

המוסיקה הפופולרית ורבידה

מוטי רגב

שדה המוסיקה הפופולרית בישראל הינו אחת הזירות המובהקות ביותר בהן בא לידי ביטוי הפלורליזם התרבותי בישראל, או, כפי שהדבר מכונה בשנים האחרונות, הרב-תרבותיות. הפלורליזם בתחום המוסיקה הפופולרית בישראל אינו ריבוי פשוט של סגנונות מוסיקליים הנובע באופן ישיר ממיגוון ההקשרים התרבותיים מהם מורכבת האוכלוסייה בישראל. המחויבות העקרונית של חלק ניכר מהעשייה התרבותית בישראל לעניין בנייתה של 'תרבות ישראלית' אותנטית, מייצרת מובחנות והיררכיה בתוך פלורליזם זה. המובחנות היא בין התרבויות המוסיקליות הנתפסות על-ידי המערכת המוסדית של המוסיקה הפופולרית כמשתתפות מרכזיות בהגדרת ה'ישראליות' לבין תרבויות מוסיקליות הנתפסות כשוליות לעניין זה. ההיררכיה נוצרת כתוצאה מיחסי הכוח בין תרבויות המוסיקה השונות, הגורמים לכך שחלק מהן נתפסות כיותר 'ישראליות' מאשר אחרות.

שלוש תרבויות מוסיקה פופולרית הן המשתתפות העיקריות בזירה של ה'ישראליות' בעשרים וחמש השנים האחרונות: "שירי ארץ ישראל", פופ/רוק ישראלי, מוסיקה ישראלית ים-תיכונית ("מוסיקה מזרחית"). לצידן מתקיימות מספר מסגרות קטנות יותר של מוסיקה פופולרית מקומית, ובהן המוסיקה הדתית לסוגיה (מוסיקה חסידית, פיוטים וחזנות), המוסיקה בקרב יוצאי רוסיה, המוסיקה בקרב ערביי ישראל ועוד. בנוסף לכך קיימת נוכחות בולטת של מוסיקה פופולרית לועזית מסוגים שונים, ובעיקר פופ/רוק אנגלו-אמריקני. כל אחת מתרבויות המוסיקה הללו מהווה מסגרת ארגונית ומוסדית ייחודית, המתאפיינת בדפוסים טיפוסיים של ייצור, הפצה וצריכה. בנוסף לכך, למרות שכל אחת מהן נוטה להיות מזוהה עם סגנון מוסיקלי טיפוסי, היא כוללת בתוכה, לעתים, גם מרכיבים של הסגנונות המוסיקליים האחרים. במלים אחרות, לפלורליזם בשדה המוסיקה יש שני ממדים: ממד סוציולוגי, שבו מתקיים ריבוי של מסגרות חברתיות-תרבותיות לייצור, הפצה וצריכה של מוסיקה; וממד סגנוני, שבו מתקיים ריבוי של דפוסי צליל ו'שפות' מוסיקליות.

אמנם ההבדלים בין "שירי ארץ ישראל", הפופ/רוק הישראלי והמוסיקה הישראלית הים-תיכונית, ובין לבין חלק מהתרבויות האחרות, אינם תמיד חדים וברורים, וישנם מעין אזורים "עמומים" של מוסיקה המשתייכת ליותר מאחת הקטגוריות. יחד עם זאת, עם עומק היסטורי של כמה עשרות שנים, מהווה כל אחת משלוש התרבויות המרכזיות הללו מסגרת ברורה ומובהקת, לפחות בתוך ההקשר של העשייה התרבותית הישראלית. בנוסף לכך, נתפסת לעתים כל אחת מתרבויות המוסיקה הפופולרית בישראל – גם אלה הקטנות יותר – כמייצגת של מגזר חברתי-תרבותי בישראל ועל כן כגירסה מסיימת וייחודית של 'ישראליות'.

העובדה שריבוי הצורות והסגנונות של מוסיקה פופולרית בישראל נתון בהקשר של חיפוש אחר תרבות 'לאומית' אחת, הופכת אותו, כאמור, לעניין שהוא מעבר ל'פלורליזם' פשוט. אין ספק שמדובר ביחסים מורכבים של השפעה והשראה, אך גם תחרות ועוינות בין הסגנונות והתרבויות המוסיקליים הללו.

הביטוי המובהק לכך מצוי בתחושות ה'קיפוח' של דוברי חלק מן התרבויות המוסיקליות הללו, הרואים בכך לעתים ביטוי לקיפוח של המגזר החברתי המזוהה עם אותה תרבות מוסיקלית.

המאמר מציג את עיקרי הדברים בסוגיות אלה. הוא נחלק לשלושה חלקים עיקריים: ראשית, איפיון סגנוני-תרבותי של תרבויות המוסיקה הפופולרית בישראל, ובעיקר שלוש המרכזיות שביניהן; שנית, הצגה ובחינה של הגורמים המוסדיים והארגוניים המספקים את התשתית וקובעים את אופייה של הפעילות בתחום המוסיקה הפופולרית בישראל (אמצעי התקשורת, תעשיית התקליטים ומוסדות ציבוריים שונים); שלישית, דיון ביחסים בין הגורמים המוסדיים הללו לבין כל אחת מן התרבויות המוסיקליות. הסקירה מתמקדת במוסיקה הפופולרית הישראלית, ואינה עוסקת במוסיקה הלועזית.

1. תרבויות מוסיקה פופולרית בישראל

א. "שירי ארץ ישראל"

נהוג לראות את הקטגוריה של שירי ארץ ישראל כמוסיקה העממית, המסורתית והשורשית של ישראל. הדבר קשור בעיקר למילות השירים ולאופן הביצוע העיקרי של שירים אלה – 'שירה בציבור'. המלים של שירי ארץ ישראל כוללות, רובן ככולן, ביטויי אהבה והאדרה לחלקי הארץ השונים, לצמחיה ולעונות השנה; תיאורים אוהדים של הווי ההתיישבות בקיבוצים ושל עבודה חקלאית; שירי הלל ללוחמים, קינות לנופלים וכמיהות לשלום, ועוד. חלק ניכר מן השירים שוזרים את התכנים הללו בשירי אהבה רומנטית, המתרחשת בנופי הארץ, בין לוחמים ואהובותיהם. שירי ארץ ישראל מן התקופה שקדמה להקמת המדינה חוברו מלכתחילה מתוך מטרה ברורה לשרת את התנועה הציונית ולבטא את האידיאולוגיה שלה. אמצעי ההפצה העיקרי שלהם בתקופות המוקדמות היו שירונים שחולקו בתנועות הנוער, בבתי-הספר, בקיבוצים, בארגונים הלוחמים ובמקומות נוספים. השירים נלמדו מפי מדריכים ומורים (שפעמים רבות היו המלחינים עצמם) בהתכנסויות שונות, וכך נוצר בהדרגה הדפוס של 'שירה בציבור'. דפוס זה הפך למסורת המרכזית שבה מבצעים את השירים האלה עד היום, ואליה הצטרפו בהמשך חבורות זמר ומקהלות.

ההיסטוריה של שירי ארץ ישראל נחלקת לשתי תקופות עיקריות: במוקד התקופה המוקדמת, עד לשנות החמישים לערך, היתה קבוצה של מלחינים אשר חברה את ה'קלסיקה' של ז'אנר זה. קבוצה זו כוללת את דוד זהבי, מרדכי זעירא, ידידיה אדמון, נחום נרדי, מתתיהו שלם, דניאל סמבורסקי, יהודה שרת, עמנואל זמיר ואחרים. עוד נכללים שני מלחינים בולטים, שהמשיכו בפעילותם עד שנות השבעים: אלכסנדר (סשה) ארגוב ומשה וילנסקי. חלק ממלחינים אלה גם כתבו בעצמם מלים, אך בדרך כלל הם שיתפו פעולה עם תמלילנים כמו יעקב אורלנד, נתן אלטרמן, יצחק שנהר, יחיאל מוהר, חיים חפר ועוד. לעתים גם הלחינו שירים קיימים של ביאליק, טשרניחובסקי, פייכמן ומשוררים אחרים, או קטעים מפרקי תנ"ך. מבחינת הסגנון המוסיקלי, שירים אלה היו ברובם בלדות פסטורליות בהשפעה רוסית חזקה, או שירי ריקוד 'עממי' בנוסח מזרח-אירופי, בעיקר ה'הורה' (במקור ריקוד עם שמקורותיו ברומניה ובמקדוניה). חלק מן המלחינים שמו דגש מיוחד על מיזוג של יסודות 'מזרחיים' במוסיקה. הדבר נעשה באמצעות אימוץ של לחנים שלמים, קטעי מלודיה, מקצבים טיפוסיים ועוד מהמוסיקה ששמעו בקרב בדוים או כפריים ערביים, וכן פנו לפיוטים ומנגינות ששמעו אצל יהודים שהגיעו מתימן וממרכז אסיה, מארצות ערב והאיסלם.

במוקד התקופה השנייה עומדות הלהקות הצבאיות. אלה הוקמו במהלך שנות החמישים מתוך מטרה כפולה: להקנות לחיילים, העולים החדשים ברובם, את ה'רוח הישראלית', וכן לספק בידור והנאה במהלך השירות. ההצלחה של הלהקות הפכה אותן לתופעה מוסיקלית ותרבותית מרכזית גם מחוץ למסגרת הצבאית. הלהקות הצבאיות העיקריות עד אמצע שנות הששים היו להקת הנח"ל, להקת

פיקוד הצפון, להקת פיקוד המרכז ולהקת השיריון. בתחילה נכתבו רבים משירי הלהקות על-ידי סשה ארגוב, משה וילנסקי, יחיאל מוהר וחיים חפר. אולם בהדרגה הצטרף דור צעיר יותר של מחברים שכלל את נעמי שמר, דובי זלצר, יוחנן זראי ואחרים. הלהקות הללו המשיכו את הבלדות הפסטורליות ואת שירי ה'הורה' בדומה לשירי ארץ ישראל המוקדמים, אולם בהמשך חלחלו לתוך המוסיקה גם השפעות של מוסיקה צרפתית, בעיקר ה'שנסון' נוסח שנות החמישים, ואף מוסיקת-עם אמריקנית.

לקראת סוף שנות הששים, ולאחר מלחמת ששת הימים, חל שינוי משמעותי בצליל של הלהקות הצבאיות. תחת דמותו המובילה של יאיר רוזנבלום, כמלחין ומעבד, גברה ההשפעה של צלילי הפופ החשמלי, ומופעי הלהקות נעשו בהדרגה להפקות מורכבות וגדולות, מעין מחזות זמר. שתי הלהקות נוספות, להקת פיקוד הדרום ולהקת חיל-הים פעלו אף הן בתקופה זו. עלויות ההפקה וההתרחקות מהמטרות האידיאולוגיות המקוריות הביאו לכך שלקראת סוף שנות השבעים הופסקה כליל פעילותן של הלהקות. הפעילות שחודשה בשנות השמונים היתה בהיקף צנוע ומינימלי.

בעשרים וחמש השנים האחרונות נדחקו בהדרגה שירי ארץ ישראל ממרכז הבמה הציבורית. למעט גרעין של מחברים שונים אשר המשיך ליצור שירים חדשים בסגנון זה – בהם נעמי שמר, נורית הירש, שייקה פייקוב, נחום היימן וחנון יובל – הרפרטואר כמעט שלא התחדש. השירים החדשים שהוקלטו בתקופה זו מזוהים עם זמרים כמו יהורם גאון, חוה אלברשטיין, אילנית ועוד.

ראוי לציין עוד את להקת התרנגולים אשר מרבית שיריה נכתבו על-ידי סשה ארגוב וחיים חפר, ואת שלישיית גשר הירקון, שחלק ניכר משיריה נכתב על-ידי נעמי שמר, אשר פעלו בתחילת שנות הששים. שני הרכבים אלה היו תוצר של ניסיונות לחבר מוסיקה ישראלית מקורית מחוץ למסגרת האידיאולוגית של שירי ארץ ישראל, אולם הם הפכו בסופו של דבר לחלק ממנה. הדבר קשור בעיקר להתפתחות הרוק הישראלי במהלך שנות השבעים ואילך, אשר דחקה בהדרגה גם את המוסיקה של התרנגולים ושלישיית גשר הירקון אל תוך המסגרת של שירי ארץ ישראל.

ב. רוק ישראלי

רוק ישראלי החל להיווצר במהלך שנות הששים, תחת השפעת הרוק האנגלו-אמריקני של התקופה. הוא היה ביסודו מעין תגובת נגד ל"שירי ארץ ישראל" ולמעט האידיאולוגי שלהם. הדבר בלט במיוחד בתחילה, באמצע שנות הששים, כאשר להקות הרוק הראשונות היו 'להקות הקצב' שפעלו במועדונים ברמלה, בת-ים ודרום-תל-אביב. להקות אלה הרבו לשיר באנגלית והממסד התרבותי של התקופה התעלם מהן למעשה. להקת הצ'רצ'ילים היתה היחידה כמעט שזכתה בהערכה מסוימת.

הדברים השתנו כאשר מוסיקאים אוהדי רוק, אשר היו גם יוצאי להקות צבאיות, החלו לעשות מוסיקה הממזגת את המורשת ה'ארץ ישראלית' שלהם עם השפעות פופ/רוק אנגלו-אמריקני של שנות הששים והשבעים. ההשפעה התבטאה בעיקר בשימוש בכלי נגינה חשמליים, במודעות רבה למוסיקה פופולרית כ'אמנות של הקלטה', בזניחת המחויבות האידיאולוגית לתמלילים, וכן בכך, שמרבית המוסיקאים המבצעים היו גם המחברים של המוסיקה. הגרעין של מוסיקאים אלה כלל את אריק איינשטיין, שלום חנוך, שמוליק קראוס, מיקי גבריאלוב, שם-טוב לוי, חברי להקת כוורת (דני סנדרסון, יוני רכטר, אלון אולארצ'יק, יצחק קלפטר, גידי גוב), אריאל זילבר, מתי כספי ושלמה גרוניך. המוסיקה שלהם נתפסה והתמסדה ל'רוק ישראלי'.

במהלך שנות השבעים השתתפו מוסיקאים אלה באופנים שונים בתקליטי ה'סולו' של עמיתיהם והקימו יחדיו להקות והרכבים שונים ('קצת אחרת', 'תמוז', 'צליל מכוון' ועוד). סדרה זו של שיתופי פעולה ביניהם כמלחינים, נגנים, זמרים, מפיקים מוסיקליים ותמלילנים (התמלילנים יעקב רוטבליט, יהונתן גפן, מאיר אריאל בלטו גם הם בתרומתם), הניבה סדרה של תקליטים שהפכו להיות ה'קלסיקה'

הראשונית של הרוק הישראלי. בולטים מתוכם שמות כמו החלונות הגבוהים, 'פוזי', 'שבלול' ו'בדשא אצל אביגדור' של אריק איינשטיין, תקליטיה של להקת כוורת, 'סוף עונת התפוזים' של תמוז, 'קצת אחרת', ותקליטיו הראשונים של מתי כספי. הפעילות של קבוצת מוסיקאים זו ייצרה לקראת 1980 סגנון ברור של 'רוק ישראלי' אשר הכיל בתוכו יסודות שונים של מוסיקת הרוק בעולם, אך יחד עם זאת שימר גם הרבה מן הרוח של שירי ארץ ישראל והלהקות הצבאיות.

בעקבות ביסוסו של צליל מקומי מוגדר, הפך הרוק הישראלי במהלך שנות השמונים ואל תוך שנות התשעים לגורם המרכזי במוסיקה המקומית. הדבר בא לידי ביטוי במספר אפיקי פעילות מוסיקלית שהתבססו על הצלחת הקבוצה הקודמת, ואף חידדו אותה.

ראשית, המוסיקאים הוותיקים המשיכו לפעול ולהקליט תקליטים בולטים. אולם בהמשך ישיר לפעילותם, ומתוך שיתופי הפעולה ביניהם, הופיעה בעשורים אלה שורה של זמרות יוצרות אשר שינו את אופיה של הנוכחות הנשית במוסיקה הישראלית. הבולטות שבהן היו תחילה יהודית רביץ וקורין אלאל, ואליהן הצטרפו מאוחר יותר אתי אנקרי, לאה שבת ועוד. הן המשיכו את הקו הסגנוני הכללי של מיזוג בין רוח 'ישראלית' ו'רוק', אולם הוסיפו לכך חותם יצירת-אישי, שעמד בניגוד לתפקיד המסורתי של נשים במוסיקה העברית כמבצעות בלבד. בהקשר זה של מוסיקאים ותיקים, חשוב גם לציין את השינוי שחל בסגנונו המוסיקלי של שלמה ארצי, אשר בשנות השמונים הפך למוסיקאי רוק מן הבולטים בישראל.

אפיק נוסף של ההתפתחות היה פעילותם של המוסיקאים והלהקות שנעו מן ה'שוליים' או ה'אווונגרד' של הפעילות המוסיקלית אל ה'מרכז', שהפכה לבולטת ומשפיעה. במסגרת זו מתקיים מעין דפוס, שבו חידושים ואופנות ברוק בעולם מאומצים על ידי מוסיקאים בישראל, זוכים להצלחה ומתמסדים. בשנות השמונים בלטו באפיק זה להקת משינה ושיתוף הפעולה של המוסיקאים רמי פורטיס וברי סחרוף. מאוחר יותר התבלטה להקת החברים של נטשה, ובשנות התשעים הופיעה קבוצת המוסיקאים אשר כללה את להקת איפה הילד, ירמי קפלן, אסף אמדורסקי ואחרים.

אפיק שלישי הינו צמיחתו של רוק ישראלי 'אתני', המחבר השפעות רוק עם מקורות מזרח תיכוניים מגוונים. המוסיקאים המרכזיים שהשפיעו על ההתפתחות הם יהודה פוליקר ואהוד בנאי. תחת השפעת צמיחתו של הרוק האתני למעמד מוביל במוסיקה בעולם, ולנוכח צמיחת המודעות ה'מזרחית' בתרבות הישראלית, שזרו מוסיקאים אלה ואחרים אל תוך צליל הרוק שלהם יסודות 'מזרחיים' וים-תיכוניים שונים. אצל פוליקר בלטה ההשפעה היוונית, בעוד שאצל בנאי האתניות פחות ממוקדת, ונטה לכיוון ערבי ואסיאתי. ובכל מקרה, אתניות זו הפכה את המוסיקה של שניהם למוערכת ומצליחה מאד בשנות השמונים והתשעים. בתחילת שנות התשעים יצרה להקת אתניקס גוון קליל יותר של אתניות, ומאוחר יותר הופיעה להקת טיפקס עם צליל ייחודי בעל השפעות מרוקאיות ומזרחיות מגוונות.

אפיק נוסף הינו הקריירות היזומות על-ידי חברות תקליטים, במהלכי שיווק נרחבים. מדובר בדפוס של 'גילוי' מוסיקאים ודחיפתם להצלחה מיידית כמעט. בנקודה זו אין אחידות סגנונית. מבטאים בולטים של דפוס זה הינם להקת תיסלם ורמי קליינשטיין בשנות השמונים, ואביב גפן בשנות התשעים. אביב גפן הפך למעשה לדמות הבולטת ברוק הישראלי של שנות התשעים הודות לשילוב של מהלכי שיווק נרחבים עם אמירה תמלילית וחזותית פרובוקטיבית.

בשנות התשעים בולט תחום נוסף של מוסיקה פופולרית השייך להקשר הרחב של הרוק, והוא המוסיקה האלקטרונית לריקודים. במסגרת זו פרחו בשנות התשעים מועדונים רבים של מוסיקה לריקודים בהם מופיעים תקליטנים (dj's – די.ג'יי'ס) מקומיים וזרים. בולטת במיוחד הסצנה של מוסיקת ה'טראנס'. היוצרים הישראליים בתחום זה, במיוחד הצמד Astral Projection, הם אחת ההצלחות הגדולות של מוסיקה ישראלית בעולם.

באפיקים מרכזיים אלה, ועם שמות רבים נוספים שפעלו בתוך כל אחד מהם במהלך השנים, הפך כאמור הרוק הישראלי למוסיקה העכשווית המרכזית בתרבות הישראלית, הממזגת בין ההתרחשויות במוסיקה העולמית לבין הייחודיות של תרבות מקומית.

ג. מוסיקה ישראלית ים-תיכונית

המוסיקה הישראלית הים-תיכונית מבוססת גם היא על שילוב של מקורות מוסיקליים שונים, בהם המוסיקה המסורתית של יהודי המזרח, מוסיקה ערבית, מוסיקה יוונית וטורקית, רוק מערבי וגם שירי ארץ ישראל. מוסיקאים שונים, ברובם דור שני ושלישי ליוצאי ארצות ערב והאיסלם, החלו לעשות מוסיקה הממזגת השפעות אלה במהלך שנות השבעים. הנוכחות של השפעות מזרחיות וערביות בצליל של מוסיקה זו נתפסה אז על-ידי הממסד המוסיקלי של תחנות הרדיו וחברות התקליטים כ'זרה' לתרבות הישראלית. לפיכך, מוסיקה זו כמעט ולא הושמעה בשידורי הרדיו ואף לא הוקלטה בחברות התקליטים הגדולות. הדבר הוביל את היוצרים לשימוש מוגבר באמצעי הפצה חלופי זול – הקלטת (קסטטה). כתוצאה מכך דבק בסגנון כולו השם 'מוסיקת קסטות', וההיסטוריה של הסגנון כוללת גם את המאבק להכרה ולנוכחות בערוצי התרבות המרכזיים בישראל.

חלוצי הסגנון הבולטים היו שני הרכבים מתחרים שפעלו באמצע שנות השבעים: להקת צלילי הכרם (עם דקלון ומשה בן-מוש) ולהקת צלילי העוד (עם רמי דנוך ויהודה קיסר). הרפרטוארים של הלהקות הללו היו זהים כמעט והם כללו עיבודים רבים בכלים חשמליים לשירים מסורתיים של יהדות תימן. לצידם בלטו זמרים כמו אבנר גדסי או שימי תבורי, אשר שוייכו אף הם לסגנון ה'מזרחי', למרות שעשו פופ מערבי ביסודו.

הסגנון קיבל את תבנית הצליל הטיפוסית לו דרך הקריירה של שני זמרים מרכזיים: זהר ארגוב וחיים משה. בתחילת שנות השמונים הקליט כל אחד מהם תקליטים שהפכו לקלטיקה המובהקת של המוסיקה הים-תיכונית. הבולט שבתקליטים אלה אצל זהר ארגוב היה 'נכון להיום', עם הלהיטים "הפרח בגני", "כבר עברו השנים", "בדד" ועוד, אשר רבים מהם נכתבו על-ידי אביהו מדינה. התקליט הבולט של חיים משה היה 'אהבת חי', אשר כלל את הלהיט באותו השם, וכן את "לינדה", "אמא", "גיטרה" ועוד. גם כאן תרם אביהו מדינה שירים.

חשיבותם של תקליטים אלה ושל הזמרים היתה בכך שהם סיפקו מין 'הוכחה' למקורות הישראלית וליכולת היצירה הקיימת בז'אנר. בעקבותיהם הופיעה במהלך שנות השמונים ואל תוך שנות התשעים סדרה ארוכה של זמרים וזמרות, שהרחיבה את הרפרטואר והעמיקה את התפוצה של הסגנון. איציק קלה, ישי לוי, נתי לוי, מרגלית צנעני, אביבה אבידן ויואב יצחק הם מדגם מקרי מתוך רשימה ארוכה. זמר ויוצר בולט של המוסיקה הים-תיכונית, החל מסוף שנות השמונים, הינו אלי לוזון. להיטים מקוריים, כמו "גן של שושנים", "איזו מדינה" ואחרים, התבססו על שיתוף פעולה שלו עם יוני רועה, אשר התחיל בכך קריירה כיוצר מרכזי בסגנון זה. אלי לוזון גם ביצע בתקליטיו שירים מתורגמים מטורקית, והיה בכך לאחד המבשרים של 'גל' חדש של זמרי מוסיקה ים-תיכונית בשנות התשעים, אשר התבססו במידה רבה על השפעות המוסיקה הטורקית. הזמרת הבולטת והמובהקת ביותר במסגרת זו הינה זהבה בן. גם עופר לוי ומאוחר יותר שרית חדד משייכים לגל זה.

למרות התפוצה הרבה וצמיחתם של יוצרים מקוריים ולמרות המאבק הממושך, המשיכה נוכחותה של המוסיקה הישראלית הים-תיכונית להיות נמוכה יחסית בתרבות הציבורית. שינוי התרחש ב-1997 עם צאת התקליט של אייל גולן, אשר הופק וחובר ברובו על-ידי חברי להקת אתניקס. הצלחתו הרבה של תקליט זה, שנתפסה כחריגה, הבליטה את העובדה שהמוסיקה הישראלית הים-תיכונית מצויה עדיין במיקום בעייתי במכלול התרבותי-מוסיקלי של ישראל.

ד. תרבויות 'קטנות'

תרבויות המוסיקה ה'קטנות' יותר נתפסות, בדרך כלל, בתרבות הציבורית כפחות 'ישראליות' מן השלוש המרכזיות. עם זאת, אין ספק, ששלוש הקטגוריות המרכזיות שהוצגו אינן ממצות את טווח הסגנונות והתרבויות המוסיקליות המתקיים בישראל. במלים אחרות, התרבויות המוסיקליות ה'קטנות' מרחיבות בעצם נוכחותן את טווח ההקשרים התרבותיים-מוסיקליים גם אם הן פחות מובלטות על-ידי המנגנונים המוסדיים העיקריים של המוסיקה הפופולרית בישראל. למעשה, מספר התרבויות המוסיקליות בהקשר זה הוא רב מכדי שניתן יהיה למנות כאן את כולן. הפירוט הקצר שלהלן מצביע על כמה מסגרות בולטות של השנים האחרונות.

מוסיקות דתיות-מסורתיות שונות. תפילות, פיוטים, מוסיקה 'מזרחית' דתית, מזמורי חזנות, כליזמרים, מוסיקה חסידית מסורתית ופופ חסידי עכשווי מהווים יחדיו טווח של פעילויות מוסיקליות אשר המשותף להן הוא המחויבות למוסיקה יהודית (ולא בהכרח ישראלית) ושימוש בטקסטים בעלי הקשר דתי. כינוסם יחדיו של סגנונות אלה הוא במידה רבה פועל יוצא של המציאות התרבותית בישראל, שרואה בהם 'מוסיקה יהודית מסורתית'. סקירה מפורטת ומדוקדקת יותר היתה עומדת על ההבדלים הרבים בין הסגנונות והמסגרות הללו.

מוסיקה בקרב העולים מרוסיה. העשייה המוסיקלית כאן גם היא רחוקה מהומוגניות. המכנה המשותף הוא שימור הקשר לתרבות המוסיקלית ברוסיה, אך הוא אינו מעיד בהכרח על אחידות סגנונית. ג'אז, רוק, שירי משוררים ועוד הינם הז'אנרים העיקריים המתקיימים בקרב יוצאי רוסיה בישראל תוך זיקה לארץ המוצא ובמנותק משדה המוסיקה הפופולרית בישראל. בין הסגנונות השונים עשויים לשרור אפילו יחסי עוינות ובוז. המציאות התרבותית של ישראל היא הגורם לכך שסגנונות אלה מכונסים תחת כותרת אחת, שיש לה משמעות סוציולוגית אך לא בהכרח מוסיקלית.

מוסיקה ערבית. המוסיקה הפופולרית בקרב ערביי ישראל דומה ברובה למוסיקה הפופולרית הרווחת בארצות ערב השונות, בעיקר מצרים, לבנון וירדן. בנוסף למוסיקה המיובאת, מצויים הרכבים וזמרים שונים בישראל המקליטים גרסאות משלהם ללהיטים מארצות ערב. בארץ התפתחה גם עשייה של מוסיקה מקורית, הנחלקת לשתי קטגוריות: מוסיקה פופולרית בעלת דימוי 'אמנותי', המנסה לשמר מסורות של מוסיקה ערבית מסורתית ולחדש בתוכן תוך שימוש בתבניות וכלי נגינה מסורתיים; ופופ ערבי עכשווי, המשלב מקצבים ותבניות לחן ערביים עם כלים אלקטרוניים. גם כאן מתקיימת לעתים עוינות ואף בוז, בעיקר מצד העוסקים במוסיקה האמנותית כלפי הפופ הערבי העכשווי.

מוסיקה אתנית-אמנותית. קטגוריה זו ראויה יותר לכינוי ג'אז אתני והיא זוכה למידה של בולטות בשנים האחרונות. למעשה, חלק מן המוסיקה הזאת נתפס כ'שחקן' חדש יחסית בזירת בנייתה של מוסיקה 'ישראלית'. כך בודאי במקרה של מוסיקאים בולטים בקטגוריה זו, כמו להקת הברירה הטבעית, להקת בוסתן אברהם, הרכבים שונים של המוסיקאי יאיר דלאל ועוד. כל אלה משלבים סוגים שונים של מוסיקה מזרחית אמנותית עם יסודות של ג'אז מערבי ואף מוסיקות עממיות שונות אחרות ליצירת מוסיקה אינסטרומנטלית הזוכה להצלחה בעיקר בקרב קהל של 'אמנות גבוהה'. ראוי גם לציין שחלק מהמוסיקה בקטגוריה זו חופף את העשייה של מוסיקה ערבית אמנותית.

2. מוסדות וארגונים של מוסיקה פופולרית בישראל

א. תעשיית המוסיקה

מדי שנה נמכרים בישראל (אמצע שנות התשעים) בין 10 ל-12 מיליון יחידות של מוסיקה מוקלטת. כ-85-90 אחוז מהן הם דיסקים, והיתר קלטות. הרוב, 8-9 מיליון, מיוצרים (מודפסים) בישראל והיתר

מיובאים. כמחצית מהמוסיקה הנמכרת היא לועזית, והמחצית הנותרת היא מוסיקה ישראלית (יחס זה משתנה במקצת מדי שנה, לכל כיוון). במלים אחרות, חלק ניכר מן הדיסקים של מוסיקה לועזית מיוצרים בישראל.

המפתח להבנת המבנה והמצב של תעשיית המוסיקה בישראל טמון בעלויות הייצור של מוסיקה מקומית. בנוסף ליוצרות או המבצעות (אשר לא בהכרח מקבלים תשלום בתהליך הייצור), כרוך תהליך ההפקה של תקליט בהעסקה של נגנים, שכירת אולפני הקלטה (על בסיס תעריפים לשעה), תשלום למקצוענים נוספים, כמו מפיק מוסיקלי, טכנאי הקלטה, מעצבים גראפיים ועוד, וכן עלויות שיווק והפצה. רכיבים אלה מצטרפים יחדיו לעלויות אשר עשויות להגיע, במקרים מסוימים, לעשרות אלפי דולרים (במחירי שנות התשעים). על פי מידת העלות, עשוי תקליט (דיסק) לכסות את ההשקעה בו רק לאחר מכירה של כ-7000 עותקים, ולעתים קרובות אף יותר מכך. לפיכך, קיומה של הוצאה לאור, סדירה ומגוונת, של תקליטים של מוסיקה ישראלית מותנה בשני גורמים: יכולת השקעה בעלויות הייצור וההפקה, ומידה מסוימת של ביטחון בהכנסות וברווחים. תעשיית התקליטים בישראל מעניקה תואר של 'תקליט זהב' על מכירות של 20,000 עותקים, כמעין תעודת הוקרה על הישג של תפוצה והכנסות.

תעשיית התקליטים בישראל התאפיינה עד סוף שנות הששים בפיצול בין פירמות שייצרו מוסיקה ישראלית לבין פירמות שייצרו/ייבאו מוסיקה לועזית. במהלך שנות השבעים חל בהדרגה שינוי במבנה תעשיית התקליטים המקומית עד להתייצבותו של המבנה הנוכחי, שבו חברות התקליטים נחלקות לשני סוגים עיקריים: חברות 'גדולות' או מרכזיות, וחברות קטנות. הקשר אל תעשיית התקליטים הבינלאומית הינו המשתנה העיקרי המייצר הבדל זה. תעשיית התקליטים הבינלאומית נשלטת מזה למעלה מעשור על-ידי קבוצה של שישה תאגידים החולקים ביניהם כ-80 אחוז משוק המוסיקה בעולם. תאגידים אלה הינם: Warner, Sony (חלק מתאגיד העל Time-Warner), Polygram, EMI, BMG ו-MCA. כל אחד מהתאגידים שולט במספר חברות תקליטים קטנות יותר, חלקן בעלות ותק היסטורי וקטלוג גדול בכל תחומי המוסיקה.

בישראל, שלוש חברות תקליטים מייצגות באופן בלעדי את התאגידים הללו מאז אמצע/סוף שנות השמונים: הד-ארצי, מקבוצת הכשרת היישוב (מערב ועוד) מייצגת את Warner, BMG ו-MCA; חברת NMC מייצגת את Sony ו-EMI; וחברת הליקון מייצגת את Polygram. משמעותו הדבר, ששלוש החברות הללו נהנות מהכנסות כמעט מובטחות ממכירות הקטלוג הבינלאומי שהן מייצגות, תוך השקעה מינימלית בעלויות – הן אינן משקיעות בהפקת המוסיקה אך נהנות מאסטרטגיות השיווק הבינלאומיות של התאגידים הללו. ההכנסות השוטפות ממכירת הקטלוג הבינלאומי של החברות המיוצגות מאפשרות לחברות הישראליות להשקיע בייצור מוסיקה מקומית בהיקפים גדולים יחסית, ובמידת הצורך אף לאזן הפסדים הנגרמים מהפקות ישראליות פחות מצליחות. הדבר מאפשר להן גם לעבוד לפי הדפוס המקובל של 'מוסיקאי בית', כלומר, לכוון יחסים ארוכי טווח עם מספר מוסיקאים בולטים ומובילים.

לצד שלוש החברות הללו מצויות חברות התקליטים הקטנות יותר. חלקן מתמקד בייצוג של חברות תקליטים קטנות מן העולם, שאינן מיוצגות בישראל על-ידי שלוש החברות הגדולות, וכן עוסקות בהפקות מזדמנות של מוסיקה ישראלית. בקבוצה זו בולטות חברות התקליטים פונוקול ו-BNE.

סוג אחר של חברות קטנות מתמקד במוסיקה ישראלית, כמו החברות המזוהות עם המוסיקה הימ-תיכונית: האחים ראובני, בן-מוש הפקות, חברת אבי גואטה ועוד. חברות אלה מתקשות יותר לגייס את ההון הנדרש להפקת תקליטים בעלויות גבוהות. לפיכך, הן מתמחות לעתים קרובות בפרייקטים חד-פעמיים וצרים: הפקת תקליט בודד למוסיקאי, ללא החתמה על חוזה ארוך טווח לתקליטים נוספים; או לחילופין, התמקדות במספר קטן מאד של "מוסיקאי בית" אשר הקריירה שלהם היא עיקר הפעילות של החברה.

תעשיית התקליטים בישראל נקלעה במהלך שנות התשעים לתחרות קשה עם הפקה והפצה של דיסקים בלתי-ליגליים. הטכנולוגיה הזמינה והזולה יחסית לצריבת דיסקים מאפשרת את העתקתם והפצתם לא על-ידי בעלי הזכויות על המוסיקה. דיסקים של כל סוגי המוסיקה מופצים במחירים נמוכים, ללא העברת התמלוגים עבור זכויות היוצרים. טכנולוגיה נוספת אשר מסתמנת כבעייתית לתעשיית התקליטים, בקנה מידה עולמי, היא העברת מוסיקה באמצעות האינטרנט.

ב. אמצעי התקשורת

תפקידם של אמצעי התקשורת השונים בהחדרת ובהנחת סגנונות שונים של מוסיקה פופולרית היו מרכזי ביותר. אופן ההצגה וההתייחסות אל הסגנונות השונים באמצעי התקשורת קובע במידה רבה גם את הדימוי של אותם סגנונות ואת היחסים ביניהם. אפיק התקשורת ההמוני החשוב ביותר לעניין המוסיקה הפופולרית היו שידורי הרדיו. גם שידורי הטלביזיה מהווים אפיק בולט. הדיווח והסיקור בעיתונות הכתובה מוסיפים פרשנויות ומידע.

1) שידורי רדיו. ערוצי הרדיו המורשים בישראל כוללים את קול ישראל (רשות השידור), תחנות הרדיו האזוריות (הרשות השנייה לטלביזיה ורדיו) וגלי צה"ל. קיימות גם תחנות רדיו שונות המוגדרות כפיראטיות, המשדרות ללא היתר חוקי. המוסיקה הפופולרית מהווה את הנדבך העיקרי של שידורי המוסיקה במרבית תחנות הרדיו בישראל ובהקשר זה נחלקות התחנות לשני סוגים: תחנות רדיו המוגדרות כתחנות למוסיקה, ותחנות המשלבות שירים או תכניות מוסיקה בין תכנים שונים של מלל. הסוג הראשון כולל את התחנות לדיווחי תנועה ("קול הדרך לעסקים" של קול ישראל ו"גלגל"צ" הקשורה לגלי צה"ל) ורשת ג' (של קול ישראל). מרבית התחנות האזוריות, רשתות ב' ו-א' (של קול ישראל) וגלי צה"ל נמנות על הסוג השני. תיאור זה נכון לסוף שנות התשעים. עד לסוף שנות השבעים לא היו בישראל תחנות רדיו המוקדשות באופן בלעדי למוסיקה פופולרית. עיקר שידורי המוסיקה הפופולרית היו ברשת ב' של קול ישראל, אשר כונתה בשל כך גם "הגל הקל", ובגלי צה"ל. החריג הבולט באיפיון זה היתה התחנה הפיראטית "קול השלום" אשר שידרה אך ורק מוסיקה פופולרית החל מאמצע 1973. בשנת 1976 הקימה רשות השידור את רשת ג' כערוץ בלעדי למוסיקה פופולרית. גם גלי צה"ל עדכנו במהלך שנות השמונים את לוח השידורים, כך שתכניות מוסיקה פופולרית הפכו לרכיב המרכזי בו. במהלך שנות התשעים הוקמו רשתות דיווחי התנועה.

2) שידורי טלביזיה. הדבר הבולט ביותר ביחס לשידורי המוסיקה הפופולרית במערך ערוצי הטלביזיה בישראל בסוף שנות התשעים הוא שאין בנמצא ערוץ מקומי של מוסיקה פופולרית. הדבר בולט במיוחד לנוכח העובדה, שמאז סוף שנות השבעים לערך התגבש והשתכלל הידאו-קליפ כצורה טלביזיונית מובהקת לשידור של מוסיקה פופולרית. ערוצי טלביזיה, המבוססים על שידורי וידאו-קליפים (ערוץ ה-MTV הוא הבולט כאן), במעין מתכונת של 'רדיו חזותי', נעשו לרכיב מרכזי במכלול המוסדי והארגוני בו מתקיימת המוסיקה הפופולרית בארצות רבות בעולם.

עד לשנות התשעים, עת החלו שידורי הטלביזיה בכבלים ומאוחר יותר שידורי הערוץ המסחרי (ערוץ 2), היו שידורי המוסיקה הפופולרית בערוץ היחיד של הטלביזיה הישראלית מצומצמים למדי. תכניות המוקדשות אך ורק למוסיקה פופולרית, כמו "עוד להיט" או "עד פופ", שודרו בתדירות נמוכה (חצי-שעה שבועית, בדרך כלל). הן כללו שידורי קליפים של מוסיקה לועזית, או צילומי אולפן מלווים בפעולות פשוטים של מוסיקאים ישראלים. מוסיקה פופולרית נכללה גם בתכניות בידור ומלל שונות. תכניות הבידור של ערב שבת ("שעה טובה", "סיבה למסיבה") היוו את הנקודה הבולטת בלוח השידורים – הופעה בהן נתפסה כציון דרך ועדות לחשיבות או לבלוטות של מוסיקאים.

שידורי הכבלים הביאו לחלק ניכר ממשקי הבית בישראל את ערוץ ה-MTV ואף ערוצי מוסיקה נוספים מחו"ל. ההשפעה העיקרית של ערוץ זה על המוסיקה הישראלית התבטאה בהגברת הייצור של וידאו-

קליפים של מוסיקה ישראלית, אולם תבנית השידורים המסורתית כמעט ולא השתנתה. הטלביזיה הישראלית (ערוץ 1) והערוץ השני ממשיכים לשדר מוסיקה פופולרית בעיקר במופעים מזדמנים של מוסיקאים בתכניות בידור שונות (בין ראיונות וקטעי מלל שונים). כמו כן מקיימים ערוצים אלה תכניות שבועיות קצרות בהן מוקרנים קליפים ספורים. חברות הכבלים, לעומת זאת, נוטות להקדיש רצועות זמן ארוכות יחסית בחלק מן הערוצים שלהן לרצפים ארוכים של קליפים, ברובם של מוסיקה ישראלית.

3) עיתונות כתובה. ניסיונות חוזרים ונשנים להקים בישראל מגזינים המוקדשים למוסיקה פופולרית (או למוסיקה בכלל) לא החזיקו מעמד לאורך זמן. המגזין להיטון ראה אור משך כעשרים שנה (-1989) אולם לאחר שנים ספורות של התמקדות במוסיקה פופולרית הוא הפך למגזין בידור כללי עם דגש על רכילות ותצלומים. המגזין מוסיקה (1987-1989) היה ניסיון בולט אך קצר טווח לקיים מגזין 'רציני' למוסיקה אמנותית ופופולרית. לפיכך, עיקר השיח אודות מוסיקה פופולרית מתקיים בעיתונות הכתובה היומית ובמקומונים.

שלושת העיתונים היומיים הגדולים בישראל פיתחו בהדרגה מאז שנות הששים את היקף הסיקור של המוסיקה הפופולרית. עמודי הבידור, ובעיקר מוספי סוף השבוע מהווים את הבמה העיקרית לכך. בנוסף לכך, מאז הופעת המקומונים בראשית שנות השמונים, מהווים גם הם במה מרכזית לסיקור התחום. הסיקור נחלק למספר ז'אנרים: ביקורת תקליטים ומופעים, שבה מבטאים ברי-סמכא שונים את עמדותיהם ושיפוטיהם; ידיעות או חדשות מוסיקה, הכוללות דיווחים ענייניים אודות תקליטים חדשים, מופעים ועוד; ומאמרים רחבים וארוכים (כולל ראיונות), בהם ניתן ביטוי נרחב לתהליכי עבודה על תקליטים או מופעים, עמדות של מוסיקאים בנושאים שונים ועוד. למרות הבחנה זו, כל סוגי הסיקור של המוסיקה הפופולרית בעיתונות מושפעים ממערכת מסועפת של קשרים עם משרדים של יחסי ציבור ושיווק, העובדים בשירות מוסיקאים וחברות תקליטים.

ג. ארגונים ציבוריים

בישראל יש מסורת ארוכה של מעורבות גופים ציבוריים שונים בעשייה של מוסיקה פופולרית. המדינה, העיריות, ההסתדרות וגופים הנתמכים על-ידיהם עסקו משך השנים בתמיכה ובייזום של פרויקטים בתחום המוסיקה הפופולרית. בשנות התשעים, גם כאשר מעורבות זו נחלשה, היא עדיין משמעותית בהיקפה לפחות עבור חלק מן השדה.

בנוסף לשליטה רבת השנים במרבית ערוצי השידור בישראל היו מעורבים במוסיקה הפופולרית גופי מדינה עיקריים - משרד החינוך וצה"ל. המעורבות של משרד החינוך נעשית באמצעות תכנית הלימודים במוסיקה לבתי-הספר היסודיים, הכוללת את שיעורי המוסיקה שבמשך שנים רבות היו בעצם 'שיעורי זמרה', בהם נלמדו ושוננו שירים שונים. לשיעורים אלו היתה מטרה אידיאולוגית מובהקת: להקנות היכרות רגשית עם רפרטואר שירים המגלם, לדעת כותבי תכניות הלימודים, תרבות ישראלית 'אותנטית'. לקראת שנות התשעים, למרות ששיעורים אלה אינם מצויים בתכניות הלימודים באותה מידה כמו בעבר, הם עדיין קיימים בוריאציות שונות בבתי-ספר רבים ברחבי הארץ.

המעורבות של צה"ל במוסיקה פופולרית (בנוסף לאחריותו על גלי צה"ל) מתבטאת במערך הלהקות הצבאיות. להקות אלו היו אנסמבלים המונים כחמישה-עשר חיילות וחיילים. רובם נושאים בתפקידי שירה, חלק קטן מהם נגנים. הלהקות הוקמו בשנות החמישים במגמה לספק למתגייסים - ברובם המכריע עולים חדשים - בידור בעל נופך אידיאולוגי. השירים שחוברו במיוחד עבור הלהקות הצבאיות על-ידי מלחינים ותמלילנים שונים, במשך למעלה מעשרים שנה, הפכו אותן לתופעה מרכזית ביותר בשדה המוסיקה הפופולרית באותה תקופה (ראו לעיל). בסוף שנות השבעים פורקו הלהקות הצבאיות, אולם הוקמו מאוחר יותר שוב. בגרסתן המאוחרת, הקיימת גם בשנות התשעים, הן מבצעות שירים קיימים וממעטות בהקלטה של שירים חדשים.

מעורבותם של גופים ציבוריים אחרים – עיריות ומועצות אזוריות, ההסתדרות – נעשית (או נעשתה בעבר) דרך תמיכה בחברת המתנ"סים, במועדוני נוער עירוניים ואזוריים, ובמרכזי מוסיקה מסוגים שונים. במסגרות כאלה מתמקדת משך שנים רבות פעילותן של חברות זמר ומקהלות, אשר ללא סבסוד ציבורי אין להן קיום. בשנות התשעים אף תומכים חלק מן הגופים הציבוריים הללו בלהקות רוק של בני נוער.

3. מיפוי המוסיקה הפופולרית בישראל

המוסיקה הפופולרית בעולם של סוף המאה העשרים היא אחד הכלים התרבותיים הבולטים אשר נעשה בהם שימוש לשם הגדרה, שימור ושינוי של זהויות קולקטיביות. היא מהווה מוצר מרכזי, או סדרת מוצרים, של תעשיית התרבות. הנטייה של גופים ציבוריים למעורבות במוסיקה פופולרית הולכת ופוחתת. לאור זאת, נראה כי קיומם ושימורם של סגנונות מוסיקה פופולרית שונים ומגוונים קשור למידת העניין שמגלה בהם תעשיית המוסיקה. כך גם בישראל. המשך קיומו של הגיוון במוסיקה הפופולרית בישראל, המשך ריבוי הסגנונות, קשור למידה שבה חברות תקליטים, תחנות רדיו וגופים אחרים בתעשייה זו יאמצו את 'פלחי השוק' התואמים לסגנון זה או אחר. היצמדות לנוסחה הפונה אל 'זרם מרכזי' של מוסיקה פופולרית המגלם מיזוג בין 'שראליות' ופופ/רוק אנגלו אמריקני, גם אם חלים בה שינויים כאלה ואחרים, עלולה להוביל לסוג של הומוגניות ושחיקה של הפלורליזם במוסיקה הפופולרית בישראל.

א. גלובליזציה וישראליות

שני תהליכים תרבותיים ארוכי טווח הם הגורמים העיקריים בעיצוב אופיו הסגנוני-תרבותי של שדה המוסיקה הפופולרית בישראל. האחד הוא התהליך ה'לאומי', במסגרתו נעשים ניסיונות מתמשכים 'להמציא' מוסיקה ישראלית אותנטית. השני הוא התהליך הגלובליזציה של התרבות, המקרב בין סגנונות ותרבויות ומייצר מכנים משותפים רבים. ככלל, סגנונות מוסיקה פופולרית הזוכים בהכרה כמי שמקיימים, באופן זה או אחר, את האילוצים הנובעים משני תהליכים אלה יחדיו, נהנים ממידה רבה יותר של נוכחות ולגיטימציה בתרבות הציבורית בישראל.

גורם מרכזי אשר מכתוב מזה עשרות שנים את ההתרחשות התרבותית בישראל הינו הניסיון המתמשך לבנות תרבות 'ישראלית-אותנטית'. המוסיקה הפופולרית שימשה לכך תמיד שדה בולט. מלחינים ומעבדים, זמרות וזמרים, עמלים משך שנים ליצור שירים, אשר המילים, הלחנים והעיבודים שלהם יגרמו לחוויות רגשיות-אסתטיות ייחודיות למקום, ל'ישראליות'. מערכות החינוך והתקשורת נוהגות לטפח, לעודד, להאדיר ולהעריך מוסיקה הנתפסת כייחודית ו'אותנטית' בהקשר הישראלי. בתוך כך, מוסיקה פופולרית שאינה נתפסת כמייצגת ישראליות 'אותנטית' נדונה לדחיקה ולהדרה מן המסגרות הארגוניות המובילות של ייצור והפצה של מוסיקה.

הגלובליזציה של התרבות יצרה ברבע האחרון של המאה תרבות מוסיקה פופולרית טראנס-לאומית המושתתת בעיקרה על הפופ/רוק האנגלו-אמריקני. המוסיקה הפופולרית הפכה לשדה מקצועי ותרבותי גלובלי המקיים בתוכו מודלים נשפאים של מקצוענות בתחומי הייצור, השייווק וההפצה (כולל השידור), ושל אמנותיות בתחומי הצליל והחדשנות הסגנונית. המסגרת הטרנס-לאומית של המוסיקה הפופולרית מייצרת דגמים ותכנים המזוהים עם 'חדשנות' ו'עכשוויות' המאומצים על-ידי מוסיקאים, מבקרים ואנשי חברות תקליטים ברחבי העולם. מקצועני מוסיקה פופולרית ברחבי העולם – בין אם הם מוסיקאים ובין אם הם טכנאי צליל באולפן או אנשי שיווק וניהול – חותרים לייצור מוסיקה בהתאם. מוסיקה אשר אינה תואמת את הדגמים הללו נדונה לשוליות במרחב התרבותי-תקשורתי בן-זמננו.

התוצאה של תהליכים אלו היא שבקרב גורמים ארגוניים ואמנותיים נרחבים בשדה המוסיקה הפופולרית בישראל התבססה תפיסה ארגונית ואמנותית של "טעם הקהל" כמכלול הממוקד סביב מיזוג בין "גלובליות" ו"ישראליות". תהליכי הייצור הדומיננטיים של מוסיקה פופולרית, אשר תוצרתם זוכה לנוכחות בולטת בקנה מידה ארצי רחב, מכוונים את עצמם אל מה שנתפס כביטוי צלילי של מיזוג זה. סגנונות מוסיקה או תקליטים ספציפיים הנתפסים כבלתי תואמים מיזוג שכזה נידונים לקיום שולי וחרגי בהקשר הארצי. הם מתקיימים במסגרות סקטוריאליות או אזוריות נפרדות.

הרוק הישראלי, הנתפס בדרך כלל כהתגלמות המובהקת של 'ישראליות' ושל 'עכשוויות' כאחד, הינו, לאור תיאור הדברים לעיל, הסגנון המוסיקלי הנהנה ממידת הנוכחות הרבה ביותר במרחב התרבותי המוגדר על-ידי תעשיית התקליטים ואמצעי התקשורת. צמיחתם של אמצעי התקשורת ושל תעשיית המוסיקה בישראל בעשרים וחמש השנים האחרונות היא בעת ובעונה אחת גם צמיחתו של הרוק הישראלי. התשתית הארגונית והסגנון המוסיקלי הם במקרה זה רכיבים של הקשר תרבותי אחד. במלים אחרות, מבקרי עיתונות, עורכי מוסיקה ברדיו, אנשי שיווק וניהול בחברות התקליטים, טכנאי צליל באולפנים וכמובן מוסיקאים רבים רואים במיזוג בין הדגמים והתכנים של המוסיקה הפופולרית הטרנס-לאומית לבין חומרים של "ישראליות" את ה'מובן מאליו' של עיסוקם. לפיכך, כמעט כל מה שמוקלט או מתרחש במסגרת הרוק הישראלי, זוכה להתייחסות תרבותית בולטת, היות שתהליכי הייצור וההפקה מותאמים ברוחם ל"שפה" ולקונבנציות של השיווק וההפצה. יחד עם זאת, אותם חלקים של הרוק הישראלי הנתפסים כרדיקליים מדי, בעיקר משום שאינם "ישראליים" דיים, אינם זוכים להבלטה.

הסגנון של "שירי ארץ ישראל", לעומת זאת, הנחשב למוסיקה הפופולרית של זמן קודם, איבד בהדרגה את מקומו במרחב התרבות המוסיקלית המשודרת והנמכרת, ונותר בה במיקום שולי. בשל מעמדו כמוסיקה ה"עממית" והשורשית של הישראליות, קיים אינטרס ציבורי רחב לשמר אותו. "שירי ארץ ישראל" הפכו, לכן, לרפרטואר המוסיקלי המזוהה ביותר עם מסגרות מוסיקה פופולרית הנתמכות על-ידי גופים ציבוריים. חברות זמר, שקיומן מתאפשר באמצעות תקציבים של מנת"סים, עיריות ומועצות אזוריות, מהוות את מסגרת השימור והקיום העיקרית של סגנון "שירי ארץ ישראל". אליהן ניתן להוסיף את ערבי ה"שירה בציבור", המתקיימים בהקשרים טקסיים שונים, גם כאירועים מסחריים תחת חסותם של גופים ציבוריים. מכלול זה של פעילות מבטיח למעשה את השימור של "שירי ארץ ישראל", גם אם לסגנון אין כמעט נוכחות באמצעי התקשורת ובשוק התקליטים. בשעות מסוימות בסופי שבוע או בחגים ומועדים מתגברת נוכחותם של "שירי ארץ ישראל" גם באמצעי השידור. השימור של "שירי ארץ ישראל" באופן המתואר משרת יחד עם זאת את המשכיותה של תפיסת ה"ישראליות" המכתיבה כאמור את אופיו של הרוק הישראלי.

המוסיקה הישראלית הים-תיכונית הינה התרבות המוסיקלית אשר תהליכי ה"ישראליות" והגלובליזציה חסמו בפניה מלכתחילה את האפשרות לנוכחות בולטת בתרבות הציבורית של ישראל. היותה מוסיקה "מזרחית", המזוהה במידה כזו או אחרת עם "ערביות", הרחיקה אותה מן ה"ישראליות". כתוצאה מכך, דפוסי הצליל שלה, וכן מסגרות הייצור וההפצה הוקמו מלכתחילה "מחוץ" למסגרות של תרבות המוסיקה הפופולרית הגלובלית, תוך התאמה חלקית בלבד לדגמיה ותכניה. קיומה של תרבות זו, כפי שכבר נאמר לעיל, התאפיין בחתירה מתמדת של יוצריה ודובריה להיחלצות מן המיקום התרבותי השולי ולהכללתה הן ב"ישראליות" והן ב"עכשוויות". תהליך זה גורם לכך, שהמסגרות הארגוניות בתוכן מתקיימת המוסיקה הישראלית הים-תיכונית וכן התכנים הצליליים שלה, עוברים בהדרגה תהליך של התאמה לתפיסה של מיזוג בין "ישראליות" לגלובליות המאפיינת את השדה הכולל. התוצאה היא שהמוסיקה הישראלית הים-תיכונית אכן זוכה במהלך שנות התשעים למידה גוברת של נוכחות, הכרה ולגיטימציה באמצעי התקשורת ובשוק התקליטים. הדבר כרוך, ללא ספק, במידה מסוימת של אובדן חלק מן הייחודיות של הסגנון, הן בשפה הצלילית שלו והן בהקשר הארגוני בו התקיים. מצד שני,

תהליך ההתקרבות הזה, המאפיין את שנות התשעים, מקרב את המוסיקה הים-תיכונית אל התבניות והתכנים של ה"מיזוג" ומביא לכך שהרכיב של ה"ישראליות" בנוסחת ה"מיזוג" נתפס כיום כבעל תכנים וצליליים "מזרחיים" רבים (כלי נגינה, מקצבים, צורת הגשה קולית ועוד). במלים אחרות, המאבק להכללה של המוסיקה הישראלית הים-תיכונית, כולל הדימוי של "טעם הקהל", אליו מכוונים מקצועני השדה בסוף שנות התשעים, נשא תוצאות בהכללת רכיב בולט של "אתניות", שבעבר נתפס בלתי שייך ל"ישראליות".

סגנונות מוסיקה אחרים, אשר לרוב אינם מיוצרים או משווקים מתוך התכוונות כלפי התפיסה הדומיננטית של המיזוג, נדונים, בדרך כלל, לקיום שולי וחרגי במסגרות אלטרנטיביות שונות. מוסיקאים הפועלים במסגרת סגנונות אלה מייצרים מדי פעם שיר או תקליט, הזוכים לחשיפה רבה, משום שהם נתפסים כקרובים לדגמים המקובלים. כך, למשל, הצליחו לזמן קצר זמרים של מוסיקה חסידית, כמו אברהם פריד או מרדכי בן-דוד, מחוץ למסגרת הצרה של התרבות המוסיקלית שלהם, כך גם הצמד אוף-שימח עם מוסיקת הריקודים האלקטרונית שהוא מייצר באווירה חסידית. אולם ככלל, המוסיקה הדתית לסוגיה נתפסת הן כבלתי "ישראלית" ומאד "יהודית" באופייה, והן כבלתי "עכשווית", ולכן נוכחותה הציבורית דלה. המוסיקה הערבית גם היא אינה קיימת למעשה בתרבות הציבורית של המיזוג הישראלי-יהודי (היא כמובן בולטת מאד בקרב תרבותם של ערביי ישראל – בגליל, במזרח השרון וכו'). גם סגנונות המוסיקה המיוצרים בקרב יוצאי חבר העמים לשעבר מתקשים למצוא את מקומם במרחב התרבותי-תקשורתי הדומיננטי של ישראל.

ב. תחנות רדיו וקהלי יעד

אחד הגורמים אשר עשוי היה לשמש אמצעי לשינוי מצב זה, אך בפועל משמר ואף מחזק אותו, הינו מדיניות השידור של מוסיקה פופולרית במערך תחנות הרדיו בישראל. ריבוי של תחנות רדיו ארציות המשדרות מוסיקה פופולרית היה יכול ליצור מידה של תחרות ביניהן, שהיתה מחייבת כל תחנה להתמחות בסגנון מוסיקלי הפונה לקהל יעד מסוים. במצב כזה עשויות היו לקום תחנות ארציות, שכל אחת מהן נותנת ביטוי ממוקד לתרבות מוסיקה פופולרית מסוימת. במלים אחרות, פילוח שוק השידור המוסיקלי הארצי לקהלי יעד היה עשוי לחזק את קיומן הייחודי של תרבויות מוסיקה פופולרית שונות (על פי הדגם של "קול המוסיקה", הערוץ המתמקד במוסיקה קלאסית).

בפועל המצב שונה. תחנות הרדיו האזוריות כמעט ואינן מתחרות ביניהן, אלא בתחנות הארציות. מתוך רצון לפנות אל ציבור רחב ככל הניתן באזורים מוגדרים, הן נוטות לאמץ את תבניות שידורי המוסיקה הפופולרית של התחנות הארציות. התוצאה היא, ששידורי מוסיקה פופולרית, המבוססים על אותו דימוי של "טעם קהל" כללי מועתקים במרבית התחנות. כמעט כל תחנות הרדיו בישראל – ארציות ואזוריות – מבססות את שידורי המוסיקה הפופולרית שלהן על תמהיל של "קלסיקות" ולהיטים עכשוויים של מוסיקה לועזית, ושירים ישראליים הנפלים בתוך דמוי ה"מיזוג" בין גלובליות ל"ישראליות". תרבויות מוסיקה פופולרית ייחודיות, אשר מאזיניהן פזורים ברחבי הארץ, מתקשות למצוא אפיק שידור. חלקן זוכות לתכניות שבועיות של שעה או שתיים בחלק מן התחנות.

היעדרם של סגנונות המוסיקה הפופולרית, כמו רוק אלטרנטיבי וניסיוני, מוסיקה אלקטרונית לריקודים, מוסיקה ישראלית "מזרחית" רדיקלית, מוסיקה דתית לסוגיה, מוסיקה ערבית, ומוסיקה רוסית, מתחנות הרדיו הארציות הוא אחד הגורמים המעודדים הקמתן של תחנות רדיו "פיראטיות". התחנות הבלתי חוקיות המתמקדות במוסיקה, המוקמות על-ידי אוהדים של סגנונות שונים, מהוות למעשה כלי ביטוי חלופי לאלו, שהתרבות המוסיקלית אשר איתה הם מזדהים אינה קיימת באמצעי השידור החוקיים.

צעד משמעותי של שינוי במפת השידורים נעשה עם הפיכתה של רשת ג' לתחנה למוסיקה ישראלית בלבד (החל מנובמבר 1997). שינוי זה הביא לעלייה בשיעורי ההאזנה לרשת ג', וגם איפשר חשיפה

מוגברת של סגנונות ושירים ישראליים, שנעדרו קודם לכן מלוח השידורים. יחד עם זאת, הביא שינוי זה לצמצום ניכר במידת הנוכחות של סוגים מסוימים של מוסיקה פופולרית לועזית אשר רשת ג' היתה מקור ההיכרות העיקרי איתם.

מקורות

- סרוסי, א., (1999), "חנה'לה התבלבלה", בתוך **חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים בקורתיים בתולדות מדינת ישראל**, בעריכת אופיר, ע., ירושלים: מוסד ון ליר (77-269).
- רגב, מ., (1993), **עוד וגיטרה: תרבות המוסיקה של ערביי ישראל**, בית ברל: המרכז לחקר החברה הערבית בישראל.
- (1999), "סוף עונת התפוזים", בתוך **חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים בקורתיים בתולדות מדינת ישראל**, בעריכת אופיר, ע., ירושלים: מוסד ון ליר (258-251).
- Halper, J., Seroussi, E., Squires-Kidron, P., (1989), Musica Mizrakhit: Ethnicity and Class Culture in Israel, **Popular Music**, 8: 131-142.
- Hirshberg, J., (1995), **Music in the Jewish Community of Palestine 1880-1948**, Oxford: Clarendon.
- Regev, M., (1999), Musica Mizrakhit, Israeli Rock and National Culture in Israel, **Popular Music**, 15:275-284.
- Seroussi, E., (1996), **Popular Music in Israel: The First Fifty Years**, Cambridge: Harvard College Library.
- Shahar, N., (1997), Havurot ha-Zemer in Israel, **Musical Performance**, 1: 15-33.