

## צחוק, צעקה, שריקה: כיצד נכנסו טכניקות קוליות מורחבות לשימוש במוזיקה מקהלתית<sup>1</sup>

תם קרני

הריגוש האמיתי במוזיקה כיום הוא שהמלחין אינו מוגבל על ידי התיווי המסורתי שלנו, אלא רק על ידי גבולות הדמיון שלו.<sup>2</sup>

עד המאה ה-20, דרשו יצירות קוליות ומקהלתיות מערביות מהזמרים טכניקת ביצוע אחת בלבד – שירה. מתחילת המאה ה-20, ובפרט בשנות ה-50 וה-60, נכנס לשימוש מגוון רחב של טכניקות ביצוע קולי.<sup>3</sup> המונח "טכניקות קוליות מורחבות" (EVT, Extended Vocal Techniques) מתייחס לכל שימוש שאינו בגדר שירה בקול האנושי, במסגרת יצירה מוזיקלית. טכניקות אלו כוללות אלתור, אלאטוריקה, שריקה, תיפוף גוף, שירה מיקרוטונלית, דיבור, שירת אוברטונים והפקת צלילים אחרים באמצעות מערכת הקול והגוף. בתחום המקהלות, בפרט בעשור האחרון, הפכה מוזיקה חדשה למקובלת וכולטת מאוד, וניתן לזהות חיפוש מתמיד אחר חידושים והמצאות מצלוליות. בעקבות זאת הפכו טכניקות מורחבות לשגורות ביותר, וכיום הן מבוצעות תדיר על ידי הרכבים קוליים מקצועיים וחובבים.<sup>4</sup> מחקר זה סוקר את תחילת השימוש בטכניקות קוליות מורחבות במוזיקה למקהלה מסוף המאה ה-19 ועד זמננו.

ב-1980 טען המלחין ג'ורג' קראמב (Crumb) שההתפתחויות המצלוליות של המאה ה-20 פסחו במידה רבה על תחום השירה המקהלתית.<sup>5</sup> לדעתי, רעיון זה מדויק רק מקצתו: המוזיקה

1. תודה מקרב לב לפרופ' זהר איתן על הנחייתו במחקר שהוביל למאמר זה.
2. Brock McElheran, "Beginner's Guide to the Avant-Garde", *The Choral Journal*, 13.8, 1973: 19
3. יש להבחין בין טכניקות ביצוע מורחבות לבין טכניקות הלחנה מורחבות, שנוטות להתייחס לתהליך היצירה ולייצוג הגרפי של המוזיקה. מחקר זה אינו כולל התייחסות לממד הגרפי אלא לביצוע בלבד. כמו כן, ישנה חפיפה בין ההגדרות: לדוגמה, אלאטוריקה עשויה להתייחס הן להתהוות הפרטיטורה עצמה והן לביצועה.
4. Kira Zeeman Rugen, *The Evolution of Choral Sound in Professional Choirs from the 1970s to the Twenty-First Century*, DMA diss., Arizona State University, 2013: 154
5. George Crumb, "Music: Does It Have a Future?", *The Kenyon Review*, 2.3, 1980: 119

למקהלה זכתה להתפתחות דומה להתפתחות של המוזיקה הכלית או הקולית-סולנית, אך שינויים אלו התרחשו באיחור, ועד שנות ה-60 היו ניסיונות מועטים בלבד בהלחנה חדשנית למקהלה, ואולם כיום תחום המוזיקה למקהלה פעיל ביותר ומצטיין בחידושו. בעוד ניתן לטעון שהמוזיקה הכלית של המאה ה-20 וה-21 מנוגנת בתדירות נמוכה ממוזיקה מוקדמת יותר, הרי בתחום המקהלתי המצב הפוך: ישנו צימאון של ממש ליצירות חדשות, והרכבים שואפים להתעלות זה על זה בחשיפת מוזיקה שטרם נשמעה, במיוחד מוזיקה שנכתבה בשלושת העשורים האחרונים.<sup>6</sup> לטכניקות קוליות מורחבות יש מקום רב בעשייה המקהלתית הזאת.

החלק הראשון של מאמר זה כולל סקירה כרונולוגית של התפתחות המוזיקה למקהלה מסוף המאה ה-19 ועד ימינו, על מנת להתחקות אחר המהפך האסתטי שעבר על התחום המקהלתי בעשורים האחרונים, מאידיאל צלילי מונוליתי לנהירה אחר מצלולים חדשים. החלק השני של המאמר סוקר את הטכניקות הקוליות המורחבות עצמן, מתאר את תהליך כניסתן לשימוש ומדגים כיצד הן מתבטאות ביצירות למקהלה.

### חלק ראשון: מוזיקה למקהלה בסוף המאה ה-19 ובמאה ה-20

המוזיקה המקהלתית המערבית של המאה ה-20 חוותה מעבר הדרגתי בין שתי גישות אסתטיות מנוגדות, התקפות הן להלחנה והן לביצוע. מחד גיסא, במחצית הראשונה של המאה ה-20 אפיינה את המוזיקה המקהלתית גישה מונוליתית, שבבסיסה שאיפה לאידיאל אחיד לצליל מקהלתי "אמנותי-מערבי". מאידך גיסא, בייחוד החל בשנות ה-60, התאפיינה המוזיקה למקהלה בחיפוש אחר כיוונים חדשים וניסיונות ליצור מצלולים חדשים וייחודיים. משנת 1930 לערך התאפיין האידיאל הצלילי בכל סוגי המקהלות המערביות בצליל בעל רזוננס ושאינו נזלי, שימוש בוויברטו או לחלופין בצליל "ישר" (straight tone) על פי צו האופנה, בדגש על הגייה אחידה ותשומת לב לאינטונציה ולאחידות.<sup>7</sup>

במהלך המאה ה-20 התפוגג רעיון הצליל המקהלתי האידיאלי בעקבות כמה תהליכים, שאת שיאם מתאר המוזיקולוג והאבובן ברוס היינס (Haynes) כעליית הפלורליזם.<sup>8</sup> היינס מבחין בין שלושה זרמים מוזיקליים עוקבים: הרומנטיזם, שאפיין את המוזיקה המערבית עד מלחמת העולם הראשונה, המודרניזם, שדחה את הרומנטיזם, והביצוע התקופתי (period style), שהופיע משנות ה-60 וביתר שאת משנות ה-80 ואילך.<sup>9</sup> בו בזמן, בזכות הגישה המורחבת להקלטות ויציאתם של הרכבים לסירי קונצרטים בעולם, התודעו מוזיקאים לסגנונות אתניים

6. William Weber, "Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music", *Common Knowledge*, 9.1, 2003: 78

7. Carroll Gonzo, "Research in Choral Music: A Perspective", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 1973: 22-23

8. Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford UP, 2007, p. 31

9. שם, עמ' 32-52.

שונים.<sup>10</sup> בעקבות זאת החל להופיע שימוש ברפרטואר עממי ובמצוללים אתניים שונים בשירה המקהלתית. נוסף על כך, לכאורה באופן פרדוקסלי, לא רק המודרניזם אלא גם הביצוע התקופתי הביאו לשינוי האסתטיקה המקהלתית המערבית מאיריאל אחיד לפלורליזם.

#### סוף הרומנטיזם ושחרור הקול מהכתיבה ההמנונית

במפנה המאה ה־20 היו מרבית המקהלות מקהלות חובכים מעורבות (נשים וגברים) בארבעה קולות, שבהן הושרו תפקידי הסופרן והאלט על ידי נשים, הן במוזיקה דתית והן במוזיקה חילונית. מקהלות נערים הוסיפו לפעול במסגרות דתיות ואקדמיות, ובפרט באלו שהן בעלות זיקה קתולית או אנגליקנית.<sup>11</sup> מקהלות אורטוריות גדולות (שבהן עשרות ולעיתים מאות זמרים), פרי המאה ה־19, המשיכו להתקיים, כשחבריהן לרוב מוזיקאים חובכים.<sup>12</sup> קיומן של המקהלות האורטוריות היה קשור לתמורות חברתיות באירופה ובארצות הברית במהלך המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20: גאוה לאומית, עליית מעמד הביניים והתפתחות זכויות הנשים בחברה.<sup>13</sup>

לקראת סוף המאה ה־19 הייתה המוזיקה המקהלתית הומופונית, כוֹרלית והמנונית הרבה יותר מבתקופות קודמות. בבארוק המאוחר היו הקולות כתובים באותה וירטואוזיות כמו כלי הנגינה, וברנסנס אף היה ניתן להחליף בין הקולות לכלים בחופשיות, ואולם לאורך התקופה הקלאסית והרומנטית רעיון זה הלך ונעלם. באורטוריות, במוטטים ובשירים למקהלה של ברהמס, מנדלסון וברוקנר בדרך כלל שימש מבנה הפוגה לפרקי סיום חגיגיים, ואילו בתקופה הקלאסית והרומנטית המרקם העיקרי הוא הומופוני. שחרור הקול מהכתיבה הכוֹרלית וההמנונית היה צעד חשוב בדרך לגילוי מצוללים חדשים, וביניהם EVT.

בשלהי המאה ה־19 גילתה הכנסייה הקתולית עניין מחודש בפוליופניה של המאה ה־16, ובייחוד בכתיבתו של פלסטרינה, שהיה לדמות מופת ולדגל הרפורמה הקתולית.<sup>14</sup> זו הייתה ריאקציה לליברליזציה שהביאה עימה תנועת הנאורות של המאה ה־18.<sup>15</sup> החזרה לאיריאל

10. Richard I. Kegerreis, "History of the High School a Cappella Choir", *Journal of Research in Music Education*, 18.4, 1970: 319-329

11. Graham F. Welch, "Culture and Gender in a Cathedral Music Context: An Activity Theory Exploration", *A Cultural Psychology of Music Education*, 2011, p. 229

12. Nick Strimple, "Choral Music in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries", in *The Cambridge Companion to Choral Music*, Cambridge UP, 2012, p. 150

13. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio: Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, UNC Press Books, 2012, p. 42

Smith and Young, NP

14. Patrick M. Liebergen, "The Cecilian Movement in the Nineteenth Century: Summary of the Movement", *The Choral Journal* 21, no. 9, 1981: 13

המוזיקלי של פלסטרינה התאפיינה בשירה ללא ליווי, שסוגל לה המונח הארכאי "א־קפלה"<sup>16</sup>. ב-1868 ארגנה הכנסייה הקתולית בארצות דוברות הגרמנית תנועה מוזיקלית שנקראה צציליאניזם (Cecilianism), שהישגה הגדול היה הוצאתו לאור של ה־*Liber Usualis*, ספר התפילה הנוצרי, בשנת 1894.<sup>17</sup> בו בזמן התרחשו תמורות דומות גם במוזיקה הפרוטסטנטית והאורתודוקסית ברחבי אירופה. החזרה להלחנה פוליפונית נמשכה לתוך המאה ה־20, ומסמנת פתיחות מחודשת לחשיבה אינסטרומנטלית בכתיבה למקהלה.

החשיבה האינסטרומנטלית הזאת המשיכה עם מלחינים כגון סרגיי רחמנינוב והייטור וילה לובוס (Villa Lobos), שהלחינו ווקאליזות שבהן הזמר או הזמרת שרים ללא טקסט (על הברה כגון [o] או [a]). השימוש בהברות חסרות משמעות (וכן בהברות סולפז') היה חלק מהפרקטיקה של זמרים החל במאה ה־18, אך במאה ה־20 פרח הז'אנר לראשונה בשימוש קונצרטנטי (the concert vocalise). הפרדת המוזיקה הווקאלית מהטקסט הייתה צעד משמעותי ביותר בהתפתחות המוזיקה של המאה ה־20.

#### מולטיקולטורליזם, רגיונליזם ואקזוטיציזם

לקראת סוף המאה ה־19 קמו במערב תנועות של מולטיקולטורליזם (multiculturalism) ומגנד רגיונליזם (regionalism), ועימן דגש על ביצוע מוזיקה מתרבויות שונות באופן "אותנטי", בד בבד עם זליגה של מוזיקה "עממית" לתוך אולמות הקונצרטים.<sup>18</sup> שינויי תפיסה אלו הביאו לכך שבביצוע מוזיקה ממסורת שונות נעשה ניסיון לשנות את המצלול בהתאמה למקור האתני, לעיתים על חשבון האסתטיקה המערבית המקובלת של הצליל המקהלתי.<sup>19</sup>

בסוף המאה ה־18 קמו באירופה יסודות המולטיקולטורליזם (רב־תרבותיות) על ידי הוגים כגון ז'אן־ז'אק רוסו, שהחלו להתעניין בתרבויות חדשות בד בבד עם מסעות מגלי הארצות האירופים ברחבי תבל. מובן שהשראה מתרבויות חוץ־אירופיות הייתה נוכחת במוזיקה לאורך מאות שנים, אך החידוש בשלהי המאה ה־18 היה בניצני גישה שוויונית לתרבויות אלו. רוסו כתב על שיויון

16. באמצע המאה ה־17, לפי המסה של כריסטופר ברנהרד (*Tractatus compositionis augmentatus* (Bernhard)) היה המושג "א קפלה" שווה במשמעותו ל־*prima pratica* – סגנון הקונטרפונקט הנוקשה של הרנסנס הבשל – ולא היה כל קשר בין הביטוי "א קפלה" לשילוב או אי־שילוב של כלי נגינה, אלא לסגנון. אך המלחינים של המאה ה־19, בראותם שהיצירות מהרנסנס המאוחר לא כללו תפקידים אינסטרומנטליים, הניחו בטעות שזו משמעות המושג "א קפלה", וסיגלו לו משמעות חדשה. זו הייתה טעות גם מכיוון שברנסנס היה ניתן להחליף בחופשיות בין קולות לכלים. ראו Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical*
17. Jeremy Day-O'Connell, *Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy*, Vol. 46, University of Rochester Press, 2007: 108
18. William M. Anderson and Patricia Shehan Campbell (eds.), *Multicultural Perspectives in Music Education*, Vol. 3, R and L Education, 2011: vii
19. David Akombo and Loretta Galbreath, "Embracing Multiculturalism in Choral Music Education", *National Social Science* 47.2, 2016: 2

בין כל בני האדם ודחה את הקשר בין חלוקה היררכית לערך האדם.<sup>20</sup> ה"אקוויטיקה", שהייתה פופולרית ביותר בתחילת המאה ה-20 הן בקרב מלחינים אימפרסיוניסטים והן בקרב מלחינים פוסט-רומנטיים, איבדה מכוחה עם עליית המודרניזם והסריאליזם.<sup>21</sup> לאחר דעיכה באמצע המאה ה-20, חזר המולטיקולטורליזם בסוף המאה כתנועה שונה בתכלית, פלורליסטית ובעלת ערכים ליברליים ואנטי-גזעניים, שנועדה לתקן עוולות היסטוריות ולתת לגיטימציה לתרבויות שונות.<sup>22</sup>

### המקהלה המדקלמת

מקובל לראות ב-*Pierrot Lunaire* מאת ארנולד שנברג (1912) היצירה הראשונה שהשתמשה בטכניקות קוליות מורחבות, כגון טכניקת שפרכגזאנג (Sprechgesang) – דקלום בעל גובה צליל המצוי בין דיבור לשירה.<sup>23</sup> למעשה, קדם לשנברג אנגלברט הומפרדינק (Humperdinck), שכתב בטכניקה זו באופרה *Königskinder* (1897).<sup>24</sup> בדומה לשפרכגזאנג של שנברג, השתמש גם צ'רלס אייבס בסגנון חצי-מדובר חצי-מושר, בשירו *Nov. 2, 1920* לקול ולפסנתר.<sup>25</sup> שנברג אחראי לאחד השימושים המוקדמים ביותר בטכניקות מורחבות בשירת מקהלה: ב-1924 הוא הלחין תפקיד למקהלה בטכניקת שפרכגזאנג ביצירה *Die glückliche Hand*. בשנות ה-30 ועד שנות ה-70 של המאה ה-20 הייתה המקהלה המדקלמת (verse-speaking choir) תחום פופולרי ללא הקשר מוזיקלי. היא עסקה בדקלום קבוצתי של שירה, בדרך כלל במסגרת לימודית. מקור התחום בשנת 1922, אז הקימה מרג'ורי גולן (Gullan) את המקהלות המדקלמות הראשונות בבתי ספר אנגליים, לשם שיפור הדיקציה ואיכות הקול. מוסדות חינוך נוספים באנגליה, כסקוטלנד, בצפון אמריקה וברחבי אירופה נסחפו בהתלהבות באופנה החדשה, ועד מהרה מצא התחום את דרכו לאולמות הקונצרטים.<sup>26</sup> בשנת 1930 הציג ארנסט טוך (Toch) האוסטרי בפסטיבל ברלין למוזיקה חדשה את יצירתו *Der Fuge aus der Geographie* (הפוגה הגיאוגרפית) למקהלה מדקלמת. בקהל נכחו פאול הינדמית וג'ון קייג' בן ה-18. בשנת 1935 דאג קייג' להוצאת היצירה לאור בליווי טקסט באנגלית בכתב העת *New Music*, החושף יצירות

20. Charles Taylor, *Multiculturalism*, Princeton UP, 1994: 45

21. Philip Hayward (ed.), *Widening the Horizon: Exoticism in Post-War Popular Music*, Indiana UP, 1999, p. 9

22. Deborah Bradley, *Global Song, Global Citizens? Multicultural Choral Music Education and the Community Youth Choir: Constituting the Multicultural Human Subject*, Diss., University of Toronto, 2006, pp. 5-8

23. Janet K. Halfyard, "Extended Vocal Techniques", *Sequenza*, NP

24. Sharon Mabry, *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, Oxford UP, 2002, p. 77

25. Melanie Austin Crump, *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America*, Diss., University of NC, 2008, pp. 22-23

26. Mary Major Crawford, "Speech Choirs in Europe", *Quarterly Journal of Speech* 23.3, 1937: 444-449

חדשות.<sup>27</sup>

באופרה משה ואהרון של שנברג (1932) מחולקת המקהלה לחטיבה מרקלמת, שבה גם קולות ילדים, ולחטיבה מזמרת. ניגוד זה מאפשר למלחין ליצור מגוון של מרקמים וצבעים המביעים הזדהות והתנגדות לפרקים, על פי האפיון של שתי הדמויות הראשיות, שאחת מהן שרה (אהרון) והאחרת מדברת (משה).

אמנם קייג' לא הגדיר יצירות רבות ככתובות למקהלה, אך למעשה, יצירות רבות מהאופוס שלו נועדו לביצוע קולי קבוצתי. באחד הפרקים ביצירתו *Living Room Music* (1940) לרביעיית נגני כלי הקשה, המבצעים מדברים, שרים ושורקים את תפקידם. גובה הצליל אינו מוגדר ביצירה, חוץ מחיצים המרמזים על הגבהת הצליל והנמכתו. קבלת הרקלום – הטכניקה הקולית המורחבת הראשונה – כמצלול לגיטימי היא צעד נוסף בדרך להתפתחות ה־EVT למקהלה. הצציליאניזם, המקהלה המרקלמת, המולטיקולטורליזם והרגיונליזם אפיינו אפוא את סוף המאה ה־19 ואת תחילת המאה ה־20, ואילו את הופעת האטונליות של שנברג בסביבות 1907 ניתן לראות כתחילת עידן המודרניזם.<sup>28</sup>

#### המודרניזם

המוזיקולוג וההוגה דניאל אולברייט (Albright) מגדיר את המודרניזם כבדיקת הגבולות של מבנה אסתטי.<sup>29</sup> מאחר שהמודרניזם נוטה לתור אחר הקצוות של החוויה האסתטית, ניתן למצוא בו ניגודים קיצוניים כגון פרימיטיביזם ופוטוריזם. המודרניזם כלל תנועות כגון אקספרסיוניזם, סריאליזם, דאדא, ניאוקלסיציזם וסוריאליזם – שהן התפתחויות בתחומי אמנות שונים כגון שירה ואמנות פלסטית, והשפיעו גם על המוזיקה הקונצרטנטית.<sup>30</sup> זרמי האמנות המודרניסטיים, יחד עם עבודתם של מלחינים מודרניסטים כגון שנברג, אייבס, סטרווינסקי וכולז, היוו את הפריצה המשמעותית הראשונה של הטכניקות הקוליות המורחבות.

התנועה הפוטוריסטית של המחצית הראשונה של המאה ה־20 פרצה את הדרך לניסיונות מוזיקליים חדשים.<sup>31</sup> פיליפו תומאזו מרינטי (Marinetti), מנהיג התנועה, הביע עניין בקומפוזיציה ברבעי טונים ובאלתור, בעוד פרוצ'ו בוזוני (Busoni) פרסם ב־1907 את *Sketch of a New Aesthetic of Music*, שחזרה את האטונליות והתפתחויות נוספות במוזיקה של המאה ה־20. הצייר הפוטוריסטי לואיג'י רוסולו (Russolo) הוציא לאור ב־1913 את המניפסט *L'arte dei rumori* (אמנות הרעשים), שמעודד הלחנה באמצעות צלילים יום־יומיים, כולל רעש, בין שהם

27. Christopher Caines, "Preface to Gesprochene Musik, 1.'Oa' and 2.'Ta-tam'", *Current Musicology* 97, 2014: 62-63

28. Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, University of Chicago Press, 2000, pp. 30-31

29. שם, עמ' 29.

30. Daniel Albright, ed., *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago: University of Chicago Press, 2004; שם, עמ' 29.

31. Crump, *When Words Are Not Enough*, pp. 27-29

נעימים לאוזן ובין לאו.<sup>32</sup> מניפסט זה היה פריצת דרך משמעותית לתחילת ההתרחקות מנגינה גרידא ולבחינת אפשרויות ודרכים חדשות לשימוש בכלי נגינה ובהמשך גם בקול. דוגמה לכך היא המצאתם של כלי נגינה חדשים, שפסעו על הגבול בין מוזיקה לרעש. בסביבות 1910 החל ייצור מסיבי של כלי נגינה אוטומטיים, שנועדו לחקות צלילים כגון ירייה, רעמים, טפיפת פרסות סוסים, זכוכית מתנפצת, אש, רכבות ורוח, לצורך ליווי סרטי קולנוע והצגות תיאטרון. לאחר מלחמת העולם השנייה החליפו לרוב הקלטות את השימוש בכלים אקוסטיים אלו. כלים כגון המקלדת המזמרת (Singing Keyboard, 1936), המלוטרון (Mellotrone, 1962) והסונו-ווקס (Sono-Vox, 1939) השתמשו בשילוב הקלטה של קול אנושי ונגינה כדי ליצור אפקט של שירה.<sup>33</sup> תנועת הדאדא, שמקורה בשווייץ, המשיכה את דרכם של הפוטוריסטים בסביבות 1916. הדאדאיסטים פיתחו את ז'אנר השירה כמיצג (performance poetry), שבו מצלול ומראה המילים הכתובות היה לעיתים משמעותי יותר מפירושו.<sup>34</sup> בשנות ה-20 של המאה ה-20 חיבר המשורר קורט שוויטרס (Schwitters) שירה שהורכבה מהברות נונסנס, שנועדה להיות מבוצעת בקול רם ומטרתה הייתה משחק צלילי.<sup>35</sup>

במחצית השנייה של המאה ה-20 השתמשו מלחינים אירופים ואמריקאים כלוצ'אנו בריו (Berio), קרלהיינץ שטוקהאוזן (Stockhausen), ג'ורג' ליגטי (Ligeti) וקייג' בכתבי מפתח של הסוריאליזם, הפוטוריזם והדאדאיזם, ביניהם כתביו של ג'יימס ג'ויס, כליברית וכמניפסטים רעיוניים. מלחינים רבים פעלו במעבדות האלקטרו-אקוסטיות במילנו, בקלן ובפריז של שנות ה-50, דבר שפתח בפניהם את עולם האפשרויות הצליליות: הם יכלו לסנתז קולות כרצונם ולהתנסות במצלולים שונים בלי להתאים את עצמם למגבלות ביצוע כלשהן. הרעיונות הצליליים שעלו מניסויים אלקטרו-אקוסטיים אלו החלו להתבטא גם ביצירות האקוסטיות של אותם המלחינים.<sup>36</sup> ניתן לראות את דעיכת עידן המודרניזם בסביבות 1951, עם תחילת הניסיונות של קייג' עם "chance" ועם עליית האוונגרד.<sup>37</sup>

#### מוזיקה למקהלה מ-1950 ואילך

במחצית השנייה של המאה ה-20, הכתיבה להרכב בלתי מוגדר וכן כתיבה גרפית וביצוע אלתורי נעשו מקובלות יותר מבעבר. מאז 1950 אחוז קטן בלבד מכלל היצירות המוזיקליות (כולל סגנונות כמו פופ וג'אז) השתמש אך ורק בכלים שהיו קיימים ב-1900. כלומר, מלחינים החלו להשתמש בכלי נגינה עתיקים, באפקטים, בהקלטות, באלקטרוניקה, בכלים ממסורות אחרות, בצעצועים ובכלים אקוסטיים ואלקטרואקוסטיים חדשים כגון גיטרות חשמליות וסינתסיזורים. גם בכלים

Luigi Russolo, *The Art of Noises*, New York: Pendragon, 1986 .32

Hugh Davies, "A History of Sampling", *Organised Sound* 1, No. 1, 1996: 7 .33

Halfyard, NP .34

D. A. Steel, "DADA-ADAD Kurt Schwitters, Poetry, Collage, Typography and the Advert", *Word and Image* 6.2, 1990: 198-209 .35

Halfyard, NP .36

Albright, *Untwisting the Serpent*, pp. 30-31 .37

סטנדרטיים חלו שינויים, וטכניקות נגינה חדשות הוצעו מגוון חדש של אפשרויות צליליות.<sup>38</sup> המנצח והמלחין ברוק מקאלהרן (McElheran) כתב ב-1973 מאמר מבוא למוזיקת התקופה עבור כתב העת *The Choral Journal*, ובו טען ששורשי האוונגרד באירופה ניטעו בביקורו של ג'ון קייג' בדרמשטט ב-1958, שבו נחשפו בכת אחת מלחינים צעירים רבים לרעיונות חדשים.<sup>39</sup> מקאלהרן כותב: "מאותו הרגע שמוחם של האנשים ניצת באפשרויות חדשות, רעיונות התפוצצו כמו בית חרושת לזיקוקים".<sup>40</sup> מקאלהרן רואה באוונגרד מעין רומנטיציזם מחודש עם ריאקציה לנוקשות של הסריאליזם ושאיפה לחופש: מכאן ואילך רשאי כל מלחין להלחין כל צליל שמוצא חן בעיניו, בין שצליל זה ניתן לתיווי ובין לאו. רעיון זה נתן דרור למלחינים לשנות על פי צורכיהם את שיטת התיווי, שנמצאה כבלתי מספקת להכיל את הרעיונות הצליליים החדשים.<sup>41</sup>

#### ביצוע תקופתי ועליית האנסמבלים הקוליים

בעוד מקצת המקהלות המשיכו לבצע מוזיקה מתקופות שונות בגישה המונוליתית, השואפת לצליל מקהלתי אחד "נכון", קבוצות אחרות קיבלו בהדרגה את הרעיון שמוזיקה מתקופות שונות וממגוון ז'אנרים ניתנת לביצוע במגוון דרכים. בדומה למולטיקולטורליזם ולרגיונליזם, זרמים שהביאו לגיוון מצלולי במוזיקה המערבית, גם התנועה לביצוע נאמן למקור ההיסטורי השפיעה על שבירת האידיאל של צליל המקהלה. התנועה הביאה לעדנה מחודשת למקהלות הנערים ולקונטרה-טנורים, שלעיתים שולבו בסופרן ובאלט של מקהלות מעורבות. בנוף המקהלות, שעד אז הורכב לרוב ממקהלות בנות עשרות משתתפים, הרעיון שמוזיקה בארוקית (בייחוד המוזיקה של באך) וקדם-בארוקית היו עשויות להיות מבוצעות במקור עם זמר אחד לכל קול, הוביל לוויכוחים רבים בין מוזיקולוגים.<sup>42</sup> הרכבים מקצועיים בני 3-16 זמרים החלו להתמחות בביצוע מוזיקה פרה-קלאסית, מוזיקת אוונגרד וג'אז. בין הגופים הבולטים הראשונים בתחום היו ה-*King's Singers* האנגלים, *L'ensemble vocal Marcel Couraud*, שהביאו לביצועי בכורה כמה מיצירותיו של מסיאן, וה-*Swingle Singers*, שבריו הלחין עבורם כמה יצירות. אנסמבלים קוליים אלו היו בעלי צביון סולני יותר ממקהלות, ופעלו עם מנצח או בלעדיו. הרכבים קוליים שהתמחו בביצוע מוזיקה חדשה נדרשו לעיתים קרובות ללמוד שימוש בטכניקות קוליות מורחבות.<sup>43</sup> בשנות ה-70 נוסד באוניברסיטת סן דייגו מאגר מוקלט של טכניקות קוליות מורחבות, שנועד לשמש כלי לימוד למבצעים המבקשים ללמוד טכניקות אלו.<sup>44</sup> אם כי

38. Hugh Davies, "Instrument Modifications and Extended Performing Techniques", *Grove Music Online*, Oxford University Press, NP

39. McElheran, "Beginner's Guide to the Avant-Garde", pp. 19-24

40. שם, עמ' 19.

41. שם.

42. Joshua Rifkin, "Bach's Chorus. A Response to Robert Marshall", *The Musical Times*, 1983, pp.

161-162; Andrew Parrott, *The Essential Bach Choir*, Boydell, 2004, pp. 63-65

43. Dennis Shrock, *Choral Repertoire*, Oxford UP, 2009, p. 583

44. Crump, *When Words Are Not Enough*, p. 6



מרבית המקהלות המקצועיות והחובכות והקהלים שלהן התקשו בתחילה להסתגל למצלולים החדשים, התחום המקהלתי כולו הושפע בהדרגה מהרכבים פורצי דרך אלו, וטכניקות מורחבות עברו לזרם המרכזי של המוזיקה המקהלתית.<sup>45</sup>

#### מחוות קוליות חוץ-שבתיות

תפקיד הקול בשפה הפך אותו לצייר בין התחומים החברתי, הדתי, המוזיקלי והרוחני; ציר שבכוחו להעביר משמעויות, רעיונות ואידיאולוגיות.<sup>46</sup> יצירות קוליות במאה ה-20 ביקשו להעביר משמעות למאזין אפילו ללא טקסט, באמצעות מחוות חוץ-שפתיות (nonverbal gestures, paralingual), אינטונציה, דינמיקה, צבע קול וארטיקולציה.<sup>47</sup> יכולת זו של מוזיקה ווקאלית להביע מבחר של משמעויות סותרות לעיתים איפשרה לייצג בעזרתה תרבויות וסיטואציות שונות, ובעונה אחת לחזקן או למתוח עליהן ביקורת. ניתן לראות זאת בבהירות ביצירה *A-Ronne* (1975) מאת בריו, שם כמעט כל מחווה מוזיקלית מכילה משמעות חדשה ומשליכה את המאזין לעולם חדש של הקשרים.

בד בבד הוצגה גישה הפוכה על ידי אמן הקול רוי הארט (Hart) ומורו אלפרד וולפסון (Wolfsohn), ששאפו לנתק את הקול מההקשרים האסתטיים, ההיסטוריים והתרבותיים שדבקו בו.<sup>48</sup> גישה זו מתבטאת במוזיקה של המלחינים הלמוט לכנמן (Lachenmann) וג'צ'ינטו שלסי (Scelsi). בשנות ה-50 וה-60 ניסה לכנמן לפסול את השימוש במחוות הניתנות לזיהוי, במוזיקה כלית ובייחוד במוזיקה קולית. לכן הוא השתמש ביצירותיו הקוליות בנשימות כצורה ווקאלית של עקרון ה-*musique concrète*, שהנחה את יצירתו. בשלוש יצירותיו למקהלה – *Consolation I* (1967) ל-12 קולות וכלי הקשה, *Consolation II* (1968) ל-16 קולות ו-*Les Consolations* (1978) למקהלה ותזמורת – נשימות באיכויות שונות מהוות אפקט מרכזי.<sup>49</sup>

#### המוזיקה המקהלתית בימינו

סגנון ההלחנה למקהלה הנפוץ בימינו משלב הרמוניה טונלית, מינימליזם וטכניקות קוליות מורחבות. הסגנון הרווח משתמש לרוב באשכולות צלילים בסביבה טונלית או מודלית, לדוגמה, ביצירתו של אריק וויטאקר *Sleep* (Whitacre).<sup>50</sup> מצלול אופייני נוסף הוא של אקורדים בעלי

45. Rugen, *The Evolution of Choral Sound*, p. 85

46. Christian Utz, "The Rediscovery of Presence: Intercultural Passages through Vocal Spaces between Speech and Song", *Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West* 3, 2013: 45

47. שם, עמ' 45.

48. שם, עמ' 46.

49. Jörn Peter Hiekel, "Escaped from Paradise?", *Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West* 3, 2013: 159

50. Eric Whitacre and Charles Anthony Silvestri, *Sleep: For SATB a Cappella Chorus*, Hal Leonard, 2002

הכפלות רבות ורחוסות, divisi נרחב ומרקם הומופוני, שמכונה לפעמים "כתיבה סימפונית", לדוגמה, ביצירתו של אולה יאילו *Unicornis Captivatur* (Gjeilo).<sup>51</sup> בעשורים האחרונים כתיבה פוליפונית כמעט איננה מופיעה ביצירות למקהלה, אך מינימליזם אומץ בחום על ידי עולם המקהלות, שאינו נוטה לכרומטיקה מורכבת,<sup>52</sup> וראו לדוגמה את יצירתו של ארוו פארט (Pärt) מ-1997 *Zwei slawische Psalmen*.<sup>53</sup> כיום אלאטוריקה היא טכניקה נפוצה מאוד, לדוגמה ב-*Magnum Mysterium* של חוויאר בוסטו (Busto).<sup>54</sup>

בעקבות *Stimmung* (1968) מאת שטוקהאוזן, נעשתה שירת אוברטונים למצלול מקובל בכמה יצירות עכשוויות למקהלה, כגון *Past Life Melodies* (1991) מאת שרה הופקינס (Hopkins) האוסטרלית.<sup>55</sup> ב-*Sanctus* מאת מייקל מקגלין (McGlynn) האירי ניתן לראות את השפעתו של ליגטי ויצירתו פורצת הדרך *Lux Aeterna* (1966), בעצם השימוש בגליסנדי איטיים שיוצרים למעשה מצלול מיקרוטונלי.<sup>56</sup> ביצירה זו של מקגלין ניתן לראות גם היבט ייחודי למוזיקה מקהלתית: שירה אנטיפונית, שבה המקהלה מסודרת במרחב באופן שמשרת את האפקט המוזיקלי הרצוי.

אם כן, במהלך המאה ה-20 השתנתה דמותה של שירת המקהלה באופן שחרג מהגישה המונוליתית ששלטה בה בתחילת המאה. מלחינים ומבצעים חדלו להסתפק באסתטיקה שלטת אחת והחלו לחקור גוונים, מצלולים ודרכים שונות להפקת צליל. תמורות אלו הובילו להתחלת השימוש בטכניקות מורחבות במוזיקה הקולית והכלית. להלן אסקור את הטכניקות הקוליות המורחבות ואדגים כיצד הן מתבטאות ביצירות למקהלה.

## חלק שני: סקירה של הטכניקות השונות בביצוע מקהלה

### אפקטים קוליים חוץ-שירתיים

הקטגוריה המרכזית של טכניקות קוליות מורחבות היא של אפקטים קוליים חוץ-שירתיים. מלחיני האוונגרד חקרו את האפשרויות הצליליות הגלומות בקול האנושי מעבר לשירה ודיבור, והחלו לשלב אפקטים כגון שיעול, יריקה, צחוק, שריקה, צרחה, שירה מולטיפונית (הפקת כמה

51. Ola Gjeilo, *Unicornis Captivatur*, Walton Music, 2008; Rugen, *The Evolution of Choral Sound*, p. 92.

52. Rugen, *The Evolution of Choral Sound*, p. 91.

53. Alexandra Belibou, "Elements of the Minimalist Composition Technique in Arvo Pärt's Works Based on Psalmic Texts", *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, Series VIII: Performing Arts 9, 2016: 39.

54. Javier Busto, *O Magnum Mysterium*, BustoVega, 2005.

55. Sarah Hopkins, *Past Life Melodies*, Morton Music, 1991; Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*, Universal Edition, 1968.

56. Michael McGlynn, *Sanctus*, Warner Chappell, 1991; Stacie Lee Rossow, "The Choral Music of Irish Composer Michael McGlynn", Diss. Miano Univ, 2010: 3; Rugen, 95.

צלילים בו בזמן) וכד'.<sup>57</sup> יצירה קולית מוקדמת המשמשת כמעין קטלוג של הטכניקות האלה ובוחנת אותן לעומק היא הסקוונצה לקול מס' 3 (1965) מאת בריו, שעליה כתב המלחין: "מהרעש הגס ביותר ועד לשירה העדינה ביותר, הקול תמיד בעל משמעות כלשהי, תמיד מתייחס [למשהו] מעבר לעצמו ויוצר מנעד עצום של הקשרים".<sup>58</sup>

יצירה למקהלה שבה ניתן לראות שימוש באפקטים כאלה היא The Whale (1966) מאת ג'ון טבנר (Tavener), שבה מתבקשת המקהלה להשמיע מגוון של קולות כגון צעקות, נחירות וצלילי הקאה לתיאור הסיפור המקראי על יונה והלווייתן.<sup>59</sup>

The image shows a page of a musical score for 'The Whale' by John Tavener. On the left, there are two vocal staves labeled 'Tenor tutti' and 'Bass tutti'. A box next to them lists performance instructions: 'click fingers', 'flip thro' parts', 'fidget', 'chatter teeth', etc. The score includes various dynamic markings like *sfpp* and *sf*. At the bottom, the lyrics 'et cla... ma... ve... runt vi-ri ad de-um tu-um' are written across the staves.

<sup>60</sup>Tavener, *The Whale*, mm. 43-51: 1: דוגמת תווים מס' 1

דוגמה נוספת לשימוש באפקטים היא *Warning to the Rich* (1979) מאת תומס ינפלד (Jennefelt), שם מתבקשת המקהלה לצחוק "באופן גס ואירוני".<sup>61</sup>

57. מחקר זה עוסק במוזיקה למקהלה אקוסטית בלבד, ואינו מתייחס לתחום העשיר של יצירות אלקטרו-אקוסטיות למקהלה ולאנסמבל קולי.

58. Luciano Berio, "Sequenza III (Author's Note)", *Centro Studi Luciano Berio*, Web.

59. Strimple, "Choral Music in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries", p. 90.

60. John Tavener, *The Whale: A Biblical Fantasy*, Chester Music, 1969.

61. Thomas Jennefelt, *Warning to the Rich*, Sveriges K rforbunds F rlag, 1979.

## שירת אוברטונים (צלילים עיליים)

שירת אוברטונים (overtone singing, diphonic chant, harmonic chant) היא אחת הטכניקות המורחבות הנפוצות ביותר בשירת מקהלה.<sup>62</sup> בטכניקה זו מפיך המבצע שני צלילים או יותר בו בזמן באמצעות קולו. אופן ביצוע אחד אפשרי הוא שירת צליל בסיסי, drone, בגובה הצליל היסודי של סדרת הצלילים העיליים או על הצליל העילי הראשון (האוקטבה), ויצירת "מנגינה" של צלילים עיליים. דרך נוספת, שבה משתמשים בין השאר זמרים מונגולים, יוצרת צלילים עיליים שונים על ידי שינוי רציף של ההברה המושרת.

שירת אוברטונים נקשרת לפולחן רוחני ולמוזיקה עממית מאפריקה הדרומית וממרכז אסיה. המונגולים ואנשי טובה (Tuva) משתמשים בשירת אוברטונים לצרכים שונים: שיר ערש לתינוקות, במהלך חתונות, קריאה לחיות למרעה ופיתוי חיות בר בעת ציד. השירה מלווה לרוב במנגינה בכלי מיתר שונים. תחת השלטון הסובייטי החלה שירת אוברטונים להיחשב לאמנות סובייטית שיש להתגאות בה, ובעת הקומוניזם נלמדה הטכניקה בבתי ספר. בעשורים האחרונים קיבלה שירת האוברטונים במערב הקשר "ניו-אייג'י", והשימוש בה במוזיקה מסמל את השונה, הרוחני והאתני.

ב-8-1967 הלחין שטוקהאוזן את *Stimmung* לשישיה ווקאלית, כהזמנה מה-Collegium Vocale Köln.<sup>63</sup> זו הייתה היצירה המערבית הראשונה המבוססת כל-כולה על טכניקת שירת האוברטונים.<sup>64</sup> ההרכב, שהתמחה בביצוע מדריגלים, נדרש להתמודד עם הפקת הצלילים העיליים – טכניקה חדשה לחלוטין לזמרי אנסמבל מערביים.<sup>65</sup> שטוקהאוזן גילה את שירת האוברטונים במקרה, כשבחן טכניקות שירה שונות בקולו שלו. בעודו שר בשקט כדי לא להפריע את שנתו של בנו התינוק, הוא גילה שכאשר הוא נע בשקט באופן רציף בין ווקאלים (תנועות) שונים, היה ניתן לשמוע היטב את הצלילים העיליים.

היצירה מסתמכת על הרעיון ששירת ווקאלים שונים יוצרת בקביעות את אותם הצלילים העיליים. ביצירה יש צליל אחד בלבד, סי במול, והצלילים העיליים נובעים ממנו. לכל אורך הביצוע מושמע גונקורד על סי-במול על ידי טייפ מגנטי בעוצמה חלשה, כך שרק המבצעים יוכלו לשמוע אותו ולכוון לפיו. המבצעים מוגברים על ידי מיקרופונים אישיים כדי לאפשר לשירת האוברטונים החלשה להישמע בבירור.

ביצירה *Debesu Seta* (2010) מאת ליגה צלמה (Celma) הלטבית, מופיעים הצלילים העיליים שיש להפיק כקו נפרד בפרטיטורה.<sup>66</sup> ביצירתו של וצלובס אוגוסטינס (Augustinas) הליטאי

.62 Lasse Thoresen, "The Concrecence Project (2008-2010): Ideas, Processes, Experiences, Musical Works", *Tempo* 68. 267, 2014: 7

.63 Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*, Universal Edition, 1968

.64 Wolfgang Saus, "Karlheinz Stockhausen's STIMMUNG and Vowel Overtone Singing", Ročenka textúzáhraničních profesorů / The Annual of Texts by Foreign Guest Professors, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2009, p. 471

.65 Paul Hillier, "I Felt a Controlling Hand Taking Over", *The Guardian*, September 28, 2007

.66 Liga Celma, *Debesu Seta*, unpublished, 2010

צחוק, צעקה, שריקה: כיצד נכנסו טכניקות קוליות מורחבות לשימוש במוזיקה מקהלתית

המושרות, ולכן אינם מוגדרים מראש. *Anoj Pusej Dunojelio* (2008) אמורים הצלילים העיליים להיות תוצר טבעי של ההברות

Begin as solo. Just before the end of the solo, other sopranos and altos enter independently and in their own tempo. As each singer reaches the fermata in measure 13, sustain until all voices have arrived.

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

דוגמה תווים מס 2: 1-3 *Vaclovas Augustinas, Anoj Pusej Dunojelio*

יצירה נוספת למקהלה המשלבת שירת אוברטונים היא *Past Life Melodies* (1991) מאת שרה הופקינס האוסטרלית.<sup>68</sup> יצירה זו הייתה פופולרית במיוחד בקרב מבצעים והשפיעה מאוד על קבלתן של הטכניקות הקוליות המורחבות בקרב הזרם המרכזי של המוזיקה למקהלה.

### גון הקול

המוזיקה של המאה ה-20, ובייחוד של מחציתה השנייה, דורשת שימוש במגוון גדול של גוני קול (timbres). מלחינים החלו להורות בפרטיטורות עצמן על איכות הקול שיש להפיק.<sup>69</sup> לדוגמה, ביצירתו של פר נורגארד *Wie ein Kind* (Nørgård) (1966) נדרשים הזמרים לבצע כל פראזה באופן אחר ("משכנע", "סקפטי", "כמו קריאותיה של רוכלת בשוק").

<sup>67</sup> Vaclovas Augustinas, *Anoj Pusej Dunojelio*, Hinshaw Music, 2008.

<sup>68</sup> Hopkins, *Past Life Melodies*.

<sup>69</sup> Gordon H. Lamb, *Choral Techniques*, McGraw-Hill Humanities, Social Sciences and World

Languages, 2010, pp. 156-157

95

Solo (as before)  
*ff* (Like the cries of a street vendor)

1) Gii - - - ga - ra - -  
*nasal (sceptical)*  
*p sub.*

gung

*mf sonore (persuasive)*  
 g' - gang - ga - li ging g' - gang

*quasi Hambo*  
*mf* gung gang ga ga li li ging gang gang g' g'

*mf sonore (persuasive)*  
*nasal (sceptical)* *p sub.*  
 gung g' - gang - ga - li ging g' - gang g'

<sup>70</sup>Per Nørgård, *Wie ein Kind* part I, mm. 95-97 :3 טוונג תווים מס' 3

### שירה מיקרוטונית

שירה מיקרוטונית (microtonal singing) נכנסה לשימוש במוזיקה המערבית האמנותית במאה ה-20. בסביבות 1895 היה חוליאן קריו (Carrillo) המקסיקני מהראשונים שהתנסו בקומפוזיציה מיקרוטונית. פורץ דרך נוסף הוא אלוואיס האבה (Haba) הצ'כי, שב-1923 הקים מחלקה למוזיקה ברבעי טונים בקונסרבטוריון בפראג.<sup>71</sup> אף על פי שבאופן תיאורטי, חלוקות מיקרוטונית של האוקטבה עשויות להיות אינסופיות, המיקרוטונים הנפוצים ביותר הם רבעי טונים הנובעים מכיוון מושווה. מכיוון שמדובר בקול האנושי, לא ניתן להפיק רבעי טונים מדויקים לחלוטין בשירה אקוסטית. רוב המקהלות המקצועיות שמבצעות רבעי טונים אינן לומדות לשיר אותם במדויק, אלא מנסות להסתמך על השמיעה של הזמרים ולהפיק צלילים הקרובים לאמצע הדרך בין חצאי הטונים המשווים של הפסנתר. פרויקט Concrecence שפעל באוסלו בין 2008-2010 נועד ללמד זמרי מקהלה להפיק במדויק מיקרוטונים באמצעות מקלדת רבעי טונים ייעודית,

<sup>70</sup> Per Nørgård, *Wie ein Kind*, Edition William Hansen, 1996

<sup>71</sup> Jan Racek, Jiří Vysloužil and Jessie Kocmanová, "Problems of Style in 20<sup>th</sup>-Century Czech Music", *The Musical Quarterly* 51.1, 1965, pp. 197-199

ויזואליזציה ומתודולוגיה המבוססת על שירה נורווגית עממית (המכילה רבעי טונים).<sup>72</sup> במהלך הפרויקט הורדכו זמרי מקהלת הרדיו של לטביה, והם המובילים בעולם בשירת מיקרוטונים. בין היצירות המיקרוטוניות המוקדמות נמצאת *Gloria* (1969) מאת לארש אדלונד (Edlund) השוודי, מחבר סדרת ספרי הלימוד לסולפד' אטונלי *Modus Novus*.<sup>73</sup> דוגמה להלחנה מיקרוטונית ניתן לראות בחלק הפותח את *Nuits* (1973) מאת יאניס קסנקיס (Xenakis), שבה הקו האופקי מעל התווים מסמן גליסנדרו רציף בין רבעי טונים.

<sup>74</sup>Iannis Xenakis, *Nuits*, mm. 1-5 : 4 מס' 4

## שירת Scat

שירת סקאט היא טכניקה מורחבת במובן של שימוש מורחב, אינסטרומנטלי יותר, בקול. סקאט היא טכניקת שירה בתחום הג'אז, שבה מושרות הברות נונסנס למנגינות מאולתרות. בדרך כלל ההברות מחקות צלילים של כלי נגינה שונים. היבט דומה של תרגום צלילי כלי הקשה שונים להברות שונות המדמות אותם זוהה גם בשירה ממערב אפריקה. אך בשונה ממסורות אלו, בסקאט ישנו גם היבט של אלתור מלודי, ולכן נוטים לראות בטכניקה המצאה אמריקאית. ברפרטואר למקהלה ניתן לראות סקאט ביצירה *Nuits* מאת קסנקיס, שבה מחקים הקולות אפקט פיציקטו של כלי מיתר.

<sup>72</sup> Lasse Thoresen, "The Concrecence Project – About", LasseThoresen.com, July 8, 2018, <http://www.lasethoresen.com/concrecence/about.html>

<sup>73</sup> Strimple, "Choral Music in the Twentieth and Early Twenty-First Centuries", p. 159

<sup>74</sup> Iannis Xenakis, *Nuits: Musique Pour 12 Voix Mixtes*, Salabert, 1973

26

135

↗ = ascending gliss. with extinction (very short, of an octave range approx.)  
 ↘ = descending gliss. with extinction.  
 ↗ = gliss. ascendant avec extinction. (très court d'une octave environ)  
 ↘ = gliss. descendant avec extinction.

Sop. 1  
 Sop. 2  
 Sop. 3

— = monter autant qu'il faut pour que cette voix "batte" avec l'autre à la fréquence indiquée par les nombres  
 pizz. mf Teing (nasal)

<sup>75</sup>Iannis Xenakis, *Nuits*, mm. 133-138 : 5 מס' 75

## Beatboxing

בדומה לסקאט, ביטבוקסינג היא טכניקה קולית מורחבת במובן של שימוש בקול שאינו שירה. הביטבוקסר מחקה צליל של כלי הקשה, בייחוד של מערכת תופים. טכניקת הביטבוקסינג נובעת ממוזיקת ההיפ-הופ של שנות ה-80. אף על פי שהיא עדיין משתייכת במידה רבה לעולם ההיפ-הופ, הטכניקה זלגה לעולם המקהלות בתחום האקפלה העכשווית (contemporary a cappella).<sup>76</sup> התחום עצמו הוא סינתזה של מוזיקת פופ ושירת מקהלה, שבמקורו הובל משנות ה-80 של המאה ה-20 ועד היום על ידי הרכבים כגון הסווינגל סינגרז הבריטיים (Swingle Singers) והריל גרופ השוודיים (Real Group), והוא זוכה לפופולריות רבה בשני העשורים האחרונים. ברוב ההרכבים האלה נהוג שזמר אחד או יותר, בדרך כלל זמר בס, משתמש בביטבוקסינג כדי לדמות צליל של מערכת תופים. בניגוד לשירת סקאט בתחום הג'אז, בביטבוקסינג החיקוי של מערכת התופים נועד להיות משכנע עד כדי כך שהמקור הווקאלי של הצליל מיטשטש. בעקבות זאת, הזמר משתמש בטכניקות הפקת צליל ייחודיות לביטבוקסינג (ניתן למוצאן גם ביצירות "קטלוגיות" כמו הסקוונצה לקול של בריו): הפקת צליל בעת שאיפה, צליל בליעה וסוגי trill שונים.<sup>77</sup> הזמרים המבצעים ביטבוקסינג בדרך כלל מוגברים על ידי מיקרופון אישי, שהם מפנים לכיוון הפה, החזה או הצוואר בהתאם למיקום ההדהוד של הצליל שהם מפיקים. בדרך כלל תפקיד הביטבוקסינג אינו כתוב בתווים, ולא עלה בידי למצוא יצירות אמנותיות למקהלה שמשמשות בביטבוקסינג.<sup>78</sup>

<sup>75</sup> ש.ם.

<sup>76</sup> Dan Stowell and Mark D. Plumbley, "Characteristics of the Beatboxing Vocal Style", *Dept. of Electronic Engineering, Queen Mary, University of London, Technical Report, Centre for Digital Music C4DMTR-08-01, 2008*, p. 1

<sup>77</sup> Stowell and Plumbley, 2.

<sup>78</sup> Justin Glodich, "Vocal Percussion in Contemporary Choral Music", *The Choral Journal* 56.5,

2015: 73



צחוק, צעקה, שריקה: כיצד נכנסו טכניקות קוליות מורחבות לשימוש במוזיקה מקהלתית

33 **F** C F<sup>9</sup> G<sup>7</sup> C F<sup>9</sup> G<sup>7</sup>

ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki

Eat your chi - li nice\_ and slow - ly to pre-vent\_ a sto - mach ache.

Eat your chi - li nice\_ and slow - ly to pre-vent\_ a sto - mach ache.

ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki ba ra chi ki

doon doon doon do doon doon doon doon doon doon doo doon doon

<sup>79</sup>Anders Edenroth, *Chili con Carne* (the Real Group), mm. 33-34 : 6 תווים מס' 6

### תיפוף גוף

תיפוף גוף הגיע למוזיקה האמנותית המערבית מהמוזיקה של מסורות אתניות שונות. לדוגמה, הזמרת הדרום-אפריקאית מרים מקבה (Makeba) תרמה לפרסום במערב של שפת ה-Xhosa, שכוללת סוגים שונים של נקישות בחלל הפה. ביצירה *Momente* (1962-4) שילב שטוקהאוזן טכניקות שנובעות מפלמנקו ומוזיקה עממית כגון שריקה, מחיאת כפיים, נקישת אצבעות, רקיעת גללים וסטירת ברכיים. סטיב רייך ב-1972 ויסונאו טונה (Yasunao Tone) ב-1963 הלחינו שניהם יצירות בשם *Clapping Music*, שבהן הפקת הצליל היחידה בשימוש היא מחיאת כף.<sup>80</sup> דוגמה נוספת לשימוש בתיפוף גוף היא *Carré* של שטוקהאוזן (1960-1959), יצירה תזמורתית-מקהלתית שבה מופיעים אפקטים כגון הקשה באצבע צרדה, צקצוק לשון ומחיאת כפיים.<sup>81</sup> שילוב של תיפוף גוף במוזיקה למקהלה נבע בין השאר משינוי תפיסתי: הודות לשיטות חינוך

<sup>79</sup> Anders Edenroth, *Chili con Carne* (the Real Group), Gehrman's Musikforlag, 1991

<sup>80</sup> Karen Marjorie Jensen, *A Study of Extended Vocal Techniques with Particular Reference to Practical Composition Usage since 1972*, Diss. Royal Holloway College, University of London, 1981: 98

<sup>81</sup> Cornelius Cardew, "Report on Stockhausen's 'Carré'", *The Musical Times*, 1961: 619-622

מוזיקלי כגון דלקרוז (Dalcroze) ואורף (Orff), שהדגישו את הקשר בין ביצוע מוזיקלי לתנועה, הפסיקה המוזיקה להיתפס כאינטלקטואלית בלבד, אלא ככזו הכוללת גם את הגוף.<sup>82</sup>

#### אלאטוריקה, אלתור ומקריות

נוסף על הקטגוריה המרכזית של EVT, שכוללת שימושים מורחבים בקול, טכניקות קוליות מורחבות כוללות גם טכניקות הלחנה מורחבות לביצוע קולי. אלאטוריקה (מלטינית: alea, משחק קובייה) היא קטגוריה של טכניקות קומפוזיציה וביצוע המתאפיינות במקריות.<sup>83</sup> מקצת הפרמטרים בהלחנה או בביצוע אינם נקבעים על ידי המלחין או המבצעים. אייבס היה הראשון שהשתמש באלאטוריקה בהרחבה.<sup>84</sup> אלאטוריקה כוללת טכניקות כגון אלתור, indeterminacy ו-chance music (מקריות) של קייג' ועמיתיו.<sup>85</sup>

באלתור גרידא המבצע קובע את התזמון, גובה הצליל וכד', ואילו במוזיקה אלאטורית נקבעים פרמטרים אלו באקראי.<sup>86</sup> כמו כן, בשונה מאלתור, המקריות מתייחסת לאופן ההלחנה ולא לחופשיות הביצוע. המלחין מארגן את חומרי הגלם של היצירה על ידי שיטות כגון זריקת קובייה, ובכך איננו מתערב במשחק עצמו.

בשנות ה-50 התגבשו המושגים chance ו-indeterminacy על ידי קייג' ובני חברותו. נקודה משמעותית בחייו של קייג' הייתה חשיפתו ב-1952 לסדרת הרצאות על זן-בוודהיזם.<sup>87</sup> הרצאות אלו הובילו את קייג' לרעיון של מוזיקה כדבר אקראי, ולערך של חוסר התערבות בטבע. יצירתו של קייג' 'Hymns and Variations' (1979) ל-12 קולות מוגברים היא יצירת chance המבוססת על שני המנונים מאת המלחין האמריקאי בן המאה ה-18 ויליאם בילינגס (Billings). קייג' משתמש ביצירה בטכניקה חדשה של הפחתה, שלפיה פעולות אקראיות קובעות אילו מהצלילים הקיימים ביצירה המקורית – ההמנונים של בילינגס – נמחקים, כך שנותר רק שלד צלילי.<sup>88</sup> בניגוד למקריות, האלתור מתייחס לחופש הביצוע של מבצעים ולא לשיטת ההלחנה. דוגמה לאלתור היא יצירתו של שטוקהאוזן *Stimmung* (1968): הצלילים קבועים מראש, אבל הטקסט והקצב המושר לצלילים נקבעים על ידי המבצעים מבין כמה אפשרויות שמונה המלחין. הזמר המוביל מאלתר פרגמנט חדש על פי הפרמטרים שקבע שטוקהאוזן, והאחרים מצטרפים אליו, עד שהם מגיעים לסנכרון מלא של אוברטונים, הברות וריתמוס. זו משמעות המילה Stimmung:

82. Veronica Emer and Francisco Javier Romero-Naranjo, "The Use of Body Percussion in Contemporary Choral Music", *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 152, 2014: 53-57

83. Paul Griffiths, "Aleatory", *Grove Music Online*, Oxford University Press, NP

84. ש.ם.

85. Robin Moore, "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992: 61-63

86. McElheran, "Beginner's Guide to the Avant-Garde", p. 20

87. ש.ם.

88. James Pritchett, "John Cage: Choral Timeline", James Pritchett: Writings on Cage (and Others),

1998: NP

התכווננות.<sup>89</sup>

מלחינים אחרים איפשרו חופש למבצעים באמצעות פרטיטורות גרפיות או מילוליות. ניתן לראות דוגמה לכך ביצירתו של טון דה ליאו *Car nos vignes sont en fleur* (de Leeuw) (1981). המלחין מספק אוסף של צלילים ורצפים של צלילים, שהמבצעים יכולים לבחור מהם כרצונם. דה ליאו שולט בגובה הצליל ובתזמון של חלקי היצירה (באמצעות המנצח), והזמרים שולטים במשך ובתזמון הפנימי של כל פרגמנט. האלאטוריקה חוסכת זמן חזרות רב ויוצרת בקלות אפקט של מוזיקה מורכבת.

<sup>90</sup>Ton de Leeuw, *Car nos vignes sont en fleur*, mm. 1-3 : 7 תווים מסי

ביצירתה של פולין אוליברוס (*Old Sound, New Sound, Borrowed Sound Blue* (Oliveros) *for Voices* (1994), הפרטיטורה מורכבת מסט הוראות ללא תווים.

89. השם "Stimmung" מרובה פירושים: הוא עשוי להתפרש ככיוון הצליל – פעולה שעושים הזמרים באנסמבל בעת השירה; "Stimmung" משמעו גם מצב רוח, אווירה או טמפרמנט; לבסוף, "Stimmung" הוא גם כיוון במובן הנפשי – התכוונות על רוח מסוימת השורה בחלל, ואימוצה לעצמנו. שטוקהואזן ודאי התכוון לאמביוולנטיות של השם וריבוי משמעויותיו.

Jerome Kohl, "The Evolution of Macro- and Micro-Time Relations in Stockhausen's Recent Music", *Perspectives of New Music*, 1983, pp. 147-185

90. Ton de Leeuw, *Car nos vignes sont en fleur pour douze voix mixtes*, Donemus, 1981

## OLD SOUND NEW SOUND BORROWED SOUND BLUE

*for Voices*

*Old Sound* – A sound that you remember from a long time ago.

*New Sound* – A sound that you have never made before.

*Borrowed Sound* – A sound that you borrow from someone else.

*Blue Sound* – A sound that is blue for you.

First listen inwardly to find your sound to be expressed vocally. Voice each kind of sound—old, new, borrowed, blue—from one to three times within a time frame of about five minutes. Pace yourself by listening to everyone and everything. Find a time for each of your sounds. Voice your sound just before, just after, or together with someone else's sound. The piece is finished when everyone has used all of their sounds not more than three times each.

1994

105

<sup>91</sup>Pauline Oliveros, *Old Sound, New Sound, Borrowed Sound Blue, for Voice*: 8 תווים מס' 8

### ביצוע אנטיפוני

קטגוריה נוספת של טכניקות קוליות מורחבות עוסקת במיקום מקור הצליל בחלל. ביצוע אנטיפוני משמעו סידור הזמרים בחטיבות נפרדות על הבמה או באולם, כך שהקהל יחווה את הצליל כבא ממקורות שונים, בדומה למסורת מהמאות ה-15 וה-16 של ריבוי ופיצול מקהלות. ביצירה *Stimmung* מתייחס שטוקהאוזן להיבט המרחבי: הוא מציין שעל הזמרים לשבת במעגל, על הארץ או על כריות, בישיבה מזרחית. ארגון המבצעים במרחב, במיוחד כשמדובר ביצירה למקהלה, הוא יוצא דופן וחדשני בתקופה זו.

ביצירה *Audi, Filia* מאת ג'ובאני בונאטו (Bonato), הזמרים מקיפים את הקהל, כשמחצית מכל סקציה עומדת מנגד למחצית השנייה. האפקט הוא צליל שעוטף את הקהל באופן סטריאופוני.<sup>92</sup> ב-*Coro* מאת בריו ניתן לראות שימוש נוסף בשירה אנטיפונית: המקהלה מפוזרת על הבמה בקרב התזמורת כך שליד כל נגן עומד זמר.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, IUniverse, 2005, p. 45.

<sup>92</sup> Giovanni Bonato, *Audi Filia*, Feniarco, 2007.

<sup>93</sup> Luciano Berio, "Coro (Author's Note)", *Centro Studi Luciano Berio*. Web.

## תנועה בחלל

נוסף על ארגון אנטיפונלי על הבמה, תכונה נוספת ייחודית למוזיקה ווקאלית בכלל ולמקהלתית בפרט היא תנועה על הבמה ובכלל חלל הביצוע. טבנר מדגים זאת ביצירתו *The Whale* (1969), שעוסקת בסיפור יונה והלווייתן. הזמרים מתבקשים לעמוד בקצות האולם ולנוע בהתאמה להתרחשות.<sup>94</sup>

לעיתים גם הקהל עצמו יכול להשתתף בביצוע בדרכים שונות, לנוע בין המבצעים ובכך להשפיע על מה שהוא שומע.

לסיכום, מחקר זה עוסק בשימוש המקהלה בטכניקות קוליות מורחבות, הכוללות כל שימוש שאינו שירה בקול אנושי במסגרת יצירה מוזיקלית. עד כה לא זכה תחום זה להתייחסות במחקר. עד תחילת המאה ה-20 הייתה השירה לטכניקת הביצוע היחידה במוזיקה המקהלתית המערבית, ואולם במהלך המאה נכנסו לשימוש טכניקות שונות ומגוונות. תחום המקהלה הוא תחום עשיר ופורה המשפיע רבות על תחומי מוזיקה אחרים, שזוכים להתייחסות רבה יותר במחקר, כגון מוזיקה קולית סולנית ומוזיקה תזמורתית. חקר המוזיקה למקהלה בת-זמננו לאורך המאה ה-20 עשוי לספק תמונה רחבה יותר של המוזיקה של התקופה ככלל, ויש לקוות שמחקרים עתידיים יעמיקו את הידע בתחום.

---

<sup>94</sup> Tavener, *The Whale: A Biblical Fantasy*