

השאלות, שילובים והלחנה מחדש בשלוש יצירות של בטי אוליברו ענת רוזנשיין-ויקס

מבוא

בשלוש יצירות שהולחנו בעשור הראשון של המאה ה-21, אחות קטנה (2000), זימאר | (2003) ונהרות נהרות (2006), המלחינה הישראלית בטי אוליברו ממוזגת בין השאלות הלקוחות ממוזיקה מערבית ובין פיוט יהודי, מוזיקה ערבית ושירי לאדינו. השימוש בהשאלות ממקורות יהודיים וערביים ניכר כמעט בכל יצירותיה המוקדמות, אך מראשית שנות ה-2000 בולט יותר השילוב ביניהן לבין מרכיבים מערביים.¹ ההשאלות השונות אינן מרכיב קישוטי הזור למוזיקה החדשה, אלא מרכיב משמעותי המשפיע על אופייה ועיצובה הסגנוני. בכל היצירות האלה אוליברו מתבססת על רעיון משותף, זרז דרמטי המוביל להקשרים המוזיקליים ביניהן. גישתה כלפי החומרים המושאלים אינה נוסטלגית, כלומר העבר אינו ממד מרוחק, מנותק ומעורר געגוע אלא מרכיב רלוונטי להווה של היצירה, כך שהחומרים המקוריים מולחנים מחדש ונטמעים בשפת המוזיקה העכשווית. המוזיקה של אוליברו זכתה לאזכורים באנציקלופדיות ובלקסיקונים חשובים למוזיקה.² כמו כן זכתה בפרסים (פרס קוסביצקי לשנת 2000, פרס

1. עם זאת, כבר ביצירה הקאמרית המוקדמת *Presenze* (1985-1986) שולבו ציטוטים מלחנים עממיים ישראלים וערביים עם ציטוטים מפתחת יצירתו של בריו *Folk Songs* משנת 1964. בדומה ליצירות אחרות של אוליברו, חלה טרנספורמציה נוספת בחומרים המושאלים כאשר חלקים ממנה הורחבו ליצירה סימפונית גדולה (מרכבות, 1999), הכוללת אף היא חלקים שהורחבו משתי יצירות קודמות (תנועות, 1990 וקווי אוויר, 1995).

2. ראו לדוגמה: Ronit Seter, "Olivero Betty", *Grove Music Online. Oxford*.

ראש הממשלה לשנים 2001 ו-2009 ופרסים נוספים) ולביצועים רבים בידי טובי המבצעים, ביניהם הקלרניתן גיורא פידמן, הזמרת אסתי-קינן עופרי, הווילנית קים קשקשיאן ורביעיית ארדיטי. בראיונות שונים תיארה אוליברו את הביוגרפיה שלה ואת רעיונות היסוד המנחים את עבודתה היצירתית.³ דיונים נרחבים התמקדו בדמותה כמלחינה ישראלית ובקשר שלה למגמות לאומיות במוזיקה הישראלית, ואולם עדיין לא נעשה דיון מעמיק בסגנונה המוזיקלי.⁴ לפיכך מאמר זה שואף לאפיין את סגנונה המאוחר במפורט, אגב התמקדות בשימוש הנרחב בהשאלות, בהקשרים שנוצרים בינן לבין המוזיקה החדשה ובמשמעות הנובעת מהן וגם בהשפעות האסתטיות השונות על עיצובן.

הרעיונות האסתטיים שעומדים מאחורי ההשאלות ביצירותיה של אוליברו

(1) קולות רבים

בריאיון שפורסם בספטמבר 2013 הדגישה אוליברו את הקשר שלה למקורות היהודיים ולמגמות כלל-עולמיות כשתי מגמות משמעותיות שהשפיעו זו לצד זו על סגנונה. מחד גיסא, הצהירה אוליברו כי הקשר שלה למקורותיה "הופך עם השנים הכרחי יותר ויותר ליצירה [...] ולמרות שהלחנים והניגונים מהמקורות מוסווים בתוך היצירה [...] מי שמכיר את המקורות מרגיש ברבדים הנוספים האלה

Music Online; Jehoash Hirshberg, "Olivero Betty", *MGG Personenteil* 12 (1994): 1357-1358

3. לריאיון הארוך והמפורט ביותר עם אוליברו, ראו: Robert Jay Fleisher, *Twenty Israeli Composers: Voices of a Culture*, Detroit: Wayne State University Press, 1997, pp. 271-279. באתר האינטרנט של אוליברו מופיע תיאור קצר וקובץ שמע של מרבית היצירות: <http://olivero.co.il/catalogue.html>

4. הגדרות של סוגי לאומיות שונים ותיאור המאפיין הלאומי של אוליברו הופיעו אצל: יהואש הירשברג, "חזון המזרח מול מורשת המערב. זרמים אידיאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים", עיונים בתקומת ישראל 14 (2004): 11-13; וכן אצל סתר: "האם אין ספק שקיים סגנון ישראלי או 'אין מוסיקה ישראלית - משאלים על המוסיקה האמנותית הישראלית: 1953, 2003, 2008", תו+ 12 (2008): 26-27; וכן במאמר שהתפרסם לאחרונה: "Nationalism, Orientalism, Israelism and the Israeli Five", *Musical Quarterly* 97/2 (2014): 238-308. מחקרו של נדב זיו על היצירה רחבת ההיקף בקשות היא היחידה העוסקת לעומק ביצירה של אוליברו. ראו: נדב זיו, דרכי שיבוץ אלמנטים אתניים ביצירתה של בטי אוליברו 'בקשות', חיבור לשם קבלת התואר 'דוקטור לפילוסופיה', רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2001.

של המוזיקה, ומי שלא גם אליו יעבור המסר, כי אצלי הוא קיים כמניע חזק ליצירה". מאידך גיסא, היא הדגישה השפעה כלל-עולמית על המוזיקה שלה, שלטענתה, מבטאת קולות רבים, מעין מרחב או אוקיינוס המשותף לכולנו: "לפני תחילת הכתיבה אני שואלת את עצמי, מה עומד להישמע? אני לא יודעת, אבל בדבר אחד אני בטוחה, שמה שיישמע הוא קולות רבים. כמו מים רבים". את תקופת האוונגרד במוזיקה מודרנית תיארה כחלק מתהליך טבעי של הרס ובנייה, שגם אתו, כמו עם יתר הדברים, אנו מנהלים דיאלוג תמידי אשר "כולל דברים שלא שמענו כלל כי הם נמצאים בתוכנו. והדיאלוג חוצה גבולות של זמן ומקום [...]".⁵

אף שאוליברו נמנעת מלהגביל את עצמה לדיאלוג ספציפי כלשהו ושואפת לבטא את ההיסטוריה המוזיקלית כולה דרך יצירותיה, סגנונה מצביע בכיור על השפעות ספציפיות הנובעות מן השילוב בין דמותה כמלחינה ישראלית ממוצא יהודי ים-תיכוני לבין דמותה כמלחינה מערבית. בילדותה בתל אביב, כבת להורים ממוצא יווני ספגה אוליברו את התרבות הים-תיכונית, שכללה בעיקר מוזיקה יוונית ואת שפת הלאדינו. אותה ההשפעה שימשה את אוליברו כחומר גלם הן טקסטואלי והן מלודי, אשר פתוח לפרשנות ומשמעות רבה ומהותית יותר מאצל מלחינים ישראלים אחרים.⁶

על פי אוליברו: "פרטים אוטוביוגרפיים אלו משמעותיים להבנת תוכנה של המוזיקה שלי, מפני שבילדותי נחשפתי למוזיקה יוונית, המושפעת במידה רבה ממוזיקה ערבית, טורקית וצפון אפריקאית. זה זורם בדמי, אני קשורה מאוד לצלילים אלו והם באים לתוך כתיבתי כמעט שלא במודע".⁷ אם כן, מקורו של השימוש בסוג חומרים זה הוא אינטואיטיבי ואינו נובע ממחקר אתנו-מוזיקולוגי על החומרים המושאלים ומקורותיהם.

5. נעם בן זאב, "בטי אוליברו מחברת בין כל העולמות", הארץ, 26 בספטמבר 2013.

6. שירי הלאדינו זכו להתייחסות מועטה יחסית במוזיקה הישראלית, ובמקרים רבים, כמו בעיבודיהם של פאול בן-חיים ויחזקאל בראון, שימשו חומר אוריינטלי שעוצב בסגנון הרומנטי של המאה ה-19. יצירתו של נועם שריף פסיון ספרדי, הבנויה על בסיס המודל הבארוקי של הפסיון בסגנון המושפע מן הרומנטיקה המאוחרת, חוברת לציון 500 שנה לגירוש ספרד (1992). בדורות האחרונים נעשו עיבודים שונים במוזיקה האמנותית והקלה כאחד, ביניהם עיבודיו של איתן שטיינברג, אך השימוש של אוליברו עדיין חריג בהיקפו ובאופיו.

7. Jessica Duchon, "Mid'East Rivers of Blood", *The Jewish Chronicle Online* .7 (2010). הריאיון נערך לקראת ביצוע היצירה נהרות נהרות באנגליה.

שירי הלאדינו הופיעו ביצירותיה מראשית דרכה האמנותית. ביצירה המוקדמת שירים מרים לסופרן ותזמורת קאמרית גדולה (*Cantes Amargos*, 1984) מופיעים פרגמנטים משירי לאדינו ללא ציטוט של הלחנים המקוריים, עם תזמור מסיבי ושירה דיסוננטית מוקצנת. מחזור השירים חוגת הזמן (*Juego de Siempre*, 1991) כולל עיבודים ל-12 שירי לאדינו, זמרת והרכב קאמרי. ביצירה זו, שחברה תחת השפעה ניכרת של יצירתו של לוצאנו בריו שירי עם (1964), נשמר הקשר הטקסטואלי והמלודי ללחנים המקוריים וכן סגנון השירה העממי. בוימאר משולבים מאפיינים משתי היצירות, שכן השירה אמנותית, אך התזמור אינטימי וקרוב יותר באופיו לתזמור של חוגת הזמן.

לעתים קרובות שילבה אוליברו בין הפולקלור היהודי לערכי כמו ביצירה מקאמאט (*Makamat*, 1988), הכוללת שירים ערביים ופיוטים תימניים זה לצד זה. ביצירות מאוחרות יותר כמו בשרב (*Bashrav*, 2004) ואריה (*Aria*, 2005) הביעה המלחינה שאיפה ליצור מרקם סונורי של מוזיקה ערבית באמצעות הרכב כלי מערבי. בשרב מושפעת לא רק מהגוון הצלילי הערבי, אלא גם מהמסגרת הצורנית המקורית של הבשרב (*Bashraf*) – אחת הצורות הבולטות במוזיקה הערבית, המתבססת על מנגינה עיקרית שמאפייניה המלודיים והרתימים חוזרים באופן וריאטיבי לכל אורכה. נוסף על כך, בדומה לצורה המקורית, האינטנסיביות של החומרים המוזיקליים הולכת וגוברת לאורך היצירה, אך הדרמטיות מאוזנת על ידי חלקים רגועים יותר המופיעים בין החטיבות ובתוכן, כלומר הקשר לצורה המסורתית הוא מעמיק ובעל משמעות.

כמה מהמרכיבים האופייניים לסגנונה של אוליברו קרובים לאסתטיקה המוזיקלית הערבית, ובראשם קישויות רבה, מליסמטיות בקווים מלודיים ווקאליים, הטרופוניה (וריאציה סימולטנית של קו מלודי יחיד בכלים שונים, טכניקה הנפוצה בתפקידי הכלים המלווים מוזיקה ווקאלית במזרח התיכון ובמזרח אסיה) ועיצוב ריתמי חופשי (*Senza Misura*), כלומר הימנעות מקווי תיבה או שימוש חופשי בקווי תיבה ללא הגדרת משקל המושפע מן הצורות האלתוריות הערביות כגון התקסים (*taqāsīm*), הליאלי (*lāyālī*) והמוואל (*mawāl*). אוליברו משתמשת בכל אלו מנקודת מבט עכשווית, כאשר הקישויות והמליסמטיות מונעות התפתחות לינארית של הקווים המלודיים ותורמות לתחושה סטטית באופייה, ההטרופוניה מאפשרת רב-שכבתיות ושילוב תמידי של גובהי צליל דיסוננטיים, ואילו הסגנון הרתימי החופשי (מעבר לסטייה מן המשקל הסדור) מאפשר השתוות בעלת אופי אלתורי, המודגשת באמצעות פרמטות מרובות והבלטה של מורכבות גוני צליל רגועים.

בילדותה נחשפה אוליברו גם למצלולים מזרח-אירופיים, ששילבה ביצירותיה בעיקר משנות ה-90 בד בבד עם פולקלור ים-תיכוני, אגב שימוש בסגנון המדמה מוזיקת כליזמרים. לדוגמה, הצל שמביא את החלום (*L'ombra che Porta il* 2005) (Sogno, היא תיאטרון מוזיקלי העוסק בשואה, שמשולבים בו סקסטים של ילדים מגטו טרזין ושירי יידיש, אך היצירה פותחת בפיוט תימני החוזר שוב לקראת סופה; במרכז המוזיקה לסרט הגולם (*Der Golem*, 1997) עומד הקלרנית המלווה בהרכב מיתרים, אך לצד הנגינה הכליזמרית משולבים גם לחנים מיהדות ספרד. שילובים בין מזרח למערב, בין מוזיקת כליזמרים לשירי לאדינו מופיעים גם ביצירות נוספות כמו בקשות (1996) ומרח (1997).

לצד שורשיה היהודיים, הושפעה אוליברו רבות גם מחינוכה המוזיקלי המערבי, תחילה באקדמיה למוזיקה בתל אביב אצל ליאון שירלובסקי ויצחק סדאי, ואחר כך באוניברסיטת ייל אצל ג'ייקוב דרוקמן (Druckman), גילברט איימי (Amy) וברנרד ראנדס (Rands). השתלמות בטנגלווד אצל בריו בראשית שנות ה-80 הובילה לא רק להמשך לימודים באיטליה, אלא לשהות ממושכת של כ-18 שנים במדינה זו. ממוריה השונים ומהשהות הממושכת מחוץ לישראל ספגה אוליברו נטיות אופייניות למוזיקה עכשווית, ובראשן השימוש בהשאלות ממוזיקה מערבית והשימוש המרובה באשכולות צליליים. לעתים דיסוננטיות האשכולות מלווה בתנועה הומוריתמית שלהם בכלים השונים ולעתים הם מופיעים כצירופים מושהים. בשני המקרים הם תורמים להפחתת תחושת התנועה לקראת מטרה מוגדרת ולהתמקדות ברגע המוזיקלי. העובדה שאלו כשלעצמן מושפעות אף הן ממוזיקה חוץ-מערבית מעידה על העושר הצלילי שהמוזיקה שלה מתאפיינת בו.

(2) פולקלור ולאומיות

הדגש על המוזיקה היהודית, ברובה ים-תיכונית, שמרבית ההשאלות שאובות ממנה, הוביל לסיווגה של אוליברו כממשיכת הזרם הלאומי-קולקטיבי במוזיקה הישראלית. בראשית דרכה הושפעה המוזיקה הישראלית מהשילוב הרומנטי בפולקלור כסמן ללאומיות ומהמשיכה אל התרבות המזרחית, שאמנם הייתה אמורה לייצג את הסגנון הלאומי החדש, אך למעשה הייתה במידה רבה זרה מבחינה אסתטית וסגנונית לשפתם המוזיקלית של קבוצת המלחינים המהגרים יוצאי אירופה. הלאומיות הקולקטיבית פנתה לזמן ולמקום, כלומר ניסתה ליצור סגנון לאומי משילוב מתוחכם בין טכניקות מערביות לערביות. לעתים קרובות פנתה התוצאה המוזיקלית אל הפולקלור כמרכיב אוריינטלי המעטר ומגוון את המוזיקה על ידי שילוב סממנים חיצוניים כגון תבניות מקצביות, קישוטים,

מהלכים מלודיים אופייניים וניסיון להתקרב למערכת הסולמית היס-תיכונית על ידי שימוש במודוסים ובמהלכים הקרובים למקאמאט.⁸ בבחינת ביטויי הלאומיות בסגנונה של אוליברו חשוב להדגיש, כפי שציינו חוקרים שונים, שהלאומיות אינה מסתכמת בשורה של מאפיינים לאומיים מוגדרים או בסממנים המתקשרים עבור קהל מאזינים ללאומיות כלשהי, אלא היא גישה או מצב כלשהו. לפיכך יש לבחון את המטרה האסתטית והמוזיקלית והתפקיד שממלאים המאפיינים השונים ולא להתמקד רק בתיאור המאפיינים עצמם.⁹ ברומה לדור המייסדים התחנכה אוליברו על ברכי המסורת המוזיקלית המערבית, והמוזיקה היס-תיכונית אכן נוכחת במידה רבה ביצירותיה, אך לגביה מדובר במרכיב תרבותי פנימי שגדלה לתוכו ולא במרכיב זר המוכנס אל המוזיקה באופן מלאכותי.

הן האופי והן המסר האסתטי הנובעים מיצירות רבות של אוליברו עונים בראש ובראשונה על הצורך במציאת שפה עכשווית, הניזונה מהשפעות שונות ולאוו דווקא על הצורך בהשתייכות לאומית. השימוש שלה בחומרים פולקלוריסטיים נובע לא רק מהמגמה הכללית של המוזיקה הישראלית לשאוף להשתייכות לאומית, אלא במידה ניכרת גם ממגמה דומה בקרב מלחינים מערביים עכשוויים כדוגמת המלחינות האמריקאיות צ'ן יי (Chen) וטניה לאון (Léon). מלחינות אלו משלבות ביצירותיהן נושאים וחומרים מוזיקליים ספציפיים השאולים מהתרבות שבה הן גדלו (צ'ן ילירת סין, ולאון ילירת קובה), אך שפתן המוזיקלית עכשווית ומושפעת מטכניקות הלחנה מערביות. לאון מציגה את הפלורליזם התרבותי ומדגישה את המקצבים הקובניים והאפריקאיים, ואילו צ'ן חותרת להבנה מעמיקה של הפולקלור וגישה ממשיכה את דרכו של ברטוק.

למרות השימוש הנרחב של לאון בהשפעות התרבותיות הקובניות, עמדתה דומה לעמדתה של אוליברו במבוקשה לדחות את הגדרתה כמלחינה אפרו-קובנית או כמלחינה לאומית, שכן לדבריה, המוזיקה שלה היא תוצאה רגשית של תחושותיה בד בבד עם השפעה של מגוון רחב של תרבויות. השימוש בחומרים הלקוחים מהרקע התרבותי של המלחין מצטייר בעיניה כתהליך טבעי הקיים לא רק בקרב מלחינים מודרניים כמו ג'ורג' קראמב (Crumb) אלא גם אצל מלחינים

8. לתיאור מפורט של סוגי הלאומיות, ראו: הירשברג, 2004.

9. לדיון בגישה כלפי הלאומיות, ראו את הערך "לאומיות" על פי טרוסקין: Carl Dahlhaus, *Between*, Richard Taruskin, *Nationalism*, Grove Music *Romanticism and Modernism*, (trans.) Mary Whitall, California: University of California Press, 1980, pp. 79-101

קלאסיים כמו בטהובן או ברהמס, ולכן אינו מאפיין יוצא דופן או כזה המגדיר אותה כמלחינה לאומית.¹⁰

גישתו של בריו, הרואה במנגינת העם נקודת מוצא ליצירתיות ופרשנות אישית הייתה בעלת ההשפעה הרבה ביותר על גישתה של אוליברו. בתור אחד המלחינים המערביים הבולטים ביותר שמראשית דרכו המוזיקלית השתמש בעקיבות בפולקלור ביצירותיו, הסביר בריו כי הניסיון שלו להבין את הפולקלור נובע מצרכיו האישיים כמלחין ולא ממניעים מחקרניים כלשהם. לדבריו, העיבודים שלו הם מעין ניתוחים של היצירות. במילים אחרות, בריו הדגיש את ההתייחסות המעמיקה לשירים מנקודת מבט אישית ולא מכוונת שימור או הבלטה של הפולקלור בפני עצמו:

העניין שיש לי בפולקלור הוא ישן נושן [...] לאחרונה היכה העניין הזה שורשים עמוקים יותר, וניסיתי להבין באופן יותר ספציפי, יותר טכני, את התהליכים המנחים סגנונות עממיים מסויימים, המושכים אותי במיוחד, פשוט מפני שאני מוצא בהם משהו חדש ומועיל לי עצמי [...] אינני אתנומוזיקולוג, אני פשוט אגואיסט פרגמטי: אני נוטה להתעניין רק באותם ביטויים וטכניקות שאני יכול לנצלם בלי לפגוע בשלמותם, המאפשרים לי להתקדם בחיפוש אחר אחדות כמוסה בין עולמות מוזיקליים זרים זה לזה למראית עין.¹¹

בתום העשור הראשון של יצירתה הביעה אוליברו עמדה דומה בנוגע לשימוש בחומרים יהודיים. עבודה חומרים אלו משמשים מקור השראה, אך חלים בהם שינויים רבים בעקבות פרשנות אישית:

מלבד מוזיקה מערבית, שגדלתי והתחנכתי עליה, אני מוצאת מקורות השראה אינסופיים וחומרים מוזיקליים מעשירים במוזיקה של עדות ישראל. אינני מחפשת כלל אחר חומרים אלה מתוך דחף מדעי-אקדמי-מוזיקולוגי. הם משמשים אותי כגנרטור דרמטי טהור. לפעמים, התבוננות מעמיקה בהם מגלה אמצעים

10. בריאיון עם פרנק אוטרי (Oteri, 1999) שכותרתו: "What it means to be an American composer" תיארה ליאון את השקפותיה בנוגע להיבטים שונים הנוגעים ליצירותיה בפרט ולמוזיקה בכלל. ראו: <http://www.newmusicbox.org/articles/tania-leon-what-it-means-to-be-an-american-composer/>. דוגמאות נוספות לשילוב בין מרכיבים תרבותיים עממיים לבין טכניקות הלחנה עכשוויות מופיעות גם אצל סומיי סאטו (Satoh) ביפן, רוברטו סירה (Siera), מלחין אמריקאי יליד פוארטו-ריקו ואחרים.

11. לוצ'אנו בריו ורוסאנה דאלמונטה, שיחות על מוזיקה, תרגום: טליה פקר-בריו, תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ' 101.

מוזיקליים נסתרים (לחלוטין לא מודעים או לא מכוונים) והם מזמינים התרחבות של החומר ופיתוח שלו. לעולם אינני משתמשת בכל אלה בצורתם הראשונית כמובאות מוזיקליות. החומרים עוברים תהליכי עיבוד וטרנספורמציה עד כדי שינוי צורתם המקורית לבלי הכר, עד כדי איבודה, בעוד רוח הרברים והתכנים הדרמטיים נשמרים במלואם.¹²

הקשר המשמעותי לבריו אינו נובע רק מעצם השימוש בפולקלור, מציטוטים מיצירותיו או מסממנים דומים בתזמור, אלא מהגישה הפרשנית לעיבוד, כאשר החומר המקורי משמש כבסיס להצגה אישית, מעין "ניתוח" מוזיקלי שאינו אקדמי של הפולקלור.

(3) השאלות ממוזיקה מערבית ונטיות פוסטמודרניות

השימוש של אוליברו בהשאלות הלקוחות מיצירות מוקדמות יותר בספרות המוזיקה הוא חלק מתופעה בולטת זו במוזיקה מודרנית. אחד המלחינים הראשונים שהרבה להשתמש בהמנונים ובשירים אמריקאיים רבים וכן בהשאלות מיצירות קודמות הוא צ'רלס אייבז. במחקריו על אייבז, אפיין ג'. פיטר בורקהולדר (Burkholder) את האופנים השונים שבהם שילב אייבז השאלות ביצירותיו, המופיעים מקצתם גם אצל אוליברו. אייבז השתמש בפרפראזות על לחנים קודמים ולווה חטיבות או יצירות שלמות שיוצרות מלודיה, נושא או מוטיב חדשים. כמו כן הוא השתמש במאפיינים מלודיים, הרמוניים, מבניים ועוד כמודל ליצירה החדשה, באלויה סגנונית שאין בה כל ציטוט, אך "רוח" הרברים מועברת באמצעים שונים, בציטוט של שתי מנגינות או פרגמנטים (medley) או הופעתם בר־בזמן (patchwork) ובהופעת מנגינות רבות בר־בזמן (collage). טכניקות של עיבוד מצטבר (cumulative setting) הן ייחודיות לאייבז, כאשר מוטיבים מהחומר המושאל מופיעים ומתפתחים לאורך היצירה, אך החומר המושאל מופיע בשלמותו רק בסופה.¹³ אוליברו מרבה להשתמש בפרפראזות שונות על החומרים המקוריים ובהופעה בר־בזמן של השאלות וציטוטים ממקורות שונים. לעתים נוצרת אלוזיה סגנונית ללא ציטוט מפורש.

12. "בטי אוליברו", בתוך: חדשות ממ", רבעון בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית (1990/3): 27.

13. לדיון נרחב ביצירות אייבז ולהרחבה על סוגי ההשאלות, ראו: J. Peter, Burkholder, *All Made of Tunes, Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven: Yale University Press, 1995

הפנייה הספציפית להשאלות בארוקיות אצל אוליברו היא חלק מתופעה בולטת זו במחצית השנייה של המאה ה-20. יצירות באך שימשו מודל או בסיס לפרשנות חדשה ביצירות רבות, ביניהן ניתן למצוא, לדוגמה, את יצירתו של ג'ורג' רוכברג (*Nach Bach* (Rochberg, 1966), פנטזיה לצ'מבלו המשלבת בין פרגמנטים מהפרטיטה השישית לכלי מקלדת שעברו טרנספורמציות רבות לבין כתיבה אוטונית חופשית, את יצירתו של לוקס פוס (*Baroque* (Foss, 1967), *Variations*, שמשמשת בחומרים של הנדל, סקרלטי ובאך וכן את יצירתה של סופיה גוביידולינה (*Offertorium* (Gubaidulina, 1980), הפותחת בנושא מהמנחה המוזיקלית כבסיס לשורה דורקפונית.

היצירה *Recital I for Cathy* משנת 1971 של בריו נפתחת בקטעים משני מדריגלים של מונטוורדי. בהכנת עיבוד של האופרה אורפיאו, אשר הוצג על ידי בריו בפסטיבל מאג'יו מוזיקלה בפירנצה ב-1984 כמעין מפגן באוויר הפתוח עם הרכב כלים אותנטיים, להקת רוק, הרכב כלי נשיפה וטייפ אלקטרוני, השתתפו חמישה מלחינים איטלקיים צעירים ואוליברו ביניהם, כאשר כל אחד מהם עיבד חלק מן היצירה. פרויקט זה היה בוודאי בעל השפעה רבה על בחירתה של אוליברו במונטוורדי ובייחוד באופרה שלו כבסיס ליצירה נהרות נהרות.

מוריה של אוליברו בארה"ב, דרוקמן וראנדס, הרבו אף הם להשתמש בהשאלות בארוקיות. ביצירתו *Prism* משנת 1980 דרוקמן משלב בכל פרק גרסאות שונות ממדיאה (*Medea*) של קוואלי, שרפנטייה וכרוביני, שהולחנו במאות ה-17 וה-18 בגישה ניאורומנטית המבליטה את הביטוי הרגשי של הפרגמנטים המושאלים, שבהמשך לכותרתה "נשברים" ומוחזרים מחדש במסגרת ההרמונית האוטונית.

ראנדס בנה את יצירתו *Madrigali* משנת 1977 סביב המדריגלים מהספר השמיני של מונטוורדי. לדבריו, היצירה פונה בו-בזמן למוזיקה המקורית וגם לעיבודו של בריו למדריגל הדרמטי הקרב בין טנקרדי לקלורנדה (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624). בדרך זו נוצרות כמה שכבות של פרשנות הן ביחס למקור והן ביחס לעיבוד שלו ביצירה החדשה. מלבד קינת הנימפה (*Lamento Della Ninfa*) אין ביצירה ציטוטים מפורשים של מדריגלים, אך לדברי המלחין שימשה היצירה המקורית כמודל לשפה מוזיקלית מקבילה.¹⁴

סגנונה של אוליברו, המשלב השאלות ממקורות עממיים ואמנותיים כאחד, מושפע מהגישה הפוסטמודרנית במוזיקה. גישה זו מבליטה את תפיסת העכשוויות לא רק כשבירה של העבר אלא גם כהרחבה שלו, אגב שימוש בהפניות

14. דבריו של ראנדס נלקחו מעטיפת התקליטור ובו ביצוע היצירה, אשר יצא בחברת Albany Records בשנת 1999.

או בציטוטים רבים ממסורות ותרבויות שונות ושבירת המחיצות בין מוזיקה פופולרית לאמנותית, בין תרבות "גבוהה" ל"נמוכה". במאמרה על הקשר בין אדריכלות פוסטמודרנית ומוזיקה פוסטמודרנית, קלנדינינג (Clendinning) מסבירה כי אחד המאפיינים הבולטים ביותר של הפוסטמודרניזם המוזיקלי הוא הסמיכות של רעיונות סותרים, שלעתים מופיעים באופן סימולטני רב-שכבתי. היא מונה שורה של מאפיינים שמקורם במאפייני הפוסטמודרניזם באדריכלות, הכוללים בין היתר ריבוי משמעויות ושימוש מוגבר בקישוטים לשם עצמם, מאפיינים הבולטים ביצירותיה של אוליברו.¹⁵ חשוב לציין, כי משמעותו של הפלורליזם התרבותי, שלעתים קרובות משמש כסמן לכתיבה פוסטמודרנית, אינה שימוש בחומרים שונים ללא קשר ביניהם, כמעין קולאז' אקלקטי, אלא, כפי שיודגם ביצירות החדונות, בחירה של חומרי גלם ספציפיים המושפעים זה מזה ומשפיעים זה על זה.

המוזיקה

ביצירות שהניתוח המוזיקלי מתמקד בהן, הרובד היס-תיכוני והרובד העכשווי מתמזגים עם הרובד ההיסטורי של המוזיקה המערבית. מיזוג זה, שתחילה נראה כעיונות בלתי אפשרי, מוביל למציאת הקשרים רעיוניים ביניהם, המיתרגמים לקשרים מוזיקליים מפורשים. ביצירה אחות קטנה לסופרן, שלושה כינורות, קלרנית ותזמורת כלי קשת, הפיוט משולב תחת אותו השם המיועד לראש השנה בנוסח יהודי פירנצה עם השאקון מהפרטיטה ברה מינור לכינור סולו מאת באך BWV 1004, מן היצירות המוכרות ביותר בספרות המוזיקה. למרות השוני הרב בין ההקשר התרבותי האמנותי של השאקון לבין ההקשר המסורתי של הפיוט, הרי שלדברי המלחינה שניהם נושאים משמעות רעיונית משותפת של תפילה, המובעת בטקסט הפיוט במפורש ובשאקון במישור מופשט.¹⁶ זימאר | הולחנה לסופרן, שני כינורות, צ'לו וצ'מבלו מוגבר עם כלי נגינה, ואילו בגרסה השנייה ב-2009 נכל מחליף את הצ'מבלו ומתווסף קלרנית. ביצירה זו בולט הטון האישי הרגשי, המשותף לשירי הלאדינו מקהילות יהודיות שונות באגן היס-התיכון ולשיר של טרובדור צרפתי המופיעים זה אחר זה.

Jane Piper Clendinning, "Postmodern Architecture/Postmodern Music", 15
Postmodern Music, Postmodern Thought, (ed.) Judy Lochhead and Joseph Auner,
 New York: Routledge, 2002, pp. 119-140
 16. בשיחה שערכתי עמה, אפריל 2013.

נהרות נהרות, שחבורה להרכב כלי ייחודי הכולל ויולה סולנית, אקורדיון, שתי קבוצות כלי קשת ומגוון כלי הקשה, משלבת גם סרט מגנטי ובו קולות נשים מקוננות מארצות ים־תיכוניות. בדומה לזימאר, הופיעה גם יצירה זו ב־2007 בגרסה נוספת שכותרתה מדריגל, ובה מחליפה קלרנית את הוויולה ככלי הסולני. נהרות נהרות נשענת ברובה על חומרים מושאלים מיצירות מונטוורדי הכוללים מדריגל מספר המדריגלים השמיני וקטעים שונים מהאופרה אורפיאו. על המרחק האסתטי־תרבותי הרב בין המקורות המושאלים מפצה רעיון האבל המשותף להם, המעוצב במסגרת המסורת המוזיקלית האמנותית המערבית של הלאמנטו ובר כבד מיוצג על ידי הקינה העממית. שותפות הגורל לצד המתח בין שני ביטויי אבל אלו הם נושא מרכזי ביצירה ומשפיעים על אופייה ועיצובה הסגנוני.

ניתוח ההשאלות נשען במידה רבה על הטיפולוגיה שניסח בורקהולדר, שהבליט את חשיבות ההתייחסות להשאלות של אייבו ומלחינים אחרים כתחום מחקר עצמאי והביע התנגדות לשימוש הנפוץ במושג הכללי "ציטוט" לתיאור כל סוגי ההשאלות. הוא תיאר בהרחבה לא רק אופנים רבים של שימוש בהשאלות, אלא הציג גם שורה של שאלות לבדיקת הקשר בין החומר המקורי לחומר המושאל, מידת השינוי שחל בחומר המושאל, כיצד החומר המושאל משפיע על עיצוב היצירה החדשה ותפקידו המוזיקלי והאסוציאטיבי או החוץ־מוזיקלי.¹⁷

בהתאמה לכך, בבחינת ההשאלות במאמר זה נבדקים הקשר בין המקור המושאל לבין הופעתו ביצירה החדשה, כיצד החומרים המושאלים השונים משפיעים זה על זה וכיצד הם מוטמעים בשפה המוזיקלית העכשווית. ככלל, הפרשנות של החומרים המקוריים כוללת ציטוטים עם פרפראזות קרובות ורחוקות יותר, שילוב בר־בזמן בין כמה קווים מלודיים ולעתים התבססות על החומר המושאל כמודל הרמוני ומבני. נוסף על כך, ישנם קשרים חוץ־מוזיקליים מובהקים בין החומר המושאל לבין היצירה החדשה. ההשאלות, המערביות בעיקר, שאוליברו משתמשת בהן לקוחות מיצירות מוכרות מאוד, ולכן ברור כי השימוש נעשה במודע, בציפייה כי קהל המאזינים הפוטנציאליים יוכל לזהותן ולהבין את הקשר בינן לבין היצירה החדשה. השמירה על מאפיינים בולטים של החומרים המקוריים אכן מחזקת את זיהוי המקור, אך בד בבד מוטמע החומר המושאל בשפה המוזיקלית החדשה.

17. J. Peter Burkholder, "The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field", *Notes* 50/3 (1994): 851-870

(1) באך ופיוט יהודי ביצירה 'אחות קטנה'

אחות קטנה תפילותיה
עורכה ועונה תהילותיה
אל נא רפא נא למחלותיה
תכלה שנה וקללותיה

טקסט זה ולחננו הם הבסיס לתפקיד הווקאלי ביצירתה של אוליברו אחות קטנה. הפיוט חובר על ידי ר' אברהם חזן גירונדי, בן המאה ה-13, רב ומקובל מחוג הרמב"ן וחכמי תורת הסוד בגירונה (Gerona) בקטלוניה אשר בספרד. האחות הקטנה משולה לכנסת ישראל, ובטקסט מופיעה בקשה מהקב"ה לגאול את עמו ולרפא את כאביו.

לחן הפיוט, שכלל הנראה חובר לקראת סוף המאה ה-16 והושר על ידי יהודי פירנצה, נבחר על ידי אוליברו מבין כמה עיבודים מסורתיים לתפילה זו.¹⁸ החלק השני מתאפיין בסגנון ריקודי ומדוד, ואולם אוליברו בוחרת דווקא להשתמש בחלק הפותח, המתאפיין בתנועה ריתמית חופשית. התנועה המלודית צפופה וקישוטית, והבסיס ההרמוני של הלחן נע בין מודוס אאולי לבין מינור הרמוני. לעתים מוגבהת הדרגה השביעית (פה-פה דיאז), המשמשת כצליל קישוטי לסול ומרמזת על הובלה הרמונית בחזרה לצליל הפותח בסיימי פרוזות (תפילותיה, תהילותיה, מחלותיה, קללותיה).

הביטוי "In Memoriam" המופיע בכותרתה של אחות קטנה מציין את הקדשתה לזכרו של הכנר הנודע יהודי מנוחין (1916-1999).¹⁹ הקדשה זו הובילה לבחירה במצלול דומיננטי של כינורות ולשימוש בשאקון כבסיס לחומר המלודי של ההרכב הכלי בד בבד עם הכותרת "אחות קטנה", אשר מבליטה את חשיבות הפיוט היהודי המשמש כבסיס לחומר המלודי הווקאלי. אוליברו מסבירה את בחירת החומרים ליצירה כשרשרת של קישורים אסוציאטיביים:

18. אוליברו, המרבה להשתמש בנוסחים ובעיבודים מגוונים, השתמשה בפיוט זה בשתי יצירות מוקדמות יותר שהולחנו בשנות ה-90 בגרסאות שונות, האחת כשיר העשירי במחזור חוגת הזמן בגרסת יהודי ספרד ואילו האחרת בצירוף חלק מן הטקסט הפותח במילים: "אל נא רפא נא" ולחן של שיר לאדינו אחר בפרק "ניגון" בתוך יצירתה בקשות.

19. היצירה הוזמנה על ידי אגודת הזיכרון ליהודי מנוחין בארצות הברית. מנוחין עצמו כינה את השאקון "המבנה המופלא ביותר לכינור סולו שנוצר אי פעם". ראו באוטוביוגרפיה שכתב: Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey*, London: Macdonald, and Jane's, 1976, p. 326

חשבתי לעצמי: מנוחין, כינור, הכינור ב'הא' הידיעה שהוא הלוא כינור יהודי, ו'יהודי' הרי זה גם שמו, ויהודי מתקשר לתפילה; אבל כינור זה גם השאקון של באך לכינור סולו, שהוא הכתר בספרות הכינור, והשאקון הוא רב-קוליות. אז שכתבתי את הרב-קוליות לשלושה כינורות, התזמורת היא הרחבה של שלושת הסולנים האלה, הקלרינט רמז דק לתפילה היהודית, וזמרת הסופרן היא הקול ששר את התפילה: 'אחות קטנה'.²⁰

השאקון והפיוט משמשים כחומרי גלם שהמוזיקה שואבת מהם מאפיינים מלודיים, הרמוניים וריתמיים וכן אפיונים דינמיים וקישויות רבה. השאקון משרת בראש ובראשונה להבלטת הכינור על ידי הרכב הכינורות הגדול - שלושה כינורות סולנים שאליהם מתווספים שישה בהרכב התזמורתי ויוצרים יחדיו רב-קוליות. נוסף על כך, הוא מהווה מקור לכחירה בסכיבה טונלית של רה מינור, לציטוט של מוטיבים מלודיים ומהלכים הרמוניים המשפיעים לא רק על החומר המוטיבי של הכינורות אלא גם על יתר הכלים ולהגדרת משקל של שלושה רבעים במרבית החלקים שבהם המשקל מדוד. כאשר מופיעים פרגמנטים ברורים מהשאקון, המוזיקה מתאפיינת באינטנסיביות דינמית דרמטית ובשימוש בתבניות של אפוג'טורות הדומות לפירוק האקורדים במהלך ההרמוני הפותח ביצירה המקורית. השמירה על קשר הדוק לחומר המושאל מחד גיסא, והשינוי הקיצוני שחל בו מאידך גיסא, בולטים כבר בפתיחת היצירה. המרווחים הבולטים לקוחים מהמוטיב הראשי שלו, הקווינטה לה-מי והסקונדה מי-פה, ומופיעים אגב שימוש במשקל השאקון אך בהקשר שונה לחלוטין. המתח הדרמטי בפתיחת הפרוזה המקורית, הנובע בין היתר מהארכת האקורד הפותח רה מינור ומתבטא בעלייה לקראת מי גבוה, מתמוסס כבר בתיבה הראשונה באמצעות הארכת הצליל השני והבלטה דינמית של הצליל הראשון. בתיבות הבאות הקוורטות והקווינטות הזכות הופכות בהדרגה לצירופים דיסוננטיים. על רקע צירופים מושהים אלו, מופיע במפורש הנושא הפותח של השאקון.

20. בן זאב, "בטי אוליברו מחברת בין כל העולמות".

ענת רוזשיינר-ויקס

Violine

דוגמה 1: באך, פתיחת השאקון לכינור סולו (חיבות 1-11)

Vln I
div. à 3

Vln II
div. à 3

Vla
div. à 2

ppu poco vib.

ff *p* *ff*

ff *p* *p* *f*

ff *p* *p* *f*

p *f*

p *f*

p *f*

legato

p

p

דוגמה 1.א. אוליברו, פתיחת אחות קטנה (חיבות 3-1)

המאפיין המרכזי של הפרפראזה על תפקיד הכינור היחיד הוא פיצול המהלך ההרמוני המשמש כנושא הראשי של השאקון בין שלושת הכינורות הסולנים, שתפקידיהם מצטרפים זה לזה במעין דיאלוג הטרופוני. בורבזמן, אופיו הלירי הכמו־אלתורי של הפיט משפיע לא רק על הקו הווקאלי, המעוצב מקצתו במסגרת ריתמית חופשית, ועל המסגרת ההרמונית הנעה בין הרמוניה טונלית ומודלית, אלא גם על אופיין של התבניות הקישוטיות בכינורות ובקלרנית, המתבססות על החומר המלודי מהשאקון אך בורבזמן מעוצבות כסלסולים ים־תיכוניים.

המוטיבים העיקריים הלקוחים מהשאקון הם המהלך ההרמוני הפותח (תיבות 9-1) והתבניות הקישוטיות המתבססות על העלייה לסי במול (תיבה 7). כל תבנית חדשה במהלך המפוצל מפתחת השאקון מצטרפת על בסיס צליליה המהדהדים של התבנית הקודמת. נוסף על כך, המהלכים ההרמוניים המופיעים במקור זה אחר זה מתמזגים כאן לצירוף הרמוני אחד המנוגן בורבזמן בכלי הקשת השונים. כך, ההרכב המלא תורם ליצירת מצלול דיסוננטי רב־שכתי ולשינוי קיצוני בתחושת היציבות של המהלך המקורי.

דוגמה 1.1. אוליברו, המהלך ההרמוני המפוצל (תיבות 11-15)

ענת רוזשיין-ויקס

אופייין של התבניות הקישוטיות, שבתחילה מופיעות כאינטרלוד של ההרכב הכלי ואחר כך בד בבד עם הפיוט ונושא השאקון, משתנה מרצף סקוונציאלי וריאטיבי מהיר אצל באך לתנועה מלודית בעלת אופי אלטורי, המרמזת על סגנון ים-תיכוני בגרסה החדשה. בשונה מהפיצול הדרמטי של השאקון בין הכינורות, שהסתיים ב־*fff*, כאן מדובר בתנועה חרישית (הדינמיקה היא ברובה *ppp*) עם תנודות דינמיות עדינות.

דוגמה 1.ג. אוליברו, תבניות קישוטיות (תביות 25-27)

למרות הציטוט של הלחן המקורי, הפרמטות המרובות והריתמיות החופשית, סגנון השירה תורם לקירוב בין הפיוט לשאקון ומנתק אותו במידה רבה מן ההקשר העממי. המורכבות המרקמית שנוצרת בעקבות השילוב בינו לבין מרכיבים מהשאקון, בכל הופעותיו, יוצרת תחושה מתעתעת ומקנה לשניהם משמעות מוזיקלית ואסתטית חדשה השונה מהמשמעות שהובעה בכל אחד מהם בנפרד. לקראת סוף היצירה הולכת וגוברת מורכבות המיזוג ביניהם, כאשר הרעיונות השונים שהופיעו במהלך היצירה, לחן הפיוט, נושא השאקון והתבניות הקישוטיות מופיעים בו־בזמן. אמנם הפיוט נצמד ללחן המקורי, אך ליווי ההרכב הכלי משלב בין מהלכים הרמוניים טונליים באקורדים מפורקים המנוגנים בהרכב כלי הקשת לבין תבניות קישוטיות דיסוננטיות. התבניות מתאפיינות בתנועה מהירה בין מרווחים צפופים או בקפיצות מרווחיות ותנודות בין רגיסטרים בכינורות הסולנים ובקלרנית. אלו מתחלפות במהרה למרכיבים דרמטיים שמקורם במוטיב הפותח.

השאלות, שילובים והלחנה מחדש בשלוש יצירות של בטי אוליברו

(Solo)
 A - chot Ke-tan - - - - na
 te-fil- lo- - - -
 te - - - - - ha o-ze-cha
 ve - - - - o-na
 te-hil- lo - - - - te - - - -
 ha El na re- fa ma le-
 ma - - - cha - - lo- te - - - ha tich- - le
 (Solo)
 sha-na ve-Kil- le- lo- te - - - ha tich- - -

דוגמה 1.1: חלקו הראשון של הפיוט אחות קטנה, מתוך:

Liturgical Songs from the Spanish Rite of the Synagogue of Florence, (ed.) Elio Piatelli, Florence: Giuntina, 1991, pp. 82-83

ענת רוזשיין-ויקס

דוגמה 1.ה.: אוליברו, שילובים (חיבות 59-61)

הרעיון המרכזי של השאקון כסדרת וריאציות על הנושא הראשי משמש בסיס לפרשנות מוזיקלית חופשית. בפתירת היצירה מופיעים מרווחים מהשאקון, אך בווריאציה רחוקה מאוד, עד כי הוא כמעט אינו ניתן לזיהוי, ובהמשך משמש הנושא הראשי כבסיס לשתי הופעות וריאטיביות. מרכיבים מהתבניות הקישוטיות, המהוות גם הן וריאציה על התבניות המקוריות, משולבים בד בבד עם מרכיבים האחרים. אם כן, הפרשנויות החדשות של החומר המושאל מבאך מעוצבות לא רק כווריאציה תמידית על החומר החיצוני אלא גם כלפי האופנים השונים שבהם מוצגת ההשאלה ביצירה עצמה.

כאמור, שני המרכיבים היציבים ביותר ביצירה הם אקורד רה מינור הפותח את השאקון והפיוט המופיע בשלמותו, כמעט ברצף, עד סיום היצירה. עם זאת, יציבותם מתערערת בעקבות השילובים והשינויים הרבים המתרחשים תוך כדי הופעתם. לצד תחושת חוסר היציבות, החזרה על האקורד ועל המרווחים שהופיעו בפתחה אגב דעיכה דינמית מוקצנת (מ' *fff* ל' *pppp*) יוצרים תחושת סיכום וסגירת מעגל בסוף היצירה. נוסף על כך, למרות העיצוב הרגעי המורכב, הקשרים הווריאטיביים בין האירועים השונים וכן הקשר בין הפתיחה לסיום מובילים

ליצירת תחושה של תכנית-על המאגדת בין כל האירועים ביצירה. במרכזה של היצירה אחות קטנה עומד השילוב בין שני חומרים מנוגדים לכאורה. אוליברו משתמשת בהם כחומרי גלם שווי ערך המשפיעים על הפרמטרים המוזיקליים השונים. לצד הדגש על מאפיינים משותפים היוצרים לכידות סגנונית ובראשם הקישוטיות, נשמר הייחוד של כל אחד מהם. השמירה על הקשר ההדוק לחומר המקורי מבליטה כי מדובר בהלחנה מחודשת של חומרים קיימים. עם זאת, באמצעות השינוי הכולט שחל בהם, אוליברו מדגישה את נקודת המבט האישית שלה, המבטאת נטיות אסתטיות ומוזיקליות עכשוויות.

(2) טרובדורים ושירי לאדינו ביצירה 'זימאר'

הטקסטים והלחנים המופיעים בזימאר | שאולים משירי אהבה בלאדינו מקהילות וון, טורקיה ומרוקו וכן משירו של הטרובדור הצרפתי פולקה ממרסיי (Folquet de Marseille).²¹ בהערות ליצירה מסבירה אוליברו את אופיים של שירי הלאדינו ואת התהליך שהם עוברים ביצירתה:

בימי הביניים יהודי ספרד הושפעו בשירתם מן הספרות האפית האבירית ומן הספרות הערבית. מאוחר יותר, במהלך נדודיהם לאחר גירוש ספרד, אימצו מאפיינים של האוכלוסיות שבתוכן חיו [...] ביצירתי החומרים עוברים הטמעה, פיתוח ולעיתים קרובות טרנספורמציה על ידי לימוד, האזנה וחיים על רקע קולות המאה הנוכחית. התאמצתי גם להבליט את הקשרים העדינים, המסתוריים, שאפשרו לכל כך הרבה אלמנטים שונים להתמוזג ולשנות דמותם.²²

21. מיצירותיו של הטרובדור הצרפתי פולקה ממרסיי (1160-1231) נותרו 19 שירים, מהם 13 עם לחנים. חיי נחלקים לשתי תקופות שונות במהותן: בין 1180-1195 חיבר את שיריו הרגשיים, המתאפיינים בתחביר מורכב בד בבד עם יצירת עושר צלילי וריתמי, ואילו בתקופה השנייה זנח לגמרי את נטיותיו האמנותיות והפך לנוצרי אדוק ואכזרי. להרחבה, ראו אצל: Rosenberg, Smitten, Le Vot (ed.), *Songs of the Troubadours and Trouvers*, New York: Garland, 1998, pp. 143-150

22. הציטוט לקוח מתיאור היצירה באתר האינטרנט של המלחינה. מעניין לראות את הדמיון לדברי חוקרי הלאדינו ארמיסטד וסילברמן, המדגישים את אופיים הדינמי, המשתנה תמידית של שירי הלאדינו: "לאורך השנים, חלק ניכר מעבודותינו הראה שהרומנסו היהודי ספרדי, לא זו בלבד שאינו רק שירי מצומצם מימי הביניים, אלא להפך, הוא למעשה מסורת דינמית, אקלקטית, הניזונה ממספר רב של מקורות יהודיים, נוצריים, אסלאמיים, היספניים, אך גם בלקניים ומן המזרח הקרוב, ואף צרפתיים ואיטלקיים. [...] הדגשנו במיוחד את ההכרח בלימוד המרכיבים שנספגו אל

שני השירים הפותחים הם *Kamini por Altas Torres* (למרום מגדלים טיפסתי) ואחריו *Esta Montaña d'Enfrentre* (ההר הזה אשר מנגד), שניהם מושרים בנוסח יווני. בהמשך מופיע שיר הטרובדור *Sitot me Soi a Tart Apercebutz* (אף שהבנתי זאת מאוחר מדי) ולבסוף שיר הלאדינו בנוסח טורקי *Noches, Noches, Buenas* (*Noches* (לילות טובים) בצירוף שתי שורות מהגרסה המרוקנית לשיר *Alta Luna Al Esclarecer* (כאשר עולה השחר). המרקם מתאפיין בדחיסות רבה של החומרים הווקאליים, שאמנם לקוחים ממקורות שונים, אך מתחלפים ביניהם ללא הפסקה משמעותית. השימוש בשירים המקוריים דינמי ונע מציטוט בתוספת וריאנטים ריתמיים וקישוטיים ושינוי של גובהי הצליל הספציפיים ועד לשינויים מהותיים יותר (אם כי לרוב נשמרות הג'סטות המלודיות המקוריות).

בפרטיטורה המלחינה כותבת כי מטרת הריתמיות החופשית שהיא מרבה להשתמש בה היא טשטוש תחושת הפעמה במסגרת האורך הנתון של התיבה. עם זאת, הנגנים יכולים להוסיף משקל מדוד אם ישנו צורך לתאם ביניהם, כל עוד אופייה החופשי של המוזיקה נשמר. בדומה ליצירות אחרות של אוליברו, נעשה שימוש נרחב בפרמטות כנקודות מפגש בין הכלים לבין הקול.

הפנייה המקבילה אל מסורות מוזיקליות שונות המעוצבות בסגנון עכשווי בולטת בתפקידי הכלים השונים ובראשם הצ'מבלו. לאורך המאה ה-20 השתמשו מלחינים רבים, ביניהם פנדרצקי, קרטר, ליגטי ואחרים, בגוון הייחודי של הצ'מבלו ובמאפייניו המכניים להשגת גוונים ייחודיים ביצירות סולניות ובשילוב עם ההרכב הכלי. לעתים קרובות השימוש בצ'מבלו פונה למסורות בארוקיות כמו ניצול הרגיסטרנים השונים ליצירת גיוון צלילי וקישוטיות. מצלול הצ'מבלו בזימאר והשימוש בתבניות אופייניות לו (כגון אקורדים מפורקים וריבוי קישוטים) מקנים תחושה של ליווי כלי של רצ'יטיב בארוקי. בד בבד, ג'סטת הפריטה בצלילים קרובים יוצרת גוון צליל הדומה לקאנון (qānūn), כלי פריטה הממלא תפקיד חשוב בהרכב הכלי הערבי. על מנת להבליט בכל זאת את ההקשר העכשווי, מתווספים לכל אלו דיסוננטים מרובים והתנגשויות מלודיות, הרמוניות וריתמיות בין הצ'מבלו לבין ההרכב הכלי.

תוך הרפרטואר ממסורות פולקלוריסטיות ים-תיכוניות [...] הכרחי, אם כן, לראות במסורת הבלדה הספרדית - שאינה דומה לאחרות - תופעה מלאת חיים, דינמית ויצירתית, אשר תהיה לעולמי עד חלק מתהליך הפיכה למשהו שונה ממה שהייתה קודם לכן". ראו: Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, *Juedo-Spanish Ballads from the Oral Tradition*, Vol 1. "Epic Ballads", Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 3-4

אופן בנייתו של האקורד הפותח מעל רה מרמז על פתיחת ליווי כלי ברצי'טיב בארוקי המכין את כניסתה של הזמרת, ואילו התבנית המלודית בנויה מצלילים שכנים הנערמים זה על זה ויוצרים אשכול צלילי מושהה, ואליו מתווספים מרווחים מושהים המלווים באפוג'טורה בכינור עם ג'סטות אסתטיות שונות הכוללות קישוטים בארוקית, עיטור ים-תיכוני ודיסוננס. אפקט דרמטי זה של הפתיחה מועצם אף יותר על ידי התנודות הדינמיות הקיצוניות והפרמטות המרוכות בתיבה השנייה. כניסת הזמרת בשיר הלאדינו מלווה בסדרת אקורדים מפורקים בצ'מבלו, שלאורך החטיבה הקולית הראשונה מנגן מהלך אקורדים בתוספת סקונדות המעשירות את המצלול ההרמוני, שנשען על בסיס גובהי הצליל הלקוחים מהקו המלודי.

בהעדר משקל מוגדר, הצ'מבלו משמש כמרכיב הרמוני וריתמי מארגן. בד בכד, המבנה היציב של שירה עם ליווי כלי מתערער בעקבות הופעתן של תבניות וריאטיביות על הלחן הראשי, המנוגנות בכינורות, אשר יוצרות מבנה הטרופוני ביחס לקול. הגרסה החדשה של השיר הפותח אינה זהה לשיר המקורי, אך היא נבנית על שתי ג'סטות מלודיות חשובות הלקוחות מפתיחתו: העלייה בסקונדה המלווה בירידה והעלייה לצליל גבוה יותר (קוורטה בגרסה המקורית וקווינטה בגרסה החדשה).

ענת רוזשיין-ויקס

ca 60

Soprano

Harp.

Vln I

Vln II

Vcl.

senza misura ♩ = 60

S.

Ka - mi - ni por - al - tas to - rres por al - tas

Harp.

Vln I

Vln II

Vcl.

דוגמה 2: פתיחת זימאר (חיבות 3-1)

החטיבה הכלית המופיעה אחרי הפתיחה מתפקדת כמעין ריטורנלו שאמנם המשקל בו מדוד, אך משתנה כמעט מדי תיבה. חוסר היציבות הריתמית, הדגש על מרווחי קווינטות, קוורטות וסקסטות וכן הקפיצות המרובות מושפעים במידה

השאלות, שילובים והלחנה מחדש בשלוש יצירות של בטי אוליברו

רבה מסגנונו של בריו, בעיקר בשיר הרביעי משירי עם (Rossignolet au Bois), שבו מנגינת השיר הפותחת בקווינטות מלווה בקפיצות בקווינטות בקלרנית בו-בזמן עם תנועה מלודית בקפיצות עולות ויורדות בנבל וליווי עדין של כלי הקשה. הקוורטות המנוגנות בו-בזמן בצ'מבלו, המתנגשות עם אופיו הרגוע של הריטורנלו, מרמזות הן על פריטה אופיינית לקאנון והן על סגנון מוזיקלי מערבי אופייני למאה ה-15. אל הצ'מבלו וההרכב הכלי מצטרפת הזמרת בשיר *Esta Montaña d'Enfrentre*, בפרשנות חופשית מאוד של הנוסח המקורי. לעומת התנועה בצלילים קרובים המאפיינת את השיר, כעת משתמש הקו הווקאלי במרווחים גדולים מאוקטבה, המטשטשים את רצף המנגינה. בהמשך היצירה הצ'מבלו מתאפיין בקישויות רבה בצלילים קרובים מחד גיסא, ובתנועה הפוכה במרווחים גדולים, מקצתם מוגדלים ומוקטנים עם קפיצות מרובות, מאידך גיסא.

דוגמה 2.א.: הצ'מבלו הקישוטי (חיבות 39-42)

ענת רוזשיין-ויקס

The image shows a musical score for voice and harp. The voice part is in treble clef and has the lyrics "di nel ba nuo es". The harp part is in bass clef. There are four numbered arrows (1-4) pointing to specific notes in both parts. Dynamics include *mp* and *fff*. The score is for a piece titled "דוגמה 2.ב. הצ'מבלו העכשווי (חיבה 55)".

דוגמה 2.ב. הצ'מבלו העכשווי (חיבה 55)

ההטרופוניה בין כלי הקשת לבין הקול משמשת טכניקה חשובה ביצירה כולה. לרוב הקול מקדים והכינור מופיע מעט אחריו, ולעתים הכינור קודם לקול. עם זאת, בשני המקרים נוצרות ביניהם נקודות מפגש על צלילים מרכזיים במנגינה, והקו המלודי נשאר דומה מאוד. ההופעה הסימולטנית של קו מלודי דומה ללחן השיר בהרכב הכלי, מחזקת את המנגינה ובוֹ-בזמן יוצרת דיאלוג בין התפקידים השונים ותורמת לעושר צלילי ולמורכבות של האירועים המוזיקליים הרגועים. אף שמאפיין זה מופיע כבר בפתחה, לקראת סוף היצירה ההטרופוניה מלווה בדחיסות רבה יותר של החומרים המוזיקליים הבוֹ-זמניים. בדומה לאחות קטנה, דחיסות זו מובילה לרמת מורכבות רגעית גבוהה.

אמנם בתזמור של שיר הטרובדור נשמרות הג'סטות המלודיות הבסיסיות, אך הקישוטיות העדינה של הקו המלודי המקורי, המלווה את הערכים השווים המקוריים, הופכת כעת לקו מלודי קישוטי דרמטי עם ערכים ריתמיים מורכבים. נוסף על כך, תפקיד הקול מקבל פרשנות שונה בכינורות ובצ'לו, המנהלים דיאלוג עם הקו המלודי. שלושת הצלילים סי במול, לה וסול – המופיעים כטריולה בחלקי שש עשרה בקול (במקור פה-מי-רה, משפט רביעי, te-ner) – מוארכים ומנוגנים בהחזר (בעלייה במקום בירידה) בכינור הראשון ובגיוונים ריתמיים נוספים בכינור השני ובצ'לו. בכינור הראשון מתאימה התבנית המלודית העולה גם לכיוון המלודי העולה בהמשך המנגינה.

השאלות, שילובים והלחנה מחדש בשלוש יצירות של בטי אוליברו

Si tot me soi a tart apercebutz,
 Ais-si cum cel qu'a tot perdut e jurat
 Que mais non joc, a gran bonaventura
 M'o dei tener car me sui conogutz

דוגמה 2.1: קטע מתוך הגרסה המקורית של השיר *Sitot me soi a tart apercebutz*, מחוך: Rosenberg et al., 1998, p. 147

deus te ner car me sol

דוגמה 2.2: אוליברו, העיצוב ההטרופוני של שיר הטרובדור (חיבה 80)

בסוף היצירה מופיעות שתי שורות הלקוחות מהטקסט של השיר המסיים: "Los ojos me seseran/ De tanto ver la mar" ("שתי עיני לים ישקיפו/ כבר עייפו הן עד למאוד").²³ המרקם הכלי מצטמצם לטובת הדגשת הרצ'יטיב הווקאלי בשיר *Noches Noches* המלווה אך ורק בצ'לו, אגב שמירה נאמנה על הלחן המקורי בתוספת קישוטיות רבה. בדרך זו אוליברו חוזרת אל חומר הגלם המקורי, כלומר

23. התרגום נעשה על ידי אבנר פרץ בספרה של שושנה וייך-שחק, אין בואן סימןן מחזות פיוט ומוסיקה של יהודי ספרד, חיפה: פרדס, 2006, עמ' 69.

כמעט ללא התערבות קומפוזיטורית נוספת. בדומה לעיצוב השיר השני, הקו הווקאלי חוזר שוב למרווחים מוקצנים, גדולים מאוקטבה. ההזזה באוקטבה מחליפה את התנועה המלודית הצפופה של השיר המקורי ותורמת, בד בבד עם החזרתיות על גובהי צליל, לסטטיות של התנועה המלודית. תנועה זו מלווה בתבניות חרישיות מושהות החוזרות על עצמן עד לדעיכה מוחלטת של המוזיקה. ייחודיות המצלול של זימאר | נובעת מהרמיזות האסתטיות המרובות, המשלבות בין הסגנון המוזיקלי הבארוקי, מאפיינים יס-תיכונים ועיצוב מוזיקלי עכשווי הכולל דיסוננטים ואשכולות צליליים מרובים. בשונה מאחות קטנה נעשים שינויים משמעותיים יותר במבנה המלודי של לחני השירים, כלומר המרחק מהחומרים המקוריים רב יותר. היצירה אינה מציעה פתרון לניגוד בין הסגנונות השונים אלא מעמידה אותם זה לצד זה. המיזוג בין השירים השונים כרצ'יטיב ארוך עם הפוגות פליות מדגיש את הקשר הרעיוני ביניהם כשירי אהבה ושומר על הטון הלירי העומד במרכז היצירה.

(3) מונטורדי ומוזיקה ערבית ביצירה 'נהרות נהרות'

בשונה מיצירות אחרות, נהרות נהרות הולחנה בהשפעת אירוע פוליטי – מלחמת לבנון השנייה. מראות וקולות המלחמה הובילו לבחירת הקינה הכלל-אנושית, המוקדשת לנשים וילדים באזורי מלחמה. לכותרתה משמעות כפולה: היא מעידה על שני נהרות, נהר הדם ונהר הדמעות, המציפים את מאורעות המלחמה ואת הנשים האבלות וכן על המונח "נהרה" הנגזר מאותו השורש, שפירושו קרן אור. אוליברו מסבירה: "זה כמו נהר שזורם לאורך ההיסטוריה ונושא אותנו, אך שב לים ומתאחד תוך תקווה"²⁴.

יצירה זו מבטאת היטב את ההשפעות הסותרות לכאורה, בין התרבות המערבית ובין התרבות היס-תיכונית, על אוליברו. אמנם ההשאלות היס-תיכוניות אינן ממקור יהודי, אך כותרת היצירה, ההקשר שבו חוברת והנטייה לשימוש בחומרים מזרח-תיכונים קשורם קשר הדוק לישראל. הקולות היס-תיכונים והחומרים השאולים מיצירות מונטורדי, המופיעים בריבזמן, משפיעים זה על זה. בדומה לאחות קטנה, אותו השילוב תורם למורכבות רבה של החומרים המוזיקליים. עם זאת, נהרות נהרות ארוכה ומורכבת יותר.

על הסרט המגנטי מושמעים קולות הנשים האבלות מארצות אגן היס-התיכון עם שתי מבצעות סולניות (לאה אברהם ואילנה אליה). בין היתר, נעשה גם שימוש

24. בריאיון עם Duchen, 2010.

בשיר הכורדי הנודע "פרמאנה" ("Fermane", שפירושו חורבן), המהווה סמל למאבק העם הכורדי בשלטון העיראקי האכזרי. אליה מעידה כי למדה את השיר מפועלים כורדים-טורקים שבאו לעבוד בירושלים, ומאז אספה גרסאות נוספות שלו.²⁵ המלחינה בוחרת לשאול ממונטוורדי, מחלקו הראשון של המדריגל השני מספר המדריגלים השמיני, מדריגלים של מלחמה ואהבה (*Madrigali Guerrieri et Amorosi*, 1638) המתבסס על טקסט של פטררקה שכותרתו "כעת כשהשמים והארץ" (*Hor che'l ciel e la terra*) וכן מארבעה קטעים שונים מאורפיאו (1607).²⁶ אותם הקטעים מופיעים בסדר שונה מן היצירה המקורית, כך שקינת אורפיאו, המופיעה כהשאלה האחרונה ביצירה החדשה, מופיעה ראשונה אצל מונטוורדי. יתר הקטעים כוללים את מקהלת הנימפות והרועים המופיעה אחרי הקינה במערכה השנייה ("הו, גורל אכזר", "Ahi caso acerbo") וכן שתי סינפוניות מהמערכה השנייה והשלישית. היצירה בנויה מחמש חטיבות המשכיות המתמזגות זו אל זו, כאשר האחרונה שבהן ובה קינת אורפיאו נקראת "אפילוג". מעניין לציין כי אוליברו לא בחרה בהשאלות מאחד משני קטעי הלאמנטו המפורשים של מונטוורדי - קינת אריאנה (*Lamento d'Arianna*), שהפכה לארכיטיפ של סוגה מוזיקלית זו, או קינת הנימפה, הידועה בשימוש בטטרקורד המינורי היורד - כבסיס למהלכים המוזיקליים, אלא בפרגמנטים אחרים שמצאה כמתאימים יותר לרוח האבל והקינה של יצירתה.²⁷

25. למאמר המלא על אילנה אליה, ראו: בן שלו, "טראומה בכמה גרסאות", הארץ, מוסף גלריה, 9 באפריל 2008. כבר בסוף שנות ה-90 עורר השיר את התעניינותו של מרק קופיטמן ביצירתו *Fermane* לזמרת-עם ולהרכב של שלוש קלרניתות (1998).

26. מדריגל זה נחלק לשניים, אך אוליברו משתמשת בפתיחת חלקו הראשון. ספר המדריגלים השמיני ידוע גם בשל ההקדמה שחיבר מונטוורדי, ובה הוא מסביר כי מטרתו היא לייצג באמצעים מוזיקליים את הסגנון הסוער (*concitato*), המפותח פחות מבין שלושה סוגים, הכוללים גם את הסגנון הנרפה (*molle*) והסגנון המתון (*temperato*) ומסמלים את שלושת הרגשות האנושיים העיקריים: כעס, איפוק וענווה, כפי שנוסחו בידי הפילוסופים. מונטוורדי מסביר כי חלקי השש עשרה המופיעים זה אחר זה מאפשרים לבטא את הסגנון הנדון. לדוגמה, הם מתבטאים בהמשך המדריגל, שאינו מצוטט על ידי אוליברו.

27. ה- *Lamento d'Arianna* לטקסט של רינונציני הוא מקטעי הלאמנטו האופראיים המוקדמים ביותר (פורסם לראשונה בשנת 1608 כחלק מן האופרה *Arianna*). הוא הופיע גם בספר המדריגלים השישי (1614), כמונודיה וכבסיס לטקסט דתי (1623), (1640). יצירה זו, בשונה מאריה בעלת מבנה קבוע, מבליטה באופן גמיש יותר את מכלול רגשותיה הסוערים של אריאנה על פי צורכי הטקסט. ה- *Lamento della Ninfa*, הלקוח מספר המדריגלים השמיני לטקסט אחר של אותו המחבר, מנצל את הטטרקורד היורד בבאס ליצירת ניגודיות ודיסוננטיות בינו לבין הקול.

במרכזו של הטקסט למדריגל, שלחנו פותח את היצירה, עומד ניגוד בין כאב לתקווה. האוהב נמצא בסערת רגשות הנובעת מהקונפליקט בין הצער שגורמת לו אהבתו לבין היותה מקור הנחמה היחידי שלו. הניגוד בין צמדי מילים כגון guerra-pace (מלחמה לעומת שלום או שלוה) ו-moro-nasco (לידה לעומת מוות) מתאים במיוחד לאופי יצירתה של אוליברו.

Guerra è'l mio stato, d'ira et di duol piena/ e sol di lei pensando ho qualche pace [...] mille volte il di moro e mille nasco, tanto dalla salute mia son lunge.

המלחמה היא מצבי, מלאה בזעם ובצער/ רק כאשר אני חושב עליה אני מוצא מעט שלוה [...] אלפי פעמים ביום אני מת ואלפי פעמים נולד, כה רחוק אני מגאולתי.]

בדומה לטקסט של פטררקה, אורפיאו מתבססת על ניגודים המתבטאים לא רק בדמותו של אורפיאו, שהוא חצי-אל, אלא גם בארגון פרקי היצירה ובמבנה הטונלי שלה.²⁸ ביטויים של עבר והווה, עצב ושמחה ועולם פסטורלי המבטא את שמחת החיים אל מול החשכה האופפת את עולם המתים מיוצגים בה באמצעות שינויים הרמוניים הכוללים חילופים מרובים בין דיאזים ובמולים, כלומר בין cantus durus/mollis על פי המערכת הטונלית של המאה ה-17.²⁹ קינת אורפיאו המופיעה כהשאלה בסוף היצירה נפתחת בניגוד בין החיים למוות, שמתבטא בצמד המילים morta-vita ובנשימה המייצגת את כוח החיים:

Tu sé morta, sé morta, mia vita ed io respiro?

[את מתה, אהובתי, ואני נושם?]

אוליברו בוחרת להשתמש בחלקים מינוריים מאורפיאו, קודרים במיוחד, שאמנם כוללים גם את מקהלת הרועים, אך לא ברגעיה הפסטורלים (כמו במערכה הראשונה) אלא בחטיבה מינורית, בלויית טקסט המבליט את הגורל האכזר שמערער את אמון האדם בטוב שהוא בר-חלוף. עם זאת, בהמשך למשמעות כותרתה, ניכרים גם בה, בדומה לאורפיאו, חילופים בין הטון המזוירי למינורי.

28. להרחבה על המבנה הטונלי של אורפיאו, ראו: Eric T. Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York: Schirmer Books, 1992, pp. 126-157

29. הכוונה להבחנה בין שני סוגי ההקסאקורד, "קשה" ו"רך", הבנויים שניהם ממהלך של שישה צלילים עולים. הקסאקורד קשה הוא מסול עד מי עם סי בקר, ואילו הקסאקורד רך הוא מפה עד רה עם סי במול.

לשתי קבוצות כלי הקשת חומרים מלודיים דומים, אך מבחינה הרמונית הן עומדות זו כנגד זו. הקווים המלודיים המקוריים נשמרים אך עוברים טרנספורמציה ניכרת, בעיקר בשל השימוש בהרכב המיתרים השני לטשטוש היציבות ההרמונית המועצמת על ידי האשכולות הצליליים באקורדיון. בדומה לריבוי המשמעויות של הצ'מבלו בזימאר, האקורדיון ביצירה זו משרת שתי מטרות אסתטיות ומוזיקליות: האחת היא קישוטיות בטון העממי, האופייני בדרך כלל לכלי זה, ואילו האחרת כוללת אשכולות צליליים הפונים לשימוש העכשווי בו.³⁰ כלי ההקשה מוסיפים גוונים שונים, לרוב רכים ולא דרמטיים, להוציא את הכניסה הדרמטית של החומרים מאורפיאו, ובמרכז עומדת הוויולה הסולנית, המנהלת דיאלוג עם קבוצות הכלים השונות. שינוי המדיום המבצע (במקרה זה, החומר הווקאלי המועבר לביצוע כלי) והמיזוג בין קווים מלודיים מהאופרה לבין קווים מלודיים ים-תיכוניים וכן השילוב בין ביצוע חי לחומר מוקלט תורמים למורכבות רבה. ההשפעה היס-תיכונית על החומרים ממונטוורדי מתבטאת באופי האלתורי של הקווים המלודיים ובקישוטיות המתאימה לתקופת הבארוק, אך מעוצבת כרצף סלסולים מתמשך.

המדריגל מהווה את החומר המוזיקלי העיקרי לחטיבה הפותחת, ופרפראזה עליו מופיעה גם בחטיבה השלישית. בפתחת המדריגל המקורי מתוארת השלווה המאיימת, המופיעה בבית הראשון של השיר באמצעות תנועה סטטית של אקורדים בסביבה טונלית של לה מינור, אגב תנועה הרמונית בצלילי הבאס בין דרגות הרמוניות מובחנות. הסיום באקורד לה מז'ור מתפקד כדומיננטה לאקורד הבא, רה מז'ור, שבו מתחילה ההתעוררות עם המילים "veglio, penso, ardo" ("אני ער, אני חושב, אני נכווה"). לדברי קורצמן (Kurzman) חלק זה משמש כשיא לחזרתיות הווריאטיבית ולמרקם שהלך והתעבה לאורך הפתיחה, ואילו השינוי באופי ובמרקם מסמל את המעבר בין תיאור הטבע הרוגע (arsis), לבין ההתעוררות (thesis).³¹

ביצירה החדשה נשמרים מאפיינים רבים מן היצירה המקורית כגון סביבה טונלית של לה מינור, תנועת אקורדים סטטית ותבנית הרמונית בסיסית היורדת מהטוניקה אל הדומיננטה דרך תנועה מלודית במרווחים צפופים. המאפיין האחרון מרמז, בדומה למקור, על המיון לטטרקורד המינורי האופייני ללאמנטו.

30. השימוש באקורדיון במוזיקה עכשווית אינו נפוץ. גוביידולינה הרבתה להשתמש בו ביצירות כגון *De Profundis* (1978) ו-*Et Expecto* (1985).

31. Jeffrey Kurzman, "A Taxonomic and Affective Analysis of Monteverdi's 'Hor Che'1. Ciel e la Terra", *Music Analysis* 12/2 (1993): 169-195

ענת רוזשיין-ויקס

בחטיבה השנייה נוצר שינוי ניכר במרקם ובאופי לאחר המעבר מדומיננטה על לה לרה מז'ור, שהוא הבסיס ההרמוני לחטיבה הבאה. בדומה למדריגל המקורי, הן שינויים אלו והן המעבר בין החטיבות יוצרים משמעות דומה של arsis ו-thesis. ההרכב הראשון נותר קבוע ונאמן למקור, ואילו בהרכב השני התנועה בפתיחת היצירה מגוונת על ידי הזזה ריתמית והוספת מרווחים שונים שיוצרים דיסוננס ביחס לקווים המלודיים הראשיים. האופי המסתורי המופיע במקור נשמר ומובלט גם על ידי הנחיית הביצוע (Misterioso), אך ההקשר חדש.

The image shows a musical score for six voices: Canto, Quinto, Alto, Tenore I, Tenore II, and Basso. The score is in 3/8 time, marked 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 'Hor ch'el ciel e la ter.ra el ven.to ta . ce'. The notation includes treble clefs for Canto, Quinto, Tenore I, and Tenore II, and a bass clef for Basso. The Alto part uses a soprano clef. The lyrics are written below each staff, with hyphens under 'ta' and 'ce' to indicate syllable placement.

דוגמה 3: מונטוורדי, פתיחת המדריגל Hor che'l ciel e la terra (חיבות 6-1)

השאלות, שילובים והלחנה מחדש בשלוש יצירות של בטי אוליברו

The image shows a musical score for three instruments: Accordeon, Viola solo, and Violin (I-VI). The Accordeon part is at the top, followed by the Viola solo part, and then the Violin parts (I through VI). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *ppp*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include *non vib.* and *Misterioso*. The tempo markings are $\text{♩} = 44 - 50$ and $\text{♩} = 88 - 100$. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-3 and the second system covering measures 4-6.

דוגמה 3.א.: אוליברו, פתיחת נהרות נהרות (תיבות 1-3)

טכניקה דומה של יצירת ניגוד בין שני הרכבי המיתרים מאפיינת גם את עיצוב שלוש ההשאלות הראשונות מאורפיאו בחטיבה הרביעית. מורכבותן הצלילית של ההשאלות הולכת וגוברת. לדוגמה, בהשאלה השנייה, לא זו בלבד שגובהי צליל דיסוננטיים וגיוונים ריתמיים מתווספים למנגינה הראשית, אלא שבד כבד עם התרחשות זו מנוגנים בוויולה הסולנית וריאנטים על הקווים המלודיים. אמנם התנועה המלודית בוויולה מתבססת על גובהי צליל המהווים וריאנט לתנועה

המלודית המושאלת ממונטוורדי, אך אופייה, הנע בצלילים קרובים במרווחי סקונדות עם אפוג'טורות וצלילים קישוטיים רבים, מרמז על נטייה יס-תיכונית. גם בהשאלה השלישית נשמר המהלך המקורי בהרכב הראשון, אך ההרכב השני חורג כולו מן הציטוט. המרקם הולך ומצטמצם עד להיעלמות ההרכב הראשון, כך שנותרים רק המרווחים הדיסוננטיים, המובילים בסוף החטיבה אל האפילוג. הדוגמה הבאה מתמקדת בקטע מההשאלה השנייה, הלקוחה מסינפונייה אשר חוזרת שלוש פעמים במערכות השנייה והשלישית ברה מינור ומופיעה כאן פעמיים רצופות במי מינור. המצלול נבנה משלוש שכבות צליל: קווים מלודיים השאולים ממונטוורדי, אשר מנוגנים על ידי ההרכב הראשון; צירופי מרווחים דיסוננטיים על צלילי המנגינה בהרכב השני ובאקורדיון וכן תבניות קישוטיות בעלות אופי אלתורי בוויולה הסולנית על גובהי צליל שמקורם בקו המלודי (אך אינם מקבילים אליו אלא מתעכבים או מקדימים לעומתו). המנגינה המקורית, המתאפיינת בתנועה מלודית בצלילים קרובים מייצגת את הקישוטיות הבארוקית המאפיינת את אורפיאו, לצד אופייה המקאמי של התנועה הצפופה סביב צלילים מרכזיים.

דוגמה 3.1: אוליברו, הסינפונייה המושאלת (תיבות 149-150)

השילוב בין הנגינה החיה הנתונה לשינויים ופרשנויות לבין החומר המוקלט, המופיע בחטיבה השלישית ובחטיבה המסיימת, יוצר מתח רב. החטיבה השנייה מתאפיינת בדיאלוג הטרופוני ממושך בין הוויולה הסולנית לבין ההרכב התזמורתי, כאשר החילופים בין הוויולות יוצרים מצלול מורכב שבו תפקידיהן מתערבבים זה בזה בחלל האקוסטי, וכלי ההקשה המגוונים, הכוללים גונג, תופי טאם-טאם,

השאלות, שילובים והלחנה מחדש בשלוש יצירות של בטי אוליברו

פעמונים ועוד, תורמים להעשרה נוספת של המצלול התזמורתי. אופייה הרגוע, הנוצר על ידי תנועה המשכית הנבנית מחזרה תמידית, מינימליסטית כמעט, על אותם קווים מלודיים בגיוונים קלים, מתחלף באופי הדרמטי של החטיבה השלישית. בחטיבה זו מופיע השיר "פרמאנה" בקולות המוקלטים המוכפלים על ידי הוויולה. התנועה המלודית המתמדת סביב אותם גובהי צליל החוזרים שוב ושוב (לה, סי במול, ובהמשך גם סי בקר ודו) מרמזת על נטייה מלודית מקאמית. הופעת השיר על גבי חומרים וריאטיביים מהמדריגל והניגוד הניכר לעומת החטיבה השנייה מגבירים את רמת המורכבות הרגעית של החומרים המוזיקליים.

דוגמה 3.1: אוליברו, מנגינת "פרמאנה" והמדריגל (חיבות 107-140)

בחלק המסיים מושמעים שוב הקולות המוקלטים, הפעם בדו-קוליות הטרופונית. כותרתו "אפילוג" מבליטה את תפקידו כנקודת מבט מסכמת על היצירה. בדומה להשאלות הקודמות, החומר המלודי המקורי נשמר וכך גם המסגרת הטונלית של הקינה. עם זאת, שילובה עם הסרט המגנטי והמעבר מהמדיום הווקאלי אל המדיום הכלי יוצרים מוזיקה חדשה, חופשייה ממגבלות הטקסט, הפונה כעת לא רק אל האבל הפרטי של הגיבור אלא אל האבל הכלל-אנושי, וכך מובלט המסר העיקרי של היצירה.

מעניין לציין שדווקא הוויולה, המנגנת בביצוע חי, היא זו שפונה אל העבר המוזיקלי, ואילו הקולות המוקלטים, שנשארים זהים בכל ביצוע, הם בעלי אופי

ענת רוזשיין-ויקס

אלתורי, "אותנטי", מידי. בדומה לליווי באקורדים מפורקים בפתיחת זימאר, תבנית הליווי בכלי הקשת מרמזת גם כאן על הקשר לבארוק, אך השילוב בין המרכיבים השונים מבהיר כי מדובר במורכבות בת־זמננו. בדומה ליצירות האחרות שנבחנו, תחושת הדעיכה בסיום היצירה מובלטת על ידי צמצום הדרגתי של המרקם לעבר קול אחד - ויולה סולנית ואקורדיון. לבסוף נותרת רק הוויולה, בעודה מלווה באשכולות צליליים מתמשכים חרישיים באקורדיון. תפקיד הוויולה בסיום מדגים את הטרנספורמציה המתמדת של החומרים המוזיקליים, הלקוחים לא רק מהשאלות חיצוניות אלא גם מחומרים מקוריים מיצירות מוקדמות יותר. במקרה זה מדובר במוטיב המרכזי בתפקיד הוויולה, הלקוח מהיצירה בשרב, המתבסס אף הוא על יצירה מוקדמת יותר של אוליברו, *Per Viola* (1993) לוויולה סולו.

The image shows a musical score for a piece titled "Epilogue". The score is written for four instruments: Percussion (Perc.), Accordion (Accord.), Nastro Magnetico (Magnetic Tape), and Viola Solo. The score starts at measure 168. The Percussion part has a tempo marking of $\text{♩} = 45$ and "Tempo rubato, sequendo la voce del nalstro". The Accordion part has a marking of "pppp" and "accordance should sound up through the end of the piece". The Nastro Magnetico part has a marking of "ppp" and "Start Take II (Vice Versa)". The Viola Solo part has a marking of "tempo rubato, expr." and "ppp". The score ends at measure 170.

דוגמה 3.1: אוליברו, קינת אורפיאו והקולות המוקלטים (מיתות 168-170)

ביצירה נהרות נהרות מתבטאת במישרין ובלא פשרות אמירה חברתית בנוגע לגלובליות שבכאב המלחמה ששיאה באפילוג, כאשר הקינה והרצ'יטיטיב מופיעים ברובזמן. בדומה לאחות קטנה, מדובר ביחסי גומלין תמידיים בין ההשאלות. אמנם הקלטת השירה העממית ללא עיבוד אמנותי משמשת אמצעי לשימורה, אך הטרנספורמציה הקיצונית המתחוללת בה בעקבות השילוב עם הוויולה וההרכב התזמורתי כולו מאירה אותה באופן חדש. באופן דומה, גם המוזיקה של מונטוורדי מוארת בפן חדש המתאים לסיטואציה העכשווית על ידי מגוון אמצעים תזמוריים.

הלחנה מחודשת ופרשנות אישית

במאמרו "Translating Music" בריו מסביר כי העיבוד המוזיקלי הוא חלק מתופעת התרגום העומדת בבסיס התפתחות ההיסטוריה התרבותית כולה.³² אחד ההיבטים של העיבוד הוא פרשנות חדשה של מרכיבים מהעבר והטמעתם במוזיקה החדשה. אוליברו מיישמת תפיסה זו, כאשר ההשאלות השונות מוטמעות אל תוך הסגנון המוזיקלי העכשווי בכמה רובדי משמעות: החומר המושאל עומד לא רק לעומת הופעתו ביצירה המקורית, אלא מעומת עם חומר מושאל נוסף לשם יצירת ניגוד או מיזוג ביניהם. בשלוש היצירות נמצאו קשרים ברורים בין החומרים המושאלים לבין הופעתם המקורית לצד שינויים ניכרים. המוזיקה החדשה אינה בארוקית, ערבית או יהודית. הסגנון המוזיקלי אינו לאומי, אלא נעשה שימוש בחומרי הגלם העממיים והאמנותיים לביטוי תפיסות אסתטיות עכשוויות.

השינוי המתמיד של חומרים קיימים מבטא במידה רבה את רעיון "היצירה הפתוחה", אשר תואר בהרחבה על ידי אומברטו אקו.³³ ב"יצירות פתוחות" המלחינים בוחרים להעניק אוטונומיה נרחבת למבצע במישור הריתמי, ברצף האירועים ביצירה ועוד. בדרך כלל המוזיקה של אוליברו אינה מאפשרת בחירה חופשית למבצעים למעט במישור הריתמי, שבו ניתנת אוטונומיה כלשהי בבחירת אורכי הצליל, שאמנם נתונים מראש אך מצויים במסגרת ריתמית חופשית. עם זאת, הגישה הפתוחה ביצירותיה מובילה לספיגה מרובה של חומרים שמקורם חיצוני ובר כבד לגלגולים מרובים של רעיונות פנימיים המועברים בין יצירות ומובילים לשינוי תמידי של חומרים קיימים לצד אזכור תמידי שלהם, כך שהעבר המוזיקלי, האישי והתרבותי משולב כל הזמן בהווה.

מניתוח היצירות מתברר כי ההלחנה מחדש, במגוון טכניקות המאפשרות הטמעה של החומרים המושאלים לתוך הסגנון העכשווי, עומדת במרכז סגנונה של אוליברו. עבודה, החומרים המושאלים, עממיים ואמנותיים כאחד, משרתים מטרה זו. המיזוג בין מוזיקה יהודית, ערבית ומערבית מדגים היטב את הדיאלוג שהיא שואפת לבטא ביצירותיה. המוזיקה שלה מעוררת עניין רב במישורים מוזיקליים, אסתטיים ותרבותיים ומציבה אתגרים בפני המבצע, המאזין והחוקר כאחד.

Luciano Berio, "Translating Music", *Remembering the Future*, Cambridge: 32 Harvard University press, 2006, pp. 31-60

Umberto Eco, *The Open Work*, (trans.) Anna Cancogni, Cambridge: Harvard University Press, 1989