

# שירי הביטלס

## ניהיליזם מוזיקלי או לידר<sup>1</sup>

נפתלי וגנר\*

### הביטלס ושאר "הביתים הגדולים" של המוזיקה

מורים רבים משתמשים במוזיקה פופולרית כבפתיון. נדמה להם שלאחר שיצודו את לב תלמידיהם באמצעות חומר מוזיקלי נחות, הקרוב ל"עולמם התרבותי הקלוקל", יוכלו להטות אותם מן הפרוודור אל ההיכל - אל נכסי המוזיקה הקנוניים. ייתכן שבמקרים רבים "זה עובד", אך ספק אם ראוי להורות את שירי הביטלס מתוך גישה כזאת. שירים אלה יכולים להוות מושא למידה מוצלח, כל עוד נתייחס אליהם כאל נדבך לימודי הראוי להתבוננות עיונית בשל הערך המוזיקלי העצמי שלו, ולא כאל אמצעי ל"ריכוך" התלמידים ולהחלשת כוח ההתנגדות שלהם לקראת "הדבר האמיתי". אין זאת אומרת שהתעמקות בשירים של הביטלס איננה יכולה להוביל לעיון בשיר של שוברט או בפרלוד של באך, אלא שזיקה זאת חייבת להיות דו-סיטרית, ואין האחד סולם לטפס בו אל משנהו הנעלה ממנו, ואחר כך להשמיטו ככלי אין חפץ בו.

\* בקרוב עומד לצאת לאור בהוצאת "מאגנס" ספרו של נפתלי וגנר: הביטלס - שבע השנים הטובות.

העיסוק הלימודי ברפרטואר של הביטלס עשוי להיות מענה למצוקתה הלשונית של המוזיקה האמנותית במאה העשרים. את המשכה האמיתי של המסורת המוזיקלית המערבית מן המאות הקודמות יש לחפש במאה העשרים בעיקר במוזיקה הפופולרית המיטבית ובג'ז - יותר מאשר במוזיקה ה"אמנותית". קביעה זו, שבדאי תקומם רבים, יסודה בהנחה שקיימת זהות בין המסורת המוזיקלית המערבית לבין הלשון הטונלית. בעוד הזרמים המובילים במוזיקה האמנותית של המאה העשרים ניתקו עצמם כליל מהשפה הטונלית (וספק אם המירו אותה בשפה אחרת כלשהי), המשיכה המוזיקה הפופולרית לדבוק בטונליות. כך אפוא ניתן להבין את המוזיקה הפופולרית בעזרת מושגים תאורטיים ומתודות אנליטיות מסורתיות, תוך סיגולם והתאמתם להקשרים מוזיקליים חדשים.

אינני מטיף כאן חלילה לתפיסה פוסט-מודרניסטית השואפת לטשטש את המחיצה בין מוזיקה פופולרית למוזיקה אמנותית, או לבטל כליל את המושג של "מוזיקה קנונית". כוונת הדברים היא שגם הקרקע החולית של המוזיקה הפופולרית מצמיחה לעתים נדירות מוזיקה קנונית, ושירי הביטלס הם דוגמה לכך. האם אין סתירה בין מוזיקה פופולרית לקנון מוזיקלי? תחושת הסתירה נובעת, ככל הנראה, מן הזהות שנהוג לעשות בין מוזיקה פופולרית לבין מוזיקה אופנתית, שהצלחתה קצרת המועד, והיא פרי נסיבות חברתיות זמניות ושטיפת מוח תקשורתית. עם ראשית עליית קרנם של הביטלס רווחה הסברה שאין זו אלא אופנה בת-חלוף, ואף קצבו לה תוחלת חיים של שבועות ספורים או חודשים מעטים. התבדותה של סברה זו כעבור שלושים שנה מצביעה אם כן על התמסדות קנונית של יצירת הביטלס.

הישרדות של שנות דור בעולם הפופ שקולה כנגד הישרדות של שלוש מאות שנה בעולם המוזיקה המערבית האמנותית, ואין מדובר בהישרדות של מספר שירים נבחרים, כי אם ברפרטואר שלם. יתר על כן, בחלוף הזמן גברה יצירת הביטלס על מיתוס הביטלס, וכיום ניתן להתייחס ביתר קלות לשיריהם כאל בעלי קיום עצמי ולא כאל סממנים של פולחן נוסטלגי. בשונה ממרבית התופעות במוזיקה בת-זמננו, לא תופסת כאן האמירה "עדיין אין לנו פרספקטיבה המאפשרת להעריך את התרומה", שכן התרומה ניכרת הן מצד ההשפעה והן מצד ההישרדות. הביטלס הם אפוא "קלסיים" בכך שיצירתם היא מודל לממשיכי דרכם ו"קנוניים" בכך ששיריהם הם בחזקת נכסי צאן ברזל של תרבות המערב.

יש להבחין בין יצירה קנונית לבין רפרטואר קנוני. כשאומרים "רפרטואר קנוני", אין זאת אומרת שכל אחת מהיצירות הכלולות בו תהיה קנונית בעצמה. הטענה שאוסף שירי הביטלס הוא רפרטואר קנוני איננה מלווה בטענה שכל שיר יחיד שנגזר מתוכו חייב לבטא את הקונוניות הזאת במלואה. חשיבותו של השיר היחיד נובעת מעצם השתייכותו לרפרטואר, שכן משהו מהדמיון המשפחתי החובק את המכלול דבק בו מן הסתם. והצד השני של אותו המטבע: לא ייתכן רפרטואר קנוני שלא יכלול בתוכו די פרטים נבחרים, שהם בגדר יצירות מופת העומדות בפני עצמן והמאצילות מזוהרן על הרפרטואר כולו. שהרי לא כל הסימפוניות של מוצרט הן יופיטריות או הפגניות או פראגיות, או ארבעימיות, אך כולן מוצרטיות ולכולן חלק בקונוניות של הרפרטואר. (אפילו הקונונים שלו הם קונוניים).

ההכרה בקונוניות של הביטלס איננה כרוכה כמובן בפתיחה גורפת של שערי הקונוניות בפני כל מצליחני המוזיקה הפופולרית. לא צריך להיסחף. כרטיס החבר במועדון האקסקלוסיבי של גדולי המוזיקה, שמוענק כאן כביכול לביטלס, אין להפיצו ביד רחבה בקרב אמני הפופ-רוק למיניהם. להפך, גדלותם של הביטלס, וקומץ גאוני רוק אחרים, בוקעת מתוך עולם שהוא בעיקרו רדוד וממוסחר להחריד. יש אפוא ערך חינוכי בהוצאת השאור הביטלאי מן העיסה הפופולרית הכללית. מעשה זה עשוי גם להוביל בהמשך את המורה ותלמידיו מפסגת עולם הרוק האנגלוסקסי היישר אל המיקרוקוסמוס של הרוק הישראלי, אשר מיטבו ראוי לעיון לימודי, ואשר הושפע בהתהוותו לא מעט מהמוזיקה של הביטלס, תוך סינתזה עם יסודות מקומיים ועם השפעות זרות אחרות.

אחד הכיוונים בעיסוק הלימודי בשירי הביטלס עשוי להתמקד בחשיפת עקרונות מוזיקליים כלליים, החובקים קשת רחבה של מוזיקה מערבית אמנותית. כיוון שאנו עוסקים בשירים קצרים, מרוכזים ובדרך כלל שקופים למדי, הרי שהם מתמסרים בקלות יחסית לניתוח, וניתן להקנות באמצעותם ערכים בסיסיים כמו יחסי מילה וצליל, יצירת "מומנטום" מוזיקלי, בנייה של פרזה מלודית, ארגון טונלי, מבנה קצבי ואפילו קשרים בין שירים שונים הנתונים במעין מחזור (כמו מחרוזת השירים המסיימת את התקליט). להמחשת עיקרון ה"אובליגטו" ניתן להסתייע בתפקיד הקרן ב- (מתוך התקליט) או בתפקיד חוצרת הפיקולו ב- (מתוך ).

אולם לא פחות מעניין לעשות דווקא את ההפך, ולעסוק בשירי הביטלס במגמה להנגיד את האידאל האסתטי המייחד את סגנונם עם האידאל האסתטי המנחה את המוזיקה הטונלית המסורתית. לשם כך יש לחשוף את סימני ההיכר המובהקים של הביטלס. ההתנדדות ללא הכרעה בין מרכזים טונליים מתחרים, השימוש הרב במהלכים הרמוניים נסוגים, הטיפול המיוחד באקורדים מונומכים, הנטיות הפנטטוניות ושאר האלמנטים הפועלים ליצירת זרימה מוזיקלית השונה מהכיווניות הטונלית המערבית המסורתית. מובן שיש למצוא דרכים להעביר רעיונות אלה בלי להזדקק למונחים טכניים מקצועיים מדי, כמו אלה שיופיעו בהמשך הדיון הנוכחי, שמרגע זה מרפה מהקו הדידקטי שלו.

## דמיון משפחתי

לפני שנפנה לדוגמאות הממחישות את הזירגון המוזיקלי של הביטלס ואת משמעותו האסתטית, נעזר במבט כללי על הרפרטואר: אוסף התקליטים ה"תקנייים" של הביטלס משתרע על פני השנים 1962-1969 ומכיל למעלה ממאתיים שירים, רובם קצרים וקומפקטיים בני שתיים עד שלוש דקות. שירים אלה מתלכדים יחדיו לכדי קורפוס שלם, שלמרות גיוונו הרב ניתן לאפיינו באמצעות "דמיון משפחתי", דהיינו אוסף של תכונות המתממשות בצירופים חלקיים בכל שיר ושיר, אף שגם לא אחת מהן שוררת בהכרח על הקורפוס כולו. נקודת ראות זו מאפשרת להרחיק לכת ולראות את שלושת המחברים - לנון, מקרטני והריסון - כמין יוצר אחד מפוצל, אף על פי שמרבית השירים לא נתחברו מתוך שיתוף פעולה בשלב הראשוני של המצאת הלחן והתמליל (חבר הלהקה הרביעי, רינגו סטאר, מיעט להשתתף בחיבור השירים). לפנינו שלושה מחברים אינדיווידואליים הנבדלים זה מזה בטעמים ובסגנונם האישי, עם זאת, הרפרטואר שלהם הומוגני במידה מספקת על מנת להיחשב לאחד. מצב זה כמעט אינו מוכר בתחום המוזיקה המערבית המסורתית; שם אנו מכירים אסכולות או התחברות פונקציונלית של ליברטיסט עם קומפוזיטור, אך לא שיתוף פעולה, שבו קשה למתוח קו ברור בין שלב היצירה האישית לבין השלב הקולקטיבי של העיבוד, הביצוע, ההקלטה ו"הבישול". זהו מצב של אינטראקציה מתמדת המתחוללת בין כישרונות אינדיווידואליים המונעת חיקוי מתוך התבטלות מחד גיסא, ודיפרנציאציה מוגזמת מאידך גיסא. העבודה המשותפת בשלבים המאוחרים של התהליך היצירתי עם מנהל מוזיקלי אחד בעל הכשרה מקצועית פורמלית - ג'ורג' מרטין - תרמה גם היא להשגת ההומוגניות היחסית. לפיכך לא מצאתי לנכון לפגל את הדיון לפי זהות המחברים. כמו כן, אתעלם לצורך ההדגמות, מהאספקט הכרונולוגי. למרות ההתפתחות חסרת התקדים שחלה בשירים לאורך שבע שנות קיומה של הלהקה, בחרתי להצביע על אותם אפיונים המוזיקליים השרירים וקיימים לאורך כל התקופה והתופסים לגבי שירים מוקדמים ומאוחרים כאחד.

הייחודיות של הביטלס באה לידי ביטוי בעיקר בפרמטרים המוזיקליים המסורתיים - ארגון טונלי, הרמוניה, מערכות מודליות וכו', ופחות באופי הצליל ובאופן הביצוע; יותר ב"מה" ופחות ב"איך". לא שמרכיב הסאונד הוא חסר חשיבות, שהרי יש לזקוף לזכות הביטלס חידושים רבים בתחום טכניקות הקלטה ועיצוב צליל. אולם מרכיבי הזהות הבסיסיים של יצירתם אינם בתחום הגוון אלא בתחום גורמי הגובה וארגון הזמן. על מנת לבדוד כמה מסימני ההיכר הביטלאיים יש להתמקד בתכונות טונליות החורגות מהסכמות הסטנדרטיות. כוונתי לחריגות הן מסכמות כלליות של מוזיקה טונלית מסורתית והן מסכמות של ז'אנרים נפוצים כמו הבלוז. עם זאת, יש לזכור שחריגות חוזרות ונשנות הופכות בסופו של דבר לנוסחאות, ואכן בקורפוס העומד על הפרק התהוו מתוך חריגות צירופים אידיומטיים, שהפכו במהירות מסחררת למטבעות לשון (ולעתים אף לקלישאות) בשפה המוזיקלית של הפופ-רוק. לשם הבהרה ננסה לדלות כמה מהאידיומים הללו מתוך המבחר המצומצם של הדוגמאות שלהלן, בלי להיכנס לניתוח מדוקדק של כל דוגמה.

## כמה טיפות מן הים הגדול

She Loves you yeh yeh yeh קריאות פרועות אלה, שהיו מטרה לחצי לעג מתנשאים, ושבעקבותיהם כונו הביטלס וכל מה שהם מייצגים "דור הִיָּה-יָה", מקפלות בתוכן את כל החדשנות, הרענונות והמקוריות שניתן לדחוס לפרזה אחת. ואין לזקוף לחובת הביטלס את העובדה שלהרמוניות הללו נודעה השפעה הורמונלית על הנוער של תקופתם, שכן הביטלמניה חלפה וההרמוניה הביטלאית שרדה.

לפנינו נוסחה פלגלית יוצאת דופן, המשלבת בהינף אחד "נסיגה הרמונית", "דיסאלטריצה", "אוקסיליאריות" ועוד כמה מסימני ההיכר של ההרמוניה הביטלאית (תרשים 1). הסממנים הללו מבטאים עיקרון כללי אחד - היפוך חץ הכיוונית הטונלית:

- המהלך -- (תיבות 3-8) הוא בגדר מהלך הרמוני נסוג, שהרי סדר ההופעה הנורמטיבי של דרגות אלה הוא הפוך - -- (זאת לפי המודל הגורס שצעדי קווינטה וטרצה בירידה בין הדרגות הם "צעדים מתקדמים", בעוד צעדים אלה עצמם בעלייה נחשבים ל"נסוגים").

- את הקדנצה האוטנטית הנחרצת והמקובלת (-) מחליפה כאן קדנצה פלגלית רכה (-) (בתיבות 5-8). יתר על כן, ההתחלה המתקדמת - - - יוצרת מומנטום בכיוון הדומיננטה (ה-7 נשמעת כ-7). לנוכח התנופה ההרמונית הזאת יש בנסיגה ל- משום שמיטת הקרקע מתחת לרגליים. השבשבת הטונלית סבה לפתע על צירה, בהגיבה על שינוי פתאומי בכיוון הרוח.

- הדיסאלטריצה (תיבות 3-6) פירושה אי-פתרון צליל מוביל שניוני באמצעות נסיגה כרומטית: הדו # כאילו חוזר בו מכוונתו להוביל לרה ונסוג לדו בקאר. - תוך כדי כך נמנע פתרון קונטרפונקטי תקני של צליל הספטימה של ה-7 (הסול בתיבות 3-4, שאינו נפתר לפה בתיבה 5). תופעה זו ניתן לכנותה בשם נסיגה קונטרפונקטית. דיסאלטריציות, הנפוצות בשירי הביטלס, אינן בגדר חזון נפרץ בספרות המוזיקלית המסורתית, וכאשר הן מופיעות הן מקנות תחושה של מוזרות (למשל בשיר הראשון מתוך "תמונות ילדות" של שומן, במומנט המוזיקלי האחרון של שוברט, וכן בשיר מס' 21 מתוך המחזור "מסע החורף" מאת שוברט).

- האוקסיליאריות פירושה התחלת מהלך קדנציאלי שלא על הטוניקה. כאן ייעשה במונח זה שימוש כוללני יותר, והוא יחול על כל מהלך הרמוני שנקודת המוצא שלו איננה, ובייחוד התחלות בלתי טוניקאיות של השיר כולו או של חטיבותיו העיקריות. האוקסיליאריות עשויה לתרום את חלקה לעמעום בהירותה של הנוסחה ההרמונית על ידי הימנעות מהתחלה יציבה. אוזן שאיננה אמונה על האידיומים ההרמוניים של הביטלס עלולה לטעות, ברגע הראשון, ולשמוע את הפראזה כולה במי מינור.

- נוסף על אלה לוקה הפראזה במבנה ריתמי רופף, כתוצאה מאי-תיאום בין גורמי ההטעמה השונים: ה- הראשון בכל שלישייה נופל דווקא על חציה החלש של התיבה, על אף שהוא מהווה פסגה בגובה ובריתמוס (תיבות 1, 3 ו-5).

כל אמצעי הריכוך הללו עומדים בניגוד גמור לאופיה האסרטיבי של הפראזה. האסרטיביות מתבטאת לא רק בדופק התוקפני של הליווי ובטמפרמנט הווקאלי כי אם כי במלודיה המאומצת. תנו דעתכם על החתירה המלודית החוזרת ונשנית להשלמת הטטרקורד היורד אל עבר המדרגה החמישית היציבה, וזו האחרונה מושגת רק בניסיון השלישי עם הופעת ה- האחרון, הנופל סוף סוף על פעמה מוטעמת, דבר שמעניק לכל המהלך הנסוג לכאורה כיוונית עזה. ייתכן שהחיוניות של הפראזה נובעת מהניגוד בין מהלך הרמוני-קונטרפונקטי נסוג לבין נחישות מלודית ותקיפות ריתמית השואפות קדימה.

תרשים 2

Yesterday (תרשים 2): שיר זה מאובחן על ידי רבים כקפיצה של הביטלס אל מעבר לעצמם, דהיינו כגיחה מתוך גומחת המוזיקה הפופולרית וטיפוס למדרג מוזיקלי גבוה יותר. השיר מלווה ברביעיית מיתרים, ללא כל שימוש בגיטרות חשמליות ובכלי הקשה, ליווי המעניק לו כביכול צביון "תרבותי" ומהוגן. הוא ערב גם לאוזניהם של שמרנים מוזיקליים שהסתייגו מהביטלס וממוזיקת הרוק, למרות שכמה מתכונותיו של השיר קושרות אותו הדוקות לרפרטואר הכללי של הלהקה. שימו לב למשל לקדנצה הפלגלית הרועת #- -- ותיווכחו שהיא כמעט זהה לזו שפגשנו בדוגמה הפרועה הקודמת (השוו עם תרשים 1).

באווירה השקטה של מעוררת נוסחה פלגלית זו אסוציאציה כנסייתית העולה בקנה אחד עם האמירה דמויית הקרדו: "אני מאמין באתמול". אם נשתחרר לרגע מהיכרותנו ההדוקה עם השיר, יסתבר לנו שהופעת הקדנצה במיקום זה מפתיעה למדי. לאור התקדימים הקדנציאליים כלפי ה- וה-, הכרוכים באפוגיאיטורות מסוג 8-9 ו 3-4, ניתן היה לצפות להמשך אחר (ראו בתרשים 2 את ההמשך ההיפותטי הנתון בסוגריים). גם ההתנדודות השומנית בין המרכזים הטונליים הרלטיביים (פה מזיור ורה מינור) היא סממן אופייני לביטלס שיודגם גם בהמשך. כאן הוא תואם להפליא את העקומה המלודית המתרחקת והמתקרבת, ממש כמו הצרות המתוארות בתמליל המנגיד את העכשיו המעיק עם האתמול האידילי. קשה להאמין שהלחן קדם לתמליל.

Nowhere Man (תרשים 3): המהלך הפותח מדגים שיבוש ביטלאי אופייני ביותר של התחביר המסורתי - הקדמת הדומיננטה לסוב-דומיננטה.

תרשים 3

לכאורה, שיבוש הכיווניות ההרמונית תואם את חוסר הכיוון של האיש משומקום ההוגה את תכניותיו העקרות. יתר על כן, חוסר הכיווניות נדון באופן כמעט מפורש בבית השני:

I V IV I  
Doesn't have a point of view, knows not where he's going to.  
II IVb I  
Isn't he a bit like you and me?

כל זה טוב ויפה, אלא שהסקוונציאליות המלודית הסדירה מקנה לפראזה כיוון טונלי מוגדר לחלוטין, ההולם את אופיו הדידקטי של השיר, הסדור כמשל ונמשל. שוב לפנינו מעין סתירה מובנית בין תשתית הרמונית בלתי נחרצת, המרוככת באמצעות מחוות פלגליות, לבין מלודיה בעלת כיווניות ברורה וחד-משמעית.

I'll Follow the Sun (תרשים 4): המהלך הפותח -- הוא בבחינת גרסה אוקסיליארית של הנוסחה ---, שפגשנו בשיר הקודם.

תרשים 4

מהלך זה אינו שכיח כנוסחת פתיחה, אך הוא נפוץ כקדנצה החותמת תבנית בלוז בת 12 תיבות. הזיקה לבלוז באה כאן לידי ביטוי אך ורק במבנה האקורדי של ה-, שכן לשיר בכללו אין צביון בלוזי. יתר על כן, הצירוף -- מהווה רק חלק מהמהלך האוקסיליארתי המוזר המוביל מהדומיננטה הפותחת לטוניקה המבנית ההתחלתית, דרך ה-# הלידית. בהמשך מתפקדת ה-# כדומיננטה של הדומיננטה. לכאורה זהו שימוש שגרתי למדי, אך שימו לב לנקודת הקיטוע: חלק מסתיים על ה-/ ולא על ה- כמקובל. סיום זה דרוש לשם התקשרות לתחילת ה- החוזר שראשיתו כאמור על הדומיננטה. (להזכירכם, גם אצל בטהובן התחלות אוקסיליאריות גורמות לתופעות חריגות בתפר שבין הפיתוח לרפריזה.) הזרימה האוקסיליארית הפותחת מושתתת על תנועה נגדית מורכבת של הקולות החיצוניים, כשבמנגינה הרב-מפלסית מתרחשת העפלה כמו - סקוונציאלית אל עבר המי הגבוה, המבטאת את הנהייה הכל כך בריטית אל השמש - . אפשר להסתכן ולומר שמהלך זה אין לו אח ורע בספרות המוזיקלית המסורתית.

היינריך שנקר ביטא את ביקורתו על הקומפוזיציות של אנטון ברוקנר בטענה שהן נטולות "קדנצות אוקסיליאריות", דהיינו שכל חטיבה ביצירה ראשיתה בטוניקה המקומית. ביקורת כזאת לא יכול היה שנקר להפנות כלפי הביטלס, שכן הם משופעים בהתחלות לא-טוניקאיות מסוגים שונים ומגוונים, העשויות להתגלות בכל רמותיו של השיר. המשמעות של התחלות בלתי טוניקאיות היא תלויית הקשר ומיקום: התחלה אוקסיליארית של

חטיבה אמצעית מונעת הבלטת יתר של נקודות התפר בין החטיבות ותורמת בכך לתחושת ההמשכיות; התחלה אוקסיליארית של היצירה כולה עשויה לגרום לאי-בהירות טונלית, אך לא בהכרח: כאשר בטהובן, למשל, פותח את הסונטה אופוס 101 על ה- או את הסונטה אופוס 31 מס' 3 על ה-<sup>2</sup>, אין הוא יוצר ערפול טונלי, שכן הדרגות הללו, על אף שאינן "טוניקה", מצביעות באופן חד-משמעי על הטונליות. האפקט שלהן הוא דווקא ביצירת מתח מידי כלפי הטוניקה הבלתי נוכחת. הימנעות מטוניקה פותחת הייתה נדירה במוזיקה של המאה ה-18, עד בטהובן, שהצטיינה בהתחלות יציבות המעוגנות בנוסחאות פתיחה אופייניות. מבחינה רטורית, היעדר טוניקה פותחת מקנה תחושה שההאזנה מתחילה כשהשיח המוזיקלי כבר בעיצומו, או לחלופין, שהדיון האמיתי טרם החל ואלה הם רק גישושים מוקדמים.

Lovely Rita (תרשים 5): שיר זה מביא עמו גרסה נוספת של אותו המהלך האוקסיליארי שפגשנו בדוגמה הקודמת, גרסה הפתוחה בשני קצותיה - --- מיד לאחר מכן מופיעה נוסחה אופיינית אחרת הסגורה משני קצותיה - ---. אפשר לכנות את המהלך "קדנצה היפר-פלגלית", שכן ניתן לראות את ה- המונמכת כ- של ה-.

תרשים 5

ה- המונמכת יכולה להיחשב כסמל המסחרי של הביטלס, ועל אופני השימוש בה, הם כשלעצמם, אפשר לשאת הרצאה שלמה. יש המוצאים במהלכים אלה, בעלי הגוון המיקסולידי, השפעות של מוזיקה אליזבטנית, שהביטלס קלטו את ניחוחה כביכול מתוך האוויר הבריטי, אך אין לפסול את האפשרות שצירופים אלה הומצאו מחדש על ידי הביטלס. שחזור אידיומים מן העבר הרחוק איננו מותנה בהכרח בחשיפה ישירה למוזיקה העתיקה; ייתכן שדי בשחזור משהו מן האידאל האסתטי שהניב אותם בעבר על מנת שיצוצו ויופיעו מחדש.

מעניין להיווכח ששני המהלכים האמורים, המופיעים כאן בסמיכות, הם מקבילים לחלוטין. למעשה המהלך האחד (---) אינו אלא טרנספוזיציה מדויקת של רעהו (---), מה שמעלה את ההשערה שהקדנצה ההיפרפלגלית נולדה מתוך ה- --- הסטראוטיפי, הנפוץ כתבנית סיום וקישור בהרמוניית בלוז. ב- מסתמנת ההקבלה האמורה באורח סמוי למדי בשל ההבדלים במשך, בקצב ההרמוני ובהקשר ההרמוני הכולל.

סממן אופייני אחר של הביטלס בא לידי ביטוי בפרגמנטים הפנטוניים (ראו 1- ו-2 בתרשים 5). פנטוניות מובהקות ומוחלטות היא תופעה נדירה למדי אצל הביטלס. בדרך כלל הם משתמשים בפרגמנטים פנטוניים באופן חופשי ואינם נצמדים בהכרח לחומר גלם עקבי מידי, אך פה ושם קיימות אצלם מלודיות שהן כמעט על טהרת הפנטוניות, כמו בשני השירים הבאים.

Don't Bother Me (תרשים 6): שיר מוקדם זה מדגים משמעת פנטונית יוצאת דופן, אך עם זאת הוא מעניק שיעור מאלף בפנטוניות ביטלאית:

תרשים 6

הפנטוניות מתגלה במנגינה בעיקר באמצעות דילוגים עקביים על צליל דיאטוני או על צלילים דיאטוניים מסוימים. הצלילים המדולגים מתפקדים לעתים קרובות כצלילים חסוכים, וייעודם להופיע בשלב מאוחר יותר באותו השיר וליצור תפנית מלודית אפקטיבית. שימו לב להופעתו המרשימה של הפה# החסוך בפסגת העקומה המלודית הכוללת של השיר הנוכחי. זוהי הופעתו הראשונה והיחידה, לאחר שהמלודיה הפנטונית התנזרה ממנו

בעקביות! בשל הדילוגים כרוכה הפנטטוניות בדרך כלל בתנופה מלודית, והמנגינה מגמאת את מרחבי האוקטבה במהירות ונוטה להשתרע על מנעד רחב.

ההרמוניה המלווה פרגמנטים פנטטוניים איננה נבנית כמובן מאוסף הצלילים הפנטטוני. ועם זאת, היא מוכתבת במידה רבה על ידי האילוצים הפנטטוניים של המנגינה. הצלילים היסודיים של ארבעת האקורדים הפותחים (חלק בבאס). לא זו בלבד שהם יוצרים פרגמנט פנטטוני (סי-לה-סול-מי), אלא שפרגמנט זה הוא בגדר מוטיב מרכזי בשיר. (המוטיב מופיע כלשונו בחלק ובהיפוך בחלק.)

כל אחד מחלקי השיר (, ו-) מבוסס על הרמוניה מודלית מסוג אחר: המהלך ההרמוני הפותח מושתת על אקורדים בלוזיים. אמנם למלודיה שלפנינו אין צביון בלוזי מובהק, אך על רקע ההרמון הבלוזי הפותח היא מתקשרת למוצא הפנטטוני של מנגינות הבלוז באזור הדלתא של המיסיסיפי. מהלך זה מסמן תכונה ביטלאית נוספת - הזזה של אקורדים עוקבים.

חלק-, העושה שימוש ב- מזוירית, נשמע דורי למדי, ואילו ההרמוניה של חלק- נגזרת מהסולם האיאוולי. חלק זה מבוסס על מהלך נסוג מובהק ביותר, ממש קדנצה הפוכה: ---- במקום ---- !

שני המודוסים הפנטטוניים השכיחים ביותר הם דו-רה-מי-סול-לה, המתקשר בדרך כלל לסולם מזוירי, ולה-דו-רה-מי-סול, המתקשר לסולם המינורי הרלטיבי. כיוון שהמנגינות הפנטטוניות נטולות צליל מוביל, הן מגדירות את הטונליות באופן רופס למדי, כך שהנזילות בין המודוסים הרלטיביים היא גבוהה. הפנטטוניות עשויה לעודד אפוא תופעה של התנוודות בין סולמות רלטיביים כפי שמדגים השיר הבא.

Cry Baby Cry (תרשים 7): מבחר הצלילים של המנגינה (שאינו מופיע בתרשים) הוא פנטטוני לחלוטין (סי (סי) לה סול מי), והצלילים סול ומי מתחרים ביניהם מי יכתוב את הטוניקה. משום כך השיר מושתת על תנועת מטוטלת בין סולמות רלטיביים (מי מינור וסול מזויר) בדומה ל- מתוך ה- מאת שומן, לפי הפרשנות של צ'רלס רוזן בספרו. גם הסטיות המודליות מתפרשות כאן בשני הכיוונים: האקורד של פה מזויר הוא אלמנט מיקסולידי כשהוא מתפקד כ- מונמכת בסול מזויר, ואלמנט פריגי - כ- מונמכת במי מינור. מפליא לא פחות התפקוד המודולטורי של האקורד המסיים את הבית - הנשמע בהקשר של מי מינור כגרמני קוינט-סקסט, אך מתפרש כ- בלוזית לגבי סול מזויר על מנת להוליך בחזרה לפזמון.

תרשים 7

ההתנוודות בין שני מוקדים טונליים היא בגדר פתרון גאוני בפשטותו לבעיה קומפוזיטורית עקרונית: כיצד לעצור שטף מרוצתו של הזמן מבלי לשתק את התנועה המוזיקלית. לתחושת הנינוחות המדיטיטיבית של שיר ערש תורמים כמובן גם פרמטרים נוספים - טמפו מתון ופיאנו - היוצרים את התנאים הסיבתיים לתנועה המהפנטת של המטוטלת הטונלית. מובן מאליו שהתנוודות בין-סולמית בתנאי טמפו מזורז ומקצב קופצני תעניק תחושה אחרת לגמרי, כמו למשל אצל בטהובן בפינלה הסוחף של רביעיית רזומבסקי השנייה (אופוס 59 מס' 2). שירי הביטלס משופעים בהתנוודויות המתרחשות בטמפרמנט ערני למדי, כפי שמעידה הדוגמה הבאה.

Good Day Sunshine (תרשים 8): השיר מושתת על תנודה מחזורית רחבה של סקונדה גדולה, תנודה המתחוללת בין שתי חטיבות השיר ומסתיימת ללא הכרעה. התזוזה לעבר הצד הבהיר של מעגל הקווינטות (מלה מזויר לסי מזויר) מתרחשת במעבר מהבית לפזמון על המילים הבוהקות של כותרת השיר.

תרשים 8

יחס של סקונדה גדול בין חטיבות עוקבות הוא נדיר למדי בספרות המסורתית, אך מצוי ברפרטואר הביטלאי. ניתן למצוא אותו ב-, ב-, ב-, ב-, ועוד.

# סטיות ואסתטיקה

- קומץ הדוגמאות שהוצגו כאן מקפלות בתוכן כמה מהתכונות המוזיקליות של שירי הביטלס, תכונות שניתן לראותן כסטיות מהתאוריה הטונלית המסורתית (גם אם יש להן תקדימים בספרות הקלסית). ניתן לסכמן באורח כוללני יותר כך:
- תנועות הרמוניות נסוגות (דיאטוניות או "ריאליות", סקוונציאליות או קדנציאליות, דיסאלטראטיביות ואחרות).
- הזזות מקבילות של דרגות עוקבות (דיאטוניות או ריאליות);
- התחלות אוקסיליאריות של שירים או של חטיבות, דהיינו ללא נקודת מוצא טוניקאית;
- התנדדות בין מוקדים טונליים שונים, לעתים ללא הכרעה;
- מודליות (פנטטוניות, הקסטוניות ודיאטוניות) הכרוכה לעתים קרובות בהיעדר צליל מוביל בסולם.
- בלוז המשולב במסגרות דיאטוניות ובמסגרות מודליות אחרות.
- סטיות קונטרפונקטיות, כגון אי-פתרון או פתרון פסיבי של צלילים דיסוננטיים, שפירושו חוסר כיווניות קונטרפונקטית;
- זיקה רופפת בין צלילי מנגינה לבין האקורדים המלווים.

כמה מהתכונות הללו מתקשרות זו לזו לא רק באמצעות אידאל אסתטי משותף, כי אם גם באמצעות נביעה לוגית-מוזיקלית. כבר דובר על כך שהתנדדות בין סולמות רלטיביים עשויה לנבוע מהגרעין המלוזי הפנטטוני הקיים בשירים רבים, שכן הנזילות בין "מודוסים" שונים הנגזרים מאותה מערכת פנטטונית גבוהה מזו השוררת במערכת הדיאטונית. ההתנדדות כשלעצמה מתקשרת בקלות לאוקסיליאריות ארוכת טווח, שכן שירים או חלקי שירים עשויים לפתוח בטונליות אחת ולהסתיים בשנייה. פנטטוניות מתקשרת בקלות לבלוז הניחן בעצמו בגרעין פנטטוני וכו'.

ובכן, מהו המכנה המשותף של כל המאפיינים הללו? לכאורה כל התכונות המפורטות לעיל מכוונות לעניין אחד - החלשת הכיווניות הטונלית המסורתית. ניתן לאשש קביעה זו אם נצביע על תכונות חיצוניות יותר של טשטוש הכיווניות הברורה שלא הודגמו כאן, כגון סיומים דועכים והתחלות בלתי מוגדרות, אקורדים לא טרציאלים, השמעות לאחור ושאר פעלולים ותעלולים. כל זאת מבלי להיכנס לענייני מרקם וגוון, שגורמים לא אחת לטשטוש הכיווניות הטונלית, אם באמצעות סאונד אביך ומעוות (0), ואם על ידי הסחת תשומת הלב מהגורמים הטונליים אל עבר פעלולי הסאונד. אך היות שתולדות המוזיקה עשירות בהתפתחויות המובילות לערער השפה הטונלית, כיצד נבחין את הנתיה הביטלאי מנתיבים אחרים? מהי האסתטיקה המנחה את הסטייה המסוימת מהשפה הטונלית המסורתית?

ההסבר הבא הוא ברוח ספרו של אלן בלום "דלדולה של הרוח באמריקה" וברוח דברים שהשמיעה באוזני סמדר כרמי-גיברמן. לפי השקפה זו המוזיקה של הביטלס ודומיהם מגלמת את התרופפותה של הלוגיקה המוזיקלית. התרופפות זו נובעת מהשאיפה להכחדה עצמית של הרציו. ההימנעות המתמדת מתכתיבי הטונליות מבטאת אפוא התנערות מאחריות: כשם שהצליל המוביל, ברבים משירי הביטלס, נוטה להתנער ממחויבותו להיפתר לטוניקה, כך גם בני הנוער שהביטלס היו להם לפה, שאפו להתנער ממחויבויותיהם למסגרות החברתיות שלהם. הסטיות ההרמוניות של הביטלס משולות למעידות לשוניות המאפיינות גם היום צעירים רבים: השגיאות הדקדוקיות ("שתי חיילים") משדרות עצלות לשונית ואי-אכפתיות יותר מאשר בורות; הביטויים של "שפת הכאליו" מקרינים חוסר רצון להתחייב לגבי משמעות הדברים. במילים אחרות - הסטיות מהסדר הטונלי הטוב, יותר משהן מבטאות שאט נפש מהסדר החברתי הקיים, הן תוצאה של עצלות מחשבתית ורפיסות אינטלקטואלית. אמנם הרדמת האינטלקט עשויה לשחרר כוחות יצירתיים ספונטניים, דיוניסיים, אך הביטוי המוזיקלי שלהם, בהיעדר סובלימציה, יהיה בהכרח גולמני, רדוד ופגום. הפיצוי על הרפיסות הטונלית הוא באקסטטיות הקצבית, המושגת גם היא באמצעות רפטיביות פרימיטיבית. לכאורה המיזוג של עוררות קצבית ורפיסות טונלית הם תרתי דסתרי, אך למעשה הם שני צדדים של אותו מטבע - איבוד לדעת מרצון של היסוד התבוני והאינטליגנטי. העמדה מעניינת אך מקוממת זו של הדברים מזכירה לי, באסוציאציה חופשית, איך תיאר ניטשה המאוחר את המוזיקה של ואגנר כדקדנטית. אלא שכאן החריגות מחוקי הדקדוק המסורתיים אינן נתפסות כשכלול חולני של המתחים הטונליים, אלא כהתרשלויות וכהזנחות. המשותף לשני המקרים הוא שמתקבלת מעין אנטרופיה מוזיקלית הנובעת מאסתטיקה ניהיליסטית.

ברצוני להסתייג נחרצות מהתפיסה הזאת, לפחות ככל שהדברים אמורים בביטלס. להבנתי, דווקא התנערותם מהשבלוניות שאפיינה את המוזיקה הפופולרית שקדמה להופעתם, היא שדרשה השקעה של אנרגיה מנטלית. היא לא יכלה לנבוע ממנטליות של חוסר אנרגיה. המוזיקה של הביטלס איננה אנטרופיה של המסורת הטונלית. גם אין זו הלחנה בדרך השלילה, כפי שניתן לומר על המגמה האטונלית במוזיקה האמנותית של המאה העשרים. על מנת לרדת לשורש העניין יש להתמקד בהיבט אחד של הטונליות - ההרמוניה. ההרמוניה המסורתית איננה קורסת אצל הביטלס, כי אם מתארגנת מחדש מנקודת מוצא אלמנטרית למדי. מובן שההתארגנות הזאת איננה נעשית בתוך חלל ריק, אלא באינטראקציה מתמדת עם הסביבה ומתוך זיקה וסינתזה עם הסכמות המסורתיות. עצם העובדה שחלק מהדוגמאות הוצגו כאן באמצעות גרפים שנקריים (ואינני הראשון שעושה זאת), מעידה שניתן לחשוף לוגיקה מוזיקלית העומדת מאחורי השירים. הגרפים מאפשרים להבחין בתנועות טונליות השונות מהתנועות המקובלות, אך במקביל הם חושפים רמות שבהן שוררת כיווניות טונלית מסורתית.

לבסוף, עלינו להבחין בין חוסר כיווניות הנובע מחוסר התייחסות לסדר הופעתם של אקורדים על ציר הזמן לבין שימוש עקבי ובלתי אקראי בצעדים נסוגיים, מקבילים או אחרים. כבר עמדנו על כך שמתוך הצירופים ההרמוניים הבלתי כיווניים לכאורה מתהוות נוסחאות חדשות; אלה יוצרות,

באופן פרדוקסלי, כיווניות חדשה, בכך שהן מקנות ודאות מחודשת באשר למגמת פניה של ההתפתחות המוזיקלית. צירופים כמו --, --- או --- הפכו למטבעות לשון עוברות לסוחר. הכיווניות החדשה של האידיומים הנסוגים איננה מבטלת את הריכוך היחסי שלהם לעומת הנוקשות והנחרצות של המהלכים המתקדמים, אך אין היא מקנה תחושה של סתמיות או של חוסר חוקיות. באופן דומה יש להבחין בין אי-בהירות טונלית כללית לבין התנדדות בין שני מרכזים מוגדרים היטב. הראשונה משולה למצפן נטול מחט או בעל מחט מסתחררת, ואילו השנייה - לתנועת מטוטלת יציבה. תנועה זו משחררת אותנו מעריצותה של הטוניקה האחת והיחידה הפורשת את שלטונה על כל האירועים בשיר, אך עם זאת איננה נוטשת אותנו לנפשנו ללא ציר התייחסות.

## לידר פופולרי

בפתח הדברים נאמר שמוזיקה פופולרית עשויה להצמיח ספרות קנונית, אך אין לגזור מכך שספרות קנונית כזאת חדלה מלהשתייך לתחום המוזיקה הפופולרית. עניין זה טעון בירור בפני עצמו: האמנם אוצר שירי הביטלס משתייך לקטגוריה המכובדת של "השיר האמנותי"? האם שיריהם של לנון, מקרטני והריסון ראויים לדור בכפיפה אחת עם הלידר של שוברט, שומן, בהרמס, וולף ומהלר? אפשר להשיב על שאלה זו תשובה כפולה - "לאו" לגבי המכלול ו"הן" לגבי מבחר מסוים של פרטים. רבים ממרכיביו של הקורפוס הם פזמונים פופולריים לכל דבר, גם כאשר הם ניחנים במקוריות שופעת וחיוניות, ואין כל כוונה להפקיעם מהז'אנר שבמסגרתו התהוו והעתיקים לספירה "נעלה" באמצעות הדבקת תווית של "שיר אמנותי". והרי אין בכונתנו לרומם את שירי הביטלס באמצעות מעשה טיפולוגי (סיווגי) כי אם באמצעות מעשה הרמנויטי (פרשני). אף על פי כן, ניתן להצביע על לא מעט שירים המטשטשים את גבולות הז'אנר הרחב של מוזיקת פופ-רוק-ביט, ועל אחדים שנוטים ממש לעבר המסגרות של השיר האמנותי, כמו (תרשים 9).

תרשים 9

להלן מספר אלמנטים לידריים הצפונים בשיר זה:

- המרחב הטונלי עשיר ורב-שכבתי. חילופי בית-פזמון כרוכים בתהליכי מינורזציה-מז'ורזציה, בעוד נטיות כלפי הסולמות הרלטיביים קיימות הן בבית והן בפזמון. ניתן לסכם אפוא את זירת ההתרחשות הסולמית כדלקמן:

בית פזמון

מי מינור סול מז'ור סול מינור סי מז'ור

- פראזת המבוא אוצרת בחובה את תמצית השיר כולו, הן מבחינת האירועים הטונליים העיקריים והן מבחינת המסגרת המלודית. ממש כמו המבוא הפסנתרני בליד הרומנטי, שאנו כה אוהבים לאתר בו השלכות מוטיביות, טונליות או תוכניות מרחיקות לכת. תרשים 9 מראה, ברמות פירוט שונות, כיצד היחס - הפותח את המבוא () משקף את היחס בין התחלותיהם של הבית () והפזמון (). המבוא גם פורש לפנינו בבת-אחת חלק ניכר מהמנעד הכולל של המנגינה ורומז על אופן נסיקתן של הפראזות העיקריות.

- מנעד המנגינה רחב להפליא בהשוואה לשיר עם או לפזמון פופולרי.
- הקצב ההרמוני מז'ור למדי בהשוואה לשיר עם או לפזמון פופולרי.
- יחסה של המוזיקה לטקסט אינו פשטני ויש בו פתח לפרשנות של דקויות. למשל ההעפלה ברצף של דרגות עוקבות בתחילת הבית מבטאת את ימי השנה הנוקבים בזה אחר זה, שכל אחד מהם מביא בעקבותיו שינוי:

I II III IV I

Here, making each day of the year

- החטיבות מקושרות זו לזו בדרכים מתוחכמות על מנת למנוע מעצורים בזרימה המוזיקלית השוטפת: אם זה הצליל המלודי מי, הנשאר תלוי באוויר לפני סוף הבית ונפתר לרה בתחילת הפזמון (תרשים 9, סוף שורה 2 ותחילת שורה 3); ואם זו הטרצה הפיקרדית ההופכת את האקורד המסיים של הפזמון לאקורד הפותח של הבית הבא (תרשים 9, .. בסוף שורה 3).

אל מול כל הסממנים הלידריים הללו ניתן לטעון שהשיר אינו מתפתח מעבר למחזוריות של בית ופזמון לסירוגין, ומשום כך איננו חורג מעולמה של המוזיקה הפופולרית.



שורש הבעיה הוא כמובן במושג "שיר אמנותי" הקשה כל כך להגדרה קולעת: לעתים אנו מעלים על נס את המורכבות של "השיר האמנותי" ולעתים - דווקא את הפשטות; לעתים אנו משבחים שיר בשל ההרחבות הפנימיות וההתפתחות ולעתים בשל התמציתיות, הקומפקטיות והמינימליזם. אפילו המאפיין הכללי של סטיות מרגולריות הינו בעייתי, שכן רפרטואר הלידר כולל לא מעט שירים סטרופיים בעלי היפר-מטרם מרובע, ולעומתם יש פזמונים פופולריים רבים המבוססים על תעלול רתמי כלשהו המביא לאי-רגולריות. בהקשר זה ניתן להעלות את השאלה האם "שיר אמנותי" הוא קטגוריה איכותית או סיווג ז'אנרי? שתי האפשרויות חורקות במקצת, ועשויות להביא אותנו למסקנות בלתי נוחות: אם מדובר בז'אנר, הרי ייתכן שיר אמנותי משעמם וחסר השראה, ואם מדובר באיכות, הרי גם שיר עם "טוב" או שיר רוק "מעניין" הופך באופן אוטומטי ל"אמנותי". לא נכנסתי כאן לעובי הקורה של ההבחנות הסבוכות בין "שיר אמנותי" לבין "שיר עם" או ל"שיר פופולרי", הן משום שדיו רב כבר נשפך בנושאים אלו, והן משום שאבחנות אלו, המושגות בקלות יחסית בדרך האינטואיציה, הינן כאמור חמקמקות כאשר מנסים ללכוד אותן במונחים מדויקים. אין לי אפילו התנגדות לגישה האומרת שאם משדרים את השיר ב"קול המוזיקה" הוא אמנותי, ואם משדרים אותו ב"רשת גימל" הוא פופולרי, ואין בפי כל המלצות לעורכי התוכניות לעירוב תבשילין. עדיף לעקוף את הצורך להציג רשימת קריטריונים אפריוריים, ולהצביע על מרכיבים מעניינים וראויים לפרשנות, תוך כדי ההתבוננות בשירים עצמם, כפי שנעשה כאן, ולו רק על קצה המזלג.

## על מה פסחנו בעיון הנוכחי?

לא עסקנו בביטלס כתופעה סוציולוגית-היסטורית-פוליטית-אנתרופולוגית-אתנומוזיקולוגית; לא עסקנו בביטלס כמעצבים של וכמעצבים על ידי מרד הנעורים, נערי הפרחים, השמאל החדש וכל המתקשר לימי ה"סיקסטיז" העליזים, וגם לא ניתחנו את הסיבות הפסיכו-הורמונליות לטירוף הביטלמאני שפשט כבערה בשדה קוצים. עובדה היסטורית היא שהביטלס עצמם לא דעכו עם דעיכת התסמונות שאפפו אותם, וזאת בזכות התוכן הפנים-יצירתי של שיריהם, דהיינו בזכות קיומו האוטונומי של ההיבט המוזיקלי-טקסטואלי, שעמד בכל התהפוכות המהירות של עולם הרוק. היבט זה מאפשר לנו המוזיקאים להפקיע את העיון בשירי הביטלס מהממד הסוציולוגי-ביוגרפי-רכילאי המאפיין את העיסוק בו ולהעתיק אותו לספירה המוזיקלית, כשאנו מצוידים בכלים האנליטיים המסורתיים, ועם זאת בנכונות להגמיש אותם ולסגלם לדרישות המיוחדות והייחודיות של הרפרטואר.

## הערות:

1. על פי הרצאה שנעלה את הכנס השנתי של האיגוד הישראלי למוזיקולוגיה תשנ"ז.