

מחסומים (Barricades) מאת מייקל פיזארו

מחסומים, יצירתו של מייקל פיזארו (יליד 1961, ארה"ב), היא יצירה בת 63 דקות לפסנתר ואלקטרוניקה, המורכבת מאוסף של שלושה עשר אטיודים לפסנתר, חלקם בליווי אלקטרוניקה ושני אינטרלודים אלקטרוניים. היצירה החדשה (2019) מהדהדת בעקיפין את המוסיקה לכלי המקלדת של לואי ופרנסואה קופרן ובמיוחד, כפי ששם היצירה מרמז, את המתרסים המסתוריים *Les Barricades Mystérieuses* של זה האחרון. יצירה שהיא מופת לסגנון השבור של ראשית המאה השמונה עשרה בבארוק הצרפתי: קווים עקלקלים וקישוטיים המייצרים רשת צלילים פתלתלה, אריג צלילי המורכב מיחידת בסיס מובהקת וקישוטיית מוקפדת.

פיזארו משתמש בחומר הקנוני של קופרן ליצירת דימוי צלילי השואב השראתו לאו דווקא מן הססגוניות של תקופת הבארוק אלא מן המרכיב הסביבתי/אווירתי של החוויה הסונורית הבולט בה. פיזארו מזהה את ההטעיה הטמונה במבנה היצירה הראשוני של קופרן - הניגוד העמוק בין תחביר פוליפוני בקווים ארוכים לתוצאה מפורקת וארפג'ית - ומפנה מבט מיקרוסקופי אל יחסי הגומלין הרב קוליים על מנת לפרק את הרגע המוסיקלי מהיררכיות לטובת הצעה להאזנה רזה, המבקשת אלטרנטיבה למוסיקה חדשה. זאת ברוח קולקטיב המלחינים-מבצעים וואנדלווייזר, אליו פיזארו משתייך כמעט מעת הקמתו, הרואה באינטגרציה של שקט בתוך המוסיקה, בניגוד למערכים עמוסי צליל, את עמדת המוצא האסתטית שלו.

הפסנתר הופך ביצירה לרהיט מוסיקלי, בין חפץ פונקציונלי לפריט מוזיאולוגי, המהווה את הבסיס הצלילי של היצירה כולה. מחד, היצירה הקנונית של קופרן היא חומר הגלם לפסנתר, לא מתוך ציטוט מפורש אלא מבחינת טכניקת הכתיבה הקוואזי-בארוקית הקפדנית שהולכת ונהיית סבוכה ומדויקת יותר ככל שהיצירה מתקדמת; מאידך, הצליל האלקטרוני ואוסף של הצללות מתוך הפסנתר עצמו, פורש במנעדים וצירופי צליל שמעירים על מושא השאילה הסגנוני. אל המערך הצלילי הזה מצטרפים גלי סינוס, נציגות אלקטרונית מינימלית, משיחות מכחול צליליות עדינות, מיקרו טונליות, המיילדים שינוי גוון קלים בקווים הרב-קוליים. השילוב בין האמצעים הללו יוצר מערך מסתורי ורב משמעויות המערב הן ריחוק הן אינטימיות.

דן ויינשטיין

אטיודים אלקטרוניים (*Electronic Studies*, 2017) מאת דניאל גיסי

דניאל גיסי הוא מלחין וחוקר מוזיקה. תחומי מחקרו האקדמי כוללים הלחנה באמצעות מחשב, כיוון מדויק באמצעות מחשב, ועוד; לצד זה הוא חוקר את המוזיקה גם באמצעות יצירותיו שלו. מכאן גם שמה של סדרת האטיודים שלו: *Electronic Studies*. ליצירה חמישה פרקים קצרים (בין חצי דקה לשלוש דקות לכל פרק): *Glissando, Clapping, Money Notes, Goodbye, Gute Nacht*.

כל כותר מתאר באובייקטיביות מוקפדת את המתרחש בו. כך למשל באטיוד *Glissando* גיסי 'מלחים' צליל רציף בעלייה מקטעי שירה קיימים ומדביק אותם דרך המחשב על מנת להרכיב ממנו גליסנדו. אמנם אותו גליסנדו בנוי טלאים טלאים, אבל אותה הטלאה מסגירה במכוון את תהליך העבודה. בשונה מ *Glissando*, הפרק שכתרו *Goodbye* מתאר את התוכן המילולי של הפרק. הפרק כולל מקטעים משירים בהם מופיעה המילה *goodbye*. מאותם סאונד בייטס או אז מתהווה רצף קומפוזטורי חדש, הדומה לעבודה עם *ready made* באמנות ויזואלית. הפרק החמישי, *Gute Nacht* הוא עיבוד של הליד בעל אותו השם מתוך מסע החורף של שוברט. אבל גיסי פונה למאגר הביצועים של מסע החורף עשרות ומהם רוקח את הפרק החותם של האטיודים. הביצועים מושמעים במקביל, כשעובדה זו מודגשת באמצעות חזרה על התיבה החמישית בפתיחה האינסטרומנטלית; כל חזרה היא דגימה של ביצוע אחר (וישנם לפחות תשעה כאלה) עם כניסת הזמר אותם ביצועים מושמעים בו זמנית, כך שנוצר אוניסונו מקהלתי שביר. לאחר מכן הקולות הנפרדים מונכחים באופן ברור יותר ומושמעים בנפרד. אלה אז מאתגרים את המאזין בזיהוי הביצועים השונים. עם תום הבית הראשון בשיר, גיסי חוזר לתיבות האינסטרומנטליות שמתפקדות כעת כאינטרלוד בגרסת המקור. הפעם החזרות על חומרים זהים אורכת יותר זמן וההקלטות עצמן משתנות: הן משנות אינטונציה, מהירות וגם את גוון הצליל עצמו. החזרה הארוכה והשינויים המרובים מרחיקים את הליד מהטקסט המוזיקלי המקורי ומרכיבים ממנו טקסט חדש—שאל, לא ליניארי, וכזה שמנכיח את המבצעים לפחות כמו המלחין. ברוח זו, סופה של היצירה נשלל מהמונטאג' שלה.

ענבר שיפרין

פילומל (1964) מאת מילטון באביט, ואוכלי הלוטוס (2006) מאת באט פור

המבט לאחור אל תרבויות יוון ורומא הקלאסיות וכן ההתחדשות לאורו של מבט זה היו ממאפייניה הבולטים של התרבות המערבית. בשדה המוזיקה, מתקיים בתחום זה יחס חריג בהשוואה לשדות אמנותיים אחרים, בעיקר בשל היעדרו של גוף משמעותי של רפרטואר מוזיקלי שהשתמר מתקופות אלו. עם זאת, העולם העתיק רחוק מלהיות נפקד מהתרבויות המוזיקליות במערב. אחד מביטוייו הוא ביצירות מוזיקליות שבבסיסן תכנים מיתולוגיים שמקורם בעולם העתיק, ובפרט מיתוסים שחבויים בהם היבטים תמטיים מוזיקליים. כאלו הן **פילומל** מאת באביט ו**אוכלי הלוטוס** מאת פור. שתי היצירות האלו כתובות לזמרת סופרן שלצידה 'הרכב מלווה' לא שגרתי: טיפ במקרה של **פילומל**, וקונטרבס בודד ב**אוכלי הלוטוס** שתי היצירות בוחנות את עצם היכולת הבסיסית של הדוברת/זמרת לבטא בשירתה מבעים שלהם משמעות סמנטית כלשהי.

כרוב יצירותיו של באביט, **פילומל** היא יצירה סריאלית, המבוססת על ארגון הפרמטרים המוזיקליים השונים במסגרת סדרות בפרמוטציות שביסודן עקרונות מתמטיים. מוזיקה שכזו מגלמת לדבריו של באביט את השאיפה "להתנגד לאמירה אישית חסרת תקנה", מוזיקה 'מדעית' הנעדרת כביכול ממד הרמנויטי. הליברטו, פרי עטו של ג'ון הולנדר, מחולק לשלושה חלקים, והוא מבוסס על סיפורה הטראגי של פילומל (כפי שהוא מוכר מגרסתו של אובידיוס): בראשיתו של הסיפור נשלח חתנה של פילומל, טראוס מלך תבאי, לקחת את פילומל איתו לצורך מפגש עם אחותה פרוקנה. אולם בדרכם אל פרוקנה טראוס אונס את פילומל, עוקר את לשונה וכולא אותה. טראוס מספר לפרוקנה כי אחותה נהרגה, אך האמת מתגלה לפרוקנה באמצעות הדימויים שנארגו בשטיח שאותו טוותה ושלחה פילומל הכלואה. פרוקנה משחררת את פילומל, ובזעמה מבשלת את בנה, שהוא גם בנו של טראוס, ומגישה לו את בשרו המבושל למאכל. משנודע הדבר לטראוס הוא רודף אחרי פרוקנה ופילומל, אך האלים הופכים את השתיים לציפורי שיר.

ראשיתה של **פילומל** היא בנקודת זמן כלשהי לאחר האונס ולפני הפיכתה לזמיר (סמל מוזיקלי מרכזי בתרבות המערבית). היצירה נפתחת בהשתהות על התנועה y_i , ורק לאחר זמן רב יחסית מתגלה כי תנועה זו היא ליבת ההיגד $I\ feel$, וכי ההשתהות על הברה זו בעצם מייצגת את הקושי של הדוברת למצוא קול שיביע וייצג את הווייתה. ההתמקדות בהמשכו של חלק זה במלים שבהן שימוש חוזר ונשנה בעיצורים המרכיבים את המלים "פילומל" ו"טראוס" משקפת את היותה של תודעתה המסוכסכת של הדוברת סובבת כל כולה סביב האירוע הטראומטי. כך גם ה'הדים' המגולמים בגרסאות המוקלטות של הזמרת, המבטאים את ריבוי הקולות הפנימיים הרוחשים בקרבה. חלק ראשון זה משקף את הטרנספורמציה שעוברת הדוברת ואת האפשרות לשינוי ואף לשיקום, כאשר ריבוי הקולות, וכן החזרה אל צלילים קבועים מסוימים בקו המושר, מגלמים את נוכחותה השבה ועולה של הטראומה. בחלקה השני של היצירה נעשה שימוש בטכנולוגיה זו על מנת ליצור שירת-מענה בין פילומל שזה מכבר הפכה לזמיר, לבין שאר הציפורים ביער, שאל קהילתן היא מבקשת להצטרף. החלק השלישי והחותם מציג את הטראומה לאחר שזו עברה עיבוד, שלאורו באפשרותה של הדוברת 'להמשיך הלאה': כבשאר היצירה, הדהודיה שלה הם המפתח לכך.

האזנה וצפייה ב**פילומל**, על התוכן הטקסטואלי-דרמטי הטעון הגלום בה, מראות עד כמה הניסיון ליצור מוזיקה 'אובייקטיבית' מהסוג שבאביט תיאר לא אחת עשוי להיות פרדוקסלי. מעבר למטען הדרמטי-רגשי שאין לחמוק ממנו, עצם ההעמדה הבימתית של זמרת סופרן לצד הקלטה ערוכה אלקטרונית של אותה זמרת עצמה (כך בביצוע המקורי של היצירה) וכן מוזיקה אלקטרונית מוקלטת אף חושפת מתח מובנה בין ייצוג טכנולוגי-מדעי, שביכולתו של המלחין לשלוט בו באופן אבסולוטי, לבין המבע האנושי הישיר והבלתי-אמצעי.

במקרה של **אוכלי הלוטוס** הניסיון האנושי למצוא קול לא נובע מתוך עיבוד של טראומה, אלא מהמעבר משכחה אל עבר הזיכרון, שהוא אבן-יסוד בכל פעולה מוזיקלית באשר היא. הטקסט, מאת המשורר הספרדי חוסה אנחל וולנטה, מובא גם כאן בגוף ראשון, אך הפעם מפיהם של מלחיו של אודיסאוס, אשר הגיעו לאיים של אוכלי פרי הלוטוס ושקעו אל תוך שכחה וערפול חושים לאחר שאכלו מן 'הפרי האסור': "היינו במדבר, מעומתים עם דמותנו שאותה לא יכולנו לזהות. איבדנו את הזיכרון. בלילה נפרשה לה כנף ללא עבר. איננו יודעים לא מלנכוליה, לא דבקות, לא מוות. דבר איננו נוגע לנו, מסכות מטופשות ובהן

שקעים חלולים. דבר לא יכולנו לחולל. רוח קלה, חמה, עודנה באה מן הדרום הרחוק. האם היה זה הזיכרון?"

כתיבתו של פורר משקפת את המתח בין שכחה לבין זיכרון בראש ובראשונה באמצעות תחלופה בין שני חומרים מוזיקליים עיקריים. בחומר הפותח, שבו חזרה מוכנית על צמדי צלילים המתפתחים באיטיות לכדי מנגינות קטועות, התמקדותו היא בעיקר בהברות בודדות החוזרות על עצמן, בעוד צלילי הקונטרבס מתמזגים כמעט לחלוטין עם הקול המושר, כביטוי של הטשטוש החושי שהוא נחלתם של הדוברים המצוטטים. רובו של הטקסט השירי, המייצג בעצם הווייתו את חזרתה של התודעה הזוכרת, מועבר באמצעות מרקם רציטיטיבי באופיו. בתוך כך, המלים "רוח קלה, חמה, עודנה באה מן הדרום הרחוק" המופיעות בטקסט השיר המקורי מושמטות במקום זה, והקול המושר שב רק על מנת לחתום בשאלה בדבר נוכחותו החמקמקה של הזיכרון—שאלה שלמעשה נשאלת באופנים טקסטואליים ומוזיקליים לאורכה של היצירה כולה.

אורי יעקב

מיקרופוניה 1 (1964) מאת קרלהיינץ שטוקהאוזן

בשנת 1958 טען קרלהיינץ שטוקהאוזן כי "נוכחנו שההתפתחות ההיסטורית של כלי הנגינה קשורה הייתה בקשר הדוק למוזיקה, אך המוזיקה הזו כבר איננה שלנו"; בכך, תיאר את הצורך שחש להינתק מהמוזיקה של המחצית הראשונה של המאה-העשרים, הן מבחינה הרמונית ומלודית, הן מבחינת המצלולים עצמם. השקפה זו הייתה מהפכנית במהותה, והיא שהפכה את המלחין לאחד מחלוצי המוזיקה האלקטרונית. שטוקהאוזן סבר כי יש ליצור מצלולים חדשים כמו גם לחקור את טיבו הפיזיקלי של הצליל באמצעות חידושים טכנולוגיים. ואולם בור לא נטש את המוזיקה האינסטרומנטלית, אלא המשיך את מסעו אל חקר הצליל ביחד עמה. כך, לצד עבודת החיפוש אחר מצלולים לא מוכרים שנעשתה בסטודיו, הוא המשיך לתור אחר הקשר בין מוזיקה אלקטרונית לבין מוזיקה אינסטרומנטלית, ביצירות המשלבות נגינה בכלים ומניפולציות אלקטרוניות, אל מול קהל חי.

על רקע זה, כתב שטוקהאוזן בשנת 1964 את היצירה **מיקרופוניה 1**. הגם שניתן לטעון שבכל יצירה קיים הבדל בין האזנה אישית לגרסת אודיו מוקלטת, לבין האזנה וצפייה בביצוע חי באולם – בין אם בשל האלמנט הויזואלי, אפקט ה"שידור החי" או נוכחות הקהל – הרי שב**מיקרופוניה 1** נדמה שהפער בולט ביתר שאת. היצירה כתובה לגונג, שני מיקרופונים, שני פילטרים (מכשירים ששולטים בתחום התדרים של הצליל) ופוטנטיומטרים (כלים ששולט בעוצמה של הצליל). בעוד מי שמאזין להקלטת אודיו של היצירה עשוי לדמות בעיני רוחו קרבות בג'ונגלים, פריקת סחורות בנמל, ובלי לקבע את דמיונו של הקורא גם דימויים מופשטים בהרבה; למאזין שבאולם הקונצרטים צפויה חוויה שונה לגמרי: הוא יראה לנגד עיניו את ששת המבצעים, שניים מכל צד של הגונג, ושניים נוספים ישובים בקהל. בכל צד של הגונג עומדים שניים בעלי תפקידים שונים: נגן אחד שמנגן על הגונג, תוך שהוא מגרד ומחכך בו חפצים שונים החל בכפיות, מפתחות, חתיכות גומי ועוד. הנגן השני מחזיק במיקרופון: הוא מקרב ומרחיק אותו מזירת הפעולה של חברו, בתנועות ספציפיות שזכות לתיווי מיוחד. שני הנגנים שיושבים ליד הקהל משתמשים בפילטרים ובפוטנטיומטרים, ובאמצעותם, שולטים בהתאמה בתדרים ובעוצמה של ההתרחשות הצלילית שסביב הגונג.

שלושת הנגנים בכל קבוצה עובדים יחדיו על אותו המצלול במעין פעולת שרשרת פוליפונית. אמנם, רק שניים עובדים "פיזית" עם הגונג, אך הצליל עובר מניפולציות בשתי תחנות נוספות: אצל האוחז במיקרופון שמניע אותו כך שהצורה המקורית של גלי הקול משתנה כל הזמן, ואצל "שומר הסף" של היצירה שקובע את התדרים ועוצמתם, ולמעשה את הסאונד הסופי שמגיע אל המאזין. מלבד מקומות ספורים של "טוטי" בהם שלושת המבצעים עובדים יחד בתיאום (כאשר הנגן מכה בגונג בחוזקה, המיקרופון בהתאמה מתקרב אליו והפילטר נפתח לרוחב), במרבית הזמן, כל אחד נע בדרך אחרת: במובן זה מדובר בפוליפוניה, שכן על אף שכולם עובדים על צליל אחד, הוא מופק בכמה רבדים מקבילים.

משום שקצרה ידו של התיווי המסורתי מלהכיל את סוגי ה"כלים" ולתאר את מצלוליהם, שטוקהאוזן פיתח תיווי גרפי מיוחד ליצירה. לנגן הגונג, הוא מציינ חלוקה לשלושה רגיסטרים כאשר ככל שהקווים עבים יותר כך גם האינטנסיביות של המגע בכלי; לנגן המיקרופון מצוינים שלושה אזורים המביעים את רמת הקרבה של המיקרופון למוקד ההתרחשות; ובהתאם, גם לנגן הפילטר ניתנת חלוקה לפי רגיסטרים, כך שככל שהפילטר יותר פתוח הצליל בהיר יותר. יתרה מזאת, משום שמדובר במערך מורכב למדי של הפקות הצליל בתוספת למניפולציות שחלות עליו, שטוקהאוזן ויתר על הניסיון לספק הוראות מדויקות לגבי כלי נגינה ספציפיים ואופן הנגינה בהם. כלומר, אין זה משנה אם מדובר בפיסת גומי, מתכת או פלסטיק. תחת זאת, על-פי שטוקהאוזן, מה שצריך להנחות את הנגן הוא רעיון מסוים לגבי אופי הצליל. לשם כך, שטוקהאוזן המציא רשימת מילים שמטרתן לתאר את הצלילים המבוקשים, תוך העדפה למילים אונומטופאיות, שכן אלה בצלילן-שלהן כבר מרמזות על הסאונד הרצוי. כך, למשל, מילים כמו *banging*, *whistling*, *murmuring*, הן רק חלק מרשימה ארוכה. באופן זה, הנגנים הופכים להיות חוקרי-סאונד בעצמם, בעודם נדרשים להצטרף לחיפוש אחר המצלול המדויק ביותר להוראת הביצוע, ואף להציע כלים וטכניקות נגינה שיביאו לכך.

אם כן, במקביל לשאיפתו של שטוקהאוזן לדייק עד כמה שניתן את הסאונד, הוא מעניק חירות רבה לנגנים בבואם לפרש את הוראות הביצוע. מכאן, שלמלחין אין יש שליטה מוגבלת על התוצר המוזיקלי הסופי, כמו גם למבצעים עצמם, שהרי גם אם הם שולטים בתפקידם-שלהם, הרי שהוא מושפע בו בזמן מפעולותיהם של האחרים. כך, היצירה מבוססת במידה רבה על מקריות, ומשום שלא ניתן לחזות את התוצר המוזיקלי הסופי – המוקד עובר אל דרך הפעולה. במובן זה, הגם שחווית הצפייה באולם הקונצרטים עשויה להגביל מעט את הדמיון, היא בכל זאת מאפשרת להתבונן בפעולות הנגנים, להקשיב למצלולים שנוצרים ולנסות לעמוד על הקשר שביניהם.

נעם פלג

בלה ברטוק רביעייה מס' 4 (1928)

את המלחין המודרניסט ניתן לדמיין כמי שניצב על פסגת הר: לאחר טיפוס שמסתיים בתחושת עייפות מהגודש המקסימליסטי של התקופה הרומנטית, הוא נותר עומד על הקצה ללא אפשרות להמשיך. הוא בעל תודעה היסטורית: מסתכל לאחור על ההתפתחויות המוזיקליות והמסורת שהתחנך על-ברכיה, ומגלה שעומדות בפניו שתי אלטרנטיבות – לחזור אחורה, או לקפוץ. בעוד היו מלחינים שבחרו "לקפוץ", כלומר ביקשו "לשבור" את הנרטיב ההיסטורי המוזיקלי ולפתוח דף-חדש תוך התנתקות מובהקת ומוצהרת מהמסורת (דוגמת שנברג ועמיתיו), המלחין ההונגרי, בלה ברטוק נמנה בין המלחינים שבחרו לשוב לאחור, שמצאו מפלט מתחושת ה"אין המוצא" בחיפוש אחר האתני, האותנטי והקדום. עם זאת, אפשר לומר כי הדרך חזור איננה זהה להלוך, לא רק בשל שינוי הכיוון אלא בעיקר כי היא נעשית מתוך פרספקטיבה של זמן: כלומר, לא מדובר בניסיון של המלחין לשמר או לשחזר את העבר, כי אם ליצור מתוכו דבר-מה חדש.

ברטוק, כמלחין ואתננומוזיקולוג, האמין שהמוזיקה העממית יכולה לשמש בסיס לסגנון חדש. בחיבורו "השפעתה של המוזיקה הכפרית על המוזיקה המודרנית" (1931) ציין את ראשית המאה העשרים כנקודת מפנה. ההצפה והגודש של הרומנטיקה הפכו לבלתי-נסבלות, לדבריו, והדרך היחידה הייתה חזרה למוזיקה העממית, שהיא מגוונת, לעתים פשוטה אך עדיין הבעתית מאוד, ובעיקר נטולת סנטימנטליות. ואולם, יש לעשות זאת אחרת, טען ברטוק, אחרת ממלחינים כמו בטהובן וליסט, שלא חקרו את המוזיקה לעומקה אלא ציטטו אותה תוך שילובה בדפוסים מוזיקליים רומנטיים. במקום זאת, כתב, יש ללמוד את המוזיקה העממית דרך מגע-ישיר עמה ולהביא להיכרות בלתי-אמצעית עם החומרים המוזיקליים המקוריים שמאפיינים יכוננו את הכתיבה הקומפוזיטורית. במקביל לחזרה למקורות האתנוגרפיים חזר ברטוק, ברוח הניאוקלאסיציזם האירופי, לצורות וז'אנרים מהמאה השמונה-עשרה לרבות שימוש בקונטרפונקט.

ברוח זו, כותב ברטוק את רביעיית המיתרים הרביעית. לא רק שהוא בוחר בפורמט של הרביעייה, שכה מזוהה עם המלחינים הווינאיים מהמאה השמונה-עשרה, הוא גם דבק במבנים סימטריים הן בתוך פרקים ספציפיים והן כיסוד מארגן ליצירות שלמות. כך, רביעייה זו שכוללת חמישה פרקים, מסודרת באופן סימטרי סביב פרק אחד – הפרק השלישי – (שהוא בעצמו במבנה סימטרי של ABA), תוך איזון שנוצר מהדמיון שבין הפרקים השני והרביעי, והראשון והחמישי בהתאמה. אין כאן נושאים של ממש, אלא תחת זאת, ישנו מוטיב אחד המבוסס על שיר עם הונגרי שמתפשט ביצירה כולה. המוטיב שמופיע בפרק הראשון ומורכב מרצף רתמי של חצאי טונים, מופיע גם בפרק החמישי בגרסה הדיאטונית שלו, תוך שהוא עובר מניפולציות שונות כמו הרחבות והיפוכים. כך גם הפרק השני והרביעי קושרים זה לזה בהתבססותם על אותה תבנית מלודית בסיסית. הפרק השלישי הוא היחיד שמבוסס על חומר תמטי הייחודי רק לו, והוא כתוב בסגנון "מוזיקת הלילה" של ברטוק. ועם זאת, ברטוק לא ביקש לכתוב מוזיקת עם, אלא להשתמש בה כחומר גלם ביצירותיו.

הרביעייה היא ללא ספק היצירה ה"קלאסית" ביותר בתכניית הפסטיבל, והיחידשים בה לא צפויים על כן לעורר אי נחת בשום מאזין. עם זאת, יש לבחון אותה לא רק בהשוואה לשאר היצירות שתבוצענה בפסטיבל (הגם שהיא סללה את דרכן של רבות מהן), אלא על רקע התקופה שבה היא הולחנה ונתקבלה—וגם שלא נתקבלה. בין השנים 1950-1955, רביעייה זו על חמשת פרקיה, כמו גם יצירות אחרות של המלחין, נאסרו להשמעה ברדיו של הונגריה הקומוניסטית. ברוח התכתיבים של המפלגה הקומוניסטית ועל רקע המלחמה הקרה, נטען כי יצירות אלה משקפות הלך רוח בורגני שאותו יש לעקור מהשורש. במקביל, באירופה המערבית, הביקורת כלפי יצירות אלה הייתה הפוכה: מודרניסטים רבים ראו באקספרימנטים של ברטוק עם גווני צליל, מבנים, ותחבירים הרמונים חדשים, כיוון "פרוגרסיבי" ראוי, על אף שלצד זאת ביקרו את השימוש ה"רגרסיבי" של ברטוק במוזיקת עם.

נעם פלג

בין עצמאות להתמזגות ברביעיות (לא) מיתרים:

רביעייה (1988) מאת רבקה סאונדרס, ואין פניות (2019) מאת אמנון וולמן

רביעיית המיתרים, או בשמה הקצר הרביעייה, היא סוגה נפוצה, כמעט איקונית, במוסיקה המערבית מן מהמאה השמונה-עשרה ואילך. לא בכדי היא מככבת גם בתכניית הפסטיבל. משהו בהיסטוריה של הרביעייה, באפשרויות ובאתגרים שהיא מביאה עמה, החדיר את ההרכב הזה, שבראשיתו נולד כשעשוע אריסטוקרטי, עמוק ללב התרבות המוסיקלית במערב. לכן, האזנה והתבוננות ביצירות שונות בפסטיבל דרך המשקפיים של הרביעייה, על המהותיות לה, עשוי להיות פורה במיוחד.

נהוג לקשור בין הולדת רביעיית המיתרים לבין היידן; למרות שהיו שקדמו לו בהלחנה להרכב, החריצות של היידן בתחום (68 רביעיות פורסמו בימי חייו), יחד עם המיזוג שערך בין ההרכב הכלי (שני כינורות, ויולה וצ'לו) לבין צורת הסונטה, מיצבו אותו בתור נקודת ראשית נוחה להתייחסות. הכתיבה של היידן גם קידמה את אחד הרעיונות המזוהים עם הרביעייה, והוא הקונטרפונקט השווינוני; במשך יותר ממאה שנים טרם הופעת הרביעייה, רוב היצירות המוסיקליות לוו בכלי הרמוני, דוגמת כלי מקלדת, ואף שהיה בהם קונטרפונקט, הם הושתתו על יחסים היררכיים של מלודיה והרמוניה—מנגינה וליווי. השימוש בארבעה כלים מלודיים, כשכל אחד מהם 'שר' את תפקידו באופן עצמאי, ושהם למעשה אותו הכלי בגדלים שונים, כך שמבחינה סונורית הם מתמזגים בקלות, אפשר למלחינים ומלחינות לבחון את היחסים בין היחיד לרבים, בין היררכי לשווינוני ובין קונטרפונקט להרמוניה.

היחסים הכפולים בין העצמאות של כל קול, לבין ההתמזגות שלו בתוך הכלל הם פרספקטיבה שדרכה ניתן לבחון כל יצירה שמבוצעת על ידי מספר נגנים וכך גם את הרביעייה של סאונדרס (נ. 1967) ואין פניות (2019) של וולמן (נ. 1955). הרביעייה של סאונדרס היא חלק במסורת ארוכה של רביעיות לארבעה כלים שאינם כלי קשת, ועל כן בעלי גווני צליל שונים לחלוטין, דוגמא מפורסמת ליצירה שכזו היא הרביעייה לקץ הימים (1941) של מסייאן. הרביעייה של סאונדרס כתובה לקלרינט, אקורדיון, פסנתר וקונטרבס, והמתח שבין היפרדות הקולות והכלים לאחדותם הוא אחד מציריה העיקריים.

החלוקה הכלית הטריטוריאלי שיעולה מקריאת התזמור היא לכלים מלודיים (קונטרבס, קלרינט) וכלי מקלדת הרמוניים (פסנתר, אקורדיון). באופן מוצלב אליה אפשר להציע את החלוקה לצלילים המופקים מאויר (קלרינט, אקורדיון) מול אלה המופקים ממיתרים (פסנתר, קונטרבס). סאונדרס חושפת לאורך היצירה כי ישנן עוד אינספור אפשרויות לקטלוג, לקישור ולניתוק בין הכלים השונים. אחת הפרקטיקות הבולטות ביצירה היא זו של טשטוש וסימון גבולות. היצירה נפתחת בטריקה מהדהדת של מכסה הפסנתר, שמתוכה כמו נולדים קונטרבס נהם ואקורדיון הנפרש כמניפה על פני כל המנעד שלו. שני הכלים מהדהדים על גבי מיתרי הפסנתר, שדוושתו לחוצה מטה. וריאציות על הרגע המכונן הזה חוזרות שוב ושוב לאורך היצירה, כאשר כלי אחד מנגן בהתקף חד ובכך מסתיר את ראשיתו של צליל באחד הכלים האחרים. אחד השיאים של עבודת הטשטוש, החיקוי, וההצללה מגיע לאחר כעשר דקות, כשגווני הצליל שנוצרים על ידי שתי הידיים של נגן האקורדיון הולכים ונפרמים זה מזה. כך, עם הפרקטיקה הזו ואחרות, סאונדרס מנהלת דיון מתמשך על הציר שבין קונטרפונקט שווינוני מחד והומוגניה הרמונית מאידך, אבל במקום לנהל אותו דרך גבהי צליל - מנגינות ואקורדים - היא מסבה את הזרקור ליחסים בין גוונים ומצלולים. דרך טשטוש והנגדה של טבע המצלול של הכלים היא מעמידה אותם ביחסים מגוונים אלה לאלה, קרובים יותר ופחות, מחקים, מתחזים, מתערבבים, ומתנתקים.

אם סאונדרס החליפה את ארבעת הכלים שהם אחד, בכלים שרחוקים זה מזה מבחינת גוון הצליל שלהם, וולמן מאחד ביניהם: יצירה לארבעה רמקולים זהים לחלוטין מבחינת המנעד, הגוון, האופן שבו הם מפיקים צלילים, ונפרדים אלו מאלו רק במיקום שלהם במרחב. היחיד והקבוצה הפוכים לאלמנט מרחבי, לדבר מה המקיף אותנו. שאלות של התמזגות והפרדות של צלילים, שעולות בלי ספק גם בחומר המושמע דרך הרמקולים, וזה המבוצע על ידי ארבעת המופיעים-נגנים המקיפים את הקהל, שהם רביעייה נוספת בתוך היצירה, מעצבות מחדש את המרחב בו אנחנו נוכחות. גם הטקסט של היצירה מציב אותנו בלב השאלה

של עצמאות הקולות מול התמזגותם. טקסט זה, שמוקרא ביצירה בקולות שונים, מבקש מאיתנו קודם כל להכיר במה שכולנו נסכים עליו, להאזין לצליל לפני הפרשנות שלו, לחוש את המציאות סביבנו, "זה הכי קרוב שנגיע להסכים על האמת" וולמן כותב. הוא מושך אותנו לאט לתוך סיפורי משפחה אינטימיים-פוליטיים שנפגשים ונפרדים, נכרכים זה בזה בקונטרפונקט מורכב על גבי שלושה דורות ונפרשים בין אירופה לפלשתינה. לאורך כל הדרך וולמן מבקש מאיתנו להיות ערות לנקודות בהן אנחנו עוברות מהמציאות המשותפת שלנו כאן כקהל: צליל, ריח, נוכחות פיזית - אל הזכרון ואל הנרטיב, אל השאלות שמהדהדות בנפרד בתוך כל אחת ואחד מאיתנו, שאלות ששבות ומנקדות את הטקסט, כמו השאלה שוולמן מסכם איתה כל חלק ביצירה: "איך משווים קושי? איך משווים עתיד?"

אורי עגנון

גיון קייג' ארבעה6 (1992)

יצירות המספרים של גיון קייג' (1912-1992) הן סדרה של כשבעים יצירות שנכתבו בשנות חייו האחרונות של המלחין. שמה של כל אחת מהן מורכב ממספר הנגנים שמתבקשים לנגן אותן, ומספר סידורי. כך היצירה שלפנינו, *Four6* היא היצירה השישית (והאחרונה) שקייג' כתב לארבעה נגנים. אפשר למצוא ביצירות הללו את הנושאים שהעסיקו את קייג' לאורך חייו כמלחין: מהם היחסים בין מלחין למבצעים? איך מלחין יכול לעורר את היצירתיות של המבצעים אותו, ואיך הוא יכול להשתחרר מהרצון לשלוט בכל?

יצירה זו, שנכתבה רק חודשים לפני מותו של קייג', משחררת הרבה מההחלטות הסונוריות מידי המלחין ומעבירה אותם לידי הנגנים. כל אחד מארבעת הנגנים מתבקש לבחור תריסר צלילים, כשאין שום הגבלה על האופי של הצלילים הללו, הם יכולים להיות מופקים על ידי כלי נגינה, רהיט, או רמקול, בכל גובה, מרקם, ודנימיקה שהמבצע בוחר (מדוע דווקא 12 צלילים? ייתכן שזוהי קריצה למוסיקה הסריאלית המבוססת, לפחות בראשיתה, על תריסר גבהי הצליל, או שזו דווקא מחווה אל המסורת המערבית כולה המבוססת על המספר הזה, ואולי מדובר במספר טיפולוגי ותו לא?). לאחר מכן כל נגן צריך לעקוב אחר פרטיטורה המורכבת מהמספרים 1-12 ומיחידות זמן גמישות. במילים אחרות, קייג' מבקש מכל מבצע לנגן את הצלילים שבחר, להתחיל אותן בערך ברגע הזה ולסיימו בערך ברגע הזה ולהמשיך לצליל הבא. בכך שהוא משחרר באופן מוחלט את כל המאפיינים המוגדרים של הצלילים המופקים, בעוד קייג' מלחין למעשה רק את המבנה של הרביעייה: מתי הנגנים ינגנו יחד, ומתי בנפרד, מתי תתרחש חזרה ומתי יופיע צליל חדש. כך הביצוע הוא פרי החלטותיהם של המבצעים. במובן זה, ארבעה6 שונה מאד מהרבה מהיצירות האחרות בפסטיבל, מאידך ההחלטות שעליהן קייג' לא ויתר (לפחות לא לחלוטין) מעמידות אותו בשיחה ערה עם כל רביעייה בכל זמן, ומציבה שאלות א-פריוריות על מערכת היחסים בין הקולות השונים בה.

אורי עגנון

רבקה סאונדרס, *Unbreathed* (2017) ורות' אנדרסון, *I Come out of Your Sleep* (1979)

Unbreathed מאת רבקה סאונדרס לרביעיית מיתרים והיצירה האלקטרונית *I Come out of Your Sleep* של רות' אנדרסון מציגות ריבוי של התרחשויות צליליות אגב מיסוך מכוון שלהן. שתי המלחינות עושות שימוש בטקסטים. ציטוטים מאת הרוקי מורקמי, סמואל בקט ואד אטקינס המופיעים בפתיחת רביעיית המיתרים של סאונדרס מחזקים את אותו מיסוך. הטקסטים אינם מופיעים בתוך היצירה, אך הם תמצית של הרעיונות המוזיקליים בה. אנדרסון לעומת זאת עושה שימוש בשיר *Little Lobellia's Song* של המשוררת האמריקנית לואיז בוגן ובו תיאור פרידתה של בת מאמה, אך כיוון שהטקסט נקרע להברות בודדות הוא הופך לחומר מוזיקלי גולמי נטול משמעות סמנטית. כך, בעוד הגוון הוא הרכיב המכונן את כתיבתה של סאונדרס, אנדרסון כותבת שירה צלילית (sound-poetry) המפרקת את הטקסט להברות בודדות המושמעת בארבעה קווים קונוניים.

סאונדרס, מלחינה בריטית ילידת 1967 מתגוררת ויוצרת בגרמניה לשם הגיעה בשנות התשעים ללימודים אצל וולפגנג רים. בכמה הזדמנויות היא הדגישה את השפעת בקט על כתיבתה, שלדבריה "מודד כל מילה ומילה ובוחן את הצל, את ההד שלה". כבר ביצירות מוקדמות כגון *Mirror, Mirror on the Wall* לפסנתר היא התמקדה בתבניות תמציתיות הסובבות סביב צליל מרכזי וכללה צלילים שנחשבים ל'רעש', כמו הבלטה מכוונת של רעש הפדל בפסנתר. גם ביצירה *Unbreathed* סאונדרס מתמקדת בתנועות סביב גובה צליל אחד ובריבוי של תנועות מלודיות אגב שינויים תכופים בעוצמת הצליל ובמשכו היוצרים ריבוי של גווני צליל. ההתמקדות בתנועות בלתי פוסקות סביב הצליל רה אגב מיצוי של הפוטנציאל הטמון בכלי הנגינה בטכניקות שונות כמו למשל סוגים שונים של הרעדת הצליל, מובילה להתכלות החומר המוזיקלי אשר הופך ל'אנטי-חומר', מתפרק לצלילים נפרדים, ולבסוף, בהתאמה למילה המסיימת בטקסט הפותח של סאונדרס, "מאוחד", מתמזג בהדרגה.

בשונה מסאונדרס, שהסבירה כי אין במוזיקה שלה אלמנטים טיפוליים או מרגיעים אלא להיפך, גישה של אנדרסון—מלחינה אמריקנית ילידת 1928 שעסקה גם בחקר הזן בודהיזם—היא הוליסטית-תרפויטית. כותרת יצירתה לקוחה מהבית: "בכל יום, כשהשחר עולה, אני יוצאת מתוך השינה שלך, אני לא יכולה לחזור ואני ממררת בבכי". במהלך היצירה, ההברות הבודדות חוזרות שוב ושוב ונערמות זו על זו. אף שההאזנה מתחדדת באמצעות עיצורים היוצרים לפרקים חלוקות ריתמיות, היצירה נשמעת כלחישה מתמשכת.

למרות השוני המובהק בטכניקות ההלחנה של שתי המלחינות, האיכות המדיטטיבית אצל אנדרסון והתנועה האובססיבית המובילה להתפרקות החרישית אצל סאונדרס שתיהן דוחות את אותן הבניות סמנטיות עמוסות משמעויות ומסמנים, הן בצלילים הן במלל.

ענת ויקס

קונסטלציות (Konstellationen) מאת רומאן האובנשטוק-רמתי (1971)

רומאן האובנשטוק-רמתי (1919-1994), מלחין אוסטרי יליד פולין, היה גם מעצב וצייר. בסוף שנות החמישים, לאחר שהות בישראל בה לימד באקדמיה והיה ממקימי הספרייה המרכזית למוזיקה, עזב לפריז, ובהמשך השתקע בווינה, בה שימש כעורך בהוצאת אוניברסל. במקביל לימד שם בבית הספר הגבוה למוזיקה. האובנשטוק-רמתי, שהתחנך על בסיס הכתיבה לשנים עשר טונים נחשף בפריז למוביילים, הפסלים הקינטיים של אלכסנדר קלדר, החל להלחין מוביילים מוזיקליים אותם בנה מצורות מודולריות משתנות. אלו הובילו אותו לפתח תיווי גרפי אידיויסינקרטי ששימש אותו ביצירות רבות בהמשך, בהן גם **קונסטלציות**.

קונסטלציות בנויה מרצף של עשרים וחמישה תחריטים צבעוניים הכוללים צורות גיאומטריות. בהעדר גובהי צליל, תיבות וחמשות המוזיקה נתונה במידה רבה לפרשנות חופשית מצד המבצעים, אשר הופכים לשותפים בתהליך ההלחנה. זאת ועוד, כיוון שסוג הכלים או מספרם אינו מוגדר, חופש הפעולה הניתן לנגנים רחב עוד יותר. בהתאם לכך, גם בפסטיבל היא תושמע בהרכבים שונים של שניים, שלושה וארבעה נגנים. אף שחלק מרצפי הצורות חוזרים לאורך הפרטיטורה, החזרות אינן קבועות, אלא מופיעות בפרקי זמן משתנים. בהדרגה נוצרת רשת של אסוציאציות מוזיקליות מצטברות תוך הבלטת אלמנטים יציבים שחוזרים על עצמם, לצד אלמנטים אחרים שמשתנים כל העת.

ענת ויקס

Music With Integrity | Lois V Vierk and Steve Reich

Reich and Vierk base their compositional processes upon carefully planned out musical research, which explores both rhythmic repetition and density. For Reich, the foundation of writing *Four Organs* came out of his work creating and experimenting with the Phase Shifting Pulse Gate—an electronic metronomic device that measures and produces precise subdivisions of note duration, playing sound when connected to any sort of resonating instrument. For Vierk, *Go Guitars* is one of several pieces in which she writes for multiples of the same instrument, and is based on her twelve years of studying Japanese Gagaku music. Vierk has also created her own sound organizational system using exponential measurements of sound, as well as physics, called “Exponential Structure.” This system involves assigning exponential duration to tones in different sections of a musical piece, as well as in developing exponential shifts in rhythmic changes.

However, concert goers of these pieces may not be coming into performance venues with a knowledge of the intensive research and compositional processes that took place in order for these pieces to be created and performed. The 1973 performance of *Four Organs* at Carnegie Hall, for example, found the New York Times critic, Harold Schonberg, appalled: “The four organs played nothing but a single chord, letting it drift out of phase. There is really nothing to ‘understand’ in this music. There is nothing much to like, nothing much to dislike. Basically, it is an exercise in Acoustics...At least there was some excitement in the hall, which is more than can be said when most avant-garde music is being played.” This concert led to such extreme responses from the audience, including booing, applause to try and end the piece, as well as screams of approval.

For Reich, completely outside of audience response, this piece actually changed the route of his exploration of composition and performance: “it was my intention to resume work with the Phase Shifting Pulse Gate after I finished *Four Organs*, but the experience of composing and then rehearsing with my ensemble was so positive, after more than a year of preoccupation with electronics, that another piece for four organs, *Phase Patterns*, happened very spontaneously a month later in February 1970.” For Reich, this work marks a self-understanding of what he was excited about continuing his work in, devoid of how audience and the press at the time was responding to the work. Of course, today, this work has been widely accepted as a groundbreaking shift in contemporary classical composition.

Vierk, too, speaks of her own compositional processes with excitement: “One of the sounds I find myself writing over and over is the glissando, or sliding tone. I don’t know why I always write glissandos—maybe it also started with gagaku, which has a lot of sliding tones—but it is just such a beautiful and also natural sound to me. For example, there’s a sweep in the sound of water flowing, the wind blowing, in the cry of the loon. I hear glissandos everywhere.” *Go Guitars* premiered eleven years after *Four Organs*, but given the precedence set by Reich and other minimalists, Vierk’s work had been immediately and widely accepted.

Rebecca Zola

אפילו בפסטיבל של מוסיקה חדשה, היצירה **יחד 2** מאת גיניפר וולש עלולה להיתפס כלא-מוסיקה. זוהי יצירה בת אחת עשרה דקות לשבע מבצעות או מבצעים, ישובים זקוף, מפוזרים ברחבי הבמה, ומבצעים סט של פעולות גופניות המתפקדות בו-זמנית כאקט פרפורמטיבי, תיאטרלי, וכמקור לסאונד. בין המהום, לתרגילי נשימה, בין חליצת עצמות למריחת קרם הגנה, וולש מתעסקת בצדדים הצליליים של חיינו שעל פי רוב לא מקבלים את המעמד ואת תשומת הלב של מוסיקה. בכל זאת צלילים אלה לוקחים חלק מהותי בחיים התרבותיים שלנו ובחיים שלנו כגופים (אפשר כמעט לדמות את היצירה לשיעור יוגה מוסיקלי) והעיסוק בהם מאפשר להציף שאלות על מוסיקה, על היום-יום ועל ההיררכיה שבין צלילים.

וולש היא אחת המלחינות הבולטות בקבוצה של יוצרות ויוצרים, אשר מרוכזת במידה רבה באנגליה, ומתעסקת בנקודות החיבור שבין העין והאוזן ובגוף כנושא וכמקור לצליל. היצירה של וולש היא בהחלט מוסיקה, לא רק בגלל שהיא ממקמת את עצמה בתוך המסורת של כתיבת המוסיקה וחשה את השורשים שלה במסורות חדשות וישנות במוסיקה, אלא גם פשוט היות וארגונו של צלילים בחלל ובזמן הוא, בסופו של דבר, האופן שבו היא יוצרת אמירה אמנותית. אבל לוולש חשוב לא רק "לארגן את הצלילים" אלא להפנות את תשומת הלב אל האופן שבו אנחנו מארגנות את הצלילים, על הבמה ובחיינו. כדי לעשות זאת היא שואלת טכניקות מאמנויות במה נוספות, ובראשן תיאטרון ותנועה, ומדגישה את החיבור שבין צליל למקורו הגופני. וולש וקבוצת היוצרות והיוצרים שאליה היא משתייכת, הדיסציפלינה החדשה (The New "Discipline"), לא מתיימרים להיות הראשונים שמפנים אוזן קשובה אל הגוף ואל פעולותיו, ושקושרים בין מוסיקה ותיאטרון של פעולות. אבל, כפי שוולש כתבה במניפסט משנת 2016:

"יצירות של הדיסציפלינה חדשה יכולות בקלות להיות מקוטלגות, אפילו מוכנסות-מתוך-רצון-טוב לגטו של וכ"תיאטרון מוסיקלי" (music theatre). אך בעוד שקאגל ואחרים הם מקורות השראה מובהקים, יותר מדי קרה מאז שנות השבעים כדי שהמונח [תיאטרון מוזיקלי] יתאים לכאן: MTV, האינטרנט, הגניבה של ביונסה מאן טרזה דה קירסמאקר, סטוארט ליי, בנות, בלוגים של עיצוב ואופנה ושיעורי יוגה בדרמשטאדט, מיקי בלנקו, הזמינות של מצלמות זולות ומקרנים, העליונות של תיעודי YouTube על פני הופעות. ייתכן ומה שמוטל פה על הכף עבור הדיסציפלינה החדשה הוא העובדה שהיצירות האלה, צורות אלה של חשיבה על העולם, טכניקות ההלחנה הללו - הם לא "תיאטרון מוסיקלי", הם מוסיקה. או מנקודת מבט אחרת, אולי מה שעומד על הפרק הוא הרעיון שכל מוסיקה היא תיאטרון מוסיקלי. אולי אנחנו מוכנים סוף סוף לקבל את העובדה שהגופים המנגנים את המוסיקה הם חלק מהמוסיקה, שהם נוכחים, יש להם תוקף, ובמודע או שלא במודע הם לוקחים חלק בהאזנה שלנו. שזה לא מאוחר מכדי שיהיו לנו גופנים."

אורי עגנון

הלמוט לכנמן (1935*), רביעיית מיתרים מס. 3, גרידו (2000-2001)

במחצית השנייה של שנות השישים, בשלב מוקדם יחסית של הקריירה שלו, פיתח הלמוט לכנמן טיפולוגיות צליליות דרך טכניקות נגינה מורחבות על כלים אקוסטיים. אלה כללו נקישות, נשיפות, אנחות, שריטות, חריקות, פריטות, דיבור, צחוק, נחירות, מיקרוטונים, צלילים עיליים, כיוון כלים אלטרנטיבי, נגינה על כלים ממותקנים, רעשים לבנים, צלילים וקולות שהפיקו הנגנים המבצעים ועוד. לימים יקרא לכך לכנמן "מוזיקה קונקרטיית אקוסטית"—פרפראזה על המושג "מוזיקה קונקרטיית" שטבע פייר שפר, מי שתפש כל תופעה צלילית כאובייקט סונורי למוזיקה אלקטרונית. אבל ללכנמן לא היה עניין במוזיקה אלקטרונית. הוא ביקר את התפישה הסטרוקטורלית של האוונגרד בשנות החמישים ובמיוחד את נסיגתו בעשור העוקב לקונבנציות ושרידים טונאליים. מלחינים כמו ליגטי, קגל, בריו, שנבל ופנדרצקי, טען, הותירו את הסטרוקטורליזם על כנו משום שעשו פטישיזציה מוזיקלית לכל מה שהיה מדיד ובר כימות.

הטיפולוגיות הצליליות שגיבש לכנמן תרגמו את הגדרתו למושג היופי, "היופי כשלילת ההרגל". אותו אוצר מילים גילה מצלולים וגוונים שאופן הפקתם חייב שימוש בטכניקות נגינה כליות לא ייעודיות בכלים אקוסטיים מסורתיים—שהרי מהן אותן טכניקות ייעודיות אם לא גילומן של הרגלים? על בסיס זה ניתן להבין יצירות מוקדמות כמו *Guero* או *temA* (שתיהן משנת 1968) ואף את רביעיית המיתרים הראשונה (*Gran Torso*, 1972). לפתרונות אסתטיים אלה היו השלכות מהפכניות כמעט; הן היוו מסה קריטית שנישלה את גובה הצליל ממעמדו ההגמוני, שהיה יציב ומכונן מאז המצאת הכתב המוזיקלי במערב. זאת ועוד, כל טיפולוגיה צלילית שלכנמן מייצר מתהווה בהקשר שאינו היררכי; בהתאם, היא גם משנה את משמעותם של קונבנציות מוזיקליות כמו גובה צליל מוגדר או צירופים שלהם.

הרביעייה השלישית, **גרידו**, היא שלב מאוחר של התפתחויות אלה. אחרי שתי רביעיות (1972, 1989) וקונצ'רטו לרביעיית מיתרים ותזמורת (*Tanzsuite mit Deutschlandlied*, 1979-80), ואחרי שהיה סבור שהתגבר על "הטראומה של רביעיית מיתרים" (לדבריו), לכנמן משיב ברביעייה השלישית ארכיאיזמים מההיסטוריה של המוזיקה האמנותית המערבית: פסאז'ים רפטיביים, מעגנים הרמוניים, איכויות קונסוננטיות, מרווחים הרמוניים, אקורדים. אולם ככל שמאפיינים אלה מסמנים חזרה למקורות, שיבה זו היא חלק מתהליך דיאלקטי רחב במהלכו אין השב בא לחפש תשובה—אלא להוסיף תשובות לאלו שכבר מצא.

אסף שלג

הכפול לקלרינט ופסנתר (1986) מאת מרדכי סתר

הכפול היא אחת מיצירותיו האחרונות של מרדכי סתר (1916-1994). החל משנות השישים השיל מעצמו סתר את הנרטיבים הלאומיים-גאוליים שהזינו את כתיבתו מראשית שנות הארבעים ועד אמצע שנות השישים (קנטטה לשבת, דיוואן תימני, תיקון חצות, ירושלים, הלל) וחשף ביתר שאת את המכניקה שהזינה את יצירותיו ככלל. בליבת אותה מכניקה היו תצורות מרווחיות שהתהוו לכדי מערכות סולמיות סינטטיות (כלומר, אוספים צליליים שאינם סולם או מודוס המוכרים לנו מההיסטוריה של המוזיקה המערבית). במחברותיו ניסה סתר, כבר בראשית שנות החמישים, להגדיר מוטיב במוזיקה מהו: בראשית העשור הוא הגדיר זאת כביצוע של מרווח, ובסוף אותו עשור שכלל הגדרה זו לכדי ביצוע רתמי-מלודי של מרווח נתון.

במקביל, יישם סתר ביצירותיו, ובשנות השישים כינה זאת "תמאטיזציה של מרווחים", תמאטיזציה שיילדה מלודיות א-תמאטיות. כך, בשנים בהן חוסר האמון בסיפור הלאומי היה גדול מידי והמקורות האתנוגרפיים נתפשו כמסומנים מידי, תפסו אותן תצורות מרווחיות והמערכות הסולמיות שאפשרו אותן את מרכז הקנבס המוזיקלי של סתר. הכפול מן ההיבט הזה היא בבחינת אטיוד בתצורות אינטרווליות שמכפילות את האוסף הסולמי הסינטטי ממנו הן יונקות, בעוד הוא, אותו מקבץ סולמי, נשאר ברקע האתרי כמעט של היצירה.

אסף שלג