

להעלות מהבור ולהביא אל האור

מערכת היחסים בין מוסיקה ומחול, רקדנים ומוסיקאים

מאיה גביש

כוריאוגרפים רבים הפועלים בימינו נאלצים להשתמש בפסקול נתון בתהליך היצירה ובמופע עצמו. הסיבה העיקרית לאילוף זה היא העלויות הגבוהות הכרוכות בהעסקת מוסיקאים. עם זאת, יש הטוענים כי בגלל העדר נגינה חיה בחדר החזרות ועל הבמה, מופעי מחול מקבלים אופי מכני, מקובע וחסר חיים.

להקות מחול עתירות תמיכה כלכלית מתהדרות במופעיהן בליווי של אנסמבל מוסיקלי נרחב, אבל ברוב המקרים עבודה משותפת של אנשי מחול ומוסיקאים מתאפשרת רק בתום התהליך היצירתי, ימים ספורים לקראת המופע. במופע עצמו הנגנים בדרך כלל מוסתרים בבור התזמורת. כוריאוגרפים כמו כהן אוגוסטין (Augustijnen) ביצירה אפר (Ashes, 2009), אוהד נהרין ביצירה אנאפזה (1993), חופש שכטר ביצירה אמא פוליטית (Political Mother, 2010), פול טיילור (Paul Taylor) ביצירה עריק אהוב (Beloved Renegade, 2008) ומץ אק (Ek) ביצירה דירה (Apartment, 2005) השתמשו במוסיקה חיה על הבמה. אבל גם באותן יצירות נשמרה ההפרדה בין המוסיקאים לרקדנים.

מאמר זה יתמקד בשלוש עבודות עכשוויות, שבהן דווקא נמצאו פתרונות יצירתיים וייחודיים לשילוב בין מוסיקה ומחול, מוסיקאים ורקדנים. היצירות הן צ'זנה (Cesena) מאת אנה תרזה דה קירסמייקר (Keersmaecker) משנת 2010, טריו לקונטרבס, רקדנית ומוסיקאית מאת סאשה איוואנוצ'קו (Ivanochko) וארון לומלי (Lumley) משנת 2012 וחלק מהיצירה חייב להיות שקט! (Silence Must Be!) של תיירי דה מיי (De Mey) משנת 2002. שלוש היצירות חוזרות אל הצורך האנושי הקדום להתנועע ולייצר צלילים בו זמנית, עד לטשטוש הגבולות בין מוסיקאים לרקדנים כך שקשה להגדיר מיהו מי. לא רק שהנגנים הועלו מבור התזמורת והוצגו באור הזרקורים לצד הרקדנים, אלא שהמופיעים ממלאים תפקיד כפול (ייצור צלילים ותנועה). כתוצאה מכך שתי אמנויות הבמה, המחול והמוסיקה, מקבלות ביטוי.

מאמר זה שואף לאתגר את התפישות המקובלות¹ בכל הנוגע לשילוב בין מחול ומוסיקה, בניסיון לאלץ את הקוראים לבחון מחדש את המושגים המשמשים אותם כדי להגדיר את תפקידי המופיע והיוצר, כמו גם את סוג המופע.

טריו לרקדנית, מוסיקאי וקונטרבס

איוואנוצ'קו היא רקדנית וכוריאוגרפית מטורונטו ולומלי הוא קונטרבססט ומאלתר מטורונטו. שניהם הפיקו יחדיו² מופע שהתקיים בינואר 2012 בגלריית המוסיקה בקנדה, כחלק מסדרת האוונגרד. גלריית המוסיקה

בטורונטו היא מרכז המקדם והמציג חידושים וניסויים בכל תחומי המוסיקה ומעודד העשרה הדדית בין אמנים מתחומים שונים. הייחודיות של היצירה נעוצה באופן שבו באים לידי ביטוי היחסים שבין המבצעים על הבמה. העבודה שוברת את היחסים המקובלים בין רקדן ומוסיקאי. הן המוסיקאי והן הרקדנית נעים ומייצרים צלילים. הם חושפים מערכת יחסים סוערת, שבה השניים מלווים זה את זה, מפריעים אחד לשני, מתנגשים זה בזה ומתחברים באופן דרמטי, אינסטינקטיבי ולעתים מסוכן (Music Gallery, 2012). כלי הנגינה שעל הבמה הוא ישות בפני עצמה, המקנה משמעות מיוחדת ליצירה.

איוואנוצ'קו מסבירה בראיון עם דוגאן (Duggan 2012) כי זוהי הפעם הראשונה שבה יצרה עבודה המבוססת על שיתוף פעולה כל כך לא שגרתי עם מוסיקאי. לטענתה, העונג שטמון בעבודה עם אדם אהוב והרקע של שניהם (לאיוואנוצ'קו רקע במוסיקה ולומלי עניין בתנועה) הם שאיפשרו את הצלחת הפרויקט. היא מסבירה כי הם נזקקו לזמן רב עד שמצאו שפה משותפת, אבל משזו נמצאה נקבע במהירות תהליך העבודה והוחלט שהטריו יתבסס על אלתור הכפוף לחוקים מוגדרים. לדבריה, הקונטרבס הוא אדם שלישי המשתתף ביצירה. ביצירה היא מטפסת על כלי הנגינה המגושם והמעודן כאחד, וגם על לומלי. במקרים מסוימים הכלי מתרומם ונופל לרצפה עם השניים.

בין המבצעים וכלי הנגינה יש יחסים דינמיים, שנעים בין קונפליקט, היפרדות וחיבורים אינטימיים - שבהם המתח נבנה מחדש. אפשר לעקוב אחר הדרך שבה אחד מהם מוביל את השני או יוצר גירוי המניע את האחר לפעולה. הגירוי יכול להיות קולי, פיסי או מרקמי (מרקם של הכלי). לדוגמה - לומלי מאט את הקצב כאשר איוואנוצ'קו חדלה להתנועע או מחליש בהדרגה את עוצמת הצליל בהתאמה לאיוואנוצ'קו, שנוטה אל צדה. באופן זה תנועת הגוף מזוהה עם המהירות, הגובה והעוצמה של הצלילים. בקטע אחר איוואנוצ'קו מטפסת על כתפיו של לומלי, שממשיך לנגן. כובד הסיטואציה בא לידי ביטוי בצלילים נמוכים וממושכים. לאחר מכן לומלי מפיק צליל נמוך וממושך כתגובה למגע של איוואנוצ'קו בלבו. לקראת סיום המופע היא מכוונת את הקשת של הקונטרבס בהפגנתיות אל בטנה, בעוד צלילי הכלי מתארכים ומתנמכים והאווירה הדרמטית מודגשת.

העבודה מציגה את מורכבות היחסים בין מחול ומוסיקה, הדומה למורכבות היחסים שבין גבר לאשה. ניסיונות המשתתפים להוביל זה את זה, להתאים את עצמם לאחר או להתנגד זה לזה מייצרים מתח. בתחילה תנועת הרקדנית מהווה ויזואליזציה³ של הצליל ומתאמת לאיכותו ולאורכו. לאחר מכן נוצר פער בין הסאונד לתנועה. בהפסקות המוסיקליות תנועתה של המבצעת נמשכת ונדמה שהיא מושכת את הצליל או מאריכה אותו. ניגוד קיצוני יותר מתרחש כאשר הצלילים קטועים ומהירים ואילו התנועה ארוכה ומתמשכת. ברגעים אחרים איוואנוצ'קו עוצרת את הנגינה

וההפסקה מבליטה את קול נשימתה המואצת, המסמלת את המתח והמאמץ הנובעים ממשחקי הכוח שבין השלושה. איוואנוצ'קו גם לוקחת לעתים פיקוד על הכלי. היא פורטת על המיתרים צלילים צורמים, מושכת את הקשתות על המיתרים באופן קטוע ומתופפת על הכלי בשתייה. בחלק אחר השניים מנגנים יחד על הכלי, כשהיא אוזנת בקשת והוא משתמש בידיו. הקשר בין המבצעים בא לידי ביטוי בהקשבה העמוקה זה לזה המתבטאת גם בשפת גוף דרוכה, במבטים העוקבים של שניהם ובתגובות לפעולתו של האחר המייצרות תנועות וצלילים ספונטניים.

לומלי נע בעיקר כדי להפיק צלילים. מעבר לכך, הוא נע תוך כדי מגע עם איוואנוצ'קו, יוצא וחוזר מהבמה בהליכה, מובל על ידה, מוביל אותה, שוכב, מתגלגל, מניע את הקונטרבס ברחבי הבמה ומניח אותו בצורות שונות. עם זאת, רפרטואר התנועות שלו מוגבל ביחס לזה של איוואנוצ'קו, שכן רוב הזמן הוא מפעיל את הכלי המגושם ומנגן עליו. במשך רוב היצירה לומלי ניצב במאונך לרצפה, בעוד היא מממשת צורות וכיווני תנועה שונים. בהשוואה ללומלי, מגעה של איוואנוצ'קו בכלי נראה פחות מיומן ומשדר בעיקר כוונות דרמטיות.

השניים משתמשים בכלי בכמה אופנים: הם פורטים עליו בעזרת שתי קשתות ובאצבעותיהם, שורטים אותו ומתופפים על גופו ועל מיתריו. כתוצאה מכך הצלילים המופקים משתנים. לפעמים הם צורמים או קטועים, ולפעמים נמשכים ונמוכים. הלחן משפיע על האווירה המתוחה. גם קול צעדיהם של השניים, נשימותיהם, מגעם זה בזה ומגע גופם ברצפה מפיקים צלילים. כאשר הנגינה נפסקת מודגשת התנועה אף יותר, על איכויותיה המוסיקליות ועל הדינמיקה, המקצב והמהירות המשתנה שלה. השקט מדגיש את קולות הקהל, שהקרבה אליו בחלל המצומצם מייצרת תחושה של אינטימיות, פגיעות ומעורבות.

הכלי, שהוא כאמור משתתף נוסף במערכת היחסים המורכבת, מספק גירוי חושי⁴. הוא משפיע על הרקדנים ומושפע מהם. הכובד שלו גורם לתנועה אטית וכאשר איוואנוצ'קו מרימה אותו במאוזן, היא כפופת ברכיים וקמורת גו. הרקדנים מניעים את הכלי, משנים את תנוחתו, מנגנים בו ונוגעים בו באופנים שונים. הם דוחפים, גוררים ומזיזים אותו, נשענים עליו, מכים בו, פורטים עליו, מלטפים אותו, מרימים אותו, מתופפים עליו ושורטים אותו. הכלי מוטל על צדו, ניצב מאונך, מונח מעל הרקדנית, נשען על הכתף, לפעמים מוחזק על ידי הרגליים ולפעמים נאחז בידיים. כך הוא הופך לישות דינמית, התורמת לעיצוב המשתנה של חלל הבמה. בנוסף, הכלי הוא מקור השראה לתנועה והמופיעים מחקים את תנוחתו ואת צורתו. אפשר להבחין בכך כאשר גופה של איוואנוצ'קו מוטל על צדו, בדומה לתנוחת הכלי, וחושף קימורים זהים, או כאשר היא מתעוותת על הרצפה כמו מיתר רוטט. היא נשענת על לומלי באופן המזכיר את האופן שבו הכלי נשען עליו ומכוונת את ידיו למשש את גופה באופן המזכיר את מגעו בקונטרבס. לא רק צורתו, גודלו ומשקלו של הקונטרבס משפיעים על תנועת המשתתפים, גם למרקם שלו יש חשיבות. אופן המגע של המשתתפים במשטחים השונים של גוף הכלי מייצר צלילים שונים: המגע עם המשטח החלק מייצר צלילים צורמים, ההקשה על העץ מזכירה תיפוף והפריטה על המיתרים משחררת צלילים רוטטים.

צורתו של הקונטרבס מעוררת דימויים ואסוציאציות מיניים. גופו מזכיר גוף של אשה וניכר כי המגע של לומלי בו מלבה את קנאתה של איוואנוצ'קו. הכלי משמש אובייקט חושני מגרה, המתגרה בשניים האחרים: המשתתפים חובקים אותו בהזדמנויות שונות ובחלק מסוים איוואנוצ'קו אוזנת אותו בין רגליה, בעוד לומלי ממשיך לנגן בו. לקונטרבס נוכחות חזקה לאורך כל היצירה, ולשינויי המרחק בינו לבין הרקדנים יש סמליות חשובה. לרוב לומלי קרוב לקונטרבס ומפעיל אותו, בעוד איוואנוצ'קו נותרת בודדה ומתוסכלת. כתוצאה מכך היא מנסה לזכות בקרבה ללומלי ולהפריד בינו לבין החפץ.

המופע מתבסס על אלתור הכפוף לחוקים מוגדרים כעיקרון מנחה, משלב את אמנות המחול ואמנות המוסיקה באופן שמאפשר הפקת צלילים ותנועה באופן ספונטני, חד פעמי, מקורי ומידי. לשם כך דרושות הקשבה טוטלית ותגובה ישירה של המבצעים זה לזה. מופע מסוג זה גם מאתגר את החושים של הצופים, שנדרשים לחבר את פרטי המידע הקוליים, החזותיים והמישושיים ולהתייחס גם לתנועות המוסיקאלי וגם לסאונד שמייצרת הרקדנית כדי להפיק משמעות מההתרחשויות שהם חווים.

זהו יצירה מתוחכמת, שמנצלת את המגבלות של שלושת המשתתפים לצורך בניית העלילה ומשמעויותיה. הכלי המגושם הופך לגורם המפריד בין בני הזוג ומכביד על היחסים ביניהם. הקרבה ההכרחית של לומלי לכלי היא הבסיס לבעיות בקשר ואיוואנוצ'קו מצליחה לבטא את תסכולה על ידי יצירת צלילים בדרך לא שגרתית, מעוותת וצורמת. כמו כן, ייתכן שהקושי במציאת שפה משותפת בין הרקדנית למוסיקאלי בחזרות הוא שהיווה בסיס ונתן השראה ליצירת היחסים הסבוכים שהם מציגים על הבמה. בסיום העבודה, עם התפוגגות האור, נראה שהקונפליקט ביניהם אינו מגיע לפתרון ושלושתם נותרים כרוכים זה בזה. האשה נזקקת לגבר כפי שהמחול קשור למוסיקה, המוסיקאלי זקוק לקונטרבס כדי לייצר צלילים ולשמר את זהותו והכלי היה נותר חסר משמעות אם השניים לא היו מתייחסים אליו.

סורה חושך

הכוריאוגרפית הבלגית אנה תרזה דה קירסמייקר נחשבת לאחת מיוצרות המחול הבולטות בזמננו. ב־1981, בעת הכשרתה כרקדנית בניו יורק, היא הושפעה מזרם המחול הפוסט־מודרני⁵, (כתב דה באק, de Baecque) (2010). אין זה מפליא, אם כך, שבהמשך דרכה היא שיתפה פעולה עם אמנים מתחומים שונים ובדקה כיצד ניתן לשלב אמנויות כמו מחול ומוסיקה באופנים לא שגרתיים.

היצירה *צ'זנה*⁶ בוצעה לראשונה ב־2010 בפסטיבל אביניון (d'Avignon) בעיירה צ'זנה שבאיטליה. בעבודה זו מקדמת דה קירסמייקר את חקירתה בכל הנוגע לשילוב של מוסיקה ומחול. 19 רקדנים ומוסיקאים (שישה זמרים ו־13 רקדנים) חולקים את הבמה יחדיו, שרים ורוקדים בדיאלוג עם לחן מהמאה ה־14 של ארס סובטילור. הכוריאוגרפית חיפשה מוסיקה הקשורה בהיסטוריה של צ'זנה ומצאה כי בסוף המאה ה־14 נטבחו אלפים מתושבי העיר. כוונתה היתה לחבר בין התנועה של המבצעים בהווה למוסיקה של העבר, באופן שידגיש את הרגשות המשותפים לבני שתי התקופות (Keersmaeker, 2012).

המופע *צ'זנה* הוא פרי של שיתוף פעולה בין להקתה של דה קירסמייקר – רוזאס (Rosas) למלחין ביוון שמלצר (Schmelzer) והאנסמבל המוסיקלי שלו, גריינדלוו (Graindelavoix – גרעין הקול). תהליך היצירה המשותף ארך ארבעה חודשים, שבהם נאלצו האמנים להתמודד עם הלחן המורכב והשוני ברקע המקצועי שלהם. הם גם חיפשו חיבורים אפשריים בין שתי האמנויות (Cvejic & Keersmaeker, 2013).

מבנה הלחן התווה את המבנה הדרמטי של היצירה. בהתאם למוסיקה גובשו עשר סצינות כוריאוגרפיות שלכל אחת מהן מבנה עלילתי משלה. המוסיקה גם סיפקה קווים מנחים להתייחסות הכוריאוגרפית לחלל, לזמן וליחס שבין המשתתפים. לדוגמה, המשתתפים מתנועעים ושרים בהתאמה ללחן הרב מקצבי או בניגוד אליו.

דה קירסמייקר מסבירה שהחליטה שמשותפי המופע ישירו, מפני שזמרה היא תוצר של הנשימה – אלמנט בסיסי בחייו של כל אדם. הקול, היא מוסיפה, הוא מאוד אישי והוא יכול להגיע לקצוות של חולשה או של זעקה וצרח (de Baecque). ביצירה עצמה הקול, הנשימה והתנועות המינימליסטיות מבטאים את הפגיעות האנושית. מאחר שרוב המשתתפים

לפעמים יש צורך להשלים את החסר בעזרת הדמיון. החשיכה מאחדת את התנועה והקול, כך שאי תנועה מלווה בדממה ותנועה מלווה בקול. האור מתחזק בהדרגה ומהווה את תשתית הזמן ליצירה, לתנועה ולצלילים. הדמויות נחשפות לאטן, כמו חיזיון מהעבר שמתגלה באטיות. התאורה מדגישה מעגל חול לבן המקיף את רצפת הבמה. הרקדנים שמתנועעים בקרבת המעגל מטשטשים את גבולותיו ומפיקים בעקבות מגעם עמו צלילים מגוונים. נראה כי פעולת הטשטוש מסמלת את עקרון שבירת הגבולות ביצירה: טשטוש תפקידי המשתתפים, טשטוש הגבולות בין קול לתנועה וטשטוש הגבולות בין הזמנים.

לסיכום, היצירה צ'זנה מדגישה את הקשר הטוטלי בין מוסיקה למחול ואת התלות ההדדית ביניהם. במקרים רבים מקורם של קולות המופקים על הבמה בתנועה, בעוד שלתנועה יש איכויות מוסיקליות. השימוש במחול ובשירה הנובעים מגוף המבצעים הוא שמאפשר להחיות את העבר בהווה ולקשר אותו למציאות של היום. העבודה גם מקדמת בשלב נוסף את המחקר בדבר שילוב בין מוסיקה ומחול, מוסיקאים ורקדנים. היא מוכיחה שיש מקום נוסף לחקירות כאלה, שאולי יביאו לתגליות חדשות.

לחזות בלחן ולהאזין לתנועה

המלחין ויוצר הסרטים הבלגי תיירי דה מיי הוא אחד מהמייסדים של האנסמבלים המוסיקליים איקטוס ומקסימליסט (Maximalist & Ictus). הוא למד ב־IAD, אוניברסיטה לאמנויות בבלגיה, ובשנות ה־80, לאחר שפגש בפרנאן שירן (Fernand Schirren), מלחין ומתופף, החל להתמקד ביצירת לחנים המבוססים על מקצבים ומחוות מוסיקליים ותנועתיים. יצירותיו המוסיקליות בוצעו על ידי אנסמבלים חשובים, כמו Arditti Quartet, the Hilliard Ensemble, London Sinfonietta, Ensemble Modern, Muzikfabrik, Orchestre Symphonique de Lille.

מעבר לעשייה המוסיקלית, דה מיי שיתף פעולה עם אנשי מחול כמו אנה תרזה דה קירסמייקר, וים ואנדקיבוס (Wim Vandekeybus) ומישל דה מיי (Michèle de Mey). בשנת 2005 התמנה למנהל אמנותי שותף של מרכז שרלרואה (Charleroi), מרכז לכוריאוגרפיה בבלגיה (Guynemer, 2011).

דה מיי פיתח שיטה של כתיבה מוסיקלית המיועדת לתנועה, שמותאמת במיוחד ליצירות שהאספקטים החזותיים והכוריאוגרפיים שלהן חשובים לא פחות מהמחוות המפיקות את הקול. שיטת הכתיבה החדשה מחייבת מתופפים, למשל, שעד כה התרכזו רק בתנועה מדויקת להפקת הצליל הדרוש, להתמקד גם באסתטיקה התנועית. ניסיונות אלו קיבלו ביטוי ביצירות כמו: *Musiques* (1996), *Unknowness* (1996), *Light Music de tables* (1987), *Pièces de gestes* (2008), *Silence Must Be!* (2001). יצירות אלו דורשות מהמבצעים להקדיש תשומת לב לאספקטים הוויזואליים של תנועתם. שתי העבודות האחרונות מבוצעות בשקט מוחלט ולכן אין אפשרות לשדר אותן ברדיו.

חיפוש הדרכים לחיבור קול ותנועה הוביל את דה מיי להלחין מוסיקה לקולנוע, למופעי מחול ולסרטי מחול. הוא גם יצר אינסטלציות המשלבות מחול, מוסיקה ווידאו (Harrop, 2012). לטענתו, מחול וקולנוע מובילים להתפתחויות המספקות ביותר בהלחנה, מכיוון שהם מסננים את הלחן באכזריות. לפי תפישתו, בשילוב בין אמנויות ברוב המקרים תחום מסוים עוקב באחר ותומך בו. למרות זאת, דה מיי ממשיך לחפש יחסי עבודה שוויוניים. הפתרון שלו לבעיית האי שוויון בשילוב שבין אמנויות הוא שימוש בגורם שלישי, כמו שיר או דימוי, המעניק השראה ליצירה ומתפקד כעיקרון מנחה חיצוני (Plouvier, 2001).

אחת מעבודותיו המפורסמות של דה מיי היא *מוסיקת שולחנות* (*Musique de tables*) משנת 1987. היצירה נכתבה לשלושה נגני כלי הקשה,

אינם זמרים מאומנים, חלק מהמזמורים מבוצעים בלחישות או בשריקות במקום בשירה. בתחילת המופע, למשל, אחד הרקדנים עומד עירום בקדמת הבמה וצורח מעמקי נשמתו בעודו מתכופף ומתיישר לסירוגין. כך הוא מספר לקהל על מעשי העוול שנעשו בצ'זנה. מעבר לקולות השירה, תנועתם של המופיעים מייצרת צלילים: ניתן לשמוע לאורך היצירה את חבטות הגוף ברצפה, צעדיהם של הרקדנים ונקישות חוזרות ביתד על קיר. כך מתווסף פסקול עכשווי שככבה קולית המצטרפת ללחן מהעבר.

הכוריאוגרפיה ביצירה מייצגת דימויים ודמויות מימי הביניים, מהתקופה שבה אירע הטבח. ההקשר ההיסטורי של היצירה בא לידי ביטוי באוצר התנועתי הייחודי של המשתתפים. לדוגמה, דמותו של ברנבאו ויסקונטי, עריץ מרושע מהמאה ה־14, מגולמת על ידי אחד הרקדנים שתנועותיו מזכירות עריפת ראשים והרג באמצעות גרזן. בחלק אחר נשענים המופיעים זה על זה ונפלים באטיות לרצפה, דימוי המזכיר גופות הקמלים בעקבות מחלה. דה קירסמייקר (2012) בחרה באוצר תנועתי פשוט, שכפוף לכמה עקרונות ומהווה בסיס משותף לכלל המופיעים. על פי רוב היא משתמשת בתנועה אנכית (חוט שדרה אנכי), בהליכה כבסיס המארגן את התנועה בחלל ובזמן, בנשימה ובקול. החלטות אלה איפשרו שלל שילובים, כמו שירה של קול מסוים תוך כדי ביצוע תנועה המותאמת לקול אחר (Cvejic & Keersmaeker, 2013).

מעבר לכך, דה קירסמייקר החליטה לשבור את ההיררכיה התזמורתית והמחולית וכך העניקה ליצירה ייחוד יוצא דופן. כל משתתפי המופע מייצרים צלילים, נעים בחלל הבמה ומנצחים חליפות על המופע. לעתים חלק מהמשתתפים שרים בעוד אחרים נעים, לעתים כולם שרים וכולם נעים ולעתים אין קול ואין תנועה. כל המשתתפים נמצאים על הבמה לאורך כל היצירה, כך שתשומת הלב של הקהל למתרחש על הבמה תלויה במיקום המשתתפים, במידת חשיפתם לאור, בצלילים שהם מפיקים ובתנועתם.

ההחלטה להעלות יצירה המבוססת על לחן מורכב, בהשתתפות אמנים מתחומי התמחות שונים, הציבה ליצירת כמה אתגרים. למשל, הצורך לשלב בין מספר לא קטן של רקדנים (ביניהם רוב של 16 גברים) למוסיקה מעודנת ומתוחכמת. הפתרון שמצאה דה קירסמייקר הוא שימוש בתנועה בעלת איכות קלילה ומרחפת, החולפת על כל רחבי הבמה. בנוסף לכך, אף על פי שהמשתתפים נמצאים על הבמה לאורך כל היצירה, תחושת הדחיסות משתנה. לעתים יש הרגשה שהחלל צפוף ולעתים התחושה היא שהוא פרוץ ומאורר. אתגר נוסף שעמו התמודדה הכוריאוגרפית היה הצורך לאפשר תנועה והפקת קול בו זמנית. היא מצאה כי הפתרון צריך להתבסס על פשטות, ולכן התמקדה ביצירת מוטיבים תנועתיים שבהם נעשה שימוש בתנועה של איבר אחד, בהליכה ובשינויים קלים באינטנסיביות (Cvejic & Keersmaeker, 2013).

דה קירסמייקר משתמשת בחלל ובזמן, המכנים המשותפים למוסיקה ולמחול, כדי לחבר ביניהם. עם זאת, לא תמיד שתי האמנויות מתמזגות. לפעמים הן מתקיימות זו בצד זו, לפעמים הן מתנגדות זו לזו ובפעמים אחרות הן מתקיימות בנפרד. החיבור בין הלחן מהעבר לתנועה בהווה מגשר על פער הזמנים ומודגש לעתים בטכניקת הוויזואליזציה. למשל: הרמה שמבוצעת לצליל גבוה או התגברות של עוצמת הקול והתגברות המתח כאשר אחד המשתתפים מתקרב לאחר. בנוסף למקרים אלו, לאורך כל המופע המשתתפים נכנסים לבמה מכיוונים שונים, ממש כמו תווים הממוקמים בגבהים שונים על הסולם המוסיקלי.

גם האלמנטים ההפקתיים, כמו התאורה ועיצוב הבמה, תורמים לחידוד הרעיונות המרכזיים העומדים מאחורי היצירה. המופע המקורי בוצע בארבע לפנות בוקר, טרום זריחה, באוויר הפתוח. האפקט שוחזר מאוחר יותר באמצעות תאורה בתיאטראות. שינוי עוצמת האור לאורך היצירה כופה על חוש הראייה וחוש השמיעה להסתגל מחדש למציאות המשתנה. התפישה החושית של הצופה מתמקדת במידע הוויזואלי או האודיטורי.

יצירתיים. הפרטנר שלי לבמה קיים את הדיאלוג בינינו באופן פיסי ובאמצעות שירה, בעוד אני נותרתי אילמת, נשענת על תנועות הגוף שלי ככלי הבעתי חלקי. ניסיון זה אישש מבחינתי את חשיבות שיתוף הפעולה בין אמנים והצביע על היתרון הטמון בשימוש בתנועה ובמוסיקה הנובעות מתוך אותו גוף, כדי ליצור חוויה אסתטית שלמה ועשירה יותר. בתהליך היצירה, מאחר שהזמר למד את הטקסט והלחן בעל פה, האיכויות המוסיקליות, התוכן, המבנה והכוונה של הביצוע היו טבועים בו הרבה יותר מאשר בי. הניסיון שלו הוליד גם קשיים, מאחר ששירה מצריכה שימוש מסוים בתנוחת הגוף, כך שלעתים היה צורך להחליף תנוחות מפני שהוא חש אי נוחות וחפש תנוחה שתאפשר לו לשיר ללא הפרעה. באופן כללי, דווקא מכיוון שכל המשתתפים הוצבו מחוץ לתחום המוכר להם נוצר שיח מעניין, שבו כל אחד תרם מכישוריו לפרויקט ונבנתה יצירה סוריאליסטית וייחודית.

בשנים האחרונות ניכרת בעולם מגמה של פריצת גבולות: משטרים מגבילים עוברים מן העולם, גבולות מגדריים מתנפצים, המעבר ממקום למקום קל יותר ואמנים מכל התחומים בוחרים להתחבר לשותפים כדי להפיק יצירות מקוריות. מאמר זה תומך בנישה של תיאורטיקן המחול (Noverre, 2004), שמוצא כי המפגש בין האמנויות הוא קסום ומפתה. אמנות אחת מעוררת השראה באמן מתחום אחר וכך נולדות יצירות המכשפות את הקהל. בשיתוף פעולה בין מוסיקאים לרקדנים ובשימוש במוסיקה חיה טמונים יתרונות רבים, המחזקים את החוויה ותורמים לאותנטיות של היצירה. המופע מקבל ממד ספונטני ומתחדש, כאשר התקשורת בין המבצעים תלויה ברגע ההתרחשות. השילוב הבינתחומי מאפשר יצירת שפה אמנותית חדשה ומקנה למופע משמעויות, שלא היו באות לידי ביטוי ללא השיתוף. למשל, תנועות המוסיקאים או הצלילים שמפיקים הרקדנים בחזרות ומימושם במופע יכולים להעשיר את המנעד הבעתי של היצירה. מעבר לכך, הצוות כולו מחובר אישית ואמנותית לפרויקט האמנותי, שתי האמנויות מקודמות יחד וקהל היעד גדל. היתרון בשיתוף הוא אינטראקציה שוויונית בין הרקדנים והמוסיקאים, המובילים זה את זה לסירוגין, טוען נאהאצ'יוסקי (Nahachewsky, 2012).

שילוב אמנים בהופעה חיה מצריך הקשבה טוטלית ומאפשר חופש אלתור – גורמים המחברים את המופע באופן מידי להווה. לעומת זאת, השימוש במוסיקה מוקלטת מגביל את התגובה של הכוריאוגרף למוסיקה, מסבירה המלחינה וייט (White, 2006). המוסיקה קבועה ולכן היא הדומיננטית, אפילו אם נעשים ניסיונות מסוימים לערוך אותה.

המחול והמוסיקה באו לעולם שלובים זה בזה, נכתב בספר *מוסיקה ממבט ראשון*. בשתי האמנויות באים לידי ביטוי צרכים נפשיים עמוקים של האדם – הצורך להניע את הגוף בתנועות קצובות ואסתטיות והצורך להפיק צלילים. חשיבותן של שלוש היצירות שבהן עסק מאמר זה טמונה בחזרה לצורך הקדום הזה, שממנו התרחקנו. בזמנים שבהם האינדיווידואליזם מקודש, מובילות אותנו שלוש היצירות להעריך מחדש עבודה משותפת, קהילתיות, רגישות וסקרנות לתחומים נוספים. אם יוצרי מחול נוספים יהיו מעורבים בשיח בינתחומי, ייתכן שיגבר הסיכוי לשיפור מעמדו של המחול, שנמצא כיום במקום נחות יחסית לשאר האמנויות. מעבר לכך, מיזוג תחומים מצריך שינוי של תהליכי העבודה והיצירה הרגילים ויוצר פתח לניסיונות חדשים. כתוצאה מכך, כל האספקטים של ההפקה (תאורה, אביזרים, מולטימדיה, תלבושות) מושפעים מהמיזוג החדש באופן שמאפשר פריצה של תפישות מסורתיות.

בנוסף, שילוב בין אמנויות דורש התייחסות סימולטנית של הקהל אל שני התחומים (קול ותנועה) כדי להגיע לרובד פרשני נוסף, כותבת אזולאי (2006). התייחסות זו מאפשרת לקהל להבין את מהות היחסים המורכבים המוצגים בטרויו או לקשר את ההיסטוריה להווה בעבודה *צ'נזה*. מעבר לכך, הצפייה הרב חווייתית מאתגרת את ציפיות הקהל. למשל, *בטרויו*

המפיקים צלילים שונים בהקשה על שולחן ומבצעים כוריאוגרפיה מדויקת בעזרת זרועותיהם וידיהם. הבסיס הרעיוני של היצירה הוא איתור הקשר שבין המוסיקה למחווה המפיקה קול וחיידוד הקשר בין מחול ומוסיקה. ההיבטים הכוריאוגרפיים של היצירה חשובים בדיוק כמו היבטיה המוסיקליים וכל תבנית קצבית הנכללת בה מיוצגת על ידי רצף תנועותי מסוים (Harrop, 2012). דה מיי יצר אוסף של מושגים מטפוריים חדשים, שתומכים בתהליך ההלחנה ובשיטת העבודה הייחודית שלו. מבצעי יצירותיו משתמשים במונחים כמו הקלדה, מגבים של חלונות ונגינה בפסנתר (Plouvier, 2001).

ביצירה *Silence must be!* מתחברים התנועה והקול למקשה אחת, עד שאפשר להגדיר את המבצע גם כמוסיקאי וגם כרקדן. בדומה ליצירה *מוסיקת מחוות* (*Musique de geste*), גם יצירה זו היא עבודה למנצח יחיד, לחן של מחוות פיסיית של הזרועות והידיים. היצירה מבוצעת לרוב ללא קול, והמוסיקה מדומיינת על ידי הקהל. כמו במוסיקת *שולחנות*, גם ביצירה זו נבחן הגבול הדק שבין מוסיקה ומחול, תנועה מסמלת צליל ומקורו של צליל בתנועה. המחוות מזכירות ניצוח, אבל כשהפסקול מתחיל להתנגן, התמונה מתחילה להתבהר והיצירה נדמית למחול או לתיאטרון תנועה. כשהפסקול נפסק והתנועה הקצבית נמשכת, נותרת ההשפעה של הצלילים שנשמעו קודם ונוצרת התאמה ביניהם (Smith, 2003).

המופיע עומד בחדר חשוך, בבגדים שחורים, אך כפות ידיו וראשו גלויים לעין. כך אפשר להתמקד בתנועות ובמקצבים שנוצרים. היצירה נפתחת כאשר המנצח מייצג את הדופק שלו בתיפוף בכפות ידיו על חזהו, מחווה המסמלת את החיבור בין תנועה לקול באופן הראשוני והבסיסי ביותר. שכן, התנועה והקול הם חלק מהחיות שלנו ומהקצב המלווה אותנו לאורך שנים. בהמשך יד אחת ממשיכה לסמל את הדופק, בעוד היד השנייה מסמנת מקצב אחר ואפשר להבחין בין שתי שכבות מקצביות. המבצע קייסי קאנגלוסי (Cangelosi) אף עוצם את עיניו ונראה כי הריכוז הנדרש לביצוע העבודה גבוה ביותר. בעוד ניצוח רגיל מלווה בהיזון חוזר מהתזמורת, כאן ההיזון החוזר הוא פנימי. משמע, המבצע והצופה נדרשים לדמיין ולהמציא את הלחן והמקצב. בהמשך המנצח יוצר צורות גיאומטריות בעזרת ידיו ועוקב אחריהן בניסיון לדייק בגרפיקה הצוירית. העבודה נחתמת כאשר קאנגלוסי מקרב את אצבעו לשפתו, באופן שבו אנו רגילים לסמל שקט. הוא מצביע בחדות על הקהל וחוזר לסמל את הדופק שלו. בחלק זה, המחוות חוזרות לייצג סמלי תקשורת חברתיים מוכרים.

ביצירה *Silence must be!* דה מיי שובר את הגבולות המגדירים את תפקיד המוסיקאי ואת תפקיד המחולל ומציג מוסיקאי שהוא גם רקדן. הוא מרחיב את תחום ההלחנה באמצעות חיבור של החשיבה המוסיקלית להיבטים תנועתיים וויזואליים ואת תחום המחול לייצור לחנים מורכבים. בנוסף לכך, הוא יוצר חוויה סינסטטית (מיזוג קוגניטיבי בין חושים שונים) ומשחק עם גבולות התפישה של הצופה, שרואה את הקצב ושומע את התנועה. באתר YouTube מצאתי את התגובה הבאה על היצירה:

"As a musician who is losing his hearing, this piece was oddly comforting. Thanks"

תגובה זו, שכתב צופה חירש כדי להודות לדה מיי על היצירה, מסכמת באופן הטוב ביותר את חשיבות מפעלו של דה מיי, שמלחין מוסיקה שממנה גם חירשים מצליחים ליהנות.

אני כינור

באפריל 2013 התבקשתי לקחת חלק באופרה *Climbing Toward Midnight* בבימויה של נטע יכין, שהוצגה בסידני שבאוסטרליה. השיח שנוצר בין הרקדנים, המוסיקאים והשחקנים שהשתתפו במופע הבהיר לי באופן ממשי את הנושאים שמנסה מאמר זה לברר. האתגר העיקרי בתהליך העבודה היה הצורך להגן על היושר האמנותי, תוך כדי סיפוק הצרכים הבעתיים הייחודיים של המשתתפים. לשם כך נדרשו פתרונות

Polemic, *The Opera Quarterly* Vol. 22, No. 1, pp. 4-21, Oxford University Press.

Duggan, B, 2012. "Q&A: Sasha Ivanochko," series 808. Retrieved from: <http://series808blog.wordpress.com/2012/10/22/qa-sasha-ivanochko/> (1.6.13)

Duggan, B. 2012. Q&A: Sasha Ivanochko, series 808, retrieved from: <http://series808blog.wordpress.com/2012/10/22/qa-sasha-ivanochko/> (1.6.13)

Ecole de danse. 2013. "Sasha Ivanochko Biography". Retrieved from: <http://www.edcmtl.com/en/sasha-ivanochko> (1.6.13)

Guynemer, C. 2011. "'Movement' supplement dedicated to Thierry De Mey." Retrieved from: <http://www.charleroi-dances.be> (1.6.13)

Harrop, T. 2012. "Todd Harrop's musings on the arts". Retrieved from: <http://thmuses.wordpress.com/page/2/> (1.6.13)

Humphrey, D. 1987. *The Art of Making Dances*, Dance Books, Ltd, Hampshire, UK.

Jameson, F. 1990. *Signatures of the Visible*. New York & London: Routledge.

Nahachewsky, A. 2012. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*, NC: McFarland & Company.

Noverre, J.G, 2004. *Letters on Dancing and Ballet*. Alton: Dance Books.

Smith-Autard, J.M, 2000. *Dance Composition, Theatre Arts Series*, Psychology Press.

Plouvier, J. L, 2001. "Interview with Thierry De Mey for the Musica Festival in Strasburg, Brussels." Retrieved from: <http://www.ictus.be/Scrapbook/DeMey-Eng.html> (1.6.13)

Smith, C. 2013. Blending the Auditory With the Visual, IMPULS 2013. Retrieved from: <http://www.icareifyoulisten.com/2013/02/blending-auditory-visual-impuls-2013> (1.6.13)

Stiefel, V. 2002. "A Study of the Choreographer/Composer Collaboration." Working Paper Series 22, Princeton University.

The Musicgallery, 2012. "The Music Gallery Presents: Sasha Ivanochko & Aaron Lumley." Retrieved from: http://www.musicgallery.org/eachevent.php?event_id=15 (1.6.13)

White, B. 2006. "As if they didn't hear the music, Or: How I Learned to Stop Worrying and Love Mickey Mouse." *Opera Quarterly*, Vol. 22, pp. 65-89. Oxford Journals.

מאיה גביש היא בוגרת תואר שני למחול וחינוך מטעם האקדמיה למחול והאוניברסיטה העברית בירושלים. כיום היא מתגוררת באוסטרליה, שם היא מרצה ומלמדת מחול וכוריאוגרפיה במסלול לתואר ראשון במחול. בשנת 2015 אוניברסיטת UWS שבסידני העניקה לה מלגה ללימודי דוקטורט לצורך יישום מחקר המשלב מחול ופסיכולוגיה קוגניטיבית. בשנים האחרונות השתתפה בכמה הפקות בהנחיית הכוריאוגרף דין ואלש והבמאית נטע יכין. בישראל לימדה במגוון מנחות מחול, בהשתלמויות מורים ובבתי ספר למחול והופיעה כרקדנית בהפקות שונות.

ייתכן שהצופה יופתע מנגינה לא שגרתית בקונטרבס. בעבודה של דה מיי הצופה, שמצפה להאזין ליצירה מוסיקלית, מתבונן בתנועה של המבצע המכתיבה לחן לתוך תודעתו. בעבודתה של דה קירסמייקר אי אפשר להבדיל בין האנסמבל המוסיקלי ללהקת הרקדנים.

ליסיום, נראה כי למרות כל הניסיונות הרבים שנעשו בעבר לבחון את הפוטנציאל הגלום בקשר שבין מחול למוסיקה, מוסיקאים ורקדנים, יש עוד מקום להעמיק ולמצוא שילובים אפשריים נוספים. התחזית הסבירה היא שבעתיד יתבססו היחסים בין שני התחומים על התקדמות טכנולוגית ושכוריאוגרפים יתנסו בדרכים לשלוט במוסיקה. הרקדן ייצר את המוסיקה בעצמו ולמעשה יהווה את המוסיקה.

הערות

¹ סטיפל (2002, Stiefel) מציג במחקרו *A Study of the Choreographer/Composer Collaboration* שבע אפשרויות לשיתופי פעולה בין מלחין לכוריאוגרף: מוסיקה שנכתבת לאחר הכוריאוגרפיה ומוקלטת, מוסיקה שנכתבת לפני הכוריאוגרפיה והמופע, ששניהם מוצגים לבסוף בהופעה חיה, מוסיקה שנכתבת לפני המופע ומוקלטת, מוסיקה שנכתבת לאחר כוריאוגרפיה ספציפית ומוצגת במופע חי, מוסיקה מאולתרת לכוריאוגרפיה בהופעה חיה, מחול שמאולתר למוסיקה מוקלטת ומחול שמאולתר למוסיקה חיה. ניתן להוסיף אפשרות נוספת למודל של סטיפל: מוסיקה וכוריאוגרפיה הנוצרות מתוך תהליך עבודה משותף ומוצגות יחד בהופעה חיה.

² את היצירה ניתן לראות באתר <http://vimeo.com/35097546>

³ ויזואליזציה היא מושג שלפיו הכוריאוגרפיה והתנועה מזוהות עם הגוון, הדינמיקה, המבנה והבסיס הקצבי של המוסיקה (Damsholt, 2007).

⁴ המגע באובייקט יוצר תגובה קינסטטית אצל הרקדן (Smith Autard, 2002).

⁵ אחד מסממניו הבולטים של הזרם הפוסט-מודרני הוא טשטוש הגבולות בין אמנויות ובין תחומים (Banes, 1987).

⁶ קטע מהיצירה ניתן לצפייה בקישורים הבאים: <http://vimeo.com/29526163>; <http://vimeo.com/29179836>

ביבליוגרפיה

אזולאי, א. 2011. *תפקיד הציון*, מכון מופ"ת. אוחר מתוך: <http://www.mofet.macam.ac.il/ktiva/kivunim/article26/chapters/Pages/thepaint.aspx#top> (1.6.13)

ורדי, א. אברבאיה, ע. פרל, ב' 2002. *מוסיקה ממבט ראשון*, פרקי ברוק (ב), האוניברסיטה הפתוחה.

Banes, S. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*. Middletown, Wesleyan University Press.

Blom L.A, Chaplin, L.T, 1982. *Intimate Act of Choreography*, University of Pittsburgh Press.

Cvejic' B. &, de Keersmaeker A.T. 2013. *En Attendant & Cesena*, Yale University Press, New Haven and London.

Dahl, S. Friberg, A. 2007. *Visual perception of expressiveness in musicians' body movements*, University of California Press 24 (5), 433-454.

Damsholt, I. 2007. *Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical*