

מקומן של מסורות עדות ישראל בגיבוש סגנון מוסיקה ישראלי

דו־שיח בין מרק קופיטמן לאמנון שילוח

ההתודעות של המלחינים הישראליים עם מסורות המוסיקה שמסביבם הצמיחה מיגוון של התייחסויות, שנתגבשו על־פי הנסיבות של הזמן ועל־פי ההשקפות והנטיות האישיות של כל מלחין ומלחין. השאלה עולה בצורה מודגשת בשנות השלושים, בעקבות עלייתם של מלחינים רבים מארצות שונות באירופה. מלחינים אלה, אשר יצירותיהם בארצות־מוצאם היו מעוגנות בסגנונות מערביים שונים, חשו זרות אל העולמות הצליליים שגילו סביבם בארץ. גם הסיכויים המזעריים לביצוע יצירותיהם ומלחמת־העולם השנייה שניתקה אותם מאירופה הותירו אותם בעולם קטן וסגור, שבו הם חיפשו את דרכם. לכך יש להוסיף את השאיפה של החברה ושל מרבית המלחינים לגבש דפוסי־יצירה שיבטאו את המציאות החדשה בארץ. על רקע זה צמחו הנסיונות הרציניים והשיטתיים לשלב ביצירה האמנותית יסודות מן המסורות המוסיקאליות של עדות ישראל.

כבר בשנות הארבעים המוקדמות טבע אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' (1907-1964) את המונח סגנון יס־תיכוני, שהיו לו מהלכים בארץ במשך שנים אחדות. (תיאור מפורט על תפקידה של ברכה צפירה בשנים אלה כמתווכת בין המסורות העדתיות ובין מספר מלחינים, ובמיוחד פ' בן־חיים, ימצא הקורא במאמרו של יהואש הירשברג המתפרסם בחוברת זו.)

לאחר מלחמת־העולם השנייה, ובמיוחד לאחר הקמת המדינה, נתחדשו המגעים עם אירופה ובשורת הטכניקות האוואנגארדיסטיות הדביקה אט־אט את המלחינים הישראליים, לרבות חלק מאלה שהיו לא מכבר מן־דורי הסגנון הישראלי וביקשו לשלב ביצירתם את יסודות המוסיקות המסורתיות של עדות ישראל. בשלב זה של ערב מפנה, ערכתי באפריל 1953 משאל על המוסיקה הישראלית והצגתי לשלושה־עשר מלחינים ארבע שאלות זהות:

- (1) האם קיים כבר סגנון מוסיקאלי ישראלי מיוחד, ואם כן, במה הוא בא לידי ביטוי?
- (2) האם אפשרי המיזוג בין היסודות המוסיקאליים המזרחיים ובין הטכניקה הקומפוזיטורית האירופית?
- (3) כיצד תפתח המוסיקה הישראלית לקראת עיצוב סגנון מקורי?
- (4) מה הן הבעיות החברתיות העומדות לפני המלחין הישראלי?

רוב הנשאלים הביעו דעות חיוביות בדבר הפוטנציאל הטמון בנסיונות של שימוש במוסיקות המסורתיות בדרך לעיצובו של סגנון ישראלי. הפתרונות שהוצעו נעו בין הגישה שהתגבשה בשלהי התקופה הרומאנטית עד לשימוש בדרכים אוואנגארדיסטיות. יוצאת-דופן במיוחד היתה דעתו של יוסף טל, שכלי לפסול את הנסיונות השונים הצהיר, כי 'יצירה מוסיקאלית בכל זמן ובכל מקום חייבת להתבסס על ערכים אמנותיים, שהם על-אנושיים ועל-זמניים'. הרושם הברור שעלה מן המשאל היה, שבעיית עיצובו של סגנון ישראלי, תוך התייחסות לעולם הצלילים של המזרח, הידדה בחוקה בעולמם של המלחינים הישראליים.

שנים מעטות אחרי-כן התחיל להסתמן מפנה, שסחף בהמשכו אפילו מלחינים שהיו מעמודי התווך של מעצבי הסגנון הישראלי. מלחינים רבים פנו אל עבר טכניקות ההלחנה האוואנגארדיסטיות והאסכולות החדשות. אולם בעשור האחרון שוב ניכרת נטייה לחפש סינתזות חדשות, תוך הפניית תשומת-לב מחדשת אל עולמות הצלילים שסביבנו. בחיפושים אלה שותף מרק קופיטמן, מלחין ישראלי ומורה מן השורה הראשונה, שעלה ארצה מרוסיה בשנת 1972. קופיטמן לא היה שותף לשלבים הקודמים, אבל למד להכירם בהיותו פעיל בחיפוש סינתזות חדשות. גם משום כך יש עניין בדעותיו. את שיחתי עמו התחלתי בדעות שהביעו המלחינים לפני כשלושים שנה במשאל הנזכר על המוסיקה ועל כך הוא אומר:

קופיטמן: אמנם הבעיות של הזמן הוא עודן מעסיקות אותנו, אבל הנסיבות והתקופה שלנו העלו גישות חדשות. לפני 30 שנה התייחסו אל הפולקלור המוסיקאלי על-ידי ציטוטו או אימוץ הפאראמטרים שלו. היה זה כאילו שלב ראשון בדרך של חיפוש גשרים לשורשים המוסיקאליים שלנו. בציון ראשוניות זו אין משום הערכה, אלא קביעת עובדה הנובעת מן ההגבלות הקשורות בהתייחסות ראשונית. התייחסות זו היתה חשובה מאוד בישראל, בתקופה שאפשר להגדירה כתקופה של תזה. יותר מאוחר, אחרי 10-15 שנה, גברה במוסיקה הישראלית ההתעניינות בטכניקות חדשות. השימוש באמצעים חדשים, שהובאו אלינו ממערב אירופה לאחר מלחמת-העולם השנייה, כמו: דודקאפוניה, אלאטוריקה ואלמנטים סונוריסטיים — כאילו דחקו הצידה את ההתייחסות לפולקלור. אף שקשה לומר שהשימוש בפולקלור פסק, נראה שהגל החדש בא כאנטי-תזה לתקופה הראשונה, שהיתה קשורה יותר לפולקלור.

אין זה סוד שהאופנה האמנותית מאירופה או מארה"ב באה אלינו באיחור מסוים. כך, למשל, הישגי האסכולה הוינאית השנייה הגיעו אלינו מאוחר יחסית, בסוף שנות החמישים. האיחור היה לטובה, כי על-ידי כך היתה אפשרות להתייחס לחידושים ביתר ביקורת, כאילו לברור מתוכם מה שאפשר להשתמש בו מבחינה אמנותית. כתוצאה מכך, כאילו נעלמו ההתייחסות והקשר הישיר עם שורשי הפולקלור. לאחר התקופה הראשונה, של קשר הדוק עם פולקלור, באה האנטי-תזה, ואילו במשך 5 השנים האחרונות אנו מחפשים את הסינתזה, כל אחד בדרכו שלו. כיום כל מלחין מנסה למצוא את דרך השילוב בין מסורת מוסיקאלית לחידושים שהתגלו במוסיקה של

זמננו, תוך חיפוש אחר ביטוי יותר אישי, עם דגש על תוכנה של היצירה, ואולי גם על רגש. אני חושב שזה נותן גוון מיוחד לכל התמונה המוסיקאלית בעולם כיום. שילוח: בתקופה הראשונה, תקופת התזה כהגדרתך, לא שררה כלל אחדות-דעים בין המלחינים בהתייחסותם לפולקלור. היו מלחינים כמו יוסף טל, שהתנגד לחלוטין לתזה שרווחה בזמנו. הוא אמר באותו משאל: אני שואף לאוניברסאליזם, אני יושב בארץ ונושם את האוויר שלה, ולכן אני אולי מבטא משהו שאיננו בא לידי ביטוי ביצירות של מלחינים לא-ישראליים. אבל איני צריך להרים דגלים כדי שהמוסיקה שלי תהיה בעלת אופי ישראלי, היא ישראלית, היא יהודית, ואני יהודי מפני שאני ישראלי, מפני שאני יושב בארץ הזאת ומדבר עברית.

גישה אחרת ביטא באותו משאל המלחין מרדכי סתר, שלדבריו נעשו הנסיונות ליצור סגנון ישראלי בדרכים שונות: (א) התבססות על הפולקלור החסידי המזרח-אירופי. אסכולה זו כללה בעיקר מלחינים מהדור הקשיש, וראשון בהם היה יואל אנגל. מלחינים אלה הלבישו את נעימותיהם החסידיות בלבוש הארמוני מרכז-אירופי, ולדעתי הלבוש לא נבע מתוך החומר עצמו. (ב) מלחינים שהשתמשו בפולקלור המזרחי ונתנו לו עיבוד הארמוני קונבנציונאלי. זאת גישה מלאכותית מלכתחילה, שבעליה ראו את המזרח בעיני תייר איש אירופה, כמו גישה הוליבורד למזרח, אשר את פסגתה אפשר לראות ב'שאחראזאדה' לרימסקי-קורסאקוב ואילו את נקודת השפל שלה ב'שוק הפרסי' לקטלפי.

קיימת גישה שלישית של מלחינים, המבקשים להשתמש ביצירותיהם בגרעינים מלודיים אותנטיים, המשולבים במערך אורגאני של הארמוניה, תזמור ומלודיה. ביצירות של מלחינים בעלי הגישה השנייה נמצא שימוש רחב כשירי-עם ובפולקלור של עדות-המזרח על דרך הציטוט, בתוספת לכוש הארמוני, תזמורתי ואינסטרומנטאלי. ואילו מלחינים בעלי הגישה השלישית משתמשים במוטיבים מלודיים אופייניים, אבל פיתוחם הפוליפוני נעשה בדרך של הארמוניה מיוחדת, הנובעת מתוך החומר ומהטיפול בו. קרוב לגישה זאת הוא המלחין ההונגארי בלה בארטוק. המלחין עדין פרטוש ציטט באותו משאל את דברי בארטוק, לאמור: יותר קשה להלחין יצירה אמנותית המושתתת על חומר פולקלורי מאשר זו המושתתת על נושאים שהם פרי דמיונו של המחבר. פרטוש הוסיף, שהשוקד על שימוש בחומר פולקלורי ימצא תוך כדי הלחנה את שפת ביטויו.

קופיטמן: בארטוק דיבר על מספר שלבים בהתייחסות לפולקלור: תחילה ציטוט, אחר-כך עיבוד הארמוני וקונטרפונקטי של שיר המשמש מעין מסגרת לשיר העממי, לבסוף שלב יותר מתוחכם, של 'פירוק' השיר למרכיבים ושימוש במרכיבים ליצירת ביטוי מוסיקאלי בשפה האישית של המלחין. בשלב זה המלחין בונה יצירה שהתבססותה על חומר פולקלורי אינה על דרך הציטוט, אלא על דרך פיתוח מאפיינים המבטאים את רוח הפולקלור. יש לכך דרכים רבות ומגוונות: יש מלחין שמלביש מנגינה בהארמוניה שהיא זהה לסגנונה, יש מי שלוקח חלקים מאותה מנגינה ויוצר רב-

קוליות הבנויה על המרכיבים שבתוך המנגינה בלי להתייחס לעקרונות הארמוניה או לקונטראפונקט מערביים. כך אפשר ליצור מחומר עממי מירקם מוסיקאלי שיצמח מן המרכיבים של אותו מקור. אפשרות אחרונה זו קרובה לאותו שלב עליון שבארטוק הזכיר, שבו אין המלחין מתייחס למנגינה מסוימת. זה כאילו להתנתק מן המקור כמות שהוא ולתת מקום לביטוי האישי של מלחין, ב'אוירה' של פולקלור.

לדעתי, אין זה נכון לדבר על פולקלור מתוך התייחסות ליסוד המוסיקאלי בלבד. זאת גישה לטבע, זה יחס של אדם לטבע, זה אופי, טמפראמנט, דרך מחשבה. גיבוש גישה כזאת אל הפולקלור הוא תהליך שלוקח זמן. לדוגמה, אדם ההולך לשדה ורואה פרחים רואה בראש וראשונה צבעים חזקים מאוד (אדום, שחור), ואם יעמיק להתבונן, לאט לאט יראה את הגוונים העדינים יותר של אותם צבעים. זה לא בא מיד, דרוש זמן כדי להבחין בניואנסים הדקים של אותם צבעים. כך גם בהתייחסות לפולקלור. בראש וראשונה לוקחים את המנגינה, כי היא האלמנט היותר בולט. בשלב שני כאילו לוקחים מרכיבים ממנגינה ובונים את היצירה על-פיהם. בסוף בא כאילו השלב העליון שבו אך מבטאים את 'רוח' של הפולקלור. גם בארטוק ביצירתו התחיל בהתייחסות פשוטה מאוד לפולקלור, ואילו בתקופתו האחרונה לא נוכל עוד להגיד אם בקונצ'רטו לתזמורת שלו, לדוגמה, יש ציטוט או אפילו מוטיבים ברורים מפולקלור, ובכל זאת אנו מרגישים שמוסיקה זו קשורה בצורה עמוקה עם שורשים הונגאריים.

שילוח: בארטוק הוא דוגמה משכנעת מאוד כאילוסטראציה למה שאמרת. אולם הוא מייצג ביצירתו המתוחכמת סופו של תהליך-ספיגה, שיסודו בשורשיות שהיתה קיימת בתוכו. הוא גדל וצמח בתוך הפולקלור הזה והיה חלק מהווייתו, אך מה יעשה מלחין שאינו מכיר היטב את הפולקלור המוסיקאלי שהוא מבקש לשאוב ממנו יסודות ליצירתו, ובמיוחד שאתו פולקלור בנוי על עקרונות מוסיקאליים שונים מאלה שעליהם התחנך?

קופיטמן: אתה מתכוון לבעיה שהיא מיוחדת למלחינים בארץ. שהרי בארטוק היה הונגארי מלידה והיה צריך לגלות את התרבות שלו. הוא לא התחבט בבעיה כיצד לגלות שורשים של תרבות קצת רחוקה ממנו, כפי שהיה בישראל בתקופה הראשונה, כאשר באו מלחינים מתרבויות שונות ועם חינוך מוסיקאלי שונה. זה מאפשר לומר שהתמונה של העולם המוסיקאלי שלנו היא יותר רב-גונית, לפעמים עם ניגודים חזקים מאוד, במיוחד בתקופה של אנטי-תזה. במשך הזמן השתנתה התמונה, ואפשר שאנחנו קרובים כיום יותר זה לזה מאשר בעבר, מבחינת השפה המוסיקאלית וההתייחסות למציאות המוסיקאלית שלנו, למרות הביטוי האישי השונה ממלחין למלחין. נדמה לי, שגם מסיבה זאת אפשר עכשיו לחשוב על תקופה של סינתזה. שילוח: ואיך אתה מסביר את התופעה של המלחין לוצ'אנו בריו, שעבד בצורה מזהירה שירים עממיים שונים שאינם ממורשת התרבות שלו?

קופיטמן: בריו אינו דוגמה כה טובה, מפני שהוא לקח שירים עממיים שונים ונתן למנגינותיהם 'עיבוד' בסגנון המיוחד לו. כלומר הוא לא שינה את המנגינות, ואפשר

לשמוע בקלות שזהו שיר ספרדי, שיר ארמני וכיוצא בזה. מה שיפה מאוד בעיבודיו הוא, שמבחינת ההתייחסות למקור הוא מצליח להקנות הרגשה כאילו כל המירקס, כל האווירה, צומחים מן השיר המעובד. בריו הוא תופעה מיוחדת, העשויה רק לשמש לנו דוגמה ליחס של מלחין החי במאה ה-20 אל חומר מוסיקאלי שהוא משתמש בו כציטוט. ראוי גם לציין, שיצירות אלו של בריו הן קצרות מאוד, ולא במקרה. שכן בצורות מוסיקאליות מורכבות יותר (סונאטה, סימפוניה) יש בעיה הקשורה עם המשכיות של פיתוח. לא קל לפתח באופן טבעי צורות מורכבות על יסודות פולקלוריים, אשר עקרונותיהם שאובים מעולם מוסיקאלי שונה. על כן, מוסיקה הקשורה ישירות לפולקלור בנויה לרוב בצורת סוויטה (מחזור של קטעים שונים). הסיבה לכך היא, שלכל תרבות מוסיקאלית יש דרך התפתחות של החומר המוסיקאלי המיוחד לה.

ניקח לדוגמה את העיבודים של השיר הרוסי במאה ה-19. גם צ'ייקובסקי וגם רימסקי-קורסאקוב השתמשו בעיבודים שלהם במהלכים הארמוניים האופייניים למוסיקה מערבית. והנה השיר הרוסי, והשיר הסלאבי בכללו, הוא ביסודו שיר פלאגאלי, המבוסס על מהלכים טוניקה-סובדומינאנטה, בעוד שהארמוניה המערבית היא בעיקרה הארמוניה אותנטית, המבוססת על מהלכים טוניקה דומינאנטה-טוניקה. לכן ברוב העיבודים מהסוג הזה נוצר קונפליקט. היה זה טאנייב, שכתב בהתחלת המאה ה-20 על הצורך לפנות מחדש אל השורשים המוסיקאליים, על-ידי שימוש בצורות קונטראפונקטיות ודרך-מחשבה קונטראפונקטית. לדעתו, זה יכול להחזיר את הכוח 'המקשר' (טונאלי וצורני), אשר היה 'מעובד' במוסיקה המערבית בסוף המאה ה-19. דעותיו היו אולי קיצוניות במקצת, כאשר טען שכאילו רק הדרך הזאת (הקונטראפונקטית) עשויה להצמיח צורות מוסיקאליות שבהן קיים קשר הדוק בין החומר המוסיקאלי לדרך ההתפתחות של היצירה. אבל הבעיה שמעלה טאנייב מזכירה את הבעיה המרכזית בהתייחסות לפולקלור. אפשר לצטט שיר עממי, או לבנות קטע באווירה של השיר המקורי, אבל שילוב עם צורה הלקוחה מתרבות אחרת עשוי להיות לפעמים לא טבעי.

שילוח: הדים לטענתו הקיצונית של טאנייב אני מוצא בדברי המלחין הישראלי אפל ארליך, אשר במשאל הנ"ל טען דברים דומים בדבר המיזוג בין מזרח למערב במוסיקה. הוא התייחס בעיקר לתחושת ההארמוניה. לעומת המזרח שפיתח את הקווים המלודיים בלבד, אורגנה המלודיה המערבית על סמך התחושה הארמונית והגיעה לאדריכלות רב-קולית או הומופונית. מכאן נובעת שאלתו: האם נשתמש במלוס המזרחי לשם העשרת האדריכלות האירופית, או נהפך במרוצת הזמן למחברים מזרחיים המוותרים על ירושת התרבות המערבית. לדעתו, יש לבחור באפשרות הראשונה, אבל אז מתעוררת בעיה נוספת, שכן לא כל הסולמות המזרחיים נוטים לתחושת ההארמוניה המערבית. השאלה שנשאלה היתה אפוא, האם אותו סגנון חדש, המתבסס על סולמות של מיקרו-טונאליות, יתקבל כסגנון ישראלי או יישמע מודרני

מדי? תשובתו היתה, שיש להיגמל מהדרך הקלה הבוחרת בהבעה זולה, בסגנון הנחשב ישראלי בקרב הקהל. יש לשאוף למיזוג האלמנטים של המזרח עם הטכניקה המערבית וליצור תנועה מהפכנית חדשה שתחפש דרכי ביטוי מיוחדים לנו. לא די בהדגשת האלמנטים, על המחבר לשאוף גם כן להתפתחות פנימית אישית, כדי שיצירותיו יהיו אמוציונאליות. זו בעצם מה שאתה מכנה סינתזה, שפירושה לקחת את המזרח כמו שהוא, לא לוותר על הארכיטקטורה המערבית, אבל לחפש דרכים חדשות, אולי אוואנגארדיות, כמו שהוא אומר.

קופיטמן: בעיסוקינו בפולקלור התייחסנו במשך תקופה ארוכה רק באופן מקרי למירקם המוסיקאלי. גם בהלחנה וגם בתיאוריה המוסיקאלית דיברנו על שני מרכיבים בלבד: המרכיב ההארמוני (האנכי) והמרכיב המלודי, או הקונטראפונקטי (האופקי). זה לא כל מה שאפשר לראות במירקם, ואולי כאן המפתח לפתרון הבעיות שהגדיר אותן ארליך. בהתבססות על פולקלור היום, לא די להשתמש בשיר כציטוט או כמרכיבים, יש הכרח להתייחס גם-כן ל'ארגון' מוסיקאלי, כתוצאה של תהליך בזמן, המתאים לחומר. אי אפשר לקחת מקור מתרבות אחת ולהשתמש בו כיסוד לביטוי אישי של מלחין, על-פי עקרונות ותהליכי התפתחות הלקוחים מתרבות אחרת.

כיצד אפשר לפתור את הבעיה ולגשר על הניגודים? הבעיה מורכבת במיוחד אם הניגודים הם במסגרת מכלול הבעיות המאפיינות את המוסיקה של שנות ה-80, למשל החזרה לטונאליות, שהיא תהליך הניכר אפילו בקרב מלחינים הנמנים עם האוואנגארד של שנות ה-60 וה-70. אני מתכוונן בתקופות-מעבר בהתפתחות המוסיקה, שבהן עוד לא היה גיבוש סופי של קונצפציה מסוימת (כגון: תקופת הפרה-בארוק, התקופה האוטונאלית) ומנסה לדלות מתוכן חלק מהתשובות לשאלות של תקופתנו. אם נשוב אל המאות ה-11 וה-12 נמצא, שאחרי התקופה של שלטון המונודיה במוסיקה המערבית החלה קונצפציה חדשה, של רב-קוליות, בצורת אורגאנום, מקביל ואלכסוני, שהגיעה בסוף לטכניקה קאנונית וטכניקה קונטראפונקטית. את שלב המעבר בין התקופה המונודית לתקופה הקונטראפונקטית אפשר אולי להגדיר כתקופה הטרופנית. כאן נגלה את המשמעות של מימד שלישי, המבוסס על יחסים אלכסוניים בין הקולות. בהתייחסות הארמונית אנו ערים לצלילים שאנו שומעים באותו זמן. ביחסים מלודיים אנו מתייחסים לצירוף של צלילים, בזה אחר זה. לדעתי, יש גם חשיבות למרכיב אחר, שאנו שומעים בצורת הקאנון.

שילוח: איך אתה מגדיר את הקאנון?

קופיטמן: אפשר להגדיר את הקאנון כצורת חיקוי, שבה כל מוטיב בקול השני מאחר ביחס לקול הראשון. אנו שומעים את הקאנון מפני שאנו מתייחסים הן למה שנשמע עכשיו והן למה שהיה לפני כן. אלה הם יחסים אלכסוניים. הטקסטורה המוסיקאלית מבוססת אפוא על המרכיב ההארמוני (שהוא מרכיב אנכי), המרכיב המלודי (שהוא מרכיב אופקי) ועליהם יש להוסיף את המרכיב 'ההטרופוני', שהוא מרכיב אלכסוני. דרך-המחשבה ה'הטרופונית' מאפשרת לנו ליצור מירקם הנובע מתהליך

מוסיקאלי, ההולם הן את החומר שאנו משתמשים בו והן את הצורה המוסיקאלית שהיא תוצאה של תהליך מוסיקאלי. בצורה המוסיקאלית אפשר להכניס כל חומר, הצורה היא תוצאה סופית של התפתחות מוסיקאלית בזמן. אם נקח בחשבון את המאפיינים העיקריים של פולקלור על-פי מושגינו: ההכרח באילתור, החזרה על תבניות קטנות, השינויים הקלים וכיו"ב – נמצא, שטכניקת הוואריאציות היא המתאימה ביותר למוסיקה אמנותית המבקשת להתבסס על פולקלור מזרחי. אשר לטקסטורה המוסיקאלית אנו יכולים להשתמש בעיקרון של ואריאציות כרזומניות, המביאות אותנו לטקסטורה הטרופונית, לפי הגדרתי, המבוססת על שילוב של ואריאנטים של אותה מנגינה באופן סימולטאני. נניח שמספר זמרים ונגנים שרים ומנגנים מנגינה בקול אחד, אבל בנקודות מסוימות (איני רוצה להשתמש במלה קריטיות) יש איזה 'פיצול' של המנגינה ואנו שומעים מעין רב-קוליות. זו אותה מנגינה בש. ריים. התוצאה היא, שיש קטעים של שירה בקול אחד וקטעים של פיצול. נוצרת אווירה מיוחדת, צליליות מיוחדת, שאין אנו יכולים להגדירה באופן ורטיקאלי-הארמוני. הכל כאן מבוסס על קונצפציה וגישה אלכסוניות. אם ניקח מוטיב הבנוי על טרצה (מירווח קונסוננטי), במקרה של איחור בהשמעת אותו מוטיב נשמע כאן במקום אוניסון (הרפיה) תחום עם קונטור אלכסוני, שאני קורא לו 'תחום הטרופוני'. בתחום זה לא חשוב מהו המפגש המדויק בקו ורטיקאלי, מפני שמכל מקום נשמע צלילים שהם באזור קונסוננטי של טרצה. ואם ניקח מוטיב הבנוי על שני צלילים, ביחס של סקונדה (וזה דיסוננטי), אז גם כל הסטיות מאותו אוניסון יהיו יותר דיסוננטיות ויעוררו בנו הרגשה של מתח. כך, בשינויים בין אוניסון ופיצול (פחות ויותר מתח) אנו מגלים את המאפיינים הנוספים של טקסטורה הטרופונית. שילוח: התופעה שתיארת קיימת בשירה המזרחית, אבל לא בדגמים הפשוטים שלה. התופעה מתרחשת בעיקר כאשר שניים או שלושה זמרים סולנים שרים מנגינה כל-שהיא בעלת אופי מליסמאטי, מנגינת ריקוד או מנגינה בעלת אופי קצבי ומהיר. דבר זה לא יקרה בכלל, או יקרה במידה מזערית, כאשר זמרים סולנים שרים מנגינה מליסמאטית, וכל אחד מהם מתוך רצון לבטא את עצמו מסלסל לפי התחושה שלו. למעשה, הם מסלסלים פחות או יותר באותן נקודות, אבל כיוון שכל אחד מסלסל לפי טעמו האישי נוצרת הטרופוניה, כפי שתיארת בדברייך. אחד ממעייט לסלסל ושני מרבה, אחד מקדים ושני מאחר. למעשה, חלק מהזמן הם הולכים יחדיו, אבל בנקודות מסוימות חל הפיצול שדיברת עליו. אם הטקסט מחולק משפטים משפטים, חלק מן המשפט נאמר ברצף גדול יותר, ובו לא קורה הרבה, ואילו חלק אחר נאמר בצורה חגיגית יותר, כלומר יותר מסולסלת ויותר איטית. בחלק זה, שהוא מעין קאדנצה של המשפט, העיטורים יוצרים את ההטרופוניה המתוארת. אם המשפט הספרותי מתחלק לחלקים קטנים, אז יכול לקרות דבר כזה בתוך המשפט עצמו, בנקודת הסיום של הצלע. אבל השינויים מרובים במיוחד בסוף המשפט הספרותי, כי אז נושמים וחוזרים חזרה, או גם בנקודת-ההתחלה כאשר הם לא מתחילים באותו זמן וכל אחד נושם

ומתחיל את המשפט כפי שבא לו. הסיבות לכך הן, ששירה זו מבוצעת ללא מנצח והזמרים לא מחפשים יחדיו את ההתחלה, סיבה אחרת היא ההזדנבות של הזמר, או של הזמרים המשניים, אחרי הזמר המוביל, הבקי בסוד המנגינה המבוצעת.

קופיטמן: נראה לי, שהפיצול או הסטיות שעליהם דיברנו עשויים לסייע לנו לגלות דבר חשוב נוסף, שיכול להעמיק את הבנתנו המוסיקאלית. כוונתי לצלילים הסטרוקטוראליים במנגינה, או במירקם ההטרופוני, דהיינו הצלילים הנשארים פחות או יותר ללא שינויים כאשר אותה מנגינה חוזרת בוואריאציות. זה יאפשר לנו יתר הבנה של המבנה הטונאלי, מפני שאותם צלילים חשובים וחוזרים ללא שינוי הם גם אלה שבלעדיהם אין להבין את המנגינה ואופיה. ההטרופוניה גם חשובה לנו כאחד האמצעים של התפתחות טבעית בשלב זה בהתפתחות המוסיקה הישראלית, שהיא, לדעתי, שלב של משבר ושל חיפושים אחר סינתזה שבין החומר המוסיקאלי לצורת הארגון של אותו החומר. לאחר כל החידושים שהתחילו אחרי מלחמת-העולם השנייה והתרחבו בשנות ה-60 וה-70, עלינו עכשיו לעצור ולראות איפה אנו נמצאים. שכן נדמה, שמצד אחד חל שינוי מסוים בתגובת הקהל למוסיקה בת-זמננו ומצד שני כיום כבר אי-אפשר לכתוב אותן יצירות שהיינו כותבים לפני 15-20 שנה. עתה חשוב לבדוק, מה היה טוב בעבר ומה לא, היכן אנו נמצאים ולאן אנו הולכים. ההתייחסות לפולקלור ולקונצפציה הטרופונית, שאני מצדד בה, וההתפתחות הוואריאנטית אולי עשויות לפתור כמה בעיות. יצוין, שקשר הדוק עם פולקלור, שהיה כה בולט בתקופה התזה, מחייב כיום התייחסות שונה, כי יש סכנה של חזרה לגישה פשטנית. החזרה לא צריכה להיות לאותו מקום, כמו במעגל סגור, אלא בספיראלה. יש לקחת בחשבון את כל החידושים מבחינת הארגון המוסיקאלי, האלמנטים הסונוריסטיים, האימפרוביזציה ועוד. עתה יש לקחת רק מה שהיה פוזיטיבי, טוב, ולהשתמש באותם אמצעים בלי לחשוב שעלינו להיות מודרניסטיים בכל מחיר. כיום מלחינים חושבים יותר על הרגישות ועל התוכן במוסיקה, וזה שינוי משמעותי. מכל האופנים האפשריים לטיפול בפולקלור המוסיקאלי יש לדחות אחד, זה המתעלם מהארגון הפנימי של החומר השאול ומשלב אותו לצורת ביטוי שאינה הולמת אותו. כיום חשוב מאוד להפנות תשומת-לב לא לשימוש באלמנטים של הפולקלור אלא לצורה של ארגון מוסיקאלי. ועל כל אחד לפתור את הבעיה בדרכו. כאן אני חוזר על מה שאמר יוסף טל, שכנראה במרוצת הזמן כל אחד מאיתנו כאן בארץ רוכש את הניסיון דרך המחשבה ודרך אותם נושאים שהוא חי אותם. כל זה בא בהכרח לידי ביטוי ביצירה המוסיקאלית, ואלה הם השורשים.

שילוח: מה רצית להשיג על-ידי שילוב שיר תימני ביצירתך 'כל הזכרונות', ולמה שרה אותו תימנייה בדרך שהוא מושר?

קופיטמן: הרעיון המנחה ב'כל הזכרונות' מקורו לא בשאיפה להשתמש בשיר או ברמז לשיר, מקורו בזכרונות, בשרשרת של זכרונות בלתי מוגדרים ובלתי מסודרים בסדר מסוים. אחד הזכרונות האלה היה השיר התימני היפה הזה ששמעתי. השיר נכלל

ביצירה בשלב מאוחר למדי של עבודתי על חיבורה, ואף-על-פי-כן הוא כאילו ממלא את כל המירקם של היצירה ומעצב את אוירתה, שהיא אווירה של זכרונות. הסיבה לכך היא, שהיצירה היתה בנויה מלכתחילה, כנראה באופן תת-הכרתי, על טקסטורה הטרופונית עם פיצול לקווים מלודיים הקשורים בפולקלור.

שילוח: האם אפשר לראות בנסיוןך זה פתרון לבעיה, פתרון שכאילו מביא את שני העולמות לדו-קיום זה בצד זה, בלי שיתערבו זה בזה?

קופיטמן: אני רואה באפשרות של שימוש בשיר עממי כציטוט, במקביל למירקם שלפעמים אינו קשור כלל עם פולקלור, משמעות גדולה של עקרון ההטרופוניה. בהטרופוניה אין התאמה מוחלטת בין מישורים מוסיקאליים, ואני חושב שרעיון ההטרופוניה, הלקוח מפולקלור, מאפשר לחבר יצירה תזמורתית במספר מישורים, באופן טבעי מאוד. לפעמים יש התאמה בין המישורים ולפעמים הם מפוצלים. בצורה זאת אפשר להכניס ביצירה מוסיקאלית אלמנטים שאפילו אינם כה קשורים זה עם זה, לרבות דברים שאינם קיימים יחדיו בצורה מוסיקאלית אחת.

יצירתי 'כל הזכרונות' בנויה על עקרונות ההטרופוניה. עקרונות אלה מגלמים את הניסיון שלי לפתור את הבעיה של סינתזה, הניסיון למצוא גשר לפולקלור, לא כחזרה לעקרונות שהיו מאפיינים של התקופה הראשונה, שקראתי לה תזה, אלא חזרה לפולקלור בספיראלה, תוך ספיגת כל ההשפעות והנסיונות שנקרו על דרכנו מאז.