

לוקליות ואקזוטינות במוזיקה של שלום חנוך, 1968-1976

ארנון פלטי וארי קטורזה

תקציר

מאמר זה הוא הראשון שעוסק בשמונה שנות היצירה הראשונות של שלום חנוך ובניתוח מוזיקלי והרמוני של שיריו מאז החל לשתף פעולה עם אריק איינשטיין בתקליט הילדים **מזל גדי** (1968), המשך בתרומתו לאלבום הבכורה של השלושרים (1969), בשיתוף פעולה עם איינשטיין, שהניב את האלבומים **שבלול** (1970) ו**פלסטלינה** (1971), ועד לאלבום היחיד של להקת תמוז, **סוף עונת התפוזים** (1976), ובשלל השירים שכתב לזמרים מבצעים אחרים בתקופה זו. נדגיש במאמר היבטים טונליים ומודליים במוזיקה של חנוך, את ההשפעות של סולמות הבלוז, הטשטוש הטונלי, ההשפעות ההרמוניות הבינ-סולמיות, הקדנצות ועוד. קרבתו החברתית של חנוך לאלטיט המבצעים, התמלילנים, הפזמונאים והמשוררים בני התקופה היא סייעה לביצור מעמדו ככותב שירים וכמלחין של מוזיקת רוק בשפה העברית, כמו גם כישרונו כתמלילן וכמלחין של שירי משוררים (לאה גולדברג, מרים ילן-שטקליס). המוזיקה של חנוך תידון במאמר לאור תאוריית הגשטלט (Gestalt) – תאוריה פסיכולוגית הגורסת כי אסתטיקה 'פה', רבגונית (שבמקרה זה נפרש היבטים שלה כ'אקזוטיים'), יוצרת מכניזם תודעתי של העדפת שלמות, רציפות וכוליות. ייבחנו היבטים המלודי וההרמוני ויומחשו התלכדותם לשלם וליצירה שלמה.

מילות מפתח: אקזוטיקה, אריק איינשטיין, בלוז, שלום חנוך, לוקליות, מזל גדי, מקומיות, נארימודליות, ניתוח מוזיקלי, פלסטלינה, רוק ישראלי, שבלול, השלושרים, שנות השישים, תרבות הנגד

הקדמה

השנים 1968-1976 אופיינו בהשפעה בולטת של מוזיקת הרוק האנגלית-אמריקנית על המוזיקה הישראלית בהיבטים רבים: מוזיקליים, ליריים, תרבותיים, הפקתיים ועוד. בשנים האחרונות פורסמו מחקרים שעסקו בהשפעת הרוק של שנות השישים על המוזיקה הישראלית,¹ אך

1 ארי קטורזה, 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבלול', בתוך: מיכאל וולפה, גרעון כ"ץ וטוביה פריילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 2014)**, עמ' 82-110; תמר אלזור ומוטי רגב, 'כינונו של סגנון ישראלי', בתוך: עופר שיף ואביבה חלמיש (עורכים), **ישראל 77-67, המשכיות ומפנה (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 2017)**, עמ' 308-333.

מאמר זה הוא הראשון שעוסק בשמונה שנות היצירה הראשונות של שלום חנוך ובניתוח מוזיקלי והרמוני של שיריו דאז. הדגש שלנו הוא על היבטים טונליים ומודליים ועל ההשפעות של סולמות הבלוז, טשטוש טונלי, השפעות הרמוניות בין-סולמיות, קדנצות ועוד על המוזיקה שלו. במאמר נסקרת המוזיקה שכתב מאז החל לשתף פעולה עם אריק איינשטיין בתקליט הילדים **מזל גדי** (1968), בתרומתו לאלבום הבכורה של השלושרים (1969), בשיתוף פעולה עם איינשטיין שהניב את האלבומים **שבול** (1970) ו**פלסטלינה** (1971), ועד לאלבום היחיד של להקת תמוז, **סוף עונת התפוזים** (1976), לצד שירים שכתב לזמרים מְבצעים אחרים בתקופה זו.² באותה תקופה ניסה חנוך לפתוח בקריירה מוזיקלית בין-לאומית והוציא גם אלבום בכורה באנגלית (1971), בטרם החל להקליט את אלבומי הסולו הישראליים שלו.

שיריו של חנוך המשיכו מגמות מוזיקליות וליריות שאפיינו כבר את שיריהם של להקת החלונות הגבוהים (1967). יצירתו קשרה את העולם המוזיקלי של הצבר להשפעות הרוק הבין-לאומי ותועדו בה התמורות המשמעותיות שהתחוללו בתקופה זאת במוזיקה הישראלית בהשפעת המוזיקה האנגלית-אמריקנית.

מאמרו של ארי קטורזה, 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבול', עסק בהיבטים היסטוריים, ליריים, טכנולוגיים, מוזיקליים והפקתיים באלבומים פוזי (איינשטיין, 1969) ושבול (איינשטיין וחנוך, 1970).³ השינוי במוזיקה, הסביר המאמר, הומחש בתמלילי השירים בהלך רוח של שחרור מחשבתי ומיני ובהתרת מגבלות השפה, שהיו תוצר של רוחות הליברליזם והליברליזם הרדיקלי שרווחו בשנות השישים. לאלה נוספו תפיסות חדשות של צליל, של נגינה, של עיבוד ושל הפקה מוזיקלית, ודרכי הקלטה חדישות ששילבו טכנולוגיה, מוזיקה ואסתטיקה אמנותית.

עד כה התפרסמו כמה מחקרים על מוזיקת הרוק הישראלית בשנות השישים, אך היא לא זכתה עדיין למחקר ראוי ומקיף בתחומי הסוציולוגיה, ההיסטוריה, לימודי התרבות והמוזיקולוגיה. אמנם סוציולוגים עסקו במבנה הסוציולוגי של המוזיקה הישראלית, קרי בהתהוותה של קבוצת עילית אל מול קבוצות שוליים, בתהליך הקונניזציה של קבוצות יוצרים חשובות ובמאבק על יוקרה אמנותית בשדה המוזיקה הפופולרית בישראל, אך מיצעו יחסית לעסוק במוזיקה עצמה.⁴ רק בשנים האחרונות

2 למעשה החלו איינשטיין וחנוך לשתף פעולה עוד ב-1967 בתקליטון שכלל את השירים 'הגר', 'ריסים', 'שבת המלכה' ו'פתאום בלעדי', אולם אנו ננתח את שיריו של חנוך מהאלבום **מזל גדי** ואילך.

3 קטורזה, 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבול'. חנוך תרם לאלבום פוזי של איינשטיין את השיר 'פראג' בלבד. שאר השירים נכתבו והולחנו בידי יוצרים אחרים.

4 וולפה, כ"ץ ופרילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל**; מוטי רגב, 'בואו של הרוק: משמעות, התמודדות ומבנה בשדה המוזיקה הפופולרית בישראל', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1990 Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, 2004 University of California Press, Los Angeles; מנחם מאונטנר, 'גלי צה"ל או ההאחדה של הרוק והמוות', פליימ, ט (תשס"א), עמ' 11-51; Oded Heilbronner, 'Resistance through

החלו מוזיקולוגים לחקור את המוזיקה הפופולרית הישראלית מן מחצית השנייה של שנות השישים ואילך.⁵

המאמר לא יעסוק בהשפעתו על המוזיקה הישראלית או בהתקבלותו הקנונית של חנוך, אלא במאפייני הלחנת השירים ובשפה המוזיקלית שלו. דומה שקרבתו החברתית לאלית המבצעים, התמלילנים, הפזמונאים והמשוררים של התקופה, ובהם יהונתן גפן, יענק'לה רוטבליט ומאיר אריאל, חברו מקיבוץ משמרות, סייעו לביצור מעמדו ככותב שירים וכמלחין של מוזיקת רוק בשפה העברית. לאלה אפשר להוסיף את כישורו כתמלילן ואת יכולותיו כמלחין של שירי משוררים (לאה גולדברג, מרים ילן-שטקליס). חנוך הצליח לצקת את השפעות הרוק אל השפה העברית בצורה אותנטית ושילב זו בזו תרבות נמוכה וגבוהה, ישראלית ואנגלית-אמריקנית. סוגיה זו אינה חדשה ונידונה בכמה פרסומים.⁶ אנחנו מבקשים, לראשונה במחקר על חנוך והרוק הישראלי, לבחון את המוזיקה עצמה. לזו יש היבטים פופולריים וגבוהים, רוחניים לעתים, ופעמים אחרות סוררים ורוויי ביטויים של התנגדות, רציניים והיתוליים, ובעיקר כאלה שנדמים מקומיים ובה בעת אקזוטיים. תפיסה זו דומה במובנים מסוימים לגישות צורניות ומתמקדות בשירים כתבניות יופי איכותיות, כמו תאוריית הגשטלט (Gestalt). זו תאוריה פסיכולוגית הגורסת כי אסתטיקה 'פה', רבגונית (שאנו נשאף לפרש היבטים שלה כ'אקזוטיות'), יוצרת מכניזם תודעתי של העדפת שלמות, רציפות וכוליות.⁷ הצורניות במקרה זה מתגבשת בשלמות שנוצרת בין המילים ללחן (לצד עיבוד והפקה מוזיקלית), בתוספת ציטוטים ממקורות השפעה, ריפים (Riff), משפט מוזיקלי פשוט וקצר החוזר על עצמו) וליקים (Licks, משפטים מוזיקליים אופייניים). כל אלה יוצרים שלם שעולה על סך חלקיו. אנו נבחן את ההיבטים המלודי וההרמוני ונמחיש את התלכדותם לשלם וליצירה שלמה. מאחר שמושגי היסוד בדיון על שנות השישים (כגון תרבות הנגד, תרבות הסמים, מהפכת הנעורים ועוד) זכו כבר לדיון מקיף בפרסומים קודמים, נתרכז כאן בניחות מוזיקלית של יצירתו של חנוך ובהרמוניה המוזיקלית של שיריו.

Rituals: Urban Subcultures of Israeli Youth from the Late 1950s to the 1980s', *Israel Studies*, 16, 3 (2011), pp. 28-50

- 5 נפתלי וגנר, 'להקת החלונות הגבוהים על קו התפר בין זמר עברי לרוק ישראלי', בתוך: עודד היילברונר ומיכאל לוין (עורכים), **איך אומרים Modernism בעברית?**, רסלינג, תל אביב 2010, עמ' 253-280; ראו גם הנ'ל, **את המלל את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומוזיקלי בשירי סשה ארגוב**, מוסד ביאליק, ירושלים 2005; סיוון שנהב-שב, 'פה קבור הכלב: מאפיינים מוזיקליים בכורת של סנדרסון', עבודת מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, רמת גן 2016.
- 6 רגב, 'בואו של הרוק'; Regev and Seroussi, *Popular Music and National Culture*; קטורזה, 'השפעות הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבולל'.
- 7 הנס קרייטלר ושולמית קרייטלר, **פסיכולוגיה של האמנויות** (תרגמה מרים רון בכר), ספרית פועלים, תל אביב 1980, עמ' 6-8.

אקזוטיקה, מוזיקת רוק וההיבט הישראלי

כדי לעמוד על היבטים ורגישויות לוקליים ואקזוטיים ביצירתו של חנוך, נסביר כי אנו מתייחסים למונח 'אקזוטיקה' במובן של 'פה בזרותו'. השימוש במונח זה התפתח בעידן הקולוניאליזם של המאה ה-16, כאשר האדם האירופי הנגיד, בעזרת מושגי ההשכלה, בינו לבני תרבויות 'אקזוטיות' וקבע את עליונותו הגזעית עליהם. הוא הבנה 'נרקסיזם' מערבי בעת ששהה בתחומיהן של תרבויות אקזוטיות ותיעד בעיקר את עצמו ואת הרגשת עליונותו על התרבות המקומית. עם זאת, המונח 'אקזוטיקה' משמש אותנו שימוש חיובי ובמעין היפוך תפקידים: אנחנו נעמוד על סממנים מוזיקליים ותרבותיים של העולם המוזיקלי האנגלי-אמריקני – כגון הבלוז והנאו-מודליות, וכללית על השפה של הרוק הפסיכדלי – כאקזוטיקה 'פה בזרותה' בשיח על המוזיקה הישראלית.

נסביר סוגיה זו בעזרת היבטים של התאוריה הפוסט-קולוניאליסטית, שגרסה כי יחסים המבוססים על כוח מחלחלים לחיי היום-יום ולחוויותינו,⁸ וממלאים תפקיד חשוב בתהליך הייצוג של קבוצות, פריטים ואידאולוגיות חברתיות. לפיכך הדימוי של הזר והאקזוטי כרוך ביחסי כוח ובאפשרות לייצגו; קרי, החזקים מגדירים מהו 'זר' ומהו 'אקזוטי'. עם זאת, לענייננו, אף שישראל הייתה בשנות השישים מדינה צעירה ופרובינציאלית, ואף על פי שתרבותה הייתה בעיקרה בדלנית, קבוצות יצירה, ודאי בני העילית (אך לא רק), עשויות היו לראות את ה'אחר', שלעתים היה גם מערבי, כ'אקזוטי'. במקרה שלפנינו מדובר בתרבויות נגד ובתרבות המשנה של ההיפים. ה'אחר' במקרה זה הוא אימוץ של צלילים ודימויים של מרידה שהיו שלובים בהיבטים של תרבות מתייגית ושל תרבות סמים שהיו בעיני הרוקרים הישראלים אקזוטיים, קרי מרתקים, שונים, מסותרים ולא רגילים. אין אנו עוסקים בדימויים אוריינטליסטיים בנוסח ההגות הפוסט-קולוניאליטית, אלא בדימויים של מהפכה, חופש, שחרור ונעורים הקוראים לעולם טוב יותר.

המושג 'אחר' שימש הוגים רבים כדי להסביר את האופי הלא מודע של יחסי כוחות חברתיים. סימון דה בובואר השתמשה במושג זה כדי להסביר כיצד האישה מוגדרת כ'אחר' בהשוואה לגבר, ואדוארד סעיד השתמש במושג זה בדיון על אוריינטליזם בהשלכות הפוליטיות, הכלכליות, החברתיות והפסיכולוגיות הכרוכות בתהליך ההפיכה לאחר ההזרה (Othering). סעיד דן בשאלה כיצד נבנה המזרח כתמונת מראה שבה משתקף ה'אחר', שייחסו לו מאפיינים לא רצויים, וכיצד שימש את הגדרת המערב כניגודו.⁹ אפשר לטעון

8 מישל פוקו, המילים והדברים: ארכאולוגיה של מדעי האדם (תרגום אבנר להב), רסלינג, תל אביב 2008.
9 Cara Aitchison, 'New Cultural Geographies: The Spatiality of Leisure, Gender and Sexuality', *Leisure Studies*, 18 (1999), pp. 19-39; Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Verso, London 1994; Stewart Hall, 'The Spectacle of the Other', in: Idem (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 2003, pp. 223-290; Edward Said, *Culture and Imperialism*, Chatto and

כי תהליך הסטראוטיפיזציה הוא בלתי נמנע, שכן סטראוטיפים עוזרים לנו להפחית את העומס הקוגניטיבי שלנו ולהבין את מורכבות עולמנו, ועל כן אנו מגדירים מיהו ה'אחר'. חוקר התרבות סטיוארט הול טוען כי הסטראוטיפ הוא חלק מהשמירה על הסדר החברתי והסמלי, וכי תהליך זה מציב 'גבול סמלי' בין ה'נורמלי' ל'סטייה', בין ה'מקובל' ל'לא מקובל'. הוא טוען כי בתהליך של סיווג ומיון של אנשים, חפצים ומקומות שאינם בתחום החוויה שלנו, נוצרים סטראוטיפים של 'אחרים'. אלה נתפסים כשונים שינוי ניכר וכחורגים מהנורמה התרבותית והחברתית שלנו. גם הול וגם סעיד דנים בשאלה כיצד התהליך של הגדרת ה'אחר' כסטייה גורמים להגדרה של המערב כעליון וכנורמלי.

למרות זאת, על אף השיח האוריינטלי הפוסט-קולוניאלי, ייתכן שהמסתורי, המרתק, המלהיב, השונה והבלתי רגיל, קרי האקזוטי, יגיע מהפעילות ומהפנטזיה על תרבויות משנה ותרבויות נגד. ואכן, לפעילות של תרבות הנגד האמריקנית, בעיקר להיפים בשנות השישים, היו מאפיינים אקזוטיים של אנטי-מטריאליזם, חזרה לשבטיות קדומה, ושילוב של זן בודהיזם לצד טכנולוגיה חדישה. מוזיקת הרוק הפסיכדלית נתפסה כבלתי רגילה ושונה, כלומר לא רק כזרה אלא גם כאקזוטית.

לממד זה אפשר להוסיף את ההילה (Aura) האמנותית שנלוותה לרוק. אמנות מוזיקלית זו נחשבה נעלה על שירי הפופ של הזרם המרכזי לדורותיו (כולל שירי ה-Tin Pan Alley) שנשען, לפחות באופן סטראוטיפי, על תהליך של פס ייצור שכלל מלחין, תמלילן, מעבד, מבצע וכולי, ולא זמר יוצר או להקה יוצרת. מוזיקת הרוק נתפסה כפורמט שבו אפשר לשלב בעולמות פילוסופיים את הפרטי והציבורי, אסתטיקה ייחודית, יצירה אוטונומית וביטים של חתרנות גם בתעשיית מוזיקה קפיטליסטית וצינית. יצרני הפרשנות, מבקרי הרוק ומגזיני המוזיקה, כגון רולינג סטון (Rolling Stone) וקריום (Creem), ביססו תפיסה זו. בסוף שנות השישים נהנתה מוזיקת הרוק מהילה של אמנות חשובה, של תרבות ואמנות ייחודיות בעידן השעתוק המודרני. המאפיינים המוזיקליים של הרוק היו מלהיבים, לא רגילים וייצגו 'אחר' שאפשר להגדירו כאקזוטי.¹⁰ ישראל של שנות השישים הייתה קרתנית כמקום יצירה למוזיקת רוק, אך ההשפעות הזרות על חנוך – כל עוד השתלבו באופן משכנע בטעם המקומי – נתפסו כ'חיוביות' וככאלה שמובילות את המוזיקה הישראלית אל הקדמה.¹¹

Windus, London 1993; Idem, 'Orientalism Reconsidered', *Cultural Critique*, 1 (1985), pp. 89-107; אדוארד סעיד, אוריינטליזם (תרגמה עתליה זילבר), עם עובד, תל אביב 2000.

10 רגב, 'בואו של הרוק'; קטרוזה, 'השפעת הפסיכדליה על האלבומים פווי ושבול'.
11 Sara J. Oshinsky, 'Exoticism in the Decorative Arts', in: *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2000; Graham Huggan, 'Writing at the Margins: Postcolonialism and the Politics of Cultural Value', in: Idem, *The Post Colonial Exotic*, Routledge, London 2001, pp. 1-33

רקע היסטורי והגדרות הניתוח המוזיקלי

הרקע ההיסטורי ליצירתו של הנוך

מחקרים על השפעותיה של תרבות הנגד המערבית על ישראל עסקו ברקע ההיסטורי לבואו של הרוק לישראל ותיארו כיצד השפיעה התרבות האנגלית-אמריקנית הצעירה, המשוחררת והאנטי-מלחמתית בשנות השישים, על תרבות הצבר ההגמונית. התרבות הצברית הישראלית, שהתגבשה משנות השלושים של המאה ה-20, יצרה הֶדְּבָק של מאפייני תרבות ובהם אנטי-גלותיות, מיליטריזם, פנתאיזם וקהילתיות. מאפיינים אלה יצרו דימוי ישראלי חדש, 'צברי', המגויס לחזון הציוני ולבניית הארץ.¹² אולם הטון האמנותי השתנה והיה לביקורתי יותר בשנות השישים. המשוררים דליה רביקוביץ', נתן זך, יונה וולך, ספריהם של הסופרים א"ב יהושע, עמוס עוז ואחרים, ומחזותיהם והסאטירות של יהושע סובול והנוך לויין (בעיקר את ואני והמלחמה הבאה מ-1968, ומלכת אמבטיה מ-1972) מתחו ביקורת על הקיבעון של הממסד, על האתוס הצבאי ועל המחשבה ההגמונית. אמנים פלסטיים ישראלים יישרו קו עם מגמות בעולם שקראו תיגר על המודרניות. הקולנוע הישראלי, ובעיקר יצירתם של אורי זוהר, ז'ק קטמור, ג'אד נאמן ודוד פרלוב, הציגו דימוי מורכב של הישראלי המוטרד במשבר זהות.¹³ מבחינה כלכלית התאפיינו שנות השישים בעלייה ברמת החיים (למרות מיתון זמני ב-1967), בצמצום האבטלה ובהגדלת היצוא.¹⁴ אף על פי כן העמיק הקרע בין אשכנזים למזרחים, רגשות הקיפוח בעיירות הפיתוח גברו והפער בינן ובין הקיבוצים גדל. מחאת הסטודנטים בעולם המערבי (1968) השפיעה במידה מוגבלת למדי.¹⁵ לעתים נשמעו

- 12 עוז אלמוג, **הצבר: דיוקן**, עם עובד, תל אביב 1997; איתמר אבן-זהר, 'צמיחה והתגבשות של תרבות עברית וילידית בארץ-ישראל', **קתדרה**, 16 (1980), עמ' 165-189.
- 13 ניצה בן דב, 'ספרות ישראלית', בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), **העשור השלישי: תשכ"ח-תשל"ח**, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 2008, עמ' 171-203; נסים גל, 'אמנות ישראלית: איפה כאן האמנות ואיפה הצייר המאסטר?', שם, עמ' 231-270; יעל מונק ונורית גרץ, 'הקולנוע הישראלי', שם, עמ' 205-216.
- 14 ההיסטוריון תום שגב מדווח ש-100,000 ישראלים נסעו לחוץ-לארץ מדי שנה, ומציין עלייה ברכישת מכשירי טלוויזיה עוד לפני השקת הטלוויזיה הישראלית. שגב גם מתעד שפע תרבותי בתיאטרון ותעשיית קולנוע מתפתחת (מיליון וחצי כרטיסים נמכרו לחמישה סרטי קולנוע ישראליים). אולם השפע היחסי קרס במיתון של שנת 1967, שנבע מגורמים שונים: האטה בגידול האוכלוסייה (מארבעה אחוזים בשנת 1964 לאפס בשנת 1967) וכתוצאה מכך ירידה בביקוש הדיירות, שפל בענף הנדל"ן ופשיטת רגל של עסקים בענף, האטה בהשקעות מחוץ-לארץ, ירידה באמצעי התשלום ועליית מחירים לצד הפחתה בתשלום הפיצויים מגרמניה. הכלכלן משה זנבר מסביר שבסוף העשור נאלצה הממשלה להתמקד בהגנה על המשק מן ההשפעות השליליות של התייקרות הנפט וחומרי הגלם בחוץ-לארץ.
- 15 אורי כהן ואיתן אורקיבי, 'הפרופסורה והסטודנטים באוניברסיטה העברית, 1967-1972', **קתדרה**, 129 (2009), עמ' 137-164.

קריאות תיגר על ההגמוניה של מפא"י, אך לא הייתה להן השפעה רבה עד למלחמת יום הכיפורים ולתוצאותיה.¹⁶

אשר לחנוך עצמו, רק בעשור האחרון נפתח צוהר לבית הגידול שלו בקיבוץ משמרות. נסים קלדרון תיאר בביוגרפיה שכתב על המשורר מאיר אריאל את הפעילות התרבותית בקיבוץ משמרות, שבה נטלה חלק בולט הלהקה המקומית, 'המשמרון'. ערבי מוזיקה, נגינה וכתבת שירים היו חלק בלתי נפרד מהווי הקיבוץ. אין ספק שאלה השפיעו על התעצבותו של חנוך כמוזיקאי וכותב שירים.¹⁷ חנוך מעולם לא למד מוזיקה באופן ממסדי (בקונסרבטוריון או באקדמיה), אך בנעוריו למד בבית צבי, מה שהיה לו לעזר רב בכניסתו ללהקת הנח"ל.

חוקרים ישראלים ראו במוזיקה הישראלית תוצר של בניין האומה המלאכותי והמצאת מסורת. מקובל להעריך שמקורות הזמר העברי הם מוזיקה מזרח-אירופית ששולבו בה מוטיבים המדמים מאפיינים מן המזרח: סקונדות מוגדלות, הגבוהות והנמכות של צלילים בניסיון לחקות רבעי טונים, שימושים מודליים מגוונים ועוד. הזמר העברי המוקדם ולאחר מכן המוזיקה הישראלית התגייסו להאדרת המפעל הציוני. שיאה של התגייסות זו היה במפעל הלהקות הצבאיות.¹⁸

בשנים האחרונות השיח על מקורות המוזיקה הישראלית מגוון יותר וכולטים בו ההשפעה של שירי דת יהודיים והשימוש במודוסים הלקוחים ממוזיקת הכליזמרים (שטייגרים).¹⁹ חוקרים עמדו על המודוסים היווניים הכנסייתיים שזכו לפרשנות אתנית כנענית; למשל המודוס הפריגי כירושה מדומיינת של המוזיקה הכנענית הקדומה. מחקרים אחרים מראים שהפרטואר הישראלי לפני הקמת המדינה הורכב משירי מולדת האב (רוסיה), משירי עם יידיים, מתפילות בבתי כנסת וממוזיקת כליזמרים.²⁰

בתחילת שנות השישים נוספו למוזיקה הישראלית גוונים חדשים. הגוון הראשון היה השפעתו של השנסון הצרפתי על נעמי שמר ואחרים. השני היה השפעתם של מחזות הזמר

16 מחאת הפנתרים השחורים הירושלמיים ומכתב השמיניסטים ביטאו ביקורת על ההגמוניה של מפא"י, אך אלה היו קריאות ספורות.

17 נסים קלדרון, **ארוץ אחד: מאיר אריאל ביוגרפיה**, דביר, חבל מודיעין 2016.

18 רגב, **בואו של הרוק**, עמ' 81-82.

19 המודוס 'אהבה רבה', שהוא אחד מהמודוסים המאפיינים מוזיקה יהודית דתית ממזרח אירופה, זהה לסולם החיג'אז. הוא מאופיין בסקונדה קטנה, במדרגה שלישית מוגדלת ובמהלך כרומטי בשלושת התווים האחרונים. המודוס 'מגן אבות' זהה לסולם המינורי הטבעי, אך מאופיין בעלייה של חמשת התווים הראשונים עד ל'מישור' של טווח תווים מצומצם. ראו Jack Gottlieb, *Funny, it Doesn't Sound Jewish: How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley*, The University of New York, New York 2004.

20 שי בורשטין, "שירה חדשה-עתיקה": מורשת אברהם צבי אידלזון וזמרי "שורשים", קתדרה, 128 (2008), עמ' 113-144; לאה מרזל, 'השירה בציבור בקרב קבוצת מייסדי קיבוץ יגור', עבודת מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, רמת גן תשנ"ח.

האמריקניים (שכבר חדרו אל תרבות המשנה הסלונית של דור תש"ח) על המוזיקה של מלחינים כגון יאיר רוזנבלום.²¹

המוזיקה הישראלית 'הומצאה' והורכבה ממרכיבים מגוונים ושונים שהתהוו או הושאלו בזמנים שונים ממקומות שונים, ועם זאת קשה להגדירה רק בשפה הרמונית ומלודית. מיכל זמורה כהן, בהשפעת הגותם של ריכארד וגנר ומרטין היידגר, טוענת שהמוזיקה היא ישראלית כאשר היא מתחברת לשפה העברית. היא כותבת:

שכן מוזיקה כשהיא לעצמה (ב'פרטיותה') איננה אלא מוזיקה בטרתה. אין היא מתארת אלא את עצמה, את צירופי צליליה את מפגשי מקצביה ואת המשמעות המלודית שהיא גולת כותרתה. ברצותה לתאר הוויה מסוימת אין לה אלא לצרף אליה את הסיפור המילולי. ואילו הסיפור, מצדו, עשוי להתעלות, בזכותה של המוזיקה המוצמדת אליו, ולהבקיע את דרכו לגבהים שאין הוא יכול להגיע עדיהם בלעדיו. שכן 'ישראליות' עשויה להתגלות במוזיקה בעיקר אם מצטרפות אליה מילים עבריות ישראליות וכשיש אזכור של מקצבים וסממנים צליליים שהפולקלור הישראלי כבר העיד על שייכותם אליה.²²

טענתנו היא כי המוזיקה הישראלית שקדמה לשלום חנוך – משירי ארץ ישראל ועד לשירי הלהקות הצבאיות – התאפיינה בטעמים ובמרכיבים מגוונים ואלה יצרו את הצליל הישראלי המשולב בשפה העברית. הממדים האקזוטיים שהוסיף חנוך השתלבו בטעמים מוזיקליים וליריים שהוגדרו כישראלים בשל הקשרם המוזיקלי הלשוני. למרות שורשיה המוזיקליים בדמותם של מקור ההשפעה הרוסי-סלבי המינורי, השטייגרים (Steiger) היהודיים המזרח-אירופיים, המודוסים הכנסייתיים ועוד, אין תבנית מוזיקלית ישראלית טהורה. המוזיקלית הישראלית זוכה לחיים כאשר היא משתלבת בשפה. ייחודו של מאמר זה הוא בזיהוי האופן שבו מוטמעים מרכיבים מוזיקליים אקזוטיים בתרבות מוזיקלית שאפשר להגדירה ישראלית. מאחר שמאמרים קודמים כבר עסקו באופנים שבהם ליריקה והפקה השתלבו בשיר הישראלי, נקצה במאמר זה מקום משני בלבד לממד הלירי.²³ חלק בלתי נפרד מהממדים האקזוטיים במוזיקה של חנוך הושפע מהמאפיינים הליריים של מוזיקת הרוק (סוריאליזם אבסטרקטי, למשל), כפי שמסביר יהונתן גפן בספרו האוטוביוגרפי **חומר טוב**.²⁴

קווים לניתוח מוזיקת הרוק של שלום חנוך

היינריך שנקר (Schenker) ראה את המוזיקה המערבית כעליונה על מוזיקה מאזורים אחרים בעולם, ושם דגש בניתוח המוזיקה על האסרטיביות והכיוונית הטונלית, על הולכת קולות

21 מוטי זעירא, **על הדבש ועל העוקץ: נעמי שמר, סיפור חיים**, כתר, ירושלים 2017.

22 מיכל זמורה כהן, 'למשמעותה של מוזיקה ישראלית', בתוך: וולפה, כ"ץ ופרילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל**, עמ' 968.

23 קטורזה, 'השפעת הפסיכדליה על המוזיקה הישראלית'.

24 יהונתן גפן, **חומר טוב**, דביר, לוד 2002.

ועל קונטרפונקט.²⁵ לא מעט חוקרים (כגון וולטר אברט [Everett], מתיו בראון [Brown] ואחרים) ניסו לפרש מוזיקת רוק בניתוח 'שנקריאני', אך אנו סבורים שגישה זו יעילה פחות לנושאים ולהיבטים שאנחנו רוצים להתרכז בהם.²⁶ העולם המוזיקלי של הרוק קושר באופן הדוק בין טונליות, מודליות ובלוזיות, קשר שאינו מתאים תמיד לניתוחים של מוזיקה קונצרטית. לעתים הדבר המהותי ביותר במוזיקה פופולרית הוא קצב, שבניתוח 'שנקריאני' ייתפס כמשני. כדי לבדוק את השפעות הרוק על חנוך נתרכז בארבעה מאפיינים ברורים ביצירתו: בלוז, נאו-מודליות, השאלות הרמוניות בין סולמיות וטשטוש טונלי.

בלוז

אחד ההיבטים המרכזיים במוזיקת הרוק הוא התבססותה על מרכיבי מוזיקת הבלוז ובעיקר על ה'בלו נוט' (Blue Note). בבלוז, בג'אז וברוק תווי ה'בלו נוט' הן הדרגות 3, 5, 7 של סולם מז'ורי המורדות עד חצי טון ומעטרות אקורד מז'ורי ו-SCDF (Special Case Dominant)

Cristóbal L. García Gallardo, *Universality versus Cultural Specificity in Analytical and Perceptual Approaches to Music: The Case of Unity and Coherence*, MA thesis, University of Southampton, Southampton, UK 1999 25

Matthew Brown, "'Little Wing': A Study in Music Cognition", in: John Covach and Graeme M. Boone (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, Oxford University Press, New York and Oxford 1997, pp. 155-170; Lori Burns, "'Joanie" Get Angry: K.D. Lang's Feminist Revision", in: Ibid., pp. 93-112; Nicholas Cook, 'Perception: A Perspective from Music Theory', in: Rita Aiello and John Sloboda (eds.), *Musical Perceptions*, Oxford University Press, New York 1994, pp. 64-95; Walter Everett, 'Fantastic Remembrance in John Lennon's Strawberry Fields Forever and Julia', *Musical Quarterly*, 72, 3 (1986), pp. 360-396; Idem, 'Text-painting in the Foreground and Middleground of Paul McCartney's Beatle Song, "She's Leaving Home": A Musical Study of Psychological Conflict', *In Theory Only*, 9, 7 (1986), pp. 5-21; Idem, 'Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in Early Music of the Beatles: She Loves You', *College Music Symposium*, 32 (1992), pp. 19-37; Idem, 'The Beatles as Composers: The Genesis of Abbey Road, Side Two', in: Elizabeth West Marvin and Richard Hermann (eds.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, University of Rochester Press, Rochester, NY 1995, pp. 172-227; Idem, 'Swallowed by a Song', in: Covach and Boone (eds.), *Understanding Rock*, pp. 113-154; Robert Fink, 'Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface', in: Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 102-137; Allen Forte, *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1997; Walter Everett, 'Making Sense of Rock's Tonal Systems', *Society for Music Theory*, 10, 4 (2004), https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.pdf (retrieved: February 2021) 26

(Function) הכוללים אקורד משולש מז'ורי עם ספטימה קטנה. בעוד ההרמוניה היא בעלת אופי מז'ורי, תווי ה'בלו נוט' קרובים יותר לתוים מתוך הסולם המינורי. התוצאה היא יצירת דיסוננס נוגה וסורר. זהו הבסיס למוזיקת הבלוז והרוק במאה ה-20.²⁷ תווי ה'בלו נוט' ניכרים גם בשילובים שונים של סולמות פנטטוניים מינוריים (Minor Pentatonic Scales). הסולמות הפנטטוניים הם סולמות עתיקים בני חמישה תוים הידועים ממקומות שונים בעולם. לצורך הדיון נגדיר אותם בהשוואה לסולמות המז'ור והמינור המערביים. הסולם הפנטטוני המינורי כולל את הדרגות 1, 3, 4, 5, 7 בסולם המינורי הדיאטוני, ללא חצאי טונים וצליל מוביל. הוא כולל שני תווי 'בלו נוט', ומעטר אקורדים בעלי אוריינטציה מז'ורית. שלושת תווי ה'בלו נוט' נארגו במשך הזמן בסולם הבלוז המינורי (Minor Blues Scale), שהוא וריאציה של הסולם הפנטטוני המינורי וכולל גם תוספת של הדרגה החמישית המונמכת עד חצי טון לסולם בן שישה צלילים. הסולם הפנטטוני המז'ורי (Major Pentatonic Scale), לעומת זאת, כולל את הדרגות 1, 2, 3, 5, 6 של הסולם המז'ורי ואינו 'בלוזי' במהותו אם כי הוא מאפיין, בין היתר (ולא רק), שירי מינסטרלס ושירי עם אמריקנים ומשתמשים בו באלתור בבלוז.²⁸ המוזיקה הישראלית ההגמונית שקדמה לחנוך הייתה חפה מהשפעות הבלוז. הבלוז והרוקנרול חיו בשוליים, במתחם היצירה של להקות הקצב בלבד (הצ'רצ'לים, למשל), שכתבו והקליטו בעיקר בשפה האנגלית. חנוך ביסס מרכיבים אלה בשיר הישראלי.

נאו־מודליות

היבט חשוב בניתוח שלנו הוא ההשפעות המגוונות של נאו־מודליות, ובעיקר שילובים שונים של קדנצות ו'זליגות' מודליות. המודוס הפופולרי ביותר במוזיקת הרוק הוא המיקסולידי, שמקושר בתאוריה בת זמננו גם לבלוז בשל הדרגה השביעית המונמכת (בהשוואה לסולם המז'ורי). עם זאת, יש שירים של חנוך שמתכתבים עם המודוס האולי. אנחנו משתמשים במושג 'נאו' כדי להבדיל בין המודליות של המאה ה-20 ובין זו של ימי הביניים והרנסנס. לקראת סוף המאה ה-19 החלו מלחינים של מוזיקה קונצרטנטית (דביסי, ראול, סיבליוס), שהושפעו בחלקם מזרמי הלאומיות והלאומנות, לעשות שימוש מחודש במודוסים כדי לגלות מחדש מרכיבים עממיים ולהרחיב את אפשרויות ההלחנה. באמצע שנות החמישים של המאה ה-20 גבר השימוש במודליות בג'אז בהשפעת ספרו של התאורטיקן האמריקני ג'ורג' ראסל, 'על הקונצפט הלידי הכרומטי של הארגון הטונלי'. ראסל הציג אפשרויות

Robert Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History, From the Mississippi Delta to Chicago South Side to World*, Viking Press, New York 1981

28 על הממד ההרמוני בבלוז והקשריו לג'אז ראו: ארנון פלטי, נקודות החיבור בניבי הג'אז: התהליך המטאמורפי, אור־תו, הקריה האקדמית אונו 2017. על הבלוז והקשרו למוזיקת רוק ראו: ארי קטורזה, המחיר לעולם אינו יודע: רוק במאה ה-20, רימון, רמת השרון 2012.

אלתור והלחנה מודלית, שהשפיעו על המוזיקה באלבומים רבי מכר כמו *Kind of Blue* (1959) מאת מיילס דייוויס.²⁹

כאמור, הזמר העברי המוקדם ניכר מראשיתו בהיבטים מגוונים של נאו-מודליות. מלחינים כנחום נרדי וידידה אדמון, שניסו לבנות גרסה משלהם למפגש מזרח-מערב, שמו דגש על המודוס הפריגי (ורכיבים נוספים של חיקוי צלילים מן המזרח, כגון שימוש בסקונדה מוגדלת).³⁰ יוסי גולדנברג סבור שהשימוש של מלחיני הזרם העברי המוקדם של שנות העשרים במודוס האאולי נבע מרצונם (בהשפעת הממסד המוזיקלי הישראלי) להציג גישה אנטי-גלותית מתוך התנגדות למינור ההרמוני או המלודי האירופי.³¹ מוזיקת הרוק של שנות השישים השתמשה רבות בנאו-מודליות.³² ההלחנה ה'גיטריסטית' של להקות הרוק יצרה משיכה אל שילובי אקורדים שניכרו בדמיונם לקדנצות מודליות.³³ אהבתם של להקות ואמנים אלה הייתה נתונה לבלוז ולרוקנרול (שהם בבסיסם פנטונוניים ומודליים), לתרבות ולמיסטיקה של המזרח (הינדואיזם, זן בודהיזם ומדיטציה טרנסצנדנטלית) ולהיבטים מוזיקליים הקשורים אליהם כבסיס למצלולים מודליים ואקזוטיים ברוחם.³⁴

George Russell, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Concept, New York 1959 29

אפרת ברט, 'מפגשם של מלחיני הזמר העברי המוקדם עם המזרח', בתוך: וולפה, כ"ץ ופרילינג (עורכים), *מוזיקה בישראל*, עמ' 326-343. גם המודוס הדורי אפיין אי אלה שירי ארץ ישראל כ'שיר העמק' (אלתרמן, סמבורסקי) והמודוס המיקסולידי בלט ב'סלינו על כתפינו' (קיפניס, אדמון), אך דוגמאות אלה הן יחסית שוליות.

יוסי גולדנברג, 'השתקפות של שלילת הגולה בזמר העברי', *קתדרה*, 111 (2004), עמ' 129-148. 31
Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counter Culture*, Oxford University Press, New York 1997; Allan F. Moore, *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; Alf Björnberg, 'On Aeolian Harmony in Contemporary Popular Music', The Department of Musicology, University of Göteborg, Göteborg 1984, <https://www.tagg.org/others/othxpdfs/bjbgeol.pdf> (retrieved: February 2021) 23

קטורזה, *המחר לעולם אינו יודע*. 33

Ian MacDonald, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Chicago Review Press, Berkshire, IL 1995; Dominic Pedler, *The Songwriting Secrets of the Beatles*, Omnibus Press, New York 2001; Walter Everett, 'Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in the Early Music of the Beatles: "She Loves You"', College Music Symposium in *Journal of the College Music Society*, 32 (1992), pp. 19-35; Idem, 'The Beatles as Composers'; Idem, *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*, Oxford University Press, Oxford, 1999; Wilfrid Mellers, *Twilight of the Gods: The Music of the Beatles*, Schirmer/Macmillan, London 1973. שלום חנוך כנראה שאב את השראתו לא ממוזיקה הודית אותנטית, אלא מהביטלס. המחקר על הביטלס עתיר בהסברים על השפעות מגוונות של הינדואיזם, בודהיזם ועוד על המוזיקה שלהם. השימוש של 34

במוזיקה הישראלית באה לידי ביטוי הנאו-מודליות של מוזיקת הרוק כבר באלבום הבכורה של להקת החלונות הגבוהים. מלחין השירים של הלהקה, שמוליק קראוס – שהושפע מהאלבום *Revolver* (1966) של הביטלס ומתקליטים בזרם הפולק-רוק (1965-1967) – התנסה, כפי שהסביר המוזיקולוג נפתלי וגנר, בשילובים (בלתי מודעים) של סגמנטים מתוך המודוס הפריגי.³⁵ אלה נשמעו כהכלאה של פולק-רוק אמריקני עם שירי ארץ ישראל, אולי בשל הזיקה ה'מינורית' והאתנית של מודוס זה. חנוך, באופן לא מודע, מתכתב עם המודוסים הפופולריים בהלחנה של עולם הרוק, בעיקר עם המיקסולידי, ויוצר שילובים מגוונים של רגישויות אקזוטיות, זרות ומקומיות כאחד.

השאלות הרמוניות בין-סולמיות והקדנצה הפלגלית המינורית

השאלות הרמוניות בין-סולמיות שכיחות במוזיקה קלאסית ובג'אז, אך במוזיקת הרוק הן הבסיס האסתטי שלה. השילובים ההרמוניים הם בטעם אחר ושונים מאלה המוכרים ממוזיקה קונצרטנטית וג'אז. ההשאלות תרמו להגדרה מחדש של צבעה של ההרמוניה של המוזיקה הפופולרית בשילובים מגוונים של סולמות ומודוסים מז'וריים ומינוריים מקבילים.³⁶ השאלות הרמוניות בין-סולמיות אפיינו גם מוזיקה ישראלית קדם-רוקית (נעמי שמר, סשה ארגוב). הן מצויות כבר בלחניו הראשונים של חנוך, כגון 'לילה' ו'אגדת דשא' (מילים: מאיר אריאל), שהלחין עוד בנעוריו. אך דומה שחנוך הפך את ההשאלות ההרמוניות הבין-סולמיות, המזוהות עם מוזיקת הרוק, לחלק בלתי נפרד מהמוזיקה שלו. חנוך כמו יצר צומת 'אקזוט' המגשר בין טעמים מודליים, תווי 'בלו נוט' ובלוז, ושילב בשיריו החדרה כרומטית של צלילים מונמכים לסולם מז'ור או צלילים מוגבהים לסולם מינור. ביתר שאת בולטת נוכחותה של הקדנצה הפלגלית המינורית בשיריו, שנבעה מהשפעת המוזיקה של הביטלס ושל להקות נוספות שפעלו במהלך שנות השישים.

הביטלס במודוסים המיקסולידי והלידי בטעם 'ראגה', היה לאחד הסממנים המוזיקליים הכי מזוהים עם הביטלס.

35 המודוס הפריגי מתאפיין בסקונדה קטנה בתחילת הסולם שנשמעת כגוון מזרחי-ערבי. המודוס האאוּלִי זהה למינור הטבעי, אך מבחינה הרמונית הוא חף מדרגה חמישית עם טון מוביל ולכך ניהן באופי מעט שונה מהסולם המינורי, ששואל את הדומיננטה מסולם המינור ההרמוני.

36 אנחנו נכנה את היחס בין סולם דו מז'ור לדו מינור, למשל, סולמות מקבילים (Parallel), ובין דו מז'ור ללה מינור סולמות יחסיים (Relative). ראו גם Bruce Benward and Marilyn Saker, *Music in Theory and Practice*, Vol. II, McGraw-Hill Companies, Boston 2009, p. 75; Paul Cooper, *Perspectives in Music Theory*, Dodd, Mead and Company, New York 1975, p. 216; Stefan Kostka, Dorothy Payne, and Byron Almen, *Tonal Harmony*, McGraw-Hill Education, Boston 2018, p. 343; Everett, 'Making Sense of Rock's Tonal Systems'

טשטוש טונלי

יצירתו של חנוך היא טונלית ברובה, אך דומה שבכמה מרגעיה המעניינים ביותר ניכר טשטוש טונלי (Tonal Ambiguity). תובנותיו של המלחין, המנצח והתאורטיקן לאונרד ברנשטיין בהרצאות שנשא באוניברסיטת הארוורד (1976), וגישות עדכניות כגון זו של מארק ריצ'ארדס, הן ההשראה לדיוננו בסוגיה זו.³⁷ הטשטוש הטונלי התעצם במוזיקה המערבית במהלך המאה ה-19 והגיע לשיאו עם הולדתה של האטונליות של האסכולה הווינאית השנייה בהנהגתו של ארנולד שנברג (Schoenberg) בתחילת המאה ה-20. אין אנו מתכוונים לטעון להיבטים אטונליים ביצירה של חנוך. להבדיל מנעמי שמר למשל, חנוך, כמו לנן ומקרטיני, היה חף מהשכלה מוזיקלית רשמית. הידע שלו בתורת המוזיקה היה חלקי, אך היו לו אינטואיציות חדות. הרקע המוזיקלי שלו יצר שילובים מעניינים של טשטוש טונלי, שעשוי ליצור רב-ממדיות הרמונית כאחד. אלה משתלבים היטב בתרבות הטקסטואלית של הרוק שחנוך ושותפיו לכתובת המילים יצקו אל שיריו. הטשטוש הטונלי משמש כתבנית 'תזויתית' שאליה אפשר לצקת שילובים אקזוטיים ומקומיים המשתלבים לעולם מוזיקלי חדש, הזייתי ובוהמיני.

ניתוח מוזיקלי

נאו־מודליות גרסת חנוך

כרוניקאים של מוזיקה ישראלית, כגון יואב קוטנר, ציינו שתקליט הילדים מזל גדי (1968) מבטא שיתוף פעולה מוצלח בין חנוך לאיינשטיין, אך ראו בו אלבום של טרום עידן הרוק. קביעה זו נכונה רק בחלקה, מאחר שהשפעות הרוק של שנות השישים ניכרות בלחניו של חנוך כבר בתקליט זה וכן ניכרים בהם יסודות של נאו־מודליות. השיר 'מדוע הילד צחק בחלום' הוא שיר ילדים שמזכיר את 'מבט עין הילד' בשירים של הביטלס, של פינק פלויד ושל להקות בריטיות נוספות באותה תקופה.³⁸ אחת ההשפעות של הפסיכדליה על המוזיקה הפופולרית הייתה אימוץ 'מבט עין הילד', שכמו מזכיר את מחיקת האגו שלה הטיף המנטור הפסיכדלי וחוקר הפסיכולוגיה טימותי לירי (Leary), והיא ניכרת בעשרות

Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1976; Mark Richards, 'Tonal Ambiguity in Popular Music's Axis Progressions', *Journal of the Society for Music Theory*, 2017, <https://mtosmt.org/issues/mt0.17.23.3/mt0.17.23.3.richards.html> (retrieved: February 2021); David Temperley, 'The Tonal Properties of Pitch-Class Sets: Tonal Implication, Tonal Ambiguity, and Tonalness', *Tonal Theory for the Digital Age, Computing in Musicology*, 15 (2007), pp. 24-38

Michael Bracewell, *England is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie*, Flamingo, London 1997

שירי פופ המזכירים שירי ילדים, בעיקר בשנים 1966-1968. ספק אם חנוך ואיינשטיין היו מודעים לסוגיה זו; ייתכן ששירי ילדים בהשפעת הביטלס נראו להם מתאימים ליצירתם, אבל 'מדוע הילד צחק בחלום' הוא שיר ילדים עם קדנצה מיקסולידית (bVII-IV-I) ו'אקזוטית', שאפשר לראותה גם כקדנצה פלגלית כפולה (או קדנצה סופר פלגלית). אנחנו נעדיף לראותה כקדנצה מיקסולידית, בייחוד מפני שהמלודיה נשענת על המודוס לה במול מיקסולידי. השיר מאופיין גם באקורד Eb7sus4 בעל אפקט של מסתורין בדרגה החמישית שמעצים את תחושת החלומיות כאקורד דומיננטי מושהה נטול מדרגה שלישית ושאינו נפתר אליה.

דוגמה 1: הקדנצה המיקסולידית של 'מדוע הילד צחק בחלום'

in Ab bVII IV I bVII IV V7sus4

המרכז הטונלי במודוסים פחות אסרטיבי וכיווני מאשר בהרמוניה המז'ורית והמינורית, ולכן הם התאימו להלך הרוח הפסיכדלי שטמן בחובו ריחוף, סוריאליזם, התרסה נגד סדר היום הבורגני, נוודות נוסח הביטניקים ועוד. רצועה נוספת במזל גדי, 'האיש ששוקע עם שמש', ניחנה גם היא, בחלקה לפחות, בטעם של מודוס דו מיקסולידי ומעלה הדים מכמה מהשירים בעלי הזיקה ההודית של הביטלס, שרבים מהם נשענים על המודוס המיקסולידי בטעם של ראגה הודית 'אקזוטית', כגון 'Within You Without You' (1967), ואף מזכיר באווירה המיקסולידית את אחת הרצועות הראשונות של פרנק זאפה 'The Idiot', (Zappa), 'Bastard Son', מאלבומו הסאטירי 'We're Only in It for the Money' (1968).

דוגמה 2: הדמיון המלודי בין 'האיש ששוקע עם שמש'

in C: I IV I I IIIm7

ובין 'The Idiot Bastard Son'

in E: I IIIm7 bIIIsus2 I bVII I bVII Vm

באלבום **שבלול** המשיך חנוך במשיכתו אל הנמכת הדרגה השביעית עד כדי השאלה הרמונית בין־סולמית נוסח הביטלס, או אל לחנים בטעם מיקסולידי. 'מה אתה עושה כשאתה קם בבוקר', שיר בעל הלך רוח 'ביטניקי', נשען ברובו על מבנה טונלי מובהק בדו מז'ור, וכולל את הדרגות החשובות בסולם (טוניקה ודומיננטה). המלודיה כוללת את התווים הרלוונטיים לדו מז'ור (דו, מי, רה, סול, פה), אך ריף הגיטרה שנהיה למוטיב מרכזי בצליל של השיר, נשען על ריף גיטרה בקדנצה מיקסולידי (גם אם הבס מתנהג מעט שונה, ראו דוגמה 3) במסורת של The Who, ג'ימי הנדריקס, Cream ויתר הלהקות החשובות של התקופה. פרדוקסלית, הריף ה'זר' לכאורה, שהוא בלז'רוקנרולי, עושה שיר פשוט כגון 'מה אתה עושה כשאתה קם בבוקר' ל'שלם' ואותנטי יותר כרצועת רוק ישראלית. המילים בעלות ההשפעה ה'ביטניקית' נשמעות אותנטיות ו'ישראליות' והגישה הקומית של איינשטיין בתחילת השיר מחזקת תחושה זו. הדמות העצלה וחסרת הכיוון המתגלה בשיר הפוכה לדימוי הצבר שהכרנו משירי דור תש"ח.

דוגמה 3: ריף הפתיחה של 'מה אתה עושה כשאתה קם בבוקר'

B \flat F/G C

in C: bVII V7 sus 4 (9) I

חנוך מחובר לרוח התקופה בהיבטים נוספים שעושים את השיר לרצועת רוק אותנטית ומשובחת, גם אם השפעות אלה קרובות מאוד לציטוט, לעתים. האינטרלוד (Interlude) של 'מה אתה עושה כשאתה קם בבוקר', שניחן באפקט סירנה, מזכיר את אותו אפקט בשיר 'Fire Brigade' משנת 1968 (האזן ב'1:26) של הלהקה הבריטית The Move מברמינגהם, ומעניק לשיר עומק ותחושת אותנטיות 'רוקנרולית', שוב בשילוב חדשני של הזר עם המקומי.

דוגמה 4: האינטרלוד של 'מה אתה עושה כשאתה קם בבוקר'

VOCALS

GUITAR

in C: I

V79/V

G

C

V

I

דוגמה 5: האינטרלוד בשיר 'Fire Brigade' של להקת The Move

Lead Vocal

Background vocals

in G:

I

16/4

V7

1. G

G

C

I

IV

רצועה מספר 3 בשביל, 'לילה של כוכבים', היא שיר מז'ורי (בחלקו ללא תנועה כיוונית), הכולל דומיננטות שניוניות (V/V) שאופייניות לכמה משירי חנוך באותה תקופה. עם זאת, הפתיחה שלו מתכתבת עם המגמות הנאו-מודליות של התקופה, בפרוזה מיקסולידית יפה ו'אקזוטית'. הפתיחה הופכת את השיר לייחודי ומעניין יותר ממה שהמילים והלחן מציעים לבדם.

דוגמה 6: הפתיחה המיקסולידית של 'לילה של כוכבים'

The musical score consists of two systems, each with two staves labeled 'Guitar 1' and 'Guitar 2'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. In the first system, Guitar 1 has a whole rest, while Guitar 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3. In the second system, both guitars play. Guitar 1 has a melodic line: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Guitar 2 continues the rhythmic pattern from the first system.

Written in actual pitch:
Guitar is a transposed
instruments- usually written
an 8va above.

לעתים נבע השימוש בטעמים המיקסולידיים מהשאלות הרמוניות בין סולמיות של הדרגה השביעית המונמכת. הפזמון בשיר 'מה שיותר עמוק יותר כחול' (המופיע הן בשבולל והן בסוף עונת התפוזים של להקת תמוז) ניחן בביצוע של להקת תמוז בפזמון בעל דרגה שביעית מונמכת ('...וכשפתח את הדלת') ובקדנצה מיקסולידית בחלק הווקלי ('יותר עמוק, יותר כחול'). השיר 'אשת האיכר' מתוך פלסטלינה ניחן אף הוא בדרגה שביעית מונמכת האופיינית למודוס המיקסולידית, אם כי אפשר לראותו כהשאלה הרמונית בין סולמית. גם השיר 'אצלי הכל בסדר' שביצעה ג'וזי כץ כולל בפתיחה (מתחילה ב-0:04) ציטטה מלודית כמעט שלמה של הקולות מתוך השיר 'Lovely Rita' של הביטלס (1967), כאשר בשניהם המשפט המוזיקלי מתחיל בדרגה השביעית המונמכת. בשניהם יש שילוב של דרגה bVII בסולם מז'ור. עם זאת, הפתיחה בשיר 'אצלי הכל בסדר' ניכרת באפקט פדל, נקודת עוגב, עם האקורד רה מז'ור עם בס מי, שאפשר לפרשו כאקורד Esus7 אקזוטי שעם ציטוט הקולות הביטלסיים מעניק לשיר אפקט של מסתורין.

דוגמה 7: הפתיחה של 'אצלי הכל בסדר'

E D/E C⁶ B⁷sus⁴ B⁷

in E: I Isus7 IVm₆₅ V7sus4 V7

דוגמה 8: הפתיחה של השיר 'Lovely Rita' של הביטלס

B A E B

in B: I bVII IV I

השיר 'ילדים של החיים', שנכתב בתחילת שנות השבעים ויצא לראשונה באלבום סע לאט (1974) של אריק איינשטיין, הוא עוד דוגמה לטעם המודלי ביצירה של חנוך בתקופה זו. הטקסט הרפלקטיבי על מהות החיים, על הילדות הנצחית בכל אחד מאתנו, נשען על שיר בעל הרמוניה מיקסולידית עם לחן אופקי בבית (לחן עם טווח תווים מצומצם). המודוס המיקסולידית עשוי להתפרש גם כעצוב וגם כשמח. יש בו איכויות שמתאימות לטכניקת כתיבה נוסח 'מבט עין הילד' הרפלקטיבי והוא מופשט במהותו. השימוש של חנוך בדרגה החמישית המינורית האופייני למודוס המיקסולידית, כמו מעלה אסוציאציות לשיר 'Strawberry Fields Forever' (1967) של הביטלס, שעוסק בגן העדן האבוד של הילדות ליד בית ילדותו של ג'ון לנון ואישוש זהותו של ילד. בשני השירים התנועה הרמונית זהה בשורות הראשונות של הלחן בבית (I-Vm), אולם 'ילדים של החיים' נחן במלודיה והרמוניה של המודוס המיקסולידית, ואילו 'Strawberry Fields Forever' מתגבש לאחד השירים המורכבים ביותר של הביטלס מבחינה הרמונית. הוא כולל טשטוש טונלי בין סולם מז'ורי למודוס מיקסולידית, יחסים של Chromatic Mediant שחורגים מתחומו של מאמר זה מכדי שנסבירם לעומק. כך או כך, חנוך מצליח לביית את ה'זרות' המיקסולידית, או למעשה את צליל הרוק של בלדה עדינה זו (כביצוע זה) בטקסט ישראלי נהיר ורפלקטיבי כאחד, שמעלה אסוציאציות של לידה מחדש ומוות (והרופא כבר מדבר על סוף הדרך'...).³⁹ חנוך מחדד את תהליך 'פקיחת העיניים' של הדובר בשיר בהרחבה הדרגתית של המרווחים הפותחים כל שורה: המשפט 'עיני פקוחות...' מתחיל במרווח סקסטה גדולה והמשפט 'מבלי לראות כחול של ים' מתחיל בספטימה קטנה ואחרי החזרה על 'עיני פקוחות' הוא נפער לכדי אוקטבה. מהלכים אלה מעצימים את הדרמה בהלך רוח רפלקטיבי.

39 'ילדים של החיים' זכה לגרסה של חנוך באלבומו על פני האדמה (1983), בפרשנות של בלדת רוק אפית.

דוגמה 9: 'ילדים של החיים'

ילדים של החיים

♩ = 64

in A: I Vm7

G Em7 A

bVII Vm7 I

באלבום סוף עונת התפוזים של להקת תמוז המשיך חנוך במגמה נאו-מודלית זו, אך היא תפקדה יותר כשיח על הבלוז. נסיים פרק זה בטעם נאו-מודלי מעט שונה, בשיר 'חווה לך ברח' (מילים: יענק'לה רוטבליט) שחנוך הלחין עבור אושיק לוי ומאופיין בטעם של מודוס מי אאולי, עם דרגה חמישית מינורית (ללא דומיננטה עם טון מוביל). הדרגה השביעית המונמכת (האקורד רה מז'ור) החוזרת חזרה מחזורית אל מי מינור, כמו מייצבת את המודוס, אך הוא גם ניחן בקדנצה אאולית המקושרת בדומיננטה שניונית (bVI-V/bVII- bVII-Im) אל משפט המפתח של השיר, 'חווה לך ברח'. אפשרות נוספת היא לראות את המעבר לאקורד סול מז'ור כיציאה לסולם רגעי (key of the moment), סטייה קלה אל המז'ור היחסי, סול מז'ור, כאשר האקורד הבא, סי מינור, מתפקד כדרגה שלישית וכמעין הרחבה של הטוניקה, כך שהפירוש לעתים הוא בעיני המתבונן ובאופן שבו הוא 'מרגיש' את השיר. גם בשיר זה הטעם ה'קלסטרופובי' (בעינינו) של המודוס האאולי ממחיש את התמליל העברי המשובח ורווי האימה בשילוב אותנטי של מילים ולחן.

דוגמה 10: הפזמון של 'חוזה לך ברח'

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music. Above the first staff, the chords G, Bm, and G are indicated. Below the first staff, the Roman numerals I and IIIIm7 are shown. The second staff has chords Bm, C, A7, D, and Em above it, with Roman numerals IIIm7, IV, V7/V, V7, and VIIm7 below. The third staff has chords D and Em above it, with Roman numerals bVII and Im below. A downward arrow points from the bVII chord to the text 'דרגה שביעית דיאטונית במי מינור טבעי'.

הבלוז של חנוך

השכיחות של המודוס המיקסולידי בשירי שנות השישים נבעה גם מהפופולריות של הבלוז במוזיקה הפופולרית. הבלוז ניחן בטוניקה ייחודית לו הידועה בשם 'טוניקה בלוז'. הבלוז השורשי של 12 התיבות (12 Bar Blues) שהתפתח במטעי הדרום בארצות הברית לקראת סוף המאה ה-19 מורכב מטוניקה, סוב־דומיננטה ודומיננטה המבוססת על אקורדים מז'וריים או על משולש מז'ורי עם ספטימה קטנה. המהלך מהדרגה החמישית לרביעית ולטוניקה מאפיין אותו גם כפלגלי. הבלוז ניכר במרכיבים ששורשיהם גם במוזיקה האפריקנית: שאלה ותשובה (Call and Response), פוליריתמיקה המבוססת על כלי הקשה, שירה מיוחדת שטומנת בחובה זעקות, צעקות, יבבות, גניחות ועוד. אלה הגיעו דרך סחר העבדים לאמריקה ומפגשם עם ההרמוניה האירופית יצר את המצלול של הבלוז. הבלוז ניכר בתווי ה'בלו נוט', ובשימוש בסולמות פנטטוניים מינוריים (על פי רוב) ומז'וריים, ובמודוס המיקסולידי כבסיס לאלתור, הלחנה ועוד.⁴⁰ למעשה ההבדל בין הבלוז לשירי הרוקנרול של שנות חמישים היה מזערי וקשור לא רק למהירות הביצוע, אלא לתוכני המוזיקה. למרות מצבו האפל של האדם השחור באמריקה כפי שהשתקף בשירי הבלוז, נקשר הרוקנרול עם הופעת תרבות הנוער, ובהמשך עם תרבות הנגד. בעוד המרכיבים המוזיקליים היו דומים, התכנים היו שונים בתכלית.

40 ארנון פלטי, נקודות החיבור בניבי הג'אז: התהליך המטאמורפי, קריית אונו, הקריה האקדמית אונו 2017.

במוזיקה הישראלית שהייתה חפה מהשפעות בלוז, צד זה של ה'אחר' היה ממד נוסף של ביטוי של אקזוטיקה. עוד בהרכב השלושרים ביטא חנוך את הצד הכבד יותר דאז של מוזיקת הרוקנרול בשיר 'מי אם לא אלוהים' (1969). השיר הזה נשען על מבנה ודרגות של בלוז. המלוודיה נשענת בבסיסה על דו מיקסולידי בארפג' של אקורד דומיננטי עם צליל המתח – הנונה הגדולה הנעה אל עבר פֶּה מיקסולידי בדרגה הרביעית בפירוק אקורד דומה. הגיטרה רוויית צליל דיסטורשן (כנראה Fuzz) של דני סנדרסון, שהיה אז חייל בלהקת הנח"ל, מדגישה פרוזות של דו מינור פנטטוני. 'מי אם לא אלוהים' דומה למוזיקה של להקות הקצב שהושפעו מצליל הרוק היותר כבד של שנות השישים, כגון ג'ימי הנדריקס ולהקת Cream.

דוגמה 11: 'מי אם לא אלוהים'

The musical notation consists of four staves, each representing a different chord and its associated melodic line. The first staff is in C major and labeled 'Ib7 (Blues Tonic)'. The second staff is also in C major. The third staff is in F major and labeled 'IVb7 (Blues IV)'. The fourth staff is in C major and labeled 'Ib7 (Blues Tonic)'. Each staff includes a melodic line with slurs and a chord symbol above it.

אולם חנוך העמיק את טעם הבלוז הישראלי באלבום שבלול בשיר 'אל תותרי עלי', המזכיר בתכניו וברגש שבו קטעי בלוז-רוק של לנון ומקרטיני ('Don't Let Me Down', 1969). אסוציאטיבית, הכרומטיות של המשפט 'אל תותרי עלי' מזכירה את *Blue Monk* (1954) של מוזיקאי הג'אז המודרני תלוניוס מונק (Monk), והמשפט המוזיקלי של 'לילה בלילה' מזכיר במבנהו המלוודי את המשפט הראשון בשיר 'Eleanor Rigby' (1966) של הביטלס. אולם לענייננו, השיר נשען על טוניקה של בלוז והלחן ניכר בתווי ה'בלו נוט', גם אם הרמונית השיר אינו שכתוב של מבני הבלוז המוכרים (הוא ניכר בדומיננטה המובילה לטוניקה, בעוד בבלוז השורשי הקדנצה היא פלגלית). השירה של איינשטיין לצד ההרמוניות הווקליות של חנוך יצרו רצועת 'בלוז' ישראלית.

דוגמה 12: 'אל תוותר עלי'

in E: Ib7 IVb7 I7#9

'אני שר' (1970), שיר נונסנס היתולי המתכתב באווירה עם תחושת הנונסנס בשיר 'I Am the Walrus' של הביטלס (בעיקר במילות הפזמון), ניחן בבית סטטי המדגיש נונה מוגבהת לכדי אקורד F#7(+9). המלודיה כמו נשענת על המדרגה השביעית המונמכת (בהשוואה למז'ור), אף שהאקורד של הטוניקה אינו מיקסולידי אלא טוניקת בלוז בפה דיאז.⁴¹ ההרמוניה הווקלית בקווינטות מקבילות מחדדת את הנימה ההיתולית בשיר. השירה במרווחי קווינטות מקבילות יוצרת אפקט המזכיר את השימוש האופייני ל-power chords שבהם יש שימוש רב בסגנונות הרוק. נגינת החליל של ממלו גאטונופולוס הושפעה, על פי עדותו, מנגינתו של ראסאן רולנד קירק (Kirk), שהיה אמן כלי נשיפה – חלילן, אבוכן וסקסופוניסט – אפרו-אמריקני, שפעל באותן שנים והיה סנסציית אוונגרד.⁴² עם זאת, ייתכן שהשימוש של חנוך ואיינשטיין בצליל החליל נבע מהשפעת להקת הרוק המתקדם הבריטית, ג'תרו טול (Jethro Tull) וסולנה, החלילן איאן אנדרסון (Anderson), שהושפע מקירק.⁴³ השימוש בחליל מעניק לשיר זה איכויות היתוליות שמעצימות את תדמית 'ליצני החצר' של חנוך ואיינשטיין כחלק מפעילותה של חבורת לול, שעשתה שימוש בשפה יום-יומית רוויית סלנג בהלך רוח מיני (ושם היא תחכה לי, הבת של הגנן...).

41 ראו קטורזה, 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבולול'. האקורד הסטטי של 'אני שר' מזכיר את השימוש של הביטלס בסוג זה של הלחנה בשיר 'Ticket to Ride' (1965), שהושפע מהשיר 'Dancing in the Street' מבית מוטאון (1964). מבחינה הרמונית דומה ש'אני שר' ניחן בטשטוש טונלי מאחר שהאקורד פה דיאז נפתר בסופו של דבר לסי מז'ור בפזמון ומתפקד כדומיננטה ארוכה ומתמשכת, כך שאפשר להתייחס אל השיר גם בהסבר הטונלי. אולם דומה שהשיר הוא יישום בלוזי של סולם מינור פנטטוני על גבי טוניקה בלוזית.

42 ממלו גאטונופולוס סיפר זאת בריאיון טלפוני למחברי המאמר, 20.2.2020.

43 Geoffrey Himes, 'Rahsaan Roland Kirk: The Cult of Kirk: Derek Trucks, Jeff Coffin and other Contemporary Musicians on the Legacy of the Brilliant Saxophonist', *Jazz Times*, 9.5.2019, <https://jazztimes.com/features/profiles/rahsaan-roland-kirk-the-cult-of-kirk> (retrieved: February 2021)

דוגמה 13: 'אני שר'

F#7(#9)

in F#: Ib7 (Blues Tonic)

'ליק' הגיטרה שפותח את 'מה שיותר עמוק יותר כחול' בגרסת האלבום שבלול זוכה לטעם אקזוטי בציטוט ברור של הלחן של 'I Feel Free' (1966) של הלהקה הבריטית Cream שבה היה חבר אריק קלפטון. הטוניקה הבלוזית בעלת צליל מתח זהה משותפת לשני השירים.

דוגמה 14: 'I Feel Free' של להקת Cream

E7(#9)

in E: Ib7 (Tonic Blues)

דוגמה 15: 'ליק' הגיטרה של 'מה שיותר עמוק יותר כחול' (1970)

לאחר שכשל בפיתוח קריירה בין לאומית חזר חנוך וניסה למצוא מחדש את מקומו בנוף המוזיקה הישראלית. בשנת 1973 הוא יזם פרויקט בשם 'בני נח', שכלל נגנים בין לאומיים. הוא הספיק להקליט אתם שלושה שירים: 'לא יודע איך לומר לך' (שיצא לאור שלוש שנים מאוחר יותר באלבום של להקת תמוז בביצוע שונה), ושני שירים שבולטת בהם השפעתה של הרמוניית הבלוז: 'לך לפסיכיאטר' ניכר בקדנצה בלוזית ו'בואי לרקוד', שיצא לאור כעבור ארבע שנים בהקלטה חדשה באלבום אדם בתוך עצמו (1977). 'בואי לרקוד' היה רוקנרול בטעם קאנטרי-בלוז ששילב סולם לה פנטוני מז'ורי עם טוניקת בלוז לה (A). השיר כלל ריף של גיטרה אקוסטית ששילב את הדרגות bVI ו-bVII (האקורדים סול מז'ור ופה מז'ור). הפתיח ניחן גם בטשטוש של מטוטלת בין Turnaround (קדנצה השגורה בבלוז וג'אז) כרומטי לטוניקת בלוז במי שנפתר ללה מז'ור. השילוב של מרכיבים אלה היה זר למוזיקה הישראלית בכל מובן, אך חנוך שוב הצליח לביית מרכיבים אלה ולמקם אותם בקונטקסט ישראלי עם תמליל משובח הן בחריזה והן במצלול של יענק'לה רוטבליט, מאיר אריאל, דורי בן זאב וחנוך עצמו.

דוגמה 16: 'בואי לרקוד' - הפתיחה והשורה הראשונה בשיר

בואי לרקוד

Rock'N'Roll Feel

1

Vox

Guitar

A Major Pentatonic

in A:

3

Vox

Guitar

I -----

בתחילת דרכו השתמש חנוך במרכיבי הבלוז שימוש אקראי, אך האלבום סוף עונת התפוזים (1976) של להקת תמוז (שכללה אותו עצמו, אריאל זילבר בקלידים, יהודה עדר בגיטרות, איתן גדרון בבס ומאיר ישראל בתופים) התבסס ברובו המכריע על הבלוז. כמובן האלבום סוף עונת התפוזים, בהפקתו החלוצית של לואי להב, לא נשען רק על בלוז, אלא הושפע גם מסוגות פופולריות בשנות השבעים: פאנק (Funk) אפרו-אמריקני וג'אז פיוז'ן ('ככה את רצית אותי', לחן של אריאל זילבר), קאנטרי-רוק ('הולך בטל', לחן של אריאל זילבר), רוק פרוגרסיבי ('מה שיותר עמוק יותר כחול', ובמידה מסוימת 'לא יודע איך לומר לך'), רוק דרומי נוסח The Allman Brothers Band ('אהבה שקטה'), והזמרים יוצרים של קליפורניה ('לא יכול לישון עכשיו'). אך דומה שכל שירי האלבום מתנקזים אל השפעות בלוז ברמות מורכבות שונות.

להלן שלוש דוגמאות: 'פנס הרחוב', כתב והלחין חנוך ושר אריאל זילבר (חנוך שר הרמוניה ווקלית ולוקח את המושכות כזמר ראשי בחלק השלישי של השיר, 'את ואני...'), הוא דוגמה מאלפת לבלוז מורחב ופרוגרסיבי עם מאפיינים כרומטיים והשפעות של מוזיקה לטינית. המורכבות ניכרת הן בלחן (פֶּה דיאז מיקסולידי על טוניקת בלוז), כאשר חנוך מדגיש את המדרגה השביעית על גבי הסובדומיננטה, והן בהרמוניה עם שלל אקורדים מרובעים שבע-תשע (הטוניקה היא F#7(9) ואפילו אקורד צרפתי (שכנראה הוכנס מבלי לדעת שהוא כזה, וגם לא נפתר כמצופה). השיר מקבל את אופיו הבלוזי גם בשל הגיטרה המובילה, ובייחוד בסולו הגיטרה שמנגן בשפה בלוזית הכוללת מתיחות והרעדות במיטב המסורת הבלוזית. ה'אחר' הבלוזי נהיה אקזוטי כאשר הוא משתלב בטקסט עברי אבסטרקטי רווי רמיזות על שימוש בסמי הזיה קלים ושירה רוויית רי"ש גרונית של זילבר וחנוך.

דוגמה 17: 'פנס הרחוב' (מהעלייה לדרגה הרביעית)

in F#: IVb79 IVb79 IVb79 V6/5 Ib79

bVIIb79 bVIb79 Fr.4/3 V7#9

'אהבה שקטה' יצא לאור באלבום של תמוז בגרסה שמזכירה את המוזיקה של הלהקה האמריקנית הדרומית The Allman Brothers Band. השיר ניכר בפתיה תופים 4/4 שהוא כמעט קלישאת רוק, שלאחריו הלהקה מדגישה את ריף הרוק המבוסס על סולם לה פנטטוני מינורי. המלודיה משלבת לה מיקסולידי ולה פנטטוני מינורי (על גבי אקורדים מז'וריים של הטוניקה והסובדומיננטה), או ליתר דיוק כוללת גם את הטרצה המז'ורית (דו דיאז) וגם את הטרצה המינורית (דו). ברצועה זו השפעת הרוקנרול האמריקני הדרומי זוכה לטקסט ישראלי רווי סלנג ('אני יבש כמו מדבר, הרסת אותי, שברת לי הכל').

דוגמה 18: 'אהבה שקטה' (השורה הראשונה בבית)

Vocal

Electric Guitar

Ib7 IV

A Am Pentatonic B.N B.N C

Ib7 IV bIII

שיר הנושא, 'סוף עונת התפוזים', שהלחינו במשותף שלום חנוך ואריאל זילבר למילים מקוריות במיוחד של מאיר אריאל על מיניות חופשית ומשחררת בקיבוץ, כלל את רוב המרכיבים שבהם דנו עד כה, שהיו זרים למוזיקה הישראלית; החל ב'ריף' מיקסולידי, הכולל את הטוניקה A והדרגות bVII, ו-IV, 'ליקים' (משפטים) בסולם לה פנטטוני מינורי, עבור בהשאלות הרמוניות בין סולמות, וכלה בשיאו של השיר עם העלייה הסולמית במודוס רה מינור דורי שמתנקז אל לה מז'ור המעוטר ב'ליק' בלזוי בלה פנטטוני מינורי. 'ליק' גיטרה זה מעצים את המתח המיני השורר בשיר ולמעשה מחבר את ההרמוניה הבלוזית וטעם הקאנטרי האמריקני היפה והזר לתמליל הישראלי המשובח ביותר. חנוך וזילבר מתיכים את הדואליות על הקיץ המיני הנתפס כנצח אך עתיד להסתיים במהרה (השיר עוסק בתקופת זמן העומדת להסתיים) עם מרכיבי הבלוז בשילוב ייחודי של 'הזר', 'האחר' ו'המקומי'.

דוגמה 19: הפתיחה של 'סוף עונת התפוזים'

Swing Feel

in A: I IV I bVII I

טשטוש טונלי נוסח חנוך

השילוב בין תווי 'בלו נוט', סולמות פנטטוניים, מודוסים וטונליות מז'ורית ומינורית פעל לטשטוש הטונליות בכמה משיריו המעניינים ביותר של חנוך. כאמור הטשטוש הטונלי אצל חנוך התאפשר בהשפעות המוזיקה הפסיכדלית של התקופה. אין בכוננתנו לטעון שחנוך היה היוצר הישראלי הראשון שהציג טשטוש טונלי (מודע או לא מודע), אלא שאי-בהירות טונלית זו התאימה להפליא לתמלילים שהושפעו מהרוק הסורר. 'מה שהיה', אחד

משירי האלבום מזל גדי של אריק איינשטיין, מזכיר את הטעמים המוזיקליים של טרום עידן הרוק. הבית של השיר כתוב בסולם רה מינור, אך בחלק השני יש מודולציה לסולם המקביל (Parallel Scale), רה מז'ור. עם זאת, מדובר ברה מז'ור מטושטש ולא אסרטיבי, והקטע מאופיין במודולציות: הראשונה לרה מז'ור, השנייה למי מינור דרך אקורד ציר המושאל מסולם מינור מלוודי (ראו דוגמה 20), והחזרה לרה מינור. למעשה, קשה לקבוע בוודאות אם הקטע הוא רה מז'ור או מי מינור. בכל פרשנות שנבחר אפשר לטעון כי הוא פחות מחויב לרה מז'ור.

דוגמה 20: 'מה שהיה היה' (1968)

in D: I III

in Em: II₅m7 (m.m.) II₅6(n.m.) V7

Em Em/D# Em⁷/G A7^(b9) Dm

I I₂ (h.m.) I₅6

in Dm: II₅6(m.m.) V7 I

אלבום הבכורה השלושים (1969) רלוונטי לדיון זה. היו מלחינים נוספים שלקחו חלק בכתיבת להיטי האלבום והלחנתם, אך גם חנוך העניק לאלבום כמה משיריו. אחד מהם היה 'האוהבים את האביב' הביטלס. עיבוד הקלרינט מאת מישה סגל בחלק השני של השיר הוא מעין הוקרה לעיבוד הקלרינטים של ג'ורג' מרטין, מפיקם של הביטלס בשיר 'When I'm Sixty-Four' (1967), וסולו הצ'לו (2.47/8 דק' בשיר, גם הוא בעזרתו של סגל) יותר ממזכיר את הצליל של הביטלס בשלל דוגמאות. לענייננו, השיר משמש דוגמה נוספת לטשטוש טונלי בעל ממדים 'אקזוטיים' במיוחד. בנייתו של השיר קשה להבחין אם הבית של השיר נשען על מודוס פה מיקסולידי, או שמא מדובר בסי במול מז'ור. חלקו השני של השיר נשען על סול מינור, הסולם היחסי של סי במול מז'ור, כך שיתכן שהשיר יותר מז'ורי מאשר מיקסולידי, אולם במושגים של הרמוניית הג'אז, פה מיקסולידי הוא המודוס החמישי בסולם סי במול מז'ור, כך שהטשטוש הוא הגיוני במקרה זה. השירה המאוד לא רוקנרולית בשיר של בני אמדורסקי, חנן יובל וחנוך, מדגישה את הניגוד בין ההרמוניה

לוקליות ואקזוטיגות במוזיקה של שלום חנוך

והעיבוד הביטלסיים ברוחם ובין העולם המקומי הקדם-רוקיסטי ואינה אותנטית למוזיקת רוק. אולם העיבוד של מישה סגל, ובעיקר השימוש בצ'לו בטעם ראגה הודית, משלב את 'האחר', 'הזר' והמקומי לכדי יצירה שלמה.

דוגמה 21: 'האוהבים את האביב'

in F: I II/b7 I IV I
I IV IV Ib7

דוגמה 22: הדמיון בין סולו הצ'לו של 'האוהבים את האביב' ובין 'Within You Without You' של הביטלס

לאוהבים האוהבים את האביב- קטע הודי

Vocals
Cello

WITHIN YOU WITHOUT YOU ציטטה

השיר 'אבשלום' מתוך האלבום 'שבלול' הוא עוד דוגמה למגמה זו של טשטוש טונלי. זהו שיר נוסף במסורת 'מבט עין הילד' עם אסוציאציות של שירי ילדים המתנקים אל הכמיהה לשלום ומבטאים את הסיסמה ההיפית 'היה כאן עכשיו' ('Be Here Now'). במקור כללה סיסמה זו קונוטציות אנטי-נוצריות (אנטי-פרוטסטנטיות ואנטי-קתוליות), ואולי מסר חבוי נגד כל דת המקדשת את העולם הבא כחלק מקריאת תיגר של ההיפים על התרבות השלטת. שיר זה, שהיה אחד מלהיטיו הגדולים של חנוך, ניחן ברב-ממדיות הרמונית. הבית מתחיל בדיאטוניות של מי מז'ור ונע אל הדרגה השנייה (פה דיאז מינור), אולם הוא מאופיין במתח עם האקורד השלישי (G#7), שיוצא מן הסולם ושממש כדומיננטה שניונית לדרגה השישית (דו דיאז מינור), אך לא מגיע אליה, אלא מוסט אל הדרגה הרביעית (אקורד לה מז'ור) ומיד לטוניקה, רק כדי לסיים את הבית במהלך לא שגרתי: האקורד פה דיאז מז'ור שמוכיל לקדנצה פלגלית בלה מינור בואכה מי מז'ור. האקורד פה דיאז מז'ור אינו שייך לסולם, אלא מושאל מהמודוס מי לידי, בעוד האקורד לה מינור מושאל מהסולם המקביל מי מינור. דרגה שנייה לידי נעה פעמים רבות אל קדנצה פלגלית, בין שהיא מז'ורית או מינורית. כמו כן אפשר להגדיר את היחס בין שני האקורדים האלה כ-Chromatic Mediant כאשר שניים מהתווים של שני האקורדים קרובים זה לזה במרחק של חצי טון.

אולם המורכבות ההרמונית של הבית היא רק מבוא לפזמון. הבית כמו נפתר לאקורד מי מז'ור טונלי אופטימי במהותו ומלא אנרגיה, מאחר שהוא משמש גם כדומיננטה לפזמון שמתחיל בדרגה הרביעית, האקורד לה מז'ור. לא ברור אם השיר ימשיך בתנועתו במי מז'ור או שמא הוא עבר ללה מז'ור. לכן השימוש באקורד סול דיאז מינור מפתיע למדי (לפחות במונחים של מוזיקה קונצרטנטית), וכמו מחזק את התחושה שהשיר נותר במי מז'ור, מאחר שהוא משמש כדרגה שלישית דיאטונית. אבל הוא גם מקצין את תחושת החלום בשיר. החצי השני של הבית מסתיים באקורד פה דיאז מינור שש, שאפשר לראותו בשתי דרכים: כדרגה שנייה של מי מז'ור או כדרגה שישית של לה מז'ור, וכסיום מדומה של סולם זה. הקסם הוא בכך שיש שתי אפשרויות ושני הסברים. אפשר גם לראות את האקורד פה דיאז מינור כתוספת של מדרגה שישית, רה חצי מוקטן (משולש מוקטן עם ספטימה קטנה), שאולי מדגישה את תחושת החלום בשיר. המילים, שנכתבו רשמית בידי חברי לול (אך אפשר שיהונתן גפן היה הכותב המרכזי), סוריאליסטיות.⁴⁴ השיר 'אבשלום' עשוי לשמש דוגמה מובהקת לתאוריית הגשטלט - קרי יצירה ייחודית של רציפות, שלמות, כוליות המתמזגות לתודעה של יופי ונשגבות שנובעת מהאסתטיקה של שילוב המרכיבים השונים היוצרים שלם הגדול מסך חלקיו.

דוגמה 23: 'אבשלום' (פזמון)

A G#m7 A E F#m6

in E: IV IIIIm7 IV I VII₆₅ (II add6)

A G#m7 A E B7 aug

IV IIIIm7 IV I V7Aug

'חוזה לך ברח', השיר שהזכרנו בדיוננו על הנאו־מודליות, הוא דוגמה נוספת לטשטוש טונלי. עיבוד המיתרים הפותח אותו מקצין הרגשה זו ומעניק תחושה של היעדר מרכז טונלי, אולם גם הלחן עצמו ניחן בסממנים של טשטוש. האקורד הראשון, לה מינור, מופיע ופוסע אל סול מז'ור, ודומה שהסולם הוא לה מינור, אך עד מהרה מתגלה שהוא בעצם הדרגה הרביעית (סוב דומיננטה), כאשר המשפט הראשון נפתר דרך רה מז'ור לאקורד 'הבית' מי מינור, שמגדיר את בסיסו של המודוס מי אאולי. כל רגע נוסף בשיר כמו מחזק את התחושה המודלית: היעדר טון מוביל, דרגה חמישית מינורית, הקדנצה האאולית. מאפיינים אלה מתמזגים עם לחן אופקי, רפטטיבי ובעל טווח צלילים מצומצם, תמליל רווי פרנויה ואימה וקונטציות מקראיות (עמוס, ז), שיחד בולטים בטעם מקומי עם מילותיו המשובחות של רוטבליט.

דוגמה 24: 'חוזה לך ברח'

Am G

in Em: IV III

D Em

bVII I

השיר 'אצלי הכל בסדר' בביצועה של ג'וזי כץ (1974) שהזכרנו לעיל כולל היבטים של טשטוש טונלי. הבית יציב למדי במי מז'ור וניחן בקדנצה פלגלית כפולה הכוללת את המהלך I-bVII-IV (אפשר לראותה גם כזליגה מייקסולידיית). אולם הפזמון כמו נותר פתוח לפרשנויות: האחת, שמדובר בקפיצה בקוורטה ללה מז'ור כדרגה רביעית (IV-I-bVII-); הפרשנות האחרת, היא שהשיר אכן סוטה ללה מז'ור עם דרגה שנייה מז'ורית הנשענת על המודוס הלידי (I-V-IV-III^m-II-V). כאמור שני ההסברים מציגים אולי את האופן שבו ה'אחר' והמקומי מתמזגים. בשיר זה אין מדובר רק בהרמוניה בטעם רוק, אלא במבטא האמריקני של ג'וזי כץ ובטקסט הישראלי למדי של יענק'לה רוטבליט.

דוגמה 25: 'אצלי הכל בסדר' (פזמון)

in E: IV I⁶ bVII VI V bVII I

in A: I V⁶ IV III^m7 V/V IV V

השאלות הרמוניות בין-סולמיות והקדנצה הפלגלית המינורית בשיריו של חנוך עוד באלבום מזל גדי שילבו לחניו של חנוך סולמות מז'ור ומינור מקבילים.⁴⁵ 'בשורות טובות' מאלבום הבכורה של השלושרים (1969), המזכיר אולי מזמור דת (Choral) בטעמו ההרמוני, ניכר בפתיח שהוא כמעט ציטטת קרנות 'אקזוטי' בעיבודו של מישה סגל, המזכירה את המהלך ההרמוני של השיר 'Piggies' של הביטלס (1968). סוף השיר מאופיין בקדנצה אופיינית לשנות השישים, I-II-IV, הכוללת דרגה שנייה מז'ורית המושאלת מהמודוס הלידי. מהלך זה ניכר בעשרות להיטים של שנות השישים, ובולט מאוד בלהיט 'Yesterday' (1965) של הביטלס.⁴⁶

45 השיר 'כתר של זהב' ניחן בשימוש של האקורדים דו מז'ור ודו מינור בזה אחר זה, ו'כהה כהה' ניחן בהשאלה הרמונית של דרגה bVII. שילובים אלה יהיו לסימן ההיכר של כמה משיריו הנודעים ביותר.

46 לניתוח מוזיקלי של שירי הביטלס בעברית, ראו: נפתלי וגנר, הביטלס: שבע השנים הטובות, מאגנס, ירושלים 1997.

דוגמה 26: הקדנצה של 'Yesterday'

in F: I II IV I

דוגמה 27: הדמיון בפתחה של 'Piggies' של הביטלס (שורה עליונה) אל 'צרות טובות' של השלושרים (למטה)

Piggies

in Ab: I V7 I V7

צרות טובות

in D: I Isus4 V7 I Isus4 V7

עם זאת, דומה שהקדנצה המינורית הפלגלית, שהייתה כה פופולרית בשירי הביטלס, הייתה לסימן היכר של חנוך.⁴⁷ 'האוהבים את האביב' של השלושרים, שהזכרנו לעיל, מסתיים בקדנצה פלגלית כפולה – הראשונה מינורית והשנייה מז'ורית. גם השיר 'אבשלום' מתוך שבלול מסתיים בקדנצה פלגלית מינורית (אקורד לה מינור בסולם מי מז'ור) בסוף הבית. ואין הם יחידים: השיר 'טוב לי' הפסיכדלי מהאלבום שבלול מזכיר מאוד את המבנה ההרמוני של השיר 'Something' (1969) של הביטלס. שני השירים מתחילים באותם

שני אקורדים (C, Cmaj7), בשניהם יש דומיננטות שניוניות זהות (אחת מהן היא V/V), בשניהם יש מודולציה (בשיר של הביטלס מדו מז'ור ללה מז'ור ואצל חנוך מדו מז'ור לסול מז'ור), והרגש בלחן של הבית בשני השירים מופנם. הקדנצה בשיר של הביטלס זכתה לתואר 'קדנצת 'Something' (bIII-V-I), וב'טוב לי' הקדנצה בדרגה bVI, שהיא תחליף לדרגה רביעית מינורית ואפקט של מינוריזציה של השיר. האקורד לה במול מז'ור מקבע את החזרה מסולם סול מז'ור לדרו מז'ור, שבמקור הוא דרגה דיאטונית מתוך סולם המינור המקביל (דו מינור). ההשפעה של הביטלס ניכרת באפקט זה והשימוש החוזר בדרגה זו היה לסימן ההיכר של לג'ון ומקרטני בכמה משיריהם החשובים.⁴⁸

דוגמה 28: 'טוב לי' (פזמון)

The image displays a musical score for the song 'Something' by The Beatles, focusing on the chorus. It consists of three staves of music in 4/4 time. Above the first staff, the chords Am7, D7, and G are indicated. Below the first staff, the harmonic analysis shows 'in C: VIIm7, IIIm7, V7/V, V'. The second staff shows the continuation of the melody with chords Am7, D7, G7, and C. Below it, the analysis shows 'VIIm7, IIIm7, V7/V, V, I'. The third staff shows a key change to Ab major with chords Ab and C, followed by a double bar line and a slash, indicating the end of the phrase. Below this staff, the analysis shows 'bVI, I'.

השימוש של חנוך בדרגות I-IVm קרי טוניקה מול דרגה רביעית מינורית, מאפיין שירים נוספים ובהם שניים שהוא כתב ושביצעה שולה חן. הראשון, 'איזידור' (1971), כולל במבנהו ההרמוני רכיבים הקשורים לדיון ב'טוב לי', ואילו 'אוריה החיתי' (מילים: יהונתן גפן, 1971) הוא דוגמה משכנעת נוספת לאהבתו של חנוך לקדנצה הפלגלית המינורית, המתבית אל 'המקומי' בעזרת הגרסה של יהונתן גפן לסיפור התנ"כי של דוד, בת שבע ואוריה החיתי.⁴⁹

48 הביטלס השתמשו בדרגה זו בין היתר בשירים האלה: 'I Saw Her Standing There' (1963), 'P.S. I Love You' (1963), 'It Won't Be Long' (1963), 'Oh Darling' (1969), 'Hello Goodbye' (1967).

49 להלן כמה מהשירים של הביטלס שבסופם קדנצה פלגלית מינורית: 'She Loves You' (1963), 'That Means a Lot' (1965), 'I'll Follow the Sun' (1964), 'All I've Got to Do' (1963), 'The Continuing' (1965), 'In My Life' (1965), 'Nowhere Man' (1965), 'What Goes On' (1965), 'Story of Bungalow Bill' (1968).

הפלגליות המינורית כמו מבססת באוריה (ובמאזין) את הסכנה וההכרה שבת שבע לא תבוא הלילה ('עורה, עורה, אוריה, הלילה לא תבוא בת שבע').

דוגמה 29: 'אוריה החית'

in C: I IV IIIm6₅ I V7/IV

IV IIIm6₅ I SubV7/V V7

אפשר לסכם פרק משנה זה בשיר 'כמה טוב שבאת הביתה' (1971). התמליל של יענק'לה רוטבליט זכה ללחן בלה מז'ור השואל הרמונית, בין היתר, את דרגה bIII (האקורד דו מז'ור). בפזמון חנוך שוב משתמש במהלך IV-IVm-I-VIm (כמה שטוב אתה כאן...), שמעמיק את הפער בין תחושת התוגה, האבדן מחד גיסא, והשמחה על 'כמה טוב שבאת הביתה' מאידך גיסא (בחוויה הישראלית זכה השיר לפרשנויות של שיבה הביתה ממלחמה). השירה הלירית המתבטאת בצלילים ארוכים שמלווים בפירוקי אקורדים של יצחק קלפטר. הווקליזציה מתכתבת, כנראה אסוציאטיבית ונפשית, עם התחושה הביתית והמקומית. השיר עושה שימוש גם בדרגה שנייה מז'ורית לא דיאטונית (המושאלת מהמודוס הלידי). היחס שלה לדרגה הרביעית הוא של Chromatic Mediant, יחסים שהסברנו בשיר 'אבשלום'.

דוגמה 30: 'כמה טוב שבאת הביתה' (הקדנצה הפלגלית בפתיחה)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system has four measures with chords D#dim, Dm, Dm, and A. The second system has three measures with chords #IV o, IVm, and I. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

גם בשירים טונליים 'טהורים' יותר היה חנוך מסונכרן עם רוח התקופה. המאמר 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבול' הזכיר את ההשפעות הביטלסיות על השיר 'למה לי לקחת ללב' מתוך האלבום **שבול** בכל הקשור לשינוי מצבי הרוח, לניגוד שבין הסולם המז'ורי למינורי ולעובדה שהשיר מזכיר מאוד את התנועה ההרמונית של הביטלס בשיר 'You Never Give Me Your Money'. החלק השני של השיר מאופיין בתנועה הרמונית דומה למדי של דומיננטות שניוניות במסורת הרגטיים והסווינג והחלק הראשון ניחן בטקסט אבסטרקטי, אך בטעם ישראלי למדי בסולם מינורי.⁵⁰

50 גרסה מאתגרת יותר של קדנצה זו ניכרת בשיר 'אל תוותר' מתוך האלבום **פלטלינה** (1971) שהולחן בידי רוב הקסלי, חבר הצ'רצ'ילים. השיר בנוי על קלישאה קווית כרומטית במי אאולי, במעין מתח שנפתר למהלך של סול מז'ור ודו מינור בטקסט אבסטרקטי וחלומי ('אני זקן מאוד'). תנועה זו מזכירה את האפקט הפלגלי שניתחנו כאן, אך הוא מקבל ממד מעניין יותר כאשר אנו נזכרים שאנחנו נמצאים במודוס מי אאולי ואילו האקורד דו מינור והטוניקה נמצאים ביחסים של Chromatic Mediant שסקרנו בשיר 'אבשלום'. ראו גם קטרוזה, 'השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבול'. 'למה לי לקחת ללב' הזכיר כמה מהשירים המפורסמים של הביטלס בשאיפתו לחבר שירים מנוגדים בהלך הרוח לשיר אחד. 'A Day in the Life' (1967) הוא אחד מהם, אך הסולם המינורי של הבית מרמז שדווקא השיר 'You Never Give Me My Money' החורג מהמבנה ABAB - או AABA מתוך האלבום *Abbey Road* (1969) שימש כהשראה גדולה. החלק השני של השיר ניכר במקצב רוקנרול-סווינג שמזכיר את החלק השני מתוך השיר של הביטלס. החילופים בין איינשטיין (ששר את הבית המינורי) לחנוך (ששר את הפזמון המז'ורי) מזכירים את הזמרה שעוברת בין לנון למקרטיני בשיר 'A Day in the Life'.

אולם יש השפעות נוספות. שלושת האקורדים הראשונים בשיר 'מה שיותר עמוק יותר כחול' של הבית בגרסה של תמוז (1976) זהים לפתיחה של השיר 'Yesterday'. אולם לעומת פול מקרטני, שפתר את המהלך לאקורד היחסי המינורי (I-VIIIm7-III7-VIm), חנוך מוליך אותו לדרגה הרביעית (I-VIIIm7-III7-IV), כמעין תחליף רענן שנותן למהלך ההרמוני של הביצוע של תמוז קונוטציות חדשות ומעניינות (הפזמון, כאמור, משלב השאלה של דרגה bVII בלה מז'ור). הסבר נוסף (ראו שרטוט) ממחיש כי שני השירים שואלים את הדרגה השנייה המינורית מהסולם המינור המלודי היחסי (במקרה של 'Yesterday' אפשר לראותו כמעבר לסולם רגעי [key of the moment] הסולם המינורי היחסי). 'מה שיותר עמוק יותר כחול' בביצועה של להקת תמוז (1976) זכה לטיפול המזכיר רוק פרוגרסיבי בהקלטה שאורכה 8:45 דקות עם קטעים אינסטרומנטליים ארוכים, סטיות רגעיות מן המרכז הטונלי, תיבות לא סדירות (האזינו לתיבות במשקל 7/8 ב-5:03 בשיר) ועוד.

דוגמה 31: 'מה שיותר עמוק יותר כחול' (1976)

in A: I IIIm7 V7 / IV
דרגה שניה שאולה ממינור מלודי

IV IIIm7 I

דוגמה 32: 'Yesterday' (1965)

in F: I IIIm7 V7 VI VI/b7
דרגה שניה שאולה ממינור מלודי

שיר נוסף, 'דוקטור יארינג' (מילים: יענק'לה רוטבליט), שחנוך הלחין עבור אלבום הבכורה של להקת כף התקווה הטובה (1970), הזכיר בתכניו את 'Doctor Robert' של הביטלס (1966). הוא ניחן בקלישאה קווית מינורית בלה מינור נוסח 'Cry Baby Cry' של הביטלס (1968), גישה שניכרה גם בשיר 'אל תוותר' של איינשטיין וחנוך מתוך האלבום פלסטלינה (ראו הערת שוליים 50). חנוך הלחין את השיר 'לישון לישון', שאת מילותיו כתב מאיר

אריאל, עבור אושיק לוי. שיר זה מזכיר במשמעותו את 'I'm Only Sleeping' של הביטלס (1966), כי הלחנים לשני השירים נשענים על סולם מינורי. 'מי מפחד מגברת לוין' (1969), להיט של השלושרים שאת מילותיו כתב יהונתן גפן, וכן 'בלדה בין כוכבים' (1969), מאת רוטבליט, שחונן הלחין עבור פופיק ארנון, בולטים בדמיונם ל-'Penny Lane' (1967) בקצב הרבעים, בעיבוד הקרנות, בסולם המז'ורי, ואפילו בקו המלודי המתפתל (ראו דוגמה 33). למעשה, 'מי מפחד מגברת לוין' הוא שיר הומוריסטי על אליטיזם.

דוגמה 33: הדמיון בין 'מי מפחד מגברת לוין' ל-'Penny Lane' של הביטלס

'מי מפחד מגברת לוין' (1969)

in G: I IIm V7 I

Detailed description: This musical score is for the song 'מי מפחד מגברת לוין' (1969) in G major, 4/4 time. It consists of four measures. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The chords are G (I), Am (IIm), D7 (V7), and G (I). The bass line features a simple rhythmic pattern of quarter notes.

'Penny Lane' (1967)

B B/A# B/G# B/F# C#m7/EC#m7 F#7 B B/A# B/G#B/F#

I I/ maj7 I/6 I6 4 IIm6 5 IIm7 V7 I/ maj7 I/6 I6 4

Detailed description: This musical score is for 'Penny Lane' (1967) in B major, 4/4 time. It consists of four measures. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The chords are B (I), B/A# (I/ maj7), B/G# (I/6), B/F# (I6 4), C#m7/EC#m7 (IIm6 5), F#7 (IIm7), B (V7), B/A# (I/ maj7), B/G# (I/6), and B/F# (I6 4). The bass line features a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Bm7 G#m7(b5) Gmaj7

Im7 VI m 7(b5) VIMaj7

Detailed description: This musical score is for 'Penny Lane' (1967) in B major, 4/4 time. It consists of three measures. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The chords are Bm7 (Im7), G#m7(b5) (VI m 7(b5)), and Gmaj7 (VIMaj7). The bass line features a simple rhythmic pattern of quarter notes.

דרגה שישית שאולה ממינור מלודי

דרגה שישית ממינור טבעי או הרמוני

סיכום ומסקנות

במאמר הצגנו ארבעה מאפיינים מרכזיים בכתיבת השירים של שלום חנוך בשנים 1968-1976: היבטים של נאו־מודליות, בלוז, טשטוש טונלי והשאלות הרמוניות בין־סולמיות. מאפיינים אלה היו אצל חנוך לצומת שמזוהה עם הרפרטואר הקנוני שלו. חנוך כמו יצר שילוב ייחודי של ה'אחר', ה'אקזוטי' והמקומי לצורה אמנותית שתוסיף רבדים למוזיקה הישראלית. לא התייחסנו לתהליך הקנוניזציה של שיריו או להשפעתו על אמנים אחרים; נושאים אלה ראויים למחקרים נוספים.

חלק נכבד משיריו של חנוך בתקופה זאת הם בעלי אוריינטציה מז'ורית. רבים מהם הולחנו בסולם מז'ורי, אחרים ניכרים בהשפעת המודוס המיקסולידי וטוניקות בלוז, שהטוניקה שבהם מאופיינת בטרצה מז'ורית להבדיל מהמתחם המינורי של המוזיקה הישראלית עד אז, למרות תרומתה של נעמי שמר בסוגיה זו (פרס ישראל הוענק לה גם בשל ייחודה ב'לחניה המז'וריים', כדברי השופטים).⁵¹ בהשוואה לשמר, שהובילה מהלך דומה בהבאת השנסון הצרפתי, חנוך היה אולי בוטה יותר בהטמעת השפעות זרות והיתוכן בשיר הישראלי.

חנוך לא היה יחיד בתרומתו למוזיקה הישראלית וביציקת השפעות אלה עליה. גם שמוליק קראוס ולהקות קצב שפעלו בשולי המוזיקה הישראלית הותירו את חותמם עליה הן כנגנים, כמעצבי צליל, הן כמלחינים.⁵² אולם חנוך היה כוח דומיננטי במיוחד בשילוב השפעות הרוק במוזיקה הישראלית בשנים שבהן אנו דנים (וגם לאחר מכן).

לצד השפעות אלה של העולם ההרמוני והמלודי של מוזיקת הרוק, חלק נכבד משיריו של חנוך קשור מאוד לישראל הישנה: 'לילה' ו'אגדת דשא' טעונים במיתוס הקומונליות של הצבר והפנתאיזם הישראלי; 'הבלדה על יואל משה סלומון' מתוך האלבוים **שבול** משחזר את הקמת פתח תקווה ונשמע כמו שיר קאנטרי אמריקני בעל טונליות מז'ורית בטעם ישראלי. 'מאיה' (1971) מזכיר שיר ערש רוסי יפה; 'פראג' (1969) נשמע כשיר לכת רוסי (עם תמליל אנטי־סובייטי על נושא 'זר' ובעברית גבוהה), ורבים אחרים. חנוך תיווך בין השפעות שנות השישים לישראל הישנה ובכך טמון סוד הצלחתו. יכולתו לצקת תכנים ישראליים אל תוך מגמות חדשות בהלחנה, ולהתיך השפעות 'אקזוטיות' של תרבות המשנה הפסיכדלית בעולם התרבותי הישראלי ולהפכן ללוקליות, הציבה אותו ככוח מוביל בשדה המוזיקה הפופולרית בישראל.

51 חוות הדעת של השופטים מזכירה את 'לחניה המז'וריים' כאחת התוספות למסורת המוזיקלית של אבות הזמר העברי. נימוקי ועדת השופטים להענקת פרס ישראל לנעמי שמר בשנת 1983 נמצאים בספרייה הלאומית.

52 רוב הקסלי מהצ'רצ'ילים הלחין את 'אחינועם לא יודעת' ו'אל תוותר', שאותם הקליט אריק איינשטיין, ואת 'ד"ר יארינג' יחד עם חנוך ללהקת כיף התקווה הטובה. מיקי גבריאלוב הרבה להלחין עבור אריק איינשטיין.

אנחנו מאמינים ששרטטנו היבטים ורגישויות חשובות בעבודתו מאותן שנים. רצינו להמחיש את הרב-ממדיות שבאומנות הלחנת השירים שלו, המתאפיינת בהיבטים מגוונים ועשירים, ולשים דגש על צורניות. לשם כך התמקדנו בשירים כתבניות איכותיות, קרי בחרנו להציג את המלודיה, את ההרמוניה, את ההשפעות המוזיקליות הבולטות עליו ואת הציטוטים המוזיקליים שבהם עשה שימוש כחלק מהצורניות. למשל, השיר 'מה אתה עושה כשאתה קם בבוקר' לא היה מקבל את אותה אנרגיית נעורים ללא הטקסט ה'ביטניקי', אך גם ללא ריף הגיטרה, הקטעים ההיתוליים, ציטוטי קולות הרקע מלהקת The Move הבריטית, ועוד. הנחנו ששיריו משלבים את היפה שבן עם רגישויות מקומיות ויוצרים בכך תודעה של שלמות, של רציפות ושל כוליות, לעתים גם במוזיקה לבדה. השילוב של אקזוטיקת בלוז ונאו-מודליות לצד כרומטיקה וטשטוש טונלי התמזגו לשלם שהוא גדול מסך חלקיו. השימוש החלוצי של חנוך בבלוז ובמודליות של עולם הרוק העניקה לשיריו אותנטיות של כותב ומלחין רוק שמסונכרן עם העולם, אך קרבתו לפזמונאים והמשוררים הישראליים בייתה את ההשפעות האלה כחלק מתהליך אבולוציוני של המוזיקה הישראלית. עולם ההלחנה שלו – מהבלוז דרך הנאו-מודליות ועד הטשטוש הטונלי והקדנצה הפלגלית המינורית המוכרת במוזיקת הרוק, בין היתר, משירי הביטלס – אפשר הכלאה של תמלילים קרובים ברוחם לתרבות הרוק. כאלה שעוסקים בחלומות, בבריחה, במרד נעורים, בחוויה, בהתנגדות, ולעתים בתרבות נעורים שנשמעה אותנטית בתרבות הישראלית של סוף שנות השישים ושנות השבעים. חנוך, כמו מלחינים אחרים של מוזיקה פופולרית שהיו חפים מהשכלה רשמית של שפת המוזיקה, היה מודע חלקית לשפה המוזיקלית שבה השתמש. חלק מהממדים האלה המשיכו ללוות אותו בעבודותיו כאמן סולן, החל באלבום אדם בתוך עצמו (1977), דרך חתונה לבנה (1981), מחכים למשיח (1985) וגם מאוחר יותר. היבטים ורגישויות אלה הניחו את הבסיס לרוק הישראלי עד ימינו.