

רוק

גיטרות חשמליות, קוסמופוליטיות אסתטיות

וייחוד תרבותי

מוטי רגב

השיר 'לוחמת' בביצועו של אייל גולן (מלים ולחן: איציק שמלי), היה אחד הלהיטים הבולטים בתקליטו *בשבילך נוצרתי* (2007). זהו שיר אהבה לאישה ובאופיו המוזיקלי הוא בלדה סנטימנטלית. אורכו של השיר כארבע דקות ולקראת סופו, כשלוש דקות וחמש שניות מתחילתו, מגיעה אתנחתה אינסטרומנטלית ובה נגינת סולו של גיטרה חשמלית (נגן הגיטרה הוא אבי סינגולדה). צלילי הגיטרה גבוהים יחסית, והקטע נושא אופי של נסיקה אטית אל שיא רגשי שלאחריו הוא דועך, וקולו של אייל גולן שב ומסיים את השיר. מאזינים האמונים על השפות הסגנוניות של המוזיקה הפופולרית, או נכון יותר על סגנונות הפופ-רוק, ישייכו בקלות את סולו הגיטרה הזה לדפוס של בלדות רוק. המפה התרבותית והגנאלוגיה הסגנונית של המוזיקה הפופולרית בישראל מציבים בדרך כלל את אייל גולן בקטגוריה של מוזיקה יס־תיכונית או מוזיקה מזרחית. השילוב של גיטרה חשמלית בנוסח בלדת רוק בשיר זה (ובשירים נוספים של אייל גולן ושל זמרים יס־תיכוניים אחרים) מקרב את המוזיקה היס־תיכונית הישראלית לרוק הישראלי ולרוק הגלובלי. המסגרת הסגנונית של המוזיקה היס־תיכונית התאפיינה מראשיתה בצלילי גיטרות חשמליות אם כי בגוון שונה, המדמה נגינת בוזוקי או עוד. צליליה הטיפוסיים של המוזיקה היס־תיכונית בישראל היו מבחינה זו קרובים תמיד לשפה הצלילית של מוזיקת הפופ-רוק. ההוספה של גיטרת רוק לגיטרת בוזוקי ברפרטואר המוזיקה היס־תיכונית ממחישה את הנטורליזציה של צלילי הגיטרה החשמלית במוזיקה הפופולרית בישראל ובמרחב התרבותי המקומי, ובכך גם את התהליך שבו התקרבה זו בשפתה הצלילית למוזיקה הפופולרית העולמית בת זמננו.

* גרסה מוקדמת של מאמר זה הוצגה בכנס *Hearing Israel: Music, Culture and History at 60*, שהתקיים באוניברסיטת וירג'יניה (צ'רלוטסויל) באפריל 2008. היתה זו הפעם האחרונה שפגשתי את ד"ר גלית סעדה-אופיר המנוחה. מאמר זה מוקדש לזכרה.

חלק ניכר מן המחקר והשיח על המוזיקה הפופולרית בישראל מתנהל מתוך מחויבות למושגים 'ייחודי' ו'אופייני'. סוגות, סגנונות ויצירות מוזיקליים, יסודות שונים בתוכם וכן משתנים חוץ-מוזיקליים מתוארים, מנותחים ונידונים כביטויים ייחודיים לישראליות וליהודיות או כמאפיינים של מגזרים חברתיים. במובן מסוים אני מבקש במאמר לעשות את ההפך: להציג ולנתח את ההשתרות הגדלה והולכת של המוזיקה הפופולרית בישראל בדפוסים הצליליים המאפיינים את סגנונות המוזיקה הפופולרית בעולם ואת סוגותיה משנות השישים של המאה ה-20, ובעיקר במוזיקת הפופ-רוק. אעשה זאת באמצעות התמקדות בנוכחות המתרחבת של צלילי הגיטרה החשמלית במוזיקה הפופולרית בישראל. מטרתי היא להמחיש כיצד צלילי מוזיקה, והשינויים שהם מביאים אל המרחב התרבותי, מגלמים את תהליכי הגלובליזציה התרבותית ואת כינונו של מצב תרבותי שאותו אני מכנה 'קוסמופוליטיות אסתטית' (Regev 2007a). המאמר מציג רגעי מפתח בחדירתו של צליל הגיטרה החשמלית לישראל, שמייצגים ומגלמים את התגלגלותה של הייחודיות התרבותית בישראל לקוסמופוליטיות אסתטית. לדיון ברגעים אלה של חדירת צליל הגיטרה החשמלית למרחב התרבותי של ישראל יקדם דיון קצר באופיה של הקוסמופוליטיות האסתטית כמצב תרבותי ובמוזיקת הפופ-רוק כהתממשות בולטת שלו, וכן ניתוח של ההשלכות והמשמעויות התרבותיות של צלילי מוזיקה בכלל, ושל צליל הגיטרה החשמלית בפרט על המרחב התרבותי.

קוסמופוליטיות אסתטית ומוזיקת פופ-רוק

המושג 'קוסמופוליטיות אסתטית' (או תרבותית) מיישם בתחום התרבות את העניין הסוציולוגי המחודש במושג עתיק היומין 'קוסמופוליטיות' (Tomlinson 1999; Kendall, Woodward and Skribs 2009). הוא מציין את המצב התרבותי בן-זמננו שבו הייחוד התרבותי של אומות ושל ישויות אתניות שזור בסבך של השפעות והשראות הדדיות. בשונה מגישת האימפריאליזם התרבותי, הגורסת כי הגלובליזציה מביאה לאחידות תרבותית, המושג 'קוסמופוליטיות אסתטית' מציין מצב של חפיפה, של סמיכות, של קרבה ושל קישוריות מורכבת בין תרבויות לאומיות ואתניות. הן נארגות למכלול של תרבות עולמית אחת, אך עם זאת משמרות את ייחודן. השימוש במונח 'קוסמופוליטיות' נגזר מהגדרתו התמציתית של אולריך בק של הקוסמופוליטיות כמצב שבו 'האחרות של האחר מוכללת בהגדרה העצמית ובוהות העצמית' (Beck 2003: 17). הקוסמופוליטיות האסתטית התמסדה והיא כיום המצב התרבותי הדומיננטי. זאת לאחר שהחתירה למהותנות טהרנית ובדלנית, שאפיינה את העשייה התרבותית האתנו-לאומית במודרניות העילית, הוחלפה בפתיחות מוצהרת לצורות תרבותיות חדישות, עתירות טכנולוגיה, ולתכנים תרבותיים ממקורות מגוונים. במקום המחויבות האדוקה לצורה מקובעת ובלתי משתנה של תרבות אתנו-לאומית, באה תפיסה גמישה של ייחוד אתנו-לאומי, שמעוניין ליישם באופן מתמיד ומודע חידושים סגנוניים בתרבות ובאמנות אשר מקורם בחלקים שונים של העולם. הקוסמופוליטיות האסתטית מתממשת בתחומים רבים: אדריכלות ועיצוב פנים, מזון, אפנה, אמנויות עיליות ותרבות פופולרית.

משתנה מרכזי בקידומה של הקוסמופוליטיות האסתטית הוא הלגיטימיות שקיבלו צורות תרבותיות מודרניות ועתירות טכנולוגיה, כגון קולנוע, דרמה טלוויזיונית ומוזיקה פופולרית, כמייצגות וכמבטאות ייחודיות תרבותית אתנו־לאומית. צורות אלה כוללות רכיבים של אחרות שנעשו לחלק מההגדרה העצמית של ייחוד מקומי, אתני או לאומי. ה'אחרות' מגולמת בראש ובראשונה בטכנולוגיות ההבעה - 'תמונות נעות' במקרה של קולנוע, למשל, או אמצעי הקלטה וכלי נגינה חשמליים במקרה של מוזיקה פופולרית - אשר אינן נתפסות כילידיות או כאותנטיות, כלומר כנובעות באופן אינהרנטי מן התרבות המסורתית, העממית או העילית של האומה או הישות האתנית. אימוצן כאמצעי הבעה של ייחוד תרבותי אתנו־לאומי מנכיח במרחב התרבותי הלאומי ממד של אחרות. לכך נוסף אימוץ של רכיבים סגנוניים של הצורות התרבותיות האלה, אשר מטמיע בייחוד המקומי רכיבים של משמעות, של סגנונות הבעה, של שפה אסתטית ועוד.

מוזיקת הפופ־רוק היא צורה תרבותית מרכזית לעניין זה. סגנונות רבים של פופ־רוק אתנו־לאומי - כלומר מוזיקת פופ־רוק מתוצרת מקומית - זכו בעשורים האחרונים של המאה ה־20 ללגיטימיות כאמצעי ביטוי של ייחוד תרבותי במקומות שונים בעולם (Regev, 1997, 2007b). המרכזיות של מוזיקת הפופ־רוק בקוסמופוליטיות האסתטית טמונה בעובדה שאמנות זו מוגדרת על ידי שימוש בטכנולוגיות הבעה מורכבות: הגברה, חשמל, אותות אלקטרוניים והקלטה רב־ערוצית. אלה הם אמצעי הבעה שאינם נחשבים ילידיים בתרבויות אתנו־לאומיות. הטכנולוגיה מקנה להם הילה של מודרניות אוניברסלית, ועם זאת עושה אותם ל'חיצוניים' לכל מסגרת אתנית או לאומית מסורתית. יש משמעות רבה לכך שמוזיקת הפופ־רוק צמחה ועוצבה בארצות הברית ובבריטניה. האימוץ של פופ־רוק במישור האתנו־לאומי נתפס במידה רבה כהטמעה של רכיבים אנגלו־אמריקניים בתרבות המקומית (בדומה לקשר הבלתי ניתן להפרדה בין אמנות הקולנוע לבין הקולנוע ההוליוודי כמכונן עיקרי של השפה הקולנועית).

מוזיקת הפופ־רוק היא דוגמה מובהקת לכך שהקוסמופוליטיות האסתטית מיוצרת במידה רבה 'מבפנים', מתוך המסגרת האתנו־לאומית (Beck and Sznaider 2006). הבנת הייצור החברתי של קוסמופוליטיות אסתטית בתרבות האתנו־לאומית כרוכה בהתבוננות ביוצרי התרבות כסוכנים־פעלנים (agents) שעבודתם התרבותית מובנית על ידי העמדות שהם תופסים בעת ובעונה אחת בשני שדות ייצור תרבותיים: הפופ־רוק הגלובלי ותרבותם הלאומית. זאת בהמשך לקביעתו של ויליאם סיואל (Sewell 1992) כי המפתח להבנת שינויים תרבותיים וחברתיים מצוי, בין היתר, בעובדה כי יחידים הם כמעט תמיד שחקנים ביותר משדה פעילות אחד, דבר המאפשר העברה של תבניות ושל רכיבי הביטוס שונים בין שדות. במקרה שלנו הקוסמופוליטיות האסתטית צומחת ממוזיקאים שנמצאים בהצטלבות של שני שדות הייצור התרבותיים הללו, ומן ההיזון ההדדי בין הביטוס של שניהם. כשחקנים בשדה הייצור הגלובלי, מוזיקאי פופ־רוק הפועלים במישור האתנו־לאומי מחויבים לאמץ ולהטמיע את הביטוס השולט והמתחדש תדיר בפופ־רוק העולמי. בה בעת, כשחקנים בשדה הייצור האתנו־לאומי, הם מופעלים על ידי הביטוס של המקום. המוזיקה שהם יוצרים פונה אל הקהל המקומי ומתקבלת כביטוי לזהות המקומית. המפגש בין שני

סוגי ההביטוס הוא שמגדיר את מרחב האפשרויות היצירתיות שבפניהם, שאפשר לכנותו 'רדיוס היצירתיות' (Toynbee 2000). המפגש בין שני סוגי ההביטוס מאפשר העברה של תבניות יצירה משדה אחד לאחר ובכך את יצירת ההכלאה הסגנונית, את ההיברידיזציה הטיפוסית לסוגות של פופ־רוק אתנו־לאומי. רגישויות אסתטיות, מדדי שיפוט והערכה ודפוסים סגנוניים הם כמה מן היסודות שמעבירים יצרני תרבות בכלל, ומוזיקאים בפרט, משדה אחד לאחר כחלק מהדינמיקה של חדשנות ושל 'הליכה מעבר' למצב דברים קיים בשדות ייצור אמנותיים. הדברים חשובים כדי להבין שההיברידיזציה הסגנונית שמרבים לעסוק בה בהקשר של הגלובליזציה התרבותית אינה גחמה יצירתית מקרית או שרירותית של יצרניה, אלא תוצאה ישירה של המצב המבני שאליו נקלעים יוצרים במודרניות המאוחרת. כך גם במקרה של הפופ־רוק. מוזיקאים בארצות רבות שמחליטים להיעשות ליוצרים ולמבצעים של פופ־רוק מצטרפים לשדה הייצור של הפופ־רוק הגלובלי. חלק בלתי נפרד מכך הוא לימוד מערך הערכים, ההיררכיות, דפוסי היצירה והנרטיב ההיסטורי של הפופ־רוק ואמונה בערכו האסתטי והתרבותי.

מוזיקאי הפופ־רוק המצויים בדרך כלל במוקד המחקר בהקשר של הגלובליזציה התרבותית מצויים גם בחזית המוצר התרבותי, ונהוג לשייך אליהם את המוצר כמחברים או כמבצעים. אני מבקש לדון בעשייה תרבותית ובמי שבדרך כלל אינם נמצאים במוקד הדיון, משום שהגדרת עשייתם היצירתית כליווי או כתמיכה לתפקיד המרכזי של זמרה מציבה אותה לכאורה ברקע או בצד של הפרקטיקה המוזיקלית. הגיטרה החשמלית, כלי נגינה מרכזי באסתטיקה של הפופ־רוק ובאידאולוגיה שלו, אינה רק כלי ליווי או תמיכה. בצליליה היא מגדירה מציאות קולית־פיזית השונה מן המציאות הצלילית של מוזיקה המושתתת על כלי נגינה אחרים. מבחינה היסטורית הנגינה בגיטרה חשמלית בשנות השישים של המאה ה־20 היתה אקט של הפרת המרחב הצלילי ותחילתו של תהליך שינוי רחב באופיו של מרחב זה. לגיטרה החשמלית התנגדו כוחות טהרנים ובדלנים לא רק בארצות שבהן היא נתפסה כיבוא אמריקני, אלא גם בארצות הברית עצמה. ידועה התקרית שהתרחשה ב־25 ביולי 1965, כאשר בוב דילן - אז זמר ויוצר מוערך ואהוד של סצנת מוזיקת העם (folk music) - עלה לבמה של הפסטיבל המוקדש למוזיקה זו בעיר ניו־פורט, כשהוא מלווה בהרכב של להקת רוק ובה גיטרה חשמלית. דילן התקבל בקריאות בוז וזכה לביקורות על בגידתו בטוהר האקוסטי.

אם בארצות הברית התקבל השימוש בגיטרה החשמלית כהפרה של אותנטיות, בארצות אחרות הוא נחשב לזניחת הייחוד הלאומי ולכניעה לאימפריאליזם תרבותי. בברזיל, למשל, היתה ב־1967-1968 מחלוקת על אופיה של ה'ברזיליות' (Brazilidade), כאשר קאיטנו ולוסו וז'ילברטו ז'יל עלו לבמות של פסטיבלים כשהם מלווים בלהקות רוק עם גיטרה חשמלית. 'באותה תקופה אנשי תרבות לאומיים חשבו את הגיטרה החשמלית לסימן ל"ניכור תרבותי"' (Dunn 2001: 65). כנגד תפיסה זו, ולוסו וז'יל הציעו "צליל אוניברסלי" שטען להשתתפות במודרניות בין־לאומית' (שם: 69). ההתנגדות לצליל הגיטרה החשמלית נובעת מן ההכרה בהשלכותיו על היבטים שונים של המרחב התרבותי. לכן, לפני שאתאר כמה רגעים מרכזיים בהנחת צלילי הגיטרה החשמלית במרחב הצלילי בישראל, אדון בכמה השלכות והשפעות תרבותיות של הגיטרה החשמלית וצליליה.

ההשלכות התרבותיות של צליל הגיטרה החשמלית

ההשפעה הבסיסית של הגיטרה החשמלית באה לביטוי בצליל, במרקמו ובגווניו. הניכור והיעדר האותנטיות שיוחסו לגיטרה החשמלית נקשרו לעתים לעובדה שהפקת צליל ממנה דומה יותר להפעלת מכשיר או מכונה מאשר לנגינה בכלי מוזיקלי, אך הצליל הוא בעצם בעל ההשלכות התרבותיות המשמעותיות. זאת משום שכממשות פיזית יש לו השפעה ישירה על החוויה והביצוע התרבותיים. למוזיקה יש, באמצעות הפונקציה של 'אֶפְשׁוּר' (או 'הרשאה' - affordance), פוטנציאל 'להבנות דברים כמו סגנונות של תודעה, רעיונות, או אופני התממשות' (DeNora 2003: 47). דהיינו, מפגש של יחיד או של קבוצה עם צלילים שלא שמעו אף פעם בעבר, עשוי לקדם את חוויית העצמיות, לשנות את המציאות הפיזית של מרחבים ציבוריים, ובאופן כללי להשפיע על הביצוע התרבותי במישור האישי והקולקטיבי. לאומיות מוזיקלית היא תחום שניכרות בו השפעות כאלה כתוצאה מאימוץ מוזיקה שמאופיינת בנוכחות בולטת של צליל הגיטרה החשמלית.

תיאור מילולי של צלילים הוא משימה קשה, אם לא בלתי אפשרית (Barthes 1991). כל ניסיון לתאר את הייחוד של מרקמי הצליל של הגיטרה החשמלית סופו להניב רשימה של שמות תואר שאינם מעבירים בנאמנות את מהות הצלילים. דרך חלופית לעשות זאת היא לדון בטכנולוגיה של הגיטרה החשמלית ובשוני בין הצלילים שהיא מייצרת לבין אלה של כלים אקוסטיים: 'גיטרות חשמליות שולחות אותות למגבר מתוך מערך מגנטים שמכונים "פיק־אפס" [pick-ups] כל תזווה של המיתר המתכתי משנה את הזרם החשמלי שזורם דרך הפיק־אפס; עם הרישום של תנועה זו, ולא בהכרח של צליל המיתרים, הפיק־אפס מחוללים את התדרים שנשלחים למגבר, כולל צלילים הרמוניים עיליים, שאחרת אינם נוכחים' (Gracyk 1996: 112). וכך, 'מאחר שהצליל מיוצר מכל אות שבוקע מן הזרם בפיק־אפס, הגיטריסט החשמלי יכול למשוך את השמעתו של תו אחד באותו גובה משך זמן ארוך הרבה יותר מאשר בכל כלי אקוסטי'. כמו כן, 'עיצוב וחיווט שונים של פיק־אפס מניבים אותות "נקיים" יותר מאחרים, ולכן התדרים שנשלחים למגבר אינם העתק מדויק של תנועת המיתרים' (שם: 120). לפיכך צליל הגיטרה החשמלית מקבל נופך 'מכני' שאין לכלים אקוסטיים. ממדים פיזיקליים של צליל כגון אמפליטודה (משרעת), תדירות, משך וצורת גל, אשר המקבילים התפיסתיים שלהם הם, בהתאמה, עוצמה, גובה, אורך וגוון, מקבלים איכויות ייחודיות ומבחינות שאינן קיימות בכלים אחרים. צליל הגיטרה החשמלית, 'נדמה כמעט כ"מדבר" כאשר נעשה בו שימוש בעזרת ציוד לאפקטים מיוחדים, כמו במקרה של ג'ימי הנדריקס', ולכן הוא 'מסוגל לבטא הרבה יותר מאשר הדפוס המלוודי שאותו מנגנים למעשה' (Wicke 1990: 13).

במהלך השנים חקרו נגני גיטרה חשמלית ובחנו את אפשרויות הביטוי הצליליות הגלומות בכלי. כמה מהם צברו מוניטין כחדשנים וכווירטואוזים אשר הגדירו וניסחו את אוצר הצלילים והשפות המוזיקליות של הכלי (לדיון נרחב בכמה מהם - צ'רלי כריסטיאן, צ'ט אטקינס, מאדי ווטרס, ג'ימי הנדריקס ועוד - ראו Waksman 1999). יתרה מזאת,

דפּוּסִי צליל מסוימים - גוונים, תבניות של קטעי סולו, רצפים של סדרת אקורדים או הרמוניות (המכונים לעתים 'ריפים', riffs), כמו גם דפוסים נוספים - נעשו מזוהים במוזיקה הפופולרית, ובמיוחד במוזיקת הפופ־רוק, עם סוגות וסגנונות ספציפיים, ודרכם נעשו למסמנים של תופעות סוציו־תרבותיות כמו למשל סוגי אווירה, תקופות היסטוריות, אירועים, מקומות, זהויות ועוד (Walser 1993). עוסק בדוגמאות שונות לכך בסגנון הרוק הכבד (heavy metal). במונחים סמיוטיים אפשר לומר כי במהלך השנים נוצרו 'מוזמים' אופייניים לגיטרה החשמלית, ששיבוצם בקטעים מוזיקליים מעורר קונוטציות של הקשרים תרבותיים וחברתיים ספציפיים. הצמיחה והלגיטימציה של סגנונות אתנו־לאומיים של מוזיקת פופ־רוק במדינות רבות הביאה את הצליל של גיטרות חשמליות, של אוצר הצלילים שלהן ושל שפותיהן הטיפוסיות, כולל הקונוטציות של ה'מוזמים' הטיפוסיים, אל המרחב של תרבויות המוזיקה הלאומיות. מוזיקה שבה נוכח צליל הגיטרה החשמלית נעשתה לרכיב בולט בהרגלי ההאזנה והשמיעה של יחידים ושל קהלים בארצות רבות. הביטוי להשלכות של נוכחות זו ולהשפעתה הוא בשני מישורים עיקריים: גופניות והמרחב הציבורי.

גופניות

מחקרים וניתוחים רבים קבעו כי האופן העיקרי שבו מממשת המוזיקה את תפקודה התרבותי הוא באמצעות הצליל והשפעתו הישירה על הגוף האנושי (DeNora 2000, 2003; Middleton 1997; Shepherd and Wicke 1997; Frith 1996; Meyer 1956). ניסוח תמציתי של קביעה זו גורס כי 'הצליל נכנס לגוף, ונמצא בגוף [...] הוא מתאים באופן אידאלי לגילוי ולקישור של העולם הפנימי לחיצוני' (Shepherd 2005: 14-15). אולם המוזיקה היא לעתים רחוקות רק צליל טהור. היא מקבלת גם משמעות קונקרטית מתהליכים היסטוריים וחברתיים. לכן, כאשר הצלילים נכנסים לגוף המשמעויות הצמודות צוברות ממד גופני. במילים אחרות, משמעויות תרבותיות נעשות לחוויה גופנית באמצעות קונוטציות של שפות מוזיקליות, של סגנונות, של סוגות ושל יצירות ספציפיות. ההבחנה בין האזנה לנגינה או לזמרה אינה רלוונטית, שכן הן סוג של ביצוע תרבותי (Hennion 2001). נקודה זו חשובה בסוגי מוזיקה המזוהים עם זהויות קולקטיביות כמו אומות וקבוצות אתניות. הביצוע התרבותי של חברות באומה או בקבוצה אתנית נעשה לפרקטיקה גופנית, לעניין של הגוף באמצעות המוזיקה. וכפי שמנסח זאת פריט, 'מוזיקה גם מעבדת וגם מציעה חוויה מיידית של זהות קולקטיבית' (Frith 1996: 273).

הלאומיות המוזיקלית שכוננו אותה תנועות לאומיות ומדינות לאום בתקופות עיצובן, אורגנה בצורות מוזיקה מסורתיות, הקרויות 'עממיות', המנוגנות בכלים אקוסטיים, לעתים קרובות ילידיים. המוזיקה הזאת שירתה את האינטרס של הלאומיות להתבסס כממשיכה של מסורות עתיקות וכביטוי ישיר של פולקלור קיים. הזהות האתנו־לאומית נעשתה מזוהה

1 Musemes הן יחידות צליל מינימליות של משמעות מוזיקלית. הן צוברות קונוטציות תרבותיות ונדמה שהן 'טבועות' ביחידות אלה, בדומה ליחידות אינטונציה בשפה המדוברת; ראו Tagg 1978; Middleton 1990.

עם מרקמי הצליל של כלי נגינה אלה, ועם דפוסי הגופניות הצמודים להם. דוגמאות בולטות (במישור של סטראוטיפים) לכך הם החוויה הגופנית שחשים האבוריג'ינים האוסטרלים כאשר הם מאזינים לדידג'רִידו, ההודים כאשר הם מאזינים לסיטאר ולטבלה, הערבים כשהם מאזינים לעוד, היוונים לבוזוקי, הרוסים לבללייקה, הארגנטינאים לבנדוניאון, הצרפתים לאקורדיון והארמנים לזורנה.

דפוסי הגופניות של צלילי הגיטרה החשמלית שונים מאלה של כלי נגינה אקוסטיים. עם התרחבות המגזרים שאימצו סגנונות של מוזיקת פופ־רוק מתוצרת המקום כמוזיקה המסמלת ומבטאת את הזהות הקולקטיבית, חלה תמורה בחוויה הגופנית של המוזיקה ובביצוע התרבותי של הזהות הלאומית. החוויה הגופנית המזוהה עם כלי נגינה אקוסטיים של מוזיקה עממית־ מסורתית מוחלפת בחוויה הגופנית המזוהה עם פופ־רוק ובתוכה, באופן בולט, עם צלילי הגיטרה החשמלית.

סביבה צלילית ציבורית

צלילי המוזיקה מעצבים ומבנים גם את המרחב התרבותי. המוזיקה הבוקעת ממכוניות ומאוטובוסים, המנוגנת בידי רוכלים בשווקים ובקרנות רחוב או מוזיקת הרקע בחנויות ובמרכזי קניות הם כמה מן המקורות הבולטים לממד הצלילי של מרחבים תרבותיים או של הסביבה המוזיקלית. במילים אחרות, המוזיקה תורמת לייחוד של מרחבים תרבותיים, לייחוד האסתטי המבחין בין מרחב אתנו־לאומי אחד למשנהו, ולכן לתחושת ההיכרות, להרגשה של 'להיות בבית' שאותה חולקים החברים בקהילות אתנו־לאומיות כאשר הם מצויים בטריטוריות שב'בעלותם' התרבותית. בארת התייחס לצליל במסגרת המצומצמת של הבית: 'עבור האדם [...] ניכוס של מרחב הינו גם עניין של צליל: מרחב ביתי [...] הינו המרחב של רעשים משפחתיים, מוכרים אשר יחדיו יוצרים מעין סימפונייה של משק הבית' (Barthes 1991: 246). אפשר לצמצם את טענתו לצלילי מוזיקה בלבד ואפשר להחילה גם במרחב הציבורי, הקולקטיבי. קהילות לאומיות ואתניות 'מבייתות' את המרחב שבו הן שוכנות באמצעות מוזיקה מוכרת, שהם מחשיבים ל'שלהם'. המחקר נוטה להתמקד בשנים האחרונות בהבניית מרחבים מוזיקליים בהקשרים מצומצמים יחסית של הסביבה העירונית ומרכזי קניות, או בעיצוב של מרחב מוזיקלי פרטי באמצעות אביזרים אישיים (DeNora 2000; Whiteley, Bennett and Hawkins 2004; Bull 2000; Cohen 1995; Connell and Gibson 2002; Leyshon, Matless and Revill 1998), אך במישור כללי יותר של מרחב, כמו נופה של ארץ, המוזיקה מתפקדת כמו ארכיטקטורה בעיצוב של תחושה של ייחוד תרבותי ובהיבדלות טריטוריאלית (Stokes 1994). הנוכחות הגוברת משנות השישים של מוזיקת הפופ־רוק האנגלו־אמריקנית במרחב התרבותי של ארצות רבות הפרה את אופיו של המרחב הצלילי בהן. תחילה היא יצרה חלוקה ברורה בין סוגי המוזיקה המקומית - העממית או המסורתית - שבהם היה טמון באופן קונוונציונלי הייחוד התרבותי-מוזיקלי של המרחב, לבין מוזיקה זרה שנתפסה כפלישה תרבותית. מדינות שונות הפעילו בתחומי התרבות והתקשורת מדיניות שניסתה לצמצם את נוכחות הפופ־רוק האנגלו־אמריקני כדי לשמר את תחושת הייחוד (Malm and Wallis 1992; Looseley)

2003). אולם בעת שסגנונות הפופ־רוק מתוצרת המקום - ילידיים, אתניים, לאומיים - צמחו וצברו לגיטימציה, ובהמשך אף דומיננטיות, בשדות הייצור של המוזיקה הפופולרית בארצות רבות, השתנה הייחוד של המוזיקה האתנו־לאומית. החוויה של 'להיות בבית' מבחינה תרבותית, שזוהתה במקרה של המרחב המוזיקלי עם הצלילים של כלי נגינה אקוסטיים וילידיים, הומרה בחוויה שבה נכללים גם צלילים של כלי נגינה חשמליים, ובראשם הגיטרה החשמלית. לצד הנוכחות המרכזית של פופ־רוק אתנו־לאומי במרחב הציבורי, נעשו הצלילים של כלי נגינה חשמליים, ובעיקר הגיטרה החשמלית, לרכיב קונוונציונלי ולגיטימי במרחב התרבותי המקומי. להלן תיאורים וניתוחים קצרים של כמה רגעי מפתח בהנכחה של צליל הגיטרה החשמלית במוזיקה הפופולרית בישראל. רגעים אלה מצטברים לסדרה לינארית שממחישה את הנוכחות הגוברת של צליל זה במוזיקה ובחוויה הישראלית, וכתוצאה מכך את גלגולה של הישראליות לקוסמופוליטיות אסתטית.

הטמעת צליל הגיטרה החשמלית בישראל

לראשונה נעשה שימוש בגיטרות חשמליות בהקלטות ובמופעים של מוזיקה פופולרית בישראל בתחילת שנות השישים של המאה ה־20. בתקופה זו הלאומיות המוזיקלית זוהתה בעיקר עם גוף השירים שברבות הימים ניתנה לו הכותרת 'שירי ארץ ישראל', ואשר נקשר לרוב לגרסה המוקדמת של הישראליות, העבריות. גוף שירים זה הורכב משתי קטגוריות מרכזיות: מוזיקה עממית מומצאת שעיקרה היה בלדות פסטורליות (Hirshberg 1995; אלירם 2006), ורפרטואר השירים של הלהקות הצבאיות. מוזיקאים ומחנכים בתחום המוזיקה, אף על פי שהרחיבו את מקורות ההשראה לחיבור שירים מן המקור הרוסי והמזרח אירופי אל השנסון הצרפתי ואף אל מוזיקת הפולק של ארצות הברית, חתרו לנסח ישראליות במוזיקה בדגם מהותני, בדלני וטהרני של לאומיות מוזיקלית. המוזיקה של שירי ארץ ישראל בוצעה בכלים אקוסטיים בלבד, ובהם אקורדיון, פסנתר, גיטרה אקוסטית, דרבוקה, תזמורת מיתרים ולעתים גם כלי נשיפה. כלי נגינה חשמליים, ובהם גיטרות חשמליות, נתפסו כנוגדים את הרעיון של מוזיקה לאומית ילידית. ביטוי מסוים לתפיסת עולם זו אפשר למצוא בציטוט שלהלן מדבריו של המלחין עמנואל זמיר: 'אל מול שירי הלע"ז, הג'ז וגם הפזמונים הקלים והקלוקלים בהם מוצף חיבורנו מדי יום בכל מקום, בכל מקום בו נשמע קול הרדיו או התקליט - ניצבים חוגי הזמר, השומרים בקצוות השונות של הארץ על גחלת השיר העברי - זה שחותם תנ"ך, כפר, שבטים, נוף נעורים ולאום טבוע בתוכנו ובצליליו' (מתוך עלון שהוציא לאור המלחין עמנואל זמיר ב־1957; מצוטט אצל שחר 2007: 145).

למרות שקיעתם ההדרגתית, נמשכה הדומיננטיות של שירי ארץ ישראל במוזיקה הפופולרית בשנות השבעים. במקביל לשקיעת הדומיננטיות של סוגה זו החלו שתי סוגות אחרות של מוזיקה לצבור נוכחות, לתבוע לגיטימציה כמבטאות ייחודיות לאומית ובהמשך אף היו לדומיננטיות. אלה היו הפופ־רוק הישראלי והקטגוריה של עשייה מוזיקלית שהתקבעה תחת הכותרת 'מוזיקה מזרחית' ומאוחר יותר 'מוזיקה ים־תיכונית'. בשני המקרים מדובר במסגרות שבהן נעשה שימוש אינטנסיבי בגיטרה החשמלית כדי להפיק את הצלילים שנעשו אחר כך טיפוסיים להן.

המעקב אחר תהליך הטמעתו של צליל הגיטרה החשמלית במוזיקה שמסמנת ישראליות כרוך בבחינה של כמה רגעי מפתח בהיסטוריה של המוזיקה היס-תיכונית ושל הפופ-רוק. להלן כמה מקרים כאלה כדי להמחיש מידה מסוימת של לינאריות, שאת ראשיתה מאפיינת עבודתם המוזיקלית של כמה נגנים בולטים ואשר מתרחבת לאימוץ נרחב של אוצר הצלילים החשמלי. הסקירות והניתוחים שלהלן מבוססים בעיקרם על נתונים ממידע שנצבר במסגרת מחקר מקיף על המוזיקה הפופולרית בישראל שנערך בשנות התשעים (Regev and Seroussi 2004).

'מזרחית': גיטרת בוזוקי חשמלית

בכמה הקלטות פופ-רוק מוקדמות מראשית שנות השישים, כמו למשל בחלק מן השירים באלבום **שר בשבילך** (1966) של אריק איינשטיין, או בתקליטון **הו ילדונת** שהקליטו צל יונגרייז ולהקת ההדים ב'1963 (מ'להקות הקצב' הראשונות בישראל; השיר נכלל באוסף גדלנו יחד, 1998), אפשר לשמוע צליל גיטרות חשמליות. אולם ההקשר שבו זכה הצליל החשמלי לראשונה לבולטות רבה, בחזית ההפקה הצלילית של להיט מרכזי, לא היה במוזיקת הרוק אלא בפרק המקדים של היס-תיכוניות. אלה הן ההקלטות הישראליות גם בעברית, אך בעיקר ביוונית, של אריס סאן. אריס סאן היה זמר מועדוני לילה יווני שהגיע בתחילת שנות השישים לחיפה ואחר כך ליפו והופיע במועדונים שאותם פקדו עובדי נמל, רובם ממוצא סלוניקאי. הרפרטואר שלו כלל בעיקרו לקט להיטים מן המוזיקה היוונית הפופולרית של התקופה (ובהם בלטו במיוחד שירים שהקליט הזמר סטליוס קונדזידיס). אולם בשונה מהמקובל בהקלטות ובמופעים ביוון, אריס סאן ניגן, נוסף על בוזוקי, גם בגיטרה חשמלית ככלי מרכזי. הוא ניגן במעין חיקוי של צליל הבוזוקי: רצף צלילים נפרדים (סטקטו) וגבוהים. הוא מיעט לכלול בנגינתו את הטכניקות שנעשו מרכזיות ובלטות באותה תקופה בקרב נגני גיטרה חשמלית בתחום הרוק, טכניקות שנהוג להתייחס אליהן (גם בשיח העברי) כמו 'דיסטורשן', 'פיד-בק', 'וא-ווא' ועוד. עם צמיחת המוניטין שלו עבר אריס סאן למועדונים ביפו, החל להקליט תקליטונים ואלבומים, שיתף פעולה עם מוזיקאים מקומיים, חיבר מוזיקה מקורית (חלקה בעברית) ואף נעשה לידוען בטורי הרכילות. משמעותו התרבותית של צליל הגיטרה החשמלית המחקה בוזוקי והמזוהה עם אריס סאן באה לביטוי סמלי בהקלטה של שיר אחד. זהו השיר 'ברוס גרמוס קה פיסו רמה' (ביטוי שפירושו ביוונית 'בין הפטיש לסדן'), שאותו שר במקור פאנוס גאן־לס, אשר כתב גם את המילים ללחן של הרלמבוס ואסיליאדיס. בביצועו של אריס סאן נודע השיר בשם 'בומפם', ובהקלטה זו נמשך השיר כמעט שבע דקות (הופיע במקור ב'1968; מצוי בתקליט **האוסף המשולש**, 2002). לאחר כשלוש דקות שבהן שר אריס סאן את בתי השיר והפזמון, הוא מנגן סולו מתמשך בגיטרה החשמלית, ומפגין את זריזות אצבעותיו ואת הווירטואוזיות שלו כנגן. בנקודה מסוימת גולשת הנגינה ונעשית לציטוט של קטע ממנגינת השיר הערבי 'אינת עומרי' (אתה חיי) שאותו הלחין מוחמד עבד אל-והאב עבור הזמרת אום כולתום - שיר ידוע ואהוב על הקהל של זמרת זו (בהקלטה המקורית של השיר בביצועה שולבה, באופן חריג במוזיקה הערבית, יש גם גיטרה חשמלית; Umm Kulthum, 1964). ואכן, מיד לאחר הציטוט, משהה אריס סאן לרגע את הנגינה כדי לקרוא בקול 'אינת עומרי', לפני שהוא שב אל הקו המלודי של 'בומפם'.

בעשותו כן, עקף למעשה אריס סאן סוג של חרם לא רשמי שמתקיים משך עשרות שנים בפרהסיה היהודית בישראל על השמעת מוזיקה ערבית (Regev 1995). למרות היותה רכיב מרכזי בהעדפות הטעם המוזיקלי של מגזרים נרחבים בקרב היהודים בישראל באותה תקופה, בעיקר בקרב מי שנולדו וחונכו בארצות ערביות, המוזיקה הערבית כמעט ולא הושמעה בפומבי, ודאי לא בערוצי הרדיו המרכזיים. מוזיקה יוונית, לעומת זאת, נתפסה כלגיטימית משום שנחשבה כדגם ולכן כמקור השראה והשפעה אפשרי לעניין המצאתה של ישראליות במוזיקה. אולם במוזיקה היוונית שניגן אריס סאן כבר הוטמעו במקור השפעות מזרחיות ניכרות - ערביות, טורקיות ואף הודיות (ראו Holst-Warhaft 2002). יתרה מזאת, צליל הבוזוקי דומה במידה לא מבוטלת לצליל העוד, כלי הנגינה הערבי המסורתי. לאור זאת, ישראלים שמוצאם בארצות ערב מצאו במוזיקה היוונית חלופה או פשרה להעדפות הטעם שלהם. המוזיקה שביצע אריס סאן היתה קרובה ברוחה ובאווירתה הצלילית למוזיקה הערבית שהשמעתה הפומבית היתה בעייתית. האהדה הרבה לאריס סאן משקפת זאת, והציטוט משיר ערבי אהוד מצביעה על המודעות שלו לעניין זה. בלי שכיוון לכך, המוזיקה שניגן אריס סאן היתה צעד בולט לקראת קבלתו של צליל הגיטרה החשמלית בישראל. הדבר היה משמעותי במיוחד במקרה של הקהל המידי. המוזיקה שלו היתה חלופה למוזיקה ערבית. מאחר שלא היה זה הקהל הטיפוסי של אוהדי רוק, המוזיקה של אריס סאן קירבה את טעמיו של קהל זה אל מרקמי הצליל החשמלי. ואכן, לצליל הגיטרה-בוזוקי החשמלית של אריס סאן קמו ממשיכים שעיצבו את הצליל הטיפוסי של המוזיקה היס-תיכונית בפופ-רוק הישראלי. לקטגוריה זו של המוזיקה הפופולרית בישראל, שיוצריה נאבקו מאז התגבשה בשנות השבעים על הכללתה בהגדרות הקונוונציונליות של הישראליות, יוחסו לא פעם, ברוח פוסט-קולוניאלית, מחאה, ביקורת וייצוג קולות של כפיפים (Horowitz 2010; Saada-Ophir 2006). המחלוקות בשיח הציבורי על סגנון זה נבעו בין היתר מן הקושי לשייך את הצליל הטיפוסי של מוזיקה זו לקטגוריות מקובלות, מהותניות, של מזרח או מערב. אחת הסיבות לקושי זה היתה המרכזיות של צליל הגיטרה החשמלית במוזיקה היס-תיכונית, אשר שיבשה את השיוך של מוזיקה זו לתפיסות מקובלות של מזרחיות (ראו דיון ממצה אצל Regev and Seroussi 2004). האחראים לקיבועו של צליל הגיטרה החשמלית שנעשה למסמן צלילי טיפוסי של הז'אנר, היו הנגנים משה בן-מוש ויהודה קיסר. הם היו נגני גיטרה בשתי להקות שפעלו באמצע שנות השבעים והניחו את היסוד הצלילי לז'אנר. בן-מוש ניגן בלהקת צלילי הכרם, וקיסר בלהקת צלילי העוד (אשר למרות שמה לא היה בה עוד). הרפרטואר של שתי להקות אלה שפעלו במקביל (ואף התקיימה ביניהן יריבות), היה כמעט זהה ונשען בעיקרו על עיבודים חשמליים לשירים מסורתיים שרווחו בקרב יוצאי תימן ומרוקו, כולל שירים ארץ-ישראליים. העיבודים של שירים מוכרים לקהל של להקות אלה - 'חסידה צחורה', 'איילת חן', 'בזכרי ימים ימימה', 'סורו מני', 'מעפולה' (המוכר כ'חנה' לה התבלבלה) ועוד, בהם בלטו מאוד צלילי הגיטרה-בוזוקי נוסח אריס סאן, הקנו לסגנון המתגבש חותמת צליל ברורה שתרמה רבות לחידוד ההבחנה בינו לבין סגנונות אחרים במוזיקה הפופולרית (במקור בתקליטים צלילי הכרם, 1975, צלילי העוד, 1975).

בן-מוש וקיסר המשיכו לבלוט כנגנים וכמעבדים ותרמו לאלבומים שביססו את הקריירות של שני הזמרים המובילים של המוזיקה המזרחית בראשית שנות השמונים. נגינת הגיטרה

של בן־מוש בולטת באלבומיו המוקדמים של חיים משה (במיוחד **אהבת חיי**, 1983), וזו של קיסר באלבומיו המוקדמים של זהר ארגוב (במיוחד **נכון להיום**, 1982). ההצלחה הרבה של אלבומים אלה בקרב קהלים של יוצאי ארצות ערב והאסלאם הציתה במידה רבה את המאבק ארוך השנים על מיקומה של המוזיקה היס־תיכונית במוזיקה הפופולרית בישראל. אלבומים אלה טבעו את חותמת הצליל המובהקת של הז'אנר. הגיטרה החשמלית בנוסח בוזוקי המשיכה להיות נוכחת - עם נגינתם של בן־מוש או קיסר, אך גם של אחרים - ברפרטואר של רבים מן המבצעים במוזיקה היס־תיכונית עד שנות התשעים: מרגלית צנעני, אלי לוזון, ישי לוי, איציק קלה, זהבה בן, שרית חדד ועוד.

גיבורי גיטרה ורפרטואר צלילי רוק

בהיסטוריה של מוזיקת הרוק התקופה של סביבות 1970 היא הרגע המובהק של 'גיבורי הגיטרה'. ג'ימי הנדריקס, אריק קלפטון וג'ימי פיג' הם ככל הנראה השמות המשמעותיים ביותר בתרבות הרוק (יש עוד רבים אחרים), אשר השפיעו והעניקו השראה לנגני גיטרה ברחבי העולם. הם היו למושאי הערצה וסגידה של אוהדים רבים, וסמל למורכבות ולאיכות מוזיקלית במוזיקת הרוק. תהילתם מנומקת לרוב בכך שחקרו והרחיבו את הגבולות של אפשרויות ההבעה הצלילית הגלומות בגיטרה החשמלית באמצעות מגוון טכניקות ויכולות אישיות. בישראל הורגשה תחילה השפעתם של גיבורי הגיטרה בעיקר במסגרת תת־התרבות של להקות הקצב, ורק מאוחר יותר ברוק הישראלי שזכה ללגיטימיות. יצחק קלפטר, אשר דבק בו הכינוי 'צ'רצ'יל', נתפס בדרך כלל כהתגלמות הישראלית המובהקת של גיבור גיטרה. המודלים שלו לנגינה הם בבירור גיבורי הגיטרה של הרוק, כפי שציין בריאיון עמו.

אני מושפע מכל מיני כיוונים, כל מיני [...] בוא נאמר שכאשר התחלתי הייתי מושפע מהנהק מרווין של הצלליות [The Shadows]. אחר כך עברתי יותר לרוק'נרול של אריק קלפטון וג'ימי הנדריקס. הביטלס היו באמצע [...] מה אני אגיד לך, שאריק קלפטון הוא גיטרסט גדול ואני מושפע ממנו - ברור [...] אבל השמות האלה הם כל כך גדולים, שקשה לי להגיד שאני מנגן כמוהם. אני מנגן כמו שאני מנגן. מתוך עבודה שלי [מתוך ריאיון ששודר ברשת ב', קול ישראל, מאי 1986].

הקריירה שלו החלה בלהקה שנקראה על שמו, ה'צ'רצ'ילים (הלהקה צברה מוניטין לאחר עזיבתו). רגעים בולטים נוספים בקריירה שלו כוללים את תפקידי הגיטרה בתקליט היחיד של להקת **אחרית הימים** (1972), שזכה לשבחים רבים בקהילה המתגבשת של יוצרי רוק; חברותו בלהקת **כוורת** בין 1973 ל־1976; הופעות והקלטות במסגרת השלישייה **צליל מכון** ב־1979; הלחנה של שני אלבומים מלאים של אריק איינשטיין ונגינה בהם (**יושב על הגדר**, 1982 **ושביר**, 1983); וכן חמישה אלבומים שהוציא הוא עצמו (**יצחק**, 1981, **לבד**, 1984, **מחזיק מעמד**, 1988, **הרחובות ההם**, 1993, **קצת דיפלומט**, 2008). נוסף על כך משובצת נגינת הגיטרה שלו בעשרות שירים של זמרים וזמרות לאורך השנים (חלק ניכר מהם אלה לחנים שהוא חיבר). בין הנגינה העוצמתית, בעלת הצליל ה'מלוכלך' (מונח רווח בביקורת המוזיקה בישראל, כשהכוונה בעיקר לצליל ה'דיסטורשן'), בחלק משירי **אחרית הימים** או בהקלטת

'שיר סתיו' (בביצוע אריק לביא, 1971; נכלל באוסף אני ישראל, 1998), לבין הנגינה המעודנת בתקליטיו עם אריק איינשטיין או בשיר 'צליל מכוון', קלפטר הטביע אוצר צלילים השמלי נרחב בשירי פופ־רוק אשר מושמעים שוב ושוב בהקשרים שונים. הטווח הנרחב של אוצר הצלילים הזה סיפק בסיס לפרשנות של נגינתו כממזגת בין אימוץ והטמעה מוצלחים של אווירת רוק לבין המשכיות המסורת הארץ־ישראלית ונטילת השראה ממנה: 'נגינתו נעה בין עדינות מופלאה להתפרצויות אנרגיה, וכמעט מתחילת דרכו הוא יצר צליל אופייני לו ורק לו' (יואב קוטנר, אתר מומה, <http://mooma.mako.co.il/artist.asp?ArtistId=1125>). יצחק קלפטר היה נגן גיטרה אחד מתוך שלושה שהיו חברים בלהקת כוורת. השניים האחרים היו אפרים שמיר ודני סנדרסון, מייסד הלהקה וכותב רוב שיריה, אשר סיפר בריאיון כי 'המודל של כוורת היו שתי להקות: ה־Allman Brothers Band ו־Moby Grape. מה שהרשים אותי זה שבשתי הלהקות היו כמה גיטריסטים שכולם שרו' (מתוך סדרת הטלוויזיה סוף עונת התפוזים, פרק 3). קלפטר וסנדרסון היו אולי הבולטים בקבוצה רחבה יותר של נגני גיטרה חשמלית שהנכחו בשנות השבעים מגוון של דפוסים מאוצר הצלילים החשמלי שמקורו במוזיקת הרוק. חיים רומנו, חיים קריו ושלמה מזרחי הם שמות נוספים שתרמו לתחילת הסטתו של המרחב הצלילי בישראל מן האקוסטי אל החשמלי, ובתוך כך אימוץ של מגוון קונוטציות שנקשרו לצלילים של הגיטרה החשמלית בפופ־רוק האנגלו־אמריקני והצבתם בתוך הקשר שנתפס כישראלי מובהק.

הלהקות הצבאיות

מאמצע שנות החמישים ועד אמצע שנות השבעים של המאה ה־20 הלהקות הצבאיות היו המוסד המרכזי במוזיקה הפופולרית בישראל. הן היו אפיק מטעם המדינה לתחזוקה, להפצה ולניסיונות עדכון של מסורת שירי ארץ ישראל והעבריות בכלל. הצלחתן היתה במידה רבה תוצאה של יכולת לאזן בין מגויסות אידאולוגית לאמינות אמנותית (Regev and Seroussi 2004). לנוכח ההתמודדות עם ההשפעה של הפופ־רוק האנגלו־אמריקני לקראת סוף שנות השישים, מפיקי הלהקות הצבאיות - ובראשם יאיר רוזנבלום - החלו לכלול בצלילן השפעות מכיוון זה, ובהן נגינת גיטרה חשמלית בהרכב המלווה את הזמרים והזמרות. שיא מסוים היה בהקלטה של 'שיר לשלום'. שיר זה, בביצוע להקת הנח"ל (1969), שנכתב והוקלט בהשראת המחזמר שיער (*Hair*), נפתח בקטע ארוך ובונה מתח של גיטרה חשמלית (שנוגן בידי דני סנדרסון, חבר הלהקה), אשר הציב את השיר בבירור בתוך אסתטיקת הרוק של התקופה (נכלל באוסף להקת הנח"ל: הלהיטים הגדולים 1963-1972). השיר סימן כיוון ברור לעדכון הצליל של הלהקות הצבאיות. אולם חלק ממילותיו, שנשאו אופי פציפיסטי, הפכו את השיר למוקד מחלוקת בשיח הציבורי על התפקיד האידאולוגי של הלהקות הצבאיות. בגלל מחלוקת זו נטו מפיקיה של להקת הנח"ל (ושל להקות צבאיות נוספות) להדגיש בתכניויה הבאות את הממד האידאולוגי הלאומי. נטייה זאת, יחד עם הרצון להמשיך בכיוון אסתטיקת הרוק, הביאו להקלטת שירים כמו 'בלדה ליצחק שדה' (להקת הנח"ל, 1972; נכלל באוסף לעיל), או 'הרצל' (להקת גייסות השריון, 1973; נכלל

באוסף פרחים בקנה, 1996), ששילבו טקסטים ציוניים מובהקים עם צלילי רוק, ובהם גם קטעי סולו של גיטרה חשמלית.

כוחם העולה של יוצרי הרוק באותן שנים, המיזוג בין אסתטיקת הרוק לדגש האידאולוגי הלאומי, התקבל בביקורת ואף בזלזול. כך למשל התבטא שלום חנוך, אחד המוזיקאים הבולטים של הרוק בישראל, עוד לפני הקלטת השירים הללו: 'איך אפשר לשיר אודות טנקים בצלילים בהשראת הביטלס?' (ריאיון בהארץ, 1970). אכן, חוסר היכולת לאזן בין מגויסות אידאולוגית לאמינות אמנותית היה אחד הגורמים שהביאו לשקיעתן של הלהקות הצבאיות ולפירוקן בסוף שנות השבעים. עם זאת, השיבוץ של צליל גיטרה חשמלית במופעים ובהקלטות של הלהקות הצבאיות סימל את ההכרה בצליל זה ואת קבלתו כרכיב משמעותי במוזיקה הפופולרית, ואת הניסיונות שנמשכו גם מאוחר יותר לשלבו לפחות בחלק מן ההקלטות של שירים במסורת העממיות המומצאת של שירי ארץ ישראל.

רוק אתני

יחסי הכוח במוזיקה הפופולרית בישראל יצרו חלוקה בין 'מוזיקה מזרחית' לבין המוזיקה של יוצרים מתחום הרוק שהטמיעו ביצירתם השפעות של מסורות מוזיקה מהמזרח התיכון ומערב אסיה. הראשונים נחשבו מי שהשימוש שהם עושים בכלי נגינה חשמליים ואלקטרוניים נובע מרצון לעדכן מוזיקה מסורתית. לעומת זאת נהוג לראות את יוצרי הרוק המכליאים השפעות מן המזרח בהקשר של דפוסים סגנוניים שהופיעו במוזיקת הרוק האנגלו-אמריקני. אישים כריצ'רד תומפסון או רובי רוברטסון, שמיזגו מסורות של מוזיקת פולק אנגלית או אמריקנית עם השפה הצלילית החשמלית של הרוק, או מוזיקאי כמו בוב מארלי, שעמד בחזית ההפצה של סגנון הרגאי, כמיזוג בין סגנונות קאריביים לרוק, הציבו דגם של הכלאה אשר הרחיב את האפשרויות היצירתיות ונעשה מקור השראה למוזיקאי רוק ברחבי העולם. כך גם בישראל, שבה בלטו בהקשר זה החל משנות השמונים שני מוזיקאים שהם גם נגני גיטרה חשמלית: יהודה פוליקר ואהוד בנאי.

המוניטין וההצלחה המוקדמים של פוליקר בתחילת שנות השמונים קשורים להיותו הזמר, נגן הגיטרה והמלחין של להקת בניזין, שניגנה בעיקר רוק גיטרות טיפוסים. כבר שם בלט כנגן וירטואוזי. לאחר שהקליט שני אלבומים של גרסאות פופ-רוק לשירים יווניים נעשתה המוזיקה המקורית שלו רוויה בהשפעות של מוזיקה יוונית ויס-תיכונת בכלל. השירים 'רדיו רמאללה' ו'אהבה הורגת' מתוך התקליט **אפר ואבק** (1988) הם דוגמה בולטת ראשונית לצליל שנעשה מזוהה אתו, המשלב מקצב ונגיעות צליל הלקוחים ממרחב הדימויים הצלילי של המזרח והערביות, עם גיטרה חשמלית רוויה ב'דיסטורשן' על פי מיטב המסורת של מוזיקת הרוק. יעקב גלעד, שותפו של פוליקר ליצירת התקליט, התייחס לשני השירים הללו כ'רוק ערבי' (ריאיון ברשת ג', קול ישראל, פברואר 1988), ופוליקר עצמו קבע כי 'מה שמייוחד ב"אהבה הורגת" זה השילוב בין הגיטרות והתופים הלגמרי מערביים, והמנגינה והליינים הממש ערביים [...] זה כל הזמן רוק. גם [הצליל] היווני זה מוזיקה יוונית שיש בה רוק/נרול כל הזמן' (שם). החל בתקליט זה בולטת העובדה שגם כמחבר פוליקר הוא

אמן הקלטות מובהק. דהיינו, הוא נוהג לממש באופן אינטנסיבי את האפשרויות הגלומות בהקלטה רב-ערוצית, בעיקר כדי לנגן בעצמו בחלק ניכר מכלי הנגינה שנשמעים בשיריו ובתקליטיו. אחד המוקדים של פרקטיקה זו הוא השילוב בין בוזוקי לכלי נגינה ילידיים נוספים מיוון ומטורקיה לבין גיטרה חשמלית. נוסף על כך הוא שוזר בשירים דגימות של קולות ונגיעות של צלילים אלקטרוניים שונים אשר מדמים זמרה בגוון אתני, בעיקר ערבי או בלקני, וכלי נגינה ילידיים. בשונה מהנגנים של המוזיקה היס-תיכונית, אין פוליקר נוהג להפיק מהגיטרה חשמלית צליל שמחקה את הבוזוקי. הוא מנגן בשני הכלים בנפרד. לצד הצליל האקוסטי המקורי של הבוזוקי וכלים אתניים אחרים, ולצד הנגיעות האלקטרוניות, נוכחת הגיטרה החשמלית בשלל 'ריפים' וקטעי סולו מאוצר הצלילים של הרוק. שילוב זה מניב ברבים משיריו של פוליקר רצף צלילים אשר מייצר את הקונוטציה של מיוזג בין מזרח למערב שנהוג לייחס לעתים קרובות למוזיקה שלו, ואשר משמש כנימוק רווח לאהדה הרבה וחוצת המגזרים כלפיו.

המקורות האתניים של אהוד בנאי מצויים במסורות מוזיקה ממרכז או מערב אסיה. בהתאם, נגינת הגיטרה החשמלית הטיפוסית לו נגועה בחותם הצליל של כלים כמו סאז או עוד. בנאי מכונן את מיתרי הגיטרה החשמלית כך שקטעי הסולו שהוא נוהג לנגן כפתיח, כסיומת או כקטע אינסטרומנטלי בשיריו, נדמים לעתים קרובות כגרסה חשמלית של כלים אלה. בנאי הוא מחבר ממצע נוסח בוב דילן, ובשיריו הוא נוקט לעתים עמדה בסוגיות חברתיות, אך יש בהם גם פואטיקה רומנטית, רמיזות למיסטיקה והתייחסות מזדמנת למוטיבים יהודיים מסורתיים, בעיקר לדפוס תפילה של יהדות ספרד. קטעי הסולו הקצביים שמופיעים בפתיח של שיר כמו 'פלורנטיין' (מתוך תקליטו השלישי, 1992), כמו גם קטע סולו ארוך ואטי בפתיח של השיר 'רחוב האגס 1' ובאמצעו (מתוך התקליט קרוב, 1989), בעצם היותם חשמליים הם נוטעים בתוך הגעגוע לזמנים עברו ובתחושת היושן המצויה במילים, בלחן ובהגשה הקולית, מסמן מובהק של זמן הווה, של עכשוויות.

צליל אתני של גיטרה חשמלית מצוי גם בהקלטות של מוזיקאים ושל הרכבים נוספים שפעלו בשנות התשעים ומאוחר יותר, ובהם הזמרת אתי אנקרי והלהקות שבע ושוטי הנבואה. צליל זה נוכח גם בתקליטיו של ברי סחרוף, שבלט החל משנות התשעים כגיבור גיטרה מאוחר של מוזיקת הרוק בישראל.

פופ 'אמצע הדרך'

ביסוסה של מוזיקת הפופ-רוק וגיוונה הגובר בשנות השבעים והשמונים הביא כאמור למיסודם של דפוסים צליליים שונים כיחידות של משמעות מוזיקלית, כ'מוזמים' מורחבים שלהם מוצמדות קונוטציות שונות. דפוס צליל של הגיטרה החשמלית תופסים מקום מרכזי בתהליך זה. כך למשל סולו הגיטרה הנוסק - שנוסח בידי נגני גיטרה רבים, בעיקר במסגרת סגנון הרוק הכבד או הקשה, ואשר הדוגמה המפורסמת ביותר שלו מנוגנת לקראת סוף הקטע 'Stairway to Heaven' מאלבומה הרביעי של להקת לד זפלין (1971) נעשה למסמן של טרנסצנדנטיות, של המראה למחוזות של התעלות רגשית (Waksman 1999: 276);

והרפטיטיביות, הנגינה ברצף של סדרת אקורדים (או 'ריפים') קצרים - המזוהה במקורה עם המוזיקה של ג'יימס בראון ועם סגנון הפאנק (funk) בכלל, אך מאוחר יותר גם עם להקות רוק כמו הרולינג סטונס - נעשתה למסמן של אנרגיה קינטית, של קצביות שנהוג לתאר אותה במונח 'גרוב' (groove. ראו Brackets 1990; Middleton 1990). הערך הסמיוטי של יחידות צליל אלה צבר נפח והיקף ככל שהן אומצו והוטמעו בשירים ובמרקמי צליל של נגנים ושל מוזיקאים במגוון מקומות והקשרים.

גם בישראל, בשנות השמונים והתשעים, לאחר הלגיטימציה האמנותית שלה זכתה מוזיקת הרוק המקומית, התפשט השימוש בגיטרה חשמלית להפקות מוזיקה המכונה 'פופ אמצע הדרך', דהיינו מוזיקת פופ שמופקת מתוך כוונה להגיע לקהלים רחבים על בסיס נוסחאות צליל סטנדרטיות. נגני גיטרה שצברו מוניטין כבעלי יכולת וכישרון במסגרת הרכבי רוק נעשו לנגני אולפן מבוקשים בהקלטות תקליטים של זמרי וזמרות פופ. תרומתם לאלבומים של אלה התבטאה בהחדרה של תפקידי גיטרה המעוצבים בהתאם לדפוסי הצליל הממוסדים של הרוק, כיחידות משמעות ברורות. אחד מנגני הגיטרה הפוריים בשנות השמונים והתשעים היה שמוליק בודגוב. כיוצא להקות מוערכות כמו ברוש וששת, הוא ניגן בהקלטות של מגוון מבצעים ובהם אריאל זילבר, גידי גוב, יגאל בשן, בעז שרעבי ועוד. באלבומים אלה אפשר לשמוע את הרבגוניות שלו כנגן ואת התמחותו באוצר הצלילים של הרוק. תפקיד סולו שמדגים את עבודתו מצוי בשיר 'אתה פה חסר לי' (מלים ולחן: אביב גפן), בביצוע נורית גלרון (מופיע באלבומה בתוך הסערות, 1992). זו מעין בלדה בקצב ואלס, אשר לקראת סופה נוטל בודגוב את הובלת השיר בגיטרה החשמלית ומנגן סולו ממריא שמסתיים בדעיכה (fade out). בהתחשב במשמעות ה'מוזמית' של נגינה כזו, הקטע יוצר קונוטציה של שיא בלתי ממומש התואם יפה למילות השיר.

באופן דומה משלים נגן הגיטרה נאור דיין את הדימוי הציבורי של הזמרת ריטה ברבים מהשירים בביצועה, בעיקר בתקליטיה הראשונים (ריטה, 1985; ימי התום, 1988). דימוי זה, המשודר באמצעות הגשה קולית רבת הבעה ודרמטית, כמו גם בתנועות ובמחוות גוף גרנדיוזיות ובאמצעים חזותיים נוספים (בווידאו קליפים, במופעים), מקרין אנרגיה נשית, חושנית, רגשית וארוטית שעל סף התפרצות או אובדן שליטה. תפקידי הגיטרה של דיין בשירים רבים בביצועה כוללים נגינה רציפה ונחושה של 'ריפים' קצביים וקצרים. האנרגיה הקינטית וה'גרוב' שנוצרים מנגינה זו, טוענים את ההגשה הקולית של ריטה בתחושה של מחויבות ונחישות רגשית שתואמת את הדימוי הכללי שלה ומשלימים אותו. בודגוב ודיין הם שניים משורה ארוכה של נגני גיטרה חשמלית שהטביעו חותם ברור של רוק במוזיקה הפופולרית של ישראל בשנות השמונים ולאחריהן. אפשר להזכיר בהקשר זה קטעי גיטרה נוסקים של גיל דור בשירים של ירדנה ארזי או של חוה אלברשטיין, תרומתו של חיים רומנו (במקור היה חבר בלהקת הצ'רצ'ילים) לאלבומים של דפנה ארמוני ושל זמרות נוספות, נוכחות בולטת של הגיטרה של יזהר אשדות (במקור מלהקת תיסלם) באלבומים של עפרה חזה, וכך גם ארזי נץ אצל יהודית רביץ וקורין אלאל או אילן וירצברג אצל גלי עטרי. נוכחות נרחבת זו של אוצר צלילים של גיטרה חשמלית בהקלטות

רבות תרמה לטשטוש ההבחנה בין 'רוק' ל'פופ' (ומכאן השימוש במונח המכליל 'פופ-רוק'), ולמעשה הביאה לטריוויאליזציה של צליל הגיטרה החשמלית ככלי נגינה בסיסי, קונוונציונלי ומובן מאליו בתזמור של מוזיקה פופולרית.

הפופ הישראלי החדש

מונח זה מציין שלוש תופעות במוזיקה הפופולרית בישראל בעשור שבין 1995 ל-2005 וגם לאחר מכן, אשר למרות הבדלים דקים הצטברו לקטגוריה של עשייה מוזיקלית שמוצריה רווחים ונפוצים. ההבדל העיקרי בין הפופ החדש לזה שקדם לו בעשור או שניים הוא בהרחבת המקורות שמהם נשאבים דפוסי צליל ורכיבים סגנוניים, ובהשתזרות הסגנונית העמוקה יותר שלו בשדה הגלובלי של המוזיקה הפופולרית. אם הפופ המוקדם יותר שנשען על צליל רוק היה בבחינת חידוש אשר הביא את הרוקיזציה של המוזיקה הפופולרית בישראל, הפופ החדש, המאוחר יותר, היה בבחינת שכלול של אותו היגיון והטמעה של השפעות נוספות הן מתוך שדה המוזיקה בישראל והן מן העולם.

המשותף לשלוש התופעות של הפופ החדש הוא לא רק היותן תופעות מובהקות של מוזיקת פופ - דהיינו מוזיקה פופולרית שפונה ביודעין ובמכוון לקהלים רחבים על בסיס הפקה מקצועית ומלוטשת והשקעה ניכרת בבניית 'כוכבות' - אלא העובדה שבצליליהן ובדפוסי הייצור שלהן הן חצו וטשטשו חלוקות מסורתיות בין ז'אנרים, עמדות ומסגרות פעילות. דפוסי צליל מן המוזיקה היסטורית, מהרוק, מההקשר האתני וממקורות השראה והשפעה נוספים - היפ-הופ, פופ אלקטרוני - התערבבו בפופ הישראלי החדש למכלול ונעשו, כגרסאות מרוככות של אותם מקורות, לצלילים שנמצאים כמעט בכל מקום ובכל עת במרחב הצלילי הציבורי בעשור הראשון של המאה ה-21. צלילי גיטרה חשמלית ממקורות סגנוניים ותרבותיים שונים תפסו בתוך מכלול זה מקום מרכזי ונעשו למצויים בכל מקום, כמעט ברזומנית.

התופעה הראשונה כוללת זמרים וזמרות שהקריירה שלהם החלה במסגרת המוזיקה היסטורית ונכנסה חצו קווים (עשו crossover, בעגה של שיח המוזיקה הפופולרית) אל קהלים רחבים יותר תוך התאמת סגנון המוזיקלי. המבטא המוקדם והמובהק של מהלך זה הוא הזמר אייל גולן. שלושה אלבומים שהקליט במחצית השנייה של שנות התשעים בשיתוף פעולה הדוק עם חברי להקת הפופ-רוק **אתניקס** (אשר הלחינו, הפיקו וניגנו), הציבו אותו ככוכב פופ כלל ישראלי אשר המוזיקה שהוא מבצע צבועה הן בגיטרות בוזוקי חשמליות נוסח המסורת היסטורית וכן בגיטרות חשמליות המנגנות נוסחאות של גיטרת רוק טיפוסיות. אולם ההתגלמות המובהקת ביותר של התופעה מצויה בקריירה של שרית חדד. תקליטיה המוקדמים של זמרת זו רוויים באופן בלעדי כמעט בגיטרות בוזוקי, וככלל בצליל שנטוע עמוק במסורת המוזיקה היסטורית. בהמשך רוככה ומותנה המובהקות היסטורית לטובת השפעות פופ ורוק מגוונות, ישראליות ולועזיות. צלילי הגיטרה החשמלית המשולבים בתקליטיה שאבו ממקורות השראה שונים והקונטציות שלהם רבות. כך למשל הלהיט 'הייתי בגן עדן' (1999); לחן ונגינת גיטרה: שמעון בוסקילה. מתוך התקליט כמו סינדרלה) משלב את ההגשה הקולית המסלסלת שלה עם סולו גיטרה חשמלית נוסק במיטב המסורת של בלדות רוק.

התופעה השנייה היא לקט של זמרות וזמרים, יוצאי תחרות הכישרונות הטלוויזיונית לבחירת זמרת או זמר פופ, כוכב נולד. תחרות זו הופקה ושודרה בישראל בהצלחה רבה משנת 2003. זו גרסה מקומית של פורמט טלוויזיוני אשר לאחר הצלחתו בבריטניה (שם כונה *Pop Idol*) כמו לו גרסאות רבות ברחבי העולם. תחרות זו, שמתבססת על בחירה ושיפוט של זמרים וזמרות על ידי קהל הצופים והמאזינים, הפכה בכל ארץ שבה הופקה למוקד של תשומת לב ציבורית נרחבת עם דגשים לאומיים (Van Zoonen 2004; Holmes 2004), והזניקה קריירות של זמרים וזמרות. ההיגיון האסתטי והאמנותי של התחרות, שעל פיו נשפטו המתמודדים, לא התבסס על חדשנות אמנותית אלא על שליטה ומיומנות של ביצוע קולי בסגנונות רווחים ומקובלים בפופ. בהתאם, המפיקים והמעבדים עטפו את ההגשה הקולית של המתמודדים בעיבודים סטנדרטיים המזוהים עם סגנונות כאלה. הדפוס של רוק מרוכך - עם קטעי גיטרת 'דיסטורשן' קלים, 'ריפים' של 'גרוב' קצבי מואט או סולו נוסק קצר - נעשה בהקשר זה לדפוס עיבוד מוביל של חלק ניכר מהביצועים בתחרות. במקביל, כדי שאפשר יהיה ליחס לזמרים ולזמרות המתחרים ממד של גוון כלל ישראלי, הותאמו להם גם עיבודים בנוסח המוזיקה הישראלית, עם צליל גיטרת-בוזוקי. בהמשך לתחרות, עם יציאתם של המתמודדים הזוכים או הבולטים לקריירות עצמאיות, נעשה דפוס זה למרכיב מאפיין של המוזיקה שהם מקליטים. וכך תקליטיהם של מבצעים כמו הראל סקעת, הראל מויאל, נינט טייב ושירי מיימון, למשל, שובצו כדבר שבשגרה וכמהלך הפקתי קונוונציונלי בגיטרות רוק חשמליות רכות ובצליל גיטרת-בוזוקי חשמלית מזדמן.

התופעה השלישית של הפופ החדש כללה זמרים, ובעיקר זמרות, אשר הקריירות שלהם הותנעו והוזנקו על ידי מערך תעשייתי משוכלל של חברת תקליטים ויחסי ציבור, כך שמיד עם התקליט הראשון נעשו לדמויות בולטות בשדה המוזיקה הפופולרית בשל השמעות רבות ברדיו ומכירות תקליטים. בדומה ליוצאי התחרות הטלוויזיונית, גם המוזיקה של זמרים וזמרות אלה נעה סביב נוסחאות מוכרות של בלדות, שירים בקצב 'גרוב'-'פאנק' מתון ונגיעות מזדמנות של מזרחיות. שם בולט בקבוצה זו היתה הזמרת מירי מסיקה. כמו אצל יוצאי התחרות, הדגש בהפקת תקליטיה על ההגשה הקולית, עיצב תזמור קונוונציונלי בדרך כלל. במסגרת זו הותאמו תפקידי הגיטרה החשמלית, על פי העניין והאווירה של השירים, לאור המשמעות המקובעות שלהם: 'גרוב', אתניות, ים-תיכוניות ועוד.

מאפיין שמבליט את המשותף לשלוש התופעות הללו היא העובדה שצלילי הגיטרה החשמלית שמופיעים בהקלטות מבוצעים על ידי אותה קבוצה של נגנים. מדובר בנגנים מיומנים שצברו מיומנות רב-סגנונית ועל כן נעשו נגני אולפן מבוקשים. הם נעו בין סגנונות ותפקידו כנגני גיטרה חשמלית להשכיר שיכלו לספק בהקלטות ובמופעים שלל מרקמי צליל לאור המתבקש בשיר ובאווירה. חלקם ניהל במקביל קריירות כחברים בלהקות רוק או כיוצרים-מבצעים, ובמקרה זה תרומתם לזמרות ולזמרים של הפופ החדש כללה גם האצלה של מוניטין ואמינות אמנותית. שמות בולטים ביניהם הם דודו טסה ופיטר רוט, אך נגן האולפן המוביל בפופ הישראלי סביב העשור הראשון של המאה היה אבי סינגולדה: 'סינגולדה הוא הזליג של עולם ההקלטות. הוא הופך להיות הבן אדם שהוא נמצא איתו. יכולת התאמה מופלאה וטכניקה יוצאת דופן. נכון שאין לו סאונד ממש מוגדר, קשה להגדיר אותו, אבל לא ייאמן איך הוא מתאים את עצמו לכל מיני סגנונות' (דני סנדרסון, ריאיון באתר *Ynet*, 13.12.2001).

צלילי הגיטרות החשמליות נעשו אם כן בפופ הישראלי החדש לרכיב אינטגרלי, צפוי ומובן מאליו במוזיקה המצויה במרחב הציבורי בישראל. רפרטואר הצלילים נעשה למעין ארגו של כלי עבודה בידי מפיקים ונגנים, מתוך הנחה שהמשמעויות שאותן מסמנות תבניות הצליל השונות מוכרות וידועות לצרכני המוזיקה, ואפשר להתאימן לפי הצורך והעניין כדי לקדם אווירה רצויה של שיר או דימוי רצוי של מבצע/ת.

סמיכות פנומנולוגית

צלילי הגיטרה החשמלית הם דוגמה לרכיבים תרבותיים שהצטברותם במרחב הציבורי וברפרטואר הביצוע התרבותי מגלמת את הסטת הייחוד התרבותי בישראל מחווייה החותרת לנפרדות והיבדלות לחוויה אשר בהיבטים רבים שלה דומה וחופפת לייחוד התרבותי של ארצות נוספות. תהליך הגלובליזציה, כפי שמציין טומלינסון (Tomlinson 2000), מקרב בין חלקים של האנושות הן באופן מבני, באמצעות קשרים מוסדיים מורכבים, והן באופן פנומנולוגי, באמצעות חוויה של קרבה או סמיכות (proximity) שמוצעת על ידי טכנולוגיות של גישור זמן-מרחב. אולם מעבר לתחושה שאליה הוא מכוון, כי ארצות ועולמות תוכן רחוקים נעשים לכאורה קרובים, לסמיכות הפנומנולוגית יש ממד נוסף. זו הסמיכות שנוצרת כתוצאה מהתרבות הרכיבים התרבותיים החופפים בין תרבויות של ישויות קולקטיביות נפרדות. ריבוי זה מקרב את חוויית הייחוד התרבותי של קהילה לאומית או אתנית אחת בחלקים ניכרים שלה לחוויית הייחוד התרבותי של קהילות אחרות.

הנוכחות הטריטוריאלית והמאוזרחת של צלילי הגיטרה החשמלית במגוון סגנונות מוזיקליים שמציינים או מסמלים ישראליות מקרבת את חוויית הייחוד התרבותי של ישראל לזה של ארצות וקהילות אתנולאומיות אחרות, שגם בהן צבר צליל הגיטרה החשמלית נוכחות ומרכזיות. במילים אחרות, הגופניות שנגזרת מהאזנה למוזיקה שמציינת ישראליות, כמו גם אופיה של הסביבה הצלילית הציבורית בישראל, נעשים עם הימצאותו של צליל הגיטרות החשמליות בכל מקום ובכל עת כמעט לחוויות שדומות וחופפות למתרחש בארצות רבות שגם בהן נעשה צליל זה לרווח, נפוץ ושגרתי. בכך נוצרת סמיכות פנומנולוגית בין חוויית ה'ישראליות' לבין זו של ישויות אתנולאומיות אחרות. ראוי לחזור, לסיום, אל קביעתו של סיימון פריט כי מוזיקה, בהיותה ממומשת באמצעות ביצוע - כלומר באמצעות האזנה, נגינה וזמרה - מספקת לנו חוויה ממשית, גופנית, של זהותנו התרבותית (Frith 1996). הזהות התרבותית, שהיא בדרך כלל רעיון מופשט או אידאל, מתממשת באמצעות צלילי המוזיקה ונוכחת פיזית בגוף ובמרחב. כך חוויית הישראליות של מי שהמרחב הציבורי של ישראל הוא ביתם התרבותי, שהמוזיקות הפופולריות של ישראל הן רכיב משמעותי בהעדפות הטעם שלהם, מתממשת עם התמסדותם של צלילי הגיטרה החשמלית וזהותם אינה יכולה להיות נפרדת ומבודלת לחלוטין מזו של אומות או עמים אחרים. הישראליות נשזרת בתרבות העולמית בת זמננו, במציאות של קוסמופוליטיות אסתטית.

דיסקוגרפיה

- אחרית הימים. 1972. אחרית הימים. NMC
איינשטיין, אריק. 1966. שר בשבילך. ישראלפון
איינשטיין, אריק. 1982. יושב על הגדר. NMC
איינשטיין, אריק. 1983. שכיר. NMC
אמנים שונים. 1998. גדלנו יחד. הד ארצי
ארגוב, זהר. 1982. נכון להיום. אחים ראובני
בנאי, אהוד. 1989. קרוב. NMC
בנאי, אהוד. 1992. השלישי. NMC
גולן, אייל. 2007. בשבילך נוצרתי. Base Records
גלרון, נורית. 1992. בין הסערות. NMC
חדד, שרית. 1999. כמו סינדרלה. אבי גואטה
לביא, אריק. 1998. אתה ישראלי. NMC
להקת הנח"ל. 1989. הלהיטים הגדולים 1963-1972. הד ארצי
להקת הצבאיות. 1996. פרחים בקנה: שירי הלהקות הצבאיות. הד ארצי
משה, חיים. 1983. אהבת חיי. אחים ראובני
סאן, אריס. 2002. האוסף המשולש. NMC
פוליקר, יהודה. 1988. אפר ואבק. NMC
צליל מכוון. 1979. צליל מכוון. הד ארצי
צלילי הכרם. 1975. בזכרי ימים ימימה. אחים ראובני
צלילי העוד. 1975. צלילי העוד. קוליפון
קלפטר, יצחק. 1981. יצחק. NMC
קלפטר, יצחק. 1984. לבד. NMC
קלפטר, יצחק. 1988. מחזיק מעמד. NMC
קלפטר, יצחק. 1993. הרחובות ההם. NMC
קלפטר, יצחק. 2008. קצת דיפלומט. NMC
ריטה. 1985. ריטה. הליקון
ריטה. 1988. ימי התום. הליקון

Kulthum, Umm. 1964. Enta Omry. Sono Cairo
Led Zeppelin. 1971. IV. Atlantic

רשימת מקורות

- אלירם, טלילה, 2006. בוא, שיר עברי: שירי ארץ-ישראל, היבטים מוזיקליים וחברתיים, אוניברסיטת חיפה, חיפה.
שחר, נתן, 2007. שיר שיר עלהינא: תולדות הזמר העברי, מודן, בן שמן.

- Barthes, Roland, 1991. *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley.
- Beck, Ulrich, 2003. 'Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions', in: Ulrich Beck, Natan Sznajder and Rainer Winter (eds.), *Global America?: the Cultural Consequences of Globalization*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 15-29.
- Beck, Ulrich and Natan Sznajder, 2006. 'Unpacking Cosmopolitanism for the Social Sciences', *British Journal of Sociology*, 27, pp. 3-23.
- Brackett, David, 1990. *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkeley.
- Bull, Michael, 2000. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Berg, Oxford.
- Cohen, Sara, 1995. 'Sounding Out the City: Music and the Sensuous Production of Space', *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, 20, pp. 434-446.
- Connell, John and Chris Gibson, 2002. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Routledge, London.
- DeNora, Tia, 2000. *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- DeNora, Tia, 2003. *After Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Dunn, Christopher, 2001. *Brutality Garden*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Frith, Simon, 1996. *Performing Rites*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Gracyk, Theodore, 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock*, Duke University Press, Durham, NC.
- Hennion, Antoine, 2001. 'Music Lovers: Taste as Performance', *Theory, Culture and Society*, 18, pp. 1-22.
- Hirshberg, Jehosh, 1995. *Music in the Jewish Community of Palestine, 1880-1948: A Social History*, Oxford University Press, Oxford.
- Holmes, Su, 2004. "'Reality goes Pop!': Reality TV, Popular Music and Narratives of Stardom in Pop Idol', *Television and New Media*, 5(2), pp. 147-172.
- Holst-Warhaft, Gail, 2002. 'Politics and Popular Music in Modern Greece', *Journal of Political and Military Sociology*, 30, pp. 297-323.
- Horowitz, Amy, 2010. *Mediterranean Israeli Music and the Politics of the Aesthetic*, Wayne State University Press, Detroit.
- Kendall, Gavin, Ian Woodward and Zlatko Skribs, 2009. *The Sociology of Cosmopolitanism*, Palgrave Macmillan, London.
- Leyshon, Andrew, David Matless and George Revill 1998 (eds.). *The Place of Music*, The Guilford Press, New York.
- Loosely, David L., 2003. *Popular Music in Contemporary France*, Berg, Oxford.
- Malm, Krister and Roger Wallis, 1992. *Media Policy and Music Activity*, Routledge, London.
- Meyer, Leonard B., 1956. *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago

- Press, Chicago.
- Middleton, Richard, 1990. *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes.
- Regev, Motti, 1995. 'Present Absentee: Arab Music in Israeli Culture', *Public Culture*, 7, pp. 433-445.
- Regev, Motti, 1997. 'Rock Aesthetics and Musics of the World', *Theory, Culture and Society*, 14, pp.125-142.
- Regev, Motti, 2007a. 'Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism', *European Journal of Social Theory*, 10, pp. 123-138.
- Regev, Motti, 2007b. 'Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made From Within', *Cultural Sociology*, 1, pp. 317-341.
- Regev, Motti and Edwin Seroussi, 2004. *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley.
- Saada-Ophir, Galit, 2006. 'Borderland Pop: Arab Jewish Musicians and the Politics of Performance', *Cultural Anthropology*, 21, pp. 205-233.
- Sewell, William Jr., 1992. 'A Theory of Structure: Duality, Agency and Transformation', *American Journal of Sociology*, 98, pp. 1-29.
- Shepherd, John, 2005. 'Popular Music and Music Aesthetics', Keynote presented at the 6th Annual Conference of the Latin American branch of the International Association for the Study of Popular Music, Buenos Aires.
- Shepherd, John and Peter Wicke, 1997. *Music and Cultural Theory*, Polity Cambridge, UK.
- Stokes, Martin, 1994 (ed.). *Ethnicity, Identity: The Musical Construction of Space*, Berg, Oxford.
- Tagg, Philip, 1978. *Kojak: 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Television Music)*, University of Göteborg Musicology Department, Göteborg.
- Tomlinson, John, 1999. *Globalization and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Tomlinson, John, 2000. 'Proximity Politics', *Information, Communication and Society*, 3, pp. 402-414.
- Toynbee, Jason, 2000. *Making Popular Music*, Arnold, London.
- Van Zoonen, Liesbet, 2004. 'Imagining Fan Democracy', *European Journal of Communication*, 19(1), pp. 39-52.
- Waksman, Steven, 1999. *Instruments of Desire*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Walser, Robert, 1993. *Running with the Devil*, Wesleyan University Press, Hanover.
- Whiteley, Sheila, Andy Bennett and Stan Hawkins, 2004 (eds.). *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Ashgate, Aldershot.
- Wicke, Peter, 1990. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge.