

שקט, שקט: אקזיסטנציאליזם, תפיסת האבסורד וחיי היומיום באומנות ההלחנה ובכתיבת השירים של דני סנדרסון ב'גזוז' וב'דודה', 1978–1980

ארי קטורזה, ארנון פלטי

תקציר

מאמר זה עוסק בהיבטים המוזיקליים והליריים באומנות הלחנת השירים של דני סנדרסון. סנדרסון ניצב במהלך שנות השבעים בחזית המוזיקלית של המוזיקה הישראלית. ומאמר זה מתמקד בשנים 1978–1980, שעה שהוציא סנדרסון שני אלבומים עם להקת גזוז ואת אלבום הבכורה של להקת דודה. המאמר משלב ניתוח מוזיקלי עם שלושה אספקטים פילוסופיים כדי להבין את הממד המוזיקלי של סנדרסון בכלל ובתקופה זו בפרט: אקזיסטנציאליזם, אבסורד וחיי היומיום. מאמר זה אף מראה כיצד שיריו של סנדרסון מבטאים את ההיבטים הפילוסופיים האלה, או לפחות מתייחסים אליהם, לא רק טקסטואלית, אלא גם בשפה המוזיקלית שלו. לשם כך מובאים בחשבון שלושה היבטים: הראשון הוא השפעת הבלוז והגוספל. עבודתו של סנדרסון בתקופה זו בולטת בטעם הבלוזי עם הופעתם של תווי בלו נוט וסגמנטים פנטטוניים. בקונטקסט הישראלי הם מיוחדים בגוון הגוספלי (המוזיקה הדתית האפרו-אמריקנית) שהוא נטע בהם. ההיבט השני קשור לאקלקטיות הרמונית ולשילוב מוחצן של סולמות ומודוסים מקבילים לכדי שפה שמחזקת את ממד האבסורד. ההיבט השלישי הוא רב-ממדיות טונלית, הנוצרת מטשטוש טונלי, ואסטרטגיה עשירה של שימוש במודלציות בתוך חלקי שיריו לכדי הלחנת מוזיקה עשירה במיוחד. מבני השירים שבהם משתמש סנדרסון לקוחים מתבניות הפופ האמריקניות, אך הוא מציג פיתוח הרמוני רווי מודלציות וחלקי משנה בתוך המבנה עצמו, שמעניקים לו את ייחודו. סנדרסון רקם שפה ייחודית משלו, המשלבת בין הדי פילוסופיה אקזיסטנציאליסטית, אבסורד ועיסוק בחיי היומיום תחת הקפיטליזם לכדי פופ-ארט מוזיקלי ייחודי, שאותו מסביר המאמר.

מילות מפתח

דני סנדרסון, כוורת, גזוז, דודה, מוזיקה ישראלית, רוק ישראלי, להקות צבאיות, שנות השבעים

דני סנדרסון ניצב במהלך שנות השבעים בחזית המוזיקלית של המוזיקה הישראלית. עם שלושה אלבומים של להקת כוורת (סיפורי פוגי, 1973; פוגי בפיתה, 1974; צפוף באוזן, 1975), עם שני אלבומים עם להקת גזוז (אלבום הבכורה 1979 והאלבום השני, 1979) ועם אלבום הבכורה של להקת דודה (1980) הוא היה לאחד מכותבי השירים המובילים בסצנת המוזיקה הפופולרית הישראלית. סוציולוגים ואתנו-מוזיקולוגים קטלגו את סנדרסון כחלק מקבוצת האליטה של המוזיקה הפופולרית הישראלית, שכללה את חברי להקת כוורת, עם שלמה גרוניך, מתי כספי, שם טוב לוי, שלמה יידוב, וכמובן אריק איינשטיין ושלוש חנוך, אריאל זילבר ומיקי גבריאלוב, לצד תמלילנים כיהונתן גפן, יענקלה רוטבליט, אהוד מנור ומאיר אריאל.¹ אליטה זו הרבתה לשתף פעולה בינה לבין עצמה (אריק איינשטיין היה המרכז לשיתופי הפעולה האלה), והייתה אמונה על חלק נכבד מהתוכן המוזיקלי שנוצר במהלך העשור, שזכה למעמד קנוני.

¹ 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*, University of California Press, Los Angeles 2004. אדוין סרוסי הוא אתנו-מוזיקולוג, אך ספרו המשותף עם רגב עוסק בנקודת המבט הסוציולוגית של המוזיקה הפופולרית. מנחם מאונטר, "גלי צה"ל או ההאחדה של הרוק והמוות", פלילים, ט (תשס"א), עמ' 11–51; Oded Heilbronner, "Resistance Through Rituals: Urban Subcultures of Israeli Youth from the Late 1950s to the 1980s", *Israeli Studies*, 16, 3 (2011), pp. 28–50.

ואולם, הדיון בסנדרסון הוא רק בראשית דרכו. המחקר האקדמי על מוזיקה פופולרית ישראלית שנוצרה במהלך שנות ה-70 ראוי ליותר פרסום. אוסף המאמרים **מוזיקה בישראל** בעריכת מיכאל וולפה, גדעון כץ וטוביה פרילינג (2014) הוא ציון דרך חשוב בכלל בתחום חקר המוזיקה הישראלית, אך היריעה עדיין נותרה מצומצמת למדי, הן בתחומי הסוציולוגיה, ההיסטוריה ולימודי התרבות הן בתחום המוזיקולוגיה.² רגב (1990) ורגב וסרוסי (2004) תיארו את עולם המוזיקה הישראלית באמצעות מושגי ההון האומנותי של הסוציולוג הצרפתי פייר בורדיו (Pierre Bourdieu), והילכך ניסו לתאר את הפוליטיקה של המאבקים על יוקרה ועל מקום תרבותי בשדה המוזיקה הישראלית. אבל, פרסומים אלו מטבעם נמנעו מלגעת במוזיקה עצמה.³ המחקר ההיסטורי-תרבותי והמוזיקולוגי, ובתוכו תחום האנליזה (הניתוח המוזיקלי), זכה בשנים האחרונות לעוד תרומות, בין השאר של החוקרים והמחוקרים האלה: קטורזה (2014, 2017), פלטי וקטורזה (2021), עבודת הדוקטורט של יורם אילן על יוני רכטר (2015) ושל מירב מירון על הפרוג הישראלי (2017), אדם יודפת על איכויות מוזיקליות של השיר הישראלי (2020) ועבודת המאסטר של סיוון שנהב-שב (2016), שלמעשה היא היחידה עד כה שניתחה מוזיקלית את עבודותיו של סנדרסון בתקופת כוורת (1975–1973).⁴

לפיכך, במאמר זה אנחנו נבקש לפסוח על תרומתו הרבה של דני סנדרסון ללהקת כוורת ולהתרכז בתקופת היצירה שלו מסוף שנות ה-70, החל בהצלחה המסחרית והאומנותית של להקת גזוז (אלבום הבכורה מכר יותר מ-70 אלף עותקים) וכלה בקבלה הצוננת של אלבום הרוקנרול ההומוריסטי של להקת דודה, שנמכר באופן פושר, והביקורת עליו הייתה שנויה במחלוקת, אך נהפך בעיני מוזיקאים רבים למודל של נגינה וירטואוזית ושל העזה אומנותית. שני אלה לא תמיד (אם בכלל) אפיינו את סנדרסון בעבודות הסולו שלו משנות ה-80.

אנחנו אף מעוניינים להתרכז בשילוב של ניתוח מוזיקלי עם שלושה אספקטים פילוסופיים, שאותם נתיך יחדיו כדי להבין את הממד המוזיקלי של סנדרסון בכלל ובתקופה זו בפרט: אקזיסטנציאליזם (Existentialism), אבסורד (Absurd) וחיי היומיום (Everyday Life). אנחנו נראה כיצד שיריו של סנדרסון מבטאים את ההיבטים הפילוסופיים האלה, או לפחות מתייחסים אליהם, לא רק טקסטואלית, אלא גם בשפה המוזיקלית שלו. אולם לפני כן, מן הראוי להסביר מושגים אלו.

חלק א: אבסורד, אקזיסטנציאליזם וחיי היומיום

בשנת 2020, שבמהלכה העולם נאבק באיום מגפת הקורונה, פרסם דני סנדרסון ברשתות החברתיות תמונה שלו משחק שחמט עם סוגים שונים של אקו גיל (אלכוג'ל). שירו ההיפוכונדרי "תה עושה סחרחורת" מאלבום הבכורה של גזוז כמו חזה סיטואציה שְׁבֵה יהיו באופן אבסורדי אובססיה לכלוך

² מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל**, אוניברסיטת בן-גוריון ומכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר 2014.

³ רגב, **בואו של הרוק**; Regev and Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*; מאונטר, "גלי צה"ל או ההאחדה של הרוק והמוות"; Heilbronner, "Resistance Through Rituals: Urban Subcultures of Israeli Youth from the Late 1950s to the 1980s".

⁴ נפתלי וגנר, "להקת החלונות הגבוהים על קו התפר בין זמר עברי לרוק ישראלי", בתוך: עודד היילברנר ומיכאל לוי (עורכים), **איך אומרים Modernism בעברית?**, רסלינג, תל-אביב 2010, עמ' 253–280; ראו גם: נפתלי וגנר, **את המלל את הלחן ואת מה שביניהם: משקל פואטי ומוזיקלי בשירי סשה ארגוב**, מוסד ביאליק, ירושלים 2005; ארי קטורזה, "השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבול", בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים), **מוזיקה בישראל**, עמ' 82–110; תמר אלזור ומוטי רגב, "כיננו של סגנון ישראלי", בתוך: עופר שיף ואביבה חלמיש (עורכים), **ישראל 67–77, המשכיות ומפנה**, עמ' 308–333; ארי קטורזה, "גלות ברחוב הראשי: רגישויות ותחושות פוסט-מודרניות במוזיקת הפוסט-פאנק של 'הקליק' וינושאי המגבעת", 1981–1991, "עיונים בתקומת ישראל", 29 (2018), עמ' 137–161; ארנון פלטי וארי קטורזה, "לוקליות ואקזוטיות באמנות הלחנת השירים של שלום חנוך, 1968–1976", "עיונים בתקומת ישראל", 35 (יוני 2021), עמ' 211–250; יורם אילן, **הופעתו של קלאסיציזם ישראלי בשנות ה-70 וביטויים במוזיקה של יוני רכטר**, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 2015; מרב מירון, **יחסי מילה וצליל בשיריהם של מלחיני הפרוג הישראלי (1970–1980)**, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 2017; אדם יודפת, **אלף שירים ושיר: חמישה עשורים של שירי מזרחית ורוק בישראל – אפיון מוסיקלי**, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 2020; סיוון שנהב-שב, **פה קבור הכלב: מאפיינים מוזיקליים בכוורת של סנדרסון**, עבודת מאסטר, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 2016; ראו גם: נועה קנארק-גלבווע, "נגני, נגני יגטרה": כוורת וזהות ישראלית, 1967–1976, "ישראלים", 7 (2017), עמ' 138–181, שעוסקת בכוורת בממד ההיסטורי-תרבותי.

והיגינה הדברים החשובים ביותר לשיח האנושי. ותפיסה אבסורדית זו נהפכה בימי המלחמה במגפת הקורונה לחלק בלתי נפרד משגרת חיי הגלובוס.

אבסורד הוא הגדרה לסיטואציה שאינה מתיישבת עם ההיגיון ועם השכל הישר, ולפיכך הגדרה זו היא כלי אפקטיבי ליצירת הומור. האפקט ההומוריסטי מתחדד כאשר ההקשרים האסוציאטיביים סותרים זה את זה, או אינם מובנים או מופרכים. האבסורד הוא תוצר של קונפליקט בין חיפוש אנושי אחרי ערך ומשמעות קיומית לבין חוסר יכולתו של האדם (הסובייקט) למצוא אותו ביקום אי-רציונלי, כאשר שתי המטרות האלה מתרחשות סימולטנית. לעיתים דומה כי סנדרסון אימץ (לא באופן מודע) את הגותו של הסופר הצרפתי-אלג'יראי אלברט קאמי (Albert Camus) על תפיסת האבסורד בתור דרך לחיים מלאים וערכיים יותר. באופן דומה אפשר לשייך את הגותו לזו של הפילוסוף הדני סרן קירקגור (Søren Kierkegaard) על אודות ראיית האבסורד ההכרח האולטימטיבי, ואולי הפתרון היחיד בעולם המודרני.⁵ למעשה, ממד האבסורד "נושם" בעולם המודרני, שבו האדם מנסה להבין את סביבתו במושגים לוגיים, באופן שבעבור הסובייקט המאמין בדת כלשהי, למשל, האבסורד אינו אבסורד, מסביר קירקגור, מאחר שהאמונה משבשת אותו ושולטת בו. ולכן הוא יכול להתעורר לחיים ברגעי משבר באמונה (סיפור עקדת יצחק, למשל, הוא דוגמה לדרך שבה האמונה משתלטת על האבסורד).

כמו כן, האבסורד נקשר לניהיליזם, אך אולי באופן בולט יותר בתקופה של אחרי מלחמת העולם השנייה לשנות ה-60 לאקזיסטנציאליזם. האקזיסטנציאליזם, שנבטו שורשיו כבר בסוף המאה ה-19, והיה לפופולרי לאחר מלחמת העולם השנייה, נבע ממחשבה פילוסופית שעסקה באלטרנטיבה לתפיסת האדם וממהות החיים אצל קאנט, שראה בהם הכרחיים ובלתי נמנעים. האקזיסטנציאליזם האמין שהאדם קודם למהות ולמשמעות, ואינו חייב אותם. ואנשי רוח מגוונים השפיעו על תכנון: קירקגור כתב על הקונפליקט שבדחף למצוא משמעות בעולם סובייקטיבי לחלוטין, ניטשה הציג את מות האלוהים מחסום ליצירת מהות, וסארטר (Jean-Paul Sartre) וקאמי הציגו את החופש ההומניסטי האפשרי של האדם שלאחר מלחמת העולם ותוצאותיה. האקזיסטנציאליזם היה אתאיסטי בחלקו (סארטר), אך לא באופן גורף (מרטין בובר היה אקזיסטנציאליסט בעל משיכה לדת), ועסק בבדידות, בניכור, בביקורת על עדריות ובהטפה לחיים אישיים ואתנטיים, לעיתים חתרניים ומרדניים, עד כדי הגדרה חדשה של מיקומה של החברה בחיי היחיד ומחויבותו של היחיד לחברה.

במובנים רבים דומה שהאקזיסטנציאליזם עוסק בשאלות חרדתיות או בדאגות קיומיות, ובהן מוות וסופיות החיים, בדידות, חופש מול אחריות וחוסר משמעות קיומית. החרדה הקיומית בהגות האקזיסטנציאליסטית היא מקור לצמיחה ולהגשמה עצמית. האקזיסטנציאליסט מכיר במוות בממד הקיום של האדם, גם פיזית. האדם מכיר גם בחרדת החופש, באחריות על החופש שלו, על מעשיו ועל חוסר מעשיו. ידיעה זו הופכת את החופש שלנו למקור לחרדה, כי אין לדעת מה תהיינה תוצאות בחירתנו. על אלו נוספת חרדה חברתית על אודות בדידות ובידוד, שעומדים במרכז חיינו. למרות הסביבה החברתית והמשפחתית בסופו של יום האקזיסטנציאליסט משלים עם בדידותו ועם החרדות הנובעות ממנה. ולבסוף הוא עומד מול הקונפליקט בדבר תחושת חוסר המשמעות, המעניקה באופן פרדוקסי אנרגיה למציאת משמעות כדי להתמודד עם החרדה הרוחנית.⁶

דומה שלסנדרסון הייתה משיכה חזקה לתפיסת העולם האקזיסטנציאליסטית ולאבסורד הנובע ממנה, לפחות בשיריו (אין אנו מתיימרים לשפוט את עולמו הלא אומנותי). וזה לא חדש: עולם הרוק המשיך היבטים מסוימים של האבסורד והאקזיסטנציאליזם תוך תפיסת התקופה רוויית אבסורד ומגבלות לוגיות, כמו שהשתקפו באלבומיו של בוב דילן, בעיקר (1965) *Bringing It All Back Home* ו- Highway 61 Revisited (1965), שבדקו את מגבלות המודרנה, הלוגיקה וההיגיון בעשור ובמקום (אמריקה) אבסורדי למדי.⁷ האבסורד במוזיקת הרוק של שנות ה-60, המסתמכת על כתיבה מזרם התודעה כסוריאליזם

⁵ Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard and Existentialism*, Ashgate Publishing Limited, Farnham 2011; Robert C. Solomon, *From Rationalism to Existentialism: The Existentialists and Their Nineteenth-Century Backgrounds*, Rowman and Littlefield, New-York 2001.

⁶ דורר שקד, "ארבע דאגות קיומיות", בתוך: **במגזין המקוון לוגותרפיה**, 4 בפברואר 2017.

<https://www.blogotherapy.co.il/philosophy/>

⁷ ארי קטורזה, **המחר לעולם אינו יודע: רוק במאה ה-20**, רימון, רמת השרון 2012, ובייחוד עמ' 202–205.

אבסטרקטי (הביטלס ובוב דילן, למשל), התקשר אף היא לעיתים להומור ולכשל לוגי, שדומה שאינם שדות מנוגדים, כי אם קשורים, ולעיתים חופפים.

זאת ועוד, המושג חיי יומיום (Everyday Life) הוא חדש יחסית בהיסטוריה האנושית, ואולי זה מפתיע, כי לכאורה מאז ומעולם האדם חי את חייו מדי יום ביומו. ואולם, חוקר התרבות האמריקני לורנס גרוסברג (Grossberg) האמין שהעידן הבתר-מלחמתי הביא עימו תפיסה חדשה של חיי יומיום, שנבעו מייצור המוני נוסח הפורדזים והקשרו למודל הכלכלי נוסח הקנסיאניזם (שמשמעו דגש בהתערבות המדינה ופיקוח על הקפיטליזם לכדי פשרה ליברלית בין הון לעבודה), שיצרו את הקונצנזוס הליברלי (קרי, הסוציאל דמוקרטי, גם בקדנציות של נשיאים שמרנים) של אחרי המלחמה, לפחות עד סוף שנות ה-70.⁸

הקונצנזוס והשפע הכלכלי חסר התקדים, שהביא עימו לעולם המערבי, התאפיינו במעברם ההמוני של עובדים לעולם תאגידי ובהתהוותו של האדם הארגוני נוסח דיוויד רייזמן (Riesman),⁹ בהיבטים מגוונים בשינויי התחבורה והניידות ובמעבר המוני של מעמד הביניים ומעמד הפועלים לפרברים. תמורות אלו בקרב דור הבייבי בומרס (Boomers Baby) התבלטו בעיקר ביצירת זהות של ייחוד ושוני, בחיפוש אחר אותנטיות ובשאיפה לברוח מ"הכלא" של חיי היומיום. אלו טמנו בחובם ביטחון שלא היה לאדם במאות הקודמות, וכנראה מעולם לא, אך מנגד החיים התאפיינו בחיי יומיום שגרתיים ובטוחים. שירי רוק רבים טומנים בחובם את הרצון לברוח מהחיים הנוחים – אך חסרי המשמעות – קרי לברוח מאותו "כלא", שהעולם הנאו-קפיטליסטי המודרני המאוחר מציע. כמו כן, שירי רוק רבים עורגים לתחושת שוני וייחוד בעולם הזה, ותרם אחר אותנטיות בעולם נעורים, שכולל רגישויות פוסט-מודרניות. שירי רוק רבים (בהם של צ'יק ברי והביץ' בויז) תפקדו כפופ-ארט מוזיקלי: הם שילבו הגיגים על "חיי היומיום החדשים" תוך רצון לחוויות אלטרנטיביות באמצעות תרבות הפופ. זה היה קול חדש במוזיקה הפופולרית, שהושפע משדות אחרים של תרבות פופולרית (ספרות ואומנות פלסטית), אך היה חסר תקדים במהותו בתוך השיח על מוזיקה פופולרית.¹⁰ סנדרסון, לעניינינו, הציג פופ-ארט מוזיקלי זה במוזיקה הישראלית.

חלק ב: סנדרסון והמוזיקה הישראלית

פרסומים קודמים הציגו את השפעת תרבות הנגד האנגלו-אמריקנית ואת מוזיקת הרוק על התרבות ועל המוזיקה הישראלית. בואו של הרוק לישראל לווה בשלל השפעות של היבטים של התרבות האנגלו-אמריקנית הצעירה המתירנית והפציפיסטית על תרבות הצבר ההגמונית. האנטי-גלותיות, מיליטריזם, פנתאיזם וקומונליות, שאפיינו את התרבות הצברית הישראלית, שהתגבשה במחצית הראשונה של המאה ה-20,¹¹ פינו את מקומם לטון אומנותי ביקורתי ושונה יותר, שהתעצב במהלך שנות השישים.¹² בפרסומים קודמים שלנו ושל חוקרים אחרים בחרנו להציג את המוזיקה הישראלית תוצר של בניין האומה המלאכותי נוסח מושגיהם של בנדיקט אנדרסון ואריק הובסבאום.¹³

⁸ טוני ג'אדט, **אירופה אחרי המלחמה: תולדות אירופה מאז 1945**, תרגום גרשון גירון גרשון, י"ל מאגנס, ירושלים 2010, עמ' 569; Lawrence Grossberg, *We Gotta Get Out Of This Place: Popular Conservatism and Post Modern Culture*, Routledge, New-York 1992.

⁹ David Riesman, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, New-York 1947; William H. Whyte, Jr., *The Organization Man*, Simon & Schuster, New-York 1956.

¹⁰ Grossberg, *We Gotta Get Out Of This Place*.

¹¹ 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.

¹² ניצה בן דב, "ספרות ישראלית", בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), **העשור השלישי: תשכ"ח-תשל"ח**, יד בן-צבי, ירושלים 2008, עמ' 171–203; ניסים גל, "אמנות ישראלית: איפה כאן האמנות ואיפה הצייר המאסטריו", שם, עמ' 231–270; יעל מונק ונורית גרץ, "הקולנוע הישראלי", שם, 205–216.

¹³ חוקרי המוזיקה הישראלית נטו לראות בה "המצאה" מודרנית. הם עשו זאת בהתבסס על מושגיהם של בנדיקט אנדרסון (קהילייה מדומיינת), של אריק הובסבאום (המצאת מסורת) ושל ארנסט גלנר (על הקשר שבין לאומיות לבין תרבות עממית וגבוהה). ראה: בנדיקט אנדרסון, **קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה**, תרגום דן דאור, אוניברסיטת הפתוחה, תל-אביב 1999; Eric J. Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, B. Blackwell, Oxford 1983. ראה גם: אפרת ברט, "מפגשם של מלחיני הזמר העברי המוקדם עם המזרח", בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילנג (עורכים), **מוזיקה בישראל**, אוניברסיטת בן גוריון ומכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר 2014, עמ' 343–326.

המוזיקה הישראלית אכן הייתה המצאה של שלל מרכיבים שהיו מוכרים ברובם קודם לכן, אך הותכו מחדש עם התגייסות האומנות למפעל הציוני: החל בגן הרוסי-סלאבי, ששולב במוטיבים של מוזיקת עם תימנית ופנטוז ו"המצאה" של הצליל המזרחי במוזיקה הישראלית (מודליות פריגית, הגבהה והנמכה של צלילים לכדי חיקוי של רבעי טון), וכלה בשירי דת יהודיים ובשימוש במודוסים הלקוחים ממוזיקת הכליזמרים (שטייגרים).¹⁴ ולא פחות חשוב, לעיתים היו מעורבים דמיון עד כדי פנטזיה שלמה ופרשנות של מוזיקה מערבית כחלק אינטגרלי של "אתניות כנענית", שהיסטורית מעולם לא התרחשה. המחקר למעשה חושף שהמוזיקה הישראלית הייתה מגוונת משנהוג להציגה,¹⁵ קל וחומר עם תרומתם של נעמי שמר ושל יאיר רוזנבלום והשפעות השנסון הצרפתי והשפעתם של מחזות הזמר האמריקנים, באופן עצמאי ובמסגרת הלהקות הצבאיות.¹⁶

כמו רוב חברי האליטה המוזיקלית של שנות ה-70, סנדרסון החל את דרכו בלהקה צבאית, אך הוא היה ייחודי ושונה, מאחר שאת נעוריו בילה באמריקה, ושם נחשף למוזיקה אנגלו-אמריקנית מיד ראשונה. ההשפעות היו מגוונות: שלא כמו שלום חנוך וחברי להקות הקצב, שביטאו בעיקר השפעות אנגלופיליות (הביטלס, קרים, ואפילו הנדריקס, אמריקני שהצליח בבריטניה) ופחות אימצו פולק ופסיכדליה אמריקניות, סנדרסון הושפע מערב רב של סגנונות אמריקנים: הוא כמובן את הביטלס, את הרולינג סטונס, את דה הו (The Who) ואת קרים (Cream) הבריטיים. אך שם דגש רב ברפרטואר האמריקני: החל בשירת דו-וואפ (Doo Wop), סגנון מוזיקלי ווקאלי אפרו-אמריקני ברובו, שהופיע לאחר מלחמת העולם השנייה, דרך נגינת גיטרה וירטואוזית במסורת הבלוז והרוקנרול נוסח ג'וני וינטר (Johnny Winter), וכלה באהבתו הגדולה למוזיקת סול (Soul) אפרו-אמריקנית, שמגלמת בתוכה שילוב של בלוז (מוזיקה חילונית) עם גוספל (מוזיקה דתית) לכדי מוזיקה שחורה חילונית בטעם דתי.

ואולם, סנדרסון גם הושפע מצדדים כלשהם של האוונגרד של סוף שנות ה-60 ומן הרוק היותר אומנותי, שהתבטא בעבודותיו של פרנק זאפה ובאופרת הרוק Tommy של להקת The Who הבריטית, ומלהקות אמריקניות ששמו דגש בשירה ובנגינה וירטואוזית של רוב חברי הלהקה, כגון מובי גריפ (Moby Grape), שהייתה, כנראה, ההשראה להקמתה של כוורת (היא כללה שלושה גיטריסטים-זמרים). כל זאת נוסף על השפעות מקומיות, שכללו היתוך של מוזיקת חבורות זמר (בצל ירוק והתרנגולים), אי אלו ניסויים עם צלילים אוריינטליים (למשל, "התמנון האיטר", 1974) ועוד. סנדרסון מספר:

אבבא, למשל, זה פופ אדיר. מצד שני, יו ג'ט מי פלוטינג' של הנדריקס הוא שיר ענק. כשאתה מסוגל לעשות את ההפרדה, חייך הופכים בהירים יותר. בכל הקשור אלי, אני חי באופן סכיזופרני פתולוגי. ומזה גם נובעת הביקורת כלפי. מצד אחד, 'תה עושה סחרחורת' ומצד שני 'למרות הכל'. יש לי משבר זהות, שהוא שילוב של ד"ר גיקיל ומיסטר הייד. המקורות שלי אמיתיים. באתי מרוקנרול אסלי. בהתחלה הייתי אומנם יורמי, אבל בהמשך ניגנתי פול בטרפילד בלוז בנד, באדי גאי, וגם בצבא הייתי לוחמני, מכסח – ניגנו מוזיקה מאוד לא פופולרית, לפט-פילד מטריאל, האלטרנטיבי של אז.¹⁷

המסלול של סנדרסון הזכיר את זה של איינשטיין וחנוך, שגם בשל שירותם בלהקה צבאית ניכרו ברשת חברתית יעילה (Networking). הצלחתם של איינשטיין וחנוך התאפשרה במובנים רבים בשל קרבתם החברתית-סוציולוגית לאליטת התמלילנים, הפזמונאים והמשוררים הצעירים של התקופה, בהם יהונתן גפן, יענקלה רוטבליט ומאיר אריאל, ובשל היכרותם עם משוררים ומשוררות מקומיים מדורות קודמים.

¹⁴ המודוס "אהבה רבה", שהוא אחד המודוסים המאפיינים מוזיקה יהודית דתית ממזרח אירופה, זהה לסולם החגי'אז. הוא ניחן 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.
ראה: 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.

¹⁵ שי בורשטיין, "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.

¹⁶ מוטי זעירא, **על הדבש ועל העוקץ: נעמי שמר, סיפור חיים**, כתר, תל-אביב 2017.

¹⁷ ארי קטורזה ואביב רון, "דני מה נשמע!", *YNET*, 13 בדצמבר 2001.

קשר זה אפשר להם להתיך את השפעות הרוק עם העברית התכה אותנטית תוך שילוב תרבות נמוכה וגבוהה, ישראלית ואנגלו-אמריקנית כמקשה אחת.

סנדרסון ביסס את מעמדו באופן דומה על ידי הרשת של הלהקות הצבאיות, בתור נגן הקלטות מפעם לפעם (למשל, בעבודותיו של יאיר רוזנבלום, כגון "הבלדה על חדווה ושלומיק" [1971]), ועם השלושרים ב"מי אם לא אלוהים" [1969]) וכמובן בתור חבר להקת כוורת, שהיה הייחוד שלה שכל אחד מחבריה היה בזמן פעילות הלהקה, ובוודאי לאחריה, ליוצר מוביל, לפחות אומנותית, בשדה המוזיקה הפופולרית הישראלית. סנדרסון היה גיטריסט וכותב שירים כאחד. שנהב-שב הזכירה את השפעת נגינת הגיטרה על יצירתו של סנדרסון, שהלחין פעמים רבות כמו לונן ומקרטני, דרך מהלכי גיטרה אופייניים, שהם "טבעיים" בעבור גיטריסט.¹⁸

כבר בכורת עסקו סנדרסון וחבריו בכמה סוגות שירים, ששנהב מציינת: שירי אגדה היתוליים ("המגפיים של ברוך"), שירי נונסנס ("יו יה"), שירי מוסר השכל ("טנגו צפרדעים"), שירי דיוקן ("גולית", "משה כן משה לא") ושירים בעלי זיקה לארץ ישראל ("מדינה קטנה"). אולם, דומה שרעיון "חיי היומיום" והשתקפותם בתפישות חרדתיות אקזיסטנציאליסטיות והאבסורד של סנדרסון גובשו והותכו בעבודותיו בגוון ובדודה. עם זאת, מוזיקלית הישגיו בכורת מאתגרים וימשיכו להיות אתגר, שאיתו ימשיך להתמודד במהלך כל הקריירה שלו. בכל אופן, סנדרסון של תקופת גוון ודודה מתגלה היתוך של בריאן וילסון (Wilson), הכוח המוזיקלי המוביל בלהקת הביץ' בויז האמריקנית, ושל ריי דייויס (Davies), הכוח המוביל בלהקת הקינקס (The Kinks) הבריטית, שתיאר תיאור ריאליסטי, ציני ופרודי את החיים האנגליים, ובהם שגרה וטיפוסים שגרתיים. במובנים רבים הפך את תיאור השגרה ליצירת אומנות.

זה לא מפתיע שהיצירה של סנדרסון הייתה רב-ממדית, וכללה היבטים פופולריים וגבוהים, ולרוב רציניים והיתוליים כאחד. מפתיעה היא מידת הגיבוש שיצירה זו בתקופה גוון ודודה (1978–1980) מציגה, כמעין אלבום קונספט בלתי מודע לעצמו על האבסורד של חיי היומיום. אפשר להפריד את שיריו של סנדרסון לשתי קבוצות מרכזיות: קבוצת השירים הראשונה מציגה פופ-ארט מוזיקלי, המשלב עיסוק בתרבות הנוער, לעיתים באובססיה לתרבות ההמון, וניכרת השפעה של עולם אמריקני מפונטז, המוכלא אל החוויה הישראלית. בשיריו של סנדרסון אין פערים אתניים (אשכנזים מול מזרחים), מרכז מול פריפריה, או התייחסויות פוליטיות. גיבורי שיריו נעים בתור עולם ישראלי מסוגן בתרבות פופ אמריקנית לכאורה. קבוצת השירים השנייה נושקת לראשונה, אך עוסקת בהגיגו על האבסורד ועל הדי אקזיסטנציאליזם ובניסיון להבין את מקומו בעולמינו. אם כך, אנחנו נבחר להשתמש במגוון צורות של ניתוח מוזיקלי כדי להראות כיצד ההרמוניה "הנזילה" והאקלקטית של סנדרסון מביעה את תפיסת האקזיסטנציאליזם והאבסורד של חיי היומיום הישראליים ושל תרבות הפופ של סוף שנות ה-70.

חלק ג: ניתוח מוזיקלי של אבסורד, אקזיסטנציאליזם ותפיסת חיי היומיום

היינריך שנקר ראה במוזיקה המערבית עליונה על מוזיקה מאזורים אחרים בעולם, ושם דגש בניתוח המוזיקה באסרטיביות ובכיוונויות הטונליות.¹⁹ היו לא מעט חוקרים, כגון וולטר אברט ומתיו בראון,²⁰ שניסו לפרש מוזיקת רוק בניתוח שנקריאני, אך אנו סבורים שגישה זו יעילה פחות לנושאים ולהיבטים שאנחנו רוצים להתרכז בהם. העולם המוזיקלי של הרוק קושר בקשר בולט טונליות, מודליות ותכונות בלוזיות, שאינן תמיד מתאים לניתוחים של מוזיקה קונצרטית. לעיתים הדבר המהותי ביותר במוזיקה הפופולרית הוא קצב, שבניתוח שנקריאני ייתפס משני. כשננתח את מרכיבי העולם היצירתי של סנדרסון

¹⁸ שנהב-שב, פה קבור הכלב.

¹⁹ 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.

²⁰ 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; Walter Everett, "Making Sense of Rock's Tonal Systems", in: *Society for Music Theory*, 10, 4 (2004), retrieved on February 2021 from: https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.pdf

בגזוז ובדודה, נתרכזו בהיבטים מספר המקשרים את המוזיקה אל האבסורד של חיי היומיום, כפי שנראה להלן:

בלוז, גוספל וכל מה שביניהם

מוזיקת הרוק ניכרת בהתבססותה על מרכיבי מוזיקת הבלוז, ובעיקר על תווי הבלו נוט (Blue Notes). בבלוז, בגיאוז וברוק תווי הבלו נוט הם המדרגות ה-3,5,7 של סולם מז'ורי, המונחתות עד חצי טון למטה ומעטרות אקורד מז'ורי עם ספטימה קטנה ו-SCDF (Special Case Dominant Function). ההרמוניה ניחנת בטעם מז'ורי, ואילו תווי הבלו נוט קרובים יותר לתווי הסולם המינורי. ומפגש זה יוצר דיסוננס "נוגה" ו"סורר". אלו היו לבסיס מוזיקת הבלוז והרוק במאה ה-20.²¹ כמו כן, תווי הבלו נוט ניכרים בשילובים שונים של סולמות פנטטוניים מינוריים (Minor Pentatonic Scales). הסולמות הפנטטוניים הם סולמות עצמאיים ועתיקים של חמישה תווי, הידועים במקומות מגוונים בעולם (מאפריקה ועד המזרח הרחוק). אולם לצורך הדיון במאמר זה במרקם של ההרמוניה המערבית נגדירם בהשוואה לסולמות המז'ור והמינור המערביים: הסולם הפנטטוני המינורי כולל שני תווי בלו נוט כאשר הוא מעטר אקורדים בעלי אוריינטציה מז'ורית. ראוי לציין כי שלושת תווי הבלו נוט נארגו במרוצת הזמן לסולם הבלוז המינורי (Minor Blues Scale), שהוא וריאציה של הסולם הפנטטוני המינורי, ואשר כולל גם תוספת של המדרגה החמישית המונמכת עד חצי טון לכדי סולם של שישה צלילים. לעומת זאת, הסולם הפנטטוני המז'ורי (Major Pentatonic Scale) אינו בלוזי במהותו, אם כי הוא בהחלט ניכר, בין השאר (ולא רק), במוזיקה האמריקנית, ומשתמשים בו גם באלתור בלוז.²²

שלוש חנוך הוא שהציג את הבלוז בשדה המוזיקה הישראלית של הזרם המרכזי בשיתופי הפעולה שלו עם השלושרים ("מי אם לא אלוהים", 1969) ואריק איינשטיין ("אל תוותר עלי", 1970).²³ המוזיקה הישראלית שקדמה להם אולי כבר עשתה שימוש בכלים חשמליים, אבל הייתה חפה מהשפעות אלו של הבלוז. הבלוז והרוקנרול חיו, למעשה, בשוליים, במתחם היצירה של להקות הקצב בלבד (הצ'רצ'ילים, עוזי והסגנונות ואחרים), שכתבו והקליטו בעיקר בשפה האנגלית. סנדרסון המשיך את פריצת הדרך של שמוליק קראוס ושלוש חנוך, אך הוסיף לה קורטוב מיוחד משלו בטעם מובחן של מוזיקת גוספל, שהועברה אליו באמצעות להיטי ה-Soul של שנות ה-60, שהיו שילוב של בלוז וגוספל (המוזיקה הדתית האפרו-אמריקנית). פילוסופית הגוספל הוא ההיפוך של הבלוז החילוני, "מוזיקת הכופרים", או "מוזיקת השטן", כמו שכינו אותה לבנים ושחורים פונדמנטליסטים כאחד.

הגוספל גם מאופיין בחוויית הקהילה העונה למטיף ב"שאלה ובתשובה" (Call & Response). ומענה זה מאשש את התקווה לחיים נורמליים בצילה של הגזענות האמריקנית, ובכלל בחוויית החיים הטעונה של אפרו-אמריקנים כאזרחים סוג ביי"ת בכל המאה ה-20 (באופן חוקי עד לשינויי החוקה האמריקנים בשנים 1964–1965, שסיימו את מדיניות ההפרדה בדרום ארצות הברית). למעט תמלילים דתיים רבים משירי הגוספל דיאטוניים מהבלוז, אך ניחנים בסגמנטים, בקדנצות ובפרוזות שנושקות לבלוז ולתווי הבלו נוט ולסולמות פנטטוניים. קדנצות פלגליות כפולות (double plagal cadence) מזהות עם מוזיקת גוספל, לצד פנטטוניות המזוהה עם המוזיקה הכנסייתית השחורה ולא מעט היבטים מודליים. שילוב ייחודי זה של בלוז-גוספל ומוזיקה ישראלית היה בעבור סנדרסון תחמושת משובחת ליצירת האבסורד, שכה מזוהה עימו, דווקא בשל "הזרות" של הסגנונות האלה למוזיקה הישראלית.²⁴

²¹ Robert Palmer, *Deep Blues: A Musical and Cultural History, From the Mississippi Delta to Chicago South Side to World*, Viking Press, New-York 1981.

²² על אודות הממד ההרמוני בבלוז והקשריו לגיאוז ראה: Christopher Doll, *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*, University of Michigan Press, Michigan 2017; ארנון פלטי, **נקודות החיבור בניבי הגיאוז: התהליך המטאמורפי**, הקריה האקדמית אונו, קריית אונו 2017. על אודות הבלוז והקשרו למוזיקת רוק ראה: ארי קטורזה, **המחר לעולם אינו יודע – רוק במאה ה-20**.

²³ פלטי וקטורזה, "לוקליות ואקזוטיות באמנות הלחנת השירים של שלום חנוך".
²⁴ שם.

אקלקטיות הרמונית לכדי אבסורד

מחקרים קודמים על סנדרסון בעידן כוורת ציינו השפעות מגוונות של נאו-מודליות, ובעיקר שילובים שונים של קדנצות מודליות וזליגות ו"פינות" מודליות לכדי הרמוניה "נזילה" ואקלקטית.²⁵ לאלו מתווספות דרגות מונמכות (מקצתן בעלות פונקציונליות טונלית ולא מודלית), שכמו מאפיינות את ההרמוניה הסנדרסונית. כמו אצל קראוס וחנוך, סנדרסון משלב בין תנועות טונליות למודליות לכדי היתוך אחד, שמגדיר את הצליל שלו. דומה שכמו חנוך, המודוס המיקסולידי פופולרי בשיריו (דומה שיותר בתקופת גוזו ודודה מבתקופת כוורת), אך לא באופן כה מוחץ.²⁶ סנדרסון, שהכתיבה שלו מאופיינת בשימוש מפתיע בדרגה שנייה מונמכת, עשוי להזכיר מודליות המזוהה עם המוזיקה הישראלית. זו התאפיינה מראשיתה בהיבטים מגוונים של מודליות פריגית, למשל בעבודתם של נחום נרדי וידידה אדמון, ושל יהודית-דתית (השפעות שטייגרים נוסח זעירא), שניסו לבנות גרסה ים-תיכונית ראשונית למפגש המזרח-מערב בקרב היישוב המתחדש.²⁷ בעניין הזה יוסי גולדנברג סבור שהשימוש של מלחיני הזרם העברי המוקדם של שנות העשרים במודוס האיאלולי, למשל, נבע מרצונם (בהשפעת הממסד המוזיקלי הישראלי) להציג גישה אנטי-גלותית מתוך התנגדות למינור ההרמוני או למלודי האירופי.²⁸

עם זאת, אצל סנדרסון השילובים הטונליים-מודליים נהפכים לתחמושת של אבסורד, מאחר שהם אקלקטיים לעיתים בהגזמה עד כדי פרודיה של מקור ההשראה. ההלחנה ה"גיטרסטית" של סנדרסון מגלמת משיכה אל שילובי אקורדים שניכרו בדמיונם לקדנצות מודליות.²⁹ אהבתו לבלוז ולרוקנרול, שהם בבסיסם פנטטוניים ומודליים,³⁰ רק חיזקו היבט זה.

זאת ועוד, סנדרסון ממשיך מגמות שכבר ניכרו בהלחנה של קראוס וחנוך, אך, כאמור, הוא אקלקטי ותזזיתי יותר, והדבר מאפשר את העמקת ממד האבסורד במוזיקה.³¹ כמו חנוך ומלחינים ישראלים שקדמו לו, סנדרסון מרבה בהשאלות הרמוניות בין סולמיות, שנהפכו תכופות במיוחד במוזיקת הרוק של שנות השישים עם שילובים מגוונים של סולמות מזוריים ומינוריים מקבילים.³² וכמו חנוך, סנדרסון יצר

²⁵ שנהב-שב, פה קבור הכלב.

²⁶ המוזיקה המודלית, שהייתה פופולרית עד עידן הרנסנס, נעלמה בתקופת הברוק והעידן הקלאסי. לקראת סוף המאה ה-19 החלו מלחינים של מוזיקה קונצרטנטית (דביסי, ראול, סיבליוס ואחרים), המושפעים במקצתם מזרמי הלאומיות והלאומנות, לעשות שימוש מחודש במודוסים במטרה לחדש, לגלות מחדש מרכיבים עממיים ולמתוח את גבולות ההרמוניה. אנחנו נראה בתופעה זו נאו-מודליות כדי להפרידה מהמודליות המקורית. בגיאז גבר השימוש בנאו-מודליות באמצע שנות החמישים בהשפעת ספרו של התאורטיקן האמריקני ג'ורג' ראסל *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (הקונספט הלידי הכרומטי של הארגון הטונלי). ראסל הציג אפשרויות אלתור והלחנה מודלית (תוך דגש במודוס הלידי), שהשפיעו על אלבומים רבי-מכר כ-*Kind of Blue* (1959) מאת מייסד דייוויס. ראה:

George Russell, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Concept Publishing Co., New-York 1959.

²⁷ אפרת ברט, "מפגשם של מלחיני הזרם העברי המוקדם עם המזרח". גם המודוס הדורי אפיין כמה משירי ארץ ישראל כ"שיר העמק" (אלתרמ/סמבורסקי), והמודוס המיקסולידי בלט ב"סלינו על כתפינו" (קיפניס/אדמון), אך הדוגמאות האלה הן יחסית שוליות.

²⁸ יוסי גולדנברג, "השתקפות של שלילת הגולה בזמר העברי", *קתדרה*, 111 (2004), עמ' 129–148.

²⁹ על אודות מוזיקת רוק ונאו-מודליות ראה: ארי קטורה, *המחר לעולם אינו יודע*. ראה גם:

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, retrieved on February 2021 from: <https://www.tagg.org/others/othxpdfs/bjbeol.pdf>;

³⁰ על אודות הקשרים של טונליות, מודליות, בלוז והשפה ההרמונית של הרוק במוזיקה של הביטלס ראה:

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*, 32 (1992), pp. 19–35; Everett, "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.

³¹ מלחין השירים של החלונות הגבוהים שמוליק קראוס – שהושפע מהאלבום *ריבולבר* (1966) של הביטלס ומתקליטים אחרים בזרם הפולק-רוק (1965–1967) – התנסה, כמו שהסביר המוזיקולוג נפתלי וגנר, בשילובים (בלתי מודעים) של סגמנטים מתוך המודוסים הפריגי והאיאלולי.

³² אנחנו נכנה את היחס, למשל, בין סולם דו מז'ור לדו מינור סולמות הניחנים ביחסים מקבילים (Parallel), ואילו בין דו מז'ור ללה מינור – סולמות יחסיים (Relatives).

צומת תזזיתית, המגשרת בין טעמים מודליים, תווי בלו נוט והבלוז לבין השאלות הרמוניות בין סולמיות, שמשמעותן החדרה כרומטית של צלילים מונמכים לסולם מזיור או צלילים מוגבהים לסולם מינור. אין בכוננתו לדון בכל האספקט הזה במוזיקה של סנדרסון, אלא רק להמחיש באמצעותו את האופן שבו הוא מבטא את ממד האבסורד ואת חיי היומיום ואת התמודדותו עימם על ידי האקלקטיות ההרמונית.

טשטוש טונלי, מודולציות ואבסורד

האבסורד של סנדרסון מתחזק עם תחושת הטשטוש הטונלי (Tonal Ambiguity), המאפיין לא מעט משיריו בתקופה ההיא (וביתר שאת בכורת). ההשראה לדיוננו בסוגיה זו תהיה תובנותיו של המלחין, המנצח והתאורטיקן ליאונרד ברנשטיין בהרצאות הרווארד שלו (1976), או אלו של מארק ריצ'ארדס (Richards).³³ הטשטוש הטונלי התעצם במוזיקה המערבית במהלך המאה ה-19, והגיע לשיאו עם הולדתה של הא-טונליות של האסכולה הווינאית השנייה בהנהגתו של ארנולד שנברג (Schoenberg) בתחילת המאה ה-20 (ולא, אין אנו מתכוונים לטעון להיבטים א-טונליים ביצירה של סנדרסון). במוזיקה הפופולרית הסיבה העיקרית לטשטוש היא שרוב המלחינים אינם מלומדים רשמית (באמריקה היה ברט באכרץ אולי המלחין המצליח היחידי בשנות ה-60 שהיה בוגר לימודי קומפוזיציה). ובישראל המצב לא היה שונה: שלא כמו נעמי שמר או משה וילנסקי, סנדרסון, כמו קראוס וחנוך, היה חף מהשכלה מוזיקלית רשמית. הידע שלו בתורת המוזיקה היה חלקי. הרקע המוזיקלי שלו והיותו גיטריסט וירטואוז יצרו שילובים מעניינים של טשטוש טונלי בשל אי-מחויבותו להמלצות ההרמוניות.³⁴ "החופש" מהמלצות ההרמוניות המסורתית והשימוש בגיטרה ככלי הלחנה הגבירו אצלו הן את אי-הוודאות של המרכז הטונלי הן את ממד האבסורד ואת האופן שבו הוא עוסק בחרדות אקזיסטנציאליסטיות של חיי היומיום.

עם זאת, כמו אצל רכטר וכספי, המוזיקה של סנדרסון בולטת בהשפעת כמה מהשירים החשובים של המוזיקה הפופולרית בכלל ושל מוזיקת הרוק בפרט, שניכרו בסטיות ובתזוזות של המרכז הטונלי לכדי מרכזים רגועים (Keys of the Moment) ולעיתים למודולציות של ממש.³⁵ "Knows God Only" (1966) של הביץ' בויז וכמובן "Penny Lane" (1967) ו-"Something" (1969) של הביטלס, היו דוגמאות מוחשיות למודולציות בין הבית לפזמון, או לחלק שני ונוסף בשיר (Middle Eight). נדגיש כי אין אנו עוסקים במודולציות "אירוויזיון", קרי עלייה (או ירידה) טונלית בפזמונים האחרונים ליצירת תנופה רגשית, אלא במעברים של מרכזים טונליים בין חלקי השיר לכדי הלחנה מתוחכמת ועשירה יותר.³⁶

היו מלחינים ישראלים, כגון סשה ארגוב, שקדמו לסנדרסון, שעשו שימוש במודולציות בתור כלי אפקטיבי להלחנה ("שיר הרעות", "השמלה הסגולה", למשל). סנדרסון, בהשוואה לחנוך ולקראוס, הפך אותן לאחד הכלים המרכזיים בהלחנה שלו. המודולציות כה מקוריות ואטרקטיביות עד שהן תו זיהוי ליצירתו. הן הופכות למנוע העיקרי של האלבום של גוזו (ויש להן השפעה גם בדודה), ומאפשרות את הקצנת מצב הרוח והחרדה האבסורדיות, הנמצאות בשירים עצמם.³⁷

יש אפשרויות רבות לנוע בין מרכז טונלי אחד למשנהו, ואפילו למרכזים רחוקים זה מזה על מעגל הקווינטות. מלחינים של מוזיקה קלאסית ופסקולי סרטים עשו שימוש בטכניקות שונות: החל באקורד ציר דיאטוני (Diatonic Pivot Chord) ואקורד ציר כרומטי (Chromatic Pivot Chord), דרך מודולציה ישירה ולינארית של חצאי טונים, דומיננטות אנהרמוניות (Enharmonic Dominant) דרך אקורדים

³³ 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, retrieved on February 2021 from:

<https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.richards.html>; David Temperley, "The Tonal Properties of Pitch-Class Sets: Tonal Implication, Tonal Ambiguity, and Tonality", *Tonal Theory for the Digital Age (Computing in Musicology)*, 15 (2007), pp. 24–38

³⁴ Leonard Bernstein, *The Unanswered Question*; Richards Mark, "Tonal Ambiguity in Popular Music's Axis Progressions", *A Journal of the Society for Music Theory*, 2017. Retrieved from:

<https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.3/mto.17.23.3.richards.html>

³⁵ אילן, הופעתו של קלאסיציזם ישראלי בשנות ה-70 וביטוי במוזיקה של יוני רכטר.

³⁶ Doll, *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era*.

³⁷ פלטי וקטורה, "לוקליות ואקזוטיות באמנות הלחנת השירים של שלום חנוך".

גאוגרפיים, מודולציות בעזרת סיום מדומה, ואקורדים מוקטנים מרובעים אנהרמוניים (Enharmonic Dim7), וכלה בסוגים מגוונים של הקשרים בין אקורדים נוסח השיטה הנאו-רימנית, כגון סוגי המדיאנטה הכרומטית (Chromatic Mediant), שיטות הלכותות מגיאו עכשווי תוך שימת דגש בתו משותף (Pivot Notes) לשני סולמות שונים, שרשרת של דומיננטות, מעגל הקווינטות ועוד. המוזיקה של סנדרסון, כמו מקביליו במוזיקה הפופולרית, מאופיינת בכמה מהטכניקות שצוינו לעיל, אך דומה שהיא עשירה דייה כדי להעצים את תחושת הנונסנס, החרדה הקיומית והבריחה אל עולם אסקפיסטי רווי אבסורד.

חלק ד: ניתוח מוזיקלי בשירי גוזו ודודה

כוורת התבססה על סוגים שונים של שירים היתוליים ונונסנס, ואילו המוזיקה של גוזו בולטת בדגש בתרבות הפופ של חיי היומיום: התאגדות של חברים, חיי נעורים, תרבות הפופ וחוף הים. היא מעין פופ-ארט מוזיקלי, קרי בדומה למקור בתחומי האומנות הפלסטית, תיעוד מוזיקלי ולירי של תשוקות ואובססיות אנושיות (בעיקר של תרבות נעורים) בתוך תחומי תרבות ההמונים הצרכנית הקפיטליסטית. הצליל של הלהקה מזכיר כמה הרכבי רוק בעלי חטיבת כלי נשיפה. אך סנדרסון ביסס את המודל של גוזו על להקת Wings של פול מקרטני משנות ה-70, שכללה חטיבת כלי נשיפה במסע ההופעות שלה באמריקה בשנת 1976.³⁸ מבני השירים של סנדרסון הם אמריקניים במהותם, ABAB ו-AABA, המאופיינים ב-Refrain (משפט המפתח של השיר), ופעמים רבות החלק השני אינו פזמון, אלא גשר (Bridge) או Middle Eight (ביטוי בריטי לתאר שמונה תיבות באמצע השיר). מבנים אלו ניכרו היטב במוזיקה של הביטלס או של להיטי סול מפורסמים.³⁹ הרמונית דומה שסנדרסון הצניע את הגן המוזיקלי נוסח התרנגולים ובצל ירוק ואת מקצבי 2/4 נוסח "המגפיים של ברוך" (1973) לכדי עולם ברור של בלוז, גוספל, מוזיקת Soul לצד צדדים אחרים של פופ אמריקני. חלק נכבד מיצירתו הוא בעל אוריינטציה מז'ורית (סולם מז'ורי, מודוסים בעלי אוריינטציה מז'ורית וטוניקות בלוז) או איאולית, קרי מינור טבעי נטול דומיננטה וצליל מוביל.

לניתוח עולמו המוזיקלי-פילוסופי של סנדרסון, וכדי להעניק פוקוס לדיון, אנחנו נדון בתשעה שירים בלבד, ואלו יחולקו לשתי קבוצות של שירים: הראשונה, הכוללת את "תשע בכיכר", "היא לא תדע", "ציפי פרימו", "רק עם אופנוע", "לידיה הלוהטת", תשמש אותנו כדי לדון באופי תיאור תרבות הפופ וחיי היומיום הישראליים, פופ-ארט מוזיקלי, המפונטז על ידי השפעת עולם הרוק האנגלו-אמריקני. השנייה, הכוללת את "לכבוד הקיץ", "שיר עבודה", "שקט שקט", "תה עושה סחרחורת", תשמש אותנו כדי לדון בעולם האבסורד החרדתי ובהדי האקזיסטנציאליזם נוסח סנדרסון.⁴⁰

תרבות הפופ, פופ-ארט וחייו היומיום בעולמו של סנדרסון

"תשע בכיכר", שפותח את אלבום הבכורה של גוזו, הוא בהחלט שיר על תרבות הפנאי ועל חיי היומיום. "תשע בכיכר", בעל מבנה AABA, הכולל Refrain בתחילת כל בית נוסח "Over the Rainbow" (1939), הוא המשך ישיר לשירי הפופ-ארט של בריאן וילסון והביץ' בויז (ובנושא שלו הוא נושק ל-"I Get Around" מ-1964), שתיעדו בהקלטות שלהם בחצי הראשון של שנות ה-60 את המיתוס של קליפורניה השופעת והדקדנטית לכאורה. הביץ' בויז עסקו בתרבות הפופ הקליפורנית (גלישה, שוטטות במכוניות ותרבות הפנאי), ואילו סנדרסון מציג לקראת סוף שנות העשרים שלו זיכרון נעורים טהור ותמים של חזרה לגיל 16, התאהבות בתקופה שבה "רומן ראשון שמוביל לרומן שני". הבית של השיר נשען על סול מז'ור, וניכר במבנה מלודי אופקי, שבא לידי ביטוי בחזרה על התו הקווינטה (רה) בשמיניות מנוקדות כתחושת גאלוף, ואז מדלג לטרצה קטנה מסי לרה. מוטיבים המתבססים על רפטיביות של תווים יחידים עם אורנמנטים קלים יהיו לאחד מסימני ההיכר של גוזו ושל דודה ולהמחשת ביטוי לרצון שלא להשתתף במרוץ החיי היומיום (ראה דוגמה 1א).

³⁸ קטורזה ורון, "דני מה נשמע?".

³⁹ Pedler, *The Songwriting Secrets of The Beatles*; Everett, "Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in the Early Music of the Beatles".

⁴⁰ מחברי המאמר הוציאו וכתבו את קטעי התווים.

דוגמה 1א : תשע בכיכר (שורה ראשונה)

in G: I II bVII I (IV) I

הפרזה השנייה גם מתחילה מצליל הקווינטה של האקורד פה מז'ור (התו דו) לכדי משפט לינארי בירידה. המלודיה דיאטונית לחלוטין ותמימה להפליא. ואולם, החלק השני מתחיל את מסורת המודולציות שיותר סנדרסון בתקליט זה בטרצה גדולה למטה (מדיאנטה כרומטית) אל עבר סולם מי במול מז'ור (ראה דוגמה 1ב).

דוגמה 1 ב : חלק ב "תשע בכיכר"

G PEDAL

in Eb: I IV V IV III

in Dm: IV (II/III)
in F: II

in Dm: V7/III V6/III III II (hm) I V7/IV
in F: V7 V6/5 I

המודולציה נעשית באמצעות התו סול המשותף לשני האקורדים (ואפשר גם לראות את היחסים בין הסולמות כקרבה של סול מזיור לסולם המקביל סול מינור, שמשמש דרגה שלישית בסולם המודולציה, מי במול מזיור). החלק השני, ה-Middle Eight, כולל סיום מדומה של אקורד סול מינור (דרגה III), שגם משמש אקורד ציר, שמתחיל מהלך $IIm7-V7(9)$ אל עבר אקורד פה מזיור, אך לא נעצר כאן, כי אם ממשיך בתנופה דרך אקורד מי במול הכרומטי לרה מינור, שזוכה לטרצה פיקארדית (לכדי D7), והופך לאקורד דומיננטי לסולם סול. המודולציה במקרה הזה כמו פותחת צוהר חדש, ומחזקת את אפקט הפלשבק לתקופת הנעורים. הרצועה הבאה באלבום של גוזו, "היא לא תדע" (1979), מאופיינת בבריחה מדומיינת מהשגרה של חיי היומיום עם שיר המספר על תמונת אישה, כנראה כוכבת קולנוע (או כוכבת פלייבוי), התלויה על הקיר. "היא לא תדע שאני אוהב אותה", שר גידי גוב. כמו "תשע בכיכר" גם רצועה זו מאופיינת בהשפעת קונספטואלית של הביץ' בויז עם שירים כמו "In My Room" (1963) העוסקים בחדר הפרטי כמקדש פרטי של נעורים ומקום להתבודדות. "היא לא תדע" מאופיין בחמקמקות ובטשטוש של המרכז הטונלי, מאחר שלא ברור אם השיר נוטה לזו מזיור או לסול מזיור בבית (השיר כולל את התו פה דיאז). האקורד רה-שבע בהיפוך קווינט-סקסט (D7/F#) כמו נמשך למי מינור, שיכול גם לתפקד בתור סיום מדומה. חמקמקות זו מגבירה את האפקט הרגשי של השיר. המלודיה אנכית (קרי כוללת מנעד רחב יחסית של תווים, ולא סטטית), ומאוד בריאן וילסונית (או מקרטניסטית) בתחושתה. הפזמון מאופיין במרווח בולט של סקסטה קטנה כסממן ייחודי במשפט "היא לא תדע". שלא כמו הלהקה הבריטית The Who, שעסקה בקשר שבין תמונות של כוכבות קולנוע/פורנו לבין אוננות ("Pictures Of Lily", 1966), שירו של סנדרסון שמרני יותר (ר' דוגמה 2).

דוגמה 2: "היא לא תדע" – בית

in C: I V V56/V V7/V III

in G: IV I V56 V7 VI

in C: IV V IV I

Plagal Cadence

השיר "ציפי פרימו" הוא עוד סיפור הומוריסטי, הפעם עם קורטוב של עיסוק בקרתנות פרברית נטולת הבחנה אתנית ומפונטזות. סנדרסון מציג וירטואוזיות הרמונית יוצאת דופן בשיר, המחולק לארבעה חלקים הרמוניים. האגדה ההיתולית של סנדרסון במקרה הזה היא על אודות ציפי פרימו מחולון, שעל

רקע חוסר המשמעות הקיומית שלה נוסעת לאמריקה. שם היא מתאהבת בבחור איטלקי, שלבסוף עוזב אותה ("ויום אחד היא קמה, ורק פיגימה נשארה מהבחור"). משם החיים מידרדרים ("היא הייתה רק בת עשרים, אבל בלויה") אל עבר זנות בחולון ("צומת פה וצומת שם").

סיפור זה מאופיין באחד הלחנים העשירים והמורכבים של סנדרסון על תמליל רווי באבסורד. השיר במתחיל בסול מינור, שמתמזג עם קדנצה פלגלית כפולה (הגוספלית באופייה) מאקורד סי במול (Bb-Ab) על שבירת המילה חו-לון-לון-לון. סנדרסון, כמו במקרים אחרים במוזיקה של להקת כוורת (למשל, "המגפיים של ברוך"), עושה שימוש באקורד לה במול מז'ור, דרגה שנייה מונמכת (bII) שהיא לא מודלית, אלא מתפקדת כסוב-דומיננטה לדרגה החמישית הדומיננטית (האקורד רה-שבע, ר' דוגמה א3).

דוגמה א3 : "ציפי פרימו" – פתיח

ציפי פרימו

Intro

1

6 Gm F B \flat A \flat E \flat Cm A \flat D 7

in Gm: I bVII IV bII V7

E \flat : V IV I

ואולם, אחרי שני משפטים כאלה סנדרסון כבר מנווט למודולציה ראשונה ב"עזבה את אמא והמשפחה" אל פה מינור מלודי (הדרגה הרביעית מז'ורית בולטת). ובמהרה דרך אקורד לה במול מז'ור ("עזבה משענת ומלתחה") במודולציה ישירה כדומיננטה אנהרמונית לסולם דו דיאז מינור ("נסעה לקליפורניה"). החלק של הסולם פה מינור מלודי סטטי ואף ניטרלי, מאחר שהטרצה, שהיא תעודת הזהות הטונלית, נעדרת, אך קיים שימוש בשורש האקורד ובקווינטה, ובכך מתקבלת ניטרליות טונלית.

החלק שמתחיל ב"נסעה לקליפורניה", הפותח את סיפורה האבסורדי של ציפי פרימו באמריקה, נפתח בליריות מלודית ובזהות סולמית, המנוגדות לסטטיות של החלק שקדם להם. החלקים מחוברים במדיאנטה כרומטית (Chromatic Mediant), ובכך סנדרסון משלב (כמובן בלא מודע) סולמות רחוקים מבחינת סימני ההיתק, אך עדיין נשמעים הגיוניים בחיבורם, ובכך מסבירים את אלמנט המרחק באפיזודות (ר' דוגמה ב3).

דוגמה 33 : ציפי פרימו – בית

6 Gm F B \flat A \flat E \flat Cm A \flat D 7

in Gm: I bVII IV bII V 7

E \flat : V IV I

10 Gm F B \flat A \flat E \flat B \flat C Gm 7 C 7

14 Fm B \flat^9 Fm A \flat^7

in Fm: I IV b 7 I bIIIb 7

Db: V 7

מאחר שהבית מסתיים באקורד דו דיאז מז'ור ("שום דבר עוד לא קרה"), סנדרסון ממיר אותו לאקורד מז'ורי, המתנהג כטוניקה רגעית, על ידי יישום של טרצה פיקארדי. ולאחר מכן, סנדרסון נוקט במדיאנטה כרומטית - מעבר מאקורד דו דיאז מז'ור ללה דומיננטי, המשמש כדומיננטה שניונית לדומיננטת הבית של סולם האם, סול מינור (ר' דוגמה 33).

דוגמה 33 : ציפי פרימו – מודולציה בבית א'

18 C \sharp m F \sharp m E G \sharp E B E F \sharp m $^7(b5)$ B 7

22 C \sharp m F \sharp m E C \sharp m B E G \sharp^7

25 C \sharp C \sharp A 7 D

in C \sharp : I in Gm: V $^7/V$ V

ה-Middle Eight של השיר מעצים את הדרמה האבסורדית על אודות ציפי המסכנה מחולון, שעדיף שלא הייתה מקווה למשהו או למישהו. והוא עובר מדו דיאז מינור אל הסולם היחסי מי מז'ור ("אל הרחובות

יצאה"). גם כאן החיבור בין החלקים השונים, סול מינור ומי מז'ור, נשען על האסטרטגיה של המדיאנטה הכרומטית. סנדרסון מחזק את הדרמה האבסורדית בתחמושת גוספל חנינית עם דרגה חמישית מושהית (V7sus4), שבהתחלה משמשת יותר בתור צבע, אך מעניקה טעם מיקסולידי, גוספלי, שכה מזוהה עם מוזיקה אפרו-אמריקנית דתית. ואילו חלקו השני של חלק זה מאופיין בטשטוש הרמוני: האם השיר עדיין במי מיקסולידי, או שמא סנדרסון סטה לרה מז'ור (key of the moment). המלודיה מינימליסטית ומנוגדת מאוד לקטעים הקודמים, מכיוון שהיא מדגישה את הטרצות של הדרגות המרכזיות, למעשה ההפך מהאסטרטגיה הטונלית שנקט סנדרסון בחלקים הקודמים.

האקורד שמסיים את הקטע הזה מאופיין בלה במול מוקטן עם ספטימה גדולה (A dim maj7) – אקורד שמעלה קונוטציות של אימה, ומעצים את הדרמה לפני החזרה אל הבית דרך הדומיננטה שלו. אקורד זה נוכח בארסנל ההרמוני של המלחין האמריקני פרנק זאפה בשירים כגון "Absolutely Free" מ-1967 (האזינו ב-1:44).⁴¹ הילכך, אפשרי כי הוא לא היה זר לגמרי למוזיקאי רוק ישראלים (ר' דוגמה ד3).

דוגמה ד3: "ציפי פרימו": חלק שני (Middle Eight) – "אל הרחובות יצאה"

אל הרחובות יצאה

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is in E major and contains four measures with notes and chords: E (I), Bm7/E (I 7Sus 4), E (I), and F#m7 (II). The second staff is in D major and contains four measures with notes and chords: D (bVII), A (IV), Ab/A (Adim Maj7) (IV dim Maj7), and D (bVII). Below the second staff, there are two lines of chord analysis: 'in E: bVII IV IV dim Maj7 bVII' and 'in D: I V V dim Maj7 I'. At the bottom right, it says 'Gm: V'.

האלבום השני של גוזו היה המשך לאלבום הבכורה. הרצועה הבולטת באלבום זה היא "רק עם אופנוע". שוב, שיר במסורת הכתיבה של בריאן וילסון והביץ' בויז על אובססיות של תרבות הנוער ותרבות הפופ (וילסון, כמו צ'ק ברי, נודע בכתיבת שירים על פנטזיות שקשורות למכוניות ועל חשיבותן בתרבות הנוער האמריקנית).⁴² במקרה זה מדובר בעוד בלדת פופ-ארט הומוריסטית על חשיבות האופנוע בחייו של הדובר. כמו ב"שיר עבודה" (ראה בהמשך), העגמומיות של חיי היומיום מסתתרת מאחורי ההומור ומשחקי מילים אבסורדיות, הממוסגרים במינור טבעי (מודוס לה איאולי). "הצעתי שאבי ילווה לי את הסטיישן, אמרה אנילא רוצה להיות כל כך אולד-פשן", מסביר סנדרסון, "אז במונית ניסע נגיע יחת ושתיים, אמרה תודה לך טלפן בעוד שנתיים", והפתרון הייחודי לפלונטר הוא "רק עם אופנוע".

⁴¹ אקורד זה ניתן להטיה באמצעות חילוף בס. ב-The Idiot Bastard Son של זאפה (1968) הוא מופיע במשמעות של דומיננטה עם צליל מתח 13 ועם צליל מתח 9 מונמך.

⁴² ארי קטורזה, המחר לעולם אינו יודע: רוק במאה ה-20, רימון, רמת השרון, 2012, עמ' 108–117.

גם כאן הרפטטיביות של תו בודד (דו), הטרצה של הטוניקה, מוליכה את המלודיה כמעין מוטיב שמתפתח כל פעם באופן מעט שונה על גבי כל אקורד בשיר. בכל הקשור להרמוניה אפשר לשים לב להשאלה הפריגית ולהשאלה מהסולם המינור מלודי (או לה דורי, ר' דוגמה 4).

דוגמה 4: "רק עם אופנוע" – בית

רק עם אופנוע

The musical score consists of three staves. The first staff is in 4/4 time and contains the following chord symbols: Am, F, G, Am, Am, F, G, Am. Below it is the Roman numeral analysis: in Am: I VI bVII I I VI bVII I (Aeolian). The second staff is in 4/4 time and contains the following chord symbols: Dm, G, C, Bb, F, G, F, G, D. Below it is the Roman numeral analysis: IV bVII III bII Phr. VI bVII VI bVII IV (Melodic Minor). The third staff is in 2/4 time and contains the chord symbol Em. Below it is the Roman numeral analysis: Vm (Aeolian). A bracket under the third staff is labeled "Instrumental Passage".

הפרויקט הבא של סנדרסון, להקת דודה, ניחן בצליל בוטה יותר של גיטרות רוק מן הצליל של להקת גזוז. הריפים הושאלו ממוזיקה אנגלו-אמריקנית, והתבססו על הבלוז. השיר הפותח, "לידיה הלוהטת" (1980), כמו ממשיך מהמקום שהפסיקה להקת The Who עם "Amazing Journey" (1969) מתוך אופרת הרוק Tommy עם מקבצי קווינטות מתוך מעגל הקווינטות, שכמו מאורגנים מחדש. "לידיה הלוהטת", שיר בשלושה חלקים ועוד תוספות אינסטרומנטליות, הוא למעשה בלוז פרוגרסיבי למדי. הוא עוד אחת מהאגדות ההיתוליות של סנדרסון על תרבות הפופ הפסאודו-ישראלית, המאומצת ממיתולוגיות פופ אמריקניות, והפעם על נהגת מהירה במיוחד. השיר ההיתולי הזה מאופיין בעיבוד גיטרות ייחודי. השיר מתבסס על טוניקת בלוז במי או על סולם מי מיקסולידי/פנטטוני, מאחר שהדרגה bIII מופיעה באופן נחרץ בשיר. הממד ההרמוני מורחב על ידי מקבצי קווינטות (D-A-G-B-E) על "נסעה בלב העיר" ו"ניפצה את האוויר". החצי השני של הבית (ראה שרטוט) מתבסס על סוב-דומיננטה ודומיננטה, שמתמזגים לצל המינורי של סוב דומיננטה ודומיננטה בדו דיאז מינור. הפירוק על אקורד B (והמשך על G#m) הוא פרזה פנטטונית מז'ורית. יש כאן עוד מבט על אישיותה של לידיה כשאנחנו עוברים מההיבטים הבלוזיים במז'ור לאלמנטים של המינור היחסי.

ואולם, הרגע המעניין ביותר מגיע בדרך שבה המוזיקה כמו מתארת את התמיהה על המהירות המוגזמת. השיר "לידיה הלוהטת" כולל סקוונצה, ולמעשה שרשרת של מהלכים פלגליים קוורטאליים, עד שהמהלך ההרמוני מגיע לדרגה שלישית מונמכת כהרחבה לשביעית המונמכת, המתפקדת בתור קדנצה הנפתרת לטוניקה. סנדרסון עושה זאת על ידי ארגון מחדש של מעגל הקווינטות: כאשר גידי גוב שר: "לידיה,

תגיד לאן?“, ההרמוניה נעה מסי מז'ור לפה דיאז מז'ור. ואז ב"לידיה תגיד" מלה מז'ור למי מז'ור, ואז מדו מז'ור לסול מז'ור. הוא מכין את המשפט האחרון "תגיד לאן?" בסול מז'ור ורה מז'ור, שמשמש קדנצה מיקסולידית, המושכת חזרה על האקורד השורשי מי מז'ור. במבט על אפשר לזהות תנועה של מדיאנטה כרומטית (Chromatic Mediant), כולל הרחבה פלגלית, המתחילה מפה דיאז (בעצמו דרגה רביעית שניונית), כאשר סנדרסון משכפל את המהלך בתור מוטיב הרמוני ומלוודי חוזר. הבית מסתיים באקורד רה מז'ור, המשמש, כאמור, קדנצה מיקסולידית בדרגה bVII (ואולי אפשר לראות את האקורד השאול מהסולם המינור הטבעי [האיאולי] המקביל, מי מינור). ראו דוגמה 5 (מ"ליפסטיק אדום ושיער פרועי").

דוגמה 5: "לידיה הלוהטת"

לידיה הלוהטת

The musical notation consists of three systems of chords and their Roman numerals:

- System 1:** Chords A, B, F#m, G#m. Roman numerals: in E: IV, V, II, III.
- System 2:** Chords C#m, B, F#, G#, D#, C, G. Roman numerals: VI, V, II (LYD), IV, I, IV, I. Keys: in D#, in G.
- System 3:** Chords G, D. Roman numerals: in D: IV, I; in E: bIII, bVII.

החלק השני (B) מתאסף לכדי צליל גרוב רוקנרול אמריקני מובהק עם קצב שאפל ומוטיב של מי פנטטוני מינורי, ואילו החלק השלישי נע אל עבר הסולם היחסי דו דיאז מינור תוך הרגעת הרעש, אך עם המשך תיאור הנהיגה הבלתי אפשרית של הגברת.

חרדה, הדי אקזיסטנציאליזם ואבסורד בעולם השירים של סנדרסון

שירי האבסורד האקזיסטנציאליסטיים של סנדרסון הם מהמעניינים ביותר שלו, בעיקר בשילוב הלירי-מוזיקלי. "לכבוד הקיץ" (1979), מאלבום הבכורה של גזוז, מתקשר אף הוא עם שירי תרבות חופי הים של הביץ' בויז. עם זאת, בנושגלנטיות שלו הוא מזכיר גם את הכתיבה הלירית של ריי דיוויס מלהקת הקינקס, המאסטר הבריטי לתיעוד הריק שבשגרה. הסלידה האקזיסטנציאליסטית, אפשר לומר, של סנדרסון מעדריות, מהמוני אדם ומרעש עומדים מנגד לחלומו של הדובר לתפוס שלווה בחוף, שאמור להיות סולידי ולא מלא "אדם ובהמה" (ביטוי המעצים את המיזנטרופיות החיננית, אם אפשר לומר, שמאפיינת את השיר). השיר מתאר תמונה המפורטת היטב. הוא מציג את אחד התמלילים המשובחים בקריירה של סנדרסון עם חרוזים מושלמים (Perfect Rhymes), שחפים מקלישאות (בהמה, יבשה, מכנס

שחור, סלטה לאחור), כולל חריזה של אמצע שורה וחרוז נוסף בסוף שורה, אך רווי בקסם המעשיר את התמונה ("מציל בטל, שכב בצל, השגיח על הנוף").

גם רמת האלטרציה גבוהה במיוחד עם שימוש מרשים באסוננס ובקוסוננס לירי ("ארטיקים מתלקקים ומטקות על החוף"). הרצון לברוח מתלאות היומיום אל רגע מושלם בים, כמו שניכר ב"לכבוד הקיץ", ממחיש את האבסורד, שהיה תוצר של קונפליקט בין חיפוש אנושי אחר ערך ומשמעות קיומית לבין חוסר יכולתו של הדובר למצוא אותו ביקום אי-רציונלי של המוני אנשים שבאו להרוס את יומו. חשים באבסורד בעיקר כאשר המלודיה דיאטונית בלה מז'ור, ממוסגרת בפרימות, בסקונדות ובטרצות. וההרמוניה ניכרת בדומיננטות שניוניות ולמרות השאלות מהסולם המינורי, עדיין נשמעת חלקה ובטוחה. ההקדמה בקצב רובטיקו רק מגבירה את אלמנט ההיתוליות והאבסורד בשיר. המלודיה בפזמון מדגישה שלוה סטואית, בדומה לרצף הגלים (ר' דוגמה 6).

דוגמה 6: "לכבוד הקיץ" – פזמון

לכבוד הקיץ

in A: V7 V4/3 IV6 I V7 IV6 I

F#m C#m7 E7 A A/G# A/F# E

VI III7 V7 I

את השיר הבא באלבום, "שיר עבודה" (1979), הכתיר יואב קוטנר כטוב באלבום עוד בביקורת שכתב על האלבום בשנת 1979, ובצדק.⁴³ הוא אחת מעבודות המופת של סנדרסון בתור מלחין, מעבד, תמלילן, סטיריקן ובמקרה הזה מאסטר של אבסורד. ההיבט האקזיסטנציאליסטי משתלב במעין ביקורת חברתית ופילוסופית רוויית הומור על חוסר המשמעות הקיומית, אבל רק מתוך הסאב-טקסט של השיר. כמו ב"תשע בכיכר", ובאופן מהותי כמו ב"שקט שקט" של דודה, המתכתב איתו פילוסופית, לחן זה בסולם מי מז'ור מתבסס על במקבץ רפטטיבי של ארבע פרימות (התו סול דיאז ב"כבר צריך להתעורר", שכמו מבליט את הרצון להישאר בביתו) ובס מונוטוני בקווינטות, הממחישות את השגרה ואת הדיכוי היומי של חיי היומיום המודרניים, שבהם האדם מתואר נמלה אנושית. המלודיה חוזרת באופן זהה פעמיים, רק שבפעם השנייה הלחן מתאמץ להגיע לסקסטה למעלה אל התו מי ב"אין לי זמן לחשוב", שמעצים את התסכול של הדמות. המילים מציירות עולם שלם. התפאורה: אורבנית; העיסוק: עבודת צווארון לבן משמימה ("נעלם

⁴³ יואב קוטנר, גזוז, מעריב, 17 במאי 1979.

בין כל הניירות מחפש עתיד במגירות"), הסביבה החברתית: מאיימת עם בוס קשוח ("מגיע באיחור והבוס עומד בפה פעור"), והחריזה פנימית (Mid Line Rhyme), אבל גם בסוף המשפט (עליו, פנאי, ר' דוגמה א7).

דוגמה א7: "שיר עבודה" – בית

שיר עבודה

♩ = 70

E F#m E F#m E F#m G#m G#m/D#

in E: I II I II I II III III₆₄

C#m G#m⁷ F#⁷ B⁷ E

VI III⁷ V7/V V7 I

הפזמון מתחיל בתנועה מלודית רפטטיבית על הטריצה של האקורד ("הכרטיסין"), שמדרבן את הסובייקט המסכן להתקדם בתור ("אומר קדימה") בדילוג טרציאלי ובתנועה קוורטיאלית לאחור (ראו תווים). כל אלו דרך דומיננטות שניוניות לדרגות דיאטוניות בסולם מי. משחק המילים בסוף השיר ("כבר צריך", כבר צ" סוגר מעגל של דיכוי יומי באופן אבסורדי (ר' דוגמה ב7).

דוגמה 27: "שיר עבודה" – פזמון

Chords: A, A/G#, F#m7, D#7

in E: IV, IV2, IIIm7, V7/III

in A: I, I2, VIIm7

in A: I, I, VIIm7

Chords: G#m, G#m/F#, E#m7(b5), Ddim7, C#7

in G#m: I, I, VIIm7b5, V7

in E: VII2/II, V7/II

Chords: F#m7, B7, F#m7, B7, E

in E: IIIm7, V7, IIIm7, V7, I

"תה עושה סחרחורת" (1979), שזכה, כאמור, לחיים מחודשים עם פרוץ מגפת הקורונה, נראה בתחילה כמו שיר היפוכונדרי, שחזק את דמותו הניורוטית של סנדרסון נוסח וודי אלן. מבט קרוב על ההרמוניה בשילוב הטקסט האבסורדי (שכיום לא נראה כה אבסורדי) מגלה עוד יצירת מופת של שילוב בין לחן לבין מילים. המבנה של השיר הוא AAA, ללא פזמון, אך זהו שיר בעל הרמוניה מורכבת. המלודיה מדגישה את הטרוניות ההיפוכונדריות בבסיס השיר. הבית שבסולם דו מז'ור נע בדילוגי טרצות, המזכירות סירנת אמבולנס, והמסתיימות בקוורטה בירידה כדי לדווח על החרדות הקולינריות של סנדרסון ("תה עושה סחרחורת ולבן עושה לי רע, ורגל תרנגולת מעוררת בי בחילה"). אך בשלב זה מנתר בוורטואוזיות הרמונית לחלק השני, שהוא בעל שני מרכזים טונליים. הוא מתחיל במודולציה אל עבר מי במול מז'ור, ומשם במודולציה נוספת אל סולם דו מינור (ר' דוגמה 8).

דוגמה 8: "תה עושה סחרחורת" – בית

תה עושה סחרחורת

in C: I IV VI V I IV VI V

in Eb: IV III II^m7 I IV III II^m7 V⁷/II

in Cm: I V⁷ V⁷ I I² VI III⁶ III V⁶/III V⁷/III III V

in Eb: IV I⁶ I V⁶ V⁷ I V⁷/VI

המודולציה למי במול מזיזת כמו פותחת שער לממד חרדתי אחר, ובו הדובר מסביר ביתר פירוט את החרדות ("אני נמנע מלאכול דברים שיש בהם מן הנזק. וזה כולל עוגות תמרים, ביצים, זיתים ושק.י") אולם, התזוזה הטונלית אינה מסתיימת כאן, אלא מנתבת את עצמה אל דו מינור בואכה מי במול מזיזת עד לסופו של הבית, שמוביל חזרה לדו מזיזת.

ובחזרה לאלבום של דודה: השיר החשוב לדיון זה הוא "שקט שקט" (1980), שנושק למסר הפילוסופי של "לכבוד הקיץ", והוא מסכם את דיונינו בסנדרסון בבלוז-רוק נונשלנטי נוסח גייל גיי קייל (טוניקת בלוז בסי תשע): "אם אני מחפש שלווה, להינתק קצת מהסביבה," מסביר סנדרסון, כאשר הוא נמנע מהזמן, מעימות בלחן רפטטיבי על אותו תו (דו דיאז כצליל מתח 9) עם "לא לרוץ עם השעון, לכל מקום לכל עימות". המשך השיר מעמיד את הלוגיקה ואת התבונה בעירבון מוגבל ("לא צריך להיות אדם חכם") וגם את המעמד, את השאפתנות ואת הסטטוס ("לא צריך להיות מעל כולם"). ואולי כמו שיטענו אקזיסטנציאליסטים אחדים, או נביאיהם המוקדמים (כקירקגור), אולי "לא צריך להסתבך, להתחכך עם המציאות", מאחר שהיא, איך לא, אבסורדית (ר' דוגמה 9).

דוגמה 9: "שקט שקט" – הקדמה

שקט שקט

Intro

Vox

Guitars

Bass

in F

V79

C⁹

bend

V79

F

I

וקודה לסיים: אלבום הבכורה של דודה התקבל ברגשות מעורבים, ואף נחשב לכישלון מסחרי לאחר ההצלחה הפנטסטית של גוזו. אבל בשלהי ימיה יצא הסינגל שהיה ללהיט הגדול ביותר שלה, "אלף כבאים" (1981). כולו מיוחד לחרדות תוך כדי זעקתו של גוב ש"אלף כבאים לא יצליחו לכבות אותי". כאשר דודה עוברים לסוגיית הרפואה, זה נהיה רלוונטי לימינו אנו (ואולי לחיים בכלל): "הנה שמה הרופא צועק, מסבירים גוב וסנדרסון, "מתקרב אלי עם המזרק". כאשר על גבי המלודיה בסול מיקסולידי (תו הבלו נוט, פה, מופיע לאורך של השיר) בגרוב (הרגשה של קצב) רוק הדוק במבנה AAA, הם שואלים "מגיע?" וקובעים "לא מגיע, לא מגיע", או ליתר דיוק מקווים תוך כדי חרדה שלא יגיע (ר' דוגמה 10).⁴⁴

⁴⁴ בשיחה שקיימו מחברי המאמר עם יהודה עדר, הגיטריסט של להקת דודה, הוא טען כי הייתה לו תרומה חשובה בהלחנה של חלק זה.

דוגמה 10: "אלף כבאים" – בית (שורה ראשונה)

אלף כבאים

in G: I

מסקנות

במאמר הזה בחנו את הקשר שבין הפילוסופיה של האבסורד, תפיסת חיי היומיום והדי אקזיסטנציאליזם מייסודו של דני סנדרסון בעבודותיו מסוף שנות ה-70. למטרה זו ניתחנו הרמונית, מלודית וטקסטואלית עשרה שירים שכתב סנדרסון ללהקות גוזו ודודה. במובנים מסוימים הוא המשיך דפוסי כתיבה, שכבר ביסס בתקופת להקת כוורת (1973–1976), אך דומה כי הוסיף למשיכתו לנונסנס תפיסת עולם אומנותית וטקסטואלית מגובשת יותר, לפחות במקצת השירים.

עבודתו של סנדרסון בתקופה זו בולטת בטעם הבלוזי עם הופעתם של תווי בלו נוט וסגמנטים פנטונויים. בקונטקסט הישראלי הם מיוחדים בגוון הגוספלי שנטע בהם. במוזיקה של גוזו הגוון הגוספלי בא לידי ביטוי גם בקולה העברי-”שחור” של מזי כהן. מבני השירים לקוחים מתבניות הפופ האמריקניות AAA, אך בעיקר ABAB ו-AABA, ופעמים רבות החלק השני במבנה האחרון אינו פזמון, אלא גשר (Bridge) או Middle Eight. לעיתים סנדרסון נשען על המבנים המקוריים, למשל, ”מילים יפות”. אולם, במקרים אחרים, למשל, ”ציפי פרימו”, הוא מציג פיתוח הרמוני רווי מודולציות וחלקי משנה בתוך המבנה עצמו.

ממד האבסורד הסנדרסוני כמו ”נושם” בעולם המודרני, שבו האדם (לפחות הסובייקט הלא דתי) מנסה להבין את סביבתו במושגים לוגיים, אך לא מצליח. ההיבטים האקזיסטנציאליזם נוסח סנדרסון, כמו כל פילוסופיה אקזיסטנציאליסטית, מסרבים לקבל מהות ומשמעות. סנדרסון אינו חייב אותם, ומעדיף להימנע מהם. המעניין במקרה שלפנינו הוא ההקשר למוזיקה שלו. המודולציות התכופות של סנדרסון מקצינות את תחושת האבסורד, הנונסנס, ואת התפיסה הנזילה של חיי היומיום. אלו באים לידי ביטוי בסטריאוטיפ הניירוטי הוודי-אלני, המתקשה להסתגל לתרבות ההמון, אך עם זאת אובססיבי אליה (”רק עם אופנוע”). לעיתים האבסורד והנונסנס באים לידי ביטוי בביטוי של חוסר המשמעות הקיומי תחת הקפיטליזם (”שיר עבודה”). סטריאוטיפ זה עורג לשקט ולשלווה, לעולם ללא תחרות וחוסר החלטה (”לכבוד הקיץ”, ”שקט שקט”).

שינויי המרכזים הטונליים שיכולים להיות מודולציות (לפחות כאלה המקובלות במוזיקה פופולרית וג'אז) וסטיות רגעיות (key of the moment) מקצינים את הטשטוש הטונלי, שקיים בשירים מגוונים (”היא לא תדע”, למשל) גם ללא המודולציות. אפשר לראותן הרמוניה רב-ממדית. הטשטוש מעניק תחושות ופרשנויות שונות למוזיקה, וזו מתגלה ברב-ממדיות זו. בין שמדובר בשירים בעלי טשטוש הרמוני או בין שמדובר במגמות דיאטוניות יותר, ההרמוניה הסנדרסונית מעניקה עומק הרמוני ומלודי לתמלילים שבמיטבם (כמו ברצועות ”שיר עבודה”, לכבוד הקיץ”, ”שקט שקט”) הופכים לרצועות בעלות עומק פילוסופי אקזיסטנציאליסטי ורוויות הומור כאחד. במקרים אחרים, כגון ”ציפי פרימו”, ”תה עושה

סחרחורת", "לידיה הלוהטת", ההרמוניה של סנדרסון הופכת סיפורי נונסנס לרגעים הומוריסטיים, לעיתים לפופ-ארט מוזיקלי, או לפחות הופכת את ההומור למוחשי יותר.

דומה כי לקראת סוף העשור ביסס סנדרסון את מעמדו בתור כותב שירים בכיר בסצנת המוזיקה הישראלית עם שלום חנוך, מתי כספי, יוני רכטר ואחרים. תחושת האבסורד תלווה אותו בתקליטיו הבאים, למשל "פיקששתי" מתוך אלבום הסולו הראשון שלו, "גודל טבעי" (1982). הוא יאזכר את אהבתו לתרבות הפופ האמריקנית נוסח הביץ' בויז, כמו ב"גלשן", רק בתחפושת ישראלית. עם זאת, דומה כי העשור הראשון ליצירתו יהיה אתגר להמשך דרכו. בשלב זה דומה היה שסיים לנסח את השפה המוזיקלית הפרטית שלו.