

ביצוע מוזיקה גרפית: יוצר מבצע יוצרת

רונה ישראל קולת

ביצוע יצירות גרפיות מאת ליאון שידלובסקי הוכיח את עצמו כאתגר מכונן ששינה את הכנתי בנוגע לתפקידו של המבצע במעגל הנוצר בין יוצר, מבצע ומאזין.¹ במאמר זה אתמקד בתהליך ביצוע היצירה הגרפית אריה (1976), המשלבת טכניקה ווקאלית מורחבת, ובהתנסות שלי כיוצרת בעקבות הביצוע הזה.

המאמר נשען על דיון שנערך במסגרת הרצאה שניתנה בכנס האיגוד הישראלי למוזיקולוגיה בקיץ 2016 על ידי אלונה אפשטיין ואנוכי,² ועל קטעים משיחות שערכתי עם ליאון שידלובסקי בין 2012-2021.³ תקוותי שמאמר זה יהווה עדות בכתב להערכת הרבה אליו כיוצר ואדם.

טכניקה ווקאלית מורחבת

ההגדרה של טכניקה ווקאלית מורחבת (להלן טו"מ, Extended Vocal Techniques) מכנסת אופני הבעה ווקאליים המרחיבים את הטכניקה ואופני ההבעה המקובלים של המוזיקה האמנותית המערבית. טו"מ מחליף את המסורתי והמקובל או מתווסף עליהם כשאלו אינם מספקים מענה לחזונו ודמיונו של היוצר. ההגדרות עשויות לכלול את כל אופני הבעה הווקאליים, מהיום-יומי והבלתי-מיומן כגון לחישה, אנחה, שיעול, כחכוה, נהמה, נביחה או המהום, עד למיומן ולאקזוטי

1. תודתי למלחין ולמורה ליאון שידלובסקי ולמלחינה שסללה את דרכי אליו, אלונה אפשטיין.
2. אלונה אפשטיין ורונה ישראל-קולת, צורות ברות השגה וחלקי חילוף: איך ובעיקר למה לבצע מוזיקה גרפית, כנס הקיץ של האיגוד הישראלי למוזיקולוגיה, המכללה האקדמית לחינוך, גבעת-ווינגטון, מאי, 2016.
3. השיחות התקיימו כחלק מפרויקט "קול המחשבה: חקירת הדימוי הווקאלי המשתנה של מלחינים ישראלים עכשוויים". עשרה מלחינים רואינו לפרויקט. המראיין שאליו הובילו רוב הראיונות היה פרופסור ליאון שידלובסקי. כולם היו בניו במידה כלשהי, בין כתלמידיו לקומפוזיציה באקדמיה למוזיקה ע"ש רובין בתל אביב, שם שימש 35 שנה פרופסור להלחנה, בין כתלמידיו הפרטיים, מתנגדיו או אוהביו הרבים. השיחות מובאות בתרגומי לעברית כלשונן, בתיקונים קלים של השפה שאינה שפת אימו.

כשירת־אוברטונים.

מחקר מעמיק, המקטלג ומפרט את הטכניקות השונות וכיצד יש להפיקן, נעשה על ידי המלחין האנגלי טרבור וישארט (Wishart). הוא מונה 169 טכניקות ווקאליות מרחיבות המקוטלגות תחת 28 אופני הפקה.⁴

הטכניקות האלה משרתות את האדם לצורכי הבעה ותקשורת מקדמת דנא, אך רק מתחילת המאה ה־20 הן משמשות במודע כאמצעי הבעה אמנותי לגיטימי. ארנולד שנברג נחשב לחלוץ השימוש בטו"מ, ועם השימוש בה עלתה גם סוגיית התיווי שלה.

המפגש בין ארנולד שנברג למבצעת אלברטין צמה (Zehme) הוליד את היצירה פיירו לונייר (1912), שנחשבת לציון פורץ דרך בתהליך התיווי והתיקוף האמנותי של טכניקה ווקאלית מורחבת.⁵ צמה הייתה שחקנית ואמנית מלודרמה,⁶ שחיפשה במהלך הקריירה שלה אחר "הביטוי הווקאלי האולטימטיבי", כפי שציטוט מתוכנייה של הופעותיה מעיד:

לא ניתן למצות את החיים בצליל יפה בלבד. האושר האולטימטיבי העמוק ביותר, הצער האולטימטיבי העמוק ביותר, מתים ומתפוגגים בלתי נשמעים, כזעקה אילמת בתוככי החזה, המאיימת להתפוצץ או שתפלוט את דרכה כמו אשד לבה רותחת מבין שפתותינו... כדי לתקשר את השירים והיצירות שלנו אנו זקוקים הן לקול השיר והן לקולות הדיבור. החתירה הבלתי נלאית בחיפוש אחר יכולת אולטימטיבית להבעת חוויה אמנותית בצליל לימדה אותי את הכורח הזה.⁷

שנברג כתב עבור יכולותיה וחזונה של צמה את היצירה ב־שפרכגזאנג (Sprechgesang), יצור כלאיים בין דיבור לשירה ובין היום־יומי לנשגב. אופן ההפקה נחשב לראשון שהרחיב את מוסכמות ההבעה הווקאלית על כמת הקונצרטום ועודנו שנוי במחלוקת למאזינים ומבצעים כיום. שנברג חיפש צבע ביניים חמקמק ששמע ברמיונו וניסה לתארו בניסוח קפדני של הוראות

4. Wishart, T., *Book of Lost Voices*, Trevor Wishart, 1979

5. Sublett, V., "Pierrot lunaire at 95: Arnold Schoenberg's Musical Hybrid and Twentieth-Century Vocal Chamber Music", in *College Music Symposium*, College Music Society, 2009, Vol. 49, pp. 451-458

6. דקלום שירה על רקע מוזיקה. ז'אנר אמנותי שפרח במחצית השנייה של המאה ה־19 אל תוך המאה ה־20. התוכן האקספרסיבי האופייני לז'אנר מתבטא בחילופים פתאומיים של טמפי ודינמיקה.

7. Brinkmann, R., "Arnold Schoenberg. Pierrot lunaire, op.21: Kritischer Bericht, Studien zur Genesis, Skizzen, Dokumente", in *Reihe B Band 24, Arnold Schoenberg Saemtliche Werke*, Edited by Rudolph Stephan. Mainz, B. Schott's Soehne, 1995: "Das Leben ist nun aber mit dem schoenen Klang allein nicht auszuschoepfen. Das tiefste letzte Glueck, das tiefste letzte Leid veklingt als lautloser Schrei ungehoert in unserer Brust, die zu zerpringen droht, oder es bricht sich, wie ein Strom gluehender Lava, die Bahn unsre Lippen...Um unsere Dichter, um unsere Komponisten mitzuteilen, brauchen wir Beides, den Gesang-wie auch den Sprachton. Dies unblaessige Arbeit nach dem Suchen der letzten ."Ausdrucks-Moeglichkeiten fuer die "kuenstlerischen Erlebnisse im Ton" hat mich diese gelehrt תודה לר"ר אולריך קרמר (Krämer) על עזרתו בהשגת ציטוט זה מתוכניית המופע של אלברטין צמה.

ביצוע כפי שעשה לפניו מאהלר, שהפרטיטורות הקונבנציונליות שלו זרועות הוראות ביצוע מילוליות מפורטות עד כדי נואשות. שנברג לא הסתפק במילים וקרא לעזרתו אמצעי עזר גרפיים. הוא תיווה את אופן הפקת השפרכגזאנג בצלבים קטנים על רגלי התווים או החליף את ראש התו בצלב, כשמיקומו של הסימן הגרפי החדש מתאר בכלליות את הגובה היחסי של הצליל, שנזנח בגלישה לפני השלמת משכו.

זו תחילתו של תהליך שהשפיע רבות על מוזיקה בת־זמננו: לכידת צבעים ודימויים שהיוצר שומע מעבר לשירה ודיבור קונבנציונליים והעברתם הלאה על ידי ניסוח קוד הניתן לפיענוח תקף בעולם השמע. דימויים אלו לא נזרעו בראשי יוצרים מתחילת המאה שעברה יש מאין, אלא צמחו ממוראות העולם המשתנה ובעקבות מלחמת העולם הראשונה. זרמי האמנות הדה־קונסטרוקטיביים כגון דאדא וסוריאליזם אף הם נתנו להם תוקף באמנותם, שנועדו ליצור אסתטיקה חלופית לאסתטיקת העולם שנחרב. בתמורה לאמצעי הבעה מסורתיים הם הציעו:

[...] שפת נונסנס דרך שירת הסאונד שלו. הקול שוחרר [...] מטקסטים מסורתיים בעלי משמעות, כל צליל הוגדר כאמנותי והזמין מלחינים להשתמש בפונמות ובהברות מנותקות ממשמעות סמנטית כחומרים להלחנה... הסוריאליזם סיפק את אוירת הכמו־חלום שהייתה מסוגלת להכיל את הצלילים הביזאריים.⁸

במוזיקה בכלל ובמוזיקה הווקאלית בפרט, תהליך החלפת המוסכמות הישנות בחדשות היה הדרגתי יותר. מערכת התיווי הקונבנציונלית נותרה בשימוש כשסיפקה מענה לביטוי הדרוש, דוגמת הפרמטרים של דינמיקה, מקצב וטמפו בפירור לונייר. במקרים שמערכת התיווי הקונבנציונלית לא יכלה לתת מענה, צמחה לגיטימציה ליצירת קוד מקורי למה שאכן התקיים אך עד כה היה בלתי ניתן, או לא הועלה על הדעת, לתוות.

מערכת סמלים מקורית פרי דמיונו של יוצר פרטי עשויה לזרוק את המבצע והמאזין לאנאלפכתיות מוזיקלית הגובלת בשיגעון ובכאוס. במקרה הטוב, שעליו מדובר במאמר הנוכחי, היא גורם מטלטל אך בעיקר מפרה.

בכל מקרה, גם בימינו, בעשור השלישי של המאה ה־21, אין מערכת תיווי טו"מ המוסכמת על מרבית המבצעים והיוצרים, וכל יוצר יכול, או נאלץ, להמציא קוד תיווי רלוונטי.

היוצר ליאון שידלובסקי חיפש, כשנברג ואחרים לפניו, חופש ממוסכמות תיווי מסורתיות כדי לתוות דימוי צלילי החומק מהן. דרכי כמבצעת אל היצירה של שידלובסקי נשורה בהבנה שיוצר מעמיק יכול להפוך את הפער בין המסמן למסומן לזירת ההתרחשות של היצירה. זירה זו מתפתחת למהות עצמאית הדרושת יצירתיות אקטיבית ועקביות פנימית מצד המבצע.

8. M. A, Crump, *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America*, Doctoral dissertation, Greensboro: University of North Carolina, 2008, p.12: "Dadaism offered the language of non-sense through its sound-poems. The voice was freed from expression through traditional text, rendering any sound artistic, and inviting composers to utilize phonemes and non-sense syllables as compositional devices... and "Surrealism provided a dream-like atmosphere capable of sustaining the bizarre sounds

לש: מבצעת הגיעה אלי והראיתי לה מה משמעותו של כל סימן, כדי שהיא תוכל לגלות בעצמה מה משמעותו של הסימן עבורה, מכיוון שלכל סימן יכולה להיות רק משמעות אחת ויחידה. כמובן, אם הצלב רשום בדרך מסוימת, זה שפרכזאנג, וכו' וכו'. וכל פעם שזה מבוצע זה אותו דבר – ולא אותו דבר. זה דומה במהות, [למרות] שהפרטים שונים.

ריק: מדוע הפרטיטורה חייבת להיות מוקרנת? האם הביצוע עצמו לא מספיק?

לש: כי אני רוצה שהקהל יוכל לעקוב.

ריק: למה? הם לא עוקבים אחרי (פרטיטורה של) שנברג, למה שיעקבו אחרי שלך?

לש: [אם] הם לא עוקבים הם פסיכים. כשהם רואים את ההקרנה (של הפרטיטורה) הם הופכים למאזינים אקטיביים, עוקבים אחרי הטקסט, אחרי התנועה. [כשהקהל] רואה את הצבע בהופעה זה נותן לצבע משמעות אחרת, זה מה שקורה ביצירות המולטימדיה שאני נותן.

המשמעויות המשתנות אך החד־משמעיות של הצבעים והסימנים הגרפיים מהווים אתגר למימוש החוזה הבלתי כתוב בין יוצר למבצע.

החוזה הבלתי כתוב בין יוצר למבצע

מערכת המייצגת אותות שנקלטים במערכת השמע כסימנים גרפיים חייבת להיות דינמית וקשובה ליכולות וצורכי היוצרים והמבצעים. היא צריכה להיות מוסכמת על שני הצדדים ומעוגנת בהקשר חברתי והיסטורי. מימושה משביע הרצון תלוי בהסכמה בין המסמן למפענח. ללא הסכמה זו, ללא הברית המאזנת הבלתי כתובה הזאת, מאבד הסימן ממשמעותו והופך להיות חלק ממערכת עקרה, כמו שפה מתה.

פיענוח סימני התיווי הוא אחד הסעיפים הראשונים בחוזה הבלתי כתוב בין יוצר למבצע. הפיענוח מושפע מיחסי הכוחות האישיים בין היוצר למבצע ותלוי במוסכמות חברתיות והיסטוריות. במסורת המוזיקה האמנותית־מערבית, המבצע מחויב לנאמנות וכבוד מרביים בתהליך פיענוח ותרגום הפרטיטורה משפה חזותית לאודיאלית.

הפילוסוף ג'וליאן דוד במאמרו על ביצוע נאמן למוזיקה טבע את המונח "אותנטיות התאימות

LS: A performer came to me... and I was showing her what each sign means, I was letting her (to) find out what the signs mean cause every sign must has only ONE meaning... Of course, if the cross is like this it is Schprechgesang... etc. etc. and every time it is performed it's the same – and it is not the same.. it is the same in the essence.. (even though) the details are different.

RIK: Why must it (the Score) be projected? Is the performance not enough?

LS: Cause I want that the public is able to follow.

RIK: Why? they are not following when they are hearing Schoenberg, why must they follow yours?

LS: (If) They are not following, they are passive. When they see the projection they are active followers. Following the text, following the movement... (when the public) sees this color in the performance it gives the color another meaning... and this is what happens with the multimedia that I give.

לפרטיטורה" (Score compliance authenticity)¹⁰, בהבנה שנאמנות המבצע שקולה לאכסיומה במסורת המוזיקה האמנותית מערבית. הוא מעלה את שאלת מחיר הנאמנות לפרטיטורה. מנקודת ראותו של שידלובסקי, הנאמנות מחייבת את שני הצדדים ובראש ובראשונה את היוצר עצמו:

לש: מלחין צריך שיהיו לו שלוש תכונות – כנות, כבוד-עצמי וסובלנות.
זה, מאדאם, [מצביע על הפרטיטורה של נאדה] ייתן לך את כל החופש שאת רוצה, אבל היא מחייבת אותך להיות כנה איתה. לכבד את הפרטיטורה.¹¹

כיבוד הפרטיטורה והחווה הלא-כתוב בין מבצע ליוצר קל יותר במוזיקה המותווית בדרך קונבנציונלית, כי בתיווי מקופלת גם ההנחה שהיוצר עשה כמיטב יכולתו, בהתאם למוסכמות הרווחות בזמנו, להנהיר ולהנגיש את היצירה. בתיווי גרפי היצירה מראש מצהירה שטמון בה דבר כמו שאי אפשר להעביר באמצעים רגילים. שידלובסקי, כמצוטט להלן, חיפש לבטא דבר-מה טמיר ונעלם. בריאיון עימו הוא הרגיש את המחויבות שחש למצוא אותו בכל האמצעים העומדים לרשותו, אף אם אלו יאתגרו את המבצע והמאזינים.

לש: לא הייתי מרוצה מיצירות רבות שעשיתי לפני (ורה לה מורטה 1973) עד שהגעתי למה שאני קורא מולטימדיה, השימוש בצבעים.
ריק: מדוע היית לא מרוצה?
לש: בגלל שהצבעים היו חסרים!... זה מגיע (נראה) כשהיצירה מוקרנת
ריק: מה שהמבצע עושה לא מספק?
לש: לא! בגלל שאני צריך משהו אחר. אני צריך צבעים. את הציור.
ריק: בגלל זה התחלת לצייר?
לש: בגלל זה התחלתי לצייר (מוזיקה גרפית)
ריק: אף מבצע לא יכול היה להוסיף את הצבעים שחיפשת?

Dod, J., "Performing works of music authentically", *European Journal of Philosophy*, 23(3), 2015, pp.485-508

LS: Three things a composer should have – Honesty, Dignity, Tolerance.
This, Madame, [points on *Nada* score] will give you all the freedom that you want but at the same time it obliges you to be honest to the score. To dignify the score.

לש: לא! רק אני.¹²

מדברים אלו משתמע אולי שהיוצר אינו ער לחלוקה האי־שוויונית בנטל תרגום היצירה מישות חזותית לאודיאלית, מכיוון שהאחריות למימוש היצירה מוטלת על המבצע ולא על היוצר. היצירה נשענת על התמסרות של המבצע לחזון היוצר. כך הופך תהליך פיענוח היצירה לאקטיבי ויצירתי מאי־פעם ונשען על האינטליגנציה והכריזמה של המבצע. הנאמנות לכרית, על אף הצהרתו של היוצר, היא בעיקר מצד המבצע. הוא זה שיישלח לחזית וידאג לכך שהמעמד לא יתהפך על יוצריו ויהפוך לפארסה כאוטית. בלי המבצע היצירה תוותר שתוקה ובלתי נראית במגירה של תולדות האמנות.

חיפוש אינטנסיבי אחר מבע אישי הפורק את עול המוסכמות, מגמת הפשטה הולכת וגוברת, עירוב חושים ותחומי אמנות – תולדות המוזיקה הובילו את אמני האוונגרד,¹³ ששידלובסקי נמנה עימם בעת כתיבת אריה, לכיוון של אקספרסיביות סינסטזית. למרות זאת, אין ספק שאת הדחיפה וההשראה המכריעות לכיוון זה קיבלו יוצרי המוזיקה הגרפית מאמניות מרשימות, שהיכולות והנכונות שלהן להתמסר לרעיונות לא־קונבנציונליים איפשרו את הוצאת היצירה מהמגירה.

מלחיני האוונגרד הבולטים של המאה ה־20 כגון ג'ון קייג', לוצ'יאנו בריו, קארל־היינץ, שטוקהאוזן או ג'ורג' קראמב כתבו את יצירותיהם מערבות הטו"מ בעיקר לקול הנשי. אולי מפני שהמבצעים שנרתמו לחזון פורץ הדרך היו רובם ככולם נשים. גם שידלובסקי הרבה לכתוב מוזיקה גרפית לקול אנושי בדגש על הקול הנשי. מבט מהיר בקטלוג של יצירותיו המופיע באתר המלחין מלמד על הנוכחות המרשימה של הקול האנושי ביצירתו, שכוללת יותר מ־270 יצירות.¹⁴

ריק: אתה כותב הרבה לקול.

LS: I wasn't satisfied with many pieces that I did before [*Vera la morte*, 1973] till I arrived at what I call multimedia, using colors.

RIK: Why were you not satisfied?

LS: Because the colour was missing!... it comes [shows] when the piece is projected.

RIK: What the performer was doing was not enough?

LS: No! because I need something else. I need the colour. The painting.

RIK: Because of that you began to paint?

LS: Because of that I began to paint [graphic music]

RIK: No performer could add this colour you were looking for?

LS: No! only me.

13. להרחבה על זרם האוונגרד במוזיקה של המאה ה־20 בהקשר של המאמר הנוכחי, ראו הערה 9 לעיל.

14. ראו הערה במאמרה של אלונה אפשטיין, "הפסיון המודרני" של ליאון שידלובסקי כטקסט אמנותי", פנימות 2, תל אביב: רסלינג, 2013, עמ' 92, ורשימת היצירות באתר המלחין, www.schidlowsky.com. בעקבות המוזיקולוגית הצ'יליאנית מריה ג'רבה היא מחלקת את יצירתו של שידלובסקי לחמש תקופות: תקופת הטונליות, א־טונליות וטונליות חופשית בשנות ה־50, תקופה סריאלית בשנים 1959–1963, מוזיקה אלאטורית וסמי־אלאטורית בשנים 1963–1969 ובר בכך יצירות בתיווי פרו־פראציונלי, תיווי גרפי ויצירות מולטימדיה. בשנים האחרונות הוא כותב יצירות בתיווי מסורתי בטונליות חופשית ומסורתית.

לש: אני אוהב את הקול האנושי.

ריק: במיוחד את הקול האנושי הנשי?

לש: אני אוהב את הקול הנשי, כן, אני אוהב את הצבע של הקול.

ריק: למה?

לש: אני אוהב נשים.¹⁵

שידלובסקי טוען שלא כתב לקול ספציפי אבל הוא בהחלט עמד על כתפי נפילות. אלברטין צמה, בת'אני בירדלסלי, ג'אן דגאטאני, מרדית מונק, ובראשן קאת'י ברבריאן הן המגדלור של מבצעי הטו"מ. הן אלו שהניעו את המהלך שהניב מוזיקה גרפית והיוו השראה לאין-ספור יצירות ואמנים. במבט לוקאלי, לולא היכולות האגדתיות של זמרות כמירה זכאי ועדי עציון זק, שביצעה את אריה בבכורה העולמית שלה, ספק אם היצירות הגרפיות של שידלובסקי היו מתקיימות. ישנה עוד אופציה, אך רוב מלחיני האוונגרד, כולל שידלובסקי, לא מימשו אותה.¹⁶

ריק: האם אי פעם ביצעת את היצירות של עצמך?

לש: רק בראשי. על הבמה? לא! לא

ריק: למה לא?

לש: אני תמיד נותן למישהו אחר לעשות את זה. מעולם לא חשבתי על זה. את הראשונה לשאול

אותי מדוע. איש מעולם לא שאל אותי לפני כן! אבל עכשיו מאוחר מירי.

ריק: מעולם לא חלפה המחשבה בראשך?..

לש: לא! תמיד חשבתי, לקחתי את הפרטיטורה, נגעתי (בתוך הפרטיטורה) כמו שאת יכולה

להיווכח, אבל אני בעצמי? לבצע את ההופעה? מעולם לא עשיתי זאת.¹⁷

אולי חציית הקווים ממלחין למבצע היא דרישה אוונגארדית מידי אפילו למלחינים פורצי דרך.

RIK: You write a lot for voice. .15

LS: I like the human voice

RIK: Especially the female voice?

LS: I like the female voice, yes. I like the colour of the voice

RIK: Why?

LS: I like women.

.16 המלחין הבריטי טרכור וישארט (Wishart) הוא אחד היוצאים מהכלל. דרכו אל הביצוע הגיעה מכתובת מוזיקה המשתמשת בטו"מ.

RIK: Have you ever performed you own pieces? .17

LS: Just in my mind. On stage? No! no

RIK: Why not?

LS: I always give someone else to do it. Never even thought about it. You are the first person to ask me this, no one ever asked me! But now it is too late.

RIK: Never ever thought of it

LS: No! I was always thinking, taking the score, moving (in the score) as you can see, but me myself? Making the performance? Never did it.

ולכן, למרות הדרישה הנחרצת לבחינה חדשנית של אמצעי הבעה ווקאליים, ישנם אלמנטים ששידלובסקי לא העמיד לבחינה מחודשת כגון ההבחנה המסורתית שלפיה מלחין בדרך כלל אינו האמן הווקאלי, או טקס הקונצרט. טקס זה, על האטיקט הבלתי כתוב שלו, מהווה מסגרת התוחמת את מעשה ההופעה ונותנת תוקף של מעשה אמנות להתרחשות, לפחות מבחינת הקהל. הקהל קונה כרטיס, מתיישב בשקט באולם, מדפדף בתוכניה ויודע מתי למחוא כפיים או לשרוק בוז. תפקיד הקהל ברור ומסורתי וכך גם תפקידי המבצע והמלחין. אבל אף אם המבצע עדיין מגיח מאחורי הקלעים, קד קידה, מבצע ומצפה למחיאיות כפיים, הרי התפקידים מוגדרים מחדש. ישנו מחיר שהיוצר צריך לשלם עבור אמצעי הביטוי החדשים, ושני הצדדים יכולים להרוויח ממנו.

מבצעי טו"מ

ג'וליאן דוד, במאמר שהוזכר לעיל, הציג את השאלה אם המבצע מחויב בכל מחיר לחזונו של היוצר אף אם המחיר כולל הסתכנות בלעג, סיכון לפגיעה ווקאלית או פיזית¹⁸, פגיעה במוניטין המקצועי או גרוע מכך – פגיעה בביצוע עצמו.

יכולת לקבל את היצירות האלה, שנכתבו על ידי אנשים שונים – כמו שמונה שירים למלך משוגע מאת פיטר מקסוול-דיוויס... זה תמיד היה מין דבר משוגע כזה, ולכן השתמשת בטו"מ. אני רואה בזה מין תזמורת שאני משתמשת בה – פלטה של צלילים – ולכן אני לא רואה בהם "צלילים משוגעים". אף על פי שבהתחלה, כשרק התחלתי לעשות את קונצרטי הסולו שלי, היו אנשים בקהל שהיו מתחילים לצחקק בגלל שהשתמשתי בצלילים שלא היה להם נוח איתם בהקשר מוזיקלי, או שהם היו כה לא-רגילים עד שהם ביטאו מין עצבנות שקהל חש כשהוא שומע משהו שהוא לא שמע קודם לכן. ואם הם היו ילדותיים, הם גם צחקו.¹⁹

כמוכן, מבצעת של מוזיקה גרפית אינה קורבן. איש אינו מכריח אותה לבצע את היצירה. עבורי, ואני בטוחה שעבור כל המבצעים, זו חוויה מכוננת וזכות גדולה, אבל אלו לא מובנות מאליהן. תחושותי הייתה שהדרך המקצועית שעברתי עזרה להכין אותי למפגש העוצמתי עם יצירותיו של המלחין המקורי, הנועז והחכם של אריה ולבצע את היצירה בנאמנות לפרטיטורה ולחזונו של

18. המלחין הבריטי ברנרד ראנדס כתב עבור קאת' ברבריאן ב-1971 את היצירה Ballad 2 בה היא הייתה אמורה לקפוץ על הפסנתר תוך כדי שירה. היא מעולם לא ביצעה את היצירה.

19. A, Crump, M.A., ibid p. 12: "You would get these pieces that were written by various people... like *Eight Songs for a Mad King*, by Peter Maxwell Davies... it was always this kind of crazy thing, and that's why you used the EVT's. I see them more as a kind of orchestra that I use – my palette of sounds – so I don't see them as them "crazy sounds" even though when I first started to do my solo concerts I would sometimes get people in the audience who would start giggling because I used sounds that they either were uncomfortable within a musical situation, or they were so unusual that it was the kind of nervousness that an audience exhibits when they haven't heard that kind of thing and if they're immature, they'll laugh".

המלחין יחד עם מחויבות שוות־ערך, אם לא למעלה מכך, לשמירה על יכולותי המקצועיות וכבוד הביצוע.

בגיל 17 שמעתי וביצעתי לראשונה את סטרופסודי של קאת'י ברבריאן, זמרת המצור־סופן האגדית, במחנה קיץ של נוער מוזיקלי, בסדנה לביצוע מוזיקה גרפית של אריה בורשטיין. יש ודאי אימוג'י או קומיקס מתאים למה שחוויתי אז. הקול נשמע לי בקלות מפתיעה ומהנה, אולי מהנה מדי. לא ייתכן שזו מוזיקה אמיתית או אתגר ראוי לזמרת האמנותית הרצינית ששאפתי להיות. הייתי צריכה להשלים מעגל פנימי כדי להבין שזו זכות לבצע ביצוע ראוי ליצירות גרפיות ויצירות של מוזיקה עכשווית, מוזיקה טרייה שנכתבת לעיתים עבורי, מותחת ומרחיבה את גבולות היכולות. זה תהליך הכולל את ההנאה בקבלת פרטיטורה חדשה שלא בוצעה מעולם, המבט הראשון שתוהה אם היצירה תצליח להיכנס, לימוד ואיתגור עצמיים עד לרגע המנצח של הפנמה וכיבוש היצירה.

המעגל הפרטי שהייתי צריכה לסגור כלל שנים ארוכות של שיפור הטכניקה הווקאלית עד מציאת הטכניקה האולטימטיבית, היא טכניקת בל־קנטו.²⁰ באמצעות שלוש מורות אהובות, אסתר סאלאמן־המבורגר, גרציאלה שוטי וקלאודיה אדר אני נמנית עם שושלת יוחסין מרשימה שמגיעה עד המלחין והמורה ניקולא פורפורה בן המאה ה־18.

יכולת טכנית גבוהה היא "אני מאמין" של הזמרות שאני מעריכה. הן יודעות לבצע מחוות שאינן דורשות מיומנות ווקאלית מקצועית במקצועיות גמורה ולא זנחות את הפן האסתטי של ההפקה הקולית.

האם היוצר או המאזין מסוגלים להעריך את שנות ההתמחות בטכניקת בל־קנטו כשאני מבצעת טו"מ? כן, ללא ספק. הם יודעים מיד אם הביצוע הוא אכן הרחבה של טכניקה ווקאלית או צמצום, בחירה הנובעת מיכולת טכנית או ממוגבלות טכנית.

הדרישה למיומנות מוזיקלית גבוהה המשקפת אימון ורצינות מקצועית, מאפשרת לגלות האוונגרד, הלא־קלה לבליעה, להחליק ביתר קלות בגרון המאזין. במפתיע, בדרך כלל הדרישה מגיעה מהמבצע ולא מהיוצר.

ריק: האם אתה יודע כשמישהו לא נאמן לפרטיטורה? שהוא מגחך אותה, האם אתה חש בזה, האם אתה יודע את ההבדל?

לש: כן, הייתי יודע בתוך רגע, אבל מעולם חוויתי, אם להיות כן, שום דוגמה של מישהו שעושה משהו טיפשי... אה, אבל הייתי חש בזה מיד.²¹

20. תרגום המונח מאיטלקית הוא "שירה יפה", והוא משרת שני תחומים: א. טכניקת שירה שהאידיאלים והכלים ליישומם עברו בעל פה, מזמר לזמר עם התפתחות שירת הסולו והאופרה בסוף המאה ה־16; ב. תור הזהב של האופרה באיטליה ואירופה כולה במאה ה־19, שבו הזמר ויכולותיו במרכז העשייה המוזיקלית, כפי שמתבטא באופרות של רוסיני, בליני, דוניצטי ועמיתיהם.

21. RIK: You can tell when someone is not honest to the score? Is ridiculing the score, can can feel it, would you know the difference?

LS: Yes, I would realize it in a moment, but I never have, to be honest, any example of someone doing something stupid... oh, but I would realize immediately.

היוצר יודע לבטח את עצמו מפני פרשנות מאכזבת או, להבדיל, עצמאית מדי, על ידי הוספת מקרא מדויק ככל האפשר של הסימנים הגרפיים, חזרות אישיות עם המבצע והקרנת הפרטיטורה בעת ביצוע היצירה וגם, כמוכן, הדבר הבסיסי והארצי – תשלום עבור הביצוע, שמבטיח גם זכויות של קניין רוחני. כל אלו יש בהם כדי להבטיח שהמבצע לא יעשה "משהו טיפשי". המעמד הופך את הלא-מוכן והלא-רגיל להצהרה אמנותית. ובכל זאת, מבחינת היוצר, אין הכרח שיצירות גרפיות המזמנות טו"מ יבוצעו על ידי אמן המיומן בטכניקת בל-קנטו או טכניקה מקצועית אחרת.

ריק: המוזיקה הזאת היא לכל בני האדם וכל אחד יכול להיות המבצע?

לש: כן

ריק: גם אתה, בתיאוריה?

לש: בתיאוריה, יא.

ריק: אני מניחה שיש קול... אני תוהה את הקול של מי אתה שומע, מי הוא המבצע האידיאלי, מבחינתך? האם הוא חייב להיות מוזיקאי (מקצועי)?

לש: כן!

ריק: למה?

לש: רגע – לא! יש אלמנט נוסף... [נזכר בביצוע של מיסה סינה נומינה, 1980, בניצוחו של אינגו שולץ, ששילב אנשים חסרי ניסיון מקצועי לשיר את תפקיד המקהלה]... הלא-מנוסים ניגשו למנצח ואמרו לו: "שידלובסקי נתן לנו אפשרות לבטא את עצמנו", וזה היה הדבר. הם גילמו, השתתפו במטרה משותפת – ליצור את מה שחיפשתי.

ריק: אז למה הם היו צריכים אותך כדי להביע את עצמם?

לש: הם ניסו, אבל הם לא היו קיצוניים כמו שאני יכולתי ללכת.²²

הכנות ל'אריה'

RIK: This is music for every human being and every one can be the performer? .22

LS: Yes

RIK: Including yourself in theory?

LS: Theoretically, ja.

RIK: I imagine that there is a voice, and I wonder whose is the voice that you hear, who is the ideal performer? Does it have to be a musician?

LS: yes!

RIK: why?

LS: Moment-No! There is another element... [Recalling a performance of Misa sine nomine (1980) by conductor Ingo Schulz who engaged non-musicians to sing the choir part]... The non-musicians came to the conductor and told him that "Schidlowisky gave us a possibility to express ourselves" and this is the thing, they incorporated... in a common aim – to produce what I am looking for.

RIK: So why do they need you to express themselves?

LS: They were trying, but they were not as extreme as I went, like I went through.

בשנת 2014 הזמינה אותי המלחינה אלונה אפשטיין להשתתף בקונצרט לרגל יום הולדתו ה־80 של שידלובסקי באקדמיה למוזיקה ע"ש בוכמן־מהטה, שבה לימד מעל 35 שנה. אלונה, שהייתה תלמידתו של שידלובסקי, ממשיכה את דרכה בהבנה מעמיקה של יצירתו. את התוכנות שלה ניתן לקרוא במאמר המוזכר לעיל. אלונה הציעה שאבצע את היצירות אריה (טקסט מאת המשורר האיטלקי ג'וזפה אונגרטי, ראו נספח)²³ ונאדה מאת המלחין. למרות הצעתו, בחרתי שלא לעבוד עם המלחין על אריה אף שהוא היה מעדיף שיתוף פעולה קרוב יותר.

לש: הייתי מתקן, כשעשיתי חזרות... להגיד מתי זה בוקה קיוזה (מההום בפה סגור), המהום, כל המנעד של הבעה ווקאלית אנושית, כל האפשרויות... זה נצחי, אוניברסלי. אבל הדבר החשוב ביותר שאת (מבציע) הופכת להיות חלק מהיצירה.²⁴

למרות חשיבות המשימה והאירוע, ולנוכח הפרטיטורה העוצמתית והדומיננטית, רציתי למצוא את הקול והדרמות בעצמי. במפתיע, לא שאלתי את עצמי מדוע כתב היוצר את היצירה כפי שכתב, אף ששאלה זו חולפת במוחי כל אימת שאני מבצעת יצירה מהז'אנר האמנותי הקונבנציונלי. הידיעה שרק אני מבינה מדוע המלחין כתב כפי שכתב ויש בידי את היכולת הטכנית להעביר זאת למאזין היא עבורי החלק החשוב והמהנה בהכנה לביצוע. כאן חובת הפיענוח פינתה מקום לחובת היצירה.

מבט ראשון

הפרטיטורה עשירה עד כדי בלבול חושים. זו אינה יצירה מינימליסטית. יכולתי לבחור כמה מהיצירה לבצע ולאורך כמה זמן. אבל לנוכח העושר החזותי, התייחסות לאלמנט אחד בלבד, לדוגמה, הייתה נתפסת כציניות, אם לא הפרת־חווה בוטה. החזון של היוצר השתקף בכל העוצמה והדרמה האפשריים. הפרטיטורה מפורטת ומגוונת מאוד ועם זאת מוקפדת וברורה לעין. ליצירת הקווים הרבים היוצר נעזר בסרגל. שמעתי את טון היצירה דרך אופן הכתיבה והסימנים הגרפיים. לא יכולתי להתעלם מהאינטנסיביות שלה כשם שאיני יכולה להתעלם מסימני דינמיקה וטמפו ביצירות קונבנציונליות.

ריק: מהו חופש?

לש: חופש הוא המודע של ההכרח. את (כמבצעת) מודעת לדבר שאת צריכה, ואת צריכה לבחור. שם את מממשת את החופש שלך. המוזיקה הגרפית והאלאטורית שלי מבוססת על הרעיון שחופש

23. שירתו של אונגרטי (1888-1970) מזוהה עם זרם ההרמטיזם, הדוגל בשירה ברוח הסימבוליזם, שאינה מחפשת לתקשר רעיונות בדרך ברורה, אלא בונה דימויים סובייקטיביים בכוח הסוגסטיבי של צליל המילים.

24. LS: I was correcting, when I was rehearsing... to tell when I want bocca chiusa, humming... the whole Gamut of human vocal expression, ALL the possibilities... It is eternal, universal. But the most important thing, YOU [pointing] become part of the creation.

הוא דבר יחסי. מדוע? בגלל שיש אפשרויות, הסברים שונים למה כל סימן מייצג. הפרטיטורה צריכה להיות מוקרנת, כמובן, זה מה שאני חושב ומה שאני עושה. צריך לראות את המוזיקה על מנת להבין למה אני מתכוון.

אני מחלק את הפרטיטורה לשלושה אזורים, גבוה, אמצעי ונמוך. אז אני מגדיר את התנועה מפני שאני מגסה לעשות סנתזה בין ספרות, הטקסט, המוזיקה, הסאונד, התנועה, מפני שאני לא רוצה זמרים סטטיים. בכמה יצירות אני מגדיר בדיוק איך להתנועע. ואני שם חיצים ללכת לשם או לשם. הדרך להשתמש בקול, לחישה, מלמול, מצה-ווצ'ה [חצי-קול], שפרכוזאנג, שירה, צעקה ובכי! כל הדברים האלה יש להם סימן ייחודי, כך שאת מגיעה לנקודה שאת רואה אות, או שתיים, או מילה... ואני שם סימן כדי להגיד לך שכאן את הולכת ללחוש, את הולכת לשיר... או שאני מפרק, משתמש בפונמות, וכל פונמה יש לה דרך שבה היא צריכה להיות. אז האם זה באמת חופש?²⁵

השאלה הרטורית מראה שהיוצר יודע בדיוק מה הוא דורש מהמבצע ואינו מסתפק בפרסונה הקונבנציונלית של המבצע הווקאלי, הפרסונה המרוחקת, המכובדת ואפילו האצילית. מבחינה זו הוא מלחין תובעני בהרבה ומשתלט על האני של הזמר יותר ממלחין קלאסי קונבנציונלי. מלחין מסורתי מבקש להנחות את הזמר בפרמטרים של מקצב, גובה צליל, דינמיקה וגוון, ומשאיר בידיו מרווח של הזרה וריחוק הדרושים לפרשנות. בכך הוא מאפשר למבצע חלל פרטי ואינטימי של התמסרות ליצירה, שאת ממדיו קובע המבצע לבדו. במוזיקה האמנותית הקונבנציונלית, קול הדיבור האינטימי נותר לרוב פרטי. שנברג החל בתהליך שטטוש התחומים בין הפרטי לפרסונה הבימתית, ושידלובסקי ממשך אותו, בבקשו מהמבצע גם את התנועה, אופן הארטיקולציה עד לרמת הגיית הפונמה. היוצר דרש, או דמיינתי שדרש, את גוני הקול של האדם הפרטי כפי שהוא מתבטא כשהוא יורד מהבמה – גניחה, צעקה, לחישה, אנחה, מלמול וזעקה.

לאורך כל ההופעה מרחפת ברקע מעל המבצע תמונת ענק של הפרטיטורה. זה הופך את החופש לטעון במיוחד. הדרישות של היוצר קפדניות ומדויקות מבחינתו, אבל היכולת לאכוף אותן גבולית. אין לו טונליות, גובה צליל, תיבה או פראזה שיבואו לעזרתו. הקרנת הפרטיטורה

RIK: What is freedom?

.25

LS: Freedom is the conscious of the necessity. You [as a performer] are conscious of something that you need and you need to choose. There you exercise your freedom. My aleatoric and graphic music was based on the idea that this freedom is relative. Why? Because I give different explanations about what each sign means. The score needs to project of course, it's what I think, and what I do. You need to see the music to understand what I mean. I divided the screen into three registers, high, middle and low registers. Then I indicate the movements because I am trying to do a synthase between literature, the text, the music, the sound, the movement, because I don't want static singers. In some pieces, I ask exactly how to move. And I put arrows to go there or somewhere. The way of using the voice from whispering to shouting. Whispering, murmuring, Mezza voice, Sprechgesang, singing, shouting and crying! All these have a special sign, so that you arrive to the point where you see a letter, or two letters, or a word... and I put a sign to say this word you are going to be whispering, you are going to be singing. Or, I divided, and I use phonemes. And each phoneme has a way how it should be. So, it is [is it] really freedom?

הגרפית עוזרת לאכוף את רצונו של היוצר בעזרת מבטו העוקב של הקהל. ההקרנה מבהירה את מושג החופש מבחינתו ומשגיחה שתישמר ההבחנה בין יוצר למבצע, על כל הקונבנציונליות שבה. אבל אריה שונה מיצירות גרפיות אבסולוטיות מכיוון שהיא כוללת טקסט. נקודת ההתחלה לבניית היצירה והדמות שאני מגלמת בה הייתה עבורי, כמו עבור המלחין, פיענוח הטקסט. אלונה אפשטיין, במאמרה על הפסיון המודרני של שידלובסקי, תיארה בבהירות:

בחירת החומרים המילוליים היא אחד השלבים הראשוניים והמכריעים בכתיבת יצירה קולית. השלב הזה מגדיר את המשך העבודה הקומפוזיטורית בכך שהוא קובע מסגרת וקווי מתאר בסיסיים ליצירה ואף מקנה לה ערך מוסף חוץ מוזיקאלי... ברבות מהן (היצירות שנכתבו במחצית השנייה של המאה ה-20) לא זו בלבד שהטקסט הוא חלק אינטגרלי מהעשייה המוזיקלית, אלא ש"חומרי הטקסט", לרבות חומרים פונטיים-אקוסטיים, היו בהן לחומרי גלם בידי המלחין.²⁶

הטקסט והאינטנסיביות של הפרטיטורה יצרו את הדמות בראשי: דמות של גבר אירופי אלגנטי נואש. כדי לתאר אותו בחרתי כאמצעי ביטוי גם שירה בגובה-צליל מוגדרים, לצד מגוון הביטויים הווקאליים המרחיבים שהטקסט והמקרא קראו להם. כותרת היצירה הכתיבה את אופן השירה הטונלית. כמובן, הייתי מחויבת לשיר יפה כפי שאני מבינה את המושג לאור הכשרתי כזמרת בל קנטו.

תהליך בניית היצירה היה הדרגתי. יצרתי לעצמי רשימות והקלטתי גרסאות רבות כדי לדייק את המתח המוזיקלי והסיפור. שני קטעים היוו עבורי את ליבת היצירה: את המשפט "Sono un uomo ferito"²⁷ בחרתי לפרק, ושלוש המילים הראשונות נלקחו כפשוטן – "אני גבר". האמירה הזאת עיצבה את הלבוש והתנועה בחלל. את המילה Disperazione (יאוש) הלחנתי ממוטיב בן שישה צלילים: דו־רה־מי במול־פה־סול־סול. השיר של אונגרטי מורכב מדימויים חזקים של ביטוי ווקאלי:

Smemorarmi in un grido
To lose myself in a scream...

La vita non mi è pi?,
Arrestata in fondo alla gola,
Che una roccia di gridi.

Stuck in the depths of the throat,
Life is no more to me,
Than a rock of screams.

26. אפשטיין, "הפסיון המודרני" של ליאון שידלובסקי כטקסט אמנותי", עמ', 90.

27. מאיטלקית: "אני גבר פצוע" (תרגום המחברת).

קל להיענות לטקסט כזה. האם הייתי זקוקה לפרטיטורה המתווכת של שידלובסקי כדי לבצע את היצירה כפי שביצעתי? כנראה לעולם לא אדע, כי לא הזמינו אותי לבצע בשירה את השיר של אונגרטי, אבל כן הוזמנתי לבצע את אריה. בגלל אותו קו מחשבה ערערתי על הקרנת היצירה מאחוריי בעת הביצוע. הרי היא יכולה לעמוד בפני עצמה כיצירה חזותית, לשם מה צריך מבצע? לשם מה עלי להתאמץ, אם כל מאזין יכול להמיר את הפרטיטורה לצליל בעצמו, לשמוע אותה באוזני רוחו או פשוט להסתפק בראייה של היצירה החזותית היפהפייה הזאת? התשובה, שאני מקוה שפירטתי במאמר זה, ברורה. זו אינה יצירה חזותית, זו יצירה לזמרת מכיוון שכך החליט היוצר.

ריק: (מסתכלת בציורים של שידלובסקי על הקירות) זו לא מוזיקה, מדוע?

לש: כי חשבתי על הציור כציור

ריק: אז ההבדל היחיד הוא לא מה שאני רואה אלא מה שאתה התכוונת אליו

לש: כן

ריק: לכן אתה דומיננטי כל כך

לש: (עונה בכדיחות)

ריק: כשאני מבצעת את המוזיקה שלך אני חשה בנוכחות שלך הרבה יותר (מאשר במוזיקה של

מלחינים קונבנציונליים)

לש: צר לי עלייך

ריק: אני מרגישה בת-מזל.²⁸

עצם הצבת היצירה הגרפית באולם הקונצרטים, עצם אימוץ ושכירת המבצע, די בהם כדי ליצור גם את הפלא של עירוב ממדים. ניצלתי את הזירה והיצירה, הפכתי אותם לשלי, וקיבלתי משידלובסקי את הזכות ליצור.

המעבר ממבצעת ליוצרת

שידלובסקי ביקש לתת לי כמבצעת את חופש הבחירה, אך הוא נתן לי הרבה יותר מכך. זו

RIK: [Looking at an oil painting by Schidlowsky on the wall] But this isnt music, why? .28

LS: Because I was thinking of the painting by itself

RIK: So the only difference is not what I see, but what you intended

LS: Yes.

RIK: That's why your very dominating

LS: [Says a joke with a smile]

RIK: When I perform your music I feel your presence, oh so much more [than conventional music composers]

LS: Sorry for you

RIK: But I feel very lucky.

הייתה חוויה מכוננת בה שלטתי בכל ניואנס של הביצוע. הביצוע לא היה מאולתר והחלטות לא התקבלו באופן אלאטורי. זו הייתה הופעה מחושבת ובנויה אחרי שעות רבות של עבודה. אריה נתנה לי את הבמה, הכוח והידיעה שאני יכולה ליצור עוד,²⁹ ולכן כשקדתי בסיום הביצוע והושטתי יד אל היוצר, שישב בקהל, ידי לא רק הודתה אלא גם שאלה: של מי היצירה הזאת, שלי או שלך? מבחינתי היא של הישות המשותפת שנוצרה ממיזוג אינטנסיבי הרבה יותר מאשר בביצוע מוזיקה אמנותית קונבנציונלית. לולא הפרטיטורה והציווי שהפקיד בידי היוצר לא הייתי עולה לבמה לבצע את אריה. רתמתי והרחבתי את יכולותי כי שידלובסקי נתן לי את המוניטין שלו ואת הבמה ביותר ממוכן אחד. אני גילמתי את היצירה בגופי וברוחי, אבל הרעיון ונשמת היצירה – שלו.

29. יצירתי יצירות במסגרת לימודי וגם הקלטתי כמה יצירות, אך הן מעולם לא הועלו על הבמה תחת שמי כיוצרת. הפוטנציאל הזה מומש שוב בפסטיבלי ווקס פמינה 2016 ו-2019 של פורום המלחינות והמבצעות הישראלי, מסגרת חשובה מאין כמותה בהענקת רישיון ועידוד להרחבת אופקים. בעקבות ההופעות האלה קיבלתי הזמנה לכתוב עוד.