

**בקצה המדבר: שיחה עם אריק שפירא**  
**הריאיון האחרון עם אריק שפירא לפני מותו**  
**אופיר אילזצקי**

אריק שפירא (1973–2015), מבכירי המלחינים בישראל, חתן פרס ראש הממשלה להלחנה לשנת 1986, פרס ישראל להלחנה והוראה לשנת 1994, ופרס מפעל חיים מטעם אקו"ם לשנת 2014.

שפירא נולד בשנת 1943 בקיבוץ אפיקים. את לימודיו האקדמיים בפילוסופיה ומוזיקה השלים באוניברסיטת תל אביב בשנים 1965 ו-1968 בהתאמה. משנת 1995 ועד יציאתו לגמלאות ב-2014 לימד שפירא בחוג למוזיקה באוניברסיטת חיפה. נוסף על פועלו כמלחין ואקדמאי, שפירא גם ישב בראש סטודיו מכובר להלחנה, והיה אחראי במישרין לחינוכם של כמה דורות של מוזיקאים ומלחינים ישראלים. ד"ר אופיר אילזצקי נמנה עם תלמידיו הוותיקים של שפירא, ובעבר כבר ערך מספר תכניות וראיונות עם שפירא, שניתן למצוא בארכיון רדיו חאלאס. מידע נוסף על אודות שפירא ניתן למצוא באוטוביוגרפיה שלו כחוזח בין שושנים, ובריאיון עם נעם בן זאב ("אמנות זה לא דבר מהנה", הארץ, גלריה שיש, 23.01.15).

**אופיר:** אתה חווה תחייה משמעותית של המוזיקה שלך בשנים האחרונות. למעשה, יצירותיך מבוצעות בישראל יותר מאי-פעם. למה אתה מייחס את התחייה הזאת? **אריק:** באופן חדר-משמעי לאנסמבל מיתר. עמית דולברג [המנהל המוזיקלי של האנסמבל] מזמין ממני כל שנה כמה יצירות ומבצע אותן דרך קבע בארץ ובעולם. בימים אלו אני עובד על יצירה שהוזמנה לעונה הבאה של האנסמבל, שבה השישייה הקבועה מצטוותת לרביעיית סקסופונים. הרעיון מאחורי היצירה הוא מחקר מצלול של חומרים מוזיקליים דומים, ואף זהים, כפי שהם מתוזמרים לרביעיית סקסופונים. רביעייה זו היא הרכב מוגן-כרומטי, ואילו אנסמבל מיתר הוא הרכב פול-כרומטי. בסוף היצירה אני מערבב את שני ההרכבים או המצלולים.

**אופיר:** השוואת ניגודים בין שני תזמורים הוא נושא שמעסיק אותך רבות. מדוע? אריק: מלחין צריך למצוא אסתטיקות חדשות. הניגוד בין צלילים גבוהים לנמוכים לא מעניין אותי וגם לא הניגוד בין צלילים חזקים לחלשים. אלו הם הכלים האסתטיים של המאה ה-19. אני מתעניין בניגודים כמו המצלול של כלי חי למול דגימה מלאכותית של אותו הכלי.

**אופיר:** אבל אף על פי שאתה טוען שתפקידו של מלחין הוא מציאת אסתטיקות חדשות, אתה עדיין עסוק ביצירת ניגודים, שהיא אחד הכלים האסתטיים העתיקים והרווחים ביותר. מה דעתך על אסתטיקות עכשוויות יותר, כדוגמת המינימליזם, שאינו מתעסק בניגודים אלא בפיתוח אטי של חומרים, ולפעמים נעדר פיתוח לחלוטין?

**אריק:** גם בזה אני מתעניין. אם תבחן את המוזיקה שלי תראה שהיא רובה נעדרת פיתוח. אני לא מפתח ביצירותיי, אלא שובר. הראיתי פעם למלחין צבי אבני את יצירתי מיסה ויווה, והוא ביקר אותה על כך שאין בה פיתוח. מן הסתם אין בה פיתוח – הרי גם הפיתוח הוא כלי אסתטי מיושן! אני מתעניין יותר בכידוד החומר ופירוקו לגורמים קטנים יותר.

**אופיר:** כתבת לפני כעשור קונצ'רטו לפסנתר שבוצע לאחרונה על ידי עמית דולברג והסימפונית ירושלים, רשות השידור, בניצוחו של יובל צורן. הטכניקה הקומפוזיטורית שבה השתמשת לכתובת היצירה היא ייחודית: נגני התזמורת מתבקשים לעקוב אחר תפקיד הפסנתר ובמקומות מסוימים לנגן לפי סימן המנצח, ואף לפעמים על דעת עצמם. בימים אלו אתה עמל על כתיבת קונצ'רטו לכינור ותזמורת עבור משה אהרונוב, וביצירה זאת אתה משתמש בדיוק באותה הטכניקה. מדוע החזרה הזאת? מה אתה מחפש?

**אריק:** כפי שציינתי, אני עסוק ביצירת ניגודים. בקונצ'רטו לפסנתר הניגודים מתבטאים בכניסות נגני התזמורת: לפעמים לנגן יש כניסה סולנית, לפעמים כחלק מאנסמבל, לפעמים לפי סימן המנצח ולפעמים באופן עצמאי. בכל אחת מהכניסות האלה תהיה שונה תגובת הנגן לחומר הכתוב. זה יוצר במידה כלשהי את התחושה של חוסר שקט שאני מחפש. הנגן עוקב אחרי נגינת הפסנתרן ולא, כפי שמקובל, אחרי מקל המנצח שמסמן משקל מסוים, ומכיוון שאף אחת מהכניסות אינה מדויקת נוצר מצב שבו כל אחת מהכניסות אינה מדויקת בדרכה הייחודית. בקונצ'רטו לכינור, לעומת זאת, החידוש בטכניקה הקומפוזיטורית היא הוספת האלקטרוניקה. לסולן יש לחצן MIDI שבאמצעותו הוא מפעיל סימפולים. הסימפולים, שעוצבו על ידי אמיר גפנר, מציגים מטבעם צליל קר ומרוחק (אף שאיכות הסימפולים גבוהה מאוד) וחשוב מכך, הם מדויקים להפליא מבחינה

קצבית. החומרים המסומפלים מציגים לרוב חזרה מדויקת על החומרים שמנגנים הנגנים החיים. כך אני מעשיר את הניגוד שיצרתי בקונצ'רטו לפסנתר: נוסף על המרכיב החי ועל ריבוי הכניסות התזזיתיות של הנגן, יש לי משהו קבוע, קר ומדויק בחומר המסומפל, שיוצר ניגוד משמעותי נוסף.

אופיר: אתה מציג פה טכניקת כתיבה שלחלוטין אינה "ידידותית למשתמש". נגן תזמורת ממוצע שמתבקש לעקוב אחרי תפקיד סולני במקום מנצח עלול שלא לשתף פעולה. האם בפועל הניסיון שלך הוא לגרום לנגן חוסר נוחות מול התפקיד שלו, וזאת כדי להעצים את תחושת התזזיתיות ביצירה?

אריק: אמת. אני מחפש את האווירה הזאת וכותב לנגן בדרך שתגרום לו להתלבט תוך כדי נגינה. שמת לי לב שנגני מוזיקה עכשווית טובים מאוד בקריאת קצב, כשניתן להם העוגן של המשקל הקבוע. בשנייה שנלקח מהם המשקל הם מתבלבלים. זו בדיוק האווירה שאני מחפש - חוסר שקט, עצבנות, אגרסיביות... ישראליות.

אופיר: ובכל זאת, היית מסוגל לדמיין את עצמך מפתח כתיבה שתאפשר לנגן להרגיש שהתחשבו בו, וזאת בלי להתפשר על השפה המוזיקלית שלך?

אריק: לא, זה בלתי אפשרי! הרדיקליות של הכתיבה היא חלק אינטגרלי בישראליות של המוזיקה. כמו במדינה, כך גם במוזיקה, אין שום דבר בטוח. יתרה מכך, מלחין ישראלי שאינו רדיקלי לא כותב מוזיקה ישראלית. הכתיבה היא ההזדמנות שלי להיות רדיקלי, ולכן הקושי הזה הוא מחויב המציאות.

אופיר: לא מפריעה לך האפשרות שאנשים שאינם בקיאים בתפיסה האסתטית שלך, בדרך החשיבה שלך או בהקשר הישראלי שאתה מדבר עליו, עלולים לחשוב שהכתיבה שלך היא חובבנית?

אריק: זה לא מעסיק אותי.

אופיר: חשוב לך, לדוגמה, איך רואה אותך עולם המוזיקה העכשווית מחוץ לישראל?

אריק: מוזיקאים שמבצעים את יצירותי בחו"ל מתרשמים בראש ובראשונה מהאסתטיקה שביצירות. כשהם מתבוננים בתכליל הם מבינים שהאסתטיקה הזאת היא תוצאה של מאמץ ניכר. אני מרגיש שהתפקיד שלי כמלחין הוא להביך את הנגן, והנגן, שמבין את הנחיצות הזאת, גם מבין שאין צורך להשתדל כדי לבצע את היצירה ככתוב, אלא בעיקר להביך את רוחה. לדוגמה, בקונצ'רטו לכינור הכנסתי מרכיב חדש לתיווי שנקרא "cut". אני כותב לנגן משך צליל, לדוגמה, ששיעשירית מנוקדת, ומעליה מופיעה המילה cut. הנגן מתבקש לקצר את משך

הצליל האמור לפי ראות עיניו. זה לא רק מכניס את הנגן לחוסר שקט, אלא בעיקר גורם לו לנגן בחוסר שקט. זה מאפיין ישראליות, ואני כל הזמן מתעסק בהעתקת האווירה הישראלית אל תוך המוזיקה שלי.

**אופיר:** אבל זאת אומרת שהיצירה עלולה לקרוס אם הנגן אינו מבין את האסתטיקה הזאת, או בהינתן לו, הכתיבה תתגלה כקלה מדי.

**אריק:** נכון מאוד. דרך הכתיבה שלי חותרת תחת החינוך הקלאסי והמרובע של רוב הנגנים. כלי העוזר והעוגנים המקובלים בכתיבה הקלאסית המערבית פשוט אינם נמצאים ביצירותיי. כך, הנגן ניצב חשוף. אזכיר לך ביצוע ליצירתי אקס מכינה לגיטרה ופסקול, שנוגנה על ידי תלמיד בקונסרבטוריון המלכותי בהאג. הצעיר הזה היה שד, והצליח להתמודד עם הכתיבה בדרך מרשימה. ראובן סרוסי, שלכבודו נכתבה היצירה, ביצע אותה בביצוע בכורה. בין שני הביצועים, דווקא הביצוע של ראובן הוא המעניין יותר. לגיטריסט בהאג לא היה קושי, ובהתאמה, היצירה בביצועו נשמעה חלשה וריקה מתוכן. לעומת זאת, הביצוע של ראובן מלא עניין, וזאת דווקא מפני שהקושי להתמודד עם הכתוב ניכר בנגינתו. דבר דומה קרה עם יצירתי פוסט פיאנו. הפסנתרנית מיכל טל, שלכבודה נכתבה היצירה, התקשתה מאוד להתמודד עם דרישותיי. לימים נוגנה אותה היצירה על ידי ג'פרי ברנס ז"ל. גם ג'פרי עצמו, שהוא הרי מומחה למוזיקה בת־זמננו, הורה שהביצוע של מיכל מעניין יותר, ולו רק מכיוון שהיא התקשתה יותר להתמודד עם הכתיבה.

**אופיר:** אז למעשה מיכל ביצעה את היצירה טוב יותר כיוון שהיא ניגנה אותה פחות טוב?

**אריק:** בדיוק!

**אופיר:** אם כך, המוזיקה המודרניסטית שלך כתובה למבצעים קלסיקאים סטנדרטיים ובכלל לא למומחים למוזיקה עכשווית?

**אריק:** כן. הרי זה לא רק החינוך שהם קיבלו, אלא גם החינוך שאני קיבלתי. אני יוצא בכתיבתי נגד חינוך זה, ולכן מקדיש אותה לנגנים שקיבלו חינוך דומה, בתקווה שגם הם ישיכילו לבקרו. זאת ההתרסה שלי נגד החינוך במוזיקה המערבית, והיא גם מתבטאת במישרין באסתטיקה שלי. הרי אם תשווה ביצועים שונים לאותה היצירה של בטהובן, היחסים בין הצלילים לא ישתנו אלא רק המהירות, הארטיקולציה וכו'. באסתטיקה שלי, ובקשר ישיר לדרך הכתיבה, היחסים בין הצלילים משתנים מביצוע לביצוע, וזאת בלי לפגוע בזהות היצירה. אני מכניס מרכיב כאוטי ליצירה ומוציא באופן חלקי את השליטה מהידיים של הנגן. כאן גם נמצא שורש הבעיה כולה – הרי כל מוזיקאי רציני הקדיש בערך עשרים שנה

לחינוך שלו: לימודי כלי, קונסרבטוריון, אקדמיה, תארים מתקדמים ועוד. זה יוצר מצב שבו אנשים מוקירים את החינוך שהם קיבלו ולו רק מכיוון שהם הקדישו לו זמן רב כל כך. נוצרת הזדהות טוטלית בין האדם להשכלה שלו. אני גם הגעתי מהעולם הזה, אך התכחשתי לו ולימדתי את עצמי קומפוזיציה.

אופיר: למה הכוונה? הרי מהביוגרפיה שלך ידוע לי שלמדת קומפוזיציה באקדמיה בתל אביב אצל עדן פרטוש.

אריק: הוא האמין שמלחין הוא אדם שיודע לכתוב פוגה, וזה לא נכון!

אופיר: האמנם אין בכתיבת פוגות חשיבות עבור המלחין?

אריק: יש בזה חשיבות, אבל זה לא עקרוני. מה שעקרוני הוא שמלחין אינו מחפש תשובות אצל שום אדם אחר. אם יש בעיה, שאל את עצמך איך לפתור אותה. אם אתה לא מסתמך על החינוך, או על הידע של המורה שלך, או על ברטוק – אז אתה מלחין! לדוגמה, אני סיימתי את האקדמיה בגיל 24. התחלתי לכתוב מוזיקה, ומהר מאוד שמתי לב שהקול לא היה שלי. למעשה, רק כתבתי את ההשכלה שלי. מכיוון שלמדתי אצל פרטוש, ידעתי לכתוב בסגנון ברטוק. אך מהר מאוד הבנתי שברטוק (ואכן גם פרטוש) פותרים בעיות של המאה ה-19. לכן הפסקתי לכתוב, ובמשך שש שנים חיפשתי את הקול שלי.

אופיר: אם כך, אתה מרגיש שהייתה הזדנבות בקרב בני דורו של פרטוש אחר תרבויות מוזיקליות זרות?

אריק: לא רק אצל בני דורו, אלא גם בבני דורי, ולצערי גם בדורך. הבעיה התחילה עם פאול בן-חיים, שעלה לארץ בשנת 1933 ועשה רושם עצום על המוזיקאים שהיו פה באותה התקופה. הוא היה משכיל מאוד – הוא ידע לכתוב פוגות ולתזמר, והיה מנצח ופסנתרן מצוין. הוא היה מכלול של מוזיקה, אבל כלל לא היה מלחין. הרי הוא לא עסק בסוגיות אסתטיות או הציג תפיסות משלו. לשם העניין, הוא אפילו לא שאל שאלות רלוונטיות. הוא היה תוצר של מחשבה אקדמית שרוצה לטעון שהשכלה שווה ליצירתיות, והרי זה ממש לא נכון. האסטיקה של בן-חיים מסתכמת בדברים שהוא למד מהמורה שלו, כלומר: לפתח פריודות, א-ב-א-כשה-ב מפותח יותר וכד'. בקיצור, חינוך אירופי של המאה ה-19. לאסוננו, גם היצר הציוני חבר לחינוך, ופתאום אנחנו נתקלים במלחין שקיבל חינוך אירופי, שמנסה לכפות את צורת הסונטה על נעימה עיראקית.

אופיר: זה נראה טיפה כמו סוג של קולוניאליזם מוזיקלי.

אריק: אותי מטרידה יותר הבעיה האסתטית. הרי שיר העם ההונגרי הוא חזק: הוא מאופיין בקצב, במרווחים ובמורליות מובחנת. ברטוק כמלחין היה יכול "להתעלל"

בשיר ההונגרי כרצונו, ועדיין הנעימה לא הייתה מאבדת את ה"הונגריות" שלה. מנגד, קח שיר בוכרי ותעשה לו מניפולציות דומות, ותגלה שהשיר הפסיק להיות בוכרי. ולכן, המלחין שמתמש במנגינה כזאת בהקשר של מוזיקה אמנותית, למעשה, רק עסוק בציטוט! הגאונות של ברטוק לא הייתה בהכנסת שירי עם הונגריים להקשר של מוזיקה אמנותית, אלא בכך שהוא השכיל להבין שהמנגינות הספציפיות האלה מתאימות להקשר החדש - הן מורכבות מספיק כדי להעשיר אותו! מה עושה בן-חיים? הוא מצטט שירי לאדינו. אבל אם אתה מצטט מנגינות לאדינו ומתזמר אותן כמו אירופי, אתה תישמע כמו דה-פאייה. לא ברטוק, לא סטרווינסקי ובטח לא שנברג. אז מה החשיבות של זה?

**אופיר:** אם כך, ברור לחלוטין מדברייך שהגישה של הזרם היסודי-כונני כלל לא השפיעה על סגנון הכתיבה שלך. יתרה מכך, כל מי שיאזין למכלול יצירותיך ישים לב שפיתחת סגנון ייחודי מאוד שמתאפיין בעיקר בדלות החומר. אתה גם נוטה לחזור על חומרים - לא רק באותה היצירה אלא בין יצירות שונות, ויש אף חומרים המלווים את יצירותיך מהראשונה ועד הלום. איך בכל זאת התפתחה השפה הייחודית שלך?

**אריק:** בעיקר סביב המיקום הגאוגרפי שלנו והשפה העברית. מה מאפיין את השפה העברית? היא רזה. הנוף הגיאוגרפי שלנו הוא מדברי - גם הוא רזה, חסכוני. התנ"ך כולו קשור קשר הדוק למדבר. לכן אני מגלה יותר ויותר שבעיקר השפה היא זו שמנחה אותי מבחינה אסתטית. אתן לך דוגמה: אורכו של התרגום לעברית של הטקסט ליצירתי מכתבים אחרונים מסטלינגרד הוא כ-14 עמודים. המקור בגרמנית הוא בן 22 עמודים. העברית היא שפה רזה, והרי שפה היא אחד הסממנים המובהקים של כל תרבות באשר היא. על כן, אם השפה ששגורה בפי רזה, והנוף שלי רזה, מדוע שהמוזיקה שלי תהיה שמנה? תעשה בעצמך את אותה ההקבלה בין השפה למוזיקה הצרפתית: הרי הצרפתית היא שפה צבעונית שנוטה להתהדר בעצמה, ובטח שאין בה חיסכון. בהתאמה, המוזיקה הצרפתית עסוקה גם היא בצבע, בהדר ואף בסוג של טווסות. לראיה, אין אסכולה מינימליסטית במוזיקה הצרפתית.

**אופיר:** ומדוע, לדעתך, אתה המלחין הישראלי היחיד שעושה את ההקבלה הזאת בין רוזן השפה לבין אסתטיקה אמנותית?

**אריק:** אני לא יודע, אבל אני חושב שזה קשור לעובדה שאנחנו כעם עוד לא התפכחנו מהשכרות שמקורה בהצלחה המסחררת של החזון הציוני. רבים מעמיתיי, גם אם דעותיהם הפוליטיות דומות לשלי, לא השכילו להבין היכן הם גרים. אנחנו לא באירופה, ולא משנה כמה קפה עם קצפת תשתה בבוקר, עדיין

יהיה לזה טעם של בויץ. אנחנו חיים בלבנט, ואם אנחנו באמת דור חדש של אנשים חדשים, אז הרי גם ראוי שתהיה לנו מוזיקה חדשה שמתארת את הנמצא ולא סוג של מוזיקה מטעם. לפני שהתחלתי לכתוב את יצירתי עקדה, הזמינו את מוטי מזרחי ואותי לתיאטרון ירושלים. זה היה בט"ו בשבט, שהוא גם יום הכנסת. כשנכנסנו לתיאטרון ראינו כמה ענקית - גבוהה, עמוקה וריקה, מעוטרת בשני דגלי ישראל ארוכים משני צדדיה. ממדי הדגל היו ממש פשיסטיים, ובאותו הרגע אמרתי למוטי: "בוא נעשה יצירה אנטי-פשיסטית!"

**אופיר:** מה היה תפקידו של מוטי מזרחי בהפקה?

**אריק:** הוא היה אחראי לדימויים החזותיים שהיו אמורים ללוות את המוזיקה.

**אופיר:** זו הייתה אמורה להיות יצירה מומחזת?

**אריק:** יצירה חזותית, ללא טקסט. היא הייתה מיועדת לכינוס התורמים למוזיאון ישראל, והרעיון שהגשנו תוקצב ב-250 אלף שקל. לכן ההפקה נפלה, מכיוון שהיא פשוט הייתה יקרה מדי. היצירה ישבה שנים רבות ללא ביצוע, אך לפני כמה שנים חג המוזיקה הישראלית החליט להעלות את היצירה בכיצוע קונצרטנטי.

**אופיר:** מדוע אתה מזכיר את עקדה בהקשר שהעלינו?

**אריק:** מכיוון שהיצירה טומנת בחובה את כל המרכיבים של נרטיב השכחה הישראלי. הנרטיב עוסק בסיפור גירושם של הגר וישמעאל, הרי הם הפלסטינים, ומנגיד אותו לסיפור של עקדת יצחק. האלימות האמיתית נמצאת בסיפור הגירוש, אך הגירוש הזה מתואר כלאחר יד, ממש כאילו היה הערת שוליים. לעומת זאת, סיפור העקדה כתוב בלשון מיתית וגרנדיוזית - מתואר שם כביכול קורבן גדול, אך שום טיפת דם אינה נשפכת. ואיפה הגר וישמעאל? נשכחו! מכאן, כמעט מתבקש המעבר לשואה ולתקומה, שאותן אני מתאר בשלושת הפרקים הבאים ביצירה. הפרק האחרון, שבוצע על ידי ערן צור, הוא פרודיה על טקסטים הלקוחים מנאומים של דוד בן-גוריון. ניסיתי ללוות את שבטי הטקסט במוזיקה שכאילו לקוחה ממחזמר. הנה חזרנו אל הנקודה - המוזיקה בארץ, במידה רבה כמו הפוליטיקה, עדיין חיה בתוך שברי ההבטחות האלה של בן-גוריון, ומלווה אותן בתרועות נוכריות. אבל המציאות היא שאנחנו חיים במרבר, ומתחת לאף של כולנו מתבצע פשע ענקי! ולכן אני מתקשה להבין מדוע המוזיקה של בני דורי מתאמצת להישמע כמו מוזיקת רקע לנפנוף הדגלים? אל תשכח שהפשיזם אוהב אמנות, אבל איזו סוג של אמנות הוא אוהב? אמנות ישנה, אמנות שמקדשת את האסתטיות. דעת הקהל בישראל, לצערי, היא ברובה פשיסטית. המוזיקה שהקהל הזה מחפש היא כמו שמן זית ורפש לאוון. במקום להתווכח עם הקהל, להוכיח

אותו על טעותו, מלחינים רבים בוחרים לספק את יצרי. הרי אמנות לא אמורה להיות דבר מהנה!

אופיר: אם כך, מהי לדעתך מטרת האמנות?

אריק: המטרה היא לבטא את רוח הזמן, ועדיף דרך שימוש באמצעים חדשים.

אופיר: אבל גם בביטויים האמנותיים שאתה מתנגד אליהם נוכחת רוח הזמן.

אריק: אמן צריך להחליט אם הוא רוצה שיזכרו אותו כפי שזוכרים היום את לני ריפנשטל. על האמן מוטלת אחריות. גם על המאזין מוטלת אחריות, אבל היא אחרת. אני כמלחין כופה על המאזין את האחריות המוטלת עליו מעצם היותו שייך למין האנושי, ובבסיסה הסקרנות. אם המאזין אינו סקרן אז הוא מבזבז את התכונה החשובה ביותר שלו כחיה.

אופיר: אבל כדי להגיע למצב שבו חברה מקדשת את האוונגרד ומבינה את הנחיצות שבו, אירופה הייתה צריכה לעבור שתי מלחמות עולם עקובות מדם.

אריק: על המהפך התרבותי הזה היו מדברים המון באקדמיה של שנות ה-60, אבל השיח לא לחלל לחברה ככלל. המהפך שאתה מתאר יקרה כאן בעקבות משבר גדול מאוד, והמשבר יהיה החזרת השטחים הכבושים. כשהשיח הישראלי יתחיל להודות שאי אפשר יותר להחזיק בשטחים, שאין לנו זכות להשתלט על הפלסטינים, שגם הם בני אדם ומגיעות להם זכויות, זה יהיה משבר אדיר!

אופיר: אתה מתאר פה משהו שנשמע כמו מלחמה פנימית, אולי אפילו מלחמת אזרחים.

אריק: בדיוק. ואז הנחיצות של האוונגרד תהיה ברורה.

אופיר: לסיום, אני רוצה לקחת אותך למחוז אחר, וזה אריק שפירא המורה. הרי את פרס ישראל קיבלת לא רק על פועלך כמלחין אלא גם על פועלך כמורה למוזיקה.

אריק: נכון.

אופיר: לשיעור אצלך אתה קורא שיעור קומפוזיציה. מנגד, כתלמיד איני זוכר ולו פעם אחת שבה דיברנו על כתיבה חופשית. תמיד התעסקנו בתיאוריה – בפיתוח שמיעה, צורות, הרמוניה, אסתטיקה ופילוסופיה של המוזיקה, וכל זאת באמצעות ספר הכורים של באך. מה החשיבות והקשר?

אריק: באך הוא דוגמה קלאסית למלחין שפועל במסגרת אסתטית ואינו חורג ממנה. יש לו סולם, והסולם הוא כמעט קדוש. ועל כן הוא לעולם לא ישתמש באקורד שאינו משרת את הפונקציונליות של הסולם. הסולם הוא הכלי שמנחה אותו. ישנו הבדל של שמים וארץ בין דו-מז'ור לדו-מינור, וההבדל נמדד בשלושה



סימני היתק. אצל מוצרט, לדוגמה, המשמעת הזאת כבר מתפוררת מעט. אצל בטהובן אפילו יותר. אתה מבין, השיטה של באך היא הגיונית מאוד - היא מלמדת אותנו נאמנות לשפה מוזיקלית מהי.

אופיר: אבל לא היית מעוניין שתלמידיך יכתבו כורלים בסגנון באך. לכן, מה בכל זאת הקשר להלחנה מודרנית חופשית?

אריק: אני רוצה שאתה, התלמיד, תלמד ממנו איך מפתחים סגנון ושפה. הסוד האמיתי בשפה של באך הן ההכפלות - הוא מדייק מאוד ושם לב לכל דבר. ההכפלות נותנות לנו אינדיקציה לטונליות. אם הולכת להתבצע מודולציה, אצל באך זה ישר מתבטא בהכפלות. הוא תמיד יודע את מקומו אל מול הסולם ונותן לנו אפשרות לראות זאת בקלות. אני מעוניין שגם אתה, התלמיד, תשים לב לכל דבר. תמציא לעצמך את השפה, לא משנה איזו שפה, ותעקוב אחריה באדיקות. ההחלטות שלך אינן צריכות להיות שרירותיות, קפריזיות, או מבוססות על גחמות של הטעם שלך, אלא על השיקולים למול השפה שהמצאת, שצריכה תמיד להיות עקיבה והדוקה. צריך להדגיש שאנחנו לא עוסקים יותר בסולמות - זה ממש לא מעניין אותנו. ישנם ערכים אחרים, ותשומת הלב לפרטים הקטנים ביותר היא זו שעושה קומפוזיציה.

אופיר: כמעט כל התלמידים שלך, שהם מלחינים בני דורי, בחרו בגישה שונה משלך להלחנה. כמעט כולם מציגים טעמים אקלקטיים ורחבים הרבה יותר מהסגפנות המוזיקלית שאתה מציג. מה דעתך על זה?

אריק: אני מודה שאני שונא אקלקטיות, אבל מבין שהשוני הזה ביני ובין תלמידיי חייב להתבטא. אם תלמיד שלי אינו "בועט" בי ומתכחש לדרכי הקומפוזיטורית, אז נכשלתי כמורה. זה ראוי שאתם תמיד תהיו בראש ובראשונה בני דורכם, ורק אחר כך תלמידים שלי. אולי דבר זה אינו ניכר, אבל אני פלורליסט. לכן אני גם מכיר בכך שאיני בן דורכם ולכן איני מסוגל לקבוע באמת אם אתם אכן צודקים או טועים בבחירותיכם האסתטיות. אני יכול לא להסכים ולהתווכח, אבל נחכה חמישים שנה ונראה מי צודק - ישנה אפשרות שאתם צודקים ואני טועה. הרי זה כל העניין: הקומפוזיציה היא הרפתקה; אם זו לא הרפתקה, זה לא מעניין.