

!סוג המוזיקה – כמו מה נשמעה המוזיקה: מזרחית, מערבית, אלו כלים היו מעורבים? כלים עם סממנים רוקיים (גיטרות, תופים, קלידים) או סממנים מזרחיים? (עוד, דרבוקה, קאנון, כינורות ערביים, גיטרה בסגנון בוזוקי). סגנון השירה של הזמרים – הגייה בח' וע', סלסולים, גוון הקול, אינפוף.

!משלב שפה – משלב לשוני המדובר בפי כלל הציבור. הוא מבוסס על כללי השפה התקנית, אך אין בו הקפדה דקדקנית על חוקיה. כמו כן, המשלב הדיבורי כולל מילים או צירופים לשוניים שנפוצים בדיבור היומיומי, אך לרוב אינם מופיעים בשפה הרשמית והכתובה.

* משלב גבוה – שימוש בשפה רשמית, ערכאית, שימוש בביטויים מהמקרא, עברית רהוטה.
* משלב נמוך – שימוש בשפה יומיומית, שילוב סלנג, חוסר רשמיות.

!עבריות – הציונות. ישראל שהיא המדינה היהודית אימצה את הדת היהודית, המוסרת והסמלים מהמורשת היהודית, למטרותיה החילוניות והלאומיות.

הציונות ביקשה 2 דברים הקשורים זה בזה – לשלול את התרבות ה"גלותית" ולהמציא את ה"יהודי החדש" – היהודי העברי, הישראלי.

העבריות היא אוסף מנהגים ויצירות בתחומי האומנות, שנוצרו בעיקר ע"י בני הדור הראשון של היהודים שבאו ארצה, או שנולדו בה מתוך מטרה ליצור תרבות "עברית". העבריות כללה שימוש יומיומי וממוסד בעברית כשפת האם וכשפה מדוברת. השימוש החילוני-מודרני בעברית בספרות, בפיוט ובשירה החל מהמאה ה-19 אצל יהודי אירופה.

■ שלילת הגולה: יהודים גלותיים ממזרח ומערב אירופה כדמויות מנוונות

■ "היהודי החדש": חזק, מסוגל לעבוד את אדמתו ולהגן עליה

משני הרעיונות האלה נולד הצבר

■ שאיפה לתרבות לאומית ייחודית, שונה מזו של ארצות אירופה וגם מהתרבויות הערביות השכנות. מכאן נובע גם יחס חשדני כלפי כיוונים חדשים בתרבות העולמית. במוקד העבריות: היהודי החדש הקשור לנופי הארץ, עובד את אדמתו ומגן עליה.

ישראליות גלובלית

■ עדכון התרבות הישראלית הלאומית המסורתית (העבריות) והפיכתה לחלק מהתרבות העולמית (הגלובלית) העכשווית, המהווה מוקד משיכה והתלהבות.

■ בניגוד לגישת העבריות, לפיה על מנת להיות עם ככל העמים משמעו תרבות לאומית ייחודית ונפרדת, בעיני הישראליות הגלובלית להיות עם ככל העמים משמעו להיות מושפע מהתרבות הגלובלית.

■ ההשפעה של התרבות הגלובלית וההשתלבות בה מתבטאת לא רק ב"העתקה" של ההתרחשויות בעולם, אלא גם ביצירת גרסה מקומית ישראלית של ההתרחשויות האלה.

(בקורס שלנו: תרבות גלובלית = פופ/רוק)

■ שלב א': דחיית ערכי התרבות של העבריות (ובכללם שירי ארץ ישראל) לטובת השפעת התרבות הגלובלית. דוגמא להשפעת התרבות הגלובלית במוסיקה: קאברים של להקות רוק אנגליות ואמריקאיות על ידי להקות ישראליות

■ שלב ב': המשכיות העבריות. הכרה של אמני הפופ-רוק בשירי א"י כחלק מהמורשת המוסיקלית שלהם. דוגמא להמשכיות העבריות: מחוות לשירי ארץ ישראל

מזרחיות

■ המזרחיות היא גרסה "אתנית" של הישראליות – בניגוד לעבריות והישראליות הגלובלית הנחשבות "מערביות"

■ יחד עם זאת, המזרחיות מתבססת – לצד תרבויות מסורתיות יהודיות מארצות ערב ותרבויות ערביות לאומיות (לא יהודיות) – על אלמנטים מהעבריות והישראליות הגלובלית

■ "מזרחיות כוללת": ויתור על הייחודיות של כל עדה לטובת ייצוג כולל וחיובי של המזרחיות

■ קבלה של זהות מזרחית כוללת (ללא הבחנה בין עדות שונות) תוך כדי מחיקת המשמעות השלילית של זהות זו והחלפתה במשמעות חיובית.

שירי ארץ ישראל -

שירי ארץ ישראל, זמר עברי - שני המושגים האלה קשורים קשר הדוק לעבריות וערכיה, כיוון שהם מדגישים את הקשר לעבר הלאומי של העם היהודי

הדרך הטובה ביותר לזהות שירי ארץ ישראל היא באמצעות הטקסט ומאפייניו

המובן הצר – שירי עם

- שירי חיבת ציון (סוף המאה ה-19)
- שירי העליות הראשונות (עד שנות ה-20)
- "תור הזהב" של שיר העם העברי (שנות ה-20 עד שנות ה-60)

המובן הרחב

- שירים פופולריים מתקופת היישוב
- שירי הלהקות הצבאיות
- שירי פסטיבלי הזמר
- שירים מתאימים מזרם הפופ-רוק הישראלי
- שירים מתאימים מזרם המוסיקה המזרחית

מאפיינים טקסטואליים

- תוכן (על מה מדברים): נופי הארץ – אזכור מקומות ספציפיים בארץ (כנרת, נגב, ירושלים, עמק יזרעאל וכו'); עבודת הארץ; הגנת הארץ;
- צורה (איך מדברים על זה): דיבור בגוף ראשון רבים – "אנחנו", "אנו", קהילה, קולקטיב, לכידות; משלב ספרותי גבוה ושימוש באמצעים אומנותיים; ציטוטים והתייחסויות למקורות היהודיים.

מאפיינים מוסיקליים

- לרוב בסולם מינורי – תורם לאופי הנוגה והלירי של רבים משירי א"י
- פשטות רתמית - מקצבים קליטים שקל להפנים ולזכור
- לחן סילבי – לכל הברה מוצמד צליל אחד בלבד (בניגוד לסילסולים)
- כלים אקוסטיים – אקורדיון, גיטרה, פסנתר, מנדולינה, חליל, דרבוקה.
- מקהלה/חבורת זמר
- שירי לכת

מקורות השראה סגנוניים במוסיקה:

- שירים עממיים ממזרח אירופה (רוסיים וידיים)
- מוסיקה עממית מקומית (לחנים 'כנעניים', ערביים ובדואיים)
- אמצעי ההפצה והקאנוניזציה המרכזי של שירי ארץ ישראל: שירה בציבור (+פעילות נלווית: ריקודי עם)

האקורדיון הוא בייחוד כלי שמזוהה עם הסגנון. תחליף לפסנתר שקל להתנייד איתו לקיבוצים ומושבים. החליל והדרבוקה תופסים מקום מרכזי בסגנון והיו מאד נפוצים בגלל הקישור שלהם למוזיקה הכנענית, קישור אסוציאטיבי לטבע, רועי צאן בצורה קולית.

המקהלה / חבורת הזמר – כמו שהחליל מסמל טבע מבחינה קולית, מסמלים את הקולקטיב. גוף ראשון רבים, ביטוי ווקאלי, כשיש סולן יש לפעמים דו שיח בין המקהלה לסולן. שירי לכת – תהלוכות, מצעדים של פועלים, של צבא – המארש הוא סגנון אירופאי במקצב צעידה – הפועלים צועדים בקצב, סוללים את הכביש.

"תפילה חילונית" (מתוך מאמרה של טלילה אלירם) - התפקיד של שירי ארץ ישראל היה ליצור גיבוש של העם סביב מוזיקה מאחדת, תוכן תרבותי מלכד. הציונות היתה ברובה אידאולוגיה חילונית. הונהגה על ידי יהודים חילוניים ממוצא אשכנזי, תנועת ההשכלה. כתוצאה מכך שירי ארץ ישראל קיבלו מעמד של 'תפילות' חילוניים.

שירי ארץ ישראל הוא מונח המכיל בתוכו שירים מתחילת המאה העשרים המייצגים את ה"עבריות" של התרבות הציונית הישראלית. במושג זה נכלל מגוון רב של שירים שהצטברו לאורך מאה שנות היסטוריה ציונית, מסוף המאה ה-19 ועד שנות ה-60 של המאה העשרים, בחלוקה לשלוש תקופות עיקריות – התקופה הקלאסית, תקופת הביניים והתקופה העכשווית.

התקופה הקלאסית - שירי ארץ ישראל המוקדמים, אפיינה את נושאי השירים בתחילה בשירי **געגועים לציון**, ומאוחר יותר כאשר החלו העליות לישראל, בחיי היומיום של החלוצים. שירי העליות הראשונות עסקו **בהאדרה של כל הקשור לארץ ישראל** כבית אידאלי לעם הציוני אליו יש לחזור, כמו גם **שלילת הגולה**, וכפנייה ליהודים רבים בגלות, בארצות ובתרבויות זרות במזרח ומערב אירופה, בכדי ליצור אצלם חיבור רגשי למקורות. השירים הציגו את **נופי ואתרי ארץ ישראל, עבודת הארץ והגנתה**, כמו גם העברת המסר של הקהילה, **הקולקטיב והלכידות** כמטרה חיובית ומקודשת לכל ציוני. במקביל הוצג רעיון **ה'יהודי החדש'** כחזק, מסוגל להפריח את השממה - לעבוד את אדמתו, ולהגן עליה. בשירים אלו ניכרת **השפה הגבוהה** וההשענות על **המקורות התנכ"יים** כקשורים למרכזיות השפה העברית ושורשי העם היהודי. שירים אלו אופיינו בהקשר הביצועי והצריכה שלהם, אשר התרחשו בעיקר **כשירה בציבור** - התקבצות אנשים סביב **אקורדיון או פסנתר**, ריקודי עם וטקסים לאומיים, הלחן ברבים מהשירים הושפע משירים עממיים מתרבויות מזרח אירופה כמו יידיש ורוסית, וממוסיקה עממית של לחנים ערביים, מדינות שכנות, פליטי תימן ובדואיים. ובעוד שהלחנים שהושפעו מהמוסיקה האירופאית נכתבו בסולם מינורי שתרים לאופי הנוגה והלירי של רבים מהשירים ובפשטות ריתמית לשירה מקצבית שקל להפנים ולבצע יחדיו, הלחנים ה'כנעניים' ביטאו רצון ליצור **מוסיקה המאופיינת עם ארץ ישראל** כחזרה למקורות בימי התנ"ך, חלילי רועים ועובדי אדמה, בכדי להתרחק מ"היהודי הגלותי". (לדוגמא – שיר בוקר, שיר הרעות, אורחה במדבר)

הנושאים שבהם עסקו שירי ארץ ישראל המוקדמים תאמו את ערכי הציונות והעבריות שהעסיקו את החלוצים באותה תקופה, ובראשם דמות "היהודי החדש" שעובד את אדמת הארץ ומגן עליה. רובם המכריע של השירים שנכתבו באותה תקופה עוסקים בעבודת הארץ והגנתה, כמו גם בנופיה הייחודיים של ישראל, ונכתבים בגוף ראשון רבים - מאחר שהדגש בשנים אלה הוא על עבודת הקולקטיב הקיבוצית לטובת בניין ופיתוח הארץ. הדגש על הקולקטיב ועל ה"אנחנו" בניגוד ל"אני" מתבטא גם בעובדה שהשירים מבוצעים בעיקר בצוותא, בערבי השירה בציבור ומהווים, במידה רבה, דבק חברתי ופעילות מגבשת. ניתן להבחין גם בכך ששירי ארץ ישראל המוקדמים מתאפיינים בפאתוס ותחושת שליחות בוערת ואין בהם, בניגוד לשירים הפופולריים, כל שימוש בהומור או במאפיינים ביקורתיים וסאטיריים. גם צורת השיר והחריזה שבה נעשה שימוש הן מאוד סכמתיות ומסורתיות וכמעט שאין סוטות מחוקי החריזה השמרניים. המשלב הלשוני של השירים הוא גבוה, תקני ולא יומיומי (אין כמעט שימוש בסלנג או "שפת רחוב"), וכן קיימים אזכורים רבים – ישירים או עקיפים – למקורות היהודיים, למשל המקרא.

שירי א"י: קטגוריה מורכבת

@ ספר הקורס: שירי א"י, שירים פופולריים בישוב, הלהקות הצבאיות, פסטיבלי הזמר
 @ שלוש תקופות: תור הזהב, תקופת הביניים, התקופה החדשה
 @ פרטואר סגנוני אקלקטי
 @ תעשיית נוסטלגיה
 @ קטגוריה חיה ודינאמית

לו יהי – נכתב מתוך רצון לעודד את המוראל בארץ. נעמי שמר תרגמה את Let it Be ושמרה על המשקל אך לא את הלחן. הלחינה את לו יהי בסולם מינורי לעומת Let it Be לתת לו נופך ארץ ישראלי. עוסק בעידוד של העם, תפילה חילונית, 'נרות החג' 'כל שנבקש'. עיסוק בקולקטיביות, גוף ראשון רבים. מתחיל עם פסנתר רגוע, עצוב, בפזמון מנגן הפסנתר עם סגנון יותר קצבי, יותר בלוזי, והשפעות של רוק, ואליו מצטרפים גיטרה בס ותופים.

שירים פופולריים בתקופת היישוב

שירים אשר צמחו במסגרת סצנת המוסיקה העירונית (בעיקר בתל אביב). שיא פריחתם של שירים אלה התרחש בין סוף שנות ה-20 וסוף שנות ה-50. תקופה של 'בורגנות'. השירים הפופולריים תלויים בכוחות השוק. כתוצאה מכך:

- דגש רב על בידור במילות השירים
- השפעה ניכרת של המוסיקה הפופולרית הגלובלית באותה תקופה

יחד עם זאת:

- בשל הצורך בפניה לקהל רחב, ישנה התאמת סגנונות זרים ליישוב בא"י (הפגנת מחויבות לאומית), ובשל האופי הסטירי של חלק מהשירים:
- ניתן למצוא עיסוק בנושאים לאומיים-מקומיים בחלק מן השירים הפופולריים (לעיתים תוך ביקורתיות כלפי גורמים שונים)

מסגרות כתיבה וביצוע:

- תיאטראות רביו (קברט): הקומקום, המטאטא, לי-לה-לו, דו-רה-מי.
- בתי קפה, מועדונים ומלונות: קפה פילץ, מועדון סמדר, מלו סן רמו

כינויי שירי התיאטראות

- "בימה זעירה" (Kleinkunst): מתייחס למקורות הקברט האירופי במופעי בידור בירידים, קרקסים וערים גדולות
- "קברט": פלטת הגשה במסעדה שמציגה מגוון מאכלים בכמויות קטנות לכולם
- "רביו" (Revue): סאטירה על ענייני יום-יום: סדרת מערכונים ושירים עם קשר עלילתי רופף ביניהם

מאפיינים טקסטואליים

- תוכן (על מה מדברים): נושאים קלילים: אהבה, זוגיות ומין, החיים בעיר, בילויים והנאות.
- למרות התוכן הקליל עדיין קיים עיסוק באידאולוגיה ציונית ובנושאים אקטואליים.

- צורה (איך מדברים על זה): שילוב של שפה גבוהה עם שפה יומיומית, סלנג, מילים לועזיות ומשלבים נמוכים. ציטוטים והתייחסויות למקורות.

- פחות 'אנחנו', יותר 'אני'.
- גישה קלילה והומוריסטית, לעיתים סאטירה פוליטית/פארודיה.

מאפיינים מוסיקליים

מקורות השראה מוסיקליים

- גלובליות: שירים בסגנון בין לאומי-ריקודים סלוניים (טנגו, קברט, ג'אז, פוקסטרות, ולס, רומבה, קליפסו)
- צליל אופייני: פסנתר / תזמורת ג'אז.
- מוסיקה לריקודים סלוניים.
- סגנון הגשה קולי תיאטרלי ובידורי.
- אתניות: שירים בסגנון עדות יהודיות (מזרח אירופה, תימן)
- כלים – פסנתר, בחלוף השנים מצטרפים כלי נשיפה כגון קלרינט, הפסנתר החל לנגן מוזיקה יותר קצבית – מוזיקת ריקודים.
- הגשה תיאטרלית, קומית, מרגשת של הזמרים/ות. סגנון שירה שלוקח את עצמו פחות ברצינות, קליל.

מבנה הפזמון הסאטירי

- פתיחה קלילה (עניינים בין אדם לחברו, עניינים שבינו לבינה)
- התחדדות הכיוון הסאטירי: דיון באקטואליה מקומית ועולמית

שירים "תימניים" (לדוג' מרים בת ניסים)

- מבחינה טקסטואלית: ייצוג סטריאוטיפי אך חיובי-הומוריסטי של העדה התימנית: שמות, מראה חיצוני, מס' ילדים, סגנון הדיבור ומקצוע, לצד תכונות אופי חיוביות (חריצות, הסתפקות במועט)
- מבחינה מוסיקלית: ניסיון חיקוי של מוסיקה תימנית

טנגו ארץ ישראלי: מפגש בין מוסיקה פופולרית גלובלית, רגשנות רומנטית ונושאים לאומיים

השירים הפופולריים ביישוב מול שירי ארץ ישראל: ההבדל המורגש ביותר בין שני הסגנונות הוא בתכנים. בעוד ששירי ארץ ישראל נוטים לקוטב הציוני, האידאולוגי, השירים הפופולריים ביישוב נוטים לקוטב הבידורי. אך זה לא שחור לבן, אלא ציר שעליו אפשר למקם את השירים – בשירי ארץ ישראל יש שירים ללא זיקה ישירה לציונות (אורחה במדבר), ובשירים פופולריים יש שירים עם זיקה ציונית. מבחינה מוסיקלית שירי ארץ ישראל מבוצעים כשירה בציבור, בקולקטיב - בהתכנסויות, בעוד שצריכת שירים פופולריים בתקופת היישוב נעשתה רובה בתיאטראות הרביו. בעוד ההשפעות של שירי



ארץ ישראל היו מוזיקה עממית, בשירים הפופולריים ניכרות השפעות אירופאיות, גלובלית – סגנונות פופולריים בעולם באותה תקופה – ג'אז פריזאי, קברט גרמני, טנגו לטיני. הטנגו הפך לסמל למוזיקה סלונית, מוזיקת ריקודים. מוזיקה זו עמדה למורת רוחם של הנהגת היישוב, בניגוד לערכים הציוניים הסוציאליסטיים, והם ראו בה השחתה של הנוער, הובלה למוסר לקוי – גם בשל ריקודי הזוגות הרומנטיים, וגם בשל התרופפות המסרים הקולקטיביים של ריקודי העם.

סגנון השירים שצמח בארץ בסצינת המוזיקה העירונית, בעיקר בתל אביב בין שנות ה-20 של המאה העשרים ועד שנות ה-60. השירים הושפעו רבות מהעלייה האירופית, וניכר כי הם אימצו מודלים בידוריים שמקורם במרכז אירופה כגון קברטים, תיאטראות, מחזות זמר והופעות בבתי קפה. בשירה פופולרית, בניגוד לשירי עם, נכללים שירים שהוכתבו על ידי כוחות השוק, שירים שהוקלטו והופצו בצורה מסחרית, ומטרתם היתה לבדר ולמשוך קהל רב ככל שניתן. בשירים הפופולריים בתקופת היישוב ולאחר קום המדינה ניתן לראות מאפיינים טקסטואליים הכוללים שילוב בין משלב שפה גבוה לנמוך, ואף שילוב של מילים לועזיות בשירים. כמו כן ישנו שילוב והתייחסות לציטוטים מהמקורות המקראיים. תוכן השירים עסק בנושאים קלילים יותר מאשר השירה בתקופה שקדמה לה, שירה קוסמופוליטית שאפיינה את השירה הפאן-גלובלית – אהבה, זוגיות, החיים בעיר (בדגש על העיר תל אביב), בילויים והנאות. הטקסט היה קליל והומוריסטי, ובה בעת חלק מהשירים הציגו גם סוג של ביקורת באמצעות סאטירה או פרודיה – כלפי הנהגת היישוב, כלפי עולים מעדות ספציפיות וכלפי 'האינטלקטואליזם הרציונלי'. בשירים אלו עדיין ניכר העיסוק באידאולוגיה הציונית ובאקטואליה, אך נדחק לשוליים אידאל הקולקטיביות, והם הכילו פחות עיסוק ב'אנחנו' ויותר ב'אני'. מאפייניהם המוסיקליים של השירים מאותה תקופה היו מבוססים בסגנונות פופולריים לתקופה, המוזיקה שנכתבה היתה בעלת מוטיבים מערביים (סווינג, ג'אז, מחזות זמר, קברט וטנגו), ונשענה על מקצבי ריקוד סלוני כדוגמת הצ'יה צ'יה, הואלס ובעיקר הטנגו. כלי הנגינה העיקרי בשירים אלו היה הפסנתר, כאשר בחלוף השנים הצטרפו כלי נשיפה כדוגמת הקלרינט והחצוצרה כמו גם מערכת תופים. הפסנתר, ומאוחר יותר התופים, נתנו טון קצבי למוזיקה, קצב שאפשר לרקוד לצלילו, בהתאמה למאפייני השירים ומקומות הצריכה שלהם.

המאפיינים הטקסטואליים והמוסיקליים של השירים הפופולריים בתקופת היישוב נובעים בעיקר מתוך השימוש המרכזי שלהם למטרות בידור. השירים צמחו במסגרת סצנת המוזיקה העירונית בעיקר בתל אביב. שיא פריחתם התרחש בין שנות ה-20 לסוף שנות ה-50. התכנים לא היו ממומנים ומגויסים למטרות חינוכיות לאומיות ולכן השרדותם היתה תלויה בביקוש הציבורי ובכוחות השוק.

השירים הפופולריים בוצעו בתיאטראות רביו (בהופעות שכללו מערכונים ושירים), בבתי קפה, מועדונים ובתי מלון. הקהל היה מגוון ורב זהויות; בראש וראשונה המעמד העירוני הבורגני שהגיע בשני גלי העלייה, הרביעית והחמישית, מערים במזרח ומרכז אירופה בעיקר מפולין וגרמניה והתיישבו בערים המרכזיות בארץ. קהל זה הכיר את התרבות האירופאית של תחילת המאה העשרים, כמו תרבות התאטראות שהיו בברלין ובבודפשט ולא רצה להתנתק ממנה. היה גם קהל עירוני ותיק יותר, בעל השאיפות הציוניות. קהל נוסף שהגיע למוקדי הבידור והפנאי היו חיילי ופקידי הממשל הבריטי. הנושאים, בהתאם, היו מגוונים ופנו לקהל הרחב. תוכן השירים התמקד לרוב בנושאים אוניברסליים כגון הנאות הרגע ורגשות אישיים. לחלק מהשירים הפופולריים היה אופי סטירי וחלקם כללו נושאים לאומיים מקומיים - לעיתים תוך ביקורת על ממשלת המנדט הבריטי, על המוסדות הציוניים והמפלגות הפוליטיות. מבחינת משלב השפה העברית, נעשה שימוש בסלנג, בשיבושי לשון ובהחדרת מילים לועזיות לשפה, לצד שפה גבוהה וציטוטים מהמקורות. גם מקורות ההשראה המוסיקליים של השירים נבעו מהמטרה הבידורית והאופי היותר מערבי ופחות חלוצי של הקהל. הסגנון המוסיקלי של השירים שאב במידה רבה מהמוזיקה הפופולרית העולמית של אותה תקופה, כמו התאטרון המוסיקלי, מוסיקת ג'אז ומוסיקת ריקודים סלוניים (כגון טנגו, פוקסטרוט, ולס, רומבה ועוד). בנוסף הושפעו השירים הפופולריים משירים אתניים בסגנון עדות יהודיות מתימן ומזרח אירופה.

שירי א"י: בין שיר עם לשיר פופולרי

שיר עם	שיר פופולרי	זהות המחברים
לא תמיד ידועה ("לחן עממי")	ידועה	אופן הפצה
בעל פה	בהקלטה	

להקות צבאיות -

תפקידים פנים-צבאיים: יצירת "גאוות יחידה", בידור החיילים, העלאת המורל
תפקידים לאומיים-כלליים: חשיפת העולים הצעירים לתרבות הצבר

מטרות/תפקידי הלהקות הצבאיות

- בידור החיילים
- העלאת המורל ובניית גאוות יחידה
- כלי להפצת אידיאולוגיה ציונית ודמות ה"צבר"

סתירה מובנית

הגורמים המייצרים את הסתירה

- הצלחתו של גוף צבאי בשוק האזרחי
- גילם הצעיר של החיילים (חברי הלהקות וקהלן)

מהות הסתירה

- מצד אחד: תפקידיה הצבאיים-לאומיים של הלהקה הצבאית
- מצד שני: הרצון להתעדכן בהתרחשויות העולמיות בתחום המוסיקה, כולל המסרים הטקסטואליים הפציפיסטיים לפרקים, וכן להיענות לביקוש הקהל האזרחי

3 התקופות של להקת הנח"ל

התקופות נבדלות זו מזו בהפקה המוסיקלית והבימתית ומקורות ההשראה המוסיקליים והטקסטואליים

תקופת הפשטות - עברית

הלימה בין תפקידי הלהקות ובין תכני השירים. מקרה מייצג: "הורה היאחזות". ייצוג ייחודיות הנח"ל ("גאוות יחידה") תוך בידור החיילים.

- שירת מקהלה באוניסון (אחדות - Unison) או סולנים
- כלים מלווים - אקורדיון, דרבוקה, גיטרה קלאסית
- הקפדה על עברית תקנית וזמרה מדויקת.
- דוגמא - יא משלטי, הורה היאחזות.

תקופת הפופ הקצבי והנלהב - ישראליות גלובלית

- מעבר הדרגתי לצליל של להקת רוק
- עיבודים קוליים מפותחים
- פחות הקפדה על עברית תקנית, שימוש בסלנג.
- השפעות גלובליות מתחילות לחלחל - מחזות זמר, ג'אז, מיוזיקאלז.
- כלים - אקורדיון, כלי הקשה, פסנתר, גיטרות.
- לדוגמא - עוד לא אכלנו, מחר, גשם בוא, ישן בנות.

ראוותנות - ישראליות גלובלית

- שיא הפופולריות של הלהקות הצבאיות.
- הלהקות מתרחקות מהמטרות המקוריות שלהן.
- הרבה נגנים, גיטרה חשמלית, בס חשמלי, אורגן, כלי נשיפה וכלי מיתר.
- הפקות גדולות עם תפאורה, הגברה וחשמל.
- מוזיקה ומקצב נוטה לרוק.
- מצד אחד שירים מסוימים זכו למעמד מקודש: 'מה אברך', 'גבעת התחמושת'.
- מצד שני ביצוע 'שירי שלום' על ידי להקה צבאית היוו קונפליקט ישיר למטרות של הלהקות. "שיר לשלום" הוא דוגמא נוספת לסתירה בין תפקידי הלהקות והפתיחות לסצנת המוסיקה העולמית. במקרה זה הסתירה מודגשת על ידי מקור ההשראה ששימש את מחברי "שיר לשלום" והקשר ההיסטורי בו הוא בוצע.

הסגנון הטקסטואלי והמוסיקלי של הלהקות והשתנותו עם הזמן נובע מהמפגש בין תפקידי הלהקות הצבאיות והצלחת הלהקות בשוק האזרחי המסחרי. גורמים אלה מתקשרים למעבר ההדרגתי מעבריות לישראליות גלובלית במוסיקה הפופולרית בישראל. כל אלה משתקפים ב"שיר לשלום": הסתירה בינו ובין תפקידי הלהקות מצד אחד והקשר בינו ובין הישראליות הגלובלית מצד שני.

אחד הדברים האופייניים של הלהקות הצבאיות היה שימוש ב'תוכנית' – שירים משולבים במערכונים שבנויים מסביב לתוכן עם רעיון ספציפי, איתו היו מופיעים, ובסוף מקליטים על תקליט. כל להקה עסקה בנושאים שנגעו ליחידה שלה. הרבה פעמים היה עיסוק בתכנים הומוריסטיים, אבל היו גם עיסוקים בתכנים רציניים, הירואים. העמדה – האופן בו להקה מגישה את השירים. היו משולבים בכך צעדי ריקוד, דיאלוגים בין המשתתפים, תנועה, תפאורה. ריקודי העמדה הפכו להיות נפוצים מאד.

מקצצה לקריירה אזרחית בתחום הבידור: משנת 1950 עד 1975 שירות בלהקה צבאית כמעט והבטיח המשך קריירה בתחום המוזיקה לאחר היציאה לאזרחות. זמרים כדוגמת יהורם גאון, אריק אינשטיין, יגאל בשן, ירדנה ארזי ושלמה ארצי כמו גם אמנים מפורסמים רבים החלו את הקריירה שלהם בלהקות הצבאיות, שם צברו ניסיון, מוניטין וקשרים עם תעשיית המוזיקה.

הלהקות הצבאיות היו הרכבי בידור שהקים הצבא על יחידותיו השונות, בשנות ה-50 המוקדמות. מטרתן המקורית, שהוגדר כפנים ארגוני, היתה חינוכי וייצוגי – להעלות את מורל החיילים, לספק להם בידור והווי חברתי ולבטא את הייחודיות של החייל אותם ייצגו, כמו גם יצירת גאוות יחידה בקרב החיילים בפניהם הופיעו. בנוסף לכך היתה מטרה לא רשמית ללהקות אלו, שביטאה את תפקידם הלאומי כללי, והיא לחשוף בפני חיילים עולים חדשים לתרבות הצברית ולעיקרי האידאולוגיה הציונית, כמו גם יצירת זהות ציונית בקרב הדור/המחזור הבא – אהדה לנופי הארץ, הגנת הארץ ובנייתה. הלהקות הצבאיות היו קטנות וניידות – במשאל צבאית אחת הועמסה תפאורה, מערכת תאורה, מערכת הגברה ואביזרים ששימשו בשירים, פזמונים ומערכוני הלהקה, והלהקות נויידו להופיע בפני חיילים במשלטים, האחזיות, מוצבים ובסיסים מרוחקים, בשעת מלחמה ובשעת רוגע, בכדי לספק הפוגה תרבותית כמו גם שיפור מוראלי. הלהקות ניגנו בעיקר על כלים אקוסטיים – כאלו שניתן היה לנייד בקלות יחסית – כגון אקורדיון, גיטרה אקוסטית וכלי הקשה. בתקופה המוקדמת של הלהקות הצבאיות (תקופת הפשטות), היתה הלימה מושלמת בין תפקידי הלהקה הצבאית ובין התכנים גם בסגנון המוזיקלי וגם במילים. העבריות (צבריות) היתה לגורם מתווך בין תפקידי אותן להקות לתכני השירים. כל הברה היתה מודגשת ולא מסולסלת, המוסיקה התאפיינה בנגינה באקורדיון וגיטרה אקוסטית והעמדה בימתית ומוסיקלית ברוח הפשטות – בהתאמה לתנאים בהן הופיעו הלהקות. להקת הנח"ל, מהלהקות הצבאיות הבולטות ביותר, הכניסה סגנון צעיר ורענן למוזיקה הישראלית. מטרותיו של הנח"ל – הנוער החלוצי הלוחם התבטאו בעבודת ארץ ישראל, התיישבות, אחיזה בקרקע תוך שילוב הגנה על המולדת, ולהקת הנח"ל יצגה חיבור שורשי וחזק למטרות אלו. להקת הנח"ל זוהתה מאד עם העבריות, אך לצד הקליל והפחות טרחני שלה, ובהתאמה לא ביצעה שירים 'מטיפים' לאידאולוגיה, אלא שירים שעסקו ברוח הישראלית העברית, והעברת המסרים האידאולוגיים באופן קליל והומוריסטי.

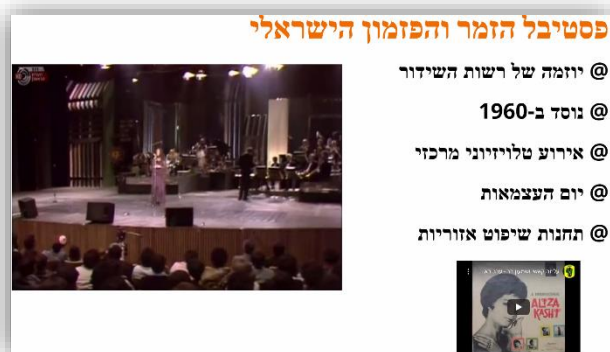
הלהקות הצבאיות היו קבוצות של חיילים שבמסגרת שירותם הצבאי היוו גוף שמטרתו היתה לבדר חיילים. חברי הלהקה היו בעלי כשרון תאטרלי ו/או כשרון מוזיקלי (שירה ונגינה). ללהקות היה במאי ומנהל מוזיקלי, ולעיתים אף כוריאוגרף. במלחמת יום העצמאות פעלו בארץ 9 להקות צבאיות כאשר הבולטת שבהן היתה 'הצי'בטרון'. פעילות הלהקות כללה: שירה, מחזות, ריקודים וקטעי קריאה.

בצה"ל פעלו להקות צבאיות רבות מאז הקמת מדינת ישראל. בשנות ה-50 וה-60 התבלטה להקת הנח"ל שהכניסה סגנון צעיר ורענן למוזיקה הישראלית. הלהקות הצבאיות זכו להצלחה רבה בקרב החיילים וגם בקרב האזרחים, הן הופיעו גם מחוץ לצה"ל, הפיקו תקליטים, השירים שלהם נוגנו בתחנות רדיו והפכו ללהיטים. רבים מהזמרים, השחקנים, האומנים והיוצרים בתרבות הישראלית הם בוגרי הלהקות הצבאיות.

להקה צבאית ישנם תפקידים פנים-צבאיים: יצירת "גאוות יחידה", הגברת תחושת השייכות של החיילים ליחידתם, בידור החיילים והעלאת המורל. כמעט לכל יחידה היתה להקה צבאית משלה.

להקות הצבאיות היו גם תפקידים לאומיים כלליים: ללמד את תרבות הצבר, מה זה להיות ישראלי. הלהקות שימשו כלי תרבותי שבאמצעותו התוודעו המהגרים למציאות הישראלית. החיילים, צעירים בני 18-21 שנבדלו זה מזה במדינות המוצא של משפחותיהם ובמורשתם התרבותית נחשפו באמצעות שירי הלהקות למצע 'הכל ישראלי' של האידאולוגיה הציונית ורוח הצבר.

פסטיבל הזמר הישראלי



- פסטיבל הזמר הישראלי: עבריות (התקופה המוקדמת) וישראליות גלובלית (תקופת האירוויזיוניזציה)
- לצד המחויבות לעבריות (מטרת הפסטיבל המקורית), התקופה המוקדמת בפסטיבל הזמר הישראלי הדגימה גם השפעות גלובליות
- השתקפות יחסה של הישראליות הגלובלית למוסיקה בעולם בתקופת האירוויזיוניזציה
- פסטיבל הזמר המזרחי כניסיון איחוד בין העדות (יוסף בן ישראל). מזרחיות (בע"מ) - מזרחיות 'מדוללת'.
- קבלה מול הדרה בפסטיבל הזמר המזרחי

פסטיבל סן רמו – פסטיבל באיטליה שהתחיל בשנות החמישים, ולימים הפך לאירוויזיון. השפיע על סגנונות 'הפופ הרגשני'. * סגנון סן רמו (או אירוויזיון): שירים עם הרבה פאתוס, ויבראטו ומודולציה בפזמונים החוזרים.

פסטיבלי הזמר שנוסדו בישראל משנות ה-60 ואילך, המחישו באופיים את המורכבות התרבותית ההולכת וגוברת בארץ בתקופה זו. פסטיבל הזמר הישראלי הוקם במטרה מוצהרת להנחיל לתושבי ישראל את מהות הישראליות העברית וערכיה, וזו באמצעות המסורת המוסיקלית המזוהה איתה. תחרות פסטיבל שירי זמר נועדה לשמש מסגרת לעידוד כתיבתם של שירים עבריים איכותיים חדשים, והיתה בראשיתה מחויבת למסורת שירי א"י ולעבריות. בתחילת דרכו, פסטיבל הזמר הישראלי, בדומה ללהקות הצבאיות, הושפע מהתרבות הגלובלית. (זרמי מוזיקה פופולריים גלובליים ופסטיבל סן רמו). בשנות ה-70 הפסטיבל הפך לתחרות פופ מיינסטרים אשר שיקפה כמה מן המגמות התרבותיות של הישראליות הגלובלית. המטרה המקורית של יוזמי פסטיבל הזמר הישראלי הייתה: קידום כתיבת שירים עבריים ישראלים בעלי לחן ומילים מקוריים. הרעיון היה ליצור משהו חדש במוסיקה הישראלית, שלא יכלול אלמנטים שהיו נפוצים במוסיקה הישראלית של שנות ה-50.

ראשי רשות השידור טענו "בשנות החמישים פעלו אומנים ששרו שירים איכותיים לצד שירים זבלים" (שירים מחו"ל), "החלטנו לנקות את העשבים השוטים" – כלומר את הטנגו ומקצבי ריקוד סלונים צרפתיים, השפעות איטלקיות, צרפתיות וכד'. הייתה הדחקה כלפי המוסיקה שהגיעה מהתרבות המערב אירופאית, כמו גם לשירה וביצועים שלא 'התאימו' למסגרת התרבותית אותה הגדירו מראש מארגני הפסטיבל וראשי התעשייה. בתקנון פסטיבל הזמר העברי נכתב כי "הפסטיבל יהיה תחרותי ומטרתו לעודד כתיבת שירים ברוח הארץ". שימוש נרחב בטקסטים תנכיים – נועד להבדיל בין תוכנם המילולי של השירים העבריים לבין השירים הפופולריים העדכניים. פסטיבל הזמר העברי הוא הביטוי הרצון ליצירה ישראלית חדשה, ע"י חיבור למורשת ולתרבות החילונית, ובנוסף היה רצון לחיבור הטקסטואלי של שירי הפסטיבל לטקסטים מהתנ"ך. (שורשיות).

עם הזמן, ירד קצב כתיבתם של שירים ישראלים אותנטיים תוך כדי חשיפתה הגוברת של המוסיקה הפופולרית הגלובלית בישראל, והנוקשות בתנאי הקבלה של שירים לפסטיבל פינתה מקומה לטובת האופי התחרותי של האירוויזיון, כך שהפסטיבל החל משמש כתחרות 'קדם' לאירוויזיון האירופי.

יחסה של הישראליות הגלובלית לסצנת המוסיקה הפופולרית העולמית מתבטא בשינוי שחל בשירי הפסטיבל תוך כדי האירוויזיוניזציה. השינוי מתבטא בנושאי השירים ובסגנונם המוסיקלי.

השפעה

- @ עידוד כתיבת שירים חדשים
- @ הסבת תשומת לב תקשורתית למבצעים ויוצרים חדשים
- @ יצירת הילת ניצחון סביב שירים מסויימים
- @ קביעת המודל לשאר הפסטיבלים
- @ הפך לקדם אירוויזיון

פסטיבל הזמר הישראלי נוסד ב-1960 על ידי רשות השידור במטרה

לעודד כתיבה של שירים עבריים ומקוריים. בשנות החמישים בלטו בארץ סגנונות מוסיקה כגון טנגו ושנסון צרפתי. ז'אנרים אלו ונוספים אומצו בתיאטראות, בבתי הקפה וברדיו. החשש מגלובליזציה, חדירת השירים הפופולריים

מהעולם, דחיקת שירי ארץ ישראל לשוליים והשחתת הערכים הציוניים, הוא שהיווה טריגר להקמת הפסטיבל. תקנון הפסטיבל כלל סעיף מהותי שדרש כי השירים המועמדים יהיו שירים הכתובים בעברית, ברוח הארץ.

מעבריות לישראליות

התהליך שעבר פסטיבל הזמר הישראלי ממקורותיו האידאולוגיים דרך התרופפות התנאים לקבלת הביצועים ועד לאירוויזיוניזציה. ירושלים של זהב מציג את השגת המטרות המקוריות של הפסטיבל, אך עם השנים אנו רואים התפתחות מתרבות עברית לתרבות ישראלית, בהשוואת השירים שזכו ב-1969 במקום השני ובמקום הראשון ובוצעו על ידי יהורם גאון (עץ האלון ובלדה לחובש) מול השירים בשנות 3-72. הלחן של עץ האלון הוא לחן שיר ארץ ישראל. נבל, חליל, ביצוע רגוע. טקסט על עץ האלון.

הלחן של בלדה לחובש הוא מארשי, תיפוף קצבי, כינורות. סיפור גבורה מלחמתי. לעומת זאת השיר ב-1972 טוב לי לשיר בעולם – הוא שיר קיצבי, חצוצרות, טרומבון, תופים, גיטרה, בס, להקה ששרה יחדיו, הרמוניה. גוף ראשון יחיד, טקסט קליל. ההשפעה הגלובלית המרכזית היא ג'יימס בראון, סגנון הפאנק (גרסא אפרו אמריקאית לרוקנרול).

השפעה דומה אפשר לשמוע בשיר המנצח מ-1973 – 'שיר בבוקר בוקר' של שלמה ארצי ושוקולד מנטה מסטיק. תזמורת עם כלי נשיפה ממתכת, תוף קיצבי. שלמה ארצי לא הרבה אחרי שהשתחרר מחיל הים, בתחילת הקריירה שלו, זכה במקום הראשון בפסטיבל הזמר.

אירוויזיוניזציה

"אירוויזיוניזציה"

@ השפעה הולכת וגוברת של תעשיית המוסיקה
@ החל מ-1977 כבר לא נערך ביום העצמאות
@ החל מ-1978 השיר הזוכה נשלח לאירוויזיון
@ ב-1981 שונה שם התחרות ל"קדם-אירוויזיון"
@ זכויות באירוויזיונים של 1978 ו-1979

השלבים הסופיים בתהליך הטנספורמציה שעבר פסטיבל הזמר הישראלי בעקבות השפעות האירוויזיון והמוסיקה הפופולרית, תוך כדי התרחקות מהמקורות הארץ ישראלים.

כניסת השפעות פופולריות משירי אירוויזיון באירופה בשל הרצון לנצח בתחרות האירופית. נוגד את רעיון פסטיבלי הזמר, ומ-1981 שונה השם של פסטיבלי הזמר ל'קדם'.

ב-1978 זכה אבניבי באירוויזיון, וב-1979. סגנון שמזכיר דיסקו, כמו גם את להקת אבבא. העיבוד נתפר בסגנון הדיסקו, אך

בניגוד לסגנון זה השיר הללויה שזכה ב-1979, הוא לא בסגנון עדכני, אלא בסגנון יותר מיושן. הזכייה פעם שניה קרתה במקביל לחתימת הסכם השלום עם מצרים והפופולריות של ישראל באירופה.

הללויה (1979)

שמרית אור - קובי אשרת



הללויה לעולם
הללויה ישירו כולם
במילה אחת בודדה
הלב מלא בהמון תודה
והולם גם הוא
איזה עולם נפלא

סגנון ישן, מחזות זמר, תזמורת, לחן מתקתק, סולם מאג'ורי. מילים שעוסקות בשלום עולמי, אחווה – לא משהו ציוני. מצד שני למילה הללויה יש סטטוס כפול. הללויה היא מילה שלקוחה מספר תהילים, והמשמעות שלה היא להלל את אלוהים. מצד שני היא מילה שמוכרת בכל הארצות דוברות אנגלית. מילה גלובלית, בינלאומית. מה שתרגם לשיר להיות יותר קומוניקטיבי. מבחינת העיבוד השיר מתחיל ב'קטן' ומתגבר. אין פזמון. בבית הראשון גלי עטרי והפסנתר לבד, ובכל בית מצטרפים עוד נגנים וזמרים, הולך ומתגבר. מייצר תחושה המנונית כמו סצינת סיום של מחזמר, תחושת ניצחון. לא אופייני לשירת ארץ ישראל, לא בלחן שלו – סולם מאג'ורי, שיר נוסטלגי, ולא בתוכן. השיר מייצר זהות גלובלית, יש בשיר משהו מאד אמריקאי.

פסטיבל הזמר המזרחי: למנצח שיר מזמור

@ נוסד ב-1970 ע"י יוסף בן ישראל במסגרת רשות השידור

@ דומה במתכונתו לפסטיבל הזמר והפזמון

@ מאבק מזרחי על הכרה ומקום בליבה התרבותית



מטרות ומאפיינים

- צמצום פערים תרבותיים
- להביא את הקהל היהודי המזרחי לאולמות הממלכתיים
- להביא את הצליל המזרחי לקהל האשכנזי
- להעלות את הסטנדרטים של המוסיקה המזרחית.
- "תוצר לוואי": מזרחיות "מדוללת"

תזמורת ישראל בערבית כללה דרבוקה, חליל, כינור סולן, נגנים יהודים ממוצא ארצות ערב, מעירק, ממרוקו, ממצרים. ניגנו מוזיקה ערבית מסורתית. יוסף בן ישראל היה המנהל של מחלקת המוזיקה בערבית בקול ישראל. בן ישראל ראה שיוצרים ומבצעים מזרחיים לא מקבלים ייצוג בפסטיבלי הזמר העברי ולכן יצר את פסטיבל הזמר המזרחי. ביסס את מודל הפסטיבל על פסטיבל הזמר העברי. המטרה של יוסף בן ישראל היתה כפולה – לצמצם את הפערים בין התרבויות המזרחיות והמערביות ולפרסם את הסגנון המזרחי.

המוזיקה המזרחית היתה רק בהתהוותה. יוסף בן ישראל לא היה אליטיסט. שאף להרים את הבמה, להביא את המוזיקה לסטנדרטים של פסטיבל הזמר העברי. בשנים הראשונות לא עירב את העוד ואת הקרן בביצועים בפסטיבלים.

פסטיבל הזמר המזרחי: מאבק על הכרה

@ הטלוויזיה הישראלית סירבה לשדר את הפסטיבל הראשון

בשעות צפיית השיא

@ החל משנות ה-80 נפתח להשפעות של הפופ המזרחי

@ בפועל, המוסיקה עצמה היתה די דומה לפסטיבל הזמר הישראלי

קבלה והדרה בהקשר פסטיבל הזמר המזרחי:

- קבלה: ייסוד הפסטיבל על בסיס המודל של פסטיבל הזמר הישראלי, תחת חסותה של רשות השידור
- הדרה: שם הפסטיבל; הערמת קשיים מצד רשות השידור בכל הנוגע לייסוד ושידור הפסטיבל

הדרה מול קבלה

פסטיבלי הזמר הישראלי שיוסדו על ידי ראשי התעשייה האשכנזים הוקמו לשם שמירה על טוהר הישראליות והציונות. שירים שלא כללו מאפיינים של שירת ארץ ישראל והאדרתה לא נכנסו. במיוחד התייחסו בצורה מעקמת אף לזמר המזרחי שנתפס בעיניהם כנחות ו'צ'חצ'חי'. לכן מודרו הזמרים המזרחיים, התימניים, העירקיים מפסטיבלים אלו ובכלל מתעשיית המוזיקה המיינסטרימית - מהרדיו, מהטלוויזיה ומהעיתונות. ב-1971 קם יוסף בן ישראל, מנהל מחלקת התרבות של רשות השידור, והקים את פסטיבל הזמר המזרחי, לא בלי התנגדויות מצד הנהלת הרשות, ועם משאבים מועטים. הפסטיבל הזה פנה לקהילות של יוצאי עדות המזרח, אבל עדיין ניסה לפנות לחיך הכלל ארצי, מה שיצר את המזרחית המדוללת כפי שאפשר לראות ב'לקראת שבת' של בשן.

הכללתה והדרתה של המזרחיות כפי שהיא משתקפת בפסטיבל הזמר המזרחי: שם הפסטיבל, המודל עליו הוא מבוסס ויחסה של רשות השידור (ובפרט הטלוויזיה הישראלית) אליו (ספר- 165-161)

ההתנגדות לעצם קיומו של פסטיבל הזמר הרשמי שהקימה רשות השידור, התקיימה לאורך כל שנותיו. מבקרי מוסיקה, מוסיקאים, מפיקים, פוליטיקאים, מחנכים ואנשים פרטיים- מתחו ביקורת על הצורה, התוכן או הליכי השיפוט של הפסטיבל בגלגוליו השונים. בכל הנוגע לניהולו המוסיקלי נותר הפסטיבל נאמן למטרתו המקורית: לשמש במה לייצוגיות הישראלית, כפי שהיא מיוצגת ע"י העבריות והישראליות הגלובלית.

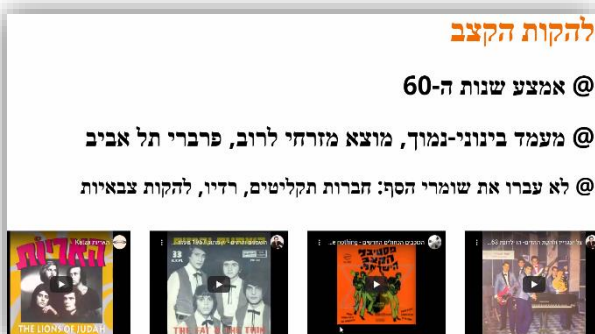
בדיוק מאותה סיבה, נשאר אחד הנושאים החברתיים המרכזיים מחוץ לגבולות טריטוריית הפסטיבל: מתן ביטוי למרקם הרב תרבותי של החברה הישראלית. מעולם לא היה בפסטיבל מקום למוסיקה של יהודי המזרח או לצורות אחרות של מוסיקה יהודית מסורתית. למסורות אלה לא היה סיכוי להיכנס אפילו לשלבים המוקדמים של התחרות. כתוצאה מכך, קבוצות ציבוריות שונות הפעילו לחץ חברתי על בכירי רשות השידור, מה שהוביל לכינון פסטיבלים של

המגזר, שיוחדו לסגנונות מוסיקליים מסוימים, המשויכים למגזרים חברתיים מוגדרים. הדומיננטי מבניהם היה פסטיבל הזמר המזרחי. המודל שעמד לנגד מארגני פסטיבל הזמר המזרחי היה פסטיבל הזמר הישראלי. המודל מתבסס על מרכיבים דומים לפסטיבל הזמר הישראלי - שימוש באולמות גדולים, שידורים חיים בטלוויזיה וברדיו, הפצת שירים לקהל הרחב, מערכת שיפוט ועיבודי שירים.

התייחסות רשות השידור לפסטיבל הזמר המזרחי: אטימות, חוסר סבלנות, התנשאות והתעלמות מכל מה שאינו דומה לערכיהם הציוניים 'האשכנזיים'. מטרת פסטיבל המזרחי היתה לעודד לכידות באמצעות מוסיקה, להביא את המוסיקה והאומנות לכלל העם, וזו בכדי לצמצם פערי תרבות וחוסר הבנה בין יהודי המערב ליהודי המזרח. אך למעשה, הלחנים המזרחיים שנבחרו, עובדו על ידי מעבדים אשכנזיים. מה שאיבד מהאותנטיות בהמשך הדרך (הקלטות שירים). כמו כן לזמר המזרחי אין תקן לתקציב מבחינת רשות השידור. שמו של הפסטיבל 'למנצח שיר מזמור', נלקח מפסוק ידוע מתהילים. ייחוס תנכי הצביע על ההלימה בין תכני הפסטיבל למסורת היהודית - ולא דווקא במובן הדתי, אלא במובן של יצירת קשר לעברם התרבותי של היהודים הלא מערביים. שמו של פסטיבל הזמר המזרחי לא כלל את המילה "ישראל" מפני שבפסטיבל ה'רשמי' כבר נעשה שימוש בשם זה (עוד סממן להדרה). לפיכך, נותרה המוסיקה המזרחית מחוץ לגבולות הישראליות.

כביטוי בולט להדרה של הפסטיבל סירבה רשות השידור להעביר את הפסטיבל בטלוויזיה וברדיו בשעות ה'פריים טיים', ועמדתם היתה כי הסגנון המוסיקלי של השירים מתאים יותר ללוח השידורים הערבי, המשודר בשעות אחה"צ המוקדמות. ואכן, הוחלט לשדר את הפסטיבל ביום שישי אחה"צ, לפני כניסת השבת, במסגרת לוח השידורים בערבית. **המודל התבסס על שיקוף ועמדה דו- ערכית, מצד אחד הוא סימל את השיבה לשורשים המוסיקליים של יהדות המזרח, ומצד שני את הרצון להפוך לחלק מן הישראליות הגלובלית מבלי לוותר על הזהויות האתניות.**

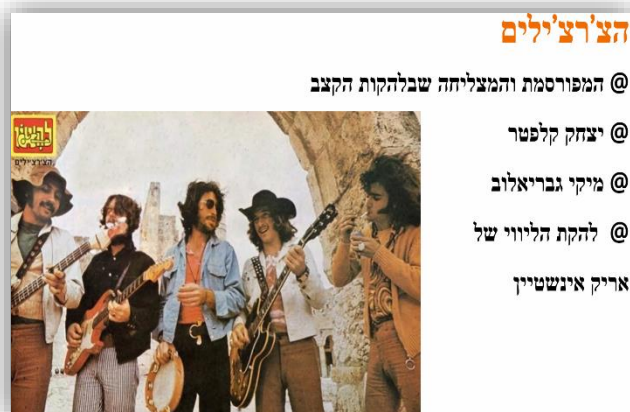
- רוק בישראל: בין עבריות לישראליות גלובלית
- תמצית ההבדל בין דחיית להקות הקצב את מסורת שירי א"י ודחיית האליטה מסורת זו: התעלמות מרעיון המוסיקה הפופולרית הלאומית (להקות הקצב) לעומת החיפוש אחר מוסיקה פופולרית לאומית חדשה (האליטה)



להקות הקצב - החלוצות של הרוק הישראלי.

- בתחילת הדרך, להקות הקצב אימצו את הרוק האנגלו-אמריקאי ללא התאמות לתרבות בארץ - כלומר, ללא "ישראליות".
- הרקע התרבותי והמעמדי של חברי הלהקות כגורם להעדר ה"ישראליות" של הרוק בעבודתם.
- המסגרות המוסיקליות בהן פעלו חברי הלהקות – וגם אלו שבהן הם לא פעלו – כגורם נוסף להעדר ה"ישראליות".
- העדר ה"ישראליות" מתבטא ברפרטואר הלהקות בתחילת דרכן – קאברים לרוק אנגלי ואמריקאי ושירים מקוריים באנגלית.
- לסיכום: להקות הקצב דחו את תרבות המוסיקה הפופולרית השלטת בשנות ה-60 (שירי א"י), וכן לא גילו עניין מיוחד ביצירת מוסיקה לאומית חדשה. במקום זאת, חבריהן שאפו להשתלב בסצנת הרוק העולמית.

באמצע שנות השישים, כאשר מעמדן של הלהקות הצבאיות ושירי ארץ ישראל כשולטות במצעדי הפזמונים, להקות הקצב פעלו בשולי התרבות המוזיקלית בישראל. להקות אלו הוקמו בעיקר על ידי צעירים מזרחיים ממעמד הפועלים אשר שאפו להשאיר את חותמם על סצינת הרוק המקומית, ואף העולמית. להקות אלו ביצעו במופעי בידור גרסאות כיסוי לשירי רוק של הביטלס, האבנים המתגלגלות, הקינקס, הביץ' בויז ודומיהן באנגלית עילגת. ביצירותיהם ניכרה דחייה של שירי ארץ ישראל והתרבות המיוצגת בהם, שכן היתה זו דרכם למחות על חוסר הייצוג שלהם בתרבות המוזיקלית. המוסיקאים הצעירים, שהגיעו מהפרוורים, לא התקבלו ללהקות הצבאיות, נשבו בצלילה של מוזיקת הרוק הגלובלית, והקימו הרכבים מוסיקליים שהיוו הומאז' ללהקות הרוק הנוכריות. להקות אלו, דוגמת ה'צ'רצ'ילים', האריות, השמנים והרזים ועוד, נחלו הצלחה רבה בקרב צעירים רבים, חרף העובדה שהמוסיקה שלהם נשמעה אך ורק במועדונים בדרום תל אביב, וכמעט ולא זכתה להכרה מחוצה להם. הלהקות הביעו מרד והתרסה חסרי תקדים במוסיקה הישראלית, ואף ברוק הישראלי שצמח אחריהם, הן שרו בעיקר על אהבה, מיניות ובידור. תכונות מוזיקת הרוק העולמי באותן שנים כללו סאונד וסגנון שירה ייחודיים, ביטויים פיזיים תואמים (ביגוד, הופעה שכללה בתוכה אלמנטים תיאטרליים ועוד), היוו השראה לאותן להקות קצב שעיקר פעילותם התמקד במועדונים קטנים – ברמלה, בבת ים ובדרום תל אביב. תופים, גיטרות חשמליות וקאברים באנגלית, לעיתים קלוקלת לשירי רוק של להקות מהעולם, כדוגמת הביטלס, רולינג סטונס, דיפ פרפל ועוד, היו לסממנים מוכרים של סצנת הרוק הישראלי באותן שנים. עם השנים החלו אותן להקות קצב להופיע עם שירים מקוריים שכתבו באנגלית, אך עדיין לא זכו לתמיכת הממסד ואושיות עולם המוזיקה בארץ, הודרו מהרדיו ומחברות התקליטים, כאשר הז'אנר נתפס כסגנון מוזיקה נחות וחולף ומעביר מסרים משחית נוער. באופן קונטרסטי ללהקות הקצב, חברי קבוצה שנודעה לימים כ'אליטה' של הרוק הישראלי והורכבה ברובה ככולה מגברים אשכנזים ממעמד חברתי גבוה, ותיקים בארץ, ששירתו כמעט כולם בלהקות הצבאיות ויצאו עם קריירה מבוססת, הם אלו שבתחילת שנות השבעים ובמהלכן החלו את הישראליות לרוק האנגלו אמריקאי, בהתאמת התכנים והמסרים לקהל הישראלי ולישראליות ובכך ייסדו את הרוק הישראלי.



האליטה של הרוק -

ה"אליטה" של הרוק הישראלי

- אינשטיין, חנוך, כוורת
- רוק כמוסיקה לגיטימית?
- הון תרבותי והביטוס: בוגרי להקות צבאיות
- היכרות עם שירי א"י וקשרים בתעשיית המוסיקה
- שרו חומר מקורי בעברית (בניגוד ללהקות הקצב)

■ ה"ישראליזציה" של הרוק התרחשה בסופו של דבר על ידי קבוצת אמנים המכונה "האליטה של הרוק הישראלי".

■ הרקע המעמדי והתרבותי של חברי קבוצת האליטה (השונה מזה של חברי להקות הקצב) איפשר את ה"ישראליזציה".

■ לצד ההיכרות וההערכה למסורת שירי א"י, גם בכמה משיריהם של חברי קבוצת האליטה ניתן להבחין בדחייה של שירים אלה.

■ *בניגוד ללהקות הקצב, חברי קב' האליטה שאפו לעדכן את המוסיקה הלאומית הישראלית. זה מתבטא ברפרטואר שלהם, שהורכב בעיקר משירים מקוריים בעברית. שתי עמדות מנוגדות כלפי שירי א"י – המקרה של אריק איינשטיין נקודת המוצא: "זמר ארץ ישראלי" (להקת הנח"ל, פסטיבלי הזמר) עמדות כלפי שירי א"י

■ מעבר אל הרוק תוך "הפניית עורף" אל שירי א"י

■ בחינה מחודשת של שירי א"י והתאמתם למציאות המוסיקלית והתרבותית החדשה בישראל
מקרים פרטיים של היחס לשירי א"י מצד חברי האליטה:

■ שתי הגישות המנוגדות של איינשטיין כלפי שירי א"י: התרחקות משירים אלה; התאמתם למציאות המוסיקלית והתרבותית הישראלית החדשה

■ המפגש בין רוק ושירי א"י אצל שלום חנוך: שילוב בין מאפייני שני הסגנונות בטקסטים שלו

האבות המייסדים של הרוק הישראלי שהתחנכו בלהקות הצבאיות. חברי האליטה אימצו את השיטות של היצירה, ההפקה והביצוע של מוסיקת הרוק, ושילבו אותן בחומרים התרבותיים והמוסיקליים של ישראל. כדי להבין איך התייחסו חברי האליטה למה שרצו לבצע, אפשר להביא כדוגמה, קטע מתוך הסרט "שבולל", שבו מתראין אריק איינשטיין וחבורת לול לועגים לפרקטיקות בתחום המוסיקה הפופולרית בישראל בשנים הללו, כמו למשל לעג לביצוע להיטים בשפות זרות, כדי לנסות להתקבל לשוק המוסיקה העולמי. המוסיקאים הבולטים שנמנו על קבוצת האליטה הם אריק איינשטיין, מאיר אריאל, יצחק קלפטר, מיקי גבריאלוב, שלום חנוך, להקת "כוורת" ועוד.

! הון תרבותי – הניסיון בהקלטות שצברו האליטה בלהקות הצבאיות, החשיפה, היוותה מקפצה לקריירה שלהם. תרמה

להם הון תרבותי. כל חברי הרוק הישראלי כשסיימו את השירות הצבאי היו פופולריים כבר, ומצד שני היתה להם היכרות טובה עם שירי ארץ ישראל.

ישראליזציה של הרוק -

שנות ה-80

שנות ה-70

ישראליות גלובלית

עבריות מול ישראליות גלובלית

הרוק הופך לסגנון הדומיננטי

הרוק הוא אחד מתוך מבחר סגנונות פופולריים

■ אמנים אשר זוהו כמבצעי שירי ארץ ישראל ושירי פסטיבלי הזמר הפכו בשנות השמונים למבצעים ויוצרים בתחום הרוק

■ מאפיינים ייחודיים לתרבות הלאומית הישראלית: השימוש בשפה העברית (משחקי מילים), נושאי שירים הקשורים לתרבות הישראלית, מאפיינים מוסיקליים הנחשבים ישראליים-מקומיים

התאמה זו של הרוק לתרבות ולמוסיקה הפופולרית הישראלית מכונה ה"ישראליזציה" של הרוק.

*מכאן נובע שה"ישראליזציה" של הרוק בשנות ה-60 וה-70 דרשה היכרות עם התרבות והמוסיקה הפופולרית ששלטה בישראל עד אז – שירי א"י.

המושג "ישראליזציה של הרוק" מתייחס לתהליך אימוצו של הרוק האנגלו-אמריקאי והתאמתו לתרבות המוסיקה הפופולרית בישראל. תהליך של יצירת רוק ישראלי שהושפע מהרכבי רוק אנגלו-אמריקאי, אך הותאם לחיך ולהווי של הקהל והתרבות הישראלית. תהליך זה הותנע על ידי המוזיקאים שנחשבו האליטה של הרוק הישראלי בסוף שנות ה-60 ותחילת ה-70 כפעולה של התרחקות משירי ארץ ישראל ויצירת מציאות מוסיקלית חדשה בישראל.

הרקע המעמדי והתרבותי של חברי קבוצת האליטה (יוצאי להקות צבאיות, קריירות מוסיקליות מבוססות, כמו גם רקע סוציאקונומי מבוסס), בניגוד לחברי להקות הקצב (שהגיעו מהפרברים, מעמד כלכלי נמוך, שלא שירתו בלהקות צבאיות, ללא קשרים בתעשיית המוזיקה), כמו גם מעורבותם עם גורמים בתעשיית המוסיקה וההשפעות שלהם עליה הם אלה שאפשרו להם לבצע את המהלך ה'מהפכני'. הסגנון התאפיין (בניגוד ללהקות הקצב) בשירי רוק בעברית, עם אלמנטים, תכנים ועיבודים שהותאמו לקהל הישראלי. כך למשל השתמשו במשחקי מילים (יו-יה של כוורת), נושאים הקשורים לתרבות הישראלית, גיטרות חשמליות בצורה מעודנת ולא 'מלוכלכת' בניגוד לרוק הגלובלי. ישראליות עשויה להתבטא במאפיינים מוסיקליים, אך היא משתקפת בראש ובראשונה בשפה בה נכתבו השירים ובתוכנם. לצד ההיכרות והערכה למסורת שירי ארץ ישראל, ניכר בשיריהם של חברי קבוצת האליטה דחייה של סגנון זה.

המושג הישראליות של הרוק מתייחס לתהליך יצירת שירי רוק ישראלים התואמים לתרבות הישראלית. בעוד להקות הקצב אימצו את הרוק האנגלו-אמריקאי ללא התאמות לתרבות בארץ (שירה באנגלית, מוסיקה 'פחות עדינה' באזני הקהל הישראלי), המוזיקאים אשר נחשבים לאליטה של הרוק הישראלי הם אלו אשר אזורו את הרוק - בתהליך ישראליות ובכך ייסדו את הרוק הישראלי. הם היו רובם יוצאי להקות צבאיות, מוכרים ואהובים שהכירו היטב את שירי ארץ ישראל, ויחד עם זאת הרגישו מעין דחייה ואי נחת מהאתוס עליו התבססו שירים אלו. הם ביקשו לעדכן את המוסיקה הלאומית הישראלית וכתבו בעברית שירי רוק ישראליים.

המרה/תמורה

המעבר מהתפיסה האסתטית של שירי ארץ ישראל לרוק הישראלי הוא מעין המרה דתית. לצד השינוי בחומרים עצמם חל שינוי באופן המוזיקלי – גיטרה חשמלית, תופים עם דגש על קצב, סינטיסיזרים.



גורמים לתמורה בשנות ה-80

- מהפך פוליטי ב-1977
- הסכם השלום עם מצרים ב-1979
- פתיחת השווקים ועלייה בהרגלי הצריכה
- חילופי דורות של "שומרי הסף": חברות תקליטים, עיתונות, רדיו

המרה ותמורה היא תופעה כללית שמתרחשת בשנות השמונים, ושלמה ארצי הוא הדוגמה המרכזית לתופעה הזו. אבל לא היחיד. זמרים שתחילת דרכם היא שירי ארץ ישראל, וכשהרוק הופך למיינסטרים בשנות השמונים הם עושים המרה לשירי רוק – שינוי הקו המוזיקלי, ואצל חלק מהאומנים שינויים בטקסטים.

השינוי בתפיסתם של מוזיקאים שהחזיקו בעמדות מפתח בתעשייה כלפי הרוק, והמחשבה כי סגנון זה כולל בתוכו את האותנטיות, היצירתיות והאומנות שקיימות במוזיקה הפופולרית, הביאה לשינויים אצל מוזיקאים ותיקים שזוהו קודם לכן עם שירי ארץ ישראל, והפכו למוזיקאי רוק תוך

המרה אסתטית. הדבר הוביל לשינוי בנקודת המבט ממשוה קולקטיבי וזהות ציונית אל לבטים, רגשות והתחבטויות האינדיבידואל. כלומר – מוסיקאים ומבצעים שפעלו במסגרת מסורות שירי ארץ ישראל או פסטיבלי הזמר זנחו את הדימוי שלהם לטובת זיהוי רוקי יותר, מתוך שינוי בתפיסת העולם האסתטית של אותם אמנים ואנשי מקצוע אחרים בתחום. לדוגמה – חוה אלברשטיין עם האלבום 'לונדון' (1989), שלמה ארצי החל מ-1978.

אצל שלמה ארצי ההמרה בולטת בשירה ה'דיבורית', סיפור של סיפור בצורה של שיר. הנושא מזכיר את השירים של ארץ ישראל, אבל המהות היא צורה שמתעסקת ביחיד, בנפש, ברגשות ולא בקולקטיב. ארצי מתעסק בנושאי ארץ ישראל של שכול ונקודת מבט אישית, אינדיבידואלית, של חייל שנמצא וחוזר משדה הקרב, חיילים שאיבדו חברים. מציג את ההתמודדות הפסיכולוגית עם הרגשות האלה. כתיבה אינטימית ואישית וחשופה, עיסוק עם רגשות עם עומק פסיכולוגי מעניין. מתרחש גם שינוי בהגשה הקולית של ארצי. לפעמים השירה דיבורית, הקול מחוספס לעומת השירים של ארץ ישראל. זו לא שינוי טבעי אלא מכוון שנלמד על ידו.

עד שנת 1978, השירים שביצע שלמה ארצי תאמו את הסטנדרטים של הארץ ישראליות כפי שרצה וחתר הממסד לייצגה. נקודת המפנה חלה עם האלבום 'גבר הולך לאיבוד', ממנו ואילך חל תהליך ההמרה של ארצי אל סגנון הרוק. השינוי העמוק לא פסח אף על גוון הקול של היוצר, זה שהיה רך והפך מחוספס ונוטף הבעה רגשית. ההמרה מהסגנון ה'ארץ-ישראלי' לסגנון הרוק באה לידי ביטוי בשלל מאפייני היצירה, אלה הטקסטואליים ואלה המוסיקליים, אך זו קרתה בהדרגה. על אף תפיסתו כנקודת המפנה, האלבום 'גבר הולך לאיבוד' הכיל גם שירים התואמים את מאפייני שירי א"י, כדוגמת 'האיש ההוא' למילותיו של המשורר נתן יונתן. כעשור מאוחר יותר במסגרת האלבום 'לילה לא שקט' (1986) ושיר הנושא מתוכו, נדמה כי ההמרה לסגנון הרוק הושלמה באופן מלא.

! 'רוקיזציה' של המוסיקה הפופולרית בישראל

תהליך בו סטנדרטים אסתטיים של הפופ והרוק האנגלו-אמריקאי הופצו בעולם החל משנות השבעים באמצעי תקשורת ההמונים, ואומצו במידות ובאופנים על ידי מוסיקאים בארצות שונות בעולם, שתרגמו את אהדתם זו לתוצר אותנטי וחדשני של מוסיקה מקומית.

המוסיקה הפופולרית בישראל בשנות ה-80 וה-90 עומדת בסימן של "רוקיזציה". העשייה המרכזית בתחום המוסיקה הפופולרית בארץ התרחשה בזירת הרוק. עניין זה מתבטא במוסיקה ובטקסט, בדפוסי חיבור השירים וביצועם, בהופעות וכן בכל הנוגע לשיווק ויח"צ.

הגורמים העיקריים לתהליך זה:

עלייתם של כוחות ליברליים קפיטליסטיים והתרחבות תרבות הצריכה בישראל.
הגעתו של דור חדש, שגדל על ברכי הפופ-רוק, לעמדות מפתח בתעשיית המוסיקה והתקשורת בישראל

אסתטיקת הרוק

הכלים שמנגנים בשירים, גיטרות חשמליות ואקוסטיות, בס חשמלי, תופים, אלה הכלים שהופכים להיות מאפיינים ומזוהים עם מוזיקת הרוק.

עבודת אולפן, עבודה מוזיקלית – שינוי שהתחולל במוזיקה הגלובלית בעקבות הביטלס. עד שנות השישים כשאומן היה נכנס להקלטות באולפן, המטרה היתה לשחזר את הצליל של הופעה חיה. כמה שיותר בצורה מדויקת. באמצע שנות השישים הפסיקו הביטלס להופיע. הם לא נהנו מהופעות כי כמויות הקהל היו כל כך גדולות שלא היו שומעים את עצמם (הטכנולוגיה של ההגברה לא היתה מספיק מפותחת). הם עברו לעבודה באולפן בלבד. ברגע שלא היו מחויבים להופעות הם הפכו את האולפן לכלי יצירתי נוסף, שהמטרה שלו לא לשחזר את הצליל של הופעה חיה אלא ליצור איתו צליל אמנותי שלא דווקא ניתן לשחזר אותו בהופעה חיה. תפיסת עיצוב הצליל באולפן בסגנון הרוק הפכה להיות נפוצה בהמשך.

בסופו של דבר באסתטיקת הרוק – דפוסי קריירה, יחסי ציבור, שיווק – חברת תקליטים מקליטה אומן, יש לה אינטרס כלכלי. עד לשנות השמונים תעשיית התקליטים בארץ לא היתה מקצועית. משנות השמונים תעשיית התקליטים לומדת את תהליכי העבודה של תעשיית המוזיקה בארצות הברית ובאירופה. מאמצים גישות שיווק, מכירות, מרצינדיז, יחסי ציבור בתקשורת, בעיתונות, תכניות טלוויזיה. כל אלו נועדו לקדם מכירות. כל אלו לא היו קיימים קודם לכן והחלו רק בשנות השמונים בארץ.

יורשים

התבססות של הרוק כזרם המוסיקלי תרבותי הדומיננטי במוסיקה הפופולרית בישראל במהלך שנות השמונים הובילה לכמה מגמות מובחנות. מחד המשך הפעילות האמנותית של קבוצת העלית ומנגד צמיחתם של יוצרים ומבצעים שאפשר לראותם כ"יורשי" קבוצת העלית. יהודית רביץ ואביב גפן קיבלו מעמד זה בשל הקשר האישי שלהם עם חברי קבוצת העלית.

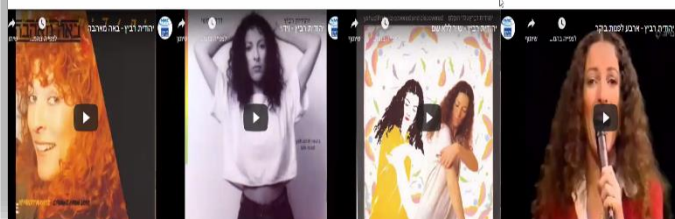
יורשים: אביב גפן

@ השפעות מוסיקליות: שלום חנוך, פינק פלויד
@ פרפורמנס חזותי של "גלאם רוק" ותופעת הערצה, אליל נוער
@ שנוי במחלוקת: פציפיסט, דיכאוני, מורד, פרובוקטור
@ רוק ישראלי טיפוסי, שירה בציבור בהופעות
@ זיקה לשירי א"י: שימוש ב"אנחנו", הכנרת כסמל
@ אימוץ מודע של אסתטיקת שירי א"י (יומן מסע, 2000)

יורשים: יהודית רביץ

@ לראשונה זמרת שכותבת בעצמה את החומרים, Singer-Songwriter

@ משטוש וחפיפה בין רוק ושירי א"י



רביץ ששיתפה פעולה עם אמנים מהעלית וגפן שהוא בנו של יהונתן גפן מחברי קבוצת העלית והיה לבן טיפוחיהם של שלום חנוך ואריק אינשטיין, מה שהשפיע באופן עמוק על התפתחותו כאמן יוצר ומבצע.

רוק אתני

רוק אתני: מאפיינים מוסיקליים (עמ' 235)

- @ תזמור בסיסי של להקת רוק: גיטרה חשמלית
- @ הגשה קולית
- @ הקלטה בסטנדרטים גבוהים
- @ מקצבים ממסורות מזרחיות וים-תיכוניות
- @ שימוש בכלים מזרחיים מסורתיים

- שני מאפיינים מוסיקליים כביכול מנוגדים – מצד אחד תזמור של להקת רוק מצד שני מקצבים וכלים מזרחיים.
- מאפיינים שמגיעים מהצד המזרחי – מקצבים, ושימוש בכלים מסורתיים – מצטרפים לכלים של הרוק כלי הקשה כמו הדרבוקה, כלי מיתר, שמגיעים מאסיה, מאפריקה, מאיזור הים התיכון.
- מקצבים מערביים שמגיעים מעולם הרוק מחלקים את התיבה המוזיקלית בצורה שווה, סימטרית. מקצבים מזרחיים מחלקים בצורה א-סימטרית.

(לא להתבלבל בינו לבין אתניזציה של הרוק, שהיא לקיחת האלמנטים של הרוק לכיוון האתני, כמו גם שירה בשפת המקור - לדוגמא דודו טסה והכוויתים, להקת אלג'יר. נמצא ב'חזרה למקורות' לקראת סוף הסיכום)

הרוק האתני מהווה מקרה פרטי של הישראליזציה של הרוק. כיאה לשמו, הוא מתאפיין בשילוב בין רוק גלובלי ומוסיקה אתנית.

הרוק האתני שהתפתח בארץ מהווה מיזוג מוסיקלי בין מרכיבי הרוק המערבי למרכיבים אתניים מסורתיים – שילוב סגנונות מוזיקה מזרח ומערב. לרוק האתני קיימים מספר מאפיינים אשר חלקם מזוהים עם הרוק המערבי וחלקם עם הצד האתני המזרחי.

ממזרח מציג הרוק האתני רכיבים מוסיקליים ים תיכוניים שונים כגון מקצבים הנשענים על תבניות ריתמיות שאומצו ממסורות מוסיקה מעדות מזרחיות – מוזיקה מסורתית משתלבת עם מקצבים לא סימטריים או מדויקים במיוחד. הכלים המאופיינים עם סגנון זה הם כלים שמקורותיהם בארצות כגון תימן, מרוקו, עירק ועוד, והוכנסו לתודעה הישראלית בתקופת העליות מאותן ארצות. כלים אלו כוללים קאנון, דרבוקה, כינורות ועוד, כמו גם הבוזוקי בתקופה מאוחרת יותר, או אמצעים אלקטרוניים המדמים כלים אלו.

ממערב מאופיין הרוק האתני בהגשה קולית 'רוקיסטית' – מחוספס וצרוד ברובו אך גם ניתן להבחין בסלסולים, הדגשת אותיות גרוניות ועוד. מבחינת כלי נגינה ומאפיינים מוסיקליים אנו עדים לשימוש בגיטרות חשמליות וצלילי דיסטורשן, מיקסים נקיים ומדויקים, השפעה של סגנונות מערביים כגון הרגאיי, הראי האלג'יראי ומוזיקה אפריקנית. שילוב סגנונות זה היווה דימוי מצויין לכור ההיתוך התרבותי בישראל, כאשר אנשי רוק שאבו השראה ממקורות עדתיים מסורתיים (בנאי, טיפס), יווניים (פוליקר), מסורות ערביות ועוד.

הרוק האתני הינו סגנון מוסיקלי המשלב מוסיקת רוק עם השפעות אתניות. במוסיקה בישראל מדובר בהשפעות 'מזרחיות' או ים תיכוניות אשר שולבו בעיבודי רוק החל משנות ה-80. סגנון הרוק האתני מכיל מאפיינים מעולם הרוק, כמו גם מאפיינים מעולמות אתניים. עם זאת, נדמה שהנטייה לאסתטיקת הרוק ניכרת באופן שמעניק ליצירות אלו את ההגדרה כמוסיקת רוק עם השפעות אתניות ולא להיפך.

רוק אתני מאופיין בכל אותם מרכיבים המעניקים ליצירה תג אסתטי של יצירת רוק. לרוב הרכב הנגנים כולל מערכת תופים, בס, גיטרה חשמלית, קלידים וצליל חשמלי ניכר בעיבודים. ההשפעות האתניות באות לידי ביטוי לעיתים בשימוש בכלי נגינה מתרבויות ערביות או מזרח תיכוניות. בתחום כלי המיתר נעשה שימוש בכלים כמו בוזוקי, עוד, סיטאר או נגינה על כלי חשמלי בסגנון אתני כמו נגינה על גיטרה חשמלית בסגנון בוזוקי. בגזרת כלי ההקשה נפוץ שימוש בדרבוקה, תופי מסגרת, תוף מרים ועוד. ההגשה הקולית עשויה לבוא לידי ביטוי בשימוש מזדמן בסלסולים קוליים השאולים מתרבויות שונות, כמו גם שימוש במלודיות והרמוניה. מאפיין בולט של הרוק האתני הוא שימוש במקצבים א-סימטריים ושימוש בתבניות ריתמיות מהעולמות האתניים מהם שואבת היצירה השראתה.

- מבין שלושת סוגי הישראליות, המוסיקה המזרחית היא הביטוי המוסיקלי לגרסת הישראליות המזרחית.
- המוסיקה המזרחית מזוהה בתחילת דרכה עם המזרחים – הן כיוצרים ומבצעים והן כקהל.
- בגלל מעמד הסוציו-אקונומי הנמוך של רבים מהמזרחים, המוסיקה המזרחית התחילה את דרכה בשולי התרבות והמוסיקה הפופולרית בישראל

דמויות מוקדמות

- ג'ו עמר ופלפל אל מסרי הופיעו והקליטו בשנות ה-50 וה-60. ניתן לראות בשיריהם המצליחים תקדים ללהיטי המוסיקה המזרחית
 - המוסיקה היוונית הייתה פופולרית ביותר בישראל בשנות ה-60, גם בקרב המזרחים. יש המייחסים זאת לנקודות הדמיון בינה ובין המוסיקה הערבית.
- מדובר באומנים שהגיעו מארצות ערב, יהודים מרוקאים, מצרים, שבארץ הפעילות שלהם היתה מתחת לרדאר. הממסד פחות נהג להתייחס אליהם, להשמיע אותם. הם לא היו בלהקות צבאיות. בארץ הם הקליטו תקליטים בחברה קטנה של האחים אזולאי ביפו, והופיעו בבתי קפה קטנים בדרום תל אביב (קפה נוח בכפר שלם), בליווי הרכב נגנים מצומצם של מוזיקה ערבית מסורתית. כלים: קנון, כינור ערבי, עוד, דרבוקה, תוף מרים וגיטרה חשמלית. ההשפעות הגלובליות של המוזיקה היו נוכחות במוזיקה המזרחית כבר מהתחלה.

בתחילת שנות השישים פעלו בארץ אומנים שהגיעו מארצות ערב, אך פרסומם והצלחתם היו מוגבלים בשל אפליה ממסדית, ועיקר פועלם היה בהופעות קטנות בבתי קפה כגון 'קפה נגה' ו'קפה נוח'. המצליחים שבהם, פלפל אל מסרי וג'ו עמר, אף זכו להקליט את שיריהם ולפופולריות חסרת תקדים. הזמרים שהודרו מאמצעי התקשורת בארץ זכו לפרסום והכרה ציבורית גוברת בקרב המהגרים ממדינות צפון אפריקה והמזרח התיכון, בין היתר בשל המעמד שלהם כאמנים מצליחים במדינות המוצא שלהם טרם עלייתם לישראל.



ג'ו עמר נחשב לגדול הפייטנים בדורו, ומי שהיה הראשון לפרוץ את חומת השירה והשידור בישראל לזמר המזרחי. חזן, פייטן ומורה שזכה לפופולריות רחבה בשל שיריו העממיים, ורבים משיריו הפכו ללהיטי ענק. עמר היה מהראשונים שהקליטו משירי הקודש של יהדות מרוקו בישראל והיה הזמר הישראלי הראשון שהעלה את סוגיית האפליה העדתית בישראל לשיח הציבורי, עם שירי המחאה כדוגמת 'לשכת עבודה' ו'שיר השיכור'. מקורות ההשפעה המוזיקליים של עמר הגיעו מהמוזיקה הפופולארית המרוקאית, והוא ידע לערב במיומנות את שירת הקודש, התוכן הדתי-מסורתי והפייטנות עם מקצב מודרני רלוונטי, ובכך יצר סינתזה מוזיקלית מצליחה עוד לפני עלייתו לארץ.

ג'ו עמר שילב ברפרטואר השירים שלו בין קודש לחול. הוא נחשב לחלוץ הזמר המזרחי, הים-תיכוני בישראל והוא היה זה שהכניס את המוזיקה האנדלוסית לישראל, שהתבססה על מוזיקה ספרדית פופולרית משנות החמישים. השילוב בין קודש לחול נבע מהעובדה שעמר עבד בצעירותו כחזן בבתי כנסת שונים, והשפעה זו ניכרת עליו רבות כשכתב והלחין את שיריו שכללו פיוטים מהתפילה, מהמקרא, מהמדרשים ועוד. ניתן לומר שבשיריו נשמעה זיקה למקורות המקראיים ובמיוחד לשיר השירים (קודש), בשילוב מוזיקה פופולרית ישראלית בערבית מרוקאית (חול). למשל, השיר שכתב והלחין "ישמח משה" היה שאוב מתפילת שחרית של שבת.

הגל היווני



על הרקע של ההדרה של המוזיקה הערבית מהפופ, הגיעה המוזיקה היוונית כתחליף למוזיקה מזרחית. המוזיקה היוונית היוותה תחליף לגיטימי למוזיקה הערבית, כי יוון לא נחשבה למדינת אויב, ערש התרבות הקלאסית, אבל בשביל יוצאי עדות המזרח המוזיקה היוונית היוותה תחליף מספיק טוב למוזיקה הערבית. מוזיקה דומה למוזיקה טורקית. הבוזוקי מזכיר את המוזיקה הערבית – הקנון והעוד, סולמות ומקצבים.

הפופולריות של המוזיקה היוונית בשנות השישים הלכה וגברה בעיקר בזכות אריס סאן, שעלה לארץ בסוף שנות החמישים. עם הזמן צבר פופולריות, פתח מועדונים משל עצמו (היה גם

איש עסקים (ממולח), בשיא ההצלחה שלו היו לו 4 מועדונים בתל אביב ויפו, שהיה מופיע בכולם באותו ערב. הופיע בסרטים. התרומה הכי גדולה של אריס סאן למוזיקה היתה החידוש שהוא הביא בסאונד של הגיטרה החשמלית. היה הראשון שניגן בגיטרה חשמלית 'לא כמו' שהיתה אמורה להיות מנוגנת. הוא היה מעודכן ברוק האמריקאי ומושפע ממנו. סגנון הניגון שלו בגיטרה החשמלית יצר סגנון של גיטרה חשמלית בצורת בוזוקי. הסגנון שלו השפיע מאד על הגיטריסטים המזרחיים הראשונים. מתאפיין בצלילים קצרים וגבוהים.

הגוון הים תיכוני



זמרים שלא עשו מזרחית כפי שנתפסת היום. המוזיקה שלהם היתה קרובה יותר לסגנון הרוק, מבחינת הכלים, המקצבים. אבל הממסד המוזיקלי לא קיבל אותם, למרות שהיו בלהקות צבאיות. חלקם התחילו את הקריירה במועדוני קצב ברמלה, אבל נפלו בין הכיסאות בגלל המוצא שלהם, לאו דווקא סוג המוזיקה שהיה יותר לכיוון רוק, ולחלקם רוק ישראלי.

לדוגמא אשליה של ניר סרוסי שהוא שיר רוק לכל דבר. בעקבות ראיון שערך עם ירון לונדון בו תקף לונדון את סרוסי על תכני השירים שלו, על החזות – עזב סרוסי את הארץ.

שימי תבורי – המוזיקה שביצע ושר היתה קרובה יותר לסגנון הרוק. מוזיקה עם השפעות גלובליות ובידוריות. באותה תקופה הרבה זמרים מזרחיים שינו את שמותיהם בכדי להתקבל לכיוון המיינסטרים, ביניהם תבורי. הדיכוי של בני עדות המזרח נגע לכל תחומי החיים, הדיכוי נבע מכך שהממסד, ובו גם הממסד המוזיקלי, חברות התקליטים, נשלט על ידי יהדות אשכנזית.

בשנות ה-90 ערוץ 2 הוביל למצב שמה שמשפיע הוא הרייטינג. הציבור המזרחי הביא דרישה וביקוש למוזיקה מזרחית, שהביאו לפריצתה לפריים טיים.

אבנר גדסי נבדל מסרוסי ותבורי בכך שהיה מלחין שהלחין את רוב השירים שלו ולאחרים, וליווה את עצמו בגיטרה. השירים שלו משולבים מוזיקה תימנית בסגנון רוק, אבל הוא נחשב למוזיקה מזרחית בגלל המוצא שלו. זכה במקום הראשון בפסטיבל המוזיקה המזרחית ב-1980 עם השיר 'מנגן ושר'. מקצב רוק עם מלודיה תימנית. השיר הראשון שגדסי הלחין ושר נקרא 'נפרדנו כך'. שיר רוק, מקצב רוקי, נגינת גיטרה. 'נכון להיום' שהלחין גדסי לזוהר ארגוב הוא שיר במקצב רוק, אך עם סלסולים של ארגוב.

הקשר תרבותי: מוזיקה מזרחית בשנות ה-70

@ אקלקטיות סגנונית: מקורות בארצות ערב והים התיכון, הפופ-רוק ושירי א"י
@ "שירי סוכנות"
@ הדרה מאמצעי ההפצה המרכזיים: רדיו, טלוויזיה ותקליטים
@ החלופות: חפלות, שמחות, אולמות אירועים, מועדונים
@ כרם התימנים

'הולדת' המזרחית – שנות ה-70

שירי סוכנות - הכינוי לשירי ארץ ישראל שניתן על ידי יושבי הכרם לשירים שהשמיעו לעולים לחנך אותם במעברות לציונות.

המוזיקה המזרחית התחילה כמוזיקה של שמחות, של חאפליות. חתונות, בר מצוות או בריתות היו עושים בדרך כלל בחצרות של הבתים, היו מזמינים אמנים – זמר ונגנים, קהילה מצומצמת, כולם הכירו את כולם. כחלק מהאירוע היו מנגנים ושירים, לפעמים שעות.

התחיל בשנות ה-60 עם הרכבים שמעולם לא הוקלטו. (השובלים) באירועים לא שרו שירים מקוריים בסגנון המזרחית והשירים שביצעו באותם אירועים היו מוכרים לכולם – שירי ארץ ישראל, פיוטים, חג המועד של העדה התימנית ושירים פופולריים באותה תקופה בארץ ומחוצה לה. ככה נוצר התמהיל הייעודי של שירי ארץ ישראל עם מוזיקה מזרחית.

כאמור המוזיקה בוצעה בחאפליות וחברות התקליטים לא היו מודעות ולא התעניינו במוסיקה הזו – והלהקות מצידן לא חשבו לפנות לחברות להקלטת השירים, היתה מוזיקה שנוצרה ונצרכה רק בהופעות חיות.

סצנת הכרם - על שם כרם התימנים, שם פעלו האמנים המזרחיים הראשונים: דקלון, דנוך ועוד.

קודים תרבותיים

- המבצעים אינם "כוכבים", קשר אינטימי עם הקהל והיענות לבקשות
- מוסדות אלטרנטיביים: הופעות בתחנות דלק, מכירות בבסות
- חלק מבילוי הכולל אוכל, שתיה וריקודים - "בטברנה" וחפלות
- הקצאת "גטאות רדיופוניים"

- "מוסיקת קסטות" - מונח גנאי אשר שימש את התקשורת בהתייחסותה למוסיקה המזרחית
- קודם לתחילת השימוש בקסטות נשמעה המוסיקה המזרחית בהופעות חיות בלבד (חפלות, שמחות וכו'). יתרה מכך, תחילה שימשו הקסטות כאמצעי לקידום הופעות הזמרים.
- קשר יחסי גומלין בין המוזיקה לטכנולוגיה

מוסיקה מזרחית, טכנולוגיה ותעשיית המוסיקה

- הקסטות כאמצעי הפצה: עלות נמוכה, פיראטיות
- התחנה המרכזית הישנה
- האחים ראובני, האחים אזולאי
- הקסטה ככרטיס ביקור של הזמרים
- כמויות ופוטנציאל מסחרי
- הודפסו גם תקליטים



הקסטות הן במרכז העניין ומשמעותיות מאד לפריצה של המוזיקה המזרחית, בניגוד לתקליטים שהיו יקרים לייצור (מפעל, חומרי גלם). קסטה היתה הרבה יותר זולה, יותר קל להקליט עליה, מחיר של קסטה היה שליש ממחיר תקליט. הקסטות הסירו חסם כניסה שמנע משחקנים קטנים (האחים ראובני ואזולאי) להיכנס לתעשייה, ולתפוס את הנישה של הקהל שלהם. הטכנולוגיה מייצרת דמוקרטיזציה של הייצור התרבותי – לא צריך קשרים, הון תרבותי נכון, לא צריך להיות חבר בלהקה צבאית בשביל להקליט ולהפיץ מוזיקה.

הקסטות נמכרו בהתחלה בתחנה הישנה של תל אביב. היו כרטיס ביקור של זמרים, לא רק הכנסה. על הקסטה הודפס מספר טלפון להזמנה לאירועים. הקסטות התחילו להימכר בחנויות גדולות שנתן לחברות התקליטים אינדיקציה לפוטנציאל המסחרי של המוזיקה המזרחית.

מאפיינים מילוליים

- טקסטים מן המקורות, ציטוטים ופרפראזות
- מבטאים זהות קולקטיבית מזרחית-יהודית-מסורתית ולא ציונית
- שירי אהבה
- אסכולות: אביהו מדינה, יוסי גיספן, אבי אוהיון

ציטוטים במידה רבה משיר השירים (אביהו מדינה), בניגוד לשירי ארץ ישראל שם הישענות על המקורות מייצגת ציונות וחיבור לקולקטיב, כאשר במוזיקה המזרחית הישענות על המקורות אינה ביטוי בהכרח לחיבור לציונות אלא ליהדות מסורתית. הרבה שירי אהבה נשענים על שיר השירים.

יוסי גיספן שהתפרסם במאה העשרים ואחד הביא סגנון כתיבה קצר יותר. כתב הרבה להיטים לשרית חדד, סגנון כתיבה עם פאנצ'ים. מילים תופסות כמו פאנץ' לין. כתיבה קצרה וקולעת שמייצרת להיטים.

אבי אוהיון כותב כתיבה יותר ארוכה, מתאר סיטואציות יומיות, כתיבה אימפרסיוניסטית שמתארת תמונות מחיי העיר. בדרך השלום מתאר את הכוסות בבית קפה, איך שמקפלים את הכיסאות. התחיל לכתוב לאחרונה לזמרים מחוץ למוזיקה המזרחית.

מאפיינים מוסיקליים

- @ צורות מערביות: חלוקות בינאריות, משקל מרובע
- @ שילוב אלמנטים אילתוריים וקישוטיים ממסורות המזרח
- @ הקפדה על הגיית העיצורים הגרונניים וסלסולים
- @ אופן הפקה קולי אופייני, לעתים נזאלי
- @ תזמור ייחודי המשלב כלים מערביים ומזרחיים
- @ תבניות ריתמיות אופייניות (ר' שקופית הבאה)
- @ טשטוש ההבחנה בין סולמות מאז'וריים ומינוריים

מאפייני המוזיקה המזרחית – תופים, גיטרה חשמלית, בס חשמלי שעליהם נוספים הקאנון, דרבוקה, בוזוקי/גיטרה חשמלית בסגנון בוזוקי. הקול של הזמרים הוא מרכיב קריטי ביותר במוזיקה המזרחית, הדגשה של ח' וע', סלסול, קול 'נזלי' – אנפוף של הקול (צביקה פיק – לעומת אריק איינשטיין ששר בקול 'חזה'). תבניות ריתמיות אסימטריות בניגוד למקצבי רוק סימטריים.

מקובל לייחס את תחילת צמיחתו של ז'אנר המוזיקה המזרחית לסגנון שצמח בשכונת כרם התימנים בתל אביב בשנות ה-60 וה-70, של אמנים, בעיקר מקרב יוצאי תימן, שהחלו ליצור תמהיל מוזיקלי ששילב מנגינות של פזמונים תימניים, מרוקאיים וערבים בשילוב עם מילים עבריות גם של משוררים, פיוטים מן המסורת היהודית (שילוב בן קודש לחול), ובמיוחד שירים של שלום שבזי. המוזיקה, שכללה גם ביצוע זמר עברי בסגנון מזרחי, בוצעה במסגרות הופעות פרטיות, בחפלות ובמועדוני זמר. הלהקות המזוהות ביותר עם סגנון זה הן צלילי הכרם וצלילי העוד שפעלו, הופיעו והקליטו בתחילת דרכן בכרם התימנים ונחשבות בעיני רבים כאבות המייסדים של המוזיקה המזרחית המודרנית.

ההגדרה של מוסיקה מזרחית כמוצר צריכה, החל להתגבש עם פיתוח טכנולוגיית הקלטות – קסטות. מקור המונח: "מוסיקת קסטות" הוא מונח גנאי אשר שימש את התקשורת בהתייחסותה למוסיקה המזרחית. מקור המונח באופן ההפצה של המוסיקה המזרחית בתחילת דרכה – באמצעות קסטות במקום באמצעים המקובלים בתעשיית המוסיקה (כלי תקשורת, תקליטים). מכיוון שלא הייתה להם נגישות לאמצעי תקשורת המונים שיסייעו להם להפיץ את המוסיקה שלהם, עיקר פעילותם של המוסיקאים המזרחים הייתה בחתונות, חאפליות, במועדוני לילה ובבתי קפה.

המצליחה מבניהם הייתה להקת צלילי הכרם שחברי הלהקה בה הם יהודי תימן, הופיעו לרב בדרום תל אביב והתנסו ברפרטואר חילוניים ודתיים ממקורות מגוונים, סגנונות מוזיקליים תימניים, מרוקאים, ים תיכוניים ועוד, שילבו כלים מן המזרח ומערבים בסלסולים (מאוילים).

- אפשר לקשר את אירוע החתונה של המפיק המוזיקלי אשר ראובני, לסיפור סינדרלה של הפצת הקלטות. ראובני הקליט דאז את חתונתו על גבי קלטת, בה הופיעו אומנים ממוצא תימני, ההקלטה שוכפלה לאורחים שלא יכלו להגיע לאירוע, אך היא הפכה ללהיט והופצה גם לאנשים שלא קשורים לאירוע, הביקוש לקלטת היה חסר תקדים.

שיר שכתב נתן אלתרמן והולחן על פי לחן קלייזמרי ישן. במקור נקרא 'הוא והיא על הגג'. נכתב על העדלויאדה הראשונה בתל אביב (1934), ולכבוד האירוע חיבר

אלתרמן את השיר עם מנגינה שהכיר מבית אביו (ניגוד קלייזמר עתיק). במקור המוזיקה הייתה באווירת קרנבל. במקור היה שיר רחוב קליל, שהתגלגל והגיע לרפרטואר שביצעו בשמחות ובאירועים של להקות הכרם. ביצעו עם פיוט תימני שנקרא 'הביאני אל בית היין' שהיה ביניהם לחן דומה כך שהשתלבו בצורה טובה. המחרוזת (הביאני אל בית היין וחנה'לה התבלבלה) שיקפה את ביצועי השירים בחאפליות שלא היה בהם הפסקות בין השירים.

למרות היותו שיר 'אשכנזי' בכל מאפייניו: לחן חסידי עממי ומילים שנכתבו על ידי אלתרמן שהתחנך באירופה, השיר הפך ללהיט המזרחי הראשון בהיסטוריה, וזו בשל העיבוד והביצוע של צלילי העוד ושירתו של דנוך.

בגרסא של צלילי העוד (שהתפרסמה יותר מאשר גרסת צלילי הכרם) נקרא השיר 'מעפולה' (מספר על זוג שהגיע מעפולה) ומשלב כ'מחרוזת' פיוט תימני שנקרא 'הביאני אל בית היין' - כסממן קישור למסורת היהודית.

מאפיינים מוזיקליים – תופים, עוד, בס חשמלי, גיטרה חשמלית, הקול של רמי דנוך עם סלסולים של ח' וע', שירה נזלית, חיבור בין השיר של אלתרמן לפיוט. כשרמי דנוך לא שר אפשר לשמוע גיטרה חשמלית בצליל הבוזוקי. מקצב מסמדי אופייני למוזיקה מזרחית, חיבור טבעי בין השיר לפיוט.

מוסיקה מזרחית: שתי אסטרטגיות להתקבלות



שימור המרכיבים האופייניים למוסיקה המזרחית

חיים משה
HAIM MOSHE
צעד תימני
Yamanite step



"ישראלזציה": ריכוך הצליל המזרחי והוספת אלמנטים של שירי א"י

מהשוליים למיינסטרים – שנות ה-80

שתי אסטרטגיות של המוסיקה המזרחית בשנות השמונים בכדי להיכנס למיינסטרים:

- מוגדרת באמצעות הקריירה של חיים משה ונקראת ישראלזציה של המוסיקה המזרחית. ניסיון להתאים את השירה למוסיקת מיינסטרים (שהייתה יותר קרובה לרוק באותה תקופה)
- מוגדרת באמצעות המוסיקה של זהר ארגוב – שלא ריכך את הסגנון המזרחי ואף הקצין אותו.

- הרפרטואר של ארגוב מדגים את המקורות המגוונים של המוסיקה המזרחית, לצד הנוכחות ההולכת וגדלה של שירים מזרחיים מקוריים
- בדומה לארגוב, הרפרטואר של חיים משה הסתמך על המקורות הים תיכוניים העיקריים של המוסיקה המזרחית.
- הטקסט של "אהבת חיי" כשיקוף של הקשר בין יוצרי ומבצעי המזרחית ובין המסורת היהודית
- הרפרטואר של משה השתנה במהלך שנות ה-80 והפך מיינסטרימי יותר

חיים משה: "ישראליות" ו"ישראליות"

- @ הופעה בזירות מרכזיות וממסדיות
- @ הופעות באמצעי התקשורת
- @ הוספת סגנונות לא מזרחיים לרפרטואר: שירי א"י ויוונית
- @ פנייה לכותבים ולמלחינים אשכנזיים מן המיינסטרים
- @ שימוש בתזמורים עשירים ומוקפדים בהקלטות ובהופעות

אביהו מדינה וקיפוח המזרחית:

- קיפוח המוסיקה המזרחית נובע מהתקופה בה ישראליות הייתה שוות ערך למערביות
- המוסיקה המזרחית היא המוסיקה הישראלית האמיתית, בגלל השילוב בין מזרח ומערב
- תהליך ההתמזרחות של התרבות הישראלית הוא בלתי נמנע
- לטענות אלה מתקשר יחסה של התקשורת למוסיקה המזרחית. יחס זה מתבטא הן בעצם הכינוי "מוסיקה מזרחית" והן במידת החשיפה לקהל הרחב.

אביהו מדינה הקדיש את עצמו למאבק ציבורי על מיקומה התרבותי של המוסיקה המזרחית בישראל. בכל ראיון הדגיש את הקיפוח המזרחי במוסיקה הישראלית בעיקר ע"י התקשורת שלא נהגה לחשוף את הקהל לסגנון זה. הקיפוח אותו הרגישו אמני המוסיקה המזרחית ומפיקיה, בא לידי ביטוי בהדרת השירים בעלי הסגנון המזרחי מן התקשורת כולה והרדיו בפרט ודחייתם בן הממסד:

1. עורכי המוסיקה ברדיו (בעיקר גלי צה"ל) ובתחנות הטלוויזיה עשו קנוניה במטרה לקפח את המוסיקה המזרחית.
 2. בסיס האפליה נטוע בתקופה שבה "הישראליות" הייתה שוות ערך ל"מערביות" אך תקופה זו תמה.
 3. יהודי המזרח נכנעו לממסד הכוחני (האשכנזי ברובו) ולא מחו נגד הקיפוח עד תחילת המחאה של מדינה.
 4. "יש להקצות למוסיקה זמן אוויר בתקשורת שיתאים למעמדה" – מדינה טוען כי כיום כבר לא ניתן לעצור את השתלבות המוסיקה המזרחית בתרבות הישראלית ("מזרח"). לדבריו, המוסיקה המזרחית הינה המוסיקה האוטנטית היחידה, מכיוון שהיא משקפת את המיזוג בין מזרח ומערב (אשכנזים ומזרחים).
- לכך מתקשר תיוגה של המוסיקה המזרחית. עצם הכינוי "מזרחית" מבטל, לפי מדינה, את הישראליות של סגנון זה, וכולאת אותו בגטו תרבותי. מכאן הלגיטימציה, כביכול, להדרתו של הסגנון משידורי הרדיו.

המוזיקה המזרחית עברה דרך ארוכה מן השוליים עד שהגיעה לזרם המרכזי של המוזיקה הפופולארית הישראלית. אביהו מדינה הוא אחד המלחינים המזרחיים והים-תיכוניים המובילים בישראל שהשפיעו על המוזיקה המזרחית. הוא נאבק רבות באמצעי התקשורת הישראלי (תחנות הרדיו והטלוויזיה) בטענה על קיפוחה של המוזיקה המזרחית, על כך שנמנעו מלהשמיע אותה או שהשמיעו אותה מעט. הוא הקדיש את רוב זמנו לפעילות נגד ההדרה וקיפוח הז'אנר המזרחי ולמתן לגיטימציה תקשורתית לזמר המזרחי. המאבק שלו היה בעיקר נגד הממסד ואמצעי התקשורת השונים שדחו אומנים ומפיקים מהמוזיקה המזרחית, וכתוצאה מהדחייה אומנים אלה ניסחו את "נרטיב הקיפוח המוזיקלי". נרטיב זה היה סימן ההיכר שלו כשהוביל את המאבק.

מדינה טען שההדרה של המוזיקה המזרחית מאמצעי התקשורת הייתה קנוניה של בעלי הכוח (עורכי המוזיקה ברדיו ובתחנות הטלוויזיה), שהתחילה עוד מהתקופה שהעולים הגיעו לארץ והקימו את המדינה. עולים אלה עלו בעיקר מארצות אירופה, ולכן "הישראליות" מבחינתם הייתה "מערביות". לאחר קום המדינה הם דחקו את המזרחים לשוליים מבחינה תרבותית. ולכן, כשמדינה התחיל את הקריירה המוזיקלית שלו הממסד לא היה ערוך לכך כי מבחינתם "ישראליות" קשורה לערכים אירופאים, ומדינה התנגד נחרצות לתיוג של המושג "מוזיקה מזרחית". מדינה סחף אחריו אמנים מזרחיים רבים בטענה שהמוזיקה המזרחית היא המוזיקה הישראלית בגלל השילוב של כל סגנונות המוזיקה המזרחית והמערבית. כחלק מהמאבק, הוא דרש שיכבדו את מעמדה של המוזיקה המזרחית בכך שיקצו לה זמן חשיפה רב יותר באמצעי התקשורת.

לפי מדינה, ההגדרה "זמר מזרחי" היא המצאה של התקשורת ושל "ממסדים" לא מוכרים שקשרו קשר נגד המוזיקה המזרחית. כחלק מהמאבק נגד הקיפוח והתמרדותו שלו נגד אמצעי התקשורת הוביל מדינה קמפיין והקים את עזי"ת (עמותת הזמר הים-תיכוני) שמטרתה העיקרית הייתה קידום המוזיקה המזרחית. כדי להוכיח את ההדרה מהתקשורת גייסה עזי"ת חוקרים שערכו מחקר סטטיסטי. אחד מהחוקרים טען שאמצעי התקשורת נמנעים מלהכניס לשידור בשעת שיא שירים מזרחיים, טענה שעוררה סערה ציבורית ונערך בעקבותיה דיון בכנסת בנושא הקיפוח. למרות שהפוליטיקאים צידדו בטענת החוקר, הם נמנעו בצורה אלגנטית מביצוע פעולה לשיפור המצב.

מזרחית במיינסטרים



@ המאבק לא תם

@ השמעות בגלגלצ

@ יחסי כוח

@ התקפות וזלזול

@ אביהו מדינה \ עזי"ת

הרבה פעמים הביקורות נובעות מפערים בין דוריים – אביהו מדינה אמר שהמוזיקה המזרחית החדשה בעלת מילים רדודות, עם בכיות; יהורם גאון העביר ביקורת חריפה על המוזיקה המזרחית החדשה – 'מוזיקה שלא ברא השטן'; אליתזם, זלזול בעצם היותם פופולריים.

הפריצה הגדולה – סוף שנות ה-90

אייל גולן, אתניקס, שרית חדד, טיפקס נצחון או תבוסת המוזיקה המזרחית?

■ שנת 1998, היא שנת הפריצה של אייל גולן ושרית חדד, נחשבת לשנה בה הפכה המוזיקה המזרחית לחלק מן המיינסטרים של המוזיקה הפופולרית בישראל. העיתונות באותה התקופה מפרשת זאת בשתי דרכים עיקריות:

- השתלבות מוצלחת בתרבות ובמוסיקה הישראלית (עמוס אורן)
- התמערבות וכניעה להגמוניה התרבותית הישראלית (אדי מסובי)

ההקשר התרבותי של פרשנויות אלה: טענת המזרחיות ללגיטימציה

כחלק אותנטי מהישראליות

אתניקס וטיפקס הביאו את המזרחית למיינסטרים אבל לא נחשבו כלהקות מזרחית אלא להקות רוק עם השפעות מזרחיות.

1998 – השנה בה המוזיקה המזרחית נכנסה למיינסטרים. אייל גולן זכה בתואר זמר השנה של רשת ג.

המוסיקה המזרחית כסגנון הצליחה להיכנס למיינסטרים ולהפוך לסגנון הדומיננטי במצעדי הפזמונים, תוכניות האירוח,

אייל גולן ושרית חדד סימלו את הבאת המוזיקה המזרחית למיינסטרים.

- המוזיקה המזרחית קשורה לגרסת המזרחיות של הישראליות. היא החלה את דרכה בשולי התרבות הישראלית
- אחד הגילויים לשוליותה של המוזיקה המזרחית הוא הפצתה באמצעות קסטות ולא באמצעים המקובלים בתעשיית המוזיקה, וכינוי הגנאי "מוסיקת קסטות" שמתקשר למצב זה
- השורשים הסגנוניים של המוזיקה המזרחית הם מגוונים וכוללים את שירי א"י, פופ אירופאי וכן השפעות יווניות, טורקיות, ערביות (מצריות ועירקיות) ותימניות
- *הטקסטים של כמה משירי המזרחית בשנות השמונים מדגימים את הקשר של יוצרי ומבצעי הסגנון למסורת היהודית
- *הפריצה הגדולה של המוזיקה המזרחית ללב הקונצנזוס התרחשה ביחד עם נסיקת הקריירה של אייל גולן ושרית חדד. הפרשנות התקשורתית לפריצה זו נחלקה לשתי עמדות עיקריות: השגת המטרה האולימפית של המוזיקה המזרחית (השתלבות במיינסטרים) מצד אחד, וויתור על האותנטיות וכניעה לנורמות של תעשיית המוזיקה הישראלית מצד שני

שרית חדד הייתה זמרת טורקית לכל דבר בתחילה. ככה היא התחילה את הקריירה שלה. הפריצה שלה הגיעה בזכות טיפקס ובשיתוף פעולה איתם בסוף שנות ה-90 יחד עם ערוץ 2. כבר אין אחידות ויש יותר מגוון. הפריצה של המזרחית היא ההצלחה של שרית חדד ומהצד הגברי של אייל גולן בעזרתם האדירה של אתניקס. הם יותר רוק אתני והניסיון להפגיש בין מזרח למערב. אייל לא התחיל כזמר טורקי אבל התחיל כקאברים ומחרוזות כמו צלילי הכרם. באיזשהו שלב האמרגן של אייל גולן רוקח את השילוב בין אתניקס לאייל גולן. השידוך הזה מוביל לכמה אלבומים שאותם מפיקים מתוך להקת אתניקס כולל לחנים ומילים. להקת אתניקס הוכיחו את עצמם כמכונת להיטים משומנת. ועושים את השילוב בין מזרח למערב בדרך מעניינת.

~הדואט שפרסם את אייל גולן 'צאי אל החלון' עם אתניקס ולמה נחשב מזרחית לייט- יש כאן משהו שנשמע יווני, אבל האקורדיון שמוכר משירי ארץ ישראל מתפקד כאן כמו אצל טיפקס או שירים טורקיים מצויים מנגן ליינים מזרחיים. יש כאן בכל זאת שילובים וכלי שנעדר מכאן זה הגיטרה המזרחית. ההיעלמות של הגיטרה המזרחית תלווה אותנו בתהליך להפוך למזרחית לייט. הבוזוקי החשמלי היא סימן היכר. אבל מצד שני יש לנו את המקצב המזרחי. שלא במקרה, בשירים מסויימים הדבר הזה נעלם. אבל בכל זאת יש עדיין את המקצב ויש את השילוב בין מזרח למערב אבל הוא מדלל את האחוזי שומן של המזרחיות והטורקיות

2 עמדות פרשניות מנוגדות בעיתונות להצלחת אמני מוזיקה מזרחית כאיל גולן ושרית חדד בסוף שנות ה-90. משמעות כל עמדה בהקשר מאבקה של המזרחיות להשתלב בישראליות

בסוף שנות ה-80 נוצרות שתי "קטגוריות" במוזיקה המזרחית: זו של זמרים שהמוסיקה שלהם הייתה קרובה יותר למיינסטרים הישראלי (חיים משה, מרגלית צנעני), וזו של זמרים אשר הושפעו מן המוזיקה הטורקית והערבית, שנחשבה "כבדה" יותר (עופר לוי, זהבה בן).

זירות ביצוע: בתחילת שנות ה-90 נוצר ביקוש להופעות של זמרי מוזיקה מזרחית בתכניות טלוויזיה, עם תחילת שידורי ערוץ 2 ב-1993, נוצרה תחרות בינו ובין ערוץ 1. אחת מתוצאות תחרות זו היא תחילת שידורי התכנית "בטברנה", בתכניות הטלוויזיה הופיעו גם זמרים אשר זהו עם המוזיקה הטורקית, כגון זהבה בן ועופר לוי, עם זאת, במחצית הראשונה של שנות ה-90 הפעילות המתמשכת במועדונים נשארה מחוץ לאור הזרקורים של התרבות הישראלית.

ניצחון או תבוסה? שנת 1998, היא שנת הפריצה של אייל גולן ושרית חדד, נחשבת לשנה בה הפכה המוזיקה המזרחית לחלק מן המיינסטרים של המוזיקה הפופולרית בישראל. העיתונות באותה התקופה מפרשת זאת בשתי דרכים עיקריות: השתלבות מוצלחת בתרבות ובמוסיקה הישראלית (עמוס אורן), התמערבות וכניעה להגמוניה התרבותית הישראלית (אדי מסובל). ההקשר התרבותי של פרשנויות אלה: טענת המזרחיות ללגיטימציה כחלק אותנטי מהישראליות.

סיכום: בשנות ה-90 ניתן לראות המשך התרחבות בנוכחותה של המוזיקה המזרחית במרחב הציבורי בישראל (כלי תקשורת וכו'). לצד זאת, הפעילות במועדונים המשיכה להחשב למעין תרבות שוליים במוסיקה הפופולרית בישראל. הפריצה הגדולה של המוזיקה המזרחית ללב הקונצנזוס התרחשה ביחד עם נסיקת הקריירה של אייל גולן ושרית חדד. הפרשנות התקשורתית לפריצה זו נחלקה לשתי עמדות עיקריות: השגת המטרה האולימפית של המוזיקה המזרחית (השתלבות במיינסטרים) מצד אחד, וויתור על האותנטיות וכניעה לנורמות של תעשיית המוזיקה הישראלית מצד שני.

מוזיקה מזרחית - פופ ים תיכוני

- "מזרחית לייט" – מוזיקה מזרחית אשר עברה תהליך מוגבר של פופ – רוקיזציה
- מקרה פרטי של "התמערבות" המוזיקה המזרחית: השתלבות במרחב הים תיכוני (מוסיקה לטינית ובלקנית)
- במקביל: חזרה (עדינה) לשורשים הערביים של המוזיקה המזרחית

"מזרחי לייט" – מוזיקה מזרחית אשר עברה תהליך מוגבר של פופ –

רוקיזציה. הודבק למוזיקה שעשו אייל גולן ושרית חדד. זה החל בתחנות רדיו, ובכך הוטמע המושג. מוזיקה שהיא יותר קלילה. מוזיקה שממשיכה בתהליך מוגבר ומואץ של פופ רוקיזציה יותר גלגלצית. אז מזרחית לייט כמו בחום של תל אביב זה מזרחית עם נושאים מזרחיים ומוסיקה מזרחית אבל עדיין מנסים להיות נעימים לאוזן וקלילים.

ההבדל בין מוזיקה מזרחית לבין פופ ים תיכוני – המושג ים תיכוני מתייחס לארצות אירופה אבל יותר דרום אירופה, איטליה יוון בלקני, ספרד צרפת וטורקיה ממש גבולי. הסיווג של ים תיכוני מוסיף לקהל הישראלי ומרכז את השורשים הערביים יותר. המזרחים כמזרח תיכון ולא כמזרחי מאיים. הפופ הים תיכוני כחלק מהים התיכון יותר חלק מהמערב, אנחנו אוהבים מוזיקה יוונית כמו אריס סאן, יש כאן קצת השפעות של בלדות איטלקיות וכל מיני השפעות מרוככות ולא אתניות אלא יותר מערביות. אז הים תיכוני הוא משהו מאוד מעורפל שבא להגיד שיש לנו מוזיקה עם סממנים מזרחיים אבל תראו כמה טוב זה משתלב למערב. אפשר להתחבר למזרחיות הזאת מבלי לחטוא מהמערב. מזרח תיכון- יותר ערבי ים תיכון זה יותר דרום אירופה

במאמרו של קפלן (2011) מתוארים שני סגנונות מרכזיים בהקשרי המוזיקה המזרחית העכשווית: מוזיקה מזרחית "כבדה" או "הארד-קור" לעומת מוזיקה "מזרחי לייט" או "מזרחי קל". כאשר אנחנו באים לבחון את האבחנה הסגנונית העיקרית בין שתי סגנונות אלו, ניתן להגדירה כ"התרככות" ובעצם עזיבה של מאפיינים מובהקים ובלטים של המוזיקה המזרחית ה"מקורית". השינויים בעקבות התרככות זו באים לידי ביטוי במקצב של השירים, במבטא (פחות שימוש ב-ח' וע' לדוגמא), בשימוש בכלי נגינה שונים וכו', והתקרבות למאפיינים יותר מיינסטרימיים מבחינת המקובל עד אז בתחנות הרדיו השונות – התקרבות לסגנונות של פופ, רוק, היפ-הופ ועוד. שינויים אלו יצרו "מיתוג מחדש" של המוזיקה המזרחית, אשר אף שונתה בשמה ל"מוסיקה ים-תיכונית" על פי חלק מהאנשים, וגרמה לכך שהיא נעשתה לז'אנר הבלוט והמרכזי של המוזיקה הפופולרית בישראל, לפחות בהיבטי מכירות, אך לטענת המבקרים, דבר זה נעשה במחיר כבד של איבוד האותנטיות וויתור על המאפיינים השורשיים והאמיתיים של המוזיקה, והפיכתה לפופ ישראלי ותו לא.

מגמות חדשות

- @ מרכז ושוליים נזילים
- @ עושר ומגוון תרבותי
- @ חזרה למקורות
- @ התרופפות העבריות והישראליות ה"קלאסית"
- @ בא לידי ביטוי בשימוש בשפות זרות

המגמות האופייניות למוזיקה במאה העשרים ואחד הן טשטוש האבחנה בין אומנים במיינסטרים לבין אמנים שפועלים בשוליים. הרבה בזכות הטכנולוגיה והרשתות החברתיות. עושר רב של סגנונות בהשאוה לעשורים הקודמים.

חזרה בולטת למקורות שהולכת ומתחזקת. פופ יהודי.

ישנה התרופפות עבריות וישראליות קלאסית, שירים שנכתבים לא בעברית אבל מופצים בישראל (ערבית, אנגלית וצרפתית לדוגמה).

מוסיקת עולם תוצרת הארץ

לצד אלמנטים גלובליים (שפות זרות, שיתופי פעולה בינלאומיים) בפרויקט של עידן רייכל, ישנם גם אלמנטים לוקליים בולטים:

- לחנים בעלי אופי "ארץ ישראלי" ושימוש במאפיינים מוסיקליים יהודיים מסורתיים
- השענות על המקרא כבסיס לשירים אישיים (בעיקר שירי אהבה – בשונה משירי א"י אשר הדגישו את הלאומיות ומחלק משירי המוסיקה המזרחית משנות ה-80, בהם נחשף הרקע המסורתי של האמנים)
- שיתופי פעולה עם מוסדות ואמנים ישראליים

עידן רייכל והשפעות תימניות בתחילת דרכו

משלב בעבודתו בין אלמנטים גלובליים למקומיים.

אלמנטים גלובליים:

1. מוסיקת עולם ושפות זרות
2. שיתופי פעולה עם אמנים בינלאומיים

אלמנטים מקומיים:

1. לחנים בעלי אופי "ארץ ישראלי" ומוסיקה יהודית מסורתית - פיוטים תימניים קיימים בביצוע מודרני. ארץ ישראלי זה נגיד שירים עם שושנה דמרי.
2. השענות על המקרא כבסיס לשירים אישיים – בעיקר שירי אהבה
3. שיתופי פעולה עם מוסדות ואמנים ישראליים כמו נסרין קדרי

עידן רייכל

- @ אקלקטיות סגנונית א-לוקאלית
- @ הצלחה בינלאומית
- @ שימוש במשלב תנ"כי ללא הקשר ציוני/יהודי ספציפי



עידן רייכל הוא מוסיקאי מאוד בולט וייחודי במוסיקה הפופולרית בישראל בתחילת המאה ה-21. רייכל יוצר מוזיקה אתנית המשולבת עם רוק ועם ישראליות, כאשר העניין הגלובלי במוזיקת העולם גורם לכך שהתרבויות האתניות המגוונות, הלוקחות חלק ביצירותיו, שזורות זו בזו. סגנון מוסיקלי זה מאחד בין מסורות אתניות לבין מאפייני הפופ הרך וסגנון ההפקה של הרוק העולמי. באופן שלא נראה כמותו, הצליח עידן רייכל למצב את האתניות הישראלית והמזרח תיכונית בתוך הז'אנר המורכב של מוזיקת העולם. באלבומיו המגוונים, מצליח רייכל למזג בין מזרח למערב, בין תרבויות שונות ובין סגנונות מוסיקליים שונים. עבודת המיזוג יוצאת הדופן של רייכל ניכרת גם באלמנטים הטקסטואליים היהודיים-ישראליים המשולבים עם אלמנטים גלובליים, קלאסיים ועכשוויים. רייכל שומר על נאמנותו לשירי ארץ ישראל, המתבטאת במקורות ההשפעה שלו, השאובים מן המקורות, מהתנ"ך, משיר השירים ועוד. השימוש שהוא עושה בטקסטים תנ"כיים וקדומים, מעניקים לשיריו של רייכל צביון יהודי-דתני-היסטורי, על אף העובדה שמטקסטים אלה יצר שירים העוסקים בנושאים אישיים ובין-אישיים, בעיקר שירי אהבה, וזאת בשונה משירי ארץ ישראל, שאופייני בטקסטים לאומיים. דוגמא מובהקת לכך היא השיר "מנעי קולך מבכי", מתוך אלבומו השלישי, המבוסס על פסוק מספר ירמיהו: "מנעי קולך מבכי ועיניך מדמעה.... ושבנו בנים לגבולם", העוסק בהבטחתו של אלוהים לרחל אמו, שבזכותה ישובו בניה (עם ישראל) לארצם. רייכל עורך בפסוק זה התאמות, הוא אינו מאזכר למשל את אלוהים, וממיר את המשמעות הלאומית

במשמעות רומנטית, שיבתו של אדם אל אהובתו. חיבורו החזק של רייכל לשירי ארץ ישראל עולה גם משיתוף הפעולה שלו עם שושנה דמארי, דמות משמעותית מאוד בזמר העברי וכלת פרס ישראל, בשיר "עלה נישא ברוח", מתוך האלבום "ממעמקים".

השירים של עידן רייכל מתקופות שונות של יצירתו, מאפיינים יותר מאחרים את השילוב של מוסיקת עולם עם רוק וישראליות ביצירת המוסיקה הפופולרית בישראל בתחילת המאה ה-21. הכוונה היא לשימוש שעושה רייכל במוסיקה אתנית ממקומות שונים, למשל אתיופיה או תימן, ושילובה בתוך שיריו. רייכל הצליח ליצור שילוב מיוחד בין תרבויות שונות וסגנונות מוסיקליים שונים לבין הלחנה רוקית-פופית רכה. גם מבחינה טקסטואלית, מתוך זיקה לשירי ארץ ישראל וגם בכוונה לפנות למגוון רחב מאד של קהלים, ביניהם גם אוהבי שירי ארץ ישראל, רייכל מרבה להשתמש בציטוטים ואזכורים מן המקורות – התנ"ך ושיר השירים. עם זאת, השימוש שהוא עושה בטקסטים אלה הוא יצירתי וחדשני. רייכל לוקח את הטקסט המקראי, משנה אותו, משמיט או מוסיף מילים משלו ובעצם יוצר ממנו טקסט חדש המעניק לו הקשר שונה. לא עוד טקסט המבוסס על יסודות דתיים (למשל אהבת העם את האל), אלא טקסט אישי ורגשי, לרוב בהקשר רומנטי של אהבת גבר ואישה. בכך שונה השימוש של רייכל בטקסטים מן התנ"ך מזה שנעשה בטקסטים אלה בשירי ארץ ישראל שבהם הטקסטים שנלקחו מן המקורות הולחנו בשלמותם כפי שהם, כדי לשמור על ההקשר הדתי והלאומי, כשהיצירות באה לידי ביטוי בלחנים.

- יצירה מודרנית שלוקחת יצירה קדם ציונית אך לא מחדשת אותה אלא משתמשת בה כבסיס למוזיקה מודרנית. תופעת החזרה לשורשים הקדם ציוניים במאה ה-21 הינה תופעה כוללת, המאפיינת יוצרים מז'אנרים רבים ושונים במוסיקה הפופולרית בעשורים האחרונים, אשר נובעת מטישטוש הגבולות המובהקים שהיו קיימים במאה שעברה בין הז'אנרים המוסיקליים השונים, וזו בעקבות תהליכים שהפכו את סגנונות המוזיקה השונים (רוק, מזרחית) לפופולריים למיינסטרימים (התקרבות למרכז). הדמיון שזלג בין סגנונות אלו, עורר ביוצרים רבים את הצורך לבידול המוסיקה שלהם מהמיינסטרים המסחרית. התפתחות הטכנולוגיה והרצון להבעה עצמית ייחודית הביאו לפיתוח סצנת האינדי הישראלית – ז'אנר מוזיקה עצמאי בתוך תעשייה מסחרית של מיינסטרים. אחת ממאפייני התנועה המוסיקלית הוא בידול המבוסס על חזרה לשורשים הקדם ציוניים, מוצאם של משפחות המוזיקאים, שירה בשפות מקור, ציטוט מהמקורות היהודיים וסגנון מוזיקה עם זיקה אתנית.
- החזרה למקורות האתניים הקדם מודרניים נעשתה מתוך תהליך של מחקר ולמידה, ומתבטאת בשילוב של הרוק הישראלי עם מוטיבים מוסיקליים השאובים ממסורות יהודיות שונות דוגמת תימן, מרוקו ועירק, כמו גם שירה אותנטית בשפות אלו. עם זאת, השילוב שמר על גוון מוסיקלי בסגנונות פופ-רוק עם מוטיבים אתניים מסורתיים, ולא ההיפך. התוצאה – אמני אינדי ישראלים בעלי מוטיבן מקומי ועולמי ומנעד סגנונות רחב, עם תפיסת עולם אמנותית מורכבת.

אינדי

מושג שמקורו המילה הלועזית Independent – עצמאי.

- מקור הכינוי "אינדי" כרמז לעצמאות מתעשיית המוסיקה של המיינסטרים. מכאן הגדרת האינדי על דרך השלילה כ"לא מיינסטרים".
- הרצון להבדל מהמיינסטרים כעדות לבזו של חלק מאמני האינדי ומעריציהם למיינסטרים מצד אחד, ורצון להשתלב בסצנת הרוק העולמית מצד שני
- מכאן שהמונח "אינדי" אינו מייצג סגנון מוסיקלי אחיד, אלא מכיל מגוון סגנונות
- עברי, דבר עברית ?
- *חלופות לשימוש בשפה העברית בסצנת האינדי בישראל:*
- אנגלית
- שפות בהן דיברו היהודים טרם העליה ארצה (חזרה לשורשים)
- חלופות השפה (וההשפעות המוסיקליות הקשורות אליהן) כשתי אסטרטגיות ליצירת אבחנה בין האינדי והמיינסטרים הישראלי
- הפופ-רוק הוא הסגנון הבסיסי של המיינסטרים במוסיקה הפופולרית. מקור הכינוי "אינדי" כרמז לעצמאות מתעשיית המוסיקה של המיינסטרים. מכאן הגדרת האינדי על דרך השלילה כ"לא מיינסטרים". הרצון להבדל מהמיינסטרים כעדות לבזו של חלק מאמני האינדי ומעריציהם למיינסטרים מצד אחד, ורצון להשתלב בסצנת הרוק העולמית מצד שני. מכאן שהמונח "אינדי" אינו מייצג סגנון מוסיקלי אחיד, אלא מכיל מגוון סגנונות
- החזרה לשורשים היא מגמה כלל עולמית, ולא רק ישראלית
- החזרה לשורשים מתבצעת, במקרים רבים, במסגרת הפקה מוסיקלית בסגנון רוק-פופ ולא במסגרת הפקה בסגנון אתני-מסורתי

*האינדי הישראלי שואף לבדל את עצמו מן המיינסטרים הישראלי (עקב זילזול במיינסטרים ו/או שאיפה להשתלב בסצנת הרוק העולמית). לשם כך משתמש **האינדי בשתי אסטרטגיות עיקריות**: שירה באנגלית וחזרה לשורשים הקדם-ציוניים. שתי האסטרטגיות גם יחד משקפות את הגלובליזציה התרבותית שעוברת המוסיקה הפופולרית בישראל

החזרה של האינדי הישראלי לשורשים האתניים והדתיים: שתי הדרכים בהן היא משקפת את הגלובליזציה התרבותית המתרחשת במוסיקה הפופולרית העולמית

ספר- עמ' 335

שתי האסטרטגיות משקפות את תהליך הגלובליזציה התרבותית המתחולל במוסיקה הפופולרית בישראל. במקרה של אסטרטגיית החזרה לשורשים הגלובליזציה מתבטאת בשני אופנים: החזרה לשורשים היא מגמה כלל עולמית, ולא רק ישראלית, החזרה לשורשים מתבצעת, במקרים רבים, במסגרת הפקה מוסיקלית בסגנון רוק-פופ ולא במסגרת הפקה בסגנון אתני-מסורתי.

* **אתניזציה של הרוק**: יצירת רוק השואבת השראה מהשפה והמוסיקה של מסורות יהודיות שונות, מהתקופה הקדם ציונית. כך למשל שימוש בשפה הערבית במאה ה-21 שלא לרוק. בעוד שברוק האתני יהודה פוליקר ואהוד בנאי עדיין שרו בעברית, דודו טסה והכוויתים שרים בערבית עירקית.

תופעת החזרה לשורשים הקדם ציוניים במאה ה-21 היא תופעה שניכרת בפעולתם של מוסיקאים ישראלים. מוסיקאים אלו המוכרים בעבודתם בשדה המוסיקה העכשווית – ברוק ובפופ, חוזרים אל המקורות מוסיקליים ושירים מהדורות שקדמו להם, ונותנים להם פרשנות מחודשת משלהם ובלבוש מוסיקלי עכשווי. המסורות המוסיקליות האלו הן קדם ציוניות, השואבות מהמסורות היהודיות, בדרך כלל בארצות ערב והאסלאם. מדובר בשירים אותם שרו בדורות הקודמים להם. כדוגמא אפשר לציין את דודו טסה וקובי אוז ששרו שירים אותם ביצעו סבס או בני משפחתם, אותם הם מחדשים בעיבוד מודרני, הכולל עבודת אולפן מתקדמת ושילוב כלים מערביים, ומעניק גוון וסגנון מודרני לשיר. במאה ה-21 מוסיקאים אלו חוזרים לשיר בשפת המקור, ולעיתים משלבים גם דגימות קול מקוריות.

היפ הופ

■ בדומה לסגנונות מוקדמים יותר של מוסיקה פופולרית גלובלית אשר השתלבו במוסיקה הפופולרית בישראל, גם ההיפ הופ עובר "ישראלזציה". ה"ישראלזציה" עשויה להתבטא במאפיינים מוסיקליים, אך היא משתקפת בראש ובראשונה בשפת השירים ותוכנם המילולי

ההיפ הופ שמקורו בשנות ה-80 בשכונת הברונקס, מייצג מעבר למוזיקה את התרבות ממנה הוא צמח. תרבות זו כללה אופנה, גרפיטי, דרך דיבור וסלנג. המוסיקה שהתחילה בשכונות האפרואמריקאיות והפכה תקליטים בליווי תופים לאמצעי ייצור של מוסיקה, היתה כלי ליווי של השירה בסגנון ראפ – דקלום קצבי לפי מקצב קבוע, והוא סגנון השירה הראפי המזוהה עם ההיפ הופ. במקור בארה"ב עסק הז'אנר בשירי מחאה, אמירות פוליטיות ובעיקר כנגד האפליה השחורה. הטקסטים בהיפ הופ עושים שימוש בסלנג, בתרבות ובהווי המקומיים, כך שזר לא יבין את עומק המשמעויות הנוספות המועברות בשיר. עם הגעתו של ההיפ הופ לישראל, הוא עבר תהליך של "ישראלזציה", אימוץ הסגנון האומנותי והשירתי, אך מסרים פחות מחאתיים ויותר קונפורמיסטיים. הישראלזציה שעבר ההיפ הופ משתקפת גם בתכני השירים העוסקים בנושאים הנוגעים לחברה הישראלית, מצב פוליטי והווי הישראלי. מבחינה מוסיקלית עודנו הצלילים ושולבו סגנונות מוזיקליים מקומיים, כמו גם הותאמו תכני הסימפולים (דגימות) בשירים למוזיקה מתולדות המוזיקה העברית והפופ הישראלי. בכך נוצרה משמעות עם רובד נוסף של שיר חדש ש'מתכתב' עם מילות השיר ה'מסומפל' ונותן נדבך משמעותי חדש לשיר המסומפל.

על התנעת סצינת ההיפ הופ הישראלי אמונות להקות כגון סאבלימינל, שב"ק ס, משפחת תאקט והמוכרת והפעילה בהן היום - הדג נחש.

בדומה לסגנונות מוקדמים יותר של מוסיקה פופולרית גלובלית אשר השתלבו במוסיקה הפופולרית בישראל, גם ההיפ הופ עובר "ישראלזציה". ה"ישראלזציה" עשויה להתבטא במאפיינים מוסיקליים, אך היא משתקפת בראש ובראשונה בשפת השירים ותוכנם המילולי. ההיפ הופ עבר תהליך דומה לזה שעבר הרוק והפופ כשהגיעו לארץ (הישראלזציה). הוא צריך להשיל מעצמו אי אלו מאפיינים שמתאימים לאמריקה השחורה, שם זה בעצם נולד ולעטות על עצמו מאפיינים יותר אקטואליים לחיים בישראל בין אם זה בצלילים בין אם זה הנושאים שבו הוא עוסק. בארץ הוא לוקח את העקרונות הבסיסיים של ההיפ הופ האמריקאי שזה ביקורתיות ומחאה שכולטות בשירים רבים וגם הדגימה משירים קודמים בעזרת מילים וגם מבחינה אלקטרונית. שני המאפיינים האלה של היפ הופ באשר הוא וזה נלקח בארץ ומיושם לנושאים בארץ- בין אם במאפיינים המוסיקליים עיבוד מחדש מוזיקלי של שירים קודמים ובין אם זה בשפה והתוכן עברית והמצב הפוליטי הכללי כאן.

דוגמא:

~שירת הסטיקר - במקור התארכה כאן אהובה עוזרי ובאמת הוסיפה את הנדבך הישראלי והופך את ההיפ הופ לישראל. יש כאן מבט לאחור של הדג נחש על עצמם. אפשר לראות את השיר הזה כמאסף את השילוב של ההיפ הופ עם הצדדים המוחספסים מזרחיים אך גם עם אמני רוק. זה לא שיר רוק, כתב אותו דוד גרוסמן. הקליפ מתייחס לשיר המקורי ולאמנים המקוריים מדובר בשיר שמאמת בין כל קצוות החברה דרך הסטיקרים וגם דרך הוויזואל של הקליפ המקורי- זה ברמת הטקסט והמראה.

בדומה לסגנונות מוסיקה פופולרית גלובלית מוקדמים אשר השתלבו במוסיקה הפופולרית בישראל, גם סגנון ההיפ הופ עבר "ישראלזציה". ה"ישראלזציה" משתקפת בשפת השירים ובתוכנם המילולי, ובמאפיינים המוסיקליים. ההיפ הופ הישראלי מתאפיין במידה רבה בעיסוק בהיבטי החיים השונים בישראל, החל במציאות הפוליטית-מדינית וכלה באי צדק חברתי וכלכלי. דוגמא מובהקת לכך ניתן לראות בשיריהם של להקת "הדג נחש", המבטאים אמירה ביקורתית על השלטון הממשלה, ואדישות והתנהגות העם הישראלי.