מרכיבים מזרחיים במוסיקת פופ מערבית:

תפיסתה המוסיקאלית של עפרה חזה

רוזה טורסקוב

בעולם של מוסיקת הפופ ישנם מקרים נדירים בלבד בהם אמן בעל מוניטין *בינלאומי*, שעובד במערב, אינו יליד אירופה או אמריקה. בעשרים השנים האחרונות מוסיקאים נדירים אלה רואים כמשימה חשובה להביא אל הקהל, שלמענו הם עובדים (הקהל המערבי) את המוסיקה, שהיתה חלק מן התרבויות, שבהן גדלו.

מעניין במקרים אלה לבדוק, למה המוסיקה החדשה, שאינה מוכרת לקהל המערבי, בכל זאת מתקבלת על ידו בהצלחה רבה באמצעות מוסיקאים אלה. על מנת להבין את הדבר יש לבדוק את הסגנון המוסיקאלי שלהם, ולברר בכך אלו אלמנטים מוסיקאליים הם רואים כחשובים בשביל יצירת המוסיקה שתשיג פופולריות בקרב הקהל המערבי.

הרפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה[1] מהווה אחד המקרים האלה, שראוי לבדוק אותו מבחינה זו.

עפרה חזה התחנכה תוך לימוד בו זמני של ערכים מוסיקאליים של שתי תרבויות שונות לחלוטין: הכרות עם מוסיקה של יהודי תימן בחוג המשפחה, ובו זמנית האזנה ברדיו ובתקליטים למוסיקה אחרת לחלוטין של מה שנקרא "שירי ארץ ישראל" (Regev, 1989:*143-155*), שאלה שירים שביסודם היו רוסיים או אירופאיים.

כשעפרה חזה היתה מוכנה לצאת אל הבמה המקומית, בתחילת שנות השמונים, המצב לא היה פשוט למוסיקאי שיצא מסביבה מזרחית: באותה עת בישראל, מוסיקאים יוצאי עדות מזרח לא התקבלו עם המוסיקה *שלהם* בבמה הרשמית, ולא היתה להם אפשרות גם להוציא את התקליטים של המוסיקה הזאת ולשדר אותה ברדיו (Finegold, 1996:*10*) . ואז, מתוך הרצון הרב להגיע, למרות הכל, אל הבמה, בחרה הזמרת להשתמש ברפרטואר שלה בשירים שנכתבו בסגנון המקובל בזמנה: אלה הם אותם "שירי ארץ ישראל", וכן שירים בסגנון של פופ אירופאי של שנות השבעים, רוק ודיסקו.

הזמרת לא למדה, אם כן, את ה"מערביות" באירופה, אלא קבלה אותה בישראל, כבר בצעירותה, והעדיפה לבנות את הקריירה שלה על הבמה המקומית על בסיס הזה. כתוצאה מכך, אצל רוב המאזינים שלה בישראל היא נחשבת בעיקר לזמרת "מערבית". לדעתם היא היתה "זמרת מצעדים", ש"הקליטה בעיקר שירי פופ ..." (פלטי, 2002). גם כשהיא יצאה אל המערב, בישראל כתבו כי "שתיהן [עפרה חזה ואחינועם ניני] בחרו באופן מובן בפופ האירופאי והאמריקאי" (פלטי, 1997). המבקרים הסכימו כי רק לעתים מעניק אחד מהמלחינים שלה קצת "רוח מזרחית" לשיר שהיא מבצעת, במטרה ליצור "אטרקציה אקזוטית". תופעה זו נקראה על ידי המבקרים "פופ מלוטש של אמצע הדרך" (פלטי, 1997).

---

[1]

אולם, האמת היא שגם כשהזמרת ביצעה מוסיקה מערבית, היא שמרה בליבה את כל המוסיקה שהיא שמעה בביתה. עוד לפני תחילת הקריירה הבינלאומית שלה היא חלמה על אפשרות להפיק תקליט לכבוד הוריה, ששירתם לוותה אותה מילדותה (טל, *30*:1986).

בשנת 1985 היא הצליחה להגשים חלום זה, ודווקא האלבום "Yemenite Songs" שיצא לאור באותה שנה, נהפך לא רק לחידוש בסגנונה של הזמרת, אלא גם לפריצת דרך שהחזירה אותה לשורשיה המוסיקאליים. ומאז, משנת 1985, היא כבר לא עזבה את הדרך הזאת, אף על פי ששרה הרבה לקהל המערבי. יתר על כן, דווקא הודות לאלמנטים המוסיקאליים המזרחיים, שהתחילו לחדור מאז למוסיקה שלה, היא נעשתה מאוד מפורסמת בארצות המערב, ששם באותה עת כבר יצא לדרך זרם חדש הנקרא "World Music"[2].

הפאראדוקס של עפרה חזה הוא, שרק בקריירה הבינלאומית קבלה הזמרת אפשרות לחזור לשורשים המוסיקאליים שלה, כי הם לא היו "מבוקשים" באותו זמן בארץ שלה. כשהאלבום "Yemenite Songs" יצא לאור בארץ, הוא לא קיבל כאן שום הערכה, והשירים מתוכו לא שודרו כאן באף תחנת הרדיו, כי "המוסיקה הזו כנראה לא דיברה לאנשים מסוימים."[3] אולם רק כשהתקליט הגיע במקרה ללונדון[4], נפתחה הקריירה הבינלאומית המוצלחת של הזמרת.

אם כן, המצב של עפרה חזה בהשוואה למוסיקאים אחרים שבאותה עת יצאו אל הבמה הבינלאומית מהארצות החוץ-מערביות, הוא פאראדוקסאלי, מכוון שרוב המוסיקאים האחרים מסוג זה, נאלצו לאמץ את המערביות כדי להתקבל באירופה ואמריקה, ואילו עפרה חזה ניסתה בעזרת הקריירה הבינלאומית להשתחרר ממנה!

בתקופת עבודתה בחו"ל הפיקה הזמרת חמישה אלבומים, שבהם בכל שיר ושיר חודרים האלמנטים המזרחיים, והנטיה הזאת מתגברת במוסיקה שלה משנה לשנה.

חשוב לציין כי שני הרפרטוארים של עפרה חזה (הישראלי והבינלאומי) שונים לחלוטין זה מזה, ולא רק בסגנונם המוסיקאלי של השירים. הם שונים גם מבחינת יוצרי המוסיקה. כל הרפרטואר הישראלי נכתב עבור הזמרת על ידי מוסיקאים אחרים, ואילו הרפרטואר הבינלאומי הוא *כולו פרי עטה של האמנית עצמה*. עובדה זאת מהווה גם את ההסבר לכך שבעת שהזמרת יצאה אל הבמה הבינלאומית, אופן *הביצוע* שלה גם השתנה באופן משמעותי. למשל, חידושים בסגנונה של עפרה חזה באותה עת יכולים להתבטא בחופשיות רבה בגישה של הזמרת למנגינה שהיא מבצעת, ברצון המתמיד שלה לשנות אותה ולאלתר על בסיסה. הדבר מהווה סימן מובהק של מסורת מזרחית (כהן, 1986: *219*), וכמובן, לא הופיע במוסיקה של האמנית לפני תחילת הקריירה הבינלאומית שלה.

2

3

4

הרפרטואר הבינלאומי של הזמרת אינו אחיד בתוכנו. היא התחילה את הקריירה הבינלאומית באלבום של שירים מסורתיים ("Yemenite Songs"), אולם לאחר מכן היא לא המשיכה בדרך זאת. אחרי פריצת דרך של הזמרת אל הבמה הבינלאומית בעזרת האלבום הזה, העיקרון בעבודתה של עפרה חזה היה להציג את *החשיבה* המוסיקאלית שלה, שהיא מהווה שילוב של שתי תרבויות מוסיקאליות: המסורת המזרחית (שהזמרת באה ממנה) לצד מוסיקת פופ מערבית[5]. לכן כדי לתאר את הסגנון של האמנית ברפרטואר *הבינלאומי* שלה, יש להבחין באלמנטים של שני ההיבטים, אשר משתלבים בתוכו, ולהגדיר את היחס ביניהם. כדי לתאר את השילוב של מזרח ומערב ברפרטואר הבינלאומי של הזמרת, יש לשים לב לאלמנטים הבאים[6]:

1. **גובה**: מערכות הצלילים, מנעד, מרווחים, רמת המליסמטיות במלודיה.

2. **מקצב**: ממושקל, מדוד, חופשי, תבניות מקצב ומידת מורכבותן.

ג. **מבנה**: ארגון המוטיבים ומשפטים; נוכחותם במבנה הכללי של השיר של ההקדמות, הגשרים והקודות; נוכחותם של חלקים קבועים וחלקי אלתור והיחס ביניהם במבנה הכללי של השיר.

מרכיבים מזרחיים ברפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה

הניתוח של שירים מהרפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה מראה לנו, כי הצד המזרחי מאוד חשוב ובולט בחשיבתה המוסיקאלית של הזמרת, אף על פי שברוב הדיסקים הבינלאומיים היא לא השתמשה *במנגינות* מסורתיות *הקיימות*.

בנוסף למרכיבים מוסיקאליים שהוזכרו לעיל, בניתוח מוסיקאלי של השירים מהרפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה יש לשים לב לאחד המאפיינים החשובים של השירה המזרחית, שתמיד נמצא בשירתה של הזמרת ברפרטואר זה, והוא *הגישה ליצירת המוסיקה*.

גישה זו יותר חופשית מאשר במוסיקה אירופאית, מכוון שהעיקרון בכל המוסיקה המזרחית הוא *אלתור* ולא יצירת דבר קבוע, כפי שנהוג באירופה[7]. בג'נר של פופ מערבי, שהוא רחוק מהמסורת של הוריה של עפרה חזה (שבאה מבית מזרחי, שבוודאי השתמשו בו באלתור), הזמרת תמיד מוצאת מקום לאלתור. הודות לגישה זו כל שיר ושיר שהיא ביצעה על הבמה הבינלאומית, גם אם הוא בסגנון של פופ מערבי מובהק, קיבל צביון ייחודי.

יתר על כן, ברפרטואר של הזמרת ישנם אפילו מספר שירים שבכלל לא נכתבו במיוחד עבורה, שגם בהם היא מאפשרת לעצמה גישה חופשית. למשל, ניתן לראות את הדבר בהקלטה מתוך הופעתה של הזמרת ב"פעמוני

5

6

7

היובל" בשנת 1998 (הביצוע של השיר המפורסם "ירושלים של זהב"), או בביצועה את השיר "קופסת הצבעים" בטקס הענקת פרס נובל ליצחק רבין בשנת 1994.

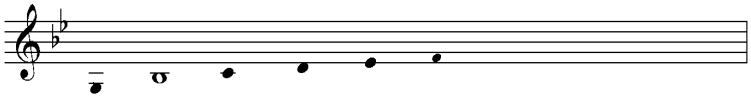
נעבור לניתוח של מרכיבים המוסיקאליים.

א. גובה.

מערכת צלילים.אף על פי שרוב השירים של עפרה חזה ברפרטואר הבינלאומי שלה נכתבו בטונליות מערבית, אפשר למצוא בהם אלמנטים נוספים. למשל: מנעד קטן (לעתים עד קוורטה), או החומר הצלילי שכולל מרווחים, שאינם נכללים בטונליות. למשל:

1. בשיר "Trains of No Return" אנו מוצאים מערכת דיאטונית שהמנעד שלה קטן יותר מאוקטאבה:

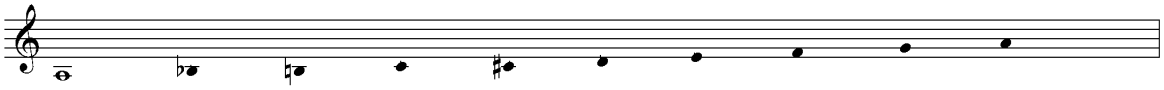
דוגמא מס' 1 החומר הצלילי[8]



החומר שייך גם *לבתים* וגם את *לפזמונים* של השיר. החומר הצלילי של *הקודה* אינו נכלל כאן, מכיוון שהקודה כאן מהווה חלק עצמאי מבחינת החומר המוסיקאלי שלה.

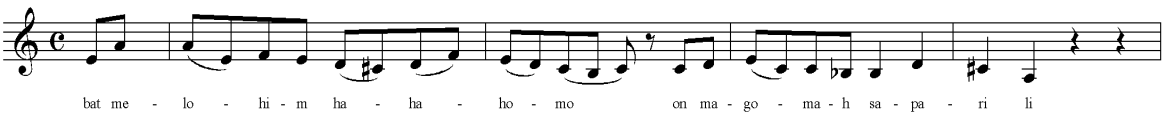
2. בשיר "Horashoot" החומר הצלילי במערכת בכלל אינו חופף לטונליות מערבית:

דוגמא מס' 2 החומר הצלילי



המאפיין של המערכת הזאת הוא *צלילים אלטרנטיביים*: דו מתחלף לעתים לדו#, וסי לסי , כמו בדוגמה הבאה:

דוגמא מס'3

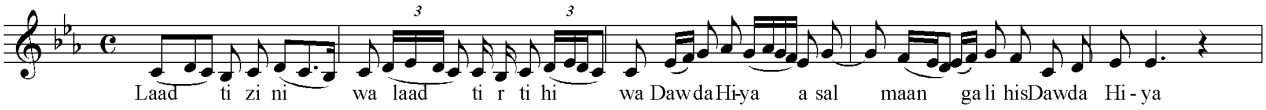


8

המנעד. כפי ש נאמר, במקרים רבים בשירים הנבדקים המנעד של המלודיה קטן יותר מאוקטאבה, והדבר בולט במלודיה של *הבתים*. בפיזמונים ובחלקי האלתור (במיוחד בקודות) המנעד יכול להיות רחב יותר. עם זאת, ישנן דוגמאות שבהן גם המנעד *הכללי* של השיר (כולל בתים *ואף פזמונים*) הוא קטן יותר מאוקטאבה. למשל, אלה השירים: "ma'Mm"," "Daw da Hiya"", ו-"Trains of No Return"[9].

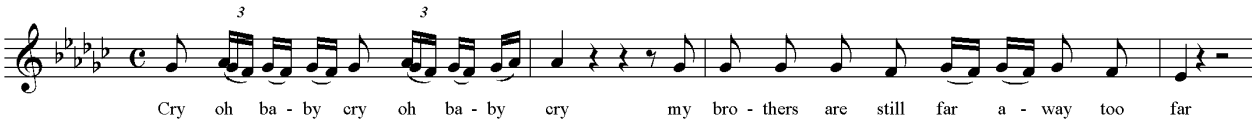
התנועה ומרווחים בקו המלודי בשירים של הרפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה ברוב המקרים אינם חופפים לאלה שנפוצים בשירי פופ מערבי. התנועה בקו זה לעתים קרובות אינה תלויה באקורדים המשולשים (כמו שנפוץ בפופ מערבי), אפילו אם הליווי בשיר מתבסס עליהם. בתנועה המלודית נפוצה זרימת סקונדות עם קפיצות מועטות, או אפילו ללא קפיצות. המרווחים הקטנים הללו חוזרים ומזכירים את המוסיקה המזרחית (כהן, 1986 : *72*). הדוגמא המובהקת לסוג הזה של קו מלודי היא, למשל, בשיר "Daw da Hiya":

דוגמא מס' 4



דוגמאות נוספות לאופי כזה של המרווחים בקו המלודיה אפשר למצוא גם בשירים "ma'Mm" ו"Mystery, Fate and Love" וכו'.

דוגמא מס' 5 ("Mm'ma")



האופי המליסמטי ש ל הקו המלודי. תוספת ש ל מליסמו ת במלודיה במ סורת המזרחית נ חשבת לפעילות יצירתית, אשר משבחת את המוסיקה וגורמת לה להיחשב למכובדת יותר (שרביט, 1981 : *119-130*). זהו הייחוד המלודי, שתמיד נמצא בשירתה של עפרה חזה ברפרטואר הבינלאומי שלה. בדרך כלל בשירים שלה, השייכים לרפרטואר הבינלאומי, המליסמטיות מרוכזת באופן בולט ביותר בחלקי האלתור. הנטייה המתמדת של עפרה חזה ברפרטואר

9

הבינלאומי שלה היא יצירת חלק אלתור, שבהם ישנו *מינימום* של מלל, ואת החלקים האלה הזמרת יוצרת מליסמטיים יותר מאשר שאר חלקי השיר. אולם גם גופי השירים (בתים ופזמונים) עשירים ברוב המקרים במגוון המליסמות.

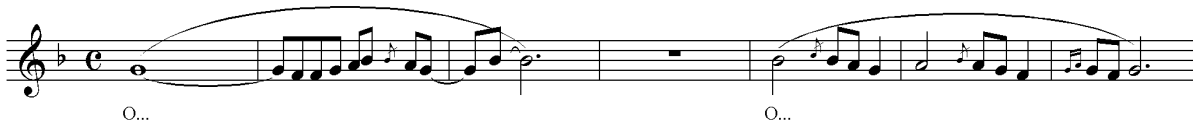
אפשר לומר, אם כן, כי *האופי* של המליסמטיות יכול להיות שונה בחלקים שונים של השיר: הבתים שהמלל בהם צפוף יותר, הם סילביים ולעתים נוימטיים באופים, ואילו חלקי האלתור (הקדמות, "גשרים" וקודות) עשויים להיות מליסמטיים.

אחד ההסברים לשיבוץ הזה, המדויק, המתמיד ואופייני לסגנון של הזמרת יכול להיות מסוג זה: בעיני מאזין אירופאי החלק הקליט ביותר בשיר הוא הפזמון. לכן המלודיה בפזמון צריכה להיות פשוטה וברורה, ולא מטושטשת במלסמטיות, כדי שקל יהיה לזכור אותה. ואילו למוסיקאי שבא מן המזרח, החלק החשוב ביותר במבנה, זהו חלק חופשי, שבו האומן יכול להפגין את הווירטואוזיות שלו באלתור ובקישוטים. ומעניין, ששני העקרונות המנוגדים האלה משתלבים אצל עפרה חזה בתוך שיר אחד[10].

להלן מספר סוגי המליסמות, האופייניות בסגנון של עפרה חזה.

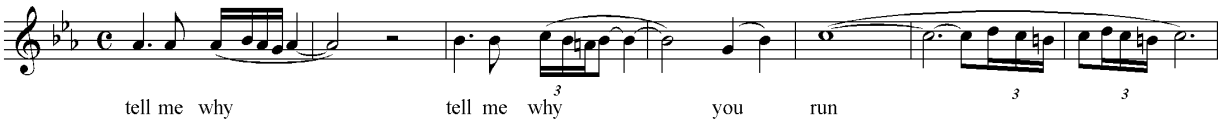
1.מליסמות קצרות (שניים-שלושה צלילים סמוכים), כמו, למשל, בשיר "Don't forsake me":

דוגמא מס' 6



ב. מליסמות שהתבנית המלודית שלהן מהווה "דישדוש" סביב הצליל המרכזי, כמו, למשל, בשיר "Ya Ba Ye":

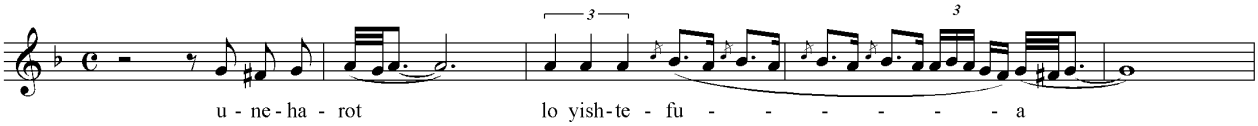
דוגמא מס' 7



10

2.מליסמות ארוכות, מורכבות ממספר תבניות מלודיות שונות, שמתפתחות בתוך הברה אחת בלבד של הטקסט. הדוגמאות המובהקות לכך הן: ה"גשר" בשיר "ma'Mm" והשיר "Love Song".

דוגמא מס' 8 "Love song"



ב. מקצב.

השירים של עפרה חזה ברפרטואר הבינלאומי הם בדרך כלל ממושקלים (לרוב במשקל זוגי), והתבניות המקצביות בהם הן בדרך כלל סימטריות[11]. הגורם המקצבי *המזרחי* בשירים הללו קשור לחלקי האלתור בלבד. בחלקים אלה המקצבים בדרך כלל חופשיים, ואינם ממושקלים. המיוחד הוא שהחלקים במקצבים מסוג זה ברוב המקרים מתפתחים על רקע של ליווי כלי ממושקל, וכתוצאה מכך אין חפיפה בין ההדגשות של מלודיה בשירה (שהן בדרך כלל קשורות להדגשות הטקסט) לאלה של הליווי הכלי. דבר זה ניתן למצוא, למשל, בשירים הבאים ברפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה:

1."שדי": בהקדמה,

2."Sixth Sense": בהקדמה,

3."Trains of No Return": בחלק האלתור בין הבית הראשון לשני,

4."ירושלים של זהב" (הקלטה מטקס היובל ביום העצמאות בשנת 1998): בחלקי האלתור בין הבתים ואף בקודה,

5."ma'Mm": באלתור בין הבית השני לחזרת הפזמון השלישית ("גשר") ובקודה,

6."Taw Shi": בהקדמה,

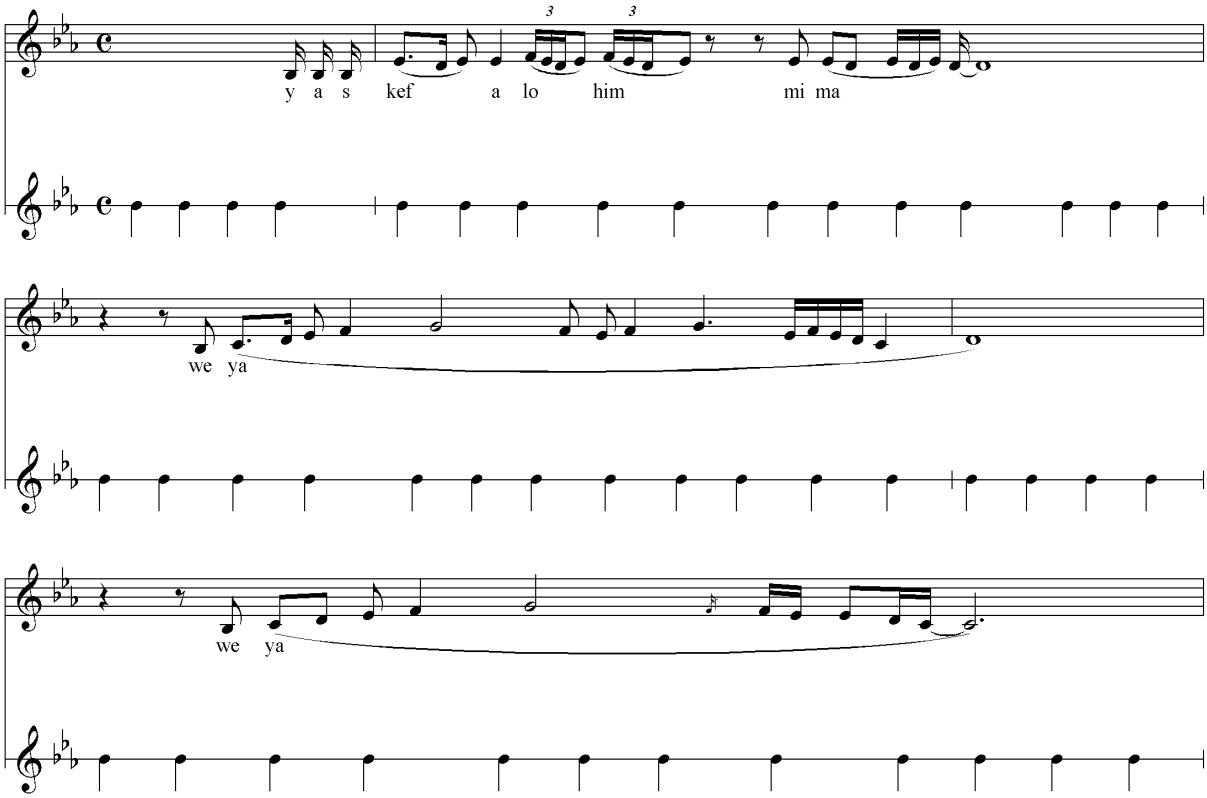
7."Give me a Sign": בקודה,

8."Take 7/8", בבית השני, בשני ה"גשרים" ובקודה, וכו'

11

מעניין כי הפעמה בחלקים הללו לעתים אינה רבע, אלא שמינית: למשל, יש לעפרה חזה נטייה לעשות הדגשות בשמינית אחת (או, לפעמים בחלק של שש עשרה) *לפני* הפעמה המודגשת בליווי הכלי. אחת הדוגמאות המובהקות לכך היא בקודה של השיר "Give me a Sign". בדוגמא המוצגת כאן כל שורה עליונה בזוג השורות מהווה מלודיה של השירה, הכוללת הדגשות, ואילו כל שורה תחתונה מהווה רישום של הפעמות של המשקל, כפי שהן נשמעות בכלים:

דוגמא מס' 9



התבניות המקצביות בחלקים החופשיים הן ייחודיות, ואינן דומות לאלה שבגופי השירים (שבהם, כפי שנאמר, התבניות בדרך כלל סימטריות): הן תמיד כוללות תנועות מגוונות — מליסמות בתנועה מהירה (עד חלקי שלושים ושתיים) וצלילים ארוכים ביניהן, ללא סימטריה כלשהי בתוך התבניות, כפי שראינו בדוגמה מס' 9.

אם כן, אנחנו רואים כי אצל עפרה חזה היתה נטייה מתמדת לבצע את גופי השירים (בתים ופזמונים) כיותר "מערביים", מאשר את ההקדמות, הגשרים והקודות, והדבר מתבטא גם במקצב: בגופי השירים תבניות המקצב הן סימטריות, ואילו בחלקים שאינם שייכים לבתים ופזמונים הן חופשיות יותר. את הדבר נראה גם בהמשך, בניתוח של השיר "Mm'ma".

ג. מבנה

בשיריה של עפרה חזה ברפרטואר הבינלאומי המבנה דומה בעיקר לזה שנפוץ במוסיקת פופ מערבית. אולם ישנו הבדל חשוב: כפי שנאמר, במבנה הכללי של השיר הזמרת מצאה מקומות שאפשר לנצל אותם באופן חופשי ויצירתי (בהקדמות, באמצע השירים ובסופם). מעניין כי חלקים אלה נמצאים בשירתה של האמנית במקומם של החלקים, שנפוצים במבנה של שירי פופ מערבי תחת שמות "Bridge" (בדרך כלל בפופ מערבי זהו מעבר מודולטורי בין בית שני לשלישי) ו"Coda" (בדרך כלל בפופ מערבי אלה חזרות רבות על משפט הלקוח מן הפזמון, והן מופיעות בסוף השיר).

יש לציין כי החלק של *הקודה* בשביל עפרה חזה הוא חלק מאוד חשוב בשיר. בכל שיר ושיר ברפרטואר הבינלאומי של הזמרת, אנחנו מוצאים קודה ארוכה ומאוד מפותחת, אפילו בשירים שבהם חלקי ה"גשר" נעדרים.

הטבלה שלפנינו משקפת את המבנה הטיפוסי בשיריה של עפרה חזה ברפרטואר הבינלאומי שלה בהשוואה למבנה הנפוץ בשירי פופ מערבי.

טבלה מס' 1.

מוסיקת פופ מערבית	***סימון המבנה***	***המוסיקה של עפרה חזה***
מבוא (בדרך כלל כלי)	***I***	הקדמה (לא תמיד קיימת) — חלק אלתורי
בית + פזמון	***A***	בית + פזמון
בית + פזמון	***A***	בית + פזמון
"Bridge", מעבר *מודולטורי*	***B***	חלק אילתורי, חופשי במבנה על בסיס של חומר מיוחד (X)
פזמון	A^1	פזמון
חזרות על משפט מוסיקאלי של הפזמון	**Coda**	חלק אלתורי, על בסיס של חומר X

יש להזכיר, כי החלקים *החופשיים* בשירים ברפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה מהווים ריכוז של סממנים המזרחיים. הדבר מתבטא בכל הפרמטרים המוסיקאליים. למשל:

א. האופי של המלודיה שלהם אופייני למוסיקה מזרחית ועשיר במליסמטיות.

ב. תבניות המקצב בהם אינן סימטריות, בשונה מגופי השירים, שהמבנה שלהם סימטרי מובהק. החלקים האלה לעתים קרובות מושרים ללא מלל (או עם מעט מלל), והעדר של המשקל הקבוע של הטקסט נותן אפשרות לחופש פעולה במקצב מוסיקאלי. מעניין, שכמעט תמיד החלקים האלה מתפתחים בשירה על רקע של לווי *ממושקל*!.

ד. הגישה החופשית ליצירת המוסיקה

הגישה החופשית ליצירת המוסיקה מתבטאת אצל עפרה חזה במספר דרכים שונות

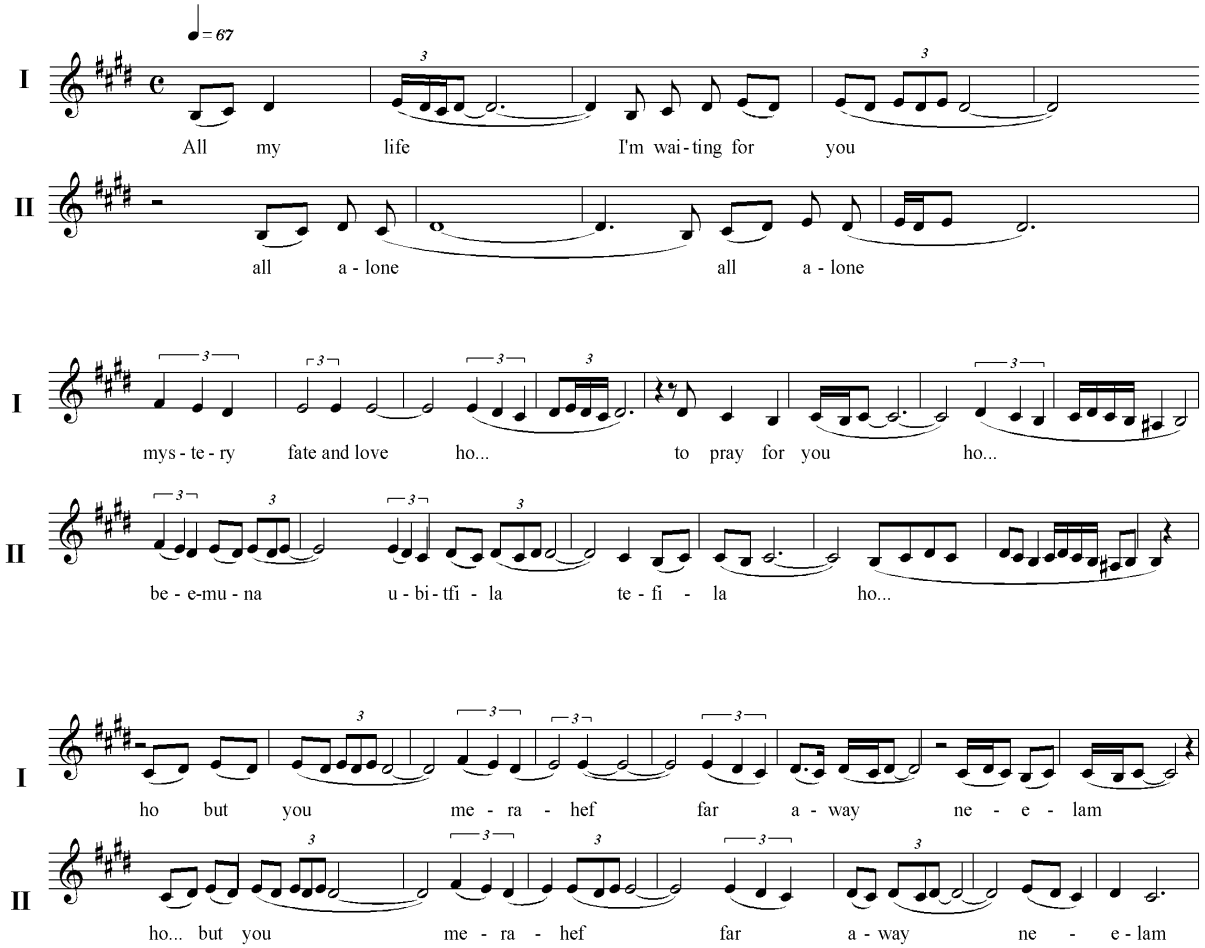
א. *הוספה של חלקים חופשיים* לשירים שלה. חלקים אלה מבוססים על חומר חדש. על הדרך הזו מדובר לעיל, בקשר למבנה בשיריה של עפרה חזה.

ב. *חזרות לא מדויקות במהלך השירים*. השינויים המשמעותיים בקו המלודי החוזר מהווים איפיון חשוב בשירתה של עפרה חזה ברפרטואר הבינלאומי שלה. אחת הדוגמאות שמציגה את הנטייה של האמנית להימנע מחזרות מדויקות ולשנות את המלודיה, היא השיר

"Mystery, Fate and Love" (הוקלט ב1992- במסגרת האלבום "קריה").

בדוגמא מס' 10 (סכמה) אפשר לראות את השינויים במלודיה בין הבתים (כאן כל שורה הראשונה בכל זוג נלקחה מן הבית הראשון, ואילו כל שורה שנייה נלקחה מן הבית השני).

דוגמא מס'10.



אם נשווה בדוגמה זו בין שני הבתים של השיר, נראה, כי המלודיה בבית השני, בהשוואה לבית הראשון, עוברת תהליך של שינוי. לפעמים היא יותר מקושטת (במיוחד בהתחלה), ולפעמים להיפך. מעניין כי החזרות מדויקות על המוטיבים בבית השני בהשוואה לבית הראשון אינן קיימות!

הקודה בשיר "Mystery, Fate and Love" מהווה אלתור על בסיס של מוטיבים ממכלול המוטיבים בבתי השיר. אפשר להבחין, אם כן, במבנה של השיר בשתי "רמות" של וואריאציות: הראשונה היא בבית השני (כבר ראינו שינויים בהשוואה לבית הראשון), והשנייה היא בין הבתים לקודה.

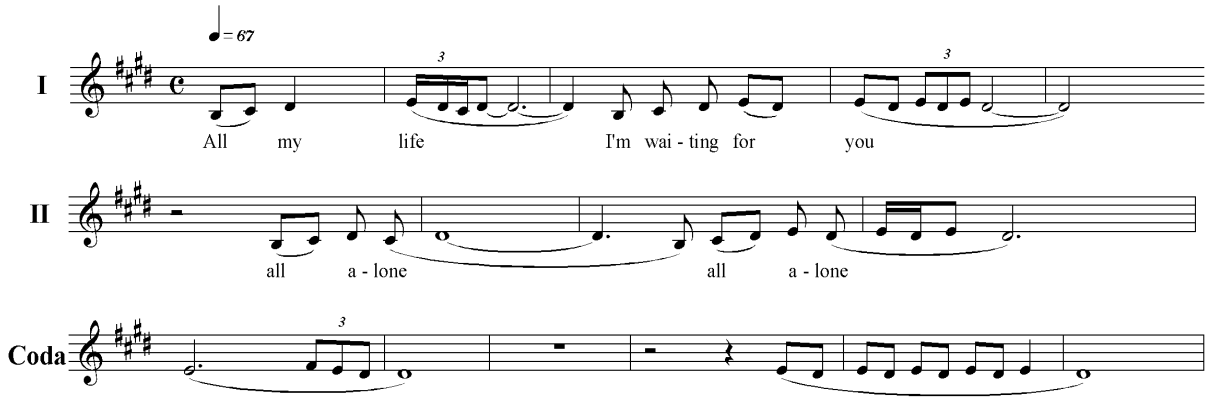
ההבדל הראשון בין הואריאציות שמתרחשות בבתים לבין הואריאציה שמתרחשת בקודה הוא, שהיות והקודה היא חלק חופשי, אין בה כדי לשמור על כל המוטיבים של הבית, אלא היא חוזרת רק על ששת המוטיבים הראשונים (לאחר מכן הזמרת עוברת ישר אל המוטיבים של הפזמון ואפילו מוסיפה חדשים).

ההבדל השני בין הואריאציות שמתרחשות בבתים לאלה שבקודה הוא באורך של המוטיבים וגם באורך של ההפסקות ביניהם: אורכם שונה מזה של הבתים.

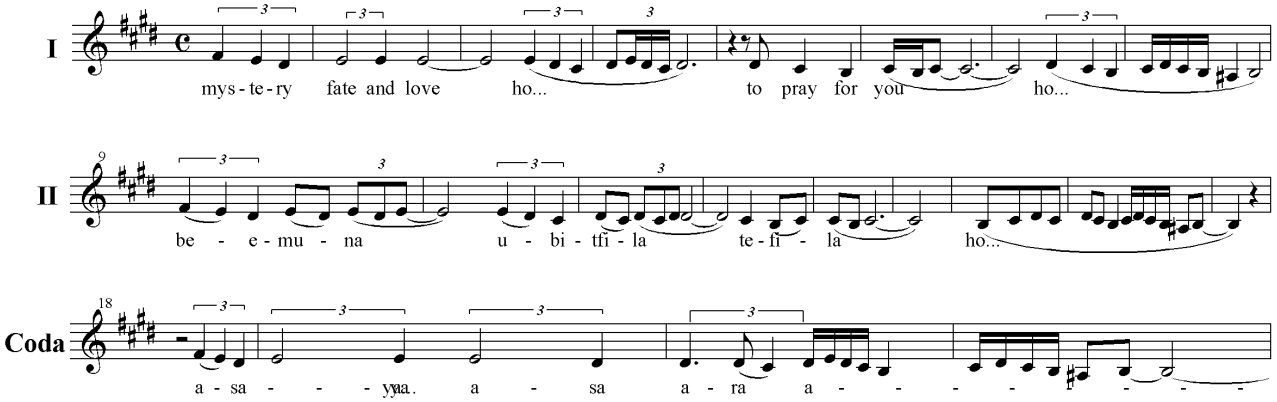
בדוגמא מס' 11 אפשר לראות את המוטיבים של הקודה בהשוואה למוטיבים של הבית הראשון והשני (כל שורה ראשונה בשלישיה מהווה רישום של מוטיב הנלקח מן הבית הראשון, כל שורה שניה נלקחה מן הבית השני, וכל שורה השלישית שייכת לקודה):

דוגמא מס'11.

א.



ב.



בדוגמא זו אנחנו רואים כי:

1●בין המוטיב הראשון לשני, כשהם מופיעים בבתים, אין הפסקה כלל, ואילו בקודה הזמרת יוצרת הפסקה של כמעט שתי תיבות.

2●את המוטיב השלישי היא מקצרת בקודה, בהשוואה להופעתו בבתים, ואינה עושה הפרדה ברורה בינו לבין המוטיב הרביעי.

ג. יצירת שינויים שמתרחשים בין ביצועים של אותו השיר בהזדמנויות שונות. השיר שמפגין את הדבר באופן ברור ביותר הוא "Love Song". כאן אני בודקת שני ביצועים של השיר — אחד מהאלבום המסחרי של עפרה חזה "שדי" (של שנת 1988) והשני — בהופעתה של הזמרת בחו"ל בשנת 1996[12].

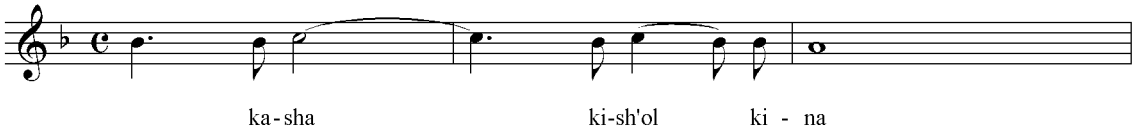
השיר הזה מושר ללא לווי כלי כלשהו, a capella. זהו הגורם לחופש הפעולה הרב מכל הבחינות. על כן מתרחשים כאן שינויים הן במלודיה והן במקצב.

[12]

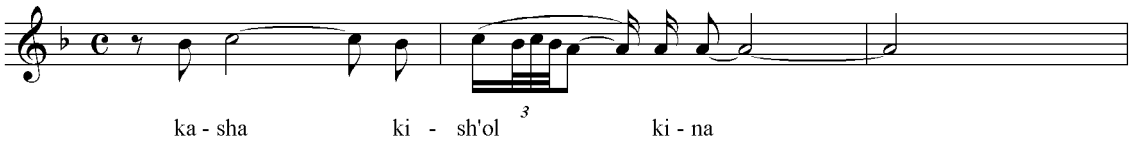
למשל, אופי של המלודיה בביצוע בהופעה של 1996 הוא הרבה יותר מליסמתי מאשר בביצוע שהוקלט באלבום "שדי", שבו באותם מקומות מופיעים צלילים ארוכים. למשל:

דוגמא מס' 12

א. ביצוע באלבום "שדי"



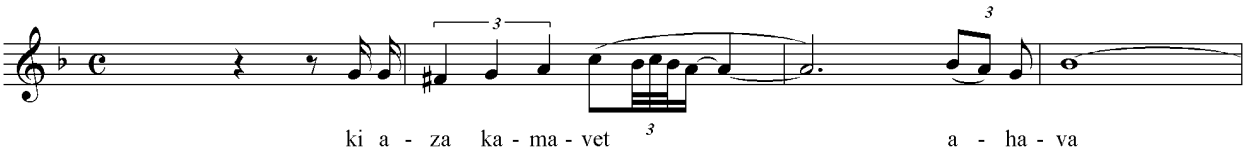
ב. ביצוע בהופעה בשנת 1996



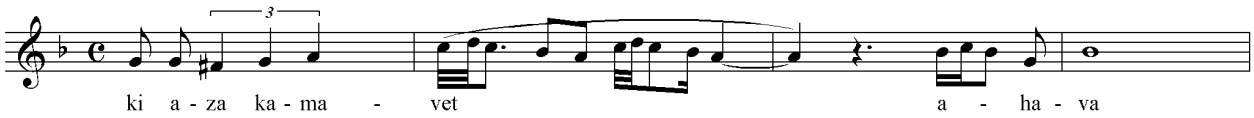
בנוסף לכך אין אחידות בין שני הביצועים גם מבחינת *אורך* המליסמות: בביצוע בהופעה (בשנת 1996) הן יותר ארוכות ומורכבות. השווה, למשל, בין התיבות הבאות:

דוגמא מס' 13:

א. ביצוע באלבום "שדי"



ב. ביצוע בהופעה בשנת 1996

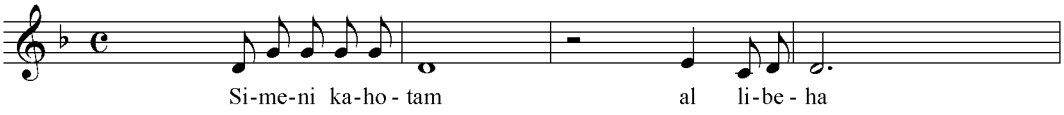


ההבדל בין שני הביצועים האלה מתבטא גם בשינויים ריתמיים. מכוון שהזמרת חופשית כאן בבחירת העיתוי להתחלת המשפט המוסיקאלי הבא בשל העדר הליווי הממושקל, היא אינה כבולה למשקל זה ולכן אינה ממתינה עד ש"יגמרו" ארבעה רבעים[13], אלא מתחילה את המשפט, למשל, על הפעמה הרביעית:

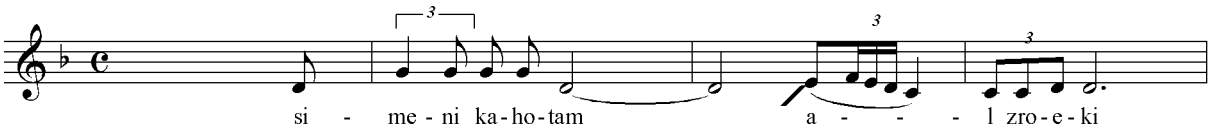
13

דוגמא מס' 14 (הביצוע של שנת 1996):

א. תיבות מס'1-4



ב. המשך: תיבות מס' *4-7*



מרכיבים של פופ מערבי ברפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה.

אלמנטים של מוסיקת פופ מערבית, שעפרה חזה בדרך כלל משתמשת בהם ביצירתה ברפרטואר הבינלאומי, הם:

- שירה באנגלית של *בתי* השיר,
- המצלול כולל "קבוצה ריתמית" (גיטרות, תופים וסינטסייזר),
- המקצב בתוך הבתים: רוב השירים נכתבו במשקל זוגי ברור, תבניות מקצביות בבתים הן סימטריות,
- הרמוניה של אקורדים משולשים,
- מבנה כללי של בתים ופזמונים (אולם בתוספת חלקים עצמאיים, ראה בטבלה מס' 1).

אלמנטים של מזרח ומערב ושילובם בשירתה של עפרה חזה

בניתוח של השירים מהרפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה חשוב להבין כיצד האמנית משלבת את האלמנטים המוסיקאליים של שני הצדדים (הצד המזרחי וגם הצד של פופ מערבי), ואלו אלמנטים מכל צד היא רואה כחשובים ליצירה מוסיקלית חדשה.

על פי העקרונות של שני הצדדים, שהוזכרו במהלך המאמר, נערוך לדוגמא ניתוח מוסיקאלי של שיר אחד מהרפרטואר הבינלאומי של הזמרת. השיר שבחרתי הוא השיר

"Mm'ma", שהוקלט בשנת 1989 במסגרת האלבום "Desert Wind" (ראה את התווים בסוף המאמר).

הסממנים של מוסיקת פופ מערבית, שנכללים בשיר זה הם אותם האלמנטים, שהוזכרו לעיל: שירה באנגלית של בתי השיר; המצלול, שכולל "קבוצה ריתמית" (גיטרות, תופים וסינטסייזר); משקל זוגי בבתים; הרמוניה של אקורדים משולשים; המבנה של בתים ופזמונים.

בנוסף לאלמנטים אלה ישנם מספר אלמנטים, שהם *מבדילים* בין שיר זה לבין שירים בסגנון של פופ מערבי. למשל:

- חשוב שהחלק שנמצא במקום ה-"Bridge" של הפופ המערבי, כאן אינו מעבר מודולטורי, אלא חלק אלתורי. בנוסף לכך, בסוף השיר ישנה קודה, שמתבססת על החומר של החלק האלתורי הזה (ולא על הפזמון, כמו בדרך כלל בשירי פופ מערבי).
- כפי שציינתי בניתוח הפרמטרים המוסיקאליים, קיים בשיר זה מרכיב אופייני והוא, שהמקצב במלודיה המושרת בחלקים האלתוריים כאן אינו ממושקל. שוב, מעניין כי הדבר משתלב עם המשקל הזוגי בכלים! השילוב הזה מתבטא, למשל, באי חפיפה בין ההדגשות של המשקל (שהוא ממשיך להשמע בכלים) להדגשות של המנגינה (הקשורים להדגשות של הטקסט). התווים, משקפים את הדבר (ראה את התווים המצורפים, בחלק, שנקרא "Bridge").
- הצד המזרחי של השיר מאוד בולט במלודיה. המנעד של המלודיה מצומצם. כך, בשלושת המוטיבים הראשונים של הבית המנעד נמצא בגבולות של קווארטה בלבד, ורק במוטיב הרביעי יש הרחבה לסקסטה. מעניין, כי גם בפזמון המנעד אינו רחב יותר מאשר בבית, אלא להיפך, הוא מהווה *טרצה* בלבד!

המלודיה של השיר, במיוחד בחלק האלתורי, מאופיינת במליסמטיות רבה. כפי שנאמר, אופי המלודיה בתוך הבתים, שהמלל בהם צפוף יותר, הוא נוימתי ואילו בחלקי הגשר (Bridge) והקודה (לא כולל הרקע שמייצג את החומר

של הפזמון) הוא מליסמתי. אפשר להבחין בזה, למשל, על פי המליסמה בפראזה האחרונה בחלק של ה-Bridge בשיר זה — ראה בתווים מצורפים[14].

הטבלה (מס' 2) מסכמת את שילוב האלמנטים המזרחיים ואלמנטים של מוסיקת פופ מערבית בשיר "Mm'ma" של עפרה חזה.

מאפייני מוסיקת פופ מערבית בשיר "Mm'ma"	***מאפיינים מזרחיים בשיר "Mm'ma"***
שירה באנגלית בבתי השיר	שירה בעברית בחלקי האלתור
שימוש ב"קבוצה ריתמית" של כלים	—
שימוש באקורדים משולשים	—
מבנה הכולל בתים, פזמונים, "Bridge" ו Coda	שימוש ב"Bridge " ו Coda כחלקים אלתוריים על בסיס חומר מוסיקאלי חדש
משקל זוגי בבתים	מקצב לא ממושקל בחלקי האלתור
—	מנעד מצומצם
—	הקפיצות בקו המלודיה נעדרות
—	מליסמות קצרות בבתים
—	מליסמות ארוכות ומורכבות בחלקי האלתור

* * *

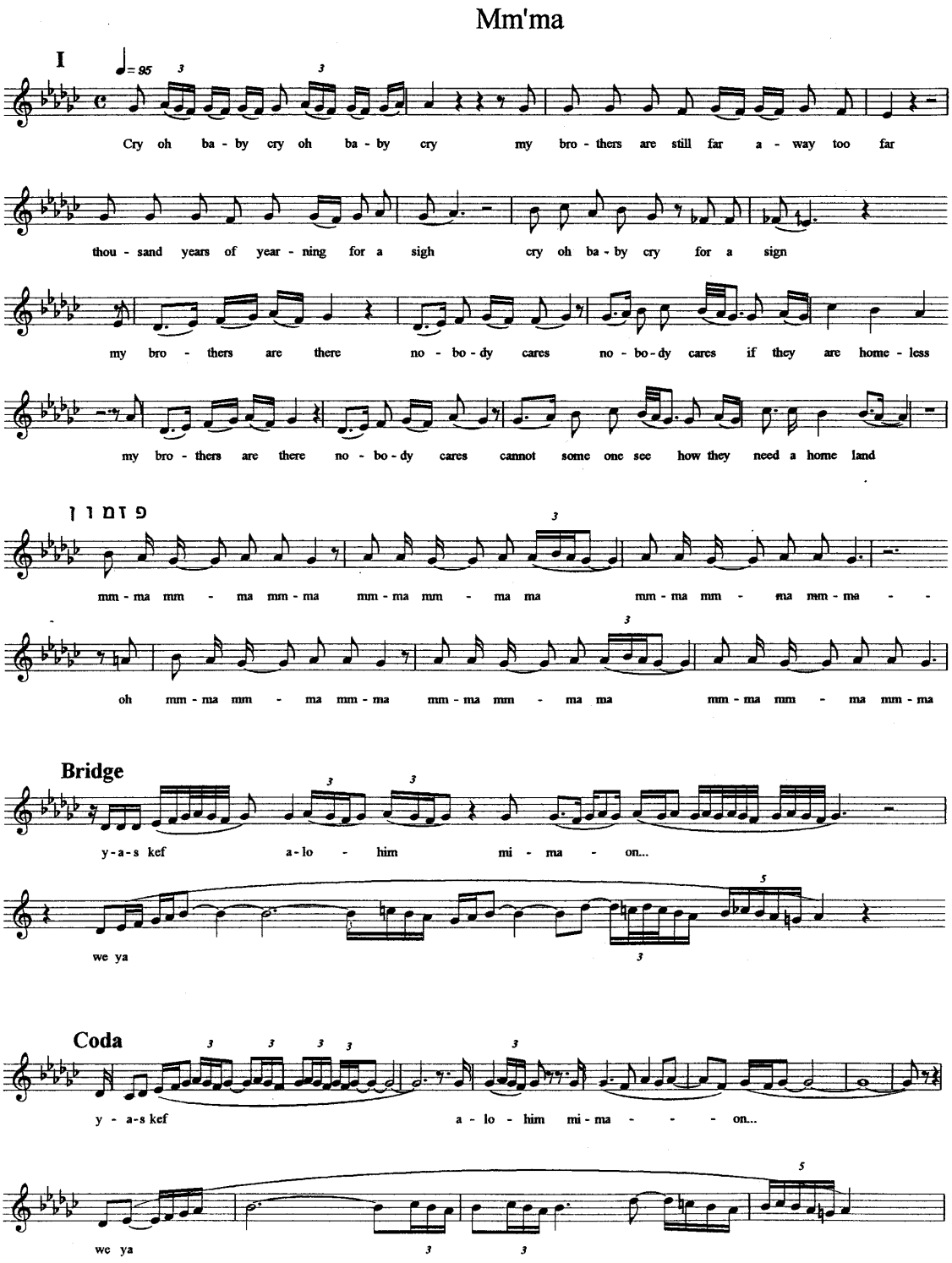
אם כן, על סמך הניתוחים של שיריה של עפרה חזה אפשר למצוא בהם גוון רב של האלמנטים *המזרחיים*, אף על פי שבמשך רוב חייה הזמרת ביצעה מוסיקה שנכתבה לקהל *המערבי*. אלמנטים אלה באים לידי ביטוי בשירתה של הזמרת בכל הפרמטרים מוסיקאליים: *בגובה* (מערכות הצלילים שבחלקן אינן טונליות, והאופי של המלודיה, שמורכב מהמנעד, המרווחים, ועשיר במליסמטיות), *במקצבים* (למשל, מקצבים חופשיים לצד חלקים ממושקלים), ו*במבנה* (בתים בתוספת חלקים אילתוריים בשירים).

[14]

בתוך כל השירים שהוקלטו אחרי שנת 1985 הזמרת תמיד מצאה מקומות לחשיפת החשיבה המוסיקאלית שלה המשלבת את העקרונות של המוסיקה המזרחית לצד מוסיקה הפופ המערבית. תופעה זו תמיד מאוד מעשירה את השירים, מעניקה להם צביון מפואר יותר.

תופעה של שילוב מסוג זה היא אחד הגילויים החשובים של היוצרים השייכים לתנועת ה-"World Music" שעפרה חזה שייכת אליה, והשימוש בשילובים המורכבים האלה הביא לזמרת הצלחה בינלאומית.

ניספח 1: ניתוח השיר Mm'ma מאת עופרה חזה



הערות

[1] הכוונה היא לאלבומים שיצאו לאור בחו"ל: בחברת "Teldec" (לונדון), בחברת "BMG" (מינכן), ב-"Ace Records"; אלבום חי שיצא בעקבות "Montreux Jazz Festival", שבו הזמרת השתתפה, פסקולי הסרטים ההוליוודיים ומספר "סנגלים". ראה דיסקוגרפיה נבחרת בסוף מאמר זה.

[2] זרם זה מהווה יציאה אל הבמה המערבית של מוסיקאים מארצות חוץ-מערביות, שמגיעים עם המוסיקה *שלהם*, אולם מגישים אותה בצורה המוכרת לקהל המערבי, למשל, בג'אנר של מוסיקת פופ. בזרם זה כבר עסקו חוקרים רבים של שנות

התשעים (למשל, Jocelyne Guilbault, Brad Klump ואחרים) מבחינות היסטוריות וסוציולוגיות, אולם את האופי המוסיקאלי שלו עדיין חקרו מעט.

[3] כרם, שי. "נשמה". (ראיון עם עפרה חזה) *ראש 1*. 15. 7. 1994

[4] יזהר אשדות הפיק גרסת רמיקס בסגנון של פופ לשירים "גלבי" ו"אם ננעלו" מתקליט זה והשדרן בתחנת "קול השלום" אייבי נתן לקח את האלבום (יחד עם ההקלטות המחודשות) לחברים בלונדון.

[5] על האלמנטים החשובים של מוסיקת פופ מערבית ראה בספר:

Nettl, Bruno. *The Western Impact on the World Music*. New York: Schir[15]mer Books, 1985, p. 85

[6] בין אלמנטים אלה אינני מתייחסת כאן *למצלול*. נכון שהמצלול של שירים רבים ברפרטואר הבינלאומי של עפרה חזה כולל גם כלים חוץ-מערביים (בשילוב לכלים מקובלים של פופ מערבי), אולם גם הכלים האלה *אינם באים מהמסורת של יהודי תימן*, שבה הזמרת גדלה, אלא נכללים במצלול למען הצגת ה"מזרח הכללי" לקהל המערבי בלבד. לכן אינני מוצאת לנכון לעסוק כאן בעניין של המצלול.

[7] אמנם במספר סגנונות של פופ ורוק אמריקאי, שמושפעים מג'אז, ישנו מקום לאלתור, אולם בפופ ורוק אירופאי ובאופן חלקי גם אמריקאי האלתור אינו נכלל בתוכנו ובמבנה של השיר. (כאן לא מדובר בסגנונות רוק ופופ שנכללים ב-"World Music", אלא הכוונה היא לסגנונות ה"Mainstream").

[8] התעתיקים של כל הדוגמאות במאמר נעשו על ידי, על פי ההקלטות המסחריות של הזמרת.

[9] ראה בדוגמא מס' 1 את החומר הצלילי של השיר.

[10] הגיוון ברמת המליסמטיות בחלקים שונים ביצירה עשוי להווצר גם במוסיקה ערבית מסורתית. בהקשר ליצירתה של עפרה חזה תופעה זו אינה מרכיב יחיד, שגורם לחלקים מסוימים להישמע "מערביים" ו"מזרחיים" יותר. אולם דבר זה מוסיף צבע מסוים ומדגיש את הגישה השונה מצידה של הזמרת לחלקים אלה.

[11] מקצב זה אופייני למוסיקת פופ מערבית.

[12] יצא לאור בדיסק: Ofra Haza. *Love Song*. Logic, 1996 .

[13] בשיר זה אין פעמות קבועות של ליווי, אבל בכל זאת קיימת תחושה של פעמות, המסודרות במשקל זוגי.

[14] בטרנסקריפציה של *הקודה* בתווים המצורפים, נכללת מלודיה של האלתור בלבד, והרקע, שהמהווה את המנגינה הנלקחת מן הפזמון החוזר, אינו מופיע בטרנסקריפציה.

15

ביבליוגרפיה

טל, נעמי. (ראיונות ועריכה). עפרה חזה. ירושלים: הוצאת כתר, 1986.

כהן, דליה. מזרח ומערב במוסיקה. ירושלים: מאגנס, אוניברסיטה העברית, 1986.

כרם, שי. "נשמה". (ראיון עם עפרה חזה) *ראש 1*. 15. 7. 1994

פלטי, מיכל. "רקוויאם לחלום". *הארץ*, 6. 2. 2002.

פלטי, מיכל. "שיר כלולות". *הארץ*, 15. 07. 1997.

שרביט, אורי. "על אמנויות ודפוסי עיצוב אמנותיים במסורת יהודי תימן", פעמים, 10, (1981), 119-130.

Finegold, Eliezer Moshe Musika Mizrahit (From the Margins to the Mainstream). Cambridge, Massachusetts: Harvard College Library, 1996.

Guilbault, Jocelyne "Interpreting World Music: a Challenge in Theory and Practice", Popular music, 16/1 (1997), 31 –34.

Klump, Brad. "Origins and distinctions of the 'World Music' and 'World Beat' designations", Canadian University Music Review, 19/2 (1999), 5-15.

Nettl, Bruno .The Western Impact on the World Music. New York: Schimmer Books, 1985.

Regev, Motti. "The Field of Popular Music in Israel", in: World Music, Politics and Social Change. Manchester: Manchester University Press, 1989, pp. 155-143.

_____. "Rock Aesthetics and Music of the World", Theory, Culture and Society, 14/3, (1997), 125-142.

דיסקוגרפיה

Ofra Haza. *Desert Wind*. TELDEC Record Service GmbH, 1989.

Ofra Haza. *Kirya*. 9031-76127-2, East West Records GmbH, 1992.

Ofra Haza. *Love Song*. 2292-4, Logic, 1996.

Ofra Haza. *Ofra Haza*. 74321 44096 2, BMG Ariola München GmbH, 1997.

Ofra Haza. *Shaday*. 243845-2, TELDEC Record Service, 1988.

Ofra Haza. *Yemenite Songs*. CD 15 110, HED-ARZI Ltd, 1985.