

## שיחה עם עודד זהבי

מירה זכאי

**עודד:** ראשית, אני מברך על ההזדמנות לשוחח. יש פה כמעט "העברה דורית" אחרי שספרי השיחות שלך עם אנדרה היידו, שהיה מן החשובים בין מורי, קבעו רף גבוה בשיח המוזיקלי והפארא-מוזיקלי בישראל. כל אחד מאתנו שייך לדור אחר. **מירה:** מהיכרות רבת שנים אתך, כמי שאכפת לו עד מאוד כל מה שנוגע לתרבות ולמוזיקה הישראלית, כאמן שמבקר את המתרחש במציאות שאנו חיים בה באהבה וללא משוא פנים, אני תוהה מדוע אתה נחשב ל-"enfant terrible" בסצנה של המוזיקה הקלאסית ושל המוזיקה האחרת בישראל.

**עודד:** "ילד רע" של המוזיקה הישראלית? בגילי זה כבר מתחיל להחמיא. היו ימים שהייתי איש ריב ומדון. אני מודה שאני איש סוער, אבל זו סערה של אכפתיות, של מעורבות, וכן – גם של דעתנות (שמתמנת עם השנים, לטוב ולרע) ותחושה של אחריות כלשהי כלפי הסצנה הזאת.

**מירה:** מהקשבה ליצירותיך עולה שאתה נוגע בנימי הנפש, בעוצמות גדולות וכלי היסוס. ספר לי בבקשה על תהליך היצירה של "ל.ח.ם. – רקוויאם מלחמה ישראלי", יצירה שבעיניי היא מרכזית לא רק בקורפוס של יצירותיך, אלא גם בקורפוס של היצירה הנכתבת בארץ על ידי מלחינים בני דורך ובני הדורות הקודמים.

**עודד:** את ל.ח.מ.<sup>1</sup> כתבתי בטירוף חושים, ברגע מסוים מאוד, שש שנים לאחר

---

1. ל.ח.מ. רקוויאם מלחמה ישראלי, 1989-1991. 45 דקות של טקסטים מקוהלת (ליקוט המחבר, פרק ראשון ושני), "ראה שמש" מאת שלמה אבן גבירול (פרק שלישי), "פתח לנו שער", פיוט מתפילת יום כיפור (פרק רביעי). ביצוע בכורה של הגרסה הראשונה: פסטיבל ישראל 1989, בניצוחו של מגדי רודן; בהשתתפות מקהלת אנקור והסולנית ריקי גיא. ביצוע הגרסה השנייה: אוקטובר 1992, סדרת המנויים של תזמורת ראשון, בניצוחו של נעם שריף; בהשתתפות מקהלת האופרה הישראלית בניצוחו של

שהשתחררתי מהצבא, משירות כטנקיסט במלחמת לבנון. אני חש כי הייתי יוצא מדעתי אילולא הוצאתי את סערת הנפש שהתחוללה בי לאחר המלחמה הארוכה הזאת. כמו רבים אחרים שחוו שדה קרב, הייתי צריך להסביר לעצמי מדוע (דווקא אני) נשארתי בחיים. אני חושב שחלק גדול מה"אמביציה" שלי, בתחילת הקריירה, לפחות, נבעה מתחושה ש"חיי ניתנו לי במתנה" כדי שאספר מה ראיתי שם, בשדה הקרב.

אני חושב שמדינת ישראל, במודע, מרחיקה אנשים בעלי כישרון וצורך להתבטא משרה הקרב האמיתי, ולכן המציאו את גלי צה"ל ואת דובר צה"ל ואת הלהקות צבאיות; מאתרים בגיל צעיר את מי שיש לו כישרון וצורך להתבטא, ואת כל מי שקצת מכיר את העולם שאנו חיים בו, וממיינים אותם לאזורים שבהם המידע שהם מקבלים על הנעשה בשדה הקרב האמיתי מוגבל למדי. פה ושם נקלעים לוחמים אל זירת ההתבטאויות הפומביות, ואנחנו רואים בהחלט מה כתבו לוחמי ראשית המדינה כחיים גורי וס. יזהר, וגם מה כתבו אלו שחייבו אותם להצטרף לכוחות הלוחמים כמו יונתן גפן, מאיר אריאל ויענקל'ה רוטבליט. וכך גם המלחינים של המוזיקה האמנותית כמו איתן שטיינברג, בעז תרסי, ארי בן שבתאי ויובל שקד. חוויית המלחמה השפיעה על כולנו באופן מורכב ביותר.

ידעתי וחשתי שזה ייעוד וחובה, ובמהלך השנים חיכיתי להזדמנות לכתוב את הטקסט ואת הצלילים, ורוקנתי לתוכם את כל הכאב והזעם שחשתי על נפילת חברים, על זוועות שראיתי בשדה הקרב ועל אזלת היד שחשתי לנוכח המלחמה. המודל של רקוויאם המלחמה של בריטן, אחת מתחנות התרבות הגדולות של חיי, היה לנגד עיניי, אבל בחירת הטקסטים לא הייתה קלה. את "ראה שמש" של אבן גבירול ידעתי שאלחין, וידעתי שאלחין אותו למקהלת אנקור. לפרק השלישי. ידעתי שמצלולים הנשארים בטקסט הזה (בעיקר ה"מ" של המוות, וה"ל" - "שמש לעת ערב אדומה כאילו לבשה תולע למכסה") מחייבים הלחנה של נקודת עוגב. ידעתי שכמו בשיר - המועקה תלך ותצטבר ותעלה גם מקולם של אלו שראיתי בהם "לא גברים", ה"כמעט מלאכים", ה"לא נוגעים באמת באדמה". ידעתי שאני צריך את האדמה, ומצאתי אותה בקולה של אסתי קינן, הפותחת את היצירה בפסוקים מספר קוהלת: "מה יתרון לו לאדם בכל עמלו שיעמול תחת השמש, דור הולך ודור בא והארץ לעולם עומדת", ובקולה המלאכי של תמי טל (בפרק השני, "מה שהיה כבר הוא ואשר להיות כבר היה, כמות זה מות זה [...]").

---

מיכאל שני ומקהלת אנקור בניצוחה של דפנה בן יוחנן והסולניות אסתי קינן (פרקים 1 ו-4) ותמי טל (פרק 2).

שלושה מהפרקים מוקדשים לאנשים שהכרתי, שזכרם מלווה אותי כפצע. ספי שאומן, שלו מוקדש הפרק של מקהלת הילדים, היה מפקד שלי בצבא, איש אמוני (מלשון אמונה), שידע להראות לי דרך גם בתוך החיילות המעיקה. הפרק הראשון הוקדש לישראל שכטר, טייס שאתו למדתי בבית הספר בוואר, ואת הפרק השני הקדשתי לזכר רויטל סרי, בת מחזור שלי שנרצחה במנזר כרמיזאן שליד ירושלים. את הפרק האחרון, "פתח לנו שער" ("פתח לנו שער, בעת נעילת שער כי פנה יום, היום יפנה השמש ויבוא ויפנה נבואה שעריך"), בחרתי להקדיש לכל מי שאי-פעם צולק בחטא המלחמה. מ.ח.מ. הייתה יצירה מוקדמת מאוד, והטלטלה שעברתי בזמן החיבור שלה הבהירה לי עד כמה דק החוט שעליו אנחנו, האמנים, פוסעים בלא הרף. הייתה לי הזכות למצוא שותף־דרך חבר ובמידה כלשהי מנטור בתהליך הביצוע - המנצח והמלחין נעם שריף. הקשר שהתחיל בביצוע היצירה הזאת נמשך בהרבה כבוד ואהבה עד היום.

מידה: האם תוכל להרחיב ולדבר על הסגנון המוזיקלי של היצירה? אני רואה כאן התפתחות מהפן האישי לפן הלאומי. איך היא מתבטאת במוזיקה? האם יש כאן גשר, שבאמצעות המוזיקה מחבר בין הרקוויאם הזה לבין חויית הילדות?

עודד: היצירה הזאת משקפת שלב בהתפתחות המוזיקלית שלי, שבו הייתה בה עצמת ביטוי שכמעט לא חזרה בעתיד (משהו בבחינת "אני שקוע כל כך במה שיש לי להגיד עד כדי כך שה'איך' חשוב פחות"). במובן האישי הייתה פה מתיחת גבולות. הפרק הראשון היה כמעט פרימיטיבי באי-הרמוניה שלו: צלילי ההקשה שפותחים את היצירה, ואחריהם הקול ה"בריטוני" מאוד של אסתי קינן נותן איזושהי ארכאיות לחוסר האותנטיות שלה, השימוש בדיאלוג בין חליל גבוה ובין הקוליות הלא-קונצרטנטית באחת מנקודות השיא של הפרק הראשון. הייתה תחושה שקוהלת מאפשר להכליל איזשהו ייאוש מהשפות הקונצרטנטיות שבהן אני משתמש ובה-בעת גם לבדוק את הגבולות שלהן (כתיבה גבוהה מאוד לצ'לו סולו, "התבוססות במצלולי טרומבונים נמוכים", עיבוי מנעד אמצעי באופן שכמעט אי אפשר לחדור אותו, עכירות). אני לא בטוח שהייתי יכול לכתוב היום משהו כזה עם כוח ביטוי כזה, ובה-בעת, גם לא עסוק יותר מדי באמצעי הביטוי. בפרק השני יצרתי מסע דחוס מאוד בין פתיחה מלאכית ולירית לבין זעקת ייאוש (שמופיעה עם המילים "פמות זה קן מות זה"). מבחינתי, העובדה שאין "יפה ומכוער", שאין הפרדה בין שירת תהלים לבין קינה על המוות. אנחנו נידונים ליופי ולכיעור, לתקווה ולייאוש, בלי הגנה ובלי היכולת לשקוע באופוריה לאורך זמן. וגם בלי להיות מוחלטים אפילו בתחושות שלנו כלפי מה שעובר עלינו. כל אלו מצאו את ביטויים במהלך הזה של הכתיבה. זה גם היה אחד ה"פלירטוטים"

שלי עם הכתיבה לאבוב - כלי שבתקופה כלשהי היה בעיניי סמל של יופי שמושג במאמץ עילאי.

בפרק השלישי השתמשתי בנקודות עוגב ובטעמי מקרא, בשברי קריאות המצטברות זו על זו אגב דיאלוג אמיתי עם הטקסט של אבן גבירול. מבחינתי, הפרק האחרון הוא יציאה מכל מוסכמה סגנונית: מנעד קולי עצום, ליווי תומך עם מקהלה שהופכת למעיקה יותר ויותר, תזמורת שמכירה באיזושהי התכנסות פנימה (אולי "תבוסה") ביחס לפרק הראשון; איזושהי מופנמות שאינה מובילה לקתרזיס.

אני חושב שבאופן יוצא דופן לגבי עצמי "שכחתי" לרגע איך כותבים יצירה, ופשוט כתבתי אותה. היום, כשאני נאבק ב"קללת המיומנות", אני מבין שלראשוניות (אולי מסוג זה שהביאה את סטרווינסקי לכתוב את פולחן האביב ואת קורט וייל לכתוב את אופרה בגרוש) יש רגע אחד של "הולדת". גם כאן הצליח אלתרמן להיות ארס-פואטי כל כך בשיר "ירח", כשהוא אומר: "גם למראה נושן יש רגע של הולדת".

ליצירה היו שתי גרסאות ושני ביצועים. את הגרסה הראשונה ביצע מנדי רודן עם התזמורת הפילהרמונית הצעירה; את הגרסה השנייה ביצע במסירות אין קץ ובאהבה והזדהות עמוקות נעם שריף. מנדי, שתמיד היה קצת מתגונן, קצת מרוחק, קצת שומר על עצמו במסווה של מקצוענות, הפתיע אותי כל כך כאשר בערב הבכורה ובזמן ביצוע הבכורה "הרשה לעצמו" לא רק להיסחף מבחינה מוזיקלית, אלא גם לומר לי כמה מילים בלתי נשכחות אחרי הקונצרט. נעם שריף שהוא "מתאבד" אמיתי, צלל לתוך היצירה בחקירה אמיתית, בשאלת שאלות, בכירורים. נעם שריף, המנצח שהוא גם מלחין, היה כולו ביצירה וידע להעביר את חשיבות האירוע לתזמורת כולה. היו לי מעט דיאלוגים כאלו בחיי.

מירה: נראה כי היצירה הזאת היא לא רק תוצאה של אותה מלחמה ארורה, אלא גם של האדמה שצמחת בה, בית ההורים בירושלים של נעורייך. איך היא מתקשרת מבחינה מוזיקלית? האם יש כאן "גשר" באמצעות המוזיקה בין הרקוויאם הזה לבין חוויות הילדות?

עודד: לילדות בירושלים הייתה משמעות והיה ניחוח אינטלקטואלי, סקרני וחקרני. אני זוכר ארוחות שבת אצל אהרון אפלפלד, והיכרות חטופה עם מאיר הרניק, ביקורים אצל אסתר רזיאל-נאור ושעות ארוכות בביתה של אורה רותם-נלקן, שעם בתה רוני (בובנאית מחוננת) למדתי בכיתה. בגיל שמונה לקחו אותי לפגישה עם שמואל הוגו ברגמן, ובשישית שוחחתי (די הרבה) עם גרשון שקד. גם דוד שחר ובני ביתו ואפילו דן פגיס היו במילייה שבו גדלתי. היינו בית דעתני.

הרבה דעות, הרבה קולות, הקפדה יתרה על ניסוח ושפה. הייתה איזו הבטחה שאלו החיים האמיתיים, שזה העולם שלתוכו אגדל גם כבוגר, שהשמים הם הגבול. כל האנשים האלה עסקו בחקירה מתמדת, בשאלת שאלות, הם דיברו ביניהם ועם הוריי ואתו אופן שבו, אני מניח, היו מדברים בפני כיתת סטודנטים. אני זוכר התרוממות רוח וסיפוק מהיחס הזה שנים מאוחר יותר, כאשר למדתי בחוג לפילוסופיה אצל מורים כמו מרסל דיבואה, עדי צמח ושמואל שקולניקוב.

מירה: עוד נחזור לנושא האקדמיה ומקומה במערכת החינוך בארץ, אך המשך בבקשה לספר על קן חלומותיך, על הבית ועל ירושלים.

עודד: ירושלים הייתה מבחינתי מעבדת צליל וכל מה שבית יכול להיות. מצד אחד זו הייתה עיר במצור. עיר שהותקפה, שהוקמה בה חומת מגן מפני צלפים. כשהייתי בן שש פרצה מלחמת ששת הימים ואני זוכר את הימים במקלט. אני גם זוכר היטב את סבא שלי מנחם ריבלין לוקח אותי מיד בתום המלחמה לעיר העתיקה, שבה הוא נולד (אנחנו דור שמיני בירושלים ואמי היא ממשפחת ריבלין), ומחפש שם בין היתר את משפחת נאשאשיבי, שכניו משכבר. אני זוכר את הפרצופים המפוחדים של תושבי העיר העתיקה, ואת הכותל שמזדקר מתוך ההריסות והלכלוך. אני זוכר גם את עצי הזית הנפלאים שגדלו בגן פעמון הדרור המכוער והעלוב, את עמק המצלבה ואת ההליכה הקסומה לפני המלחמה להר ציון כדי להשקיף על העיר העתיקה. ואני זוכר שממש לפני ברה-המצווה שלי הסתיימה מלחמת יום כיפור וניגנתי רסיטל, וביקשתי שבמקום מתנות יביאו תרומה לוועד למען החייל.

אני חושב שהאהבה שלי לצלילי המזרח התיכון התחילה בילדות. אף שגדלתי על שירי דת ושירי ערש כושיים ששרו לי הוריי בתרגומים העבריים כמו: "איש לא ידע את צער חיי, איש לא ידע או יה...", והיו בבית תקליטים של פול רובסון, של דויד אויסטראך, של איזק שטרן ושל קתלין פרייר, המצלולים של ירושלים היו רחבים ועמוקים. מצד אחד, פעמוני הכנסיות, התפילות מבתי הכנסת במושבה היוונית והגרמנית, הנזירות המסתוריות במנזר שברחוב כרמיה, ומצד אחר מגרש הפועל בכדורגל, שבו הייתי שוער כדורגל, והייתה התרגשות בעת המשחקים והאימונים של הקבוצה הביתית.

אבל ירושלים הייתה מרתקת גם אחרי הצבא והמלחמה. החוג לפילוסופיה בהר הצופים, משכנות שאננים וכיתת הקומפוזיציה של אנדרה היירו באקדמיה למוזיקה בירושלים. היירו ידע להלהיב את תלמידיו ולהדליק בהם את ניצוץ ההעזה. נדמה לי שאני ממשיך בדרכו בכך שאני נותן לתלמידיי חופש הבעה, מנסה להבין את מה שהם רצו לומר ולא מצפה שיהיו הד לקולי או לסגנוני. כך

גם עם המבצעים שאני בוחר, שבהם אני מחפש את היכולת האינדיווידואלית, היצירתית והחופשית.

מירה: לצד הנופים והצלילים של ירושלים שחווית ביום-יום, היית גם פעיל באופן יוצא דופן...

עודד: בגיל 15 הקמתי בירושלים מועדון נוער למוזיקת איכות והפקתי ועיבדתי מבחינה מוזיקלית בלדות אנגליות כמו "שלושה עורבים", "הנרי מרטין" ועוד. קול ישראל הקליט כתבה על המועדון, והייתה הרגשה שהשמים הם באמת הגבול. אחרי הערב השני, שהיה ערב רומנסות ספרדיות, צלצלתי ליואל רקס, מנהל מחלקת הפולקלור בקול ישראל, ו"הודעתי לו" שאני המעבד הטוב בארץ (נער באמצע שביעית!). להפתעתי, הוא אמר לי: "תבחר חמש רומנסות ובוא להקליט. וכך, בגיל 17, התייצבתי בימק"א מול קבוצה של נגנים מקצועיים ושלושה טכנאים והקלטתי את עיבודי המקצועיים הראשונים. זו לא הייתה הצלחה מרהיבה, אבל כנראה מישהו ראה בזה משהו וקיבלתי הזדמנויות נוספות. מאז המשכתי והקלטתי עיבודי רומנסות עם צילה גרוסמאיר ואברהם פרה ז"ל, מיכל טל, אורה זיטנר ואחרים. התחושה הייתה שהכול אפשרי.

בגיל 17, אחרי ביקור ביד ושם, פניתי למנהל מחלקת החינוך והתלוננתי שבכל סיורי יד ושם לא הייתה התייחסות למוזיקה ולתרבות. הם הציעו לי לפתח ערכת הרצאות, ויחד עם פרופ' יחיעם וייץ הכנתי הרצאה על "הבלדה על מטהאוזן" של תאודורקיס. התחושה שאפשר ליזום, שהכול אפשרי, שהשמים הם הגבול, הייתה משהו שאתו יצאתי לדרך. שנים מאוחר יותר, כשנדרשו ההעזה וכוחות הנפש להקים את החוג למוזיקה בחיפה, תחושת המסוגלות שאבה בוודאי מהשורשים האלה.

מירה: כלומר, את החוג למוזיקה באוניברסיטת חיפה הקמת עם חזון ששורשיו בתחילת דרכך כמוזיקאי יזם.

עודד: בהחלט. אני זוכר את עצמי יושב עם כמה ישראלים "גולים" מרצון בארצות הברית ושומע קיטורים על קיבעון המוסדות האקדמיים למוזיקה בישראל. ה"אני היוזם" קפץ באתו רגע ואמר שאפשר וכדאי לנסות ולשנות את המצב. היה לי גם ברור (וכאן אני רואה תרומה גדולה לאופן החשיבה האמריקאי), שיהיה נכון לתת מענה או אפשרות לאלו הרוצים לחוות גם את המגוון האתני, המוזיקלי והאנושי המרתק של הארץ, דרך חוג למוזיקה. הדיאלוג והחיכוך, ההיכרות הבלתי אמצעית והאהבה האמיתית למוזיקה ולצליל הצליחה להתממש בחוג הזה.

התוכנית נבנתה בהדרגה כדי ליצור סביבה מיוחדת, סקרנית ומגרה, ששואבת השראה הרדית גם מהמוזיקות המגוונות שהסטודנטים מביאים מהבית. מהיום

הראשון, עמיתיי ואני עוסקים לא רק בשאלת הוראת המוזיקה בסביבה רבת-תרבותית,<sup>2</sup> אלא עולות שאלות כאלו גם בלמידה בשיעורי קומפוזיציה ופיתוח שמיעה ולפעמים גם בדיונים על ההבדל בין המינור לבין המקאמות. לדוגמה, ההצלחה שזוכה לה תייסיר אליאס, שמלמד אצלנו פיתוח שמיעה מזרחי, בקרב כל הסטודנטים.

זו אינה רק אקדמיה למוזיקה או למוזיקולוגיה. זו אקדמיה שגם סגל המורים בה נוטה לעסוק בחומרים האתניים או המסורתיים, לדון בהם ולהחיותם, ולהציג שלל מבטים על מציאות חיינו. באקדמיה מלמדים המלחין איתן שטיינברג וגם יובל שקד, שהיה ראש מחלקת המוזיקה בבית התפוצות, והוא בקיא בנושאי מוזיקה ישראלית ויהודית, ובין יצירותיו ניתן למצוא את עצמאות התקווה שלי. ולצד גם יצירות של אריק שפירא כמו: שיר לגוני, עילאוי עילאוי, על חורבותיך עפרה או משפט קסטנר. באקדמיה נמצאת גם החוקרת אביגיל ווד, שחוקרת את המרחב הצלילי של ירושלים, ונמצא גם החוקר אלון שב, שיכול לכתוב ולשוחח באותה רהיטות והתלהבות על סצנת הרוק הישראלי ועל פרסל ובני דורו. בחיפה קם חוג למוזיקה מיוחד באמת.

מירה: אין ספק שהחוג למוזיקה שהקמת באוניברסיטת חיפה ענה על צורך עמוק במערכת החינוך הגבוה, בעיקר בחברה הרבת-תרבותית שאנו חיים בה. האם הדרך שבה בחרת לבנות אותו נובעת גם מיצירות שחווית והשפיעו עליך לאורך השנים? עודד: חוויה משפיעה מאוד על דרכי במוזיקה הייתה כאשר שמעתי אותך שרה בכיתת אמן של כריסטה לודוויג, את האריה של המלכה יוקאסטה מתוך אדיפוס רקס של סטרווינסקי. הבנתי אז את הכוח האדיר שיש בצלילה בלי היסוס אל מעמקי המערבולות הרגשיים, אגב סכנת נפשות ממש. זה היה עבורי צומת של תובנות, אירוע מכונן בנוגע לסוג המוזיקאי שאני רוצה להיות.

מירה: אני זוכרת את ההתמודדות עם ביצוע האריה הזאת, שבחרתי לרסיטל הסיום שלי לתואר אמן, ואת ההבנה שכמלכה - מוטת הגוף לא צריכה להיות קדימה אל המאזינים, אלא עמידה זקופה שקוראת להם "לכוא אלי", כלומר, ההיבט של הדרמה והבימוי בביצוע. לא ידעתי שהיית שם. הייתי בטוחה שנפגשנו לראשונה בחזרות לקראת ביצוע מחזור השירים שלך ערגה, בקונצרט שנוגן בטקס חלוקת פרס ראש הממשלה למלחינים שבו זכית בשנת 1995.

2. בהקשר זה, אני חייב לספר סיפור מצחיק: הרציתי באקדמיה למוזיקה בהאנוי על הנושא. הקהל היה מנומס מאוד, ובסוף ההרצאה שאל אותי פרופסור מבוגר מאוד: כמה קבוצות אתניות יש אצלכם באוניברסיטה? אצלנו יש קרוב ל-300. כמובן, הסמקתי בשקט.

עודד: ערגה<sup>3</sup> נכתבה מרצון לנהל דיאלוג עם ההיסטוריה המכוננת של השירה הישראלית. הטקסטים שבחרתי לא היו מקריים, אלו טקסטים שליוו אותי בדרך כלשהי מאז ילדותי, והייתה לי תחושה שבהלחנתם יש סוג של הכרזה: "אני מלחין ישראלי!". ההצהרה הזאת הייתה מורכבת מכמה "שכבות" ומבחירה מודעת של חמשת שירי המחזור: אני ישראלי, כי אני מזהה את הפצע שמניע את המציאות כאן - את התקווה ("אני מאמין" מאת שאול טשרניחובסקי), את חוסר האונים ("מאחורי השער" מאת חיים נחמן ביאליק) את הצער והשכול ("האם השלישית" מאת נתן אלתרמן), את הקריעה והמתח והנודדים ("משירי הבן האובד" מאת לאה גולדברג) ואת הנחמה ("בנבוט הלב" מאת יעקב פיכמן). אבל בדרכה זו הייתה גם הצהרה על התבגרותי כמלחין. על הכרה ביכולת שלי לכתוב מלודיות, להשתמש באופן מושכל במרכיבים של מודרנה, לחשוב על החיבור שבין מילה ומשפט טקסטואלי לבין צלילים תחביריים מוזיקליים. לאפשר, לפחות לטשרניחובסקי, פיכמן וביאליק, לקבל את הרקע התזמורתי שהיה מנת חלקם אם השירים שלהם היו נכתבים בתרבות אחרת. הקול שלך היה מבחינתי הדרך היחידה לחבר את התרבות הזאת, את המילים האלה, את הצבע הפונטי והמוזיקלי עם ההיסטוריה המוזיקלית של מאהלר ובמידה אחרת עם בן חיים, אורגד, שריף המוקדם ואחרים. מירה: ספר על ההתמודדות שלך במחזור ערגה עם השיר "אימהות שרות" של נתן אלתרמן, שמהדהדת בו אימת מוות, שהלחנת בדם לבך בל.ח.ם.

אִמָּהוֹת שְׁרוֹת, אִמָּהוֹת שְׁרוֹת  
אֶגְרוֹף רַעַם נִתְּךָ. דוּמְיָה חֲזָקָה  
בְּחוּצוֹת הָרִיקִים צְעָדוֹ בְּשׁוֹרוֹת  
פְּנִיסִים אֶרְמִי־זָקֵן  
  
סֵתוֹ אָנוּשׁ, סֵתוֹ יִגַּע וְלֹא־מִנְחָם  
וּמָטָר בְּלִי אַחֲרִית וְרֹאשׁ  
וּבְלִי גַר בְּחֵלוֹן וּבְלִי אוֹר בְּעוֹלָם  
שְׁרוֹת

3. ערגה (1995): מחזור שירים לאלט ולתזמורת סימפונית, למילים מאת שאול טשרניחובסקי, חיים נחמן ביאליק, נתן אלתרמן, לאה גולדברג ויעקב פיכמן. היצירה הוזמנה ונכתבה כחלק מתפקידי כמלחין הבית בתזמורת חיפה. ביצוע בכורה: טקס חלוקת פרס ראש הממשלה לקומפוזיציה, אולם נגה, יפו 1995. ביצועים נוספים: סדרת המנויים של תזמורת חיפה 1996. סולנית (בכורה): מירה זכאי. מנצח: סטנלי ספרבר. היצירה יצאה לאור במכון הישראלי למוזיקה.



אִמְהוֹת שְׁלֹשׁ

[...]

וְאוֹמְרֵת שְׁנֵיהֶן:

בְּנֵי גְדוֹל וְשִׁתְקוֹן

וְאֲנִי פֹה כְּתִנֵּת שֶׁל חֵג לֹו תּוֹפֵרֶת

הוּא הוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת. הוּא יִגִּיעַ עַד כְּאֵן

הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ כְּדוֹר עוֹפְרֵת

עודד: את שירו של אלתרמן, שהיה גם איש של דרמה, מחזאי ובלדיסט, צירפתי למחזור השירים ערגה. השיר מהדהד בי שנים רבות. אני משוכנע שההחלטה, להרחיק את החוויה המתוארת ברבים משירי מהבסיס הקטסטרופי החשוף אל המחוזות הפואטיים ולצקת אותה בכלים מסוגננים כל כך, מזמינה ומאפשרת פרשנות נוספת של הלחנה ושל ביצוע. יש משהו בתנועה המתמדת, בתיאור הגשם, הרעם, הנפש התועה, שמזמין את ה"מספר" הבלדי לומר את דברו, וכך עשיתי. הבלדה האנגלית העתיקה בצל תיאור הקטסטרופה המאהלרית ("חיים על פני האדמה") עם תוספת של תנועותיות כמעט מינימליסטית יצרו את ההלחנה הזאת. שנים מאוחר יותר הלחינה את השיר הזה באופן אחר לגמרי מלחינה צעירה שאני מעריך מאוד מאוד, מעיין צדקה, ואני זוכר את ההפתעה האותנטית שלי מעצם העובדה שאפשר להלחין את זה אחרת.<sup>4</sup>

מירה: הד לחוויית הכאב והאובדנים מצאתי במחזור החדש ציפור יחידה, ב"שיר המחאה", שהוא יוצא דופן גם בתוכנו וגם משום שאתה זה שכתבת את הטקסט:

שיר מחאה (מילים: עודד זהבי)

ערב, חרש מתגנבת הלבנה

בין גגות צפופים בדרום העיר, היא מתנצלת

את עיני ילדתי בחשאי מלטפת

נומי ילדתי המגורשת

ערב, חרש מתגנבת הלבנה

הפליטים אשר הנצו משפילים עיניים עייפות

אימהות עייפות אז ישירו שיר ערש

נומי ילדתי המגורשת

4. אני מבקש לציין כאן בהערות אגב שאני סולד בכל נפשי ומאודי מההלחנה הפופולרית של השיר הזה.

לילה לילה מסתננת הלבנה  
בין קירות מטים בדרום העיר כמתנצלת  
את עיני ילדתי בחשאי מלטפת  
נומי ילדתי המגורשת

ומחר נצא כולנו אל הגן  
דגל לבן ביד מושטת  
שיר פְּרָדָה אשיר לך יקינטון כמוש  
בלכתך ממני ילדתי המגורשת.

מירה: ואולי כאן המקום לצטט את דבריך בריאיון לאמיר קדרון לקראת ביצוע  
הבכורה של ציפור יחידה בבלוג המוזיקה *Music4awhile*:

אחד הדברים שרציתי לעשות היה לכנס סוף סוף את עשרות השירים האמנותיים  
שכתבתי באלבום. אני חושב שכמעט כל השירים מייצגים דיאלוג אמנותי עם עצב  
מאוד עמוק שהפעיל את המעשה היצירתי שלי בכלל. כזה היא הפוסט-טראומה  
של פגים (בשיר "מאוחר מדי"), שאני מדמה את הלחן שלה (המצטט את "קדיש"  
של רוול) כמי שמטייל באירופה ההרוסה ולא מוצא בה רמז לעברו; דרך העלמה  
המתמוטטת ושערה מתפורר ברוח אצל אלטרמן, ועד לייאוש מהאומה ששרה את  
"שיר היקינטון" ומגרשת היום את הילדים הזרים מגבולותיה.

אפשר להגדיר את ציפור יחידה כאלבום קונספט. דימוי הציפור - זו הלכודה,  
השואפת אל החופש, הציפור משאת הנפש, הציפור הכמהה, המושקת - יוצר  
זרימה בין השירים, הקרובה מאוד למחשבה של אלבום קונספט. מעניין עד כמה  
דימוי הציפור מצליח לאחד בין השירה היידית, שירי הצוענים, הפיוט מימי  
הביניים והשירה העברית המודרנית. [...] ואני שואל את עצמי במבט לאחור, האם  
אחרי כל כך הרבה שנות יצירה ישראלית השתחררנו באמת מהציפור המכוננת  
של ביאליק ("אל הציפור")? יש משהו בייאוש (הארס-פואטי?) של לאה גולדברג  
בשירה "בהרי ירושלים", שהצליח ללכוד אותי בתוגה נטולת הרחמים העצמיים  
שלו. הדחף המסוים "לנכס לעצמי" כל מיני יצירות מופת, שבעבר היה עז מאוד  
אצלי - נרגע במקצת לאחרונה, אבל ישנם טקסטים שמפעילים אותי בעוצמה  
אדירה. היו תקופות שהמקור העיקרי שלי היה שירה עברית קאנונית: גלבע,  
הורביץ, גולדברג. היום אני חושב קצת אחרת, וכאמור מנסה גם לכתוב טקסטים  
פה ושם.

עודד: אכן, זה אינו מחזור במובן המקובל, אלא אסופת הרהורים דרך טקסטים  
ש"מדברים" אותי, ואליהם הייתי מוכרח לצרף את השיר הזה.

מירה: אני מתרשמת מהחיפוש שלך כיוצר רבגוני אחר קולך הייחודי. בדרך אל עצמך, כל מפגש עם מוזיקאי-מורה הוא משמעותי. נראה שזכות במורים נפלאים לאורך כל הדרך. למי ממוריך בארץ ובארה"ב הייתה השפעה מכרעת על דרכך כמלחין וכמורה? האם היה דיאלוג מפרה בינך לבין חבריך ללימודים, בירושלים ובארה"ב? במה זה התבטא?

עודד: היו לי מורים ומנהלים נהדרים בכתי הספר בירושלים. עמנואל שריד היה המנהל המיתולוגי של בית הספר סאלד, יצחק מייזלר בבוואר, והייתה המורה לספרות שרה מרגונינסקי ש"ספגה" את ההתלהבות הבלתי נשלטת שלי לבלדות ולג'ון באאז, ופרדי כהנוב שהיה מחנך שלי בתיכון ועוד רבים אחרים.

בארצות הברית היו לי ארבעה מורים, שהטביעו בי חותם בליימחה במהלך הלימודים שם. אני מציין את התקופה הזאת במיוחד, כי אני חושב שהייתי כבר בשל או אולי אפילו "מוכרח" לקבל הדרכה. השנים שעד כתיבת רקוויאם המלחמה היו טעונות מאוד, ובהן לימדו אותי קראמב ו'צינירי אונג, שעליהם ארחיב מיד את הדיבור. אחרי כתיבת הרקוויאם היו אלו שילה סילבר ודריה סמגן שהתנו דרך מעניינת מאוד, שהשפיעה עלי.

קראמב (Crumb) היה מורה מדהים ואיש מדהים. הוא היה חם, לכבי בלתי אמצעי, מתעניין מאוד ופתוח לשיח. נוסף על לדיון בכורה שבקיום כל ג'סטא שקראמב הקנה לי, הוא עשה משהו מדהים שאימצתי בחום כמורה: הוא הציע לי לשאול אותו את השאלות ולהתוות את מהלך השיעור. העיקרון שלו היה, שהתלמיד מחליט מה לומדים בשיעור. זה חייב את כולנו לחשוב מה אנחנו באמת רוצים להפיק משיעור הקומפוזיציה. הוא היה פתוח להפליא בכל הנוגע לדיון ביצירותיו, והיה הראשון שחשף בפניי כתיבה משכנעת בשילוב צורות מיניאטוריות.

צ'ינארי אונג (Chinary Ung), גולה מקמבודיה, היה אחד ממורי התזמור והקומפוזיציה הנפלאים שהיו לי. הוא לימד תזמור כאמצעי הבעה מוחלט. הוא ידע להסביר איך מניפולציות של צליל לא נועדו בהכרח לשרת "הוד והדר", אלא דווקא כאב וחיפוש. הוא הצביע על יכולתם של מלחינים בכל התקופות למנן את מידת הבהירות של הנושאים שהציגו. באותה השנה בוצעה יצירה שלו בתזמורת פילדלפיה, והוא השכיל ללמד אותנו איך לפענח את חזרת תזמורת ומה תפקידו של המלחין בין החזרות ובמהלכן. איש חם, ומלחין שאני מעריץ את יצירתו.

שיילה סילבר (Sheila Silver) הייתה אחת המורות שלא התרשמה מהדברים שידעתי. היא אמרה לי בגלוי: "אתה לא יודע לכתוב מוזיקה מהירה; או שתמשיך להסוות את זה - או שתבוא ללמוד את הנושא". הישירות והמקצוענות שלה היו נהדרים. אי אפשר היה "למרוח" או "להקסים" אותה. היא הייתה גם אחת הנשים

שפתחו לי צוהר לעולם היהדות האמריקאית. היא הייתה "בוגרת" קרליבך, וממנה הבנתי בפעם הראשונה את המשמעות של להיות יהודי בארצות הברית. דריה סמגן (Daria Semegen) הייתה אחת הדמויות הססגוניות ביותר שפגשתי בחיים האקדמיים האמריקאיים. היא נולדה במחנה עקורים אחרי מלחמת העולם השנייה, והייתה פעילה פוליטית, פמיניסטית לוחמת, חובבת חיים טובים ואישה מבריקה. את קרן, זוגתי שתחיה, פגשתי בכיתה המוזיקה האלקטרונית שלה, ועד היום אנחנו רואים בה "סנדקית" של הנישואין שלנו. לדריה הייתה אידיאולוגיה, שאני רואה בה זרקור. היא דיברה על הצורך והיכולת ללמד תיאוריה ללא הטיות סגנוניות, כלומר, להצליח לפרק או לזקק מהשיח התיאורטי עקרונות (כמו "מתח והרפיה", דחיסות כיוונית וכו') וללמד אותם באופן שאינו כרונולוגי-היסטורי אלא בחתך רוחב. עד היום אני מוצא את עצמי נלחם על הנכחת מוזיקה ותיאוריה מוזיקלית באופנים האלה.

כמהלך הלימודים נוצרו קשרים מקצועיים מעניינים מאוד, לדוגמה עם דפנה בן יוחנן, בת כיתתי בירושלים, ועם בעז בן משה, שאתו התחברתי בזמן הלימודים בארצות הברית. בסטוניברוק (State University of New York at Stony Brook) היו לנו כמה חברים וחברות שהיו מוזיקאים יוצאי דופן, מקצתם עדיין נמצאים במעגל הקרוב מאוד של מבצעים שאני חולק אתם את המוזיקה שלי בלב שלם.

מירה: רבים מהמלחינים החשובים בארץ היו מהגרים: בן חיים, טל, בוסקוביץ', ארליך, קופיטמן, ברדנשווילי ואחרים. אתה יליד הארץ, ובכל זאת אני חשה שאתה מפנים, גם ביצירתך, את חוויית ההגירה.

עודד: אין ספק. הפגישה והנישואים לקרן היו נקודת מפנה מרתקת במוכנים רבים, נוסף על האהבה הגדולה והחברות הנפלאה שלנו. כאשר החלטנו לעלות ארצה, חוויית לראשונה את ארץ ישראל מנקודת מבטו של מהגר/עולה חדש, ונוכחתי לדעת עד כמה רחוקות הנורמות ההתנהגותיות, הביורוקרטיות ובכלל ההתנהלות שלנו מהמקובל במקומות אחרים. דברים שונים שהתרגלנו אליהם הכו בי בעצמה גדולה, שלא לדבר על הבדיקות בשדות התעופה ("איזה שם זה פנפימוז?") ועוד. לחוות את ישראל דרך עיניה של קרן, שבעיקר מאז לידת ילדינו טל ודן הפכה לישראלית במובן הכי עמוק של המילה, הייתה וכך היא עדיין חוויה מצילת חיים ומתגמלת.

קרן היא אחת ממבצעות כלי ההקשה המיומנות ביותר שאני מכיר. הסטואיות וההבנה העמוקה שלה בצליל, בגוון הצליל ובחיפוש הצליל בשילוב גמישות עצומה בנגינת מוזיקה בת-זמננו (בארצות הברית היא הייתה נגנית מרכזית ומובילה בתחום זה בחוף המערבי ובחוף המזרחי) לימדו אותי הרבה מאוד על כלי

הקשה. הדיאלוג שלנו, שבו בעקיבות היא שואלת שאלות, הוביל לכמה שיתופי פעולה מרשימים בהקלטות ולהבנה רבה מבחינתי, בנוגע לאופן שבו מבצעים חושבים.

מירה: כשסוקרים את מבצעי היצירות שלך, נראה כי בחרת בזמרות שהן לא בזרם המרכזי - אסתי קינן, מירב אלדן, קלייר מגנאג'י. האם אתה מודע לכך שכל השלוש "מחוברות" לשורשים שלהן מבית אבא או סבא?

עודד: לגמרי. ההיקסמות המוזיקלית שלי הייתה מצליל ומצלול. עד היום אני חושב שבהפקת הצליל (המכה, ההדהוד והדעיכה קורעת הלב) מסתתרת כל האמת המוזיקלית. הצורך לחבר צלילים זה לזה נראה לי סוג של התפשרות, והמינימליזם או הפשטות נראו לי כמעט חזות הכול. ההיקסמות הזאת ממוזיקה, מצליל, מקול היא משהו שאני מקווה שלא אאבד.

בדרך מיוחדת מאוד הקולות שלהן נובעים מאיזו אדמה עמוקה. הן ממש לא מהזמרות הגנריות, שנשמעות כמו תוכנה הנלחצת ואז יוצא ממנה צליל, הן זמרות מסוג אחר. הן כמו זמרת שאפשר להגיד עליה ש"השמטת בצניעותך את עצמך". כל אחת מהן היא זמרת שיודעת לשיר כאב ותקווה כמו שרק מעטות, אם בכלל, ידעו לשיר בארץ. אני רוצה להזכיר גם את עדנה פרוחניק, שבה עצמה יש עוצמה, פראות וראשוניות מרעננת. אצל עדנה וקלייר ומירב ואסתי וגם אצלך מירה, הקול הוא רק קצה של משהו עמוק ומשמעותי - שורשים, אישיות ולב. ממסורת אחרת - אהבתי וחיפשתי את האיכויות של ג'סי נורמן וקאטי באטל. אצל הראשונה מצאתי הדהוד של צער רב שנים, שמעוגן כנראה במסורת אבותיה, והשנייה משדרת סוג של טירוף, שיש האומרים שהוא חלק מאישיותה.

מירה: לא צריך להאמין לכל סיפור. שרתי עם באטל בהופעת הבכורה שלי עם הפילהרמונית של ניו יורק, וחוויתי את אישיותה המלככת ואת המוזיקליות הפנומנלית שלה.

עודד: במבצעים שלי אני רוצה (ומצליח) לשמוע את האדם, ולשם אני מתחבר. אני לא יודע להיות קואצ' (coach), "מדריך". לא יודע ללמד את המבצעים, זמרים או נגנים, איך לבצע את היצירות שלי. גם איני רוצה לנצח על יצירותי.

מירה: שרתי כמה פעמים עם מלחינים שניצחו על הביצוע של יצירתם, ולמרות הממד החווייתי של הדיאלוג אתם בזמן אמת זה היה קשה מאוד, כי הם היו מעורבים מדי, ולא ידעו להציב את המרחק הדרוש להצלחת הביצוע. לפעמים הם רצו עד הרגע האחרון להוסיף או לשנות.

עודד: מבצעים נבהלים לפעמים מהחופש שאני נותן להם. במקומות שאני יכול לבחור את המבצעים, אני מעדיף כאלה שיודעים להיכנס לקרביים של היצירה,

כמו דפנה בן יוחנן ורבקה גולני, מיכל טל ונעם בוכמן, וכמו שהיה ישראל ינון. מירה: עד כמה המרכיב האנושי של המבצע או "סיפורו של המלחין" נוכח במודע ביצירות שלך?

עודד: יש מרכיב ארס-פואטי מודע לעצמו בחלק גדול מהיצירות שלי. אף שההתקבלות שלי בחוגי המוזיקה הייתה קלה יחסית, לפחות בתחילת הדרך, מצאתי את עצמי מאתגר את עצמי כמעט בכל שלב בתהליכי הכתיבה שלי. אחת היצירות שאליה אני חוזר מדי פעם היא רביעיית המיתרים הראשונה שלי,<sup>5</sup> יצירה שנכתבה עבור רביעיית הוברמן, שפעלה זמן קצר וכללה את הכנרים גיא בראונשטיין ויונתן בריק, הווילן גלעד קרני והצ'לן צבי פלסר. בחלק הראשון של היצירה יצרתי בפירוש מוזיקה "אנטי-קאמרית". ניסיתי ליצור מצב שבו בכל רגע נתון בולט ברביעייה קול אינדיווידואלי קיצוני. כזה שמדבר בשפה משלו, בקונטרסט מול קולם של שלושת הנגנים האחרים, מעין תפקיד של "המתריע בשער", שמופיע בכל אחד מהכלים באופן אחר. היה לי חשוב להראות את אי-ההלימה של היחיד מול הקבוצה. את מי ש"שרוט" מול אלו שלא ממש שמים אליו לב. בימים אלו אני כותב מחדש את הפרק הזה, כדי להפוך אותו לנגיש קצת יותר למבצעים, אבל אני עדיין מתחבר מאוד למה שעומד אחריו.

מירה: אני תוהה אם הכתיבה מחדש, כדי להנגיש, עולה בקנה אחד עם כל מה ש"דרשת" עד עכשיו.

עודד: אני מאמין שהנגשה למבצעים יכולה וצריכה להתקיים. במציאות של היום, הרכבים, בעיקר קאמרטיים ובעיקר רביעיות מיתרים, עורכים פחות חזרות ממה שהיה מקובל. ברגע שהרכב לא נמצא בבית ספר או במוסד שמשלם לו משכורת, זמן החזרות מוגבל, ולכן כדאי לחשוב גם על הממד הפרקטי. שוב, מדובר בעיקר במוזיקה בת-זמננו, שגם כך הקודים שלה מורכבים למדי אפילו עבור המבצע.

נחזור לרביעייה 1. הפרק השני של היצירה, כמו הפרקים השניים ביצירות אחרות שלי, הוא הפרק הלירי. אני אוהב אותו במיוחד, כי הוא לא מנסה להסתיר את היופי המלודי שעליו הוא מצהיר. כתבתי שם קו מיוחד עבור פלסר, והוא הצליח להרטיט בכיצועים של היצירה בארצות הברית ובארץ. הפרק השלישי של היצירה הזאת מעניין אותי גם היום, כי הוא בנוי על סכמות רתמיות שהיו יכולות להיכתב על ידי ברטוק, אבל עם חומרים ש"לא מתאימים" לו. איכשהו,

5. רביעיית מיתרים מס' 1 נכתבה בשנת 2001 בהזמנת המרכז למוזיקה משכונת שאננים, ירושלים, עבור רביעיית הוברמן. הופעת בכורה: בולטימור, ארה"ב, אפריל 2001.

כמו אצל מלחינים אחרים (בריטן ברביעייה השנייה, ברטוק בשישית, שוסטקוביץ' ברביעיות המאוחרות) יש מטה־דרמה מאחורי התווים ומאחורי המצלולים האלה.

מירה: האם יש עוד יצירות "ארס־פואטיות" ברפרטואר שלך?

עודד: הכולטת שבהן היא זיכרונות לפסנתר סולו, שנכתבה לתחרות רובינשטיין בשנת 2000. התבקשתי לכתוב יצירה לתחרות, והתברר לי פתאום שאני רוצה לכתוב על המבצעים האלה, שרצים מתחרות לתחרות, אבל ברגע כלשהו, אולי בלילה לפני השינה, הם נזכרים בשיר הערש שאימא שרה להם, ושאוּלי בגללו הם בכלל בתחום. היצירה הזאת מתחילה בפעמוני כנסייה רחוקים ומסתיימת בשיר ערש לירי, ובאמצע נמצאים ה"אלמנטים הטכניים" הרבים עם המצלולים הרחוסים שלהם. ההתחלה והסיום ביצירה חופשיים. שמעתי אותה מבוצעת עשרות פעמים בתחרות ומחוצה לה (כולל שני ביצועים פנטסטיים של מיכל טל ויעל וייס), ותמיד נוכחתי מחדש עד כמה חשוב לתת למבצעים בחירה, עד כמה חשוב לאפשר לכל אחת מהאישויות המבצעות להתבטא, גם במחיר ויתור על התפענחות היצירה אצל המאזין. אחת השופטות בתחרות אמרה לי ש"נכנסתי אצלה לספר של הטובים" בזכות הסיום של היצירה הזאת, שהוא מלוּדי וחד־קולי. היא אמרה: רק בזכותך זכינו לשמוע בתחרות הזאת בין כל ה"ליסטים" (פרנץ) והרחמנינובים, מנגינה חד־קולית. לקחתי את המחמאה בשתי הידיים.

מירה: לרעתך, במה מתבטאת השפעתך על מלחיני דור ההמשך, נוסף כל הוראה ופרותיה?

עודד: שנים רבות הייתי מלחין בית. הייתי הראשון שנכנס לתפקיד כזה. בשנים שבהן שימשתי מלחין בית בתזמורת חיפה, בתזמורת הקאמרית הישראלית, בסימפוניטה באר שבע, במרכז המוזיקה משכנות שאננים ירושלים ולאחרונה בתזמורת קאמרטה וכהונה קצרה מאוד בתזמורת הסימפונית ירושלים רשות השידור - דאגתי לייצג את מי שראיתי ככוחות שצריכים להדהד בסצנה: מלחינים צעירים, מלחינים צנועים שצריך לתמרץ על ידי הזמנת יצירות, מלחינים שנוגעים גם בדיסציפלינות אחרות. אני אחראי להזמנה ולביצוע של לפחות שישים יצירות ממלחינים ישראלים, ביניהן יצירות של עודד אסף, ארי בן שבתאי, דן יוהאס, איתמר ארז, חיים אלכסנדר, אביה קופלמן, אריק שפירא ועוד. רק מעטים מבין המלחינים מוצאים זמן לפעילות ציבורית, אפילו כזו שמתחייבת מתפקיד "מלחין בית" של תזמורת זו או אחרת.

בכל אחת מהמשרות הקפדתי לפנות את מקומי בתום הכהונה הקצובה כדי לאפשר כניסה של אנשים אחרים. כיום אני מכהן כראש ועדת המוזיקה ב"סל תרבות", אבל זה סיפור אחר.

מירה: איך אתה רואה את תפקידו של המורה במסגרת האקדמית? ואם תוכל - כמה מילים על מצב האקדמיה בעת הזאת.

עודד: כמורה אתה חייב להיות צנוע ביחס לתפקיד שאתה ממלא במכלול המקצועי והאישי של התלמיד. לא תוכל לשנות מישהו באופן דרמטי, אלא אם כן הוא או היא ירצו להשתנות, אבל אפשר וצריך לגעת בנשמה, לעורר סקרנות, לעורר ספקנות ושאלות, לחלוק באהבה ידע אך גם ספקות והתלבטויות. לא כולם אוהבים מורים מתלבטים. אין לי ספק שאחד הדברים החשובים שקיבלתי מאנדרה היירו, שהשפיע על דרכי כמורה, הוא היכולת לחלוק עם התלמידים את ההתלבטויות שלי כיוצר, ולא כמורה. יכולת זו היא פועל יוצא מהמפגש בין שני העולמות. תהליך כזה עלול לבלבל, אך מי שיצלח את המערכולת - יזכה.

מירה: אחת השאלות החשובות והמרכזיות בהקשר של כתיבה והוראה היא: מהי מוזיקה ישראלית?

עודד: אני מבקש לחזור ברשותך שוב אל החוג בחיפה, שבו באופן מודע וברור, בעזרת השילוב בין האוכלוסיות שלנו, אנחנו מהדהדים את העובדה שהמוזיקה שנכתבת בישראל לעולם אינה "טהורה" באמת. ה"פוקלוריסטים" או ה"מזרח תיכוניים" שכתבו כאן, תמיד עשו זאת בעיניים אירופיות, רוסיות או הונגריות או גרמניות, ולכן סיפקו תובנה מרתקת שהשתנתה במשך שנות הפעילות שלהם, על עצם תהליך הקליטה וההשתלבות שלהם במרחב. כאשר שומעים את המוזיקה של פרטוש של זיכור ואת המוזיקה של פרטוש של שנות ה-60 רואים שאפילו הוא, במודע או שלא במודע היה קצת סקפטי בנוגע ליכולת שלו "להיתרם" לאתוס העממי הים תיכוני. צריך לציין בהקשר הזה גם את בוסקוביץ', שביצירות הים תיכוניות שלו היה שמץ מהקונצ'רטו לאבוב וגם בקונצ'רטו לאבוב יש מצלולים מזרחיים לכאורה. ה"מודרניסטים" שכותבים פה, בכל זאת, חיים בארץ ולא באירופה. במכולת, בשירות המילואים, במפגש עם התלמידים, בהאזנה לרדיו ובקריאת העיתון הם "מתלכלכים" תוך כדי החיכוך בישראליות של היום-יום. בחיפה אנחנו מזמינים את כולם, סגל ותלמידים, לחוות באופן גלוי ומהדהד את הרב-תרבותיות הזאת: עצם העובדה שבכיתה יושבים פאדי ואיל ושאהד וליאת ולומדים אצל יובל או תייסיר "בלי לעשות מזה עניין", הוא סוג של חזון, שאני מקווה שאת תוצאותיו נרגיש גם במוזיקה וגם בחוויה שהם ייקחו אתם לדרך וינחילו לדורות הבאים. ללמד שיעור ב"תולדות המוזיקה הישראלית", כאשר בכיתה ישנם כאלה שהחלום הציוני לא השפיע בדרך חיובית על משפחותיהם - זה אתגר בפני עצמו.

נשאלת שאלה גדולה: האם אנחנו פתוחים ומכילים ביצירה את האמת



הבעייתית והבלתי נסבלת של הקיום שלנו? היו לי שיחות בנושא הזה עם מלחינים רבים. אצל מקצתם צריך "לדוג" את התשובה מכתביהם או מהביוגרפיות שלהם, אצל אחרים התשובה קרובה יותר לפני השטח. מעייני מספר על המועקה של מלחמת ששת הימים, המהדהדת בקונצ'רטו לצ'לו שלו; ביצירות של שידלובסקי וקופיטמן אתה מוצא הד קונקרטי לטראומות מקומיות; איתן שטיינברג מלחין שירי אובדן קשים מנשוא שכתב דן פגיס; יובל שקד כולל צפירה קונקרטיית ביצירה שלו לפסנתר; אריק שפירא מלחין פרוטוקולים ממשפט קסטנר; ארליך וראובן סרוסי ועודד אסף ואחרים חותמים על עצומות פוליטיות, והידו קורע את הלב בחוויות של ילד בצל האנטישמיות. כאשר אנחנו מקשיבים לכל אלו אנחנו מבינים, שמעבר לחזות ה"ממלכתית" (וכן, אני בהחלט מבכה את העובדה שהמוזיקה הישראלית מתקיימת, לפחות ברמה הממסדית, במימון כמעט מלא של המדינה) יש לנו פסיפס עשיר ומרתק, שרק מחכה שמישהו יסיר ממנו את האבק. אין לי גם ספק שהרשימה הזאת היא חלקית בלבד, וניתן להרכיב לפחות עוד חמש או עשר רשימות מקבילות עם אנשים שונים ודעות נוספות. יהיה נכון להמשיך וללחוץ כדי להביא את החומרים האלה לידיעת קהלים רחבים ככל האפשר.

מירה: לצד פעילותך הענפה כמלחין וכמורה, אתה עוסק גם במחקר ובכתיבה. זה שנים אחדות אתה כותב ספר גדול על השופר מזווית ראייה קומפוזיטורית, משתף פעולה עם חוקר התרבות והספרות פרופסור נסים קלדרון מאוניברסיטת בן גוריון בכתיבת ספר רחב היקף על מאיר אריאל, ואתה אחראי לתחום המוזיקה באנציקלופדיה העברית החדשה, הנכתבת בימים אלו בהוצאת שוקן, בעריכתו המדעית של פרופסור אסא כשר. איזה חלק תופס המחקר בחייך, ואיך הוא מתכתב עם מעשה היצירה?

עודד: ברשותך אפריד בין חלקי השאלה. הספר על מאיר אריאל והטיפול שלי בערכים אנציקלופדיים מיוחדים בעיניי, כי אני מביא את זווית הראייה שלי כמלחין, כמי שמכיר קצת תהליכי יצירה, אל הניתוח המוזיקלי או ההיסטורי של החומרים שעומדים לפניי. לדוגמה, אני עוסק הרבה ב"רישול המכוון" של מאיר אריאל, בגבול הדק שהוא פוסע עליו בין אמירה לבין שירה, בדיאלוג שהוא מנהל עם המוסכמות של שירי העם, הזמר העברי והבלוז. מבחינתי, כל בחירה שנעשית במחוזות האלה (בין שהיא בחירה מודעת ובין שלא) היא בחירה הבעתית, יש מאחוריה צורך ורצון להגיד משהו על תוכני השיר, על התוצר הכללי. עם פרופסור קלדרון מצאתי את עצמי מפתח "ערכת כלים" להתבוננות אנליטית במוזיקה של אריאל, ואני חושב שה"ראש המלחין" שלי שירת פה את המטרה. בעבודה על ערכי האנציקלופדיה אני מתרכז בקבלת החלטות בנוגע לערכים

במוזיקה הישראלית, בהחלטות בנוגע לעדכון וכתובה מחדש של ערכים, בעיקר של מלחינים שתהילתם באה להם באיחור, כגון אייבס, מיו, אלגר או אופנבך. עם זאת, הערכים שכתבתי אגב דיאלוגים מרתקים עם מלחינים ישראלים חיים, יצאו נשכרים מהיכולת לאפיין מוזיקה ותהליכי יצירה מנקודת מבט של מלחין.

נושא השופר מגיע ממקור אחר. אני רואה בספר הזה המשך של תהליך היצירה שלי כמלחין. הטענה הבסיסית שלי נוגעת ל"שאלה ללא מענה" של תקיעת השופר - הזעקה הפתוחה כלפי מעלה - ואני בוחן אותה מבחינה סונורית ומילולית ואחר כך עוסק בהופעות השופר במקרא, באגדה ובפיוט. העבודה הזאת חשפה אותי לכתבים נפלאים של חוקרים בתחום, שהאחרונה שבהם היא פרופסור רחל אליאור. השיחות והתכתובות אתה תמיד מזמנות לפתחי אוצרות נדירים כמו מתן תורה, עקדת יצחק או מחזור הזמן - כולם קשורים למצלול הקמאי הזה של קרן האיל המת.

מירה: משיחתנו עולה כי במרכזו של מעגל החיים והיצירה שלך ניצבת במלוא כוחה המחויבות שלך לתרבות ישראלית.

עודד: בסופו של יום, להיות מלחין בישראל זו הצהרה: הצהרה שיש לחיי הרוח סיבה ותוצאה, זו הצהרה שאומרת שלאמירה שהיא מופשטת ברובה יש תוקף גם בתוך היום-יום, שההשרדות בו מחייבת לעתים חשיבה דיכוטומית מטשטשת ניואנסים, הצהרה שמעידה על מחויבות למורשת תרבותית של למדנות וחקר, של שאיפה להבין את המורכב ולא לקבל כמוכן מאליו את מה שבשמיעה ראשונה נדמה כמענג. באותה המידה, הדור שלי זכה, והוא נדרש לחשיבה רחבה יותר גם בנוגע למרחב התרבותי והגיאוגרפי שאנחנו חיים בו. מה שברטוק וקורדאי והיידו הצעיר עשו בתחושת שליחות לאומית - בדיקת שורשים והקשרים עממיים - מזומן היום לפתחנו, הן מבחינת המוזיקה של עמי ערב המקיפים אותנו והן מבחינת סגנונות של מוזיקה פופולרית, שאני לא בטוח שהמורים שלי הכירו (כמו הרמבטיקו היווני, המוזיקה הטורקית והפרסית הקלאסית ועוד).

הייתי רוצה לחשוב שמהמציאות הזאת יצמחו קולות מוזיקליים חזקים ומרתקים. אני עצמי משלים בימים אלו את קולות האדמה, יצירה לוויולה סולו עבור רבקה גולני, והיא תושמע בקונצרט המוקדש למוזיקה של מלחינים הונגריים לוויולה, וכך אני סוגר מעגל עם אנדרה היידו.