

# ציפי פליישר

## המוזיקה

עורך: ד"ר אורי גולומב

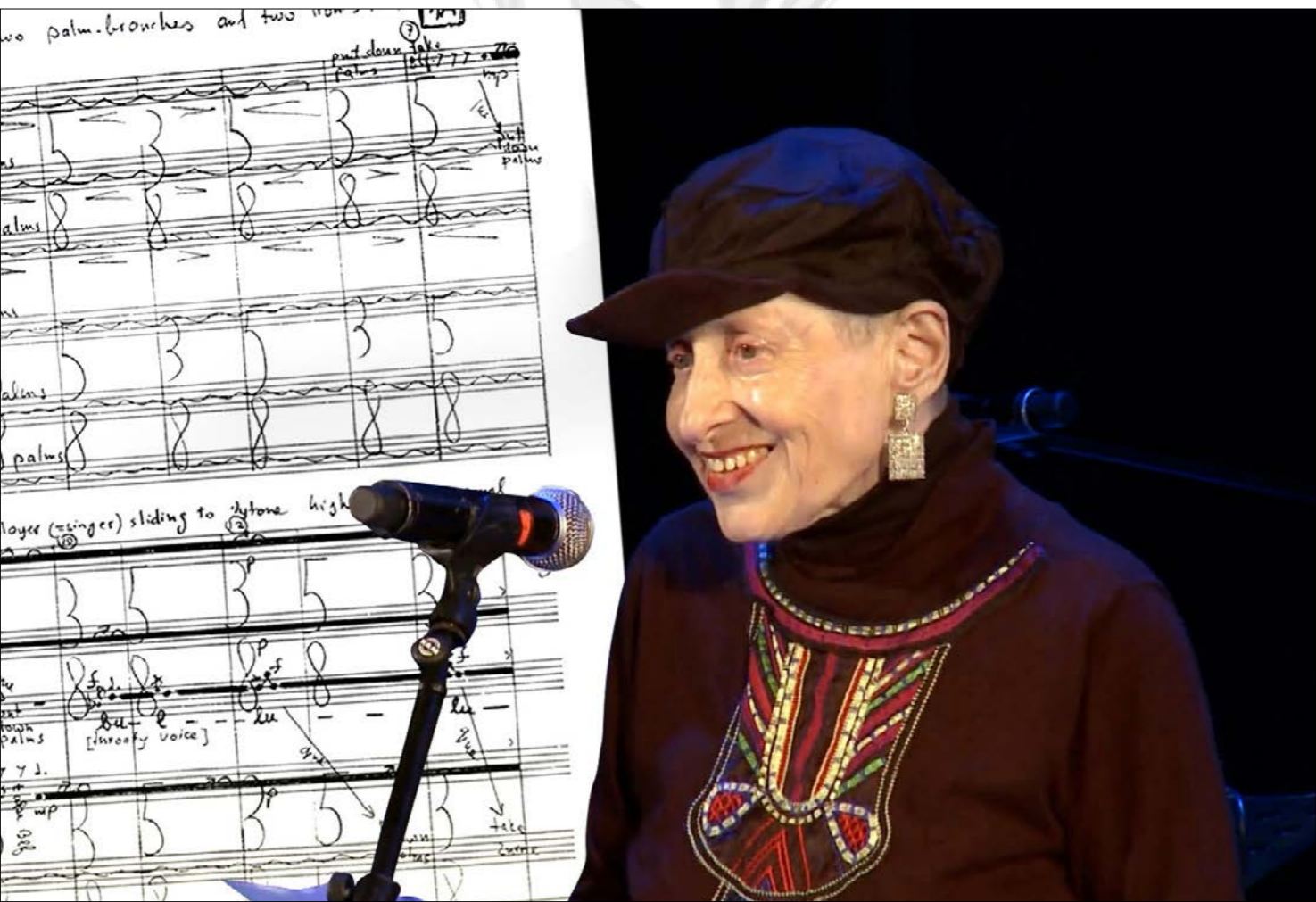
המוזיקה של ציפי פליישר ממזגת מגוון השפעות סגנוניות ותרבותיות - מהעולם העתיק ועד לאוונגרד ולמוזיקה אלקטרונית, מהמסורת המערבית הקלאסית ועד למזרח התיכון. לעתים קולות אלו מתמזגים יחדיו בסינתזה צבעונית, ולעתים הם נמצאים בדיאלוג, אפילו בעימות הדדי. ברבות מיצירותיה, מתמודדת המלחינה עם המתח המתמיד בין האוש על אובדנו של תום הילדות לבין האמונה העיקשת בצורך לשמרו ולהגן עליו.



הספר שלפניכם מציג מבחר מאמרים - חלקם ותיקים, חלקם חדשים - המציעים מבט אנליטי על יצירות ספציפיות ובוחנים היבטים שונים במוזיקה של מלחינה ייחודית זו. לצד סקירה מקיפה ורבת פנים זו, מציג הספר תמונה רחבה על התקבלותה של פליישר - מדברים שנכתבו סמוך לתחילת הקריירה שלה כמלחינה של מוזיקה קונצרטית-אמנותית ועד למאמרים שנכתבו במיוחד לספר הנוכחי. מדור "עדות המלחינה" מעשיר את התמונה בנקודת המבט של פליישר עצמה - הן על יצירותיה, הן על פעילותה הפדגוגית. גם מדור זה משלב מקורות מן העבר עם פריטים שיצרה פליישר במיוחד עבור הספר הנוכחי.

אנו מקווים כי ספר זה יפתח צוהר לאישיותה ואמנותה של ציפי פליישר - ויביא למחקרים נוספים על מלחינה מרתקת זו, ולביצועים חדשים ומפתיעים של יצירותיה.

ד"ר אורי גולומב הוא מוזיקולוג המתמחה בין השאר בחקר המוזיקה הישראלית, ועורך ומגיש ב-"כאן קול המוזיקה". הוא שימש עורך ומחבר-שותף, לצידה של ד"ר פליישר, לספר **ציפי פליישר: ביוגרפיה** (הקיבוץ המאוחד, 2018).



0 8000013051 8  
דאנאקוד 800-13051



ISRAEL MUSIC INSTITUTE  
מכון למוסיקה ישראלית

אתר המלחינה:  
<https://www.tsippifleischer.com/>

# ציפי פליישר

## המוזיקה

עורך: ד"ר אורי גולומב



ISRAEL MUSIC INSTITUTE  
מכון למוסיקה ישראלית

## ציפי פליישר - המוזיקה Tsippi Fleischer – The Music

עורך: ד"ר אורי גולומב

עיצוב ועריכה גרפית: אסתר מדר

צלמים: יעקב אבירם, עדן אוריון, ניקולאי בורי, יח"צ בר אילן, אילן לאווי, לינדה קופרמן-גולומב, מיקי קורן

האיור ברקע העטיפה הקדמית לקוח מתוך לוגו היצירה "כשני ענפים" אשר מופיע על עטיפת התקליט *Arabische Texturen* של חברת Koch Schwann Aulos (1993). המאייר: כמיל דאו.  
הציורים בעטיפה האחורית - כרזות של תלמידי המחנכת נועה יפת, ביה"ס הריאלי העברי חיפה (1990-1993), בהשראת יצירות של ציפי פליישר.

© כל הזכויות שמורות למחברים תשפ"ו 2026  
© All rights reserved to the authors 2026

ציפי פליישר  
שדרות בת-גלים 7, חיפה 3501273  
[www.tsippifleischer.com](http://www.tsippifleischer.com)  
[tsippi.fleischer@gmail.com](mailto:tsippi.fleischer@gmail.com)

מכון למוסיקה ישראלית  
התעשייה 4, תל אביב-יפו, 6713904  
[www.imi.org.il](http://www.imi.org.il)  
[info@imi.org.il](mailto:info@imi.org.il)

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר מידע או להפיץ ספר זה או קטעים ממנו בשום אמצעי, אלקטרוני, אופטי או מכני (לרבות צילום והקלטה), ללא אישור בכתב ומראש מבעלי הזכויות.

## תוכן

### מבוא

אורי גולומב

פרק 01 על דרכה המוזיקלית של ציפי פליישר עמ' 5

### חלק א' - ניתוח יצירות

#### א - ניתוח יצירות ספציפיות

יהואש הירשברג

פרק 02 ציפי פליישר: מוזיקאית בין מזרח למערב עמ' 18

מירה יוסף, אורי גולומב

פרק 03 "נערה פרפר נערה": ניתוח סגנוני והשוואה בין גרסאות עמ' 25

חלק ראשון: ניתוח השוואתי (מירה יוסף)

עמ' 26

חלק שני: שביב של תקווה או אובדן התום?

על שני השירים האחרונים בגרסאות מאוחרות של "נערה פרפר נערה" (אורי גולומב)

עמ' 39

עודד אסף

הטרצה והקשר המזרחי

ביצירתה של ציפי פליישר "התאוששות"

עמ' 60

איתן אור-נוי

ריבוי פנים ביצירה אחת:

"הקספטיכון" מאת ציפי פליישר

עמ' 65

#### ב - חתך-על

אורי גולומב

פרק 06 תום וברוטליות במוזיקה של ציפי פליישר עמ' 81

## מבוא

אורי גולומב

פרק 01 על דרכה המוזיקלית של ציפי פליישר

עמ' 101	<b><u>חלק ב' - עדויות המלחינה</u></b>	
עמ' 102	<b><u>"כשני ענפים" - וידוי ודיון</u></b>	<u>פרק 07</u>
עמ' 139	<b><u>"אדפה" - עולם אחר:</u></b> 1. ציפי פליישר בריאיון עם אורי גולומב 2. מה אומרים על "אדפה" עדיין בימי חייה של המלחינה	<u>פרק 08</u>
עמ' 159	<b><u>"אדפה" - אקספרטיזה</u></b> מתוך עומק התהליך הקומפוזיטורי	<u>פרק 09</u>
עמ' 163	<b>פינת החינוך המוזיקלי</b>	
עמ' 258	<b><u>על החינוך להומאניות באמצעות הכוראלים של באך</u></b>	<u>פרק 10</u>
עמ' 271	<b><u>על הוראת ההרמוניה</u></b>	<u>פרק 11</u>
עמ' 285	<b><u>חלק ג' - נספחים</u></b>	
עמ' 286	<b><u>רשימת יצירות</u></b>	<u>פרק 12</u>
עמ' 310	<b><u>קטלוג ארכיון המלחינה בספרייה הלאומית (תמציתי)</u></b>	<u>פרק 13</u>
עמ' 313	<b><u>ביקורות נבחרות</u></b>	<u>פרק 14</u>
עמ' 319	<b><u>מכתבי המלצה לפרסים</u></b>	<u>פרק 15</u>

## מבוא: על דרכה המוזיקלית של ציפי פליישר

### אורי גולומב

הספר שלפניכם מציג מבחר מאמרים - חלקם ותיקים, חלקם חדשים - על המוזיקה האמנותית של המלחינה ציפי פליישר, לצד מקורות ונספחים המאירים גם צדדים בפעילותה החינוכית ובקשר בינה לבין המוזיקה שלה. הוא מהווה במידה רבה השלמה לספר **ציפי פליישר: ביוגרפיה** (הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2018), שהציע סקירה רחבת היקף על מכלול חייה ויצירתה של פליישר. כאן, אנו מציעים מבט אנליטי על יצירות והיבטים ספציפיים במוזיקה של מלחינה ייחודית זו.

המוזיקה של ציפי פליישר, שנולדה בחיפה בשנת 1946, משקפת מגוון השפעות סגנוניות ותרבותיות, ובכלל זה השפעות והסגנונות המוזיקליים של המזרח התיכון, מסורות אירופאיות מהרנסנס ועד לאוונגרד, ומוזיקה אלקטרונית. בנוסף לדוקטורט במוזיקולוגיה, מחזיקה פליישר בתארים אקדמיים בחינוך מוזיקלי, מזרחנות, ובלשנות שמית. יצירותיה, ובכלל זה סימפוניות ואופרות, הוקלטו ובוצעו בארץ ובעולם, וזכו לשבחי הביקורת (ראו גם בנספחים "ביקורות נבחרות" ו-"מכתבי המלצה").

פליישר נודעה בשנות השבעים כמוזיקאית בתחום הג'אז והמוזיקה הקלה, אך החל מסוף שנות השבעים הסבה את פעילותה היצירתית אל אולמות הקונצרטים והז'אנרים ה-"קלאסיים". מאז עברה חשיבתה היצירתית כמה תהפוכות. בתחילת דרכה, בלטה במיוחד השפעת לימודיה בתחום המזרח בכלל, והשירה והמוזיקה הערבית בת-זמננו בפרט. בשנות השמונים, הביאו יצירותיה לעיצובו וגיבושו של סגנון זה. בשנות התשעים התרחב מבטה בזמן ובמקום, תוך שילוב אלמנטים ממרחבי העולם השמי ואף מעבר לו, ובכלל זה התייחסויות לתרבויות עתיקות. שנות האלפיים מתאפיינות בפריצתה של המלחינה אל הז'אנרים רחבי-היריעה של הסימפוניה והאופרה, שאפשרו לה להרחיב את מבעה האמנותי. כל ההיבטים הללו ייבחנו לעומק בכמה מן המאמרים המופיעים בספר זה.

הספר, מלבד נספחיו, מחולק לשתי חטיבות: **ניתוח יצירות; עדויות המלחינה**. ארבעת המאמרים הראשונים **בחטיבת ניתוח היצירות** מיוחדים לשלוש יצירות ספציפיות: **נערה פרפר נערה** (אופ' 4, 1977/2011-2), **התאוששות** לצ'לו סולו (אופ' 6, 1980) ו**הקספטיכון** (אופ' 36-41, 1996/7). המאמר המסיים, לעומת זאת, בוחן במבט-על מבחר רחב מיצירותיה של פליישר, דרך הפריזמה של **המתח בין תום וברוטליות**, המעסיק אותה במשך כל חייה היצירתיים. **חטיבת העדויות** מתחלקת לשתי תת-חטיבות. תחילה, מוצגות עדויות המלחינה על שתיים מיצירותיה רחבות-ההיקף, הקנטטה **כשני ענפים** (אופ' 24, 1989) והגרנד-אופרה **אִדָּפָה** (אופ' 76, 2014). לאחר מכן, מוצגים שני מאמרים מתקופות שונות בקריירה שלה המייצגים את הפילוסופיה שלה בתחום **החינוך המוזיקלי** - תחום שתופס אף הוא מקום מרכזי בעשייתה.

שתיים מהיצירות הנידונות בפרקים הניתוחיים מבוססות על טקסטים בערבית ומשקפות את התפקיד המרכזי של השפה, הספרות והמוזיקה הערבית במוזיקה של פליישר; המאמר של עודד אסף על **התאוששות** לצ'לו סולו מתמקד אף הוא ביסודות מזרחיים ביצירה. המאמר המסכם שלי, "תום וברוטליות במוזיקה של ציפי פליישר", כולל אף הוא התייחסות נרחבת לכמה מיצירותיה המבוססות על יסודות מזרחיים (בראש-ובראשונה הקנטטה **כשני ענפים**), אך אלו מופיעות לצד יצירות המייצגות היבטים וז'אנרים אחרים ביצירתה. גם במבוא זה בכוונתי לפרוס פנורמה רחבה יותר של התפתחותה של פליישר, תוך דגש על שנות התשעים ואילך, שבהן ירדה מרכזיותו של היסוד הערבי (אם כי הוא תמיד נותר נוכח ביצירתה). בדבריי כאן אתמקד לפיכך ביסודות אחרים ביצירתה של פליישר, כהשלמה לפרפסקטיבות המופיעות בגוף הספר.

כבר בשנות השמונים והתשעים המוקדמות, כאשר השימוש במקורות ערביים ומזרח-תיכוניים ביצירותיה בלט במיוחד, אִבְחַנָה פליישר שלושה זרמים ביצירתה-שלה, בדברים שציטט נתן מישורי במאמרו "מלחינת השלום", שאותו השלים סמוך למותו בשנת 2001:<sup>1</sup>

- "מוזיקה מזרחית", שראשיתה בחקירת המוזיקה האזורית המזרחית (מקאמאת, פולקלור) והמשכה בשילוב מסורות לא-מערביות מרחבי העולם;
- "מוזיקה יהודית", המתבססת על נושאים מהתנ"ך ומקורות אחרים מההיסטוריה היהודית;
- "מוזיקה ישראלית", השואבת השראתה מחומרים ספציפיים לישראל (משוררים עבריים, נופי ארץ ישראל).

משה צוקרמן, בדברים שכתב בהמלצתו על פליישר לפרס א.מ.ת (המופיעים במלואם בנספח ד'), רואה בגוף יצירתה של פליישר - על שלל הרבדים והזרמים הללו - "מכלול יצירתי בין-תחומי" הנובע מתוך "השקפה הומניסטית המוצאת את ביטויה לאו דווקא בהכרזות פלאקטיביות אלא בהתמסרותה של ציפי פליישר להטרוגניות אנושית, בהיותה קשובה ל-'אחרות' מודרת, נשכחת או עלומה". השימוש בשפות זרות או ארכאיות מסמן, לדעתו, "פתיחות עקרונית לרבדי תרבות הטרוגניים" - שאותם היא משלבת למכלול לכיד ואורגני, תוך חתירה "תחת ההיררכיזציה האידיאולוגית של 'הגבוה' ו-'הנמוך'".

במחזורי היצירות שלה **סילואטים אתניים וארבע רוחות** כבר ניכרה נטייה עוד יותר אוניברסלית להרחבת יריעת מקורות ההשראה אל מעבר למזרח הקרוב בהווה. **סילואטים אתניים** (אופ' 42-46, 1988-1998) הוא מחזור של ארבעה סרטים מגנטיים המבוססים על קולות של קבוצות אתניות מרחבי העולם, ואילו **ארבע רוחות** (אופ' 26-29, 1993-1995) מקבץ יחדיו ארבע מולטימדיות בשפות שמיות עתיקות. ארבע היצירות של **סילואטים אתניים** שואבות לפיכך את השראתן וחומריהן מתיעוד של שפות חיות, ואילו **ארבע רוחות** מהווה, במידה רבה, ניסיון להחייאה של שפות מהעבר. טקסטים עתיקים (**ארבע רוחות**) וחומרים

1 המאמר יצא לאור אחרי מותו, בשנת 2009, תחת הכותרת "בין מזרח ומערב, מן הקדמוני אל העכשווי", במסגרת המיני-מונוגרפיה **ציפי פליישר** בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית.

הגיבור הראשי אדפה, אל השמיים אָנו ואל הים אָאָה - יש בהן מן הסמל, אך מושמעות מפי סולנים. בכך שונה האסתטיקה הדרמטית של **אדפה** מזו של שאר האופרות של פליישר, אם כי יש לה משהו משותף במובן זה עם **ארבע רוחות**.

**במדאה**, הליברטו של רבקה קשתן מבוסס על נוסח קדום אך פחות-מוכר של מיתוס האשה הנקמנית: נוסח שבו מדאה עדיין אחראית לרצח גלאוקה, אך בני קורינת הם שהרגו את ילדיה של מדאה, תוך שהם טופלים את האשמה על מדאה. רוב הדרמטיזציות של סיפור מדאה ממשיכות את הקו של אוריפידס, אשר הציג את מדאה כהתגלמות הנקמנות הרצחנית-נרקסיסטית, חסרת הרחמים;<sup>4</sup> הליברטו של קשתן, והמקורות שהוא מסתמך עליהם, מציגים אותה באור מורכב יותר. המוזיקה מעצימה עוד יותר את הזדהותנו עם מדאה בשל בחירתה של פליישר להציג אותה כסולנית היחידה, וכדמות היחידה שזוכה למוזיקה מושרתת.<sup>5</sup> בני קורינת מיוצגים בדיבור פשוט או ברצי'טיבים, מפי הנגנים.

הריחוק הקיצוני ביותר מהמיתוס המקורי נמצא באופרה **קין והבל**, לליברטו של יוספה אבן-שושן. האופרה עדיין מציגה את דמותו של קין כרוצח הראשון בתולדות האנושות, אך ברוב המובנים האחרים, מוצגת כאן גרסה חדשה ושונה מהותית. אדם וחוה נזכרים רק ברמז (ולא בשמותיהם); במקום אלוהים, מופיע האל צפון המוצג במפורש כראשו של פנתיאון פוליתאיסטי, לא כאל יחיד בדת מונותאיסטית; ושלא כמו במקור (שבו הקריב הבל "מְבָכְרוֹת צָאנוּ וּמְחַלְבְּהוּ", ואילו קין הקריב "מְפָרֵי הָאֲדָמָה"), קורבנם של האחים זהה: כל אחד מהם מקריב את כבשתו, שהיא ספק כבשה, ספק אשה-אהובה. שתי הכבשים מופיעות על הבמה כדמויות נשיות לכל דבר; הפיצול החד-משמעי בין בני האדם לבין שאר עולם החי מתרחש רק בעקבות הרצח.<sup>6</sup>

השילוב בין העתיק לחדשני, בין המוכר למפתיע, ניכר גם בשפתה המוזיקלית של פליישר באופרות הללו, שמתחברות להיבטים שונים בהתפתחותה הסגנונית. החיבור בין מצלולים של הרנסנס והבארוק מצד אחד, לבין מצלולים מזרחיים מצד שני, הוא תופעה מוכרת במוזיקה הישראלית - ראו למשל השימוש שעשה פאול בן-חיים בצ'מבלו ביצירתו **נעים זמירות ישראל** ויצירות אחרות. השימוש של פליישר בכלים היסטוריים בהקשר מזרחי ניכר כבר בחלק מהגרסאות של **נערה פרפר נערה**; במקומות אחרים, כלים אלו מופיעים בהקשר עתיק של ממש. כך, למשל, **בקין והבל**, הם תורמים לנופך המיתי והארכאי של האופרה; כפי שכותבת המלחינה בהסבריה, "המזרחי-קדמוני-מקומי משתלב היטב בשפת האוונגרד. בצד

מסורתיים (סילואטים אתניים) משולבים ומעובדים תוך שימוש יצירתי בטכנולוגיות חדישות. שני המחזורים מייצגים מאפיינים שניכרים ביתר-שאת ביצירתה של פליישר במאה ה-21, שבהן פרצה את דרכה אל הז'אנרים של הסימפוניה והאופרה. ארבע האופרות של פליישר - **מדאה** (אופ' 35, 1995), **קין והבל** (אופ' 57, 2001/2), **אואזיס** (אופ' 71, 2010) ו**אדפה** (אופ' 76, 2014) - מבוססות, כמו **ארבע רוחות**, על מקורות מהעולם העתיק, לפעמים רק ברמת הסיפור ולפעמים גם ברמת השפה עצמה.<sup>2</sup> מבין הארבע, הקרובה ביותר ל**ארבע רוחות** היא דווקא המאוחרת ביותר - הגרנד-אופרה **אדפה**. בדומה ל**ארבע רוחות**, גם אופרה זו מציגה את המיתוס שבמרכזה - סיפורו של **אדפה**, חצי-אדם חצי-דג מהמיתולוגיה האכדית, שכמעט וזכה בחיי נצח - בשפת המקור; וגם היא, כמו ארבע היצירות המרכזיות את **ארבע רוחות**, קיימת גם בגרסת מולטימדיה שהמלחינה הייתה שותפה בעיצובה ובהפקתה.<sup>3</sup>

עם זאת, קיים הבדל מהותי בין **ארבע רוחות** לבין **אדפה** ושאר האופרות ביחסן לטקסט המקורי: **בארבע רוחות**, נשארה פליישר צמודה למדי לרוחם ולשונם של הטקסטים המקוריים, ואילו בארבע האופרות נעשה שינוי מהותי ביחס למקורות. הרחוקה ביותר מן המקור היא אופרת הילדים **אואזיס**: כאן המקור העתיק - סיפור יציאת מצרים כפי שהוא מסופר בתורה ובמקורות יהודיים אחרים - קיים רק בתור רקע לסיפור חדש, וכל הדמויות בעלות-השמות הן חידושים של מחברת הליברטו, יעל מדיני. הדמות היחידה שמשותפת לאופרה ולסיפור המקורי היא מקהלת "בני ישראל"; בשעה שרוב המפגשים בין בני ישראל לעמי המדבר מתוארים בתורה באור שלילי (העמים המקומיים לרוב נלחמים בבני ישראל, או מפתים אותם לחטוא בעבודה זרה), כאן נוצרים דווקא קשרי ידידות: הבדואים בני המדבר (שאינם מוזכרים בהקשר זה בתורה, למרות שהישמעאלים כן מוזכרים במקומות אחרים) מסייעים לבני ישראל.

המיתוס שעליו מבוססת האופרה **אדפה** לא הגיע לידינו במלואו: הוא שרד כשורת פרגמנטים ממקומות ומזמנים שונים, שמשקפים ככל הנראה גרסאות שונות וסותרות של המיתוס. פליישר שיתפה פעולה עם שלמה יזרעאל (החוקר שאסף את מקורותיו השונים של המיתוס וערך את המהדורה הדפיניטיבית שלו) ועם יוספה אבן-שושן, ויחד עימם יצרה סיפור משלה, המשלב יסודות מהגרסאות השונות עם רעיונות חדשים ומקוריים. פרופ' יזרעאל ערך את הליברטו בשפה האכדית לפי סיפור זה, תוך שהוא משלב בו רפליקות מהמקורות שחשף וערך. עם זאת, הנופך הפרגמנטרי והאניגמטי נשאר גם בנוסח הסופי. הדמויות ב**אדפה** מצטיירות יותר כארכיטיפים מאשר כדמויות ייחודיות. תורמות לכך הדמויות המגולמות דווקא על ידי מקהלות (לדוגמה, האדמה בסצינה הרביעית). שלוש הדמויות הראשיות -

2 ארבע האופרות יצאו על גבי תקליטורים הזמינים להאזנה והורדה באתר המלחינה, לצד חוברותיהם, המכילות את הליברטי המלאים. כולן מלבד **מדאה** זמינות גם לצפייה ביוטיוב בבימויים מלאים; מתוך **מדאה** הובאו באינטרנט שלושה חלקים בלבד. קישורים לכל הסרטונים הללו אפשר למצוא באתר המלחינה.

3 יצירה נוספת שמרכיב ויזואלי הוא חלק מהותי ממנה היא **סימפוניה מספר 6: עיניים, השתקפות הנפש** (אופ' 73, 2011), שמבוצעת סימולטנית עם הקרנה של תמונות מתוך תערוכה באותו שם של המעצבת דורית ראל, תמונות שגם נכללות בחוברת התקליטור **תיבת האופוסים המאוחרים**, הכולל יצירה זו.

4 אוריפידס מופיע כדמות בסוף הליברטו של קשתן, שם מבקשים ממנו בני קורינת במפורש שיכתוב מחזה שיציג את מדאה כרוצחת ילדיה.

5 הזמרת הסולנית מציגה בסצינה אחת גם את יאסון, אך כיוון שבנקודה זו נזכרת מדאה בעימות שהיה לה איתו, אפשר לראות בכך עדיין המשך לגילומה של מדאה, המשחזרת בתודעתה את השיחה ומזכירה לעצמה את הדברים שאמר לה יאסון.

6 לדיון מפורט בנושא, ראו מאמרי "ארוס, קנאה ואהבה: פרשנות חדשה במסווה עתיק למיתוס הרצח הראשון באופרה **קין והבל** מאת ציפי פליישר", **פעימות: כתב עת למוזיקה ותרבות** 4 (2020), עמ' 103-127.

המודרנה, מתובלים בתוך המצלול אלמנטים של קדמוניות (נבל, לאוטה, צ'מבלו, חליליות, הגיים שמיים מסוימים, 'עמודי-גובה' של מרווחים זכים).

עיצובו של גוון הצליל, והשימוש בפוטנציאל הייחודי של כלי הנגינה, מהווה אף הוא מרכיב בולט באישיותה המוזיקלית של פליישר. התעניינותה בנושא החלה במידה רבה בעקבות התנסותה בשיטת הניתוח של לָה-רו. לפי עדותה, עד להכרותה עם שיטה זו, היא הפנימה את החשיבה המערבית המסורתית, שהתייחסה למלודיה ולהרמוניה כאל יסודות מהותיים, והמעטה בחשיבותם של גורמים אחרים, כגון גוון. גישתו של לה-רו, שהתייחס למימד זה בצורה שוויונית יותר, הייתה עבורה חידוש מפתיע, שהשפיע מהותית על מכלול חשיבתה המוזיקלית. הביטוי הראשון לכך היה, לדבריה, ביצירתה **קינה** (אופ' 16, 1985) בה עשתה שימוש ברכיבים גראפיים ובמצלולים מיוחדים. כפי שהעידה המלחינה:

מצאתי עצמי כותבת להרכב לא שגרתי: מקהלת נשים עם סופרנית סולנית, שני נבלים וכלי הקשה. רציתי מצלול רך יותר מזה של רוב המלחינים העכשוויים לכלי הקשה. השתמשתי במרימבה ובוויברפון כדי ליצור את ההרמוניה - התפקיד השמור בדרך כלל לכלי קשת וכלי נשיפה. [...] זה לא שהחלטתי מראש "עכשוו אכתוב להרכב חדשני ומקורי"; זה התחיל מהנסיון שלי ליצור צבע רך במיוחד, שעדיין יאפשר גם את הדרמטיות הנשכנית במקומות הנחוצים. רק בדיעבד הבנתי שאיש לפני לא השתמש באנסמבל כה מיוחד. כך גיליתי את הנטייה והרגישות שלי לצבע, ומאז זה במקום מרכזי בכל יצירותיי.<sup>7</sup>

קפיצת הדרך הבאה בתחום הגוון הייתה בקנטטה **כשני ענפים**. בתקופת כתיבתה, גברה התעניינותה של פליישר בגישות אוונגרדיות למימד זה, והיא השתלמה אישית אצל הצ'לן זיגפריד פאלם והאבובן היינץ הוליגר. שני המוזיקאים גם העניקו לה עותקים של קבצי יצירות קטנות שנכתבו עבורם, מהם למדה, למשל, כיצד ליצור אקורדיקה באבובים או חריקות מסוגים שונים בצ'לו, שממלאים תפקיד מרכזי במצלול ובהבעה של הקנטטה. רבעי הטונים ביצירה המזרחית הזו נובעים דווקא מנגינת הכלים האלה, ולא מזמרת המקהלה. חשוב לציין כי החלטתה של פליישר להלחין את **נערה פרפר נערה** - יצירה מוקדמת יותר - בתזמורים שונים לא מייצגת אדישות למימד הצבע, אלא אמונה בחזונו של משלימים של היצירה, המאזנים בצורות שונות את היחס בין מזרח ומערב. השימוש במצלולים שונים כדי להאיר היבטים שונים של אותה ליבה מוזיקלית ורעיונית נידון בספר זה, הן במאמר של מירה יוסף ושלי על **נערה פרפר נערה**, הן במאמרו של איתן אורנו על **הקספטיכון**, והן בדיון בחלק משירי המחזור **Lead Life** (הקיים אף הוא בשתי גרסאות שונות)<sup>8</sup> במאמרי על **תום וברוטליות**.

התעניינותה של פליישר באוונגרד מצד אחד ובמוזיקה החוץ-מערבית מצד שני התבטא גם בשתי הקיצוניות המנוגדות של שילוב יסודות אלתוריים, לא-כתובים מחד - והלחנה אלקטרונית או אלקטרו-אקוסטית, שמקבעת את כל הפרמטרים, מצד שני. השימוש באלקטרוניקה - המזוהה אינטואיטיבית עם ניכור, עם ניטרול אישיותו של המבצע - שימש בכמה מיצירותיה של פליישר דווקא להדגשת תרומתו האינדבידואלית של מבצע ספציפי, והבלטת יסודות באישיותו האמנותית. שתי דוגמאות בולטות לכך הן האורטוריה הממוחשבת **בקץ הדרכים** (אופ' 50, 1998/9), שכולה ממוקדת באישיותו יוצאת הדופן של הזמר-שחקן דורון תבורי; והיצירה **סאגה-פורטרט** (אופ' 53, 2002), המביאה את אמנית הקול אתי בן-זקן לדיאלוג עם עצמה. פס-הקול האלקטרוני בשתי היצירות כולל מצלולים שאמר אנושי לא יכול היה להפיק בעצמו, ועם זאת נוצרו, לא רק על בסיס חומר גלם שסיפקו שני האמנים, אלא גם בהתייחסות לגישתם ולאישיותם האמנותית.

במחזור **סילואטים אתניים**, מקבעת פליישר חומרים שהיו במקורם חופשיים ומאולתרים. התוצר הסופי - הסרט האלקטרוני - אינו משאיר דבר ליד המקרה, אך בהליך יצירתו שולב האלתור העממי, שבו אפילו יסודות של הקומפוזיציה עצמה מתקבעים תוך כדי ביצוע. גם הסימפוניות מספר 4 ו-5 ממחישות את חתירתה של פליישר לגישור בין עולמות מוזיקליים שונים. **הסימפוניה הרביעית: צל חולף** (אופ' 51, 2000) מכונה בהסבריה גם "סימפוניה מזרחית".<sup>9</sup> השילוב הייחודי בין הניגודים המשלימים - מזרח מערב, כתוב ומאולתר - הביאו את המבקר גארי היגינסון לכתוב שהמוזיקה דורשת ממאזיניה "אוזניים שונות לחלוטין" (a different pair of ears).<sup>10</sup> היצירה הולחנה בהשראת נגינתו של האמן האירי רוס דאלי, שנודע באלתוריו בכלי מיתר עממיים מן המזרח הקרוב. אל התזמורת מצטרפים שני סולנים, המנגנים ומאלתרים בכלי נשיפה וכלי הקשה מזרחיים. תמצית היצירה בקו מלודי המשכי, כעין קנטוס פירמוס ארוך ובלתי-סימטרי, אותו מנגנים כלי הקשת בתוספת הצללות חלולות (קוורטות וקווינטות) בד-בבד עם עיטורים הטרופוניים. הקונטרבס והנבל משמיעים תא מלודי-ריתמי המתלכד עם נקודות בולטות בקו הבסיס המשכי, כעין סימני דרך שהם כשאריות ליסודות בארוקיים (הקונטינואו והאוסטינטו). מעל לכל אלה מרחף הקו הכרומטי של שלושת האבובים. שני נגני הכלים העממיים, אשר הפנימו את קו הבסיס, מאלתרים לכל אורכו; בזכות כך, משתנה היצירה בכל ביצוע. הסימפוניה מחולקת לחמש חטיבות, אך נשמעת, לדברי המלחינה, כמו "המְהָרָה אורגאנית אחת, השומרת על קו הליכה הנע ממזרח שְלוֹ-אוטופי לדינמי (אנרגטי) מפוחד".

9 מידע נוסף על הסימפוניה הרביעית זמין במדור "מגירות הנפש" באתר המלחינה, הכולל קומנטרים של המלחינה, בכתב ידה, על סימפוניות 3 ו-4.

10 Gary Higginson, review of *Music from Six Continents – 2001 Series* (Vienna Modern Masters VMM 3053), *MusicWeb International*, <https://tinyurl.com/exjnunzy>.

7 הדברים מצוטטים בספר **ציפי פליישר: ביוגרפיה**, עמ' 153.

8 גרסה לסופרן ופסנתר, אופ' 52, 2001/2; גרסה לסופרן והרכב קאמרי, אופ' 60-64, 2005.

האופרה לילדים **אואזיס**, ששימשה אף היא בסיס לפרויקט פדגוגי מקוון;<sup>15</sup> היצירה **החיות רוצות** (אופ' 74, 2011);<sup>16</sup> ועוד. בכמה מהיצירות הללו, הכתיבה לילדים - הן כמבצעים והן כמאזינים - התלכדה עם אחת התימות המרכזיות באישיותה האמנותית של פליישר: הפער בין הערגה לתום הילדות והשאפה לשמרו, לבין ההכרה באובדן התום ובנוכחות הברוטליות בעולם. בנושא זה אעסוק בהרחבה בפרק 6, הפרק החותם את **חלק א'** של ספר זה.

תימה נוספת שמופיעה בכמה מהמאמרים להלן היא כמובן הסינתזה בין מזרח ומערב במוזיקה של פליישר, וספציפית הנוכחות והדומיננטיות של יסודות ערביים (לשוניים ומוזיקליים כאחד) ברבות מיצירותיה. פליישר נחשבת לדמות חלוצית בתחום ההלחנה האמנותית של טקסטים בערבית וכתובת מוזיקה בהשראה ערבית ישירה, ופעילותה בתחום היוותה מקור עידוד והשראה למלחינות ומלחינים אחרים. בשתיים מהיצירות המרכזיות לספר זה - **נערה פרפר נערה והקספיטיון** - השתמשה פליישר בגיוון הצללות (חלופיות במקרה של **נערה פרפר נערה**, בזו אחר זו **בהקספיטיון**) כדי להתחבר לטקסטים ערביים. גם ביצירה הכלית **התאוששות**, ששורשיה אינם נעוצים במקור מזרחי ספציפי, מוצא עודד אסף "סממנים מזרחיים" המעידים, בה-בעת, על "השלכות חוץ-אירופיות" של "עקרונות רבים של האוונגרד הסריאלי והפוסט-סריאלי"; ויהואש הירשברג מוצא מאפיינים דומים ביצירות כליות אחרות, כגון **עשרה רסיסים לאבוב, קלרינט ובסון** (אופ' 15, 1984). ההשפעה החוץ-אירופאית ניכרת באופן מתמיד גם בהתנהלות הריתמית של א-סימטריה, משקלים מתחלפים, וצורות פתוחות ברבות מיצירותיה, בהן אלו שכבר הוזכרו בפיסקה זו. דוגמה בולטת נוספת לסימן היכר זה של פליישר היא **בלדה על מוות צפוי בקהיר** (אופ' 20, 1987), לטקסט בשפה הערבית.

נוכחותו של היסוד המזרחי בהקשרים רבים ביצירתה של פליישר, בעיקר אך לא רק בשנות השמונים והתשעים, הביאו את נתן מישורי לכנות אותה "מלחינת השלום". למעשה, פריצתה הגדולה הראשונה של פליישר אל המוזיקה האמנותית-קונצרטנטית - הפואמה הסימפונית **נערה ושמה לימונד** (אופ' 3, 1977) - הייתה קשורה באופן הדוק לעולם המוזיקה והספרות הערבית: היצירה נכתבה בהשראת פואמה של המשורר הלבנוני שאוקי אבי-שקרא, והמלחינה אף עברה לגור לתקופה קצרה בדלית אל-כרמל כדי לספוג את האווירה המתאימה ליצירה (במובנים אחרים, היצירה מהווה גם יצוג ראשוני לתימה של הניגוד בין תום וברוטליות). עם זאת, פליישר לא תפסה את התמקדותה במוזיקה הערבית כ-"מוזיקה מגויסת", אלא ייחסה

15 קישורים לחלקיה השונים של הערכה החינוכית אפשר למצוא במבוא לערכה, <http://www.tsippifleischer.com/Assaf/PDF/landing-pages.pdf>

סרטונים המדגימים את הפרויקט הלכה-למעשה זמינים לצפייה בקישור <https://www.youtube.com/playlist?list=PLSFYH8iOmyKYaq5oExeEH1EwTP-1yTF5F> ראו גם מדור הפרסומים באתר המלחינה, ודף אודות הפרויקט באתר הפיקוח על החינוך המוזיקלי במשרד החינוך <https://tinyurl.com/mwxyz2a>

16 ראו סרטונים מתוך הפקות של היצירה, וסדנאות אודותיה, בקישור <http://www.tsippifleischer.com/video202h.html>

עקרונות אסתטיים שונים לחלוטין מגולמים ב**סימפוניה מספר 5** (אופ' 54, 2002/3), כפי שניתן להבין מכותרת המשנה שלה, **קולאז' ישראלי-יהודי**. היצירה כתובה לתזמורת סימפונית וסרט מגנטי, והסרט כשלעצמו מכיל מגוון חומרים: נוסחים לתפילת "כל נדרי" בשירתם של חזנים מעדות שונות (קוצ'ין, פרס, סוריה, כורדיסטן ומרוקו); תקיעות השופר של נגני מכון רננות בירושלים; וקטע משיר של זמר הרוק שלום חנוך ("כן, המצב קשה"). מקורם של רוב חומרי הגלם הללו מתרבויות מוסיקליות שבעל-פה, שניכר בהן יסוד אלתורי דומיננטי; אך שלא כמו ב**סימפוניה מס' 4**, כאן אין מקום לטרנספורמציה אלתורית-ספונטנית במהלך כל ביצוע: החומרים הוקלטו מראש, ועברו תהליך של עיבוד אלקטרוני שמטרתו, לדברי המלחינה, "עיצוב[ן] בדרך 'הסיפורית' של חמש חטיבות בהמשכות אחת".<sup>11</sup> אם ב**סימפוניה מס' 4** מתקיים דיאלוג חי בין המסורות, כתן-וקח בין המוזיקאים שעל הבמה, הרי שב**סימפוניה מס' 5** מוטלת האחריות כולה על כתפי המנצח והתזמורת: תפקידם לוודא כי "בכל ביצוע יישאר עדיין מקום לשביב של יצירתיות - מבחן האיזון הסופי בין הסרט המגנטי והמבצעים החיים". תוך כך, נוצר ביצירה עימות דרמטי, לעתים כמעט בוטה, בין היסודות השונים.

השימוש בחומרים של שלום חנוך ב**סימפוניה מס' 5** הוא כניסה יוצאת דופן של עולם הזמר העברי אל יצירתה הקונצרטנטית של פליישר. פליישר החלה את דרכה בעולם הזמר בשנות השבעים (עם להקתה "בנות חוה", הלחנתה לשירו של ביאליק "אחרי מותי" עבור חוה אלברשטיין, ועוד). בהמשך חייה, פנתה פליישר אל העולם הקונצרטנטי-קלאסי, שהפך למוקד חייה היצירתיים; אך הזמר העברי המשיך להוות ליבה בזהותה כחוקרת וכמחנכת.<sup>12</sup> ספרה המונומנטלי **הירמון שירים** נשען במידה רבה על ז'אנר זה, אך לא באופן בלעדי.<sup>13</sup> בנספחים בספר הנוכחי באים לידי ביטוי היבטים אחרים בגישתה הפדגוגית, המתקשרים יותר לרפרטואר הקלאסי.

עבודתה הפדגוגית מצאה את ביטויה גם ביצירותיה בדרכים שונות - כגון העבודה עם ילדים ברהט שהולידה את יצירתה **גלימת הלילה** (אופ' 21, 1988); הסצינה **משפט שלמה** (אופ' 27, 1995), שנכתבה עבור מקהלת ילדים ושימשה בסיס ליחידת הוראה רב-תחומית;<sup>14</sup>

11 עמ' 19 בחוברת הסברים לאלבום

*Tsippi Fleischer – Symphonies I – V* (Vienna Modern Masters, VMM 3056)

ראו גם מכתבו של המלחין רוברט שטרן לפליישר על יצירה זו; חלק מהמכתב מופיע בדף המיוחד לאלבום הסימפוניות <http://www.tsippifleischer.com/disco2004h.html>

והמכתב במלואו מופיע בעמוד 20 בקובץ "בעקבות המוזיקה שלי: כותבים אליי ועליי" במדור "מגירות הנפש" באתר המלחינה (<https://www.tsippifleischer.com/drawersh.html>).

12 לפירוט נרחב, ראו את הפרק שלי "חינוך ומחקר" בספר **ציפי פליישר: ביוגרפיה**, עמ' 184-261.

13 הספר במלואו זמין להורדה מדף הספרים באתר המלחינה; ראו תחת הכותרת "**הירמון שירים**" <http://www.tsippifleischer.com/publicationsbh.html>

14 ראו בספר **משפט שלמה: סיפור מקראי בגישה רב-תחומית** מאת ציפי פליישר, רבקה אלקושי, גלי דינור, נעמי הופמן, ורות לוי (תל אביב: מכון מופת, 2008). גרסה אלקטרונית של הספר זמינה בחינם באתר מכון מופת: <https://store.macam.ac.il/store/books/4003/>

אותה לגורמים כגון אנושיות, מודעות לסביבתה הדמוגרפית, למידת הערבית כמקצוע בפני עצמו, וכיוצא-באלה. התוצאה, לדבריה, אולי משרתת מטרות תרבותיות-פוליטיות, אך לא זו הייתה המטרה מלכתחילה.

בדיעבד, אפשר לראות ביסוד זה שיקוף לכמה תחומי עניין ושאיפות כלליים יותר אצל פליישר. במישור האמנותי, השילוב בין יסודות ערביים, מערביים-מסורתיים ומערביים-אוונגרדיים הוא חלק מסינתזה רחבת-היקף, שאיפה לגשר בין עולמות מוזיקליים ותרבותיים המרוחקים זה מזה בזמן ובמרחב ועם זאת לאפשר להם לשמור על זהותם הייחודית. גיוון סגנוני ומצלולי זה שימש אותה גם להבעת רעיונות כלליים יותר. במילותיה של פליישר, "בכל יצירה אני מטפלת בבעיה. בעיה שמעניינת אותי כהתמודדות".<sup>17</sup>

דבריה אלה, כיוונה פליישר לבעיות מוזיקליות - האילוסטרציה שבחרה היא "התייחסות מחודשת להבדלי דיסוננס-קונסוננס" ביצירתה **"שישה מדרגלים לנוף הארץ"** (אופ' 9-14, 1981-3). **בהקשר זה, אפשר לראות בקנטטה "כשני ענפים" ובאופרה "אדפה" את שיאי גיבושן של פריצות דרך בסגנונה המוזיקלי של פליישר.** שתי היצירות תרמו תרומה ייחודית לספרות המוזיקלית הישראלית, הן בשפה המוזיקלית והן ביחס בינה לבין הטקסט והדראמה; המבקר גרהרד קוך והמלחין דיטר שנבל ציינו את **כשני ענפים** כיצירה פורצת דרך, ושנבל אף כינה אותה יצירת מופת. שתי היצירות מצטיינות בהבעתיות עזה וישירה המאפשרת את היקלטותן המיידית בתודעת המאזינים.

לצד זאת, ניכרת ביצירות רבות התמודדות עם בעיה חוץ-מוזיקלית, הנוגעת בנימי נפשה של המלחינה. ההתמודדות היא חוצת ז'אנרים ומאחדת יצירות השונות זו מזו רדיקלית בממדיהן, במדיום המבצע ולעיתים אף בסגנון המוזיקלי; ועם זאת, אפשר למצוא ביצירות מסוימות קישורים בין תימות מוזיקליות וחץ-מוזיקליות החוזרים ומדהדים בהקשרים שונים. כך, למשל, אפשר לציין את השימוש של פליישר במשקלים משולשים להבעת פסטורליות, נוסטלגיה, או געגועים ביצירות כגון "ולס השטן" מתוך המחזור השירים **Lead Life**; בתמונה השלישית של האופרה **קין והבל**; בהתחלות של **סאגה-פורטרט, אואזיס, אהבה עתיקה** (אופ' 67, 2006), ועוד. התמודדותה של המלחינה עם סוגיות חוץ-מוזיקליות ניכרת בכל הניתוחים המופיעים בספר זה, ומקבלת דגש מיוחד במאמר של איתן אורנוי על **הקספטיכון** ובמאמר המסכם שלי על נושא **התום והברוטליות**.<sup>18</sup>

ככלל, הספר שלפניכם מציג תמונה רחבה, לא רק של המוזיקה של פליישר אלא גם של התקבלותה - מדברים שנכתבו סמוך לתחילת הקריירה שלה כמלחינה של מוזיקה קונצרטי-אמנותית ועד למאמרים שנכתבו לאחרונה, עבור הספר הנוכחי. מדור "עדויות המלחינה"

17 מתוך דברים שכתבה לתלמידיה של פרופ' יהודית עציון בעקבות מפגש איתם ב-26 במרס 1985

באוניברסיטת ת"א; מצוטטים בספר **ציפי פליישר: ביוגרפיה**, עמ' 150.

18 ראו גם התייחסותי לתימות אחרות ביצירתה בפרק "נפש מתבוננת" **בציפי פליישר: ביוגרפיה**, עמ' 150-181.

מעשיר את התמונה בנקודת המבט של פליישר עצמה - הן על יצירותיה, והן על פעילותה הפדגוגית. מדור זה מבוסס חלקית על מקורות מן העבר (שזוכים כאן לפרסום ראשון), אך הפריטים אודות **אדפה** - האקספרטיזה והריאיון - נוצרו במיוחד עבור הספר הנוכחי.

מדור הנספחים של הספר נפתח ברשימת יצירות מלאה ועדכנית. הרשימה כוללת קישורים לפרטיטורות מקוונות של כל אחת מהיצירות המוזכרות במהלך הספר (באתר המלחינה או באתר הספרייה הלאומית בירושלים). מידע רב נוסף נמצא באתר האינטרנט של המלחינה <http://www.tsippifleischer.com> - ובכלל זה גישה לכל התקליטורים המסחריים שלה (שזמינים גם בספוטיפיי) ולחוברותיהם, לקבצי אודיו ווידאו נוספים,<sup>19</sup> ומאמרים וספרים של המלחינה ואודותיה. מקורות נוספים נמצאים במדור המוזיקה של הספרייה הלאומית בירושלים, ובראש-ובראשונה - כל הפרטיטורות הפיזיות (מדור A בארכיון המלחינה בספרייה הלאומית, MUS 121A), שנגישות גם באופן מקוון באתר הספרייה. בשל המגבלות הטכניות של ההנגשה מרחוק, יכולות פרטיטורות מקוונות אלו לפתוח צוהר בלבד, והן זמינות רק לצפייה, לא להורדה; אך הן עדיין יכולות לפתוח פתח לעיון מעמיק בכל יצירותיה של פליישר. נציין כי כל הפרטיטורות זמינות לצפייה באיכות גבוהה ולחורדה מאתר המלחינה.

ארכיון המלחינה במחלקת המוזיקה בספרייה הלאומית, MUS 121, זמין לעיון רק בספרייה עצמה. הוא מכיל, לבד מן הפרטיטורות עצמן, אוצרות רבים נוספים: חומרים אודות היצירות (כגון תיעוד אירועי בכורה), תמונות מכל תקופות חייה, התכתבויות רבות, כרזות, חוזים, עדויות מרתקות על תהליכי ההלחנה (טיטות וסקיצות), וכיוצא-באלה.

הנספח השני בספר זה הוא **קטלוג תמציתי של ארכיון המלחינה בספרייה הלאומית**; מידע נוסף אפשר למצוא בפורטל המלחינה באתר הספרייה הלאומית - <http://tinyurl.com/tsippi-fleischer>.

שני נספחים נוספים עוסקים בהתקבלותה של המלחינה ויצירותיה: מבחר מן הביקורות שהתפרסמו על יצירותיה במהלך השנים, ומכתבי המלצה עליה שכתבו דמויות מובילות בחיי המוזיקה והתרבות בארץ.

אנו מקווים כי ספר זה יפתח צוהר לאישיותה ואמנותה של ציפי פליישר - ויביא למחקרים נוספים על מלחינה מרתקת זו, ולביצועים חדשים ומפתיעים של יצירותיה.

19 **האוסף הרטרוספקטיבי** במדור הדיסקוגרפיה באתר מכיל הקלטות שלא יצאו לאור באלבומים מסחריים, לצד קטעי ריאיון עם המלחינה, תיעוד של אירועים שונים, וכיוצא-באלה; ראו:

<http://www.tsippifleischer.com/RETRO-HEB-menu.html>

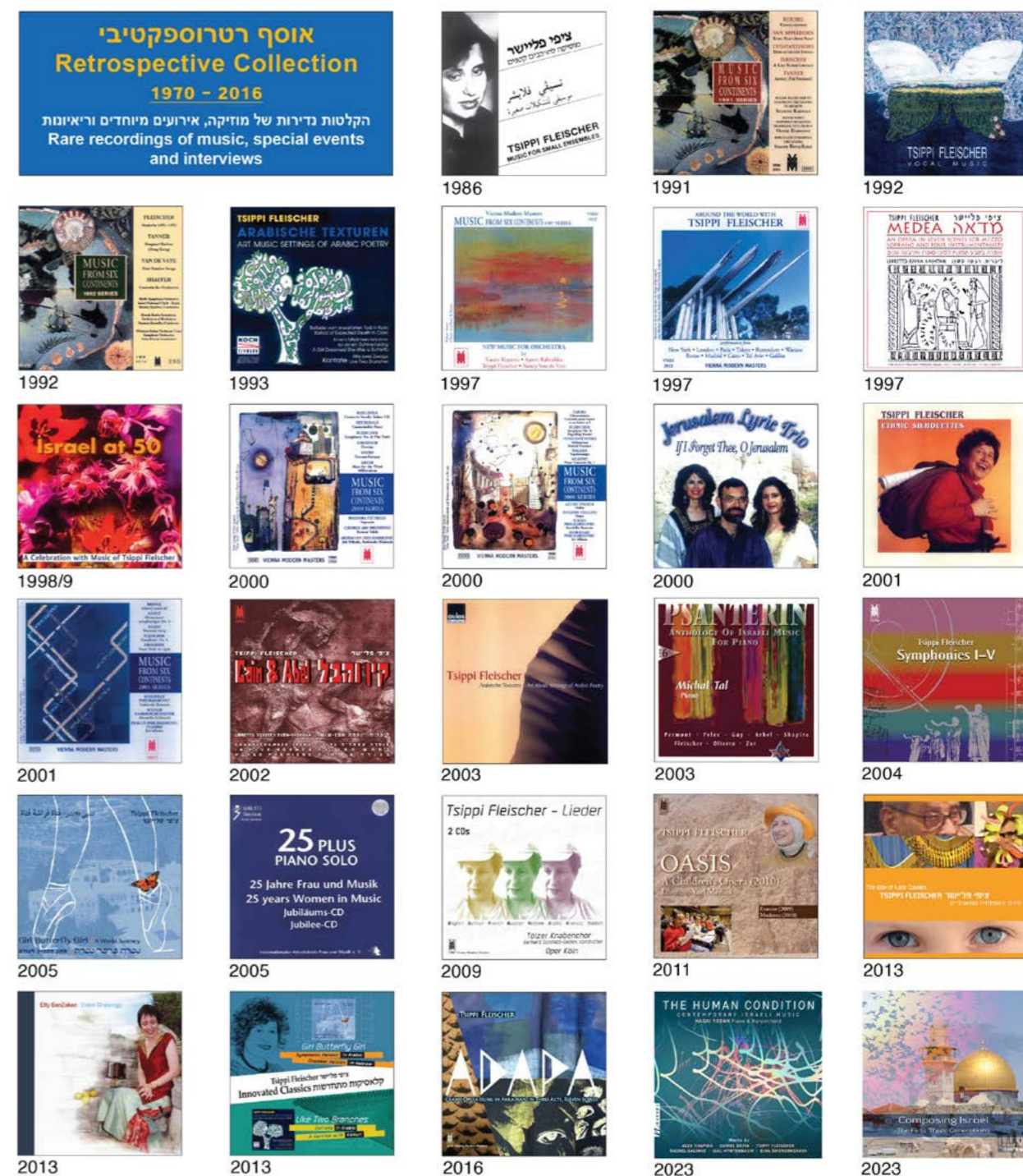
**דיסקוגרפיה**

כל הדיסקים של ציפי פליישר ואוסף ההקלטות הרטרוספקטיבי נגישים להאזנה ולהורדה חנם באתר המלחינה במדור "דיסקוגרפיה" <https://www.tsippifleischer.com/discoh.html>

**חלק א' - ניתוח יצירות**

**א - ניתוח יצירות ספציפיות**

	<b>יהואש הירשברג</b>	
18 עמ'	<b>ציפי פליישר: מוזיקאית בין מזרח למערב</b>	<b>פרק 02</b>
	<b>מירה יוסף, אורי גולומב</b>	
25 עמ'	<b>"נערה פרפר נערה": ניתוח סגנוני והשוואה בין גרסאות</b>	<b>פרק 03</b>
26 עמ'	<b>חלק ראשון: ניתוח השוואתי מאת מירה יוסף</b>	
	<b>חלק שני: שביב של תקווה או אובדן התום?</b>	
39 עמ'	<b>על שני השירים האחרונים בגרסאות מאוחרות של "נערה פרפר נערה" מאת אורי גולומב</b>	
	<b>עודד אסף</b>	
60 עמ'	<b>הטרצה והקשר המזרחי ביצירתה של ציפי פליישר</b>	<b>פרק 04</b>
	<b>"התאוששות"</b>	
	<b>איתן אור-נוי</b>	
65 עמ'	<b>ריבוי פנים ביצירה אחת: "הקספטיכון"</b>	<b>פרק 05</b>
	<b>מאת ציפי פליישר</b>	
	<b>ב - חתך-על</b>	
	<b>אורי גולומב</b>	
81 עמ'	<b>תום וברוטליות במוזיקה של ציפי פליישר</b>	<b>פרק 06</b>



ציפי פליישר: מוזיקאית בין מזרח למערב<sup>1</sup>

## יהואש הירשברג

תרגום לעברית: מיכל קירזנר

השלב הראשון בחיפוש המתמשך של המוזיקה האמנותית הישראלית אחר דרכים להתמודד עם המפגש בין מזרח למערב, התבצע על ידי האבות המייסדים של המוזיקה האמנותית הישראלית, כגון פאול בן-חיים, אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', יוסף טל, אריך ולטר שטרנברג, מרק לברי ועדן פרטוש, וניכר ביצירות של מלחינים נוספים שעלו ארצה מאירופה בשנות השלושים של המאה העשרים מאירופה, טרם מלחמת העולם השנייה,<sup>2</sup> שהגיעו לפלשתינה כמלחינים מנוסים וחוו את המפגש עם מולדת חדשה. הם עבדו תחת לחץ אידיאולוגי כבד ומתוך אמונה פנימית, ואלו דרבנו אותם לנסות ליצור קשר עם המוזיקה והתרבות של המזרח מתוך מטרה להגשים את האידיאולוגיה הציונית של "כור ההיתוך" וכך להשתלב באיזור שהתרבות הערבית שולטת בו.

אולם הרעיון הזה התגלה כקשה לביצוע. למלחינים שבקושי דיברו עברית, לא כל שכן ערבית, לא היתה שום אפשרות לתקשר עם תרבות ומורשת שהיו זרות להם לחלוטין. חלקם, למשל שטרנברג, התנגדו לאידיאולוגיה כפויה כלשהי. אחרים - בהם בוסקוביץ', בן-חיים ופרטוש - ניסו להשתמש במתווכים כגון הזמרת היהודייה-התימנייה ברכה צפירה, שמילאה תפקיד ייחודי בהיסטוריה של המוזיקה הישראלית. לחילופין השתמשו במקורות כתובים כגון חיבורו החשוב של אידלסון **אוצר נגינות ישראל** כדי להתגבר על מחסומים תרבותיים. העולם הממשי של קהילות יהודיות-תימניות או של כפרים ערביים נתפס בעיניהם כתרבות מרתקת אך בלתי מושגת, תחומה בגבולות המוזיקה הנטועה בהקשר של טקסים וחגים, שאינה פותחת את שעריה בפני זרים. הרפרטואר הסימפוני והקאמרי שיצרו אותם מלחינים בני הדור הראשון משקף את מאבקם האמיתי והכן לטעת את המורשת האירופית הכבירה של מוזיקה קונצרטנטית במולדתם החדשה, ובמקביל להכיר בחשיבותו של העולם החדש והזר סביבם, שהמפגש איתו היה קשה כל כך.

1 המאמר התפרסם במקור באנגלית:

Jehoash Hirshberg, "Tsippi Fleischer: Musician between East and West", *Ariel: A Review of Arts and Letters in Israel*, 76 (1990), pp. 46-54.כתב העת **אריאל** יצא לאור בשנים 1962-2003 במגוון שפות, בפיקוח המחלקה לקשרי תרבות ומדע של משרד החוץ. המאמר עבר עדכון ועריכה לקראת פרסומו בעברית בספר זה. כל הערות השוליים בפרק זה הן של העורך.2 ראו: Tzvi Avni, "Currents in contemporary Israeli music", *Ariel* 68 (1987), pp. 82-91.וכן: Jehoash Hirshberg, "The Vision of the East and the Heritage of the West: Ideological Pressures in the Yishuv Period and their Offshoots in Israeli Art Music during the Recent Two Decades", *Min-Ad: Israel Studies in Musicology* 4 (2005); <https://min-ad.org.il/min-ad/article/view/159>

מלחמת העולם השנייה ניתקה את ארץ ישראל מן המערב. רק בראשית שנות החמישים של המאה ה-20, הצליח דור חדש של מלחינים, שגדל והתחנך בישראל, לסגור את הפער בין הסגנון שיצרו בארץ לבין ההתקדמות המרגשת שהתחוללה במוזיקה החדשה באירופה ובארצות הברית. גם הפעם, כְּנִה תשומת הלב אל המערב. רק בשני העשורים הבאים שב והתגלה הרצון לגשר בין מזרח למערב; אולם החינוך המוזיקלי המקצועי בישראל היה אז נטוע במודל המערבי של אקדמיה למוזיקה. רק בשנות השמונים של המאה הקודמת הופיעו ניצנים ראשונים של מחקר מעשי שעוסק בכלי נגינה לא אירופיים, במימון המחלקות למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים ובאוניברסיטת תל-אביב. עד אז התמקדו לימודי המוזיקה המזרחית בעיקר בתאוריה ובמחקר אתנו-מוזיקולוגי.<sup>3</sup> מהבחינה הזאת, מייצגת ציפי פליישר את הניסיון הנועז ביותר באותה תקופה לשלב את התרבות הערבית בעולמה האישי - לא כחוקרת אלא כאמנית רגישה וחדורת מוטיבציה.

הפרטים הביוגרפיים משקפים את הקושי שלה לעשות את הצעד הראשון. ב-1967, סיימה פליישר את לימודיה במדרשה הממלכתית למחנכים למוסיקה בתל-אביב,<sup>4</sup> וקיבלה תעודת מורה מוסמך למוזיקה. אחר כך פנתה לעסוק בהלחנה וסיימה לימודים לתואר ראשון באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין בירושלים וכן לימודים לתואר ראשון בלשון עברית, בהיסטוריה של המזרח התיכון ובשפה וספרות ערבית מטעם אוניברסיטת תל-אביב. צעדיה הראשונים בהלחנה נבעו מהעניין שלה בחינוך מוזיקלי. היא כתבה יצירות למקהלות ילדים, ובהמשך דרכה היתה מעורבת בפרוייקט שנועדו לילדים או להרכבי חובבים. היא כתבה מוזיקה לתיאטרון, למשל למחזמר **עלי כינור** (אופ' 1, 1974) על פי סיפורו של הסופר היידי שלום עליכם. כמו כן עסקה בחקר ובהפצה של שירי עם ישראליים. ב-1977 היא השיגה פריצת דרך כשחיברה את מחזור השירים **נערה פרפר נערה** (אופ' 4, ראו פירוט בפרק המיוחד ליצירה זו להלן).

למרות מימדיו הצנועים, מחזור שירים זה - אחד התוצרים המוזיקליים המקוריים והרעננים ביותר שנכתבו בישראל בשנות השמונים - מהווה ייצוג נאמן של מפגש ישיר בין מזרח למערב. פליישר בחרה ארבעה שירים של משוררים לבנוניים וסוריים מודרניים (פואד ריִפְקָה, שאוּקִי אַבִי-שַׁקְרָא, מוחמד אל-מאגוט, אונְסִי אל-חַאגִ'). לדברי המזרחן פרופ' ששון סומך, המשוררים האלה

הצליחו להשתחרר מהנוסח הערבי הקלאסי כמעט בבת-אחת, וסיגלו את שירתם

לנוסח הדומה מאוד לזה של השירה האירופית והאמריקנית של ימינו. [... אולם]

הקורא - שאינו אמון על הווי החיים והנורמות החברתיות של המזרח הערבי -

3 מאז כתיבת מאמרו של הירשברג, ב-1987, חלו התפתחויות רבות בתחום - בהן הקמת הפקולטה למוסיקה

רב-תחומית באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, המייצגת נסיון לעדכן ולהרחיב את המודל המערבי של האקדמיה למוזיקה ולשלב יסודות של מוזיקה חוץ-מערבית כחלק אינטגרלי מהתיאוריה והפרקטיקה כאחד.

4 כיום הפקולטה לחינוך מוזיקלי, המרכז האקדמי לוינסקי-ווינגייט.

[עלול] להתקשות ביותר בהבנתם. שיבוצם של מראות-כפר, של חיי יום ושל סמלים לוקאליים עתיקים במרקם פיוטי-סוריאליסטי או אימאזיסטי, מטיל על הקורא מעמסה פרשנית כפולה ומכופלת.<sup>5</sup>

**דוגמא 1: "נערה פרפר נערה" – השיר הרביעי במחזור "נערה פרפר נערה", תיבות 1-20 (כתב יד)**

Hebrew: פֶּרֶפֶר הָיָה לַבַּיִת הַזֶּה מִלִּדְמוֹת הַיָּלְדוּת הַיִּשְׂרָאֵלִית. הַשִּׁיר הַזֶּה מְבַרֵּךְ אֶת הַיָּלְדוּת הַיִּשְׂרָאֵלִית וְהַיָּלְדוּת הָעֵרֶבִית. הַשִּׁיר הַזֶּה מְבַרֵּךְ אֶת הַיָּלְדוּת הַיִּשְׂרָאֵלִית וְהַיָּלְדוּת הָעֵרֶבִית. הַשִּׁיר הַזֶּה מְבַרֵּךְ אֶת הַיָּלְדוּת הַיִּשְׂרָאֵלִית וְהַיָּלְדוּת הָעֵרֶבִית.

Arabic: فـرـفـر هـيـتـهـذا مـلـدوـمـة الـيـسـرـائـيـلـيـة. الـشـيـر الـهـذا مـبـرـكـ الـيـسـرـائـيـلـيـة و الـيـسـرـائـيـلـيـة. الـشـيـر الـهـذا مـبـرـكـ الـيـسـرـائـيـلـيـة و الـيـسـرـائـيـلـيـة. الـشـيـر الـهـذا مـبـرـكـ الـيـسـرـائـيـلـيـة و الـيـسـرـائـيـلـيـة.

English: A girl dreamed that she was a butterfly. When she arose she did not know if she was a girl who had dreamed she was a butterfly.

פליישר הלחינה את המחזור לזמרת סופרן עם אפשרות בחירה בין שני הרכבים קאמריים: הגרסה הערבית המקורית מיועדת לחליל הערבי, נאי, שאת התפקיד שלו יכול לנגן גם הכינור (שנטמע לחלוטין בהרכבים מוזיקליים ערביים במזרח התיכון), וכן לעוד, שאת תפקידו יכול לבצע גם הקאנון. הגרסה העברית מושרת בליווי הרכב מערבי טהור של חליל ופסנתר. השילוב של מזרח ומערב משתקף גם בבחירת האמנים המשתתפים בהקלטות הבכורה של

5 ששון סומך, "נערה פרפר נערה: גם לתרגום יש למנגינה (דבר המתרגם מערבית)". מתוך חוברת ההסברים לאלבום אריך-הנגן **ציפי פליישר: מוזיקה להרכבים קטנים** ("התקליט" 35362, 1986), שכלל את הקלטות הבכורה למחזור **נערה פרפר נערה** בשניים מנוסחיו, כמפורט בהמשך המאמר.

היצירה.<sup>6</sup> הגרסה הערבית מושמעת מפי מרינה לויט, זמרת שמגיעה מסגנון מערבי, אולם מגיבה היטב להד הפואטי של הטקסטים הערביים, בלוויית שני מוזיקאים ערבים-ישראלים, ששניהם למדו בחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית: נגן העוד תייסיר אליאס והכנר נסים דקוואר. את הגרסה העברית מבצעת הזמרת האמריקנית-במוצאה רובין וייל-קפסוטו (שגם שרה את אחד מהשירים באנגלית), עם החלילן אמיר סלע והפסנתרנית מירי זמיר-קפסוטו. שני הביצועים, המופיעים באותו תקליט, מסמלים את התרבות הישראלית המורכבת. הגרסה הערבית, אשר מבליטה את המלודיות המבוססות על סולמות ערביים, משקפת את השילוב בין השפה הערבית, המקאם והמרקם הפלי, לבין התבנית של שירים קאמריים, והיא מזכירה קמעא את השירים הרוסיים של סטרווינסקי לזמרת והרכבים קאמריים. הגרסה העברית, שהפסנתר ממלא בה את תפקיד העוד, מייצגת את הגישה ההפוכה שנוקט הרכב מערבי כלפי ההטרופוניה והבסיס המלודי של המזרח.

מעניין לציין שהאינטראקציה בין שני עולמות תרבותיים ניכרת היטב בהקלטה של הגרסה הערבית. פליישר משתמשת בשניים מהסולמות הערביים שמציגים את המרווח הערבי הטיפוסי של שלושת רבעי טון: מקאם ראסת ומקאם צאבא. הגיוונים הטיפוסיים הללו למוזיקה הערבית בגובה הצליל מסומנים על ידי הסימונים של במול ודיאז. עם זאת, המלחינה מספקת עבור התפקיד הקולי גם אפשרות נוספת של פונון מושווה שמתאימה למוזיקאים שחונכו על ברכי המסורת המערבית. מרינה לויט אכן שומרת על האינטונציה האירופית של חצי טון באותם מוטיבים שהמבצעים הערבים מנגנים באינטונציית המקאם של שלושת רבעי טון.

מאפיין חשוב של היצירה הוא השימוש במרקם קונטרפונקטי. במוזיקה הערבית אין קונטרפונקט. לעומת זאת, לעתים קרובות יש הטרופוניה, כלומר נגינה בו-זמנית של אותה מנגינה על ידי כמה מבצעים, כאשר כל אחד מהם מוסיף קישוטים ותבניות-מקצב משלו. ההלחנה של מחזור השירים אכן דומה לזו של מוזיקה ערבית, שבה הזמר מלווה על ידי הרכב כלי קטן, לדוגמא כינור ועוד. פליישר מרבה להשתמש בהטרופוניה אשר כתובה בתווים, אבל זו מתרחבת לעתים קרובות באמצעות ארגון הזמן שלה והופכת לקונטרפונקט ממשי. עם זאת, ההטרופוניה השלטת לא מאפשרת לקונטרפונקט לפתח רמזים מלודיים מערביים באופיים, והדיכוטומיה בין קונסוננס לדיסוננס האופיינית למוזיקה האירופית, אינה מורגשת כלל במחזור השירים.

מרכזיותו של הגורם המלודי במחזור ניכרת בעיקר בשיר האחרון, במשל הכפרי המרגש, "נערה פרפר נערה":



6 הפרטיטורה המקורית, שבה מוצגות שתי הגרסאות הראשונות זו לצד זו, זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה; אפשר להגיע אליה בקישור <https://tinyurl.com/5n6rmzy9> או בסריקת הקוד מאז פרסום מאמרו של הירשברג, זכה מחזור השירים לגרסאות רבות נוספות, ולהקלטות נוספות, הן בגרסאות המקוריות והן בגרסאות החדשות. על חלקן נרחיב בפרק הבא.

חֶלְמָה נְעֵרָה שְׁהִיא פְּרָפֶר  
 וּבְקוֹמָה  
 וְלֹא יִדְעָה אִם הִיא  
 נְעֵרָה שְׁחֶלְמָה שְׁהִיא פְּרָפֶר  
 או  
 פְּרָפֶר הַחוֹלֵם שֶׁהוּא נְעֵרָה...

(שיר של אונגסי אל-חאג'; תרגום לעברית: ששון סומך)

השיר העדין מיועד לסופרן סולו, ללא ליווי.<sup>7</sup> התקווה היא שבסופו של דבר תשיר אותו זמרת ערבייה, שתוכל לבצע את הסלסולים של המקאם הערבי במקום הפרשנות החלופית בביצוע היפהפה של מרינה לויט.

ראוי לציין שהלחנת מחזור השירים לא חוללה שינוי אידיאולוגי בגישתה של פליישר להלחנה. זו לא היתה תחילתה של תקופה "ערבית" ביצירתה. נהפוך הוא, היא המשיכה לחפש רעיונות ונושאים במערב בדיוק כמו במזרח. ב-1985 היא השלימה את יצירתה **קינה** (אופ' 16) לסופרן, מקהלת נשים, שני נבלים וכלי הקשה, לפי "שיר מוות קטן" מאת המשוררת הגרמנייה-יהודייה אלאזה לסקר-שילר. הקומפוזיציה היא שילוב של מגוון סגנונות וטכניקות, החל בהרמוניות המסתוריות והגליסנדי בקלאסטרים הפותחים, המשך באריה הכרומטית-האקספרסיוניסטית לסופרן, וכלה בקטעים משירי עם, ששיאם בכוראל דחוס וכרומטי שמזכיר את אחת מיצירותיו של סטרווינסקי בהשראת באך.<sup>8</sup>

בה בעת גברה מעורבותה בתרבות הערבית, שניכרה בשלוש מגמות ביצירתה:

1. שילוב תבניות סולמיות מן המוזיקה הערבית במבנה הצורני האירופי;
2. כתיבת מוזיקה בעלת הרמוניה, מבנה ורטוריקה מלאת הבעה בסגנון אירופי למילות שירים ערביים;
3. פרויקטים חינוכיים ויצירתיים.

דוגמא למגמה הראשונה היא יצירתה **עשרה רסיסים לאבוב, קלרינט ובסון** (אופ' 15, 1984).<sup>9</sup> אלו הן מיניאטורות שכל אחת מהן מבטאת הלך רוח רגעי, כגון "ריקוד-עם עליז", "קינה", "כוראל אירוני" וכיוצא-באלה. הבעיה של התאמת ההרמוניה לרעיון המקאם המלודי

7 בגרסאות מאוחרות יותר, הוסיפה פליישר תפקיד כלי גם בשיר זה. אורי גולומב, בחלקו השני של הפרק הבא, דן בכמה מההשלכות הבעתיות של שינוי זה.

8 יצירה זו נידונה ביתר פירוט בפרק 6, "תום וברוטליות".

9 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה; אפשר להגיע אליה בקישור <http://tinyurl.com/sce92yu4> או בסריקת הקוד



נפתרת באמצעות השימוש הנפוץ באוניסונים, בקטעי סולו ובקלאסטרים שעומדים בניגוד להרמוניה הפונקציונלית. יש לציין כי דפוס הסולמות הלא-אירופיים אינם חדשים למוזיקה האירופית. שימוש תכוף בהם עשו מלחינים כמו ברטוק, שלקח אותם ממוזיקת עם הונגרית; סטרווינסקי, שמצא אותם בשירי עם רוסיים; ומלחינים נוספים בעלי תודעה לאומית. לא החידוש נחשב במקרה זה, אלא השימוש הספציפי בתבניות מן המוזיקה הערבית כחלק אינטגרלי מאוצר המילים של מלחינה ישראלית ולא כאורינטליזם חיצוני רבגוני.

המגמה השנייה משתקפת ביצירתה **בלדה על מוות צפוי בקהיר** (אופ' 20, 1987). זוהי הלחנה לשיר מיסטי אפל מאת המשורר המצרי צ'לאח עבד אל-צבור, וקיימת בשתי גרסאות: טנור, שלושה כינורות ופסנתר; ומצו-סופרן, שני כינורות, ויולה ופסנתר.<sup>10</sup> הכתיבה היא טונאלית, אוחזת הרמוניה דיסוננטית ומרקם דחוס, עם קפיצות מלודיות גדולות שאופייניות לרטוריקה של האקספרסיוניזם האירופי.

המגמה השלישית מתבטאת בפרוייקט שנולד בעקבות פועלה של פליישר בחינוך מוזיקלי ועבודתה עם מקהלות ילדים. היא תכננה בתחילה קטע קצר שיבוצע על ידי מקהלת ילדים בדואים מהעיירה רהט שבנגב, ישוב קבע שהוקם עבור אוכלוסיית הנוודים הבדואית. עד מהרה הסתבר לפליישר שהילדים ביישנים מכדי להופיע בפני קהל. לכן היא שינתה את תוכניתה והפכה את היצירה **גלימת הלילה** (אופ' 21, 1988) לקולאז' של קולות ילדים שמציגים דקלום ריתמי של טקסט שירי, בשילוב מצלולים תוצרי עיבוד אלקטרוני. היא עסקה בהכנת היצירה במשך שנה, שבמהלכה הדריכה את הילדים הנלהבים ששמחו לשתף פעולה, ורכשה אט-אט את אמונם של תושבי רהט, שהיו חשדניים בתחילה.<sup>11</sup>

כל אחת מהמגמות המוזיקליות שנבחרו הובילה את פליישר ליצירת קשר עם מבצעים וקהלים חדשים, שקודם לכן מיעטו להיחשף למוזיקה ישראלית או לקונצרטים מערביים באופיים. כך למשל, מחזור השירים **נערה פרפר נערה** שודר בתחנת קול ישראל בערבית בנובמבר 1986. זמן קצר אחרי השידור קיבלה פליישר מכתב ממוחמד אל-חטאב, ערבי תושב עזה: "זאת הפעם הראשונה בחיי שמעתי יצירה כזאת של מוזיקה מזרחית, שמשתמשת כך בכינור ובעוד. נהניתי מאוד, ואני מעריך מאוד את מה שמעתי. אני מצדיע לך על מה שאת עושה למען הרמת ערך (יסוד) המזרח בתוך המוזיקה - הן דרך השירה הספרותית והן דרך הסולמות (מקאמאת) המוזיקליים".

10 שתי הגרסאות נועדו במקור לשני מבצעים ספציפיים - זמר הטנור המצרי חסן כאמי, וזמרת המצו-סופרן האמריקאית איבל גנץ - שהקלטותיהם זמינות בספטיפי ובאתר המלחינה. הגרסה למצו-סופרן זכתה להקלטה נוספת, עם זמרת המצו-סופרן הדס גור והרכב נגנים בניצוחה של קרין בן-יוסף, שאמינה באוסף הרטרוספקטיבי באתר המלחינה, במדור הדיסקוגרפיה.

11 המלחין והחוקר רוברט פליישר בחר לכלול יצירה זו באלבום האנתולוגיה *Composing Israel: The First Three Generations* (Neuma Records 177, 2023) בעריכתו, ואף השתמש בפרטיטורה הגראפית של היצירה כאלמנט מרכזי בעיצוב העטיפה האחורית של האלבום.

## ”נערה פרפר נערה”: ניתוח סגנוני והשוואה בין גרסאות

### מירה יוסף, אורי גולומב

#### דבר העורך:

הניתוח של מירה יוסף למחזור השירים **נערה פרפר נערה** (אופ' 4) ראשיתו בעבודה סמינריונית שכתבה במסגרת לימודיה לתואר שני במוזיקולוגיה באוניברסיטת תל-אביב. הניתוח מבוסס על “פרטיטורת האם” של היצירה (<https://tinyurl.com/5n6rmzy9>), המציגה זה לצד זה את שני הנוסחים הראשונים שלה - עם הרכב “מערבי” ועם הרכב “מזרחי” - כמפורט בגוף המאמר; דוגמאות התווים במאמר לקוחות מתוך פרטיטורה זו או מבוססות עליה. הניתוח התפרסם לראשונה בחוברת התקליט (אריך נגן) **ציפי פליישר - מוסיקה להרכבים קטנים** (1986) ואחר כך בחוברת התקליטור **ציפי פליישר: נערה פרפר נערה - מסע מסביב לעולם** (2005). שתי החוברות זמינות לעיון בדף הדיסקוגרפיה באתר המלחינה. בחוברת של **מסע מסביב לעולם**, נכללו גם ריאיונות שערכה מירה יוסף עם שלוש המבצעות הראשונות של המחזור. בבואי לערוך את המאמר עבור ספר זה, שילבתי בתוכו כמה ציטוטים רלוונטיים מתוך ריאיונות אלו.

לאור דרישתם של מבצעים שונים, המשיכה פליישר להכין גרסאות רבות נוספות ליצירה גם לאחר פרסום אלבומים אלו, השופכות אור חדש על היצירה. לפיכך בחרתי להוסיף חטיבת המשך למאמרה של מירה יוסף, בה אדון בכמה היבטים של שתי הגרסאות האחרונות שהתקיינה המלחינה ליצירה (2011, 2012) תוך התייחסות לגרסאות ועיבודים נוספים. הפרטיטורות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה - פירוט של הגרסאות, וקישורים לקבצי הפרטיטורות, אפשר למצוא ברשימת היצירות בסוף ספר זה ובאתר המלחינה (<https://www.tsippiflescher.com/compositionsh.html>).

חשיבות מיוחדת נודעת לבסיס המוזיקלי שיצרה פליישר בקהיר בשנות ה-80 וה-90. פליישר ביקרה שם פעמים אחדות בשיתוף פעולה עם המרכז האקדמי הישראלי בקהיר, שמילא תפקיד חשוב ביצירת קשר עם הקהילה האינטלקטואלית בעיר. היא מצאה שם קהל רגיש ומתוחכם של מאזינים למוזיקה אמנותית, אשר ניזון מן העניין האקדמי שגילתה האוניברסיטה האמריקנית בקהיר.

ציפי פליישר מודעת היטב להשלכות הפוליטיות של פעילותה היצירתית, אך מתייחסת אליהן כאל תוצאות-לוואי אפשריות, לא כאל גורם שמנחה בדרך זו או אחרת ביצירתה. ההשלכות החברתיות והחינוכיות מרגשות אותה הרבה יותר. היא נמנעת בכוונה מטקסטים פוליטיים ומתמקדת בשירים ליריים מופנמים, אם של המשוררת הערבייה אל-חנסא מהמאה השישית ואם של אלזה לסקר-שילר.

כאמנית הבעתית במהותה, היא קשובה לסביבה הייחודית של התרבות המזרח-תיכונית, שבה יהודים שעלו לישראל מגרמניה וממרוקו חיים לצד ערבים פלסטינים, במציאות של גבולות פתוחים עם התרבות העתיקה והמגוונת של מצרים. ציפי פליישר עיצבה את עולמה הפנימי כבבואה נאמנה של האיזור על שלל גווניו המזורים, ובכך הוכיחה את יכולתן של המוזיקה והשפה להתגבר על מחסומים תרבותיים וחברתיים. בתחילת שנות השמונים, היא בחרה להלחין שיר אופטימי של המשורר הישראלי יורם בן מאיר כמדריגל עדין עבור מקהלת 'רינת'<sup>12</sup>. דברי ההסבר הקצרים על אודות המדריגל מתארים את המשורר ש-“מתבונן בכל המראות סביבו - העצים, הילדים, הדרדרים... מבטו נודד בין תופעות מעשה הטבע ומעשה ידי אדם”. שני מוטיבים מוזיקליים מקבילים בהלחנתה של פליישר חושפים את מהות השיר: הדימוי של שני פרחי ירושלים שפורחים למען אושרם של הילד הערבי והילד היהודי. זו אולי השקפה נאיבית ורומנטית, אבל כשהיא נוצרת בתוך אישיות של מוזיקאית שהוכיחה בדרכה את הישימות של דו-קיום תרבותי וחברתי, היא עשויה להעביר מסר בעל משמעות לעתיד.

12 הכוונה למדריגל “כמו האור הרך” - לפינות ירושלים (אופ' 11), השלישי בסדרתה שישה מדריגלים לנוף הארץ (1981-1983).

## חלק ראשון: ניתוח השוואתי

### מירה יוסף

מחזור השירים **נערה פרפר נערה** מבוסס על עבודתם של ארבעה משוררים סוריים ולבנוניים בני המאה העשרים. עצם כתיבתה של הלחנה מודרנית אמנותית לטקסט ערבי בן-זמננו מהווה חידוש משמעותי, כפי שכותב עודד אסף:

בעוד שכבר התגבשה מסורת מודרנית בשירה הערבית, לא התגבשה מסורת מוזיקלית מקבילה. מלחינה ישראלית, ולא ערביה, היא העושה את המלאכה.<sup>1</sup>

תהליך ההלחנה של מחזור שירים זה, על גרסאותיו השונות, היה מיוחד במינו. הוא נכתב ב-1977 לאמרת סופרן עם שני הרכבים כליים חלופיים: הרכב מערבי (חליל ופסנתר) והרכב מזרחי (נאי או כינור מזרחי, וקאנון או עוד). תחילה כתבה פליישר את שתי הגרסאות עם טקסט עברי. ביצוע הבכורה היה בפברואר 1979 בבית אריאלה בתל-אביב, במסגרת "במת מלחין" מטעם איגוד הקומפוזיטורים בישראל, אז הושרה היצירה בעברית בליווי כלים מערביים. הגרסה הערבית נוספה במאי 1983 לקראת אירוע במועדון "צוותא" בתל-אביב, במסגרת אחת מהתוכניות של "מועדון שירת המקהלה" של המרכז לתרבות המקהלה דאז, במפגש מיוחד של המועדון שהוקדש לשירה ערבית. הבכורה של המחזור כולו בגרסה המזרחית בערבית התקיימה במאי 1984, בהשתתפותם של אמרת הסופרן מרינה לויט (סופרן), נסים דקוואר בכינור מזרחי, ותייסיר אליאס בעוד, באירוע בכורת הבית של המכון למוסיקה ישראלית - ומיד אחר כך באקדמיה למוסיקה שבאוניברסיטת תל-אביב. גרסה זו הופיעה לראשונה בתקליט אריך-הנגן **ציפי פליישר: מוסיקה להרכבים קטנים** (1986).<sup>2</sup> שיר מס' 4 מתוך המחזור, הכתוב במקור לקול בלא ליווי,<sup>3</sup> עובד למקהלה על-ידי המלחינה בגרסתו הערבית, להזמנת המקהלה הפילהרמונית בקיץ 1984; מאז הרבתה המקהלה לבצעו בארץ ובסוויצ'יה בחו"ל.

הפרטיטורה עברה אף היא כמה גלגולים, עד להוצאתה הראשונית לאור במכון למוסיקה ישראלית. הטוניקה הושוותה לדו בכל השירים. שיר מס' 3 נכתב במקור בחצי טון גבוה, ברה-

1 עודד אסף: "פגישה שעוד לא היתה", **עיתון 77**, אוקטובר 1984, עמ' 27.

2 האלבום זמין במלואו להאזנה ולהורדה באתר המלחינה:

<https://www.tsippifleischer.com/disco1986h.html>

3 נציין כי ציפי פליישר התירה את ביצועו של המחזור כולו בקול בלא ליווי; ביצוע בגרסה זו, מושרת בערבית בקולה של אסתי קינן עופרי, פותח את האלבום **נערה פרפר נערה: מסע מסביב לעולם**. ראו גם במאמר-ההמשך של אורי גולומב להלן, הדין בגרסה זו בקצרה.

במול, והוקלט בגרסה ראשונית זו בפי אמרת הסופרן רובין וייזל-קפסוטו, הקלטה שהופיעה אף היא באלבום **מוסיקה להרכבים קטנים**. כל השירים הופיעו בתרגומים אקווי-ריתמיים לעברית ולאנגלית, בנוסף למקור הערבי. "פרטיטורת האם" (Master Score), שבה התפרסם המחזור בפעם הראשונה כללה, אם כן, את כל אפשרויות הביצוע בכל אחת משלוש השפות ובהרכב כלי כלשהו (מערבי או מזרחי), בהתאם לטעמים ולאפשרויותיהם של המבצעים. גרסת הכלים המזרחית כתובה מעל הקו הקולי וגרסת הכלים המערבית - מתחתיו.

המחזור **נערה פרפר נערה** מתאפיין בשילוב של אקספרסיוניזם ווקאלי ואימפרסיוניזם מודאלי. האקספרסיוניזם מתבטא בזמרה, שנעה בין דקלמציה לשטף ריתמי חופשי, רוויית כרומטיקה - בצירוף מרווחים דיסוננטיים כגון טריטונים, ספטימות וקווינטות מוגדלות. תמונת האימפרסיוניזם המודאלי מתקבלת מצירופם של כל אלה יחדיו בהרמוניות שבין הקול והכלים. על בסיס זה, המערבי ביסודו, נוסף הגיוון המזרחי-ערבי בקווים הליניאריים, עם השימוש במודוסים הערביים על המיקרוטונים שלהם והסקונדות המוגדלות, אם כי אפשר לבצע את המיקרוטונים גם כחצאי טונים (ראו גם ההשוואה בין תפקידי הפסנתר בגרסה המערבית עם מקביליו בגרסה המזרחית להלן). גם המבנה הריתמי, המשופע בחוסר סימטריה, מוסיף נופך מזרחי משלו.

למרות אופייה הקלאסי-מערבי, הבא לידי ביטוי מובהק בכתיבתה של פרטיטורה מסודרת, הבנייה המלודית וההרמונית ביצירה מתאפיינת בחופשיות הנוגדת את כללי המסורת המערבית, לפחות מסוף המאה ה-19 וראשית ה-20. המלחינה אפשרה לנגנים להוסיף קישוטים זעירים ואלתורים קלים בתוך מסגרת התפקידים הנתונים, חירות שאותה ניצלו במיוחד מוזיקאים ששורשיהם במסורות חוץ-מערביות. בתשובה לשאלה אם יש לבצע מוזיקה זו מתוך קונספציה מערבית או מזרחית, ענה נגן העוד תייסיר אליאס - אחד ממבצעי הראשונים של היצירה - שאין לו תשובה חד-משמעית. עם זאת, הדגיש אליאס שההסתגלות לביצוע נכון ומדויק של הפרטיטורה היתה הבעיה העיקרית עבור נגנים המתורגלים בכלים ובמסורות מוזיקליות מזרחיות.<sup>4</sup>

היסודות השונים ביצירה חוברים יחד בנסיון עז להמחיש במוזיקה את האווירה המיוחדת שבמילות השירים, המשלבות הריאליה המזרחית-עממית עם הדימויים הסוריאליסטיים. הגוון המזרחי-ערבי בולט יותר בשלושת השירים הראשונים, בעוד השיר הרביעי - היחיד שכתוב לקול בלבד ברוב הגרסאות - עוסק בסמלים כלליים יותר (פרפר, ילדים, חלום). ניתן לחוש את טעם המזרח ביתר שאת בגרסה המזרחית (זמרה בערבית בליווי כלים מזרחיים). הדבר מתבטא בטקסטורה הדלילה של הקולות הליניאריים, בשילוב הכלי המזרחי-טיפוסי, באינטונציה של הכלים המזרחיים ובדיקציה המיוחדת של השפה הערבית. הגרסה המערבית מדגישה יותר את התפיסה של קול עם ליווי הרמוני.

4 הריאיון מופיע בחוברת התקליטור **נערה פרפר נערה: מסע מסביב לעולם**, עמ' 33.

לדברי המלחינה, תפיסת המקאם ביצירה היא אידיאית מחד וספונטנית מאידך. לכן נשמעים בדרך כלל מקטעים מתוך מקאם זה או אחר, ואין שימוש שיטתי במקאמאת (סדר פונקציונלי, פינאליס וכד'). הקונספציה ההלחנתית הבסיסית הינה מערבית: זו מתבטאת בקו המלודי (מרווחים), בחשיבה ההרמונית ובכתיבה הפוליפונית (בעיקר בגרסה המזרחית; ראו בסעיף "בתחום ההרמוניה והסולמיות" להלן), תוך שימוש במאפייני גוון של המוזיקה הערבית-עממית, אשר חדרו להלחנה לא פעם כתוצאה מהיחשפות המלחינה למוזיקה ערבית.

כפי שצינו, המחזור מורכב מארבעה שירים שונים, בעלי חומר מלודי שונה, המנוגדים זה לזה בטמפו ובאווירה. עם זאת ניתן למנות במדויק את היסודות המוזיקליים המשותפים לשירים כולם, אשר יוצרים מכלול סגנוני אחד.

**בתחום הצורה**

א. המבנה זורם עם הטקסט, חופשי בעיקרו, ואינו כפוף לצורות מוזיקליות מסורתיות. כל השירים מולחנים ברציפות (through composed) כשהחזרות הפרגמנטריות המועטות, אם ישנן, אינן משמשות כאלמנט צורני. תופעה טיפוסית היא פתיחתה של חטיבה חדשה, בצלילים נמוכים יחסית, בתחילת הבית השני של הטקסט (לדוגמא במילים "בְּמִסְתֹרֵי שְׁלֹמֹדָבָר" בשיר מס' 1, ובמילים "עֲבְרוּ מֵאוֹת בְּשָׁנִים" בשיר מס' 4).

ב. הפראזות המלודיות-קוליות מנותקות על ידי הפסקות, כאשר אינטרלודים כלים הם ה"ממלאים את הרווח" שבין קטעי הזמרה: נזכיר בהקשר זה את האינטרלודים הבולטים שבין "מַעֲרָה מוֹאֲרָת" ו"לילות בְּלִיתִי בְּחוֹלָה" בשיר מס' 1, ובין "שִׁדִּי עֵנֶק" ו"בְּעֵטוֹנֵי לִגְבֵּהִים" בשיר מס' 2.

**בתחום המלודיה**

א. למשפטי הזמרה יש תכונת-מבנה טיפוסית: עלייה לשיא בלוויית קרשנדו, שהייה וירידה בלוויית דימינואנדו. דוגמא אחת לכך היא המשפט הווקאלי המתחיל ב-"בְּמִסְתֹרֵי שְׁלֹמֹדָבָר" ומסתיים ב-"יִדְעוּ שְׁשֵׁפֶת הָאֲבָנִים הַנִּנִּי" בשיר מס' 1:

**שיר מס' 1, גרסה עברית, תיבות 46-39**

לָה - תו - בָּ - נֶת - נָ - ע - טוֹף - עָ - בָּר - מִדְּלָ - שְׁרִי - תו - מִסְ - בָּ

נִי - נָ - הָ - נִים - בָּ - אָ - הָ - פֶת - שֵׁשׁ - עוּ - יָד - תִּיאוּ - עוּ - לָיו - רַגְ - דֵּי - עָ בָּא הוּא יְהִי

דוגמא נוספת היא המשפט הפותח את שיר מס' 3, "עוֹמֵד אָנִי... עַל אֶדְן הַחֲלוֹן":

**שיר מס' 3, גרסה עברית, תיבות 14-5**

פָּר - כָּ - (פ) - רוֹף - טָ - הָ - עַל - נִי - אָ - מֵד - - עוּ

לוֹן - חָ - הָ - דָן - אָ - עַל - לוֹן - חָ - הָ - דָן - אָ - עַל מֵד - - עוּ - טָ -

ב. חילופי משקל תכופים בתוך משפט מוזיקלי אחד, הן במשפטים הקוליים והן באינטרלודים הכליים. ראו לדוגמא מתוך שיר מס' 3:

**שיר מס' 3, תפקיד הקול, תיבות 25-16**

לֹא יָרַח בְּשָׁמַיִם... (תיבות 25-16)

**שיר מס' 3, תפקיד הפסנתר, תיבות 33-40**

בדוגמא הבאה ניתן להבחין כיצד נעשה השכתוב האקווי-ריתמי למספר שפות בפרטיטורה בהוצאת המכון למוסיקה ישראלית. השלד המלודי הוא אחיד והוא מתבטא בתווים הרגילים; התווים הקטנים מציינים את החריגות משלד זה. מתחת לקווים הקוליים שבפרטיטורה, שכולם דומים בצורתם לקו זה, נוספים כמובן קווי הטקסט בשלוש שפות, בתעתיק לטיני. ראו לדוגמא תיבה אחת כפי שמופיעה בפרטיטורה:

**שיר מס' 3, תפקיד הקול, תיבה 16**

Hebrew LO YA - RE - - AH  
 Arabic LA`L - - QA-MA - RU  
 English There's no moon \_\_\_\_

**בתחום ההרמוניה והסולמיות**

א. השימוש הבלתי שיטתי במקאמאת הביא לפיתוח שפה הרמונית ייחודית, המכילה צירופי אקורדים טיפוסיים של קוורטות, קווינטות וסקונדות (כולל מוגדלות) מתוך מגמה לכרומטיקה יתירה. כרומטיקה זו מחליפה בגרסת הכלים המערביים את המיקרוטונים; לדוגמא, הצליל סול<sup>6</sup> בקאנון או בעוד בשיר מס' 1, לפני כניסת המילים "לילות בליתי", מתורגם בגרסה המערבית לסול דיאז ופה דיאז המנוגנים יחד בפסנתר:

**שיר מס' 1, תיבות 19-22**

ב. חרף מורכבותם של האקורדים, אשר מונעת אוריינטציה טונאלית ברורה, נשארת הטקסטורה דלילה ורוויית מצלולים עדינים; כך ניתן לעקוב בקלות יחסית אחר הטכניקה ההרמונית. בגרסה המזרחית מתקבלת מעין פוליפוניה בשלושה קולות ובגרסה המערבית תופסת ההרמוניה מקום מרכזי בליווי הקול, כאשר בפסנתר נוספים דיסוננטים קרובים (לרוב סקונדות גדולות וקטנות) לתשתית ההרמונית הבסיסית.

להלן דוגמאות אחדות מתוך שיר מס' 1 הממחישות את הטכניקה:

שיר מס' 1, תיבות 6, 10, 28

<p>הסי במול בפסנתר שאוב מן העוד. מי במול ולה במול כרומאטיים לקול. רה-לה גובה הקול.</p>	<p>קו העוד פה-מי נמצא באלט (או טנור) של הפסנתר. כל שאר הגבהים בפסנתר הם ביחסים של סקונדות - גדולות או קטנות - לגבהים המופיעים בחליל, בקול ובעוד.</p>	<p>קו הבאס בפסנתר זהה לקו העוד. באקורד הראשון - פה דיאז - לה במול (סול דיאז) - סי במול - נמצאים בקול ובכלים. מי במול כרומאטי למי בחליל. באקורד השלישי - פה דיאז ולה שכנים למי ולסול דיאז בחליל ברבע הקודם.</p>
--	--	--

ג. ה"פרשנות" המיוחדת למקאמאת מביאה להיווצרות גוון מודאלי, הן בתכונות מלודיות (למשל, הדמיון הרב בין המקאם קורד לבין המודוס הפריגי תופס מקום בולט), והן בנחיתה על נקודות סמויות שבתוכן חבויים מעין מרכזים טונאליים. לעיתים אף קורה הדבר תוך שילוב ב־טונאליות.

אוחזי הפרטיטורה יכולים להבחין כי בשיר מס' 1 יש משיכה בולטת למרכזים קבועים, שהגבהים השולטים בהם הינם סי (סי במול) ודו דיאז (הנתפס כמעין הד קווינטלי, או צליל עילי, של פה דיאז). משיכה זו מתבטאת הן במימד הליניארי (פה דיאז ודו דיאז בולטים ביחסים בין פראזות עוקבות ובשילוב גבהים אלה כהתחלות וסיומים של הפראזות) והן במימד האנכי (סי/סי במול בולט בנקודות אתנחתא בבאס בשילוב עם פה דיאז ודו דיאז כאשר "באס" זה מיוצג בפסנתר או בעוד).

תופעות מרכזיות המיוחדות לכל שיר ושיר

**בשיר הראשון**, המשרה אווירה של מעין "אימפרסיוניזם מזרחי", בולטים שברי הפסוקים, בריחה מפונקציונליות הרמונית, ריחוף מתמיד לגובה ושחרור טוטאלי מכבלי תצורה. מעניין לעקוב כאן אחרי אזכורי המקאמאת: לדוגמא, נעימת העוד בתיבה הפותחת מבוססת על המקאם סיקא במקורו (מי במול-פה-סול-לה/לה במול), ונעימת הקול בסיום השיר מציגה את מקאם קורד (המקביל למודוס הפריגי) בטרנספוזיציה:

מקאם קורד ועיבודו בשיר הראשון

"עיבודו" המיוחד במוזיקה, בקו הקול בסיום השיר

הפסנתר מסיים אף הוא בסיום פריגי (תיבה 52 - דו-סי, במקביל לדו-דו חצי במול בעוד).

לאינטרלודים תפקיד חשוב בבניית הצורה: לעתים הם מתפקדים כפוסטלודים לפראזה קולית, ולעתים כמבוא לפראזות הבאות. לפראזות הקוליות עצמן יש תכונה כמעט אחידה: הן עולות לשיאן בעת ובעונה אחת במנעד ובדינמיקה, ואחר כך יורדות על-ידי הנמכה במנעד והחלשת הדינמיקה.

**בשיר השני**, מבוססת התפיסה הקומפוזיטורית על פרדוקס: תנועה בלתי פוסקת, מעין חוסר מנוחה, יחד עם יציבות עיקשת היוצרת הרגשה של חריצת גורל. יציבות זו מושגת על-ידי השימוש במקאם אחיד (ראסת) ובתבנית משקלית עיקשת (חילופים עקביים בין 2/4 ל-8/8) לכל אורך השיר. חוסר המנוחה מושג על-ידי גיוון ריתמי של פנים הפראזות וחיוך קולות מתמיד של הרקמה הפוגאלית.

נושא הפוגאטו מתאפיין במוטיב הפותח (♩) בכינור/בנאי:

### שיר מס' 2, תפקיד הכינור/בנאי, תיבות 2-1



לאחר כניסת הקול בחיקוי למוטיב פותח זה, משמש דווקא הקו הקולי כ-"קונטרפונקט" להופעות החוזרות ונשנות של המוטיב הפותח בכלים.

גם כאן לאינטרלודים מקום חשוב בבניית הצורה; הם חוצצים בין קטעי השיר שאותם קבעה המלחינה כ-"בתים", אף כי הטקסט במקורו רציף. על פי הקומפוזיציה מסתיים "בית א'" במילים "שְׁדֵי עֲנָק". אחריהן מופיעים אינטרלוד בן שלוש תיבות, בית ב' הקצר ("בְּעֵטוֹנִי לְגִבְהֵים לְעֶבֶר הַמְדְבָר"), אינטרלוד נוסף, בית מסיים ("נָטְלוּ מֵאֲצָבָעֵי טַבַּעַת-שֵׁי וְזָהַב שְׁנֵי-עֶפְעָפִי") ואחריו קודה. אומנם, אלמנט הקודה שאול מן המוזיקה המערבית; אך חוסר הסימטריה, הבולט כל כך במבנה קומפוזיציה זו, הינו בעל טעם מזרחי מובהק. אף האינטרלודים, בנוסף לתפקידם הצורני, נועדו כאילו לפאר את מקאם ראסת הערבי ולהפגין את אפשרויות הבנייה המלודית הבלתי-נלאית מתוך צליליו.

**בשיר השלישי**, הקול הוא המבטא בראש ובראשונה את המצוקה הנפשית הגלומה בטקסט. באמצעותו מובעים השינויים הדרמטיים בהלך-הנפש של הדובר, למן השקט שבטירוף ועד להתפרצות ההיסטרית. מכאן ההתעצמות ההדרגתית בכל המרכיבים המוזיקליים - מלודיה, ריתמוס, דינמיקה. בולטת מאוד התפתחות הכיוונית המלודית בתנועה מתמדת כלפי מעלה.

גם כאן מתחלק השיר לשני חלקים בלתי שווים, הפעם בהתאם לחלוקת הטקסט, ויש גם חלוקות-משנה בבית הראשון. טכניקת ההלחנה מתבססת על חזרות. נראה לדוגמה כיצד חוזרות פראזות מוזיקליות בווריאנטים (אם ריתמיים ואם של הרחבת המנעד):

### שיר מס' 3, בית ראשון, תפקיד הקול

שורה ראשונה במילים [תיבות 5 - 7] שורה שלישית במילים [תיבות 16 - 17]

יָם-מֵ-שֶׁ-בָּ-חַ-רְ-לֵ-לֹא סָף-עַל-נִי-אֶ-מָּד-עוֹ

שורה שנייה במילים [תיבות 8 - 10] שורה רביעית במילים [תיבות 18 - 19]

— טָה-מֵ-בָּ-תִי-בָּ-הוּ-אֶ-לֹא מָד-עוֹ-הָ-עוֹט-פֶּ-פֶּ-פֶּ

שורה שמינית במילים [תיבות 25 - 27] שורה תשיעית במילים [תיבות 28 - 30]

יְ-כֹה-בָּ-נִי-אֶ-צָץ-רוֹ-מֵת יוֹם-בָּ-קוּ-פִי-אֶ-בָּד-אֶ-שֶׁ-מָּא-סוֹ-הָר-נֶ-פֶּ

### שיר מס' 3, בית שני, תפקיד הקול

שורה ראשונה ושנייה במילים [תיבות 41 - 42] שורה שלישית ורביעית במילים [תיבות 44 - 46]

קוּ-חָבֶ-לְ-עֶץ-שֵׁי-קָרֵ-יֵשׁ-שֶׁ-עַל מֵ-מֶסֶ-בָּ-נִי-אֶ-נָּא-קָ-מֶ

אֶ-דָּם-הָ-בוֹת-יֹת-וֹ-בָּנֶ-לוֹ-נָא-קָ-מֶ

הרושם של שיר קונבנציונלי כביכול, המבוסס על מלודיה עם ליווי תוך התבלטות הקול (לעומת שני השירים הראשונים, בהם נופל הנטל באופן שווה על הכלים והקול) מתברר

כמוטעה, לאחר שחושפים את רזי התוכן ההרמוני של אותו ליווי. כדאי להקדיש קצת מקום ל"שימוש הקפריזי במקאמאת" כדברי המלחינה, הבולט כאן בעיקר לגבי שניים מהם - חיג'אז ונְכְרִיז.

נראה לדוגמא את הפראזה הראשונה, המבוססת על מקאם חיג'אז מהצליל סול:

### טרנספוזיציה של מקאם חיג'אז בשיר מס' 3

#### שיר מס' 3, תיבות 3-1 (תפקידי הכלים), 7-5 (תפקיד הקול)

השיר נפתח בהופעה בולטת של סקונדה מוגדלת, ואי לכך מורגש היטב הגוון המזרחי, האותנטי. לעומת זאת, בהמשך השיר ניכר השימוש ה"מערבי" במקאם, באמצעות אקורדים מפורקים שבמקרים רבים מאזכרים "צלצול" ספטאקורדי; ראו לדוגמא פראזה קצרה מתוך האינטרלוד הפלי שלפני פתיחת בית שני:

### שיר מס' 3, תיבות 36-37

לצד המרכז הטונאלי דו, הבולט לכל אורך היצירה תוך שימוש בסקונדה המוגדלת לה במול-סי בקו הליניארי (בדומה למינור הרמוני), בולט מרכז טונאלי על מי. השוו למשל בין משפט הפתיחה הטונאלי-פונקציונלי לבין הפראזה בתיבות 23-25: בנקודה זו, מופיעה

קדנצה על מי בקו הקול, בשילוב עם דו בבאס של הפסנתר. זאת ועוד: האקורד הקווארטלי המסיים את השיר, על אף מורכבותו, משתמש בדו כבאס (פסנתר ועוד); מי וסי בולטים אף הם בין צליליו.

**השיר הרביעי מייצג**, על פני השטח, את "השקט שלאחר הסערה": קיים ניגוד מובהק בין אופיו הרגוע יחסית לבין המתח ההולך וגואה בהדרגתיות במהלך היצירה, ומגיע לשיאו בסוף השיר השלישי. לפי עדותה של המלחינה, היא בחרה לסיים בפואמה זו בשל היותה שונה. לעומת חוסר הבהירות הנובע מעירוב של חלום ומציאות, המאפיין את השירים הקודמים, יש ב-"נערה פרפר נערה" נקודת אור ואופטימיות במילה "ילדים". הקונספציה המוזיקלית התבטאה ברצון ליצור סמליות לפרפר ולילדים בדרך של שיר נשי וקל, ללא עוצמות גדולות - כעין מעוף קליל. התממשות התפיסה היא בהלחנת שיר א-קאפלה לקול סופרן, במנעד רחב במיוחד (שתי אוקטבות + סקונדה גדולה!) ובמשקל קבוע המכוון לביצוע רובאטו.

המלחינה עצמה מעידה אומנם שמאזינים רבים חוו שיר זה כפסימי - אולי כמביע את החורבן והשממה שהותירה המלחמה מאחוריה. תגובה זו מתועדת, בין השאר, בעבודות שחיברו תלמידיה בני ה-13 של נועה יפת בשנות התשעים של המאה הקודמת.<sup>5</sup> היא מתקשרת, בין השאר, לשורה מתוך הפואמה של אונסי אל-חאג' "ובחוץ נתקרע" - שאף נושאת, לדברי המלחינה, מצלול "נוקב, אכזרי, חותך" במקור הערבי. עם זאת, פסימיות זו נוגדת את כוונתה ותחושתה של המלחינה, הן בשעת ההלחנה והן בדיעבד.<sup>6</sup>

ריאיונות שערכתי עם שלוש מן המבצעות הראשונות של המחזור משקפים אף הם תפיסות מנוגדות לגבי שיר זה ומקומו במחזור. מרינה לויט סבורה ש-"השיר אופטימי בעיקרו (הפרפר והילדים קיימים לעד)". שתי האחרות, לעומתה, מוצאות בו גוונים קודרים יותר: תיאור גורלם של "הקורב[נות] התמי[מים] של הטראומה המלחמתית" (רובין ויזל-קפסוטו) או "שואה ההורסת את התום והיופי" (הדסה בן-חיים). עם זאת, גם הן מסכימות כי פרשנותה המוזיקלית של פליישר לפואמה נוטה לכיוון האופטימי.<sup>7</sup>

הלחן מתחלק לשלושה חלקים בלתי-שווים באורכם (החלק השני מתחיל במילים "עברו מאות בשנים"; החלק השלישי מתחיל במילים "ובחוץ נתקרע"). מקאם ראסת מופיע כאן במקור (על דו) ובטרנספוזיציה על הצליל לה (החל מ"עברו מאות בשנים") ועל הצליל פה (החל מ"ובחוץ נתקרע"), ממש בצמוד לחלוקה הצורנית.

5 נועה יפת (1934-1999) נמנתה עם תלמידותיה של ציפי פליישר, שתיארה אותה כמחנכת גדולה. בעבודתה בחטיבת הביניים בבית הספר הריאלי העברי בחיפה, טיפחה נועה יפת את אהבת תלמידיה לגישה הניתוחית העצמאית. במסגרת זו, הם כתבו עבודות על יצירות של מלחינים ישראלים רבים, בהם ציפי פליישר. אתר אינטרנט על מורשתה של נועה יפת, שנמצא בהכנה, יכיל חלקים מעבודות אלה.

6 ראו גם את ניתוחו של אורי גולומב להתגלמויותיו של שיר זה בתזמוריה המאוחרים של ציפי פליישר, להלן.

7 הריאיונות נכללו בחוברת התקליטור **נערה פרפר נערה: מסע מסביב לעולם**, עמ' 38-40.

## חלק שני: שביב של תקווה או אובדן התום?

על שני השירים האחרונים בגרסאות מאוחרות של נערה פרפר נערה

### אורי גולומב

#### מבוא:

כבר מתחילת דרכו, התאפיין מחזור השירים **נערה פרפר נערה** במידת פתיחות שאינה אופיינית למוזיקה הקלאסית המערבית, לפחות מאמצע המאה ה-18 ואילך. מירה יוסף, במאמרה לעיל, כבר דנה בשתי הגרסאות הראשונות ושוות הערך שלו. מאז לא שקטה היצירה על שמריה: המלחינה התקינה לה גרסאות נוספות, ואפשרה למבצעים להכין עיבודים משלהם. בנובמבר 2019, השלימה פליישר את יצירתה **נערה פרפר נערה: ריחוף חדש** (אופ' 80), אשר מתכתבת עם מחזור השירים ומשלבת הקלטה שלו (עם זמרת הסופרן יעל לויטה והפילהרמונית של מורביה בניצוחו של פטר ורונסקי) עם חומרים מוזיקליים חדשים בשירה, בנגינה ובתנועה. יצירה זו נוצרה בהזמנתה של שלישיית עתר, אך בסופו של דבר הושלמה בשיתוף עם מבצעי הראשונים: הפסנתרן חגי יודן, הכנרת טלי גולדברג והצ'לנית אביגיל ארד. גרסה זו זמינה לצפייה ביוטיוב (<https://www.youtube.com/watch?v=OobbhaFtRUg>), בתור סרטון נפרד, כמו גם במסגרת הסרט **ציפי פליישר בת 75: הפרפר עדיין מרחף** (<https://www.youtube.com/live/tgoDiBIvTMM>).

סרט זה כולל גם שתי גרסאות חדשות של מחזור השירים בעיבודו של הפסנתרן עופר שלי (ראו פירוט בהערה 8 להלן), וכן עבודת וידאו-ארט של האמנית דורית פלדמן - **שִׁשְׁפַּת הָאֲבָנִים הַנִּי** - שהוסיפה שורת דימויים ויזואליים לשיר הראשון במחזור (גם עבודה זו זמינה לצפייה כסרטון נפרד: <https://www.youtube.com/watch?v=-My8xyiDZPU>).

במאמר זה, המהווה המשך והשלמה למאמרה של מירה יוסף, אתמקד בשתי גרסאות מאוחרות: לסופרן ואנסמבל קאמרי (2011), ולסופרן ותזמורת סימפונית (2012). ברצוני להמחיש כי בגרסאות אלו מציעה פליישר שתי פרשנויות מנוגדות אך משלימות לשיר האחרון במחזור, ומרמזת על שתי תשובות שונות לשאלה שהטרידה כבר את הזמרות הראשונות ששרו את היצירה: האם השיר הרביעי כשלעצמו מספק סיום אופטימי או פסימי למחזור?

לפני קריאת המאמר, מומלץ להאזין לשתי הגרסאות (הקאמרית והסימפונית) הזמינות בתקליטור **קלאסיקות מתחדשות** בספוטיפיי ובאתר המלחינה (<https://www.tsippiflescher.com/disco200013h.html>), ולעיין בפרטיטורות, הניתנות להורדה בסריקה של הקודים:



הגרסה הסימפונית:

<https://tinyurl.com/ydspahrf>



הגרסה הקאמרית:

<https://tinyurl.com/324rjvpf>

במקביל לטקסט, החוזר על אותם דימויים פעמים רבות - חלום, פרפר, נערה, נער - מופיעים מרווחים שהם מעין לייטמוטיבים לדימויים החוזרים: הספטימה הקטנה בעלייה למילה 'חלום' (או הפועל 'לחלום'); הקווינטה (לעתים קווארטה) - אף היא בעלייה - בהקשר עם הפועל 'חלם'; והספטימה הקטנה יחד עם טרצה-מקשרת, כאשר סמוכות אל החלום המילים 'לדים', 'נערה' ו'נער'. אך חומר מלודי זה זורם בצמוד לטקסט ואינו חוזר בצורה סימטרית וקבועה, כבצורות מסורתיות במוזיקה המערבית. קפיצות המרווחים הרבות (סממן מערבי), נמהלות בסלסולים המזרחיים של מוטיב הפרפר החוזר בסקוונצות רבות.

ראו לדוגמא לקראת סוף השיר:

### שיר מס' 4, תיבות 83-91

פר - פר - דים - ל - ?

פר - פר

האלבום **נערה פרפר נערה: מסע מסביב לעולם** (2005) הציג מגוון גרסאות לכל אחד משירי המחזור, לצד אלתורים בהשראתם. בכל שיר הוצבו הגרסאות על גבי ספקטרום - מן המזרחי למערבי. בשנת 2013, יצא לאור התקליטור **קלאסיקות מתחדשות** ובו, בין השאר, הקלטות בכורה לשתי גרסאות נוספות למחזור: גרסה בעברית לסופרן והרכב קאמרי (חליל, קלרינט, בסון, פסנתר, כינור, ויולה וצ'לו; 2011); וגרסה בערבית לסופרן ותזמורת סימפונית (2012). על פי הפרמטרים שהינחו את עורכי **מסע מסביב לעולם**, נראה כי שתי הגרסאות הללו שייכות לצד המערבי של הספקטרום: שתיהן עושות שימוש בכלים מערביים בלבד, ובשתיהן היצירה כתובה במלואה, בלא אפשרויות האלתור הגלומות בחלק מן הגרסאות האחרות. עם זאת, מורשת המצלולים המזרחיים ניכרת גם בגרסאות החדשות: בכמה מקומות אפשר לשמוע בהן נסיון לשחזר מצלולים אלה בכלים המערביים. הדבר בולט במיוחד (לפחות לאוזניים מערביות) בגרסה הסימפונית, ואולי משום כך העדיפה המלחינה שגרסה זו תושר בערבית.

במאמר שלפנינו, אבקש להתמקד בהיבט אחר של הגרסאות החדשות - התמודדותן עם שאלת פרשנותו של השיר האחרון ("נערה פרפר נערה") והיחס בינו לבין השיר השלישי ("ארון המתים שמכסהו רחוק"). נקודה זו עלתה כבר במאמרה של מירה יוסף; במחקרה, היא הבחינה כי שלוש מן המבצעות הראשונות של המחזור חשו כי קיים פער בין הבנתן את הפואמה של אונסי אל-חאג' לבין הלחנתה של ציפי פליישר. יוסף ציינה שאופיו הרגוע יחסית של שיר זה, בהשוואה לדרמטיות של קודמו, נובע בין השאר מכתובתו לקול בלא ליווי, היוצרת מצלול קליל ואוורירי יותר ומאפשרת גמישות רבה יותר למבצעות. גמישות זו גם מאפשרת לכל זמרת להביא לידי ביטוי את הבנתה-שלה למילים, למוזיקה, ולקשר ביניהן, בצורה בולטת עוד יותר מאשר בשירים האחרים.

אך בשתי הגרסאות החדשות, ויתרה פליישר על מאפיין מייחד זה, ובחרה להשתמש בהרכב הכלי המלא גם בשיר האחרון.<sup>8</sup> קיימת רק גרסה מקורית אחת נוספת שבה נוצרת אחדות מצלולים כזו בין ארבעת השירים - הביצוע בקולה של אסתי קינן עופרי. בגרסה זו,

8 עופר שלי, הפסנתרן של שלישיית עתר, התקין שני עיבודים למחזור השירים: עיבוד לסופרן ושלישיית פסנתר, שאותו הקליט ההרכב בערבית עם הזמרת נור דרוויש; עיבוד לבאס ושלישיית פסנתר, שאותו הקליט ההרכב בעברית עם הבריטון גיא פלץ. בשתי הגרסאות האלה, השיר הרביעי מושר ברובו בלא ליווי, אך בכל זאת נכנסים מדי פעם הדים כליים קצרים - לרוב של כלי אחד בלבד מתוך ההרכב. רוב הפראזות הכליות מופיעות בהפסקות שבין הפראזות הקוליות. גרסאותיו של שלי כוללות גם אינטרלוד כלי בין השיר השלישי לשיר הרביעי, המכיל ציטטות משלושת השירים הראשונים. הסרטותיהן של שתי הגרסאות כוללות דימויים ויזואליים מרתקים שצולמו בגן הלאומי קומראן שליד ים המלח.

שתיהן זמינות לצפייה ברשת - הן כסרטונים נפרדים בערוץ היוטיוב של שלישיית עתר <https://www.youtube.com/watch?v=IHsQaf9-6M8>, <https://www.youtube.com/watch?v=ixbs6bLgjdE>, והן כחלק מהסרט **ציפי פליישר בת 75 - הפרפר עדיין מרחף** בערוץ היוטיוב של המלחינה (ראו קישור במבוא למאמר זה).

הפותחת את התקליטור **מסע מסביב לעולם**, הרחיבה הזמרת את הקו הקולי ושילבה בו רמיזות לקווים המלווים ולאינטרלודים הכליים מהגרסאות המקוריות. ביצועה של קינן עופרי לשיר הרביעי הוא שקט ומופנם יותר בהשוואה לשירים הקודמים - דבר הבולט במיוחד לאור סיומו הזועק של השיר השלישי. עם זאת, אפשר לשמוע בגרסתה לשיר האחרון רמזים לפגיעות, שבריריות וקדרות, המצביעים לכיוון פרשנות פסימית יותר.

גם בתזמורים מהשנים 2011 ו-2012, ניכרת השאיפה להבדיל בין השיר האחרון לקודמיו: רוב ההרכב, בשתי הגרסאות, מכפיל את הקו הקולי במרווחים שונים, ויוצר מעין מעטפת או תהודה צלילית מסביבו, במקום ליווי פעיל. הבדל זה ניכר יותר בגרסה הקאמרית, שכן בגרסה הסימפונית שלטת גישת המעטפת גם בשירים אחרים: במקרים רבים, נעים כלי התזמורת בקווים מקבילים. האפקט הכולל הוא של מצלול אחד, אם כי רב-שכבתי ועשיר בגוונים פנימיים. בגרסה הקאמרית קיימת יותר עצמאות לכלים בודדים. ההבדל ניכר כבר מתחילת השיר הראשון: אובליגטי מובהקים לכלים ספציפיים בגרסה הקאמרית (ראו למשל המעברים מבסון לקלרינט ולחליל בתיבות 14-21, ואובליגטי בולטים לכינור קודם לכן) נבלעים במצלול הכולל בגרסה הסימפונית.

ראו להלן, בעמודים 42-59, דיון מפורט במצלולי הגרסה הקאמרית והגרסה הסימפונית, עם דוגמאות מתוך הפרטיטורות.



מחזור השירים **נערה פרפר נערה** מלווה את המלחינה ציפי פליישר בעולם. לפניכם דימוי הפרפר על עטיפת התקליטור תוצרת חברת OPUS ONE האמריקאית (מס' קטלוגי 158, שנת 1992) המכיל מיצירותיה הווקאליות. ציירה: אהרונה ריינר.

18 *obligato rit. a tempo*

Fl. *obligato* *ff* *f* *mf*

Cl. in B $\flat$  *obligato* *f* *ff* *sub.f* *mp*

Bn *f* *mf* *mp*

Sop.

Pno *senza pedal cluster* *f* *natural dim.*

Vln *mf* *mp*

Vla *mf* *mp*

Vcl. *mf* *mp*

שיר מס' 1, גרסה קאמרית, תיבות 14 - 21

Scherzando, leggiero

14  $\text{♩} = 110 - 116$

Fl. *p*

Cl. in B $\flat$  *p*

Bn *obligato* *mf*

Sop.

Pno *mp* *cluster* *3* RH *cluster* *2* LH *lift pedal gradually*

Vln

Vla *sub.mp*

Vcl. *sub.mp*



18

2 Fls

2 Obs

2 Bns

Xyl.

Mar.

Hp

Sop.

Vln I

Vln II

Vla

Vcl.

D. B.

*ff* *obligato* *rit.* *mp* *a tempo*

*f* *mf* *mp*

*f* *sub. mf* *mp*

*f* *mf* *mp*

*sub. f* *mp*

*sub. f* *mp*

*sub. f* *mp*

*mf* *mp*

*mf* *mp*

*mf* *mp*

*mf* *mp*

*mf* *mp*

שיר מס' 1, גרסה סימפונית, תיבות 14 – 21

Scherzando, leggero

14 ♩ = 110

2 Fls

2 Obs

2 Cls in B $\flat$

2 Bns

Xyl.

Mar.

Hp

Sop.

Vln I

Vln II

Vla

Vcl.

D. B.

*mp*

*p* *1. obligato* *mf*

*mp*

*mp*

*sub. mp* *sub. mp* *mp*

*mp*



## שיר מס' 4, גרסה קאמרית, תיבות 11 – 12 (פסנתר)

## שיר מס' 4, גרסה סימפונית, תיבות 11 – 12 (חליל ראשון ושני)

בהתבוננות בתווים בלבד, ניתן להבחין בקשר מסויים בין שתי המלודיות (התוספת לשיר השלישי והתוספת לשיר הרביעי). אך בחוויית המאזין, הדמיון בין התוספות בשני השירים בולט הרבה יותר בגרסה הקאמרית מאשר בגרסה הסימפונית, בזכות החלטתה של פליישר להשמיע את הקו החדש באותו כלי בשני השירים (פסנתר) בגרסה הקאמרית, אך להעניק לו תזמור שונה בכל שיר בגרסה הסימפונית. הדבר גורם לכך שהתוספת בולטת יותר - חריגה יותר בנוף הצלילי - בגרסה הקאמרית, אפילו כאשר היא נעה במקביל לכלים האחרים (שיר שלישי, אינטרלוד כלי, תיבות 39-46 בשתי הגרסאות). ראו בשתי דוגמאות התווים הבאות.

חשוב להדגיש, עם זאת, שגישת ההכפלה אינה שולטת בשיר האחרון לכל אורכו. בגרסה הסימפונית ניכר השימוש בצלילים בודדים ממושכים בנבל ובפסנתר בנקודות מפתח, היוצרים מעין חלוקה פנימית בשיר (תיבות 1-2, 27-28, 79-80, 93<sup>9</sup>); ובשתי הגרסאות, מתווסף קו עצמאי - עולה ויורד - המופיע ונעלם תדירות. קו זה מושמע בפסנתר בגרסה הקאמרית, ועובר בין החלילים בגרסה הסימפונית (הבדל שעל משמעותו האפשרית אעמוד בהמשך). זוהי תוספת קומפוזיטורית מובהקת, מעל ומעבר לשוני בתזמור. תוספת דומה קיימת גם בשיר השלישי, שם מתווסף קו מסתלסל המופיע בפעם הראשונה במחצית השנייה של תיבה 4 (אבוב ראשון בגרסה הסימפונית, פסנתר בגרסה הקאמרית) ואשר אין לו מקבילה מובהקת בגרסאות קודמות לשיר זה. מבחינה מלודית, התוספות בשתי הגרסאות זהות כמעט לחלוטין:

## שיר מס' 3, גרסה קאמרית, תיבות 4 – 5 (פסנתר)

## שיר מס' 3, גרסה סימפונית, תיבות 4 – 5 (אבוב ראשון)

9 בנקודה זו נוצר מצלול קודר ומאיים יותר, כפי שנראה בהמשך.

שיר מס' 3, גרסה קאמרית, תיבות 39 - 46

44 *accel.*

Fl.

Cl. in B $\flat$

Bn

Sop.

Pno

Vln

Vla

Vcl.

*f*

*ff*

39 ♩ = 110

Fl.

Cl. in B $\flat$

Bn

Sop.

Pno

Vln

Vla

Vcl.

*mp-mf*

*f*

*mp-mf*



43 *accel.*

2 Fls  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. in B $\flat$  I  
Cl. in B $\flat$  II  
2 Bns  
Xyl.  
Mar.  
Hp  
Sop.  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl. div.  
D. B.

שיר מס' 3, גרסה סימפונית, תיבות 39 – 46

39  $\text{♩} = 110$

2 Fl.  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. in B $\flat$  I  
Cl. in B $\flat$  II  
2 Bns  
Xyl.  
Mar.  
Hp  
Sop.  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl.  
D. B.



השימוש העיקבי בפסנתר יוצר גם חיבור והמשכיות בין השיר השלישי והרביעי בגרסה הקאמרית. לעומת זאת, בגרסה הסימפונית התוספת משתלבת בצורה אורגנית יותר בכל אחד מהשירים, והחיבור האפשרי בין שירים 3 ו-4 מיטשטש.

ההבדלים בבחירות התזמוריות הנידונות כאן אינם נובעים מן ההבדלים בין ההרכב הקאמרי בגרסת 2011 לבין ההרכב הסימפוני בגרסת 2012. פליישר היתה יכולה להשתמש בפסנתר בגרסה הסימפונית כפי שהשתמשה בו בגרסה הקאמרית; ואילו בגרסה הקאמרית יכולה היתה להשתמש בכלי הנשיפה בצורה דומה לשימוש שעשתה בהם בגרסה הסימפונית. במקום זאת, יצרה פליישר פרשנות דרמטית-נרטיבית שונה לשירים באמצעות השוני בתזמור, כאשר האזנה לשתי הגרסאות זו לצד זו מעצימה את תחושת הרב-משמעות בפרשנותה לטקסטים הפואטיים, מעל ומעבר למה שניתן לשמוע בכל גרסה בנפרד.

בגרסה הקאמרית, הקו החדש - המופיע באופן עיקבי בשיר השלישי בפסנתר - מקבל אופי נקישתי, ומתבלט כאמור על רקע שאר הכלים, כמעט כנטע זר; כל הופעה שלו בולטת לאוזן, וגם השמטתו ניכרת.

### שיר מס' 3, גרסה קאמרית, תיבות 4 – 9 (פסנתר):

שתי ההופעות הראשונות של המוטיב החדש כ- "נטע זר"

הקו של הזמרת קרוב יותר לזה של שאר הכלים, כך שהתפקיד של הפסנתר נאבק מול כל הקווים האחרים בהרכב. ניתן לשמוע בו שיקוף למוטיב הדומיננטי של זרות וריחוק בטקסט; באינטרלוד הכלי ניתן לקשר אותו לסערה עליה דובר בשורות שקדמו לו.

בשיר הרביעי, יוצר המוטיב בפסנתר, כאמור, חיבור עם השיר הקודם - ומצמצם את הניגוד בין שני השירים שהוא מאפיין בולט ברוב גרסאותיו של מחזור השירים. במקום זאת, המוטיב החדש בשיר הרביעי מהדהד את אופיו של המוטיב החדש בשיר השלישי: בשני המקרים, נשמע הפסנתר בגרסה הקאמרית כנטע זר במרקם הקולי-כלי. בשיר הרביעי, הוא מערער את הליריות הנוגה והאופטימית של הקו הקולי.

הגרסה הסימפונית לשני שירים אלה, בהשוואה לגרסה הקאמרית, מתאפיינת בהעצמה של תחושת הדיאלוג הפנימי, המובילה להתפתחות דרמטית ונרטיבית. הדבר ניכר כבר ביחס בין השירים השני והשלישי. השיר השני התאפיין (בשתי הגרסאות) באחידות כמעט אובססיבית של כל הגוף המבצע. לאור זאת, תחילתו של השיר השלישי בגרסה הסימפונית יוצרת אשליה ראשונית של הקלה. בהאזנה למבוא התזמורתי, עלתה באוזני רוחי תמונה כמעט-פסטורלית של אורחת גמלים מרוחקת, או נגינת רועים, על רקע מרחב מדברי שָׁלוֹ. התזמורת מתפצלת בבירור לליווי אטמוספרי (כלי קשת, נבל) אל מול אובליגטי בכלי הנשיפה. כניסתו של המוטיב החדש - שנתפסה כנטע זר בגרסה הקאמרית - נחוות כאן כמעין תשובה, או הד, למה שכבר שמענו: האבוב הראשון, המציג את המוטיב החדש במחצית השנייה של תיבה 4, עונה בבהירות לאבוב השני (שהציג את המוטיב הפותח בתיבות 1-4), ומנהל דיאלוג תמאטי עימו ועם הבסון (הנכנס בתיבה 3), עם הקלרינט השני (תיבות 4-5) ועם הזמרת, הנכנסת לאחר כל אלה (תיבות 5-8). הקשר המוטיבי בין התוספת החדשה לבין החומרים המוכרים מגרסאות קודמות בולט כאן יותר מאשר בגרסה הקאמרית.

ראו בדוגמא הבאה את תחילתו של השיר השלישי בגרסה הסימפונית.

שיר מס' 3, גרסה סימפונית, תיבות 1-6

*rit.* Tempo ♩ = 108 Tempo I ♩ = 98

2 Fls  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. in B $\flat$  I  
Cl. in B $\flat$  II  
2 Bns  
Hp  
Sop.  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl. div.  
D. B.

*mf* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp*

*obligato*

à2

'IN-NA-NI 'A-ḲI - FU — 'A-LA ḤA-FA

Moderato ca. ♩ = 80

2 Flutes  
Oboe I  
Oboe II  
Clarinet in B $\flat$  I  
Clarinet in B $\flat$  II  
2 Bassoons  
Harp  
Soprano  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Double Bass

*mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

*obligato*

3



**שיר מס' 4, גרסה סימפונית, תיבות 19 – 27 (כינור ראשון ושני, ויולה)**

recitations in all Vlns - free rapid repetitions, extremely not symmetrical between all Vln's.

24

**שיר רביעי, גרסה סימפונית: טבלת פטישי-הקשה על פסנתר**

Mallets

- |   |                  |   |
|---|------------------|---|
| <b>1</b> middle high                              | <b>6</b> high    | Always touch quite slowly and only once!! with one/both mallets according to what is written.   |
| <b>2</b> under middle high                        | <b>7</b> higher  |   |
| <b>3</b> above middle high                        | <b>8</b> highest | When with both mallets- hold mallets and swift/act (=play) in contradictal direction, in the length of one bar with pedal on strings (sound will continue naturally). |
| <b>4</b> low                                      |                  |   |
| <b>5</b> middle trill (bar 79)                    |                  |   |
| <b>5</b> middle on strings, first octave (bar 94) |                  |   |

תחושת האיום והזרות חודרת מאוחר יותר, בנגינה המהירה ברגיסטר העליון בחליל (תיבות 8-9).

**שיר מס' 3, גרסה סימפונית, תיבות 8 – 9 (חליל ראשון ושני)**

different assymetrical rapid recitation for each flute

התחושה הכללית היא של התעצמות המתח - מהתחלה שקטה אל איום מתגבר שכל כלי התזמורת תורמים לנוכחותו, בעיקר באינטרלוד הכלי הסוער. בגרסה הקאמרית, גורם מוזיקלי ספציפי - הקו החדש בפסנתר (ריצת חלקי ה-16) - נחווה כמוקד המתח; ואילו בגרסה הסימפונית אותה תחושת מתח נוצרת בזכות פועלה המשותף של התזמורת כולה.

**אשר לשיר הרביעי:** בגרסה הקאמרית נתפס המוטיב הכרומטי החדש בפסנתר כגורם עוכר שלוה; ואילו בגרסה הסימפונית, הופעתו של אותו מוטיב עצמו בחלילים מצטיירת דווקא כגורם הממתן ומעדן את המצלול המתוח והצורם בשאר התזמורת. מצלול החליל מאפשר למאזין לפרש את המוטיב כדימוי לריחופו של הפרפר, העולה ויורד בשלווה מעל מצלולים מאיימים יותר. בין המצלולים הללו אפשר לציין את הצליל הנמוך הפותח (גונג, פטיש-הקשה על פסנתר)<sup>10</sup> ואת הטרמולנדי המהירים והא-סימטריים בכלי הקשת (תיבות 19 ואילך).

<sup>10</sup> "פטיש הקשה" הוא מקל עם ראש לְבָד (mallet). על פי הוראות המלחינה, הוא מנוגן בכל הופעה שלו בשני מקלות, בהם מקיש הפסנתרן על מיתרי הפסנתר.

הופעתם והיעלמם של הטרמולנדי, ונוכחותן ההולכת-וגוברת של מהלומות ההקשה על הפסנתר ואוקטבות הנבל, יוצרת גם כאן תחושה של מתח ואי-נחת הולכים וגוברים, עד למצלול מאיים ממש סביב המילה "תַּמְזָקֶת" ("נתקרע") בתיבות 80-82, שאחריה נשמעת הופעתו של הקו היורד בחליל (תיבות 85-87) כציור נפילתו של הפרפר.

#### שיר מס' 4, גרסה סימפונית, תיבות 85 – 87 (חליל ראשון)



בדרכים שונות, אני חש ששתי הגרסאות המאוחרות מעמיקות את קשרי הגומלין בין השיר הרביעי לבין שאר שירי המחזור, ובמיוחד בינו לבין השיר השלישי. מידה של תום ושלווה אכן שוררים בו לעומת קודמיו, ומביאים לסיום לירי המכיל פוטנציאל אופטימי. בחירתה של המלחינה להוסיף לשיר זה מוטיב חדש - המופיע בליווי הכלי בשתי הגרסאות - משפיעה בצורות שונות על פוטנציאל אופטימי זה. בגרסה הקאמרית, מתקבלת תחושת נוכחותו המתמדת של אלמנט זר ומנוכר יחסית בדמות הפסנתר, המשמר הד אפל לשיר הקודם - שם הוא תרם את חלקו להעצמת הדרמטיות הקודרת. בגרסה הסימפונית, לעומת זאת, אותו מוטיב חדש מעצים דווקא את תחושת האופטימיות, בייצגו את ריחוף הפרפר - אך כנגדו מופיעים יסודות מוזיקליים אחרים, שלא נכחו או לפחות לא בלטו בגרסה הקאמרית, והם יוצרים (כמו בשיר השלישי) נרטיב של איום הולך וגובר.

נושא התום ואובדנו הוא מוטיב דומיננטי ברבות מיצירותיה של ציפי פליישר, כפי שאפרט בפרק "תום וברוטליות במוזיקה של ציפי פליישר" (ראו גם בספר **ציפי פליישר: ביוגרפיה**, עמודים 157-165); אך הוא נוכח ביתר שאת ביצירות שנכתבו בשני העשורים האחרונים. כלומר, הוא אופייני יותר לתקופת הכנתם של התזמורים החדשים מאשר לתקופת כתיבתה של היצירה המקורית. ביצירות כגון האופרה **קין והבל** (אופ' 57, 2001/2), **הסימפוניה השישית: עיניים השתקפות הנפש** (אופ' 73, 2011), מחזור השירים **Lead Life** (אופ' 52, 2001/2; אופ' 60-64, 2005), ואחרות, מתמודדת פליישר בצורות שונות עם גורמים המאיימים על התום האנושי - אלימות, קנאה, ציניות ועוד. גישתה לעולם אינה צינית: ללא אפשרות קיומו של התום, אין טרגדיה של ממש באובדנו. בגרסה המקורית של השיר הרביעי ב-**נערה פרפר נערה**, אפשר היה לשמוע ייצוג שברירי אך טהור של התום (אם כי כבר מלכתחילה היו

מי שפקפקו בטהרתו של ייצוג זה, כפי שהמחישה מירה יוסף במאמרה), כמשקל-נגד לעולם הקודר והמאיים המיוצג בשיריו האחרים של המחזור. התזמורים בהם עסקתי במאמר הנוכחי משקפים גישה מפוכחת יותר. הגרסה הקאמרית היא נוקשה יותר, ומבליטה במיוחד את תחושת האיום, תוך יצירת חיבור מובהק בין השיר הרביעי לבין שיא הדראמה והקדרות בשיר השלישי. בגרסה הסימפונית, תחושת התום המיוצגת על ידי ריחוף הפרפר זוכה להעצמה, תוך שימור הניגוד המוכר (מגרסאות קודמות) בין השיר הרביעי לשיר השלישי - אך הצללים האפלים זוכים להעצמה נגדית, בחלקים אחרים בתזמורת. תחושת התום מגולמת בקו הקולי שנותר, בשתי הגרסאות, בלא שינוי; אך תזמוריה החדשים של פליישר מציגים גם את האיום על תום שברירי זה.



## הטרצה והקשר המזרחי ביצירתה של ציפי פליישר "התאוששות"

### עודד אסף<sup>1</sup>

הקלטת הבכורה של **התאוששות: חמש מיניאטורות לצ'לו סולו** (אופ' 6) יצאה לאור בשנת 1986, באלבום שכלל גם שתי יצירות כליות נוספות של ציפי פליישר - **סוויטה לפירות הארץ** לגיטרה סולו (אופ' 8, 1981), ו-**עשרה רסיסים לאבוב קלרינט ובסון** (אופ' 15, 1984) - ושתי גרסאות של מחזור השירים **נערה פרפר נערה** (אופ' 4, 1977), שהיה נקודת המוקד של הפרק הקודם בספר זה.<sup>2</sup> המאזינים לאלבום זה עשויים היו להיות מופתעים מקרבתה היחסית של **התאוששות**, בהשוואה ליצירות האחרות, לסגנון ה-"בין-לאומי" של שנות החמישים והשישים של המאה העשרים. **התאוששות** היא יצירה מופנמת, ולפחות על פני השטח אין בה צמידות לניב מקומי-ישראלי וים-תיכוני. אך במבט מקרוב, אפשר לגלות שהביטוי הייחודי והמקומי, האופייני לציפי פליישר, נחשף כאן ברבדים שונים. הרי לעקרונות רבים של האוונגארד הסריאלי והפוסט-סריאלי עצמו יש השלכות חוץ-אירופיות, מזרחיות. ניצולו של מבחר גבהים ומרווחים מצומצם, במעגלים קטנים; תבניות חוזרות ונשנות בשינויים כרומאטיים קטנים, שיש בהם מעין "רטיטה"; משחק במקצבים "נושמים" וגמישים יותר מאשר במקצבים סדירים וסימטריים; דגש על גוון ועל חילופי-גוונים - כל הסממנים המזרחיים האלה, שחדרו לאזנים אירופיים חדישים במוזיקה, העניקו הזיון חוזר למלחינים מן המזרח הרחוק והקרוב, וכך יכולים מוזיקאים ישראליים רבים, בני דורות שונים, להיעזר בהם בחיפושיהם אחר סינתזה בין מזרח ומערב.

פליישר הלחינה את **התאוששות** בשנת 1980, והיצירה מהווה המשך טבעי לדרכה בשלב מוקדם זה בחייה היצירתיים: שימוש בטכניקות ובאידיומים חדישים, תוך שמירה על מרכיבים של שפתה האישית והמקומית. יש ביצירה גם ריכוז רב של הבעה, בנוסח שהמלחינה מתארת כ"טיפות של מצב רוח" - הנצחתו של רגע ההתאוששות ממקרה טראגי בחייה הפרטיים. ביצירה חמישה פרקים קצרים; ואף שהמלחינה מעידה על תהליך כתיבתה כ"ספונטני במיוחד", אפשר למצוא בה ארגון של אלמנטים והרכבתם לצורות מגובשות.

1 מאמר זה הופיע לראשונה בחוברת שליוותה את האלבום **ציפי פליישר: מוזיקה להרכבים קטנים** ("התקליט" 35362, 1986). אלבום זה נגיש כיום להאזנה ולהורדה באתר המלחינה: <http://www.tsippifleischer.com/disco1986h.html>  
הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה <https://tinyurl.com/4yr2rnxf>

2 הצ'לן בהקלטת הבכורה המוזכרת בטקסט הוא אלכסנדר קגנובסקי. מאז, יצאו שתי הקלטות נוספות ליצירה, בנגינתם של יפעת ולטמן ושמוחה חלד; ראו פרטים ברשימת היצירות ובדף הדיסקוגרפיה באתר המלחינה.

הפרק הראשון, מהיר ודרמטי, פותח בפראזה שה"ראי" שלה יחזור לפני הסיום, וממשיך מיד בפראזה שתחזור בשלמותה בסיום הפרק. מעגל בן חמישה צלילים משמש בסיס לפרק, והוא מתגלגל בין תווים גבוהים ונמוכים; כך דומה שברקע מהדהד תא קטן של שלושה צלילים, היוצרים מרווח של טרצה קטנה ה"מתכסה" בטרצה גדולה:

### פרק 1 - תא בסיסי



תמרון זה בין טרצה קטנה וגדולה אופייני מאוד למוזיקות מזרחיות ולמודוסים שלהן, ועובר כחוט השני ביצירה כולה.

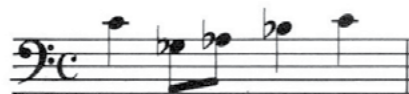
בניגוד לפרק הראשון, המתרכז לרגעים בצליל הבודד או החוזר ונשנה (עוד מאפיין מזרחי), מבליט הפרק השני את הרצף המלודי, יחד עם אזכורים ל-"פוליפוניה נסתרת". המאזין מקבל תחושה של גלים-גלים, שחילופי המשקל התכופים מונעים את היווצרות הסימטריה בהם, למרות השימוש בתבניות מלודיות חוזרות. כאן נרמזת עוד אפשרות מודאלית, מזרחית במקורה - זו של "סולם הטונים השלמים". למעשה, היא נרמזה לרגע אחד כבר לקראת סיומו של הפרק הראשון:

### פרק 1, תיבות 41-43



בפרק השני היא בולטת כבר למן ההתחלה:

### פרק 2, תיבה 1

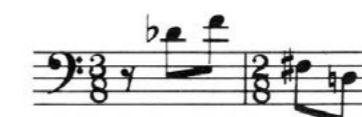


אפשר להבחין כאן, בין השאר, בצירוף של שתי טרצות גדולות. המאזין יוכל לשמוע "נקודות רגיעה" מסוימות בין הגלים בפרק הזה, מיעוטן על הצלילים דו ורה, ורובן - כולל האחרונה שבהן - על הצליל סול:

**פרק 2, "נקודת רגיעה" - תיבות 10, 12**

האין כאן רמז למרכזיותו של סול במעין הד של מודוס, הנלווה לפרק הזה? התשובה לכך תינתן בהמשך היצירה.

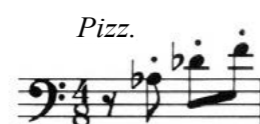
הפרק השלישי, הכתוב כמעין סקרצו, מתחבר לשני ללא הפסקה. הוא שומר על השטח המלודי של קודמו ומוסיף גוון חדש של פיציקטו. שלא כמו בפרק הקודם, התבניות המלודיות כאן קצרות וקטועות יותר. מיד בפתיחה מופיעות הטרצות הגדולות והקטנות המוכרות לנו עוד מפרקים קודמים, אם כי כאן - בפיזור גדול:

**פרק 3, תיבות 1-2**

זמן קצר אחר-כך - לראשונה ביצירה בכללותה - מגיע ריכוז של אותו צירוף של טרצה גדולה וקטנה (הזכור לנו עוד מהפרק הראשון) לכדי רמז מלודי, שאופיו המזרחי בולט מאוד:

**פרק 3, תיבות 7-9**

כפי ששמענו קודם, ועוד נשמע בהמשך, היצירה בכללותה נוגעת ואינה נוגעת ברמזים מזרחיים כאלה; המלודיה המזרחית ששמענו כאן תחזור, בשינוי ובהרחבה, לקראת סיום הפרק, והטרצות מהדהדות רק במקוטע ומאחורי מהלכים כרומאטיים למדי. סמוך לתחילת הפרק, הטרצה הגדולה מצטרפת לקוורטה, סמוך לתחילת הפרק - וזאת במנעד של סקסטה. הצירוף נשמע כהיפוכו של אקורד מז'ורי, אך למעשה אינו מתפקד ככזה:

**פרק 3, תיבה 5**

צירוף זה עשוי להתגלגל בסיום הפרק למהלך מורחב כזה:

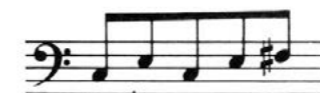
**פרק 3, תיבות 41-44**

כבר בשלב זה קולט המאזין את כל רמזי המודוסים ורמזי הסולמות כמארג אחד, שאפשר לכנותו פאן-מודאלי. הפרק הבא, הרביעי, מאשר זאת, ואף מוסיף ומושך חוטים מתוך פרקים קודמים. אופיו רציטטיבי, חופשי ותוקפני הרבה יותר מקודמיו; אך מרווח הקוורטה מרוכז בו יותר כאלמנט בונה, וכן נשקף ממנו אותו משחק בטרצה גדולה וקטנה:

**פרק 4, תיבות 6-7**

בעוד הארפג'ים מדגישים את הקוורטות לאורך הפרק, שב גם סולם הטונים השלמים ומבצבץ לקראת סופו:

## פרק 4, מתוך תיבה 12



הצליל הנמוך סול נשמע כאן כבעל מעמד חשוב (ראו בדיוננו בפרק השני ביצירה) והוא נמצא בשורשו של הארפג' הפותח את הפרק ואף מסיים אותו. אין פלא שמעמדו יתחזק בפרק החמישי והאחרון.

הפרק האחרון עצמו סוגר את המעגל באיטיותו ובהבעתו הלירית והקודרת, בכך שהוא פותח ברה ומסיים בסול - כאישור לחידה שליוותה אותנו בפרקים הקודמים - ובכך שהגלים המלודיים העולים ויורדים בו (ראו שוב פרק 2 להשוואה) מרכזים בתוכם את המוטיביקה והשימושים הפאן-מודאליים של היצירה כולה. הנה, למשל, מהדהדת הטרצה הגדולה בתחילת הפרק (ממש כשם שפתחה את הפרק הראשון) והטרצה הקטנה סי במול-סול - בסיומו! המאזין יבחין בכך היטב ברגע המסיים של הפרק - ושל היצירה כולה:

## פרק 5, תיבות 19-21



## ריבוי פנים ביצירה אחת: "הקספטיכון" מאת ציפי פליישר

## איתן אור-נוי

**הקספטיכון** היא סדרה של שישה פרקים או שש 'הצללות' (כפי שהגדירה זאת המלחינה) המתלכדים ליצירה כוללת אחת, המבוססת על הפואמה "מאסתי בכם" מאת המשורר הפלסטינאי ג'בְּרָא אִיבְּרָהִים ג'בְּרָא. את היצירה הלחינה פליישר בין השנים 97-1996 כמענה לסדרת הזמנות - ממקהלת האיחוד ומנצחה אבנר איתי, ומנגנים וגופים קאמריים שונים. ההזמנות אומנם היו נפרדות, אך פליישר החליטה לתעל את ריבוי ההרכבים לכדי כתיבת יצירה אחת בעלת תזמור מגוון.

ראשיתן של שש ההצללות בטיוטות שרשמה המלחינה בעת שהותה במושב האמנים שבמשכנות שאננים בירושלים. היה זה כשנה ומחצה לאחר רצח יצחק רבין, זמן קצר לאחר סיום 'מבצע ענבי זעם', ניצחונו של בנימין נתניהו בבחירות לכנסת ה-27 ועליית הימין לשלטון, כשבארץ גועשות הרוחות לאחר גל הפיגועים שפשט באותה השנה במרכזי הערים בישראל.

ציון מארג האירועים הטעון ששרר באותה העת אינו מוצב פה לחינם: יצירתה של פליישר נכתבה בשיאו של עידן 'המוזיקולוגיה הביקורתית', בו משלה הדרישה לבחינתה של יצירה אמנותית בהקשרה התרבותי, החברתי, ההיסטורי והפוליטי הכולל. באמצע שנות התשעים של המאה הקודמת עוד הדהדה בחריפות ובהתרסה, בקרב חוגים נרחבים של תיאורטיקנים, הקריאה להצבת המוזיקה כבעלת אחריות חברתית וכנושאת מעמד מוסרי.

ואכן, לפנינו יצירה השרויה בשיח מתמשך, מורכב ורב גוני, עם מרקם מרתק של אסוציאציות, משמעויות לוואי, דימויים פרשניים והקשרים היסטוריים. היותה מושתתת על שירו של סופר ומשורר פלסטינאי, הדין בצביעותו של האדם, בניכורו ובבדידותו המצמיתה, מהווה רק היבט אחד של היצירה, הקשר נרטיבי אחד מיני רבים. לאורך היצירה סוחפת אותנו פליישר ליקומים מרוחקים, לבבואות מעורפלות של עולם נכחד: למצלולי המזרח אומר הסוד, לברק הבארוק הראוותני והמגונדר, לשירת הלירה היוונית הקדומה.

המשורר ג'ברא מצטייר כדמות מורכבת ורבת זהויות, ומילותיו אודות הבכי, השחוק, החלומות ופני האדם, פושטות ומשנות צורה: עתים שמלת מונודיה רנסנסית, עתים מלבוש קונטרפונקטי מהוגן, עתים וירטואוזיות ואקרובטיקה סוחפת. תוך תהליך ההאזנה ליצירה בשלמותה, עשויים קטעי מבט וחזיונות תעתועים להתערבב, להתנפץ ולהתחבר בראש המאזין, ההופך אף הוא בעל כורחו למושא של חלומות ביעותים: תמונתו המטושטשת של משורר יליד בית לחם, אינטלקטואל, קוסמופוליט מיוסר; בליל משפטי-שירה המדברים מיאוס, זרות, העמדת פנים ונהי; הרהור מר אודות "ארץ חמדת אבות" שסועה, מוכת אלימות

### הקספטיכון I, למקהלה מעורבת ללא ליווי, אופוס 136

הפרק הראשון של היצירה מציג את הקונטור המלודי בשלמותו: שירה מונודית במקום סיגא-הוֹאָם (המורכב משני טטרקורדים המופרדים ביניהם בסקונדה מוגדלת), הנפתחת בצליל סי באוקטבה הראשונה. ההתנהלות הלינארית בצעדים קטנים (במרווחים שלרוב אינם עולים על סקונדה גדולה) בתוככי גבולות מנעד רחבים, השירה המונופונית הסילאבית והתחושה הריתמית הגמישה, משמשים כקריצה עמומה לקורפוס השירה הגרגוריאנית, ומכאן מעניקים למכלול כולו דימוי דתי משהו. כמוהם גם הכתיבה המסורתית לארבעה קולות, בה חלוקה פנימית הנעה בין שירת צמדי קולות סמוכים לבין מרקם הומופוני עשיר, דומה כמתרפקת על שירת התהילים האנטיפונלית או על טקסטורת המוטט הפוליפוני. הכתיבה האורנמנטלית (אם כי המאופקת למדי), השימוש בגליסנדו ווקאלי בווריאנטים שונים, שירת האוניסון והשימוש בסולם ובשפה הערבית יכולים היו, בהקשר אחר, להעניק בסיס מוצק לאיזו תחושה אוריינטלית מתקתקה. אלא שפליישר אינה מתפתה לקלישאות: השינויים המפתיעים במרקם הדינמי, הפאוזות התכופות, מקטעי שירת הפרלנדו הדקלמטוריים הנהגים בלחש אצור, קפיצות המנעד - כל אלו משרים תחושה של אפולוליות קודרת, של מסתורין שאינו תחום בגבולות גזרה ברורים, של מתח חבוי.

בהיותו מושתת על טקסט שִׁירֵי הַנְּהִיגָה באופן ישיר, הפרק עשיר בהבניות מטפוריות של הקשרי מוזיקה-תמליל. הדוגמאות רבות: שבירת קו המיתאר המנעדי תוך ירידה דרמטית לרגיסטר הבס על המילה "די לי", כשמייד אחריה קפיצה מעלה בת שתי אוקטבות ובעוצמה מירבית להגיית המילה "בפניי" באמצעות הסופן בלבד, מלווה בגליסנדו איטי יורד, במנעד הגדול מאוקטבה, על המילה "אני" (תיבות 5-9); דימינואנדו קיצוני ומר על המילה "בכי" (תיבות 16-17); ירידה דרמטית במנעד ובדינמיקה על המילה "עצבונכם", המושמעת בצמד הקולות הנמוכים ובירידה או עלייה של חצי הטון, כמעין מוטיב אנחה מדריגליסטי (תיבות 24-26); צלילי רסיטציה דקלרטיביים, המושמעים בעוצמה מירבית על המילה "חשוב" (תיבות 27-29); גליסנדו איטי המלווה בעוצמה גוועת כשלאחריו פרלנדו נמוך על המילה "עמוק" (תיבות 32-36); חזרה כהד, כמעין רמז לצל נסתר, על תבנית מלודית יורדת, תוך שכפול המלים "מאחורי פניכם" (תיבות 38-39); פרלנדו דקלרטיבי מלווה רקיעות רגליים ומתגבר בעוצמתו על המילה "עריכתכם"; או כתיבה פוליפונית פתאומית בארבע תיבות הסיום המושתתת על מצלול דיסוננטי חריף (המושג באמצעות סקונדות מקבילות). זו האחרונה משמשת כמעין כתיבה כוראלית מעוותת על המלים "מאסתי בכם" (תיבות 63-66).

טכניקת 'ציור המלים', בנוסח הרנסנס המאוחר, מהווה פן נוסף של הֶקְשֵׁר אסוציאטיבי: לפנינו מעין מדריגל, שכמיטב המסורת מקפיד על ניגודיות רגשית וסמנטית חריפה בין

ורדופת פחדי טרור; שירת מואזין רחוקה המהדהדת בחדר עבודה מוגף תריסים במושבת האמנים שבמשכנות שאננים; מקהלה עברית עוטה שירת מקאם אקזוטי; הרכב בארוק המלווה את שירתה של אום כולת'ום; נבל מתערטל הנהפך כבמטה קסם לקאנון אוריינטלי - אלה מקצת הדימויים המרצדים בתודעתנו, יושבי הארץ הזו, בעת ההאזנה ליצירה.

ששת פרקי **ההקספטיכון** שונים בתזמורם: הראשון נועד למקהלה מעורבת בלא ליווי; השני לזמרת קונטראלטו, אבוב וקונטינואו; השלישי לרביעיית כלי קשת; הרביעי לנבל ורביעיית כלי קשת; החמישי לנבל סולו; והשישי לפסנתר בארבע ידיים. כלל הפרקים שואבים השראתם מקו מלודי אחיד, המשמש כמעין קנטוס פירמוס רחב היקף והמהווה את תשתית המכלול כולו.

1 הפרטיטורות של כל אחת מההצללות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה.



ההצללה הראשונה נגישה בקישור  
<https://tinyurl.com/59spdazf>

## הקספטיכון II, לקונטראלטו, אבוב וקונטינואו, אופוס 37<sup>2</sup>

פתיחה באבוב, המציג מהלך יורד בצעדי סקונדות גדולות וקטנות והמסתיים באקורד דיסוננטי מתוח ונעדר יציבות בצ'מבלו (ספטאקורד מוקטן בתוספת קוורטה מעל צליל השורש), משמשת כהכרזה סונורית מטלטלת. השהות הנינוחה-משהו במצלול האחיד והזך של שירת הא-קפלה שנשמעה בפרק הראשון, מוחלפת באופן חד ומפתיע בגוון כלי עתיק. המצלול החדש, כשהצ'מבלו והצ'לו משמשים ככלי הקונטינואו, מביא עימו גם את מרחבי הדימויים המוזיקליים הנקשרים בו ישירות: הסונטה הבארוקית, הקונטינואו האלתורי, הווירטואוזיות הכלית, תחושת הזרימה הריתמית.

כניסת הזמרת מעצימה את האפקט המרהיב: שירה ערבית כהה מעוטרת פרללים - מצע של אקורדים קוורטליים בתוספת מדרגה שביעית, הנעים בתנועה מקבילה במרווחי חצי הטון, מוגשים על רקע סקונדות מקבילות בקולות הקונטינואו הפנימיים ובהכפלת הקו הקולי בידי אבוב אורנמנטלי. לפנינו אקלקטיות רבת רבדים: מזרח ומערב, בארוק ומודרנה, קינת אם פלסטינאית שכולה נמהלת בתרבות אשכנזית, צווחות אילמות של פחד נמזגות באסקפיזם נהנתן. האזנה רציפה תגלה כי המדובר בהכפלה של הקונטרול המלודי שהובא בפרק הקודם. הקו הקולי, המוצג כשבתווך קטעי הפוגה ומעברים תמאטיים קצרים בקולות השונים, נמוך בסקסטה מהצגתו המקורית. שינוי זה במנעד, כמו גם הבחירה במרקם התזמורי האינטימי של קול יחיד, משרים על הכל תחושת מועקה ומפנמות. התפקיד הקולי מועצם באמצעות כתיבה כלית רווית אפקטים: האבוב המאלתר, עתים במרווחי רבעי הטון, מוצג לפתע כשופר של ימים נוראים על המלה "כולו" (תיבה 14), או כמעין זורן מסתלסלת על המילים "כואבים" או "עמוק" (תיבות 23, 38-39); הצ'מבלו, המשמש להצבת מצע הרמוני של אקורדים קוורטליים עתירי סקונדות וספטימות מאפילות, מציג אותם לעתים כתצלילים המנוגנים יחדיו, לעתים בארפג'ו משתרג, כשבנקודות טעונות ובעלות ייחוד יבלוט בטרייל חד על צליל גבוה וצורם ("כואבים", תיבה 23) או בדפיקות על תיבת התהודה ("עריכתכם", תיבות 53-54). אפקט הפורטמנטו של הצ'לו ("בוכים", תיבה 19), המתמזג ומתכתב עם הגליסננדו הקולי ("שלי", תיבה 11), מדגים אף הוא את השימוש המרתק באמצעי ההבעה האידיומטיים, כמו גם את קישורם הישיר או המרומז לקונטציה הסמנטית.

הבחירה במודל הווריאציה לנושא התימטי המרכזי, מודל שילך ויסתעף גם בפרקים הבאים, מספקת עוגן ומסגרת מוכרת למול ההתרחשויות האינטנסיביות במרקם המלווה. ייחודו של מודל הווריאציות לא רק במפגן הראווה הקומפוזיטורי שהוא מייצג או בקסם הגילוי והחדשנות המובנה בכל אחד מחלקיו, כי אם גם במרחב הדימויים האסוציאטיבי המשתנה שהוא מעורר. בדומה לקורפוס יצירות המוזיקה הליטורגית, בהן תתפרש משמעותו של הטקסט האמוני הקאנוני בהתאם לפלטפורמה המוזיקלית בה הוא נתון, מוסטת



2 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה בקישור: <https://tinyurl.com/bd3x3ed5>

## הקספטיכון I, תיבות 24-38:

"...קשורים לעצבונכם, / וחשוב מכל זה - עצבוני העמוק ביותר"

### הקספטיכון III, לרביעיית כלי קשת, אופוס 38

בדומה לשאר ההצללות, משמש גם כאן המרקם הכלי כמצע מורכב של דימויים השרויים בשיח מתמיד עם מכלול היצירה כולה. מנקודה זו והלאה, שוב לא יישמע יותר הטקסט של ג'ברא איברהים ג'ברא: הקול האנושי נעלם מן היצירה ומפנה את מקומו להרכבים כליים בלבד, ואילו הטקסט נותר כזיכרון, שעקבותיו ניכרים ללא הרף. בהקשר זה דומה כי אין כרביעיית כלי הקשת בכדי לחדד ולהקצין תפיסות ארכיטיפיות של זהות תרבותית, שהרי המדובר בהרכב הנחשב למייצגה האולטימטיבי של הקלאסיקה האירופאית "הלבנה" ושל ערכי עידן הנאורות. והנה לפתע נדרש הרכב זה לחבוק ולהכיל שירת כאב פלסטינאית. ולא יועיל שינון התובנות אודות ההטיה הסטריאוטיפית והאימפריאליזם התרבותי מבית מדרשם של אדוארד סעיד או לינדה נוכלין, על אף התהודה הרבה לה זכו פרסומיהם בעשור בו נכתבה היצירה: המתחנכים על ברכי רביעיות כלי הקשת מהיידן ועד ג'ון אדמס עשויים למצוא עצמם, ולו גם לשבריר שנייה ובלא משים, מופתעים מעוצמת הדיסוננס שבין מעמדה הנישא של רביעיית המיתרים, לבין התאמתה לנרטיב 'האוריינט'.

היעדרו של תפקיד ווקאלי, וכפועל יוצא מכך - ההישענות על הטקסט השירי כמצע נסתר, עקיף ובלתי מחייב, אינם מקהים את תחושת הקונפליקט שבין הסוגה המוזיקלית שנבחרה כאן לבין עולם התוכן האסוציאטיבי המפעפע בין השורות. למעשה, הבחירה בפלטפורמה כלית היונקת מתוך מסד נרטיבי חיצוני - כמיטב מסורת המוזיקה התכניתית או העיבוד הכלי לשיר האמנותי - מערפלת ומקהה אומנם את משמעויות הלוואי הסמנטיות הנקשרות למילים כשהן מוצגות באופן ישיר, אך תורמת להרחבתם של השדה המטפורי ומרחב הדימויים.

הפתיחה מפתיעה: חזרה על הקו המלודי והצגתו בתפקיד הכינור הראשון (תוך הכפלתו בקו הבאס), הפעם באוקטבה השנייה, אשר משווה ברק ובהירות לאפקט הסונורי. כניסת קולות הדרגתית באוניסון, כשהווילה משלימה את המארג הקולי בהצטרפותה דווקא בתיבה המסומנת פיאונו (תיבה 5), יוצרת ניגוד בין המרקם ההומופוני העשיר לבין ההכוונה הדינמית המסתורית. הדיסוננס החריף, הנוצר בשתי התיבות שלאחריה ממרווחי סקונדות מקבילות המוצגות בעוצמה, משמש חזרה על מוטיב פוליפוני החוזר לאורך היצירה כולה כמעין סימן היכר קומפוזיטורי.

מרקם הפרק מגן: כניסות מהירות במרקם חיקויי מונגדות עם חטיבות הומופוניות, חלוקה קולית פנימית לצמדים או לשלישיות כנגד מקטעים פוליפוניים עשירים, הבדלי דינמיקה קיצוניים ותכופים המתרחשים על פני תבניות קצרות מועד, סקונדות מקבילות



4 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה  
באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/mv7dehav>

משמעותן של המלים השיריות ונצבעת גוון מפתיע<sup>3</sup>. כך, לדוגמא, האבוב - כלי שמקובל לזהותו עם הקינה, הסבל והאומללות - נוסך דימוי של חידלון ומוות בלוותו מלים כבכי או כאב. אלא שהשימוש התכוף בגליסנדו, בפאוזות מפתיעות ובמרווחי רבעי הטון הנשמעים כאינטונציה מעוותת, יוצק תחושה פרודית, סוריאליסטית עד לכדי קורטוב הומור. מקטע המעבר בקונטינואו (תיבה 29) משמש לחיזוק ההפרדה התחבירית טרם משפט הסיפא של הפראזה (המיוצג בטקסט באמצעות קו מפריד בין השורות). מקטע זה מוצג באמצעות צלילי סטקטו קצרים ומתכתיים המוסיפים נדבך ציני למילה "עצב" ועימה למעמד כולו. המקטע הנקישתי (תיבות 53-54), המשמש למעבר בין הפראזה השנייה בפואמה לפראזה שלישית, מדגיש את הרצף הנרטיבי שבין שתי הפראזות באמצעות הבלטת הצליל סי במול, החותם את הבית הקודם ומתחיל את זה שלאחריו, והמושמע ברצף מרווחי סקונדות קטנות עם סי בקאר. בנוסף, הוא יוצק בפראזות הללו פרשנות אלגורית מתוכת: בין השעות הקטנות של הלילה (החותמות את הפראזה השירית השנייה) לבין מארג החלומות הנחווים בלילה זה (הפותחים את הפראזה השירית הבאה) מכים בנו האבוב, הצילו והצ'מבלו בהלמות פטיש, כאילו מבקשת המלחינה להעירנו באגרסיביות משנתנו האנוכית.

### הקספטיכון II, תיבות 53-62

#### "בעת חלומות הלילה אשר אינם מסוגלים להתחסד ולשקר"

3 ניתן לחוש באפקט דומה בהשוואה בין התזמורים השונים של מחזור השירים נערה פרפר נערה; ראו דיונים של מירה יוסף ואורי גולומב בפרק 3.

**הקספיטון I, תיבות 13-19 (כולל קדמה) בהשוואה ל-הקספיטון III, תיבות 13-19 (כולל קדמה)**

"ולא בוכים את הבכי כולו"

The musical score is divided into two main sections. The first section, labeled 'I הקספיטון קדמה, תיבות 13-16', features vocal lines for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and instrumental lines for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello (Vcl.). The vocal parts include lyrics: 'wa - la la tab - ki - l - bu - ka - - - 'a'. Dynamics range from *p* to *ff*, with markings for *tutti*. The second section, labeled 'III הקספיטון קדמה, תיבות 16-13', continues the vocal and instrumental parts. The vocal parts include lyrics: 'ku - - - l - la - - hu'. Dynamics range from *p* to *mp*, with markings for *rit. sempre* and *accel.*. The instrumental parts for Violins I and II feature *f sub.* and *mf sub.* markings, while the Viola and Cello parts are marked *mp*.

ומקטעים דמויי קלסטר לצד חטיבות אוניסון, שינויים תכופים בגוון הסונורי באמצעות אמצעי ארטיקולציה עשירים, שינויי טמפו בחטיבה האמצעית, ואפילו קדנצה רחבת היקף בכינור הראשון. אשר לאז האחרונה: כמיטב מסורת הרביעייה הקלאסית, גם כאן משמשת הקדנצה כקריצה לסוגות כגון הקונצ'רטו לכלי סולני ותזמורת או האריה האופראית, כשהתחושה האימפרוביזטורית הנלווית לביצועה נמזגת בסוגת המקאם הערבי.

כמו בפרק הקודם, גם כאן משמשת הספציפיקציה האידיומאטית הנקשרת בנגינה בכלי הקשת להצגת אפקטים סונוריים שונים: הטרייל שהוצג בפרק הראשון בתפקיד הסופרן (תיבה 13) מומר לכדי טרמולו מאיים, הנמשך בפורטיסימו לחצי המנוקד שבתיבות שלאחריו על מרווח דיסוננטי ומטלטל של סקונדה גדולה בין שני הכנרים. במקור, נקשר טרייל זה למילה "לא"; היעדרו של מצע טקסטואלי בפרק הנוכחי מאפשר, כאמור, חוויה שמיעתית חפה מקונוטציות ישירות, ובמקביל הרחבת המארג האסוציאטיבי באופן נעדר גבולות. תחושה עלומה של מתח, אימה או אלימות פורצת מלווה את המקטע; החצי המנוקד שהוצג באוניסון בפרק הפותח (מי במול, תיבה 17, ובמקור הטקסטואלי - המילה "בכי") נפרץ לכדי תבנית בחלקי ששה-עשר וחלקי 32 המושתתת על מרווחים מקבילים של סקונדה גדולה בין שני הכנרים. כתיבות הראשונות, גם כאן הסערה המקצבית, ההולכת וגוברת, מסומנת דווקא בדימינואנדו ומסתיימת בעוצמה חלשה, אולי כרמז ליודעי הח"ן המעורים בהקשר הטקסטואלי; הפרלנדו הדקלמטורי (תיבות 34-35, במקור הטקסטואלי: "עמוק יותר") מוחלף ב-*col legno* נקישתי ומאיים; תבנית המלים "מכים בכם" שהוצגה בפרק הראשון בקולות הנמוכים (תיבות 43-44) נדרשת כאן לעמעם (סורדינו), כששלוש החזרות הקצובות על הצליל סול, המסמנות נקישות עמומות, מופקות בפריטה; נהירות הניגוד שבין סטקטו ולגטו - מיתרונותיו הבולטים של השימוש בכלי הקשת - מנוצלת פה להדגשת המעבר לאפקט ה-*col legno* (תיבה 32), אך גם משמשת הד עמום לטקסט המקורי ("עֲבֹנֵי העמוק"); הגליסנדו המופיע בתכיפות והמנעד הרגיסטרלי הרחב מדגימים אף הם את ניצול קשת האפשרויות הגלומות בכלי המיתר להפגנת מסמך קומפוזיטורי מרתק.

**הקספיטון IV, לנבל ורביעיית כלי קשת, אופוס 39<sup>5</sup>**

למעט שינויים קלים המדובר בחזרה מלאה על הפרק הקודם, אלא שהפעם תוך צירופו של הנבל. בראש הצללה זו, מופיעה הערה של המלחינה:

נדרשה האטה (לעומת **הקספיטון III**) כתוצאה מטבעו של הנבל, וכשהוא מצטרף לרביעיית כלי הקשת הוא מייד נוסך על הכל נופך מזרחי, ארכאי ואקזוטי למכביר (כדברי אבנר איתי).

עיון במקטעים המעטים בהם נערכה מודיפיקציה למרקם המקורי של רביעיית הקשתנים מעלה תובנות מסקרנות. כך, לדוגמא, בתיבה 20, שבה מושתת הקונטור המלודי על תנועה גלית יורדת של מרווחי סקונדה, וזאת מתוך קישורו הישיר לטקסט השירי ("הם כואבים"). בעוד ו**הקספיטון I** הוא מוצג באוקטבות מקבילות בקולות הסופרן והאלט, **בהקספיטון II** מתווסף לקו המלודי (המוצג בתפקיד הקולי) קו מקביל השרוי בטרצה מעליו והמוצג באבוב, כשנגדם תבנית ארפג'ו בקונטינואו. **בהקספיטון III** אנו עדים לכניסת סטרטו חיקויית של התבנית הגלית כשהיא מוצגת בדחיסות קונטרפונקטית בין ארבעת הקשתנים, ו**בהקספיטון IV** שלפנינו מוצגת התבנית בנבל סולו בלבד, כשהיא מושתתת על אקורדים שכבתיים בנויי טרצות הנעים מעלה ומטה במרווחי הסקונדה. ניסיונה של פליישר לשוות מעמד ייחודי למילה "כאב" הוליד, אם כן, אוסף מרתק של אמצעי הבעה סונוריים השולחים את המאזין למחוזות אסוציאטיביים מגוונים: אנחות מרות של השלמה, אופטימיות זהירה, חיבוטי נפש סוערים או, כבמקרה שלפנינו, כאב מופנם ומהורהר, שהוא תוצר ההשלמה עם הגורל.

המשפט "פנים שאתם מתעלמים מהם", המהווה תמצית של המסר השירי (תיבות 40-42), נרשם באמצעות קפיצה דרמטית של אוקטבה ובעוצמה חזקה, כשלאחריה מיתאר מלודי המושתת על טרצות קטנות בירידה, המוצגות בשמיניות ובדימינואנדו, כשבסימון מְשֶׁתֶק. **בהקספיטון I** מוצג הקו בשני הקולות העליונים, בפרק הבא - בקול האלט והאבוב אשר מְתַעֵבִים מאוחר יותר באמצעות כניסת הכלים (תיבות 44-46), ובמרקם רביעיית כלי הקשת באמצעות עוצמה מירבית של פורטיסימו והצגת הקו המלודי באוניסון סוער בקרב כלל הקולות (תיבות 40-42). **בהקספיטון IV** שלפנינו מרחיבה פליישר את המרקם התזמורי בהוספת הנבל לתפקידי הרביעייה המקוריים (תיבות 40-42). העצמתה של הדרמה מתרחשת לא רק בגין עיבוי המרקם הכלי (תוך הכפלת האוניסון הכללי גם באמצעות המצלול הסמיק שבנבל), כי אם גם באמצעות טרמולו בכלי הקשת, המתבצע בעת קפיצת האוקטבה ושינוי המשקל לכדי 6:4, באופן המאפשר הרחבת הערך הריתמי של הצלילים הפותחים את התבנית.

הזדמנות להתעמת עם מונח ה"הצללה" שקבעה המלחינה:

שלוש הצללות (בשיתוף כלי נגינה) הצמודות להצללת המקור (המונודיה הקולית):

**הקספיטון I תיבות 40-42 (כולל קדמה); הקספיטון II תיבות 44-46 (כולל קדמה);**

**הקספיטון III תיבות 40-42 (כולל קדמה); הקספיטון IV תיבות 40-42 (כולל קדמה)**

"פנים שאתם מתעלמים מהם"

The musical score is divided into four systems, each corresponding to a 'Spit' (הקספיטון):

- System I:** Features the vocal line (S. A.) with lyrics 'wu - ju - hin ta - ta - gha - fa - lu - na 'an - ha 'an - ha'. It includes dynamics like *p*, *f*, and *mp*.
- System II:** Includes the vocal line, Oboe, and Continuo. The Oboe part has dynamics *mf*, *f*, and *p*. The Continuo part has dynamics *mf* and *p*. It includes the instruction *accel.*
- System III:** Features Violin I and II, Viola, and Violoncello. Dynamics range from *p* to *ff*.
- System IV:** Features Harp (Hp.), Violin I and II, Viola, and Violoncello. Dynamics range from *f* to *ff*. It includes the instruction *accel.*



5 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה  
באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/hxkucyph>

הטקסטואלי השירי, על מילותיו המקבעות המבקשות קישור ושייכות סמנטית, נשמט ונעלם מזמן. נותרנו עם צלילים בלבד, בלא כל סיבה נראית לעין לנסות ולהתאים מלל מוגדר לתוכן הצלילי. נסחפים במצלול ההכפלות, אקורדי הסקונדות המקבילות, פרלליזם הטרצות הקטנות, הגליסנדי המערפלים והאפקט הסונורי הייחודי כל כך של כלי הנבל, אנו נותרים בשרעפים: הלומים, חולמים, שטים על פני ימים ואגמים, נפעמים מכוחו של המופשט והמעורפל, מתענגים על רשמים ומשחקים של אור וצל. כמו "הפנים שמאחורי פניכם", ובדומה ל"עת חלומות הלילה" - אותן פניני מלים מצועפות שג'ברא ממוסס לתוך שירו - מובילנו פרק זה הרחק מעבר לברור, אל עבר החושני והבלתי מוגדר.

### הקספיטון V תיבות 45-50

אלטרציות ריתמיות ואפקטים צליליים:

עוד ניתן לציין את עיבוי תבנית ה-*legno col* (תיבות 47-50) הנוצר כתוצאה מהוספת הקשתנים הגבוהים ודפיקות על מסגרת העץ של הנבל ומעצים את המתח שלקראת הקדנצה בכינור, ואת צירוף הנבל לתפקיד הכינור המקורי במהלך חטיבת הקדנצה (תיבות 55-59) היוצר מצלול ייחודי.

הוספת הנבל בפרק זה, כמו גם בזה שלאחריו (הכתוב לנבל סולו), מעוררת מרחבים אסוציאטיביים ברורים: מראה של לירה עתיקה הפורטת את צלילי ה-*pyknon* המעורפלים של הטרכורד היווני, משתרגים ומתכתבים בטבעיות עם מרווח  $\frac{3}{4}$  הטון" הפותח וסוגר את תבנית מקאם סיגא הוואם. זיכרון עמום של דיוקן האבן של סיקילוס, מהידועים שבשירי המשתה היווניים, המטיף לשמוח בחיינו הקצרים: "...כל עוד תחיה - שִׁמְחָה, ואל תרבה להתעצב". אלא שבניגוד אליו, מובא דיוקן פניו של ג'ברא, מואס בצחוק נלוז, כואב ועצוב עד בכי. הצירוף עם כותרות פרקיה של פליישר - "הקספיטון" שספרה רומית לצידם - מעורר אסוציאציה למרחבים הלניים, לאימפריה חרבה, לעם הספר המאבד את שפיותו.

### הקספיטון V, לנבל סולו, אופוס 40<sup>6</sup>

לתמונת המרחבים של יוון העתיקה מצרפת פליישר את דימוי אדרת הקאנון המזרחי, על מצלוליו המלטפים והפריטה החושנית. הטמפו האיטי, עשיר בפרמטות ובמשחקים, מובילנו מיידית לאווירה מהורהרת, רוויית מסתורין. הדגש המוגבר המושם על שינויי דינמיקה תכופים, כשלצידם האלטרציות הריתמיות המובאות בפרקי זמן קצרים, משמשים כאמצעי רטורי להבניית תני משפט ולעירור רגשי. אפקטים צליליים מרהיבים, הכוללים נגינה בציפורן, צלילים מתכתיים, דפיקות על מסגרת העץ, פדאל או גליסנדי מסוגננים, מפגינים כמעט במפגיע וירטואוזיות כלית ואמצעי ביטוי אידיומטיים, בחינת נשאבנו, במפתיע ובלא כל יכולת להתגונן, לפרק סוויטה בארוקית מסוגנן.

מדהים להיווכח כי המרקם המלודי וההרמוני כמעט וזהה לתפקיד הנבל שבפרק הקודם, לרבות חטיבות האפקט הפרקסיבי (תיבות 34-35, 47-50) או קטע הקדנצה (תיבות 51-59) ולמעט הקודטה שקוצרה במעט (תיבות 59-64). נראה כי די בשינוי המצלול התזמורי, הבא כאן לידי ביטוי בהסרת מצע כלי הקשת ובחשיפת כלי הנבל הסולני, בכדי להעתיקנו למימד עלום. ואכן, לפנינו משחק מרהיב נוסף של גירויים, פנטזיה משלבת כל. דומה כי העוגן



6 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה  
באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/cruwjyv5>

הפותח לקראת סופה של היצירה, מבקשת פליישר להחזירנו שוב אחור, כבמעגל קסמים. "שאו פניכם מעלי", זועק המשורר, ואנו נסחפים במערבולת מהירה, בסחרחורת אחוזת תזזית שסופה צליל 'סי' בודד אחד - צליל של ייאוש אלים, דימוי שואג למילות השיר המסיימות את הסונטה של ג'ברא איברהים ג'ברא, הלוא הן "מאסתי בהם".

### הקספיטון VI תיבות 36-42

קלסטרים סמיכים המוחלפים פתע במרקם דמוי סקרצו היתולי:

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 36-42) is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. It includes markings for *8va* and *8vb*. The second system (measures 40-42) is in 3/4 time and features a more rhythmic pattern with dynamic markings of *ff* and *f*. It includes markings for *8va*, *8vb*, *Reo*, *alla taccata*, and *accel.*

### הקספיטון VI, לפסנתר בארבע ידיים, אופוס 741

פתיחה קדנציאלית מזהירה, המושתתת על חילופים נסערים של סולמות פנטקורדיים והקסקורדיים במקצב מהיר, ומסתיימת בירידה עצומה בת כשלוש אוקטבות בסולם דמוי תבנית המקאם, נוטעת את המאזין במקומו, המום ומופתע מהגעש הפתאומי. הופעת הקונטור המלודי, המגיעה מייד לאחר המבוא ובטמפו מתון, מתבצעת באמצעות הפרשי רגיסטרציה קיצוניים: תחילה (תיבות 4-7), מציג צמד הפסנתרנים את קו המתאר באוקטבות מקבילות הנפרשות על פני מנעד של שש אוקטבות שלמות! פרלליזם על בסיס סקונדות גדולות, המוצג מייד בהמשך כשהוא נפרש על פני מנעד קיצוני (תיבות 8-12), מהווה אפקט הרמוני המוכר מההצללות הקודמות ביצירה. אלא שפליישר מוסיפה למארג גם מרקם קלסטר צפוף (תיבות 12-13), המודגש באמצעות צמצום ניכר של הרגיסטר, האטת הטמפו, הפחתה קיצונית של העוצמה והוספת פדאל.

ככלל מתאפיין הפרק בחילופי מרקם דרמטיים המתרחשים במהלך פרקי זמן קצרים באופן המטלטל ומשלהב את המאזין במידה חסרת תקדים, אפילו בהשוואה לשאר פרקי היצירה. בין הדוגמאות רבות: קו יחיד באוקטבה השביעית כשלאחריו מוצג אקורד דמוי-קלסטר בפרמטה בעוצמה מירבית ובהדהוד פדאל (תיבות 13-17); צלילי מרווח סקונדה גדולה המוצגים בטרייל על מצע סטקטו פרקסיבי ואלים (תיבות 21-25); כניסות בעלות אופי חיקויי בסטרטו דחוס, משל נמצאנו בעיצומה של אפיזודה פוגאלית מסורתית (תיבות 28-36); קלסטרים סמיכים במנעד נמוך ובמיסוך פדאל שוהה המוחלפים פתע במרקם דמוי סקרצו היתולי (תיבות 36-42); מחוות אידיומטיות כגון פריטה או נקישה על גוף התהודה (תיבות 61-64); מקטע פוגטו מהיר ווירטואוזי (*molto virtuoso, alla cadenza*, תיבות 65-71) המופיע בין הפראזה הפרקסיבית (תיבות 61-63) לבין החזרה על הנושא התימטי שבפתיחת הקודה (תיבות 72-75), ועוד. לפנינו דרמה אינטנסיבית המתאפיינת בוירטואוזיות קומפוזיטורית ואינסטרומנטלית כאחד, כיאה לפרק גרנד-פינאלה מסעיר.

חטיבת קודטה נסערת, המושתתת על מרקם תימטי זהה למוצג במבוא, מסתיימת באבחה אחת: הצליל סי, צלילו הפותח של קו המתאר המלודי, מוצג כאן בספורצנדו בתפקיד הפסנתר הראשון כשהוא מוארך בפרמטה ונותר אחרון בכדי לסיים את הפרק - ואת היצירה כולה. הבחירה בסדר המעגלי, האוצרת בחובה כמיהה נסתרת למבנה הקלאסי - אחרי הכל, לפנינו סוגת דואו הפסנתרים שיש בה בכדי להפנות מבטנו מאתיים שנים לאחור - נגזרת מרבדים הנמצאים הרבה מעבר לשיקולי ארגון צורני: כמו הטקסט השירי עצמו, בו חוזר הטור



## תום וברוטליות במוזיקה של ציפי פליישר

### אורי גולומב

סוגיית התום ואובדנו עוברת כחוט השני ברבות מיצירותיה של ציפי פליישר. אפשר למצוא לה הדים כבר ביצירתה התזמורתית הראשונה - הפואמה הסימפונית **נערה ושמה לימונד** (אופ' 4, 1977) - ומאז נוכחותה רק הולכת וגוברת. היא מהווה, בין השאר, מוטיב מרכזי בשתיים מהאופרות שלה - **מדיאה** (אופ' 35, 1995) ו**קין והבל** (אופ' 57, 2001/2). במאמר זה, אבחן מבחר ייצוגים לניגוד בין התום הנאיבי לבין הסרקזם והברוטליות המאיימים עליו במוזיקה של פליישר. אפתח בדיון בשתי יצירות המייצגות את קצות הסקאלה: התום הטהור ביצירתה **אהבה עתיקה** (אופ' 67, 2006), וציניות וברוטליות בעלות מימד דמוני-כמעט באורטוריה הממוחשבת **בקץ הדרכים** (אופ' 50, 1998). בהמשך אדון ביצירות בהן ניכר המתח בין שתי קיצוניות אלה - בהן מחזור השירים **Life Lead** (גרסה לקול ולפסנתר, אופ' 52, 2001/2; גרסה לקול ולהרכב קאמרי, אופ' 60-64, 2005); האורטוריה **אברם** (אופ' 72, 2011); והקנטטה **כשני ענפים** (אופ' 24, 1989).

### התום הטהור וניגודו

נושא החינוך המוזיקלי היה ונשאר חלק מרכזי בחייה, הגותה ויצירתה של ציפי פליישר, וכמה מיצירותיה נכתבו עבור ילדים כמאזינים ו/או כמבצעים. אין זה מפתיע כי רבות מהן ממחישות בצורה מזוככת את ייצוג התום אצלה. דוגמאות לכך הן העדרו הכמעט-מוחלט של קונפליקט באופרה לילדים **אואזיס** (אופ' 71, 2010), והמסרים הפשוטים, הנאיביים (כביכול?) של **החיות רוצות** (אופ' 74, 2011) ושל **שפילמוביל** (אופ' 34, 1995). באואזיס, לליברטו מאת יעל מדיני, המפגש בין שני שבטי הנוודים - בני ישראל החוצים את סיני בדרכם לכנען, והבדואים המקומיים - הוא נטול עימותים: אלון ונועה, אח ואחות מבני ישראל, זוכים לקבלת פנים חמה מעלי ולילה, ילדי המדבר, וגם המפגש עם המבוגרים הוא פתוח וידידותי. תיאורי החיות בהחיות רוצות מתאפיינים בנאיביות דומה. התיאורים של כלי הרכב השונים בשפילמוביל - בהם כלי רכב אמיתיים וצעצועים כאחד - נושאים אופי מכניסטי, שביצירות רבות במאה העשרים מזוהה עם תחושת ניכור או אימה. אווירה זו אינה נעדרת לחלוטין משפילמוביל, אך מאזנת אותה תחושת שקיפות דמויית משחק.

עם זאת, הייצוג המובהק ביותר לטוהר התום - גם לדעת המלחינה עצמה - הוא ביצירתה **אהבה עתיקה** למקהלת ילדים (או נשים) ולאטה, שנכתבה בהזמנת מקהלת "נערי טלץ" ומנצחה, גרהרד שמידט-גאדן.<sup>1</sup> בגרמנית, נקראת היצירה **Die älteste Liebe**

\*\*\*\*\*

כך, הלום ומרוקן, נשאר המאזין פעור פה. מאחוריו מסע נסער ואינסופי בצירופיו, והוא נחבט בין רסיסי תמונות, בין מרחבי תרבות וזמן. "הפנים שמאחורי פניכם", מתריס המשורר, "פנים שאתם מתעלמים מהם". אך פליישר מישרה אליהם מבט: הנה המצח, הסנטר, עיניים עגולות וקמורי שפתיים. הנה קווי מתאר חושניים, רכות העור, ריסים מעוגלים, ולצידם: זיפי זקן שרוף שמש, פצעים וצלקות. הנה מקהלה, והרכב קונטינוואו, ורביעיית כלי קשת. הנה נבל ופסנתר. הנה תרבות הלנית, והרמון תורכי, ופאר בארוקי וסוויטה צרפתית. והנה תושב בית לחם בדרכו אל המחסום, ולצידו חייל ישראלי המפוחד עד מוות. אילו החלומות, אשר "אינם מסוגלים להתחסד ולשקר": חלום הבלהות, חלום ארוטי, חלום התום, חלום של נבואה, חלום תרבות ערב של מרבדים ומדבריות, חלום קונצרט סלוני מעונב ומתוחכם, חלום של כבש וזאב יחדיו, חלום של שיבולים שדופות הבולעות את אלו הטובות.

יצירה שהיא הומאז', ושמה שירת ברבור, על רוח פוסט-מודרנית שאבדה זה לא מכבר: ריבוי קולות, מבחר של אמיתות, דמיון הזוי של "מציאות" חמקמקה. יצירה שנכתבה בעת קשה ומדכדכת, בקיץ ירושלמי משתק ובתקופת בלבול נסער: השלום ושברו, ציבור חצוי לאלף רכיבים, פוליטיקה של זהויות סותרות ומשלימות. מבחינה זו לא יכולה להיות יצירה ישראלית יותר מהמסמך שלפנינו, המתאימה כל כך לרוח תקופתה. **ההקספטיכון** - בבואת סוף שנות אלפיים, שקופה ואטומה, שלמה ומנופצת.



1 על נסיבות ההלחנה והקלטת הבכורה של היצירה, ראו **ציפי פליישר: ביוגרפיה** (תל אביב: הוצאת הקבוץ המאוחד, 2018), עמ' 211-215. הפרטיטורה זמינה לעיון והורדה באתר המלחינה: <http://tinyurl.com/4deza3zw>

"האהבה העתיקה ביותר", כותרת שלדברי המלחינה משקפת בצורה המהימנה ביותר את המסר של היצירה. רצף המילים שליקטה פליישר ליצירה זו מורכב מארבעה טקסטים קצרים, כל אחד בלשונו המקורית: פסוקים ממגילת שיר השירים בעברית מקראית, שיר אהבה גרמני מימי הביניים, שיר אהבה צרפתי מהמאה ה-18, ושיר אהבה עממי בערבית פלסטינית. בהסבריה כותבת פליישר כי אלה הם "שירי אהבה העוסקים בפשטות היולית ברגשות שמשותפים לכל בני האנוש - שמחה, אכזבה, כמיהה, התלהבות, ייאוש";<sup>2</sup> אך בפועל, אין ביצירה זו דגש רב על "אכזבה" או "ייאוש" - בוודאי בהשוואה ליצירות אחרות שלה, כפי שנראה בהמשך. ההרכב של קולות ילדים ולאווה מתחבר בעדינותו השמימית אל תחושת התום והטוהר, כמו-גם לאסוציאציות העתיקות המתבקשות מכותרת היצירה.

היצירה נפתחת במעין מחול, הכתוב אומנם במשקל הלא-סימטרי של שבע-שמיניות, אך למרות זאת נושא אופי פשוט יחסית, המועצם בזכות שקיפות המרקם: המקהלה שרה בקווינטות מקבילות המזכירות את ה-"אורגנום" הכנסייתי בימי הביניים, עם ליווי תואם בלאוטה. השילוב של אסוציאציה זו עם מקצבי המחול והשירה ב-*forte* יוצר תחושה טקסטית כמעט, המזכירה במקצת את הנסיונות של היהדות והנצרות למתן את הארוטיות הגלומה בפסוקי שיר השירים. עם הצגת השירים בגרמנית ובצרפתית, הולכת היצירה ונעשית רכה ולירית יותר, כאשר הטקסטים העממיים מציגים את אושר האהבה והכמיהה אליה. בעקבות כך, גם כאשר הלאוטה חוזרת (באינטרלוד כלי קצר) אל המוזיקה הפותחת, היא מקנה לה אופי זורם ולירי יותר. הטקסט האחרון בליברטו יוצא דופן בהכילו רמזות לכמה מהיבטיה האפלים של האהבה: אכזבת האוהב הנטוש, וכוחה המאיים של הקנאה. אך הרמזים האלימים-יותר דקים דיים כדי שגם מאזינים העוקבים אחרי הטקסט עשויים להתעלם מהם, והם נבלעים בתוך הרושם המוזיקלי הכללי של היצירה, המשמר את אוירת התמימות. מאזינים המכירים את האופרה של פליישר **קין והבל** אף עשויים לשמוע דמיון בין קטע זה ביצירה לבין ביטוי הקנאה של קין בתמונה הרביעית של האופרה, שם מגיב קין בזעם לשיר האבל של הבל על כבשתו, בו בולטת הנגינה בלאוטה. שאר המאזינים יחושו אולי בחדירתם של מצלולים חריפים ומרקמים דחוסים יחסית - הבולטים על רקע יופייה הרנסנסי של היצירה ככלל, אך רחוקים מרחק רב משיאי הברוטליות שאפשר למצוא בספרות המוזיקה ככלל וביצירות אחרות של פליישר בפרט. סיומה של היצירה עשוי להיחוות כמתוח ואינטנסיבי בהשוואה לחלקיה הקודמים, אך כמעט ואינו מעיב על אופייה הלירי והאופטימי.

ניתן היה לצפות כי שתי האופרות של פליישר העוסקות ברצח בתוך המשפחה - **קין והבל ומדיאה** - יצגו את הקצה השני של הספקטרום; אך פרשנותה של פליישר לשני המיתוסים הללו דווקא מעדנת במידת-מה את הפוטנציאל הברוטלי שלהם. באופרה **קין והבל**, לליברטו של יוספה אבן-שושן, הייצוג המוזיקלי של רגשות אלימים מגיע לשיאו לפני הרצח; בסצינת

2 ציפי פליישר, "עדות המלחינה 3.10.2006, מינכן", מתוך החוברת העברית לאלבום הכפול **ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים)** (Vienna Modern Masters VMM 1060, 2009), עמ' 92.

הרצח עצמה, משתתקת התזמורת לחלוטין, וקין נדרש לגלם בזמרתו את האקט האלים האולטימטיבי בלא סיוע מוזיקלי נוסף. גם גילויי הברוטליות של קין לפני הרצח, בעימותיו משולהבי-הקנאה עם כבשתו ועם הבל, מוצבים מול כוחות רגשיים מנוגדים המיוצגים על ידי הדמויות האחרות.<sup>3</sup> באופרה **מדיאה**, מתבססות פליישר והליברטיסטית שלה, רבקה קשתן, על גרסאות פחות-מוכרות של המיתוס, שבהן מדיאה אינה אשמה בפשע החמור ביותר שייחסו לה אאוריפידס וממשיכיו - קרי, רצח ילדיה. הדמויות הברוטליות ביותר באופרה הן בני קורינתוס, המתעמרים במדיאה והורגים את ילדיה מחוץ לבמה כדי לטפול את אשמת הרצח עליה; אך אישיותם ומעשיהם מיוצגים בעיקר בדיבור וב-*Sprechgesang* ועוצמתם תלויה לפיכך בנגנים-השחקנים.

חשוב גם לציין, בהקשר זה, שפליישר אינה שותפה לחשדנות המלווה את האהבה הרומנטית או המיניות, ובוודאי שאינה מזהה את עצם קיומו של נסיון מיני עם אובדן תום (בניגוד לקידוש הבתולין הקיים, למשל, בנצרות). הליברטיסטית של **קין והבל** אומנם משתמשת בדימוי של "עולם / לא בתול / שבעל אותו רצח", אך זהו דימוי חולף בלבד: הקשר הארוטי בין קין והבל לבין כבשותיהם נתפס באופרה דווקא כגילום של התום, והרצח הוא שמוביל לנתק בין קין וכבשתו (ובין אדם וחיה ככלל), גם במישור זה. בגרנד-אופרה האכדית של פליישר, **אדפה** (אופ' 76, 2014) תפיסה זו מוקצנת עוד יותר: כאשר הגיבור הראשי, אדפה (שהקדיש עצמו כנזיר לשירותו של אל הים, אָאָה) מגן על "תומתו" מול חיזוריה של סופת הדרום, הדבר כמעט ומוביל לחורבן כללי. דווקא כשהוא מחליט "לאבד את תומתו", השניים משיבים יחדיו את החיים לעולם. אימת המאבק בין הסופה (הנשית) הבוטה לבין אדפה (הגבר הדג-למחצה, שהקונטרה-טנור המגלם אותו מקרב אותו לדימוי נשי) מתוארת כהרסנית. לעומת זאת, האיחוד ביניהם בסוף האופרה מתבטא, מבחינה מוזיקלית, במעין ואלס: המשקל המשולש מתפקד בתמונת הסיום של האופרה כאחד מהיסודות המוזיקליים התורמים לתיאור עולם שמתנהל לאיטו, ברוגע אנטי-לוחמני (שאומנם אינו נטול צער).<sup>4</sup>

הייצוג הבוטה והטהור ביותר לברוטליות והיעדר-תום ביצירתה של פליישר מצוי באורטוריה הממוחשבת **בקץ הדרכים**.<sup>5</sup> יצירה זו מבוססת על הקלטתם של זמר סולן וצלנית, אשר עברו עיבוד אלקטרוני בידי המלחינה. הזמר-השחקן הוא דורון תבורי - שעבורו כתבה פליישר גם את תפקיד קין **בקין והבל**, ואשר מגלם תפקיד זה בגרסה הבכורה העולמית של האופרה (הקלטת האודיו בהוצאת Vienna Modern Masters). מילותיו של אורי צבי גרינברג - מתוך הפואמה שלו "בְּקֶץ הַדְּרָכִים עוֹמֵד רֵבִי לְוֵי יִצְחָק מְבַרְדִּיטְשׁוֹב וְדוֹרֵשׁ תְּשׁוּבָה

3 לדיון מפורט יותר, ראו במאמרי "ארוס, קנאה ואהבה: פרשנות חדשה במסווה עתיק למיתוס הרצח הראשון באופרה 'קין והבל' מאת ציפי פליישר", **פעילות: כתב עת למוזיקה ותרבות**, גליון 4 (2021), עמ' 103-127.

4 הצער מתקשר בין השאר לכך שאדפה ויתר - שלא-ביודעין - על ההזדמנות לחיי נצח, כך שהמשך החיים הנובע מאיחודו עם סופת הדרום מלנה גם בידיעה שהמוות הוא בלתי-נמנע, עבורו - ובמשתמע עבור כל היצורים מלבד האלים.

5 הפרטיטורה ליצירה זו זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/2asfubxx>



רם" - מלאות בהתרסה נחרצת כלפי שמיים, דרישתו של אדם מאמין לקבל תשובה מן האל על סבלות העם היהודי. במילותיה של פליישר עצמה:

והנה קם אצ"ג וצורת: הוא שילב את קריאת התיגר האנושית המוצדקת של העם  
הזה בצעקה, השטן נכנס בו כשד חזק ונכון והוא פרץ למחוז נפשי עז-רוח שלא  
ידענו כמוהו לפני כן: אלימות היהודי המאמין נגד האל המשפיל.<sup>6</sup>

הבחירה במילה "צרחה" - ולא "זעקה", כפי שאולי היה מתבקש - משקפת גם רבות מבחירותיה המוזיקליות של פליישר. היצירה אומנם כתובה לאמר אחד בלבד, אבל פליישר מחלקת את הטקסט של גרינברג בין כמה "דמויות" שונות - "יחיד מן העם בעל כוח רב", "כעין קריין", "אלוהים המכוער", "העם". ההבחנה ביניהן מתבצעת הן בכתיבת המוזיקה, הן בגוני זמרתו של תבורי, והן בעיבוד האלקטרוני, המאפשר עיוות של הקול ויצירת "מקהלות" קטנות המורכבות כולן מקולו של אותו הזמר. באמצעות כל אלה, יוצרת פליישר את יצירתה המרירה ביותר, המתקרבת לביטוי מזוקק ורב עוצמה של סרקזם, ציניות והתרסה. הטקסט מכיל התייחסות לתמימות הראשונית של העם - כלומר, נאמנותם המתמדת של בניו-מאמיניו לאל - אך זו מצטיירת במוזיקה בעיקר כפגיעות ושבריריות, שדמות "העם" לא יכולה לעמוד בה, ולפיכך היא קוראת תיגר על האל בעוצמה הולכת וגוברת. כאן, ובמקומות אחרים, איכות ה-"צרחה" הצורמת בקולו של תבורי מוגברת במדיה האלקטרונית.

עיוות אחר של הקול ניכר בעיצוב דמותו של "אלוהים המכוער", שם משתמש תבורי מדי פעם ברגיסטר גבוה - פֶּלֶסֶט - שמשמש פעמים רבות, במוזיקה המערבית, לייצוג יופי שמימי; אך אצל פליישר, הפקה זו מצטיירת כשיא של ציניות וצביעות, בין השאר בזכות החיכוך בין הקול לבין הצ'לו, עיוות הקול באמצעים אלקטרוניים, והניגוד עם הפקות קוליות מחוספסות יותר סביבו. עיצוב דמות זו כולל גם רגעים של ריסוק אלקטרוני של הקול, המזכירים את החרחורים בפרק השישי (הקודה) של **סאגה-פורטרט** (אופ' 53, 2002) - יצירה קולית-אלקטרונית נוספת של פליישר, למילים של דן פגיס, שגם בה משמש אפקט זה כדימוי לאובדן ומוות.<sup>7</sup>

**בקץ הדרכים** היא אולי היצירה היחידה של פליישר שבה התום עצמו מוצג באור שלילי:<sup>8</sup> בהינתן הבגידה של האל בעמו, ובהינתן הסבל והמוות המקיפים את העם, שמירת התום

6 ציפי פליישר, "עדות מתוך יומן היצירה 5 באוקטובר 1998 חיפה", בתוך החוברת העברית לאלבום הכפול **ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים)** (Vienna Modern Masters VMM 1060, 2009), עמ' 34-36 (הציטוט מתוך עמ' 34).



7 כתב יד הפרטיטורה זמין לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <http://tinyurl.com/yt2webwc>

8 רמז לכך ניתן למצוא גם ב**אדפה**: אמונתו התמימה של אדפה באל שלו, אָאָה, מקלה על אאה לתעתע בו ולגרומ לו לוותר על חיי הנצח שיכול היה לזכות בהם.

מצטיירת כנאיביות נלעגת ומסוכנת, שהעם צריך להתנער ממנה:

אתה לא רגיל שְׁיְהוּדִי קָם וְתוֹבֵעַ.  
אתה רגיל לְשִׁבְחָיו - לְסִלְסוּל נְגוּנָיו.  
אתה רגיל לְרֵאוּתוֹ שׁוֹפֵךְ שִׁיחַ בְּדַמְעָה, בְּטִיף דָם,  
בְּלֵב קְרוֹעַ וּמְרִתָּח, בְּפִיק בְּרָפִים בְּיוֹם צוֹם,  
אֲבָל עֲכָשָׁיו - לֹא יִסֵּב הַגְּלָגֵל,  
לֹא אֶתָּן,  
לֹא-לֹא!

העמדה המנוגדת - זו הרואה את התום כטוב שיש הכרח לשומרו, גם כאשר המציאות טופחת על פניו - אופיינית יותר למכלול יצירותיה של פליישר. היא מבוטאת, בין השאר, בכמה יצירות שנוגעות בסכסוך היהודי-ערבי. הביטוי המזוקק ביותר שלה נמצא ביצירתה הקצרה **מכתב מנגיב מחפוז** (אופ' 75, 2012), לחמישייה קולית (או למקהלה בחמישה קולות בלא ליווי).<sup>9</sup> הטקסט הוא מובאה קצרה ממכתב ששלח הסופר המצרי נגיב מחפוז ב-12 באוקטובר 1978 לידידו ומתרגמו לעברית, ששון סומך, אשר חקר לעומק את יצירתו: "שְׁנֵי עֲמִינוּ יָדְעוּ שֶׁתּוֹף מְשֶׁךְ שְׁנַיִם רְבוֹת / יְמֵי הָעֲמוֹת הָיוּ קְצָרִים וּמְעִיטִים / אֲבָל בְּכִתְיָבְתָנוּ, הִרְבִּינוּ דוֹקָא לְתֵאָר אֶת רִגְעֵי הָרִיב, וְחִבְּלִי". פליישר קיבלה את הטקסט מידידו של פרופ' סומך, שאותו הכירה עוד כשהחלה ללמוד אצלו שירה וספרות ערבית בתחילת שנות השבעים. מאז, השתמשה פליישר ברבים מתרגומיו העבריים של סומך לשירה ערבית, שמרה עימו על קשר מקצועי הדוק ונועצה עימו על היבטים שונים של הספרות הערבית שהיו רלוונטיים ליצירתה.<sup>10</sup> בין השאר, מילא סומך תפקיד מפתח בהתהוותה של הקנטטה **כשני ענפים**, שאליה עוד נחזור בהמשך מאמר זה.

היצירה **מכתב מנגיב מחפוז** מציגה את האפשרות לשלום, לא כחזון אוטופי לאחרית הימים אלא כחזרה אל מה שכבר הוכח אפשרי בעבר. גישה זו מגולמת כמובן במילותיו של מחפוז, ומועצמת בזכות בחירתה של פליישר להציג מילים אלו בחמש שפות: המקור הערבי, ותרגומים לעברית, אנגלית, צרפתית וגרמנית. כל אחת מהשפות מושמעת מפי זמר אחר (או קול אחר במקהלה), אך הן מתאחדות לעולם מוזיקלי לכיד: היצירה היא מעין מדריגל



9 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <http://tinyurl.com/yck3j4j3>

10 ראו גם ציפי פליישר, "הייתי עם ששון סומך", **מאזניים: דו-ירחון אגודת הסופרים בישראל** פ"ב: 5-6 (ינואר-פברואר 2009), עמ' 22-26; זמין לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <http://www.tsippifleischer.com/27SomekhMoznaim.pdf>

בחמישה קולות, במרקם חיקויי או הומופוני, אם כי ההבדלים הפרוזודיים בין השפות מעניקים אופי ריתמי שונה לקולות השונים. דווקא בשורה השנייה, המדברת על "ימי העימות", גובר הדמיון המוזיקלי בין הקולות, אך זאת במסגרת מה שהמלחינה מכנה "פוגאטו בעל אופי ציורי, סוער-משהו"<sup>11</sup> שמדגיש עוד יותר את ההתנגשויות האנכיות בין הקולות. המתח בפוגאטו קצר זה מגיע לשיאו ונחתך עם המעבר הקצר לדיבור - כאשר כל זמר (או סקציה) לחוד משמיע לקהל ב-"שפתו" את השורה השלישית.

למעשה, תחושת אי-נוחות מלווה את היצירה לכל אורכה: היחס בין הקולות מזכיר את הרב-קוליות של הבארוק המוקדם (ה-*Seconda Pratica*, כפי שכינה אותה מונטוורדי), שהתאפיינה בהתנגשויות בין הקולות ובמצלולים מלאי מתח בשירות הטקסט (וזאת בניגוד לפוליפוניה השלווה של ה-*Prima Pratica* הרנסנסית). בהלחנת השורה האחרונה - שהמלחינה מתארת כ-"כורל הטרופוני" - גוברת עוד יותר תחושת החיכוך בין הקולות. הם אומנם מתלכדים בסופו של דבר לאוניסונו, כביכול הגיעו להסכמה - אך החלטתה של המלחינה לסיים את היצירה דווקא בקרשנדו אינה מאפשרת לחוות אפילו הסכמה זו כפיוס מלא. הקולות מכירים כביכול בחשיבות ההשלמה ומנסים לחתור אליה, אך הדבר עולה להם במאמץ וגם לאחר ההסכמה ביניהם, משהו מהמתח נותר בעינו.

נרטיב דומה מופיע, בהרחבה, ביצירתה של פליישר **אברם: אורטוריה על הולדת המונותאיזם**<sup>12</sup> גם יצירה זו נוגעת, בין השאר, בסכסוך במזרח התיכון, כחלק מהיחס הכללי בין שלוש הדתות המונותאיסטיות, החולקות (לפחות באופן מטפורי) אב קדמון משותף אך שריונות לעתים קרובות במאבק זה עם זה דווקא על רקע המיתוסים, ההיסטוריה והרעיונות המשותפים להן, שכל אחת מהן (וכל אחד מהפלגים הפנימיים שלה) תובעת עליהם בעלות. בכותרת היצירה והסבריה עליה, אומרת אומנם המלחינה שהיא עוסקת בעיקר ב-"הולדת שלוש הדתות, הזווית ממנה אני רואה את ראשית המונותאיזם", והיא ממקדת את היצירה ב-"הדמיה [...] של מאמינים משלוש הדתות הצובאים כולם על פתח מְקֻדָּשׁ אחד של אותו אל מונותאיסטי, צביאה שבחווה, אקסטטי-פוזיטיבית"<sup>13</sup>. עם זאת, התבוננות בשמות פרקיה של היצירה - ואף יותר מכך, במוזיקה עצמה - מראה שיסוד חיובי זה מופיע לצד תחושת מאבק בין הדתות; למעשה, הפרק "אקסטזת המאמינים" מוביל ישירות לפרק "מאבקי המאמינים".

מילות היצירה אינן מוצגות כטקסט רציף, כמו ביצירות שבהן עסקנו עד עתה, אלא כפסיפס של מילים בשפות שונות, חלקן מקושרות עם דת ספציפית וחלקן עם המונותאיזם,

11 בתוך החוברת לאלבום **ציפי פליישר: תיבת האופוסים המאוחרים**

(Vienna Modern Masters VMM 1065, 2013), עמ' 15.



12 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <http://tinyurl.com/4exdxjda>

13 בתוך החוברת לאלבום **ציפי פליישר: תיבת האופוסים המאוחרים**

(Vienna Modern Masters VMM 1065, 2013), עמ' 45.

או אפילו הדת והאנושות, ככלל; למשל, *Logia Kresthenta*, **الکعبة**. הטכניקה הזו, של שימוש במילים ואף בהברות בודדות, מופיעה ברבות מיצירותיה של פליישר. לראשונה היא הופיעה ביצירתה **קינה** (אופ' 16, 1985), המבוססת על טקסט שירי קצר מאת אלאה לסקר-שילר, שבהלחנתו חזרה המלחינה על מילים בודדות רבות - "כל מילה הפכה עולם", לדברי המלחינה (בשיחה עם המחבר)<sup>14</sup>. השימוש בטכניקה זו עלול לגרום למילים לאבד את משמעותן ולתפקד כיסוד סונורי בלבד, כביכול בלי קשר למסר שמאחורי המילים. אך לא כך אצל פליישר: בחירת המילים ודרך פירוקן להברות אינה מקרית, וחזרה עליהן מעצימה את משמעויותיהן, שנמסרות למאזינים בהסברים הנלווים ליצירה, וממלאות אף הן תפקיד ביצירה. **בקינה**, ניכר הדבר כבר בהארכת הש' השורקת הממושכת על המילה "שְׁקָה", הפותחת את היצירה (בתרגומו העברי של יהודה עמיחי, המשמש ברוב ביצועיה של היצירה). באורטוריה **אברם**, ישנם גם מקומות בהם פראזות קצרות מהטקסט מונגשות בצורה ברורה ונהירה למאזינים, לפחות אלו שהמילים הן בשפת אימם: לדוגמא, "אמונה"; "גבורה מול מכשלה"; "אב המאמינים"; "דמעה"; "הקֶרְבֶּה".

בתחום המצלול, יש דמיון מסוים בין **אברם** לבין **אהבה עתיקה**: השילוב בין קולות הנשים לבין הנבל והכינורות מהדהד את אותו עולם צליל - ואותן אסוציאציות - של קולות ילדים או נשים ולאוטה, ומעורר ציפייה ליצירה שלוה, "שממית" ומאופקת. ציפייה זו מתממשת רק באופן חלקי: שתי החטיבות הראשונות של **אברם** (מתוך שש המרכיבות את היצירה) אכן נושאות אופי שקט ומרוחק. אך בחטיבה השלישית, "אקסטזת המאמינים", נכנס יסוד תקיף ודרמטי יותר, המועצם (כמו בסיום של **מכתב מנגיב מחפוז**) באמצעות השימוש באוניסון קולי. יסודות אלו הולכים וגוברים כבר בתוך חטיבת האקסטזת עצמה, כך שתחושת המאבק והצרימות בחלקה הראשון של החטיבה הבאה - "מאבקי המאמינים" - מצטיירת כשיא של התפתחות קודמת ולא כהפתעה דרמטית. המילים החוזרות בחלק זה של החטיבה הן "אהבת הארץ" - כביכול יסוד תמים, המשותף לכולם, אך (שלא במפתיע, למי שמכיר ולו במקצת את ההיסטוריה) דווקא הוא מהווה מקור לחיכוך. חלקה השני של החטיבה, על המילים "רדיפת שלום", מביא מידה מסוימת של מנוחה המבוססת על מקצביו של מחול הואלס (יסוד חוזר בכמה מיצירותיה של פליישר, שעליו ועל תפקידו עוד ארחיב מעט בהמשך); אך גם מחול זה, והיסוד החיובי שבמילותיו, מוביל בהדרגה חזרה אל עקשנות שאפשר לחוותה כתוקפנית. בשתי החטיבות האחרונות חלה רגיעה מסוימת, עם חזרה - לא מלאה - אל האווירה המסתורית של הפתיחה. האורטוריה מסתיימת עם שמו של אברם, המולחן בבהירות ובהרחבה. הנרטיב

14 היצירה קיימת בשתי הגרסאות. שתי הפרטיטורות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה:



<http://tinyurl.com/yc47ntfw>  
(הגרסה העברית)



<http://tinyurl.com/y66wdp87>  
(הגרסה הגרמנית)

הכולל, עם כך, נושא דמיון מסוים לזה של **מכתב מנגיב מחפוז**: החיפוש אחר המשותף והמפייס מלווה בהכרה בנוכחותו הדרמטית והקודרת של הקונפליקט, שנפתר בסופו של דבר רק באופן חלקי.

## הכמיהה לתמימות האבודה

הכמיהה לתמימות האבודה - שהייתה או לא הייתה בעבר - נושאת באברם ובמכתב **מנגיב מחפוז** הד פוליטי מובהק, שנוכח גם בכמה מיצירותיה האחרות של פליישר - בהן **סימפוניה מספר 4: צל חולף** (אופ' 51, 2000),<sup>15</sup> ו**סימפוניה מספר 5: קולאז' יהודי-ישראלי** (אופ' 54, 2002/3).<sup>16</sup> ביצירות אחרות שלה, בוחנת פליישר את התימה הזו במישור אישי, אינטימי יותר. הדוגמא המובהקת ביותר לכך היא מחזור השירים **Life Lead**, המביא משיריהם של חמישה משוררים שונים, כל אחת ואחד מהם בשפתו: אלזה לסקר-שילר בגרמנית, ש' שפרה בעברית, פול ורלן בצרפתית, אסתר קונדה באנגלית, וגנריך ספגיר ברוסית. בהסבריה לגרסה הראשונה של מחזור זה (לקול ופסנתר), מצהירה המלחינה במפורש על אובדן התום כתימה מאחדת:

במחזור השירים **Life Lead** גדול הצער על אובדן התום ההולך וגובר בכל עולם שבתוך עולמנו.<sup>17</sup> כל שיר בו אכן משקף הלך רוח זה של הכרה באובדן התום ואכזבה מכך. בחרתי שירי חמישה משוררים, שבהם מצאתי לפי התרשמותי איך כל אחד מהם אומר את האמת המרה הזאת בדרכו. לדעתי זוהי דווקא הטררגדיה הגדולה של המין האנושי.<sup>18</sup>

המחזור מכסה טווח הבעתי וסגנוני רחב, מעל ומעבר למגוון השפות המושרות. פליישר מרמזת על כך בהסבריה, באפיינה את האווירה של כל אחד מחמשת השירים כדרמטית, אקזוטית, ציורית, טראגית ותיאטרלית בהתאמה. כמאזין אני חש כי אפיונים אלו אכן נוכחים במחזור השירים ככלל, אך לא בהכרח לפי הפילוח הספציפי המופיע בהסבריה של המלחינה. הדבר בולט במיוחד בגרסה השנייה של מחזור זה, לקול והרכב קאמרי (אופ' 60-64, 2005), שהיא נקודת ההתייחסות העיקרית שלי במאמר זה. הגרסה לקול ופסנתר (אופ' 52, 2001/2)



15 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/7ry2tuhm>



16 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/3bn9sr2r>

17 בדברה על "עולמות בתוך עולמנו", מתייחסת פליישר לראייה לפיה עולמנו ככלל מורכב מהרבה קבוצות, מסגרות או מוסדות (קהילות, מדינות, עמים, תרבויות, וכיוצא-באלה) שכל אחד מהם יכול להיחשב כעולם או מיקרו-קוסמוס בפני עצמו; גם התפיסה לפיה כל אדם הוא עולם-ומלואו יכולה להשתלב בהקשר זה.

18 ציפי פליישר, "עדות מתוך יומני היצירה 2001-2002", מתוך החוברת העברית לאלבום הכפול **ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים)** (Vienna Modern Masters VMM 1060, 2009), עמ' 69.

היא אומנם מוקדמת יותר, אך המלחינה מציינת שדווקא הגרסה הקאמרית מייצגת את החזון הראשוני:

הדימויים המוזיקליים בגרסה הקאמרית של **Lead Life** הם-הם הדימויים עימם חייתי מרגע שהתחלתי לכתוב את הסקיצות ליצירה; ההלחנה לפסנתר הייתה אילוץ, אך מראש ידעתי שיבוא יום והגרסה הכלית שאני שומעת באוזני-רוחי תתממש - והיא אכן הגיעה בשנת 2005.<sup>19</sup>

ברוב השירים, התזמור הוא ההבדל העיקרי או היחיד בין הגרסאות; יוצא דופן הוא השיר הראשון, **צער העולם**, למילים של אלזה לסקר-שילר, שגרסתו הפסנתרנית ארוכה כמעט פי שלושה מזו הקאמרית.<sup>20</sup> שיר זה, שלדברי המלחינה מתמקד בהבנתו של האדם את אובדן התום שלו-עצמו, אכן נושא אופי דרמטי. בכך הוא ממשיך ומהדהד במידה רבה את הלחנתה רחבת-המימדים הקודמת של פליישר לטקסט של לסקר-שילר - **קינה** לסופרן, מקהלת נשים, שני נבלים וכלי הקשה, שכבר הוזכרה לעיל. פליישר הלחינה את **קינה** ב-1985, והיא היוותה, בין השאר, תגובה לאבל אישי על מות תינוקה הראשון, ימים ספורים לאחר לידתו. אופיה האופראי של היצירה בא לידי ביטוי בראש-ובראשונה ביחסי הגומלין המורכבים בתוך הגוף המבצע, ובעיקר המתח בין הסולנית למקהלה. לרוב, המקהלה מייצגת יסוד יותר דינמי - לעתים תוקפני, לעתים דמוי-מחול. הקו של הזמרת, לעומת זאת, הוא יותר ילירי ומתמשך, וקינתה מרחפת מעל היסודות הריתמיים הנמרצים של הכלים.<sup>21</sup> המילים עדיין מופיעות כמעט תמיד ברצף, בלא הפירוק להברות אשר שימש את פליישר ביצירות מאוחרות יותר - אם כי, כפי שצוין לעיל, פליישר מתמקדת לעתים קרובות במילים יחידות, מבודדות אותן וחוזרת עליהן.

ב-**צער העולם** מופיע פירוק ההברות לצד הלחנה רציפה של הטקסט, כפי שמציינת המלחינה בהסבריה:

אלזה לסקר-שילר מספרת בציוריות גדולה על ההבדל שבין "רוח שורפת" (*"Wüstenwind"*) לסימול טוהר ההתלהבות הצעירה, ו-"ספינקס" (*"Sphinx"*) לסימול מחדלי הנפש המתאבנת, הקופאת, עם חלוף השנים. כך גם במוסיקה - הרבה מהפכי מצבי רוח הנגזרים ישירות מן האפקטים הציוריים-צליליים

19 ציפי פליישר בשיחה עם המחבר, ינואר 2022.

20 שתי הגרסאות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה:



<https://tinyurl.com/264t234u>  
(קול והרכב קאמרי)



<https://tinyurl.com/26ru4k6d>  
(קול ופסנתר)

21 חלק מכלי ההקשה (המרימבה והוויברפון, ששניהם מנגנים בגבהי צליל מוגדרים) מספקים דווקא מצלול רך, כמעין פיצוי להיעדרם של כלי קשת וכלי נשיפה. הם גם נדרשים לעתים לספק את הבסיס ההרמוני לשאר ההרכב.

## "צער העולם", גרסת הפסנתר, תיבות 68-78

שבמילים: *wus ...s ...ich* כדי להמחיש את המהפכים שבין רוח שורפת וספינקס מאובן. הדימוי "Wüstenwind" סחף אותי לכיוון אונומתופאיות חריפה וחילופי טקסטורה מהירים וקיצוניים בצמוד לליריות, כעין פריצות של אותם משבי רוח, עם כל הסימבוליקה המשתמעת.<sup>22</sup>

בבואה להלחין שיר זה, כבר הייתה פליישר מתורגלת במתן ביטוי מוזיקלי לדימויים מדבריים מעין אלו, וליצירת חיבור בין הטבע המדברי חסר-הרחמים לבין האכזריות האנושית, בזכות הלחנותיה לטקסטים בערבית. אפשר למצוא נקודות דמיון בין הדימויים המוזיקליים כאן לבין דימויי המדבר האכזרי בקטעים במחזור השירים **נערה פרפר נערה** ובקנטטה **כשני ענפים**, שבה אדון בפירוט בהמשך המאמר.

השימוש בפירוק הטקסט להברות תורם, באופן פרדוקסלי, לאופיו המונומנטלי של שיר זה, אפילו בגרסתו הקאמרית הקצרה, ועל אחת כמה וכמה בגרסתו הארוכה בליווי הפסנתר, בכך שהוא מקפיא את תחושת הזמן. פרדוקס נוסף הוא החיבור בין תחושת המרחב המדברי הפתוח בחלקים מסוימים של השיר לבין תחושת הקלסטרופוניה המאיימת בקטעים אחרים הצמודים אליהם. איום זה מוחשי במיוחד בגרסה הקאמרית, החדה והדינאמית יותר. תחושת המרחב הריק ותחושת הקלסטרופוניה כאחד תורמים לחוסר הנוחות שמעורר שיר זה, עליו עמד משה צוקרמן:

אין רגע, אין הברה, בשיר היחסית-קצר הזה [של לסקר-שילר] שאינו זוכה [אצל פליישר] לאלבורציה, לעיבוד, עם כל אמצעי המבע המוזיקליים האפשריים, [בהם] *Sprechgesang*, השירה המדברת או הדיבור המתנגן [...] וחיקוי של ההברות, דרך התרגום הפונטי שלהן. המילה "Wind", למשל, מתורגמת לאמירה מוזיקלית שהיא כל כך סוגסטיבית שאתה לרגע חושב שאתה נמצא באמת ברוח המדבר הזו. זו יצירה לא קלה לעיכול, אבל אם מעכלים אותה, אתה יוצא בן אדם אחר לאחר שאתה שומע אותה.<sup>23</sup>

להמחשת נקודה זו, נתמקד בהלחנתה של פליישר למילה "Blitz". המשוררת מדמה את רוח-הנעורים הסוערת למכת ברק החוזרת בלי הרף ואף משברת סלעים בעוצמתה הרבה. בגרסה לפסנתר, פליישר אף מרחיבה את הופעת המילה "Blitz" - ראו הקו הווקאלי עם הטקסטורה המלווה, ראשית בגרסת הפסנתר ואחר כך בגרסה הקאמרית.

22 ציפי פליישר, "עדות מתוך יומני היצירה 18.2.2021 חיפה", מתוך החוברת העברית לאלבום הכפול **ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים)** (2009, Vienna Modern Masters VMM 1060), עמ' 73.

23 דבריו של צוקרמן על **צער העולם** מצוטטים מתוך הרצאתו "אלזה לסקר-שילר במוזיקה של ציפי פליישר" במרכז למוזיקה והספרייה ע"ש פליציה בלומנטל, תל אביב, ב-29.11.2009, במסגרת אירועים לקראת השקת האלבום הכפול **לידר: שירים אמנותיים**. בתעתיק המופיע כאן, עשיתי שינויים קלים בטקסט כדי להתאימו לפרסום בכתב. הקלטת דבריו של צוקרמן זמינה להאזנה ולהורדה כקובץ מספר 15 במדור האירועים באוסף הרטרופסקטיבי באתר המלחינה: <http://www.tsippifleischer.com/RETRO-HEB-C.html>

מהמישור הדרמטי-מטפיזי בהלחנה של אלזה לסקר-שילר עוברת פליישר אל המרירות האינטימית של "שני שירי משפחה" של ש' שפרה: הציניות הגלויה של "נתתי לך לב זהב" והאירוניה המרומזת-יותר של "אידיליה משפחתית".<sup>24</sup> פליישר תיארה צמד שירים זה כ-"אקזוטי", אולי בגלל השימוש הרב בכרומטיקה בצמוד (בשיר השני) לדימוי הנרגילה עם העשן המסתלסל. לאוזניי, הכרומטיקה מתפקדת כאן פחות כסמן אקזוטי ויותר כאמצעי הבעה. הכרומטיקה היורדת המתמדת בשיר "נתתי לך לב זהב" מתחברת עם התלונה הבלתי-פוסקת של הדובר(ת) על ההתעלמות של הנמענת מהמתנה שהעניק(ה) לה,<sup>25</sup> ואילו רגעי הכרומטיקה ב-"אידיליה משפחתית", לצד השימוש בדיבור, מסייעים בהטלת הספק בתמונה האידילית. בשני השירים, שולטת המרירות. הטקסט של "אידיליה משפחתית" פתוח לפרשנויות שונות: האם המילים "שום דבר אינו מה שהוא נראה" מכוונות למתן פרשנות נעלה יותר להעברת הנרגילה (שהופכת להעברת אהבה), או שמא הן נועדו דווקא להטיל ספק בהעברת האהבה - דהיינו, בשלווה המשפחתית הבדויה? פליישר מטה את מאזיניה לכיוון הפרשנות השנייה, של הטלת ספק באידיליה, ובכך מכוונת אותם שוב אל אותה אכזבה מרה בעקבות "אובדן התום".

מרירות זו נעדרת כמעט לחלוטין מהשיר הבא במחזור - "שם השמים, מעל הגג", למילים של פול ורלן, שהוא גם השיר הארוך ביותר ביצירה בגרסתה הקאמרית.<sup>26</sup> הטקסט מביע געגועים אל חיים "פשוטים ושקטים" בשמים הכחולים, דימוי שאפשר לפרשו כשאיפה לגן עדן אבוד, אך בשורה האחרונה מתפרש כ-"שנות הילדות" האבודות. בהסבריה, כותבת פליישר:

כשורלן משאיר את הסימבולים פתוחים לחלוטין, הוא משאיר אותנו פעורי פה: נושמים לרווחה מן ההשראה, לפתע קרה משהו נורא, ואנו תוהים-תועים בתוך האמירה הזאת של חלוף חיי התום.<sup>27</sup>

בבואה לסכם את המחזור, מתארת פליישר שיר זה כ-"ציור (אימפרסיוניסטי משהו)"; היא מפנה את תשומת ליבם של המאזינים ליסודות פיקטוריאליים מובהקים בהלחנתה,

24 שתי הגרסאות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה:



<https://tinyurl.com/b2r2tdm3>  
(קול והרכב קאמרי)



<https://tinyurl.com/43w3htwp>  
(קול ופסנתר)

25 פליישר, בהסבריה, מציגה את הדוברת כאם ואת הנמענת כילדה: "אני האם, בתמימותי, נתתי לך לב זהב, ואת ילדתי - הפחות תמימה ממני - לא אמרת תודה"; אך הפרשנות אינה מתחייבת מקריאה של הטקסט כפשוטו, שיכול באותה מידה להציג צמדים אחרים - למשל גבר ובת זוג - בתפקיד הדובר/ת והנמענת בהתאמה.

26 שתי הגרסאות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה:



<https://tinyurl.com/m7y33n66>  
(קול והרכב קאמרי)



<https://tinyurl.com/mryw56de>  
(קול ופסנתר)

27 מתוך החוברת העברית לאלבום הכפול ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים) (2009, Vienna Modern Masters VMM 1060), עמ' 82.

"צער העולם", גרסה קאמרית, תיבות 65-70

כמו-גם לאלוזיה לאימפרסיוניזם של דביסי המתבטאת, בין השאר, בשימוש בסולם הטונים השלמים ובציטטה חשופה ומובהקת מתוך יצירתו "הרועה הקטן". בגרסה הקאמרית, היסוד הפיקטוריאלי נוכח גם בתזמור; אך אפילו בגרסה לפסנתר, אפשר להבחין בדימויים של כלי הנגינה (חליל, קלרינט, כינור) שצלצלו באוזני המלחינה כשיצרה את השיר.

עם זאת, לתחושת השיר מהווה גם את הליבה הטראגית של המחזור - דווקא משום שהוא היחיד שהיסוד המריר או הציני כמעט ואינו נוכח בו. ההלחנה מתאפיינת בשקיפות שברירית ופגיעה (בגרסה הקאמרית, אפילו האנסמבל הקטן מתפצל לעיתים למרכיביו), מהולה בתחושה קודרת יותר, בעיקר במליזמות הארוכות, הנשמעות כמשבי רוח מאיימים - או אפילו כרוחות רפאים.

הציניות והמרירות חוזרות בשיר הבא, "ואלס השטן"<sup>28</sup>, למילים משירה של אסתר קונדה "שְׁפוּלָה", המביעות אָבל על "תקוות מתות". פליישר, שתיארה שיר זה כ-"טראגי", מציינת מקור השראה אוטוביוגרפי - "כאב עמוק על אי יכולתו של השחקן-זמר דורון תבורי למלא את תפקיד קין על הבמה באופרה שלי **קין והבל** [...] במסווה של ואלס - מסתתרת אכזבה קשה"<sup>29</sup>. הוואלס בשיר אכן לקוח מתוך האופרה - נגינת האָבל של הבל על מות כבשתו, שמופיעה בהמשך האופרה בנוסח מעוות יותר כאשר קין מפרש אותו כביטוי להתנשאותו של הבל עליו (מוטיב דומה מופיע, כפי שצינתי לעיל, באורטוריה הממוחשבת **בקץ הדרכים**, המזוהה אף היא עם תבורי). עם זאת, הכרת היסוד האוטוביוגרפי אינה נחוצה כדי להבין את המתרחש ביצירה. המוזיקה שחיברה פליישר לטקסט של קונדה נשמעת לרוב כמחול מלנכולי ומכאני-קמעא שיוצא לעתים מכלל שליטה, כמו תיבת נגינה שהקפיץ שלה נמתח יותר מדי. הקו הקולי אינו מתואם עם המחול: מתקבל הרושם שהדוברת שומעת את המחול אך אינה מסוגלת להצטרף אליו. השירה והריקוד גם יחד נקטעים באיבם. כל אלו מתחברים יחדיו לאבל מר על קברן של תקוות אבודות. מאזינים שמזהים את הציטטה **מקין והבל** יכולים לקשר את השיר עם הרגשות המובעים באופרה (אבלו של הבל על הכבשה שהוא עצמו הקריב, ופרשנותו המעוותת של קין לאבל זה) גם מבלי לדעת על הטריגר בחייה של פליישר.

רוח המחול של **ואלס השטן** ממשיכה גם בשיר החמישי והאחרון - **קנו בצל** - כחלק מההומור השחור בהלחנתה של פליישר לטקסט של גנריך ספגיר.<sup>30</sup> המלחינה כותבת:

בתוך אווירת שוק, הומה ושוקקת, תוססת חיים ועולצת, עומדים ההורים למכור את בתם הקטנה (היא גם מתחבבת עלינו מיד: הפרחחית השובבה, זו שחייה הטובים רק החלו). האווירה העליזה היא רק מסכה לאמת הנוראה שמסתתרת מאחוריה.<sup>31</sup>

פליישר מציינת שניגשה "להלחנת הטקסט המר כאל סצנה תיאטרלית לכל דבר", שבה (כמו **במדיאה**) הזמרת היחידה מגלמת כמה דמויות - תחילה ההורים הנואשים, ולאחר מכן הקונים שלקחו עימם את הילדה.

המחזור ככלל משקף מגוון זוויות על נושא אובדן התום; השימוש בשפות שירה שונות מעצים את תחושת האוניברסליות של התימה. רק ב-**שני שירים משפחתיים** חשתי שיש הטלת ספק בעצם קיומו של התום - מוזיקלית, התחושה הזו ניכרת במיוחד בתלונה המתמדת המאפיינת את **נתתי לך לב זהב**. הקצה השני, שבו השבריריות הכואבת תופסת לגמרי את מקומה של הציניות, הוא ב-**"שם השמים"**. המחזור כולו ממשיך בקו הפליישרי שבו כאב האובדן נְחֻוּה על רקע הכרה באמיתותו וערכו של התום האבוד; גם כאשר הספק מוטל לרגע (בציניות שאופפת את **שני שירים משפחתיים**), הוא מתבהר מחדש על רקע שאר השירים במחזור.

## ביטויי אימה ומלחמה

בקנטטה **כשני ענפים** - המבוססת על קטעים מתוך פואמה מאת אל-ח'נסא, משוררת בדואית מהמאה השישית - הרגש הדומיננטי בטקסט הוא אָבל על מותו-בקרב של אחיה של המשוררת.<sup>32</sup> המוטו של היצירה - המופיע בתחילתה וחוזר פעמים מספר בנקודות מפתח במהלכה - מתקשר לדימוי אובדן התום: "כשני ענפים היינו / מתוך גזע אחד צמחו / עלו כפורחת גם-יחד [...] והנה לפתע תהפוכות הזמן: / על אחד מהם עלה הכורת / כי הזמן האכזר אינו מותיר דבר" (בתרגומו של ששון סומך). אכזריותו של הזמן מצטרפת כאן אל ההוד חסר הרחמים של הנוף המדברי, נקודה שאליה כבר התייחסתי בדבריי על **צער העולם ב-Life Lead**, ואשר נוכחת גם ביצירות אחרות של פליישר, בהן **נערה פרפר נערה**.

30 שתי הגרסאות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה:



<https://tinyurl.com/6r7bsr3s>  
(קול והרכב קאמרי)



<https://tinyurl.com/9mtjk9bu>  
(קול ופסנתר)

31 מתוך החוברת העברית לאלבום הכפול **ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים)**

(Vienna Modern Masters VMM 1060, 2009), עמ' 89.



32 הפרטיטורה זמינה לעיון ולהורדה באתר המלחינה: <https://tinyurl.com/like-2branch-score>

28 שתי הגרסאות זמינות לעיון ולהורדה באתר המלחינה:



<https://tinyurl.com/manwz8rh>  
(קול והרכב קאמרי)



<https://tinyurl.com/y9c6jdan>  
(קול ופסנתר)

29 מתוך החוברת העברית לאלבום הכפול **ציפי פליישר: לידר (שירים אמנותיים)**

(Vienna Modern Masters VMM 1060, 2009), עמ' 86.



בנאום בשבח גבורתו של הלוחם (למשל, ברצי'טיב של הבאס, תיבות 317-341, עמ' 32), מספקת המוזיקה תיאור ציורי-רטורי מעודן של דימוי "הקדרה הרוחת" - התנועה העדינה של הנוזל הגולש מן הקדרה ונמוג - לצורך תיאור כעסו של הגיבור. אך גם מסגרות מאורגנות אלו מתערערות, לעתים בצורה מרומזת, בזרמים תת-קרקעיים של הכלים, ולעתים בהתפרצות אלימה. לקראת סיום החטיבה, המקהלה מתלכדת כביכול מחדש, אך גם איחוד זה לא מחזיק מעמד, והאפיזודה נמוגה ומתפרקת.

בחטיבה זו ודומות לה (כולל הבלט, הכלי ברובו), ניתן להטיל ספק אם יש בכלל ייצוג לרעיון התום ביצירה זו. בוודאי שאין בה ייצוג טהור ונאיבי המזכיר את **אהבה עתיקה** או את **אואזיס**. עם זאת, האהבה של אל-ח'נסא לאחיה היא, לצד האהבה בין הורים לילדיהם, האהבה הטהורה והראשונה ביותר שיש, נקייה מן המתח והקנאה שעשויים ללוות את האהבה הרומנטית;<sup>36</sup> והפגיעה באהבה זו מתוארת באכזריות רבה, בברוטליות, שהמלחינה מיטיבה לצייר בשפתה המוזיקלית. גם אם אל-ח'נסא עצמה לא ערערה (לפחות בפסוקים שבחרה פליישר להלחין) על האתוס המלחמתי שהוביל למותו של אחיה (לא לפני שהוא עצמו הרג רבים אחרים בקרב), הרי שהמוזיקה אכן מכילה ייצוג של מציאות אכזרית זו. בהקשר של מכלול יצירתה של פליישר ניתן לראות בו מחאה על גורם נוסף המערער על התום האנושי - לצד גילויי חמלה ואהבה, המדגישים שהתום האנושי הוא אכן יקר, עדין ושברירי, וחשוב להגן עליו.

## סיכום

נושא התום ואובדנו, בווריאציות שונות, עובר כחוט השני לאורך כל חייה היצירתיים של פליישר - ולא רק ביצירות אשר הוזכרו במישרין במאמר זה. ממכלול יצירותיה, עולה תמונה של מלחינה אשר מכירה בגורמים הרבים המאיימים על תמימותה של האנושות ועל אושרם של בני האדם - ועם זאת מאמינה בחשיבותו של התום כדבר שאפשר, וחשוב, לשומרו. רק במקרים מעטים נוגעת כתיבתה של פליישר ישירות בציניות (**בקץ הדרכים**) או בברוטליות אלימה (**מדיאה, כשני ענפים**). אפילו במקומות בהם ניתן היה לצפות לביטוי מוקצן לאלימות (כגון תיאור הרצח הראשון **בקין והבל**) אינם מגיעים לקיצוניות שפליישר הוכיחה (במקרים נדירים אך בולטים) שהיא מסוגלת לבטא.

ככלל, נראה כי פליישר מבכה על אובדן התום, מוחה עליו או מתריעה מפניו, יותר בצער או פכחון מאשר בזעם. הכעס והסרקזם נוכחים אף הם, אבל לרוב גוברים עליהם החמלה והאמונה, המתבטאות בין השאר בנסיון ליישב בין יסודות מוזיקליים שונים או אפילו

36 אין ספק כי גם בין אחים יכולה להתגלע קנאה רצחנית, נושא שפליישר בחנה באופרה **קין והבל**; אך רעיון זה של קנאת אחים נעדר לחלוטין מהטקסט והמוזיקה של **כשני ענפים**.

זעקה זו מעלה בדמיון אשה אחת הפורצת מתוך מעגל המקוננים והמקוננות, שמחולם אינו יכול להכיל את כאבה. אפשר לקשר זאת להשוואה שעושה אל-ח'נסא בין האבל שלה לבין קינתן של נשים אחרות על אחיהן, אם כי השוואה זו מופיעה במפורש רק מאוחר יותר, בחטיבה השמינית: "באשר אפנה אראה שכולה / מר תבכה, תקונן את יום אסונה / טרופת-דעת תבכה את אחיה / אך אין הן מקוננות על אח כאחי-שלי".

אחרי התפרצותה של הסולנית בתיבה 295, חוזרת המקהלה לשיר במקצב אחיד ומובילה את החטיבה השלישית לסיום שקט יחסית. אך עם פתיחתה של החטיבה הבאה ("אתה מרווה רמחים צמאים") מתפרצים כלי ההקשה והאבובים באחד משיאי הברוטליות בקנטטה - ובכתיבתה של פליישר בכלל. תחושת המלחמה והאלימות נמשכת גם עם כניסת המקהלה, בין השאר בזכות התנגשויות בין התפקידים השונים ושימוש במצלולים מקהלתיים דוגמת עיצורים שורקים. אלה, בצירוף המצלולים הלא-שגרתיים בכלי הנגינה,<sup>37</sup> מעצימים את תחושת החספוס והאלימות. ישנם בחטיבה זו גם רגעים של תיאום רב יותר, של נסיון לשמר משהו מן ההדר הטיקסי של שירת המקהלה המתואמת של המוטו (תיבות 358-360, עמוד 33 בפרטיטורה):

### "כשני ענפים" (פרטיטורת אוטוגרף), תיבות 360-358 - תפקידי מקהלת הגברים

37 במאמרה "מין המיקרו אל המקרו: ההיבט המבני של יצירותי המוזיקליות" (מפתח 3, ינואר 1999, עמ' 71-90), ציינה פליישר את עבודתה עם האבובן היינץ הוליגר ועם הצ'לן זיגפריד פאלם, מהם למדה על כמה מהטכניקות המתקדמות לכתיבה לכלים אלה, והפקת מצלולים חדשים מהם (ראו במיוחד עמ' 84-86). היא הסתייעה גם בנגנית הקאנון הארמנית הווירטואוזית ורטוהי לפג'יאן, וכתבה תפקיד מלא לקאנון ביצירתה, אם כי מסיבות מעשיות, היא אישרה את תפקיד זה בפסנתר בכל ביצועיה של היצירה נכון לכתיבת דברים אלה. עם זאת, הצליחה פליישר להפיק הקלטה של קטעים נבחרים בקאנון, שאותם אפשר לשמוע באלבום **ציפי פליישר: קלאסיקות מתחדשות** (2013), לצד ביצוע מלא של היצירה, שבו מנגן הפסנתרן את תפקיד הקאנון.

מנוגדים. מצד אחד מביעה פליישר ביצירתה ככלל, וביצירות העוסקות באובדן התום בפרט, התעניינות ומומחיות רבה בטכניקות ובמצלולים מודרניסטיים, הנוטים לעתים קרובות לכיוון הצורמני. אך הצורך לייצג את התום עצמו, או לנסות לבפות את אובדנו ולהתנחם עליו, משתקף לעתים קרובות בהבעה מוזיקלית המזכירה סגנונות או מצלולים עתיקים, או את עולם המחול. כך, ברבות מיצירותיה, משנות השבעים המאוחרות ועד היום, ניתן לחוש במתח מתמיד בין כמיהה לשלו ולתמים לבין סטירת-הלחי המצלצלת של האכזריות, בין היאוש על אובדן התום לבין האמונה בקיומו ובצורך לשמרו ולהגן עליו.

## חלק ב' - עדויות המלחינה

עמ' 102	<u>כשני ענפים - וידוי ודיון</u>	<u>פרק 07</u>
	<u>אדפה - עולם אחר:</u>	<u>פרק 08</u>
עמ' 139	1. <u>ציפי פליישר בריאיון עם אורי גולומב</u>	
עמ' 159	2. <u>מה אומרים על אדפה</u> עדיין בימי חייה של המלחינה	
	<u>אדפה - אקספרטיזה</u>	<u>פרק 09</u>
עמ' 163	<u>מתוך עומק התהליך הקומפוזיטורי</u>	
	פינת החינוך המוזיקלי	
עמ' 258	<u>על החינוך להומאניות באמצעות הכוראלים של באך</u>	<u>פרק 10</u>
עמ' 271	<u>על הוראת ההרמוניה</u>	<u>פרק 11</u>



בתוך מכלול יצירותיה של ציפי פליישר בולטת הקנטטה **כשני ענפים** המושרת בערבית כפריצת דרך במוזיקה הישראלית ובעולם המוזיקה הווקאלית לדורותיה (דברי המנצח תמיר חסון). הנה "שני הענפים" שהם בעצם שני "נופי עץ" כפי שהם מעוצבים באופן גרפי על עטיפת התקליטור שמכיל את ביצוע הבכורה של היצירה (**טקסטורות ערביות**: Aulos Koch-Schwann 3-1420-2, 1993). "נופי העץ" עשויים מאותיות ערביות מתוך הדיוואן של המשוררת הבדואית שאת מילותיה שרים הזמרים.  
ראו את סיפור היצירה בהרחבה בפרק הבא.

## כשני ענפים - וידוי ודיון

## הערת עורך:

ב-13 באפריל 2007, בשעה 10:00, התקיים מפגש עם ציפי פליישר בסטודיו של נעה בלאס (ז"ל) בתל אביב, במסגרת מפגשי יום שישי של פורום המלחינות. המפגש התמקד והתעמק בקנטטה **כשני ענפים** (1989, אופ' 24).<sup>1</sup> לקראת סופו, בתום ההאזנה ולאחר הרחבת הדיון ב"כשני ענפים", הוזכרו מספר יצירות נוספות. בסיום הוזכרה 'נבואת אדפה' - החזון לכתיבת גרנד-אופרה באכדית שהיתה אז עדיין בגדר חלום. באירוע נכחו, בין השאר, שני מוזיקאים שהיו מעורבים בביצוע הראשון ובהקלטת הבכורה של היצירה ב-1990 - הנקשן חן צימבליסטה והמנצח אבנר איתי - אשר לקחו חלק פעיל בשיחה וייצגו את 'גבורת' הבכורה.<sup>2</sup> כל הנוכחים - רובן מלחינות חברות הפורום - אחזו בידיהם את הפרטיטורה המלאה של היצירה.<sup>3</sup> אל המפגש נתלוותה תערוכה מתוך שלבי ההלחנה, אשר היה לה שימוש בזמן הדגמות המלחינה.

הטקסט המוגש להלן מתבסס על תמלול ושכתוב שנעשו בספטמבר 2021. בעריכת הדברים לדפוס, עשינו כמה תיקונים והבהרות, אך שמרנו על האופי הדיבורי של הדברים. הקוראים מוזמנים להאזין להקלטה של המפגש, אשר זמינה להאזנה ולהורדה באוסף הרטרופסקטיבי באתר המלחינה.<sup>4</sup>

1 תקופת ההלחנה של היצירה הייתה בשנים 1986-1989. שנת סיום ההלחנה סומנה בפרטיטורה וברשימת היצירות כשנת ההלחנה. ביצוע הבכורה היה בשנת 1990.

2 הביצוע יצא באלבום **ציפי פליישר: טקסטורות ערביות**, שזמין כיום להאזנה בשני אתרי סטרימינג ("ספוטיפיי", "אפל מיוזיק") ובאתר המלחינה <https://www.tsippifleischer.com/disco2003h.html> וראו גם דבריו של אבנר איתי על היצירה בערוץ היוטיוב של המלחינה [https://www.youtube.com/watch?v=0AZ5bQtJ\\_mY](https://www.youtube.com/watch?v=0AZ5bQtJ_mY)



3 הפרטיטורה, שהייתה קיימת אז בצורת כתב יד נקי ומהודר, יצאה מאז לאור בצורת פקסימיליה במכון למוסיקה ישראלית (ממ"י 7872). היא זמינה לעיון באתר הספרייה הלאומית בירושלים <https://tinyurl.com/22tuz4dy> ובאתר המלחינה <https://tinyurl.com/like-2branch-score> וראו גם הערה 8 להלן.

4 ההקלטה היא פריט מספר 8 במדור האירועים באוסף הרטרופסקטיבי מתוך הדיסקוגרפיה שבאתר המלחינה <https://www.tsippifleischer.com/RETRO-HEB-C.html> קישור ישיר להורדת ההקלטה: <https://tinyurl.com/two-branches-meeting>

## ציפי פליישר:

בשנות ה-70 של המאה שעברה ניסיתי, הרגשתי שאני רוצה לכתוב מוזיקה. לפני כן לא ידעתי שאני רוצה לכתוב מוזיקה; מוזיקלית תמיד הייתי. זה התפתח במשך השנים, אבל תמיד היה חשוב לי לעשות רק מה שבאמת אני מרגישה, שבלי זה אני לא יכולה לחיות. בעצם, כמלחינים, אנחנו משוחחים עם הנצח. כאן במיוחד, ביצירה הזאת, אני מרגישה שבאמת אמרתי את שלי. היא עדיין לא כל כך מפורסמת וזה בכלל לא מעניין אותי, אבל אשמח מאוד אם תהיה לנו הזדמנות לבצע אותה פעם נוספת.<sup>5</sup> אמרתי ביצירה זו משהו שהוא בגדר גם סיכום וגם פריצת דרך, ובממדים גדולים. יצירה של שתיים-שלוש דקות פחות נתפסת מיצירה של עשרים דקות. ולנו יש כאן ארבעים דקות, ביצוע מצויין של אבנר איתי עם זמרי קאמרן, שגם זה מאוד חשוב. חשוב להזכיר שאני גם מזרחנית, ותקופה ארוכה בחיים לא ידעתי אם אני מזרחנית או מוזיקאית. ברגע מסויים הפכתי למוזיקאית במקום הראשון, אבל המזרחנות עדיין נכנסה מאוד עמוק לתוך ההלחנות. זאת יצירה שאכן משקפת את זה, תוך שאני מציינת שהיא מאוד תובענית. כמו שתבעתי מעצמי להגיד את הכי טוב שאני יכולה לפני כמעט 20 שנה, כך גם המבצעים היו צריכים להיות כאן ברמה מאוד גבוהה, כולם עד אחד, כדי להיות מסוגלים לעשות את מה שאני מבקשת בפרטיטורה בלי פשרות.

אז אנחנו כאן ב-1986, אז היתה תקופה שכבר פחות או יותר התמסד בתוכי, בראש שלי היה הכיוון של מלחינה שהיא גם מזרחנית. בשנות ה-70 הייתי אומרת שזה התחיל כאקספרימנט, שאומנם הצליח, אבל מבחינתי זה עוד היה לתעות בערפל. זה נקטע בתחילת שנות ה-80 כשהתעסקתי בהלחנות שלי בנוף הארץ כמהות פיוטית.<sup>6</sup> היכרתי בדיוק אז את גיורגי קורטג כשעוד היה בבודפשט. אחר כך הוא תכף יצא משם. התאהבתי בו, רצתי אחריו לכל מקום, איפה שהוא רק עשה איזושהי סדנה. אני אזכרת סדנה שהוא נתן בברלין בכלל על ביצוע, רק ביצוע, **דיברטימנטו** של ברטוק למיתרים, שלישייה של ראול, רביעייה של מוצרט, ומה שהוא הצליח להוציא מכל צליל דרך המבצעים עוד יותר חיזק בי את האמונה שמוזיקה זה דבר גדול. זה נתן הרבה כוח. כשאדם נכנס לתהליך כזה של שלוש, ארבע שנים של יצירה, כל דבר שנתפס הוא כמו במגנט וזה משפיע.

5 נכון לכתיבת דברים אלו, זכתה היצירה לשני ביצועים נוספים בארץ: עם מקהלת Naked Voices בניצוח תמיר חסון ב-2008/9 ("ספוטיפיי"; "אפל מיוזיק");

<https://www.tsippifleischer.com/disco200013h.html> ועם זמרי מורן בניצוח גיא פלץ במסגרת פסטיבל "ווקס פמינה" של פורום המלחינות בשנת 2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=ya84-GdTv9s>).

עם העלאתו של הביצוע מפסטיבל "ווקס פמינה" לרשת, צורפו אליו סרטונים עם דברים על היצירה מפי אבנר איתי (ראו קישור בהערה 2 לעיל);

נעמי פארן, המייסדת והמנהלת של מקהלות מורן [https://www.youtube.com/watch?v=-ziv\\_faOZoo](https://www.youtube.com/watch?v=-ziv_faOZoo) וגיא פלץ <https://www.youtube.com/watch?v=VOqY-dgm6Hk>

עם סגירת כתב-יד הספר, מתקיימות ההכנות לביצוע הרביעי על-ידי האנסמבל הקולי הישראלי בניצוחו של גיא פלץ. הביצוע יתקיים ב-29 במאי 2026, ויזכה לשלוש הקרנות מקוונות באותו היום.

6 **שישה מדריגלים לנוף הארץ** למקהלה בלא ליווי (1981-1983, אופ' 14-9), **סוויטה לפירות הארץ** לגיטרה סולו (1981, אופ' 8).

ב-1985 הלחנתי את **קינה** (אופ' 16), ושם היתה מהפכה בעקבות הלימודים שלי לדוקטורט; קרה לי נס שלמדתי אישית עם יאן לה-רו את אחד הקורסים לדוקטורט ואז גיליתי שסאונד זה משהו מאוד מאוד חשוב לי, אני מסוגלת להתקשר כמעט לכל דבר שאני רוצה קודם כל דרך ה-issue הזה - זאת אומרת דרך האמירה של הסאונד. זה היה מאוד שונה לפני כן, כאשר מוזיקה קלה והרמוניה, לא שהפסקתי לאהוב הרמוניה, אבל זאת היתה **התגלות**, כמו שאומרים, מהפכה. זה התחיל ב**קינה** והמשיך בכשני **ענפים**.

ואז ב-1986 פרופ' ששון סומך, מורי ורבי במזרחנות, תכף אחרי ששמע את הבכורה של **קינה** אמר לי - תראי, עשית את הדרך שלך אל המזרח כמלחינה, בכלל כבן אדם, עשית את הדרך שלך אל האישה, כי **קינה** היא בעצם על מות תינוק שלי דרך טקסט של אלזה לסקר-שילר, עכשיו תחברי ביניהם, והוא דחף אותי בכוח למשוררת הבדואית אל-ח'נסא מהמאה השישית לספירה. ממש הציק לי.

עד עכשיו זה היה רקע של תולדות היצירה, ואז בין 1986 ל-1990 (הבכורה) קרה התהליך. בעצם במשך כל החצי השני של שנות ה-80 רציתי לכתוב באופן מודע מוזיקה לטקסטים בערבית ספרותית. עבדתי כמעט במקביל על כמה יצירות. הראשונה יצאה ב-1987 **בלדה על מוות צפוי בקהיר** (אופ' 20) עם מילים של המשורר הקאהירי צלאח עבד-אל-צבור; ב-1988 **גלימת הלילה** (אופ' 21), קולאז' עם קולות ילדים בדואים ו-**בהרי ארמוניה** (אופ' 22) עם נערות ארמניות, ואז היצירה הזאת.

ב-1986 נכנסתי אל המשוררת הבדואית הזאת כמו תלמידה. אני מספרת לכם על חלקים מהתהליכים, ממש למדתי את הדיוואן שלה, ישבתי עם מזרחן נוסף שהוא מומחה לתקופה זו, ישעיהו גולדפלד, התחלתי לעשות סלקציה עד שהגעתי לפסוקים שרציתי. נכנסתי לעבודה אינטנסיבית עם אבנר.

בהתחלה אבנר הכיר אותי אומנם, אבל הוא עוד לא היה בטוח מי ומה אני לעומת מלחינים יותר מבוגרים ממני, יותר מוכרים לו, ובכל זאת ברגע מסויים הוא מאוד רצה את היצירה ואז כבר לא היה כל כך הרבה זמן. מצאתי את עצמי במצבים של בלי לישון בלילות, זה לא כל כך בריא, אבל לוקחים סיכון.

#### **אבנר איתי:**

את רגילה לקחת סיכונים.

#### **ציפי פליישר:**

נכון. לקחתי סיכון, היו לי כיווצים בלב, ואז ידעתי ש-4 ימים בשבוע לישון רק שעתיים זה לא זה. אבל עברתי את זה תודה לאל, ואז באמת התחיל תהליך עומק, כי לזכותו של אבנר

ייאמר - ולא כל מנצח הוא כזה - הוא באמת מתעניין בכל צליל שהוא הולך לבצע, זאת גדולה, ככה צריך להיות, אבל זה בדרך כלל לא כך, ויש די הרבה מנצחים שהיו רוצים שאמות, כי מה הם צריכים את הנדנדוד שלי, מספיק שכתבתי את התווים... נדיר לעבוד עם מנצח כזה שכל כך מתעניין, שישב איתי סשנים בתקופות ממש רצופות ולמדנו יחד את הטקסט, כשהוא רוצה להכיר בפרטי פרטים את הטקסט, רוצה להכיר כל קו של כל קול בתוך ההרכב.

ב-1993 הקלטה של היצירה יצאה על דיסק של Schwann-Koch.<sup>7</sup> כמו שאמרתי, זאת שיחה עם הנצח. כדאי להקליט כזאת יצירה. כמלחינים אנחנו יודעים שהקונצרט עובר לפעמים עם המון טעויות; בכל זאת הוא עבר והקהל לא שם לב. אבל כשאתה עומד מול זה כמשהו נצחי, אתה בבית, ורוצה לשמוע את מה שבדיוק כתוב בפרטיטורה, כולל הוראות מהמלחין; בקיצור, זה צריך להיות אמין. בקונצרט זה עובר ללא בעיה גם אם זה לא לגמרי אמין.

אני זוכרת כמה קשה עבדתי על כל פרט בפרטיטורה, היא נשארה כפקסימיליה, אבל תפקידי הנגנים הוכנו במחשב. היו הגהות קשות מאוד, והמעתיק אמר לי - שתהיי בריאה, אין פה אף צליל נורמלי, כל פעם אני מחפש במחשב עוד גרפיקה חדשה שלא מכיר, לפעמים יש לי במחשב, לפעמים אין לי; אמרתי לו בסדר, מה שאין לך במחשב כבר אעשה ביד.<sup>8</sup>

זהו. נעבור עכשיו תהליך. חשובה לי הנינוחות, אני כל כך שמחה שאנחנו כאן ביחד ונעשה את זה כמו שצריך, לא נגזים, אבל כמו שצריך, זאת אומרת נלמד לקרוא פעם אחת את הטקסט הזה. הוא לא ארוך. נקרא אותו איתי ביחד, אחר כך נבין קצת את המבנה של היצירה, את הדברים הכי חשובים, ואז נשמע אותה, ועוד יהיה לנו זמן לשאלות. אני מדברת על ארבע שנים של תהליך קומפוזיטורי ואת הכל שמרתי. באמצע התהליך הזה, הילד שלי היה רק בן שבע-שמונה (1987/8), הוא היה בנסיעות קשות גם כאשר הייתי צריכה, למשל, לראות את היינץ הוליגר - ולא ויתרתי. אתמול פתחתי את כל התיעוד הזה וצלצלתי לאבנר איתי בערב, תשמע, אמרתי לו, אני נרגשת, פתחתי דברים שלא ראיתי יותר מ-20 שנה.

7 טקסטורות ערביות, Aulos Schwann-Koch 3-1420-2

<https://www.tsippifleischer.com/disco1993h.html>

האלבום זכה למהדורה השנייה ב-2003 (Aulos Musikado 66063); ראו פרטים נוספים בהערה 2 לעיל). הוא נפתח ב-"אני מאמין" קצר מפי ציפי פליישר, וכולל גם את **בלדה על מוות צפוי בקהיר** ושיר אחד מתוך **נערה פרפר נערה**.

8 תמיר חסון, שניצח על הביצוע השני של היצירה (2008/9), רצה שהזמרים ישירו מהפרטיטורה המלאה, ולא מפרטיטורה ווקאלית, כך שיוכלו לעקוב אחרי תפקידי הכלים במהלך החזרות והביצוע. בהתאם לכך, דאגה המלחינה להכין גרסה שבה הקטינה קצת את התפקידים הקוליים כדי להשאיר מקום לתפקידי הכלים. זו גם הפרטיטורה ששימשה את גיא פלץ בביצוע השלישי (2016) והרביעי (2026), ואשר יצאה לאור במכון למוסיקה ישראלית. בנוסף, הוציא המכון תפקידים נפרדים לנגנים, שהוכנו במחשב.

דרך אגב, שולה (שולמית) פינגולד עשתה ב-1994 עבודת מחקר מאוד רצינית על היצירה באוניברסיטת תל אביב שהפכה אחר כך בסיס לכמה מאמרים.<sup>9</sup>

ההרכב שלנו הוא של מקהלה קאמרית שאמורה להיות וירטואוזית, כל אחד שם בעצם ברמה של סולן. אליה אמורים להצטרף שני אבובים, צ'לו, קאנון וכלי הקשה מעורבים. רציתי ללמוד, אני כל כך אוהבת ללמוד מנגנים, אמרתי את זה גם לחן (צימבליסטה), לא שלא היכרתי מהלימודים שלי או מההלחנה מקודם. אני אוהבת אבוב, זה כלי אהבת הילדות שלי, בשבילי צליל של אבוב שחותך את האוויר זה תמיד היה קסם. רציתי להגיד ביצירה הזאת כל כך הרבה דברים, האבוב התאים לי, והרגשתי שאני צריכה ללמוד מהמורה הטוב ביותר; ואז הגעתי להיניץ הוליגר, גיבור האבוב. זה לא היה פשוט, אבל הגעתי. הגעתי גם לזיגריד פאלם, גיבור הצ'לו. ישבתי איתם, זה לא היה בארץ, וכל זה הוביל לפרטיטורה כזאת שיכולתי להיות בטוחה שלא ויתרתי בה על שום שם של דבר שרציתי להגיד. ואם היתה לי שאלה, היה לי את מי לשאול - את שני הגיבורים האלה.

עכשיו בואו תפתחו לרגע את הפרטיטורה, בעמוד שאתם רואים למעלה את הטקסט בערבית. אני קודם כל קוראת את התרגום של ששון סומך לעברית. נעשה את זה על קצה המזלג, זה בדיוק מה שאני עושה עם המבצעים כדי שיבינו מה הם שרים. קודם כל בכלל להיכנס לאווירה. התרגומים של ששון סומך הם לא תרגומים מדויקים לחלוטין, הם לא מילוליים. הוא מתרגם כך שיהיה נוח למי שקורא בשפה שאליה מתורגם השיר ובדרך כלל בעברית רהוטה, ואז הקורא נכנס לאווירה. אחר כך אפשר לעבור לטקסט המקורי ולראות כבר את כל הניואנסים. יש לנו כאן שישה בתים, וזה כבר אחרי בחירה שלי מתוך הדיוואן המלא של אל-ח'נסא.

המשוררת הבדואית מהמאה השישית לספירה כתבה דיוואן על שני אחים שלה שנהרגו בדו-קרב, וכאן היא מדברת על אחד מהם, סאח'ר, והיא אומרת:

<sup>9</sup> הכוונה בעיקר למאמר Tsippi Fleischer, "The Cantata Like Two Branches" *International Choral Bulletin*, October 1996, pp. 13-15 <https://www.tsippifleischer.com/24BranchesEng.pdf>

גרסה עברית מורחבת של מאמר זה, הכוללת התייחסות נרחבת לעבודתה של פינגולד, זמינה באתר המלחינה: [https://www.tsippifleischer.com/publications/TF\\_LikeTwoBranchesHeb.pdf](https://www.tsippifleischer.com/publications/TF_LikeTwoBranchesHeb.pdf)

ראו גם ציפי פליישר, "מן המיקרו אל המקרו: ההיבט המבני של יצירותי המוזיקליות", **מפתח: כתב עת למורים למוזיקה 3** (ינואר 1999); [https://meyda.education.gov.il/files/Mazkirut\\_Pedagogit/Music/tzipi\\_flysher.pdf](https://meyda.education.gov.il/files/Mazkirut_Pedagogit/Music/tzipi_flysher.pdf)

וכן את מאמרה באנגלית "Structural aspects of my music as illustrated in the tape work *The Gown of Night* and the cantata *Like Two Branches*", *Organised Sound* 3/1 (April 1998), pp. 51-59; <https://tinyurl.com/5n7n82kk>

### בית מס' 1

כְּשֵׁנִי עֲנָפִים הָיִינוּ  
מתוך גֶּזַע אֶחָד צָמְחוּ  
עָלוּ כְּפֹרְחַת גַּם-יָחַד  
אוֹלָם אַךְ גָּדְלוּ וְהִשְׁגִּיאוּ  
וּפְרִיָם הַחַל מִבְּשִׁיל  
וְהִנֵּה לְפִתַּע תְּהַפּוּכוֹת הַזָּמָן:  
עַל אֶחָד מֵהֶם עָלָה הַכּוֹרֶת  
כִּי הַזָּמָן הָאֶכְזָר אֵינוֹ מוֹתִיר דְּבָר.

"כי הזמן האכזר אינו מותיר דבר" - את זה היא בעצם אומרת. זו פילוסופיה שאני קמה איתה כמעט כל יום בבוקר מאז שהיכרתי את המשוררת הבדואית הזאת, הזמן אכזר מכל דבר.

### בית מס' 2

סוֹסֶךְ דוֹהַר אֵיתָן, עַת שְׁאֵר הַסּוֹסִים  
נִרְתָּעִים בְּפִגְשָׁם בְּאֶדְמַת טְרָשִׁים קְשׁוּחָה.

כאן היא מתארת את אחיה כגיבור מלחמה, שהוא חיה בתוך מלחמת חיות. לכן זאת לא בדיוק קינה, לא lament במובן הרגיל של המילה. אלה תיאורי גבורה.

### בית מס' 3

אֶתָּה מְרוּהָ רְמָחִים צְמָאִים  
אֶתָּה מְשַׁסֵּף גְּבוּרִים חֲמוּשִׁים  
סוֹעֵר אֶתָּה כְּקֶדְרָה רוֹתַחַת  
וְהַסּוֹסִים עוֹבְרִים בְּיָם שֶׁל דָּם.

ועכשיו - אתה גיבור בין בני אדם, היא אומרת, אכזרי. אתם רואים את כל תיאורי הטבע של המדבר בחצי האי ערב, את הדימויים, גם בבית הזה וגם בבית הקודם. השפה הזאת יותר מפותחת, מלאת דמיון, משפת הקוראן שהגיעה קצת אחר כך, והתחילה לצמצם ולפשט את השפה הציורית העשירה, הקדומה יותר.

### בית מס' 4

מְרַגּוֹעַ מְצָא לוֹ הַסּוֹס בְּצֵל צְאָלִים  
אַךְ לְפִתַּע זֶנֶק הוּא  
כְּלוּם הַפְתִּיעוּ מְטָר?

**משתתפת:**

הסוס מחוק?

**ציפי פליישר:**

הסוס מחוק כי לא הייתי בטוחה אם אני רוצה שזה יהיה סוס או אדם. ואני כבר מרחיבה בתשובתי. אתה לוקח טקסט כזה שעבר בעצם כתורה שבעל-פה ויש לו הרבה פרשנויות, אתה מוצא שם משהו שהוא פירוש שאתה אוהב או שאתה ממציא איזשהו פירוש ממש משלך; בכוונה לא רציתי כאן להגביל, העדפתי שיישאר פתוח - או סוס או אדם. זה המקום היחיד שבתוכו מחקתי מילה. תבינו, מחקתי המון מתוך הדיוואן, אבל בתוך מה שבחרתי בנקודה הזאת ערכתי שינוי. כאן, זאת בעצם מנוחת הלוחם, הגבר, אחרי היום הקשה שעבר עליו במדבר.

**בית מס' 5**

עם זריחת החמה אֶזְכֹּר אֶת צִכְרִי  
אֶזְכְּרֶהוּ אֶף לַעֲת שְׁקִיעָה  
בְּאֶשֶׁר אֶפְנֶה אֶרְאֶה שְׁכוּלָה  
מִר תִּבְכֶּה, תִּקְוֶנִי אֶת יוֹם אֶסוּנָה  
טְרוּפֶת-דַּעַת תִּבְכֶּה אֶת אַחִיהָ.  
אֵין הֵן מְקוֹנְנוֹת עַל אַח כְּאָחִי שְׁלִי.  
וְאֲנִי אֶת עֲצָמֵי אֲנַחֵם, אֶרְגִּיעַ  
אֶף בִּי נִשְׁבַּעְתִּי, בְּאֵלֵהִי, לֹא אֶשְׁכַּחְהוּ לְעַד  
לְבִי נַחֲמָץ מִיְגוֹן לְזַכְרוֹ.

בבית הזה יש לנו קינה של אישה.

**בית מס' 6**

אֶבְכֶּה עָלֶיךָ כֹּל עוֹד תִּהְיֶה יוֹנָה עַל עַפְאִים,  
וְכֹל עוֹד יֵאִירוּ כּוֹכָבִים לְנוֹסְעִים בְּדַמֵּי הַלֵּילָה.

ולסיום בית שירי, כתיאור של מוות לתמיד, תחושת נצח - אבל בלילה, משהו שקט ("בדמי הלילה"). כבר השלמתי, אומרת המשוררת, עם העובדה שאתה מת ואחיקה עם הזיכרון שלך.

המבנה של היצירה הוא כעין רונדו גדול כאשר בית מס' 1 משמש כפזמון חוזר, "refrain" במוזיקה, עם קצת וריאנטים אחרי ההופעה המלאה שלו בהתחלה כבית מס' 1. סך הכל 10 חלקים (פרקים) עם קטע/פרק אמצעי (מס' 5) שהוא רובו ככולו אינסטרומנטלי - "בלט". המספור כאן, אם כן, הוא כבר לא כמו המספור הקודם של ששת הבתים בתרגום של ששון סומך, שזהו הבסיס. כל התחלת פרק שאתם רואים כאן זהה למילים הראשונות בביתם של ששון סומך, וכך בדיוק זה מופיע גם בפרטיטורה.

- |                                    |                             |
|------------------------------------|-----------------------------|
| 1. Like Two Branches (a)           | 1. כשני ענפים (א)           |
| 2. Your Swiftly-Saddled Horse      | 2. סוסך דוהר איתן           |
| 3. Like Two Branches (b)           | 3. כשני ענפים (ב)           |
| 4. You Appease Thirsty Spears      | 4. אתה מְרַוֵּה רמחים צמאים |
| 5. Ballet (instrumental)           | 5. בלט (כלי)                |
| 6. Like Two Branches (c)           | 6. כשני ענפים (ג)           |
| 7. In the Shade of a Tree          | 7. מרגוע מצא לו             |
| 8. Every Morning at Sunrise        | 8. עם זריחת החמה            |
| 9. Like Two Branches (d)           | 9. כשני ענפים (ד)           |
| 10. I shall Weep for You (codetta) | 10. אֶבְכֶה עליך (קודטה)    |

בואו תהפכו דף בפרטיטורה, בלי להיבהל. יש כאן תמיד למעלה תרגום מילולי ובאמצע בגדול הערבית.

**משתתפת:**

רגע, וזה כאילו באותיות לועזיות?

**ציפי פליישר:**

נכון, זאת הפונטיקה. למשל, בית מס' 1 של ששון סומך, שהוא ה-refrain, ערוך אצלי בשלוש שורות בכתובה הפונטית, עם הפירושים המילוליים המדויקים. אנחנו במצב ששורת טקסט היא עם שלושה מפלסים: אנגלית למעלה (קטן), ערבית פונטיקה באמצע (גדול), עברית למטה (קטן).

VI LIKE TWO BRANCHES (C)

P.41 We were like two branches...
Kunna kaqhusnayni...

VII IN THE SHADE OF A TREE

P.44 He sits under the warmth of his (arta) tree, he remained [in ambush] hunting [intending to hunt] the heroes [of the enemy]
Tamababana fi difi 'ar'at'ihī fabāta yulkanni'su 'abtalaha

Did it rage, the evening, upon him, and did it storm?
'ahāja-l'asīyyu 'alayhi fathārā

VIII EVERY MORNING AT SUNRISE

P.51 It reminds me, the rising of the sun, (of) saḥr - and I will remember every setting of the sun
Yudhakkiruni tulū'ū-ššamsi saḥran wāadhkuruhu likulli ghurūbi-ššamsi

And yet I never stop from seeing a bereaved woman while she is crying bewailing the day of tragedy
Walākin la 'azālu 'ara 'ajūlan wabāḥiyatan tanūhu liyawmi nahsi

I see her crazed mourning for her brother; It is not (that) they mourn for (a brother) like my brother
'arāha wālihan tabki 'aḥ'āha wama yabkūna mithla 'aḥi

But I distract my soul <from him> with consolations
Walākin u'azzj-nafsa <'anhu> bitta'assi

No! By God! not will I forget you
falā wallāhi la 'ansāka

O, how great my sorrow for him
faya lahafi 'alayhi

IX LIKE TWO BRANCHES (D)

P.57 We were like two branches...
Kunna kaqhusnayni...

X I SHALL WEEP FOR YOU

P.82 For ever will I mourn for as long will soo the dove and so long will shine stars of the night for the traveller
Fasawfa 'abta'ka ma nāhat mu'awwafatun wama 'adā'at nujūm-ḥayli lissārī

I LIKE TWO BRANCHES (A)

P.1 We were like two on a tree-trunk flourishing for some time in the best condition for the growth of trees
Kunna kaqhusnayni fi jurthamatin basāḥā ḥinan 'ala ḥayri ma yunma lahu-ššajaru

until it was said (that) they grew (in) their roots and (that) fine their growth and ripening the fruit
ḥatta 'idha 'idā 'and talat 'urūḥuhuma wataba ḡarsuhuma wasta'asā'at ḥthamaru

Cut off (was) the one (by) hazards of time; is not behind (by) Time a thing and no pity
'aḥna 'ala wāḥidin raybu-zamāni wama yub'ā'ī-zamānu 'ala šayin wala yadharu

II YOUR SWIFTLY-SADDLED HORSE

P.12 [The enemy's horses] They plod on, and you will stab them; your horse being stone - while their back legs follow where their front legs tread and they enter upon rocky lava
Yabkūna wataḥ-sabuhu ḥāfilan 'idha tabakat waḡašīna-l'ḥarāra

it seems (that) the saddles when he places on the wild donkeys they try to outdistance the wild cows
ba'anna-l'ḥatūda 'idha šaddaha 'ala dhi wusūmin tubāri šuwāra

III LIKE TWO BRANCHES (B)

P.20 We were like two branches...
Kunna kaqhusnayni...

IV YOU APPEASE THE THIRSTY SPEAR

P.28 You appease the spear (and) you kill the man in armour like the cauldron of a cook when it boils over
Waturwi-ssināna waturdi-l'ḥamiyya ḥamirjali tabbā'chatin ḥina fārā

You cover the horses [of the enemy] [in] dark blood
watuḡšī-l'ḥuyūla ḥiyāda-nnaji'ci

V 'BALLET' (instrumental)

P.35



וכאן הטקסט המלא של אל-ח'נסא, כפי שהוא ערוך לעשרה פרקים מוזיקליים. משמאל תרגום מילולי לעברית, מקוצר לעומת מה שנמצא בפרטיטורה; מימין, תעתיק פונטי.

1. כשני ענפים (א)
  - היינו כשני ענפים על גזע, פרחו לגובה,
  - במשך זמן, במצב הטוב ביותר באשר לצמיחת עצים
  - עד כי נאמר כי שורשיהם נעשו ארוכים,
  - שהיטיבה צמיחתם והבשיל פריים
  - ולפתע פגעי הזמן השמידו את האחד -
  - כי הזמן האכזר אינו מותיר דבר, ואינו חס על דבר.
2. סוסך דוהר איתו
  - סוסך דוהר איתו, דוקר את סוסי האויב הנעים בכבדות
  - הנתקעים בתוך סלעי הלבנה
  - כאילו קושר אתה את האוכפים
  - על חמורי הפרא המתחרים בריצה עם פרות הגר
3. כשני ענפים (ב)
  - היינו כשני ענפים על גזע, פרחו לגובה...
4. אתה מרוחה רמחים צמאים
  - אתה מרוחה רמחים צמאים, משסף ניבורים חמושים,
  - כעסך כקדרה של טבחית כאשר (הקדרה) גולשת
  - אתה מכסח את סוסי האויב בדם כהה
5. "בלט" (כלי)
  - היינו כשני ענפים (ג)
  - היינו כשני ענפים... ולפתע פגעי הזמן...
7. מרגוע מצא לו
  - מרגוע מצא לו בצל חמו של העץ!
  - האם געש הערב עליו וסערך
  - שוהה ארוכות, אורב לטרף...
8. עם זריחה החמה
  - עם זריחת החמה אזכור את צחר,
  - אף אזכרהו לעת שקיעת שמש
  - באשר אפנה אראה שכולה
  - מר תבכה, תקונו את יום אסונה
  - אני רואה אותה טרופת חושים, מבכה את אחיה;
  - אין הן מקוננות על אח כאחי שלי
  - לפתע מסיחה אני את נפשי ממנו (מרגיעה) בניחומים,
  - אך לאו באלהים, לא אשכחך
  - מה רב צערי עליו
9. כשני ענפים (ד)
  - היינו כשני ענפים על גזע, פרחו לגובה...
10. אבכה עליך
  - אבכה עליך לעולמים כל עוד תהמה יונה על עמאים
  - וכל עוד יאירו כוכבי הלילה לנצח

1. Kunna kaghushnayni (a)
  - Kunna kaghushnayni fi jurthūmatin basakā,
  - hīnan 'ala ḡhayri ma yunma lahu-ššajaru
  - ḡatta 'idha ḡāla ḡad ḡālat 'urūḡuhuma
  - waḡāba ḡharsuhuma wastawsakā ḡththamaru
  - 'aḡhna 'ala wāḡhidin raybu-zzamāni
  - wama yubḡi zzamānu 'ala šay'in wala yadḡharu
2. Yaḡīna wataḡsabuhu
  - Yaḡīna wataḡsabuhu ḡāfilan
  - 'idha ḡābakat waḡḡašīna-lḡhīrāra
  - ka'anna lḡkutūda 'idha šaddaha
  - 'ala dḡi wusūmin tubāri ḡiwāra
3. Kunna kaghushnayni (b)
  - Kunna kaghushnayni fi jurthūmatin basakā...
4. Waturwi-ssināna
  - Waturwi-ssināna waturdi-lḡkamiyya
  - kamirjali ḡabbāḡḡatin hīna fārā
  - Watuḡḡhī-lḡḡhuyūla ḡiyāda-nnaḡī'i
5. "Ballet" (bidūn 'aḡwāt)
  - Kunna kaghushnayni... 'aḡhna 'ala wāḡhidin...
6. Kunna kaghushnayni (c)
  - Kunna kaghushnayni... 'aḡhna 'ala wāḡhidin...
7. Tamakkana fi dif'i 'arḡātihi
  - Tamakkana fi dif'i 'arḡātihi
  - 'ahāḡja-l'ašīyyu 'alayhi fathāra?
  - fabāta yuḡkanniḡu 'abḡālahā...
8. Yudḡakkiruni ḡulū'u-ššamsi
  - Yudḡakkiruni ḡulū'u-ššamsi ḡaḡḡran
  - wa'adhḡkuruḡu likulli ḡhurūbi-ššamsi
  - Walākin la 'azālu 'ara 'aḡjūlan
  - wabāḡkiyatan tanūḡu liyawmi naḡsi
  - 'Arāha wālihan tabki 'aḡḡāha
  - wama yabḡūna miḡḡla 'aḡḡi
  - Walākin 'u'azzi-nnaḡsa ('anhu) bitta'assi
  - falā wallāhi la 'ansāka
  - faḡa laḡfi 'alayhi
9. Kunna kaghushnayni (d)
  - Kunna kaghushnayni fi jurthūmatin basakā...
10. Fasawfa 'abkīka
  - Fasawfa 'abkīka ma nāḡat muḡawwaḡatun
  - wama 'aḡā'at nuḡūmu-lḡlayli lissārī

במשפט הראשון - "היינו כשני ענפים" - התחביר של הערבית הוא לא בדיוק כמו של העברית, "היינו כשני ענפים על גזע, לגובה פרחו למשך זמן מה במצב הטוב ביותר באשר לצמיחת עצים". אני קוראת את זה בערבית פעם אחת לאט ואתם תקראו אחריי, וזה רק כדי שנתידד עם המילים של המשוררת הבדואית, ואחר כך נרגיש יותר טוב כשנפגוש את זה במשך 42 דקות של מוזיקה. הטקסט נטו לא ארוך.

שלוש השורות הראשונות של המשוררת הבדואית אל-ח'נסא, ממש בערבית:

كُنَّا كُغْشَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ بَقَا  
 فَكُنَّا إِذَا قِيلَ فَذَ طَالَتْ عُرُوجُهَا  
 أَهْنَى عَلَيَّ وَأَمِيرٍ رَبِّ السَّامَانِ وَبَا  
 وَبَا عَلَيَّ فَمَّا نَمَى مَا نَمَى لَهُ آلُ الشَّجَرِ  
 وَطَابَ نَزْرَعُهَا وَأَشْمُوسُ الشَّمْرِ  
 يَبْقَى السَّمَانُ عَلَيَّ شَيْءٍ وَلَا يُذَرُّ

וכאן אותן שלוש שורות כפי שמופיעות בתחילת הפרטיטורה בתעתיק פונטי לאנגלית ובתרגומים מילוליים לעברית ולאנגלית. שימו לב: יש בפונטיקה עיגול מסביב לכל עיצור שאנחנו לא רגילים לו בעברית. זה חוזר אחר כך במדויק בפרטיטורה מתחת לקווים הווקאליים.

**I LIKE TWO BRANCHES (A)**

p.1 We were like two branches on a tree-trunk flourishing for some time in the best condition for the growth of trees

Kunna kaghushnayni fi jurthūmatin basakā hīnan 'ala ḡhayri ma yunma lahu-ššajaru

until it was said (that) they grew (in) their roots and (that) fine their growth and ripening the fruit

ḡatta 'idha ḡāla ḡad ḡālat 'urūḡuhuma waḡāba ḡharsuhuma wastawsakā ḡththamaru

Cut off (was) the one (by) the hazards of time; is not left behind (by) Time a thing and no pity

'aḡhna 'ala wāḡhidin raybu-zzamāni wama yubḡi zzamānu 'ala šay'in wala yadḡharu

מתוך הפרטיטורה – תוכן היצירה על עשרת פרקיה בכתב יד המלחינה

C O N T E N T S

Chapter	page	Text (Arabic)		Hebrew Translation
		Phonetic transcription	Original	
I LIKE TWO BRANCHES (A)	1	"Kunna baaghushnayni..."	كُنَّا كُغْضِنَيْنِ...	כְּנֵנוּ כְּעֵנַיִם...
II YOUR SWIFTLY-SADDLED HORSE	12	"Yafāina wataḥsabahu..."	يَفَايِنَا وَتَحْسَبُهُ...	אֵינֵנוּ וְאֵינֵנוּ...
III LIKE TWO BRANCHES (B)	20	"Kunna baaghushnayni..."	كُنَّا كُغْضِنَيْنِ...	כְּנֵנוּ כְּעֵנַיִם...
IV YOU APPEASE THE THIRSTY SPEAR	29	"Waturwi (a)ssināna..."	وَتُرْوِي السِّبْطَانَ...	וְאַתָּה מְרַוֵּת הַמְּחַיֵּב...
V BALLET (INSTRUMENTAL)	35			
VI LIKE TWO BRANCHES (C)	41	"Kunna baaghushnayni..."	كُنَّا كُغْضِنَيْنِ...	כְּנֵנוּ כְּעֵנַיִם...
VII IN THE SHADE OF A TREE	44	"Tamabkana fi difi artatiri..."	تَمَكَّنُ فِي دِفِي أَرْطَاتِي...	מְבִטֵן בְּתַלְמֵי אֲרָצִי...
VIII EVERY MORNING AT SUNRISE	51	"Yudhabkairuni tulū' ššamsi..."	يُدْخِرُنِي طُلُوعِ الشَّمْسِ...	וְיָבִיט בְּרִיחַת הַחֲמָה...
IX LIKE TWO BRANCHES (D)	57	"Kunna baaghushnayni..."	كُنَّا كُغْضِنَيْنِ...	כְּנֵנוּ כְּעֵנַיִם...
X I SHALL WEEP FOR YOU	82	"Fasawfa 'abīka..."	فَوْقَ أَبْنِيكَ...	אֶלְכֵּךְ אֶלְכֵּךְ...

[במהלך הקראת הטקסט למשתתפות המפגש, עם התרגום המילולי פרי-עטה, הוסיפה ציפי פליישר מספר הערות]

לגבי ה-refrain (הפרק הראשון שחוזר מספר פעמים)

על המילה עץ שג'רו [šajaru בתעתיק] יש ממש שיר שלם. פרי ותמר זאת אותה מילה, זה אותו שורש בשפות השמיות.

משתתפת:

את דוברת ערבית?

ציפי פליישר:

כן. אני אשמח שתשמעו אותי ותחזרו אחריי, או אית.

משתתפת:

זה נשמע ממש ערבית גבוהה.

ציפי פליישר:

זאת ערבית מאוד גבוהה - "ערבית ג'אהילית", מתקופת הג'אהיליה הטרומ איסלאמית. גם מבחינת התוכן וגם מבחינת הדימויים זו רמה מאוד גבוהה של שירה, וגם פמיניסטית, שימו לב - משוררת בדואית מהמאה השישית לספירה. אני לא הולכת עם הדגל הזה, הפמיניזם, אבל איכשהו זה נמצא בתוכי, איכשהו כוח נשי של משוררת כזאת שיכולתי כל כך להתלכד איתה.

משתתפת:

אולי כדאי לשמוע אותך עושה את הכל בעצמך?

ציפי פליישר:

לא, זה בסדר. יש לי את כל הסבלנות שבעולם בשבילכם.

משתתפת:

אבל זה פשוט ייקח המון זמן.

ציפי פליישר:

כן?

משתתפת:

כן, אותי זה מענג לשמוע אותך מקריאה את הטקסט.

ציפי פליישר:

בסדר, מסכימה. אני רק אקרא בעצמי, אבל חשוב לעקוב בדיוק. שוב, תשימו לב, זאת ערבית ספרותית, זאת התורה, כלומר זאת האוטוריטה. בכל ארץ יכולים לבטא קצת אחרת, לפעמים יש שינויים גדולים במבטא לעומת המבטא האוטוריטטיבי של הספרותית כמו שאני קוראת; כמו שאתם בטח מכירים את ההבדל במבטא של העברית בין יהודי תימן ויהודי גליציה, יש שם מהפכות. כשאנחנו לומדים לקרוא את הטקסט בערבית, אנחנו מגזימים, מדגישים מאוד כל דבר; באמרה זה כבר נשמע פחות ברור. אתם מכירים את זה הרי מעולם האופרה. ונזכור, יש כאן מקהלה וירטואוזית.

**לגבי הפרק השני**

על סוסי האויב שנעים בכבודות, יש כאן ציור של רגליהם האחוריות שדורכות בעקבות הקדמיות, בעוד שהסוסים שלך מתהלכים באופן מוצק - "סוסך אבן".

שימו לב, בשביל תנוחה של חיה בערבית ג'אהילית יש לנו ציור שלם; תנוחה של גמל יושב - זה לא סתם יושב, יש תנוחה כזאת ויש תנוחה כזאת, והציור השלם יכול להיות מקופל בתוך מילה אחת.

המשוררת ממשיכה לתאר את אחיה כגיבור - כאשר הוא קושר את האוכפים על חמורי הפרא שלו, הַזְבָּרוֹת (יש כמה פירושים) - בעלי הפסים, אלה המתחרים בריצה עם פרות בַּר של האויב. זאת אומרת אתה גיבור, אתה חיה שהיא גיבורה.

**לגבי הפרק הרביעי**

והיא ממשיכה לפנות/לדבר אל אחיה הגיבור: כולך כקדרה כאשר היא גולשת, שימו לב לכל הדמיון המזרחי הזה. כשהיא אומרת אתה "מכסה את הסוסים של האויב בדם כהה", היא מתכוונת לדם נידה, זאת אומרת היא משתמשת בדימויים שלה כאישה.

חלק מהקטע הזה, רק שתי המילים "כקדרה רותחת/גולשת" כְּמִזְלֵ טַבְּאִח'טֵן (kamirjali tabbachatin) שר דני אטינגר עם קול מאוד חשוף בתוך זמרי קאמרן כסולן, שומעים אותו טוב מאוד. [ "מעל העיצור מסמן בערבית הדגשה גדולה].

**לגבי הפרק החמישי (הבלט)**

כל מיני דימויים מהטקסט נתנו לי השראה לכתוב קטע אינסטרומנטלי שמצייר ממש בכלים את הדימויים האלה. אני זוכרת זוג רקדניות בשרוואל, חרקים בחול, רקדנית שתויה... כל מיני דברים כאלה. כשאבנר (איתי) בא לחזרות שלנו הוא אמר: אני בא מכלי (כידוע, אבנר היה אבובן עוד בטרם החל לעסוק בניצוח), מאוד מעניינים אותי הדימויים הציוריים האלה שעומדים מאחורי כל צליל אינסטרומנטלי; הוא אפילו לחץ עליי להיכנס, בהסבריי לנגנים, יותר ויותר לאסוציאציות שהיו לי בזמן שהלחנתי. אשאיר לכם עכשיו, כמאזינים, לראות עוד ועוד דימויים וציורים. למבצעים אמיתיים שמתעמקים במה שעושים, זה מאוד חשוב, גם כוריאוגרף לא פעם נותן לרקדנים דימויים שיעזרו להם להיכנס לדרמה, למהות של התנועות שהם מבצעים.

**לגבי הפרק השביעי**

הגבר שְׁיָשׁוּב על מכונו בשעת חום תחת עץ הַאֲרָטָא (שיח) שלו, הוא מתביית, נשאר במארב כשהוא צד, דהיינו, מתכוון לצוד את גיבוריו של האויב. האם געש הערב עליו וסער? למדתי להכיר שכל דימוי שמזכיר במדבר הצחיח איזושהי רטיבות של טיפות טל, או גשם קל, עושה משהו מטרף חושים לאנשי המדבר. אולי מופיעה פתאום איזו חיה מאיימת, אולי פתאום מגיע גשם. באמת בכלים שומעים את הטיפות האלה עם הצלילים העיליים (ה-"ארמוניקים") בצ'לו (עמ' 47 בפרטיטורה, תיבה 464 ואילך), בהתחלה בצלילים ארוכים

ויותר מאוחר בשמיניות, כעין טפטוף קולח יותר, עדיין קליל ביחד עם האפקטים באבוב (עמ' 49, תיבות 500 עד 502).

**ועכשיו מתפרצת קינת הנשים (אקפלה) - בפרק השמיני**

כשהייתי בקהיר סיפרו לי שאת הקינה הזאת ממש מכירים בעולם הערבי, זה משהו מאוד מפורסם; כמו שמכירים אצלנו למשל את ביאליק. לומדים את הקינה הזאת. נתמזל מזלי והיתה לי חברה מאוד טובה בקהיר, נסעתי לשם הרבה, היא עשתה דוקטורט בבארי באיטליה ומלמדת פיתוח קול, בתיזה שלה לדוקטורט עסקה בדיוק בנושא - איך כותבים מוזיקה מודרנית (אמנותית) לטקסט בערבית. לא הייתי חולמת שאפגוש כזאת חברה טובה, מוסלמית, שיכולתי להיכנס אליה בקהיר כל פעם כשאני רוצה לישון בצהרים. התיזה שלה נמצאת כאן בתערוכה.

**משתתפת:**

התרגום שלך כל כך שונה מהתרגום שהיכרנו בהתחלה, של ששון סומך.

**ציפי פליישר:**

את אוהבת אותו כי את רואה בדיוק מה הערבית אומרת.

**משתתפת:**

נכון.

**משתתפת:**

מילה במילה.

**ציפי פליישר:**

אבל היה לך הרבה יותר קשה לקלוט את הדבר המסובך הזה בתור איזושהי אמירה פיוטית בלי שהיית מכירה את האווירה של כל פסוק ופסוק באופן כללי מן התרגום של ששון סומך. כן, צריך קודם כל להיכנס לאווירה, ואז באמת כבר עדיף להתייחד ולהישאר רק עם התרגום המילולי.

**לגבי הפרק העשירי**

רק את הפסוק הזה אני רוצה שתקראו יחד אתי, את הסיום, בסדר? לאט. [אכן התבצעה הקריאה המשותפת. היתה לכך מטרה ברורה, כי בהלחנה המקהלה הופכת כעת למקהלה מדברת שקוראת את המילים בקצב דיבור מדויק.]  
ואנחנו לקראת ההאזנה לקנטטה במלואה, ברצף, עם הפרטיטורה. עכשיו אתם מכירים את הצלצולים של הערבית. הייתי אומרת שהעניין של הרונדו קצת פתוח, זאת אומרת בחרתי מה שבחרתי לקטעי הביניים, אבל יכולתי לבחור יותר. הטקסט די קצר אבל ההלחנה מאוד מרחיבה, מאוד תובענית כפי שהזכרתי, וצריך זמרים מצויינים. רצוי להגיע ל-20, אבל אם יש למשל פחות, רק 16, זה גם בסדר, העיקר שיהיו מצויינים.

עד להשלמת התהליך הקומפוזיטורי, חלו תזוזות במספרי התיבות, ואף בחלוקת הקוודרטים: קטע הנשים (פרק VIII) מתחיל בפרטיטורה בקוודרט 55 ואילו בדרפט הוא מתחיל בקוודרט 58. אך אין זה מפריע כהוא-זה לעקוב אחר המעשה הקומפוזיטורי; הדרפט משקף מצב בשל ביותר. הכל נמצא שם.

### רגע סיום קטע הגברים ולאחריו פריצת הנשים בקינה הזועקת

אני סוקרת לכם בקיצור מה קורה במוזיקה אפרופו הטקסט. כל פעם מופיעות המילים "היינו כשני ענפים" (Kunna Kaghusnayni) בגישה קצת שונה; בפעם הראשונה הגירסה המלאה ביותר, אחר כך החומרים האלה חוזרים ונתתי להם לחיות בכל מיני קומבינציות. "מרגוע מצא לו" מולחן למקהלת גברים בלבד, בתוספת כלים; "עם זריחת החמה" מולחן למקהלת נשים בלבד, רוב הזמן א-קפלה, והכלים מסתגלים בסוף. בפעם האחרונה, ה'פזמון' "היינו כשני ענפים" מאוד מורחב, ואז מתחיל הפיזור, הפירוק. לאורך כל הקנטטה אנחנו מרגישים מתי המקהלה, ששרה כולה באוניסון, נשמעת סולנית ומתי הכלים סולנים. כמובן בבלט הכלים סולנים, הם היחידים שמשתתפים, למעט חדירות קטנטנות של הקולות. בתוך יצירה בממדים כאלה גדולים, ידעתי מראש איפה הדגשים, זאת אומרת, בניתי את כל המכלול עם סקיצות, כולל המקהלה והכלים זה מול זה. בפרק האחרון (העשירי) ממש כאילו טרנס של מקהלה וכלים בשקיפות אחד מול השני, והמקהלה מדברת בנאמנות מוחלטת למקצבים שבהם קראנו לפני רגע את הפסוק הזה.

היה כאן תהליך שאני רוצה לספר לכם עליו: הפרטיטורה הווקאלית נכתבה קודם כל כדרפט, נמצא שם כבר הכל, ומבחינתי זאת היצירה הגמורה, אלא שרק אני יכולה להבין את מה שכתבתי. גם הכלים מסומנים ברור מתחת לקולות. בשלב זה, כתבתי את הפרטיטורה הווקאלית. אחר כך עשיתי מונטאז' של הפרטיטורה הווקאלית עם הכלים. כאן הייתי צריכה לעבוד יותר לאט, זה היה כבר בשלב מתקדם: כדי לסיים את תפקיד ההקשה, חן (צימבליסטה) פשוט ישב אתי ועשינו את זה ביחד לפי הטעם והצבע שהכתבתי; זה קרה בישראל. עם היינץ הוליגר וזיגפריד פאלם נפגשנו בחו"ל, ואז יכולתי להשלים את תפקידי האבוב והצ'לו.

כל החומר המוזיקלי לקוח ממקאם אחד, החיג'אז, חלק מנגינות שלי, זאת אומרת, ממש הלחנתי בעצמי במקאם הזה, וחלק מנגינות שמצאתי בספר [מצביעה עליו בתערוכה] באוניברסיטה האמריקאית בקהיר (American University of Cairo, AUC) של מנגינות במקאם הזה, שנכתבו על ידי הרבה אנשים ברחבי המזרח התיכון. התלבשתי על הספר הזה באופן טבעי כשראיתי אותו לפתע, וזה היה אושר, מתנה שנפלתי עליה. בחרתי מה שהרגשתי שמתאים לי, אבל גם המשכתי לעבד את מה שבחרתי, כולל רבעי טונים. כבר צלצלו בראש אקורדים באבובים, כל מיני רעשים בצ'לו - למשל חרחורי מוות. היום אפילו לומדים את היצירה הזאת, דִיטֶר (דיטריך) שְנֵבֶל אמר עליה בברלין בסדנה ב-1994:

"One of the masterpieces of the late 20<sup>th</sup> Century"

אבל כשהתחלתי ראו בזה "קנטטה בערבית, מופרעת, קנטטה לבטטה", צחקו ממני. אבל לא היה לי איכפת. הייתי בטוחה שטמונה כאן איזושהי אמת גדולה.

שימו לב! נראה עכשיו את רגע הסיום של קטע הגברים, עם הנירְוֶנָה הרוגעת, שלאחריו פורצות הנשים בקינה הזועקת בזמרת א-קפלה. בדף הדרפט התואם למקום המסויים בפרטיטורה, נתמזל מזלנו גם לראות את רגע פריצתה של זמרת הנשים.

אותו המקום בדרפט

הערה: הוכנסו הכוונות קלות - מיפרטי ההרכב (שאינם נמצאים בכל עמוד של הדרפט) ומספרי התיבות התואמים בפרטיטורה.

Score 517	Score 518	Score 519	Score 520	Score 521	Score 522	Score 523	Score 524
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

דוגמא של מקום בפרטיטורה ולאחריו אותו המקום בדרפט

המקום בפרטיטורה (פרטיטורת אוטוגרף)

## דיון / שיחה לאחר ההאזנה, הרחבות

### משתתפת:

יש 90 מקאמים או כמה?

### משתתפת:

לא, יש אלף.

### ציפי פליישר:

אנחנו מלמדים 15, קאנוניים, וזה אחד מהם - החיג'אז. עם הסקונדה המוגדלת. בדומה למודוס אהבה רבה.

### אבנר איתי:

קודם כל עם כל הכבוד זו היצירה הכי קשה שאני אי פעם ביצעתי. יוסף טל כתב לי שתי יצירות, מאוד קשות, אבל יכולתי לקרוא ומיד להקשיב למה שכתוב. כאן אני מקשיב ולא יודע איך עושים את זה, ברצינות, לא מבין איך עושים את זה. כמובן בלי העזרה של ציפי. היא לוקחת אותנו למחוזות חדשים, זה משהו שציפי עשתה לכולנו עם היצירה הזאת, זאת היתה באמת עזרה גדולה והעזה גדולה. ערבית שפה קשה (צוחקים).

### משתתפת:

בולדוזר.

### אבנר איתי:

זה לא רק בולדוזר, היא עבדה עם כל נגן, כל אמן, היתה שותפה. יש פה הרבה סימונים שאתה לא מוצא בשום מקום אחר, אתה צריך לדעת למה המלחין התכוון, ומבחינת הזמרה זה כל כך תובעני. עשיתי את החלק הראשון מתוך ה-*Cinq Rechants* של מסיאן ל-12 קולות: זה קל כי זה כתוב בצורה ברורה, זאת צרפתית ולא ערבית; אנחנו מתיימרים לשפות שמיות, בשביל בן אדם שיודע טוב עברית לספור עד עשר בערבית זה מצלצל דומה; ויש לא מעט מילים שהשורשים זהים, אבל זה הקשר היחידי הפרקטי. זו שפה זרה שאנחנו לא מכירים אותה, בכלל לא. שני הזמרים האנגליים תפסו אותה הכי קל, הם הצטיינו בלימוד השפה, בתפיסה הפונטית.

### ציפי פליישר:

זיכרון פונטי, פשוט לדעת לחקות את ההגיים; מה שאנחנו ניסינו לעשות כאן היום זה דבר דומה - להכיר קצת את ההגיים.

### החברת של AUC

מספר שורות לחן (מצב מאוד התחלתי של ההלחנה) אשר עיצבתי לי תוך עיון בחוברת לחני מקאם חיג'אז שמצאתי ב-AUC (American University of Cairo); כתבתי בראשו "דף מוטיבים".

43 אטסיבוס

האזנה לקנטטה במלואה, ברצף,  
עם פרטיטורה לכל משתתפת

**אבנר איתי:**

אני נורא פחדתי, בכלל הרעיון היה בהתחלה של מין אופרה [פונה לציפין], נכון? היה מין רעיון כזה, אבל בסוף צמחה היצירה הזאת, אני קיבלתי כל פעם בדואר דפים, וניסיתי ללמוד את זה. רציתי שלפחות בהקלטה הדברים הפוליפוניים הצפופים - והם באמת די צפופים - ייצאו כך שהקהל המאזין יוכל לעקוב אחר הקולות. זה כתוב בטכניקה של חיקויים שאנחנו לגמרי מכירים בכל כתיבה מהרנסנס והלאה, של חיקויים שקול נכנס אחרי קול, עם תמאטיקה זהה או דומה; יוצא שהחטיבות ההומופוניות או חטיבות האוניסונו מיד ברורות למאזין.

**ציפי פליישר:**

למזלנו גם היתה לחלק מהסולנים אוזן אינטואיטיבית, ולכן לא היה צורך במקרה כזה בזיכרון פונטי. הסיבה המרכזית לכך - האוזן שלנו, שקולטת הרבה בשמיעה את השפה הערבית שמדוברת בסביבה בה אנו חיים.

השפה הזאת, הערבית, כל כך מוזיקלית, בשבילי.

**אבנר איתי:**

בגלל העויינות אנשים לא מקורבים לשפה. זה הפסד שלנו.

**ציפי פליישר:**

היתה שאלה איך למדתי את הטקסט, ואני עונה: זה היה כל כך מעניין, ממש מרתק. לקחתי, ישבתי, אספתי, התחלתי לתרגם, גם למדתי את כל הפרשנויות לפסוקים, לאט לאט בחרתי, לא בבת אחת, זה היה באלימינציה, קיבלתי ספר שלם - הדיוואן של הקינה הגדולה של המשוררת, בהדרגה התחלתי להוציא ממנו דברים שמוצאים חן בעיניי ואחרי חודש חזרתי וראיתי מה כבר לא מוצא חן בעיניי עד שהגעתי למחוז חפצי. לא רציתי הרבה פסוקים, הטכניקה פה מבחינת קומפוזיציה - להרחיב כל מילה; וזה כבר התחיל אצלי ביצירה **קינה**. מאוד לא ורבאלי, מאוד לא כמו ליד (Lied), דווקא לקחת ולפרק, לקחת את הטקסט ולעשות מכל מילה עולם, ואחר כך מכל משפט עולם.

צריך אומץ וצריך גם מקהלה טובה. היינו נפגשים פעם בשבוע והגענו לרמה מאוד גבוהה. אני זוכרת שדיברנו פעם עם צבי אבני והוא אמר למבצעים, "חבר'ה, אבל באך זה קל? מוצרט זה קל? מה אתם מספרים לנו?" אני רוצה לציין באמת שאבנר הוא נאמן, הוא לא יכול להגיד לי "ציפי, תעשי פה פשוט יותר", הוא ירצה לעשות בדיוק את מה שכתוב. ב-2006 היה לי ניסיון דומה עם נערי טלץ; גרהרד שמידט גאדן לא ויתר לילדים בשום דבר, נלחם על כל צליל שלי.

היתה נגנית, כבר הזכרתי אותה, קוראים לה וְרְטוּהַי לַפְּגִיאַן, ואני היכרתי אותה ברובע הארמני בירושלים כשעשינו את **בהרי ארמניה**. הייתי צריכה להלחין יצירה קצרה לְקִדּוֹת ארמניות, אז הגעתי לשם; זה לא היה פשוט, הם לא פותחים את השערים, אבל הצלחתי דרך

קשרים עם פרופסור דליה כהן. הגעתי לשם, ואז אני רואה שוֹרְטוּהַי מנגנת נהדר בפסנתר, היא עושה תרגילים כל כך יפים למקהלה שלה, היא חופשייה להפליא בפסנתר, ואני שואלת אותה: וְרְטוּהַי, את מנגנת כל כך יפה, מה הסיפור שלך? היא היתה צריכה בעצם ללמד אותן את המנגינה שהלחנתי. כתבתי מנגינה והזמרות הצעירות חזרו בהקלטה בכמה שכבות על זה כשאני מנצחת, די חופשי. הן קיבלו אם כן לשיר קו אחד, יצאו מספר שכבות בסרט המגנטי, ואז הוכנס קו קלרינט, שהוא בנוי משורת צלילי סולם, וצריך לדעת איפה כדאי להכניס אותו. הבחורה הארמנית הזאת היתה צריכה קודם כל ללמד את הילדות טקסט ארמני די מורכב עם המנגינה, ואז אפשר היה בהקלטה לשיר אותו עם כניסות ניצוח שלי. התוצאה די חופשית. דרך אגב, בעוד כמה ימים יבצעו את היצירה הזאת בפעם הראשונה כביצוע חי, זה יקרה בלוס אנג'לס.

אני חוזרת ושואלת את ורטוהי מה הסיפור שלך, אז היא אומרת: אוי, פסנתר, אל תגידי שאני מנגנת טוב, פשוט בושה, זאת העבודה שלי, אין לי ברירה; הכלי שלי הוא קאנון, אני אמנית בקאנון, יש לי דיפלומה, כתבו לי קונצ'רטי לקאנון. פתחתי זוג עיניים. בדיוק עם הקנטטה הזאת, בחצי השני של שנות השמונים, פגשתי אותה כמו בחלום. אני מוכרחה לשמוע אותך, אמרתי. ובאתי אליה הביתה בבית חנינא ושמעתי אותה. נדהמתי, זה לא נשמע כמו נגינת קאנון שאנחנו רגילים לשמוע בעולם הערבי, שהיא לא כתובה כלל, הם בדרך כלל מאלתרים או מנגינות או סולמות ובזה נגמר עניין; פה היא ממש מקבלת תווים ויודעת לכוון את הקאנון שלה לחומרים מאוד וירטואוזיים; כן, ככה קיבלתי ממנה את ההשראה.

אחר כך מה שקרה איתה כבר סיפרתי, הם עזבו לאוסטרליה.

**משתתפת:**

יש כנראה אילוצים של זמן, ובחרת מישהו שיעשה את הסולו, פתאום לא נעים לו, מישהו אחר, כל מיני דברים כאלה.

**משתתפת:**

מי זאת המקהלה של המבצעים?

**אבנר איתי:**

אלה זמרי קמראן שאני הקמתי. מה שהצלחנו לארגן די מהר, בזמרי קמראן, קודם כל עבודה מאוד מסודרת; פיתחנו אז סדרת קונצרטים למנויים, היו לנו שש או שבע תוכניות בשנה, וכל תוכנית חזרה שש, שבע פעמים. בנוסף לזה, במשך כמה שנים עבדנו גם בבוקר ועשינו אז קונצרטים לבתי ספר. זו היתה חוויה גדולה.

**משתתפת:**

פירקו, פירקו.

**ציפי פליישר:**

המקהלה הפנטסטית הזאת הגיעה למצב של סדרת קונצרטים של מקהלה, כמו שהפילהרמונית עושה. במוזיאון תל אביב היה מספיק קהל, אבל במקומות אחרים היו קשיים להביא קהל.

**אבנר איתי:**

זאת היתה פעם ראשונה בארץ שלא היה קונצרט של פעם אחת בשנה, איזשהו קונצרט אקפלה וזהו; היתה סדרה והיו כל מיני וריאציות בשנה זו או אחרת. אני זוכר שהיתה שנת הנדל ובאך, אז מעשרה קונצרטים עשינו שמונים קונצרטים, בעשרה חודשים עשינו שמונים קונצרטים. הכמות הזאת מרשימה, אבל עוד יותר חשוב שהיינו כתובת למלחינים.

**ציפי פליישר:**

אנחנו רואים כאן בפרטיטורה דברים מאוד מזרחיים. המקצבים, המבנה של התיבות, כל הזמן מתחלפים המשקלים לטובת הפראזות המושרות שצריכות להיות נאמנות לשפה הערבית, אלמנט די זר לזמרים ששרים כל חייהם מוזיקה אמנותית מערבית. ולפעמים אבנר הגיע בחזרות למצב של התעלות. הוא היה עובד בחזרות וכולם איתו, משפרים עוד ועוד, ואז היינו מגיעים להישגים מאוד מרשימים במקומות מסויימים בפרטיטורה - דווקא בחזרות.

**אבנר איתי:**

זו יצירה מאוד קשה. אני לא מכיר עוד מקומות או עוד גופים שעושים דבר כזה.

**ציפי פליישר:**

תמיד אדם עושה ואחר כך מסתכל, זו תופעה מוכרת, לא מבין איך עשה משהו. כל קול שר מנגינות, ואחר כך הפוליפוניה נותנת תוצאה חדשה, צלצול מפתיע, דיסוננט. אמרתי לאבנר: לא תהיה אום כולתום, יהיו פה טקסטורות שאני מרגישה שצריך להלביש אותן על חומרי הגלם האלה, המלודיות שאנחנו מכירים בקולות. תמיד במופע הקהל קולט משהו, בפעם ראשונה הוא יכול לקלוט רק חלק מהדברים, יש חוויה ראשונה ואז הוא חוזר אל היצירה, אם יש לו הזדמנות - נניח בהקלטה, או בעוד מופע.

לגבי הפסנתר: אכן היתה לנו קאנוניסטית, כבר סיפרתי עליה; אם אתם זוכרים בשנת 1989, זאת היתה תחילת האינתיפאדה הראשונה, והיא אמרה לי: "אנחנו יהודים בשביל הערבים וערבים בשביל היהודים, ונצטרך לעזוב את הארץ", זאת אומרת נשארתי בלעדיה.

**משתפת:**

היא חיה בארץ?

**ציפי פליישר:**

לא, הם עזבו לאוסטרליה.

**אבנר איתי:**

היתה ארמנית, לא?

**ציפי פליישר (בזכרת, ומדברת בנשימה עצורה):**

ארמנית מִיָּוֵאן, בכל זאת עם הבן שלי הצלחנו עם כל המיבצעים המטורפים האלה לראות אנשים, כי ילד בן שבע שמונה רוצה את אמא שלו, אמא שלו רוצה שיהיה איתה, אבל היא צריכה להיות בעוד מקומות, איך מסתדרים? טיסות טרנס-אטלנטיות, "תיקח את הקוקה קולה והשוקולדים, כשתעורר אם אני לא פה אז תאכל את זה". למזלי הוא לא התעורר. עברתי חצי לילה ואז ראיתי את זיגפריד פאלם; ועם היינץ הוליגר זה היה להגיע למלון ברגע האחרון וזה לא היה נעים כי איחרתי קצת והוא חיכה לי, אמרתי לילד שלי תשב בלובי כי היו לו ספרים עם גימטריות, ותגיד שאמא שלך תכף באה. כשראה אותי היינץ הוליגר, אני בסך הכל איחרתי 3 דקות, אבל הוא יקה וכבר חיכה לי שם בלובי המלון בניו יורק. אז אמרתי אני מצטערת, הבן שלי יישאר פה, אמר לי "לא, לא, לא, את לא יודעת שזה פשע?". ואז עלינו לחדר שלו במלון. היו שני כיסאות, כיסא אחד הילד לקח, כיסא שני היה שולחן וישבנו שנינו על הרצפה. קיבלתי ממנו את השיעור האדיר הזה לכתוב את התפקיד, כי בעצם מה הוא עשה? הוא נתן לי כל מיני טיפים, ספרות מוזיקלית שנכתבה שיכולה להתאים לי, שאני פשוט צריכה לעבור עליה, להשיג את היצירות עם ההקלטות... דברים נפלאים.<sup>10</sup> יש כאן (בתערוכה) שני ספרים, גם ספר שלו וגם ספר של זיגפריד פאלם, אלה שני הספרים שממש חרשתי. עם זיגפריד היה סשן שלם: ביקשתי אותו רק דבר אחד כשהיכרתי את הספר הנפלא: פשוט תנגן לי את הספר, זה הכל, אני לא צריכה יותר מזה, אני אבין מה קורה. וכשעשיתי את העבודה הזאת עם הספר שלו מנוגן בשבילי ומוקלט בקסטט טייפ הכי פשוטה, ראיתי כמה לא ידעתי על צ'לו.<sup>11</sup>

**משתפת:**

מבחינת תזמור, הסאונד של הפסנתר עם הכלים האחרים והמקהלה נותן אפקט מאוד מיוחד, מאוד ספציפי, אם חושבים על פסנתר שמחליף כאן את הקאנון.

**ציפי פליישר:**

זה תפקיד לקאנון שהוא לא כל כך שונה מפסנתר. את רק רגילה לשמוע קאנון במצב מאוד התחלתי, כמו שמנגנים קאנון בעולם הערבי, אבל זה כלי שיכול להגיע לרמות של פסנתר. ובכל זאת, אם נשים לב, זה לא שופן.

10 הערה של ציפי פליישר: העובדה הזאת מוזכרת כבר פעמיים בשיחה הזאת. ועכשיו העובדה לובשת את דמות הסיפור מן החיים, שמתרחב, בלשון מאוד שוטפת כתשובה לשאלתה של אחת המשתתפות במפגש. הרחבה נוספת קורית בתוך השיחה הקולחת במפגש היחידאי הזה אחר כך, כפי שאתאר להלן.

11 לסיפור המיפגשים עם היינץ הוליגר (אבוב), זיגפריד פאלם (צ'לו) ווורטוהי לפג'יאן (קאנון וירטואוזי), ראו "מן המיקרו אל המקרו - ההיבט המבני של יצירותי המוזיקליות" (פרטים בהערה 9 לעיל, עמ' 106).

**משתתפת:**

לא, אני מתכוונת מבחינת סאונד, לאוקטבות ולאוניסונים של הפסנתר עם הכפלות. ההכפלות מגבירות את צליל הפסנתר ומקרבות אותו לעוצמה של הקאנון.

**ציפי פליישר:**

אוקיי, מעולה, זה בדיוק קאנון, הוא יכול לעשות את זה בקלות.

**משתתפת:**

וזה נתן בפסנתר את אותו אפקט?

**ציפי פליישר:**

וירטואוזית כמוה וכאלה מהסוג שלה יכולים לעשות את זה בקלות בקאנון.

**משתתפת:**

זה נתן אפקט מסויים תזמורי ביחד עם ההרכב.

**ציפי פליישר:**

נכון, זה היה מצלצל די דומה בקאנון, בוודאי יותר יפה עם הרזוננס.<sup>12</sup>

אבל מה שקרה, פשוט הם ירדו מהארץ, ואז עשיתי כל מאמץ להביא אותם, הישגתי אפילו ממש תמיכה כספית של מצנט כדי להטיס אותם מאוסטרליה, אבל יש לי את המכתב של בעלה שלא מרשה לה לבוא, זה היה בזמן האינתיפאדה.

**משתתפת:**

האינתיפאדה הראשונה?

**ציפי פליישר:**

כן, 1989.

התפקיד שכתבתי לה עדיין נמצא בעיפרון כי לא שלחתי לה, לגמרי נקי, כתב יד ראשון. אז הייתי כותבת את כל התפקידים בעיפרון, מה שאנחנו מעבירים עכשיו למחשב.

**משתתפת:**

ואין נגני קאנון אחרים בארץ שהיו יכולים לעשות את זה?

**ציפי פליישר:**

ברמה הזאת של קונצ'רטו שהנגן קורא תווים ומתפקד מול תזמורת - צר לי, אבל לא. כאן בארץ הם לא קוראים בדרך כלל תווים.

12 התקליטור **קלאסיקות מתחדשות** (*Innovated Classics*, 2013), אשר מכיל את ביצוע הקנטטה עם מקהלת Naked Voices בניצוח תמיר חסון, כולל, ברצועות 11 עד 20, גם "דגימות" של מקומות נבחרים בפרטיטורה להשוואת צליל הקאנון לעומת צליל הפסנתר המחליף אותו, שהצריך למען העוצמה והברק של הקאנון הכפלות בפסנתר. ראו פרטים וקישורים בהערה 5 לעיל, עמ' 103.

**משתתפת:**

עזרא אהרון, אבל הוא נפטר.<sup>13</sup>

**ציפי פליישר:**

זה נורא מסובך, זה מאוד וירטואוזי, גם לכלים קשה לנגן את מה שאני דורשת. אבל ורטוהי היתה יכולה. כתבתי את התפקיד לקאנון על סמך היכולת שלה.

זה קורה המון, השראה שאתה מקבל ממבצע ואחר כך הוא נעלם לך, אני אומרת לכם לא לקחת ללב מי שכאן מלחין. קרה לי כמה פעמים שההשראה הגיעה ואמרתי תודה. כל כך רציתי שוורטוהי תהיה ותבצע את תפקיד הקאנון, אבל אחרי שכבר הלחנתי זאת כבר היתה חצי צרה שהיא עזבה אותי, הכי חשוב שהיא היתה בזמן שהיצירה היתה ברחם. קרו די הרבה מקרים כאלה: כשמבצעים נעלמים, הם לא אומרים את האמת. הלכתי עם מישהו עד רגע מסויים, ואתם יודעים מה זה החיים, מספרים סיפור, סיפור זה לא בעיה להמציא, לא רוצים, לא פה, לא שם...

כבר היה לי מקרה שעבדתי עם איזושהי זמרת והיא ידעה כל מה שאני עושה, וברגע שהיא ראתה שהיא תצטרך להפיק את זה, וזאת היתה הכוונה שלה, להפיק אופרה שנכתבת במיוחד בשבילה, והיא הבינה שיהיה לה קשה להרים את ההפקה - היא אמרה לי פתאום שהיצירה גרועה. קודם היא אמרה לי שזה נהדר. זה היה רגע מאוד קשה, בהתחלה לא הבנתי, זה לוקח זמן, אנחנו תמימים, אנחנו רק מאבדים כל הזמן את התמימות. זוהי כריסטינה אָשֶׁר מברלין, זמרת שנתנה לי המון השראה דרך הדיסקים שלה לכתוב את התפקיד של מדאה. אבל איזאבל גֶנְץ עשתה את הבכורה בהצלחה גדולה בכפר בלום, ולאחר מכן זו היתה הצלחה כבירה בבית האופרה של קלן. בקיצור, לקבל השראה או להוציא מן הכוח אל הפועל השראה שכבר נמצאת בתוכך, זה הכי חשוב. אחר כך היה לי מקרה דומה עם זמר מקהיר שנתן לי המון השראה ופחדתי לגלות לו שאני ישראלית. לקח לי הרבה שנים עד שגיליתי לו. והיו עוד כל מיני מקרים דומים. למשל, השחקן-זמר דורון תבורי שהיה קין הראשון כשהלחנתי את האופרה **קין והבל** (אופ' 57, 2001/2). נתן המון השראה ואחר כך נעלם; לא מפרטת. אני עכשיו בדיוק בתקופה אינטנסיבית של הלחנת סימפוניות, פתאום הגיע אבנר איתי וביקש בדחילו ורחימו - ציפי, תכתבי לי למקהלה יצירה של כמה דקות בערבית, אמרתי לו - אתה יודע שהחלטתי להיפרד מהעניין, זה היה כבר ב-1994, אבל אבנר, בפניך אני לא עומדת, אם אמצא טקסט שאני מרגישה שהוא מספיק חזק עליי, אני אכתוב לך משהו למקהלה לכמה דקות. בינתיים הוא נפרד מהמקהלה. כשכתבתי את זה הוא כבר לא היה עם המקלה הזאת (קולגיום תל אביב). נשארתי עם הרעיון, נדלקתי, מצאתי טקסט נהדר של המשורר ג'ברא איבראהים ג'ברא שנולד בבית לחם (עוד עניין חשוב - בחירת טקסט להלחנה). הלחנתי

13 מהראן מוֹרְעָאב (Maharan Moreb) מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, הוא נגן הקאנון שמופיע בהדגמות בתקליטור **קלאסיקות מתחדשות** (ראו הערה 12 לעיל, עמ' 128).

מנגינה אחת שמחוברת מונודית לטקסט מאוד חזק של משורר זה נגד הצביעות בחיים; קודם כל כתבתי את הקו, כעין שיר למקהלה וזה היה הקטע הראשון, ואז אמרתי אני אפתח את זה ליצירה שאותו שיר בדיוק יקבל הצללות שונות בכלים שונים. לא הבנתי שאני נכנסת להעזה נוספת, זה מזל שאני לא מבינה שאני נכנסת כל פעם להעזה, אז אני ממשיכה, אוכלת מלא צרות ומצליחה לעבור את כל התהליך. אמרתי - כאן תהיה הצללה של מקהלה, כאן של זמרת (באחד הביצועים זאת היתה אתי בן זקן) עם הרכב בארוקי קטן, כאן יהיה רק נבל, כאן יהיו לי כלי מיתר; אבל כל קטע, (כל "הצללה" כזאת) נמשך 3, 4 דקות, 5 דקות, איך אפשר לבצע את זה בקונצרט? בלתי אפשרי, או על גבול הבלתי אפשרי. ובאמת כל קטע היה לחוד בקונצרטים שונים, ופעם, בינואר 2004, אביגיל ארנהיים קיימה במרכז פליציה בלומנטל חגיגה לכבוד הפרס על מפעל חיים שקיבלתי מאקו"ם ב-2003;<sup>14</sup> ואז הצלחנו להביא את הכל לבמה אחת ברצף אחד.

#### משתתפות:

המון תודה.  
תודה לך, אני מאוד נהנית.  
זה היה נפלא.  
ציפי, ממש תודה.  
היה ממש מעניין.

#### ציפי פליישר:

אפילו שזה כל כך לא קל; תודה לכם.

#### משתתפת:

לא, לא, זה היופי, את יודעת.

#### ציפי פליישר:

זה בסדר גמור, העיקר שעברנו את זה.

אני לא מחפשת - יעבוד, לא יעבוד. אין לי גישה כזאת. מה לי ולבידור? לדעתך, וככה אני מבינה, שאם אתה אומר את מה שחשוב לך, אין דבר כזה שזה לא יעבוד, מה זאת אומרת? זה יעבוד תמיד באיזשהו אופן, מה זה בכלל "יעבוד" המילה הזאת, אמרת את שלך, זאת הפריבילגיה היחידה שיש לנו כמלחינים, להגיד את מה שאנחנו רוצים. קשה לנו כלכלית, משפילים אותנו, קשה לנו בכלל, אבל יש לנו פריבילגיה, אנחנו יכולים לעשות מה שאנחנו רוצים. **כשני ענפים** זה משהו אמיתי שרציתי להגיד. אבנר ואני היינו כל כך חזקים, וזה מה שהציל את המצב, והצלחנו להדוף את הקשיים של הכנת הביצוע. הזמרים לא פעם מלמלו ... "אוי, תעזבו, מה אתם מתווכחים, מה אתם רוצים - להתלונן בהנהלה שזה קשה לנו הביצוע הזה? בין כה זה יפול". כשסיימנו את ההקלטה, אני זוכרת שאמרתי לאבנר - עכשיו אפשר למות בשקט.

14 האירוע התקיים בינואר 2004

#### משתתפת:

אפשר להבין בביצוע של המקהלה כל מילה.

#### ציפי פליישר:

כי עבדנו על זה ולאבנר היה איכפת, הוא עצמו הכיר - הוא הרי למד איתי את הטקסט בהתחלה כמו זמר, בהכנות המוקדמות של שנינו.

ותדעו לכם, על הבמה שם בהופעות של קמראן עם היצירה הזאת, תמיד היה על מה להסתכל, זה היה כזה שוק כל הזמן לקהל, כי המבצעים על הבמה נראים כל כך וירטואוזיים, גם הנגנים וגם הזמרים, בלי שאתה בכלל מבין משהו. עצם הווירטואוזיות של כולם על הבמה עושה, הייתי אומרת, התרשמות ראשונית חזקה של משהו מתוך הדבר הזה שהוא כל כך מורכב. מיד זה עושה משהו לאנשים, כמו שאמרתי, אפילו הלב.

נדמה לי שכשהתחלתי עם הסימפוניות, כמה שנים אחר כך, כל ההשתגעות הזאת שעברתי **בכשני ענפים** עם המקצבים, הצבעים, הטקסטורות, השפיעה חזק, נכנסה עמוק. לכן אני רואה בקנטטה הזאת פריצת דרך מאוד משמעותית. טוב שלא התרשמתי מהדיבורים מסביבי של טיפוסים ממוסדים למיניהם - קנטטה בערבית, מופרעת, "קנטטה לבטטה", נשמע כמו בדיחה בכוונה. ואיך שלא ויתרתי לראות את היינץ הוליגר. איך בכלל מגיעים לאיש כזה.

#### משתתפת:

זה מה שאני כל הבוקר רוצה לשאול אותך, מלחינה צעירה רוצה להגיע למישהו כזה.

#### ציפי פליישר:

אז קודם כל הישגתי את הטלפון שלו בבית, לזה עוד יכולתי להגיע כי יש לי חברות (קולגות) טובות בגרמניה, הוא אף פעם לא בבית, זה היה טלפון נכון, אשתו, אונ'סולו, היא נבלאית, היא כן בבית; ואז התייעצתי עם חבר טוב בניו יורק, מלחין שהכיר את הדברים שלי, בעיקר אהב את היצירה שלי עם הילדים הבדואים. יהודי, ג'וני ריינהרדט שמו, שמנהל שם סקציה של מלחינים אלקטרו-אקוסטיים, אמר לי: את יודעת מה? את צריכה, בגלל שאת נוסעת הרבה, לתפוס יום שהיינץ הוליגר נמצא בקונצרט ולבוא אליו אחרי הקונצרט. רגע, רגע, נדמה לי שהוא יהיה עכשיו בניו יורק בקונצרט, ראיתי בעיתון. אמרתי לעצמי, זה רעיון טוב, אני נוסעת, אנסה להתאים קצת את התוכניות שלי; ג'וני מצא את המודעה, יצא שהקונצרט הזה היה בזמן שאני עוד שם, הייתי כמה חודשים באותו זמן עם הילד בחו"ל, גם באירופה וגם בארה"ב, בעיקר בגלל העבודה על הדוקטורט. אז באתי לקונצרט, עזבתי את הילד שהיה בן שבע אצל חברים שגרים לא רחוק ממנהטן. החברים שאלו אותי איך את עוזבת אותנו, בשביל מה באת, למה את הולכת? אמרתי, יש לי חברה טובה במנהטן, אני אישן אצלה. אני מוכרחה ללכת לאיזה קונצרט; שאלו מה העניין? יש כל כך הרבה קונצרטים. אמרתי יש שם איזה מישהו שאני נורא רוצה לפגוש. הכל היה כל כך סודי. שאלו, את בטוחה שתפגשי אותו? אמרתי לא, תמיד אני מוכנה לאכזבות הקשות ביותר, התרגלתי, התחלתי. ג'וני סיפר שזה מנהג במנהטן לראות אמנים על הבמה, הם באים אל הבמה אחרי הקונצרט, אתה לא

צריך ללכת מאחורי הקלעים, זה דבר נורמלי בניו יורק. אז אני אחכה, אמרתי לעצמי; ישבתי בשורה הראשונה, קניתי כרטיס, תכף הלכתי ועמדתי ראשונה בתור על הבמה; כשיצא אל הבמה היה לי קצת חומר על עצמי, נתתי לו ביד, אמרתי לו אני נורא רוצה לדבר איתך, בסדר הוא אומר, תתקשרי למייפלואאר (איזשהו מלון בניו יורק) מחר בתשע בבוקר; אמר לעצמו מלחינה בכל זאת. נתן לי צ'אנס מינימלי, צלצלתי בתשע בבוקר כמו שהוא ביקש, אמרתי לו תראה, אני רוצה לכתוב איזו יצירה, יש לך פה משהו ממני, מה שאני אכתוב עכשיו אחר מזה, מעניין אותי פשוט ללמוד ממך, אתה יכול לשבת איתי קצת? הוא אמר לי בסדר, אבל מה נעשה, אני בדיוק נוסע למערב; גם אני נוסעת למערב, אמרתי; החלטנו שניפגש, הוא עוד יחזור לפני יורק אחרי 10 ימים וגם אני אחזור בדיוק אחרי 10 ימים לפני יורק, אני רוצה, אם יש לו זמן, לראות אותו יום לפני שאני טסה בחזרה. וזה היה הסיפור. הזמרת מרינה לויט היתה חברה טובה והיתה עניינה מרודה אז, למדה במילגה בארה"ב. נסעתי לבקר אותה והבאתי לה סוודרים מאמא שלה. חזרתי לפני יורק בטיסה שאיחרה, הטיסות בארה"ב הרי מאחרות. והוא אמר לי להגיע למלון שלו בארבע אחר הצהריים, עשיתי חשבונות ואז הגענו ונפגשנו. זה פחות או יותר הסיפור, ואז כשנפגשנו הוא נתן לי את כל האינפורמציה. מה היה קורה אילו הייתי מוותרת באותו רגע ולא מגיעה לקונצרט הזה? אבל אחרי שידעתי שזה הנוהג, אין מצב שאתה לא יכול לשלוט, זאת בחירה. רק דבר אחד חייב לקרות, אחרי שנולדים מתים, השאר זה בחירה, ואם יש בחירה כזאת שכנראה אני יכולה לראות אותו, אני לא אוותר. עוד משהו יכול לקרות, שהוא לא ירצה לראות אותי, לא ירצה לשמוע מהחיים שלי, בסדר, אז אין פה מה לעשות, כן? אבל השעה הזאת איתו שם בחדר שלו במלון, זאת היתה אגדה. נתן לי רשימה שלמה של תווים לאבוב, הישגתי הכל בחוץ, דברים מדהימים. והוא גם אמר לי - את מראה לי את הספר של זיגפריד פאלם,<sup>15</sup> גם לי כתבו כזה. זה יהיה לך טוב מאוד, ראיתי אותו בחנות התווים פטלסונס [Patelson's Music House] לפני שבועיים, שם בפינה, בסוף למעלה, אני מבטיח לך שאף אחד לא קנה, תלכי לשם. אני כמעט בטוח שתמצאי את זה. ואכן תכף רצתי, זה היה בבוקר לפני הטיסה, ומצאתי את הספר הזה. זה פשוט מטורף. אלה דברים קצרים שמלחינים בני זמננו כתבו, כעין אטיודים לנגנים הווירטואוזים, ויש כאלה כמה, בעצם ספרי מתודה, מתודולוגיה, ואני לא יכולתי להרשות לעצמי לוותר על זה.

אני רוצה להיות במצב מטורף כזה בעוד כמה שנים כשאצטרך לכתוב אופרה באכדית. אם אהיה בחיים ואהיה בריאה. יש לי כבר את הליברטו, אני אוספת מקורות השראה בלי סוף, זה איפשהו שם ברקע, כי בינתיים יש המון דברים. אני יודעת את המבנה של האופרה, איך זה הולך, לפי מיתוס באכדית שהוא כמעט חסר עלילה, פתרתי הרבה בעיות חשובות במבנה. זה טקסט מוכן, לא מהמיתוסים בתרגומים של ש' שפרה. אני דווקא לא רוצה תרגום, אני רוצה את המקור. יש הרבה אופרות שסבלו בהתחלה, אז מה? עם האופרה באכדית אולי

15 שני הספרים - של זיגפריד פאלם ושל היינץ הוליגר - יצאו לאור בסדרה Pro Musica Nova: Studies for Playing Contemporary Music בהוצאת Breitkopf & Härtel. ספרו של פאלם היה מונח על שרפרף בתערוכה שהתלוותה אל המפגש.

אצטרך ללכת לפרויקט של הקלטה, זה יקח לפחות עוד חמש-שש שנים, פשוט לא יהיה לי כסף. הייתי כבר בכמה בתי אופרה, אבל קודם כל יעשו עוד פעם את **אידה** ועוד פעם את **כרמן** ולא ירצו להשקיע ברעיון מטורף כזה כמו האופרה הזאת, ואני בפירוש מדברת על גרנד אופרה, ועוד באכדית. בינתיים אני יכולה לנסות להיות מושפלת בעוד כמה בתי אופרה. אני אומרת בשקט נפשי "מושפלת" כי דווקא מכירים אותי, אבל זה לא עוזר, מכירים, יש לי שם טוב, אבל אם הם לא מטורפים, אם אין שם איזה מישהו שאומר "אני בכל זאת אעשה משהו גדול וחדש", הפקה כזאת בבית אופרה לא תוכל לקרות. אני אנציח את זה בהקלטה אם אצליח להגיע, זה חלום של עוד כמה שנים טובות, יש עוד כמה דברים בדרך, אבל לפחות יש לזה גם פלוס, להרים את זה לבד במלוא הכוח והאנרגיה; כי ברגע שאתה נמצא בבית אופרה, אופרה היא פחות חופשית בסגנון מאשר קטע אורטורי, כי צריך לעבוד עם הרבה אנשים כולל במאי, תפאורנים, מעצבים, ובכלל עומדים לך על הראש ופה קוצצים לך את הכנפיים ושם קוצצים לך, ואין לנו מספיק כלים, ואין לנו מספיק כסף - אז פתאום כמעט בלי תפאורה, ועוד המון צרות אחרות. ברגע שאני עושה את זה לבדי, אז יותר קשה לי אומנם להרים את זה מבחינה כלכלית, אפילו קשה מאוד מאוד, אבל לפחות אני יכולה לשמור על החופש שלי, והלוואי ויקרה לי מה שקרה לי כאן, עם הקנטטה **כשני ענפים**, שבה שמרתי על החופש שלי עד הסוף, כי עברו המון שנים ואנחנו כל הזמן מתקלקלים כזה, בלי להרגיש שאני יכולה ליפול בפח ולוותר לעצמי, אתם מבינים מה אני אומרת?

### דבר העורך: אחרית דבר

האופרה באכדית שעליה דיברה פליישר בסוף דבריה היא הגרנד-אופרה **אדפה**, שבשעת המפגש (אפריל 2007) היתה עדיין בהליכי הלחנה ראשוניים. פליישר החלה לעבוד עליה בסביבות שנת 2000, וסיימה את הלחנתה בשנת 2014. שתי היצירות - **כשני ענפים** ו**אדפה** - מייצגות פריצות דרך סגנוניות של המלחינה, ובשתיהן יש שילוב מרתק בין עתיק לחדש, ובין מופשטות פואטית לישירות דרמטית. המנצח תמיר חסון, שניצח על השנייה מבין ארבע הקלטותיה של **כשני ענפים**, כתב כי היא "מגדירה מחדש את מדיום המוזיקה הקולית ככלל והמוזיקה הישראלית בפרט"; הוא ראה בה יצירה "פורצת גבולות" שאף "מהווה חידוש בכל מסורות המוזיקה הקולית לדורותיה - כולל כל מה שהיכרנו באוונגרד של המאה העשרים". דברים דומים אפשר לומר על **אדפה** ביחס לז'אנר הגרנד-אופרה, במיוחד לאור הפקתה הייחודית כאופרת-וידאו, שאותה השלימו המלחינה והצוות האמנותי שלצידה בשנת 2016 (ראו בשתי העדויות על אודות היצירה במדור זה - הריאיון איתי, והאקספרטיזה המתעדת היבטים בתהליך הקומפוזיטור). האופרה אכן יצרה רושם עז על מאזיניה וצופיה, כפי שממחיש לקט התגובות המופיע בסוף הריאיון.

**מתוך עבודתה של שולמית פינגולד: "ציפי פליישר: מלחינה ישראלית בעולם שמי קדום: הקנטטה "כשני ענפים" (עבודה לתואר BA באוניברסיטת תל אביב, בחוג למוסיקולוגיה, 1994)**

הטקסט של הקנטטה - מקורו (רק"ל).<sup>(1)</sup>  
 הקנטטה מבוססת על טקסט המקראי מתוך ספר קניג של המשלים הקדושים  
 הקדומה הנסא, אשר נאצה בחצי המ' ע"פ בין השנים 580-590 לספירה לפני  
 יש היואים בה את המשלים הקדומה החלקה בימי.  
 שבתה מייצגת את השורה הקדומה הפורה-אופיאית - שירת הג'אפיה -  
 שמשלבה המאלחמים הע"פ עם לוא הפקטא אומא. בג'אפיה מלכה  
 השורה הקדומה אלוטא המפתחה - בתכנה ובשאלה הבלתי.  
 שירת הג'אפיה מבוססת על משקלים פטאסיים קדומים, לכל שיר משקל  
 משלו, שפטי, קימא, 16 משקלים ב'.

יחסי טקסט מוסיקה  
 אצרי חישטי הקנה היו אלה הצלילים והצלילים השונים של הנסא -  
 "תמונת מלחמה נאפיק" אשר מלכו את התעניינותה והפכה את דמויותה  
 של ציפי פליישר: "אין כלל יקוולטא טכולו תחשבת אולי אלא נראה  
 טאוורית החיים בתח' הוא ע"פ לשפני האפאס, הוא בוקא השפארת  
 ביצירה". אורטל של הטקסט, הצלילים, האפאס והפאפא - מלחמה  
 המלחינה, הם שקפא את המוסיקה, צורת הפופלי, פקן המלח, פליטאס  
 והתצאה.  
 בסוף זה נכסה לדקל את יחסי טקסט - מוסיקה באישיהם של -  
 אל הפן התכני: האומא, האוור, ופאס האסולוציות הקופא אלק  
 ה. הפוסלוציות המוסיקה: המלחמה הפאפא.

(1) כְּשֵׁן עֲנָפִים הַיַּיִן (Kum-nā Ka-ghus-may-ni) (שון על משקל אל פטסי)  
 על משקל טכא מאפ, גיש בו ופאפא סיפאסיים אפ"ים (אס ב' לא)  
 ק"מאם אפאסיים בטורה קדומה)  
<sup>(2)</sup> mus-taf-i-lum | fā-i-lum | mus-taf-i-lum | fā-i-lum  
 | | | |  
 Kum-nā Ka-ghus-may-ni fī fur-thū-ma-tin ba-sa-kā.

(אפשרי אלא כי התמונת חזרת מלחמה).  
 טור צי הפיר מתבצת מאפ ונבנה מאפ, שדומת בספירה למשקל השירי האומא.  
 בתחילתו מביא השיר טאלי מקורי של אלוטא מלחמה דומה בין אלה אלוטא מאלה  
 של צליליה מתוך אלה הג'א. יש אלוטאם ב' נבש צי הורה חידוש בשורה הקדומה.  
 הבימויים אפאסיים הנוכחים והפאסיים, ופאסיים הפאס והמלחמה = ב'מלחמה פ'פ' מלחמה, המייצגת  
 אלה ואלה אלוטא; ובשאלהם האלוטאם והפאסיים הפאסיים = המלחמה הג'אליה ובר  
 את השיריות ואלה הילחם נצ'י אמשחה אלוטא, נבש חוצ' בשורה של הנסא.

ייחודה הסגנוני של **כשני ענפים** ראוי אף הוא לדיון מעמיק יותר. נקודת מוצא טובה היא החזון למחקר עתידי שפירטה שולמית פינגולד ז"ל לאחר השלמת עבודתה **ציפי פליישר: מלחינה ישראלית בעולם שמי קדום - הקנטטה "כשני ענפים"** (עבודה במסגרת לימודי תואר ראשון בהנחיית ד"ר יהודית עציון, אוניברסיטת תל אביב, אוקטובר 1994). בשיחה שקיימה עם המלחינה בעקבות העבודה, ושאותה רשמה פליישר בשעתו, העלתה פינגולד כמה הצעות שאפשר לראות בהן תוכנית להמשך ניתוח של היצירה:

נפגוש ביחד את המנקה ד"ר יהודית עציון כי יש להשלים ולהרחיב את מה שהוחמץ בעבודה שהיגשתי:

(א) יש להמשיך ולפתח את תיאור העולם הריתמי של היצירה - ואז להסתכל על כל המכלול הזה ולהבין את מְרָפְיִי הַזְמַן בעולמה של המלחינה. כבר התחלתי בשלב הראשון, אבל יש להמשיך - לדוגמא, הקו הקפריזי של הסופרנית בקינת הנשים החל מתיבה 524. כדי לחוש את עצם פריצת הקינה הזאת צריך לקרוא כבר מתיבה 517; אבל העיקר הוא מתיבה 524 ואילך.<sup>16</sup> כתוצאה מתבניות קצביות לאורך היצירה נוצרת אווירה, נוצרת צבעוניות, למשל הגליסנדי בקטע לצילו סולו בעמ' 40 בפרטיטורה.

(ב) יש לערוך ניתוח של הטונאליות בצורה מפורטת, באמצעות רישום האקורדים שבשימוש, וכן היישויות הוורטיקאליות שמתקבלות: ביצירה יש הרבה כתיבה ליניארית וגם מתקבלת תוצאה ורטיקאלית דמויית הרמוניה. זה דורש הליכה עקב-בצד-אגודל ורישום של כל ה-"אקורדים". זה מאוד כדאי!

כשהמלחינה מעידה באוזניי "השתמשתי כאן במקאם חגי'אז עם פיתוחים", היא מושכת אותנו לניתוח מלודי-הרמוני מעמיק, דהיינו - מעוררת את סקרנותנו לבדוק ולרשום באיזה צלילים שהם פיתוח של מקאם החיג'אז הבסיסי היא

השתמשה. אם נעשה זאת ביסודיות, נקבל דרך רשימת מכולת' זו של ה-pitches את המקאם, גם בטרנספוזיציה וגם בהעשרה של תוספת צלילים לקו החיג'אז. רק כך אפשר יהיה להמשיך ולהתעמק בדרכי הפיתוח של המקאם, כפי שאנו עושים בניתוח פיסקאות הפיתוח בסונטה הקלאסית.

(ג) צריך להכין מְפָרֵט (רשימה מדויקת) של פְּלִי ההקשה ולציין מה תפקודם. כל מופע שלהם מצריך ניתוח: יש לרשום ולתאר מה הם עושים והיכן. יש לנתח את העבודה הקומפוזיטורית שנעשתה עם כלי ההקשה. הניתוח יהיה מרתק, וכאן ניתן להיעזר בנקשן מקצועי כדי לבחון איך הצבע שלהם משתלב בצבע הכלים והקולות, מופע אחר מופע. זהו, כלשונה של המלחינה, ה-"בושם" שהם מפיצים

16 ראו דוגמאות תווים בעמודים 119 עד 121 לעיל.

allegro con brio  $\text{♩} = 112$  *Emphasize "high voice" in both octaves*

344 345 346 347

32a

326 acc. 327

37b

376 377

37c 37d

378 379

ad lib. Vc rit.

75 cond → end : entrance to Ballet

Relative length of  $\leftarrow$   $\rightarrow$  according to graph; units of  $\leftarrow$   $\rightarrow$  as much as needed according to immediate feeding, with stable rit. and decresc., incl. stable slowing of the inner movement of  $\leftarrow$   $\rightarrow$  (not less than 3x  $\leftarrow$   $\rightarrow$ )

75 76

מתוך פרטיטורת האוטורגרף של "כשני ענפים" (כתב יד המלחינה), הוצאת המכון למוסיקה ישראלית

→ sprechgesang

Women's Chorus (6 voices) *pp*

Men's Chorus (6 voices)

speaking choir: 12 voices: each voice speaks in its natural diapason

344 345 346 347

Women's Chorus *ppp*

Men's Chorus *ppp*

sa-ja-ru sa-ja-ru

348 349

350 351 352 353 354 355 356 357 358 359

only fast attacks + spreading

low raise

free time of exactly pitched

free time of exactly pitched

360 361 362 363 364 365 366 367 368 369

## אדפה - עולם אחר:

### 1. ציפי פליישר בריאיון עם אורי גולומב

1. ממתי חשבת לכתוב אופרה על פי מיתוס אדפה? האם הרעיון עלה בדעתך ספציפית בעת קריאת המיתוס, או שקודם לכן כבר חשבת על הרעיון לכתוב אופרה באורך מלא באכדית או בשפה קדומה אחרת?

אני זוכרת בדיוק את השנה בה הרעיון הזה צץ: זה היה בשנת 1999, כאשר הייתי אחוזת-תזזית בהלחנת האורטוריה הממוחשבת שלי **בקץ הדרכים** למילותיו של אורי צבי גרינברג (אופ' 50, 1998/9), שהתבססה על קולו של השחקן-זמר דורון תבורי. אז נולד הרעיון של האופרה **קין והבל** (אופ' 57, 2001/2), לליברטו מאת יוספה אבן-שושן, שגם בה היה דורון תבורי המושך המרכזי בחוטי ההשראה. זה היה אצלי עידן מובהק של כתיבת אופרות קאמריות. הראשונה היתה **מדיאה** (אופ' 35, 1995), לליברטו מאת רבקה קשתן, שהולחנה ב-1995 בקליפורניה והועלתה בבכורה עולמית בכפר בלום ב-1997; ואחריה **קין והבל**. ההלחנה הושלמה ב-2001, הבכורה העולמית היתה קודם כל בפרודוקציית הקלטה משובחת (בכיכובם של הזמרים דורון תבורי, דוד זבה, חן רייס ועדי אבן-אור) ואחר כך על הבמה בשנת 2002, הן בחג המוסיקה הישראלית בירושלים והן ב-"זמן עכשיו", הביאנלה למוזיקה חדישה בתל אביב. הכמיהה לז'אנר האופרה היתה אז בכל רמ"ח איבריי, והחלה ההגשמה באופרות בממדים קאמריים (**קין והבל** רחבה יותר **ממדיאה**), והחלו "קרקורי בטן" לעבר אופרה בממדים גדולים - מקהלה, סולנים, תזמורת סימפונית.

כן, הרעיון הנץ עוד ב-1999, אבל ידעתי שטרם בשלתי, ועליי להתנסות קודם בממדים קטנים יותר. ההצלחות להן זכו האופרות הקאמריות שלי - תחילה בישראל, ואחר כך בגרמניה (**מדיאה** בהפקת Oper Köln, 2004) ובאוסטריה (**קין והבל**, בהפקת קבוצת Music Werkstatt Wien הפועלת ליד Theater an der Wien, 2005) - הגבירו את התיאבון.

ידידי הטוב, פרופ' שלמה יזרעאל, נתן לי באותה תקופה את ספרו על המיתוס האכדי **אדפה**, והוא שהפטיר לעברי את השאלה: ולמה לא תכתבי אופרה על הנושא הזה? השאלה נחתה על קרקע לא בתולה, ואז נזרע הזרע לגרסה אופראית של **אדפה** בשפה האכדית דווקא (שפת המקור של המיתוס) ובממדים הרחבים אליהם שאפה נפשי. לאחר שנתפסתי לרעיון הזה, החל תהליך התעמקותי במיתוס, שעליו ארחיב בכמה מתשובותיי בהמשך.

על הסאונד בכל מקום. חן צימבליסטה אמר שעבד עם המלחינה על כל כניסה וכניסה של כלי ההקשה ביצירה, דהיינו דיווח שהוא והמלחינה קבעו במדויק את הכלי שנכנס, סוג הגוון, איזור הגובה, הדינמיקה, הצליל גופו במקרה הצורך. הוא כינה את פליישר "טבחית של כלי הקשה".

ד) צריך להכין מִפְּרָט מדויק של ההתפתחויות הקוליות - כל המִטְרִיות שנפתחות, כעין תִּפְרָחוֹת, [שיוצאות] מן האוניסון ונסגרות אליו. דְרָכֵי העיבוי של האוניסון. זה נקשר היטב לניתוח הטונאליות (ראו סעיף ב' לעיל).

### על כך מוסיפה פליישר:

לאחר הגישושים שקדמו בשנות השבעים ועד הלחנת **כשני ענפים** (תהליך הלחנה שנמשך מ-1986 ועד 1989), ואחר כך לאורך שנות התשעים וה-2000, היתה לי אסטרטגיית עבודה, ויש כאן סימן דרך שאורקת שולמית פינגולד במינוח שלה "דרכי העיבוי" היישר אל ההישג ב**אדפה**, שם עסקתי במודע בעיבוי הצליל הבודד (!), הרחבה כל כך גדולה לצליל אחד בכל סצנה.



ציפי פליישר בפגישה עם גיורגי ליגטי (מימין), ואנדרה היידו (משמאל) אוניברסיטת בר-אילן, דצמבר 1991

הייתי ראשית מאבחנת כאן היטב: הן **דניאל בגוב האריות** (בקופטית) והן **משפט שלמה** (בעברית מקראית) אכן מבוססות על מיתוסים - אך אינן אופרות. כך גם **האלה ענת** (באוגריתית) ו-**קריאה לכוכבים** (באכדית). **במדאה ובקין והבל** אני שרויה עמוק בתוך הז'אנר האופראי, המציב בפני המלחין שלל אפשרויות, אתגרים ועם זאת אף אילוצים, אשר עשויים להביא בקלות לאותו "טוויסט", שסוחף לא פעם את דעתו ותפישתו של המלחין, ובעקבותיו אף נסחף הקהל. הליברטיסטיות של **מדאה** ושל **קין והבל** הלכו באופן מובהק בדרך מסויימת, החורגת במתכוון מהמיתוס השגור. רבקה קשתן שאבה השראה מגרסאות קיימות אך פחות מוכרות לסיפורה של **מדאה**, ובעקבותיהן שאפה להציג אותה, לא רק כרוצחת מתועבת אלא גם כשאמאניסטית שנקלעה למצוקת נפש באדמת נכר - גישה המעלה את הז'אנר האופרה לרמת אטרקטיביות ראויה לציון. לא כל שכן גירסתה הפמיניסטית של יוספה אבן שושן, שהכניסה שתי דמויות נשיות לסיפור קין והבל בלבוסן של שתי הכבשים - המשמשות כאותו קורבן שמקריבים שני האחים.

בשני המקרים, חשוב להזכיר את תרומתה של אמנות הבימוי: כמו במקרים רבים בז'אנר הזה, האופרה כפי שנכתבה היא רק נקודת מוצא, 'פירצה הקוראת לגנב' לשון מושאלת: פתח להיכנס לתוכו ולמצוא עולמות שלמים, שונים כל כך זה מזה, של פרשנות הטקסט הנתון, קרי מוזיקה וליברטו כאחד.

ראו על קצה המזלג את השוני בתפישות הבימוי שהתרחש בשתי אופרות אלו. הבכורה של **מדאה** בישראל היתה כולה ברוח פסטורלית, עם אורות של שעת חצות, מבויתת על הדשא בכפר בלום, וקיר בית העם שימש בתפקיד החומה של העיר קורינת; בקלן הכל התרחש סביב קרון פליטים בו ישבה **מדאה** חסרת המנוח, ולבסוף, כמעשה של ייאוש, השליכה על הקהל רימון (זה קרה בתקופת המחבלות המתאבדות). את **קין והבל** בישראל אפפה אווירה ריטואלית קדמונית מסחררת, מלאת צבע ואביזרים אוריינטאליים; בווינה בלטה חתירה מובהקת למינימליזם הן בצבע ובאביזרי הבמה, והן בתנועה הארוטית של הנפשות הפועלות, הנמצאות כל העת בקירבת הקרקע. אם כן, למדנו שהשדה האופראי הוא כר נרחב מאוד לפעולה - ובאשר לי, לא בכדי נמשכתי אליו, עוד לפני שנכנסתי אליו בְּמִלּוֹא מובן המילה. כבר בתוך יצירות יותר מוקדמות שלי, הלכתי אל מיתוסים עתיקים וטיפול מחדש ותיאטרלי בהם, כאשר אני נמצאת רק עם עצמי ועם כלי ההלחנה בידי. אבל **באדפה** הרחקתי לכת, כוחות המשיכה הכמעט מאגיים הנמצאים במאגר האפשרויות של הז'אנר האופראי פעלו עליי עד כדי כך שלקחתי אנוכי את שרביט הפרשנות למיתוס ופעלתי עימו ביד רמה. השינוי שעשיתי במיתוס הוא מאוד מרכזי למהלך הדרמטי

2. האם ובאיזה מובן ניתן לומר שעבודתך הקודמת בשפות קדומות - בעיקר מחזור המולטימדיות ארבע רוחות<sup>1</sup> - היוותה הקדמה או הכנה ל-**אדפה**?

על שאלה זו מוזיקולוגים אולי ייטיבו לענות ממני, אם יתעמקו בניתוח ארבע המולטימדיות בשפות שמיות עתיקות הנושאות את כותר המעטפת **ארבע רוחות** (במשמע רוחות שבאות אלינו ממרחקים עתיקים של זמן ומקום, ועדיין כולן נושבות במרחבי העולם השמי, שהוא 'ביתי שלי') ובעקבות זאת גם **באדפה**. אם אני היא הנשאלת והמשיבה, די פשוט לי לומר שאכן, המשיכה העצומה להלחנה בשפות שמיות עתיקות שהוכחה **בארבע רוחות** - מצאה את המשך פורקנה **באדפה**. ועוד איך. אבל לא אוכל להצביע על סיבה ומסובב, על הליכה מודעת. מחזור (במובן הרחב של המילה) **ארבע רוחות** הוא יליד המחצית הראשונה של שנות התשעים (1993-1995) וארבע היצירות הללו הולחנו כל אחת 'ברגע' שלה, אם תרצה, במומנטום שלה - בנשימה עצורה; ממש התנפלתי על נייר התווים. פרויקט **אדפה** הושלם כעשרים שנה לאחר מכן, ב-2016 (שנת 2014 סומנה כשנת סיום ההלחנה, אך עדיין נותרה עבודה יצירתית בהכנה להפקת הבכורה), ומאחוריו שובל ארוך של התרחשויות מרתקות לאורך שנים רבות. המולטימדיאליות, עוד אלמנט משותף ל**ארבע רוחות** ול**אדפה**, קיבל בן-גוון של קפיצת מרחק מטאורית **באדפה**. בעוד שב**ארבע רוחות** פשוט הצהרתי בידועין "לא מוזיקה נטו", **באדפה** נגררתי, אומרים היום נשאבתי, אל פרויקט אופראי עתיר היבטים ויזואליים שטרם ידענו כמותם; ועל כך עוד ידובר. ואולי, ההתעמקות ההולכת וגוברת בכל מעשה שאני עושה, היא חלק בלתי נפרד מן העשייה. אדם לאורך חייו משיח מעשיו במה שיקר לו, כפי שנהגה נעמי שמר לומר; ואמירה זו מיטיבה לתאר את נטייתי להתעמקות האובססיבית בחומרים שלי. היא בולטת מאוד למשל בטיפול שלי, שהוא ממש נבירה, בטקסט של דן פגיס **בסאגה פורטרט** (אופ' 53, 2002).

באשר לעולם ה-pitch - גם המולטימדיות בשפות שמיות עתיקות וגם **אדפה** הן חלק מהתהוות-התעצמות (מלשון עוצמה) רבת שנים של שפה מוזיקלית אשר מסומנת היום כבר היטב; בתשובה לשאלה 8 ארחיב על כך.

3. שתי האופרות הקודמות שלך מבוססות על מיתוסים מוכרים אך בשתייהן יש "טוויסט" הסוטה מן המיתוס המקורי. לעומת זאת, יצירות אחרות שלך המבוססות על סיפורים מיתיים (דניאל בגוב האריות, משפט שלמה) קרובות יותר לסיפור המקורי. באיזו מידה נצמדת למיתוס המקורי ב-**אדפה**? איזה שינויים עשית למיתוס המקורי, ומדוע?

1 המחזור **ארבע רוחות** כולל ארבע יצירות מולטימדיה: **האלה ענת** (אופ' 26, 1993); **משפט שלמה** (אופ' 27, 1995); **קריאה לכוכבים** (אופ' 28, 1993/4) ו-**דניאל בגוב האריות** (אופ' 29, 1995).

בכללותו: סופת הדרום הופכת לכוח נשי אשר מאבקו של גיבור האופרה, אדפה, מסתיים בסיטואציה בה הוא כבר לא יכול לה: הזדווגותו עימה היא סמל לפריון עלי אדמות. קודם לכן, בסביבות אמצע האופרה (סצנה 4), מצליח אדפה לגבור עליה ולשבור את כנפה - אך שבירה זו מסמלת את השממה המוחלטת, את שבירת חיי היקום. זהו השינוי שרציתי להחיל על המיתוס המקורי, ולגמרי בידועין.

4. הבדל אחד בולט (לתחושת לפחות) בין אדפה לבין טיפולים אחרים שלך במיתוסים הוא האופי המונומנטלי והמררוחק: יש פחות האנשה של הדמויות בהשוואה ל-מדאה ו-קין והבל, יותר הצגה שלהן כסמלים או כארכיטיפים. אשמח לתגובתך על תיאור זה: האם לכך כיוונת? ציינת בהסברך את ואגנר כמודל לתרגום מיתוסים עתיקים לאופרה - אשמח לפירוט על כך בהקשר זה.

בהחלט כיוונתי לכך. אפשר לומר שהבחנת במגמה מאוד קרדינלית באדפה, הן בגישתי - כפי שתארת אותה - והן במקור איתו עבדתי. אצתי אל ההזדמנות שנקרתה בדרכי לעבוד עם מיתוס כל כך עתיק, כל כך מצומצם בממדיו הפואטיים - ולהפיח בו רוח של חיים חדשים. שאפתי למתוח אותו אל גבולות רחבי ידיים, כמעט בלתי נודעים של צבע ותנועה, הן בממד המוזיקלי והן בממד הוויזואלי. לדוגמא, ההליכה לאורך שעות היממה המובילה את עולם הצבע ששולט בסצנות השונות של אדפה.

במובן מסויים, שאפתי להשיג כאן משהו דומה לעבודה האפית-מוזיקלית של ואגנר. אומנם לא ראיתי בו מודל לחיקוי כלשהו, אבל אני מזכירה אותו כאן בתור סמל ומופת לעיסוק אופראי במיתוסים עתיקים, כאומרת לעצמי - מדוע דבר כזה לא יכול לקרות גם עם המיתוסים של האיזור שלנו, ומידיו של מלחין עכשווי שמוצאו מכאן. לצד זאת, חובה עליי להזכיר את ההשראה העצומה שקיבלתי מן השפה האכדית ("בת מקומנו", שהלוא היא השפה השמית העתיקה ביותר) ואופייה הנקישתי.

ידי בחשה היטב בנתון הקדמוני, ולא רק כמלחינה. בווידאו הבכורה של האופרה, שיצא ב-2016, נרשם שמי בקרדיטים גם תחת "קונצפט סצנריו ובימוי". אהבתי להתלכד מחדש עם "המזרח התיכון הקדום שלי" (כתבתי בהערות בחוברת התקליטור), והתרחקתי מן הממד האנושי אל הממד המופשט. אביא כאן מדבריי בחוברת התקליטור:

"שום דבר כאן לא בדיוק כמו שהורגלנו בממדים אנושיים - הטראגי, הדרמטי, האימנטי, החברתי (לדוגמא, מלחמת המעמדות, דהיינו מפגשי התרבויות אצל מוצרט). העצבות היא מיתית ולא כל כך אנושית. הנימפות העירומוות (בתחילת

האופרה לנגד עיניי בימי ההלחנה) זו יישות מיתית היולית, ודווקא אדוות גלי הים היא חושנית. הנשים המפתות על הים (סופת הדרום) הן החד - הכוחני - הבוהק - הפשוט עד כדי פרימיטיבי, ולא הרך-הנשי המקובל. הלכתי לקוסמי ולאָרוטי גם יחד עם הממד הפילוסופי של קץ החיים שהוא גם תחילתם."

5. האופרה הוצגה לראשונה, וקיימת כעת, כאופרת וידאו, אם כי האפשרות להצגתה על במה "קונבנציונלית" נותרה בעינה. באיזה שלב הוחלט על הפיכתה לאופרת וידאו - האם זה היה במשך תקופת ההלחנה או רק לאחר מכן?

ההחלטה על מתכונת של אופרת וידאו היתה כרוח חיים מוקדם - אך אני אסירת תודה לכורח זה, שהוביל אותי אל הז'אנר המיוחד שנוצר כאן. המדיום הלא-שגרתי אָפֶּשֶׁר לי להגשים כמה משאיפותיי המובהקות באופרה זו: התנועה הבלתי פוסקת; הצבעוניות המיוחדת המקשרת כל סצנה באופן סימבולי לשעה משעות היממה; התלבשות כחלקי תפאורה בתקרובות; הפיכת כלי הנגינה לחלק אינטגרלי מהדראמה באמצעות תקריבים שמאפשרים הבנה לעומק של תפקידיהם המוזיקליים-דרמטיים; שילוב חלקי גוף - בעיקר הפנים - של שלושת הגיבורים; המקהלה שהפכה לשלוש מקהלות בתלבשות מתחלפות, ועוד ועוד.

כשנולד הרעיון בשנת 1999, התחלתי לבנות תשתית דרמטית ראשונה כפרשנות למיתוס, וניסיתי להציע את הפרוייקט למספר בתי אופרה. הדלתות אומנם נפתחו, כי הייתי כבר מלחינה בעלת שם בינלאומי, אך הן נסגרו במהרה - מפאת ההלם ועימו הפחד בכל מקום: מה פתאום? איזו מין שפה? איזה מין סיפור? ואיך יגיע קהל? ואיך אפשר להשקיע הון תועפות בדבר כל כך ניסיוני ובעל ממדי ענק שכאלה?...

ואז מצאתי עצמי, לאחר מספר שנים, אל מול ההחלטה על ז'אנר אופרה במתכונת וידאו, שאפיק אותה עם צוות מיומן של אנשיי באירופה ובישראל, והיא תהיה מושתתת קודם כל על הקלטת האודיו. הפן הוויזואלי הולבש ברובו לאחר מכן, אך ידעתי שחלק מהאימאז'ים הוויזואליים ילוו גם את תהליך ההקלטה. בשנת 2004, כשבשלה בי ההחלטה על תוואי זה, לקחתי את עצמי אל מלון הנסיכה באילת, ישבתי שם מספר ימים ובניתי את מהלך 11 התמונות עם כל הרפליקות המושרות על ידי הסולנים (הגיבורים הראשיים) והמקהלה - על סמך המיתוס כפי שנרשם, תועד ונערך בידי שלמה יזרעאל, כאשר כבר היתה ידועה התוספת אותה דרשתי של "הזדווגות" אדפה עם סופת הדרום; אז נתחוור לי שזה יקרה לאורך הסצנה החותמת, סצנה 11.

ברצוני להדגיש: מראש היה ידוע שהווידאו יכיל קונספט מסויים, להבדיל מהפקות וידאו אשר נעשות כדי לתעד אופרות המוצגות על הבמה. נקודה בולטת להשוואה - שם הכלים נמצאים ב-pit; ואילו בווידאו של אדפה, כלי הנגינה הופכים לשחקנים על הבמה!

זאת ועוד: בכל סצנה קיים "שלטון ללא מצָרִים" של צליל מסויים: לדוגמא בסצנה 6 שהיא המונולוג הגדול של אל הים; או בסצנה 2 שהיא מעין ארְיֵת-הכנעה גדולה של אדפה לאלוהיו, ומאז זהו "הצליל של אדפה". ומיד עם הצליל הבודד יגיע העיבוי שלו מסביבו.

הזכרת את הגירסה הסימפונית, הנצמדת לזמרה בערבית של **נערה פרפר נערה** - אכן עולם התזמור שהלבשתי על יצירה מוקדמת זו (1977/2012) חושף יסודות טיפוסיים לעולם התזמור שלי כפי שהתגבש לאורך השנים (ראו למשל הסימפוניה הרביעית, משנת 2000): הכפלות אובססיביות בתזמורת, הירמונים חלולים של קוורטות וקווינטות, נקודות משען של נבל הנצמד בהכפלות אל קו הזמרה. ב-**אדפה**, כפי שצינתי, הצליל האחד שזוכה להדי הכפלה, קוורטה וקווינטה, מקבל הרחבות עיבוי. וכדאי אולי להזכיר את הרחבת עולם המצלול של האופרה באמצעות שימוש חסר-בושה ברעשים טבעיים - כגון ברשרוש עלים יבשים, שפשוף אבנים, מים נשפכים - כאלמנטים הקשתיים חדשים. כלי הנקישה הקיימים, על כל עושרם, לא הספיקו לי.

8. מה האידיאלים שהינחו אותך בעיצוב עולם הצליל, וכיצד יישמת אותו בפועל? בהסברייך את כותבת "מצלול ציפי" שהתפתח מ-כשני ענפים, דרך בלדה על מוות צפוי בקהיר והסצינות מתוך ויקטוריה ועד ל-אדפה (מבלי להזכיר את ארבע רוחות, שאני תמיד ראיתי בה את התקדים המובהק ביותר ל-אדפה ביצירתך). אשמח לפירוט על כך.

אחזור ואדגיש שמחזור המולטימדיה **ארבע רוחות** הפך עבורי, במבט לאחור, לחלק מהאוויר שאני נושמת: בעיקר בעיון התרבותי החוץ-מוזיקלי במזרח התיכון הקדמוני, ועימו הכמיהה אל המהות שהוא חובק בתוכו, שיש בה הרבה כוח מיתי ודרמטי לגביי. עוד קודם לכן, בשנות השבעים, פעלתי לראשונה במלוא האושר וההשראה בתוך עולמות רוח (מלשון רוחני) שמצאו את ביטויים המאוחר ב**אדפה**. הדרך לעיצוב עולם הצליל פרצה כבר אז, בשנות השבעים, עדיין בלא יודעין. נראה לי שטוב אעשה אם אביא כאן עכשיו דוגמאות מוזיקליות של ממש מכל אחת מן היצירות, החל מ**נערה פרפר נערה** (1977), דרך **כשני ענפים** (תהליך הלחנה 1986-1989) ו-**בלדה על מוות צפוי בקהיר** (1987), ומאוחר יותר ב-**ויקטוריה והגברים** (2001/2005). אופרת הילדים **אואזיס** (2010) משופעת בתאי קוורטה וקווינטה, אך היא לא תובא כאן. האידיאלים שליוו אותי בכל מעשי ההלחנה הללו יצוינו במפורש - ומבחינתי הם מגיעים לשיאם ב**אדפה** (2014), שבה חלה גם קפיצת דרך סגנונית נוספת, אשר הוזכרה בתשובתי לשאלה הקודמת. היצירות מושרות בערבית, עברית ואכדית, בחירה בשפות שמיות שהלכה והתחזקה עם השנים.

הדוגמאות מובאות להלן עם מספור - מספר סידורי לכל דוגמא: ראשית מובאים התווים ואחר כך דברי ההסבר והניתוח שלי.

6. עד כמה נחשבים האימאז'ים הוויזואליים בעינייך לחלק מהותי מן האופרה?

האימאז'ים הוויזואליים הם חלק מהותי מן האופרה אשר זכתה לבכורה עולמית במתכונת של אופרת וידאו, תחת הנחייתי. נכון להיום, בבואנו לראות את האופרה, אנו מתחברים אל המוזיקה דרך הז'אנר הזה, שנוצרו בו חידושים לא מעטים בהתייחס לעולם האופרה. זה קרה בדרך הפנטזיה, תוך התהליך ולא מתוך הצהרת כוונות: לא יצאתי לדרך מתוך כוונה ליצור אופרת וידאו. בהתאם לכך, חשוב גם להדגיש באופן חד-משמעי שהאופרה יכולה לעלות על כל במה בעתיד, אין מצדי שום מניעה, נהפוך הוא; הבמאי או בית האופרה אשר יבחרו להכין פרודוקציה של **אדפה** מוזמנים לתת את הפרשנות הוויזואלית/בימתית שתעלה בדעתם, שתהיה פרי דמיונם הזורח. אנחנו לגמרי מסודרים עם הפרטיטורה שעשויה ממש למהדרין מידי המו"ל - המכון למוסיקה ישראלית. אי לכך, האימאז'ים הוויזואליים הם עניין מהותי לפרודוקציה שאנו מכירים היום בבכורה עולמית, והיא אף ממשיכה להיות נגישה לצפייה באינטרנט <https://www.youtube.com/watch?v=UhkbT9gHoLE> אך אין היא מונעת גישה חדשה לחלוטין לתווים שנשארים על כנם. אוכל רק להעיד שהעיסוק בשפת הזמרה, האכדית, מהווה חוויה גדולה בפני עצמה. מי שאינו פוחד ממים עמוקים - ייכנס אליהם.

7. האופרה כתובה לתזמורת סימפונית מלאה, כיאה ל-"גרנד אופרה", ועם זאת המצלול לרוב אינו מצלול סימפוני-מערבי קונבנציונלי. אפשר לחוש בפער דומה בגירסה הסימפונית של מחזור השירים שלך **נערה פרפר נערה**. מה היו המודלים והאידיאלים שלך בתחום התזמור של האופרה?

אכן, גם ב-**אדפה** שימרתי את השקיפות המיוחדת לשפתי התזמורתית, וזאת על אף הממדים הגדולים של תזמורת סימפונית מלאה. אחד האמצעים ששימש אותי למטרה זו הוא הפרדה המוחלטת בין המיתרים לבין כלי הנשיפה, אם כי השילוב של הצבעים הטבעיים של שתי סקציות אלו זו עם זו הוא שנותן לנו את אדוות הים בסצנה הראשונה. כדאי גם לשים לב למה שעושה כל אחת מן הסקציות הללו בליווי הזמרה מלאת האפקטים הקוליים בסצנה הרביעית ("רקוויאם אדמה"). בסצנה זו, עשיתי שימוש נרחב ברבעי טונים, הן במיתרים והן בכלי הנשיפה, וזאת בנוסף לקו מנחה מרכזי שהתווייתי לאורך כל האופרה - הלא הוא **עיבוי הצליל הבודד**. ברבות מיצירותיי, פיתחתי את הטכניקה של הכפלות צלילים בודדים, והסקונדות הצמודות אליהן, באוניסונים ובאוקטבות; ב-**אדפה**, הורחבה טכניקה זו, בין השאר, באמצעות שימוש ברבעי טונים בכלי התזמורת.

דוגמא מס' 2: נערה פרפר נערה (1977), גרסת מקור מערבית - שיר מס' 1  
 תיבות 50-52 (מתוך פרטיטורת האם)

Tempo primo ♩ = 72

זוהי הגרסה המערבית לאותה פראזה; כאן, העושר ההרמוני המתאפשר בפסנתר הביא ליתר הבלטה של הכרומטיקות הנ"ל בדמות הכפלות של אוקטבות ומילוי שלהן בקווינטה וקוורטה, אשר מחזקות את הכיוונית ההרמונית שהוסברה בדוגמא הקודמת (אותו מקום בדיוק עם שני כלים מזרחיים). בכלים המזרחיים (דוגמא מס' 1) מצאנו בקול התחתון בצליל האחרון דו רבע-במול שמנוגן בכלי מזרחי, והוא מתורגם כאן לצליל סי: שם זו היתה קווינטה "לא נקייה" עם צליל הסיום בזמרה (פה דיאז) וכאן זוהי קווינטה נקייה לחלוטין (זקה) - והיא מוכפלת; אפילו הקווינטה המתלכדת עם צליל הזמרה זוהרת מעליה, ולא זו בלבד - דו דיאז באקורד אחרון זה הוא המשכו של דו דיאז בצד דו בקאר בהכפלות האוקטבה בשתי התיבות הראשונות, והוא מיטיב להוסיף בן-גוון כרומטי של סקונדה גדולה אנכית עם האוקטבה הנמוכה - סי. כך משתרבב הרמז הראשון לתאי הקוורטה והקווינטה כמילוי החלל של האוקטבה, שעוד יִרְבוּ להופיע בשפתי ההרמונית.

דוגמא מס' 1: נערה פרפר נערה (1977), גרסת מקור מזרחית - שיר מס' 1  
 תיבות 50-52 (מתוך פרטיטורת האם)

Tempo primo ♩ = 72

גרסה זו, הכוללת שלושה קווים מלודיים בלבד, משקפת בתוך טקסטורה צנועה ביותר את הגישושים הראשונים למימוש תחושת רבעי הטונים דווקא על ידי שימוש בסקונדות קטנות וגדולות, בעיקר בהיבט האנכי: דו דיאז - דו בקאר; פה דיאז - סול דיאז; פה דיאז אשר חובקים אותו מי וסול דיאז. גם הקווינטות הזכות חשופות למדי. בשיר זה מתוך מחזור השירים חברו שביבים ותאי צליל המשותפים למקאמים ערביים ולמודוסים שונים. לדוגמא, בסוף הקו המלודי המוביל (נשמע בזמרה) הוא הטטרקורד הפריגי בירידה.

2

619 [מוטציה]

S. *f ff*  
- d - ki - - - la ṭa - lat 'u - ru - - - ku - hu -

M. S. *f ff*  
- d - ki - - - la ṭa - lat 'u - ru - - - ku - hu -

A. *f ff*  
- d - ki - - - la ṭa - lat 'u - ru - - - ku - hu -

T. *f ff*  
- d - ki - - - la ṭa - lat 'u - ru - - - ku - hu -

Ob. I *f ff*

Ob. II *f ff*

Kan. *f ff*

Vcl. *f ff*

Tars *f*

דוגמא מס' 3: כשני ענפים, תיבות 616-622

60

616 *Brillante, energico* ♩ = 132 *rit.* *A Tempo*

S. *ff*  
- tta - - - 'i - dha ki - - - la ka -

M. S. *ff*  
- tta - - - 'i - dha ki - - - la ka -

A. *ff*  
- tta - - - 'i - dha ki - - - la ka -

T. *ff*  
- tta - - - 'i - dha ki - - - la ka -

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

Kan. *ff*

Vcl. *ff*

Tars *ff*



דוגמא מס' 4: בלדה על מוות צפוי בקהיר, נוסח למצו-סופרן, 2 כינורות, ויולה ופסנתר,

חטיבה ד', תיבות 181-189

The musical score is for a soprano voice and chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Voice-M.S., Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 120, and the dynamic is *mf*. The lyrics are: 'a - lla - ti min ag - li - ha ha - dam - tu ma ba-nay-tu. The second system includes staves for Voice-M.S., Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The tempo is marked as quarter note = 84, and the dynamic is *f*. The lyrics are: min - ag - - - li - ha. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *mp*.

הקנטטה כשני ענפים משנת 1989 סימנה פריצת דרך חשובה. הרמזים והגישושים הפכו לצעדים בטוחים, אפילו נועזים.

מתוך "אוקטבה/אוניסון נטו" בתיבה 616 נפרשת בזמרת המקהלה, עם נגינת הכלים יחדיו, מניפת הירמון של תאי קוורטה וקווינטה עם צלצולת של אוקטבה ברגיסטרים רבים. הנופך האקזוטי של שפתי ההרמונית קיבל כאן גושפנקא שאני עצמי חשתי בהיווצרותה. טרצות הן תולדה רגעית. מסד המצלול האקזוטי שלי התבהר כאן. רוח המזרח גם נושבת מן הטקסט בו בולטים מאוד, הפעם בזמרה בערבית, ההגיים הנחציים (לועיים/גרוניים). ההרכב הקאמרי המיוחד המתלווה לזמרה הווירטואוזית (שני אבובים, קאנון, צ'לו ומערכת תופי טאר), כמו גם חוסר הסימטריה העקבי בחילופי המשקלים - מוסיפים ליחוד החוץ-אירופי הבולט. "פריצת הדרך" פירושה פיתוחו של סגנון הרמוני-מלודי-קצבי איתן ועמיד לאורך 40 דקות של קנטטה המושרת בערבית ספרותית-שירית משובחת מן המאה השישית לספירה; סגנון שהתגבש בתהליך קומפוזיטורי ממושך ומרתק שהתרחש בין השנים 1986 ל-1989.

דוגמא מס' 5: ויקטוריה והגברים, תיבות 59-65

59  $\text{mp-mf}$   $\text{ha}$   $\text{ha}$   $f$   $\text{mf}$

Gtr. I  $(p_+)$  XII XII XII

Gtr. II  $(p_+)$

Gtr. III  $\text{slow}$   $(p_+)$  with flat index's flesh

Gtr. IV  $\text{slow}$   $(p_+)$  rasg. with side of index's flesh

Vcl.  $\text{quite slow}$

Perc. I Congas (+improviz.)

Perc. II Congas (+improviz.)

Perc. III (Vib.)

187  $\text{sub.p}$   $f$   $\text{ff}$

M. S. kha - - - rag - tu min - 'ag - li - ha su - lib - tu

Vln I  $p$   $f$

Vln II  $p$   $f$

Vla  $p$   $f$

Pno  $f$

ההלחנה האינטנסיבית של בלדה על מוות צפוי בקהיר התרחשה בשנת 1987, תוך כדי התהליך המתמשך של הלחנת כשני ענפים (1986-1989). ברגע מסוים ומיוחד הזדקרו להן התופעות הסגנוניות שכבר היו רווחות בתוך שפתי המוזיקלית ביתר שאת, בהקצנה גדולה למטרות מבע הנפש הסוער והמדוכדך של המשורר הקאהירי צלאח עבד-אל-צבור. הלחנה זו היא סילאבית באופיה, ומאוויי הנפש של המשורר הביאו לקו מלודי חופשי למדי. בערוב ימיו מעיד המשורר על השירה שלו לאורך חייו כמשגה וכקֶרס. אל מול זמרת גליסנדי וקפיצות הנשמעות כזעקה מנבכי הנפש, כלי הקשת מלווים במקצב מהיר ורועם כשהפסנתר נותן להם משענת. פסגת המשפט בתיבה 189, על המילה "sulibtu" ("נצלבת") מתמתנת ההבעה הרגשית בתפקידי הכלים אל מול שיא הצעקה השירית בפורטיסימו ובצליל הגבוה ביותר. כל אלה נצטבעו בהקצנה באופן מודע באוקטבות, קווינטות וקוורטות, הן אנכיות והן אופקיות, כאשר אמצעי הרמוני זה דווקא מתגייס אל מבעי האימה בצלול חדיר במיוחד. התרחקנו כאן מאוד מהטרצות של ההרמוניה המסורתית, שהיו בוודאי נשמעות רכות ונינוחות מדי. רשמתי אז לעצמי שזוהי כעין "אֶרְיָה" אופרה סְרִיָה.

הרבה יותר מאוחר, בשנת 2005, כבר הייתי לאחר הלחנת מספר מחזורים ולאחר חדירת הז'אנר הסימפוני והז'אנר האופראי אל תוך הלחנותי, ונתרבו תחכומי תזמור ומצלול מחד, ומאבקים תוך-אופראיים שהולידו הליכה לאקספרסיביות דרמטית מאידך.

ובתוך כל אלו מצאתי עצמי שוב, בזמן הלחנת הסצנה האופראית ויקטוריה והגברים, באותו עולם מזרחי, אך הפעם השתלבו בו הפיתוח והתחכום, תולדת השנים שעברו. זמרתה של הגיבורה האישה ויקטוריה כאן, כבר לקראת סיום הסצנה, היא בווקאליזה בלבד, מאוד בלתי סימטרית, ספונטנית-כביכול. ארבעת הגיטריסטים נשענים על צלילי זמרתה ומעבים אותה באותם סממנים של הכפלות אוקטבה, סקונדות למיניהן בתרכובות מגוונות ביותר וכן בקונטרפונקטים ריתמיים תמידיים. שני נקשנים מבצעים תנועה נוגה, והנקשן השלישי (שמנגן צלילים ממש) מוסיף לאותן יחידות ריתמיות צליליות המתכתבת היטב עם הגיטרות. נגינת האובליגטו של הצ'לו, עם החודרנות הצבעונית העזה שלו בתוך ההרכב, זוהרת מעל כולם ומגלמת את הקול הנגדי הבולט ביותר אל מול הזמרה, וגם היא אינה מְשָׁה מְשַׁפֵּת המרווחים שסביבה: אוניסוני, אוקטבות, סקונדות, קוורטות וקווינטות.

אם ב-**נערה פרפר נערה** היו גישושים, ב-**כשני ענפים** התמסדה שפה, וב-**בלדה על מוות צפוי בקהיר** פיסותיה של שפה זו נוצלו במתכוון לריגוש ממוקד, הרי שב-**ויקטוריה והגברים** התמוססו כל אלה אל צלצולת מתוחכמת שאינה מרשה לעצמה לאבד ולא אף לרגע את הניחוח האקזוטי שכבר הפך לחלק מהותי משפתי המוזיקלית.<sup>2</sup>

2 הפרטיטורה המלאה נגישה כאן: <https://tinyurl.com/k5y5pkn4>  
 לצפייה בסצנה: <http://www.tsippifleischer.com/video40a.html>  
 להאזנה: <http://www.tsippifleischer.com/disco2009.html>

2

63 *mf-mp*

Vic. ha (a)

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

Vcl. *gliss.*

Perc. I

Perc. II

Perc. III (Vib.)

דוגמא מס' 6ב': אדפה, תמונה 5, תיבות 18-29 (מתוך הפרטיטורה הווקאלית)

18 (♩ = 60)

Anu Bass

SE - BET U - MI  
seven days

(B. Cl., D. B.)

*mp* (Tuba, D. Bn)

21

Anu Bass

A - NA MA  
toward land

(Xyl.)  
(Trbs)

25

Anu Bass

MA - TI

(Xyl.)  
(B. Cl., D. B.)  
(Tuba, D. B.)

28

Anu Bass

LA  
not

(Trps Flz.)

*ff*

דוגמא מס' 6א': אדפה, תמונה 5, תיבות 1-8 (מתוך הפרטיטורה הווקאלית)

SCENE 5  
DUET OF ANU AND ILABRAT (DUET IN ARIOSI)  
(Bass) (Men Choir)

ANU Ist.

♩ = 60  
(Xyl.)

*mp*  
(B. Cl., D. B.)  
(Tuba, D. Bn)

3

Anu Bass

A -  
Why

(mp)

5

Anu Bass

MMI

*f* *mp*

7

Anu Bass

A - MMI

(mp)

## אדפה - עולם אחר:

### 2. מה אומרים על "אדפה"

#### עדיין בימי חייה של המלחינה

(ערוך לפי סדר אלפבית של שמות המשפחה של הדוברים)

הדברים להלן נאספו בעקבות כמה אירועי הקרנה של **אדפה** בגרסת הווידאו, לפני העלאתה של גרסה זו ליוטיוב:

- הקרנת הבכורה העולמית באולם אסיא, מוזיאון תל אביב, במסגרת חג המוזיקה הישראלית, 7.10.2016
- הקרנה בספרייה הלאומית, ירושלים, 14.11.2016
- הקרנה בסינמטק תל אביב, 24.5.2017
- ההקרנה בבניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב, במסגרת יום עיון בהנחיית פרופ' שלמה יזרעאל, 18.6.2017
- הקרנות נוספות בישראל ובחו"ל

גאוני.

#### דני אורסתיו

לאחר הקרנת הבכורה במוזיאון ת"א

צלילה לתוך עולם; כל החושים שטים בו ועוברים לקיום אחר. אני עוד בתוך הטריפ שעברנו בזכותך ובזכות כל שותפיך-שותפותיך ליצירה. איזה שי לנפש! ובסוף - נחמה: גם אדפה, כמונו לא זכה בחיי נצח... אבל מישהי מאיתנו זכתה גם זכתה בנצח. יום הולדתך ה-70 נראה כמו נ"צ שלא קשורה לשום דבר.

#### נגה אשד

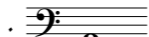
לאחר הקרנת הבכורה במוזיאון ת"א

זה אחר - אין עוד דבר כזה במוזיקה. אין עוד דבר כזה בכלל. לא דומה לשום דבר. יצרת משהו לגמרי חדש. מכל בחינה שהיא. כולל מדיום לגמרי חדש ויזואלי-מוזיקלי. יצרת שפה מוזיקלית בראשיתית שעוד לא היתה. אין לי מילים. היולי ועתידני והחושים שלי בהלם.

#### איל באט

לאחר הקרנת הבכורה במוזיאון ת"א

מהפכה התחוללה בשנת 2014! והיה לה על מה להתבסס. בתוך ממדיה של גרנד אופרה, של הרכב ענק וזמרה לאורך שעה שלמה בשפה האכדית (השפה השמית העתיקה ביותר, שבה כבר השתמשתי ביצירתי **קריאה לכוכבים** 1993/4, במסגרת המחזור **ארבע רוחות**) - השאיפה הצלילית הגדולה היתה להגיע לעיבוי מקסימלי של הצליל הבודד, שהוא ייחודי ואחר בכל אחת מ-11 הסצנות. מרחבי הזמן אפשרו משיכה ארוכה של אותו צליל, או של צלילים הבאים אליו והולכים ממנו, או המטילים צל של מרווח הרמוני שמתלווה אליו, אך הוא תמיד נשאר המרכזי לאורך הסצנה. האופי האטמוספירי המובהק של עולם מרוחק ומושך בדמיונותו, הוא הטיפוסי לגרנד אופרה זו, לא האופי הפסיכו-דרמטי. השפה האכדית תורמת נדבך חשוב לאווירה זו בנקישות החדה שלה, כפי שהיא נשמעת בפי הזמרים.

בחרתי להביא שני מקטעים מתוך תחילת הסצנה החמישית, שסובבת סביב דמותו של הסולן בעל קול הבאס העמוק, הלוא הוא אל השמים Anu. הצליל המרכזי כאן, המעובה למהדרין, הוא .

למען נוחות העיון במוזיקה, בחרתי להציג כאן את הפרטיטורה הווקאלית, אשר בתוכה גם נרשמו במדויק תפקידי הכלים, וכך אפשר לעקוב אחר התזמור.

המתכונת הקצבית ועימה התזמורתית ברורה ביותר מן ההתחלה (המקטע הראשון) והיא מקבלת מימושי פיתוח בהמשך (המקטע השני). התפרצויות בולטות החורגות מן הסטנדרט הזה נמצאות באפקט ה"fanfare" (כעין תרועה) של החצוצרות בתיבות 18, 20, 21, 29, ובהתפרצות הקולית המפתיעה במיוחד (אפילו קצת מפחידה) בתיבה 29: אבל זהו הצליל סי, הנמצא במרחק סקונדה בלבד מן הצליל המרכזי לה של Anu (עיבוי של סקונדה, שכל כך אופייני לשפתי הספציפית באופרה זו), ובמתכוון למען צרכים רטוריים בהפרשי רגיסטר של אוקטבה.

מהמם, פורץ דרך, מרחק שנות אור ממה ששומעים היום וגם ממה שעשית את עצמך עד היום, בכל המובנים. בשלך ובהתמדה קובעת את מקומך הייחודי בעולם המוזיקה האמנותית.

### אסתרית בלצן

לאחר ההקרנה באוניברסיטת ת"א

מאוד מרשים. הוויזואליה יוצרת אפקט חזק של ריאליה-ולא-ריאליה, דבר שבולט כבר בהתחלה - האימאז' של אדפה המשתלב בתוך המים. גם לא ניסיתם את ושותפיך להיות ריאליה, אלא התחלתם ממיתוס כדבר סימבולי. אהבתי מאוד את השילוב של הכלים בתוך הוויזואליזציה! ראיתי סרטי קולנוע אופראיים שלא רואים בהם תזמורת ומנצח; לי כמוזיקאי זה היה טוב לראות את התזמורת כחלק מהסיפור שנוצר.

הדמות של אדפה עוברת חזק. הסוף מאוד נחרט באווירתו - יש שם משהו gloomy. הסיום אומנם אופטימי אבל לא נחוה כ-"הפי אנד", אלא בתחושה מעורבת כשרואים בסוף את סרטון החובבים המשפחתי.

הטיפול במיתוס - דרך ארכיטיפים. אין תחושה שנוצרות דמויות בשר-ודם. זה מחוזק בצילום - דמויות שהן ממש סמליות, שחשוב יותר מה שהן מאשר מה שביניהן. אין עימותים, או אינטראקציות חוץ מהעימות של אדפה עם סופת הדרום; בין האל אָנו ואדפה אין עימות - הכל מתרחש באריות סולניות. זה שונה מאוד מקין והבל - שם יש דרמה יצרית ואנושית ואינטראקציה בין דמויות.

זה מביא אותי להרהור מהו מיתוס ומה תפקידו - כאן התחושה היא שהדמויות נשארות בגדר סימבול ואנחנו אפילו לא מדמיינים שזה סיפור שקורה - ואיפה אנחנו... איך כל אחד רואה את עצמו, מכניס את עצמו אל תוך המיתוס.

### ד"ר אורי גולומב

לאחר הקרנת הבכורה במוזיאון ת"א

מאוד מרגש. מלאכת הוויזואלית יפהפייה נוסף למוזיקה המרשימה - השילוב הוא ממש יצירת אמנות, מלאכת מחשבת ברמות הכי גבוהות בכל שילוב התחומים.

### פרופ' הרי גולומב

לאחר הקרנת הבכורה במוזיאון ת"א

האופרה החדשה שלך כל כך מקורית!

### פרופ' ננסי ואן דה וייט

(נשיאת חברת התקליטים Vienna Modern Masters, אוקטובר 2016,

לאחר שהתקליטור הגיע לידיה)

ציפי, סיימתי עכשיו לראות את **אדפה** בפעם השלישית השבוע. חוויה ענקית ומאוד עמוקה וללא כל ספק, האופרה הישראלית הנפלאה ביותר ששמעתי או ראיתי. המוזיקה, כמובן, בראש, אבל ההפקה כולה יוצאת מן הכלל, מלאה בתוכן, גוונים ויזם עוצר נשימה.

המצלול המיוחד שיצרת לכל סצנה, התזמור, מקהלות כלי הנשיפה, המלודיות הארכאיות/מודרניות, ההרמוניה שמוליכה את ההתקדמות הבטוחה מצליל לצליל, מפראזה לפראזה... ילא הפה מספר כמה שרותקתי ליצירה מתחילתה ועד לסופה.

אין ממש מלים בפי, זוהי יצירה שצריך ללמוד וראוי למצוא דרך להפיץ אותה ברחבי העולם בכל פורום אפשרי.

פלא אמיתי,

תודה מקרב לב!

### ד"ר אבישי יער

לאחר צפייה מאוחרת (16.7.2021)

התרשמתי שתוך כדי היצירה נבנה עולם. אהבתי את האופן בו בחרת לשנות את המיתוס על המוות לתמריץ לחיים.

### יהודית כץ

אמנית מיצבים (25.5.2017)

לאחר ההקרנה בסינמטק תל אביב

# אדפה - אקספוזיציה

מתוך עומק התהליך הקומפוזיטורי



ליברית: שלמה יזרעאל עפ"י המקור האכדי

## מערכה ראשונה אדפה, אדפה פוגש את סופת הדרום

- סצנה (תמונה) 1 (תזמורת בלבד, פיקטוריאלי) פתיחה פסטוראלית  
 סצנה (תמונה) 2 אדפה עלה זה עתה ממצולות הים, הוא שר לאַה אדונו/בוראו  
 סצנה (תמונה) 3 סופת הדרום מגיעה, אדפה נלחם בה

## מערכה שנייה שממה וכליון; אדפה מתכונן לעלות השמימה

- סצנה (תמונה) 4 רקוויאם אדמה (המנון האדמה הכואבת)  
 סצנה (תמונה) 5 דואט אָנו ואילֶפֶרֶת (מקהלת גברים)  
 סצנה (תמונה) 6 ארית התדרוך (הערמומית) של אָה

## מערכה שלישית אדפה עולה לשמים, מסייר שם, יורד לאדמה

- סצנה (תמונה) 7 (תזמורת בלבד, פיקטוריאלי) אדפה עולה לשמים  
 סצנה (תמונה) 8 דואט דומוזי וגיזידה (מקהלת גברים) עם אדפה  
 סצנה (תמונה) 9 אָנו ואדפה משוחחים בשמים  
 סצנה (תמונה) 10 אָנו לוקח את אדפה לסיור בשמים; אדפה יורד לאדמה  
 סצנה (תמונה) 11 סופת הדרום מגיעה שוב, אדפה מזדווג איתה לאורך "המנון הפוריות"

אחת היצירות הכי מוצלחות שלך, אני מדבר על המוזיקה.

ריאליסטי - סוריאליסטי

מיתולוגי - אוונגרדי

ברור - מעורפל

קונקרטי - אמורפי

נכנס - יוצא - נכנס

וכל זה בזרימה מתמדת, למרות כל הקטבים האלה.

ראובן סרוסי

לאחר הקרנה בסמינר המחלקתי לקומפוזיציה, ביה"ס ע"ש בוכמן-מהטה שבאוני' ת"א,

5.11.2016

המוזיקה נהדרת, הווידאו נהדר, ואיך הם משתלבים ביחד.

ד"ר גילה פלם

לאחר ההקרנה בספרייה הלאומית

מאוד נהנית. הצלצול של הפונטיקה של השפה - נהדר שעשית מכל זה אפוס, על אף שהתרבות ממסופוטמיה. התפקיד הווקאלי של אדפה ממש סיקרן, והעברת הכל לשפה של מֶסֶךְ וקול היתה דבר כל כך נכון, הרי אנחנו בתקופת המֶסֶכִים! ואיך שהכל אז כל הזמן - אופרה זזה; כל כך מעניין לראות פה של זמר אז, מצלמה מתקרבת לחוט של הבד. פתאום הבנתי שהתפאורה הזזה אלה הבדים של תלבושות המקלה.

המוזיקה והביצוע - לעילא ולעילא.

זאת יצירת אמנות מושלמת.

אני זוכרת שב-דניאל בנוב האריות גם כן אהבתי כל כך את השילוב של תמונה ומוזיקה; גם שם אני זוכרת טיפול מיוחד בעיניים.

שרה שוהם

לאחר ההקרנה בסינמטק ת"א

ציפי פליישר  
אדפה - אקספרטיזה  
הבנייה המוזיקלית

(ממטבח של המלחינה, בדיוק כשהתבשל מתבשל)

תקציר:

סגנונה המוזיקלי של היצירה מהווה פיתוח בשפתה המוזיקלית של ציפי פליישר: הצליל זוכה לעיבוי עשיר, המקנה ליצירה אווירה אקזוטית. כל דמות זוכה לצליל מיוחד המתקשר אליה: אדפה מקבל את הצליל פה, אאה אל הים את הצליל רה, אנו אל השמים את הצליל סול. הרבדים שמעבים את הצליל הבודד הזה הם רבעי הטונים האופקיים ושכבות אנכיות של מרווח הקוורטה; העדפה זו של מרווח הקוורטה היא אופיינית לשפתה המוזיקלית של המלחינה. לתזמורת נועד תפקיד דרמטי מובהק, כמו למשל בציור העלייה השמימה או בסיור בתוך מרחב מסתורי זה. המקהלות, הסולנים והתזמורת מצטיירים בתפקידים של אלים וכוחות טבע; הגיבור הראשי, אדפה, תדמיתו אנושית.

בכל מערכה שולט בבהירות צליל מרכזי. בתקציר הפותח סומנו צלילי המרכז של שלושת הגיבורים.

בתרשים הבא, עדיין בכתב ידה של המלחינה, אנו רואים איך היא מתכננת את המרכזיות הזאת תמונה אחר תמונה, כלומר, נכללים כאן צלילים מרכזיים לכל הדמויות והתדמיות שהעסיקו אותה לאורך האופרה, תמונה אחר תמונה.

נרשמו גם בשלב מאוד מוקדם האופי והמָשך של צלילי הזמרה לשלושת הגיבורים הראשיים: קצרים יחסית לאדפה, בינוניים לאאה, ארוכים לאנו.



- שלב מוקדם ביותר של תכנון הפרטיטורה: המלחינה בכתב ידה מסמנת את צלילי המרכז של התמונות השונות בזו אחר זו**

הערה: מספר הסצנה מופיע בתוך ריבוע כפול

Handwritten musical score for 'Adapa' in G major, 2/4 time. The score is divided into six numbered measures. Measure 1: Treble clef, G4 quarter note, 'Orch'. Measure 2: Treble clef, A4 quarter note, 'Adapa', 'Richter men'. Measure 3: Treble clef, B4 quarter note, 'South Wind', 'Adapa'. Measure 4: Treble clef, C5 quarter note, 'Adapa', 'Anu'. Measure 5: Treble clef, D5 quarter note, 'Anu', 'Ilabiat', 'Sartana'. Measure 6: Treble clef, E5 quarter note, 'Ea'. Below the staff, there are handwritten notes: 'Pitch 0.2', 'Pitch Sketch', and '16.2.14'. There are also some scribbles and other markings.

המשך בעמוד הבא ←

אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה

### מערכה ראשונה

### אדפה, אדפה פוגש את סופת הדרום

### סצנה / תמונה ראשונה - "פתיחה פסטורלית"

אינסטרומנטלית בלבד

כניסת מקהלת הנשים בסופה, אשר סומנה על ידי המלחינה כריקוד נימפות (עירומות?) על הים

ציטוט מתוך סקיצות המלחינה: "קליידוסקופ של תימות ואלמנטים בפוליפוניה מעודנת, בריטון־נלות (בדומה למינימליזם), קלאסטרים עם אבחנות של תזוזות פנימיות, כעין אוירת מנטרה קצת ממסלתת".  
סומנו מספר חטיבות המפרטות את אדוות הגלים. אלה הם הגלים על חוף המפרץ הפרסי, לפני 5,000 שנה. כשהמלחינה רשמה "הים מלא צפונות" היא פירשה זאת במוזיקה בכניסות רגעיות של ג'סטות סולניות ברפליקות של נשפנים או של כלי הקשה אקזוטיים (מן הטבע) - למשל, הקשת שתי אבני חול שפת הים זו בזו; כל זאת פה ושם על גבי התזמורת שנעה בתנועות של קווים ארוכים שאוחזים בתוכם רבעי טונים (אי אפשר להבחין בהם מרוב המשכיותם הנושמת של הקווים, וכלי המיתר עוזרים מאוד בתזמור המבע הפסטורלי הזה).

מצורף בהמשך:

עמ' 169-168: דף שהוא כבר חלק מדרפט הסצנה הראשונה מבחינתה של המלחינה, בכתב יד ראשוני שלה.

עמ' 170: בהמשך דף מתוך הפרטיטורה המלאה בו אנו רואים את קווי התזמורת: שימו לב לסלסולים ולריטורנלות במיתרים ואיתם שכבה דומה באבובים, אשר מעצימה את אדוות הים. דוגמת התווים האחרונה לסצנה זו [עמ' 171] לקוחה מהפרטיטורה הווקאלית לאחר כניסת זימרת מקהלת הנשים, הלא הן הנימפות. צבע הבד הדקיק הסגול של לבושן התמזג בכחול הים.



מקהלת הנשים בזמרת הנימפות

אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה



162 163 164 165 166

Women Ch. ... KA KA KA...

(p) 18"

ped.

167 168 169 170 *f*

Women Ch. ... KA KA KA...

(p)

171 172 173 *mp* 174 175

Women Ch. ME ME ME...

(p)

176 177 178 *mf* 179 180

Women Ch. ... ME ME ME...

(p) 5"

ped.

A	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65

Fl. I

Fl. II

Ob. I *mp* → *mf*

Ob. II *mp* → *mf*

Cl. I

Cl. II

Bn. I

Bn. II

Hns I, II *pp* *p* *pp* *p* *mp* *p*

Hn III *pp* *p* *pp* *p* *mp* *p*

Hp

Vln I 1-6 *p* *mp* *p*

Vln I 7, 8 *p* *mp* *p*

Vln I 9, 10 *p* *mp* *p*

Vln II 1-4 *p* *mp* *p*

Vln II 5, 6 *p* *mp* *p*

Vln II 7, 8 *p* *mp* *p*

Vla *mp* *p*

Vcl. 1, 2 *mp* *p*

D. B. D. B. *mp* *p*

*Ob. I & Ob. II correspond with each other, by free non-symmetrical entrances and slight different tempi of same unit (but still quick)*

אדפה - יצירה - יצירה

הנה שלוש דוגמאות להמחשה (הודגשו תיבות 39-41) מתוך הדרפט: תיבות אלה וכן מיקטעי המשך שנכנסו לצד הימני של דף התווים המרופט (שימו לב לכתום ולטורקז). קו הזמרה כבר מדויק לחלוטין בשלב מוקדם זה, כולל הטקסט האכדי. הנה דף הדרפט/סקיצה שבו נמצאות תיבות 39-41 ואפשר לראות בו קצת מן ההמשך. קו זימרת הקונטרה אלט כבר מצוי בחמשה העליונה, והחמשה התחתונה מכילה רמזים לטקסטורה הנלווית



תיבות 39-41 מתוך הפרטיטורה הווקאלית: יש מימוש נאמן להתוויית הדרך מן הסקיצה אל הפרטיטורה הווקאלית (בתוך תפקיד הפסנתר נרשמים הרבה רמזים לתזמור - אז דרכה של המלחינה):

Adapa  
C. Ten.

39 *mp* TA - KA E - - - LLU  
(4) your spell (spell) - holy


(Cl.)  
(E. Hn)

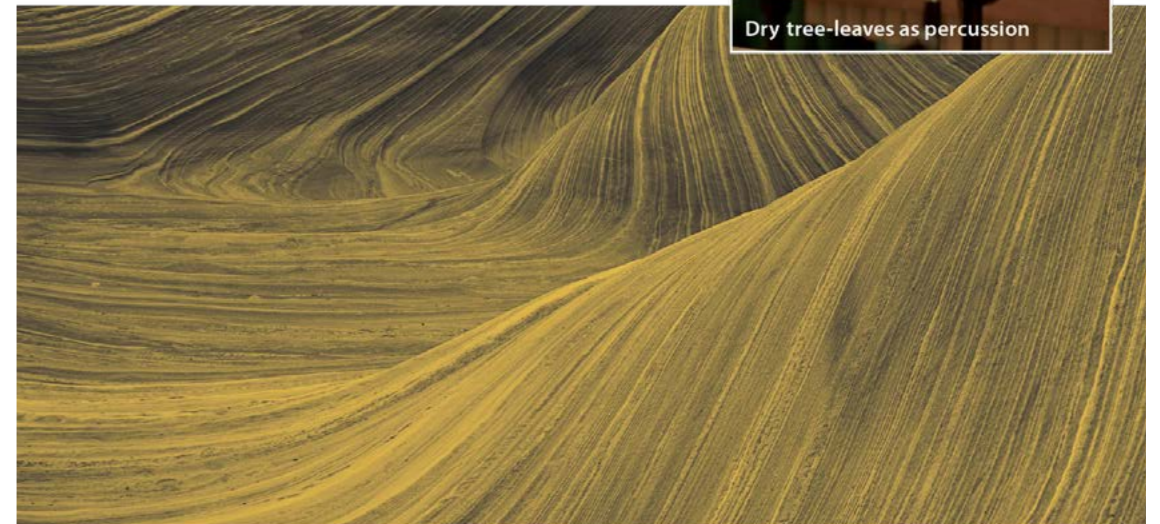
*p*

## סצנה / תמונה שנייה

אדפה עלה זה עתה ממצולות הים, הוא שר לאאה אדונו/בוראו

זוהי אריה אחת גדולה של אדפה

ציטוט מתוך סקיצות המלחינה: "בהמשך ישיר לסצנה הראשונה (הרקע להמשכיות זו נובע מהליווי התזמורתי הרגוע לאחר שנעלמות הנימפות), אני בונה בקול של אדפה patterns עם ווקאליזות, כמובן בהקשר הטקסט, pitches ממיטב הגבהים של הקונטרה טנור, קו ווקאלי שהוא מוטיב וריאטיבי על עצמו, סביב הצליל פה . יבלטו בו ערכים קצרים - שמיניות ולצידן רבעים, אבל גם קריזות (שיגעונות-אנטי) של צלילים ארוכים עם קצוות קצרים מאוד. בתזמור דואליות 'גוש' נבל - chimes - פעמוניה (בסקיצה כתוב בכתום) מול/ לעומת גוש EH (English Horn) ואבוב מעגליים, זוהרים (הגוש הזה כתוב בטורקז), תמיד הכלים הם body לפי ה-pitches של אדפה. הנבל מחזק את הקצוות של הדוקטוס המלווי (למשל, אותו צליל מרכזי פה) באוקטבות חלולות, בסקיצה רואים בעפרון (דהיינו, צבע נייטרלי) את גושי הצליל שמעבים את פה."



## סצנה/תמונה שלישית

### סופת הדרום מגיעה, אדפה נאבק בה

הסצנה מורכבת משלושה חלקים:

הגעת הסופה; המפגש בין אדפה וסופת הדרום; המאבק

בחלק הראשון משתתפים כלי ההקשה וכלי הנשיפה ממתכת בהבלטה רבה; זהו קטע תזמורתי סוער. עם תחילת הדואט בין הסופה (מקהלת הנשים) ואדפה, בולטת התמטיקה המיוחדת של הסופה בזימרת מקהלת הנשים הנוצצת, הכוחנית: תנועה מלודית בקלאסטרים של סקונדות בשלושה קולות, כאשר התמטיקה המוכרת לנו בתזמורת ממשיכה להתקיים עד אשר נכנס אדפה בג'סטות זמרה המוכרות לנו היטב מהסצנה/התמונה השנייה - כניסתו הפעם קצרה, אך נוכחותו של אדפה מאוד גוברת בקטע השלישי, הלוא הוא המאבק: קו מלודי סוער ביותר אל מול התזמורת שממשיכה לייצג את סופת הדרום (הפעם ללא מקהלת הנשים).

נראה נא מתוך הדרפט את תחילת הסצנה (תיבות 5-1) - נעקוב בדרפט אחר המקצבים המעניינים במיוחד של ה-Temple Block (מודגשים במרקר צהוב) ומיד אחר כך נראה את אותו מקום בפרטיטורה המלאה. שוב מובלטים מקצבי ה-Temple Block במרקר צהוב. שימו לב: יש לנו קונטרפונקט קצבי כפול אל מול מקצבי ה-Temple Block הרועמים: שלושת

הקונטרבסים וכלי הנשיפה

הנה לפניכם קטע הדרפט ומיד אחריו הקטע הזה מתוך הפרטיטורה המלאה. בדרפט רואים היטב את סימוני המקצב של הקונטרבסים מתחת ל-Temple Block וגם נרשם בטיוטה במילים - בשתי החצוצרות ושני הטרומבונים: "המקצבים, הסינקופות גם נותנים לפעמים תחושה קצת סימטרית (כמובן משנית). זה body חשוב... כהוגן הכפלות שלהם, סינקופות על הרקע של נקשנים + Cbs (קונטרבס)... להתפרע עם א-סימטריה וקפיצת אוקטבה עם החצוצרות (סומן במרקר ורוד בהיר בדרפט)."

חידדנו אם כן את מבטנו אל עבר הסקיצה/הדרפט בנקודות אשר צוינו לעיל.

בתוך החצרות הסתר שהחצוצרות לא יכולות לנגן קפיצת אוקטבה מדויקת בעלייה בגליסנדו, ולכן סומן בסופו של דבר הגליסנדו שלהן עם חץ אלכסוני בכיוון מעלה בערך עד לה (כדבר המעתיק אולג סטסיוק): נסמן בכל זאת משהו מקביל די מדויק ואסתטי, אני בטוח שהחצוצרנים יידעו מה לעשות.

מיד נראה את קטע הדרפט של תחילת החלק הראשון של הסצנה ואחר כך את אותו מקום בפרטיטורה המלאה. תפקיד ה-Temple Block מודגש במרקר צהוב.

## חלק ב' - עדויות המלחינה

39

Ob. I *mp*

E. H. *p* *pp*

Cl. I *mp*

Tuba *p*

Adapa C. Ten. *mp*

(4) TA - KA E  
your spell

Vln I *p*

Vln II *p*

Vla *p*

Vcl. 1, 2 *p*

3, 4 *p*

D. B. 1, 2 *p*

3 *p*

*nonsymmetrical moving pitch by quater tones and less than quarter, no trem.*

תיבה 39 נגזרה מתוך הפרטיטורה המלאה והיא מכילה חלק נכבד מן התזמורת (אך לא את כולה). נשפנים נוספים מצטרפים אל המבחר שאנו רואים כאן; תזמורת המיתרים ממחישה את העיבוי מסביב לצליל המרכזי פה (למשל סול במול שאף מתלכד עם תחילת הלחן), מי, מי עם טריל מקשט של פה; לה הוא הקווינטה שמתפקדת כצל ריק משהו (קווינטה זכה) על מי, שהוא חשוב בעיבוי של פה מכיוון מטה. שימו לב לכך שעצם תחילת המוטיב הווריאטיבי של אדפה מבליט ביותר את ההסתובבות מסביב לפה המרכזי. בסקיצות כתבה המלחינה שהתימאטיות הזאת תסמן בחוזקה את כניסתו של אדפה, גם אם יש סיכוי שתגיע בטרנספוזיציות; בסופו של דבר היא כמעט מנעה מעצמה לחלוטין טרנספוזיציות שכאלה לאורך האופרה.

"TAKA ÉLLU" (אכדית)

פירושו מילות הקסם

spell-holy בתרגום המילולי

לחלוטין כמו בתחביר האכדי, או

באנגלית של ימינו holy spell -

(התואר קודם לשם העצם) -

וההקשר: מילות הקסם שלך,

אדוני (הלא הוא האל של אדפה

אותו הוא משבח -

אאה אל הים)

Handwritten musical score for "THE SOUTHWIND ARRIVES". The score includes parts for strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Percussion), and vocal lines. The score is heavily annotated with handwritten notes in Hebrew, including performance instructions like "Agitato", "Allegro", "Pizz", and "Block". There are also numerical markings such as "12", "3", "4", and "5". A red box highlights a section in the string parts, and a yellow box highlights a section in the double bass part. The score is marked as "Draft 1" and "A".

אפקט - יאסאק

אפקט - יאסאק

# SCENE 3

סצנה 3, אותו מקום בפרטיטורה המלאה (סצנה 3, תיבות 5-1)

## THE SOUTH WIND ARRIVES, ADAPA CONFRONTS HER (total 3:00)

### I THE SOUTH WIND ARRIVES [ORCHESTRA]

A

♩ = 68

2

3

4

5

The musical score is for the orchestral piece 'THE SOUTH WIND ARRIVES [ORCHESTRA]'. It is in 4/8 time with a tempo of ♩ = 68. The score includes parts for Tpt I, Tpt II, Trb. I, Trb. II, Timp., Perc. (Wood Block and Temple Block), and D. B. (Double Basses 1, 2, and 3). The percussion section is highlighted in yellow. Dynamics range from *mf* to *fff*. The score is marked with measure numbers 2, 3, 4, and 5.

אדפה - יאסין

אדפה - אקספרטיזה

II  
DUET (BETWEEN ADAPA AND THE SOUTH-WIND)  
Women Choir sings the South-Wind's part

**B**  $\text{♩} = 68$

31 *f* 32 33 34

S. (8+9) MA - YYA - L ŠA - RRU - TI MA - YYA - - -  
Bed of kingship Bed

M. S. MA - YYA - L ŠA - RRU - TI MA - YYA -  
Bed of kingship Bed

A. MA - YYA - L ŠA - RRU - TI MA - YYA -  
Bed of kingship Bed

(Vib., Chimes)

35 *mf* 36 37 38

S. - LA UŠ-TA - PA-RRIR UŠ - TA - PA - - - RRIR  
I - spread

M. S. - - - LA UŠ - TA - PA-RRIR PA - - - RRIR  
I spread

A. - - - LA UŠ - TA - PA-RRIR PA - - - RRIR  
I spread

*f* *mf* *mp*

המקום השני שנבחר מתוך הסצנה/תמונה השלישית מראה במדויק את כניסת זימרת "מקהלת הנשים הנוצצת, הכוחנית": בדרפט תיבות 6, 7, 8 הן המוטיב במיקומו האותנטי (דהיינו, מיקומו תוך בניית הסקיצה של הקטע). אחר כך הן הפכו לתיבות 36 (עם קדמה בתיבה 35), 37, 38 בפרטיטורה המלאה ובפרטיטורה הווקאלית. זהו פוגאטו עם אנרגיה גדולה: בראשונה לפנינו שלוש התיבות עם הטקסטורה הווקאלית בשרטוט קטע הדרפט:

Handwritten musical sketch showing vocal lines and notes. Includes Hebrew text: "המלחינה", "Voc", "כניסת-תיבות", "A PARADUSTA PA", "UŠ-TA-PA-RRIR", "UŠ-TA-PA-RRIR", "RRIR", "UŠ-TA-PA-RRIR", "UŠ-TA-PA-RRIR", "RRIR".

והנה מיד אותו מקום בפרטיטורה הווקאלית: תיבות 36 (עם קדמה בתיבה 35), 37, 38 (מיד כאן בהמשך). פריצת סופת הדרום מתחילה בתמאטיקה שונה\*

על המילה MARYYĀL - כורדאלית ואחר כך חיקויית; אחר כך נכנסת זו המוכרת לנו מהדרפט עם המילה UŠTAPARRIR הפעם בפוגאטו-סטרטו.\*\*

\* בפרטיטורה זו צזורה רגילה; \* נשימה חטופה; \* נשימה חטופה עוד יותר.  
\*\* צ.פ.: סימנתי לעצמי בראש הדף לאכור להדגיש בחזרות את ההיגוי החזק, הפרקסיבי, של העיצורים המוכפלים באכדית.

II  
DUET (BETWEEN ADAPA AND THE SOUTH-WIND)  
Women Choir sings the South-Wind's part

**B**  $\text{♩} = 68$

31 *f* 32 33 34

S. MA - YYA - L ŠA - RRU - TI MA - YYA - - -  
(8+9) Bed of kingship Bed

M. S. MA - YYA - L ŠA - RRU - TI MA - YYA -  
Bed of kingship Bed

A. MA - YYA - L ŠA - RRU - TI MA - YYA -  
Bed of kingship Bed

(Vib., Chimes)

35 *mf* 36 37 38

S. - LA UŠ-TA - PA-RRIR UŠ - TA - PA - - - RRIR  
I - spread

M. S. - - - LA UŠ - TA - PA-RRIR PA - - - RRIR  
I spread

A. - - - LA UŠ - TA - PA-RRIR PA - - - RRIR  
I spread

*f* *mf* *mp*

המקום השני שנבחר מתוך הסצנה/תמונה השלישית מראה במדויק את כניסת זימרת "מקהלת הנשים הנוצצת, הכוחנית": בדרפט תיבות 6, 7, 8 הן המוטיב במיקומו האותנטי (דהיינו, מיקומו תוך בניית הסקיצה של הקטע). אחר כך הן הפכו לתיבות 36 (עם קדמה בתיבה 35), 37, 38 בפרטיטורה המלאה ובפרטיטורה הווקאלית. זהו פוגאטו עם אנרגיה גדולה: בראשונה לפנינו שלוש התיבות עם הטקסטורה הווקאלית בשרטוט קטע הדרפט:

והנה מיד אותו מקום בפרטיטורה הווקאלית: תיבות 36 (עם קדמה בתיבה 35), 37, 38 (מיד כאן בהמשך). פריצת סופת הדרום מתחילה בתמאטיקה שונה\*

על המילה MARYYĀL - כורדאלית ואחר כך חיקויית; אחר כך נכנסת זו המוכרת לנו מהדרפט עם המילה UŠTAPARRIR הפעם בפוגאטו-סטרטו.\*\*

\* בפרטיטורה זו צזורה רגילה; \* נשימה חטופה; \* נשימה חטופה עוד יותר.  
\*\* צ.פ.: סימנתי לעצמי בראש הדף לאזור להדגיש בחזרות את ההיגוי החזק, הפרקסיבי, של העיצורים המוכפלים באכדית.

## מערכה שנייה

### שממה וכיליון; אדפה מתכונן לעלות השמימה

#### סצנה/תמונה רביעית

##### "רקוויאם אדמה" (המנון האדמה הכואבת)

**סצנה מאוד ציורית בביצוע מקהלה מעורבת בשלל אפקטים, כדי להקצין את מראות השממה ותחושת הכיליון; זאת לאחר שנשברה כנף סופת הדרום בתמונה הקודמת**

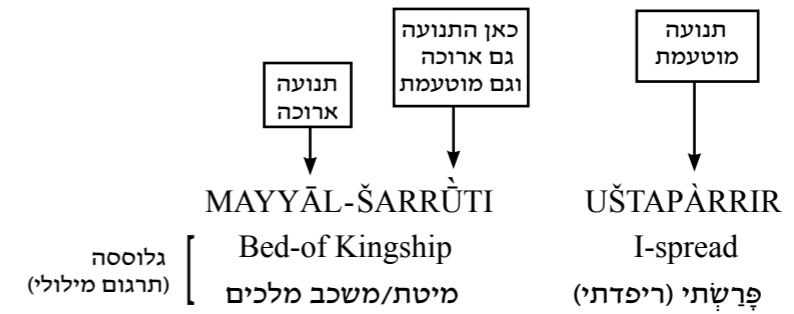
הטקסט האכדי קיבל טיפול קומפוזיטורי רב שכבתי. התמטיקה מורכבת מנקודות עוגב תחתיות וגם עיליות, החוזרות ונשנות, מפריצות סולניות של חלקים מתוכו - לדוגמה, המילה ŠAPLIŠ שפירושה "מתחת" (below), ELĒNU שפירושה "מעל" (above), וחשובה במיוחד סופת הדרום עצמה - ŠÚTU. אפשר לומר שכל מילה הפכה בעיניי (תרתי משמע - בתפישתי הכוללת מול המיתוס ובעיניי שממש רואות) לעולם שהבעתי בהרחבה גדולה של פירוקי הברות וחזרות - ובהלחנה שלי אפילו ציירתי את אותה מילה דווקא במספר ציורים תמטיים. עד כדי כך משכו אותי ציורי הטקסט המיתולוגי הקדום. ולא זו בלבד: על פי עצם הטבע הפונטי של המילים, בחרתי את הקול הספציפי שישיר אותן, לדוגמה את "עֶשֶׁב" (grass) ŠÁMMU ייעדתי לבריטונים. מילות הטקסט הן כחוזאים בשרשרת שאפשר כל רגע לשחק עם הסדר ביניהם. אי לכך, סדר ההלחנה הכרונולוגי (דהיינו, מה אנו שומעים קודם ומה אחר כך) אינו נאמן כלל וכלל לסדר המשפטים בטקסט המיתולוגי הנתון. הרצון להכביר בציורי המדבר שיקפו את אוזנו ומבטו של המאזין/הצופה באופרה הוא שקבע את השטף המוזיקלי, תוך ניצול מירבי של המקהלות שעמדו לרשותי. בסצנה זו השתמשתי במקהלה המעורבת ומתוכה 'נתלשו' הרחק לגובה או לעומק קולות סולניים. המבנה הגדול כולל חזרה כפולה על כל מבחר השורות והמילים. אנו מרגישים היטב מתי מתחיל החלק השני; בשתי ההתחלות של שני החלקים הקפדתי להיצמד בהתחלה עדיין לשורת הטקסט הראשונה -

	SEBET – ŪMI	ŠÚTU
גלוססה (תרגום מילולי)	Seven days	the South Wind
	שבעה ימים	סופת הדרום

נתקרב אל שפתה המיוחדת של הסצנה הזאת עם הדוגמאות הבאות שימחישו את הסבריי לעיל.

שימו לב לתיבות 20-24 בתוך דף הסקיצה: המילים שנבחרו לכניסת קולות הנשים הגבוהים במקום הזה, בחזרות בוהקת במתכוון ע"י זמרת סקונדות מקבילות,

המילה האכדית UŠTAPÀRRIR פירושה "אני ריפדתי". לפני מילה זו מופיעות עוד שתי מילים MAYYĀL ŠARRŪTI שפירושו "מיטת/משכב מלכים". המשפט האכדי הקצר בתעתיק לשוני מדויק מכיל גם את אורך התנועות וההטעמות:



בתחביר האכדי המושא הישיר קודם למילה המכילה את הנושא עם הנושא ביחד - הפועל פרשתי/ריפדתי. אלו הן מילות הפיתוי של סופת הדרום שפורצת ממש בזינוק, היא בוהקת, נשיות מיתית, שמנסה לפתות את אדפה למשכב. התרגום לשפת ימינו:  
אני ריפדתי משכב מלכים  
I have spread a royal bed

כדאי להזכיר את ההיגד הפרקאסיבי הבולט מאוד בצלצול קולו של אדפה LA TAKAŠŠADĪNNĪ ("לא תוכלי לי סופת הדרום") מתוך הקטע השלישי של הסצנה, בו מככבת זמרתו הנועזת של אדפה אל מול סערת הים, הלא היא נגינת התזמורת הסוערת (סופת הדרום שמערטלת אותו בחוזקה) כשהוא מחרף נפשו וגופו אל מולה.



תמונת הים הפרוע המשתקף בצלילי התזמורת הסימפונית הסוערת (סופת הדרום בקטע השלישי של הסצנה)

19 20 21 22 23 24

S. TS'E-RU PA - L - KU must not be G  
steppe wild

M.S. TS'E-RU PA - L - KU must not be G  
steppe wild

A. *mp*' whistle

Ten. *mp*' whistle

Bar. *mp*' whistle

Bass. *mp*' whistle

(Clars) (Hns) (+Clars)

*p* *mp* *p*

(Bn)

בתיבות 90-94 חל המעבר בין החלק הראשון של הסצנה לחלק השני. 'בכורל המחבר' שמבצעים כלי הנשיפה עם קולות המקהלה בהתלכדות מוחלטת, סול הוא צליל הבסיס אשר ממנו עולות קוורתות וממנו גם יורדת הקוורטה התחתית בתזמורת. המילים שנבחרו להלחנת הכורל הן דווקא RĒMU רחם ו-TS'ĒRU ערבה/שדה רחב. כך בתיבות 94-98. ואחר כך פורצת תבנית מלודית חדשה בתנועת שמיניות ערה - ה-"bottom" שיהיה נוכח לכל אורך הסצנה, מוטיב חוזר, חליף נקודת עוגב זזה, או אם תרצו bottom אנרגטי מאוד.

Handwritten musical score with annotations in Hebrew and musical symbols. Includes notes like 'Bottom', 'TS'ERU', 'PALKU', and various musical notations.



TS'ĒRU PALKÚ  
 גלוסה [ Steppe The wide  
 (תרגום מילולי) ערבה רחבה

נראות היטב בסקיצה, ואף מסומנת שם פריצה סולנית מאוד חדה בחזרה על המילה PALKÚ בגליסנדו תלול (מתחיל בצליל סול). הערה: זה היה ממנהגי לרשום בסקיצות קווי תיבה שהפכו ל"סופיים", דהיינו רלבנטיים לפרטיטורה. את המילה bottom (מוקפת בקו ורוד) נתתי למוטוריקה דמוית רקע או נקודת עוגב בפורמטים שונים.

בעמוד הבא נראה את אותן תיבות בפרטיטורה הווקאלית: קולות הסופרן והמצו-סופרן נעים כאן בסקונדות מקבילות. בסופו של דבר המנצח ביקש לא לפצל את הסופרניות והמצו-סופרניות אלא לתת לסופרניות לשיר את הצליל סול וכו' ולמצו-סופרניות לשיר את הצליל פה וכו'; קו יורד בקפיצה מלודית של טרצה קטנה או סקונדה מוגדלת; תוך כדי כך סולנית מתוך המצו-סופרן שרה את הגליסנדו התלול, וכך אנו מיטיבים לראות כאן את נקודת העוגב הקולית, ומהי? שריקה גם העיצור S מתוך SEBET ŪMI שימש כאחת מנקודות העוגב הבולטות בסצנה זו.

באשר לתזמור ברגע זה (ניתן להבינו היטב מתוך הפרטיטורה הווקאלית): בתיבה 19 תנועה מהירה וחופשית של צלילי קלרינטים ובסונים בדינמיקת *p* פיאנו, כעין רקע רוחש, מתלווה אל צליל מקהלה ארוך ב-*decresc* (זוהי קוורטה) בתיבה 19; ואילו בתיבות 20-24 נבחרו כלי נשיפה מסוימים להכפיל את הקולות. הצליל המרכזי של הסצנה הזאת הוא סול. הוא בולט בכל מקום. בסימון מיוחד בתחילת החמשות, שמראה את ה'סביבה' בה ישירו קולות המקהלה הגבוהים, מייד כאן בשביל הסופרניות על סביבותיו של הצליל הגבוה סול (לפי החיצים המתלווים). הסתכלו גם על סביבות הצליל הנמוך סול במפתח בס אותו מממשים כלי התזמורת. הנה הדוגמא הבאה מתוך הפרטיטורה הווקאלית:

אקספרטיזה - אדפה

אדפה - אקספרטיזה

100

S. *f* SE - BET U - MI SE - BET U - MI *sub.mp* ŠU - TU A - NA MA - TI MA - TI  
seven days S. - Wind toward land\_\_

M. S. *f* SE - BET U - MI SE - BET U - MI *sub.mp* ŠU - TU A - NA MA - TI MA - TI  
seven days S. - Wind toward land\_\_

A. *f* SE - BET U - MI SE - BET U - MI *sub.mp* ŠU - TU A - NA MA - TI MA - TI  
seven days S. - Wind toward land\_\_

Ten. *f* SE - BET U - MI SE - BET U - MI *sub.mp* ŠU - TU A - NA MA - TI MA - TI  
seven days S. - Wind toward land\_\_

Bar. *f* SE - BET U - MI SE - BET U - MI *sub.mp* ŠU - TU A - NA MA - TI MA - TI  
seven days S. - Wind toward land\_\_

Bass *f* SE - BET U - MI SE - BET U - MI *sub.mp* ŠU - TU A - NA MA - TI MA - TI  
seven days S. - Wind toward land\_\_

(Fl) *f* *sub.p*

הנה הסקיצה, תיבות 94-100:

Handwritten musical sketch for measures 94-100. It shows a vocal line with lyrics in Hebrew and English, and a piano accompaniment. The sketch includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

II  $\text{♩} = 74$  הנה אותן תיבות בדיוק בפרטיטורה הווקאלית:

94 95 96 97 98

S. *mf* *mp* *mf* *f*  
from (32) RE - MU from (28) TS'E - RU RE - MU TS'E - RU  
womb steppe

M. S. *mf* *mp* *mf* *f*  
RE - MU TS'E - RU RE - MU TS'E - RU  
womb steppe

A. *mf* *mp* *mf* *f*  
RE - MU TS'E - RU RE - MU TS'E - RU  
womb steppe

Ten. *mf* *mp* *mf* *f*  
RE - MU TS'E - RU RE - MU TS'E - RU  
womb steppe

Bar. *mf* *mp* *mf* *f*  
RE - MU TS'E - RU RE - MU TS'E - RU  
womb steppe

Bass *mf* *mp* *mf* *f*  
RE - MU TS'E - RU RE - MU TS'E - RU  
womb steppe

(Winds) *mf* *sub.mp* *sub.p* *p* *mf*



### סצנה/תמונה חמישית

דואט אנו (אל השמים - בס פרופונדו) ואלֶבֶּרַת (מקהלת גברים) -

כאשר בולט כעסו של אנו: הוא תוהה מדוע לא נושבת סופת הדרום. אלֶבֶּרַת מספר לו מה קרה. בחרון אף הוא מצווה להביא את אדפה אליו

אנו שר צלילים ארוכים. בניתי לו מוטיב כרומטי; המילים 'מתפזרות' בתוך צלילים ארוכים שמישכם שישה רבעים, חמישה רבעים, ארבעה רבעים. הקרשנדו והדה-קרשנדו מגבירים את המתח שבאמירתו.

בדוגמה הראשונה לסצנה זו אנו רואים את תיבות 1-9 בסקיצה. הכניסה התזמורתית מסומנת מיד עם רמיזות לכלים שעומדים לבצע את הליווי התזמורתי; מבחינה תמאטית הסקיצה ממש נותנת כבר את המוטיב הכרומטי (אמנם בתיבות של 4/4 בלבד, דהיינו ערכי משך שלמים), גם הקרשנדו והדה-קרשנדו. הסתמן, כפי שאנו רואים בסקיצה, רצון באותו שלב לגליסנדו של אוקטבה בעלייה לכל הכלים שמשותפים. הנה הסקיצה לתיבות 1-9; הפעם הן הזמרה, והן חמשת תמצית התזמור, הן במפתח פה. צליל הבסיס של אנו הוא לה



אל השמים (איל אדלמן)



החלטתי להביא לסיום המובאות מסצנה זו כ"צ'ופר" שני מקומות מתוך ה-Autograph-Score. כיניתי את המובאות מתוך הפרטיטורה "דוגמיות"; יש מספרי תיבות במרקר צהוב. "דוגמית ג" צמודה ל"דוגמית ב" - כך בפרטיטורה.

**דוגמית א**

bottom-כ (רוח הדרום) "ŠÜ-TU" כ- bottom בולט בחלק הראשון של הסצנה: המילה מולחנת כאפקט קולי.

**דוגמית ב**

המילים (שבעה ימים) "SEBET UMI" כ-bottom מאוד בולט גם הוא בחלק הראשון של הסצנה, לחישת טקסט מולחנת במקצב ברור מאוד; היא נשמעת בחוזקה למרות דינמיקת ה-p.

**דוגמית ג**

המילים ברצף 'UL-'IZZIKK'A' ("לא נשבה") להעצמת כאב האדמה אשר הרוח לא נשבה עליה - תבנית שחוזרת בו זמנית בכל הקולות, כעין כורל בתזזית, כל קול מתנועע בחוזקה על שני צלילים, הזמרים נתבקשו לאלתר מהר בשימוש שני הצלילים (כל אחד בשני צליליו) את כל הברות הטקסט שמתחת לחמשה.

אקספרטיזה - אדפה

אקספרטיזה - אדפה



SCENE 5  
DUET OF ANU AND ILABRAT (DUET IN ARIOSI)  
(Bass) (Men Choir)  
(total ca 6:00)

1  $\text{♩} = 60$  2 ANU Ist. 3

B. Cl. (Cl. II) *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

D. Bn (Bn II) *p*

Trb. I, II *mp/mf*

Tuba *pp*

Timp. *mp*

Perc. 1 Xyl. *mp/mf*

Vla 1-4 *p*

Vla 5, 6 *p*

Vcl. 1, 2 *p*

Vcl. 3, 4 *p*

D. B. *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

---

4 5 6

B. Cl. (Cl. II) *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

D. Bn (Bn II) *p*

Trb. I, II *mp/mf*

Tuba *pp*

Timp. *mp*

Perc. 1 Xyl. *mp/mf*

Anu Bass *mf* *f*

(33) Why MMI

Vla 1-4 *p*

Vla 5, 6 *p*

Vcl. 1, 2 *p*

Vcl. 3, 4 *p*

D. B. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

נראה עכשיו את הפרטיטורה המלאה כדי לחוש 'במלוא גופנו' את האימה שמשתררת כאן. מיתרים בשיכוב אקורדים משוכים הכוללים רבעי טונים מסביב ללה (עם צלילית הקוורטה האהובה עלי), התבנית שמוכרת לנו בקסילופון, אשר מקבלת חיזוק על ידי הטרומבון - הוא כאילו שם דגש בכל רבע. אך שימו לב, חרון-האף הזה של אנו מתלווה בתבנית מאוד סינקופטית. הוא עצמו עם הצלילים שבדיוק נוחתים איתו אל אוויר העולם תמיד מופיעים על הפעמה הראשונה או בקדמה קטנה אליה (ראו את ההפתעה הזאת מיד בכניסת זמרתו בקדמת חלק ה-16 לתיבה 5), אך מסביב בוקה ומבולקת עם חלקי ה-16 'המרגיזים' כי הם תמיד סינקופטיים, עד כדי סחרור חושים של המיולות חסרות מנוח. ראו בדוגמה הבאה את תיבות 1-6 בפרטיטורה המלאה.

אקספרסיוניזם - אקספרסיוניזם

ארכיון - אקספרסיוניזם

ואיך נוכל שלא לראות משהו מתוך ההיגד בעל האופי המלשין של אלברט, אשר מספר לאנו מה קרה, בדמותה של מקהלת גברים רועמת בזמרת קלסטרים בולטת. הנה מקטע קטן מתוך ה-Autograph Score ומעליו הסקיצה: מקהלת הגברים מספרת על שבירת הכנף שביצע אדפה לסופת הדרום. ראו כיצד מושרת המילה KAPPÁŠA = הכנף שלה:

הדחיסה של חלוקת המילה להברות הולכת וגוברת, כאילו אלברת רוצה (כך הלחנתי) להוביל את חרון אפו של אנו יותר ויותר: הוא מתחיל בחלק מהמילה (KA--P), מגביר את יישותה. (KA--PP) עם תוספות פרקאסיביות בתוך הפונטיקה של המילה האכדית עצמה ועד לתצוגת המילה בחוזקה ובמלואה כולל חלוקת הברות שלה:

פריטטורה וקאלית

סצנה/תמונה שישית ארית התדרוך (הערמומית) של אאה

אאה מצליח בטקסט פסיכו-דרמטי ארוך, כשמו כן הוא (זהו רצף הליברית הגדול ביותר באופרה), לשכנע את אדפה לא לאכול "לחם מוות" ולא לשתות "מי מוות" שיציעו לו בשמים - הם מסמלים חיים שסופם מוות. אך בשמים יציעו לו אחר כך לחם חיים ומי חיים במשמעות חיי נצח, והוא יסרב להם; יזכור כל כך טוב את הציווי של אאה בסצנה זו LĀ TAKKAL "אל תאכל!" LĀ TAŠATTI "אל תשתה!"

אני זוכרת כיצד בערב ארוך אחד ההלחנה זרמה מתוכי באופן קולח, אפשר לומר בנשימה אחת. לכן בסקיצה כבר רואים את הקו הקולי במצב מתקדם שפרץ מתוכי בהליכה יד ביד עם הטקסט הדרמטי; הכנסתי פה ושם סימני דרך ברמיזה לתזמורת, רק נצמדתי להלחנת הקו הווקאלי בשטף.

מיד ידעתי שצליל הבסיס של אאה, זמר בריטון, יהיה וציננתי אפילו בראש הדרפט את רה כבסיס עם צללית חזקה שמתלווה אליו - סי, עילי או תחתי.

לפניכם אותו רגע של כתיבה קולחת - בדף הסקיצה עד תיבה 34! הסקיצה היא למעשה דרפט לקו הווקאלי ברמה מתקדמת ביותר וגם סומנו בה כניסות כלים וגושי צבע-אקורדי.

ארכיון - אקספרסיוניזם



ולא נותר לנו אלא ליהנות עכשיו מתחילת הפרטיטורה המלאה. הנה תיבות 1-7, התזמורת עם משיכות הצליל שלה נותנת בסיס איתן לכל הדימוי ההומופוני של הרקמה המתמשכת. יצוצו בה בהמשך איורים בכלי ההקשה (גלוקנשפיל, מרימבה, קסילופון) ובכלי הנשיפה (רעידות טובה ובסונים למשל) להרחבת ההד הדרמטי בדבריו של זמר האריה הארוכה הזאת. את כניסת הבריטון הראשונה (תיבה 3) מחזקת נגינת מצילתיים.

SCENE 6  
EA'S LONG (MISLEADING) ARIA OF GUIDANCE  
(total 9:00)

בדוגמא הבאה דף תחילת הסצנה בפרטיטורה הווקאלית עד תיבה 18. כדאי לעקוב צליל בצליל בהשוואה בין הסקיצה (שהיא בעצם דרפט חד קולי) לבין הדף הזה בעניין קו האימרה. "יצא בנשיקה" מתחת לידיי. התיאור כבר נמצא בשתי חמשות הפסנתר.

SCENE 6  
EA'S LONG (MISLEADING) ARIA OF GUIDANCE

אדפה - אקספרטיזה

מערכה שלישית

אדפה עולה לשמים, מסייר שם, יורד לאדמה

סצנה/תמונה שביעית

אדפה מתנתק מן האדמה

הנסיקה השמימה הולכת ומתגברת, עד שהוא מגיע לפתח היכלו של אנו אל השמים. בדרך השמימה הוא רואה קצת חזיונות עולם-אדמה-תוסס

מעניין מאוד לראות כיצד נבנתה סצנת הנסיקה השמימה - בהקפדת יתר על משך הפסוקים המוזיקליים, ההדרגתיות שהיא יציר תבנית סמויה של שלשונים על פני משקל 8/8.

השלשונים הללו, המחוברים בקשתות לפי פראזות קטריות שהחלטתי עליהן, הם התשתית לבניית פסוקים קצביים ההולכים 'ומתפרקים', משמע הקשתות הולכות ומתמעטות וכך נוצרת תחושה של נסיקה שהיא התנתקות מן האדמה בהדרגה. בהתחלה קשה כביכול לאדפה להתנתק בגלל כוח הכבידה (הגרביטציה). ככל שהוא מתגבר עליו, אנו חשים שהנסיקה מקבלת תאוצה וערכי הדינמיקה מתגברים יחד איתה: התחלנו באזור ה-mp וסיימנו ב-fff. תבנית נבל קבועה מעטרת את כל אלה בכניסות קבועות ומדודות. כל ההתקדמות המדורגת הזאת היא כמעשה של כוחות טבע נעים ומתגברים בהילוכם השיטתי, עד שאדפה יגיע לשמים, בלי להזדקק ל-accelerando.

ועם הקפדת היתר על הדרגתיות זו - נראה ספירת תיבות מדויקת לחלוטין בדף שהוא כולו הסקיצה / Timeline / Layout (כך כהתנסחותי בתוך דף ההדגמה שמיד יעמוד לרשות הקורא). "חזיונות (או מראות) עולם האדמה התוסס שמתחת" מצוירים בצלילי פרגמנטים של כלי נשיפה ממתכת. אפילו הקפדתי שם בציון הדינמיקה שלהם. ראו להלן.

אדמה - אקספוזיציה

שפירוק - אדמה

Handwritten musical score with numbered sections 1-6 and a 'Total Time' box at the bottom right showing 30 minutes. The score includes various musical notations, dynamics (mp, fff), and annotations in Hebrew.

Handwritten musical score for 'Adapha'. The score includes multiple staves with notes, rests, and dynamics such as *ff*, *mf*, and *p*. There are handwritten annotations in Hebrew, including 'סוף אנטה' and 'הקצת יותר'. A circled number '6' is visible on the second staff.

הרפליקה של שתי החצוצרות, שני הטרומבונים והטובה מסומנת היטב בדף הסקיצה הכללי של הסצנה; ראו אותה כאן מצולמת מתוך אותו דף סקיצה - בתקריב:

Handwritten musical score diagram for a 30-second section. It features a grid with time markers at 5"4, 5"5, and 5"6. The total duration is marked as 30". The score includes dynamics like *mf*, *ff*, *mp*, and *p*, along with performance instructions such as '2 Trp', '2 Trb', and 'Tuba'. A circled number '7' is present in the first measure.

ישנן מספר רפליקות נשפנים שכולן נכתבו-תוכננו בסקיצות. ראו בסקיצה בעמוד הקודם כניסות רפליקות נשפנים בתיבות 5-6 ובתיבות 10-11. כאן אנו רואים תקריב של כניסת שתי החצוצרות, שני הטרומבונים והטובה בתיבות 5-6 מתוך אותה סקיצה. בעמוד הבא נראה את הסקיצה המדויקת, בתווים ממש, מעל תמונת אדפה, ולאחר מכן (עמוד 206) נראה את אותן תיבות כחלק מהפרטיטורה המלאה.



אדפה עולה לשמים

אדפה - יאסון

אדפה - אקספרטיזה

דף ה-full score בדוגמה הבאה מביא לנו בכל הדרה את נקודת הכניסה הראשונה של רפליקת הנשפנים עם כל התזמורת.

ACT III

ADAPA ASCENDS TO HEAVEN, TOURS THERE, DESCENDS TO EARTH

SCENE 7 (ORCHESTRA ONLY)

ADAPA ASCENDS TO HEAVEN

(Total 2:00 = 120")  
each bar 5"

No Perc.  
Stable dyn. – Vc, Db, Bsn, Hrn (low pitch): Earth Drone, permanent  
Fl, Ob, Cl, Vln, Vla (middle and high pitch): The Ascending, permanent  
Trp, Trb, Tuba – Images (utterances)  
Hrp – Signal ('stressed' points on beat)

ואין כמו הציפור הזה לסיום מיצג סצנת הנסיקה; פתק ממטבחה של המלחינה, שכך תכננה לעצמה בשבת השכם בבוקר 5.7.2014 את שלבי ההלחנה:

בולטת ההליכה בכתיבת ה-Layout בצמוד למטרונום (או פקודת המלחינה לעצמה), ואז החדירה לעיסוק בעולם ה-pitch והתזמור, ולבסוף תכנון יחידות שיכוב ה-Layout (רצועות תכנון הכתיבה שלו), ובלי להחמיץ את הקוורטליות (יסודות מרווחי הקוורטה) של "האדמה": היסוד שנמצא בקוסמוס וממנו נוסק אדפה השמימה.

אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה

### סצנה/תמונה שמינית

האלים דומוזי (Dumuzi) וגיזידה (Gizzida) (מקהלת גברים) בדואט עם אדפה.

הם מחכים לו בשערי השמים, וכשמגיע מתחקרים אותו ברוחם השובבת. אלים אלה (גיבורים משניים באופרה זו) מחלקים את זמנם בין הארץ (בימי פריזון) והשמים (בימי בצורת).

בתוך תוכניות ההלחנה בלטה בנפשי עד מאוד אווירת ההומור שיכולתי להרשות לעצמי לפתח בתוך היכלי המיתוס העתיק הנתון. צבע הטנורים והבריטונים מיד תפס את אוזני למען השיח המוזיקלי של מקהלת הגברים, אשר מתפקדת בשביל שני האלים לאורך כל הסצנה בשותפות כורדאלית. צלצולת גבוהה משהו בזמרתם, עם ליווי תזמורתי הנע אף הוא בטימברים קלילים וגבוהים באופן יחסי עם קורנטים, בסונים, כינורות וויולות. ולא זו בלבד - הלבשתי עליהם רקמה של הולכות בס בהשפעת ז'אנר הג'אז כדי לסייע לאווירה שחיפשתי. אזכיר לרגע את הפן הוויזואלי - מסגרת של אור סגלגל ("סגול השקיעה") וגם הרבה תנועות מעגליות שכמעט מזכירות לנו את פעלולי הקרקס. כל זאת במסגרת שעת היום שמתאימה להתפתחות הדרמה. אדפה כבר עלה השמימה, וזהו שעת בין ערביים לפני שיירד הערב בצבעיו היותר כהים בסצנה הבאה.

נעקוב אחר התהליך הקומפוזיטורי בפועל. הנה פורמט נייר התווים ששרטטתי לעצמי בטרם כתיבה (בעמוד הבא משמאל), ומיד לידו מימין גיבוש ברור של עולם ה-pitch: פנטטוניקה סביב ציר הצליל סול - בעלייה ממנו ובעלייה אליו, סומנו ריבועים במרקר צהוב בתוך פתק התכנונים שתאריכו נרשם אף הוא - 11.7.2014.

סקיצה חשובה מאוד: הראי הפנטטוני מבחינת עולם ה-pitch של הסצנה - הבורג שמסתובב על סול.



אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה

ראו איך מופעלת הטקסטורה - לדוגמה עמוד מתוך הדרפט (תיבות 19-23). הן לבריטונים והן לטנורים קבעתי שיהיה זָמַר אחד ביניהם שייחשב ל-Leader, דהיינו מוביל. בשלב זה סימנתי את אדפה עצמו כאופציה להובלת הטנור, אך אחר כך היא בוטלה לטובת כניסתו מאוחר יותר בדו שיח עם דומוזי וג'יזידה.



שתי הבהרות לדף הדרפט הזה: בסיום הגליסנדו בתיבה 22 נרשם f.p.o.a שפירושו free point of arrival; פירוש המילים המצחקקות בפייהם של שני "הליצנים" (זהו הדימוי שהצטייר במוחי מתוך עולם התיאטרון):

ANNA-MÁNNI KĀ-EMĀTA  
For whom thus you are changed  
גלוססה (תרגום מילולי) [ כה מי על ? אַבְלָתְ ?

נוכל לתרגם את מילות הפנייה באכדית NĀRĀRŪ בפייהם של דומוזי וג'יזידה "הוי" או "אלל!" ("help"). היא נמצאת בתחילת הקווים המושרים במפורק, בשני העמודים מתוך הפרטיטורה הווקאלית המובאים כאן מיד. נראה כיצד ההברה RA מתוכה מולחנת בהרחבה גדולה: פירוק ומשיכת הברות, שבירת הברות וכן חזרה מהירה עליהן, הארכה מליסמטית, ואפילו תוספת של תחילית היגוי בשווא-נע Na המבשרת את ההיגוי המלא של NA בתיבה 11, ושימוש באותה טכניקה להדגשת אותה הברה באמצע המילה - ראו בתיבה 16 Ra שנובע מתוך אותה RA.

אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה

פרטיטורה ווקאלית

7  $\text{♩} = 70$  8 9 10

Ten. Lead. *f* NA NA NΘ *mf* *free point of arrival*

Ten. Line *mf* NA NA NΘ *mf* *... = quick free rhythms along with NΘ repetitions*

Bar. / Bs Line *mf* NA NA NΘ *mf* *... = quick free rhythms along with NΘ repetitions*

Bar. / Bs Lead. *f* NA NA NΘ *f* *free point of arrival* *mf*

(61) (Picc.) *f* *mf* *mp*

(Bns)

11 12 13 14

Ten. Lead. *f* NA - - - RA - - - RU *mf* *free point of arrival*

help

Ten. Line *mf* NΘ NΘ RU *mf* *free point of arrival*

Bar. / Bs Line *mf* NΘ NΘ RU *mf* *free point of arrival*

Bar. / Bs Lead. *f* NA - - - RA - - - RU *mf* *free point of arrival*

help

(Vln) *mf* *mf* *f* (Picc.) (Cornet)

(Vla) (Bns)

15 16 17 18

Ten. Lead. *mf* NA NA RA RΘ *mp*

Ten. Line *mf* NA RA RΘ *mp*

Bar. / Bs Line *mf* NA RA RΘ *mp*

Bar. / Bs Lead. *f* *intonative speech* *mf*

(62) ET-’Θ-LU  
guy

(Vln) *mf* *mp*

(Bns)

19 20 21 22

Ten. Lead. *f* A - NA MA - NNI KA E - - MA *mf* *free point of arrival*

for whom you are changed *free point of arrival*

Ten. Line *mp* ANA (the whole word) KA E - - MA *mf* *free point of arrival*

you are changed *free point of arrival*

Bar. / Bs Line ANA (the whole word) KA E are changed *mf* *free point of arrival*

Bar. / Bs Lead. KA E are changed *mf* *free point of arrival*

you are changed

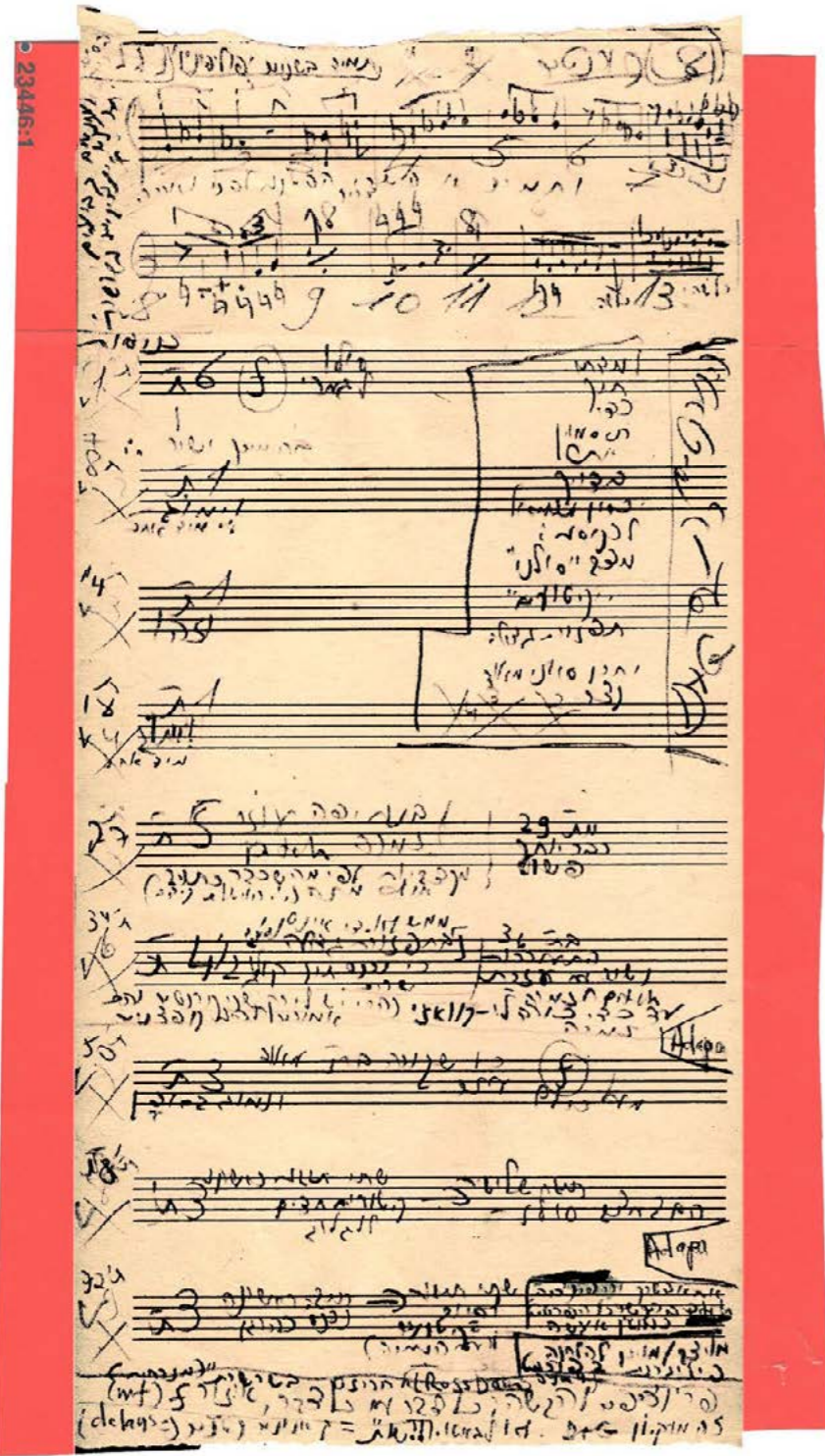
(Picc.) (Vln) *mf* *mf* *f*

אדפה - יאסאן

אדפה - אקספרטיזה

החוויה של מעקב אחר השפה הווקאלית תתחלף עתה במעקב אחר אחד האלמנטים הבולטים במיוחד במלאכת התזמור של סצנה זו - תפקיד הקורנטים. ויותר מכל הם מופיעים ממש בהתחלה.

הנה קו הפתיחה שלהם בתיבות הראשונות של הסצנה, דהיינו רגע לידתו, על פיסת נייר ורודה שהייתה בנמצא על שולחני ומיד כתבתי כדי שלא יאבד:



לאחר שעקבנו אחר השלבים מתוך מטבחו של המלחין ביצירת הדימוי הצלילי של זימרת דומזי וגזיידה הן בתכנון, הן בדראפט ולבסוף בפרטיטורה הווקאלית - בואו נראה את כניסתו של אדפה בתיבות 66-69; התמטיקה שלו, המכילה קפיצות אוקטבה, נשמעת מוכרת. הם עונים לו בלגלוג גדול (תיבות 70-71); תוך כדי גמגום מעושה של שמותיהם בפיהם שלהם, ביקשתי אותם בזמן הצילומים (ההסרטה) וההקלטה לחייך בינם לבין עצמם בשתי תיבות אלה.

All Ten's and Bar's responding (as individuals) to each other, in free quick speech, each one in his most convenient level of pitch

From the composer: Bars 71 - 72 forthcome theatrically the libretto sentence

אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה



## סצנה/תמונה תשיעית

זוהי שיחה גדולה בין אנו אל השמים ואדפה.

דמותו המעוצבת של כל אחד מהם עד הלום בולטת מאוד בשפה המוזיקלית בזמן המפגש הזה.

סיפורו של אדפה מעורר את כעסו של אנו, ולאחר שאדפה מסרב לאכול ולשתות בשמים, הוא מתבשר על-ידי אנו: "לא תזכה בחיים (דהיינו חיי נצח), בן אנוש נחות".

ליודעי עברית מעניין לשמוע את השורשים השמיים המשותפים כאן לאכדית ולעברית.

	AYYA	NÍŠĪ	DÁLLĀTI
גלוססה (תרגום מילולי)	Alas	humanity	Inferior !
	אוייה	לאנוש	כי דל !

הסצנה בנויה כחילופי תפקידים בין שניהם, כניסות (= קטעים) A עד G.

בחרתי שני מקומות להדגמה מתוך הדו-שיח הזה. זכורה לי היטב החזרה הראשונה לסצנה זו שהתקיימה בברלין, בה נפגשו שני הסולנים; נפעמתי משוני האופי החד בין שניהם כאשר הם שרו את הרפליקות של הסצנה בהמשכות. היתה זו יציאה נפלאה מן הכוח אל הפועל, שכן בזמן ההלחנה, שזרמה לה בשטף רב, היה זה לא קשה כלל וכלל להיצמד אל המוטיביקה שכבר עיצבתי להם בסצנות הקודמות: סצנות 2, 3 לאדפה, סצנה 5 לאנו. הג'סטות המוזיקליות המוכרות נצמדות ליסודות הטקסטואליים המוכרים.

נראה נא מתוך הדרפט את העמוד הנתון, תיבות 1-12. בתיבה 9 נכנס אדפה. עמוד 220 כאן בהמשך.

והנה הטקסט המושר באכדית, רואים אותו היטב ממש תוך מעשה ההלחנה בדרפט, כולל כניסתו של אדפה בתיבה 9 ועד תיבה 12 [הספרות 67, 68, 69 הן ספרות השורות הרצות של הליברית באכדית מאז תחילת האופרה]:

ANU:	ÁLKA	ADAPA	
גלוססה (תרגום מילולי)	Come, בוא,	Adapa אדפה	אנו:

	AMNĪNI	ŠA-ŠŪTI-KAPPÁŠA	TÉŠBIR
גלוססה (תרגום מילולי)	Why למה	Of South-wind her wing כנף-הסופה את	You broke? שברת?

באנגלית של ימינו: Why did you break the wing of the South Wind?

ADAPA:	BĒLI	
גלוססה (תרגום מילולי)	My lord אדוני	אדפה:

	ANA-BĪT	BĒLIYA	INA-K'ÁBLAT	TÁMTI	NŪNI	ABĀR
גלוססה (תרגום מילולי)	To house	of my lord	in-middle	of sea	fish	I was fishing
	אל	אאה = אאה	בלב	ים	דגים	דגתי

ברצוני להעיר - להאיר:

המילה IŠTEBIR בסקיצה שנראה מיד, מולחנת תוך הדגשת R. במקום זה בפרטיטורה המילה שנמצאת היא דווקא TĒŠBIR (= שברת) תיבות 7-8, בפיו של אנו. הזדהיתי כנראה מאוד עם הפחד של אדפה ששבר את כנף הסופה וחש כמעט באופן פיזי על גופו את אפקט השבירה; זוהי כעין פליטת קולמוס שלי בסערת מעשה ההלחנה, כשהמילה IŠTEBIR (שברתי דהיינו אני, אדפה) מסתננת אל תוך דברי אנו. בסופו של דבר חשוב להבין שהשורש ŠBR מולחן תוך הדגשת העיצור R למען אפקט השבירה של כנף הסופה.

SCENE 9  
ANU AND ADAPA CONVERSE IN HEAVEN

From the composer: the music-style-characters which were already designed for Anu (Scene 5) and Adapa (Scenes 2, 3), Adapa also with correlation with Ea (Scene 6) - are being kept in this scene.

A. Anu

**Basso profundo** *mf* *f*

Anu Bass

(67) A - L - KA A - DA - PA  
Come, Adapa

(Tuba, D. B.) *mf-mp* *mf* *f*

(68) A - - - MMI - NI ŠA - ŠU - - - TI  
why the South - Wind

(Tuba, D. B.) *ff* *f* *mf* *f* *sub. ff*

Anu Bass

(69) TƏ KA - KA-P(h) KA - PPA - ŠA TEŠ - BIR - RRRR...  
her wing you broke?

(E. Hn) *mp*

אדפה - אקספרטיזה

B. Adapa

Adapa C. Ten.

(69) BE - LI (70) BE - LI A - NA BIT BE - LI - - - YA  
my lord, to house - of - my - lord

(E. Hn) *mp* (Hns) *mp* (Hns)

(Strings)

Handwritten musical score for Anu and Adapa. The score is written on multiple staves, including vocal lines for Anu (Basso profundo) and Adapa (C. Ten.), and instrumental accompaniment for Tuba, D. B., Xyl., Strings, and Horns. The score is heavily annotated with handwritten notes in Hebrew, including performance instructions like "no gliss.", "mf", "f", "ff", "sub. ff", and "mp". There are also numerical markings (e.g., 10, 11, 12) and other musical notations. The score is divided into sections labeled A and B, corresponding to the printed score on the left page.

אדפה - אקספרטיזה

הנה אותו מקום בפרטיטורה הווקאלית ואחר-כך בפרטיטורה המלאה, אך יש קטיעה עם כניסתו של אדפה במילה BĒLI בפרטיטורה המלאה. נהנה מן האזכורים לשפת התזמורת המלווה; למשל, התבניות הרועמות של הקסילופון והטרומבונים עם חלקי ה-16 בסינקופות בליווי לאנו; ההקדמה הרעיונית בקרן האנגלית בתיבה 8 לפני כניסת אדפה בתיבה 9. יש לנו סה"כ מיקטעי-חתך מ-A עד G בדו-שיח הזה, סצנה שהיא כולה דואט בין אנו ואדפה.

SCENE 9  
ANU AND ADAPA CONVERSE IN HEAVEN  
(total 6:00)

A. Anu

1  $\text{♩} = 70$  2  $\text{Flz. } 8^{\text{va}}$  3 4  $\text{Flz. } 8^{\text{va}}$

Picc. (Fl. I)  $mf$   $Flz.$   $mf$   $Flz.$

Fl. II  $mf$

B. Cl. (Cl. II)  $mf$

D. Bn (Bn II)  $mf$

Tpt I  $f$   $mp$

Tpt II  $f$   $mp$

Trb. I, II  $f$   $mf$

Tuba  $f$   $mp$

Timp.  $mp$

Perc. I  $Xyl.$   $mf$

Perc. II  $Trgl.$   $f$   $Trgl.$   $f$

Adapa C. Ten.

Anu Bass  $Basso\ profondo$   $mf$   $f$   $no\ gliss.$   $f$

(67) A - L - KA A - DA - PA Come, Adapa (68) A - - - MMI - NI why

Vla. 1, 2, 3, 4  $mf$

Vcl. 1, 2, 3, 4  $mf$

D. B. 1, 2, 3  $mf$   $f$

From the composer: the music-style-characters which were already designed for Anu (Scene 5) and Adapa (Scenes 2, 3), Adapa also with correlation with Ea (Scene 6) - are being kept in this scene.

B. Adapa

5 6 7 8 9

Ob. I

E. H.

B. Cl. (Cl. II)  $(mf)$

Bn. I

D. Bn (Bn II)  $(mf)$  take Bn

Hn I  $mp$

Hn II  $mp$

Hn III  $mp$

Trb. I, II  $mf$

Tuba  $mf$

Timp.

Perc. I  $Xyl.$   $(mf)$

Perc. II Chimes (Tubular Bells)  $mp$

Adapa C. Ten.  $mp$  BE - LI (69)

Anu Bass  $(mf)$   $f$   $ff$   $f$   $mf$   $f$   $sub:ff$

ŠA the ŠU - - - TI TƏ South - Wind KA - KAP(h) her wing KA - P - PA ŠA TEŠ - BIR - RRRRR..... you broke?

Vln I 1-6  $p$

Vln I 7-10  $p$

Vln II 1-4  $p$

Vln II 5-8  $p$

Vla. 1, 4  $(mf)$   $p$

Vcl. 5, 6  $(mf)$   $p$

Vcl. 1, 2  $(mf)$   $p$

Vcl. 3, 4  $(mf)$   $p$

D. B.  $mf$   $unis.$



המקום השני שנבחר לתצוגה מתוך סצנה זו - הסיום עם המשפט "המתארך" בפיו של אנו, כשהוא מבשר לאדפה "לא תחיה":  
נסתכל נא מיד בדף הדרפט (במתכונת סקיצה) בתיבה 70 ואילך, אותן מילים אשר הולכות ומתארכות בזכות הערכים הריתמיים שמתארכים

LA BALT'ĀTA

Not you live

תחיה לא

[אם כך משום שסירבת לאכול ולשתות] "לא תחיה" במשמעות "לא תחיה חיי נצח".

Not you live eternal life

זהו הקטע המסיים את הסצנה, G, ראשיתו בתיבות 70-78, שורת ליברטו מספר 81. לאחר מכן, אי לכך, אנו מדגיש באוזני אדפה את שפלות בן האנוש AYVA NIŠĪ DĀLLĀTI - תיבות 80-89 (90), שורת ליברטו מס' 82. (הובאה בפסקת ההסבר הפותחת, עמוד 218, דהיינו בעצם מסכמת לסצנה זו). טכניקת ההלחנה של הארכות מודעות למען הטמעת מסרים נמשכת כאן.

אנו רואים מיד את דף הדרפט שעיקרו LA BALT'ĀTA ובקצהו מופיע לראשונה ההיגד הקשה, המשפיל של אנו לעבר אדפה AYVA NIŠĪ DĀLLĀTI בשמיניות. אחר כך אנו רואים את הדף מתוך הפרטיטורה הווקאלית של כל המיקטע הזה של דברי (זימרת) אנו עם ההתרחבויות משמיניות לרבעים, אח"כ לשילוב חצאים עם רבעים, ועד לשלמים. סוג של rit. מולחן בתוך התווים גופם (הן בליברטו והן בפרטיטורה), קטע G בחלוקה הפנימית של הסצנה שהוא המסיים אותה.

אחר כך מובא הדף הרלבנטי מהפרטיטורה הווקאלית.

אדפה - אקספרסיוניזם

אדפה - אקספרסיוניזם

G. Anu

speaking in same permanent pitch of voice *mp* 70 71 72 a little higher *mf-f* 73 74

Anu Bass

LA BAL - 'A - TA LA BAL - T - 'A - TA

(81) not you - live non legato *mp-mf* *tutti* (Trps - mute) *mf*

a little higher *f* 75 76 77 78 79 80 *f* = 64

Anu Bass

LA BAL - T - 'A - TA (82) A - YYA A - YYA NI - ŠI DA - Alas humanity *ff* *mf*

Anu Bass

- LLA - TI inferior *mp* 81 82 *mf* 83 84 *mp* 85

(Glock., Chimes, Hp) no trem. *mp* *mp* *p* *mp* *p*

*senza (non) rit.* 86 *p* 87 88 89 90 *ppp*

Anu Bass

A - YYA NI - ŠI DA - LLA - - - TI *p* *pp* *ppp*

Handwritten musical sketches and annotations for the score on page 227. The sketches show vocal lines with lyrics and piano accompaniment with various dynamics and performance instructions. Annotations include '89 אדפה', '82 אדפה', '81 אדפה', '80 אדפה', '88 אדפה', '87 אדפה', '86 אדפה', '85 אדפה', '84 אדפה', '83 אדפה', '82 אדפה', '81 אדפה', '80 אדפה', '79 אדפה', '78 אדפה', '77 אדפה', '76 אדפה', '75 אדפה', '74 אדפה', '73 אדפה', '72 אדפה', '71 אדפה', '70 אדפה', '69 אדפה', '68 אדפה', '67 אדפה', '66 אדפה', '65 אדפה', '64 אדפה', '63 אדפה', '62 אדפה', '61 אדפה', '60 אדפה', '59 אדפה', '58 אדפה', '57 אדפה', '56 אדפה', '55 אדפה', '54 אדפה', '53 אדפה', '52 אדפה', '51 אדפה', '50 אדפה', '49 אדפה', '48 אדפה', '47 אדפה', '46 אדפה', '45 אדפה', '44 אדפה', '43 אדפה', '42 אדפה', '41 אדפה', '40 אדפה', '39 אדפה', '38 אדפה', '37 אדפה', '36 אדפה', '35 אדפה', '34 אדפה', '33 אדפה', '32 אדפה', '31 אדפה', '30 אדפה', '29 אדפה', '28 אדפה', '27 אדפה', '26 אדפה', '25 אדפה', '24 אדפה', '23 אדפה', '22 אדפה', '21 אדפה', '20 אדפה', '19 אדפה', '18 אדפה', '17 אדפה', '16 אדפה', '15 אדפה', '14 אדפה', '13 אדפה', '12 אדפה', '11 אדפה', '10 אדפה', '9 אדפה', '8 אדפה', '7 אדפה', '6 אדפה', '5 אדפה', '4 אדפה', '3 אדפה', '2 אדפה', '1 אדפה'.

אדפה - אקספרטיזה

**סצנה/תמונה עשירית**

**אנו לוקח את אדפה לסיור בשמים. אדפה יורד לאדמה.**

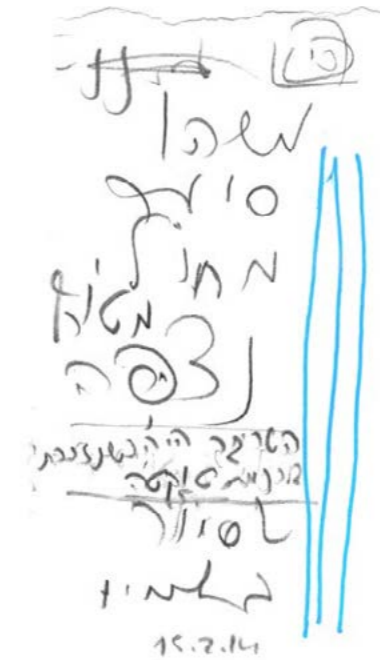
השמים מלאים במראות של מיסתוריות ומיסטיקה - אנו שומעים אותם בצלילי הרפליקות של הנשפנים על רקע תזמורת-מיתרים-שוהה בקלסטר אקזוטי.

בחלק השני של הסצנה הוא יורד לאדמה.

(האלמנטים המוזיקליים נשענים על אותם אלה שהיו בשימוש למען נסיקתו השמימה - ראו בהמשך).

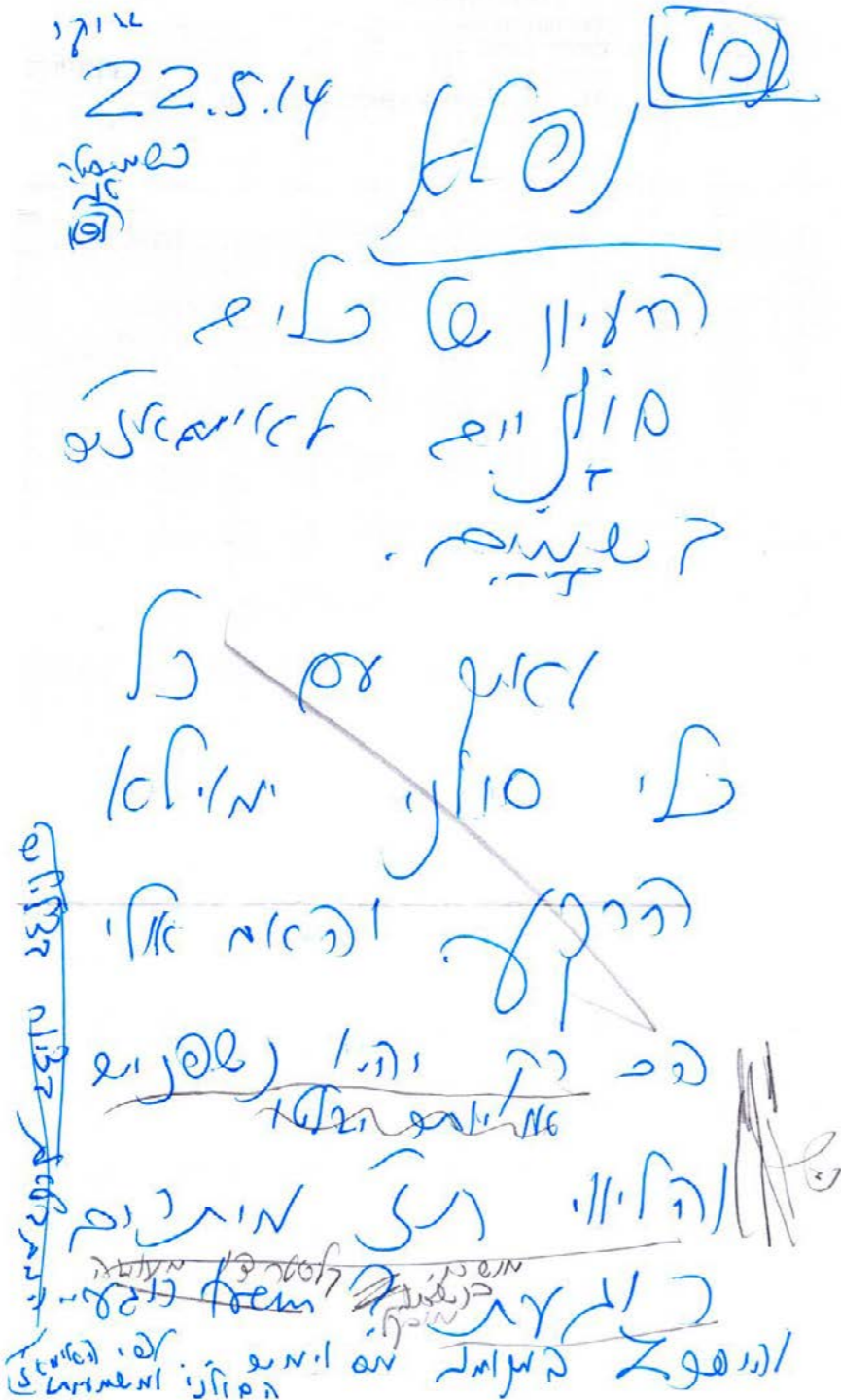
**כשהוא יורד לאדמה מהדהדים באוזניו דבריו האחרונים של אנו.**

בעת איסופי ההשראות להלחנת הסיור של אדפה בשמים טבלתי כולי באווירה לילית, מטורפת משהו; הנה פתקה שכתבתי לעצמי ואני כאחוזת שגעון, נצמדת אל מראות/דימויים (אימאז'ים) שסוחפים אותי אל ההלחנה:



אדפה - אקספרטיזה

וכך ילדתי את המוזיקה עצמה - הנה פתק יותר גדול שמסגיר את הרעיון המבצבץ של הכלים הסולניים. המחיקה מראה רעיון שוויתרתי עליו, אך בהמשך הדף זרחה לה בדעתי הטקסטורה. זהו דף סקיצה מילולית: הטקסטורה כולה מסומנת כבר כאן במילים.



אדפה - אקספרטיזה





SCENE 10  
ANU TAKES ADAPA ON A TOUR OF HEAVEN; ADAPA DESCENDS TO EARTH

I TOUR OF HEAVEN  
(total 3:00)

1 ♩ = 90 *quick* 2 3 *quick* 4

Trb. I *f*

Trb. II *f*

Perc. II 3 T. Toms *soft mallets* *mp* *pp*

Vln I *p*

Vln II *p*

Vln II *p*

Vln II *p*

Vla *p*

Vla *p*

Vcl. *p*

Vcl. *p*

D. B. *p*

והנה הפרטיטורה המלאה! בכל החלק הזה אין פרטיטורה ווקאלית משום שהוא תזמורתי בלבד. היות שזוהי הפרטיטורה לשימוש של המנצח, היא מוקפדת למהדרין בנושא התיווי.

אדפה - יצירות

אדפה - אקספרטיזה

גם הטמפו המואט לעומת הסצנה השביעית תורם לאותה הקלה. עם זאת, הקרשנדו והדימינוואנדו ממשיכים להתקיים ולתפקד למטרת המעוף בשמים. הושמטו גם אותם "מראות אדמה" שהצטרפו לאדפה בעלותו השמימה. הטקסטורה צולמה כאן עד מקום מסוים.

ראו נא את פיסת הדרפט להלן ממתבחה של המלחינה.

כשניגשתי להלחנת הירידה של אדפה לאדמה, מיד הבנתי שזהו 'הראי' של הנסיקה. לקחתי את דף הדרפט מסצנה 7 בה מתרחשת הנסיקה של אדפה השמימה ועבדתי תוך מחיקת דינמיקות 'ככיוון ההפוך': אנו רואים בדוגמה הבאה את חלק הסיום של דרפט הנסיקה, והיתה לי הכנה ברורה של סקיצת הדינמיקות שהפעלתי על אותה טקסטורה שכבתית, בדיוק כשהשימוש הבולט הוא בערכי דינמיקה שקטים לעומת ערכי הדינמיקה הרועשים בנסיקה.

הרעש סימל אז מאמץ ההתנתקות מן האדמה עם אנרגיות חזקות, ואילו כאן, באותה תימאטיקה, רציתי ליצור הרגעה.

ADAPA DESCENDS TO EARTH 36 bars total 3:00 (each bar = 5")

The score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include ppp, pp, p, f, and sf. Performance instructions include 'non accel.' and 'simile'. There are circled numbers 19 through 24 above the staves, and circled numbers 1 through 3 below the first three staves. A box at the top left contains the number '1' and the Roman numeral 'II'. The score ends with a 'FEND' marking and a double bar line.

אדפה - יצירות

אדפה - אקספרטיזה

**סצנה/תמונה אחת עשרה**

**הסצנה האחרונה נפתחת עם הגעת סופת הדרום ומסתיימת ב"המנון הפוריות"**

החלק הראשון נפתח עם הגעת סופת הדרום. החלק השני, "המנון הפוריות" אשר משמש אף כפינאלה לאופרה כולה, עומד בסימן הווית העולם הזה: לאחר שהוסרה קללת השממה, קיים בו אידיאל הפריון. אנו שומעים במקהלה הברות טקסט מוכרות לנו מהסצנה הרביעית או במהופך: כשנשברה כנף הסופה, המים עצרו מלכת, השדות נצרבו, הרחם נאטם - ועתה השדות פורחים, המים שוטפים, הרחם נפתח והוא אוזח עובר. בתחילה החזות בהירה, ואחר כך היא מתעמעמת: זוהי עגמומיות שהייה בתוך רגעי הפרידה מהיצירה, כאשר בכל זאת מרחפת על העולם עצבות-משהו. החלק של הגעת הסופה קצר יותר וחלק "המנון הפוריות" (הפינאלה) גדול יחסית בממדיו.

היות שבסצנה זו יש יותר דוגמאות, הן ממוספרות.

"דוגמה ראשונה": הטיפול בהגעת סופת הדרום בסצנה זו מסתמך על מה שקרה עם הגעתה בסצנה השלישית, גם הטקסט זהה. בסצנה השלישית הגעתה סימלה מאבק נוקב באדפה, כוח נשי בוהק; עכשיו החזות שלה תהיה רכה יותר על ידי האטת הטמפו: זוהי סופת הדרום שאדפה נענה לה והוסר המאבק ביניהם - לכן גם לא יהיה שום עימות ביניהם, לא יתקיים דואט.

הנה חלק מתוך דרפט הסצנה הזאת, ברגעי הגעת הסופה.



The image shows a handwritten musical score for a scene titled "The Song of Fertility". The score is written on multiple staves for various instruments and voices. At the top, it is labeled "VCS" and "המנון הפוריות". The instruments listed include S. (Soprano), Ms. (Mezzo Soprano), A. (Alto), Perc. (3 players), Vl. (Violin), Vc. (Violoncello), and Cls. (Clarinets). The lyrics are written in Hebrew: "MA-YA SA-RU-TI MA-YA SA-RU-TI MA-YA SA-RU-TI". There are various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f". The score is numbered with circled numbers 31, 33, 34, and 35.

אקספרסיה - אקספרסיוז'נה

אקספרסיה - אקספרסיוז'נה

ואנו עוברים אל הפינאלה.

הנה סקיצות בכתיבה שרשמתי לעצמי - בפתק שצולם כ"דוגמה שנייה" והוא מראה איך אני מסמנת לעצמי טקסטורות להשאלה; בפתק שצולם כ"דוגמה שלישית" אני כבר מסמנת ביתר דיוק שארצה להשתמש במרווח הקוורטה האהוב עליי במיוחד כקול מלווה, וכשאתחיל להלחין יסוד הוואלס-כורל הכורדאלי מאוד יבלוט.

"דוגמה שלישית"

"דוגמה שנייה"

Handwritten musical notes and lyrics in Hebrew, including the date 21.8.14 and various musical notations.

Handwritten musical notation, possibly a chord or interval, with the word "Hymn" written next to it.

Handwritten musical notation and notes.

Handwritten musical notation and notes.

אקספרסיוניזם - אקספרסיוניזם

ברצוני לשתף את קוראיי. בשלבים מוקדמים מאוד של ההלחנה תהיתי: האם "המנון הפוריות" יהיה קרוב במהופך במוזיקה ל"רקוויאם אדמה" (סצנה רביעית)? זה היה עוד לפני שהולחן "רקוויאם אדמה". והנה בהפתעה, שנפלה כפרי בשל, לטקסט "המנון הפוריות" הדומה (במהופך) לטקסט "רקוויאם אדמה" מיד רציתי במוטיביקה חדשה לגמרי.

הא לכם דוגמת טקסט מתוך ליברית האופרה שתמחיש את "הקירבה המנוגדת":

סצנה רביעית

ŠAPLIŠ UL-ÍLLIKA MÍLU INA NÁGBI

גלוססה [ Below not-come flooding from spring (תרגום מילולי) ]

Below – no flooding came up from the spring

סכר לא העלה שטף ממעין תהום

סצנה אחת עשרה

ŠAPLIŠ ÍLLAKA MÍLU INA-NÁGBI

גלוססה [ Below comes flooding from spring (תרגום מילולי) ]

Below – flooding comes up from the spring

סכר מתחת העלה שטף ממעין תהום

אקספרסיוניזם - אקספרסיוניזם



"דוגמה שביעית" סריקה שכבר הוכנסה אל חוברת התקליטור, שני מקומות קרובים בפרטיטורה, עדיין כתב-יד במתכונת "דרפט", לקראת סוף הפינאלה, והיא הועתקה לכאן:

Two excerpts from the draft of scene 11

"דוגמה שיטית" היא עוד סקיצה/השראה במילים: העולם החלומי של הילדים שאזכינו לו כפיצוי על עולם הנצח, מובע כל כך יפה בשירו של יהורם (פיצ'י) בן מאיר, סימנתי לעצמי את השורות בשיר זה שכבר נשארתי אתי גם לאחר סיום ההלחנה:

Handwritten notes and lyrics in Hebrew. Includes the word 'fertility' and a box containing the following text:

כל הלילה אספתי כוכבי שמים  
כל הלילה אספתי כוכבי שמים  
שמים שנשרו אל ים המים  
כל הלילה אחזתי שבלי  
רשפים להעלות מן המים  
כוכבים שאינם כבים, זהרורים  
רחוקים שאליהם כספתי,  
לא במעשה כשפים אלא במעלות  
סלם מצב במים  
רבים שאינם מכבים חלום ימים  
רבים זה הסלם לעולם  
עולה לילה ויוםם  
מחלומם של ילדים  
וראשו מגיע השמימה  
לא במעשה כשפים אלא בצחוקים, בצחוק ילדים  
קורעים בצחוקם רחוקים וגלדים בין עולים בין יורדים  
ילדים חיקם כוכבים

אדפה - אקספרטיזה

אדפה - אקספרטיזה

"דוגמה תשיעית"

← כדי לחוש לרגע את ההלחנה השונה לאותה מילה שהיכרנו בסצנה הרביעית - הנה מקום כזה שם בתיבה 5 (מתוך הפרטיטורה הווקאלית):

הפרטיטורה נבנתה מווריאנטים של חלוקת תיבת ה-9. בניתי מספר "תבניות קצביות" בטקסטורה של הנגדה בין המקהלה הכורדאלית למדי וקונטרפונקטים עם ריפים (תבניות קטנות חוזרות) של כלי התזמורת, והכל יחד נותן תחושת תנועת מחול ענוגה, כסמל להוויית החיים המתמשכים (לעומת הנצח שנמוג ואיננו).

ראו עכשיו ב"דוגמה שמינית" את עמ' 91 מתוך הפרטיטורה הווקאלית להדגמת הקונטרפונקטיקה הנ"ל, "תחושת מחול ענוגה": שתי חמשות הפסנתר מייצגות את תפקידי הכלים. ŠŪTU זהו רוח הדרום South Wind:

**Section 1** While the Hymn is being sung by the Vast Mixed Chorus, visions of fertility arise and are observed; Adapa copulates with the South Wind

To the pianist: you may always repeat long bowed notes



For the whole choir:  
Each singer in his/her natural voice individually speaks  
this whole word quickly several times by his/her  
individual intermissions

"דוגמה 13"

הדוגמה הבאה ("דוגמה 12") לקוחה מתוך דפי הדרפט. ראו שם היטב את הגבול של תיבות 13-14. ממשיכה להיות מסומנת (בצהוב) והיא ממומשת היטב בתפקיד ה-'it' של קבוצות הנשפנים (חלילים, אבובים, קרנות) והמיתרים. בדף הזה רואים היטב (במקובץ) גם את תפקידי הקולות.



והרי לא נוכל להימנע מלראות את הרגע הזה בפרטיטורה המלאה ("דוגמה 13"), לאחר שהפנמנו דרך הדרפט את כל מה שקורה כאן. הערה חשובה: ליד מספרי התיבות הסופיים בכתב היד הצטבר ההפרש של 60 התיבות שנוספו, אלה הן 60 התיבות של החלק הראשון של הסצנה.

תיבה 13 במקור הפכה לתיבה 73 וכך הלאה. בדרפט מופיעים שני הספרורים, ובפרטיטורה המלאה והווקאלית שיצאה לאור מופיעים רק המספרים הסופיים.



אקספרסיוניזם

אמצע ספטמבר 2014. אפילו רשמתי להיכן הולכו אותי מצבי הרוח שלי ל-residencies "לתפארת" להלחנה.

הראשונים לבישור על השלמת הדרפט, פירושו פיצוח ההלחנה, נרשמו כאן. הראשונים לשמוע את הבשורה היו Jan Sitař (המפיק) ו-Poul František (איש הסאונד הצ'כי). שניהם הלכו אתי יד ביד באותם ימי קתריזיס. מאז אמצע ספטמבר 2014 ועד פברואר-מרץ 2015 הוקדש הזמן להלחנת הפרטיטורה הווקאלית. לא יאומן, זמן די רב.

אחרי שראינו סקיצות, הבה וניגש לחוויה האדירה - לראות את דף ה-PLAN שממנו, דומני, הכל התחיל ("דוגמה 14" חלק ראשון). זה היה בתאריך מאושר אחד, 7.12.2013 (לא הרבה לאחר תום חגיגות השקת ספרי על מתי כספי), כאשר הצלחתי "לטאטא" את מתי כספי מתוכי לטובת אדפה. בדף שנכתב ב-17.3.2015 ב-Brno (אפילו ציינתי לעצמי - "יום בחירות בישראל" מימין למעלה). תוכנית ההלחנה היתה סדורה למהדרין, אי לכך הסדר בפועל של הסצנות בזו אחר זו היה אשר היה, הלחנת הדרפט התרחשה לפי "מצב הרוח" שלי. ב-"דוגמה 15" נמצא הפתק האוטנטי בו תיעדתי סיום הלחנת כל סצנה בדרפט מאז אמצע דצמבר 2013 ועד

"דוגמה 14"  
חלק שני  
תוכנית  
ההקלטה  
ערוכה מראש

המסמך  
הזה מוצג  
להתרשמותם  
של מנצחים  
ומבצעים

2016 Sessions

only orch. reschedule? 17 June Friday

1st day 13 June Monday	2nd day 14 June Tuesday	3rd day 15 June Wednesday	4th day 16 June Thursday
Chor + Orch.	Chor + Soloists + Orch.	Soloists + Orch.	Orch. + C.Ten
Mixed Ch + Orch [4] 8:00	Women Ch + Adapa + Orch [3] 3:00	Bar + Orch [6] 12:00	[1] 2:00
Women Ch + Orch [11] I 2:00	Orch [1] 1:00	Bass + C.Ten + Orch [9] 6:00	[7] 2:00
Mixed Ch + Orch [11] II 5:00	C.Ten [2] 4:00	[10] 20" maximum	[10] I 3:00
[4] 6:00	Bass + Men Ch (Bass) - Habrat [5] 8:00	Ayya Nišit'ida	[10] II 3:00
[11] 6:00	C.Ten + Men Ch (Ten's, Bar's) - Dumuzi, Gizzida [8] 4:00	[6] Bar	
[4] 6:00	Women Ch + Men Ch + Orch [2] 4:00	[9] Bass, C.Ten	
15 min. video	20:00 min (+?)	18:00 min (+)	10:00 min

63:00

Brno (צ'כיה)  
17.3.2015  
(17.3.2015)

Orch	Program	Time
	[1] Overtura Pastorala	3:00
Cont. Ten. + Orch [at the end Women Ch]	[2] Adapa	4:00
Women Ch + Adapa (C.Ten.) + Orch	[3] South-Wind meets Adapa, at the end Greats...	3:00
Mixed (vast) Ch + Orch	[4] Earth Requiem	8:00
Bass + Baritone + Orch	[5] Anu 1st Habrat Anu 2nd	8:00
Baritone + Orch	[6] Ea - big guidance aria	12:00
Orch	[7] Adapa ascends	2:00
Mon Ch (in 6ths) + Adapa + Tenist + Bars + Orch	[8] Dumuzi + Gizzida + Adapa	4:00
Bass + Cont. Ten + Orch	[9] Anu and Adapa	6:00
Orch (in the middle Tacet + Cont. Ten, 4 bars speak.)	[10] I Big tour in the sky	3:00
Women Ch + Orch	II Adapa descends	3:00
Mixed (vast) Ch + Orch	III South Wind	2:00+
	IV Hymn of Fertility	5:00
	6:00+	

"דוגמה 14"  
חלק ראשון  
תוכנית סדורה  
למהדרין של  
האופרה

ולסיום, גם מה שכתב רוברט בלאק במיוחד על הרחבת סאונד התזמורת. ראו את ביקורתו המצוינת כולה ובתוכה סימון דבריו העוסקים בכך. מצורף גם תוכן הגליון של ז'ורנל IAWM (International Alliance of Women in Music) שבמסגרתו פורסמה ביקורתו.

Table of Contents "דוגמה 16"  
Volume 25, Number 2 (2019)

ARTICLES

Resurrecting a Pulitzer Poet after a Century of Silence: *Through the Guarded Gate*,  
A Song Cycle by Juliana Hall..... Juliana Hall ..... 1

Margaret Ruthven Lang's *Dramatic Overture: A Case Study in How to Value Lost Works* ..... Sarah Baer ..... 6

Preserving the Women-in-Music Legacy ..... Jeannie Gayle Pool ..... 10

Social Justice Innovators: Women Connected Through Film and Space ..... Gyuli Kamarova ..... 12

Eugenia Errázuriz and Stravinsky's Neoclassicism ..... Jeremy Orosz ..... 13

Hasu Patel: Teacher and Award Winner ..... Amanda Etchison ..... 15

Meet Three New Members of the IAWM

Wanda Brister, Singer, Scholar, and Teacher..... 16

Miriam Gerberg: The Influence of World Music on Her Work as a Composer,  
Performer, and Teacher..... 17

Astrid Kuljanic: Keeping the Traditional Music of Cres, Croatia Alive..... 18

IAWM AND FT&M15 CONFERENCE

Unlocking the Secrets to an IAWM Conference..... Carrie Leigh Page..... 19

From the Conference Director's Perspective ..... Beth Denisch..... 20

Interview with Eileen M. Hayes ..... Judy Tsou ..... 23

Comments from the Audience ..... Lainie Fefferman..... 24

REVIEWS: BOOK, COMPACT DISC, OPERA

Matthew Hoch and Linda Lister, *So You Want to Sing Music by Women:*  
A Guide for Performers ..... Stephanie Tingler ..... 24

Laurel Parsons and Brenda Ravenscroft, eds., *Analytical Essays on Music by Women*  
*Composers*, Volume I: Sacred and Secular Music to 1900 ..... Deborah Hayes ..... 26

Çiğdem Borucu: *Silver Moon: Music for Piano, Film, and Theater* ..... Robert Black ..... 27

Tsippi Fleischer: *Adapa* ..... Robert Black ..... 27

Julia Mortyakova and Valentin Bogdan: *Journey For Two* ..... Mary Kathleen Ernst ..... 28

Nicholas Phillips: *Shift*..... Olivia Kieffer ..... 29

*Aboriginal Inspirations* ..... Carol Ann Weaver ..... 30

Meira Warshauer: *Elijah's Violin* ..... Deon Nielsen Price..... 31

Recent Releases and Publications: Video, Compact Disc, and Book..... 32

REPORTS

Association of Canadian Women Composers..... Diane Berry ..... 34

BBC Proms Survey 2019..... Jenny Fowler..... 34

Report from Japan: Four Concerts of Women's Music..... Taeko Nishizaka ..... 34

IAWM NEWS

President's Message..... Carrie Leigh Page..... 35

New IAWM Board Members..... 35

Winners of the 2019 IAWM Search for New Music Competition..... 36

Awards ..... 40

Members' News ..... Anita Hanawalt ..... 39

Handwritten notes in Hebrew and English, including a list of numbers 1-11, dates, and names like 'residencies', 'full score', and 'Sitar'.

residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies  
residencies

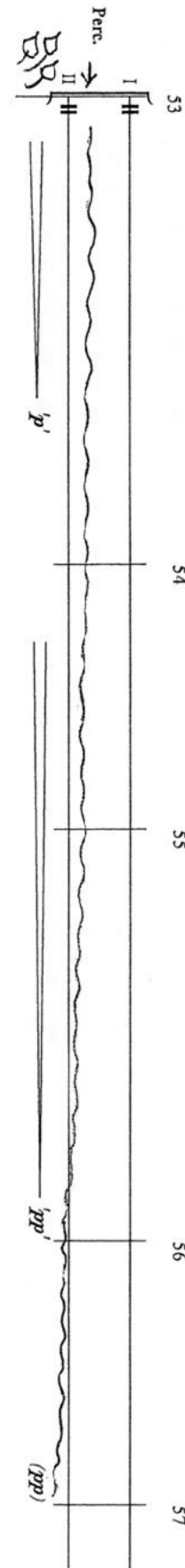
1  
2  
6  
5  
4  
3  
7  
8  
9  
10  
11

16.9.14  
1920  
↓  
משה דיין  
הבית  
למשה דיין

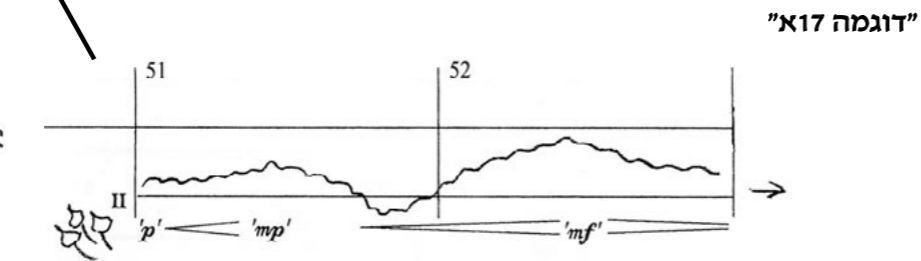
14/9/31 Sitar  
Franziska  
17/9 Olga  
23/9 Sebastian  
27/9 Sebastian  
28/9  
28/9  
28/9

”דוגמה 15”  
הפתק הזה הוא פיקנטי במיוחד - אני חושפת בו לקוראיי הן את סדר ההלחנה והן את ה-”residencies” שבחרתי - כל סצנה והמקום הפיזי אליו הלכתי להלחין. חוויית חיים גדולה. זהו הפתק האוטנטי שליווה אותי - וכך רשמתי בתום הלחנת הדרפט של כל סצנה. ה-”full score” שאני רושמת בפתק מצד שמאל, זוהי גירסת האוטוגרף שלי בכתב ידי של הפרטיטורה המלאה, שקדמה להעתקת המחשב. את הדרפט בחרתי להלחין בכל מיני פינות על סביבותיי. את האוטוגרף בדפי A3 עומדים מסודרים כבר כתבתי על שולחן העבודה הגדול במרפסת הגדולה, שהיא היא הסטודיו הביתי שלי.

אדפה - אקספרטיזה



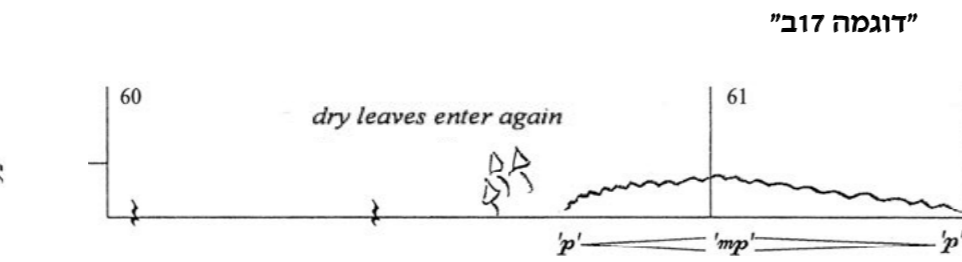
הבה נתרכז לרגע בעמודים 47-48 מתוך הפרטיטורה המלאה: סצנה רביעית למען האדמה הצחיחה, הכואבת, שני מיקטעים של תפקיד העלים היבשים "Dry Tree Leaves" בתיבות 51-57 ובתיבות 60-61. בתיבות 51-52 יש הסבר חשוב איך זה מנוגן-מצלצל ("דוגמה 17א"). בתיבות 53-57 ניתנת אפשרות להתחקות אחרי השתלבות אלמנט העלים היבשים תוך כדי הסאונד הווקאלי האקזוטי בכללותו. רוברט בלאק בחר להדגיש זאת במאמר סקירתו על אופרה זו.



Dry tree-leaves rustling by rubbing (supplied by composer for the recording).

From the composer: the graphic curve signifies process of some kind of quasi-dynamics plus timbre.

Technical instructions for the dry leaves: strong amplifying should be used close to the hands of percussionist



**Tsippi Fleischer: *Adapa***  
A Grand Opera (sung in Akkadian) in Three Acts, Eleven Scenes.  
Shlomo Yizr'el, libretto; Stefan Goergner, countertenor; Ammon Seelig, baritone; Eyal Edelmann, basso profundo;

The Moravian Philharmonic Orchestra and Czech Ensemble Baroque Choir, Petr Vronsky, conductor. Vienna Modern Masters no. 4009 (2016)

ROBERT BLACK

Tsippi Fleischer is an Israeli composer with a deep interest in language and ancient mythology. Her recent opera *Adapa* is a striking work, based on the ancient Mesopotamian myth of the mortal figure *Adapa*, who visits the heavens, refuses the gods' gift of immortality, then returns to earth to mate with the South Wind. The opera is sung in the long-dead language of Akkadian, a Semitic language last spoken in the fourth century BC in what is now southern Iraq and Syria. The opera conjures a world both ancient and modern, strange and familiar, calling to mind Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* (1913), while remaining fresh and exciting to the ear.

Fleischer's opera runs just over an hour, is divided into eleven episodes, and features three soloists: *Adapa*, sung by counter-tenor Stefan Goergner; Ea (God of the Sea), sung by baritone Ammon Seelig; and Anu (God of the Heavens), sung by basso profundo Eyal Edelmann. Additionally, there are three choral groups—women's choir, men's choir, and mixed choir—who portray various gods, nymphs, and the role of the Earth.

The vocal demands made by Fleischer are significant, though far from those consolidated by the coloratura and bel canto traditions of most Western opera. Fleischer calls upon the voice to exhaust its formal sonic range rather than melodic capabilities. Barks, growls, slurs, warbles, and other vocal effects share equal time with scalar melody. Likewise, the orchestral instruments are frequently used outside their traditional ranges and are played with non-traditional techniques to achieve unusual sounds (think here of *Le Sacre du printemps*' opening bassoon part in an ultra-high register). And, in cases where traditional orchestral instruments cannot provide the appropriate sonic color, Fleischer employs non-traditional means to achieve her required sounds; for example, the opening of Act Two ("Hymn of the Painful Earth"), which is set in the desolate, sun-burnt desert and uses the crackling of amplified dry leaves as percussion to provide a sonority of barren desiccation.

Harmonically, Fleischer's opera does not adhere to traditional Western rules of tonality. Quartal harmony, clusters, and compound chords are more pervasive than tertiary, tonic-dominant formulations. Fleischer achieves harmonic ambiguity, but without that Debussy vagueness. Instead, ambiguity here is bold, and the seeming atonality asserts a kind of consonance whereby whole-tone harp passages in Act-Two, recognizable modal passages in Scene Eight, and major triads near the opera's close actually sound dissonant in the overall musical context. The composition is complex, but not complicated: Fleischer creates a coherent musical universe that is extraordinarily rich and surprising, while sounding primordial and unpretentious.

The vocal performances are strong. Stefan Goergner's portrayal of the opera's title character tackles difficult intervals in disjunct melodic lines, subtle and powerful by turns, in a range rarely heard in male vocalists. He handles the part comfortably and convincingly. The orchestra and choirs are balanced, recorded and mixed with precision, and the overall sound quality of the recording is outstanding. Even in passages with the aforementioned dry leaves as percussion, the sound is balanced and engineered so that the various frequency ranges of the instruments and voices do not compete with each other, but find their own aural space.

A real bonus, however, is the recording's accompanying booklet. More than just a libretto and guide to the tracks, the booklet is abundant with production photos, score excerpts, and composer commentary that provide added dimension to the musical experience. Fleischer includes her thoughts on the compositional process, sharing both concrete and abstract inspiration—the percussive sound of the Akkadian language and the various shades of blue that she aligns to the opera's scenes, for instance. She also provides a brief essay into what she considers the musical essence of the work, drawing from both Classical and Romantic musical traditions with an emphasis on the

interval of the fourth. She cites, too, her influences, which include the Polish composer Krzysztof Penderecki, the composer and filmmaker Mauricio Kagel, the choreographer Merce Cunningham, and the anthropologist Claude Levi-Strauss. Finally, Fleischer includes excerpts from her diary, which documents the "vivid memories of the cathartic process" of writing the opera. None of this written material is necessary to appreciate the opera, but it should be appealing to those interested in the creative process.

*Adapa* is a powerful musical experience. The score is colorful and unpredictable and sustains one's attention throughout its narrative. Fleischer's choice of using the extinct language of Akkadian summons a level of wonder that amplifies the mysterious, primeval quality of the music and fantastical action of the story. *Adapa* is an impressive achievement and one that stands as a welcome addition to our contemporary operatic repertoire.

Robert Black is an independent scholar and songwriter. He holds BFA and MA degrees from Kent State University and a PhD from the University of Washington (Seattle). Additionally, Dr. Black has studied music composition at the Oberlin Conservatory of Music. His portfolio includes original music for plays by Aristophanes, Brecht, Picasso (yes, Pablo Picasso!), Sartre, and Shakespeare. He has recently completed a two-act opera based on James Joyce's *Ulysses* and is currently working to arrange its premiere.

IAWM JOURNAL  
Volume 25, No. 2  
2019

## ציפי פליישר - פינת החינוך המוזיקלי

### על החינוך להומאניות באמצעות הכוראלים של באך

#### הערות עורך:

מאמר זה, משנת 1973, מתבסס על עבודה שחיברה ציפי פליישר בתקופת לימודיה לתואר שני בחינוך מוזיקלי ב-New York University בראשית שנות השבעים. הטקסט, שנכתב במקור באנגלית, עבר עריכה קלה לקראת תרגומו ופרסומו כאן.

#### 1. פתח דבר

פרוייקט זה עוסק בהוראת הרמוניה למוזיקאים מקצועיים. הכוונה היא להקנות להם, במקביל ליסודות המקצוע, היבטים חינוכיים אשר יזכירו להם שהם בני אדם מעל ומעבר להיותם מוזיקאים. מטרה סמויה זו היא כעין סוד השמור בין המורה או המרצה לבין עצמו. לא תוכל לעולם לסמנו כנושא או כמקבץ נושאים או שיעורים שתרשום את שמם על הלוח, לא תוכל להצהיר על כך לפתע בפני כיתת הלומדים; אף פעם לא יהיה כאן סימון ברור של התחלה או סוף, אך לאורך כל השנה הוא יצוץ כאשר נעסוק בכוראלים של באך בכל דרך טיפול שהיא (ניתוח, הירמון וכד').

ייתכן שהפרוייקט הזה נראה דמיוני משהו - אך זוהי מנת חלקי היומיומית, ומדוע לא אחלוק פיסת דמיון זו עם הקולגים שלי, בשאיפה לשכנעם שרעיונות אלה עשויים ללוש צורה של אמיתות, של המְשָׁגה (טרמינולוגיה) מקצועית.

#### 2. מה פירוש

לאחר שהסתיים חלום התשוקה של "הכיתה האינטגרטיבית"<sup>1</sup>, ועמדתי כאן לפני פריסת רעיונותיי החינוכיים לגבי הכוראלים של באך, פגשתי באקראי את אחת מחברותיי אשר לא קיבלה שום חינוך מוזיקלי משחר נעוריה, אף כמעט ולא הולכת לקונצרטים סימפוניים או מאזינה לתקליטי מוזיקה קלאסית. חלקתי עימה לרגע את הרעיון כפי שהוא מנוסח בכותרת מאמר זה, ומיד קלחו להן שאלותיה. שיחתנו סייעה לי מאוד בהסברת רעיונותיי ומיקוד מחשבותיי. להלן שחזור כמעט מלא של שיחתנו.

1 פרויקט אחר בתוך לימודי המאסטר ב-NYU אותו תרגמתי למאמר, ובו בניתי כיתת לימוד ייחודית מבחינת המבנה והתכנים.

**שאלה:** מדוע הכוראלים של באך ולא, למשל, הסימפוניה החמישית של בטהובן?

**תשובה:** ללא ספק הגעתי לכך מתוך ניסיוני שלי בהוראה. קל יותר ללמוד וללמד יצירות בממדים קטנים - כגון "לידר", סונטות, ובמקרה שלנו, כוראלים. הן קצרות, ובתוכן הן מייצגות עולם ומלואו בדרך תמציתית. הכוראלים הם דוגמא יעילה במיוחד למטרה זו - ואין זה אומר שאת העושר הגנוז בתוך כוראל לא תמצא במקום אחר ומשם תלמד גם תלמד את מה שהינך לומד מן הכוראל. ובכל זאת כדאי מאוד לראות את התמונה במלואה על פי יצירה קצרה.

באשר להרמוניה: כל כוראל של באך מייצג עולם ומלואו; על אף ממדיו המצומצמים הוא יכול להוות בסיס-תוכן ליצירה מכל סדר גודל שהוא. הוא מציע תובנות לגבי פיתוח מוזיקלי של רעיונות, רגשות, מהלכים של בניית מתח אשר מגיע אל פתרונות הרגעות (במיונים שונים של מודעות), ערפול העושה את דרכו עד אל נקודת ההבהרה, חששות שאנו חווים עם המלחין, סודות אשר המלחין יחשוף בהמשך הדרך, צבעים באיכויות רבות... כל זה ניבט אלינו מתוך שתי החמשות בהן כתוב הכוראל, לאורך פראזות בודדות בלבד.

**שאלה:** האם הכוראל לא בנוי מנושא ופיתוח?

**תשובה:** לא. כוראל בנוי ממהלכים הרמוניים; כאשר מאזינים לכוראל שומעים שורת אקורדים, והנעימה שמצויה בקו העליון בקושי מאובחנת. הקצב מתאפיין בתחושה מאוד סטטית.<sup>2</sup> כאשר אנו לוקחים את הכוראלים כבסיס להבנת ההרמוניה הטרציאלית<sup>3</sup> בכללותה עלינו עדיין לזכור שהרמוניה היא רק אחד היסודות אשר מהם בנוי קטע מוזיקלי. בנוסף להרמוניה יש מלודיה, קצב, תזמור, צורה, ועוד.

הכוראלים של באך, בטקסטורה המצומצמת שלהם, מכילים עולם שלם, אך עולם זה מובע עדיין על ידי מהלכים הרמוניים בלבד.

**שאלה:** האם הכוראלים של באך קשורים זה לזה? האם ספר הכוראלים של באך הוא יצירה

מוזיקלית אחת או שהכוראלים לקוחים מתוך יצירות שונות ולוקטו ביחד אל תוך ספר אחד? **תשובה:** הכוראלים הם המנוני תפילה של הכנסייה הלותרנית, המשולבים בטקסי התפילה שלה ולעתים מושרים מפי הקהילה כולה. המלודיות לרוב אינן של באך עצמו - את חלקן כתב מרטין לותר עצמו, ואת חלקן כתבו מלחינים מאוחרים יותר. הם כוללים כמה בתי טקסט, שכולם מושרים באותה מלודיה. בכוראלים של באך, המופיעים ברוב יצירותיו הכנסייתיות (פעמים רבות בתור הפרק האחרון), המלודיה הקיימת מופיעה בקול העליון (הסופרן), ואילו שלושת הקולות האחרים (אלט, טנור, באס) מספקים את ההרמוניה, שהיא של באך עצמו. התזמורת מכפילה את המקהלה. באך הירבה להרמן את אותה מנגינה כוראלית בצורות שונות, וההבדלים בין ההרמוניים של אותה נעימה משקפים לעתים קרובות הבדלים בין הבתים המולחנים השונים בטקסט.

2 במתכוון אין כאן הסבר מפורט.

3 זהו המונח שלי להרמוניה מסורתית (צ"פ).

## כוראל מס' 10

"Aus tiefer noch schrei ich zu dir"

## עיסוק בבעיות הדוקטוס והסולם (נעימת הסופרן בלבד)

הדיאפזון משתרע בין הצלילים ונראה שהמרכז הטונאלי

הוא ;

הדומיננטה היא .

זאת מתוך הסתכלות בקו הסופרן בלבד לקראת הירמונו באופן עצמאי כתרגיל. הטונאליות היא בכל מקרה מינורית-מודאלית בלא טון מוביל. סולמיות כזו עלולה ליצור בעיות בזמן מלאכת ההירמון. המרכזים הטונאליים (שוב, מתוך הסתכלות על קו הסופרן בלבד) נעים ללא הרף (סי, מי, לה, סול) והדבר יוצר תחושה של חוסר מנוחה.

**שאלה:** עכשיו אני מבינה פחות, מה פירוש "חינוך להומאניות דרך הכוראלים של באך"? **תשובה:** ברצוני להביא את הסטודנט למצב אקטיבי, בו הוא יתמודד בעצמו ויאתר את הבעיות האסתטיות-פסיכולוגיות: מצב בו הוא יחיה את בעיות הטיפול בכוראל (דהיינו, יכתוב בעצמו את ההירמון) בהעמקה מקסימלית. אחר כך ידמה הדבר לכול בעיה אחרת בחייו אשר יצטרך להתמודד איתה - תמיד יש תהליכי התנסות: כאן אתה צריך להיזהר, שם אתה פוחד, במקום אחר אתה מהסס ופה המתח בתוכך הולך וגובר, ובעוד מקום אתה יוצר מתח ואחר כך עליך לפתור אותו.

**שאלה:** כיצד אחרים מלמדים את הנושא הזה של כוראלים?

**תשובה:** אני מבקרת את אותם קולגים אשר משתמשים בכוראל למטרת תרגיל הרמוניה בנאלי, משעמם. פחות מבקרת את אלה אשר גורמים לתלמידיהם להפנים סוג מוזיקה זה בדרך הזמרה. אך כל אלה הן בחזקת גישות שטחיות מאוד; לעתים, במקרים ראויים לציון, הסטודנטים מפנימים את הסאונד האקוסטי היטב, אך אף פעם אינם מקבלים פרספקטיבות אידיאליסטיות-רגשיות-פסיכולוגיות.

## 3. דוגמאות

בחרתי שני כוראלים מתוך הקובץ "371 כוראלים ב-4 קולות מאת י"ס באך". אנתח אותם בדיקת כפי שאני מנתחת אותם בכיתה.<sup>4</sup> ניתוחים אלה אפשריים רק עם סטודנטים אשר כבר מהרמנים בכוחות עצמם כוראלים בסגנון באך.

## דרך הניתוח

- א. עיסוק בבעיות הדוקטוס והסולם. רוב הדילמות ניכרות כבר כאשר בוחנים את קו הסופרן, עוד לפני שמתייחסים להירמונו של באך.
- ב. בדיקת המבנה ההרמוני. אנו בוחנים אותו תוך התייחסות לכל קדנצה בתור סיומה של פראזה הרמונית, הכתובה בסולם כלשהו ובנויה על פי חוקי ההרמוניה הטריציאלית, ועם זאת בעלת חיים משלה במסגרת זו.
- ג. בחינה מפורטת של ההרמוניה, בהתייחס אל כל פראזה כאל עולם טונאלי מלא.
- ד. הערות כלליות וסיכום.

<sup>4</sup> ניתוחים הלן, הדגשתי ביטויים המתייחסים להיבטים האנושיים בהליך קבלת ההחלטות של באך (ביחס למהלכים ההרמוניים) שאותם רציתי להדגיש במיוחד בשיטת ההוראה שלי.

**בדיקת המבנה ההרמוני (הקדנצות):**

הפרמאטה הראשונה: אתנח דומיננטי



הפרמאטה השנייה: אתנח דומיננטי



הפרמאטה השלישית: קדנצה אותנטית (רגילה)



הפרמאטה הרביעית: קדנצה אותנטית (רגילה)



הפרמאטה החמישית: אתנח דומיננטי



הכוראל מתחיל ומסתיים (פראזה ראשונה ואחרונה) באתנחים דומיננטיים (למעשה זהים: אקורד לה מינור אל אקורד מי מז'ור), דבר המהווה גורם משמעותי בערעור תחושת הביטחון. כפי שצוין לעיל, נעימת הסופן היא מודאלית לחלוטין, עם כיווני דוקטוס מובהקים ונוסחאות ברורות; היעדר טון מוביל ברור מקשה על ביסוסה של דומיננטה חזקה. הצורך להתמודד עם מאפיינים אלו במסגרת כללי ההרמוניה הטריציאלית מוביל בבירור לתהליך הירמון רווי קונפליקטים תמידיים. באך מעצים את המתח, הן באמצעות הסיום הדומיננטי בפראזה הראשונה והאחרונה והן באמצעות השימוש בריבוי סולמות לאורך ההירמון כולו.

**חקר מפורט של ההרמוניה**



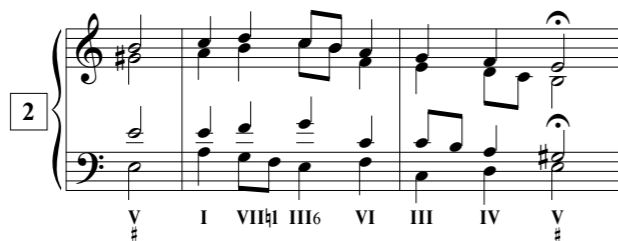
V<sup>#4</sup><sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sup>#6</sup> I VII<sup>#6</sup> III VII<sub>6</sub> V<sub>#</sub>  
 D T D T T I<sup>#6</sup> D

זהו עיקר התוכן ההרמוני של הפראזה  
 "ההקדמה ההרמונית" המתחילה על הדומיננטה

הדרגות VII<sub>6</sub> - III הן רמז לאווירה המודאלית.

הצלילים הפותחים מצביעים על סולם לה מינור כעל "שדה" טונאלי מלא וברור, אבל הצלילים מציגים את הטרצה ההרמונית אשר יכולה להתפרש כסול מז'ור או מי מינור לאחר השלמת הצליל השלישי של האקורד. הירמון פראזה זו הוא בסולם לה מינור הרמוני עם הדומיננטה בתחילתו ובסופו; זה כשלעצמו נותן תחושה של "הרמוניה פתוחה" (מונח המזכיר קצת את המונח "צורה פתוחה"), ללא אמירה ברורה של הטוניקה; הדרגות VII (בעיקר) ו-III (זוהי הרמוניה מודאלית בשל סול בקאר במלודיה) מוסיפות לתחושת אי הביטחון/אי היציבות.

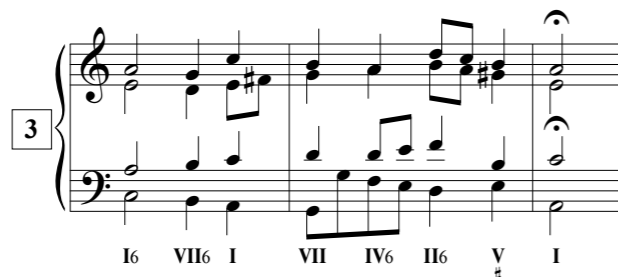
הפראזה השנייה בכוראל מציגה שוב את לה מינור בתור הטונאליות הכללית



V<sub>#</sub> I VII<sup>#1</sup> III<sub>6</sub> VI III IV V<sub>#</sub>

המבנה דומה: הסופן בתחילת המשפט מכין ללה מינור, אך לא בבירור משום שהצליל מי נעדר מן המנגינה; יכולים שוב להיחשב כ- או . התחום המודאלי מתרחב (VII, III, VI); רק האקורד הראשון והאחרון הם בדומיננטה המז'ורית בסולם לה מינור, עם הטון המוביל סול דיאז.

דעתנו הולכת ומתבלבלת כאשר אנו חשים הן את הסולמיות של לה מינור מודאלי והן את הסולמיות של לה מינור הרמוני. יכולנו לשייך פראזה זו לשני סולמות "מורכבים", מבלי להזדקק למונח "מודולציה" - כי שני הסולמות עד כדי כך 'מעורבבים' האחד עם השני (הפראזה השלישית).



I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I VII IV<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>#</sub> I

בסופו של דבר הגענו לסולם סול מז'ור. אנו חשים אז "בטוחים" למדי ונינוחים, על שום כל הרמיזות שקדמו. הדומיננטה המינורית היא הנקודה הטובה ביותר לבסס את המודולציה. הכפלת הצליל מי באקורד השני פירושה שקימו של הסולם החדש עדיין אינו בטוח. הוא מוכח בסופו של דבר עם ההגעה לטוניקה סול מז'ור לאחר קדנצה אותנטית מושלמת (IV → I 6/4 → V 8-7 → I).

5

G IV= I V VI III VII<sup>b1</sup> IV<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>6</sup> I V  
Am III #

**סולם סול מז'ור נחשב לדומיננטה של דו מז'ור, שהוא המינור המקביל לסולם לה מינור.** באקורד השני הצליל לה מוכפל, כך שעדיין הוא יכול היה להיחשב כשייך לסולם לה מינור. ושוב אנו בתוך רגע של ערפול. ההתבהרות לכיוון סולם לה מינור מתרחשת בשני האקורדים הבאים - מי מז'ור (דומיננטה מז'ורית) ופה מז'ור (הדרגה השישית), עם הכפלת צליל הטרצה (לה) שהוא הוא צליל הטוניקה:

הַיִּתּ הַסּוּבְדוּמִינַנְטָה (או המינוריזציה) טרם הודגשה לאורך כוראל זה. זהו ההסבר לאקורד סול מינור (בהיפוך ראשון): מינוריזציה של הספטימה כדי להחדיר משהו מן הצבע המיוחד הזה וכדי לאזן מחדש את שלוש הפונקציות (טוניקה, סובדומיננטה, דומיננטה) של סולם לה מינור בו אנו נמצאים. בכל מקרה, תחושת התנודה המתמדת - "פרפטום מובילה" - בין הטוניקה (אשר מודעים אליה היטב כל הזמן) והדומיננטה (אשר מסומנת תמיד בסיומי הפראזות) היא התנועה ההרמונית האפקטיבית ביותר.

#### הערות כלליות וסיכום

כוראל זה הוא המשכיות אחת של מתח. לכל אורכו, לעולם איננו בטוחים באיזה סולם אנחנו נמצאים. התמידיות היחסית של הדומיננטה (מי מז'ור) מצביעה על סולם לה מינור הרמוני; ויש רק פראזה אחת בה אתה חש את אותה הרגעה לה אתה מצפה בהגיעך לטוניקה לה מינור (זוהי הפראזה השלישית) עם דיאפזון מרומז של דהיינו ההיפו-אאולי. הקונפליקט בין טבעה של מלודיה כזו מחד גיסא, ומסילות ההרמוניה הטרציאלית מאידך גיסא, נשאר כאן בלתי פתור. אין סיכוי להתרסקות פתאומית או הפתעה, אין סיכוי לקו עלייה המטפס בדרך אל השיא. "המאבק הפנימי" המתמיד לא נותן סיכוי להתרחשויות כאלה, הוא ממשיך וממשיך לנוע, ללא שום פתח להרגעה, ממש עד לרגע האחרון.

ההכפלה של הצלילים בשני האקורדים הללו נותנת לרגע תחושה של סול מז'ור. תחושתנו שהגענו לסול מז'ור בנקודה זו היא חזקה למדי - כמעט ודאית.

הכפלת הצלילים דו וסול מדגישה את צליל הקוורטה וצליל הבסיס של סול מז'ור. כשאנו קוראים/שומעים את המקום הזה אנו מתקרבים לסוג של היסוס פסיכולוגי:

האם פראזה זו עשויה להסתיים כך?

כמובן אין זה הפתרון ואין זה ההסבר להיסוס, הפראזה עדיין מסתיימת באופן שונה, אך אותו מקום מיוחד היה עשוי להפוך את הקערה על פיה ולהטות את ההרמוניה לכיוון שונה לחלוטין - כלומר, לסול מז'ור.

אך מייד לאחר אותה אי ודאות, באך "מחליט" להישאר "בביתו הבטוח" בסולם לה מינור - כאשר הוא מהרמן אחר כך עם הכפלת הצליל לה והפיכה מיידית של פה דיאז לפה בקאר (IV6).

4

I Am V= IV I<sub>6</sub> IV I<sub>4</sub> V<sub>4-3</sub><sup>7</sup> IG  
G VI

**כוראל מס' 62**

**“Wer nur den lieben Gott lässt walten”**

**עיסוק בבעיות הדוקטוס והסולם (נעימת הסופן בלבד)**

הטונאליות ברורה למדי: סי מינור הרמוני ; בפראזה הראשונה המלודיה ממתחילה ומסתיימת בצליל הדומיננטה, אך תחושת הטוניקה חזקה מאוד. סיום הפראזה השנייה מוביל אותנו אל הטוניקה (סי מינור) בבהירות. מרווח הטרצה מופיע בפראזה השלישית. טרצה זו יכולה להתפרש כ- או - הדלת נפתחה אל שתי האפשרויות. לבסוף אנו מגיעים בבירור לקווינטה אשר מאפשרת סיכום מוחלט באשר לאיכות הטונאלית של סי מינור הרמוני.

**בדיקת המבנה הרמוני (הקדנצות):**

הפרמאטה הראשונה: אתנח על הדומיננטה ההרמונית של סולם סי מינור. בפרמאטה השנייה: קדנצה אותנטית על הטוניקה סי מינור. בפרמאטה השלישית: קדנצה אותנטית על הטוניקה של רה מז'ור (המז'ור המקביל). בפרמאטה הרביעית: חזרה אל סי מינור ושוב סיום בקדנצה אותנטית, הפעם על סי מינור בדרגה I אשר הטון המוביל לקראתה בדומיננטה נמצא דווקא בטנור. האקורד האחרון מכיל את הטרצה הפיקרדית הקלאסית הנודעת.

התנועה ההרמונית היא לפי מיטב כללי ההרמוניה הטרציאלית, והיתה יכולה לשמש כדוגמא ומופת לשיטה ההרמונית הנוהגת במוזיקה מתקופת הבארוק והקלאסיקה:

1. יחסי טוניקה-דומיננטה (כאשר הפתיחה היא בדומיננטה, והטוניקה מתבהרת בהמשך);
2. סטייה אל המז'ור המקביל;
3. חזרה אל הטוניקה.

מבנה הרמוני זה נפוץ במוזיקה של באך ובני דורו, ומשמש גם בסיס למבנה הסונטה-אלגרו שהתפתח במחצית השנייה של המאה ה-18 והפך לבסיס הצורני העיקרי לפרקים בקונצ'רטי, סימפוניות, סונטות וכיו"ב.

**חקר מפורט של ההרמוניה**

זוהי פראזה רגילה למדי אשר נעה מן הטוניקה אל הדומיננטה בתוך סולם סי מינור (הרמוני). הכפלת סי בדרגה השישית דווקא מדגישה את תחושת המרכז הטונאלי.

זוהי הפראזה המעניינת ביותר בכוראל שלפנינו. המינוריזציה (לה בקאר, סול בקאר) מובילה אותנו לסביבה ההרמונית של סולם רה מז'ור. הפראזה יכלה להסתיים באופן שונה לגמרי - לדוגמא:

**הערות כלליות וסיכום**

כמעט כל דבר כבר נאמר. כוראל זה הוא דוגמה לאווירה מושלמת ומאוזנת, שכל יצירה מערבית המכבדת את עצמה היתה יכולה לייצר. התפקיד המפורט של הזוויות ההרמוניות וכיוונן הוסבר לעיל.

**4. מסקנות**

האם ניתן לחנך להומאניות? נולדנו כבני אנוש ואת זאת לא נוכל להכחיש. יום אחד, בלא ששמתי לב לכך יתר על המידה, מצאתי עצמי בטרנס פילוסופי תוך כדי שאני מנתחת את הכוראלים של באך - וזה קרה עוד ועוד, לעתים קרובות תוך כדי שאני פותרת יחד עם הסטודנטים שלי בעיות מוזיקליות שמציב כוראל; אלה לא היו הרצאות סיכום, או "אמת חיים" המוגשת באופן תיאורטי על ידי נביא. הניואנסים של מחשבותיי או הרגשותיי נזרקו אל תוך חלל הכיתה בספונטניות רבה כחלק מן האווירה הכללית. ישירות ופשטות היו מעל לכל.

אזי התחלתי להאמין שאכן אני יכולה לעשות זאת! אוכל לכוון אנשים אל מטרה כזאת, אנשים שמעולם לא תכננתי לחנכם ולעבור איתם דרכים שכאלה תוך שהייתנו המשותפת אשר מטרתה היחידה היתה, כביכול, מקצועית - שיעורי הרמוניה. נזכרתי בהיבטים (עליהם שוחחנו בקורסים)<sup>5</sup> של חקר המוזיקה, אשר עשויים לעזור לאנשים באמצעות המוזיקה, והם קשורים היטב זה בזה:

1. תפישות (concepts);
2. כישורים (הרגלים);
3. רפרטואר.

גם כאן, היו ל-"תפיסות" היתרונות האפקטיביים ביותר, וזאת באמצעות פרוייקט סודי אשר נקשר ליכולת טכנית ולהרגלים של בן האנוש. אלה אינן מוזכרות במפורש בקוריקולום מאורגן, אלא נשמרות בתודעה לאורך השנה כולה. מדי פעם אנו מגיעים לאותם רגעי התעלות של דליית אנרגיות כדי להתנסות בזהירות יתר ולהזדהות עם כל אותם רגשות, מהלכי נפש, מחשבות, אשר באך היה מעורב בהם. זוהי זכות גדולה להימצא בתוך רגעים כאלה, אף אם אחת למספר שבועות; המורה או המנטור המנוסה אשר יודע את מלאכתו, כדאי שיזכיר לעצמו תמיד את קיומו של הפרוייקט המיוחד הזה.

"טיפות קטנות" אלה המחלחלות אל תוך דמך, מבעבעות מעצמן בתוך תת-המודע שלך, צפות ועולות ברגע מסויים על פני השטח, ונמהלות אל תוך המהות המיוחדת של ערכים הומאניים פעילים.

5 נזכור שדרך זו של "טפטוף" נקודות ללא כל סדר (אך עם הכוונת המורה) ואיסופן אחר כך למסה אחת של אינפורמציה זוהי שיטת הוראה בה משתמשים מורי ב-NYU ואף מאוד ממליצים עליה; אני מאמינה שזוהי שיטה מושלמת.

V  
I7 Bm= V<sup>6</sup>  
VI7 D

I I6 IV6 V<sup>6</sup> I D

כמובן, אני היא זו שהמציאה את האפשרות הזו, שלא יכלה להתאפשר באמת בגלל קו הסופרן; אבל עדיין כשאנו נמצאים באקורד Bm7 אנו חשים כאילו "נתפסנו במלכודת הסוד". למעשה איננו יודעים להיכן אנו הולכים. הסאונד מאוד טבעי, אך האקורדיקה מאוד לא טיפוסית לבאך. ספטאקורדים מינוריים נדירים מאוד בהרמוניו.

**באך עדיין נמצא בדילמה.** הוא לא רוצה לתת סימנים ברורים מדי לגבי סי מינור - איתו יצטרך לסיים את הפראזה הזאת. **אנו חשים "רעננות חדה"** בזכות הטוניקה הרגעית של רה מז'ור - **זה באמת מפתיע!** אנו "מובלים בחזרה" אל סולם סי מינור בהדרגה על ידי האקורד סול מז'ור עם טרצה מוכפלת בדרגה השישית, אשר שב והופך את סי למרכז הטונאלי. מכאן והלאה תחושת הסולם המרכזי מאוד בולטת.

לבסוף כדאי שנזכיר שהיה זה רק "משחק של תזוזת צללים וצבעים" על גבי הקרקע של סולם סי מינור; לא היתה מודולציה אל המז'ור המקביל.

V I= V I6 I II<sup>6</sup> V I D

Bm VI D

בסופו של דבר מגיעה המודולציה אשר צפינו לה - לרה מז'ור. ההוכחה לקיומו של הסולם החדש נמשכת כמעט לאורך כל הפראזה. **אנו מרגישים הקלה.**

I D VII#6 I II<sup>5</sup> IV6 I<sup>6</sup> V8-7 I

III Bm

הדרך חזרה לסולם סי מינור פשוטה וצפויה למדי. המרכז הטונאלי מורגש היטב לאורך כל הפראזה.

**אישור העבודה**

מכתב ההערכה של מרצי הקורס (במסגרתו נכתבה עבודה זו) לציפורה (ציפי) פליישר, כסטודנטית בלימודי המאסטר לחינוך מוזיקלי באוניברסיטת ניו-יורק (בתרגום לעברית)

עבודתך עסקה בכל כך הרבה רבדים עד כי שנינו נרגשנו לקרוא אותה. הוכחת תבונה ושיפוט בהצגתך את רעיונותייך. כהערה, נוכל להצביע על כך שהיה עלייך לעמוד על תפקיד הכוראל בהקשרו המקורי, ולבחון אותו, בבואך לחקור את תפקוד הפראזות הספציפיות המרכיבות אותו. תפקיד הכוראל עשוי להיות אסתטי טהור (אינהרנטי למוזיקה) או אחר (שיקולים טקסטואליים או חוץ-מוזיקליים אחרים). בחינה של תפקיד הכוראל כפרק ביצירה גדולה יותר יכול היה להעניק לניתוח שלך פרספקטיבה רחבה יותר, ובכך לספק תובנות נוספות על תפקודיו ההרמוניים. עם זאת, עשית עבודה מצוינת בבחינה המפורטת של הכוראלים עצמם - ובבניית רציונל התומך בגישתך. דאגתנו העיקרית היא שלא תעמיסי על עצמך יתר על המידה בצורה שתקשה עלייך להפיק עבודה באיכות דומה בהמשך עבודתך במסגרת התואר. כפי שתוכלי לשער בעצמך, לימודי הדוקטורט אצלנו יחייבו ממך השקעה ניכרת במחקר קפדני, מפורט ומתועד. כבר הגענו לשלב נוסף (Incomplete-Phasing) בקורס שלך, שלא עלה בידך להשלים במלואו. נעבור איתך על מה שתתבקשי לעשות כדי לעמוד בדרישות בשובך לנוי יורק. אחד מן השיאים בביקורנו בישראל היה לפוגשך בתפקידך האחר - כאמנית-מבצעת וכמעבדת - אך אנו תולים בך תקוות כאחד הכוחות המובילים בשדה החינוך המוזיקלי לכשתשלימי את הדוקטורט שלך!

מחכים לבואך לנוי יורק. שלום!

**ציפי פליישר - פינת החינוך המוזיקלי****על הוראת ההרמוניה****א. פתח דבר**

בעדות הנוכחית, אני מציעה קטעים מתוך מחשבות, התנסחויות ומסקנות שכתבתי לעצמי ב-1987, לצד ממצאים מתוך ה-data במשך השנים בהן לימדתי קורס תלת-שנתי בהרמוניה מסורתית (1966-1990). כשאני חוזרת עכשיו, בפברואר 2017, למה שכתבתי לעצמי לפני 30 שנה, אני ערה יותר מאי פעם לדיכוטומיה הענקית הזאת: "ציפי פשוט מטורפת להרמוניה" (ציטוט מדברי יהודית כהן אז) לעומת "ציפי מטורפת לאדיטיביות האקזוטית" (אני על עצמי בשתי מילים, מביטה על הלחנותיי).

25 השנים שהשקעתי בהוראת הרמוניה מסורתית הביאו אותי לרצון לכתוב ספר אשר ישקף את המתודולוגיה הפדגוגית המוקפדת שפיתחתי בתחום זה. בסופו של דבר, יצרתי משהו שונה במקצת - פיתוח של תורת הירמון השירים, אשר קיבע והנציח את ההיבט הזה בעבודתי, ושימר אותי בפרוטרוט לרווחתם של כל הלומדים מוזיקה כמקצוע. הספר להוראת ההרמוניה נזנח - אך הנה לנו הזדמנות ללגום ממי אותה באר.

יכולתי לדבר על דינמיקה בצמיחת קו, על הטמפרמנט של קדנצה, על האסוציאציה המיידית של סולם טונים שלמים כשמאזינים למודוס הלידי. כל זה ועוד נבע משאלות של תלמידים, והיה מהול בפן רגשי, פילוסופי, אידיאולוגי; אלה מזינים ללא הרף את הדרך המתודולוגית. ואין דבר כזה לא לענות לשאלה של תלמיד. מדובר כאן תמיד בתלמיד שהוא סטודנט בלימודי המוזיקה כמקצוע.

תמיד רציתי ללמד הרמוניה כיתה הומוגנית - למשל של כנרים, של זמרים, או של גיטריסטים... אבל זה מעולם לא קרה. צאו וראו: עדיין כדאי! אף פעם לא מאוחר. שם יעלו וינשבו כל הזמן רוחות מן התהומות, והחיאוק לכל לומד בתוך קבוצה כזאת להמשך דרכו יהיה אדיר.

**ב. נתתי חיים לאנשים - איזהו תלמיד?**

"נתתי חיים לאנשים" מפטירים לעברי עד היום (!) תלמידי-בוגריי במקצוע ההרמוניה לאורך אותן עשרות שנים. "הרגשנו שהרמוניה זה החיים, והחיים זה הרמוניה" הם מעידיים. עדיין אני פוגשת את מי שהיו הצעירים שבהם, כשלמדו בשנות ה-80; גם למדו אצלי בעשור הראשון לעבודת ההוראה מבוגרים ממני בהרבה ("ילדת פלא" קראו לי). ברור לי שהוראת ההרמוניה בשיא ההעמקה אכן מעניקה הזדמנות לבניית נשמות, ולעיצוב היסוד האיתן לניתוח ספרות המוזיקה המערבית האמנותית - להגיע להבנה של ראי אותו בנין מואר שנבנה בזכות הקלאסיקנים הגדולים.

מיהו התלמיד האידיאלי? - בעל הרצון שניחן באישיות רוחנית - ונושא עימו את הכשרון. ללא שני התנאים הראשונים - ידעך הכשרון עד שייעלם לגמרי, כלא היה. אפילו התנאי הראשון בלבד מספיק כדי להגיע להישגים נכבדים. כמובן עם קיומו של תנאי זה אך בהעדר מוחלט של הכשרון - יתקשה הלומד. ואם להיפך, קיום הכשרון ללא הרצון, כי אז סובלת האמנות בכך שמפסידה כוח פוטנציאלי - ולעולם. האישיות - זהו כור ההיתוך האמיתי המרסן את השניים שבצדדיו, ממתן אותם, מאלפם לחיות בדו קיום - והוא הערובה להתגבשותו של אמן בעל שעור קומה.

לפני מספר שנים אמר לי יצחק סדאי, מורי ורבי, כשראה את המונוגרפיה פרי עטי על מתי כספי במהדורתה המורחבת: "בדרך שבה הלכת עם שירי מתי כספי בנית מודל ניתוחי שכל מוזיקאי צריך לאמץ".

### ג. המיפגש עם התלמיד

המיפגש עם התלמיד הוא אחיזתו וחיזוקו - מה קורה איתו לפני שלומד, אחרי שלומד, או בלי שלומד. לעתים יעצתי ללמוד לבד, ללא מורה. איך אני עושה, בונה בן אדם ממי שהגיע אליי חסר ישע? רבים עלו לביתי לרגל כדי להתייעץ. צרכיו של התלמיד הם קודש, חקקתי בנפשי. ותוך כדי הלמידה ממש יכולתי לעקוב אחר התפתחותו של התלמיד הבודד, גם אם בתוך קבוצה.

אבחנתי בכל תלמיד שקיבלתי שמייעה גרביטרית (קרי, שמייעה גושית אשר מתפרקת נכון, הרמונית-אקורדית בז'רגון המקצועי), שהאוחזים בה נוטים להבחין בכל מה שנע פונקציונלית; או שמייעה אטמוספירית (ליניארית/מלודית), שהאוחזים בה נוטים לציור או לאימפרסיוניזם. אלה מן הסוג השני הם אנשים עם הרבה השראה, ועל אף שמוכשרים ביותר קשה ללמד אותם; אפשר אפילו לכנותם "הבעייתיים המוכשרים". יש באנשים האלה משהו מרחף. ומכאן עברתי לבניית תסריטי ההוראה.

### ד. הוראת הרמוניה פירושה

הוראת הרמוניה פירושה חינוך דרך הוראת מוזיקה. כל תלמיד מצא את עצמו - תהיה אשר תהיה נקודת המוצא שלו. דרך ההוראה שלי, הם נחשפו בהדרגה לגירויים שהובילו אותם לתגלית חדשה - בלי שיהרס הקיים איתו הגיעו! זו נקודה שעליה הקפדתי מאוד בהוראתי. תקשרתי עם נשמתו של הלומד: אפשר להמשיך ולהיצמד חזק אל הצד האחד של המטבע שהוא כבר שלך, אך אין לפחד מפיסת עולם חדשה שחודרת להכרתך! הִיָּה מספיק חזק כדי לעמוד על שלך! על אהבותיך! על טירופיך! ותפנה אליי, המורה, בפתיחות מלאה ובאומץ עם כל תגובה אפשרית; אל תוותר, ותהיה מאושר עם כל תוספת אשר מביאה לך בדיוק את הפרספקטיבות שחיפשת, שהיו מעורפלות ועכשיו הן מתבהרות. זהו אור גדול. כך

עודדתי את תלמידי בתוך מסע הלמידה. התגובה שלי לאחר בדיקת כל תרגיל בהרמוניה (כולל תרגילים טכניים ביותר) ותיקון כל השגיאות היתה סוג של תרפיה לתלמיד - "זאת בריאות" הם היו אומרים לי, "החיים זה הרמוניה והרמוניה זה החיים". כשבדקתי תרגילים, אפילו בראשית הדרך ("מתחילים"), מיד אבחנתי בנפש שהתחלתי להתערב בצעידתה אל עבר החיים - חיי המקצוע או החיים בכלל. תמיד השתדלתי לשכלל ולעדן את תגובתי בהתבטאויות הביקורתיות שלי. תוך כדי כך הגעתי, בהיסח הדעת, לפתרון בעיות נפשיות, של חוסר יציבות, של חוסר ריכוז. "בהיסח הדעת" - משום שהם עצמם, בגילי שלי, התוודו באוזניי "את פותרת לי בעיות נפשיות", "את מחנכת אותי לריכוז, מה שלא קיבלתי ביסודי ובתיכון". עמדו לצדי הכוראלים של באך בדרך בה ניתחתי אותם עם תלמידי (ר' מאמרי "חינוך להומאניות דרך הכוראלים של באך", בפרק הקודם): היגעתי עימם במעקב אחר הירמוניו של באך לגלות את מהלכי הנפש שלו עצמו.

נתמזל מזלי כשלימדתי מספר מועט של קבוצות את תולדות המוזיקה (מכוח "אילוץ מערכת" ותו לא). ההליכה המסודרת - תחילה לימודי הרמוניה ואחריהם היכרות עם המלחינים לתקופותיהם - הביאה להתמצאות הרצויה בעושר של הטונאליות (באך, בטהובן) ובהתפוצצותה (ברטוק, דביסי). לאור אותה היכרות מעמיקה עם המלחינים הגדולים, יכלו תלמידי להבין את דרכם באופן חופשי ומרוכז גם יחד. ראו מה כותב אחד מתלמידיי (לימים המלחין רוני ידידיה); זהו חלק מתשובתו לשאלה העוסקת בתקופה הקלאסית כשרק התחיל את לימודי התיאוריה/הרמוניה וספרות המוזיקה:

מה שמאפיין את מוצרט זהו הקלילות. מוצרט בניגוד לבטהובן הוא בעל עט קלה. למרות הכשלון החיצוני שנכשל מוצרט במלחמתו בעבודות החברה נשאר הוא במעמקי נפשו היצירתית כמנצח. המאבק אצלו אינו בא לידי ביטוי ביצירה כמו אצל בטהובן, המאבק אצל מוצרט מסתיים לפני כתיבתה של היצירה. ביצירה עצמה ישנה הרגשה של ניצחון, של קלות ושל שליטה בחומר. האדם שימש למוצרט המקור והתוכן ליצירותיו. הגיע לשלמות באופרות שלו חליל הקסם, נישואי פיגרו. מושפע מהאופרה בופה ומהאופרה סריה. מכניס דמויות עליזות ורציניות בתוך האופרה שלו ומטפל בהן באהבה.

בטהובן. מהלך חייו הפוך לזה של מוצרט. ראשית דרכו עטופה קדרות והוא סיים כאמן בנצחונות שאין למעלה מהם. בחייו של בטהובן הגיע עקרון האינדיבידואליות לנצחוננו המוחלט. בטהובן הוא המוסיקאי הראשון המתפרנס מיצירותיו המודפסות. יצירותיו של בטהובן משמשות מקור קיומי. אם היידן היה מוכן לסבול כל ימי חייו כקומפוזיטור של חצרות נסיכים, אם מוצרט נלחם כל חייו

בעבודות החברה ונכשל, הרי בטהובן בכוח אישיותו הענקית עומד כאדם חופשי ובלתי תלוי בעולם. מעולם לא היה בטהובן בעל משרה, הוא אינו אלא יוצר.

הסונטות לפסנתר של בטהובן עמוקות עוד יותר מאשר הסימפוניות שלו. הסונטות האחרונות שלו ליוו אותו עד הסוף המר. בסונטות אנו מוצאים עוצמה רבה, ממש עוצמה של תזמורת. אחת הסונטות הבולטות היא הסונטה הפתטית, שבה אנו מרגישים נימה אישית סובייקטיבית - ניצני הרומנטיקה.

בטהובן כתב 9 סימפוניות. בסימפוניה האחרונה שלו, התשיעית, הוא שבר את מבנה הסימפוניה ובכך מהווה בטהובן את ראשון הרומנטיקנים. הוא הכניס קולות אדם המזמרים את שילר. במקום החלק השני - שצריך להיות רחב - החלק השני הוא מינואטי. אפילו במיסה סולמניס שלו מכניס בטהובן נימה רומנטית - קורא לדין את ריבון העולם.

בעצם, אני גורסת שהדרך הנכונה היא לעבור מלימודי הרמוניה מסודרים עם אותו מורה ללימודי תולדות המוזיקה בדרך בטוחה זו של ניתוחי יצירות המלחינים לאורך התקופות השונות בתולדות המוזיקה המערבית.

רשמתי באמצע שנות ה-80, כשכבר עסקתי חזק בקומפוזיציות שלי (זה היה בזמן הלחנת **קינה**, אופוס 16), את ההרהורים שהסתננו - **מה בין קומפוזיציה להוראה:**

חשוב להזכיר: אסור לו למורה לגרום יותר מדי להערצת מישהו - אפילו מלחין שהמורה מאוד אוהב [לגביי, למשל, אנטון וברן]. זהו האסון - סובייקטיביות-יתר של צדו של המורה. בהוראה - התלמיד הוא הסובייקט, המורה הוא אובייקט שהוא צֶלֶם של המוזיקה, צֶלֶם של משהו המשתייך לתיאוריה העומדת בכל מבחני הזמן והתקופה. ואם הוא יוצר רציני, העושה את דרכו המיוחדת שלו - עליו לערב בכך מה שפחות את תלמידיו. הוא יזיק להם בכך בהתפתחותם שלהם. זאת כדי להגיע עם קבוצות מתקדמות של תלמידים לכתוב קומפוזיציות על סמך תכנים הרמוניים מתקדמים, עד כדי כך שימצאו, או ימצאו (!) להם עולם הרמוני! עם או בלי טקסט פואטי. עולם הרמוני נועז, מתקדם (אולי בהשפעת דביסי, ברטוק, סקריאבין...).

בסיום אותו הרהור שנרשם כאן זה עתה מגיע אפילו רעיון של הלחנת תלמידים - אבל הם לא מקבלים הכשרה כ-"תלמידי קומפוזיציה" אלא כלומדי הרמוניה, הירמון שירים ותולדות המוזיקה.

## ה. כל שיעור הוא יצירה

היינו שוהים, תלמידיי ואני, באיזשהו היכל קודש. מדי שבוע נכנסנו אליו ל-90 דקות. באותן שעות החוטים הלכו ונשזרו בתוך התפרחת של כל אחד מהם והאנשים נעשו משבוע לשבוע יותר ויותר מאושרים; ואז גם אני הייתי יותר מאושרת. אסור היה להחמיץ את המינון הנכון - רגשי, פילוסופי, אידיאולוגי - וכל זאת תוך החומר הנלמד. בניתי את מהלך עבודתי בדרך הטבע ביסודיות, ביודעי שהמתודיות הצרופה היא סוד ההצלחה, והסדר הטוב עוזר להבין היטב מה מוליך אל מה, מה בונה את מה; ואז התלמיד נרגע. ממש כך.

רצוי ביותר עד כדי הכרחי, שאותה קבוצת לומדים תלמד במשך שלוש שנים עם אותו מורה, תנשום את מינוחיו (לעתים מרצים שונים מכנים בשמות שונים את אותה תופעה בדיוק), ואז מתרחש חלחול הדרגתי-אורגני בתפישתו של הלומד. והמסה נקלטת ונשארת בקרבו. המורה יוצר את היש מאין, הוא נמצא בתהליך יצירתי מתמיד, וחי את החוויות שעוברות על התלמיד. ולכן - ככל שההשראה במעשה היצירה הזה גדולה ו"יציבה" יותר - כך היצירה "טובה" יותר. היא נבנית מפרודות שהולכות ונערמות, ולעתים מגיעות גם תגליות ספונטניות - מסממניה הנפלאים ביותר. זאת האידיאולוגיה שלי בחינוך, זהו האני מאמין. דומני שהוא נובע באופן טבעי מאיזשהו רצון בסיסי לתת.

מפסגות הדרך המתודית בלימודי ההרמוניה אצלי: בהגיעם לשלבי הסיום נדרשו כל התלמידים להרמן נעימת כורל שנמצאת אצל באך, לגמרי בכוחות עצמם. הם עשו זאת ללא שום יומרות, במאמץ גדול, שכן זוהי משימה לא קלה. על אף שהירמונים אלה לא הצטיינו במיוחד, ואת ביקורתי הצנעתי עד מאוד, המטרה הושגה: בזכות התמודדות זו הם ניתחו אחר כך את הירמוניו של באך תוך הזדהות יוצאת מן הכלל עם הבעיות שניצבו בפניו והפתרונות שמצא, מאירי העיניים והאוזניים. לפעמים הם אפילו מצאו נקודות של חולשה אצלו, וזה היה לגיטימי!

## ו. התמנחויות שליקטתי מתוך שיעורי

אלה זרחו ופרחו להן באופן אינטגרלי, בפנטזיה, תוך מהלכי השיעורים; צברתי למען מאמר זה כמה מהן. בעצם אלה הדגמות מתוך תהליך ההוראה ממש, הצצה אל תוך השיעורים.

### (1) מן התיאוריה אל ההרמוניה, לעניין בניית אקורדים למקהלה ב-4 קולות

נהגתי להציג את המירווחים בהליכה אורגנית אחת מן הקונסוננטיים אל הדיסוננטיים, כלומר הם נעשים דיסוננטיים יותר ויותר בהמשכיות אחת: האוניסון, האוקטבה, הקווינטה, הקוורטה, הסקסטה הגדולה, הסקסטה הקטנה, הטרצה הגדולה, הטרצה הקטנה, הסקונדה הגדולה, הסקונדה הקטנה. הטריטון ניצב באמצע הדרך, "השטן" שבדיסוננס.

## VII6

המצב הזה בו נתונה הדרגה ה-VII מרכז את הצלצול של הטריטון המסתתר בפנים והאפקט הכללי הרבה יותר רך, לכן דרגה זו בשימוש. הדרגה משמשת כדומיננטה. לא מכפילים את הטון המוביל. אפשר להכפיל את צליל הקווינטה אבל לא רצוי. מעדיפים להכפיל את הבאס. הדרגה בצורתה זו מופיעה בדרך כלל בפתיחות.

I VII6 I6 I VII6 III II VII6 I6 IV VII6 I  
 T (D) T T (D) T SD D T SD D T

## (4) ספטאקורד מטיפוס דומיננטי

ההגבהה של טרצה תופסת מקום מרכזי בספטאקורד הדומיננטי על דרגה חמישית: קודם כל הטיפוס הדומיננטי של האקורד עם הטרצה (טון מוביל) ואחר כך הספטימה שמגבירה את המתח. הספטאקורד מטיפוס דומיננטי הוא אקורד בדיוק במבנה זה, אשר יכול להיבנות בכל דרגה כמוביל חזק אל הדרגה הבאה. בסולם מינורי אפקט ההגבהה של הטרצה יבלוט עוד יותר.

דיברתי רבות על הוואקום של הטוניקה אליו הכל נמשך, ובראש ובראשונה הדומיננטה עם הטון המוביל. שני ה-"רִסְ"רים" הללו "לא יוכלו" לסובדומיננטה הרגישה, רבת הגוונים והמשמעויות.

ב"משולשים העירומים" היכרנו את חומר הגלם, ומשם התחלנו לבדוק מה אפשר לעשות איתו בהרמוניה (כלומר, בלימוד הרמוניה), תוך התקדמות לעבר הבנה מפורטת ככל האפשר של מה ששומעים.

מתוך תחושת חשיבות-הרגע של תחילת הלימודים, הכניסה אל תוך עולם המוזיקה אשר תפתח מייד אופקים מגרים, בלתי מוגבלים: כל קו כזה (סופרן, אלט, טנור, בס בכתובת תרגילי ההרמוניה) מסמל את כל הקווים שאנחנו רואים בגובה כזה בפרטיטורה... אפילו קו אלקטרוני הוא קו!

## (2) חיבור דרגה לעצמה

זהו החיבור הקרוב ביותר, כאשר התנועה היא רק של עלייה או ירידה בסופרן. אי לכך קול האלט נשאר משותף.

התיאור הסכמטי:

במעבר ממצב סגור למצב פתוח: צליל עליון תמיד עולה, דהיינו מרחיבים

במעבר ממצב פתוח למצב סגור: צליל עליון תמיד יורד, דהיינו מצמצמים

ס' -- פ' עולים בסופרן

פ -- ס' יורדים בסופרן

מצבי הסגור נקשרים לנגינה. דרשתי באופן עקבי מתלמידי: כל מהלך שממלאים בכתב בארבעה קולות (מצב רווח או צפוף), לפי בס נתון של המורה, כולל תבניות הבס - יש לנגן; כך הובלתי את אוזן הלומד בדרך הנכונה.

## (3) הוראת II6, VII6

מתוך מחברת אחד התלמידים.

## II6

II6 מופיעה במקום IV כסובדומיננטה בקדנצה. חייבת להופיע בהכפלת הטרצה, שהיא צליל הבאס. באופן זה אנו מבליטים את הצליל הרביעי בסולם וע"י כך את הדרגה כסובדומיננטה בסולם. רצוי להתחיל את האקורד במצב אוקטבה או טרצה (דהיינו צליל היסוד/האוקטבה בסופרן).

II6 I II6 V I

"המשולש"  
"העירום"

(2) חיבור סופרן על מהלך נתון שלי ב-4 קולות (שוב ספטאקורד מטיפוס

דומיננטי על הרבה דרגות)

"קומפוזיציה כמהלך הרמוני" מאת ציפי פליישר; התלמידים נתבקשו לכתוב ארְה על בסיס זה.

המהלכים הכוללים את הספטאקורד מטיפוס דומיננטי על הרבה דרגות הם ללא ספק החומר המעניין ביותר בפיתוח האפשרויות בתוך הטונאליות, לפני המעבר ללימוד מודולציות (בנגינה בלבד). זהו שלב מאוחר יחסית בלימוד. הדרמה הטונאלית לובשת צבעים חריפים יותר ויותר, כפי שהסברתי לתלמידיי, כאשר הם נחשפים בשיעורים לעושר טונאלי הולך וגובר.

ז. תרגילים שלי לתלמידים

(1) ביצוע בס ממוספר בכתב ובנגינה (עם ספטאקורד מטיפוס דומיננטי על

כל הדרגות)

כתבתי אותם בהינף יד בגיר על הלוח, ואחר כך ביקשתי מתלמידים שיעתיקו לי אותם לקראת הספר שאכתוב על הוראת ההרמוניה (זה קרה בשנת 1987). הנה מבחר קטן מתוכם, מוגשים כאן לפי סוג התרגיל.

**ח. שני מקרי יצירה**

**Beatles של Something (1)**

זהו הירמון של שיר פופולרי באמצעות כללי ההרמוניה המסורתית. ניכרת עוצמתו של קו הבס, ואל מולו ההכפלות המערערות את תחושת הטונאליות. רואים ושומעים זאת היטב בביצוע לפסנתר לפי רישום שעשיתי לפסנתר תוך ניתוח ב-1975.

**Part I**  
Very slowly - Heavy Beat

**Part II**

from the beginning  
Improviz. Orches. (solo)  
+ Elect. Guitars  
bars 1-9; then singing  
from the beginning Part I (x2)

**(3) סופרנים נתונים להירמון בכתב בלבד (בשימוש משולשים יסודיים,**

**סקסטאקורדים וקוורט-סקסט-אקורדים)**

זהו שלב מוקדם יחסית בלמידה, הנקשר לקדנצה האוטנטית. כך נהגנו ברישום - הסופרן הנתון כתוב בחמשה העליונה עם דגלים בכיוון למעלה, ומיד הוכנה החמשה הריקה מתחת, לקראת המילוי של שלושת הקולות שמתחת לסופרן. שני קולות במפתח סול, שני קולות במפתח פה.



יישום ה"אני מאמין" בהרמוניה על רפרטואר השירים בספר השיטה להירמון שיריםחלק ג - נספחים

עמ' 286	<u>רשימת יצירות</u>	פרק 12
עמ' 310	<u>קטלוג ארכיון המלחינה בספרייה הלאומית (תמציתי)</u>	פרק 13
עמ' 313	<u>ביקורות נבחרות</u>	פרק 14
עמ' 319	<u>מכתבי המלצה לפרסים</u>	פרק 15

## Orchestral Music מוזיקה תזמורתית

### A Girl Named Limonad

op. 3 (1977): Poem for ChO  
2,2,2,2 – 2,2,0,0, perc(1),hp & str  
Dur.: 15'

IMI 6269

Score can be viewed on

<https://tinyurl.com/54fu9xwz>



### נערה ושמה לימונאד

### Symphony No. 1: Salt Crystals

op. 33 (1995), for SO  
pic,3,a-fl,2,2,a-sax,2 – 4,2,0,0, timp,perc(3),hp & str  
Dur.: 10'

IMC 872

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה

### סימפוניה מס' 1: גבישי מלח

### Symphony No. 2: The Train

op. 48 (1998/9), for SO  
2,2,ehn,2,b-cl,2 – 4,2,2,1, timp,perc(5) & str  
Dur.: 11'

IMI 7242

### סימפוניה מס' 2: הרכבת

### Symphony No. 3: Regarding Beauty

op. 49 (1998/9), for SO  
pic,2/a-fl,2,ehn,3/pic,b-cl,2 - 2,2,2,1, timp,perc(5),hp,cel,pno & str  
Dur.: 17'

IMI 7243

### סימפוניה מס' 3: אודות יופי

### Symphony No. 4: A Passing Shadow

op. 51 (2000), for ethnic ww, ethnic perc(1) & ChO  
0,3,0,0 – 0,0,0,0, hp & str  
Dur.: 25'

IMI 7265

Available for download on

<https://tinyurl.com/7ry2tuhm>



### סימפוניה מס' 4: צל חולף

## רשימת יצירות

רשימה זו של מכלול יצירותיה הקונצרטיות של ציפי פליישר מחולקת לפי הרכבים וז'אנרים. בכל קטגוריה, היצירות מסודרות לפי מספרי האופוסים, מן המוקדם אל המאוחר. המידע המופיע כאן מתבסס על רשימות היצירות באתר המלחינה -

<https://www.tsippifleischer.com/compositionsh.html>

הרשימות המקוונות באתר מכילות קישורים למידע נוסף על כל אחת מהיצירות: פרטיטורות לצפייה והורדה; הקלטות של היצירות להאזנה ולהורדה; מידע על ביצועיהן ברחבי העולם; וסרטונים אודותיהן, ובכלל זה הפקות מלאות של רבות מהמולטימדיות והיצירות הבימתיות. נזכיר כי כל האלבומים המסחריים מיצירותיה של פליישר - ורבות מן ההקלטות הלא-מסחריות - זמינים להאזנה ולהורדה בחינם באתר המלחינה, ורבים מהם זמינים גם באתר "ספוטיפיי". מידע על רוב היצירות, כולל פרטיטורות לעיון, זמין גם בארכיון המלחינה בספרייה הלאומית, שחלקו זמין גם לעיון ברשת.

במסגרת הרשימה להלן, כללנו קישורים וברקודים לפרטיטורות מלאות של יצירות הזכות להתייחסות נרחבת בגוף הספר. רוב הקישורים והברקודים מפנים לפרטיטורות הזמינות להורדה באתר המלחינה; בהיעדר פרטיטורות כאלו, הפנינו לפרטיטורות הזמינות לעיון בלבד באתר הספרייה הלאומית.


### תוכן עניינים


287	עמ'	מוזיקה תזמורתית
288	עמ'	מוזיקה קאמרית
290	עמ'	מוזיקה לכלי סולו
292	עמ'	מוזיקה קולית
297	עמ'	מוזיקה למקהלה ולהרכבים כליים
299	עמ'	מוזיקה למקהלה ללא ליווי
302	עמ'	מוזיקה אלקטרונית
304	עמ'	אופרה, בלט ומוזיקה לתיאטרון


**War** **מלחמה**  
 op. 23 (1988), for b-cl/ca-cl/a-sax & perc(1)  
 Dur.: 6'  
 Fue 4010  
 מוקדש ל-Duo Contemporain, אמסטרדם, ונכתב בהזמנתם

**Strings – Bow and Arrow** **מיתרים - קשת וחץ**  
 op. 30 (1995)  
 Toccata for solo vln, string ensemble (vlns & vlas) & Arab drums  
 Dur.: 3'45"  
 Fue 4020


**Spielmobil** **שפילמוביל**  
 op. 34 (1995): 10 miniatures for org & hp  
 Dur.: 13'  
 Fue 4030  
 הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה

**Hexptychon – Piece No. 3** **הקספטיכון - הצללה מס' 3**  
 op. 38 (1996/7), for str qrt  
 Dur.: 4'30"  
 IMI 7175/III  
 מתוך סדרת יצירות בעקבות שירו של ג'ברא איבראהים ג'ברא "מאסתי בכם".  
 הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה,  
 והמרכז למוסיקה ירושלים  
 Available for download on   
<https://tinyurl.com/mv7dehav>

**Hexptychon – Piece No. 4** **הקספטיכון - הצללה מס' 4**  
 op. 39 (1996/7), for str qrt & hp  
 Dur.: 4'  
 IMI 7175/IV  
 מתוך סדרת יצירות בעקבות שירו של ג'ברא איבראהים ג'ברא "מאסתי בכם".  
 הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה,  
 והמרכז למוסיקה ירושלים  
 Available for download on   
<https://tinyurl.com/hxkucypb>

**Symphony No. 5:**  
**Israeli-Jewish Collage**  
 op. 54 (2002/3), for MagT & SO  
 3/a-fl,3/ehn,3/a-sax,3 - 4,3,3,1, timp,perc(3),hp,pno & str  
 Dur.: 18'  
 IMI 7537  
 Available for download on   
<https://tinyurl.com/3bn9sr2r>

**סימפוניה מס' 5:**  
**קולאז' ישראלי-יהודי**


**Symphony No. 6:**  
**The Eyes, Mirror of the Soul**  
 op. 73 (2011)  
 4 singers (S,A,T,B), 2 vlns, 2 vlas, 2 vcels, 2 dbs, 2 prepared pnos  
 Dur.: 20'  
 MS  
 Available for download on   
<http://tinyurl.com/568aft25>

**סימפוניה מס' 6:**  
**עיניים, השתקפות הנפש**

**Symphony No. 7:**  
**A Dream of Later Days**  
**(a gift for my family) -**  
**Choral Symphony**  
 op. 77 (2015)  
 4 singers (S,A,T,B), 2 vlns, 2 vlas, 2 vcels, 2 dbs, 2 prepared pnos  
 Dur.: 20'  
 Available for download on   
<https://tinyurl.com/2krbe6tf>

**סימפוניה מס' 7:**  
**חלום אחרית**  
**(מתנה למשפחה) -**  
**סימפוניה כוראלית**

### Chamber Music **מוזיקה קאמרית**

**Ten Fragments**  
**for Oboe, Clarinet and Bassoon**  
 op. 15 (1984)  
 Dur.: 10'  
 IMC 270  
 Dedicated to György Kurtág  
 Available for download on   
<http://tinyurl.com/sce92yu4>

**עשרה רסיסים**  
**לאבוב, קלרינט ובסון**

**In Chromatic Mood**

op. 19 (1986), for pno Dur.: 3'45"  
 Fue 4050

היצירה גם נכללת באנתולוגיה

"25 plus Piano Solo: 25 Years of Women in Music"

Fue 4660

**במצב רוח כרומטי****Hexaptychon – Piece No. 5**

op. 40 (1996/7), for hp  
 Dur.: 4'50"

IMI 7175/V

מתוך סדרת יצירות בעקבות שירו של ג'ברא איבראהים ג'ברא "מאסתי בכם".  
 הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה,  
 והמרכז למוסיקה ירושלים

Available for download on

<https://tinyurl.com/cruwjyv5>

**הקספטיכון - הצללה מס' 5****Hexaptychon – Piece No. 6**

op. 41 (1996/7), for pno 4-hands  
 Dur.: 4'30"

IMI 7175/VI

מתוך סדרת יצירות בעקבות שירו של ג'ברא איבראהים ג'ברא "מאסתי בכם".  
 הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה,  
 והמרכז למוסיקה ירושלים

Available for download on

<https://tinyurl.com/mwadexxn>

**הקספטיכון - הצללה מס' 6****Erasure**

op. 69 (2009): Two movements for vln  
 Dur.: 10'

IMI 7877

**מחיקה****Fibonacci Dance**

op. 59 (2005), for ChE

2 fls, ob, cl in B, bn, tpt in C, tuba, perc(2), 3 vlns, 2 vlas, vcl & db

Dur.: 5'

IMC 3820

**מחול פיבונצ'י****The Animals' Wish**

op. 74 (2011), for ChE

Narrator, fl, cl, bsn, vln, vla, vcl

Dur.: 7'

IMC 4094

Available for download on

<http://tinyurl.com/2t4pv3ny>

**החיות רוצות****מוזיקה לכלי סולו Music for Solo Instrument****Girl Butterfly Girl**

Op. 4 – version for piano duo

Dur.: 8'

IMI 6228-VII

Available for download on

<https://tinyurl.com/yuvhnma9>

**נערה, פרפר נערה****Resuscitation**

op. 6 (1980): 5 miniatures for vcl

Dur.: 6'

IMI 6569

Available for download on

<https://tinyurl.com/4yr2rnxf>

**התאוששות****To the Fruits of My Land**

op. 8 (1981): Suite for guitar

Dur.: 10'

IMI 6414

**סוויטה לפירות הארץ**

**Ballad of Expected Death in Cairo****בלדה על מוות צפוי בקהיר**

op. 20 (1987)

Text: Sallah Abd-el-Sabur (Ar)

Dur.: 15'

Ver for T, 3 vlms &amp; pno, op. 20a: IMC 265 I

Ver for Mez, 2 vlms, vla &amp; pno, op. 20b: Fue 7610

**Mein Volk****עמי**

op. 32 (1995), for S/Mez &amp; gui

Text: Else Lasker-Schüler (G)

Dur.: 2'35"

IMC 871

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה

**Hexptychon – Piece No. 2****הקספטיכון - הצללה מס' 2**

op. 37 (1996/7)

for A, baroque ob, hpd &amp; baroque vcl

Text: Jabra Ibrahim Jabra (Ar)

Dur.: 5'

IMI 7175/II

מתוך סדרת יצירות בעקבות שירו של ג'ברא איבראהים ג'ברא "מאסתי בכם".  
הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה,  
והמרכז למוסיקה ירושלים

Available for download on

<https://tinyurl.com/bdZX3ed5>**As A Diamond,****כיהלום**

op. 47 (1998), for A, Bar &amp; SO

2,2,2,2 - 4,1,1,1, perc &amp; str

Text: Yehuda Amichai (H)

Dur.: 3'

IMI 7174

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם מושבת האמנים בצפת

**Vocal Music מוזיקה קולית****Sabbath Song****שיר שבת**

(no opus number, 1970) for V &amp; pno

Text: Avraham Bar-Oz (H)

Dur.: 2'30"

Fue 7840 (English transliteration and translation)

פורסם במסגרת האנתולוגיה "Weihnachtslieder von Komponistinnen, Vol. 2"

זמין לצפייה בקישור:

[https://www.nli.org.il/he/scores/NNL\\_MUSIC\\_AL997009165962505171/NLI](https://www.nli.org.il/he/scores/NNL_MUSIC_AL997009165962505171/NLI)

MS (Hebrew original and notes)

Can be viewed on

[https://www.nli.org.il/he/scores/NNL\\_MUSIC\\_AL997009165963505171/NLI#\\$FL162122657](https://www.nli.org.il/he/scores/NNL_MUSIC_AL997009165963505171/NLI#$FL162122657)

NLI#\$FL162122657

**Girl Butterfly Girl****נערה פרפר נערה**

op. 4

for S or Mez with alternative instrumental ensembles

Texts by Lebanese and Syrian poets: Fuad Rifka, Shauki Abi-Shakra, Muhammad al-Maghut, Unsi al-Hajj (Ar), (H)#, (E)#, (Fr)#, (Sp)#

Dur.: 10'

Master score: Oriental Ver for S, vln &amp; oud (or nai);

Western Ver for S, fl &amp; pno: IMI 6228-I (1977).

Available for download

<https://tinyurl.com/5n6rmzy9>

Ver for S, recs &amp; hpd: IMI 6228-II (1977/1989)

Ver for Mez, fl &amp; gui: IMI 6228-III (1977/1992)

Ver for Mez, fl &amp; pno: IMI 6228-IV (1977/1987)

Ver for S &amp; ChE (fl, cl, bn, pno, vln, vla, vcl): IMI 6228-VIII (1977/2011)

Ver for S &amp; SO: IMI 6228-IX (1977/2012)

גרסאות אחרות, שלא יצאו לאור, זמינות לעיון בספרייה הלאומית (MUS 121A), תיקיות  
3, 4, אופ' 4). ראו גם "מוזיקה למקהלה ללא ליווי". המלחינה העניקה למבצעים מידה  
רבה של גמישות בבחירת העיבודים ושפת השירה, מעל ומעבר למגוון הגרסאות הקיימות  
בדפוס ובכתבי יד.

**Lead Life II**

opp. 60-64 (2005)

Ver for S, fl/a-fl, ob/ehn, hn, vcl, perc(1) &amp; hp

1: **Weltschmerz**

op. 60

Text: Else Lasker-Schüler (G)

Dur.: 7'

IMC 3821

Available for download: <https://tinyurl.com/264t234u>

## צער העולם

2: **Two Family Songs:****I Gave you an ancient heart of gold****Nothing is as it seems**

op. 61

Text: Shin Shifra (H)

Dur.: 6'

IMC 3822

Available for download: <https://tinyurl.com/b2r2tdm3>

## שני שירים משפחתיים:

נתתי לך לב זהב

שום דבר אינו מה שהוא נראה

3: **Le ciel est, par dessus**

op. 62

Text: Paul Verlaine (Fr)

Dur.: 8'

IMC 3823

Available for download: <https://tinyurl.com/m7y33n66>

## שם השמים מעל הגג

4: **Waltz of the Devil**

op. 63

Text: Esther Kunda (E)

Dur.: 3'

IMC 3824

Available for download: <https://tinyurl.com/manwz8rh>

## ואלס השטן

5: **Kupite Luk**

op. 64

Text: Genrix Sagpir (Ru)

Dur.: 2'

IMC 3825

Available for download: <https://tinyurl.com/6r7bsr3s>

## קנו בצל

**At the End of the Ways**

op. 50 (1998-9), for Bar &amp; vcl

(elaborated as a computerized oratorio)

Text: Uri Zvi Grinberg (H)

Dur.: 14'

MS

Available for download on

<https://tinyurl.com/2asfubxx>

## בקץ הדרכים

**Lead Life I**

op. 52 (2001-2):

Cycle of five songs for female voice &amp; pno

ראו את שמות השירים והמשוררים להלן, ב- Lead Life II (אופוסים 60-64), עמוד 295

Dur.: 35'

Song No. 1: Fue 6530 (available for download on  
<https://tinyurl.com/26ru4k6d>)

Songs Nos 2-5: MS, available for download on:

<https://tinyurl.com/43w3htwp> (No. 2)<https://tinyurl.com/mryw56de> (No. 3)<https://tinyurl.com/y9c6jdan> (No. 4)<https://tinyurl.com/9mtjk9bu> (No. 5)**Saga-Portrait**

op. 53 (2002), for Mez &amp; MagT

Text: Dan Pagis (H)

Dur.: 23'

MS. Available for download on

<http://tinyurl.com/yt2wcbwc>

## סאגה-פורטרט

**נערה פרפר נערה - ריחוף חדש**

**Girl Butterfly Girl – A New Flutterby**  
Op. 80 (2019)  
pno, vln, vcl, voices & MagT  
Text: Lebanese and Syrian poets, from the song cycle *Girl Butterfly Girl*, Opus 4  
Dur.: 5'  
MS  
Available for download on <http://tinyurl.com/38u6wycr>

**מוזיקה למקהלה ולהרכבים כליים****Music for Choir and Instrumental Ensembles****Lamentation**

op. 16 (1985)  
for S, women's chorus, 2 hps & perc(1)  
Text: Else Lasker-Schüler (G); (H) by Yehuda Amichai  
Dur.: 18'  
PEER 3143 (German version)  
Available for download on <http://tinyurl.com/y66wdp87>



PEER 3144 (Hebrew version)  
Available for download on <http://tinyurl.com/yc47ntfw>

**Like Two Branches**

op. 24 (1989)  
Cantata for mixed choir, 2 obs, vcl, pno (or qanun), tar-drums & perc(1)  
Text: Al-Khansa (6th cent.) (Ar)  
Dur.: 40'  
IMI 7872  
היצירה זכתה בפרס אקו"ם לעידוד היצירה, 1994  
Available for download on <https://tinyurl.com/like-2branch-score>

**קינה****כשני ענפים****The Mother**

op. 65 (2005), for A & 4 fls  
Text: Rahel Yona-Michael (H, Ar), after Sami Michael's "Pigeons in Trafalgar Square"  
המילים של רחל יונה-מיכאל (עברית, ערבית), בעקבות ספרו של סמי מיכאל "יונים בטרפלגר"  
Dur.: 5'  
MS

**האם****Abhorrence**

op. 68 (2007), for S & StrO  
Quasi-text by the composer  
Dur.: 1'30"  
MS

**שאת נפש****Moderna**

op. 70 (2010), for S, oud, vcl & pno  
Text: Iman Mersal (Ar/Heb trans. by Sasson Somekh)  
Dur.: 4'  
IMC 4034

**מודרנה****Two Songs of Pain and One Song of Joy**

Op. 78 (2016)  
Voice, db & electronics  
Text: Tsippi Fleischer (H)  
Dur.: 5'30"  
MS

**שני שירי כאב ושיר שמחה אחד****Mein Herz Niemandem**

Op. 79 (2018)  
Voice & pno  
Text: Else Lasker-Schüler (Ger)  
Dur.: 1'  
MS

**ליבי לאף אחד**

**מוזיקה למקהלה ללא ליווי**  
**Music for Choir a cappella**

**נערה-פרפר-נערה ("חלמה נערה") - Girl-Butterfly-Girl (A Girl Dreamed) - שיר מס' 4**

מתוך המחזור נערה-פרפר-נערה  
 from the song cycle **Girl-Butterfly-Girl**  
 Op. 4  
 Version for mixed choir a cappella (1977/1992)  
 Text: Unsi al-Hajj  
 Dur.: 3'  
 IMI 6228-V (Arabic)  
 IMI 6228-VI (Hebrew)

**The Clock Wants to Sleep** **השעון רוצה לישון**

op. 7 (1980)  
 for children's chorus or women's chorus  
 Text: Miriam Yalan-Shteklis (H)  
 Dur.: 7'  
 MS

**Scenes of Israel – Six Madrigals** **שישה מדריגלים לנוף הארץ**

Each madrigal is dedicated to a different region in Israel  
 כל מדריגל מוקדש למקום אחר בארץ  
 (opp. 9-14 (1981/3)  
 for mixed choir a cappella

המדריגלים התפרסמו בהוצאת "מפעלי תרבות וחינוך" של הסתדרות העובדים הכללית. אחרי סגירתה של הוצאה זו, חזרו הזכויות לידי המלחינה. סריקות של כל אחד מהמדריגלים, המבוססות על הפרסום המקורי, זמינות להורדה באתר המלחינה.

1. **No Hand Has Touched You** **1. יד לא היתה בך**  
 To the Mountains of Edom להרי אדום

op. 9  
 Text: Arnon Ben-Nahum (H)  
 Dur.: 7'  
 MS (previously CEE 358)

המדריגל זכה בתחרות השנתית הראשונה ליצירות מקהלתיות מטעם זמרי המדריגל של קימברידג' בניוטוןויל, מסצ'וסטס (ארה"ב), 1998

**אורטוריה 1992-1492**

**Oratorio 1492-1992**

op. 25 (1991)  
 commemorating the 500th anniversary of the expulsion of Jews from Spain  
 for S, mixed choir & SO  
 3/pic,2/ehn,2/b-cl,2 - 4,2,3,1, timp,perc(3),hp,6 guis,6 mandolas & str  
 Text: medieval sources (H), (Sp), (Ar)  
 Dur.: 22'  
 IMI 6921  
 Israeli Public Council of Art and Culture Award, 1993

**מחזור שלושה שירים למילים מאת אבות ישורון**

**Avoth Yeshurun Song-Cycle**

op. 58 (2004)  
 for mixed choir & ChE: 4 fls, 2 obs, b-cl & db  
 Text: Avoth Yeshurun (H)  
 Dur.: 5'  
 MS

**אהבה עתיקה**

**Ancient Love (Die älteste Liebe)**

op. 67 (2006)  
 for youth choir & lute  
 Text: Song of Songs 1; ancient love songs in various languages  
 Dur.: 8'  
 Fue 7660

מוקדש למקהלת נערי טלף ונכתב בהזמנתה  
 Available for download on <http://tinyurl.com/4deza3zw>



**אברם - אורטוריה על הולדת המונותאיזם**

**Avram: An oratorio portraying the birth of monotheism**

Op. 72 (2011)  
 for women's chorus, 3 hps, 5 vlms  
 Meta-text in Hebrew, Arabic and Greek compiled by Tsippi Fleischer  
 Dur.: 20'  
 IMC 4162

Available for download on <http://tinyurl.com/4exdxjda>



**Girl Butterfly Girl****song no. 4** – Ver for choir a cappella

op. 4 (1977/1984)

Text: Unsi al-Haj (Ar), (H)#, (E)#

Dur.: 3'

IMI 6228/MArr

**נערה פרפר נערה****Hexptychon – Piece No. 1**

op. 36

for mixed choir a capella (1996/7)

Text: Jabra Ibrahim Jabra (Ar)

Dur.: 5'

IMI 7175/I

**הקספטיכון - הצללה מס' 1**

מתוך סדרת יצירות בעקבות שירו של ג'ברא איבראהים ג'ברא "מאסתי בכם".  
הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה,  
והמרכז למוסיקה ירושלים

Available for download

<https://tinyurl.com/59spdazf>**We Shall Lie Naked**

op. 55 (2003)

for A, Bar, male chorus &amp; live electronics

Text: Pinhas Sade (H)

Dur.: 3'15"

MS

**נשכב עירומים****A Letter from Naguib Mahfouz,**

Op. 75 (2012)

for vocal quintet or 5-part cappella choir

Text: Naguib Mahfouz (sung in Arabic, Hebrew, English, German, French)

Dur.: 6'

IMC 4161

Available for download on <http://tinyurl.com/yck3j4j3>**מכתב מנגיב מחפוז****2. Don't Belittle the Tears of Today  
To Tel Aviv**

op. 10

Text: Bat-Sheva Sheriff (H)

Dur.: 1'20"

MS (previously CEE 359)

**2. אל תזלזלו בבכי המודרני  
לתל-אביב****3. Like a Soft Light  
To Jerusalem**

op. 11

Text: Yoram Ben-Meir (H)

Dur.: 4'30"

MS (previously CEE 360)

**3. כמו האור הרך  
לירושלים****4. From the Salt of your Waters  
is the Salt of My Blood and My Tears  
To the Mediterranean and Dead Sea**

op. 12

Text: Uri Zvi Grinberg (H)

Dur.: 4'30"

MS (previously CEE 361)

**4. ממלח מימיה  
הן מלח דמיי ודמיעי  
לים התיכון ולים המלח****5. Two Eagles and a Single Fig Tree  
To the Lower Galilee**

op. 13

Text: Esther Raab (H)

Dur.: 2'15"

MS (previously CEE 362)

**5. שני עיטים ותאנה אחת  
לגליל התחתון****6. There God's Garden Flourishes  
To the Sea of Galilee**

op. 14

Text: Yaacov Fichman (H)

Dur.: 9'15"

MS (previously CEE 363)

**6. גן אל שם נטוע  
לים כינרת**

**מוזיקה אלקטרונית Electronic Music**

See under other categories for works combining electronic and acoustic media

**בהרי ארמניה****In the Mountains of Armenia**

op. 22 (1988)

MagT of Armenian girls, nar & cl

Text: Hovhanes Thumanian (Armenian)

Dur.: 2'43"

MS

היצירה נבחרה לייצג את ישראל בתחרות הרוסטרום הבין-לאומית למלחינים של אונסקו בפריז

**סילואטים אתניים****Ethnic Silhouettes,**

opp. 42-46 (1988-1998)

A series of magnetic tapes based on voices of ethnic groups around the world, with short clarinet interludes (performed by Barbaros Erköse and consisting of quotations from Anouar Brahem's Conte de l'incroyable amour)

Dur.: 17'58" (incl. cl interludes)

MS

**1. גלימת הלילה****1. The Gown of Night,**

op. 42 (orig. op. 21, 1988)

Collage of voices of Bedouin Children (MagT)

Text: Muhammad Ghana'im (Ar)

Dur.: 2'42"

סקיצה בכתב יד פורסמה במאמר בגליון 6 של כתב העת של ארכיוני המוסיקה הישראלית, החוג למוסיקולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב, 1994

היצירה נבחרה לייצג את ישראל בתחרות הרוסטרום הבין-לאומית למלחינים של אונסקו בפריז, 1989

זכתה בפרס ראשון (שופטים ומאזיני רדיו) בתחרות הבין-לאומית השלישית לוידאו-קליפ אלקטרוני במונטריאול, קנדה (ACREQ), 1992

**2. נשמות נשרפות****2. Souls Consumed**

op. 43 (1996/7)

Collage of voices of old Eskimo women

Dur.: 1'10"

**3. בעקבות הוולקאנו****3. Ramblings on a Volcano**

op. 44 (1997)

Composed in co-operation with Rajmil Fischman at the Electronic Studio, Music Department, Keele University, UK

Computerized elaboration of Georgian men's voices combined with programmed material based on the human voice (FOF)

Dur.: 4'45"

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם אוניברסיטת קיל, בריטניה

**4. אל הנצח****4. Towards Eternity**

op. 45 (1997)

A looped fragment of Georgian men's voices with db

Text: Excerpt from a Kahetian drinking song from eastern Georgian (Georgian)

Dur.: 4'49"

**5. ציפור ביער****5. Bird in the Forest**

op. 46 (1996)

A Croatian girl's voice with 2 recs & 3 hns

Text: Croatian folk song (Serbo-Croatian)

Dur.: 2'15"

**איך זינג ווי א פייגאלע****Ikh Zing vi a Feygale,**

op. 66 (2005)

Soprano in several voices (MagT)

Text: Pinhas Sade (Yi)

Dur.: 1'35"

MS

**Moments in Time**

op. 18 (1986)  
Ballet music for V & MagT (vln & fl)  
Choreography: Ruth Eshel  
Dur.: 30'  
MS

זמנים

**Four Old Winds/Stories**

Opp. 26-29  
A series of four multimedias sung in old Semitic languages

ארבע רוחות

**1. The Goddess Anath**

op. 26 (1993),  
for woman's voice, vln, pno, perc(1) & dancer  
Text: the myth of the Goddess Anath (Ugaritic)  
Choreography: Ruth Eshel  
Dur.: 4'30"  
IMC 865

1. האלה ענת

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם בית ברהמס, באדן-באדן

**2. The Judgement of Solomon**

op. 27 (1995)  
Operatic scene for children's chorus, fl, vln, trp, hn, drum & MagT  
Text: I Kings 3, 17-28 (H)  
Choreography: Ruth Eshel  
Dur.: 6'  
IMC 866

2. משפט שלמה

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז למוסיקה ירושלים

Available for download on  
<https://tinyurl.com/25p549uc>



**אופרה, בלט ומוזיקה לתיאטרון**  
**Opera, Ballet and Stage Music**

**Alei Kinor (Upon a Fiddle)**

op. 1 (1974)  
Musical in 9 scenes  
Libretto: Ada Ben-Nahum, after Sholom Aleikhem (H)  
13 actor-players & ChE: vln, trb, perc(1) & pno (trb replaces tpt and db)  
Dur.: 90'  
MS

עלי כינור

נכתב בהזמנת תיאטרון באר שבע

**A Fistful of Life**

op. 2 (1976)  
Ballet music for 2 vlms & 2 fls  
Choreography: Yonat Osman-Klar  
Dur.: 20'  
MS

חופן חיים

נכתב בהזמנת להקת המחול הקיבוצית

**Rattles, Baskets and Kindling**

op. 5 (1978)  
Ballet music for voices & ethnic perc  
Text & choreography: Sara Levi-Tanai  
Dur.: 25'  
MS

מכתשים, סלים, זרדים

נכתב בהזמנת תיאטרון המחול ענבל

**Iron and Wool (Myth)**

op. 17 (1985)  
Ballet music for V & MagT (fl & vln)  
Choreography: Ruth Eshel  
Dur.: 25'  
MS

ברזל וצמר (מיתוס)

**Victoria**

op. 56 (2001/4)  
 Four continuous scenes from a chamber opera in progress  
 S, Mez, 4 guis, perc(3) & vcl  
 Libretto: Roni Keinan (H), after Sami Michael's novel  
 Dur.: 20'  
 MS

**ויקטוריה****Victoria and the Men**

op. 56a (2001/5)  
 One scene from a chamber opera in progress  
 S, 4 guis, perc(3) & vcl  
 Libretto: Roni Keinan (H), after Sami Michael's novel  
 Dur.: 6'  
 IMC 3819

**ויקטוריה והגברים****Cain and Abel**

op. 57 (2001/2)  
 Grand Chamber Opera in five scenes for S, Mez, 2 Bars & ChO:  
 6 recs, 1/a-fl, 1/ehn, 1/b-cl, 1 hn, perc(1), hp, hpd, lute & str (3 vlns, 2 vlns, vcl & db)  
 Libretto: Yossefa Even-Shoshan (H)  
 Dur.: 70'  
 IMI 8595

**קין והבל**

Hebrew full score available for download on  
<https://tinyurl.com/34y8yx65>



Hebrew vocal score available for download on  
<https://tinyurl.com/bdczj2wj>



English full score available for download on  
<https://tinyurl.com/yvmvj2nm>



English vocal score available for download on  
<https://tinyurl.com/yecdz9n8>

**3. Appeal to the Stars****.3 קריאה לכוכבים**

op. 28 (1993-4)  
 6 women singers (3 of whom also play a-recs, zurne, drums, iron-sticks & palm-tree branches)  
 Text: Babylonian prayers to the gods of the night (Old Babylonian)  
 Dur.: 15'  
 Fue 6520

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם בית ברהמס, באדן-באדן  
 מוקדש לאנסמבל בלקנטו פרנקפורט בהובלתה של דיטבורג שפור

**4. Daniel in the Den of Lions,****.4 דניאל בגוב האריות**

op. 29 (1995)  
 Video-art for Bar, men's chorus & str qrt  
 Text: Daniel 6, and verses from Psalms 2 & 3 (Coptic)  
 Director: Dina Hoffman  
 Dur.: 20'  
 IMC 868

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה

**Masks and Pipes****מסכות וחלילים**

op. 31 (1995)  
 Ballet music for 11 recs (MagT)  
 Dur.: 3'20"  
 IMC 870

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה

**Medea****מדיאה**

op. 35 (1995)  
 Chamber opera in seven scenes for Mez & ChE: fl/rec, cl/b-cl/a-sax, vcl & perc(1)  
 Libretto: Rivka Kashtan (E, H, Classical Greek, Georgian)  
 Dur.: 60'  
 IMI 8594

הולחן בתמיכה של מילגת שהייה מטעם המרכז לאמנויות מונטלבו, קליפורניה

**Adapa**

op. 76 (2014)

Grand opera for CT, Bar, B, mixed choir, women's choir, men's choir & SO:  
 2 fls (1 pic.), 2 obs (1 ehn), 2 cls, 2 bns, 3 hns, 3 tpts, trb, tuba, perc(2), hp & str  
 Libretto: Shlom Yizre'el (sung in Akkadian)  
 Dramaturgy: Yossefa Even-Shoshan & Tsippi Fleischer  
 Dur.: 65'  
 IMI 8373

**אדפה**

Full score available for download on  
<https://tinyurl.com/mtx5vps7>



Vocal score available for download on  
<https://tinyurl.com/djhbcfrd>

**Oasis**

Op. 71 (2010)

Children's opera in four acts for children's chorus (incl. 6 soloists) & ChO:  
 fl/pic,ob,2 cls,gui,4 vlns, vcl, db, perc(1)  
 Libretto: Yael Medini (Hebrew original)  
 Gila Abrahamson (English version)  
 Tsippi Fleischer & Adina Stern (German version)  
 Dur.: 40'

**אואזיס****IMC 4165 (Hebrew)**

Full score available for download on  
<http://tinyurl.com/46wuj3mv>



Vocal score available for download on  
<http://tinyurl.com/ytrkknk9>

**Fue 2601 (English)**

Full score available for download on  
<https://tinyurl.com/27w9uhmr>



Vocal score available for download on  
<https://tinyurl.com/ymjnupea>

**Fue 2582 (German)**

Full score available for download on  
<https://tinyurl.com/3vvk9rrj>



Vocal score available for download on  
<https://tinyurl.com/3e8u2pa5>



## קטלוג ארכיון המלחינה בספרייה הלאומית (תמציתי)

ארכיון ציפי פליישר במחלקת המוזיקה של הספרייה הלאומית בירושלים - האוסף המקיף ביותר של עבודות המלחינה - נתנם לספרייה על ידי ציפי פליישר בשנת 2008 ומספרו במחלקת המוזיקה MUS 0121. הארכיון כולל עדויות רבות על תהליכי היצירה של המלחינה וכן כתבי יד, בתווים ובמילים, של רבות מיצירותיה. כמו כן מצויים בארכיון תמונות, מכתבים, מסמכים וגזרי עיתונים ובהם ביקורות, כתבות וריאיונות עם ציפי פליישר ועל אודותיה. בנוסף, מצויות הקלטות של כל יצירותיה בארכיון הצליל של מחלקת המוזיקה (הפונטיקה). חלק מהחומרים, ובהם פרטיטורות רבות, זמינים לעיון או להאזנה גם דרך אתר הספרייה הלאומית. למידע נוסף, ראו:

<https://www.nli.org.il/he/discover/music/musicians/tsippi-fleischer>

בנספח זה, אנו מציגים את רשימת כל המדורים בארכיון ותיאור תמציתי של כל אחד מהם. הקטלוג המלא זמין בספרייה הלאומית.

MUS 0121 A **פרטיטורות** (a - עם מו"ל ובלי מו"ל; b - דרפט/כתב-יד היצירה; c - סקיצות ותהליכי יצירה). בראש המדור - "Cat." המכיל מפרט מלא יותר.

MUS 0121 B **רשימות** (יצירות, CV כולל פרסומים, פעילויות, שלבי העברת הארכיון).

MUS 0121 C **טיוטות מתוך עבודת הדוקטורט; עבודת הדוקטורט במלואה** (באנגלית) - מקור. [תיק חום]

MUS 0121 D **מקבץ**: מבוא מקוצר ומגוון לכלל ארכיון ציפי פליישר, ערוך בסדר כרונולוגי.  
D1 **מאמרים** נבחרים שנכתבו אודות המלחינה, ומעטים שנכתבו על ידי המלחינה (כולל בתחום החינוך): 5 תיקים לפי סדר כרונולוגי.  
D2 **תיעוד** - פרסומים שונים במסמכים הכוללים כמה מיצירות המלחינה: 5 תיקים לפי סדר כרונולוגי.  
המדור כולו נועד לעיון שוטף - הן להיכרות ראשונית, והן להשלמת מידע כאשר גברה ההתמצאות בארכיון בכללו ועדיין מתעורר צורך בחיפוש אחר חומר נוסף.

MUS 0121 E

**אודות האופוסים**: התיקים מסודרים לפי מספרי האופוסים; בכל אופוס העוטפים מונחים באופן כרונולוגי מן המוקדם למטה אל המאוחר למעלה.

MUS 0121 F

**מכתבים: 10 תיקים בעברית, 6 תיקים באנגלית** (לפי שמות אנשים, מוסדות, בסדר א'-ב' ו-a-b) + **"רשימות נפרדות"**: פירוט הכולל את הכותרים בכל תיק וכן הסבר על אודות כל מכתב. מאז שנת 2012 החלה המלחינה לשמור אצלה מקורות מכתבים שכתבה. קרי: נשלח צילום ראשון לנמען והמקור הועבר לאוסף זה! למכתבים אל המלחינה, צורפו המעטפות בהן נשלחו מכתבים. במדור נכללו התכתבויות בנושא החינוך, וכן התכתבות עם אוניברסיטת חיפה (שנכנסה אל תוך עוטפן אחד) לאחר מות בעלה של ציפי פליישר - הבלשן פרופ' אהרון דולגופולסקי.

לעתים קיימות במתכוון הצלבות וכפילויות עם תיקי מדור E, כאשר התכתבות מסוימת נקשרה באופן מובהק ביותר ליצירה מסוימת. במקרי גבול של כותר מוסד או כותר שם של אדם (אלה הם רוב הכותרים) - הופעל השיקול של היכרות החוקר עם שם המוסד או שם האדם המתכתב. למשל, אף ששניהם משתייכים להתכתבויות ציפי פליישר בעבודתה במכללת לוינסקי - רפי שיניאק הוכנס לכותר מכללת לוינסקי וישעיהו תדמור הוכנס לכותר על פי שמו שלו.

**"רשימות נפרדות מפורטות"**: הסברים ודברי רקע לפרטים השונים

MUS 0121 F1

**התכתבויות נוספות**: שני תיקים בעברית, תיק אחד באנגלית (מסודרים כנ"ל, כולל הפירוט ברשימות נפרדות).

MUS 0121 G

**פרויקט מלחינים בעקבות שורשיהם (1983-1988)**. 5 מצבורים (בדומה לעוטפנים): רשימה מלאה של כל הפעילויות, עדויות על הקונצרטים, מתוך "אלבום" תגובות הקהל, מספר פרסומים מיוחדים, עותקי עטיפת קלטת השמע (MC). ה"אלבום" נמצא בתהליכי מסירה מבית המלחינה ל-MUS 121 G (במהלך השנים 2025, 2026)

## ביקורות נבחרות

פליישר אינה מסתפקת בכך שהיא מתוודעת לעולם הצלילים [של המוזיקה הערבית]; היא אף טורחת ללמוד את השפה והתרבות הערבית. [...] הערכים האקוסטיים של השפה הערבית מעניקים לה השראה להשתמש בטכניקות הולמות.

פרופ' אמנון שילוח (1990)

פליישר מגלה מיומנות יוצאת-דופן בהתאמת מוזיקה לטקסטים בעלי עוצמה. המוזיקה שלה הבעתית ומתקשרת, ולעולם אינה עומדת בדרכן של המלים.

Raymond,

Review of the CD album *Tsippi Fleischer:*

*Vocal Music, American Record Guide (July/August 1993)*

ברור שציפי פליישר מוכיחה כמות רבה של ידע וכשרון בהלחנותיה הקוליות. [...] כל הלחנה הינה ספירה ייחודית של צביון ומזג הנאחזים בהכרעות קומפוזיטוריות.

Elizabeth Lauer, Review of the CD album

*Tsippi Fleischer: Vocal Music, ILWC Journal (June 1994)*

זהו אלבום מרתק - סינתזה של שפות מוזיקליות ממזרח ומערב, שיצרה מלחינה המעורה-היטב בתרבויות הרבות של המזרח התיכון ועם זאת מלומדת ומנוסה בשפה המוזיקלית המערבית העכשווית. סגנונה האקלקטי משלב מלודיות המבוססות על מקאמים ערביים ורעיונות מלודיים מערביים, משלב מקצבי מחול עממיים-כביכול עם אמצעים מקצביים ומשקליים מערביים-עכשוויים, ומציב זה לצד זה את מצולליהם הצבעוניים של כלים מזרח-תיכוניים כגון הקאנון ותופי הטאר עם הצללות מסורתיות (ולעתים לא כל כך מסורתיות!)

MUS 0121 H **תמונות** (מדורים: תמונות ילדות; פורטרטים; אופוסים; מיוחדים). תמונות המלחינה נכללות במדורים השונים. המעטפות בהן נמצאות התמונות מכילות הסבר לכל תמונה. קטלוג המדור מכיל מספרי אופוסים; אי לכך ניתן במקרה הצורך להשתמש במדור E להשלמת מידע.

MUS 0121 I **חוזים** (מונחים בזה אחר זה על פי סדר האופוסים).

MUS 0121 J **פלקטים** (לפי סדר כרונולוגי. בראש התיק נמצאת רשימת הפלקטים המציינת את האירוע אליו נקשר כל פלקט). קטלוג המדור מכיל מספרי אופוסים; אי לכך ניתן במקרה הצורך להשתמש במדור E להשלמת מידע.

MUS 0121 K **פרסים** (כתבי הפרסים ביום הענקתם לפי סדר כרונולוגי).

MUS 0121 L **פורומי זמר במכללת לוינסקי לחינוך (כיום המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט), 1992-1998.** בפורומים אלו, הושרו שירי זמר רבים, וחולקו בהם לקטים למשתתפים; מבחר הלקטים/השירים ערוך בשלושה עוטפנים באופן מתודולוגי - נושאים בעלי אופי היסטורי, דמויות יוצרים, נושאי חתך. הקטלוג המפורט של מדור זה מכיל אלפון שירים ואלפון מלחינים. ראו מפרט מלא של הפורומים והלקטים ב"ארכיון ציפי פליישר לזמר העברי" במדור כתבים (כתבים נבחרים מאת ציפי פליישר), תת מדור מס' 3: 1998-1992; 2008.

MUS 0121 M **מתי כספי:** דוגמאות מצולמות של כתבי יד של שירים אשר הוכנו על ידי ציפי פליישר לספר **מתי כספי - הקסם והחידה.** דוגמאות מצולמות מתוך כתב היד הראשון של הספר.

MUS 0121 T **עבודות תלמידים:** העבודות נבחרו למדור זה מכל מערכות החינוך הגבוה והתיכוני בישראל הכוללות לימודי מוזיקה. העבודות מסודרות לפי סדר א'-ב' שמות המשפחה של הכותבים.

לעתים, היופי חבוי מאחורי חומות אפורות. [...] המלחינה ציפי פליישר משקפת את תולדות המוזיקה: מזיגה מוזיקלית של השפעות מסורתיות ובנות זמננו, המגיעות עד לצלילים הערבים לאוזן, ויוצרת דרמה רחבת ממדים הן בסגנון והן בצורה.

*Review of Cain and Abel,*

*Der Standard, Vienna (April 2005)*

פליישר אינה מתעלמת לרגע מהמקום ומהזמן - כהוויה אישית וקולקטיבית, קיומית, פוליטית ותרבותית - ההוויה בה היא חיה ויוצרת: התערובת הגדולה המרכיבה את יצירותיה, אותו ארכיב מולטי-ווקאלי של מקום ושל עם, אותו פסיפס עשיר של מסורות, לשונות, סולמות מוזיקליים, מקצבים, נופים וכו' וכו' - כולם גם יחד מחזירים אותנו אל ה"כאן" הדינאמי, ה"כאן" הפתוח, האולטרה-פוליפוני, ה"כאן" שאוזנו כרויה אל האחר, אל האחרים; ובמילים אחרות, "כאן" אוטופי של שוחרת תרבות ושוחרת אדם.

שדה המסמנים הקוליים רחב והטרונגי. ציפי פליישר הולכת בשדה, השדה שלה ושלנו, שדה-ישראל, מלקטת ואוגדת זרי צלילים. היא קוטפת עד לשורשים.

**ד"ר גדעון עפרת,**

בדבריו לרגל הופעת האלבום הכפול *Lieder*, תל אביב, 5.12.2009

במהלך ההאזנה, נדהמתי ממגוון הנופים הצליליים שהצלחה פליישר ליצור, באמצעות מניפולציות ושילובים של צלילים קוליים, ותוך התמודדות עם הרכבים כליים מוגבלים-בהיקפם ויוצאי דופן; כל האמצעים הללו עומדים תמיד לשירות המילים ולהבעת המטען הרגשי שלהן. [...] לרוב, די היה לי במטען הרגשי והצלילי של המוזיקה כדי להגיע להבנה אינטואיטיבית של התוכן והמשמעות [של המילים]. [...] פליישר שימשה כ"אוצרת" קפדנית ושיטתית, המאפשרת לכל מי שמחזיק באלבום זה ללמוד ולהבין את יצירותיה כתרומה חיונית למוזיקה של המאה העשרים ואחת.

*Janet Morrow King,*

*Review of the CD album Lieder, IAWM Journal 16/2 (2010), pp. 32-35*

של האבוב ושל כלי הקשת המערביים. הכתיבה הקולית מגוונת ביותר, ונעה בין מליזמות דמויות-קנטוס-פירמוס לבין אשכולי-צליל פועמים ורב-קוליות מקהלתית דחוסה. [...] ברור כי לציפי פליישר יש קול אופייני משלה, הצומח מהיכרות מעמיקה עם תולדותיהם, לשונותיהם, ועולמם המוזיקלי של מספר עמים, והיא מביאה פרספקטיבה ייחודית לדיאלוג התרבותי בין מזרח למערב.

*Myrna Nachman,*

*Review of the CD Arabische Texturen, IAWM Journal 1/2 (October 1995), pp. 42-43*

ציפי פליישר [...] משלבת את ידיעותיה בתרבות מקום הולדתה עם יסודות איתנים של תרבות המערב. [...] סגנונה של פליישר - אישי ובינלאומי, עתיק ועכשווי, מסורתי ואוונגרדיסטי - זורם בחופשיות ובטבעיות ביצירות אשר הוקלטו על גבי דיסק זה.

*Deon Nielsen Price and June Ottenberg,*

*Review of the CD album Israel at 50, IAWM Journal 6/3 (November 2000), pp. 66-67*

פליישר מוצאת שוב ושוב שותפים מתאימים לדימויים הצליליים שלה. היא נמשכה במיוחד אל הלא-מאולף: הקולות הגרוניים הגסים של ילדי הבדואים, הצלילים הטבעיים של צעירים התוקעים בשופר. [...] האירוע זיכה אותנו במבט מאלף לתוך בית המלאכה של מלחינה שכוח היצירה שלה מגשר על פני תרבויות יהודיות וערביות, כפי שמסמלת זאת הקנטטה **כשני ענפים**. אנרגיה ריתמית בלתי-נדלית ושפע של דמיון טונאלי והצללתי הם התנאים המוקדמים לפרופיל היצירתי של מלחינה אשר מגשימה באמצעים אמנותיים את מה שטרם נעשה בדרכים פוליטיות.

*Gerhard Schroth,*

*Frankfurter Allgemeine Zeitung (July 2003)*

ציפי פליישר היא אחת המלחינות הבולטות בדורה בישראל, והמלחינה-האשה הראשונה במזרח התיכון שביססה לעצמה מעמד בינלאומי. היא פיתחה זהות ייחודית כמלחינה, בהשפעת המקצבים והאינטונציות של השפות השמיות. שלוש היצירות המוצגות בתקליטור **אואזיס** מכסות טווח רחב מבחינה רגשית והבעתית כאחד.

**מחיקה** (2009) היא [...] יצירה מרתקת [אשר] שואבת את המאזין לתוך מסע מכוח החיים הנמרץ ביותר עד למה שהמלחינה מתארת כ-"ישויות שעוברות מן העולם", המתוארות באמצעות "פיתוח בדרך ההדקיה". פליישר עושה שימוש רב דמיון והשראה באפשרויות הטכניות של הכינור בשעה שהמוטיבים נטוויים במהופך, לעבר גרעין או תמצית ראשונית. האפקט הוא מרגש ומסקרן כאחד. [...]

**מודרנה** (2010) היא הלחנה של טקסטים מינימליסטיים מאת המשוררת המצרית אימאן מרסאל, החיה כיום בקנדה. שלוש הפואמות - "נשמה", "עיר", "סקס" - המוצגות בשילוב של עברית וערבית, מאירות באור אפל את החיים המודרניים. ההלחנה של פליישר משקפת את האינטנסיביות של הטקסט [...]. ואת רצונן המובהק של מרסאל ופליישר לחצות גבולות ולהתמודד עם האמת הצומחת מתוך החיים, למרות הלחצים התרבותיים הפועלים כנגד שיתוף פעולה מעין זה.

**אואזיס** (2010) [...] היא אופרת ילדים שאורכה כחצי שעה. ביצירה זו, מעמיקה פליישר את מסעה חוצה-הגבולות. [...] העלילה מתרחשת בגרסה מדומיינת של מדבר סיני התנ"כי. הליברטו של יעל מדיני, שתורגם לגרמנית עבור ביצוע הבכורה, מציג קשרי ידידות הנרקמים בין בני ישראל לבין הבדואים, כאשר נערים בדואים מציעים מים לילדי בני ישראל והוריהם, הגוועים מצמא. האופרה היא אלגוריה לדו-קיום בשלום, כשברקע מרחף הסכסוך הערבי-ישראלי של ימינו. כתיבתה של פליישר אפקטיבית במיוחד בקטעי 'המנטרה של הנדודים', החצי-מושרים, חצי-מדוברים. השיכוב של ערבסקות לחליל סולו, שריקות צינור, כלי נקישה ופסוקים כלים, המלווים כולם את המקהלה - שיכוב זה יוצר תחושת נדודים במרחבים מדבריים עצומים. כאן ניתן לחוש באפקט של היטמעותה של פליישר במדבר סיני במהלך הלחנת האופרה, כפי שהיא מתארת בהסברים.

*Meira Warshauer,*

*Review of the CD album Oasis, IAWM Journal 19/1 (Spring 2013), pp. 36-37*

כתיבתה של פליישר מתאפיינת בשילוב של השפעות ישראליות/יהודיות עם השפעות אחרות מהאיזור, כמו-גם בתיאוריה המוזיקליים של תת-ההכרה הנשית-אימהית, ובמנהגה ליצור מרקמים מוזיקליים הנובעים מטיפול ייחודי בשפה ובאקוסטיקה הטבעית. אלמנטים אלו נוכחים גם באלבום החדש שלה, הניכר, בנוסף לכך, בגישה חדה להלחנת טקסטים, אותה מתארת פליישר בדברי ההסבר שלה: "לא עוד טקסט נתון רץ בהלחנה, אלא מעין פרה- או מטה-טקסט, פרי חיבורי שלי - ליקוט מילים והברות שנדלו מתוך מקורות השראה חזקים". [...]

האלבום כולו מעיד על עבודתה הקפדנית של ציפי פליישר. הוא מצטיין בתשומת ליבה לפרטים ובדרך הצגת הרעיונות החוץ-מוזיקליים. נהייתי במיוחד מהשימוש בדרכי הלחנת מילים בכל היצירות. דברי ההסבר מסייעים לחוות באופן מלא את בחירתה החוזרת-ונשנית בשפה מוזיקלית מאתגרת ומעוררת מחשבה, אך ניתן ליהנות מהיצירות גם ללא עזרתם.

*Eva Kendrick,*

*Review of The Box of Late Opuses, IAWM Journal 19/2 (November 2013), pp. 34-35*

היצירה בעלת המשקל הרב ביותר כאן היא האורטוריה **אברם**, שבה מצטברת הרב-תרבותיות של פליישר למוסיקה שאכן ניכרת בה טביעת אצבע סגנונית. היא מעבירה היטב את הזמנים העתיקים של טרום המונותיאזם והיווצרותו באמצעות מבע איטי, תוך שימוש רב במרקם חד-קולי (אוניסונו), רמזים למאגרי צלילים ערביים ומחוות של מצלול מזרח-תיכוני בעזרת אפקטים של מקהלת נשים, שלושה נבלים וכינורות. יצירה זו היא המשך טבעי למפעל החיים של פליישר, שנולדה, גדלה וחייתה כל חייה בעיר מעורבת ישראלית-פלסטינית (חיפה), הטמיעה את השפות השמיות ואף חקרה אותן, האזינה לגילויים המוסיקליים המגוונים במרחב הים-תיכוני, ונתנה לכל אלה ביטוי מתוך עניין תרבותי וחברתי. במידה רבה, היא הצליחה איפוא לצקת תוכן לביקוש אחר הישראליות במוסיקה. הדיסק כולו מעיד גם על כושר ההפקה הפנומנלי שלה, שמכנס עשרות מבצעים בשירה, נגינה וניצוח, מארבע כנפות תבל, ליצירת המוצר הסופי הזה בגימור מושלם. וכאמור - ידה עוד נטויה.

**נועם בן-זאב,**

ביקורת על האלבום **תיבת האופוסים המאוחרים**, הארץ, 15.3.2013

## מכתבי המלצה לפרסים

**מכתב המלצה מאהרון ידלין לפרס ישראל לשנת 2006**  
2.11.2005 - א' ראש חודש חשוון  
לחבר השופטים לפרס ישראל תשס"ו בתחום המוסיקה

הנני מתכבד להגיש את מועמדותה של ד"ר ציפי פליישר לקבלת פרס ישראל בתחום המוסיקה לשנת תשס"ו.  
ד"ר ציפי פליישר היא צירוף ייחודי של מלחינה, חוקרת ומחנכת, וראויה ביותר לקבלת הפרס.

המגוון רחב ההיקף של יצירתה מתבטא כשלושה מישורים:

- רוחב הז'אנרים המוסיקליים מהמינימום של הכלי הבודד (**התאוששות** לצ'לו סולו) עד למקסימום של שיאי האופרה (הגרנד אופרה **אדפה**).
- בחירת מיטב השירה העברית והעולמית כיסוד מוסד לעבודתה (אבות ישורון, אורי צבי גרינברג, יעקב פיכמן, יהודה עמיחי וכן פאול ורלן, אלה לסקר-שילר, אל-ח'נסא, לצד טקסטים עתיקי יומין כגון **משפט שלמה** בעברית מקראית, **קריאה לכוכבים** באכדית, **האלה ענת** באוגריתית והרשימה לא תמה).
- יכולת מְהִילת הצבע המוסיקלי הנדיר והייחודי בהרכבי קולות וכלים. לדוגמא: הרכב של סופרן, מקהלת נשים שני נבלים וכלי הקשה (**קינה**); מקהלה קאמרית, שני אבובים, צ'לו, מערכת כלי הקשה מעורבת ופסנתר/קאנון (הקנטטה **כשני ענפים**); תזמורת שכוללת כלים עתיקים באופרה בעלת אופי מודרני (**קין והבל**).

השכלתה הרחבה כבלשנית ומזרחנית יחד עם רגישותה המרשימה לצבע המוסיקלי, גיבשו שפה מוסיקלית ייחודית ורבת עוצמה.  
יצירותיה של ציפי פליישר הקנו לה זה מכבר מוניטין בינלאומי. היא זכתה לביקורות נלהבות הן בארץ והן בחו"ל, ואין ספק שהיא שגרירה מצוינת של אמירה אמנותית מישראל לעולם הרחב.  
ליצירתה כמלחינה פורה ביותר יש להוסיף את עבודותיה המחקריות ופעולתה החינוכית המסועפת, וכל אלו מזכים אותה ללא ספק לפרס ישראל בתחום המוסיקה.

בכבוד רב,  
אהרון ידלין

שר החינוך והתרבות לשעבר

יו"ר חבר הנאמנים של פרס ראש הממשלה למלחינים

ציפיתי שהאלבום יכיל יותר יצירות רב-תרבותיות כמו **גלימת הלילה** של ציפי פליישר - קולאז' אלקטרוני המשתמש בקולותיהם השרים, הדוברים והלוחשים של 20 תלמידי בית ספר ערבים מרהט. הטקסט הקצר, המתחיל במילים מציתות-הדמיון "גלימת הלילה עוטפת את המדבר", עולה בהדרגה עד להתלכדותו לקול היחיד הצלול של ילדה צעירה. היצירה, משנת 1988, מקדימה את זמנה, בין השאר בזכות השלכותיה התרבותיות, שנשארו חיוניות ורלוונטיות גם עבור ישראל של ימינו.

*Huntley Dent,*

*Review of the CD album Composing Israel: The First Three Generations, Fanfare 47/3 (January/February 2024)*

ראו גם את שלל התגובות על הגרנד-אופרה **אדפה** לאחר הבכורה, חלק שני בפרק 8, עמ' 159-162 **מה אומרים על "אדפה"**, עדיין בימי חייה של המלחינה.

**מכתב המלצה מרות טלגם לפרס ישראל לשנת 2006**

תל אביב, יום ראשון כ"ז תשרי תשס"ו 30/10/2005  
 לחבר השופטים לפרס ישראל תשס"ו בתחום המוסיקה

נכבדיי,

לכבוד גדול ולעונג הוא לי להגיש את המוסיקאית (המלחינה, המוסיקולוגית והמחנכת) ד"ר ציפי פליישר כמועמדת מתאימה וראויה לקבלת פרס ישראל בתחום המוסיקה לשנת תשס"ו. עשייתה בולטת בדור השלישי של מלחיני מוסיקה אמנותית בישראל, ומתייחסת לציבורים שונים בארץ ובעולם. יצירותיה הקנו לה זה מכבר מוניטין בינלאומי. שותף להגשה זו מר אהרון ידלין.

מזה עשרות שנים, משלבת ציפי פליישר מקורות השראה הנובעים מהתרבות של העם והמקום עם יכולת ביטוי אמנותי חדשני ובלתי מתפשר. כאמן רגיש, היא מגיבה לתרבות האנושית של סביבתה, זו שכורכת לחופי הים התיכון מורשת עולים יהודים שהגיעו לכאן מן המרחב שמגרמניה ועד מרוקו, ולידם תרבויות קדומות של המזרח העתיק, כאשר השכלתה כמזרחנית ובלשנית תורמת צבע ועומק. את כל אלה היא לשה בתוך טכניקות הלחנה מהוקצעות, אשר התנתבו אל השבילים שלה עצמה.

ברובד המוקדם של יצירתה חיפשה פליישר את המודוס והאופי הנכון למצב הרוח שקינן בה כשהחלה להתעצב שפתה המוסיקלית - בשנות ה-70 ותחילת שנות ה-80 (**עלי כינור** בעקבות שלום עליכם, **נערה פרפר נערה**, **סוויטה לפירות הארץ ושישה מדריגלים לנוף הארץ**). ברובד האמצעי, היא הרחיבה את בחירת ההרכבים ליצירותיה עד כדי קנטטה (**כשני ענפים**, 1989) ואורטוריה (**אורטוריה 1492-1992** לזכר גירוש ספרד) ואף זרמה עם גיבוש שפתה אל השילוב האלקטרוני (**גלימת הלילה ובהרי ארמניה** לקולות ילדים על גבי סרטים מגנטיים, המחזור **סילואטים אתניים** ובתוכו **משפט שלמה**, **דניאל בגוב האריות** ועוד). ברובד השלישי, אשר החל לפני עשור שנים והוא עדיין במלוא הווייתו, היא מרחיבה עוד יותר את הז'אנרים שבהלחנתה עד לאופרות וסימפוניות ובכך מעצימה את יכולת הביטוי בד בבד עם הפריסה העולמית הרחבה: האופרות **קין והבל ומדאה**, חמש הסימפוניות עד כה, ובשיאן הסימפוניה החמישית, **קולאז' יהודי-ישראלי**, המשלבת סימולציה חזקת-מבע של תפילות כל-נדרי ותרועת שופרות עם נגינת התזמורת הסימפונית.

בד בבד עם עולם היצירה, כורכת ד"ר ציפי פליישר מזה עשרות שנים עיסוק אינטנסיבי במחקר ובחינוך. בחזונה היא מקנה את המוסיקה לדור ההמשך

מבני תרבויות שונות ומגילאי הגן (ראו מאמרה המקיף, ובליבו סקר שירי החג, שהתפרסם **בהד הגן** - בטאון המופץ לאלפי גננות - "שירי ילדים ישנים וחדשים", חוברת ד' תשס"א, יוני 2001) ועד לסטודנטים למוסיקולוגיה ולקומפוזיציה במשך 40 שנה (1966-2006). לאחרונה, כאשר חינוך, הנחילה לרבים את שיטתה ללימוד **הירמון שירים** בספר בן שני כרכים. התורה האוניברסלית כורכת בתוכה כריסטומטיה רבת היקף של הזמר העברי לדורותיו, פרי מחקר ענף. תוך העבודה על הפקת המונוגרפיה המוסיקלית המיוחדת על סגנונו של מתי כספי היא כבר שוקדת עתה על השלמת המחקר אודות התפתחות המוסיקלית-היסטורית של הזמר העברי, אשר יטמיע אחת ולתמיד את ההסתכלות על הזמר לכל דורותיו כמיקשה אורגנית אחת שהיא שיקוף ריאות אמין לכל ההתרחשויות בישוב העברי בארץ ישראל לאורך 120 שנות ציונות ומעלה.

בהיותי חברה במדור למוסיקה במועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, המלצתי לפני שנים רבות על ציפי פליישר כשגרירה הטובה ביותר בכנסים בסין ובפינלנד ליצירה המקומית המקורית המבטאת שילוב תרבויות.

**הקספטיכון**, יצירתה המאוחרת יחסית, מסגירה כבר היטב את בשלות השפה שגיבשה.

הקשר שקשרה ציפי פליישר בין יצירה, מחקר וחינוך לאורך כל חייה מייחדים אותה בנוף המוסיקלי בישראל, וניתן לראות בשילוב הזה מפעל חיים. פעילותה ותרומתה לתרבות ישראל, עם ההד העולמי לו זכו, עושים אותה ראויה לקבלת פרס ישראל.

בכבוד רב,

רות טלגם (שופטת בדימוס)

לשעבר יו"ר הנהלת המכון למוסיקה ישראלית

לשעבר חברת המדור למוסיקה במועצה הציבורית לתרבות ולאמנות

**פרופ' משה צוקרמן: מכתב הגשה של ציפי פליישר  
כמועמדת לפרס 'א.מ.ת.' בתחום המוסיקה לשנת 2015**

19.4.2015

אני מתכבד להגיש בזאת את הקומפוזיטורית ד"ר ציפי פליישר כמועמדת לקבלת פרס א.מ.ת. בתחום המוסיקה לשנת 2015. בדרך-כלל מצריך מכתב כזה את מניין רשימת ההישגים של המועמד/ת ואת פיאורם, אבל במקרה של ציפי פליישר מדובר במכלול יצירתי ובשדה פעילות כה גדושים, כה עשירים וכה מיוחדים, עד כי "ספירת המלאי" נדמית כמיותרת מעיקרה. תחת זאת ברצוני להתמקד במספר אספקטים של העשייה יוצאת הדופן של המועמדת ולהתעכב על ייחודיותם.

ראשית, מדובר במכלול יצירתי בין-תחומי, כזה שלא רק משלב מדיומים אמנותיים שונים אלא רואה גם במעשה השילוב היגד תוכני החורג מספקטרום היצירה עצמה. הבחירה בטקסטים בשפות ארכאיות או בערבית (לצד השימוש המובן-מאליו בעברית) צופנת בחובה פתיחות עקרונית לרבדי תרבות הטרוגניים הן מבחינת ציר-הזמן הטרונס-היסטורי והן מבחינת הרגישות למרחב התרבותי של ההקשר הגאו-פוליטי של ישראל. אין זה עניין של מה בכך - לפנינו השקפה הומניסטית המוצאת את ביטויה לאו דווקא בהכרזות פלאקטיביות אלא בהתמסרותה של ציפי פליישר להטרוגניות אנושית, בהיותה קשובה ל"אחרות" מודרת, נשכחת או עלומה.

שנית, בניגוד לגישות אוונגרדיסטיות מסוימות, חותרת ציפי פליישר תחת ההיררכיזציה האידיאולוגית של "הגבוה" וה"נמוך", כאשר היא כופרת בעצם המדריך הזה ככזה. הקריטריון שלה אינו השיפוט על-פי מעמד האובייקט שבו היא עוסקת במידרג אלא ההגיון הפנימי המונח ביסודו. היא עוסקת איפוא באובייקטים הללו לשיטתם, ובכך היא מכבדת אותם כהוויתם. כך היא חושפת את צרידותם של ילדים בדואים מהיישוב רהט כחומר גלם מעניין ביותר ליצירה אמנותית צרופה עכשווית; כך היא חושפת את מופתיותו של שיר פרי עטו של מתי כספי, לא על-פי אמות המידה של יצירה האמונה על שפת המוסיקה האמנותית העכשווית, אלא על-פי ייחודיותה בתחום ובשדה השייכות שלה. מצוינותה של היצירה הופכת כך למצוינות של ציפי פליישר עצמה הנאמנה לעקרון המצוינות.

שלישית, חרף ההטרוגניות התימטית והסגנונית של ציפי פליישר, אין הדברים אמורים באקלקטיות נטולת קוהרנטיות. להיפך, גדולת המוסיקה שלה מתבטאת יותר מכל באורגניות שהיא מצליחה לברוא (כיוצרת) מחומרים הטרוגניים

המועדים להתפרקות ולהתפזרות. לצד היסוד הדייוניסי הבולט של עשייתה המוסיקלית של ציפי פליישר, היא אינה זונחת את מיטורם האפולוני של החומרים. במאה ה-20 "בגדו" לעתים קרובות מדי בכורח זה של המעשה האמנותי. לדידי, ציפי פליישר מסמנת באורח משכנע ביותר את הצורך בשיבה אל עקרונות היצירה המשתיתים את אותו כורח. אני סבור שיש גם בכך משום פריצת דרך.

די היה בכל אלה כדי להעלות על נס את מפעלה היצירתי של ציפי פליישר. אך התמונה לא תהיה שלמה מבלי להזכיר את התכוונותה הפדגוגית יוצאת הדופן. אין מדובר כאן בנספח שגרתני לפעילותה כיוצרת, כפי שרבים מתחומי האמנות השונים נאלצים לקיימה (לעתים מסיבות של פרנסה) אלא בלהט חינוכי של ממש, שביסודו האמונה הגדולה בכורח שבקירוב אנשים צעירים לעולם האמנות בכלל ולעולמה הייחודי של המוסיקה על רבדיה, סגנונותיה ותחומיה הרבים. צריך לראות את ציפי פליישר בפעולה בתחום זה, כמו גם בתהליכי העבודה עם מבצעים למיניהם על יצירותיה, כדי להבין את הלהט הפנימי והחיוניות השופעת של יוצרת ומורה חשובה זו.

בשל כל אלה אני מבקש להגיש את ד"ר ציפי פליישר כמועמדת ראויה ביותר לקבלת פרס א.מ.ת. בתחום המוסיקה לשנת 2015.

בברכה,

פרופ' משה צוקרמן

המכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן

אוניברסיטת תל אביב

מכתב המלצה מד"ר אורי גולומב לפרס ישראל  
בתחום האופרה והתאטרון לשנת תשפ"ה / 2025  
רעננה, 5.11.2024

שלום רב,

אני מתכבד להגיש בזאת את המלצתי להעניק למלחינה ד"ר ציפי פליישר את פרס ישראל לשנת תשפ"ה/2025 על הישגיה בתחום האופרה. כתיבתה התיאטרלית של פליישר - הכוללת בין השאר ארבע אופרות, מוזיקה לבלט, וכמה יצירות מולטימדיה - יוצרת יחדיו גוף עבודות מרתק ומגוון, המשלב בין העתיק לחדש. מצד אחד, רוב יצירותיה הבימתיות מבוססות על מיתוסים קדומים, שלעיתים אף מושרים בשפות עתיקות. מצד שני, פליישר משכתבת מיתוסים אלו ומעניקה להם משמעות חדשה, תוך שימוש בשילובים חדשניים ופורצי דרך בתחום המולטימדיה, עד כדי יצירת ז'אנר חדש. חידושים אלו מועמדים בשירותה של הבעה רגשית והגותית עמוקה, המתקשרת לנושאים בלב עשייתה האמנותית: השאיפה לגשר בין עולמות מנוגדים ולמצוא את המכנה המשותף בין תרבויות יריבות; וההתמודדות עם המתח המתמיד בין אובדנה של האמונה התמימה בטוב האנושי לבין ההאחזות בקיומו של הטוב ובצורך לשמרו ולהגן עליו. בביקורת על האופרה שלה **קין והבל** (*Der Standard*, וינה, 12.4.2005), נאמר שיצירתה "משקפת את תולדות המוזיקה: מזיגה של השפעות מסורתיות, ובנות זמננו, המגיעות עד לצלילים הערבים-לאוזן, ויוצרת קשת צורנית רחבה בדראמטורגיה מסוגננת". אפיון זה תקף לגבי מכלול יצירתה הדרמטית.

התימות האוניברסליות של האופרות של פליישר מצאו ביטוי גם בהתקבלותן בארץ ובעולם; לאחרונה, זכו שתי אריות מרכזיות בקין והבל לחשיפה מחודשת בזכות פרסומן בנפרד במכון למוסיקה ישראלית ושורת ביצועים ברחבי הארץ. האופרה **מדיאה**, אשר הוצגה לראשונה בכפר בלום, זכתה לשבחי הביקורת ולכיסוי נרחב כאשר הוצגה מחדש בבית האופרה של קלן (אפריל 2004 <https://www.tsippifleischer.com/ac-koln.html>); וכך גם היה בבכורה האירופאית של האופרה **קין והבל** בווינה (אפריל 2005 <https://www.tsippifleischer.com/ac-vina.html>). אופרת הילדים **אואזיס**, המתרחשת על רקע נדודיהם של בני ישראל במדבר אחרי היציאה ממצרים, הוצגה בגרמניה (נובמבר 2010 <https://www.tsippifleischer.com/ac-karlh.html>), בסלובקיה (מאי 2013

<https://www.tsippifleischer.com/ac-bratislavah.html>) ובאוסטריה (מרס 2016 <https://www.tsippifleischer.com/ac-grazh.html>), עוד לפני הבכורה הישראלית במרס 2018 (<https://www.tsippifleischer.com/ac-telaviv18h.html>), כאשר כל אחת מההפקות מעניקה לה דגשים שונים.

עוד לפני שנכנסה אל עולם האופרה, יצרה פליישר את **ארבע רוחות** - מחזור של ארבע מולטימדיות עם מימד אופראי, שנועדו, לדברי המלחינה, "להציג את המזרח התיכון לעולם המערבי באור הראוי לו, כערש הציוויליזציה". הטקסטים ומקורות ההשראה ליצירות במחזור זה מייצגים מגוון תקופות ושפות, אך לכולם משותף הקשר לרובד המיתולוגי של המזרח התיכון - הן בתמאטיקה, המבוססת על מיתוסים של האזור, והן בנוף המיתי המתלווה למזרח התיכון העתיק, על עושרו והוד הקדומים שבו. היצירה השאפתנית ביותר במחזור זה היא **דניאל בגוב האריות**. מקור ההשראה הראשוני ליצירה זו היה תבליט אבן עם דמותו של דניאל במוזיאון הקופטי בקהיר, שאליו נחשפה המלחינה באחד מביקוריה הרבים במצרים בשנות התשעים. היצירה הציגה את המיתוס התנ"כי המוכר בשפה הקופטית, ונולדה מתוך קשר עמוק שיצרה פליישר עם קהילה ייחודית ונרדפת זו במצרים. שירתם של האמנים הישראלים, השואבת השראה מקולותיהם של הנזירים הקופטיים, משולבת בסרט שביימה דינה הופמן בשיתוף עם פליישר, ושעבורו חזרה המלחינה למצרים לשורת סיורים וצילומים. הדימויים הוויזואליים - המשלבים תמונות מהמנזרים הקופטיים (כולל המבוכים התת-קרקעיים), תמונות מלאות חיות, לעתים אף אלימות משוק הגמלים בפאתי קהיר, וסרטונים של המוזיקאים בלבוש נזירי - יוצרים אווירה מטרידה וסוריאליסטית. הם לא מתחברים תמיד ישירות לסיפור המקראי, אך משקפים את השילוב בין מיתוס אפי ונורא-הוד לבין הכאן-ועכשיו הבועט והמדמם, שמאפיין גם את המוזיקה עצמה.

מעבר להיותה יצירה מרשימה ורבת עוצמה, **דניאל בגוב האריות** מנבאת במובנים רבים את המשך התפתחותה של פליישר כאמנית דרמטית - וכמוה גם שלוש היצירות האחרות במחזור **ארבע רוחות**. האופרה המלאה הראשונה שלה, **מדיאה** (ליברית: רבקה קשתן) מבוססת על גרסאות פחות-מוכרות של המיתוס, שבהן מדיאה אינה אשמה בפשע החמור ביותר שייחסו לה אאוריפידס וממשיכיו - קרי, רצח ילדיה. באופרה, בני קורינתוס, המתעמרים במדיאה, הם שהורגים את ילדיה מחוץ לבמה וטופלים את אשמת הרצח עליה. האופרה כתובה להרכב מצומצם: זמרת בודדת המציגה את דמותה של מדיאה, וארבעה נגנים-שחקנים שמגלמים את בני קורינתוס. למרות ההרכב המצומצם - או אולי

- חלקם מוכרים ביותר, חלקם עלומים - בוחנת פליישר תימות רלוונטיות לימינו-אנו. היא עושה זאת בשפה מוזיקלית המחברת את העתיק והחדש, את המורכב והנגיש; ובחלק מיצירותיה פורצת את גבולות הז'אנר האופראי ויוצרת שילובים חדשים, מפתיעים ומרגשים בין עולמות התיאטרון, הקולנוע והוידאו-ארט. הישגיה כבר זכו להכרה נרחבת ברחבי העולם ובישראל, ואני שמח להמליץ עליה כמועמדת לפרס ישראל.

בכבוד רב,

ד"ר אורי גולומב

הבריטון דן אטינגר  
(לימים המנצח המפורסם)  
בתפקיד דניאל

אבי יעקובסון (בס) בתפקיד  
אחד הנזירים

המנצח אבנר איתי עם  
ציפי פליישר ושרה לוי תנאי



תמונות מתוך הבכורה העולמית של הוודיאו ארט **דניאל בגוב האריות**  
בבית גבריאל 1996

בזכותו - מצליחה האופרה להעביר את הדראמה היצרית ואת דמותה המורכבת של מדיאה, המשלבת פגיעות וברוטליות.

רדיקלית עוד יותר היא גישתה של פליישר למיתוס הרצח הראשון באופרה **קין והבל** (ליברית: יוספה אבן-שושן). גרסה זו מחזירה את הסיפור המקראי עולם שבו מטושטשים ההבדלים בין אדם וחיה. בעולם קדמוני זה שוררת הרמוניה תמימה, אך במהלך הדראמה, חודרים אליו יסודות חדשים ומאיימים - רגשות קנאה ושינאה, אלימות פיזית, ולבסוף הרצח, שבעקבותיו מופרת האידיליה בעולם כולו. המוזיקה משלבת יסודות ארכאיים ומודרניים, וממזגת ריחוק מיתי, חושניות ארוטית ומיידיות דרמטית.<sup>1</sup> גם אופרה זו וגם **מדיאה** לפניה זכו לפרשנויות בימתיות מנוגדות בארץ ובעולם, המעידות על הפוטנציאל הדרמטי שלהן.

השילוב של אופרה ווידאו-ארט, שפליישר עשתה בו שימוש מבריק כבר **בארבע רוחות**, מגיע לשיאו בגרסה המוסרטת של הגרנד אופרה **אדפה**, הכתובה בשפה האכדית. האופרה מבוססת על מיתוס קדום ששרד רק בפרגמנטים חלקיים וסותרים, ואשר שוחזר על ידי החוקר פרופ' שלמה זרעאל, שגם חיבר את הליברית. המוזיקה של פליישר בראש-ובראשונה יוצרת אווירה. המאזינים והצופים חשים כאילו הם צופים בכל תמונה בפרסקו ענקי שאי אפשר לקולטו במבט אחד ולכן המוזיקה פורשת אותנו לעיני רוחנו בהדרגה. תחושה זו מועצמת בגרסה הקולנועית שיצרה המלחינה לאופרה. כמו במולטימדיות של **ארבע רוחות** - בעיקר **משפט שלמה** ו**דניאל בגוב האריות** - גם כאן יצרו פליישר, ושותפיה לעיצוב הסרט ולעריכתו, שורת דימויים ויזואליים מרתקים, המעצימים את הדראמה המוזיקלית ואת התחושה האפית-מיתולוגית. האופרה מכילה גם מאבקים דרמטיים ואפיוניים אנושיים, והמוזיקה מעבירה בעוצמה רבה רגעים כגון העימות בין אדפה לסופת הדרום, ואת הפער בין תחושת החידלון ב-"רקוויאם האדמה" שבאמצע האופרה לבין האופטימיות השברירית ויקרת-הערך שב-"המנון הפוריות" בסופה.

מכלול יצירתה האופראית-תיאטרלית של פליישר, שכאן נגעתי רק בחלקו, הוא שלם הגדול מסכום חלקיו. באמצעות כתיבתם-מחדש של מיתוסים עתיקים

1 על נושאים אלה הרחבתי במאמרי "ארוס, קנאה ואהבה: פרשנות חדשה במסווה עתיק למיתוס הרצח הראשון באופרה **קין והבל** מאת ציפי פליישר", **פעימות: כתב עת למוזיקה ותרבות**, גליון מס' 4 (2020), עמ' 103-127.