

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ
התכנית הבינתחומית באמנויות

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי
בין מלחמת ששת הימים למלחמת יום כיפור:
פופ בשירות המדינה

חיבור זה הוגש לשם קבלת תואר "מוסמך אוניברסיטה" (M.A.)

על ידי יובל ניב (022091235)

בהדרכת פרופ' פרדי רוקס ופרופ' מוטי רגב

תודות

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי היה האירוע המרכזי בשדה המוזיקה הפופולרית הישראלית במשך כשני עשורים. הוא גם היה אירוע התרבות הראשון שאליו נחשפתי בילדותי. במהלך העבודה הזו חזרתי עשרות שנים לאחור, סגרתי מעגלים ונכנסתי אל אחורי הקלעים (הצבעוניים) של הבמה שנראתה על מסך הטלוויזיה (בשחור-לבן). הגעתי למקומות שבהם **אילנית** היא "חנה'לה", **יעקב שבתאי** הוא "יענקלה", **יעקב הולנדר** הוא "יאנק", **אברהם דשא-פשנל** הוא "פשה" ו**יצחק גרציאני** הוא "זיקו".

אני רוצה להודות לאנשים שהובילו אותי למקומות האלה. לפי סדר הא-ב: **שמרית אור**, **מירי אלוני**, **תלמה אליגון**, **אלכסנדרה**, **מוני אמריליו**, **ירדנה ארזי**, **שלמה ארצי**, **נגה אשד**, **רפי בן-משה**, **יגאל בשן**, **ירון גרשובסקי**, **אברהם גת**, **נחום היימן**, **נורית הירש**, **יורם טהרלב**, **שמעון כהן**, **אריה לבנון**, **יוסי לוי**, **עקיבא נוף**, **מישה סגל**, **עלי עדשי**, **דליה עמיהוד**, **שלמה צח**, **צדי צרפתי**, **אבי קורן**, **אבנר קנר**, **לסלו רוט** ו**קיקי רוטשטיין**.

תודה מיוחדת ל**חנוך חסון**, העורך והמפיק המיתולוגי של פסטיבלי הזמר לדורותיהם ושל עוד אינספור אירועי תרבות ובידור בימי הזוהר של השידור הציבורי בישראל; ול**רחל הרמתי**, שעבדה לצידו בפסטיבלים שחקרתי כמזכירת הפקה. נדמה לי שלא אגזים אם אקבע שבלעדיהם לא היו פסטיבלי זמר, ועבודה זו לא הייתה יכולה להיוולד.

תודה גם ל**עמוס אורן**, על השאלת כרכי "להיטון" ששמורים בביתו;

ל**יוריק בן-דוד**, על נתוני ההשמעות של אקו"ם;

ל**גיל קורוטקי**, **עמירה שטרית** ו**יעל דגן**, על העזרה הטכנית;

למנחים, פרופ' **מוטי רגב** ופרופ' **פרדי רוקס**;

ול**הוריי, רותי ויורם ניב**, שהחדירו בי את האהבה למוזיקה ישראלית ולפסטיבלי זמר.

תוכן עניינים

5.....	מבוא
6.....	תולדות פסטיבל הזמר
10.....	1967-1973 – רקע היסטורי
13.....	1967-1973 – תרבות פופולרית
14.....	הפסטיבל כ"אירוע תקשורת"
16.....	פופ בשירות המדינה
16.....	מצב המחקר
17.....	שיטות מחקר
17.....	מבנה העבודה
18.....	א. בחירת השירים/ המדינה קובעת
18.....	המדינה כמשרד הפקות
21.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשכ"ט (1969)
24.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ל (1970)
26.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"א (1971)
27.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ב (1972)
28.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ג (1973)
29.....	סיכום
30.....	ב. בחירת הזמרים והמעבדים/ תרומת הלהקות הצבאיות
30.....	הלהקות הצבאיות
32.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשכ"ט (1969)
34.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ל (1970)
36.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"א (1971)
37.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ב (1972)
38.....	פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ג (1973)
40.....	סיכום
41.....	ג. החזרות הראשונות/ בואו של הרוק ונוכחותו לצד הז'אנר הקיים
41.....	מהפכת הרוק
44.....	עבודתו של אריה לבנון
45.....	עבודתם של נורית הירש, אילנית ושלמה צח
47.....	פראג
47.....	עבודתו של ירון גרשובסקי
48.....	ליל חניה
51.....	סיכום
52.....	ד. תכנים כלליים/ הז'אנר ההרואי-לאומי במוזיקה הישראלית

52.....	הז'אנר ההרואי-לאומי
54.....	פסטיבל תשכ"ט (23.4.1969)
55.....	פסטיבל תש"ל (11.5.1970)
55.....	פסטיבל תשל"א (29.4.1971)
56.....	פסטיבל תשל"ב (19.4.1972)
57.....	פסטיבל תשל"ג (4-5 1973)
58.....	סיכום
59.....	ה. החזרות הסופיות/ מפגש עם מוזיקה קלאסית ותעשיית התקליטים
60.....	תעשיית התקליטים הישראלית.....
61.....	יחסי גומלין בין מוזיקה פופולרית למוזיקה אמנותית
61.....	עבודתו של לסלו רוט
63.....	עבודתו של יוסי לוי
63.....	עבודתו של אברהם גת
63.....	חילוקי דעות, ויכוחים וקשיים.....
65.....	תקליטי הפסטיבלים
67.....	סיכום
68.....	ו. המופעים/ שירים ואידיאולוגיות.....
68.....	דמות הצבר
70.....	הומוגניות תרבותית
70.....	ולתפארת מדינת ישראל
71.....	פסטיבל תשכ"ט (1969)
74.....	פסטיבל תש"ל (1970)
76.....	פסטיבל תשל"א (1971)
78.....	פסטיבל תשל"ב (1972)
79.....	פסטיבל תשל"ג (1973)
81.....	סיכום
82.....	אחרית דבר
84.....	ביבליוגרפיה/ ספרים, מאמרים וכתבי עת
86.....	ביבליוגרפיה/ עיתונות, אינטרנט וטלוויזיה
89.....	דיסקוגרפיה
91.....	נספח א' / טקסטים חלופיים
91.....	שיר לערב החג
92.....	לא נדע הלילה
93.....	ליל חניה
96.....	נספח ב' / המכתב של נעמי שמר

מבוא

בחודש מאי 1971 פנה ח"כ אברהם כ"ץ מסיעת גח"ל אל מליאת רשות השידור כשבפיו תלונות על רמתו של פסטיבל הזמר, שנערך שבועות אחדים קודם לכן. כ"ץ, ששימש בעבר כיו"ר ועדת החינוך והתרבות של הכנסת ובאותה עת כיהן כחבר במליאת הרשות, מתח ביקורת על המופע ותבע לשנות את מתכונתו. בדברים שנשא בפני המליאה אמר שלדעתו יש "להסיר את חסותה של רשות השידור מן הפסטיבל", שכן "הרמה הכללית של הפזמונים שהושמעו בפסטיבל האחרון – איננה מצדיקה, בשום פנים, אצטלה ממשלתית וחסותם של אישים כנשיא המדינה ושר החינוך". עוד טען הח"כ שצריך להעניק לפסטיבל "צביון של אירוע בידורי עממי – ותו לא". כ"ץ גם התייחס למרכזיות של האירוע במדיה ואמר:

"כל אמצעי התקשורת נרתמים למבצע ומסייעים לו ככל יכולתם. המעמד כולו מועבר בשידור חי, ולאחר מכן באים השידורים החוזרים. השירים מושמעים שוב ושוב [...] הקורבנות העיקריים הם בני הנוער, שנצמדים למקלט יומם ולילה משום שהם מאמינים, באמת ובתמים, שמה שהושר בפסטיבל הוא לפחות יצירת מופת".¹

בעובדה שחבר כנסת נדרש לנושא פסטיבל הזמר יש כדי להעיד על מעמדו המיוחד של האירוע, על הציפיות הגבוהות שנתלו בו ועל הבולטות שלו בזירה התרבותית והתקשורתית הישראלית באותה תקופה. הפסטיבל, שהחל את דרכו ב-1960 ונערך כמעט מדי שנה במשך שני עשורים, היה האירוע המרכזי בשדה המוזיקה הישראלית הפופולרית במהלך שנות קיומו: הוא העניק במה לזמרים וליוצרים, סיפק קרש קפיצה לכישרונות צעירים ובעיקר יזם יצירת שירים ישראליים וכן מימן והפיק את הקלטתם ואת יציאתם לאור. הטענה המרכזית, שאותה אנסה לאשש או להפריך במחקר זה, היא כי בניגוד לתחרויות מוזיקה אחרות, שמתקיימות בארץ גם היום, בעיקר בערוצי הטלוויזיה המסחריים, פסטיבלי הזמר שנערכו בשנות ה-60 וה-70 של המאה ה-20 מטעם רשות השידור חרגו מהמסגרת של מופע בידורי והפכו לאירוע לאומי-ממלכתי.

אני החלטתי להתמקד בחמישה פסטיבלים שנערכו בין שתי מלחמות – מלחמת ששת הימים (יוני 1967) ומלחמת יום כיפור (אוקטובר 1973). פסטיבלים אלה היו הראשונים שהועברו בשידור חי בטלוויזיה, שהחלה בשידוריה ב-1968 (קודם לכן הם שודרו רק ברדיו), מה שהעלה את הפופולריות שלהם והגביר את השפעתם. ההחלטה להתמקד בתקופה זו נבעה גם משום שמדובר בפרק ייחודי בתולדות המדינה מבחינה פוליטית, ביטחונית וחברתית, כפי שיפורט בהמשך, כשמבחינה תרבותית מאופיינת התקופה בשורת משאים ומתנים לא מודעים לעצמם בין כוחות יורדים לכוחות עולים. בקבוצה הראשונה ניתן למנות את סגנון המוזיקה הפופולרית המכונה "שירי ארץ ישראל", את ההשפעה האירופית על המלחינים המקומיים, את שידורי הרדיו ואת הדומיננטיות של הכוחות המדינתיים בשדה המוזיקה; ואילו עם הכוחות התרבותיים ששייכים לקבוצה השנייה נמנים סגנון ה"רוקנרול" (או ה"רוק") שהחל לחדור למוזיקה הישראלית הפופולרית באותן שנים, את ההשפעות האנגלו-אמריקאיות שדחקו השפעות קודמות, את כוחה

¹ רות מקל, "רמת פזמוני פסטיבל הזמר איננה מצדיקה חסות ממלכתית", להיטון 62, 14 במאי 1971, עמ' 9

של הטלוויזיה ואת התפתחותו של שדה המוזיקה הישראלית כתעשייה, עם חברות תקליטים, אמרגנים ומפיקים, שפעלו במקביל למעצבי תרבות ודעת קהל שהיו חלק מהמדינה על זרועותיה השונות (בעיקר רשות השידור וצה"ל). משאים-ומתנים אלה עמדו ברקע הפעילות המוזיקלית שהתרחשה בישראל באותן שנים והשפיעו גם על פסטיבלי הזמר – הן מבחינת תהליכי ההפקה מאחורי הקלעים והן מבחינת התוצאות כפי שהן נראו ונשמעו על הבמה.

תולדות פסטיבל הזמר

מוצאי יום העצמאות תש"ך, 2 במאי 1960.

"ערב טוב לכם, המאזינים, כאן נקדימון רוגל, והרקע הוא רקעו של היכל התרבות בתל-אביב. פסטיבל הזמר הישראלי תש"ך. אתם תמהים בוודאי, מה טיבו של זה? גם אנחנו. הרגשתנו היא אולי כהרגשתה של עקרת בית שביקשה הפעם לאפות עוגה מיוחדת במינה. הרצפט – חלקו שאול משכנות וידידות, וחלקו יצירה עצמית. היסודות עורבלו כראוי והוכנסו לתנור בליווי תפילת לחש – שיצליח. ועתה קרב הרגע שבו נפתח את דלת התנור ונראה מה רקחנו. שירות השידור החליט לערוך פסטיבל זמר ישראלי משתי סיבות: אתם, המאזינים, תובעים מאיתנו, ובצדק, להרבות בהשמעת שירים ולחנים ישראליים, ואנו מעוניינים לעודד את היצירה בתחום הזה. והסיבה השנייה – לקח השנים שעברו לימדנו כי במוצאי יום העצמאות נייטיב לשרת אתכם, המאזינים, אם נביא לכם תכנית בידור חיה ומגוונת, תכנית שאפשר להאזין לה בניהוטא, בבית, לאחר שפע האירועים והמופעים הנערכים ברחוב. כך נולד פסטיבל הזמר הישראלי תש"ך, שאנו מקווים כי יהיה ראשון בסדרה ארוכה במתכונת זו או אחרת, כפי שילמדנו ניסיון הערב הראשון הזה. אנו מוכנים להתחיל".

במלים אלה נפתח שידורו של פסטיבל הזמר הישראלי הראשון, כפי שהוא שמור בארכיון קול ישראל בירושלים. לאחר מכן הוצגה התזמורת המלווה, תזמורת קול ישראל בניצוח גארי ברתיני, ולבמה עלה המנחה, יצחק שמעוני, שהזמין את נציג חבר השופטים, המלחין הקלאסי פאול בן-חיים, לשאת דברים. בן-חיים הסביר שבראש חבר השופטים עמד השר ישראל ברזילי, והשתתפו בו גם יצחק גרציאני (מעבד ומנצח), שלמה טנאי, יהודה עמיחי (משוררים), שבתי פטרושקה (מלחין קלאסי), שלמה קפלן (מנצח מקהלות) ושלוש רונלי-ריקליס (מנצח תזמורות). לדבריו, לתחרות הוגשו 400 שירים על ידי 254 יוצרים, ומהם נבחרו תשעה. עוד אמר בן-חיים:

"בסעיף העיקרי של התקנון נאמר כי תכלית הפסטיבל היא להפגין את הישגי הזמר הישראלי כדי לעודד מלחינים ליצירה מקורית ולעורר בציבור הערכה, אף חיבה והתעניינות בזמר הישראלי המקורי. בתנאי מפורש שנקבע בתקנון נאמר, שאת השיר יש לכתוב בנוסח עממי, בלשון נכונה וברמה נאותה, ויש להתאים את השירים לזמרת יחיד ורבים ועליהם להיות עשויים להתקבל על הציבור הרחב".

בדברי הפתיחה של רוגל נרמז אמנם שהפסטיבל אינו המצאה מקורית של רשות השידור, אבל לא צוינו מקורות ההשראה שלו. הראשון והעיקרי שבהם הוא פסטיבל הזמר האיטלקי של סן-רמו (Festival della canzone italiana di sanremo), תחרות שירים שהחלה להיערך ב-1951

ושהעמידה מדי שנה מבחר שירים חדשים לשיפוט הקהל. תחרות נוספת, שהחלה להיערך ב-1956 ושימשה מעין רקע לפסטיבל הישראלי, היא תחרות הזמר של האירוויזיון (Eurovision Song Contest), שגם היא העמידה רצף שירים לשיפוט הצופים, אבל במקרה זה ייצג כל שיר מדינה אחרת, מה שהעניק לאירוע צביון של תחרות בין מדינות לא פחות מאשר בין שירים. לפי פירסט, עצם התחרות בין שירים לא היה חדש, שכן תחרויות כאלה היו קיימות בין זמרי עם עוד מימי הביניים: החידושים בתחרויות שנערכו החל משנות ה-50 של המאה ה-20 היו היוזמה הממסדית שעמדה מאחוריהן – בדרך כלל של תחנת שידור ציבורית – והשיפוט החיצוני שנלווה לה².

ב-1960 כבר פעל בישראל שדה שוקק של מוזיקה פופולרית, שבין הדמויות המרכזיות בו היו המלחינים אלכסנדר (סשה) ארגוב, משה וילנסקי ויוחנן זראי; הפזמונאים חיים חפר ויחיאל מוהר; הפזמונאית-מלחינה נעמי שמר; הזמרות שושנה דמארי, ריקה זראי ויפה ירקוני; הזמרים שמשון בר-נוי, ישראל יצחקי ואריק לביא; וצמד הדודאים (בני אמדורסקי וישראל גוריון). המשותף לכולם: אף לא אחד מהם נטל חלק בפסטיבל הזמר הראשון. העובדה שרבים מהמעורבים בהפקת האירוע עסקו במוזיקה אמנותית, גרמה לכך שהפסטיבל היה רחוק בסגנונו מהמוזיקה הפופולרית הישראלית של התקופה. לדברי חנוך חסון, ששימש בפסטיבל הראשון כ"מנהל ההופעה", השופטים פסלו שירים שנשמעו להם עממיים מדי ורחוקים מהמסורת שייצגו. גם הרכב הזמרים גובש ברוח זו: המנצח ברתיני, לפי חסון, סירב לשתף את הזמרת הפופולרית ירקוני, לימים כלת פרס ישראל, שרצתה מאוד להופיע, והעדיף על פניה זמרי אופרה כנתניה דברת, וויליאם וולף ורמה סמסונוב.

בשנים הבאות חלה התקרבות הדרגתית בין הפסטיבל למוזיקה הפופולרית. ב-1964 שונה שמו לפסטיבל הזמר והפזמון הישראלי, מה שהעיד, לפי פירסט, על כוונה "להרחיב את יריעת השירים ולהכניס גם שירים בנוסח קליל יותר"³ (אם כי השם פסטיבל הזמר הוא שנותר חרות בזיכרון הקולקטיבי). שנה לאחר מכן התמנה וילנסקי למנצח במקום ברתיני, ובכך התרחק האירוע מהמוזיקה האמנותית. עם השנים גם החלו להשתתף בו זמרים ויוצרים בולטים: כבר בשבע שנותיו הראשונות של הפסטיבל, שבהן הוא שודר ברדיו בלבד, נטלו בו חלק מבצעים ידועים כדמארי, ירקוני, אמדורסקי, אריק איינשטיין, אסתר רייכשטט (עופרים), נחמה הנדל, חוה אלברשטיין, שמעון ישראלי, שלישיית גשר הירקון והצמדים הפרברים וחדוה ודוד. השתתפו גם יוצרים מרכזיים כמלחינים נחום היימן, יאיר רוזנבלום, מוני אמריליו, יעקב הולנדר ואלונה טוראל והפזמונאי יורם טהרלב. המבצעים הבולטים ביותר בפסטיבלים בשנים אלה היו איינשטיין והנדל, שכל אחד מהם הופיע בשלוש תחרויות וביצע תשעה שירים (חלקם במסגרת הרכבים). איינשטיין גם זכה במקום הראשון שנתיים ברציפות (1965-1966). כל המשתתפים – כולל המפורסמים והמצליחים ביותר – קיבלו שכר זעום, שהיה רחוק מהמקובל בשדה המוזיקה, מה שהפך את ההשתתפות באירוע למהלך כמעט התנדבותי.

² שפרה פירסט, פסטיבלי הזמר כראי של תמורות בחברה הישראלית, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, 1999, עמ' 6.
³ שם, עמ' 16.

ב-1967 נוצר חיבור יוצא דופן בין פסטיבל הזמר ללאומיות הישראלית. בפסטיבל שנערך בשנה זו, האחרון ב"ימי הרדיו", הושמע השיר **ירושלים של זהב** מאת נעמי שמר ובביצוע שולי נתן, שהיה אחד מחמישה שירים שהוזמנו ממלחינים בכירים להשמעה מחוץ לתחרות, בעת ספירת הקולות.⁴ שלושה שבועות לאחר מכן פרצה מלחמת ששת הימים, שבמהלכה כבש צה"ל את ירושלים העתיקה, ובעקבות זאת היה **ירושלים של זהב** לשיר הבולט של התקופה, "הפך להמנון לאומי והושר על ידי החיילים בכותל ובכל מקום שבו הודיעו על כיבוש ירושלים".⁵ מכיוון שהשיר נכתב עבור פסטיבל הזמר והושמע בו לראשונה, תרם הדבר להעלאת קרנו של האירוע וסייע בהענקת הצביון הממלכתי שלו: הפסטיבלים שנערכו לאחר מכן – מ-1969 ואילך (ב-1968 לא נערך פסטיבל) – כבר התקיימו בצל אותו שיר שהיה חקוק היטב בזיכרונם של הצופים. בשנים אלה התחזק האופי הלאומי-ממלכתי של הפסטיבל, מכמה סיבות:

■ מ-1969 החלו להשתתף בו חברי להקות צבאיות – מוסד שקשה להמעיט בחשיבותו. רגב סבור כי "מאמצע שנות ה-50 ועד אמצע שנות ה-70 [...] הלהקות הצבאיות היו המוסד המרכזי במוזיקה הפופולרית בישראל",⁶ ושפי מתארת אותן כ"מחלקת התרבות הרשמית של המוסד שהיה אמור לייצג את ערכיה הרשמיים של החברה הישראלית החדשה".⁷ (אני מניח שכוונתה לצה"ל). בפסטיבלים השתתפו חברי הלהקות במסגרת הופעת להקתם בחלק הלא תחרותי, או כסולנים שביצעו את אחד משירי התחרות. מכיוון שבתקופה זו הייתה הפופולריות של צה"ל גבוהה במיוחד, בשל הניצחון במלחמת ששת הימים – הופעת חיילים העלתה את קרנו של הפסטיבל ותרמה לממלכתיות שלו.

■ בפסטיבלים אלה הייתה נוכחות נעמי שמר, שהחלה ליהנות בעקבות הצלחת **ירושלים של זהב** ממעמד בכיר במיוחד. לדעת מנור, שמר הייתה "היוצרת החשובה ביותר בתולדות הזמר העברי",⁸ וזמורה-כהן מדגישה את הקשר ההדוק בין שיריה למדינה שבה הם נכתבו, מה שמסביר את העובדה שבהזדמנויות שונות היא תוארה כמשוררת ומלחינה לאומית: "מילות שיריה מפליאות לספר את הקורה לנו ולקלוע למתרחש בקרבנו [...] ליוותה במלים ובמנגינה את קורותיה, פחדיה, דאגותיה וכמיהותיה של החברה הישראלית".⁹ שמר המשיכה לכתוב לפסטיבלים שירים שהושמעו מחוץ לתחרות, ועצם זה שהיא שיתפה פעולה עם האירוע, הוסיפה, לדעתי, ליוקרתו.

■ קיומו הקבוע של הפסטיבל במוצאי יום העצמאות הפך אותו לחלק בלתי נפרד מאירועי החג הממלכתיים, לצד מצעד צה"ל, טקס הדלקת המשואות, חידון התנ"ך וטקס הענקת פרס ישראל. המופע גם נערך בבנייני האומה בירושלים – אולם שנהוג לקיים בו אירועים ממלכתיים, ושאפילו

⁴ ארבעת השירים האחרים היו **גמדים** (ספורטה, לוי-תנאי) בביצוע הדסה סיגלוב, **אז למה שלא נחייך** (טהרלב, ארגוב) בביצוע הפרברים, **שבילי אדם** (זעירא) בביצוע שמעון ישראלי ו**רק אל תאמר דבר** (מוהר, זלצר) בביצוע חדוה עמרני

⁵ אניטה שפירא, **ככל עם ועם: ישראל 1881-2000**, מרכז זלמן שזר, ירושלים, 2014, עמ' 291

⁶ מוטי רגב, "גיטרות חשמליות, קוסמופוליטיות אסתטיות וייחוד תרבותי", בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ ואחרים (עורכים), **מוזיקה בישראל**, מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר, 2014, עמ' 40

⁷ רקפת שפי, "התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים", בתוך: זיוה בן-פורת, **ליריקה ולהיט**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1989, עמ' 79

⁸ אהוד מנור, **אין לי ארץ אחרת**, דניאלה די-נור מוציאים לאור והקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2003, עמ' 138

⁹ מיכל זמורה-כהן, "למשמעותה של 'מוזיקה ישראלית'", בתוך: **מוזיקה בישראל**, עמ' 964

שמו משדר ממלכתיות – ואישי ציבור בכירים כיבדו אותו בנוכחותם. הם ישבו בשורה הראשונה, לעתים חילקו את הפרסים לזוכים, וגם זה העניק למופע צביון רשמי.

■ הפסטיבל נערך על פי ריטואל קבוע: השמעת 12 שירי התחרות, יציאה להפסקה, הופעת אמנים אורחים וטקס חלוקת פרסים. בנוסף, כלל הפסטיבל אלמנטים פרפורמטיביים ששיוו לו רצינות ומכובדות: המנחים נהגו לדבר בשפה "גבוהה" ולהכריז על השירים באינטונציה חמורת סבר, כאילו היו אלה ידיעות חדשותיות הרות גורל; על הבמה ישבה תזמורת בת עשרות נגנים בחליפות ובעניבות, כמו היה זה קונצרט קלאסי; והייתה הקפדה לא לחשוף את זהותם של מחברי השירים עד להצבעה. "אריזה" כבדה ורצינית זו שידרגה את האירוע במידה ניכרת.

■ המופע נתן ביטוי רק לתרבות ההגמונית ששלטה באותה תקופה – בעלת אוריינטציה מערבית. רוב המשתתפים היו ממוצא אשכנזי או לפחות יצרו וביצעו מוזיקה בסגנון מערבי. רובם גם היו בוגרי להקות צבאיות, שהיו אז בית גידול מרכזי ביצירתם של אמני מוזיקה ובמה בישראל. הפסטיבל התעלם מזרמים תרבותיים אחרים כמו המוזיקה המזרחית. זמרים ויוצרים שצמחו מחוץ לזרם המרכזי – במועדוני מוזיקה מזרחית או במועדוני רוק ברחוב המסגר בתל-אביב או ברמלה – לא קיבלו כריטיס כניסה. בכך פעל הפסטיבל בהתאם להלך הרוח הכללי ושירת אותו.

■ פסטיבל 1973, האחרון מבין החמישה שחקרתי, הביא לשיא את תהליך הממלכתיות. באותה שנה ציינה המדינה חצי יובל להקמתה, והפזמונאים התבקשו לכתוב שירים ברוח האירוע. התוצאה הייתה שרוב השירים בפסטיבל זה התבססו על מוטיבים ישראליים ויהודיים, וחלקם גם ביטאו פטריוטיות ואהבת מולדת. הלאומיות קיבלה ביטוי נרחב גם בחלק השני של המופע.

ב-1974 נערך פסטיבל אחד נוסף במוצאי יום העצמאות, ואחריו החליט מנכ"ל רשות השידור דאז, יצחק לבני, להפסיק את המסורת, בנימוק שמדובר ב"מפגע תרבותי"¹⁰. ב-1977 חודש הפסטיבל, אך הוא נערך במוצאי פורים, "במטרה להסיר ממנו את הסמליות התובענית של יום העצמאות"¹¹. בשנה זו החלה להיווצר זיקה בין הפסטיבל לתחרות הזמר של האירוויזיון, שכן במהלך ספירת הקולות הושמע בבכורה השיר שנבחר לייצג את ישראל בתחרות זו – **אהבה היא שיר לשניים** (פלג, שרים) בביצוע אילנית. הקשר בין שני האירועים משקף מפגש בין ה"עבריות" ל"ישראליות הגלובלית"¹², והוא התהדק בשנתיים הבאות, שבהן השיר שזכה בפסטיבל נבחר כנציג ישראל לתחרות האירופית: ב-1978 היה זה **אבניבי** (מנור, הירש) ששרו יזהר כהן ולהקת **אלף-בית** (שמה שונה בהמשך ל**אלפא-ביתא**), וב-1979, **הללויה** (אור, אשרת) בביצוע גלי עטרי ו**חלב ודבש** (שני השירים זכו בפרס הראשון גם בתחרות האירופית). ב-1980 לא השתתפה רשות השידור באירוויזיון, כך שהפסטיבל חזר למתכונתו המקורית, אם כי לא למוצאי יום העצמאות. לאחר מכן הוא בוטל. השיר הישראלי לאירוויזיון החל להיבחר במסגרת מופע תחרותי חדש, **קדם אירוויזיון**, שיועד למטרה זו, או על ידי ועדה.

¹⁰ שפרה פירסט, פסטיבלי הזמר כראי של תמורות בחברה הישראלית, עמ' 56

¹¹ שם, עמ' 56

¹² ראו בהמשך המבוא

במהלך העשורים הבאים נעשו מספר ניסיונות לחדש את הפסטיבל על ידי גורמים שונים (רשות השידור, ערוץ 2, פסטיבל ערד), אבל הם לא עלו יפה, שכן השירים שהשתתפו לא הושמעו ברדיו לעתים תכופות ולכן נשכחו תוך זמן קצר. הפסטיבל האחרון עד כה נערך ב-31 בינואר 2013 על ידי רשות השידור בהיכל התרבות בקריית מוצקין, והשיר שזכה בו במקום הראשון היה **תחזירי** (טסי, מתנה) בביצוע פאר טסי. כשנתיים לאחר מכן זכה טסי לפרסום נרחב בזכות הלהיט **דרך השלום** (אוחיון) בביצועו, אולם השיר שזיכה אותו בפסטיבל נשכח. הדבר מעיד שהפסטיבל חדל מלשמש כ"מנגנון קנוניזציה מרכזי" של המערכת הפזמונאית, כפי שהגדירה בן-פורת את מעמדו בעבר¹³. ואכן, ב-20 שנותיו הראשונות העשיר הפסטיבל את המוזיקה הישראלית בשירים רבים שהפכו לנכסי צאן ברזל: מהפסטיבלים שנערכו עד 1967 אציין את השירים **ערב בא** (אבישר, לבנון), **אותך** (אסף, גורדון), **ריח תפוח**, **אודם שני** (טהרלב, היימן), **דבש** (נאמן) ו**לא פעם בקיץ** (רחל, ליפשיץ); מ-1974 עד 1980 בולטים **שיר היונה** (אור, כספי), **נח** (טהרלב, כספי), **סליחות** (גולדברג, לרר), **בתוך** (טבת, רוזנבלום), **אותך** (פייקוב), **מישהו** (מנור, כספי), **תן לי כוח** (מנור, זילבר), **נולדתי לשלום** (חיטמן), **אתמול היית שונה** (בן-דוד, בראון) ו**זה לא זה** (וולך, וירצברג); ולאלה מצטרפים שירים רבים מהתקופה שבה מחקר זה עוסק, ושמוזכרים במהלכו.

1967-1973 – רקע היסטורי

במאמרו "מלחמות כנקודות מפנה בהיסטוריה" מציין קדר את מלחמת ששת הימים כנקודת מפנה ממספר היבטים, שהמרכזי שבהם הוא "התמורה היסודית שחלה בראייה העצמית הקולקטיבית של הציבור הישראלי ערב המלחמה, בהמשכה, ומיד לאחריה". לדעתו, באמצע שנות ה-60 הייתה ישראל קרובה לנורמליות יותר מאשר בכל תקופה אחרת, ומנהיגיה היו קשובים לדעת הקהל בדמוקרטיה המערבית והסתמכו עליה. ערב מלחמת ששת הימים, כשמדינות ערב איימו להכחיד את ישראל והודיעו ש"במקרה של התלקחות, לא ישרדו למעשה יהודים כלשהם", נקלעו אזרחי המדינה למצוקה קשה ולחרדה עמוקה. כעבור שישה ימים, בעקבות הניצחון הצבאי במלחמה – "המהיר והמחשמל, ניצחון חלומי כמעט, ששיאו בכיבוש הר הבית" – התחלפו החרדות במעבר מהיר להתרוממות רוח סוחפת, שבאה לידי ביטוי בהכרזות על "הנס של דורנו" ו"רגע קדוש זה בהיסטוריה של עמנו"¹⁴. ביטוי למעבר מהיר זה נמצא גם אצל שגב, המציין כי תחושתם של ישראלים רבים ערב המלחמה הייתה "איומה", בשל המיתון הכלכלי, הפסקת העלייה ואובדן האמון בממשלת לוי אשכול, ואילו אחרי הניצחון האמינו רוב אזרחי המדינה כי צה"ל הציל אותם מהשמדה. שגב מצטט קטעים מיומנו של שר החקלאות, חיים גבתי: ב-26 במאי 1967 כתב השר שהוא "מלא פחד", שכן מאז מלחמת העצמאות לא עמדה המדינה במבחן כה קשה, ו"הכל מבינים שזוהי מערכה לחיים ולמוות", ואילו בתום המלחמה התפעם ש"זה היה היום הגדול ביותר בחיינו, אולי בכל תולדות העם היהודי"¹⁵.

¹³ זיוה בן-פורת, ליריקה ולהיט, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1989, עמ' 74.

¹⁴ ב"ז קדר, "מלחמות כנקודות מפנה בהיסטוריה", בתוך: אשר ססר (עורך), שישה ימים – שלושים שנה: מבט חדש על מלחמת ששת הימים, עם עובד, תל-אביב, 1999, עמ' 25-26.

¹⁵ תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, כתר, ירושלים, 2005, עמ' 28.

ביטוי להתרוממות הרוח ולתחושה שהיה זה "ניצחון חלומי כמעט", "רגע קדוש", ניכר ב"אלבומי הניצחון" הרבים שהופיעו אחרי המלחמה, בפופולריות הרבה שממנה נהנה צה"ל ובהפיכת קציניו הבכירים לידוענים ולחביבי התקשורת. את שיכרון החושים והגאווה שאפפו באותם ימים את המדינה בכלל, ואת צה"ל בפרט, ניתן למצוא גם בסצנה מהמחזה גורדיש מאת הלל מיטלפונקט, המשחזרת את "מסדר הניצחון" של חטיבה 7 בתום המלחמה ואת הדברים שנושא המפקד, האלוף שמואל גונן, שכיניו העניק למחזה את שמו:

"אחיי, גיבורי התהילה. הניצחון הזה כולו שלכם. אתם הייתם חוד החנית של התקפת השריון על קליפתו הקשה של הצבא המצרי. בקרב תנופה אכזרי ומר, מלא הוד וגבורה, בסער, בדם ובאש, הבקענו מערכי המבוצרים והשמדנו שרינוי [...]. בכל מקום שעברנו השארנו מאחורינו שלדים שרופים, טנקים מתפוצצים וגוויות חרוכות. אל המוות הישרנו מבט, והוא – השפיל את עינוי [...]. הבאנו ברעם שרינוי את המוות לתוך ליבו של האויב, עד שהכרענוהו כליל, ושחררנו את עמנו מסיוט ההשמדה המיידית, שאיים עליו אויב אכזר"¹⁶.

לפי שפירא, אחרי המלחמה –

"ישראל הייתה לשם דבר בעולם הגדול. ממדינה רדומה בפינה נידחת של המזרח התיכון [...] הפכה למוקד של אירועים בעלי חשיבות גלובלית. עיתונאים וצוותי טלוויזיה נהרו אליה מכל העולם. בעקבותיהם החלו לנהור לארץ אלפי מתנדבים, יהודים ואף לא-יהודים, נלהבים מהביצועים של מדינה קטנה שיצאה נגד כל הקמים עליה [...] ישראל הייתה למעצמה אזורית השולטת על כמיליון פלסטינים ועל שטח גדול פי ארבעה משטחה לפני המלחמה"¹⁷.

קדר סבור שהניצחון במלחמה, והאופוריה שבאה בעקבותיו, גרמו לכך ש"הימים הקצרים של קיום לאומי נורמלי בישראל חלפו עברו [...] נפתחה הדרך [...] לזן של ציונות תזזיתית, מפועמת ריגושים תנ"כיים, ההולכת ונעשית ברוטלית יותר ויותר"¹⁸. ביטוי מרכזי ל"ריגושים תנ"כיים" אלה ניכר בפתירת השטחים שנכבשו על ידי צה"ל במלחמה לביקורים ולטיולים של ישראלים, וביישובים החדשים שהוקמו בהם. שגב כתב על כך: "הגדה המערבית הצטיירה בעיניהם [בעיני הישראלים] כארץ ישראל האמיתית, ארץ ההבטחה התנ"כית [...] רבים נתפסו להתלהבות דתית, עד אובדן חושים"¹⁹. את ה"ברוטליות" שעליה כותב קדר ניתן לייחס לכך שממשלת ישראל נמנעה בשנים אלה מלקדם הסדרים מדיניים עם שכנותיה, על אף שהיו ניסיונות והזדמנויות, וחרף העובדה שפחות משנתיים אחרי מלחמת ששת הימים, במאוס 1969, נקלעה ישראל למערכה נוספת – מלחמת ההתשה, שנמשכה עד אוגוסט 1970 ובמהלכה נהרגו קרוב ל-1,000 ישראלים.

ה"נורמליות", שלפי קדר נעדרה ברמה הקיומית-לאומית, הייתה נוכחת בתחומים אחרים. שגב מציין תמורות חיוביות בתחום הכלכלה, בהן ירידה באבטלה, עלייה בהיקף רכישת

¹⁶ הלל מיטלפונקט, גורדיש, אור-עם, תל-אביב, 1993, עמ' 37-38.

¹⁷ אניטה שפירא, ככל עם ועם: ישראל 1881-2000, עמ' 285.

¹⁸ ב"ז קדר, "מלחמות כנקודות מפנה בהיסטוריה", עמ' 25-26.

¹⁹ תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, עמ' 446.

דירות, התאוששות בענף הבנייה ופריחה בתיירות ובהשקעות מחו"ל²⁰. לפי שפירא, לצמיחה הכלכלית היו השפעות משמעותיות ברמה חברתית: הפערים גדלו, "הנורמות של הסתפקות במועט ושל שוויוניות [...] נשחקו. החברה הישראלית נעשתה חומרנית, חמדנית והדוניסטית. רמת החיים עלתה. בלטו מתעשרים חדשים שצברו הון מבניית הביצורים ומחנות הצבא"²¹. לפי שגב, גם לשידורי הטלוויזיה, שהחלו במאי 1968, היו השלכות בתחום חברתי:

"שום דבר לא היה יותר אמריקה מטלוויזיה. כמו השלטון בשטחים, העניקה הטלוויזיה תחושה של פריצה אל מחוץ לסגירות שהעיקה על המדינה לפני המלחמה [...] בתוך כך השתפרו שירותי הטלפונים; העיתונים החלו לדווח על מהפכת המחשבים ועל התפשטות השימוש בגלולה למניעת היריון"²².

העיתונים דיווחו גם על אירועים משמעותיים שהתרחשו בחו"ל, כמו מרד הסטודנטים שפרץ בצרפת ב-1968, ובו צעירים קראו תיגר על הממסד, והמהומות שחוללו סטודנטים אמריקאים נגד הגיוס לווייטנאם. שפירא כותבת בהקשר זה: "ישראל הגדולה נעשתה מפולשת לעולם הגדול ולהשפעותיו הרבה יותר מישראל הקטנה והקרתנית. העולם גילה את ישראל, וישראל אף היא גילתה את העולם". גילוי זה של העולם, כמו גם הופעתה של תרבות הצריכה ופריחת תעשיות התרבות ואמצעי תקשורת ההמונים, משקפים את עליית "הישראליות הגלובלית", שבנתה עצמה כשלוחה מקומית של התרבות העולמית העכשווית, בניגוד ל"עבריות", שייצגה את הישות היהודית החדשה בישראל ושהייתה מרכיב מרכזי בתרבות הרשמית והממוסדת בשנות ה-50. שפירא קושרת בין הפתיחות לעולם למספר תופעות מקומיות: "מכתב השמיניסטים" שנשלח לראש הממשלה גולדה מאיר ב-1970, ובו הסתייגו תלמידי תיכון ירושלמים מכיבוש השטחים, ממלחמת ההתשה ומהימנעות הממשלה מנקיטת צעדים שיובילו לסיום הלחימה; המחזה מלכת אמבטיה מאת חנוך לוין, שיצא נגד הזיכחות שהתפתחה בארץ בעקבות מלחמת ששת הימים; ושיר לשלום מאת יעקב רוטבליט ויאיר רוזנבלום, שנולד בהשראת המחזמר האנטי-מלחמתי האמריקאי שיער (Hair)²³. שיר זה ביטא שני הלכי רוח מרכזיים – מחאה ופציפיזם – שאותם מציין אלמוג כשתיים מהתופעות שהגיעו לישראל בעקבות מלחמת ששת הימים ושנוכחותן תרמה ל"קץ הכריזמה המהפכנית" של "הדת הציונית":

"החברה החילונית בישראל הייתה במשך שנים רבות 'חברת חזון' סולידרית המוכוונת להגשמת החלום הציוני. אך כבר בשיא פריחתה של תרבות הלאום חתרו זרמים תת-קרקעיים תחת היסודות האידיאולוגיים שהניחו חלוצי היישוב העברי ומנהיגיו. אחרי מלחמת ששת הימים עלו זרמים אלה על פני השטח ונהפכו עם הזמן לנחשול שוצף"²⁴.

על המחאה כותב אלמוג, כי מ-1971 ניכרה עלייה משמעותית בגילויים של תופעה זו. המחאה הבולטת ביותר הייתה של קבוצת הפנתרים השחורים, שיצאה נגד קיפוחם של בני עדות

²⁰ שם, עמ' 587

²¹ אניטה שפירא, ככל עם ועם: ישראל 1881-2000, עמ' 296

²² תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, עמ' 590

²³ אניטה שפירא, יהודים, ציונים ומה שביניהם, עם עובד, תל-אביב, 2007, עמ' 255

²⁴ עוז אלמוג, פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, אוניברסיטת חיפה/ זמורה ביתן, חיפה ואור יהודה, 2004, שער אחורי

המזרח, אבל היו גם מחאות שהתגבשו על רקע תביעות חברתיות אחרות, בהן לקבלת דיור הולם, לשליחת רופאים רבים יותר ליישובים מרוחקים, לשיפור תנאי החינוך, לתחבורה ציבורית ועוד.²⁵ אשר לפציפיזם, אלמוג מציין שכבר חודשים ספורים אחרי מלחמת ששת הימים החלו להישמע קולות "שהביעו הסתייגות מהאווירה המשיחית שנוצרה בארץ והתריעו על הסכנה הטמונה בכיבוש המתמשך ובשליטה על למעלה משני מיליון נפש ללא זכויות אזרח". עם השמות שהוא מזכיר בהקשר זה נמנים יצחק בן-אהרון, עמוס עוז, דן בן-אמוץ, עמוס קינן וישעיהו ליבוביץ.²⁶

1967-1973 – תרבות פופולרית

"זרמים תת-קרקעיים" אלה לא חדרו לתרבות הישראלית הפופולרית בתקופה הנחקרת, מלבד מקרים ספורים כמו **שיר לשלום**, שהוזכר לעיל, ולהקות הקצב, שפעלו בשוליים וביטאו התקוממות נגד התרבות ההרואית הצברית. הזרם המרכזי של התרבות הפופולרית באותן שנים שיקף את הלכי הרוח הדומיננטיים ששררו במדינה, כמו שמחת ניצחון, הערצת צה"ל, זחיחות, ביטחון כלכלי יחסי ופתיחות לחו"ל.

הקולנוע הישראלי נהנה בתקופה זו מפריחה של ממש. מחד, בשנים האלה הופקו כמה מהסרטים הישראליים הקנוניים של כל הזמנים, בהם **מצור** בבימוי ז'ילברטו טופאנו (1969), **תעלת בלאומילך** בבימוי אפרים קישון (1969), **לאן נעלם דניאל וקס** בבימוי אברהם הפנר (1972) ו**מציצים** שביים אורי זהר (1972); מאידך, תעשיית הסרטים המקומית ידעה בתקופה זו כמה הצלחות מסחריות מרשימות, בעיקר של דרמות וקומדיות עדתיות, שזכו מהמבקרים לכינוי "סרטי בורקס", וביניהן **999, עליזה מזרחי** (1967), **לופן** (1970) ו**כץ וקרסן** (1971) בבימוי מנחם גולן, **אריאנה** (1971), **פישקה במילואים** (1971) ו**נורית** שביים ג'ורג' עובדיה (1972) ו**סלמוניקן** בבימוי אלפרד שטיינהרדט (1972). גם הסרט **קזבלן** (1973), שביים גולן על פי המחזמר המפורסם, הצליח מאוד. עדות לפריחת הקולנוע המקומי בתקופה זו טמונה בעובדה ששלוש שנים ברציפות זכה סרט ישראלי במועמדות לפרס האקדמיה (Academy Award) האמריקאי (אוסקר) בקטגוריית הסרט הטוב ביותר בשפה זרה: **השוטר אזולאי** של קישון (1971) ושני סרטים בבימוי משה מזרחי – **אני אוהב אותך רוזה** (1972) ו**הבית ברחוב שלוש** (1973).

המוזיקה הישראלית הפופולרית זכתה גם היא לפריחה יצירתית בין המלחמות: בשנים אלה החלה לבלוט שורת מוזיקאים ופזמונאים חשובים, בהם שלום חנוך, מתי כספי, נורית הירש, אהוד מנור, יאיר רוזנבלום, יורם טהרלב, קובי אשרת, מוני אמריליו, בעז שרעבי, לואי להב, שלמה גרוניך, אבנר קנר ושם-טוב לוי – שלכולם הייתה נוכחות בפסטיבל הזמר. שלושה מוקדים מרכזיים פעלו בשדה המוזיקה הפופולרית באותה תקופה: הלהקות הצבאיות (שעליהן אני כותב בפרק "בחירת הזמרים והמעבדים"); איינשטיין ושותפיו למהפכת הרוק, שמהווה ביטוי תרבותי בולט ל"ישראליות הגלובלית" שהוזכרה לעיל, לצד ספרות "דור המדינה" ו"הקולנוע האישי" (ושמוזכרת בפרק "החזרות הראשונות" ובהתייחסויות לשיר **פראג**); וצמד היוצרים אהוד מנור (מלים) ונורית הירש (לחנים ועיבודים), שפעל בין שני המוקדים האחרים. השניים, שהעיתונאי גיא

²⁵ שם, כרך א', עמ' 411

²⁶ שם, עמ' 438-439

אסיף טען שהם "הלנון ומקרתני של הזמר העברי"²⁷, כתבו בשנים אלה עשרות שירים עבור מגוון רחב של מבצעים: אילן ואילנית, אילנית, אבי טולדנו, רבקה זהר, חוה אלברשטיין, יהורם גאון, עפרה פוקס, אושיק לוי, שלישיית השוקולדה, אפרים שמיר, רן אלירן, צילה דגן, צמד דרום ועוד. מדי פעם כתבו ללהקות הצבאיות (רק בישראל, שבת בצהריים), והייתה להם תרומה גם לז'אנר ההרואי-לאומי²⁸ (בן יפה נולד, ליד המסילה), אבל מרבית יצירתם מאופיינת בישראליות אחרת: אזרחית, תל-אביבית, זוחה, בטוחה ומלאת שמחת חיים. אמנם, גם רבים משירי הרוק הישראלי שנכתבו באותה תקופה מאופיינים כך, אבל בניגוד אליהם, יצירתם של מנור והירש הייתה נטולת חתרנות, מחאה או אגרסיה. אלה היו "שירי אופוריה" ב"תקופת אופוריה", עם הבטחות כמו "עוד תראה, עוד תראה/ כמה טוב יהיה/ בשנה בשנה הבאה" (בשנה הבאה); המלצות כמו "לך חפש את השמחה/ בין הכר והשמיכה" (אולי על שפת הים); ביטחון ש"שם, שם נמצא ביחד את הגן/ את גן האהבה" (אי שם); ועצות כמו "קשרי לך סרטים, כחולים ו-ורודים [...] טיילי ברחוב, ראי כמה טוב [...] תפרי לך חולצה, שקופה למחצה" (בעקבותיך). שירים כאלה לא היו יכולים להיכתב בישראל לפני מלחמת ששת הימים וגם לא אחרי מלחמת יום כיפור.

הפסטיבל כ"אירוע תקשורת"

אלמוג מתאר את פסטיבלי הזמר כ"חגי תקשורת" – תרגום שלו למונח Media events. "חגים" אלה, לדבריו, נוצרו עם התמסדותם של שידורי הטלוויזיה הממלכתיים בישראל, נחגגו בסימן האחדות הלאומית והפטריוטיזם הציוני ותרמו להתחזקות מעמדה של הטלוויזיה כ"מדורת השבט" החדשה של הישראלים. בין האירועים הנוספים שהוא מציין בהקשר זה נמצאים טקס הדלקת המשואות בערב יום העצמאות, חידון התנ"ך, השידורים מהאולימפיאדות ומשחקי קבוצת הכדורסל של מכבי תל-אביב. בהמשך הוא משתמש בתרגום המקובל יותר של המונח, "אירועי תקשורת", ומצטט את ביילין שהגדיר אירוע תקשורת כ"שידור מיוחד [...] ש] גורם להתרגשות מיוחדת, לרצון של בני המשפחה לצפות בו ביחד, נחרת בזיכרון"²⁹. לפי זרחין, פסטיבל הזמר עונה היטב להגדרה זו. בספרו עד שיום אחד הוא הקדיש פרק שלם לתיאור פסטיבל תשכ"ט (1969), הראשון ששודר בטלוויזיה, כפי שצפתה בו קבוצת שכנים בטבריה. המארכת, דמות בשם ורדינה, רכשה מקלט טלוויזיה במיוחד לכבוד הפסטיבל והזמינה את שכניה לצפייה משותפת בביתה. זרחין מפרט את ההכנות שנערכו לקראת הערב:

"ורדינה סיפרה לאמא של שלומי שהזמינה את כל השכנים וביקשה שתכין משהו טעים כי בטח כולם יהיו רעבים מהמתח של הפסטיבל [...] על הספה והכורסאות פרשה ורדינה סדינים לבנים [...] מפה גדולה כיסתה את שולחן הכיבוד ושוליה נשפכו לצדדים. בין הקערות היא פיזרה את שושני הפלסטיק"³⁰.

בהמשך הוא מתאר את המעורבות העמוקה של הנוכחים במתרחש על המסך:

²⁷ רותית צח, "הלילה האחרון", ידיעות אחרונות, 13 באפריל 2005, עמ' 14

²⁸ ראו בפרק "תכנים כלליים"

²⁹ שם, עמ' 279

³⁰ שמי זרחין, עד שיום אחד, כתר, ירושלים, 2011, עמ' 71-72

"כשירם גאון שר את השיר על עץ האלון אמרה ורדינה, 'תראו איזה מנגינה יפה, צ'יק צ'יק היא נכנסת לך ללב ועושה לך חשק לשיר'. 'אני דווקא חושבת שהמלים של השיר טיפשיות', אמרה אמא של שלומי, 'מה הקשר בין עץ אלון לעצב בעולם? סתם אנשים מחברים מלים בלי קשר'".

ניכר גם שהם מתייחסים למופע כאל אירוע לאומי ותולים בו ציפיות בהתאם :

"כשאבי טולדנו שר על ההרים הגבוהים, אמרה, 'טולדנו מסלסל יפה מאוד אבל לדעתי אין לו סיכוי בגלל שעוד שומעים חזק את המבטא שלו [...] בפסטיבל הזמר הישראלי של יום העצמאות אני מעדיפה לשמוע עברית טובה של ישראלים בלי מבטא'".³¹

השיר **בלדה לחובש** עורר התרגשות מיוחדת: "אף אחד לא צחק ולא פיזם ולא העיר הערות ואפילו לא לעס כשירם גאון שר את השיר על החובש שמציל את חברו בשדה הקרב [...] כל העיניים היו נעוצות בתמונה המרצדת". **פראג**, לעומת זאת, גרר הסתייגויות: "מה אכפת לי בכלל מפראג? מה לי ולפראג?" בסוף הפסטיבל הסתמנה אכזבה בקרב הנוכחים, שכן התברר שאין נקודת הצבעה בטבריה, מה שגרם להם להרגיש "כאילו אנחנו בכלל בארץ אחרת, כאילו אנחנו בטורקיה או בסודן ולא חלק מהמדינה"³².

להבדיל מתיאוריו של זרחין, שהם בדיוניים (אם כי ייתכן שהמחבר מתבסס על זיכרונות אמיתיים), קמינר מספק תיאור אותנטי של אותו ערב, וגם ממנו ניתן להתרשם מהחשיבות הרבה שניתנה לפסטיבלים ומהרושם העמוק שהותירה הצפייה בהם :

"במוצאי יום העצמאות תשכ"ט [...] התכנסה משפחתי בסלון של סבי משה וסבתי גניה [...] כדי לחזות בטלוויזיה בפסטיבל הזמר [...] לרבים לא הייתה אז טלוויזיה, והם נאלצו ללכת לשכנים ולקרובי משפחה [...] הפסטיבל המיתולוגי היה כה מרתק, מרשים ורב-עוצמה, שהוא הפך לאחת החוויות החזקות שנחרתו בזיכרון הקולקטיבי של בני דורי [...] אולי החוויה השנייה בעוצמתה אחרי שידור המצעד של יום העצמאות תשכ"ח. פסטיבל הזמר תשכ"ט וחמשת הפסטיבלים שבאו אחריו זכו לצפיית שיא ולעצירת נשמתה של האומה. כולם צפו בפסטיבלים"³³.

במאמר שכתבו בנושא אירועי תקשורת, כ"ץ ודיין מסבירים כי להגדרה זו עונים "שידורים חיים של אירועים גדולים, ההופכים המוני פרטים אינדיווידואליים, השייכים לרבדים שונים, לקהילה אחת, ומרתקים אותם לאותו שידור עצמו". הם מדגישים כי אין מדובר בשידורים חיים של אירועי חדשות, אלא ל"אירועים טקסיים שתוכננו מראש וזוכים לפרסומת רבה", ומבחינים בין שלושה סוגים של אירועים כאלה: עימותים, כיבושים והכתרות (Contests, Conquests, Coronations). העימותים מתוארים על ידם כך :

³¹ שם, עמ' 75

³² שם, עמ' 76-79

³³ אמיר קמינר, "אחי, אחי שלי, צעק אז הפצוע. אתה מקום ראשון, ענה לו צחי שמעוני", ידיעות אחרונות, 23 באפריל 1993, עיתון תל-אביב, עמ' 46-47

"שידורים חיים של התמודדות טקסית בין יחידים או קבוצות שווי כוחות, הנערכת בזירה, על פי כללים קבועים מראש, לא פעם בנוכחות שופט וקהל אמיתי. אנו מתכוונים בעיקר לאירועי ספורט כמו תחרויות גביע העולם ולאירועים פוליטיים כמו עימותים בין מועמדים לנשיאות בארצות-הברית ובארצות אחרות. הדרמה [...] מתמצה בשאלה 'מי ינצח?'"

בהמשך הם כותבים:

"אין ספק כי צופי הטלוויזיה באירועים כאלה, כשהם מוצלחים, מושפעים השפעה ניכרת, הן הכרתית והן רגשית [...] לפני הצפייה מתקיים מעין גיוס נורמטיבי ספונטני: אנשים מזכירים זה לזה לחדול מכל פעילות אחרת ולהדליק את הטלוויזיה. קיימת אפוא מודעות לעובדה שהכל צופים – אין איש ברחוב"³⁴.

כ"ץ ודיין כתבו שהם מתכוונים בעיקר לאירועי ספורט ופוליטיקה, אבל לנוכח הדמיון שקיים בין ההסברים שלהם לבין תיאוריהם של זרחין וקמינר, נראה שהם מתכוונים גם לתחרויות זמר שסוחפות קהל רב. אגוסטיני (Agostiny) מתאר את פסטיבל סן-רמו כאירוע תקשורת: "כבר מראשיתו, הוא לא שימש רק כחלון ראווה חשוב לשירים, אלא גם כאחד מאירועי התקשורת הגדולים של השנה"³⁵. לדעתי, תיאור זה הולם גם את פסטיבל הזמר הישראלי.

פופ בשירות המדינה

בעבודה זו ביקשתי לחקור כיצד עושים "פופ בשירות המדינה". מדובר, לכאורה, בסתירה: מוזיקת פופ מייצגת חופש, מרדנות, נעורים; היא גם מושפעת ממוזיקה שנוצרת בחו"ל – ואילו כאן נוצרה והופקה מוזיקת פופ ביוזמה ובמימון של גורם ממלכתי – רשות השידור – שגם העניק לה במה במסגרת חגיגות יום העצמאות, שאין ממלכתיות מהן. בנקודה זו אבהיר כי המלה "פופ" (Pop), כפי שהיא מופיעה בכותרת המחקר, מתייחסת למשמעות המקורית, כקיצור של Popular Music, ולא למשמעות שהשתרשה כעבור שנים, כז'אנר מוזיקה פופולרית שנתפס כקליל יותר מהרוק. ככלל, לאורך המחקר העדפתי להשתמש במונח "מוזיקה פופולרית" – בניגוד ל"מוזיקה אמנותית" או "קלאסית" – בבואי להגדיר את השדה שבו פעל פסטיבל הזמר. הגדרה זו מכילה את כל הז'אנרים והסגנונות המוזיקליים שהתפתחו מאוחר יותר, ושמזכירים גם הם, כ"שירי ארץ ישראל", "אמצע הדרך", "רוקנרול" ו"רוק".

מצב המחקר

על פסטיבלי הזמר נכתבו שתי עבודות אקדמיות (פירסט, דוידוביץ'), והוקדשו להם פרקים בספר של רגב וסרוסי ובספרו של שחר. הנושא גם זכה להתייחסויות בספרים של אלירם ובן-פורת ובמחקר של גולדפרב-ארזואן. כמו כן, נכתבו על הפסטיבל כתבות רטרוספקטיביות

³⁴ אליהוא כ"ץ ודניאל דיין, "אירועים של אמצעי תקשורת: על חוויית 'לא להיות שם'", בתוך: כספי, דן (עורך), תקשורת המונים: זרמים ואסכולות מחקר: מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 1995, עמ' 132-136.
³⁵ Roberto Agostiny, "The Italian Canzone and the Sanremo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream pop of the 1960s", Popular Music, Volume 26, issue 03, October 2007, pp.389

בעיתונות (ניב וקמינר, ספקטור, ניב) והוקדשו לו תכניות רדיו וטלוויזיה. עם זאת, לא נעשה מחקר שהתרכז בפסטיבלים המסוימים שאני חקרתי ובתהליך העבודה עליהם.

שיטות מחקר

לצורך הכנת העבודה הקשבת להקלטות ולשירים של חמשת הפסטיבלים הנחקרים, סקרתי קטעי עיתונות רלוונטיים וראיינתי כ-30 אנשים שהיו מעורבים בהם – זמרים, פזמונאים, מלחינים, מעבדים, נגנים ואנשי הפקה. בראיונות אלה ניסיתי להיכנס אל משרדי ההפקה, אל חדרי החזרות ואל אחורי הקלעים של הפסטיבלים, להתחקות אחר דרכי העבודה ולהבין כיצד נעשה התמרון בין שני הקצוות – מוזיקה פופולרית מצד אחד, המדינה מהצד האחר. המרואיינים גם חשפו בפניי את תנאי העבודה, שהיו חובבניים מאוד, בוודאי בהשוואה לסטנדרטים שהתגבשו מאוחר יותר. ולמרות הסתירות, הבעיות והאינטרסים המנוגדים שהתגלו בפניי – אני טוען שהמפעל זכה להצלחה גדולה: פסטיבלי הזמר של סוף שנות ה-60 ותחילת שנות ה-70 הוציאו מתוכם שירים שהפכו חלק בלתי נפרד מהקנון הישראלי וחשפו לציבור אמנים ויוצרים רבים, שהיוו תשתית למוזיקה הישראלית הפופולרית, שהשפעתם מורגשת עד היום ושקשה לדמיין את התרבות המקומית בלעדיהם.

מבנה העבודה

העבודה מחולקת לשישה פרקים, המתארים שלבים בתהליך ההפקה של הפסטיבלים:

- א. **בחירת השירים**: בפרק זה אסביר כיצד נבחרו השירים בכל אחד מחמשת הפסטיבלים הנחקרים, תוך מתן דגש למעורבותה של המדינה בשלב זה.
- ב. **בחירת הזמרים והמעבדים**: פירוט התהליך שבו כל אחד מהשירים שנבחרו מופקד בידי זמר ומעבד. בפרק זה אני גם מתייחס לתרומת הלהקות הצבאיות למוזיקה הישראלית הפופולרית ולמקומן המרכזי בפסטיבלי הזמר.
- ג. **החזרות הראשונות**: תיאור עבודתם של מבצעי השירים ומעבדיהם, שחלקה נעשתה באופן שהיה מקובל בזרם המרכזי של המוזיקה הישראלית באותה תקופה, ובמקרים אחרים ניכרה השפעת הרוק.
- ד. **תכנים כלליים**: בפרק זה אפרט תכנים שנכללו בפסטיבלים מחוץ ל-12 שירי התחרות, שחלקם הגדול נמנה עם הז'אנר ההרואי-לאומי במוזיקה הישראלית הפופולרית, שהיה דומיננטי בתקופה הנחקרת.
- ה. **החזרות הסופיות**: תיאור העבודה על השירים עם התזמורת הסימפונית המלווה וחיבת כלי הקצב שצורפה אליה.
- ו. **המופעים**: תיאור הפסטיבלים כפי שנערכו בבנייני האומה בירושלים ושודרו בטלוויזיה וברדיו תוך התייחסות למסרים אידיאולוגיים שונים ששולבו במהלכם.

א. בחירת השירים/ המדינה קובעת

פרק זה יסקור את בחירת השירים בחמשת הפסטיבלים הנחקרים, שנעשתה בשתי שיטות. השיטה האחת הונהגה בשנים 1970, 1971 ו-1973, ובה רשות השידור פרסמה "קול קורא לשירים": היא הזמינה יוצרים לכתוב שירים לפסטיבלים ומינתה ועדת שופטים שהקשיבה להם ובחרה 12 מתוכם. בשיטה האחרת, שפעלה בשנים 1969 ו-1972, הוחלט להזמין שירים ממלחינים מקצועיים. אשר למתח שבין המוזיקה למדינה, הנושא בא לידי ביטוי בעצם המהלך: המדינה קובעת מי מבין מאות המלחינים והפזמונאים שפועלים בה יקבל את הבמה הממלכתית שלה. נציגי המדינה כאן הם חברי הוועדות, שרובם היו אנשי מקצוע מתחום המוזיקה, אבל היו גם קצינים בצה"ל ומרצה באוניברסיטה, שאותם ניתן לראות כנציגים מובהקים של הממסד. יש גם נטייה לבחור אנשים שבמושגים של בורדייה (Bourdieu) נחשבים לבעלי הון תרבותי ממוסד³⁶: הרוב היו בכירים וידועים, מה שהוסיף לתהליך יוקרה, כשמבין ה-24 שהשתתפו בוועדות בחמשת הפסטיבלים הנחקרים, שישה זכו לימים בפרס ישראל. השפעת המדינה ניכרת גם בשירים, שחלקם עוסקים בנושאים לאומיים או יהודיים.

המדינה כמשרד הפקות

למעורבות המדינה בייצור תרבות יש היסטוריה ארוכה, שהחלה לפני העידן המודרני ובאה לידי ביטוי במדינות שונות, בתמיכה של הכנסייה ושל חצרות המלוכה והאצולה באמני חצר: משוררים, ציירים, פסלים וכו'. מוסד בולט היה האקדמיה הצרפתית לציור ולפיסול, שהוקמה ב-1648 כזרוע של המלוכה. לפי זולברג (Zolberg), מטרתה הייתה לחנך, לטפח יצירות ולקבוע רמות של איכות, לשם האדרת המלוכה והמדינה³⁷. לפי רגב, עמדה אידיאולוגית זו, בשינויים המתאימים למקום וללאומיות, עומדת ביסודה של מעורבות המדינה גם כיום³⁸. מעורבות המדינה בתחום התרבות פועלת באפיקים שונים, שאותם נהוג לכנות בשם "מדיניות תרבות" (Cultural Policy). מקגיגן (McGuigan) מחלק את המדיניות לשלושה תחומים מרכזיים: 1. מעורבות המדינה – שבמסגרתו היא מקימה משרדים ורשויות לענייני תרבות ואמנות לשם הגדרת סדרי עדיפות והקצאת משאבים לאמנויות; 2. רגולציה של שוק התרבות – חקיקה ותקינה המסדירות ומוסדות פעילות של ארגונים יצרני תרבות; 3. תקשורת ומרחב תרבותי ציבורי – ניהול שידורי טלוויזיה ורדיו והקצאת משאבים לפיתוח אזורי בילוי ותיירות³⁹. קלונן (Cloonan) מציין שבעידן האינטרנט והלוויין השפעת המדינה קטנה יותר: מפיך מדטרויט יכול כיום למצוא מכנה משותף עם די-ג'יי מלבנון או עם מוזיקאי מבלגיה יותר מאשר עם אנשים בסביבתו הקרובה, וגם לתקשר איתם על בסיס קבוע; ובכל זאת, המדינה עדיין קובעת מדיניות תרבות, גם בתחום המוזיקה הפופולרית: מדינות מסוימות, כולל ישראל, קובעות מכסות

³⁶ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2011, עמ' 284

³⁷ Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990

³⁸ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 125

³⁹ Jim McGuigan, *Rethinking Cultural Policy*, Open University Press, Buckingham, 2004

להשמעת מוזיקה מקומית ברדיו, ובארצות אחרות היו מקרים – גם בסוף המאה ה-20 – של פסילת שירים לשידור ושל איסור על אמנים בינלאומיים מסוימים להופיע בתחומן.⁴⁰

נושא המחקר שלי מתקשר בעיקר לאפיק האחרון שהזכיר מקגיגאן, שכן הפסטיבל הופק על ידי רשות השידור (עד 1973 הוא הופק ברדיו, המכונה גם "קול ישראל", וב-1974 עברה ההפקה לטלוויזיה), אולם הוא נוגע גם לנושא הרגולציה. מסוף שנות ה-60 של המאה ה-20 ועד תחילת שנות ה-90 שלה מנע החוק הישראלי שידורי טלוויזיה מסחריים והקמת ערוצים שיתוספו לערוץ האחד שהפעילה הטלוויזיה הישראלית. כתוצאה מכך נהנה ערוץ זה ממעמד של מונופול, ובלשונו של אליהו כ"ץ, מעין "מדורת שבט" – מוקד התרחשות תרבותית המלכד סביבו חלק ניכר מכלל הצופים באוכלוסייה. הפסטיבלים הנחקרים כאן הולמים תיאור זה מכיוון שהם הופקו באותן שנות מונופול, ומכאן שנהנו מאחוזי צפייה גבוהים. אלה לא נמדדו באותן שנים, אבל לפי כ"ץ והאז, מהדורת החדשות המרכזית של הערוץ משכה בימיה הטובים ביותר 70 אחוז מהאוכלוסייה בערב ממוצע⁴¹ – נתון גבוה, שיכול לתת מושג על מרכזיותם של שידורי הטלוויזיה באותה תקופה. אבל מעורבות המדינה כפי שמתבטאת בפסטיבלים שונה מהאפיקים שמוזכרים לעיל, שכן הגוף התקשורתי – רשות השידור – לא רק שידר את המופע, אלא גם הפיק אותו. מדובר בתופעה חריגה, הן מעצם העובדה שהמדינה משמשת כמשרד הפקות ולא רק תומכת כספית, והן משום שהמדינה מגלה כאן מעורבות באמנות פופולרית ולא באמנות שמוגדרת כ"עילית" או "גבוהה". לפי רגב, המדינה נוטה לתמוך במוזיאונים, בתזמורות סימפוניות, בתיאטרונים רפרטואריים ובלהקות מחול יותר מאשר בחברות תקליטים, בהוצאה לאור של ספרי בלשים או בתיאטרון בידורי.⁴² במקרה זה המדינה מפיקה ומממנת תחרות של מוזיקה פופולרית שמזכירה תכניות ריאליטי בטלוויזיה המסחרית של ימינו (כוכב נולד, The Voice), וגם משתפת פעולה עם גורמים פרטיים, בעלי אינטרסים מסחריים בשדה המוזיקה, בחברות תקליטים ומשרדי אמרגנות.

פסטיבל הזמר לא היה ההפקה היחידה של רשות השידור בתחום המוזיקה הפופולרית. עד סוף שנות ה-70 של המאה הקודמת הרבתה הרשות להפיק תכניות מוזיקה, שבמסגרתן הוקלטו שירים רבים באולפנים שלה ובמימונה. לפי שחר, ראשית התופעה בסוף שנות ה-40, כשתזמורת קול ישראל הקליטה שירים עבריים ישנים בעיבודים סימפוניים. בנוסף, הוקלטו שירים חדשים על ידי קבוצה קאמרית, לרוב בהרכב של פסנתר עם כלי קשת או בתוספת כלי נשיפה מעץ. הקלטות אלה, שהושמעו ברדיו במקביל לשירים שהוקלטו על ידי חברות התקליטים, מוגדרות על ידי שחר כ"ראשית ההקלטות של הזמר העברי בקול ישראל". בהמשך הוקמה בקול ישראל מחלקה שעסקה במוזיקה הפופולרית הישראלית – או בלשון שחר, "בזמר העברי המתחדש"; שמה היה רון עמי, ובראשה עמד גארי ברתיני. מחלקה זו המשיכה בהקלטות תזמורתיות של שירים ישנים ויזמה הקלטת שירים חדשים. ההקלטות שודרו מדי ערב בתכנית שהוקדשה לשירים עבריים, וכן בתכנית שבועית בשם לרוקדים הידד. כשהחליף מאיר הרניק את ברתיני בתפקיד ראש המחלקה, נוסדה תכנית בשם שירו שיר, ששודרה אחת לשבוע וכללה שירים

⁴⁰ Martin Cloonan: "Pop and the Nation-state: Towards a Theorization", Popular Music, Vol. 18, No 2, May 1999, pp. 193-207

⁴¹ אליהו כ"ץ והדסה האז, "עשרים שנות טלוויזיה בישראל: האם יש להן השפעות ארוכות טווח?" בתוך: דן כספי ויחיאל לימור (עורכים), אמצעי תקשורת המונים בישראל: מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 1998, עמ' 523

⁴² מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 126

עבריים שהוקלטו על ידי הרשות. ב-1957 הצטרף לקול ישראל חנוך חסון, שהיה קצין הווי ובידור של הנח"ל ובוגר המדרשה למוזיקה בתל-אביב. אחת מיוזמותיו הראשונות הייתה הקלטת שירים ישנים בעיבודים חדשים. במהלך שנות ה-60, עם מינויו לראש המחלקה שעסקה במוזיקה פופולרית – שנקראה "המחלקה למוזיקה עממית ישראלית" – התרחבה הפעילות בתחום ונוסדו תכניות רבות שעסקו בו⁴³, בהן מועדון הזמר ושוב יוצא הזמר. חסון, חברתני והרניק לפניו, עונה להגדרת הירש (Hirsh) "שומר סף": איש מקצוע מהמדינה, שעוסק בעריכת תכנים, ושבמעשיו משפיע על הנוכחות הציבורית של תחום מסוים ושל תופעות וחידושים הקיימים בו⁴⁴. התהליך שבו התרחבו התמיכה והמעורבות של הרשות במוזיקה הפופולרית תואם את טענת בן-עמי (Ben-Ami), לפיה בעשורים הראשונים של המדינה שלטה מגמה של תמיכה באמנויות הנחשבות גבוהות, בהתאם לגישה הדוגלת ב"דמוקרטיזציה של התרבות", אך מאוחר יותר נטו לתמוך גם בחלקים מסוימים של תרבות פופולרית⁴⁵, בהתאם לגישה "תרבות דמוקרטית", החותרת לעודד יצירות בכל מגזרי האוכלוסייה ובכל תחומי התרבות⁴⁶.

בנסיבות אלה, כשהתמיכה והמעורבות של המדינה במוזיקה הפופולרית הן כה עמוקות, מתבקש לשאול עד כמה נשמרה האוטונומיה של הפעילות האמנותית, אם בכלל. לפי רגב, המצב הרצוי של פעילות אמנותית בעידן המודרני הוא זה שבו "שום גורם חברתי אינו רשאי ואינו יכול להתערב במעשה היצירה", והמעשה עצמו "טהור ונקי מכל שיקול מלבד המחויבות ליצירה". שאיפה זו הובילה ליצירת דפוס ייחודי, לפיו "הגורמים המוסדיים המממנים את הפעילות האמנותית ותומכים בה אינם רשאים [...] להתערב במעשה ביצירה [...] תפקידם הוא לספק מסגרת ארגונית בלבד, והתערבות מצדם נתפסת כחריגה וכפגיעה בחופש הביטוי והיצירה"⁴⁷. זאת, לפי צוקרמן, בניגוד לתקופות קודמות, שבהן לא זו בלבד שהאמנות לא נתפסה כאוטונומית, אלא שראו בה תחום המשרת תכליות חוץ-אסתטיות מובהקות. צוקרמן גם מצטט את בנימין (Benjamin), שטען כי תולדות האמנות "ניתנות לתיאור כללי כמעבר הדרגתי מאמנות המתאפיינת ב'ערך פולחני' אל אמנות המתאפיינת ב'ערך תצוגתי'". האמנות, מסביר צוקרמן, נוצרה מעיקרה לתכלית בלתי אמנותית – לשרת את הפולחן והדת – ורק מאוחר יותר השתחררה מהתפקידים החוץ-אסתטיים והפכה לאוטונומית⁴⁸. השאלה היא היכן נמצא פסטיבל הזמר על הרצף הזה: האם נשמרה בו האוטונומיה של האמנות במידה סבירה, או שמא המדינה שהפיקה אותו התערבה במעשה היצירה באופן שחורג מהדפוס שהתקבע בעידן המודרני, מה שגרם לכך שהערך האסתטי של המוזיקה שהושמעה בו היה משני לעומת ערכים אחרים. שאלה זו היא אחת מאלה שהנחו אותי במחקר. כעת אפרט כיצד ניהלה המדינה את השלב הראשון בתהליך העבודה – בחירת השירים – בכל אחד מחמשת הפסטיבלים הנחקרים.

⁴³ נתן שחר, שיר שיר עלה-נא: תולדות הזמר העברי, מודן, מושב בן שמן, 2006, עמ' 155-156.
⁴⁴ Paul Hirsh, "Processing Fads and Fashions: An Organization-set Analysis of Cultural Industry System", *American Journal of Sociology* 77: 639-59.

⁴⁵ Ilan Ben-Ami, "Government Involvement in the Arts in Israel: Some Structural and Policy Characteristics", *Journal of Art Management, Law and Society* 26: 195-219.

⁴⁶ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 127.

⁴⁷ שם, עמ' 154.

⁴⁸ משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידאולוגיה בחברה מסוכסכת, רסלינג, תל-אביב, 2001, עמ' 51.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשכ"ט (1969)

פסטיבל זה אמור היה להתקיים על פי השיטה הראשונה, שבה הציבור – לפי בורדייה, מי שפועל בשדה הציבור התרבותי (the field of cultural production), ובעיקר בשדה המשני של המוזיקה – מוזמן להציע שירים שיתחרו בפסטיבל. שדה המוזיקה תפקד כאן כזירה שבה יחידים, קבוצות וארגונים מתמודדים ונאבקים על זכייה בתגמולים ובפרסים, שכולם מעוניינים בהם ומאמינים בערכם, ביתרונותיהם ובתועלת שהם מקנים. הפרסים בפסטיבל היו סכומי כסף שניתנו למחברי השירים האהובים ביותר, כפי שנבחרו על ידי הקהל באולם ובנקודות הצבעה ברחבי הארץ. לפי בורדייה, הפרס האמיתי שעלו נאבקים בשדה הייצור התרבותי הוא הכללתן של יצירות אמנות בהון התרבותי והגדרתן כ"יצירות מופת" השייכות לקנון. שאיפה מקבילה, ומרכזית באותה מידה, היא לבסס את הסטטוס של מי שעומד מאחורי יצירות אלה כאמנים הטובים בתחומם, כגאונים יצירתיים.⁴⁹

ב-25 באוקטובר 1968, שישה חודשים לפני הפסטיבל, פורסמה בעיתונים מודעה זו:

"רשות השידור מכריזה על תחרות בכתיבת שירים ופזמונים לקראת פסטיבל הזמר והפזמון – תשכ"ט אשר יתקיים במוצאי יום העצמאות השנה. תקנון מפורט ובו התנאים המדויקים של התחרות אפשר לקבל במודיעין של קול ישראל בירושלים ובקריה בתל-אביב. את החומר לתחרות יש לשלוח לפי הכתובת: מזכירות פסטיבל הזמר והפזמון תשכ"ט, קול ישראל, הקריה ת"א. תאריך אחרון למשלוח הפזמונים: יום ראשון, 15 בדצמבר 1968, כ"ד בכסלו תשכ"ט".⁵⁰

לא מצאתי תיעוד של התקנון שפורסם. לפי ראיונות שקיימתי עם מפיק הפסטיבלים, חסון, ועם מזכירת ההפקה, רחל הרמתי, היו אלה מסמכים קצרים למדי, בני עמוד אחד או שניים, שבהם פורטו הכללים שלפיהם יש לשלוח את השירים. הכלל המרכזי היה שעל השירים להיות חדשים לגמרי ושלא הושמעו בפומבי – קל וחומר לא שודרו ברדיו או בטלוויזיה (מותר היה לשלוח שירי משוררים שראו אור, אבל הלחן חייב היה להיות חדש לגמרי). התקנון גם הסדיר את נוהלי המשלוח. הוועדה שבחרה את השירים הקשיבה להם בלי לדעת מי כתב אותם, כדי להגיע לשיפוט אובייקטיבי ככל שניתן; הדבר דרש ממגישי השירים לשלוח שתי מעטפות – באחת, מילות השיר והתווים, ובאחרת, פרטיהם האישיים של היוצרים. שתי המעטפות הוכנסו למעטפה שלישית. לקראת המועד האחרון לשליחת השירים היה חסון קובע מי יהיו חברי הוועדה הבוחרת. לדבריו, ההחלטה הייתה מובאת לאישור לאה פורת, מנהלת מחלקת התוכניות של קול ישראל דאז. לדברי חסון, חברי הוועדה היו אנשים שמעורים בתחום המוזיקה, אך לא קשורים לאחת מחברות התקליטים וגם לא מצויים בקשרים הדוקים עם זמרים מסוימים. ב-1969 נבחרו המלחין יחזקאל בראון (ששימש כיו"ר), המנצח ברתני, המלחין דובי זלצר, המעבד אלכס וייס והפזמונאי חיים חפר. מבין החמישה, שניים (בראון וברתני) מזוהים עם מוזיקה קלאסית. כמעט

⁴⁹ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 294-295.

⁵⁰ (מודעה), דבר, עמ' 15; מעריב, עמ' 23.

מדי שנה הייתה גם הקפדה לכלול בוועדה משורר או פזמונאי, שתפקידו היה לבחון את רמת הטקסטים, בעוד שאר חברי הוועדה היו בדרך כלל מוזיקאים. חמשת חברי הוועדה של פסטיבל 1969 התכנסו בביתו של ברתיני בתל-אביב (בדרך כלל היו הוועדות מתכנסות במשרדי קול ישראל בקריה, אבל במקרה זה ביקש ברתיני לארח את הישיבות בביתו, מטעמי נוחות). לצד החמישה השתתפו בישיבות גם חסון, הרמתי וגיל אלדמע, שהיה שותף להפקה ולעריכה המוזיקלית לצד חסון ואמיתי נאמן, ותפקידו היה לנגן בפסנתר את השירים שנבחנו. השופטים גם היו מעיינים במלים ובתווים. הישיבות היו נערכות מספר פעמים בשבוע, במשך כארבעה שבועות, וכל ישיבה נמשכה שלוש-ארבע שעות. על פי בר-און, הוועדה האזינה ל-600 שירים שהוגשו לה⁵¹, ואילו על פי סרוסי ורגב, המספר עמד על 685 שירים⁵². כך או אחרת, הוועדה לא מצאה אף לא שיר אחד שיהיה ראוי להשתתף בפסטיבל⁵³. הפתרון שנבחר היה לפנות למלחינים מקצועיים ולבקש מהם להשתתף בפסטיבל עם שיר פרי עטם. המלחינים נבחרו על ידי חסון וקיבלו את אישור פורת. לפחות שלושה מהם – סשה ארגוב, יוחנן זראי ונעמי שמר – סירבו⁵⁴, בשל הסתייגויות מאופי הפסטיבל ומעצם קיומה של תחרות בין שירים. ה-12 ששיריהם הושמעו בפסטיבל הוגדרו בתכנייה כ"מלחינים שבלטו בשנתיים האחרונות בתרומתם לפזמון הישראלי ושנענו להזמנתנו להשתתף בפסטיבל זה".

אלה 12 המלחינים, לפי סדר השמעת שיריהם: 1. מוני אמריליו, בשיר **עץ האלון**, למלים של יורם טהרלב; 2. אריה לבנון, **שיר ערש 1969**, יוסי גמזו; 3. יעקב הולנדר, **על גל האבן הלבנה**, ירון לונדון; 4. אלונה טוראל, **מכתבי אהבה**, תרצה אתר; 5. נורית הירש, **בדרך חזרה**, אהוד מנור; 6. נחום היימן, **שיר בארבעה בתים**, מנור; 7. אפי נצר, **בלדה לחובש**, דן אלמגור; 8. שלום חנוך, **פראג**, מלים שלו; 9. יאיר רוזנבלום, **על כפיו יביא**, טהרלב; 10. רפי בן-משה, **את הרוח**, רימונה די-נור; 11. משה וילנסקי, **לילה בהיר**, שמרית אור; 12. יוסף הדר, **בהר הגלבוע**, לאה נאור.

חלק מהשירים נכתבו במיוחד לפסטיבל: אחרי שהמלחין קיבל הזמנה והחליט להיענות לה, היה יוצר קשר עם פזמונאי ומבקש ממנו שיתוף פעולה בכתיבת שיר חדש. במקרה של **פראג**, השיר נכתב ללא קשר לפסטיבל, ואחרי שחנוך הוזמן להשתתף, החליט להציע שיר זה⁵⁵. לפי הרמתי, חסון הגיב בהפתעה כשהמוזיקאי הצעיר הגיש לו שיר העוסק בפלישה הסובייטית לציכסלובקיה. "הוא קרא את המלים וחשב שזה לא מתאים, אבל שלום חנוך התעקש", היא אומרת. את התנהלות שלום חנוך במקרה זה ניתן לראות כחלק מאידיאולוגיה מודרניסטית ואוונגרדית, המתנגדת ליישור קו עם אינטרסים ועם תפקודים של גורמים חברתיים. גורמים אלה – מארגני הפסטיבל וגם הצופים בבית – יכלו לצפות שביום העצמאות הישראלי לא יישמע מעל במה ממלכתית שיר הנוגע למאבק לאומי של עם אחר, אבל מחבר השיר נכנס לנעלי האמן המודרני והתעקש להפר את המוסכמות החברתיות⁵⁶. העובדה שהשיר התקבל סותרת את הטענה

⁵¹ יעקב בר-און, "נבחרו 12 השירים שיתחרו בפסטיבל הזמר השמיני", ידיעות אחרונות, 18 במארס 1970, עמ' 17

⁵² אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2013, עמ' 157

⁵³ שניים מהשירים שהוגשו לפסטיבל ונפסלו: **הללויה** (אדמון) ו**ותוים** (טהרלב, אמריליו), שהוקלט מאוחר יותר על ידי רותי ספרוני. הטקסט זכה ללחן נוסף של שוקי שוקי והוקלט על ידי שוקי ודורית

⁵⁴ (ללא שם מחבר), "השיר **בלדה לחובש** לא ישתתף במצעד הפזמונים", הארץ, 15 במאי 1969

⁵⁵ רמי דרומי, "**מכופף הבנות** – מכופף את המוסכמות", ידיעות אחרונות, 12 ביוני 1969, מוסף לילות השבוע, עמ' 13

⁵⁶ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 155-156

של חברי אסכולת פרנקפורט, ובעיקר אדורנו (Adorno), ושל חוקרים מרקסיסטיים מאוחרים יותר, לפיה בתרבות הקפיטליסטית בת זמננו אין אפשרות קיום לעשייה תרבותית אוטונומית, המסוגלת לאמירה מתנגדת או חתרנית. לעומתם, חסידי אסכולת ברמינגהם האמינו שהביקורתיות, ההתנגדות והחתרנות לא יכולות להיעלם.⁵⁷ במקרה זה, האחרונים צדקו. חסון טוען שלא התנגד ל**פראג**. פתיחות זו ניתנת להסבר בכך שחסון נמנה עם קבוצה שאובחנה על ידי בורדייה כמגזר מקצועני התרבות – אנשים שצורכים ויוצרים את עיקר התכנים בחזית החדשנות האמנותית. מדובר באינטלקטואלים, אנשי תקשורת ואמנים, שההון התרבותי שלהם רב ועשיר. הם נהנים מיוקרה ומסטטוס, אך לא ממעמד כלכלי, מה שגורם לבורדייה לכנות אותם לעתים בשם "הסיעה הנשלטת של המעמד השליטי".⁵⁸

יוצרים אחרים לא אתגרו יתר על המידה את הליברליות של עובדי רשות השידור והגישו טקסטים שעסקו בנושאים אוניברסליים כאהבה וכטבע או כאלה שהתאימו למקום (ישראל) ו/או לזמן (מלחמת ההתשה, שנתיים אחרי מלחמת ששת הימים): גבורה במהלך קרב (**בלדה לחובש**), שכול (**על גל האבן הלבנה**), מלחמה (**שיר ערש 1969**), תקווה להקמת המקדש (**על כפיו יביא**). השלושה הראשונים שייכים לז'אנר ההרואי-לאומי במוזיקה הישראלית.⁵⁹ שיר נוסף, **בהר הגלבוע**, התבסס על סיפור תנ"כי. בסך הכל, חמישה מ-12 השירים עסקו בנושאים ישראלים או יהודיים. טהרלב הסביר לי שנהג לשלוח לפסטיבלים שירים מסוג שונה מזה שכתב לאמנים בדרך כלל – למשל, בעלי מוטיבים עממיים (**ריח תפוח, אודם שני, הגביע**) או בנושאים תנ"כיים (**יעלה ויבוא, נח**). לפי שפי, אחת התופעות הבולטות ביצירתו היא "ניסיון להחיות רפרטואר ממשי של שירת עם (או, נכון יותר, מה שהוכר בתרבות כשירת עם שמקורה, כנראה, במזרח אירופה)".⁶⁰ **על כפיו יביא** עונה, לדעתי, לתיאור זה. היוצר עצמו אמר לי עליו: "את **על כפיו יביא** לא הייתי נותן לשלושרים. זה שיר שמביא דמויות מוזרות שכבר אז לא היו קיימות בארץ; בעלי מקצועות נידחים. זה שיר בסגנון גלוי. שום גוף מסחרי לא היה מקבל אותו, אבל הפסטיבל כן היה יכול לקבל".

גם במתכונת החדשה הועלתה דרישה שהשירים לא יושמעו בפומבי טרם הפסטיבל, וייתכן שאחד השירים לא עמד בכך: זהו **על כפיו יביא**, שלחנו שימש בסיס לשתי גרסאות אחרות, שהוקלטו במהלך השנתיים שקדמו לפסטיבל עם מלים מאת אבינועם (אבי) קורן. לדבריו, הזמרת הראשונה שביצעה לחן זה הייתה נירה גל, בתכנית תשואות ראשונות. השיר נקרא **רציתי אותך** (גל אמרה לי שאכן ביצעה את השיר, אבל לא מצאתי תיעוד שלו⁶¹). מאוחר יותר הוקלט הלחן על ידי דליה אורן, עם טקסט בשם **כיפה אדומה** ובעיבוד וייס (שעיבד גם את **על כפיו יביא**; מוטיבים שלמים בעיבודים של שני השירים זהים לגמרי). טהרלב טוען שכשהשמיע לו רוזנבלום מנגינה שיעד לפסטיבל, וביקש ממנו להתאים לה מלים, הוא לא סיפר שהיא הוקלטה בעבר. הדבר נודע

⁵⁷ שם, עמ' 250-351

⁵⁸ שם, עמ' 293

⁵⁹ ראו בפרק "תכנים כלליים"

⁶⁰ רקפת שפי, "התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים", עמ' 80

⁶¹ הטקסט הולחן שוב על ידי אלי רובינשטיין והוקלט בביצוע יהודית כוכבא

לו רק כעבור שנים⁶². רוזנבלום, כנראה, ביקש לנצל את העובדה שהשיר בגרסאותיו הקודמות לא הצליח, והגישו לפסטיבל בתקווה שאנשי ההפקה אינם מכירים את הגרסאות הישנות. הדבר מעיד שהוא ניחן, לפי בורדייה, בהביטוס (habitus) שנתן לו יכולת להפעיל באורח אינטואיטיבי ידע, הבנה והבחנה בין דקויות בכל הקשור לתחום פעילותו. בדומה לשחקנים מצטיינים במשחקי כדור קבוצתיים, הייתה לרוזנבלום "תחושת משחק" (the feel for the game) ביחס לפסטיבל, והוא יכול היה לחוש את מיקומם ולחזות את מהלכיו של יריביו⁶³ – קרי, המארגנים, שעלולים היו לפסול את שירו. קורן אומר שהשיר בשתי הגרסאות שודר ברדיו, מה שאמור היה למנוע ממנו השתתפות בפסטיבל, אך הוא בחר לא לחשוף זאת כדי לא לקלקל את יחסיו עם רוזנבלום, שרצה מאוד לקחת חלק באירוע, לדבריו – ועם חסון, שמן הסתם היה נאלץ לפסול את השיר. חסון והרמתי אומרים שמעולם לא שמעו את הגרסאות הקודמות של השיר ולא ידעו על קיומן.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תש"ל (1970)

הפעם הוחלט לפתוח את התחרות לקהל, וזאת משום שהגבלתה למלחינים מקצועיים אשתקד עוררה טענות ל"סילוף אופיו המוצהר של הפסטיבל, אשר שימש במה נוספת לכותבי הלהיטים; במקום לנסות להרחיב את היריעה ולתת אפשרות לצלילים חדשים להתנגן באוזנינו"⁶⁴. בפסטיבל זה גם הוחלט לאפשר ליוצרים לשלוח את שיריהם על גבי קלטת, ולא רק באמצעות תווים – "כדי לשמוע את השיר ברוח שנכתב, ולא להסתמך על התרשמות תיאורטית של חבר השופטים"⁶⁵. מי שביצע את השיר בהקלטה היה המלחין או אחד ממקורביו. מספר השירים עמד על כ-400, ותהליך הבחירה נעשה בשני שלבים. בשלב הראשון השתתפו המוזיקאים יחזקאל בראון, נועם שריף, אריה לבנון ואלברט פיאמנטה והמשורר יעקב שבתאי. כל אחד קיבל לביתו סרט הקלטה עם 400 השירים, הקשיב ופסל שירים שלא עמדו ברמה מינימלית. השופטים פסלו כך כ-350 שירים והשאירו 50 עד 60. שירים אלה הועמדו לשלב השיפוט הבא, שבו השתתפו חמשת השופטים המקוריים לצד סא"ל שאול ביבר, ראש ענף הווי ובידור במפקדת קצין חינוך ראשי בצה"ל; הבמאי דני ליטאי, שהרבה לעבוד עם להקות צבאיות; השחקן שלמה ניצן; רפי אילן, חבר ועדת הבידור של רשות השידור; וניסים ורסנו, מורה למוזיקה. המטרה, הסביר חסון, הייתה להקים "ועדת שופטים רחבה, שחבריה יצטיינו ברמה מקצועית, אופק רחב וחוסר קטנוניות". הוא הוסיף שהוועדה התבקשה לבחור שירים "עממיים, בעלי מגנינה קליטה, שיוצאת מן הלב ונכנסת אל הלב"⁶⁶. חברי הוועדה האזינו לשירים מעל גבי קלטות ומפי ארבעה זמרים צעירים שהופיעו בפניהם. "כך, קיוו המארגנים, להוציא את השירים ממסגרת 'סינתטית' שאינה הולמת פזמון, ולהעניק לה ממד חי כבר בשלב השיפוט"⁶⁷. התהליך נמשך כשלושה שבועות שכללו מספר ישיבות, בהן השתתפו גם חסון, אלדמע והרמתי. חסון אומר שביקש לוודא שהשופטים נותנים הזדמנות לכל שיר ומבצעים עבודתם בהגינות.

⁶² השיר נכלל באלבום האוסף ניגון עתיק – ראו דיסקוגרפיה

⁶³ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 286-287

⁶⁴ טלילה בן-זכאי, "מי (ומי לא) בפסטיבל הזמר?", מעריב, 7 במאי 1970, עמ' 23

⁶⁵ שם

⁶⁶ יפעת נבו, "תחרות פסטיבל הזמר: שאנס למלחינים", מעריב, 30 במארס 1970, עמ' 24

⁶⁷ טלילה בן-זכאי, "מי (ומי לא) בפסטיבל הזמר?"

השירים נבחנו לפי המלים והלחן כאחד, אבל קרה לעתים שנוצר פער בין המרכיבים : אם הלחן היה ראוי בעיני הוועדה, והמלים לא נמצאו ברמה הולמת, הנטייה הייתה לקבל את השיר ואז לפנות לפזמונאי ולבקש שיסנה את המלים, או לפנות לפזמונאי אחר שיכתוב טקסט חדש (בהסכמת המלחין). חסון מסביר : "חשבנו שהמנגינה יותר חשובה. טקסט אפשר היה להחליף ; מנגינה לא". במהלך שיפוט השיר **תרזה יפה** מצאו המוזיקאים בוועדה שהלחן ראוי, ואילו המשורר שבתאי סבר שהמלים אינן ברמה גבוהה מספיק. הוועדה שקלה לפנות ליוצרים ולבקש לשנות את המלים, אבל אחרי שנפתחה המעטפה עם פרטי היוצרים, התברר שמחבר המלים לא יכול לשנות את יצירתו – מדובר היה בחיים-נחמן ביאליק. חסון מסביר זאת בכך שאחרי ששומעים כמות כה גדולה של שירים, גם איש מקצוע מנוסה יכול לאבד את כושר השיפוט.

אלה 12 השירים שנבחרו, לפי סדר השמעתם בפסטיבל : 1. **פתאום עכשיו, פתאום היום** מאת אתר (מלים) והולנדר (לחן) ; 2. **ילדי איננו ילד**, גמזו וחיים ברקני ; 3. **שמלת כלולות**, דודו ברק וחיים ; 4. **ילדות**, אברהם אורן ודני עמיהוד ; 5. **תרזה יפה**, ביאליק וחיים רותם ; 6. **אהבת קיץ**, יוסי בכר ומרטין מוסקוביץ' ; 7. **בעיר הזו שלום**, שמעון ספיר (מלים), לואי להב וג'ק הירש (לחן) ; 8. **רבי עקיבא**, דליה רביקוביץ ואמריליו ; 9. **מים לדוד** (נקרא גם **מים לדוד המלך**), עקיבא נוף (מלים ולחן) ; 10. **כוכבים בדלי**, נוף (מלים), נוף ואורה סופר (לחן) ; 11. **אם תבקשי**, רות חשמן ורינה בר-אל ; 12. **אהבתה של תרזה די-מון**, לאה גולדברג והירש⁶⁸.

ארבעה מבין 12 השירים הולחנו על ידי מוזיקאים שהשתתפו גם בפסטיבל הקודם – הולנדר, היימן, אמריליו והירש. עם היוצרים האחרים נמנים ברקני (שהלחין בהמשך את השירים **את תלמי בשדה והחיטה צומחת שוב**), מוסקוביץ' (שעסק בעיקר בעיבודים) ולהב (לימים מפיק מוזיקה בכיר). הדבר מעיד על נכונותם של יוצרים מקצועיים להשתתף בפסטיבל גם כשהם עשויים להתחרות בחובבים. הירש אמרה בשיחה איתי שהיא ראתה בפסטיבל הזדמנות לקבל חשיפה נרחבת לשירה. אתר סיפרה על כתיבת **פתאום עכשיו, פתאום היום** :

"הולנדר [...] טלפן לי ושאל אם אהיה מוכנה לכתוב מלים למוזיקה שכתב. שמעתי אותה, והיא נעמה לי וכתבתי את המלים. אז לא הייתה עדיין כל מחשבה על תחרות [...] לאחר מספר שבועות הוא שוב צלצל אליי ושאל אם לא אתנגד שהוא ישלח את השיר לפסטיבל. לא התנגדתי. אני עצמי אינני מן הנשים הפעלתניות. לא היה עולה בדעתי להתעסק בכל מיני צעדים פורמליים של מילוי טפסים, הכנת העתקים וכו'. אז את כל זה עשה הוא"⁶⁹.

אתר כתבה שיר אהבה שיכול היה להיכתב בכל מדינה אחרת, אבל גם השנה נכתבו שירים בעלי אופי מקומי, כמו **מים לדוד**, המבוסס על סיפור מקראי ; **ילדי איננו ילד**, העוסק בחייל ששב ממלחמה ; ו**בעיר הזו שלום**, על הרצון ברגיעה בירושלים. גם **תרזה יפה** שייך לקבוצה זו, מעצם העובדה שהוא נכתב על ידי "המשורר הלאומי". אמריליו סיפר לי כי החזיק בדעה

⁶⁸ אחד השירים שלא התקבל לפסטיבל הוא **אם אעזובך** (גולדהירש, מוכיח), שהוקלט ב-1971 על ידי בשן. שיר נוסף שכנראה הוגש לפסטיבל זה נקרא **על חלקת הים** (טהרלב, כהן). הטקסט זכה לעוד שני לחנים נוספים לפחות – של רוזנבלום (הוקלט על ידי **להקת פיקוד המרכז**) ואמריליו (הוקלט על ידי אלי גורנשטיין). טהרלב וכהן אינם בטוחים אם השיר הוגש בשנה זו או ב-1971

⁶⁹ טלילה בן-זכאי, "הזוכים המאושרים", **מעריב**, 14 במאי 1970, עמ' 22

שפסטיבל זמר ישראלי צריך לתת חשיפה לדמויות היסטוריות מהיהדות שלא הרבו לכתוב עליהן, ולכן ביקש מרביקוביץ לכתוב שיר על חוני המעגל. השיר נכתב, אבל לפני שהיא מסרה לו אותו להלחנה, נודע לה שיוצר אחר מתכוון לכתוב על דמות זו (אמריליו אינו זוכר אם מדובר בשיר או ביצירה אחרת). רביקוביץ הבינה, כנראה, מה שכל אמן צריך להבין – שיצירתה צריכה לגלם, ולו במידה מזערית, סוג של חידוש או הליכה אל מעבר למה שנעשה עד אז וקיים בשדה⁷⁰, והיא סירבה שהשיר יולחן ויראה אור⁷¹. בעקבות זאת הציע אמריליו שתכתוב על דמות אחרת – רבי עקיבא. כך נולד השיר, שהתקבל לפסטיבל. בסך הכל, חמישה שירים – אותו מספר כמו בשנה שעברה – יכולים להיחשב ללוקאליים, לעומת שבעה שירים אוניברסליים.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"א (1971)

גם השנה נפתחה התחרות לקהל. הגיעו כ-700 שירים על גבי קלטות. את המיון הראשוני קיימה ועדה בת ארבעה מוזיקאים: בראון, רוזנבלום, לבנון ורפי בן-משה. ועדה זו הותירה בתחרות 50 שירים, ואלה נשפטו על ידי ועדה מורחבת שבה השתתפו ארבעת השופטים המקוריים ואיתם הזמרת יפה ירקוני; סא"ל יצחק גולן, קצין חינוך בצה"ל; שולי ארז (כיום, בריסקין), מדריכת ריקודי עם; משה רון, מורה למוזיקה; וצבי ארבל, מדריך להקות זמר. השיפוט נעשה על סמך קלטות בלבד, בלי ביצוע חי של זמרים.

אלה 12 השירים הנבחרים, על פי סדר השמעתם: 1. **ומתוך האור בעיניים**, רחל שפירא ואמריליו; 2. **חלומות של חושך ואור**, רביקוביץ ועלי עדשי; 3. **לא נדע הלילה** (במקור: טקסט אחר), טהרלב (במקור: פזמונאית אחרת) ואבנר קנר; 4. **נגן לי ירדן**, יעקב שרת ואמריליו; 5. **רגע שקט**, רות חשמן ויונתן שחם; 6. **טיול** (נקרא גם **טיול בגשם**), גולדברג ואליעזר פארלי; 7. **בגללי או בגללו**, מוטי גלעדי (מלים ולחן); 8. **הוא יצא**, אפרים רימון ושם-טוב לוי; 9. **אליק השחף שלי**, ליאורה ברש ודן זכאי; 10. **רק הירח**, אור ועמיהוד; 11. **ציפורים בראש**, אור ומתי כספי; 12. **כשאהיה זקן** (במקור: **קפה בחלב**), טהרלב (במקור: כנראה, שולה מגידו) ועדשי⁷².

אליק השחף שלי נכתב כנראה בידי העיתונאי דן רביב, שהחליט להחתים את אחותו, ברש. לפי **להיטון**, השיר נקרא במקור **פליקס השחף שלי**⁷³. **כשאהיה זקן** נשלח לפסטיבל עם טקסט אחר, **קפה בחלב** (הוא נכתב במקור להצגה **טעם הדבש**, שהועלתה בבימת **צוותא**, אך לא נכללה בה. את הפזמונים להצגה כתבה מגידו, ולפי עדשי היא זו שכתבה גם את **קפה בחלב**; מגידו עצמה התקשתה להיזכר בכך). גם **לא נדע הלילה** הוגש עם מלים אחרות (לא הצלחתי לגלות כיצד נקרא הטקסט ומי כתבה אותו)⁷⁴. בשני המקרים נעשתה פנייה לטהרלב שיכתוב טקסטים חדשים אחרי שהשירים נבחרו. ערב הפסטיבל ניתח חסון את 12 השירים ואמר: "מצד אחד יש כמה שירים בנוסח 'ביט', המזכיר את התקליטים האחרונים של אריק איינשטיין ושלוס חנוך. מצד

⁷⁰ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 310

⁷¹ אחרי מות רביקוביץ נמצא השיר בעיזבונה

⁷² אחד השירים שלא התקבלו הוא **היה הייתה** (גולדהירש, הולנדר), שהוקלט מאוחר יותר על ידי להקת **שומבצל** עם הסולן

עוזי מאירי

⁷³ דודו אורן, "מה הולך ועם מי?", **להיטון** 62, 7 במאי 1971, עמ' 18

⁷⁴ ראו בפרק הבא

שני, יש כמה מקצבים פשוטים ונחמדים בסגנון 'שירי הנפש' השקטים של ארץ ישראל הישנה"⁷⁵. כשנשאל במה עוסקים הטקסטים, השיב: "השנה, כשאנו עומדים אולי בסימן השלום – אין נושאים לאומיים וצבאיים"⁷⁶ (שיר אחד עסק בנופי הארץ – נגן לי ירדן – והוא השיר הלוקאלי היחיד בפסטיבל זה). ניתוח רשימת המחברים מעלה שרק מלחין אחד, אמריליו, נמנה עם 12 המלחינים המקצועיים שהשתתפו ב-1969. מלחין נוסף, עמיהוד, השתתף ב-1970. מבין השמות החדשים בולטים כספי, לוי וקנר, שעתידים להיות דמויות מובילות במוזיקה הישראלית בשנים הבאות. ברשימת הפזמונאים מופיעים טהרלב, אור ושפירא – שלושתם יוצרים פוריים וידועים.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ב (1972)

בשנה זו הוחלט לבסס את הפסטיבל על מלחינים מקצועיים. זאת, "בעקבות ביקורות רבות שהושמעו לאחר הפסטיבל האחרון. רוב הטוענים היו בדעה, שרמת השירים הייתה בינונית למדי, ותלו את הקולר בכך ששירים רבים נכתבו על ידי מלחינים חובבים"⁷⁷. לצד דבריו של ח"כ כ"ץ, המפורטים במבוא, הגיעה ביקורת ממי שהיה המנחה הקבוע של המופע, יצחק שמעוני, שגם כיהן כמנהל מחלקת התוכניות של הטלוויזיה. לדעתו, "רמת הפזמונים השנה הייתה ירודה"⁷⁸. בעקבות הביקורות הוקמה ועדה שדנה בדרכים לשפר את רמת הפסטיבל הבא⁷⁹ והוחלט לשנות מתכונת. המלחינים נבחרו על ידי ועדה ציבורית בראשות ד"ר אשר ריבלין, מרצה באוניברסיטת תל-אביב, ובה השתתפו גם המוזיקאים בראון, שריף ופיאמנטה, הפזמונאי חפר והעיתונאי עמנואל בר-קדמא. בפני הוועדה הוגשה רשימת מלחינים ישראלים, וכל אחד מחבריה העניק ניקוד לכל מלחין, לפי מפתח של 1 עד 5. סיכום הנקודות הוא שקבע את 12 המלחינים שהתבקשו לכתוב שיר לפסטיבל.⁸⁰

אלה המלחינים, שמות השירים ומחברי המלים, לפי סדר ההשמעה: 1. היימן, **פעמיים כי טוב**, לונדון; 2. וילנסקי, **קרן שמש, קרן זוהר**, טהרלב; 3. אמריליו, **השיר על ארץ סיני**, שפירא; 4. הירש, **ציון הלא תשאלי**, ר' יהודה הלוי; 5. דוד קריבושי, **חלקת אלוהים הקטנה**, אור; 6. רוזנבלום, **היו לי חברים**, חיים גורי; 7. קובי אשרת, **אל תעזבי אותי**, רביקוביץ; 8. הולנדר, **אדם לאדם**, תלמה אליגון; 9. כספי, **אחרי שנסעת**, שלמה גרוניך; 10. ארגוב, **בלדה על נערי שגדל**, אתר; 11. בעז שרעבי, **חיך וחיי**, ברק; 12. שמוליק קראוס, **טוב לי לשיר**, מנור.

שישה מהמלחינים השתתפו גם ב"פסטיבל המוזמן" הקודם, ב-1969: היימן, וילנסקי, אמריליו, הירש, רוזנבלום והולנדר. חמישה נוספים התבססו בשנים שחלפו מאז: קריבושי, אשרת, כספי, שרעבי וקראוס. המלחין הנוסף הוא ארגוב הוותיק. בסך הכל, הרשימה מכובדת ויוקרתית וכוללת שישה יוצרים שעתידים לזכות בפרס ישראל: היימן, וילנסקי, ארגוב, גורי, רביקוביץ ומנור. אשר לטקסטים – שניים התבססו על פסוקים מהתנ"ך (**פעמיים כי טוב, אדם**

⁷⁵ עמנואל בר-קדמא, "מה ומי בפסטיבל הלאומי", ידיעות אחרונות, 8 באפריל 1971, מוסף לילות השבוע

⁷⁶ שם

⁷⁷ (ללא שם מחבר), "יהורם גאון, אילנית ושישי קשת לא ישתתפו בפסטיבל הזמר של השנה", להיטון 106, 17 במאוס

1972, עמ' 3

⁷⁸ רות מקל, "אפרוש רק לאחר שאעלה את הרמה", להיטון 64, 4 ביוני 1971, עמ' 50-51

⁷⁹ רות מקל, "מסך שקוף", להיטון 63, 21 במאי 1971, עמ' 40

⁸⁰ (ללא שם מחבר), "יהורם גאון, אילנית ושישי קשת..."

לאדם), שיר נוסף עסק בחבל ארץ שנכבש על ידי צה"ל במלחמת ששת הימים (**השיר על ארץ סיני**), ושיר רביעי מבטא נוסטלגיה לנופים שונים (**חלקת האלוהים הקטנה**). בנוסף, בחרה הירש להלחין טקסט ידוע מהקנון היהודי (**ציון הלא תשאל**, הלוי), ורוזנבלום הלחין שיר של אחד היוצרים הבולטים באתוס הישראלי (**היו לי חברים**, גורי). בסך הכל, שישה טקסטים לוקאליים (50%).

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ג (1973)

בישיבתה של מליאת רשות השידור, שהתקיימה ב-25 בדצמבר 1972, נערך דיון "בשינויים שיחולו השנה באופיו של פסטיבל הזמר לרגל חגיגות הכ"ה [הכוונה היא לחגיגות ה-25 שנה להקמת המדינה, שתוכננו להיערך ביום העצמאות 1973, מועד הפסטיבל הבא]. הפסטיבל יהיה פתוח לכל ולא יוגבל למלחינים ומחברים מקצועיים. עם זאת, יוגבלו נושאי הפזמונים"⁸¹. בתכניית הפסטיבל לא נמצא אזכור להגבלת נושאים, גם לא בדיווחים בעיתונות; אולם במקורות שונים נכתב כי לכבוד יום העצמאות ה-25 נקראו המחברים לכתוב שירים "ברוח החג". אני מניח שאם הדבר היה מובא לידיעתם של הורקהיימר ואדורנו (Horkheimer and Adorno), הם היו רואים בכך הוכחה לצדקת מאמר שכתבו ב-1947, לפיו הצורות התרבותיות החדשות, עתירות הטכנולוגיה, מהוות רכיבים במערכת תרבותית מתוחכמת שקיומה מחסל את הסיכוי לאמנות ביקורתית. לטענתם, במסווה של הפצת תרבות להמונים, נוצרים תבניות אסתטיות ועולמות תוכן ומשמעות הממלאים תפקיד אידיאולוגי מרכזי בשירות המשטר⁸². השניים התכוונו אמנם למשטר קפיטליסטי, אבל אפשר לשער שגם תכנים בשירות הציונות לא היו מתקבלים בעיניהם באהדה.

לתחרות הוגשו 493 שירים, שנבחרו על ידי שלושה מוזיקאים – בראון, יצחק גרציאני ובן-משה. אלה 12 השירים הנבחרים לפי סדר השמעתם במופע⁸³: 1. **שיר בבוקר בבוקר** מאת אמיר גלבוע (מלים), שלמה ארצי וגדי קורן (לחן); 2. **תנו לנו יד ונלך**, צבי זליקוביץ' והולנדר; 3. **ליל חניה**, נתן אלתרמן ורוזנבלום; 4. **שיר כלולות**, נסים אלוני ועודד לרר; 5. **שיר לערב החג** (נקרא גם **שיר לערב חג**, במקור: **אגדת מצדה**), אתר (במקור: אליגון⁸⁴) והולנדר; 6. **יעלה ויבוא**, טהרלב ובני נגרי; 7. **יליד הארץ**, מנור ומישה סגל; 8. **רכבת העמק**, טהרלב ואמריליו; 9. **מי האיש**, אבינועם קורן ודני גרנות; 10. **את ואני נולדנו בתש"ח**, גלעדי ויגאל בשן; 11. **אצלך כמו תמיד**, יאיר קלינגר (מלים ולחן); 12. **נצח ישראל לא ישקר**, אלמגור ורוזנבלום.

רוב השירים עסקו בנושאים מקומיים: אהבת הארץ (**אצלך כמו תמיד**, **את ואני נולדנו בתש"ח**), העלייה (**יליד הארץ**), געגועים לתל-אביב הקטנה (**תנו לנו יד ונלך**), געגועים לעמק יזרעאל של פעם (**רכבת העמק**), מחתרת ניל"י (**נצח ישראל לא ישקר**), מוטיבים תנ"כיים (**יעלה ויבוא**, **מי האיש**). לאלה נוספו שלושה טקסטים מאת יוצרים מובילים בשירה ובדרמה – אלתרמן, גלבוע ואלוני. השיר ה-12 הוא **שיר לערב החג**, שלפי שמו אפשר לחשוב שהוא הולם את הרצון

⁸¹ טוביה מנדלסון, "יו"ר רשות השידור מביע צער", **דבר**, 26 בדצמבר 1972, עמ' 3.

⁸² מוטי רגב, **סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי**, עמ' 219.

⁸³ בין השירים שלא התקבלו היה **שיר היונה** (אור, כספי), שנשלח שוב לפסטיבל הבא והתקבל. הוא בוצע על ידי נתנאלה

⁸⁴ ראו בפרק הבא

לכתוב "ברוח החג", אולם תוכנו עוסק בנושא אחר, אובדן של בן משפחה⁸⁵ – מה שהופך אותו לחריג ולחתרני על רקע האווירה הפטריוטית. בעבר אמרה אתר שהיא "לא מסוגלת לכתוב לפי הזמנה: כשמבקשים ממני שיר על בחור ובחורה, 'יוצא' לי דווקא על ציפורים"⁸⁶ – מה שיכול להסביר את העובדה שהיא לא השתלבה במגמה ששלטה באותה שנה, לכתוב שירים בעלי אופי מסוים. את **שיר בבוקר בבוקר** הלחינו ארצי וקורן בלי לבקש רשותו מגלבו, וארצי אמר לי שהוא חשש שהדבר יעורר את כעסו של המשורר. **ליל חניה** הולחן ביוזמת יהורם גאון, שהתקשר לרוזנבלום והתעניין אם יש לו שיר עבורו לפסטיבל:

"ליאיר אמנם לא היה שיר כזה, אבל ספרו של אלתרמן עיר היונה היה מונח על יד הטלפון. יאיר עלעל בו במהירות ואמר ליהורם שיש לו שיר מוכן עבורו ואף נקב בשמו של השיר – **ליל חניה**. השניים קבעו להיפגש למחרת בבוקר [...] יאיר עבד כל הלילה על הלחנת שירו המורכב של אלתרמן, אבל יהורם גאון לא הגיע אליו למחרת וגם לא בימים שלאחר מכן ... יאיר לא ויתר ושלח את השיר לפסטיבל הזמר"⁸⁷.

סיכום

לחמשת הפסטיבלים התקבלו 60 שירים: 24 מהם נבחרו בעקבות פנייה למלחינים, ו-36 במסגרת תחרות פתוחה לקהל. לקראת כל חמשת הפסטיבלים הוקמו ועדות של אנשי מקצוע לצורך בחירת השירים או המלחינים, אבל במקרה אחד הוועדה לא הצליחה למלא את תפקידה – קרי, לבחור שירים מתאימים. מבין 60 השירים, 32 עסקו בנושאים אוניברסליים ויכולים היו להיכתב גם במדינות אחרות, ו-28 היו שירים לוקאליים, שכללו במילותיהם מוטיבים ישראליים או יהודיים או עסקו בנושאים הקשורים במדינה או בעם. בקטגוריה זו אני כולל גם שירים שעסקו במלחמה, שהיא אמנם נושא אוניברסלי, אך העיסוק בה בישראל, שנים אחדות לאחר מלחמה אחת (ששת הימים) או במהלך מלחמה אחרת (ההתשה), הופך את השירים עליה ללוקאליים. מבין המלחינים שהתחרו בשנים אלה, הפורה מכולם הוא אמריליו (שישה שירים), ואחריו הולנדר (חמישה), רוזנבלום (ארבעה), הירש (שלושה) והיימן (שלושה). הפזמונאי הפורה ביותר הוא טהרלב (שבעה שירים), ואחריו מנור, אתר, אור (ארבעה שירים לכל אחד) ורביקוביץ (שלושה).

⁸⁵ במספר מקורות מופיע כי אתר כתבה את השיר בעקבות מות אביה, אלתרמן, כשלוש שנים קודם לכן, אבל לא מצאתי מקור שבו היא עצמה אומרת זאת.

⁸⁶ טלילה בן-זכאי, "הזוכים המאושרים", מעריב, 14 במאי 1970, עמ' 22.

⁸⁷ קרן רוזנבלום-פולק (עורכת), תמיד עולה המנגינה: משירי יאיר רוזנבלום, ידיעות ספרים, תל-אביב, 2013, עמ' 102.

ב. בחירת הזמרים והמעבדים / תרומת הלהקות הצבאיות

פרק זה יוקדש לשלב שבו נבחרו הזמרים שיבצעו את 12 השירים וכן המוזיקאים שיעבדו כל אחד ואחד מהם. יוצרי השירים קיבלו זכות להחליט מי יבצע ומי יעבד את שיריהם, והדבר גם עוגן בתקנון, כך שעל פניו, לא היה אמור להתעורר כל מתח בין "המדינה" – קרי, רשות השידור – לבין היוצרים. בפועל, בדרך כלל היו ההחלטות מתקבלות בעקבות דיונים עם מארגני הפסטיבל, כשלעתים הגישו האחרונים הצעות בהתאם לשיקול דעתם, טעמים המוזיקלי או מידת הבולטות של זמרים ומעבדים מסוימים בשדה המוזיקה הישראלית בתקופה הנתונה. לעתים הבחירה הייתה מובנת מאליה: זה קרה כשהיוצר עצמו ייעד את שירו לזמר מסוים שאיתו עבד. במקרים אלה הנציח הפסטיבל שיתופי פעולה שחלקם הולידו להיטים גדולים או אלבומים ידועים. במקרים אחרים ויתרו היוצרים על הזכות להחליט מי יבצע את שירם, והטילו את מלאכת הבחירה על המארגנים. מקרים אלה משקפים מצב שבו "המדינה" משתלטת על התהליך – לעתים לשביעות רצונם של היוצרים, אבל במקרים אחרים, תוך ניצול חולשתם לכאורה (מקרה **לא נדע הלילה** הוא דוגמה לכך). במקרה אחד לפחות (**טוב לי לשיר**) נראה שהיוצרים "ניצחו" את "המדינה" בכך שניצלו את הבמה שניתנה להם כדי לקדם אינטרסים מסחריים.

בתקופה הנחקרת החלו להשתתף בפסטיבלים זמרים במדים, חברי להקות צבאיות. בכך נוצרה אחדות כוחות בין שני מוסדות תרבות שהיו קשורים בשתי זרועות שונות של המדינה – צה"ל, שהפעיל את הלהקות, ורשות השידור, שהפיקה את הפסטיבלים – וש"תור הזהב" שלהם הגיע בתקופה זוהה. לדעת סרוסי ורגב, "הצלחת הלהקות אפשרה לרבים מחבריהן גישה מיידית וישירה לאנשי מקצוע בתעשיית המוזיקה והתקשורת – קשר שאפשר את הצלחות הקריירה שלהם"⁸⁸. הקשר הזה אפשר גם את הופעותיהם בפסטיבל הזמר.

הלהקות הצבאיות

הלהקה הצבאית היא כינוי לקבוצת חיילים (על פי רוב שמונה עד 12), שהתגלה בהם כישרון בתחום המוזיקה ו/או המשחק ושהתלכדו לכדי גוף אמנותי. לפי יאיר רוזנבלום, שהרבה לעבוד עם הלהקות כמלחין, כמעבד וכמנהל מוזיקלי, ניצבו בפניהן שלוש משימות מרכזיות: "לטפח מיתוסים שהצבא, ובעקיפין גם המדינה, נזקקו להם; לבדר את החיילים במטרה לשחרר לחצים; ולעודד את גאוות היחידה בצד העלאת המורל הלאומי"⁸⁹.

הלהקות הצבאיות הראשונות בארץ הוקמו במסגרת הצבא הבריטי. בתקופה זו פעלו שלושה הרכבים: הלהקה הצבאית, קלעים-קלעים ומעין זה, שהיה הבולט ביותר. בתקופת מלחמת העצמאות פעלו חמש להקות: הצי'זבטרו (שהייתה שייכת לפלמ"ח ונחשבה ללהקה הבולטת), להקת הכרמל (השתייכה לחטיבת כרמלי), החישטרו (חטיבת גבעתי), להקת אילון

⁸⁸ אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 127-128.

⁸⁹ יאיר רוזנבלום, "הלהקות הצבאיות: מיתוסים וניחוחם", בתוך מוסיקה 12, מארס 1988, עמ' 32-36.

(חזית המרכז) והלהקה הצבאית הארצית (שירות תרבות כלל צה"ל). ההרכב הראשון שהוקם אחרי קום המדינה היה להקת הנח"ל (שתכניתה הראשונה הועלתה ב-1950), ואחריה הוקמו להקת פיקוד הדרום (1952), להקת פיקוד המרכז (1953), להקת פיקוד הצפון (1955), להקת גייסות השריון (1957) ולהקת חיל הים (1961). לצד שש הלהקות המרכזיות פעלו להקות קטנות יותר וצוותי הווי⁹⁰. ב-30 שנות המדינה הראשונות היו הלהקות הצבאיות תופעה מרכזית בתרבות הישראלית, הן בשל הכמות הגדולה של השירים שהקליטו, ושרבים מהם הפכו נכסי צאן ברזל של המוזיקה הישראלית הפופולרית, והן בזכות המספר הרב של אמנים ידועים שצמחו מהן. טלמון סבורה שהלהקות הביאו לידי ביטוי "את הזהות הישראלית התרבותית והלאומית: זהות 'עברית' של חבורה צעירה וקונדסית, מגובשת, מחויבת לאתוס הלאומי אך קוראת תיגר על ממסדיו הרשמיים ועל 'רשמיות' או טקסיות בכלל"⁹¹. לדעת סרוסי ורגב, חברי הלהקות היו לכודים בין שתי תפיסות מנוגדות:

"מן הצד האחד עמד הצורך הכללי ליצור מוזיקה שתשרת את הצרכים האידיאולוגיים של היחידה והצבא [...] מצד שני, הצעירים שהיו מעורבים בעשיית הלהקות היו מודעים היטב למגמות חדשות, לז'אנרים האופנתיים ולחידושים [...] שאפו ליישם מרכיבים מן המוזיקה המערבית ברפרטואר ובצליל של הלהקות. ואולם, דבר זה היה לעתים קרובות בניגוד למסגרת האידיאולוגית"⁹².

מר-חיים מצביע על קונפליקט נוסף:

"בעיני אנשים הקובעים מה נשמע [...] פקיד ממשלה וקציני חינוך, היא [הלהקה הצבאית] הייתה הפורמט האידיאלי להעברת תכנים מלמעלה, בעוד ששתייתם הטבעית של משתתפיה ומנהליה הייתה להשתלב במהירות האפשרית בבידור האזרחי"⁹³.

בתקופה שבה עוסק מחקר זה, ניכרת השפעתם של הרוק ושל המחזמר האמריקאי שיער על חברי הלהקות. השיר שמייצג השפעה זו באופן מובהק, טקסטואלית ומוזיקלית, הוא שיר **לשום** שהקליטה להקת הנח"ל ב-1969, אבל קיימות דוגמאות נוספות משנים אלה לשחרור מסוים מכבלים קודמים:

"בלהקת פיקוד הדרום [...], היה מדובר על בית מקדש שבו יושמעו מצעדי הפזמונים. מתי כספי ושירו **אני מת** [...] דיברו על 'לא אכפת לי המוצב, לא אכפת לי המצב'. ייחוס הפועל מ.ו.ת. ליחסי גבר-אישה, דיבור בלשון סלנג ונטילת הקדושה מהמוצב ודומיו לא היו אפשריים עד סוף שנות ה-60"⁹⁴.

⁹⁰ שמואליק טסלר, שירים במדים: סיפורן של הלהקות הצבאיות, יד בן צבי, ירושלים, 2007.
⁹¹ מירי טלמון, בלוז לצבר האבוד: חבורות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי, האוניברסיטה הפתוחה והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, תל-אביב, 2001, עמ' 180.
⁹² אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 129.
⁹³ יוסי מר-חיים, "מלהקה צבאית ללהקת קצב", בתוך: יוסי מר-חיים ואיר סתוי (עורכים), הכל זהב: הזמר העברי: הכל על השירים, הזמרים, הלהקות, הביצועים וההקלטות, ספריית מעריב, תל-אביב, 1993, עמ' 32.
⁹⁴ שם, עמ' 33. השירים שמוזכרים הם **אני בונה לי בית מקדש ואני מת**, שבוצעו בחלק השני של פסטיבל 1971 ו-1970 (בהתאמה) – ראו בפרק "תכנים כלליים".

רוזנבלום אמר שלא הייתה לו דילמה בין אידיאולוגיה להשפעות חיצוניות: "היינו משועבדים לקונצנזוס הלאומי ושוכנענו בקלות. היינו חלק מתרבות מגויסת... לא היה קשה לגייס אותנו, כי היינו מגויסים בהתנדבות"⁹⁵. על מידת המגויסות ניתן ללמוד מעדותו של מנור בנושא השיר **רק בישראל**, שהוא כתב (ללחן הירש) עבור להקת חיל הים:

"השיר נכתב כשיר מחאה אירוני קל, שביקש למנוף סיכות בבלון שהתנפח כאן אחרי מלחמת ששת הימים. דני ליטאי [במאי הלהקה] ואיר רוזנבלום הסכימו להכניס את השיר לתכנית, בתנאי שאוסיף בסופו כמה שורות הקוראות לצעירים להתנדב לחיל הים"⁹⁶.

בעיניי, יש מספר קווי דמיון בין פסטיבל הזמר ללהקות הצבאיות. ראשית, שני המוסדות מהווים מקרים שבהם גופים ציבוריים מפיקים מוזיקה פופולרית – תחום שנתון בדרך כלל בידי גופים פרטיים כמשרדי אמרגנות וכחברות תקליטים. בשני המקרים זה היה פופ בשירות המדינה: המדינה יזמה, הפיקה ומימנה יצירה והקלטה של שירים חדשים, כשבמקרה של הלהקות הצבאיות היא גם סיפקה חממה לטיפול כישרונות צעירים – חדרי החזרות בבסיסים שימשו, למעשה, בתי ספר למוזיקה ולמשחק. בנוסף, בשני המוסדות ניכרו קונפליקטים בין הצרכים והמטרות שהציב הממסד לבין השאיפות והטעמים של המשתתפים. מר-חיים מוצא דמיון בכך ש"הלהקה הצבאית היא פסטיבלית מטבעה – "אירוויזיונית" – לא מאפשרת הטלת ספק – לא בצורה וכמובן לא בתוכן"⁹⁷. עוד מכנה משותף הוא רוזנבלום, שהיה דמות דומיננטית הן בלהקות והן בפסטיבלים. להלן אפרט כיצד נבחרו המבצעים והמעבדים לשירים בחמשת הפסטיבלים, תוך הדגשת הקשר ללהקות הצבאיות.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשכ"ט (1969)

חסון, אלדמע ונאמן קיבלו בפסטיבל זה קרדיט על "הפקה ועריכה מוזיקלית". הם השלושה שבאחריותם היה לצרף זמר ומעבד לכל שיר.

עץ האלון: לפי המלחין אמריליו, מארגני הפסטיבל הציעו לו שיהורם גאון יבצע את השיר, ולא הייתה לו סיבה להתנגד: הוא העריך את יכולתו הקולית של גאון, שגם היה פופולרי מאוד באותה תקופה, בעקבות הופעתו במחזמר קזבלן. גם ההצעה ששמעון כהן יעבד את השיר הייתה של המארגנים. כהן עיבד את רוב שירי תקליט הסולו הראשון של גאון, כל העיר מרכלת עלינו, כך שהחיבור היה טבעי. **שיר ערש 1969:** המלחין לבנון בחר בזמרת אלכסנדרה, שאיתה עבד על הפקות רדיו של שירים בלדינו. לבנון גם עיבד את השיר. **על גל האבן הלבנה:** נמסר לביצוע יגאל בשן, שבאותה תקופה שירת כזמר סולן בפיקוד צפון. בשן היה האמן הראשון בתולדות הפסטיבלים שהופיע במדי צה"ל, ובכך נפתחת תקופה שבה הקשר בין הפסטיבל לגופי הבידור הצבאיים הוא הדוק במיוחד. הקשר נוצר במהלך שנות ה-60, כשרשות השידור החלה להקליט את תקליטיהן של הלהקות הצבאיות באולפניה. האחראי להקלטות אלה היה חסון, שנהג לבקר

⁹⁵ אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 129.

⁹⁶ אהוד מנור, אין לי ארץ אחרת, עמ' 39. השורות שנוספו לשיר ואינן מופיעות בנוסח המקורי הן "צנחנים הם צנחנים/ רק בישראל/ טייסים הם טייסים/ רק בישראל/ לא ינום ולא יישן/ התנדב לחיל הים/ רק בישראל"⁹⁷ יוסי מר-חיים, "מלהקה צבאית ללהקת קצב", עמ' 34.

בחזרות ובהופעות של הלהקות ולזהות כישרונות בולטים. בשן אמר לי שההזמנה להשתתף בפסטיבל הייתה הגשמת "חלום הישראלי" שהוחדר בו בילדותו בבית הוריו, שעלו מתימן. "אמא רצתה לגדל אותי כישראלי, בעיקר מבחינה תרבותית", אמר. "היא אמרה לי: 'תקשיב לדודאים ולנעמי שמר, לך לתנועת נוער. באנו לפה כדי להיות ישראלים'". בשן גם מתאר את החשיבות שניתנה בילדותו לשידורי הרדיו ומוסיף שמראשית דרכו האמנותית, עוד כשלמד בבית הספר למשחק רננים, הנחו אותו לשיר ברי"ש לשונית ולהקפיד על דיקציה מדויקת, בהתאם לסטנדרטים של קול ישראל. לדבריו, כשהזמינו אותו לפגישה בנושא השתתפות בפסטיבל, "מבחינתי זה היה להתקבל סופית לממסד, בגיל 18". בנסיבות אלה, הוא לא גילה עניין בשיר שהוצע לו, ולא תהה אם השיר ראוי בעיניו: "בכלל לא עלתה על דעתי האפשרות לומר: 'השיר לא נראה לי, תשמיעו לי שיר אחר'". העיבוד נמסר לגרציאני, שהיה מפקד תזמורת צה"ל. מכתבי אהבה: השיר בנוי כדואט, והועלה רעיון לשתף בו את חוה אלברשטיין, אך היא סירבה⁹⁸. השיר נמסר לביצוע עדנה גורן וקובי רכט, ששנה קודם לכן הוציאו תקליט משותף, שירי ששה ארגוב. העיבוד ניתן ללסלו רוט, שעבד שישה משירי אותו תקליט. בדרך חזרה: גם שיר זה בוצע על ידי חייל במדים – אבי טולדנו, שהיה חבר בלהקת גייסות השריון. הוא נבחר על ידי היוצרים מנור והירש, שבאותה תקופה כתבו לו שירים נוספים (איך עף הזמן, ראיתי את הקיץ). הירש גם עיבד את השיר, וזה היה אחד העיבודים הראשונים שלה לתזמורת סימפונית. הירש הייתה צעירה ממרבית המוזיקאים שעבדו לפסטיבלים באותן שנים, אולם היא הוכשרה לעיבודים סימפוניים בהיותה בוגרת אקדמיה למוזיקה ולימודי תזמור אצל המלחין הקלאסי נועם שריף. השיר הוצע תחילה לגאון, שהעדיף שירים אחרים על פניו. שיר בארבעה בתים: המלחין היימן ביקש שהמעבד יהיה כהן. אשר לביצוע, הוא קיבל את הצעת המארגנים למסור אותו לאילנית (במקור: חנה דרזנר), בהופעת בכורה כסולנית. מנהלה, שלמה צח (שבאותה עת היה גם בעלה ושותפה לצמד אילן ואילנית), אמר לי שהיה מתוסכל מכך שהצמד לא הוזמן להשתתף בפסטיבלים קודמים, חרף הצלחתו. לטענתו, ההשתתפות בפסטיבל נמנעה מהם משום ש"רשות השידור לקחה רק זמרים שהיו בלהקות צבאיות"⁹⁹. אנחנו היינו אאוטסיידרים והיינו צריכים להיאבק". לקראת הפסטיבל הנוכחי עקב אחר ליהוק הזמרים. כשנודע לו שעדיין לא נקבע מבצע לשיר בארבעה בתים, פנה לפזמונאי מנור והפציר בו "לדחוף מהצד שלו". מנור היה עם צח בקשרי עבודה: בין השאר, כתב לצמד את בשנה הבאה (ללחן הירש) שהצליח מאוד. הצלחה זו, לפי צח, הייתה אחד הגורמים ששכנעו את חסון לשתף את אילנית בפסטיבל. "בשבילי זה היה מהלך שהחדיר את אילנית לממסד", אומר צח. "הפסטיבל היה כל כך חשוב, שכל מי שהופיע בו, גם אם הגיע למקום האחרון, נחשב חלק מהממסד".

בלדה לחובש: המלחין נצר ביקש שגאון יהיה המבצע. הזמר הוזמן לפגישה שבמהלכה הושמע לו השיר, וזמן קצר לאחר מכן אמר לחסון: "לא אשיר את זה". לפי חסון, גאון חשש מהמטען הרגשי הכבד שהשיר נושא. לאחר מכן הוא התרצה. המעבד היה כהן. פראג: יוצר השיר, חנוך, היה באותה תקופה בקשרים מקצועיים הדוקים עם אריק איינשטיין: ב-1968 הוציא

⁹⁸ אמיר קמינר, "אחי, אחי שלי, צעק אז הפצוע..."

⁹⁹ סקירת משתתפי הפסטיבלים ב-1966 וב-1967, השנים שבהן הצמד אילן ואילנית היה פעיל, מעלה שאין ממש בטענת צח. אכן, רבים מהאמנים היו יוצאי להקות צבאיות (אריק איינשטיין, עדנה גורן, חדוה ודוד, מיכל טל, רן אלירן) אבל היו גם יוצאים מן הכלל, כמו מייק בורשטיין והפרברים.

איינשטיין את התקליט מזל גדי, שכל לחניו וחלק מתמליליו נכתבו על ידי חנוך, והשניים המשיכו לעבוד על פרויקטים משותפים נוספים, בהם התקליט והסרט שבול, האלבום פלסטלינה וסדרת תכניות הטלוויזיה לול. "הרעיון לשיר בא כתוצאה משיחה ביני ובין אורי זהר ואריק איינשטיין [...] בחרנו בנושא, כי הוא מציק לנו"¹⁰⁰, סיפר חנוך על פראג. היה זה טבעי שאיינשטיין יבצע את השיר בפסטיבל. לעיבוד בחר הזמר במיכאל (מישה) סגל, שעבד איתו באותה תקופה על התקליט פוזי. גם סגל, כהירש, למד תזמור אצל שריף. על כפיו יביא: המלחין רוזנבלום בחר כמבצעת את רבקה זהר, שהייתה חניכה שלו בלהקת חיל הים שאותה ניהל מוזיקלית. במסגרת הלהקה ביצעה זהר כסולנית את מה אברך שהלחין רוזנבלום וזכה לתהודה רבה. באותה שנה ביצעה שיר נוסף שלו – אוריאנה, במסגרת המופע צץ וצצה: ערב פזמוני אלתרמן. את על כפיו יביא עיבד וייס, שעבד גם את הגרסה הקודמת לשיר¹⁰¹. הפזמונאי טהרלב אמר לי שלא נהג להתערב בבחירת הזמרים והמעבדים של שיריו: מבחינתו, הוא סיים את העבודה עם כתיבת הטקסט, וסמך על המלחינים שיעשו בחירות נכונות. את הרוח: המלחין והמעבד בן-משה רצה שטולדנו יבצע את שירו: בן-משה היה המנהל המוזיקלי של להקת גייסות השריון שבה היה חבר הזמר, והוא גם הלחין את שיר הסולו הראשון שביצע טולדנו בלהקה – שלא לאהוב אותך. מכיוון ששני מלחינים ביקשו את טולדנו, הוא ביצע שני שירים. לילה בהיר: המלחין והמעבד וילנסקי ביקש גם הוא שגאון יבצע את שירו. גאון סיפר שהסכים לבצע שיר שלישי משום שהתקשה לסרב למוזיקאי כה בכיר. בהמשך אותה שנה הידק את קשריו איתו והוציא את האלבום בשירי משה וילנסקי. בהר הגלבוע: השיר נמסר לביצוע הפרברים ולעיבוד כהן. זה היה הפסטיבל החמישי ברציפות שבו השתתף הצמד (ב-1966 הם היו שלישייה לזמן קצר והופיעו בפסטיבל עם החבר השלישי, גיימי סימן-טוב). חסון אומר שחברי הצמד, יוסי חורי וניסים מנחם, אהבו את הפסטיבלים, וקל היה לשכנעם להופיע.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תש"ל (1970)

גם בפסטיבל זה כלל צוות ההפקה את חסון, אלדמע ונאמן שפעלו תחת הקרדיט "הפקה ועריכת המופע". משנה זו, כל שיר מבוצע על ידי זמר אחר, כך שהמפיקים נדרשו ל-12 מבצעים שונים.

פתאום עכשיו, פתאום היום: השיר, שבמהלך השנים זכה לכינוי אהבתיה, נשלח לפסטיבל בביצוע אריק יסני (לימים, סיני) מלהקת גולני, שהמלחין הולנדר היה המדריך המוזיקלי שלה, אבל אחרי קבלתו היו ניסיונות ללהק לו זמר מוכר. הוא הוצע לגאון, שסירב בנימוק ש"אינני בטוח לגמרי שזה יהיה הפזמון הזוכה [...] אני מעדיף שלא להסתכן"¹⁰². לאחר מכן הוצע לטולדנו, שגם הוא לא הסכים¹⁰³. לדברי חסון, הפתרון נמצא בזכות בן-משה, שהיה אחד הממונים בצה"ל על הלהקות הצבאיות וחשב ששלמה ארצי מלהקת חיל הים יכול להתאים (בן-משה אמר

¹⁰⁰ רמי דרומי, "מכופף הבנות" – מכופף את המוסכמות

¹⁰¹ ראו פרק קודם

¹⁰² אורי אלוני, "פתאום עכשיו, פתאום ראשון", להיטון 17, 15 במאי 1970, עמ' 19-22

¹⁰³ שם

לי שהוא לא זוכר זאת). "קיבלתי טלפון מחסון", סיפר לי ארצי, "באתי לפגישה, השמיעו לי את השיר והסכמתי לבצע אותו. לא הייתה לי דעה עליו ולא שאלתי את עצמי אם הוא לטעמי. באותה תקופה הייתי חסר דעה וחסר טעם. פשוט זרמתי". הבחירה בארצי עוררה, לפי הרמתי, הסתייגויות אצל הולנדר, שחשש כי העובדה שהשיר יבוצע על ידי אלמוני תפגע בסיכויי הזכייה שלו. ארצי הופיע במדים. העיבוד נמסר ללבנון. **ילדי איננו ילד**: שירם של גמזו וברקני נמסר לביצוע אלברשטיין, שכבר הקליטה שירים מאת גמזו (**אילו כל האוהבים, מה שיש לי לומר לך**). "לא השתגעתי על המלים, אבל נורא התלהבתי מהמנגינה", סיפרה¹⁰⁴. היא כנראה לא הרגישה מספיק חזקה כדי לדרוש שינויים כפי שעשו אחרים¹⁰⁵. את העיבוד הכין וילנסקי. **שמלת כלולות**: השיר ניתן לשלישיית **המעפיל** (עירית סנדנר, גדי אלון ואוהד שחם), אבל המבצעת המקורית שלו הייתה ריקה זראי, שלמענה נכתב. זראי הקליטה את השיר בפריז, בעברית ובצרפתית. אחרי ההקלטה החליטו היוצרים ברק והיימן לשלוח את שירם לפסטיבל, ולאחר שהתבשרו על קבלתו, פנה היימן, לדבריו, למנכ"ל סניף צרפת של חברת התקליטים **פיליפס**, שבמסגרתה הוקלט השיר, וביקש ממנו לגנוז את ההקלטה עד מועד הפסטיבל; זאת, כדי לעמוד בתקנון, האוסר את השמעת השירים לפני המופע. הבקשה נענתה. לדברי היימן, הבחירה בשלישיית **המעפיל** הייתה של אלדמע, והוא לא התנגד, ואילו הבחירה במעבד לבנון הייתה שלו. **ילדות**: השיר הוצע לטולדנו, שסירב לבצעו¹⁰⁶. לאחר מכן פנה המלחין עמיהוד לבשן וביקש להשמיע לו שיר שהתקבל לפסטיבל. בשן אומר שהפעם, בניגוד לשנה שעברה ("הייתי אז מוכן לשיר כל דבר, אפילו את **קול דודי**"), תהא אם הוא אוהב את השיר. התשובה הייתה חיובית. גם השנה הוא הופיע במדים. העיבוד היה של אלברט פיאמנטה. **תרזה יפה**: נמסר לביצוע ליאור ייני בעיבוד לבנון. **אהבת קיץ**: דליה עמיהוד סיפרה לי שהמארגנים הציעו למסור את השיר לעפרה פוקס, אבל המלחין מוסקוביץ', שגם עיבד, התעקש שהיא תהיה המבצעת (כך הוא אמר לה, לדבריה). השניים שיתפו פעולה בהקלטות רבות, בהן של שירי ילדים.

בעיר הזו שלום: השיר הוצע לבשן, שהסכים לבצעו, אולם אחרי ששמע את **ילדות** ביקש להחליף שיר¹⁰⁷. השיר ניתן לבסוף לצמד **דרום** (דני גולן וציון צדוק) בעיבוד של כהן. **רבי עקיבא**: לפי המלחין אמריליו, השיר נמסר לביצוע רבקה זהר במסגרת דין ודברים שקיים חסון עם המפיק אברהם דשא (פשנל), מנהלה של הזמרת, שביקש לשתף בפסטיבל אמנים שייצגו. אמריליו אומר שהוא התבשר על בחירת זהר כעובדה מוגמרת, ולא התנגד. המעבד היה לבנון. **מים לדוד**: אחרי שהשיר נכתב, פנה יוצרו, נוף, ל**אילן ואילנית**, הציע להם להקליט אותו ונענה בסירוב. גם לאחר שהשיר התקבל לפסטיבל, סירב הצמד לבצעו, כמו גם זמרים נוספים. לבסוף החליט חסון להציע אותו לשלישיית **הגשש החיוור** (גברי בנאי, שייקה לוי וישראל פוליאקוב), והוא פנה לאמרנגם דשא (פשנל) ונפגש עימם. לדבריו, חברי השלישייה לא הסכימו בהתחלה להיענות להצעה, אך לבסוף התרצו. נוף אומר שלא היה מעורב בתהליך כלל. העיבוד ניתן לגרציאני. **כוכבים בדלי**: גם במקרה זה פנה נוף ל**אילן ואילנית** והציע להם לבצע את שירו, וגם הפעם הם סירבו. השיר נמסר לצילה דגן, משוחררת טרייה **מצוות הווי של הנח"ל**, שביצעה אותו בפני ועדת השופטים בשלב

¹⁰⁴ בן שלו, "מסע בעקבות המלחין הנפלא והנשכח חיים ברקני", **הארץ**, 26 במאי 2010.

¹⁰⁵ ראו השירים **לא נדע הלילה**, **כשאהיה זקן ושיר לערב** **ההג**.

¹⁰⁶ דודו אורן, "טולדנו יוצא לכבוש את אירופה", **להיטון** 16, 1 במאי 1970, עמ' 13.

¹⁰⁷ (ללא שם מחבר), "בשולי הפסטיבל", **להיטון** 18, 29 במאי 1970, עמ' 8-9.

המיון¹⁰⁸. נוף אמר לי שהוא הסתייג מבחירת זמרת אלמונית, מחשש שהדבר יפגע בסיכויי הזכייה, אולם חסון התעקש שהבחירה מוצלחת. העיבוד הוא של פיאמנטה. **אם תבקשי**: נמסר לביצוע **הפרברים** ולעיבוד וייס. **אהבתה של תרזה די-מון**: זה היה אחד משני שירים שהוצעו לאילנית, בנוסף לשלושה שהוצעו לה כחברת הצמד **אילן ואילנית**¹⁰⁹. הבחירה נפלה על שיר זה, שאותו הלחינה ועיבדה הירש, מי שהפכה למלחינה הבולטת ברפרטואר שלה. הירש הלחינה לאילנית עשרות שירים, בהם רבים שזכו להצלחה (**כבר אחרי חצות, ושוב איתכם, אי שם, ללכת שבי אחריך, נחמה**). לדבריה, היא ייעדה לה את השיר כבר בשלב הלחנתו.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"א (1971)

חסון קיבל בשנה זו קרדיט של "עורך ומפיק", בעוד שאלדמע מסתפק בתואר "עורך משנה", ונאמן קיבל קרדיט של "ריכוז נקודות הצבעה". אני מעריך, אם כך, שבשנה זו היה חסון מעורב בתהליך בחירת הזמרים והמעבדים יותר מבעבר.

ומתוך האור בעיניים: שירים של שפירא ואמריליו נמסר לביצוע ששי קשת ולעיבוד וילנסקי. אמריליו אמר לי שלא הייתה לו מעורבות בבחירה, ושהכל נעשה במסגרת שיחות בין חסון לבין האמרגן צח, שהתעניין איזה מהשירים שנבחרו לפסטיבל יכולים להתאים לאמנים שייצג. **חלומות של חושך ואור**: נמסר לביצוע דגן ולעיבוד וייס. המלחין עדשי אמר לי שלא הייתה לו מעורבות בכך. **לא נדע הלילה**: הלחן של קנר נמסר לביצוע **הדודאים** (אמדורסקי וגוריון) ולעיבוד קריבושי. זהו אחד משני שירים שביצע אמדורסקי בפסטיבל, ובשני המקרים שונה הטקסט. לפי הרמתי, אמדורסקי היה באותה עת אדם בעל כוח, שנהג להציב דרישות גבוהות, הן מקצועית והן כספית (אנשים נוספים שמתוארים כך מפיה הם האמרגנים דשא-פישל וצח והמלחין שמוליק קראוס). לפי קנר, שהיה אז מלחין אלמוני, חייל בן 19, לא הייתה לו מעורבות בעבודה על השיר, והוא לא ידע שנעשו בו שינויים. בהתבסס על עדותו של קורן לגבי השיר השני שביצע אמדורסקי בפסטיבל (ראו בהמשך), אני מניח שהתהליך היה כזה: חסון סבר שהשיר מתאים ל**דודאים** והשמיע להם את השיר, ואמדורסקי השיב שהוא מוכן לבצעו בתנאי שייעשו בו שינויים. במקרה הזה, לטענת קנר, בוצעו שינויים מפליגים גם בלחן: הפזמון השתנה לגמרי, ונעשו שינויים גם במנגינה של הבתים. השוואה בין הטקסט המקורי¹¹⁰ לבין השיר שהושמע בפסטיבל מעידה שהמשקל שונה לגמרי, מה שמעיד שאכן נעשו שינויים משמעותיים בלחן. חסון טוען שתהליכים מסוג זה נעשו תמיד בשיתוף עם יוצרי השיר. **נגן לי ירדן**: בפעם השנייה נמסר שיר של אמריליו לביצוע זהר ולעיבוד לבנון. בעבר הוצע השיר לאילנה רובינא, שתקליט אותו לאלבום שלה, אבל היא סירבה¹¹¹. **רגע שקט**: השיר נמסר למוטי פליישר, שהיה סולן **להקת הנח"ל**. שבועיים לפני הפסטיבל החליט לבטל את השתתפותו, מסיבות שלא פורסמו, והשיר נמסר לדני גולן, חבר **צמד דרום**. העיבוד היה של וייס. **טיול בגשם**: נמסר לביצוע תמר רוזנפלד, בתו של מלחינו, פארלי. העיבוד נמסר לכהן.

¹⁰⁸ ראו פרק קודם

¹⁰⁹ (ללא שם מחבר), "אהבתה המתוכננת של תרזה די-מון", **להיטון** 20, 26 ביוני 1970, עמ' 6

¹¹⁰ ראו נספח א'

¹¹¹ אורי אלוני, "שתי פנים לפסטיבל", **להיטון** 61, 7 במאי 1971, עמ' 6-10

בגללי או בגללו: נמסר לשובבי ציון (אשרת, חנן יובל ורכט). פיאמנטה עיבד. הוא יצא:

מירי אלוני סיפרה לי שהפנייה אליה שתבצע את השיר נעשתה על ידי רוזנבלום, המעבד, מי שהיה באותה עת המדריך המוזיקלי של המלחין שם-טוב לוי בלהקת פיקוד המרכז. לדבריה, רוזנבלום העריך את כישרונו של לוי וביקש לעזור לו להשתלב בשדה המוזיקה: הוא עודד אותו לשלוח לפסטיבל שיר פרי עטו (ומכיוון שרוזנבלום ישב בוועדה באותה שנה, אני מניח שהוא סייע בקבלתו), ולאחר שהשיר התקבל, לקח על עצמו את מלאכת העיבוד וכן ליהק אליו את מי שהייתה עד לא מכבר סולנית להקת הנח"ל. אלוני, שגם היא הייתה חניכה של רוזנבלום בצבא, הסכימה לבצע את השיר. בעיניי זוהי עדות נוספת לקשר ההדוק בין הפסטיבל לבידור הצה"לי.

אליק השחף שלי: חסון אומר שהרעיון למסור את השיר לאושיק לוי היה שלו. העיבוד הוא של פיאמנטה. **רק הירח:** לפי המפיק צח, גם בשנה זו הייתה אילנית זמרת מבוקשת, ורבים ממחברי השירים ביקשו שתבצע את שירם. הוא ואילנית בחרו בשיר זה אחרי שנפגשו עם המלחין עמיהוד ושמעו את השיר מפיו, בליווי גיטרה. לדברי צח, בשנה זו הוא ואילנית כבר הרשו לעצמם לקבוע מי יעבד את השיר, והבחירה נפלה על וייס. **ציפורים בראש:** לחנו של כספי יועד מראש לשלישיית לא אכפת להם, שבה הוא היה חבר לצד גד אורון ויעקב נוי, איתם שירת בלהקת פיקוד הדרום. זהו מקרה ראשון בתולדות הפסטיבלים שאחד מיוצרי השיר שותף בביצוע, ונראה שזו השפעה של תופעת ה-Singer-Songwriter המאפיינת את הרוק. בהמשך נהג כספי לעבד שירים, אבל בשלב התחלתי זה של הקריירה שלו גויס מוזיקאי מנוסה יותר לעיבוד השיר – אילן מוכיח. **כשאהיה זקן:** השיר נמסר לביצוע שולה חן ואמדורסקי בעיבוד קריבושי. המלחין עדשי אמר לי שלא היה מעורב בבחירה. קורן, שהיה אז בעלה של חן, אמר לי שהוא ליווה אותה ואת אמדורסקי לפגישה עם חסון שבה הוצע להם השיר. לדבריו, אחרי שהשיר הושמע, אמר להם חסון שאם יסכימו לבצע את השיר, ילך לקראתם. לדעת קורן, חסון אמר זאת משום שהזמרים הביעו חוסר שביעות רצון מהטקסט, **קפה בחלב**, והוא ביקש לרמוז שהטקסט ניתן לשינוי. אני מניח שתהליך דומה עבר גם על **לא נדע הלילה**. טהרלב סיפר לי שבשני המקרים התבקש לכתוב מלים למנגינות קיימות אחרי שהשירים התקבלו. הפזמון של הטקסט המקורי החל במלים: "אם את אוהבת קפה בחלב/ בואי ונאהב יחדיו".

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ב (1972)

גם בשנה זו קיבל חסון את הקרדיט "עורך ומפיק", ואלדמע היה "עורך משנה". שלושה מהשירים בוצעו על ידי אחד מיוצריהם (בפסטיבל הקודם היה רק מקרה אחד כזה), מה שמעיד כי תופעת ה-Singer-Songwriter התחילה לתפוס תאוצה.

פעמים כי טוב: שירם של לונדון והיימן נמסר לביצוע **הפרברים** בעיבוד כהן. היימן אמר

לי שלא הייתה לו מעורבות בבחירה, בין השאר משום שבאותה תקופה חי בלונדון. **הפרברים**

ביצעו שירים רבים שלו בעבר: **ריח תפוח, אודם שני, אילו כל האוהבים, רק הז קולך** ועוד. **קרן**

שמש, קרן זוהר: המלחין וילנסקי עיבד את השיר ובוחר כמבצעת את עדנה לב, משוחררת טרייה

מלהקת פיקוד הצפון. **השיר על ארץ סיני:** נמסר לביצוע ארצי ולעיבוד פיאמנטה, שבאותה

תקופה היה שותף של ארצי בחברה להפקת תשדירי פרסומת. **ציון הלא תשאל:** המלחינה הירש

גם עיבדה ובוחרה כמבצעת את אופירה גלוסקא, יוצאת **צוות הווי של הנח"ל**. לדבריה, גלוסקא

הייתה בין המבצעים היחידים שהמנעד הקולי שלהם היה רחב מספיק כדי להתמודד עם הדרישות שהציבה המנגינה. חלקת האלוהים הקטנה: נמסר לביצוע בשן ולעיבוד וייס. היו לי חברים: רוזנבלום, שהלחין את המלים של גורי, גם עיבד ובהר לביצוע השיר את שלישיית פיקוד המרכז, שבה היו חברים דורית ראובני, גיא יפה ושלוש קולר. ראובני ביצעה קודם לכן, במסגרת צוות הווי של חטיבת הצנחנים, שיר נוסף שהלחין רוזנבלום למלים של משורר (אלתרמן) – מסביב למדורה. מאוחר יותר מסר רוזנבלום לשלישייה את סוף הנפילה, שהלחין למלים של רביקוביץ ובוצע בערב שירי משוררים שהפיקה גלי צה"ל. השלישייה הופיעה בפסטיבל במדים.

אל תעזבי אותו: נכתב לתקליט של אלוני¹¹², אך אחרי שהמלחין אשרת קיבל הזמנה להשתתף בפסטיבל, החליט שזה יהיה השיר שייצג אותו. השיר בוצע ועובד על ידו עם קובי רכט. אדם לאדם: נמסר לביצוע שושנה דמארי ולעיבוד כהן, שהיה המלווה שלה בהופעותיה. אחרי שנסעת: השיר, שברבות הימים זכה לשם ואותך, בוצע על ידי מלחינו, כספי. על העיבוד חתום גרוניך, שחיבר את המלים. הלחן נכתב במקור לשיר של אלמגור על הארובה של רידינג¹¹³. את המלים החדשות כתב גרוניך בהתאם ללחן הקיים. כספי וגרוניך העלו בהמשך מופע משותף בשם מאחורי הצלילים. בלדה על נערי שגדל: נמסר לביצוע רובינא ולעיבוד וייס. רובינא רצתה לבצע שיר של ארגוב, ואחרי שהתברר ששיר שלו נכלל בפסטיבל, פנתה אליו ידידתה המפיקה דליה גוטמן ושכנעה אותו שרובינא מתאימה לביצוע השיר. חינך וחיי: המלחין שרעבי גם ביצע. פיאמנטה עיבד. טוב לי לשיר: מילות השיר נכתבו עבור הרכב חדש שכלל את גיוזי כץ והדודאים. השלושה קיימו באותם ימים חזרות על מופע בשם הטוב, הרע והנערה, שהתבסס על שירים מתוך סרטים ומחזות זמר אמריקאיים, והופיעו בפסטיבל תחת שם זה. כשקיבל קראוס הצעה להשתתף בפסטיבל, בחר בלחן קיים, לו כתב טקסט בשם שישי חם, ולפי להיטון ביקש מיעקב רוטבליט שיכתוב מלים חדשות. רוטבליט סירב, והפנייה הבאה נעשתה למנור, שהיה שותף במופע החדש כמתרגם וכפזמונאי. לדברי צדי צרפתי, הבמאי, ההשתתפות בפסטיבל נועדה לשמש יחסי ציבור למופע. מסיבה זו התבקש מנור לשלב בטקסט את המלים המרכיבות את שם המופע. ואכן, שלוש מלים אלה חוזרות פעמים רבות: "בא לי לשיר על טוב/ טוב לי לשיר על רע/ בא לי לשיר, נערה [...]" מי יגיד מה זה טוב/ מי כאן מחליט מה זה רע [...] בא לי לשיר בטוב/ טוב לי לשיר ברע/ בא לי לשיר, נערה" ועוד. העיבוד היה של וייס, שניהל מוזיקלית את המופע. השיר עם מילותיו המקוריות מופיע באלבום של קראוס מדינת ישראל נגד קראוץ שמואל.

פסטיבל הזמר והפזמון הישראלי תשל"ג (1973)

בצוות ההפקה אין שינוי. בתכנייה נכתב: "כל מבצעי 12 השירים נבחרו על ידי המלחינים שכתבו את השירים. רשות השידור מילאה בזאת אחד מסעיפי התקנון המקנה זכות זו לכותבי השירים". אני מניח שהערה זו נכתבה בעקבות תלונות של זמרים שלא נבחרו להשתתף: בכך הודיעה הרשות שלא היא בחרה את הזמרים, ולכן אין לבוא אליה בטענות בנושא זה. מספרם של יוצאי הלהקות הצבאיות היה גדול במיוחד הפעם. בדבר מצאו כי "את 12 שירי הפסטיבל יבצעו

¹¹² (ללא שם מחבר), "בשולי הפסטיבל", להיטון 112, 28 באפריל 1972, עמ' 8-9

¹¹³ מתי כספי, האתר הרשמי, <http://www.matticaspi.co.il/collaborations/sgrunich.shtml>

לא פחות מ-23 זמרים, ורק שניים מהם לא היו בלהקה צבאית¹¹⁴. עוד נכתב: "עוד לא היה פסטיבל זמר כה בלתי נוצץ בשמותיו, כה צעיר ורענן. שוו בנפשכם פסטיבל ש'זקן הסגל' של זמרי הוא בן 28 בלבד, בעוד הממוצע הוא אי שם בתחילת שנות ה-20"¹¹⁵.

שיר בבוקר בבוקר: ארצי, שהלחין את השיר עם קורן, היה גם המבצע, בליווי מקהלת רקע שהורכבה משתי שלישיות – אף אוזן גרון (יובל דור, עמי מנדלמן ויקי רוטשטיין, יוצא להקת חיל התותחנים) ו**בנות חווה** (נגה אשד, תמי אשל ועידית חיים, יוצאות צוות הווי של הנח"ל). זוהי הפעם הראשונה שנעשה בפסטיבל שימוש במקהלה כזו, והדבר אירע בהשראת תחרויות זמר מחו"ל שהחלו להיות משודרות בישראל, ובעיקר תחרות הזמר של האירוויזיון ו**פסטיבל סן-רמו**. פסטיבל זה נערך ב-7 במאי 1973, חודש בדיוק אחרי תחרות הזמר של האירוויזיון הראשונה שבה השתתפה ישראל ושהועברה לראשונה בשידור חי בארץ (7 באפריל 1973). בתחרות זו נעשה שימוש במקהלות רקע, כך שלא מן הנמנע שהייתה השפעה ישירה. העיתונאי עמוס אורן כתב על כך: "אחרי שראינו דברים כאלה בתכניות טלוויזיה זרות, ושמענו אותם מעל גבי תקליטים – אנחנו מברכים שסוף-סוף למדנו מהגויים"¹¹⁶. רוטשטיין סיפר לי כי הוא ושותפיו לשלישייה לא התלהבו להופיע כמלוויים, אך חסון שכנע אותם תוך הבטחה שיתן להם, בתמורה, שעות הקלטה בחינם באולפני הרשות. ההבטחה קוימה, והשלישייה ניצלה זאת להקלטת שלושה שירים¹¹⁷. גם העיבוד הביא חידוש: הוא נמסר לירון גרשובסקי בן ה-23, שהיה פסנתרן בהפקות שונות, בהן המופעים שקיים בארץ מייק בראנט. גרשובסקי סיפר לי שהוא למד תזמור אצל שריף, וזה המליץ עליו בפני חסון. בעקבות זאת הוזמן לבחינה אצל וילנסקי, עבר אותה בהצלחה והחל לכתוב עיבודים לתכניות רדיו. תנו לנו יד ונלך: נמסר לביצוע עירית דותן, יוצאת להקת פיקוד הצפון. לבנון עיבד. ליל חניה: גאון, שלמענו הולחן השיר¹¹⁸, סירב לבצעו, והשיר עבר מספר גלגולים עד שהתגבש הרכב מבצעיו. בין השאר, הוא הוצע לאלברשטיין¹¹⁹. נשקל גם רעיון לשתף בו את רותי נבון. בהמשך גובשה שלישייה שכללה את חנן יובל והצמד סוזן ופרן (סוזן דבור ופרן אבני), אולם הצמד פרש. יובל רצה להיות סולן, אבל המלחין רוזנבלום התנגד¹²⁰ והחליט לצרף שני זמרים שהיו חניכים שלו בלהקת הנח"ל – ירדנה ארזי ואפרים שמיר (השניים ביצעו כסולנים במסגרת הלהקה את שירו מי היה החולם). שלישיית אף אוזן גרון צורפה כמקהלת רקע. העיבוד חולק בין רוזנבלום (עיבוד קולי) וגרשובסקי (תזמורת). שיר כלולות: השיר הוצע לשלישיית הגשש החיוור, שהרבחה לעבוד עם מחבר המלים, נסים אלוני¹²¹. השלישייה סירבה. גם ששי קשת קיבל הצעה לבצע את השיר, שנענתה בשלילה, שכן אמרגנו צח "חשב שבתור אליל נוער אני צריך לשיר שיר קצבי יותר"¹²². השיר בוצע לבסוף על ידי יזהר כהן, יוצא צוות הווי של הנח"ל. העיבוד נמסר לגרציאני. שיר לערב החג: מיירי אלוני, שבאותה תקופה

¹¹⁴ יעקב בר-און, "פסטיבל הזמר והפזמון", דבר, 26 באפריל 1973, עמ' 14

¹¹⁵ שם

¹¹⁶ עמוס אורן, "פסטיבל ארוך אל תוך הלילה", להיטון 169, 1 ביוני 1973, עמ' 23

¹¹⁷ אחד מהשלושה היה דמעות של מלאכים, שאותו קיבלה השלישייה ממלחינו, יוני רכטר, ששירת איתם בלהקה הצבאית. זו הייתה ההקלטה הראשונה של השיר

¹¹⁸ ראו פרק קודם

¹¹⁹ עמוס אורן, "חזה חוזרת לנמל הבית", ידיעות אחרונות, 2 בספטמבר 1983, מוסף 7 לילות, עמ' 8

¹²⁰ דודו אורן, "בשולי הפסטיבל", להיטון 167, 18 במאי 1973, עמ' 13

¹²¹ שם

¹²² יואב בירנברג, "מעבר לקשת", ידיעות אחרונות, 4 בדצמבר 2014, מוסף 24 שעות, עמ' 22

הייתה פופולרית מאוד, בעקבות השתתפותה במופע שירי נעמי שמר, קיבלה הצעה לבצע את השיר. לדבריה, היא אמרה שהיא אוהבת את הלחן אבל מתקשה להתחבר למלים. בעקבות זאת פנה חסון לאתר, שכתבה מלים חדשות. כך הפך אגדת מצדה של אליגון¹²³ לשיר לערב החג¹²⁴. העיבוד הוא של וילנסקי. יעלה ויבוא: המלחין והמעבד נגרי רצה שנבון תבצע את שירו¹²⁵. משהדבר לא הסתייע, פנה לגיא יפה, יוצא שלישיית פיקוד המרכז, שגם הוא סירב¹²⁶. מי שהשיב בחיוב היה גידי גוב, בוגר להקת הנח"ל. ליוותה אותו מקהלת רקע בהרכב שליווה את ארצי.

יליד הארץ: השיר של מנור וסגל נמסר לאלי מגן, שכבר ביצע שיר קודם שלהם – עד סוף הקיץ. סגל גם עיבד. רכבת העמק: אמריליו בחר בראובני, שהקליטה לחנים שלו עוד כחיילת, בהם היום היום, יש פרחים והאיש מן הבקעה. העיבוד הוא של וייס. מי האיש: המלחין גרנות גם ביצע. העיבוד נמסר לאלדד שרים. את ואני נולדנו בתש"ח: שמה של נבון הוזכר גם בהקשר לשיר זה, כשהפעם הרעיון היה שתבצעו עם בעלה באותה תקופה, יוני נמרי¹²⁷. לבסוף נמסר השיר לעדנה לב, ששירתה עם המלחין בשן בלהקת פיקוד הצפון, ולמקהלת הרקע שהורכבה משתי השלישיות. שרים עיבד. אצלך כמו תמיד: שירו של קלינגר בוצע על ידי הצמד סילבן ויאיר (סילבן מרגי ויאיר קלינגר), שפעל בצרפת, וזו הייתה אחת מהופעותיו הראשונות בישראל. מרגי וקלינגר הם שני הזמרים היחידים בפסטיבל שלא היו חברים בלהקה צבאית, כפי שהוזכר בדיעה שצוטטה לעיל. קלינגר בן ה-28 הוא "זקן הסגל" שהוזכר באותה ידיעה. העיבוד נמסר לגרשובסקי. נצח ישראל לא ישקר: זה השיר שנמסר לנבון, יוצאת צוות הווי פיקוד הדרבה. העובדה שהייתה מבוקשת למספר שירים מעידה על ההערכה לה זכתה. השיר נכתב להקת פיקוד המרכז, אך לא הוקלט לבסוף¹²⁸. לביצוע השיר בפסטיבל הוקמה מקהלת רקע שכללה את השלישיות אף אוזון גרון ושוקולד מנטה מסטיק (ארזי, רותי הולצמן ותמי עזריה – יוצאות להקת הנח"ל). העיבוד הקולי היה של המלחין רוזנבלום, והתזמורת של דורון סלומון.

סיכום

63 זמרים נבחרו להשתתף בביצוע השירים שהתחרו בפסטיבלים בשנים אלה, ורק 18 מהם לא שירתו בלהקה צבאית. מבין 45 הזמרים ששירתו, שישה הופיעו במהלך השירות, במדים (שלושה חזרו לפסטיבל כאזרחים). הזמרים הבולטים היו בשן, אילנית, זהר, ארצי והפרברים, שכל אחד ביצע שלושה שירים בשלושה פסטיבלים. גאון ביצע גם הוא שלושה שירים – בפסטיבל אחד. רכט ביצע שלושה שירים, אבל אף לא אחד מהם כסולן. המעבדים הבולטים: וייס (תשעה שירים), כהן (שמונה), לבנון (שבעה) ופיאמנטה (שישה).

¹²³ ראו נספח א'

¹²⁴ השיר הולחן שוב על ידי יוריק בן דוד והוקלט בביצוע להקת פיקוד הדרום עם הסולנית חנה לסלאו תחת השם מצדה.

בהמשך עשתה אליגון שינויים בטקסט, הלחינה וביצעה אותו בעצמה

¹²⁵ דודו אורן, "בשולי הפסטיבל"

¹²⁶ שם

¹²⁷ שם

¹²⁸ דודו אורן, "מה הולך ועם מי?", להיטון 165, 4 במאי 1973, עמ' 13

ג. החזרות הראשונות/ בואו של הרוק ונוכחותו לצד הז'אנר הקיים

"במרתף הבניין שבקומתו העליונה שכן משרדו של האמרגן א' דשא פשנל. פסנתר. יאיר יושב למולו. עומדת לצדו. יאיר והזמרת מכירים. סומכים אחד על השני. פשנל נכנס ומבקש להקשיב לשיר. נרגשים השניים, יאיר והזמרת. ופורץ השיר ומסתלסל, מלא תקווה, ופשנל הגדול, דמעות נקשרות בעיניו, יניח ידיו על כתפיו, ורגע של דממה מבורכת ממלא את המרתף"¹²⁹.

כך תיארה רבקה זהר את החזרות שקיימה עם רוזנבלום על השיר **על כפיו יביא**. חזרות אלה הן השלב הבא בעבודה על הפסטיבלים: הזמרים והמעבדים נבחרו, ועכשיו הוטל עליהם לעבוד על שירם לקראת החזרות וההקלטות. שלב זה של העבודה מאופיין בכך שאין בו מעורבות של "המדינה" – קרי, של מארגני הפסטיבל. חסון סיפר שהוא פשוט שלח את הזמרים והמעבדים "להכין שיעורי בית" וציין בפניהם מועד שבו עליהם להיות מוכנים. מתברר, אם כך, שלפחות בשלב זה של העבודה נשמרה האוטונומיה של הפעילות האמנותית, שהוזכרה לעיל¹³⁰, ולא הייתה התערבות של גורמים חיצוניים במעשה היצירה. לפי רגב, העובדה שיצירות שונות של תרבות פופולרית זכו להכרה (recognition) כעשייה אמנותית ממשית, בדומה ליצירות של אמנות גבוהה, נובעת, בין השאר, מהקפדה זו¹³¹. עם זאת, חלק ממעבדי השירים היו מוזיקאים ותיקים שעבדו עם הרשות בקביעות, כך שניתן לראות בהם נציגים של הממסד, גם אם לא רשמית. מעבדים אלה גם שימשו כ"מבוגרים אחראים" ביחס לזמרים, שרובם היו צעירים מהם.

פרק זה של עבודתי יתייחס לשלב זה של התהליך, שבו השירים עוברים לטיפול המבצעים והמוזיקאים ומתחילים לקבל "אריזה" קולית וכלית. ברוב המקרים נעשתה העבודה בהתאם למה שהיה מקובל בזרם המרכזי של המוזיקה הישראלית באותה תקופה, ואילו בשירים אחרים ניכרה השפעת ה"רוקנרול" או ה"רוק" – סגנון שחדר לתרבות הישראלית בשנים אלה והיווה אנטיתזה לסגנונות קודמים.

מהפכת הרוק

ביולי 1955 כבש השיר **We're Gonna Rock Around the Clock** (בביצוע ביל היילי והקומטס (Bill Haley and the Comets) את המקום הראשון במצעד הפזמונים של השבועון האמריקאי **Billboard**. עיתונאי רוק, לפי רגב, נוהגים לראות באירוע זה את תחילתו של "עידן הרוק" ואת פריצתו של ה"רוקנרול" (ובקיצור, "רוק") – סגנון שביקש למרוד במה שאפיין את המוזיקה הפופולרית עד אותם ימים¹³².

¹²⁹ קרן רוזנבלום-פולק (עורכת), תמיד עולה המנגינה, עמ' 230

¹³⁰ ראו בפרק "בחירת השירים"

¹³¹ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 172

¹³² מוטי רגב, רוק: מוסיקה ותרבות, דביר, תל-אביב, 1995, עמ' 44

במשך שנים רבות זכתה המוזיקה הפופולרית להתייחסות מזלזלת. ב-1941 כתב עליה אדורנו מאמר חריף, בו טען כי המוזיקה הפופולרית מעניקה לקהל סיפוק מיידי אך רדוד, שתומך במובלע בחברת הצריכה של המשטר הקפיטליסטי¹³³. עם התפתחותה של מוזיקת הרוק נשמעה ביקורת על המוזיקה הפופולרית גם מכיוונם של יוצרים ומבצעים מתחום זה, שתורגמה לניסיונות ליצור מוזיקה אחרת, שתהיה, לדעתם, אותנטית יותר. אותנטיות זו, לפי רגב, באה לידי ביטוי במספר מרכיבים¹³⁴. מבחינה מוזיקלית התאפיין הרוק במקצבים מהירים, שמבטאים נהנתנות וגופניות, וזאת בניגוד לפופ המסורתי, בו נעשה שימוש במקצבים איטיים יותר. גם מבחינה טקסטואלית נוצר הבדל: מבקרים מציגים את שירי הרוק כעמוקים, אישיים ובעלי אמירה במגוון נושאים, בעוד שהטקסטים במוזיקה הפופולרית מוצגים כבנאליים, בעלי חריזה שחוקה ונמנעים מהבעת עמדה. ברוק גם התבסס הדגם של "אמן יוצר" – זמר שמבצע מוזיקה שאותה כתב והלחין בעצמו, והנטייה היא להעריך אותו כמי שמבטא את האמת הפנימית שלו ומביע תחושות ורגשות בצורה אותנטית ומחויבת. הבדל נוסף בין רוק לפופ טמון בצורת השירה: ברוק עוצבה השירה באמצעות מיקרופון כדפוס הבעה ייחודי, וזמרים משתמשים בו כדי להעביר תחושות ורגשות שלא יכולים לעבור ללא מיקרופון. ברוק יש גם מבצעים שלא היו נחשבים ל"זמרים" לפי המסורת הקלאסית, משום שהקול שלהם צרוד או משום שהמנעד שלהם אינו די רחב. כמבצעי רוק הם נחשבים זמרים לכל דבר, משום שהדגש ברוק הוא על הפגנה רגשית: גניחות, צעקות ולחישות אינם מקובלים בשירה מסורתית, אך במוזיקת רוק הם יכולים להוות סימן להבעה רגשית של תוכן ומשמעות. עוד הבדל משמעותי בין פופ לרוק: הליווי התזמורתי. בעוד שבפופ נעשה שימוש תכוף בתזמורות סימפוניות עם כלי מיתר ונשיפה, כלי הנגינה המרכזי ברוק הוא הגיטרה החשמלית.

אידיאולוגית, רגב מסביר שמוזיקת הרוק נתפסה ככזו שהמסרים המרכזיים שלה הם התרסה והנאה, כשהמוזיקה שנחשבת טובה ואמיתית היא זו שמבטאת מסרים אלה בעוצמה, בכנות ובאמינות¹³⁵. טסלר, קטורזה ואחרים קושרים בין הרוק לבין "תרבות הנגד" שהתפתחה בעולם המערבי בשנות ה-60 וביטאה מחאה נגד הממסד והקפיטליזם. קטורזה טוען שמוזיקת הרוק הייתה "שופר של רעיונות שנבעו מ'תרבות הנגד': החל באורח חיים בוהמיני של ההיפים [...], דרך אתוס האחוה הרב-גזעית של מרטין לותר קינג ושל תנועת זכויות האזרח [...], ולעתים גם המסרים הפוליטיים של התנועות הרדיקליות של הסטודנטים"¹³⁶. טסלר מייחס לתרבות זו את השינוי שעבר הרוק בשנות ה-60¹³⁷.

את ההיסטוריה של הרוק נהוג לחלק למספר תקופות. הראשונה, מ-1955 עד 1958 לערך מכונה "תקופת הרוקנרול", והשנייה, מ-1964 עד 1971-1972 מזוהה כ"שנות ה-60"¹³⁸. תקופה זו, החופפת לשנים שבהן מחקר זה עוסק, מאופיינת בהופעת הרוק הבריטי. לפי רגב, למוזיקה שחברה בשנים אלה הייתה השפעה ארוכת טווח על חלק ניכר מהמתרחש במוזיקה גם לאחר 20

¹³³ תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, אסכולת פרנקפורט, ספריית פועלים, תל-אביב, 1993

¹³⁴ מוטי רגב, רוק: מוזיקה ותרבות, עמ' 101-134

¹³⁵ שם, עמ' 69

¹³⁶ ארי קטורזה, "השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבולל", בתוך: מוזיקה בישראל, עמ' 82-110

¹³⁷ שמואליק טסלר, שירים במדים: סיפורן של הלהקות הצבאיות, עמ' 232

¹³⁸ מוטי רגב, רוק: מוזיקה ותרבות, עמ' 44

שנה. בתקופה זו חדר הרוק גם לישראל. לדעת סרוסי ורגב, חלוצי הרוק בישראל היו חברי "להקות הקצב" כמו הצ'רצ'ילים, השמנים והרוזים והכוכבים הכחולים שהופיעו במועדונים ברמלה ובבת-ים, אבל מי שעשה לרוק "ישראליות" בכך ש"העלה אותו לארץ" והטמיע אותו במוזיקה הישראלית היה אריק איינשטיין במפגשיו האמנותיים עם שלום חנוך ועם הצ'רצ'ילים בסוף שנות ה-60.¹³⁹ סרוסי ורגב, וגם קטורה, קוטנר ואחרים, סבורים שאלבומיו של איינשטיין פוזי ושבול היו האלבומים הישראליים הראשונים שנוצרו בהשפעה ברורה של מוזיקת רוק. עם זאת, שני החוקרים הראשונים טוענים שהרוק הישראלי באותן שנים היה רחוק ממאפייני רוק כמו זעם, חרדה, נהנתנות ומיניות. "אימוץ ויישום הרוק במוזיקה הישראלית התבטא בעיקר בהיבטים של צורה מוזיקלית ואסתטית, תהליכי יצירה ומודעות אמנותית", טוענים סרוסי ורגב ומונים כאן את המרכיבים הבאים: "תזמור חשמלי ואלקטרוני, עבודת אולפן, הגשה קולית אקספרסיבית, הדגשת היותם של המוזיקאים יוצרים, ולא רק מבצעים, ומלים שעסקו בנושאים אישיים ולעתים ביקרו את המציאות החברתית, הפוליטית והאידיאולוגיה בישראל".¹⁴⁰

מרכיבים אלה חדרו גם לפסטיבל הזמר. נושא התזמור החשמלי והאלקטרוני התבטא בכך שהחל מ-1969 נוספה לתזמורת חטיבת כלי קצב.¹⁴¹ מרכיבים אחרים התבטאו במספר שירים, ובראשם **פראג** בביצוע איינשטיין, שאחרי הפסטיבל שובץ באלבום פורץ הדרך פוזי (בעיבוד אחר). השאלה היא, איך להגדיר את אותם שירים ששירי הרוק היוו חידוש ביחס אליהם. מתבקש להשתמש במונח "שירי ארץ ישראל", שאותו רגב מציין בבואו לתאר את המוזיקה הישראלית טרם עידן הרוק. הוא מתאר שירים אלה כך: "שירים שעוסקים בתמלילים בנופי הארץ, בהווי החיים הכפריים ובאירועים פוליטיים [...]. שירים אלה נתחברו על ידי מלחינים בעלי השכלה מוזיקלית פורמלית ובעלי מטען תרבותי מזרח-אירופי".¹⁴² הבעיה היא שלא כל שירי הפסטיבלים עוסקים בנושאים אלה בתמלילים – חלקם עסקו בנושאים אישיים – ולכן לא מדויק להגדירם כ"שירי ארץ ישראל". הבעייתיות מתגברת לנוכח מחקרה המקיף של אליס בנשא, שמתקשה לתת הגדרה מדויקת למונח "שירי ארץ ישראל", ושגם ממנו ניתן להסיק שלא כל שירי הפסטיבלים טרם עידן הרוק שייכים לז'אנר זה.¹⁴³ אפשרות אחרת היא לתאר את שירי הפסטיבלים מהז'אנר הקודם כ"אמצע הדרך" – סגנון שאותו מגדיר גאמונד (Gammond) כ"מונח רופף שנועד לתאר את כלל המוזיקה הפופולרית, שאינה משתלבת בביטויי הרוק העכשווי, ולפיכך מושכת קהל מבוגר יותר ממעמד הביניים, המעוניין עדיין במלודיה ובהרמוניה".¹⁴⁴

עוד אופציה מצויה בהתייחסות של סרוסי ורגב לשנות ה-60, שאותן הם מתארים כ"תקופה שבה נשלטה המוזיקה הפופולרית הישראלית על ידי להקות צבאיות, שירי ארץ ישראל ושירים בסגנון פסטיבל הזמר".¹⁴⁵ וכן במאמר של גלעד על האלבום של החלונות הגבוהים, בו הוא מדגיש את ייחודו בכך ש"אין [בו] כינויות וחצוצרות סטייל פסטיבל הזמר, אין מניירות של להקה

¹³⁹ אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 205-177.

¹⁴⁰ שם.

¹⁴¹ ראו בפרק "החזרות הסופיות".

¹⁴² מוטי רגב, רוק: מוסיקה ותרבות, עמ' 143.

¹⁴³ טלילה אליס, בוא, שיר עברי: שירי ארץ ישראל: היבטים מוזיקליים ותרבותיים, אוניברסיטת חיפה, חיפה, 2006.

¹⁴⁴ Peter Gammond, The Oxford Companion to Popular music, Oxford University Press, Oxford, 1991,

p. 382

¹⁴⁵ אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 179.

צבאית, ואין הרמוניות של הקומפניון דה-לה-שאנסון [...] בתקליט הזה נולד הפופ הישראלי"¹⁴⁶. כלומר, בשני הציטוטים רואים בפסטיבל הזמר ז'אנר בפני עצמו, סגנון בפני עצמו. המרואיין הראשון שלי בפרק זה הוא אחד ממייצגיו המובהקים.

עבודתו של אריה לבנון

המוזיקאי מזוהה עם פסטיבלי הזמר במיוחד מהסיבה שהשיר **ערב בא** בהלחנתו (למלים של אבישר) זכה בפרס הראשון בפסטיבל הראשון. בשנים הבאות עיבד שירים לפסטיבלים במסגרת עבודתו עם רשות השידור: לבנון עיבד על בסיס קבוע עבור תכניות רדיו. את השנים שבהן עבודה זו עוסקת מתאר לבנון כתקופה שבה ניכרה השפעה צרפתית ואיטלקית על המוזיקה הישראלית, שבאה לביטוי בעיבודים לתזמורות גדולות. זאת, בניגוד לשנים קודמות, שבהן רוב העיבודים היו לקבוצת כלים מצומצמת או לכלי נגינה אחד – אקורדיון או גיטרה (יוצאי דופן הם העיבודים שהכין וילנסקי לשירים שביצעה שושנה דמארי). לבנון מודע לכך שבסוף שנות ה-60 הסגנון הפופולרי במוזיקה העולמית היה רוק, וההשפעה הייתה אנגלו-אמריקאית, אך בישראל, לדבריו, הגיעו השפעות אלה מאוחר יותר, בראשית שנות ה-70. הוא עצמו קיבל במולדתו רומניה חינוך מוזיקלי קלאסי וניגן בתזמורת סימפונית, אך בתחילת ה-60 נסע להשתלם באיטליה, שם נחשף למוזיקה פופולרית שנוצרה במדינה זו. לדבריו, לאורך השנים נמנע מלהאזין למוזיקה פופולרית והקפיד להקשיב רק למוזיקה קלאסית או אתנית. את **הביטלס**, לדוגמה, לא הכיר. "הם לא היו בתחום שבו גיליתי עניין", הוא מסביר.

העבודה על השירים שעיבד לפסטיבלים התנהלו בצורה זוהה: הזמר היה מגיע לביתו כדי ללמוד את השיר ולקבוע את הסולם, ולאחר מכן היה לבנון כותב את העיבוד באמצעות הפסנתר, בהתאם להרכב הכלים שקיבל מרשות השידור (לסלו רוט, שעבד גם הוא שירים לפסטיבלים, סיפר לי שנהג להחתים את הזמרים על הסולם המוסכם, כדי למנוע טענות אחרי שהעיבוד הושלם). לבנון אומר שלא היה מעורב בשירים מעבר לצד המוזיקלי: הוא לא השתתף בבחירת הבגדים של הזמרים ולא הדריכם בנושא ההופעה הבימתית והטלוויזיונית. אמנם, בשנות ה-60 כבר נראו העמדות מורכבות בהפקות מוזיקה מקומיות – בעיקר של להקות צבאיות ושל הבמאית נעמי פולני – אבל הפסטיבלים התאפיינו בהעמדה סטטית, כך שלא נדרשה עבודה על ההיבטים הללו.

לדבריו, המלחינים והפזמונאים לא היו מעורבים בעבודתו, ובדרך כלל היו נחשפים לתוצאה רק בחזרות עם התזמורת או במופע עצמו. לשאלה אם היו מקרים שבהם יוצרי השיר לא אהבו את העיבוד שהכין לשירים, לבנון אומר שאינו זוכר מקרים כאלה, ובכל מקרה, "הנאמנות שלי הייתה לרשות השידור, לא ליוצרים או לזמרים". הרשות היא זו שקבעה מי יעבד כל שיר, והוא מעולם לא התנגד לעבד שיר שנמסר לו. הרשות היא גם זו ששילמה למעבדים, לפי תעריף קבוע. ומה היה קורה אם הזמר לא אהב את העיבוד? לבנון: "לא היה אכפת לי אם הזמר אהב או לא. רוב הזמרים בפסטיבלים היו חובבנים. לא באו אנשים כמו אדית פיאף או איב מונטאן, שצריך להתחשב בהם". כשלבנון נשאל על הקשר עם שלמה ארצי, שהופעתו עם **פתאום עכשיו**,

¹⁴⁶ יעקב גלעד, "והוא לא מעמיד פנים", חדשות, מוסף חדשות, 5 בדצמבר 1986

פתאום היום נחשבת לפריצה שלו, ושהפך לאחד האמנים הבולטים במוזיקה הישראלית, השיב שהעבודה לא הייתה יוצאת דופן: "בא הבחור, שר והלך". ארצי, מצדו, סיפר לי שלא הייתה לו מעורבות בעיבוד, שכן "באותן שנים לא היה לי כל ידע מוזיקלי". במהלך העבודה פנה לשמואל אימברמן, שביים קליפים ל**להקת חיל הים** בהשתתפותו, והתייעץ עימו. לדבריו, אימברמן אמר לו: "אל תעשה שום דבר מיוחד, תעמוד ותשיר, תהיה אתה"¹⁴⁷. לבנון מציין את **נגן לי ירדן** כשיר שהייתה לו בו תרומה מיוחדת:

"השיר 'העירום', כפי שנשלח לוועדת הפסטיבל, נמשך דקה ורבע בלבד, ואני הייתי צריך להמציא משהו שיאריך אותו לזמן סביר. כתבתי הקדמה ארוכה והשתמשתי בה שוב, גם במעבר בין הפזמון לבית השני וגם בסיום. התרומה שלי תפסה שלישי מהשיר והפכה חלק אינטגרלי ממנו, על אף שאין בה שום רמז לשום מוטיב מהנעימה של אמריליו".

אמריליו אמר לי שלא היה מעורב בעבודה של לבנון על שיר זה. גם במקרים אחרים לא נכח במפגשים של הזמרים והמעבדים שקיבלו את שיריו (גם היימן סיפר לי שמעולם לא הגיע לחזרות עם המעבדים והזמרים. לדבריו, הוא לא ביקש לדעת כיצד שיריו עומדים להישמע). חוסר המעורבות של המלחינים והפזמונאים מאפיין את חלוקת העבודה המסורתית שהייתה מקובלת במוזיקה הפופולרית בעבר – בין פזמונאי, מלחין, מעבד ומבצע – ושהיטשטשה במוזיקת הרוק (ראו מקרה **פראג**, בהמשך). עם זאת, בעיית האורך הקצר של **נגן לי ירדן** אילצה את אמריליו להיות מעורב מהרגיל. לדבריו, בשלב מסוים פנה אליו אלדמע ואמר שהשיר קצר מדי, ושיש להוסיף בית נוסף, שלישי. אמריליו התקשר למחבר המלים, שרת, אולם זה עבר בינתיים לגור בטהרן, שם החלה אשתו לעבוד כמורה בבית ספר לאמנויות. לאמריליו לא הייתה ברירה אלא להתקשר לשגרירות ישראל בבירה האיראנית ולבקש שיאתרו את שרת עבורו. שרת הסכים לכתוב בית חדש (המתחיל במלים "בלהט השמש אטבול במימייך"), שהגיע בדואר לאמריליו ימים ספורים לפני ההקלטה.¹⁴⁸

לדברי לבנון, הוא מעולם לא ניסה "לכוון לזכייה" בהלחנה או בעיבוד, אם כי בתקופה זו, לדבריו, היו מקרים שבהם כתבו מעבדים בצורה מסוימת בניסיון לשפר את סיכויי השיר בתחרות. "הקטע הכי קליט בשיר הוא הפזמון החוזר", הוא מסביר, "אז היו מעבדים שהיו לוקחים את הפזמון או אלמנט מסוים ממנו וחוזרים עליו פעם אחר פעם כדי שייקלט טוב יותר אצל הצופים".

עבודתם של נורית הירש, אילנית ושלמה צח

הירש אומרת שבעיבודים לשניים משיריה בתקופה הנחקרת פעלה לפי התיאור של לבנון. הראשון הוא **בדרך חזרה**. באתר **MOOMA** זה גם מצוין כתקדים: "הירש הכניסה חידוש בשיר – חזרה על מנגינת הפזמון שוב ושוב כדי לתפוס את האוזן בשמיעה ראשונה"¹⁴⁹. הירש אמרה לי:

¹⁴⁷ בעקבות הקשר שנוצר ביניהם הלחין אימברמן לארצי את **אנחנו לא צריכים**
¹⁴⁸ עוד שיר שהתארך בשלב זה של העבודה הוא **מים לדוד**. לדברי נוף, המבצעים והמעבד החליטו לעשות חלוקה לבתים ולפזמון באופן שונה מכפי שהיה במקור, והיו חסרות להם שתי שורות. המפיק דשא-פישל פנה אליו וביקש שיפתור את הבעיה. השורות החדשות מתחילות במלים "אז דוד מזמור השמיע"
¹⁴⁹ יורם רותם, ביוגרפיה של נורית הירש, **MOOMA**, <http://mooma.mako.co.il/Biography.asp?ArtistId=1295>

"הגעתי למסקנה אינטואיטיבית שאם אחזור כמה פעמים על הפזמון, סביר שהוא ייחרת בזיכרון. החלטתי לחזור על המנגינה שלו". המנגינה חוזרת שש פעמים, באופן הבא: 1. הקדמה תזמורתית; 2. אחרי הבית הראשון – עם המלים; 3. מיד אחר כך – חצי בלה-לה-לה, חצי עם המלים; 4. אחרי הבית השני – עם המלים; 5. מיד אחר כך – חצי בלה-לה-לה, חצי עם המלים; 6. לסיום – חצי בביצוע התזמורת, חצי בביצוע הזמר, עם המלים. הירש הציגה בפניי את הפרטיטורה של שיר זה, שבראשה מתנוסס התאריך 20 במארכס 1969 – המועד שבו החלה לכתוב אותה (כחודש לפני הפסטיבל, שנערך ב-23 באפריל). עבודתה עם טולדנו לא הייתה שונה מזו של מעבדים וזמרים אחרים, וכללה, לדבריה, פגישה או שתיים לצורך קביעת הסולם והדרכת שירה.

השיר הבא שהלחינה ועיבדה לפסטיבל הוא **אהבתה של תרזה די-מון**, שביצעה אילנית. העבודה הפעם הייתה שונה, בין השאר משום שהיה מעורב בה מפיק – שלמה צח, שאמר לי שהמטרה שלו עם שיר זה הייתה לזכות בפסטיבל: "זה אירוע עם מאה אחוז צפייה, ואם אתה מנצח בו, אתה מרוויח המון כסף בהופעות". גם הפעם הוחלט לחזור על הפזמון שוב ושוב – תשע פעמים. "הפכנו את השיר של גולדברג לג'ינגל", אומר צח, "בניגוד לרוח השיר ובעד הזכיה. זו הייתה חשיבה מסחרית טהורה". בשיר זה ננקטה "תחבולה" נוספת: במהלך הפעם השמינית שהפזמון הושמע, בביצוע התזמורת, עזבה אילנית את הבמה ויצאה לכיוון אחורי הקלעים, אך כעבור שניות אחדות חזרה שוב, כדי לבצע את הפזמון פעם נוספת. לדברי הירש, זו הייתה הוראת בימוי "ערמומית" שהיא הגתה ושנועדה "לסחוט מחיאות כפיים". הדבר מעיד שהירש, בניגוד ללבנון, התייחסה גם לצד החזותי. "הבמה הייתה בראש מעייניי", אמרה. "הייתי בלהקה צבאית, ונחרת בי שהוויזואליה היא אלמנט מובנה בשיר ששווה לכל אלמנט אחר". בעיבוד נעשה שימוש בחוצצרות ובטרומבונים, והירש אומרת שהיא לא שלמה עם התוצאה, על אף שהשיר שרד לאורך זמן, ועד היום הוא מתקבל בהופעותיה בחום, לדבריה:

"השתמשתי בחוצצרות ובעיבוד בומבסטי כדי להרשים, כדי לתפוס את האוזן, אבל אין מקום לתרועעות חוצצרות כשליבה של המשוררת כאוב מאהבה נכזבת. נתנו לי תזמורת גדולה והתפיתי להשתמש בה. המסגרת של הפסטיבל הייתה מאוד דומיננטית".

אילנית תיארה את העבודה על השיר בראיון ללהיטון, שבכותרת המשנה שלו נכתב: "פזמונה של אילנית לפסטיבל תוכנן כמבצע צבאי" – עדות לכך שהעבודה הייתה יסודית ומוקפדת מהמקובל:

"הגעתי ארצה [מהקלטות בגרמניה] שבועיים לפני הפסטיבל, ומיד התחלתי לעבוד [...] עם הירש]. עבדנו יחד על האינטרפרטציה של השיר, על המבטא הנכון, על ההזגשות במקומות הנכונים [...] אפילו את השמלות שלנו לערב הפסטיבל תכננו יחד אצל אריק כפיר. בקיצור, היה זה תכנון צבאי מובהק, על כל פרטיו"¹⁵⁰.

גם בפסטיבל הבא השתתפה אילנית, והפעם, אחרי שאשתקד הגיעה שלישיית, הייתה המטרה לכבוש את הבכורה. לפי צח, זכייה בפסטיבל הכפילה ואף שילשה את מספר ההופעות של

¹⁵⁰ (ללא שם מחבר), "אהבתה המתוכננת של תרזה די-מון", להיטון 20, 26 ביוני 1970, עמ' 6

האמן ואת התעריף שגבה עבור הופעה. שירם של אור ועמיהוד **רק הירח**, לדבריו, נכתב כבלדה שקטה, אבל בשיחות עם המעבד וייס הוחלט לשנות את אופיו כדי לשפר את סיכויו. נוצר עיבוד גרנדיוזי, עם תפקידים בולטים לחצוצרות ולתופים, וגם כאן הוחלט לחזור שוב ושוב על הפזמון. ארבע שורות – "רק הירח זורח/ רק הירח זורח/ רק הירח מביט לו/ על העולם" – חוזרות שבע פעמים. בסך הכל הושמעו המלים "רק הירח" – שם השיר – 21 פעמים.

פראג

המעבד סגל סיפר לי שהשיר הושמע לו מפי יוצרו, שלום חנוך, שהגיע לביתו ברמת-אביב יחד עם המבצע אריק איינשטיין. השניים התיישבו על הדשא בחצר, וחנוך ביצע את השיר בליווי גיטרה, כשסגל מקליט אותו. מבין כל המקרים שמסוקרים בעבודה זו, זהו המקרה היחיד שבו נאמר לי שיוצר השיר, ולא הזמר, הוא שמבצע את השיר באוזני המעבד. זהו גם המקרה היחיד שבו הדבר נעשה עם גיטרה ולא ליד פסנתר. הדבר מוכיח עד כמה הושפעו איינשטיין וחנוך מהרוק, שבו הגיטרה היא כלי דומיננטי, מיטשטשים הגבולות בין בעלי התפקידים המסורתיים (פזמונאי, מלחין, מעבד ומבצע), והתהליך נוצר יחד, בלהקה (באותם ימים התגבשה סביב איינשטיין קבוצת אמנים שזכתה לכינוי חבורת לול. חנוך היה חלק ממנה, וגם סגל, לתקופה קצרה). הדבר בולט במיוחד בהשוואה למקרים אחרים שתוארו כאן, שבהם יוצרי השיר כלל לא הגיעו לחזרות. מקרה **פראג** יוצא דופן גם בכך שהמעבד (נ' 1943) היה צעיר מהזמר (נ' 1939), כך שהוא לא יכול היה לתפקד כ"מבוגר אחראי", ובוודאי לא כמפקח מטעם רשות השידור. סגל הוסיף שלמרות המעורבות של חנוך בעבודה ואווירת ה"חבורה", איינשטיין וחנוך לא הותירו לו הנחיות לגבי העיבוד ולא התערבו בעבודתו. זו הייתה הפעם הראשונה שהוא כתב עיבוד לתזמורת סימפונית. לדבריו, הכתיבה נמשכה שלושה שבועות.

עבודתו של ירון גרשובסקי

פעילותו של מוזיקאי זה בפסטיבל מזכירה את זו של לבנון, שכן גם על גרשובסקי הוטל לעבד שירים שלא היה לו כל קשר ליצירתם. גם צורת העבודה הייתה דומה: פגישה עם המבצע לצורך קביעת הסולם (במקרה של **ליל חניה** הוא נפגש עם המלחין – ראו בהמשך), וכתיבת העיבוד באופן עצמאי. עם זאת, הגיל הצעיר של גרשובסקי, לצד העובדה שנחשף למוזיקת רוק וג'אז, גרמו לכך שאופי העבודה הייתה שונה, וגם התוצאות.

על השיר **אצלך כמו תמיד** אמר לי גרשובסקי שמיד אחרי ששמע אותו החליט על עיבוד בסגנון של "בלדת רוק" – מושג שאף אחד מהמעבדים האחרים שאיתם שוחחתי לא השתמש בו. גם העבודה על **שיר בבוקר בבוקר** הייתה ייחודית, בכך שארצי, מי שביצע את השיר וגם היה שותף בהלחנתו, גילה מעורבות בעיבוד. כפי שנכתב לעיל, ארצי לא היה מעורב בעיבוד של **פתאום עכשיו, פתאום היום**, שאותו לא הלחין, אבל הפעם, כשהוא מבצע בפסטיבל לראשונה שיר שיש לו חלק בהלחנתו, הוא מעורב גם בעיבוד. ארצי סיפר לי שהוא זה שהציע שהמלים הראשונות בשיר – "פתאום קם אדם בבוקר, ומרגיש כי הוא עם, ומתחיל ללכת" – יבוצעו ללא התזמורת, וגרשובסקי קיבל זאת. היה זה חידוש כפול – הן במהלך המוזיקלי עצמו, שלא היה לו תקדים

בפסטיבל, והן בעובדה שארצי היה מעורב בעיבוד, והגבולות בינו לבין המעבד היטשטשו, כמקובל ברוק. ארצי יישם בכך את האידיאולוגיה של אדורנו, שייחס חשיבות רבה לחדשנות: לדעתו, האמנות חייבת להתחדש בלא הפוגה, לפרק שפות קיימות של ייצוג ושל חוויה אסתטית ולבנות שפות חדשות, וזאת כדי ששפתה, תכניה וצורתה לא יהפכו שגרתיים, מוסכמים ונוסחתיים.¹⁵¹

ליל חניה

גרשובסקי היה שותף גם ביצירת שיר זה, אולם השיר ראוי לדעתי להתייחסות נפרדת, הן בשל צורת העבודה עליו, שהייתה שונה מהמקובל, והן בגלל מעמדו המיוחד. במשך השנים נכנס השיר לקנון – מאגר היצירות שנחשבות לפסגת ההישגים – ובכך זכו מחבריו, לפי בורדייה, בפרס החשוב ביותר ששדה הייצור התרבותי יכול להעניק למשתתפים בו.¹⁵² אחד הביטויים המפורסמים של הקנון הקולנועי הבינלאומי הוא המשאל שעורך מדי עשור כתב העת הבריטי *Sight and Sound*, בעזרת מבקרים ועיתונאים, לציון הסרטים הטובים ביותר, לדעתם.¹⁵³ **ליל חניה** מופיע במשאלים דומים, המבטאים את הקנון של המוזיקה הישראלית הפופולרית: הוא נכלל ברשימת "100 השירים הישראליים הגדולים בכל הזמנים", שהרכיב העיתון *ידיעות אחרונות* בעזרת עיתונאים ועורכי מוזיקה ב-2002¹⁵⁴ (ובה צעד במקום 78), וכן בפרויקט "המצעד של המדינה – 500 השירים הגדולים של המוזיקה הישראלית", שהרכיב אותו עיתון ב-2009¹⁵⁵ (ובו הגיע למקום ה-14 הגבוה).

העבודה על העיבוד התזמורתי התחילה בפגישה של גרשובסקי ורוזנבלום שנערכה בביתו של האחרון. גרשובסקי סיפר לי שהמלחין השמיע לו את השיר תוך ציון חלוקת התפקידים בין שלושת הזמרים וחברי השלישייה המלווה, מה שמעיד שהעבודה על העיבוד הקולי החלה קודם לכן. לדבריו, רוזנבלום נתן לו הנחיות מפורטות. "הוא פשוט אמר: 'אני רוצה שזה יהיה בצורה כזו וכזו'; נתן לי את כל ההנחיות כמו רצפט של עוגה", נזכר גרשובסקי. "הוא היה מאוד מדויק ונכנס לפרטי פרטים לגבי הסאונד ותפקידי הכלים".

בעיבוד הקולי לא הייתה לגרשובסקי מעורבות, והוא לא קיים אף לא חזרה אחת עם הזמרים. פרטים על שלב זה של העבודה סיפרה לי ירדנה ארזי, שהדגישה בשיחתה איתי את האופי הממלכתי של הפסטיבל, שגרם לה לראות בו מופע שמציג "תרבות של הממשלה, שירים של הממשלה". היא מתארת את הפסטיבל כאירוע שהתנהל באופן "רשמי מאוד, אוטוריטטיבי, אפילו סובייטי". כנערה שהאזינה לו וצפתה בו, התרשמה שזה "אירוע מאוד חשוב, של תרבות גבוהה. המנחים דיברו בשפה גבוהה ובהיגוי מושלם, כמו הקריינים ברדיו, ולא היה הומור". את השתתפותה בפסטיבל עם **ליל חניה** ראתה מעין המשך של שירותה הצבאי, שכן רוזנבלום, שפנה

¹⁵¹ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 215

¹⁵² ראה בפרק "בחירת השירים"

¹⁵³ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 177

¹⁵⁴ (ללא שם מחבר), "100 השירים הישראליים הגדולים בכל הזמנים", *ידיעות אחרונות*, 12 באפריל 2002, מוסף 7 ימים,

עמ' 69-75

¹⁵⁵ (ללא שם מחבר), "המצעד של המדינה: 500 השירים הגדולים של המוזיקה הישראלית", *ידיעות אחרונות*, 18 בספטמבר

2009, מוסף 7 לילות, עמ' 3-35

אליה בבקשה שתיקח חלק בביצוע השיר, היה המדריך המוזיקלי שלה בלחיקת הנח"ל. לדבריה, גם בצבא וגם באזרחות היא התייחסה אליו כאל אוטוריטה וצייתה להוראותיו. את החזרות על השיר, שנערכו במשרדי קול ישראל בתל-אביב, היא מתארת כתהליך ממושך וסיזיפי, הן בשל הטקסט הארוך והמסובך של אלתרמן והן בשל ההרמוניות המורכבות שכתב רוזנבלום. שני אלמנטים אלה – הטקסט הארוך והמסובך וההרמוניות המורכבות – עונים, בהתאמה, להגדרות של "עומק משמעות" ו"מורכבות צורנית" – שניים מהציוויים ומהציפיות הנכללים בתפיסה המכונה, בעקבות וולף (Wolff), "האידיאולוגיה של האמנות האוטונומית" (ideology of autonomous art). משתנה נוסף בה הוא "אוטונומיה", ובהמשך יתברר כיצד הוא יושם בליל חניה. לפי רגב, עמידה בציפיות והקפדה על מילוי הציוויים עשויות להקנות ליצירות וליוצרים לגיטימיות, הכרה והערכה; אי-עמידה בציפיות והפרת הציוויים עלולות להותירם בלא הכרה ואף מחוץ לסטטוס של אמנותיות¹⁵⁶. נראה שבמקרה זה מולאו כל התנאים, והתוצאה בהתאם.

בשלב הראשון ערך רוזנבלום חזרות עם שלושת הסולנים, ולאחר מכן הצטרפה השלישייה המלווה. "עבדנו המון על הווקליזה", אומרת ארזי, "והקפדנו על כל ניואנס. זה טקסט קשה, יצירה מסובכת שכלל לא נועדה להלחנה". התהליך כולו נמשך כחודשיים על בסיס כמעט יומיומי (גם דליה עמיהוד אמרה לי שערכה חזרות על השיר שלה לפסטיבל מדי יום ביומו עם מרטין מוסקוביץ'), וארזי אומרת שהיא לא העלתה על דעתה שמדובר בעבודה שראוי לקבל תשלום עבורה:

"הגענו עם דיסציפלינה של משמעת מלהקות צבאיות. עדיין היינו חילים, לכאורה, והייתה בנו הרבה צניעות. תמיד הגענו בזמן והתמסרנו לעבודה של ליטוש ועוד ליטוש. לא עלה על דעתי שמישהו צריך לשלם לי על העבודה הזו. זה היה מחוץ לעולם המושגים שלי. ראינו בזה שליחות".

התהליך שארזי מתארת הולם דפוס שהתגבש בעידן המודרני של "עיסוק יצירתי טהור באמנות". לפי האמונה שעומדת בבסיסו, הדרך הנכונה ליצירת עבודות אמנות מוצלחות היא התמסרות ומחויבות טוטלית למעשה היצירה הטהור, ואליו בלבד¹⁵⁷. העובדה שהצד הכספי היה "מחוץ לעולם המושגים" של הזמרת מיישמת גם את דברי אדורנו, לפיהם עשייה אמנותית חייבת להיות בלתי תלויה בגורמים ובשיקולים מעשיים או תועלתניים, מחשש שישפיעו עליה. רק כך, טוען אדורנו, ניתן להבטיח את קיומן של חדשנות ואמת באמנות¹⁵⁸. השילוב בין אותה היתנות משיקולי תועלתנות ושימושיות למחויבות מוחלטת ליצירה מהווה את ה"אוטונומיה" הנדרשת.

דברי ארזי מתקשרים גם לאידיאולוגיה מקומית: המילה "שליחות", שבה השתמשה, הייתה, לפי אלמוג, אחת השכיחות בקרב צברים שהתגייסו לפלמ"ח, לצד המלים "חובה" ו"צו", וביטאה את תחושת האחריות הלאומית שהרגישו¹⁵⁹. המפיק צח, מצדו, הזכיר בהקשר זה מילה אחרת – "ניצול". לדעתו, רשות השידור ניצלה את היותה הגוף היחיד באותה תקופה שיכול היה

¹⁵⁶ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 296-299.

¹⁵⁷ שם, עמ' 155.

¹⁵⁸ שם, עמ' 215.

¹⁵⁹ עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, עם עובד, תל-אביב, 1997, עמ' 113.

לספק לאמנים חשיפה טלוויזיונית; היא ידעה שהאמנים ירצו להופיע בפסטיבל לצורך קידום, ולכן יסכימו לעבוד ללא תמורה כספית הולמת. לפי בן-זכאי, בפסטיבל תש"ל (1970) קיבל כל זמר 500-600 ל"י, "שהוא סכום גבוה לפי תעריפי רשות השידור [...] אך סכום פעוט בעולם השעשועים המסחרי, בייחוד בשבוע יום העצמאות, כאשר תעריפי האמנים מרקיעים שחקים"¹⁶⁰.

ארזי הוסיפה שבניגוד להקפדה על הצד המוזיקלי, לא הייתה התייחסות להיבטים חזותיים. את החצאית והחולצה שלבשה בפסטיבל רכשה בעצמה, בחנות משכית בחיפה, ללא הכוונה של גורם מקצועי. חסון אמר בנושא זה: "לא דיברנו עם הזמרים על הלבוש. יצאנו מנקודת הנחה שהם יבואו בבגדים יפים". עם האמנים יוצאי הדופן, ששמו דגש על הצד החזותי, נמנים הגשש החיזור, שלצורך ביצוע מים לדוד שאלו בגדים ממחסן תלבושות של התיאטרון הקאמרי ונעזרו באורי זהר כבמאי; הטוב, הרע והנערה, שהופעתם בוימה על ידי צדי צרפתי; ומירי אלוני, שלקראת הופעתה עם שיר לערב החג נעזרה בצרפתי בעיצוב השמלה.

לדברי ארזי, היחס שלה לממלכתיות השתנה מספר חודשים אחרי הפסטיבל, בשל מלחמת יום כיפור: "היא עשתה טלטלה. עד אז היה אמון בממלכתיות ובממשל. בעקבות המלחמה איבדנו אמון בממשל ונכנס ממד יותר ציני, יותר אישי. גם פג הקסם של הלהקות הצבאיות, של החיבור התמים והאידיאליסטי בין הצבא והעם". דבריה עולים בקנה אחד עם דברים שכתב בהקשר זה רפאל איתן, מי שניהן כרמטכ"ל בשנים 1978-1983:

"המלחמה ניתצה לרסיסים את המיתוס שצה"ל הוא צבא כל-יכול, מיתוס שקיבל תאוצה לאחר מלחמת ששת הימים. צה"ל, הפרה הקדושה שאיש לא העז לגעת בה או לבקר אותה, הפך פתאום לגוף שגם בו נתגלו חולשות וליקויים"¹⁶¹.

ארזי גם עורכת השוואה בין פסטיבל הזמר בתקופה הנחקרת לבין תחרויות המוזיקה שנערכו בהמשך, ובעיקר הקדם אירוויזיון, שבו השתתפה מספר פעמים:

"זו הייתה ירידה ברמה, זה כבר היה קרקס. זה גם הפסיק להיות ממלכתי ונעשה אינדיבידואלי: היה ביזנס, היו הפקות, נכנסו הממד הכלכלי והרצון לפנות לטווח הכי רחב של האוכלוסייה. בשלב זה הסתכלתי על התחרויות האלה מהצד והייתי יותר צינית כלפיהן".

ימים אחדים לפני הפסטיבל שבו הושמע ליל חניה קיבל אלמגור פנייה מאחד מאנשי ההפקה (הוא לא זוכר מי), שאמר לו ש"הזמרים התלוננו שהם אינם מבינים את המלים של אלתרמן" – וביקש שיכתוב טקסט חדש לפי הלחן של רוזנבלום. אלמגור כתב שיר בשם זה החלום?, אך כשהודיע שהשיר מוכן, נאמר לו ש"הזמרים התרגלו למלים של אלתרמן". בטקסט של אלמגור לא נעשה שימוש, והוא ראה אור בספר משיריו¹⁶².

¹⁶⁰ טלילה בן-זכאי, "מי (ומי לא) בפסטיבל הזמר?"

¹⁶¹ רפאל איתן, "כבר לא צבא כל-יכול", ידיעות אחרונות, 29 בספטמבר 1998, עמ' 57.

¹⁶² דן אלמגור, הצ'ופצ'יק של הקומקום, כינרת, זמורה-ביתן, דביר, תל-אביב, 2012, עמ' 291.

סיכום

השיר **פראג** מסמל את בואו של הרוק לפסטיבל הזמר, ולמוזיקה הישראלית כולה, שכן הוא מופיע ב**פוזי**, שנחשב לאלבום הרוק הישראלי הראשון. קטורזה מציין ש**פראג** היה אחד הקטליזטורים ליצירת אלבום זה ומנתח את השיר מוזיקלית:

"המבנה של השיר היה רוקנ'רולי [...] 'בית-גשר-פזמון', ולא דווקא במסורת של **הביטלס** כי אם במבנה שהזכיר את הלהיטים הגדולים של כותבי 'The Brill Building Pop' (סצנת כותבים ומלחינים ניו-יורקית [...]) ובעיקר את הפקותיו של פיל ספקטור [...] בין השנים 1962-1964"¹⁶³.

לדעתי, ה"רוקיות" של השיר באה לידי ביטוי גם בטקסט, ש"העז" לעסוק ב"עניינים זרים" (מונח שגם קטורזה משתמש בו) – ועוד על במה ממלכתית, במוצאי החג הלאומי.

מתבקש לציין שירים נוספים מהפסטיבלים בתקופה הנחקרת שניתן לאפיינם כ"רוקיים". המשימה אינה פשוטה, שכן מה שנחשב חדשני באותה עת, נשמע מיושן כיום. ובכל זאת, כשאני חושב על מאפייני הרוק הישראלי באותן שנים כפי שצוינו על ידי סרוסי ורגב (תזמור חשמלי, הגשה קולית אקספרסיבית, הדגשת היותם של המוזיקאים יוצרים, ולא רק מבצעים וכו'), אני יכול למנות את השירים הבאים כעונים לחלק מהקריטריונים: **בגללי או בגללו, ציפורים בראש, אחרי שנשעת, אל תעזבי אותו, חייך וחיי, שיר בבוקר בבוקר, יעלה ויבוא ונצח ישראל לא ישקר**. שירים אלה נשמעים באוזניי, גם כיום, עדכניים יותר מרוב שירי הפסטיבלים האחרים.

¹⁶³ ארי קטורזה, "השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים **פוזי** ו**שבולל**"

ד. תכנים כלליים/ הז'אנר ההרואי-לאומי במוזיקה הישראלית

רוב מחקר זה עוסק בשירים שהתחרו בפסטיבלים, אולם הפסטיבל הכיל תכנים ומאפיינים נוספים, שאינם קשורים לתחרות השירים עצמה, ושגם להם היה חלק בעיצוב האופי הלאומי-ממלכתי שלו. המשותף לתכנים אלה הוא שהם נקבעו על ידי "המדינה" – כלומר, על ידי אנשי רשות השידור. מדובר בהחלטות שונות הקשורות למופע, כגון היכן ומתי הוא יתקיים, מי ינחה אותו, מי ינצח על התזמורת, כיצד תתנהל ההצבעה ומי יהיו האמנים שישתתפו בחלק הבלתי תחרותי של האירוע, שבא בזמן ספירת הקולות. על כל אלה החליטו המארגנים. אלה גם קבעו את סדר השמעתם של 12 השירים. במופעים עצמם נאמר לא פעם מפי המנחים כי הסדר נקבע בהגרלה, אך חסון אמר לי כי הוא זה שקבע זאת, על פי הסגנון המוזיקלי של השירים. "ערכתי את זה כפי שעורכים תכנית רדיו", הסביר. בחלק מהמקרים, שויבאו להלן, ניתן להיווכח שאכן הייתה עריכה מכוונת. יודגש כי למיקומו של שיר יש השפעה על סיכויי הזכייה שלו – נהוג לחשוב שהשירים שמושמעים לקראת הסוף מקבלים יתרון, שכן הקהל נוטה לזכור אותם טוב יותר – וזו הסיבה שבתחרויות זמר רבות נקבע סדר ההשמעה בהגרלה. העובדה שחסון לקח לעצמו את החירות לקבוע את הסדר בעצמו, מעידה על הכוח הרב שהיה לו. בפרק זה אתייחס לתכנים הבלתי תחרותיים בפסטיבלים הנחקרים, שאחד המאפיינים הבולטים שלהם היה שיבוץ שירים השייכים ל"ז'אנר ההרואי-לאומי".

הז'אנר ההרואי-לאומי

שוחט משתמשת במונח "הז'אנר ההרואי-לאומי" לתיאור חטיבה של סרטי קולנוע ישראליים המתמקדים במאבק הלאומי לעצמאות ולהישרדות: סרטים שהציגו והקצינו עמדות וערכים ששיקפו את התודעה הישראלית הקולקטיבית; שעסקו במפעל הציוני ובמלחמות ישראל; שעסקו ב"גיבורים" כמו צברים, קיבוצניקים וחיילים, לעתים קרובות בהקשר של הסכסוך הישראלי-ערבי¹⁶⁴. אני טוען שגם במוזיקה הישראלית הפופולרית יש "ז'אנר הרואי-לאומי": הכוונה היא לשירים העוסקים בהשלכות השונות של המצב הביטחוני – המאבק לעצמאות, המלחמות, המבצעים, השירות הצבאי, השכול, זיכרון הנופלים והכמיהה לרגיעה ביטחונית. שחר משתמש בהקשר זה במונחים "שירי צבא" ו"שירי חיילים". שירים בנושאים אלה, לפי שחר, החלו להיכתב בארץ כבר בתחילת המאה ה-20, והתופעה התעצמה בתקופת מלחמת העולם השנייה, בעקבות ההתגייסות לבריגדה היהודית וליחידות אחרות של הצבא הבריטי, וכמובן מאוחר יותר, עם קום המדינה והקמת צה"ל¹⁶⁵. לפי שחם, כבר בעשור הראשון למדינה הייתה זו תופעה בולטת: "הנסיבות הביטחוניות המיוחדות הטביעו חותם ברור בפזמונים ובשירי הזמר [...] הללו ליוו בנאמנות את אי-היציבות הביטחונית, את ההתפתחויות הדרמטיות ואת האירועים הבולטים ונתנו ביטוי להלכי הרוח שרווחו בציבוריות הישראלית בהקשר זה"¹⁶⁶. הכהן מציין שהתופעה

¹⁶⁴ אלה שוחט, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה, ברירות, תל-אביב, 1989, עמ' 61-118.

¹⁶⁵ נתן שחר, שיר שיר עלה-נא: תולדות הזמר העברי, עמ' 160-170.

¹⁶⁶ חיה שחם, "מציאות ואידאולוגיה בפזמוני העשור הראשון למדינה", בתוך: מוזיקה בישראל, עמ' 377-409.

אינה אופיינית רק לישראל. הוא משתמש במונח "שירי קרב" וכותב שמדובר ב"ענף שופע ברפרטואר השירים של כל עמי העולם". עם זאת, הרפרטואר הישראלי בנושא ייחודי בשל "ההיעדר המוחלט כמעט של שירי ששון קרב וקריאה לנשק. השירים העבריים שנכתבו [...] בשנות הסכסוך היהודי-ערבי, רובם הגדול חסר את האפיונים של שירי מלחמה"¹⁶⁷.

ברפרטואר הישראלי של השירים הללו ניכרת בולטות לנושא השכול והזיכרון. השירים הרבים שעוסקים בו הם חלק מ"תרבות השכול", הכוללת גם אירועי זיכרון, אנדרטאות וטקסים שמעלים על נס את גבורת החללים. חלק מהשירים נכתבו על חללים ספציפיים (מה אברך של שפירא, יורם של עלי מוהר, אחי הצעיר יהודה של מנור); אחרים עוסקים בנושא האובדן בצורה כללית. לדעתי, אלה וגם אלה סייעו בהפיכת האסון של המשפחה השכולה לאסונה של קהילת הלאום כולה, שראתה עצמה כמשפחת שכול מורחבת. זאת, יחד עם השימוש התכוף בהקשר זה בגוף ראשון רבים – "בנינו", "מתינו", "חיילינו", "גיבורינו" – שאותו מציינת נוה¹⁶⁸. רובינשטיין סבורה ש"ניכוס האבל הפרטי כציבורי התווה את התגבשות הקבוצה ל'קהיליה מדומיינת', בעקבות בנדיקט אנדרסון (Anderson): הקבוצה חווה את האבל ביחד. הבן שנפל הוא של כולם, לא רק של אביו ואמו"¹⁶⁹. אשר לשירי השכול, היא מציינת שחלקם מלאים בציטוטים מקראיים ובפסוקי תפילה ומזכירה כדוגמה את ונתנה תוקף (מן התפילה, רוזנבלום), על דעת המקום (צבר, רוזנבלום) ועקדת יצחק (שמר).

להלן שירים בולטים מהז'אנר ההרואי-לאומי שהוקלטו בתקופה הנחקרת על ידי להקות צבאיות: גבעת התחמושת, שירו של צנחן, אנשי הדממה (טהרלב, רוזנבלום), מה אברך (שפירא, רוזנבלום), הייתי נער (עתידי, רוזנבלום), שנינו מאותו הכפר, בהיאחזות הנח"ל בסיני, שבחי מעוז (שמר), מי שחלם (מנוסי, זראי), אחי הצעיר יהודה (מנור, זראי), מלכות החרמון (כץ, נצר), פרחים בקנה, סיירת אגוז (ברק, נצר), שיר לשלום (רוטבליט, רוזנבלום), בסיירת שקד (רביקוביץ, בן-משה), בלדה ליצחק שדה (גורי, רוזנבלום), מסביב למדורה, נאום תשובה לרב חובל איטלקי (אלתרמן, רוזנבלום), המלח שלי, שריונים 69 (טהרלב, וילנסקי), יש לי אהוב בסיירת חרוב (חפר, רוזנבלום), הימים האחרים (חפר, זלצר), פשוט שריונר (טהרלב, ביבר), שרק יהיה הים שקט (אלמגור, נגרי), חסקה (אלמגור, וילנסקי), האיש מן הבקעה (חפר, אמריליו), יש פרחים (יונתן, אמריליו).

להלן הצבאיות הן מבצעות טבעיות לשירים הרואיים-לאומיים, אך לא כל הרפרטואר שלהן עונה להגדרה. השיר שלושה (קורן, רוזנבלום), לדוגמה, אינו מופיע ברשימה: הוא אמנם עוסק בהווי הצבאי, אך חף מכל היבט ביטחוני, ולכן אני לא מוצא בו את ההרואיות שמתחייבת מכותרת הז'אנר. כך גם שירים שהקליטו להקות הצבאיות בנושאים שאינם צבאיים כלל.

להלן שירים בז'אנר זה שהוקלטו על ידי זמרים אזרחיים בתקופה הנחקרת (בסוגריים – המבצעים): בן יפה נולד, ליד המסילה (זהר), מרדף, בשביל אל הבריכות, אחרי המלחמה (אלברשטיין), בתי, את בוכה או צוחקת (דבורה דותן ועליזה רוזן), על כנפי הכסף, עקדת יצחק

¹⁶⁷ אליהו הכהן, "לא בחרב ולא בחנית", בתוך: פנים 3 (1977), עמ' 66-70.

¹⁶⁸ חנה נוה, "על האובדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית", בתוך: אלפיים 16 (1998), עמ' 85-90.

¹⁶⁹ ענת רובינשטיין, "ט"ו באב בצל זיכרון ושכול", בתוך: מוזיקה בישראל, עמ' 605-622.

(שמר), **אנחנו לא צריכים, האם השלישית** (ארצי), **הכותל** (גאולה גיל), **החייל שלי חזר** (שולה חן), **שוב לא נלך** (אריק לביא), **גשר אלנבי** (גאון), **שארם א-שייך** (רן אלירן).

הזמרים ששיריהם הוזכרו כאן נמנים עם הזרם המרכזי של המוזיקה הישראלית באותה תקופה. ברוק הישראלי יש ייצוג מצומצם יותר לז'אנר ההרואי-לאומי: אפשר למנות שני שירים בביצוע החלונות הגבוהים – **פגישה במילואים** (מנוסי, קראוס), השזור בהומור קל ומתאר באופן קצת מלגלג את ההווה הצבאית, ו**בואו ונרים כוסית** (איינשטיין, קראוס), שמהלל את הניצחון במלחמת ששת הימים ללא שום ביקורת; את **בן-גוריון** מתוך מאחורי הצלילים של גרוניך וכספי – שיר הלל עדין ואירוני למי שהיה ראש הממשלה הראשון – מעין אנטיזה ל**בלדה ליצחק שדה** שהקליטה להקת הנח"ל באותה עת; ואת **אבשלום** מתוך שבול של איינשטיין וחנוך, בו ניתן לראות מקבילה אזורית ל**שיר לשלום**. יש שירים שרק נסיבות ביצועם מצרפות אותם לז'אנר. במילות השיר **חסקה**, למשל, אין היבט הרואי-לאומי (ולמעשה אין הבדל בינו לבין שירים אחרים העוסקים בים): הוא נכללים בז'אנר רק בשל הביצוע של להקת חיל הים, שיוצר קשר בין הטקסט לבין הפעילות המבצעית של החיל. כעת אחזור לתכנים הכלליים בחמשת הפסטיבלים הנחקרים.

פסטיבל תשכ"ט (23.4.1969)

התזמורת היא הסימפונית של קול ישראל, שהשתתפה בכל הפסטיבלים עד כה, כשהפעם מנצח עליה לסלו רוט. המנחה היה יצחק שמעוני, איש רדיו שהנחה את הפסטיבל מראשיתו. ההצבעה כללה את הצופים באולם לצד שופטים בכפר מסריק, בקיבוץ מי עמי, במרכז קליטה בני יהודה בנתניה ובמושב שדה משה. בסדר ההשמעה ניכר ניסיון ליצור מרווחים בין שלושת השירים שביצע יהורם גאון ובין שני השירים ששר אבי טולדנו: גאון ביצע את השירים שמספרם הסידורי היה 1, 7 ו-11, וטולדנו שר את השירים 5 ו-10 (אם סדר השירים היה נקבע בהגרלה, עלול היה להיווצר מצב שהזמרים הללו היו מבצעים שני שירים ברצף, ואני מניח שהמארגנים לא רצו בכך).

בתחילת החלק השני הופיע מארגן השירה בציבור אפי נצר, שביצע בהשתתפות הקהל את השירים **לבב אנוש** (שובל, הדר), **מי שחלם** (מנוסי, זראי), **מלכות החרמון** (כץ, נצר), **מקהלה עליזה** (נאור, הירש) ו**כל הכבוד** (אלמגור, אטינגר, זלצר). שניים מהשירים, **מי שחלם ומלכות החרמון**, משרתים את הממלכתיות, שכן הם נמנים עם הז'אנר ההרואי-לאומי, כשהראשון שבהם נמנה עם החטיבה הדומיננטית של שירי השכול והזיכרון.

אחרי נצר הופיעה להקת פיקוד המרכז. זו הייתה הפעם הראשונה שלהקה צבאית מופיעה בפסטיבל. הלהקה, בבימוי ליטאי ובהדרכה מוזיקלית של רוזנבלום, ביצעה ארבעה שירים בהשמעת בכורה: **כמה שמש** (גרסה עברית של טהרלב לשיר **Good Day Sunshine** של הביטלס), **שירו של צנחן** (טהרלב, רוזנבלום), **שנינו מאותו הכפר** (שמר) ו**אהבה ים תיכונית** (די-נור, הירש). שניים מארבעת השירים, השני והשלישי, הם הרואיים-לאומיים. בולט במיוחד **שנינו מאותו הכפר**: שנתיים קודם לכן בוצע בהשמעת בכורה בפסטיבל שירה של שמר **ירושלים של זהב**; העובדה שגם הפעם הושמע שיר שלה, וגם הוא התחבר לחוויה קולקטיבית (הפעם, שכול), תרמה גם היא, לדעתי, לאופי הממלכתי של האירוע.

פסטיבל תש"ל (11.5.1970)

המנצח הפעם הוא וילנסקי. ההצבעה כללה את הצופים באולם לצד שופטים במרכז קליטה בנצרת, במושב גאולים, בקיבוץ יפעת, בכפר הנוער סילבר ובגן השלושה. גם הפעם כלל החלק הבלתי תחרותי של המופע הופעה של נצר ושל להקה צבאית. נצר פתח את חלקו בשיר **בת שבע** (חפר, וילנסקי) והסביר זאת בכך ש"ביום העצמאות אין יותר מתאים לפתוח משיר ממלחמת השחרור". אחריו בוצעו **שירת הנווד** (אשמן, זעירא), **כיבוי אורות** (שמר), **כובע של קש** (אריאלי), **סרנדה** (שמר) ו**האר עינינו** (מקורות, קרליבך). שני שירים מהשישה הם של שמר – עדות נוספת למעמדה הבכיר. לאחר מכן הופיעה להקת פיקוד הדרום, שביצעה ארבעה שירים מתכניתה מעוז א-א (בימיו: אברהם דוד, כוריאוגרפיה: יעקב קלוסקי, ניהול מוזיקלי: בן-משה): **להתראות** (רוזן, הולנדר), **בסיירת שקד** (רביקוביץ, בן-משה), **אני מת** (טהרלב, כספי) ו**ואילת** (רביקוביץ, וילנסקי).

פסטיבל תשל"א (29.4.1971)

רוט הוגדר כמנצח ראשי, אולם על רוב השירים ניצחו המוזיקאים שעידדו אותם (חריגים היו **לא נדע הלילה וציפורים בראש**, שעליהם ניצח רוט). נקודות ההצבעה מוקמו ביישובים אשדוד, איילת השחר, כפר עציון, שפיה וכפר ויתקין. החלק הלא תחרותי היה עשיר מבעבר: אחרי נצר הופיעו שתי להקות צבאיות, במקום אחת, ולבסוף הייתה הופעה של אמן אזרחי אורח.

הופעת נצר כללה את השירים **הללויה בצלצלי שמע** (מקורות, עממי חסידי), **שישו את ירושלים** (מקורות, נוף), **שיר העמק** (אלתרמן, סמבורסקי), **פרחים בקנה** (ברק, נצר) ושניים מהפסטיבל הקודם – **פתאום עכשיו, פתאום היום ומים לדוד**. את **שיר העמק** ביצע נצר, לדבריו, לציון 50 שנה לעמק יזרעאל. **פרחים בקנה**, המבטא כמיהה לשלום, שייך לז'אנר ההרואי-לאומי. שני השירים המסורתיים העידו על מגמה שמזכיר צוקרמן – "כניסתה של הדת לספירה הציבורית (הפוליטית והתרבותית) הישראלית"¹⁷⁰. גם אלמוג מתייחס למגמה זו: לדעתו, חיבור ישראל למקומות הקדושים במלחמת ששת הימים הביא ערגה חדשה למסורת היהודית ול"ידישקייט"¹⁷¹. בשדה המוזיקה התבטא הדבר בהיוולדו של פסטיבל הזמר החסידי, ממנו נלקח **שישו את ירושלים**. השיר בוצע בפסטיבל ה"חילוני", לדברי נצר, כמחווה לעיר המארחת (אשתקד ביצע שיר מסורתי אחד – **והאר עינינו**, גם הוא מהפסטיבל החסידי).

אחרי השירה בציבור הגיע חלקן של להקת פיקוד הדרום (בימיו: דוד, תנועה: קלוסקי, ניהול מוזיקלי: בן-משה), ולהקת פיקוד הצפון (בימיו: ג'וקי ארקין, ניהול מוזיקלי: מוכיח). חסון סיפר לי שלקראת הפסטיבל פנה אליו אלוף פיקוד המרכז, רחבעם זאבי, והפציר בו לשתף בפסטיבל את הלהקה שבפיקודו. לפי טסלר, "טביעת ידו של זאבי על הלהקות הצבאיות הייתה הבולטת ביותר מכל אלופי צה"ל לדורותיהם. הוא דאג להיות מעורב בכל התחומים והפרטים

¹⁷⁰ משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידאולוגיה בחברה מסוכסכת, עמ' 187

¹⁷¹ עוז אלמוג, פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, א', עמ' 434

הקשורים לפעילותה"¹⁷². ביטוי לכך מופיע במחזור הלהקה, שבתחילתו פונה קצינת החינוך של החיל אל במאי הלהקה הצבאית ואל המפקד ואומרת להם :

"על פסטיבל הזמר שמעתם? שידור חי בטלוויזיה, יום העצמאות, כל המדינה רואה [...]
אז השנה החליטו שהתכנית האמנותית בפסטיבל תהיה הופעה של להקה צבאית [...] 40 דקות
בשידור חי [...] מהמקח"ר הדליפו לי שרק שתי להקות באות בחשבון. אנחנו ופיקוד מרכז [...]
ותסמוך על האלוף שהוא יעשה הכל בשביל שהלהקה שלו תהיה שם"¹⁷³.

אבל למרות לחצי זאבי, שאותם הוא מתאר כ"מלחמה גדולה", החליט חסון על הרכבים אחרים. ראשונה עלתה לבמה להקת פיקוד הדרום שביצעה את השירים **אני בונה לי בית מקדש** (הרפי, זלצר) ו**שבחי מעוז** (שמר). אחר כך הופיעה להקת פיקוד הצפון בסיירת **אגוז** (ברק, נצר). הלהקה הדרומית חזרה עם **היי נטשה** (אלמגור, קלוסקי), הצפונית שרה את **מתוך מתוך** (גולדהירש, מוכיח), והדרומית סיימה עם **בא לי** (אלמגור, קלוסקי). האורח הנוסף היה יהורם גאון, שביצע שירים מתכנית יחיד שהעלה ומסרטו אני ירושלמי. שתי ההפקות הוזכרו על ידי המנחה, והייתה זו הפעם הראשונה שהפסטיבל סייע באופן בולט כל כך בשיווק הפקות פרטיות. באחת הכתבות שפורסמו לקראת הפסטיבל נכתב שגאון נבחר משום שהוא מהווה את "קולה האמיתי של ישראל" – ודיוקנו האמנותי הוא התואם ביותר את מסגרת הפסטיבל ואת מקומו"¹⁷⁴; כלומר, גם אקט יחצני מובהק קיבל לגיטימציה בחסות הממלכתיות. ואכן, השירים שהשמיע, שאת כולם כתב חפר והלחין זלצר (שגם ניצח על התזמורת), תאמו את הרוח הלאומית-ממלכתית של האירוע: שניים, **הנני כאן והשר משה מונטיפיורי**, עסקו בירושלים, והשלישי, **ויולד**, היה בסגנון מסורתי. כהדרן ביצע גאון את **כל הכבוד** (מ' אלמגור) מקובלן.

פסטיבל תשל"ב (19.4.1972)

בפסטיבל זה נעשו מספר שינויים. ראשית, המנחה הוותיק שמעוני פינה את הבמה, ואת מקומו תפסו השחקנים רבקה מיכאלי ויוסי בנאי, ששיתפו פעולה במופע הבידור ילדות קשה. שנית, גם השתתפות תזמורת רשות השידור הופסקה, ובמקומה הופיעו שתי תזמורות – תזמורת הפסטיבל, שהורכבה במיוחד וכללה נגנים עצמאיים, ותזמורת צה"ל. המנצח היה, לראשונה, גרציאני, שניצח על פסטיבלים רבים בהמשך, ושעליו אמר לי חסון: "כל חייו הוא הודה לי על כך שנתתי לו לעשות את השואו המרכזי במדינה". התכנית הלא תחרותית חולקה, כמו בשנה שעברה, לשלוש חטיבות: שירה בציבור עם נצר, הופעת להקה צבאית (במקרה זה, להקת הנח"ל) והופעת אמן אזרחי (הפעם, הגשש החיוור). הופעת נצר לא נשמרה בארכיון הרדיו, כך שאין לי דרך לדעת איזה שירים הושמעו. גם הופעת להקת הנח"ל נמחקה, אולם לפי תכניית הפסטיבל היא כללה קטעים מהתכנית הפלנחניק (בימוי: ליטאי, ניהול מוזיקלי: גרי), שהוקדשה להווי הפלמ"ח ולשירי להקת הציזבורן – נושא הרואי-לאומי המתקשר לשנים הראשונות של המדינה ולמאבק על עצמאותה. לפי התכנייה, הלהקה ביצעה את השירים **הרעות** (גורי, ארגוב), **בלדה ליצחק שדה**

¹⁷² שמואליק טסלר, שירים במדים: סיפורן של הלהקות הצבאיות, עמ' 140

¹⁷³ אבי נשר ושרון הראל, עיבוד לבמה: ענת גוב, הלהקה, גרסה סופית 2006, נאמנות התיאטרון הלאומי הבימה, תל-אביב,

עמ' 15-16

¹⁷⁴ עמנואל בר-קדמא, "מי ומי בפסטיבל הלאומי"

(גורי, רוזנבלום), **הללויה לקפאפ** (קורן, נגרי) ו**הפרוטה והירח** (חפר, עממי). לפי סרטון שנשמר בארכיון ערוץ 1, בוצעה גם **מחרוזת שירי פלמ"ח** של חפר (בעריכת אלדמע וליטאי) שהסתיימה במחר של נעמי שמר. בהופעת הגשש החיוור נכללו מספר מערכונים, השיר **מים לדוד** ושני שירים מאת שמר. לצד **למה צחקה מיכל**, שנכתב שנתיים קודם לכן, בוצע **יש לי חג**, שנכתב במיוחד. זוהי הפעם השלישית בתוך שש שנים ששיר של שמר מושמע בבכורה בפסטיבל. ההצבעה נערכה בקריית-שמונה, במרכז קליטה בערד, בכפר יהושע, בקיבוץ דביר ובכפר הנוער אלוני יצחק.

פסטיבל תשל"ג (1973 4-5)

לרגל חגיגות ה-25 שנה למדינה הוחלט לא להסתפק במופע אחד במוצאי יום העצמאות אלא לקיים, בפעם הראשונה, סדרת מופעים של הפסטיבל ברחבי הארץ, שבכולם תינתן לצופים אפשרות להשתתף בהצבעה. זה היה לוח המופעים: 26.4 – היכל התרבות, תל-אביב; 29.4 – קרן, באר-שבע; 30.4 – אמפיתיאטרון, בית-שאן; 1.5 – בנייני האומה, ירושלים (מופע לחיילי צה"ל); 2.5 – ארמון, חיפה; 7.5 (יום העצמאות) – בנייני האומה, ירושלים (שני מופעים, הראשון בצהריים, והשני בערב, שצולם ושודר). בכל המופעים הושמעו 12 השירים המתחרים, ולאחר מכן היו שירה בציבור עם נצר והופעת להקה צבאית (בתל-אביב הופיעה להקת פיקוד הצפון). במופעים בתל-אביב ובחיפה התארח הצמד אילן ואילנית, ובאלה שהתקיימו בבאר-שבע ובבית-שאן הופיעה חבורת בימות בקטעים מהמופע שירי נעמי שמר¹⁷⁵. חלק מהמופעים, ובהם זה ששודר ברדיו ובטלוויזיה, הונחו על ידי מיכאלי, ואת האחרים הגיש דן כנר. הליווי האינסטרומנטלי היה של תזמורת הפסטיבל, והניצוח חולק בין גרציאני לרוט. גם בפסטיבל זה ניכרה יד מכוונת בסדר ההשמעה: כשיר מספר 1 נקבע **שיר בבוקר בבוקר**, שהמלים הראשונות שלו הושרו ללא ליווי תזמורתי, מה שהיווה פתיחה מעניינת, והשיר האחרון היה **נצח ישראל לא ישקר**, שהיה קצבי יותר מרוב השירים האחרים וסיפק אקורד סיום סוחף.

החלק הבלתי תחרותי במופע שצולם ושודר היה לאומי מתמיד. חלקו העיקרי הוקדש לפרויקט "שירים שאהבנו", שנערך בשיתוף העיתון דיעות אחרונות, ובמסגרתו הוזמן הקהל לבחור את השירים האהובים עליו ב-25 שנות המדינה. השירים חולקו לחמש תקופות, כל אחת בת חמש שנים, והקוראים התבקשו למלא טפסים שבהם סימנו את השירים המועדפים עליהם מתוך 50 מועמדים מכל תקופה. בעיניי, הפרויקט הביא את הפסטיבל לשיא חדש של ממלכתיות ולאומיות, שכן הוא יצר זיקה ישירה בינו לבין כלל השירים הישראליים שנכתבו ובוצעו מאז קום המדינה. אלה התוצאות¹⁷⁶: 1948-1952: 1. **באב אל-וואד** (גורי, פרשקו); 2. **האמיני יום יבוא** (קלצ'קין, בהרב); 3. **אל נא תאמר לי שלום** (רביב); 4. **דודו** (חפר, בוסקוביץ'); 5. **היו זמנים** (חפר, וילנסקי). 1953-1957: 1. **הוא לא ידע את שמה** (חפר, ארגוב); 2. **מול הר סיני** (מוהר, וילנסקי); 3. **כיתה אלמונית** (מוהר, וילנסקי); 4. **ערב של שושנים** (דור, הדר); 5. **קול אורלוגין** (מנוסי, זראי). 1958-1962: 1. **דבר אלי בפרחים** (אסף, זלצר); 2. **הסלע האדום** (חפר, זראי); 3. **ערב בא** (אבישר, לבנון); 4. **מגדלור** (אלמגור, וילנסקי); 5. **השריונים יצאו** (חפר, זראי). 1963-1967: 1. **כל הכבוד**

¹⁷⁵ (ללא שם מחבר), "כל מה שרצית לדעת על פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ג", להיטון 162, 13 באפריל 1973, עמ' 11

¹⁷⁶ (ללא שם מחבר), "בשולי פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ג", להיטון 167, 18 במאי 1973, עמ' 63

(אלמגור, זלצר); 2. **חורשת האקליפטוס** (שמר); 3. **שיר השכונה** (חפר, ארגוב); 4. **העיר באפור** (שמר); 5. **שם הרי גולן** (רחל, שמר) **(ירושלים של זהב לא הועמד לבחירה, בשל מעמדו הייחודי)**. 1972-1968 : 1. **גבעת התחמושת** (טהרלב, רוזנבלום); 2. **מה אברך** (שפירא, רוזנבלום); 3. **שנינו מאותו הכפר** (שמר); 4. **מי שחלם** (מנוסי, זראי); 5. **פתאום עכשיו, פתאום היום** (אתר, הולנדר).

מתוך 25 השירים, 15 נמנים עם הז'אנר ההרואי-לאומי. לז'אנר זה יש נוכחות בולטת גם בנבחרת התקופה החמישית, שבה מחקר זה עוסק: ארבעת השירים המובילים שייכים לז'אנר זה (וכלם בוצעו מפי להקות צבאיות), ואילו החמישי לקוח מפסטיבל הזמר (וגם הוא בוצע על ידי חייל בלהקה צבאית). אפשר להסיק מכך שטעם הקהל בתקופה זו נטה לממלכתיות: השירים האהובים היו אלה שבוצעו על ידי להקות צבאיות ונולדו בעקבות אירועים ביטחוניים או באירוע ממלכתי. השירים שהושמעו בפסטיבל היו **באב אל-וואד** (בביצוע ירקוני), **הוא לא ידע את שמה** (הלנה הנדל), **דבר אליי בפרחים** (אילנית), **כל הכבוד** (גאון) ו**מה אברך** (זהר). בנוסף, השמיעה המקהלה הקאמרית של **האקדמיה למוזיקה ע"ש רובין את ירושלים של זהב**. שלושה משירי השירים (**באב אל-וואד**, **הוא לא ידע את שמה**, **מה אברך**) הם שירי שכול. נוסף להם את השיר המיתולוגי של שמר, ונקבל רצף שירים שהפך את הפסטיבל לאירוע לאומי-ממלכתי מאין כמותו.

הז'אנר ההרואי-לאומי קיבל ביטוי גם בהופעת **להקת פיקוד הצפון**, שהוקדשה לשירי לוחמים (עריכה מוזיקלית וכללית: רפי בן-משה, עיבודים: בן-משה ויוריק בן-דוד, בימוי: אברהם מור ויעקב קלוסקי). הלהקה ביצעה **מחרוזת שירי מחתרת וצבא**, ובה **שיר השורה** (אלתרמן, זעירא), **עלי בריקדות** (אשבל, טיטלבוים), **מסביב יהום הסער** (גלעד, זהבי), **חיילים אלמונים** (שטרן) ו**מארש צה"ל** (תלמי). כמו כן הוקרא קטע מתוך **לא אשכח זאת רעי** (אלתרמן) ובוצעו השירים **הקרב האחרון** (חפר, וילנסקי), **בדרך צפונה** (חפר, עממי), **הולכים בלילה** (בן-יוסף) ושני שירים "אזרחיים" – **בובה בובה בובתי** (פנחס) ו**זאת היא קומדיה** (חפר, ויוודה). אחריה הופיעה שלישיית **הגשש החיוור** במבחר מערכונים ושירים, כולל **יש לי חג** של שמר.

סיכום

הממלכתיות והלאומיות באו לידי ביטוי בפסטיבלים במספר היבטים שלא היה להם קשר לתחרות השירים עצמה, כמו המועד והאולם שבהם נערך המופע, ההנחיה על ידי איש רדיו ותיק והשתתפות תזמורת שהייתה חלק מהממסד (עד 1971). הן קיבלו ביטוי גם בתכנים שנכללו באירוע מחוץ לתחרות – בין השאר, באמצעות שילוב של להקות צבאיות ושל שירים שנמנים עם הז'אנר ההרואי-לאומי במוזיקה הישראלית. איתרתי 57 שירים שבוצעו בחמשת הפסטיבלים מחוץ לתחרות (כולל שתי מחרוזות): 22 מהם שייכים לז'אנר ההרואי-לאומי, 25 בוצעו על ידי להקות צבאיות, ושמונה נכתבו והולחנו על ידי נעמי שמר (אחד מהם, **יש לי חג**, הושמע פעמיים). שלושה שירים עונים על כל שלושת המאפיינים הממלכתיים-לאומיים שצינתי: **שנינו מאותו הכפר** (להקת פיקוד המרכז, 1969), **שבחי מעוז** (להקת פיקוד הדרום, 1971) ו**ומחר** (להקת הנח"ל, מתוך מחרוזת, 1972) – שלושתם שירים של שמר, השייכים לז'אנר ההרואי-לאומי ובוצעו על ידי להקה צבאית בפסטיבל.

ה. החזרות הסופיות/ מפגש עם מוזיקה קלאסית ותעשיית התקליטים

שלב זה של העבודה התקיים ימים אחדים לפני המופע ונמשך יומיים-שלושה. בשנים 1969-1971, שבהן השתתפה תזמורת קול ישראל (מ-1970 היא נקראה תזמורת רשות השידור), נערכו החזרות וההקלטות באולם ימק"א בירושלים, ששימש כביתה הקבוע של התזמורת; בשנים 1972-1973, כשפעלה תזמורת שהוקמה במיוחד עבור הפסטיבל, העבודה התבצעה באולפן שהפעילה רשות השידור בבית הסתדרות המורים בתל-אביב. ימים אחדים לפני תחילת החזרות היו המעבדים מגישים את הפרטיטורה של שירים למארגנים, ואלה היו מעבירים אותה למעתיקי תווים לצורך הכנת גיליון תווים לכל אחד מהנגנים. גיליונות אלה היו מוחזרים למשרדי ההפקה, שם היו משכפלים אותם במכונת צילום בהתאם למספר הנגנים. בשלב זה היו הפרטיטורות מועברות לצוות הטלוויזיה שהיה אחראי לצילום המופע. לאנשי הטלוויזיה לא הייתה מעורבות בתכנים, והם הצטרפו להפקה רק אחרי שהשירים והזמרים נבחרו. הרמתי סיפרה לי שרלף ענבר, שביים את הפסטיבלים בשנים 1969 ו-1970, העסיק עוזרת במאי שקראה תווים והייתה מסבירה לו כיצד השיר עתיד להישמע, והוא היה מתכן כך את זוויות הצילום¹⁷⁷. אנשי הטלוויזיה היו מגיעים לחזרות כדי להתרשם מהשיר ומהביצוע. במקביל, היו מכינים תפאורות, שהיו מורכבות יותר מאלה שנראו בפסטיבלים לפני עידן הטלוויזיה. את התפאורות בחמשת הפסטיבלים הנחקרים עיצב דב בן-דוד. לפי חסון, לא הייתה לו מעורבות בעבודה עליהן, ולא פעם הוא ראה את התפאורה רק ביום הפסטיבל, כשהוקמה. "לא עניין אותי איך הפסטיבל ייראה", אמר לי חסון. "עניין אותי שהזמרים ישירו נכון ושהתזמורת תישמע כמו שצריך". בעיניי, הדבר מעיד על היותו איש רדיו במהותו, שנשאר כזה גם אחרי שהפקות שלו החלו להיות מצולמות לטלוויזיה¹⁷⁸.

לא מצאתי תיעוד של הרכב הנגנים בתזמורות השונות, ולא נותר לי אלא להסתמך על תמונות ועל הפרטיטורות שהציגה הירש בפניי. לגבי פסטיבלים 1969-1971, ההערכה שלי היא שמדובר בתזמורת בת כ-30 נגנים, כולל חטיבת כלי קצב שכללה את הנגנים יוסי לוי (גיטרה), עמי פרנקל (בס) ומיקו אשכנזי (תופים). על פי פרטיטורת השיר **בדרך חזרה**, התזמורת בפסטיבל תשכ"ט (1969) כללה חלילים, קלרינטים, אבוב, חצוצרות, טרומבונים, קרנות, כינורות, ויולות, צ'לים, אורגן, פסנתר, גיטרה, בס, תופים וכלי הקשה. בתמונות מפסטיבל זה, ומהבאים אחריו, ניתן לראות גם נבל, אבל כנראה שבשיר זה לא נעשה בו שימוש. על פי רוט, תזמורת קול ישראל הופיעה בהרכב חסר, שכן ההרכב המלא היה גדול מדי למוזיקה פופולרית. ההרכב החסר כלל, לדבריו, קרן אחת, שתיים-שלוש חצוצרות, שני טרומבונים, שישה עד שמונה כינורות, ויולה אחת ושני צ'לים. אני מעריך שזה גם היה סדר הגודל של התזמורת שניגנה ב-1973, אם כי בשנה זו חלו שינויים בחטיבת כלי הקצב: הצטרף גיטריסט נוסף – יגאל חרד – ועל התופים ניגן יוסי (פפו) לוי, שהחליף את אשכנזי כבר ב-1972.

¹⁷⁷ את הפסטיבלים הבאים ביימו יוסי צמח (1971-1972) וצבי דורנר (1973)

¹⁷⁸ לקראת אמצע שנות ה-70 התמנה חסון למנהל מחלקת הבידור של הטלוויזיה, והיחס שלו למדיום זה השתנה, לדבריו

אשר לפסטיבל 1972, שבה השתתפו תזמורת הפסטיבל לצד תזמורת צה"ל, התצלומים שברשותי לא הצליחו לתת לי תמונה מהימנה של הרכב הנגנים. על פי הפרטיטורה לשירה של הירש ציון הלא תשאל, שהושמע בפסטיבל זה, כללה התזמורת המורחבת נבל, כינורות, כינורות שניים, ויולות, צילים, קונטרבס, חלילים, אבובים, קרנות, קרן אנגלית, קלרינטים, בס קלרינט, אורגן, פסנתר, טרומבונים, בס, גיטרה ותופי דוד (טימפני).

מבין המוזיקאים שניצחו על הפסטיבלים בתקופה הנחקרת, היחיד שנשאר בחיים הוא רוט, ואני אסיר תודה לו על שנפגש איתי ושיתף אותי בחוויותיו. כמו כן, שוחחתי עם הגיטריסט יוסי לוי ועם טכנאי ההקלטות אברהם גת. פרק זה של העבודה מתבסס על ראיונות איתם. בהמשך יוקדש מקום לקונפליקטים שונים שהתגלעו בשלב זה של התהליך. הפרק יסתיים בסקירת האלבומים שיצאו בעקבות הפסטיבלים ושהיו פרי שיתוף פעולה עם תעשיית התקליטים המקומית, שהתקופה הנחקרת הייתה משמעותית עבורה.

תעשיית התקליטים הישראלית

זמן קצר אחרי מלחמת ששת הימים יצא בחברת הד ארצי תקליט בשם ירושלים של זהב, שכלל אוסף שירים הקשורים למלחמה. לפי בר-קדמא, עד ינואר 1968 – פחות משנה אחרי צאתו – נמכר התקליט ב-140 אלף עותקים, יותר מכל תקליט ישראלי אחר עד אז¹⁷⁹. מדובר במספר מרשים בכל קנה מידה, קל וחומר לנוכח העובדה שארבע שנים קודם לכן, ב-1963, עמד סך מכירות התקליטים בשוק הישראלי כולו, לפי סרוסי ורגב, על 460 אלף עותקים¹⁸⁰. תקליטים מצליחים במיוחד בתחילת העשור, כמו התקליט השני של התרנגולים ואלבומי המופע היה היו זמנים, נמכרו ב-15 אלף עותקים¹⁸¹ – כמות שאפילו לא מתקרבת לזו של ירושלים של זהב. מלחמת ששת הימים, אם כך, היוותה נקודת מפנה גם עבור תעשיית התקליטים הישראלית בכך שהיא סימנה לה שיש בארץ פוטנציאל להצלחות מסחריות בתחום זה.

ניסיון ראשון להקים בארץ תעשיית תקליטים נעשה ב-1933, עם הקמתה של חברת אחנה שייסד דב מייבלט ושתקליטיה הראשונים כללו שירים עבריים שהקליט יוסף גולנד בעיבודים של וילנסקי. ההקלטות נעשו בברלין, והתקליטים הודפסו בתל-אביב¹⁸². ב-1947 הוקמה הד ארצי, שבמשך 20-25 שנה שלטה בהפקת תקליטי המוזיקה הישראלית. חברה זו הפיקה את מרבית המוזיקה שנוצרה בארץ בשנים אלה, כולל התקליטים של רוב הלהקות הצבאיות וכן של אמנים מצליחים כדמארי והתרנגולים. לצדה פעלו חברות קטנות יותר, ביניהן התקליט וישראל. בנוסף, היו בישראל סניפים של חברות בינלאומיות כפיליפס, קולומביה, דקה ו-RCA, שפיקחו על ייבוא ועל ייצור מקומי של תקליטיהן אבל לא הפיקו תקליטי מוזיקה ישראלית. תפנית חשובה התרחשה בשנים 1966-1967, כשחברת CBS האמריקאית הקימה סניף בישראל, שלא רק הפיץ את

¹⁷⁹ עמנואל בר-קדמא, "ירושלים של זהב" – תקליט הייצוג של ישראל", ידיעות אחרונות, 24 בינואר 1968, עמ' 13.

¹⁸⁰ אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 61.

¹⁸¹ מוטי רגב, בואו של הרוק: משמעות, התמודדות ומבנה בשדה המוסיקה הפופולרית בישראל, חיבור לשם קבלת התואר

דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב, 1990, עמ' 84.

¹⁸² אליהו הכהן, "התקליט העברי", סיבובים ראשונים: פרקים בדיסקוגרפיה של הזמר העברי", בתוך: הכל זהב: הזמר העברי: הכל על השירים, הזמרים, הלהקות, הביצועים וההקלטות, עמ' 15.

תקליטי חברת האם אלא גם הפיק אלבומים של אמנים ישראלים שאותם החתים על חוזה הקלטות (הבולטים שבהם: גאון, אלברשטיין ופרבר). חברה זו הציגה כלים שיווקיים חדשים, כמו אוספי להיטים מקומיים וזרים, ותוך זמן קצר הפכה למפיקת המוזיקה הישראלית השנייה בגודלה, אחרי הד ארצי¹⁸³. התחרות שנוצרה בין שתי החברות – האחת ותיקה, "עבריה" למהדרין, והאחרת צעירה, עם שורשים אמריקאיים ושלוחות בעולם כולו – השפיעה גם על הפצת השירים של פסטיבלי הזמר.

יחסי גומלין בין מוזיקה פופולרית למוזיקה אמנותית

המפגש של אמני מוזיקה פופולרית עם תזמורת סימפונית מייצג את אחד ממאפייני הפוסט-מודרניות בתרבות ובאמנות – טשטוש ההבדל בין תרבות גבוהה לתרבות פופולרית¹⁸⁴. במחקר של גולדפרב-ארזואן, שהוקדש ליחסי הגומלין בין מוזיקה פופולרית לאמנותית, מוזכר פסטיבל הזמר כנקודת השקה יחידה בין שני התחומים בשנות ה-60, אבל אין הכוונה למפגש בין זמרת פופ כאילנית למנצח קלאסי כלסלו רוט, אלא לעובדה שבפסטיבלים בשנים אלה נכללו שירים מאת שלושה מלחינים מהתחום הקלאסי – אבני, מעיני ודע-עוז – וכן להשתתפותם של אנשי מוזיקה אמנותית כבוסקוביץ', בן-חיים וברתיני בוועדות השופטים¹⁸⁵. בהמשך המחקר מופיע השיר **פראג** מפסטיבל 1969 כמייצג של מוזיקה פופולרית בשנות ה-60, ונערכת השוואה בינו לבין יצירה קלאסית של שריף. הניתוח של **פראג** מעלה שבעיבוד יש סממנים פוסט-מודרניים מובהקים כציטוט, לקטנות וערבובים סגנוניים¹⁸⁶: גולדפרב-ארזואן מוצאת בו השפעות וציטוטים משירי הביטלס *All You Need is Love, She's Leaving Home* ו-Eleanor Rigby, שגם בהם נעשה שימוש בכלי קשת ובחצוצרות¹⁸⁷. ניתן להבין מדבריה שלא ניתן היה לבצע מהלכים אלה לולא עמדה תזמורת סימפונית לרשות המעבד¹⁸⁸. במאמר מאת אסף, שמוקדש גם הוא לנושא, ניכרת גישה מתנשאת של אנשי המוזיקה האמנותית כלפי המוזיקה הפופולרית¹⁸⁹. התנשאות דומה ניתן היה למצוא גם בקרב אנשי המוזיקה הקלאסית שהיו מעורבים בפסטיבלי הזמר, ובהם המרואיין הראשון שלי בפרק זה.

עבודתו של לסלו רוט

מעבד-מנצח זה השתתף בשלושה מחמשת הפסטיבלים הנחקרים: ב-1969 היה מנצח הפסטיבל, ב-1971 שימש כמנצח ראשי (על רוב השירים ניצחו המעבדים, כפי שנכתב בפרק קודם),

¹⁸³ אדוין סרוסי ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 64-63.

¹⁸⁴ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 166.

¹⁸⁵ אסנת גולדפרב-ארזואן, יחסי הגומלין בין מוסיקה אמנותית ומוסיקה פופולרית בין השנים 1956-1977, עבודה כחלק

מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר-אילן, 1999, עמ' 32.

¹⁸⁶ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 173.

¹⁸⁷ המעבד סגל מתייחס בהמשך הפרק

¹⁸⁸ אסנת גולדפרב-ארזואן, יחסי הגומלין בין מוסיקה אמנותית ומוסיקה פופולרית בין השנים 1956-1977, עמ' 163-154,

222

¹⁸⁹ עודד אסף, "הזמר העברי והמוסיקה האמנותית: מפגש קצר ללא המשך", בתוך: מוסיקה 12, עמ' 11-6.

וב-1973 חולק הניצוח בינו לבין גרציאני : האחרון ניצח על השירים 6-1, ורוט על השירים 12-7. השניים גם חילקו ביניהם את הניצוח על השירים שהושמעו מחוץ לתחרות.

רוט נולד ברומניה (הריאיון עימו נערך כשהוא בן 93), למד מוזיקה קלאסית בהונגריה ועלה לארץ ב-1960 עם ניסיון של עשר שנים בניצוח אופרות. בישראל לא השתלב בתחום הקלאסי, ובליט ברירה עבר למוזיקה פופולרית והחל לעבוד בתכניות רדיו כמנצח וכמעבד. לדבריו, בניגוד למוזיקאים אחרים, שראו בניצוח על הפסטיבל משימה רבת-יוקרה, היחס שלו היה שונה. "גרציאני נולד למוזיקה הזו ולא רצה לעשות משהו אחר. גם וילנסקי", אומר רוט. "אני באתי מתרבות אחרת והרגשתי שאני יורד ברמה. זה היה כמו עונש בשבילי, אבל לא הייתה לי ברירה". העבודה על הפסטיבל החלה מבחינתו עם קבלת הפרטיטורות של השירים : "הייתי יושב בבית וקורא אותן כמו שקוראים עיתון". העבודה עם התזמורת התנהלה כך : בהתחלה ניגנה התזמורת את השיר ללא הזמר, אחר כך היה הזמר מצטרף, והשיר היה מבוצע מספר פעמים עד שהתוצאה השביעה את רצונם של כל הצדדים. בשלב זה השיר היה מוקלט לתקליט הפסטיבל. לדבריו, הנגנים התייחסו לפרויקט כאל עבודה לכל דבר ולא הביעו עניין בשירים ובמבצעים. לגבי תזמורת רשות השידור, ליווי הפסטיבל היה חלק מהפעילות השוטפת (חסון סיפר לי שהתזמורת נאלצה לבטל את הקונצרט השבועי שלה בגלל הפסטיבל, מה שעורר תרעומת בקרב הנגנים). הוא עצמו קיבל שכר שאותו הוא מעריך בכ-300 עד 400 דולר בערכים של היום – סכום פעוט לעומת הסכומים שהרוויח כשחזר לתחום הקלאסי והחל לנצח על תזמורות ואופרות בחו"ל.

על הזמרים שאיתם עבד בפסטיבלים הוא מדבר בדרך כלל בחיוב. במפגש בין הזמרים לתזמורת ייצגה האחרונה את "המדינה", והאמנים היו צריכים ליישר קו עימה. יישור הקו התבצע הן מבחינה מוזיקלית (לא התאפשר לזמרים להשתמש בהרכב אחר), והן מבחינת התנאים : הם התבקשו להגיע לחזרה בשעה מסוימת, ולכל אחד הוקצב פרק זמן של כחצי שעה. לדבריו, רוב הזמרים הגיעו לחזרות ללא מנהלים, והעבודה התנהלה בצורה מקצועית ונטולת גינוני כוכבות. על איינשטיין אמר רוט : "העבודה איתו הייתה קלה. הוא היה מאוד מוזיקלי, אחד שמסתדר בכל מיני סיטואציות, בלי תלונות ודרישות". על גאון : "לא הלך עם האף למעלה, על אף שהיה כוכב. היה קל לעבוד איתו". מלים חמות במיוחד הרעיף על אלי מגן, שלימים זנח את השירה והיה לנגן קונטרבס בתזמורת הפילהרמונית הישראלית ובהרכבי ג'אז. "הוא היה מוזיקאי יוצא מן הכלל", אמר רוט. "מכיוון שהיה נגן, אי-אפשר היה להשוות אותו לזמרים רגילים : זמר רואה רק את עצמו, ואילו מי שמנגן רואה גם את התזמורת".

אבל היו גם חיכוכים, שנבעו מעצם המפגש בין זמרים צעירים, שהיו רגילים להופיע עם תזמורת קטנה, לבין הרכב בן עשרות נגנים, רובם מתמחים במוזיקה קלאסית, ומנצח מהגורדיה הוותיקה. רוט מספר על אי-נוחות שהייתה לו בעבודה עם גידי גוב ("הכניס אווירה נגיטית וכל הזמן עצר את התזמורת"), ועל תלונות של בנות שוקולד מנטה מסטיק, לפיהן התזמורת מנגנת חזק מדי והן מתקשות לשמוע את עצמן. בשני המקרים מדובר באמנים בתחילת דרכם, ואפשר להבין שהמפגש שלהם עם נציגי הממסד הוותיק טמן קשיים. במקרה של גוב, שבאותה תקופה היה בחזרות עם להקת הרוק כוורת, נראה שהיה כאן קונפליקט בין שני סגנונות מוזיקליים ולא רק בין דורות. רוט עצמו חש התנשאות כלפי שירי הפסטיבלים, ובעיקר כלפי אלה שהיו רוקיסטיים יחסית, כמו השיר שביצע גוב. "אחרי שאתה מנצח על לה בוחם, לנצח על יעלה ויבוא

זה כמו לרדת שלוש מדרגות", הוא אומר. אפילו שיר רך יותר כמו **על כפיו יביא** מעורר בו הסתייגות: השיר נשמע לו מונוטוני מדי, Flat, "כמו מוזיקה של תיבת נגינה", אם כי את המלחין שלו, רוזנבלום, הוא מציין כאחד ממלחיני המוזיקה הפופולרית שהוא מעריך ביותר, לצד וילנסקי, ארגוב והירש.

עבודתו של יוסי לוי

הגיטריסט רכש השכלה קלאסית וקרא תווים, מה שאפשר לו לנגן בהקלטות של מוזיקה פופולרית שלא התבססו על אלתור. לוי ניגן במאות הפקות החל מסוף שנות ה-60 ולאורך כל שנות ה-70, ובהן כל הפסטיבלים שנערכו בארץ בתקופה זו. שכרו בפסטיבלים היה על פי ששן עבודה בן שלוש שעות, בהתאם לתעריפי רשות השידור. בפסטיבלים שנחקרים כאן ניגן בגיטרה חשמלית בלבד, ולא קלאסית, משום שהיה קושי להגביר גיטרה קלאסית על רקע התזמורת. לוי אמר לי שהמעבדים היו מודעים לכך, ובעיבודיהם לפסטיבלים בשנים אלה הקפידו לכתוב תפקידים לגיטרה חשמלית בלבד. לדבריו, הוא והבסיסט עמי פרנקל היו מביאים מהבית הן את כלי הנגינה והן את המגברים. לוי מספר שהזמרים היו מגיעים לחזרות ולהקלטות כשהם מוכנים היטב, מה שהפך את העבודה לקלה ולמהירה. את הצד של הנגנים הוא מתאר כ"פקידותי" כמעט, בלי עניין מיוחד בשירים ובאמנים. "זו הייתה עבודה שוטפת, בלי התרוממות רוח", הוא אומר. עם זאת, כשקיבל סולו – למשל ב**פתאום עכשיו, פתאום היום** – הקדיש לו תשומת לב מיוחדת. "ידעתי שיראו אותי בטלוויזיה מנגן את הסולו", הוא אומר, "אז ישבתי והתאמנתי עליו כדי לא לטעות".

עבודתו של אברהם גת

בשנים שבהן השתתפה בפסטיבל תזמורת רשות השידור היה גת אחראי על הביצוע הטכני של הקלטות השירים ושימש כטכנאי ראשי. לדבריו, בשנים אלה ההקלטות בוצעו במונו, לא בסטריאו, וכל שיר הוקלט בערוץ אחד – הזמר והתזמורת יחד. כשעברו ההקלטות לתל-אביב, השתכללה שיטת ההקלטה, והזמר הקליט בנפרד מהתזמורת. לדברי גת, בהקלטות נעשה שימוש בכ-15 מיקרופונים, לפי החלוקה הבאה: שני מיקרופונים לכינורות, שניים לתופים ומיקרופון אחד לכל אחת מהחטיבות הבאות – קונטרבס, ויולות, קלרינטים, אבובים, חלילים, חצוצרות וטרומבונים. אם היה סולו לפסנתר, היה מוצמד מיקרופון גם אליו. בנוסף לכך, ניתן מיקרופון לכל אחד מהזמרים הסולנים. הגיטרה החשמלית והבס חוברו לקונסולה באמצעות כבלים. במופע עצמו נעשו שינויים בחלוקת המיקרופונים, כדי להתאים את הסאונד לתנאים האקוסטיים. על ההגברה באולם הייתה אחראית חברה פרטית. גת הדגיש את היחס העוין שהפגינו נגני תזמורת רשות השידור לשירי הפסטיבלים. "הם לא אהבו את השירים האלה", אמר. "ראו שהם מעקמים את הפרצוף כשנאלצו לנגן את החומר הזה".

חילוקי דעות, ויכוחים וקשיים

שלב זה של התהליך, יותר מהאחרים, מאופיין בקונפליקטים שהתגלעו בין בעלי התפקידים השונים. כך, לפחות, עולה מהראיונות שקיימתי. אפשר לנמק זאת בכך שבשלב זה

נחשפו השירים כפי שהם עתידיים היו להישמע במופע, ובאופן טבעי נוצרו חילוקי דעות לגבי התוצאה. סיבה אפשרית נוספת היא שהעבודה נעשתה בלחץ של זמן, כפי שפורט לעיל, מה שבדאי לא תרם להרגעת הרוחות. בתת-פרק שהוקדש לרוט פורטו קונפליקטים שנוצרו בין הזמרים לבין התזמורת והמנצח. להלן אפרט חיכוכים ובעיות מסוגים אחרים.

■ אלכסנדרה טוענת שלא ניתנו לה מספיק "טייקים" בהקלטת **שיר ערש 1969**, והתוצאה היא שבהקלטה הסופית היא מזויפת, לדעתה. בשיחה שקיימנו באמצעות פייסבוק (היא חיה בארה"ב), אמרה לי שהעבודה נעשתה בחיפזון, והיא לא זכתה לתנאים ראויים משום שלא הייתה מפורסמת. כשביקשה "טייק" נוסף, נענתה, לדבריה, בשלילה. חסון, בתגובה, טוען שההקלטה משביעת רצון, ושלא היה מאשר אותה לו היה שומע זיופים.

■ לחסון היו השגות על האופן שבו החליט פיאמנטה לסיים את **השיר על ארץ סיני**. לדעתו, הסיום הדרמטי לא התאים לשיר, אולם פיאמנטה לא הסכים עימו, וכך זה נשאר.

■ כשניגנה התזמורת את העיבוד **לאחרי שנסעת**, התברר שאין איזון נכון בין הכלים. על העיבוד חתום גרוניך, אך לפי חסון, גרוניך כתב אותו עם כספי, המלחין והמבצע. חסון אומר שגרוניך וכספי הם מוזיקאים רבי-כישרון, אולם באותה עת לא היה להם ניסיון בכתיבת עיבודים לתזמורת גדולה, והם לא ידעו שחלק מכלי הנגינה נשמעים חזק יותר מאחרים, ויש להתחשב בכך. לדבריו, כשהבעיות התגלו, נחלץ המנצח גרציאני לעזרתם וביצע תיקונים בפרטיטורה.

■ למישה סגל היו השגות על נגינת התזמורת ב**פראג** שעובד. לדבריו, הן נגני תזמורת קול ישראל והן הנגנים שהצטרפו אליה, באו מרקע קלאסי, ולא היו להם כישורים לנגן מוזיקה בסגנונות עדכניים יותר. לדבריו, בעיבוד השיר שאב השראה משירים של הביטלס¹⁹⁰, ונגני הפסטיבל לא היו מסוגלים לבצע אותו כפי שרצה. "זה היה מאוד מתסכל", אמר לי. "אי-אפשר היה להוציא מהם את ה-Feel הנכון". סגל מדגיש שאין לו ביקורת על כישורונם של מוזיקאים אלה: "זה כמו שתיקח נגן בלליקה רוסי ותיתן לו לנגן רוקנרול בגיטרה חשמלית. אלה שפות שונות". כששאלתי אם ניסה לדבר על כך עם המנצח רוט, השיב שהוא לא הרגיש בטוח מספיק כדי להעיר לו. אבל עם נגני כלי הקצב הוא דיבר ארוכות בניסיון להתאים את נגינתם לדרישותיו. יוצר השיר, חנוך, שנכח בחזרה, התערב גם הוא: בשלב מסוים, מתאר סגל, נטל חנוך את הגיטרה מידי לוי והדגים לו כיצד הנגינה צריכה להתבצע. אציין כי בפגישתי עם רוט הוא כלל לא זכר את **פראג**. בעיניי, יש בכך עדות נוספת למרחק הרב שנמתח בין מוזיקאים שצמחו במוזיקה קלאסית לבין חומרים שהתאפיינו בסגנונות עדכניים יותר כרוק וג'אז.

■ קונפליקט נוסף בין אנשי המוזיקה הקלאסית והפופולרית אירע בחזרה על **עץ האלון**. המעבד שמעון כהן סיפר לי שבתחילת החזרה הוא התיישב ליד הפסנתר, הדגים את הסולו שפותח את השיר וביקש לנגנו בהקלטה. לכך לא הסכים הפסנתרן אבנר אהרון. "הוא אמר לי: 'קום' וגירש אותי. הוא ממש התעקש: 'אני אנגן את זה'". גם כהן התרשם שלפחות חלק מנגני התזמורת ראו "פחיתות כבוד" בנגינת מוזיקה פופולרית והתייחסו לכך בזלזול.

¹⁹⁰ ראו ניתוח של גולדפרב-ארזואן, לעיל

■ שתיים מחברות בנות חווה, אשל וחיים, לא הגיעו להקלטת **את ואני נולדנו בתש"ח**, שבו אמורות היו להשתתף בקולות הרקע. ההקלטה נעשתה בשיתוף אף אוזן גרון ונגה אשד, הצלע הנוספת בשלישייה הנשית, שהגיעה. בעקבות זאת הוחלט שהשיר יבוצע בפסטיבל ללא ליווי. בהקלטה כפי שהיא מופיעה בתקליט הפסטיבל, אפשר לשמוע את המקהלה.

■ אמריליו נמנע בדרך כלל מלהגיע לחזרות על שירים שהלחין, אבל במקרה של **ומתוך האור בעיניים** החליט לבוא עם שפירא, מחברת המלים. שפירא הייתה אז בתחילת דרכה כפזמונאית, ואמריליו, לדבריו, רצה להכיר לה אנשים משדה המוזיקה ולחשוף אותה לתהליכי עשייה. את הרגשתו במהלך החזרה הוא מגדיר כ"סטירה גדולה", וזאת בשל העיבוד שנכתב לשירו. "הרגשתי מוזר", הוא אומר. "זה היה עיבוד גרנדיוזי, תוקפני. אם היה עיבוד יותר צנוע, הייתי אוהב את זה יותר". עם זאת, הוא לא העז להביע את הסתייגותו באוזני המעבד, וילנסקי: "סמכתי עליו שבסופו של דבר ייצא משהו יפה". לדברי אמריליו, הייתה לו אי-נוחות גם מהאווירה ששררה באולם ימק"א – מהלחץ שאפיין את העבודה ומהחיפזון הרב שבו עברו משיר לשיר.

■ גם שמרית אור חשה אי-נוחות רבה כשבאה לחזרה על שירה **רק הירח** ושמעה את העיבוד ואת הביצוע. לדבריה, לא הייתה לה השפעה על בחירת המבצעת, אילנית, והמעבד, וייס; היא גם לא הוזמנה לשום פגישת עבודה בנושא. כשנחשפה לתוצאה, היו לה השגות:

"בעיבוד ובביצוע לא הייתה שום התייחסות למלים. אני כתבתי בלדה – ופתאום אני שומעת תופים וחצוצרות. אבל אי-אפשר היה להגיד מילה. אנשי הממסד התייחסו אלינו, היוצרים, כאל פיונים שמספקים סחורה. נתנו לנו להרגיש שהם עושים עימנו חסד בכך שהם נותנים לנו להשתתף בפסטיבל. לא ספרו אותנו. מהרגע ששלחנו את השיר, ניטלו מאיתנו הסמכויות".

אור מתארת את העבודה כהתנגשות בלתי פוסקת בין היוצרים והאמנים לבין נציגי הממסד. "האמן הוא יצור פגיע וחשוף שיש לו צורך בשלמות, ופתאום מגיעים פקידים ומחליטים בשבילו הכל", היא אומרת. "הממסד הוא הקובע". רחל הרמתי, מצידה, ציירה תמונה שאינה סותרת את דברי אור. "הייתה ברשות השידור הרגשה שעושים לאמנים טובה בכך שנותנים להם להשתתף בפסטיבל, כמו גם בתכניות האחרות", אמרה. "לא היה לנו הרבה כסף לשלם להם, אבל היה לנו כוח – בלעדיות".

תקליטי הפסטיבלים

מדי שנה פרסמה רשות השידור מכרז בין חברות התקליטים הישראליות להוצאת תקליט הפסטיבל. תקליט זה היה רואה אור ימים אחדים אחרי המופע וכולל את השירים המתחרים כפי שהוקלטו עם התזמורת במהלך החזרות. ב-1969 זכתה CBS במכרז להוצאת התקליט, ובארבע השנים הבאות זכתה הד ארצי. תקליטי הפסטיבלים בשנים 1969 ו-1972 נשאו על עטיפתם את הכרזה הרשמית של יום העצמאות שהוציא מרכז ההסברה, מה שחיזק לדעתי את הזיקה בין הפסטיבל לחג הלאומי. גם העטיפה ב-1973 התחברה לחג הלאומי (ללא עזרת מרכז ההסברה): מופיעה עליה עוגת יום הולדת עם נרות דולקים, המילה "ישראל", דגל המדינה והמספר 25 –

כמספר שנות העצמאות. מי שהסתייגה מהעטיפה, ומהתקליט שבתוכה, הייתה נעמי שמר, שכתבה מכתב בנושא למערכות העיתונים.¹⁹¹

בתקליטיהם של שלושת הפסטיבלים הראשונים שנחקרים כאן לא נכללו כל הביצועים המקוריים של השירים, וזאת בשל חוסר שיתוף פעולה מצד חברות תקליטים שלא זכו במכרז. מכיוון שתקליטי הפסטיבלים זכו להצלחה מסחרית גדולה באותן שנים – לפי פירסט, התקליט של פסטיבל 1969 נמכר ב-30 אלף עותקים¹⁹² – ניסו חברות מתחרות לחבל בפרויקט. מה שעולה מכך הוא שמהבחינה הארגונית-מוסדית של תעשיית המוזיקה, הפסטיבלים היו למעשה פרסומת לתקליטים, בדיוק כמו הקליפים שנולדו כעשור מאוחר יותר¹⁹³: החברות ראו בשידור הטלוויזיוני והרדיופוני של המופע כלי של יחסי ציבור לתקליט שיופץ, ומכאן גם התחרות ביניהן בנושא. צח סיפר לי שבמהלך העבודה על פסטיבל 1969 פנה אליו זאב לוי, מנכ"ל הד ארצי, וביקש ממנו שלא יאפשר ל-CBS לכלול בתקליט הפסטיבל את הביצוע של אילנית ל**שיר בארבעה בתים**. אילנית אמנם לא הייתה חתומה ב**הד ארצי**, אבל למנהלה צח היו קשרים טובים עם חברה זו, ולכן הוא החליט להיענות לבקשת לוי. בעקבות זאת נאלצה CBS להקליט גרסה חדשה לשיר, בביצוע אופירה גלוסקא. שירים נוספים בתקליט זה שלא הופיעו בביצועיהם המקוריים הם **על גל האבן הלבנה** (דני גרנות במקום יגאל בשן), **בדרך חזרה** (גרנות במקום אבי טולדנו) ו**את הרוח** (דני מסנג במקום טולדנו). **פראג ומכתבי אהבה** לא הופיעו כלל.

בתקליט של פסטיבל 1970 שיצא ב**הד ארצי** הופיעו גרסאות חלופיות לשישה שירים: **רבי עקיבא** (טמירה ירדני במקום רבקה זהר, שהייתה חתומה אצל דשא-פשנל), **כוכבים בדלי** (עדנה גורן במקום צילה דגן, שהייתה חתומה ב-CBS), **מים לדוד** (אילן ואילנית במקום הגשש החיוור, שהיו חתומים אצל דשא-פשנל), **בעיר הזו שלום** (בשן במקום צמד דרום, שהיו חתומים ב-CBS), **אם תבקשי** (אפי וייס במקום הפרברים, שהיו חתומים ב-CBS) ו**ילדי איננו ילד** (אילנית במקום אלברשטיין, שהייתה חתומה ב-CBS). מכיוון ש-CBS החזיקה בביצועים מקוריים של ארבעה מהשירים, החליטה להוציא גם היא תקליט של שירי הפסטיבל. נכללו בו ארבע הגרסאות המקוריות של אמני החברה, ואילו יתר שמונת השירים הוקלטו בגרסאות כיסוי: **פתאום עכשיו, פתאום היום** (מוטי פליישר במקום ארצי), **רבי עקיבא** (תזמורת בעיבוד וייס במקום זהר), **אהבתה של תרזה די-מון** (נירה גל במקום אילנית), **מים לדוד** (תזמורת בעיבוד וייס במקום הגשש החיוור), **שמלת כלולות** (צחי ויעל במקום שלישיית המעפיל), **ילדות** (דני גולן במקום בשן), **תרזה יפה** (גלוסקא במקום ייני) ו**אהבת קיץ** (גליה ישי במקום עמיהוד). **רבי עקיבא ומים לדוד** לא נכללו בביצועם המקורי באף אחד מהתקליטים, שכן המפיק שלהם, דשא-פשנל, שמר אותם לתקליטים של זהר ו**הגשש**, בהתאמה, שהפיק בעצמו ושראו אור באותה שנה. באלבום של פסטיבל 1971, שיצא ב**הד ארצי**, הופיעו גרסאות כיסוי לשלושה שירים שבביצועם המקורי השתתפו אמני CBS: **כשאהיה זקן** (אמדורסקי ומיכאלי במקום אמדורסקי וחן), **רגע שקט** (גבי ברלין במקום גולן) ו**חלומות של חושך ואור** (ירדני במקום דגן). חלק מגרסאות הכיסוי הוקלטו על

¹⁹¹ ראו נספח ב'

¹⁹² שפרה פירסט, פסטיבלי המוזיקה הפופולרית כראי של תמורות בחברה הישראלית, עמ' 47

¹⁹³ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 194

הפלייבקים המקוריים ; באחרות, גם הליווי התזמורתי והעיבוד היו חדשים. כולן מומנו על ידי חברות התקליטים, בלי מעורבות הרשות. בתקליטי הפסטיבלים הבאים הופיעו ביצועים מקוריים בלבד.

סיכום

נוכחותה של תזמורת סימפונית בפסטיבלים הרחיבה את האפשרויות שעמדו לרשות המעבדים ואפשרה להם לכתוב עיבודים עשירים מהמקובל. עם זאת, התזמורת דרשה הן מהמעבדים והן מהזמרים מיומנויות מסוימות, וחלק מהאמנים התקשה לרכוש וליישם אותן. מהכיוון השני, לחלק מהמוזיקאים בעלי הרקע הקלאסי היה קשה להיענות לדרישות שהכתיבה המוזיקה הפופולרית, ונראה שהיו כאלה שכלל לא רצו להתמודד עם האתגר.

התפתחותה של תעשיית התקליטים והתחרות בין החברות הערימו קשיים על הכללת שירי הפסטיבלים בתקליטים שהופקו בשיתוף הרשות, אם כי רוב השירים בתקופה הנחקרת – 58 מתוך 60 – נכלל בתקליטי הפסטיבלים. בתקליט של פסטיבל 1969 הופיעו ארבעה שירים (מתוך עשרה) בגרסת כיסוי. לפסטיבל 1970 הוקדשו שני תקליטים, שכל אחד כלל את 12 השירים, חלקם בביצוע המקורי וחלקם בגרסת כיסוי. ב-1971 נכללו שלוש גרסאות כיסוי. בתקליטים של שני הפסטיבלים האחרים נכללו כל 12 השירים בביצוע המקורי.

1. המופעים/ שירים ואידאולוגיות

פרק זה מוקדש לחמשת הפסטיבלים הנחקרים כפי שנערכו במוצאי יום העצמאות, כשהפעם הדגש יינתן לסממנים ממלכתיים ולאומיים ששולבו במופעים עצמם. על הרקע הזה, מעניין לציין שמאחורי הקלעים שררה אווירה בלתי חגיגית בעליל, והתנאים היו חובבניים, בניגוד לקפדנות ולרשמיות שאפפו את הבמה. האמנים הגיעו לאולם בפעם הראשונה בבוקר הפסטיבל וערכו בו חזרה אחת בלבד. רוב הזמרים והנגנים הגיעו באוטובוס שהוקצה עבורם ויצא בשבע בבוקר מהיכל התרבות בתל-אביב. מאחורי הקלעים עמדו כחמישה חדרי הלבשה עבור כל המשתתפים, ואמנים רבים הצטופפו בכל חדר. לדברי חסון, מכיוון שרוב האמנים היו בראשית דרכם, לא ניכרו מתחים ביניהם: הם היו ממושמצים, עמדו בלוח הזמנים ונשמעו לתכתיבי ההפקה. בהקשר זה הזכיר חסון ששנים לאחר מכן סיפרה לו אלברשטיין שהיא "ממש פחדה ממנו" באותה עת, ויש בכך כדי להעיד על האווירה ששררה מאחורי הקלעים של בנייני האומה. בשן, שהשתתף בפסטיבלים הן כסולן והן כחבר להקת פיקוד הצפון, אמר לי בהקשר זה:

"בגלל הניצחון בששת הימים, כל מי שהיה שייך למסד בשנים האלה היה אלוהים. טייסים וקציני צבא היו פופולריים כמו כוכבי רוק. לעובדי הרשות היה כוח בלתי הגיוני ביחס לאמנים; כוח נטול פרופורציה לנהל תרבות למדינה שלמה. הם קבעו הכל, החליטו מי ישתתף בתכניות ומי לא. הייתה יראת כבוד כלפיהם. היה פחד שאם לא תהיה נחמד אליהם, לא ייקחו אותך לפסטיבל הבא. זה שאמרתי שלום ל-וילנסקי והוא ענה לי – בשבילי זה היה ניצחון גדול".

בשן גם תיאר את התקופה כ"התהוות השואו-ביזנס בארץ", כשעדיין לא התגבשו דפוסי עבודה שנעשו מקובלים בהמשך. כך, לדוגמה, הגיעו רוב הזמרים ללא אמרגנים ומנהלים (יוצאי דופן היו האמנים שיוצגו על ידי פשנל וצח), ולא הייתה להם מעורבות בנושאים כמו סאונד וזוויות צילום:

"הייתה בנו צניעות שנבעה מחוסר ידע. לא הבנו את המשמעות של הופעה בשידור חי בטלוויזיה שכל המדינה רואה. לא היה שום קשר עם במאי. לא ידעתי להגיד לאנשי הסאונד: תן לי גבוהים או נמוכים. בשנים הראשונות גם לא היו מוניטורים על הבמה ולא שמענו את עצמנו, לכן כולנו צעקנו. שמענו סאונד אולם. את הנגנים שמענו נורא חזק, ואת עצמך שמעת במעומעם. בנוסף לכל זה, האולם היה מואר כל המופע, שזה קטסטרופה. אתה מאבד את כל האינטימיות".

דמות הצבר

כשירד בשן מהבמה בתום הופעתו עם להקת פיקוד הצפון (1971), הוא יכול היה לשמוע את המנחה שמעוני אומר: "אח! איפה הנעורים האלה! והכוח הזה! והחן הזה!" מחמאה זו מזכירה את ההתפעלות שהפגינו סופרי העלייה הראשונה ודור המייסדים ביחס לצבר, יליד הארץ: זה מתואר על ידם כעלם חמודות בטוח בעצמו, יפה תואר ועז רוח, בניגוד ליהודי הגלותי

המתואר כחיוור, רפה, רופס ופחדן¹⁹⁴. לא כל משתתפי הפסטיבלים נולדו בארץ, אבל רובם ככולם הולמים את דמות הצבר כפי שהתגבשה מאז שנות ה-30 של המאה ה-20. "דור הצברים", כותב אלמוג, "הוא דור שהשקפתו עוצבה במערכת החינוך העברי-ציוני בארץ; העברית הייתה לו שפת דיבור וקריאה, והוא חונך לאור מיתוס החלוץ-המתיישב והשומר"¹⁹⁵. יש לו גם קסם סטריאוטיפי: נעריות, ממזריות, ביטחון עצמי, עוז רוח וחוכמת המעשה¹⁹⁶. אמנם, "הצבר המיתולוגי" כפי שמוגדר בידי היסטוריונים וסוציולוגים, מבוגר בכעשר עד 20 שנה מרוב משתתפי הפסטיבלים בתקופה הנחקרת, אבל ניתן למצוא מאפיינים שלו גם אצלם. שפירא סבורה ש"מלחמת ששת הימים הייתה שיאו של מיתוס הצבר", וכי "מעולם לא הייתה וכנראה אף לא תהיה זהות ישראלית מודעת יותר לעצמה, מוגדרת וחד-משמעית"¹⁹⁷. השפעתה של זהות זו הייתה דומיננטית בשנים שאחרי המלחמה והגיעה גם לפסטיבל.

אחד המאפיינים הבולטים שלה הוא "דיבור בקול אחד": בטקסטים שהתפרסמו בכתבי עת, בעלוני קיבוציים וכן בגוילי אש – ספר שקיבץ יצירות של חללי מערכות ישראל – ניכרת הזדהות עמוקה עם האידאליים של הציונות לצד חשש ורתיעה מפני ערעור עליהם. אין בהם ביקורת, סרקזם, ייאוש או ספק¹⁹⁸ – יסודות שקשה למצוא גם בפסטיבל (כפי שציין מר-חיים בהשוואה שיצר בין הפסטיבל ללהקה הצבאית¹⁹⁹). כמו כן, במכתבים וביומנים אישיים ניכר ביטוי פטריאטיזם ופאתוס לאומי-סנטימנטלי²⁰⁰, ואלה קיימים גם בשירי הפסטיבלים ובקטעי הקישור. נקודת דמיון מעניינת טמונה בעובדה שכמחצית משירי גוילי אש עסקו בנושאים כמו מולדת, נוף, שכול, מלחמה ועם ישראל²⁰¹ – בדיוק אותם נושאים שהעסיקו כמחצית משירי הפסטיבלים בתקופה הנחקרת (28 מתוך 60)²⁰².

מאפיין נוסף של הזהות הצברית הוא האליטיזם. אלמוג מציין שרבות מהמסגרות הצבריות מאז ראשית הציונות בררו את מועמדיהן בקפידה וטיפחו תדמית של גוף סגור וסלקטיבי. בהקשר זה הוא מזכיר את הקבוצות, הקיבוצים, מושבי העובדים, תנועות הנוער ומסגרות צבאיות – החל מניל"י, דרך ההגנה והפלמ"ח ועד קורסי הקצינים והיחידות המובחרות בצה"ל²⁰³. לדעתי, ניתן להוסיף לרשימה את הלהקות הצבאיות, ובעיקר את להקת הנח"ל, שנחשבה ליוקרתית ביותר, והיה קשה להתקבל אליה. מכיוון שרבים ממשתתפי הפסטיבלים היו בוגרי להקת הנח"ל, נוצר רושם שגם הם שייכים ל"מיטב הנוער". הזיקה לאליטיזם הצבאי בלטה במיוחד בפסטיבל 1972, כשלהקת הנח"ל, ובה צברים יפי תואר ושופעי קסם כירדנה ארזי וגיד יגוב, ביצעה משירי הפלמ"ח – מעמד שניתן היה לפירוש כמחווה של יחידה מובחרת עכשווית ליחידה מובחרת מהעבר.

¹⁹⁴ עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, עמ' 132

¹⁹⁵ שם, עמ' 13

¹⁹⁶ שם, עמ' 18

¹⁹⁷ אניטה שפירא, יהודים, ציונים ומה שביניהם, עמ' 253

¹⁹⁸ עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, עמ' 99

¹⁹⁹ ראו בפרק "בחירת הזמרים והמבצעים"

²⁰⁰ עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, עמ' 106

²⁰¹ שם, עמ' 98

²⁰² ראו בפרק "בחירת השירים"

²⁰³ עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, עמ' 162-165

הומוגניות תרבותית

עוד מאפיין של הצבריות הוא היותה "תו תקן" תרבותי. אלמוג טוען ש"דת הלאום הציונית [...] חתרה ליצור לא רק הומוגניות רעיונית, אלא גם הומוגניות תרבותית – לצקת את מאמיניה בתבנית תרבותית ואידיאולוגית אחת"²⁰⁴. התבנית הזו הייתה אשכנזית. הגמוניית התרבות האשכנזית בשדה התרבות הישראלי מזכרת הן אצל אלמוג והן אצל צוקרמן, שמתייחס לטענות "על אודות קיפוחה של התרבות 'המזרחית' בישראל" ו"לדיכוי תרבויותיהן של העדות שמוצאן בארצות האיסלאם"²⁰⁵ – גם אחרי שהיחסים הדמוגרפיים השתנו לטובת עדות אלה בעקבות העלייה ההמונית שלהן²⁰⁶. בהקשר זה מזכיר צוקרמן את המוזיקה הישראלית הפופולרית:

"ייחודיותו [של הזמר העברי] בכך שהיווה [...] מעין שדה לייצור 'פולקלור' עברי [...]. ומאחר שמחבריו נסמכו על נכסי התרבות ואמצעי המבע של ארצות מוצאם (המזרח-אירופיות, 'רוסיות' בדרך כלל), נוצרה סינתזה ייחודית בין 'רוסיות' שורשית מדומה ודימויי ה'אוריינט' האקזוטיים-רומנטיים, כפי שהצטיירו בעיניהם המערביות [...] גם אחרי קום המדינה, כאשר קם כבר דור אחר של יוצרים מוזיקליים, השתמרו עדיין, במשך זמן רב, יסודות הסגנון והמבע השגורים של אותו זמר עברי בעל צביון מזרח-אירופי"²⁰⁷.

תיאורים אלה הולמים את הפסטיבלים בתקופה הנחקרת, שכן לא ניתן בהם ביטוי לתרבויות של העדות שמוצאן בארצות האיסלאם. אמנם, הייתה נוכחות לזמרים מעדות אלה, אבל השירים בביצועם התבססו על יסודות הסגנון והמבע המזרח-אירופיים, כטענת צוקרמן. רוב האמנים הללו גם שירתו בלהקה צבאית, ובכך עברו את "כור ההיתוך הצברי" והתאימו עצמם לתרבות השלטת (התהליך מומחש בדבריו של בשן בפרק "בחירת הזמרים והמעבדים"). הופעת שושנה דמארי מתאימה במיוחד לדברי צוקרמן: דמותה הדרמטית והציורית של זמרת זו, ילידת תימן, עונה להגדרה "דימוי 'אוריינט' אקזוטי-רומנטי", ובפסטיבל היא ביצעה שיר שהלחין הולנדר, שנשמך על נכסי התרבות ואמצעי המבע של ארץ מוצאו – פולין.

ולתפארת מדינת ישראל

אלמוג מכנה את פסטיבל הזמר "חג המוזיקה הלאומי" ומוצא דמיון בינו לבין שניים מהאירועים האחרים שנערכים מדי שנה ביום העצמאות:

"הפסטיבל לא הופק כאירוע בידורי נוצץ ('שואו'), אלא כתחרות זמר מכופתרת שדמתה לטקסים הממלכתיים של הדלקת המשואות ביום העצמאות או לחלוקת פרסי ישראל – הזמרים

²⁰⁴ שם, עמ' 148

²⁰⁵ משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, עמ' 225

²⁰⁶ שם, עמ' 144

²⁰⁷ שם, עמ' 228

שרו זקופים, כמעט ללא תנועה, ריקוד או העמדה. הלחנים והתמלילים של הפזמונים תאמו בדרך כלל את התפאורה וההעמדה: נאיביים, סנטימנטליים ו'ארצישראלים' מאוד.²⁰⁸

לפי כ"ץ והנדלמן, ניתן למצוא דמיון בין הפסטיבל לבין אירוע רשמי אחר: טקס הפתיחה של יום הזיכרון, ש"אין מעוררים בו ספקות וביקורת", לדבריהם – בדיוק כפי שתיאר מר-חיים את פסטיבל הזמר. הדמיון בין הפסטיבל לטקס הדלקת המשואות מתבטא בשימוש במספר 12: בפסטיבל התחרו מדי שנה 12 שירים, ובטקס הודלק מספר זהה של משואות, כמספר שבטי ישראל. הדמיון ניכר גם בכך שהן שירי הפסטיבל והן מדליקי המשואות נבחרו על ידי ועדה. בשני האירועים גם השתתפו אישי ציבור בכירים, בתפקיד משני: הטקס בהר הרצל נערך באופן קבוע בחסות יו"ר הכנסת, שנושא נאום במהלכו ומכריז על פתיחת חגיגות יום העצמאות²⁰⁹, אבל רוב האירוע מתמקד באזרחים מן השורה – מדליקי המשואות, שרובם אנונימיים, לצד חיילים, רקדנים, זמרי מקהלות ובני נוער; גם לפסטיבלים הגיעו פוליטיקאים, בהרכב משתנה, אבל המקסימום שהם עשו בו היה להגיש את הפרסים. בשני האירועים תפקדו אנשי הציבור בעיקר כצופים, כמו במצעדים צבאיים, שבהם יושבים המנהיגים על בימת כבוד ומתבוננים במתרחש. קו דמיון בולט שנמתח בין הפסטיבל לשני הטקסים שהזכיר אלמוג הוא ההנחיה: בכל שלושת האירועים משתתף מנחה. הניתוח שלהלן מעיד שלמרות העובדה שבפסטיבל הזמר בתקופה הנחקרת לא קושתה הבמה בדגלי הלאום, ועל אף שבשלב מסוים חדלו לשיר בו את **התקווה**, הוא עדיין נראה ונשמע כמו טקס ממלכתי מטעם מרכז ההסברה – בעיקר בגלל המנחה שמעוני. כמו רוזנבלום, גם לשמעוני הייתה "תחושת משחק" ביחס לפסטיבל, אבל במקרה שלו התבטאה תחושה זו – בפרפראזה על בורדייה – בהתמסרות מוחלטת לרצינותו של הפסטיבל ובהשקעה בחוקיו ובמטרותיו, תוך השעיית הידיעה והתובנה כי מדובר בסך הכל בתחרות שירים.²¹⁰

פסטיבל תשכ"ט (1969)

"ערב טוב קהל נכבד, על הבמה כבר מסודרת התזמורת הסימפונית של קול ישראל, עם הנגן הראשי שמעון מישורי והמנצח לסלו רוט" – כך פתח שמעוני את המופע. במלים אלה הובלט מקומה של התזמורת, כמו היה זה קונצרט קלאסי, ובעיניי היה כאן ניסיון לשדרג את האירוע ולהעניק לו מעמד "גבוה" יותר מזה שניתן בדרך כלל לאירועי תרבות פופולרית. בהמשך פירט שמעוני את נוהל ההצבעה והסביר שהצופים יצטרכו לבחור בשיר האהוב עליהם. "תהיו מוכרחים להחליט", הכריז, וגם הניסוח הזה נשמע לי מוגזם ברצינותו. כשהציג את נקודות ההצבעה, שמר על הנימה כבדת הראש והדגיש שהן "נבחרו מתוך מחשבה ומייצגים חתך רחב של האוכלוסייה". על 12 השירים אמר: "בשירים תרגישו את רוח התקופה, את רוח הזמנים". בתום הביצועים הושמעה תזכורת קצרה מכל אחד מהם, שאותה נימק המנחה במלים: "נדמה לי שכדאי היה לשמוע עוד קטע מכל שיר כדי לשקול שוב את ההחלטה [באיזה שיר לבחור]". לאחר מכן חזר

²⁰⁸ עוז אלמוג, פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, עמ' 206.

²⁰⁹ אליהוא כ"ץ ודון הנדלמן, "טקסים ממלכתיים במדינת ישראל: יום הזיכרון ויום העצמאות", בתוך: מתת אדר-בוניס (עורכת), מבוא לאנתרופולוגיה: מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2008, עמ' 344-345.

²¹⁰ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 287.

והסביר ש"כל אחד מהשופטים צריך לשקול ולהחליט למי לתת את הקול האחד", ולפני היציאה להפסקה ולהצבעה, היה דרמטי במיוחד: "מגיע הרגע שעליכם להחליט מהר מאוד".

גם בחלק השני המשיך להיווצר רושם שמדובר באירוע חשוב מאין כמותו. הופעת נצר הסתיימה בשיר **כל הכבוד**, לו כתב עמוס אטינגר מלים חדשות שהלמו את גודל המעמד: "עכשיו כל המדינה צופה/ לכאן נושאת עיניה/ שנה נוספת שוב חלפה/ שנה ופזמוניה [...] ועוד מעט ייצא מכאן הסוד/ לאיזה שיר יש יותר כבוד". להקת פיקוד המרכז התקבלה גם היא בכבוד רב על ידי שמעוני:

"כאן על הבמה מתקיימים שלושה מיקרופונים להופעה של להקה צבאית. הלהקה היא להקת פיקוד המרכז, ואנחנו נשמע מספר פזמונים מתוך התכנית החדשה שלה. למעשה, זאת תהיה הופעת בכורה של הלהקה בשירים האלה, וכל ההיערכות כאן היא כדי לתת להופעה גם את הצליל הנכון וגם את צורת ההופעה המתאימה [...] נדמה לי שכולנו מוכנים לקבל את פני להקת פיקוד המרכז".

כשסיימה הלהקה את הופעתה אמר שמעוני: "הלהקה סיימה את החלק המובחר מתוך תכניתה. מה יש לדבר: צעירים, יפים, חיוניים". לאחר מכן הגיע השלב שבו נחשפו פרטיהם של מחברי השירים, שעד אז נשמרו בסוד. "הגיע הרגע לגלות לכולנו את שמות המחברים", הכריז המנחה. "ליתר זהירות, אני קורא אותם מתוך הכתב". את הטקסט הפומפוזי ביותר של הערב סיפק נתן שחם, המשנה ליו"ר הוועד המנהל של רשות השידור, שהעניק את הפרסים למחברי השירים הזוכים, לא לפני שאמר:

"לא נותר לנו אלא לשלוח את השירים אל תוך הקהל עם ברכה, שיהיו נישאים בפי כל - הן השירים שקהל המאזינים להם היום בחר להכתירם בפרס, והן השירים שלא זכו. שכן זכות גדולה היא לשיר שמאזינים לו, אבל זכות גדולה יותר, שאדם מפזמו לעצמו בשעה של התרוממות רוח".

בפרס השלישי זכה **בדרך חזרה** בביצוע החייל אבי טולדנו (363 קולות), ואת שני הפרסים הראשונים גרף יהורם גאון: השני ניתן לעץ האלון (456), והראשון לבלדה לחובש (2,181), השיר ההרואי-לאומי ביותר שהושמע בפסטיבל, על חובש שמקריב את חייו למען פצוע במהלך קרב. דן אלמגור כתב את השיר ב-1955, בעקבות מקרים של "חובשים צבאיים שאיבדו את חייהם בקרבות במלחמת תש"ח ובפעולות התגמול של שנות ה-50"²¹¹, ועדכן אותו לקראת הפסטיבל, שנערך בעיצומה של מלחמת ההתשה. במושגים של הול (Hall)²¹², זהו "טקסט אידיאולוגי משעתק ומאשר": אירוע מציאותי הפך לטקסט מילולי המכיל משמעויות שונות שהוכנסו אליו בידי "מקצועני תרבות" במטרה לבנות ייצוג מסוים של המציאות שמשרת את האידאולוגיה שלהם. במקרה זה, אני מניח שהמטרה הייתה לפאר את גבורת החובש, להביע התפעלות מאומץ ליבו, להנציח את זכרו ולרגש את הקהל. המטרה הושגה: השיר זכה במקום הראשון בכל נקודות ההצבעה, למעט במרכז הקליטה בנתניה, שם הצביעו עולים חדשים. העובדה שהם לא היו

²¹¹ דן אלמגור, הצ'ופצ'יק של הקומקום, עמ' 64

²¹² מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 232-233

מצוידים בהביטוס שהיה נחוץ כאן – שליטה בשפה העברית – מנעה מהם את היכולת להתרגש מהטקסט, והשיר קיבל שם את המקום השלישי בלבד (24 קולות), אחרי **בדרך חזרה** (37) ועץ האלון (70).

הפסטיבל הסתיים בשירת **התקווה**. קודם לכן הודיעו מחברי השיר הזוכה שהם תורמים את כספי הפרס למכון לשיקום נכי צה"ל, וגרפו תשואות. אהדת הקהל, שגם הדמויות בספרו של זרחין היו חלק ממנה²¹³, מייצגת, לפי הול, את הפענוח הדומיננטי-הגמוני (dominant-hegemonic) של הטקסט: (decoding) הצופים קלטו את המשמעות שנלוותה לשיר, פענחו את המסר לפי הקודים שבהם הוצפן, והגיבו כפי שיוצרי השיר ציפו – בהתרגשות ובאהדה. הטקסט מילא במלוא העוצמה את תפקידו כ"מנגנון אידיאולוגי", כפי שכינה זאת אלתוסר (Althusser). במקביל, היה פענוח אופוזיציוני (oppositional decoding), שאותו ביצע נחום ברנע, באותה עת מבקר הטלוויזיה של **דבר** ולימים פרשן בכיר וחתן פרס ישראל לתקשורת. במאמר שפרסם למחרת הפסטיבל, התייחס ברנע בלעג לעובדה ששלושה מהשירים עסקו בנושא המלחמה, שהוא "חדש בשדה הפסטיבליזם העברי, אך ותיק בכותרות העיתונות [...] המלחמה באה עלינו בשלושה שירים מרנינים, מלאי דם ואש ותוגה וגבורה"²¹⁴. על השיר הזוכה כתב:

"יחי דן אלמגור, המגיש לנו פרסומת לדם ודמעות, מעורב על האש. יחי אפי נצר, שילמד את השיר הזה, אם נרצה או לא, כל מי שעור תוף באוזניו, וזה בדיוק מה שמפחיד אותי: שהדבר המביש הזה ישתלט לחלוטין על אוזנינו בחודשים הקרובים, בטלוויזיה וברדיו, בין חדשות עצובות לפרסומת לסכיני גילוח"²¹⁵.

לפי הול, הפענוח האופוזיציוני כולל "הבנה מלאה של המסר המוצפן, אך סירוב לקבלו [...] זהו פענוח המערער על הנחות היסוד של הגדרת המציאות המובאות בטקסט, ונוקט עמדה ביקורתית כלפי המציאות החברתית". במקרה זה, אני מניח שלברנע לא היה דבר נגד המציאות שהובאה בשיר, אלא נגד זו שהובאה בפסטיבל, שבה אירוע טרגי הופך ל"דבר מביש", לטעמו.

פראג הגיע רק למקום השביעי, לפי איינשטיין (הדירוג המלא לא פורסם באופן רשמי), למרות הפופולריות והפרסום של הזמר. לדעתו, השיר לא הצליח משום שעסק בנושא שהיה רחוק מההווה הישראלי. איינשטיין סיפר שקיבל תגובות צוננות על החלטתו לשיר על "צרות של אחרים": "אני זוכר אנשים שאמרו: 'בחייך, מה, חסר לנו צרות משלנו? מה אתה בא לשיר לנו על פראג? עם כל הכבוד, כן, כבשו, אבל זה צ'כים, זה רחוק'"²¹⁶. אם בורדייה היה פוגש אנשים אלה – או את השכנים מטבריה המתוארים בספרו של זרחין ושהגיבו באופן דומה²¹⁷ – הוא בוודאי היה מגדירם כ"מעוטי הון תרבותי" ומסביר ששיפוטי הטעם שלהם והנאותיהם פשוטים ורדודים, ושהווייתם התרבותית מוגבלת ושטחית: **פראג** היה שיר מיוחד מדי עבור "העדר הפשוט", ורק

²¹³ ראו במבוא, בסעיף "הפסטיבל כ'אירוע תקשורת'"

²¹⁴ נחום ברנע, "בית חרוזות", **דבר**, 25 באפריל 1969, עמ' 5

²¹⁵ שם, עמ' 12

²¹⁶ יואב קוטנר, **סוף עונת התפוזים: סיפורו של הרוק הישראלי** (סדרה), פרק 2: "אני ואתה נשנה את העולם", ערוץ 1 ומטר

הפקות, 1999

²¹⁷ ראו במבוא, בסעיף "הפסטיבל כ'אירוע תקשורת'"

אסתטיקן בעל "מבט טהור" יכול היה להעריך את איכותו וליהנות ממנו²¹⁸. אבל מכיוון שהתרבות המודרנית מאופיינת בחדשנות מתמדת, מה שנתפס כחדשני ב-1969 יכול להיחשב מיושן ב-2015. לפי רגב, "עולמות תוכן שהיו בעבר מסמנים עדכניים של אנינות, מתמסדים, תפוצתם מתרחבת, והם מאומצים כרכיבי טעם של מגזרים מעוטי הון תרבותי"²¹⁹. הדבר נכון גם לגבי שירים: במקרה של **פראג**, השיר נכנס לימים לקנון של המוזיקה הישראלית (כמו **ליל חניה**²²⁰), תהליך שהגביר את תדירות שידוריו ברדיו והרחיב את חשיפתו לקהל. קוטנר סבור ש"לכישלון היחסי בפסטיבל הייתה השפעה מרחיקת לכת על הקריירה של איינשטיין", שכן בעקבותיו הוא החליט לא להשתתף יותר בפסטיבלים – "ויותר מכך: בחר לוותר על החמימות של הקונצרט. הוא החל לחפש שותפים חדשים ליצירה, מחוץ למעגלים החברתיים והמקצועיים שהכיר קודם לכן"²²¹. השותפים שמצא, מיקי גבריאלוב וחברי להקת **הצ'רצ'ילים**, פעלו במועדוני רוק ברחוב המסגר בתל-אביב. הם לא שירתו בלהקות צבאיות, לא השתתפו בפסטיבלים – ולפיכך, במושגים של חוקרי אסכולת ברמינגהם, היו תת-תרבות – יצרו סגנון תרבותי ייחודי וכינו עולם תוכן ומשמעות שאין לו קשר לתרבות השלטת²²². אלא שאינשטיין לא ראה בהם איום או "רעש", על אף שזו דרכה של המערכת התרבותית השלטת, שהוא השתייך אליה, להתייחס לתת-תרבויות. המבט שלו עליהם דמה לזה של ויליס (Willis), שבתחילת שנות ה-70 חקר קהילה היפית והתרשם יותר מכל מהיצרניות שלה²²³. איינשטיין בחר בגבריאלוב ובלהקתו כשותפים ליצירתו המוזיקלית, ובכך הטמיע את הסגנון הייחודי של התת-תרבות בתרבות ההגמונית. התקליט הראשון שיצר איתם, **פוזי**, התאפיין בדומיננטיות של גיטרות חשמליות ומוגדר על ידי קוטנר ואחרים כ"תקליט הרוק העברי הראשון".

פסטיבל תש"ל (1970)

דליה עמיהוד טענה באוזניי שחסון לא אמר לה אפילו מילה במשך כל היום. לשלמה ארצי יש מאותו פסטיבל זיכרונות אחרים: "וילנסקי לא דיבר איתי בכלל, אבל חסון והרמתי היו נחמדים לאורך כל הדרך. חסון ראה ילד צעיר שלא יודע מהחיים שלו – והיה תומך ואבהי. בהפסקה הוא בא אליי והדליף לי שזכיתי". על פניו, אפשר לטעון כאן לאפליה לא הוגנת בין שני מתמודדים, אבל בדיעבד, לאור העובדה שארצי הפך לאחד האמנים הבולטים במוזיקה הישראלית, ניתן לראות את היחס המועדף שניתן לו כזיהוי נכון של כישרון ורצון לטפחו.

בפסטיבל זה נכחו הנשיא זלמן שז"ר, שר החינוך והתרבות יגאל אלון וראש העיר ירושלים טדי קולק, כך שמילותיו הראשונות של המנחה היו "כבוד נשיא המדינה, רבותיי השרים, אדוני ראש העיר". על רקע האווירה המכופתרת בלטה ההופעה ההומוריסטית של **הגשש החיוור**, אותה ניתן לפרש כמהלך חתרני שביקש לצאת נגד הרשמיות והרצינות, בדומה לקרנבלים שהיו

²¹⁸ מוטי רגב, **סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי**, עמ' 289-291.

²¹⁹ שם, עמ' 292.

²²⁰ ראו בפרק "החזרות הראשונות".

²²¹ יואב קוטנר, **סוף עונת התפוזים: סיפורו של הרוק הישראלי**.

²²² מוטי רגב, **סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי**, עמ' 241.

²²³ שם, עמ' 246-247.

נהוגים באירופה בימי הביניים : אלה מתוארים על ידי באחטין (Bakhtin) כחגיגות של תחפושות, של בידור, שאפשרו למעמדות חלשים וכפופים להפגין ולבטא צחוק, לעג ובוז כלפי בעלי שררה ומדרגים חברתיים מקודשים²²⁴. שלושת הדרגים עלו לבמה בבגדים של חיילים רומים, בידיהם מוט עם כדי מים, ובמהלך השיר הרימו ידיים וחשפו את תחתונייהם. הקהל הגיב בשאגות צחוק. חסון והרמתי תיארו את האירוע כ"שוק" וטענו שחברי השלישייה לא גילו להם שבכוונתם להופיע כך. הרמתי הוסיפה שהאמרגן דשא-פשנל ארגן לחברי השלישייה חדר הלבשה פרטי, מה שאפשר להם להסתיר את ההפתעה. שמעוני, שגם הוא הופתע, אמר בתום השיר : "תרשו לי להזכיר לכם [...], הפעם השירים בשיפוט" – הערה שביטאה את קול הממסד והייתה מעין ניסיון להחזיר את הסדר והמשמעת לאירוע הממלכתי, שיצא משליטה.

שמעוני נטה גם השנה לייחס משקל רב להצבעה. בתום השמעת השירים אמר : "כל השירים בוצעו לפניכם. עכשיו צריך לגשת לבחירות אישיות. כל אחד ואחד מכם צריך יהיה להחליט". לפני היציאה להפסקה בירך את הקהל במלים : "הצבעה טובה לכם! הצבעה טובה!"

בחלק השני של המופע התבטאה הממלכתיות בעיקר בהופעת להקת פיקוד הדרום, עליה אמר שמעוני "שהיא בעצם כאן בדרכה להופעה מחר בקריית-שמונה". לפני **סיירת שקד** אמר אחד מחברי הלהקה : "השיר הבא מוקדש לכל חיילי הסיירות בצה"ל". דקות ארוכות הוקדשו לחשיפת כותבי השירים. הפעם לא הסתפק המנחה בציון שמותיהם, אלא פירט את קורות חייהם. התברר ששבעה היו בני קיבוצים, ושישה שירתו, או עדיין משרתים, בלהקה צבאית. כך התקבל מעין פרופיל של יוצר שמשתתף בפסטיבל : בן קיבוץ, ששירת בלהקה צבאית. בכל פעם שעלו לבמה יוצרים במדים (להב, ג'ק הירש), הם התקבלו במחאיות כפיים, מה שסיפק עדות נוספת לפופולריות של צה"ל בשנים אלה. לפי שגב, גם בני הקיבוצים זכו באותן שנים לאהדה רבה, אחרי שבעשורים קודמים איבדו את מעמדם כאליטה לטובת אנשי פוליטיקה, מדע, תעשייה ואקדמיה²²⁵ : "ההערכה לצה"ל התבטאה גם בשיקום יוקרתם של הקיבוצים : אלה זכו עכשיו למעין טיהור ושוב הוכרו כאליטה אידיאלית [...] מפני ששיעורם של בני הקיבוצים בין הרוגי המלחמה עלה כמעט פי חמישה על שיעורם באוכלוסיית המדינה"²²⁶. ההערכה לצה"ל התבטאה גם בתוצאות : במקום הראשון (1,509 קולות) זכה החייל ארצי, שגבר על זמרים מפורסמים ממנו, בהם זהר (מקום שני, 767 קולות), אילנית (שלישי, 500 קולות) ו**הגשש החיוור** (שלא זכו בפרס ; המצביעים, מתברר, פעלו בהתאם לרמז שנתן המנחה אחרי הופעתם. לפי להיטון, הם הגיעו למקום החמישי ; אלברשטיין הגיעה לרביעי, וגולן, שביצע את **בעיר הזו שלום** לבדו, בשל מחלת שותפו לצמד, הגיע לשישי²²⁷). את הפרסים העניק מנהל הרדיו, ד"ר ישעיהו ספירא, שנשא נאום בשפה רשמית ומליצית :

"ברשותכם, רבותיי, אדוני סגן ראש הממשלה, שר החינוך והתרבות, ואדוני ראש עיריית ירושלים. ברשותכם, רבותיי, גבירותיי, הנמצאים באולם הזה, במקומות השונים שהצטרפו להצבעה, ורבים הרבים הצופים והמאזינים. נודה, ראשית, לכל אלה אשר העניקו לנו את הערב

²²⁴ שם, עמ' 269

²²⁵ תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, עמ' 92

²²⁶ שם, עמ' 464

²²⁷ (ללא שם מחבר), "בשולי הפסטיבל", להיטון 18, 29 במאי 1970, עמ' 8-9

הנעים והיפה: לאמנים, לכל המבצעים, לשופטים אשר איתרו את השירים הרבים אשר הגיעו אלינו, ו-ודאי למחברים ולמלחינים. אני מאחל לא רק לשלושה השירים [הזוכים] – לכל 12 השירים אשר יצאו לדרור הערב, שיגיעו לרבים, הרחוקים והקרובים, ינעמו לאוזניהם וישמחו את ליבותיהם".

גם השנה ספג הפסטיבל ביקורות קשות. אבל אם אשתקד לעג ברנע ללאומיות המוגזמת שאפינה לדעתו את האירוע, הפעם התלונן שלמה שמגר ששירי הפסטיבל אינם מספיק פטריוטיים:

"בשנה השלישית למלחמה אין בפינו אלא שירי אהבה [...] רוב המשוררים והמלחינים שלנו – או האחראים לארגון הפסטיבל – מתביישים, כנראה, להשמיע לקהל רגשות, העלולים להתפרש כ'קייטש פטריוטי' [...] או לשירה הזאת ואוי למשוררים כאלה, שלעת כזאת לא השכילו לתת לנו 'תחזקנה' אחד לעידוד"²²⁸.

בן-עמי פיינגולד כתב גם הוא מאמר חריף, שהתייחס לעצם קיומו של הפסטיבל ביום העצמאות:

"כאשר מנגנים את ההמנון, מניפים את הדגל, מתכנסים בעיר הבירה בנכחות נשיא המדינה, וכל זאת כדי לשמוע 12 פזמונים, שאינם שונים במאומה מכל 'מצעד' פזמונים יומי [...] – הופך העניין כולו לפארסה, שאינה לכבודו של יום העצמאות אלא לגנותו ולחילולו [...] הפיכת 12 השירים [...] לחג לאומי, היא ביזיון שאין הדעת סובלתו"²²⁹.

פסטיבל תשל"א (1971)

בשנה זו התבטאה הלאומיות בעיקר בחלק השני של הפסטיבל. הלהקות הצבאיות התקבלו, כרגיל, בכבוד גדול, והמנחה הציג אותן כך: "אנחנו נארח על הבימה, כאן בבנייני האומה בירושלים, שתי להקות צבאיות, באדיבותו של צה"ל, אשר העמיד אותן לרשותנו לקחת חלק בערב החגיגי הזה". הלהקות שילבו קטעי קישור שבהם הוזכרה תעלת סואץ. לפני השיר **היי נטשה** נאמר שחברי להקת פיקוד הדרום "חזרו זה עתה מדו-שיח עם הרוסים בתעלה, והם מקדישים להם את השיר", ואילו על **מתוק מתוק** בביצוע להקת פיקוד הצפון נאמר: "ומה מתוק יותר מ**מתוק מתוק**. מסתבר שגם המצרים חושבים כך, כי הם משמיעים את השיר יומם ולילה לחיילינו בתעלה". אני מניח שמטרת הטקסטים הללו הייתה להדק את הזיקה בין חברי הלהקות לצה"ל, לטשטש את דימוי ה"גיבניקים" שדבק בהם ולהדגיש את תרומתם להווי הצבאי.

ממלכתי במיוחד היה השלב שבו נאספו תוצאות ההצבעה מנקודות השיפוט. זאת, שכן חלק מהשדרנים ששימשו כרכזי הצבעה לא הסתפקו בדיווח על התוצאות, אלא הרחיבו וסיפרו על היישוב שבו התארחו. מנשה רז, ששידר ממרכז קליטה באשדוד, אמר:

²²⁸ שלמה שמגר, "הפסטיבל שהתעלם מן המוראל", ידיעות אחרונות, 13 במאי 1970, עמ' 13.
²²⁹ בן עמי פיינגולד, "פסטיבל הזמר – המשכה של מסורת מיותרת", ידיעות אחרונות, 14 במאי 1970, מוסף לילות השבוע, עמ' 4.

"11 גלויות שהתפזר בהן עם ישראל התקבצו ובאו לכאן. כך, לדוגמה, בין סופרי הקולות במרכז הקליטה באשדוד – בנימין פומרנץ, שהגיע לפני שלושה ימים בסך הכל מליטא, ברית-המועצות. עולים חדשים, שבאו ממולדתם אך אתמול מארבע כנפות תבל, בחרו בשירים".

דניאל קרן, ששידר מ"חדר האוכל המקושט בקיבוץ כפר עציון", אמר: "יש מן המרטיט בשהייה במקום הנישא והפורח הזה, קיבוץ כפר עציון, דווקא ביום העצמאות, בדיוק 23 שנים לאחר המערכה העצובה ההיא, שלוש שנים וחצי אחרי גאולתה המחודשת של האדמה הזאת". אני מניח שאם טקסט כזה היה מושמע כיום, הוא היה מתפרש כפוליטי ומעורר סערה. העובדה שהוא עבר בלי התנגדות (לא מצאתי התייחסויות אליו בדיווחים על הפסטיבל), מעידה על ההסכמה שהייתה באותה תקופה סביב היישובים שקמו מחוץ לקו הירוק. לפי שגב, הקמת כפר עציון, בספטמבר 1967, לוותה בהסכמה רחבה במיוחד: האירוע לווה ב"חגיגה גדולה", ובעיתונות סיקרו אותו תוך שימוש במלים "ושבו בנים לגבולם" ו"חזרה הביתה", בעוד שכיבוש הכפר בידי הפלסטינים במלחמת העצמאות – "המערכה העצובה ההיא", בפי קרן – תואר כ"שואה"²³⁰.

הטקסטים של קרן ושל רכזי ההצבעה האחרים גרמו לכך שדקות ארוכות מהמופע הוקדשו לנושאים שבינם לבין מוזיקה אין קשר. בעיניי, הם חיזקו את האופי הלאומי של האירוע ויצרו רושם שהפסטיבל הוא חוליה נוספת במפעל הציוני, לצד קליטת העלייה, המלחמות וההתיישבות. אזכורם של נושאים אלה בפסטיבל גם מתח קו דמיון נוסף בינו לטקס הדלקת המשואות, שבו נהוג לסקור את הישגי המדינה. יורם ארבל, ששידר ממושב בית חירות, אמנם הסתפק בקריאת התוצאות ולא הרחיב בתולדות היישוב, אבל כשפנה אליו שמעוני וברך אותו ב"ערב טוב", השיב: "ערב טוב לבנייני האומה, ערב טוב לאומה" – משפט שביקש לומר שהאומה כולה צופה בפסטיבל או מאזינה לו.

בפרס הראשון זכה **רק הירח** (5,967 קולות), את הפרס השני קיבל **ומתוך האור בעיניים** (3,269), **ולא נדע הלילה** הגיע לשלישי (3,080). השיר של אילנית, שהייתה פופולרית מאוד באותה עת, דורג ראשון בכל נקודות ההצבעה, מלבד כפר עציון, שם ניצח השיר היחידי שעסק באהבת הארץ – **נגן לי ירדן** ("שיר ארץ ישראל" מובהק, לפי כל ההגדרות הקיימות²³¹). לפי הדירוג המלא, שפורסם בלהיטון, הגיע שיר זה למקום הרביעי בסיכום הכללי (2,897 קולות). המשך הדירוג נראה כך: 5. **אליק השחף שלי** (2,332); 6. **כשאהיה זקן** (1,951); 7. **רגע שקט** (795); 8. **בגללי או בגללו** (785); 9. **הוא יצא** (657); 10. **חלומות של חושך ואור** (494); 11. **ציפורים בראש** (455); 12. **טיול בגשם** (290)²³². את הפרסים העניק ראש העיר, קולק. "תודה בעד הערב הנהדר, ברור שכל הקהל נהנה מאוד", אמר, ובכך הדף כל אפשרות לביקורת. בהמשך התייחס למוטיבים ירושלמיים במופע וכן הזכיר את **ירושלים של זהב**, מה ששוב יצר זיקה בין הפסטיבל להיסטוריה הלאומית:

"נהנינו גם – בכל אופן אני – מהשירים היפים, הירושלמיים, של יהורם גאון. גם בעד זה תודה. לפני מספר שנים [...] ביקשתי שיר מיוחד. התוצאה היה השיר של נעמי שמר, שאנחנו כולנו

²³⁰ תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, עמ' 612

²³¹ על הבעייתיות בהגדרת הז'אנר, ראו בפרק "החזרות הראשונות"

²³² אורי אלוני, "שתי פנים לפסטיבל"

זוכרים אותו. הצעה שבשנה הבאה – שיר יפה מאוד על השלום. אולי הוא יביא את השלום כפי שהשיר ההוא הביא לנו את ירושלים".

דברי קולק תואמים את טענת צוקרמן בדבר השימוש התכוף שנעשה במילה "שלום" ברטוריקה הפוליטית והדיפלומטית הישראלית ובתקשורת²³³. אלא שלדעתו, נכונות האוכלוסייה הישראלית לשלום לא הועמדה במבחן אמיתי, שכולל נסיגה מהשטחים, חיסולה של תנועת ההתנחלות בגדה ופירוק התנחלויות קיימות²³⁴. כלומר, לפי צוקרמן, מה שמונע את התגשמות החלום שאותו הביע קולק בתום הפסטיבל, בעודו מעניק את הפרסים, הוא האידיאולוגיה שאותה ביטא קרן כ-20 דקות קודם לכן, בעת שדיווח על תוצאות ההצבעה.

פסטיבל תשל"ב (1972)

המנחים מיכאלי ובנאי הביאו לפסטיבל סגנון הגשה הומוריסטי וקליל. אמנם, גם בקטעי הקישור שלהם היו התייחסויות לנוהלי ההצבעה ולאופן בחירת השירים, אבל נדמה היה שהם מתייחסים לאירוע באירוניה מסוימת. ועדיין, המופע כלל רכיבים לאומיים לא מעטים. הפתיחה הזכירה טקס צבאי, עם שלוש דקות וחצי של נעימות שעובדו בסגנון שירי לכת בביצוע התזמורת המורחבת שכללה את תזמורת צה"ל. אני מניח שהרושם החזותי שנוצר מזכיר את דברי ארזי, לפיהם היה בפסטיבל משהו "רשמי מאוד [...] אפילו סובייטי"²³⁵. משפט הפתיחה של מיכאלי היה רשמי גם הוא ונאמר בפאתוס רב: "כאן, בבנייני האומה בירושלים, עם חג בלב ועם ניחושים בראש, מתחיל בשעה טובה הפסטיבל שהוא העשירי במניין – פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ב".

לאחר מכן הציגו המנחים את נקודות ההצבעה, וגם השנה נוצל המעמד להשמעת טקסטים ששייכים לכאורה לתכניות אחרות. אופירה שור, ששידרה מאלוני יצחק, סיפרה שהמקום "נוסד לפני 24 שנים ונקרא על שמו של יצחק גרינבוים ז"ל, שהיה שר הפנים הראשון בממשלה הזמנית". חיותה דביר, ממרכז קליטה בערד: "נמצאים כאן כ-100 עולים חדשים. הוותיק שבהם נמצא כבר שלושה חודשים בארץ, והחדש שבהם – שבוע ימים בלבד. כ-60 אחוז מהם באו מארצות דוברות אנגלית, וכ-40 אחוז מהם באו אלינו מברית-המועצות". גם שוש עטרי, שדרנית פופ מובהקת, יישרה קו עם הסגנון הרשמי ועם ה"דיבור בקול אחד". "אולם בית העם בכפר יהושע מלא על גדותיו, גברים נשים וטף", הריעה. "כולם גאים בחלק שייטלו הערב בפסטיבל. כולנו מחכים להתחלה, מאחלים הצלחה לאמנים ולמחברי השירים".

אחר כך נשמע קולו של ישראל פוליאקוב (פולי) מהגשש החיוור:

"הלו, זה רדיו? רציתי לשאול, למה תמיד בפסטיבל הזמר יש 12 שירים רק". [מיכאלי:]
 "למה? זה בעצם, כל אחד יודע – כמספר חברי הכנסת". [פולי:] "איך זה חברי כנסת? הלא שם יש 120". [מיכאלי:] "כן, זה מה שרשום. אבל מופיעים רק 12".

²³³ משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, עמ' 142

²³⁴ שם, עמ' 149

²³⁵ ראו בפרק "החזרות הראשונות"

זו הייתה הפעם הראשונה שבפסטיבל הושמע מערכון, וגם הוא היה נטוע עמוק בנוף הממסדי. בבחירת הזוכים העדיף הקהל שירים ללא זיקה לישראליות: **טוב לי לשיר** זכה במקום הראשון (2,000 לירות), **חייך וחיי** זכה בפרס השני (1,500 לירות), ו**קרן שמש, קרן זוהר** הגיע שלישי (1,000 לירות). למקום הרביעי הגיע **פעמיים כי טוב**, ולחמישי – **השיר על ארץ סיני**²³⁶. את הפרסים העניק יו"ר מליאת הרשות, ולטר איתן, שאמר, בין השאר: "אני רוצה בכלל לשבח את כל השירים ששמענו, אשר כולם, או כמעט כולם, אין לי כל ספק, יחדרו לתודעת הציבור הישראלי במשך החודשים אשר יבואו. כל השירים היו יפים". אין כל ספק, אין כל ביקורת – בדיוק כפי שמר-חיים מתאר את פסטיבל הזמר, וכפי שכ"ץ והנדלמן מתארים את טקס יום הזיכרון²³⁷.

פסטיבל תשל"ג (1973)

פסטיבל זה כלל תכנים לאומיים למכביר שאותם פירטתי בפרקים קודמים. הפעם החלטתי להתייחס לאירועים שהתרחשו מאחורי הקלעים, ושבהם ניכרו מתחים שונים בין זמרים שנטלו חלק בפסטיבל לבין "המדינה" – קרי, גורמים בעלי סמכות שהיו מעורבים בו. האירוע שגרם לחלק מהמתחים היה תאונת דרכים שהתרחשה ב-27 באפריל 1973 בצומת אביר הסמוך לנתניה, ובה נפצעה רותי נבון, שאמורה הייתה לשיר את **נצח ישראל לא ישקר**. נבון הספיקה להקליט את השיר (בתקליט הפסטיבל מופיעה גרסתה) ולבצע אותו בראשון מבין שבעת מופעי הפסטיבל, אך בהופעות הבאות נבצר ממנה להשתתף. הוחלט שאת השיר תבצע במקומה שלישיית **שוקולד מנטה מסטיק**, שלפי התכנון המקורי הייתה אמורה להסתפק בקולות רקע יחד עם **אף אוזן גרון**. ירדנה ארזי אמרה לי שהשיר לא התאים למנעד הקולי שלה ושל חברותיה להרכב, מה שהוביל לביצוע "נורא ואיום", לדעתה. ולמרות זאת, שלוש הזמרות לא העלו על דעתן שהן יכולות לסרב למארגנים ולמלחין רוזנבלום. בעיניי, זה מקרה שמדגים צייתנות מוחלטת ל"מדינה"; הוא גם הולם את יראת הכבוד שחשה ארזי כלפי האירוע, כמו גם כלפי רוזנבלום, שהיה אחד הממונים עליה בצבא²³⁸. מכיוון שארזי עדיין הרגישה, לדבריה, חילת, "סירוב פקודה" לא בא בחשבון, גם אם הדבר לא עלה בקנה אחד עם שיקולים אמנותיים.

יחס אחר הפגינה שלישיית **אף אוזן גרון**: חברי ההרכב מראש לא התלהבו מהופעה כמלווים, ואחרי פציעת נבון ציפו לקבל סולו בשיר שיועד לה. לפי חבר השלישייה קיקי רוטשטיין, היו להם שיחות בנושא עם רוזנבלום, אבל לבסוף החליט האחרון להשאירם בעמדת זמרי הליווי ולקדם רק את השלישייה הנשית. בתגובה, החליטה השלישייה הגברית לא לעלות לבמה בשיר השני של רוזנבלום – **ליל חניה**. השלושה השתתפו בהקלטת השיר ובביצועו במופעים המוקדמים, אך נמנעו מלתרום את קולותיהם בשיר זה במופע שצולם לטלוויזיה. רוטשטיין אמר לי שהוא ועמיתיו המשיכו לשמור על יחסי עבודה תקינים עם כל הנוגעים בעבר, למרות ה"מרד" שביצעו.

"מרד" מסוג אחר ביקש לבצע אפרים שמיר. לדבריו, גם הוא וגם גידי גוב לא מצאו עניין בפסטיבל, והם הסכימו להשתתף רק כדי לנסות לקדם את להקתם החדשה, **כוורת** (הדבר הולם

²³⁶ (ללא שם מחבר), "בקיזור נמרץ", להיטון 112, 24 באפריל 1972, עמ' 5

²³⁷ ראו בתחילת פרק זה, בסעיף "ולתפארת מדינת ישראל"

²³⁸ ראו בפרק "החזרות הראשונות"

את רוח הדברים שסיפר רוט על העבודה עם גוב²³⁹). יצוין כי שמיר וגוב שירתו בלהקת הנח"ל עם בנות שוקולד מנטה מסטיק, ועל אף שקיבלו בשל כך "חינוך" זהה, פיתחו יחס שונה לפסטיבל בפרט ולממסד בכלל, כפי שמעידים דבריו של שמיר:

"רצינו לדבר עם האמרגן פשנל, אבל אי-אפשר היה לדבר איתו. מה, אתה קובע דייט עם אלוהים? ואז, ב-73', פנו אליי ואל גידי [גוב] להשתתף בפסטיבל הזמר. התייחסנו לזה בבוז, זה היה גועל נפש בעינינו. אבל אמרנו: אין ברירה, צריך לחשוף את עצמנו [...] באותו ערב הגיע פשנל לחדר האמנים. לבשתי כרגיל ג'ינס וז'קט ג'ינס, והוא נכנס באמ-אמא שלי: 'אתה מופיע עם ירדנה [ארזי], אמן שלי, לך הביתה ותחליף בגדים'. הסתכלתי עליו ואמרתי לו: 'לך תזדיין. למה מי אתה בכלל?' כל האנשים הורידו שם ראש, גידי רצה לקבור את עצמו. הייתי מאוד אגרסיבי, לי אף אחד לא יגיד איך להתלבש²⁴⁰".

התייחסותו של שמיר לפסטיבל מזכירה את היחס העוין שהפגין הממסד המוזיקלי כלפי המוזיקה הפופולרית באמצע המאה ה-20. שמיר אמנם לא פירט מדוע היה הפסטיבל "גועל נפש" בעיניו ובעיני גוב, אבל אני מניח שכאמן צעיר, שנמצא בעיצומן של חזרות עם להקת רוק חדשנית, הוא יכול היה להשתמש בנימוקים כגון "עשייה במסגרת מסחרית מובהקת", "חיבור מוזיקה על פי נוסחאות ריגוש בדוקות הפונות לקהל רחב" ו"היעדרה של מקוריות סגנונית" – אותן תכונות שייחסו מבקרים ופרשנים בעבר למוזיקה הפופולרית, ושבטענין היא נתפסה כצורת אמנות נחותה²⁴¹. הביקורת של שמיר, כמו גם הבגדים שבחר ללבוש וצורת הדיבור הבוטה שבה השתמש בשיחתו עם האמרגן – כל אלה מזכירים גם את הגותו של גרמשי (Gramsci), לפיה קבוצות שונות במסגרת הרחבה של המשטר הקפיטליסטי מחזיקות בתפיסות עולם אחרות מזו של המעמד השליט, ויש להן תרבות ייחודית שעשויה להוות מוקד התנגדות וביקורת כלפי התרבות השלטת. התרבות במשטר הקפיטליסטי, לפי גרמשי, הופכת למעין זירת מאבק בין תרבויות ותפיסות עולם.

אבל גם ה"מרד" של שמיר, כמו זה של רוטשטיין וחבריו, הסתיים בשלום: כמו איינשטיין מול ה'צ'רצ'ילים, גם פשנל לא חש מאוים מהתת-תרבות, אלא בחר לצרף אותה אליו ולהטמיע אותה בתרבות השלטת – הוא החתים את הלהקה של שמיר וגוב וסלל דרכה להצלחה. דה סרטו (de Certau), שבחן את הטקטיקות שנקטות על ידי יחידים חלשים בחברה נגד גורמים חזקים מהם, ייחס חשיבות לאופן שבו בני אדם משתמשים בשפה. לדעתו, ההחלטה באילו מלים לבחור, כיצד לבנות משפט ואיזה טון דיבור לנקוט היא עניין יצירתי לכל דבר, כמו מעשה אמנות²⁴². ייתכן שפשנל התרשם מהיצירות שגולמה בדברים שהטיח בו שמיר – אף אם הם בוודאי לא נעמו לאוזניו בזמן אמת – והדבר שימש עבורו עדות לכישרון של הדובר.

המצביעים התרשמו משמיר פחות: ליל חניה בביצועו לא הגיע למקומות הראשונים. השיר השני של רוזנבלום, נצח ישראל לא ישקר, הגיע רביעי (לחמישי הגיע תנו לנו יד ונלך,

²³⁹ ראו בפרק "החזרות הסופיות"

²⁴⁰ אבישי מתייה, "נגלה רק שהשם שלו כמו אפרים", כלבן, 4 באוקטובר 2002, עמ' 62

²⁴¹ מוטי רגב, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, עמ' 178

²⁴² שם, עמ' 271-270

ולשישי **שיר לערב החג**²⁴³). בפרס השלישי (1,000 לירות) זכה **רכבת העמק** שצבר 12,328 נקודות, **שיר בבוקר בבוקר** הגיע למקום השני (1,500 לירות) עם 18,999 נקודות, ובפרס הראשון (2,500 לירות), עם 20,587 נקודות, זכה אחד השירים הפטריטיים ביותר שהושמעו – **את ואני נולדנו בתש"ח**, שיר אהבה למדינה, שהמילה הבולטת בפזמון החוזר שלו היא "ישראל".

סיכום

הפלמ"ח, הצבא, הצבר, קליטת העלייה, המלחמות, השלום, ההקרבה, הכיבוש, ההתנחלויות – נושאים אלה ואחרים קיבלו ביטוי בפסטיבלי הזמר בתקופה הנחקרת. הדבר נעשה באמצעות הופעות אמנים אורחים וטקסטים שונים שהושמעו במהלך המופעים והעניקו להם משמעויות אידיאולוגיות במישרין או בעקיפין. אשר לתוצאות התחרויות – בשניים מחמשת הפסטיבלים ניצחה הלאומיות: ב-1969 זכה במקום הראשון **בלדה לחובש**, שיר הרואי-לאומי מובהק, וב-1973 זכה **את ואני נולדנו בתש"ח**, שהתאים לאווירה הפטריטית שאפפה את במת הפסטיבל באותה שנה בשל חגיגות ה-25 למדינה.

עם זאת, נדמה שבטווח הארוך ניצחו שירים אחרים. כך עולה מנתוני אקו"ם בדבר מספר הגרסאות להן זכה כל אחד מהשירים ומספר הדיסקים שכוללים אותם. בעיניי, נתונים אלה יכולים לספק מושג כללי על אודות הישרדותם של שירים ועל נוכחותם במרחב הציבורי והתקשורתי. לפי הנתונים, המצליח ביותר מבין השירים של פסטיבל 1969 הוא **על כפיו יביא**, שלא זכה בשום פרס בבנייני האומה וכנראה גם לא עמד בכללי התחרות²⁴⁴: השיר זכה ל-94 גרסאות ונכלל ב-55 דיסקים, בעוד **בלדה לחובש** זכה ל-23 גרסאות ונכלל ב-24 דיסקים בלבד. גם **עץ האלון ובדרך חזרה**, שהגיעו למקום השני והשלישי, זכו למספר גרסאות רב יותר – 27 ו-24, בהתאמה. נתוני **את ואני נולדנו בתש"ח** מרשימים פחות: ארבע גרסאות ושבעה אלבומים בלבד. השיר שמחזיק בנתונים הגבוהים ביותר מ-1973 הוא **שיר בבוקר בבוקר**, שזכה בפרס השני (53 גרסאות, 37 דיסקים), ואחריו **יליד הארץ**, שלא זכה בפרס (39 גרסאות, 33 דיסקים). השיר המצליח מ-1972 לפי אקו"ם הוא **חיך וחיי**, שזכה במקום השני (77 גרסאות, 68 דיסקים); השיר הבולט מ-1971 הוא **נגן לי ירדן** הארץ-ישראלי, שהגיע למקום הרביעי בפסטיבל (19 גרסאות, 15 דיסקים); וב-1970 יש התאמה בין תוצאות הפסטיבל לנתוני אקו"ם: **פתאום עכשיו**, **פתאום היום** זכה במקום הראשון ונשאר הבולט ביותר (69 גרסאות, 71 דיסקים).

²⁴³ (ללא שם מחבר), "בשולי פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ג", להישון 167, 18 במאי 1973, עמ' 14-15.
²⁴⁴ ראו בפרק "בחירת השירים".

אחרית דבר

למחרת הפסטיבל שבו הושמע **שיר בבוקר בבוקר** הופתע שלמה ארצי לקבל לביתו זר פרחים מהמשורר אמיר גלבע, מחברן של מלות השיר. במהלך החזרות חשש הזמר הצעיר (בן 23 ב-1973) שהמשורר הוותיק (בן 56 דאז) יכעס על שהוא הלחין, ביצע והגיש את שירו לפסטיבל בלי שקיבל ממנו רשות לכך; ארצי גם אמר לי שהוא לקח בחשבון אפשרות שלגלבע יהיו הסתייגויות מהתוצאה. אבל הפרחים הפיגו את חששותיו, וכך גם הפתק שצורף להם, ובו נכתב: "תודה שהחזרת אותי לרגע כתיבת השיר". שבועות אחדים לאחר מכן, אחרי שהשיר נעשה להיט ברדיו, אף הזמין גלבע את ארצי לפגישה בביתו.

תגובתו החמה של גלבע מעידה שהוא הבין מה שרבים מבני דורו התקשו לקבל: שאין דרך לבלום כוחות תרבותיים עולים, ושעדיף להשלים עם נוכחותם וליהנות מיתרונותיהם במקום להיאבק בהם באמצעות נאמנות לכוחות תרבותיים יורדים. בכך נבדל גלבע מעיתונאים רבים, שכתבו מדי שנה מאמרי ביקורת קשים נגד הפסטיבל ושיריו; ממוזיקאים ותיקים, שהתייחסו בזלזול לזרמים המוזיקליים החדשים שהחלו לנשוב מעל בימת בנייני האומה; וממנכ"ל רשות השידור, שכינה את המפעל "מפגע תרבותי" והחליט לבטלו. ממבט של עשרות שנים, הרושם הוא שהמתנגדים והמקטרגים ביצעו טעות: שירי הפסטיבלים עדיין מושמעים ברדיו, מבוצעים בהופעות, מוקלטים בגרסאות כיסוי ומשובצים באלבומי אוסף, קרוב לחצי מאה אחרי שנקטלו באכזריות על ידי מבקרים ושוחרי תרבות גבוהה.

מהמופעים עצמם לא נותר כמעט זכר: במהלך מלחמת יום כיפור נוצר בטלוויזיה הישראלית מחסור בסרטי צילום, והוחלט למחוק את הפסטיבלים ולעשות בסרטים שימוש חוזר. הפסטיבלים של 1969 ו-1970 נמחקו בשלמותם; מפסטיבל 1971 נשארו קטעים מהופעת גאון והלהקות הצבאיות; מפסטיבל 1972 נותרו חמש דקות מהופעת להקת הנח"ל; ומ-1973 נשמרו 12 שירי התחרות. כל השאר – קטעי הקישור, נוהלי ההצבעה, הנאומים, המסרים, השירה בציבור – נעלמו מארכיון הטלוויזיה (אך שמורים בארכיון הרדיו). לפני שנים אחדות התגלו תמונות מפסטיבלים אלה, שצולמו על ידי צלם חובב ושמהוות תיעוד ויזואלי נדיר שלהם.²⁴⁵

השירים, כפי שהוקלטו באולם ימק"א ובבית הסתדרות המורים, שרדו היטב. לפי נתוני אקו"ם, אותם העביר לי המנכ"ל יוריק בן-דוד, השיר הישראלי המושמע ביותר בתחנות הרדיו בין השנים 1993-2014 שייך למחקר זה: זהו **חייך וחיי** מפסטיבל 1972, שביצע במקור מלחינו בעז שרעבי ושבמשך השנים זכה למספר ביצועים נוספים, בהם של גידי גוב וריטה ושל הצמד אורנה ומשה דץ. מספר ההשמעות שצבר ב-21 השנים האחרונות הוא 6,848. גם השיר שצועד במקום החמישי ברשימת השירים המושמעים בשנים אלה שייך לפסטיבלים שחקרתי: **פתאום עכשיו, פתאום היום (אהבתי)** מפסטיבל 1970, שהוקלט על ידי מבצעו המקורי ארצי מספר פעמים נוספות, מה שסייע לו לשמור על נוכחות רדיופונית גבוהה – 6,349 השמעות. שירים נוספים מהפסטיבלים הנחקרים שצוברים לזכותם יותר מ-1,000 השמעות: **אחרי שנסעת (ואותך)**

²⁴⁵ יובל ניב, "כאן אריק איינשטיין, פראג", ידיעות אחרונות, 18 בספטמבר 2004, מוסף 7 ימים, עמ' 54-58.

(2,101), **ליל חניה** (1,901), **על כפיו יביא** (1,588), **שיר בבוקר בבוקר** (1,496), **פראג** (1,133) ו**נגן לי ירדן** (1,099). השירים ה"לאומיים" הושמעו פחות: **בלדה לחובש**, שזכה ב-1969, הושמע 515 פעמים (ואני משער שהנוכחות הרדיופונית שלו מוגבלת בעיקר לימי זיכרון), ו**את ואני נולדנו בתש"ח**, המנצח ב-1973, זכה ל-183 השמעות בלבד. הנתונים מעידים כי שירים בעלי אפיון לאומי דומיננטי לא עמדו במבחן הזמן, ואילו שירים שעסקו בנושאים אוניברסליים שודרו במשך השנים ללא קשר לבמה הממלכתית שעבורה הם נכתבו (**על כפיו יביא ונגן לי ירדן** הם יוצאי דופן: שני השירים עמדו במבחן הזמן בהצלחה, למרות הלוקאליות שמאפיינת אותם). ה"פופ", אם כך, ניצח את ה"מדינה" בכל הקשור לנוכחות רדיופונית ארוכת טווח.

האדם שנדרש לתמרן בין שני קצוות אלה יותר מאחרים הוא חנוך חסון, שהתפקידים שמילא הפכו אותו למעין "שר המוזיקה של המדינה" בתקופה שבה השידור הציבורי בישראל היה מונופוליסטי. חסון היה עובד רשות השידור, קרי "המדינה", אך במסגרת תפקידו כמנהל מחלקות ברדיו ובטלוויזיה וכמפיק פסטיבלי הזמר הייתה לו השפעה משמעותית על שדה המוזיקה הישראלית. במהלך המחקר שמעתי עליו דעות רבות, שבחלקן נכללה גם ביקורת על הכוח הרב שהיה נתון בידיו. המרואיין שאמר על חסון את הדברים החיוביים והחמים ביותר, הוא שלמה ארצי, שפסטיבל הזמר שימש מעין "חדר לידה" של הקריירה שלו ושהפך מאז לאחד מאמני המוזיקה המרכזיים בישראל. ארצי תיאר את חסון כ-

"אדם שהיה מקצוען בימים שבהם כל העיסוק בתחום הזה בארץ התאפיין בחוסר מקצועיות: הוא קרא פרטיטורות, תיקן הקלטות, הקפיד שהנגנים לא יתשלו ולא יסטו מהקצב. בשנים הראשונות של הקריירה שלי היו רק שני אנשים שיכולתי ללמוד מהם: השני היה דיק גיימס, מפיק בריטי שהחתים אותי [וגם את אלטון ג'ון]; והראשון היה חנוך חסון. הוא היה בית הספר שלי לשואו-ביזנס".

ניתן להסיק מהדברים הללו שגם בדמותו של חסון גברה השפעת ה"פופ" על זו של ה"מדינה", על אף שבאופן פורמלי הוא היה מחויב לפקדי הציבור שהעסיקו אותו ושילמו את שכרו יותר מאשר לאמנים שהשתתפו בתכניות שהפיק – וגם להפך: השפעתו על ה"פופ" גדולה ומשמעותית מהשפעתו על הלאומיות הישראלית. המוזיקה שוב ניצחה – ובעיניי, טוב שכך.

הפסטיבל עצמו הפסיד. חודשים אחדים אחרי הפסטיבל האחרון שנחקר כאן פרצה מלחמת יום כיפור, שהובילה לשינוי ביחס לערכים שונים שקיבלו ביטוי מרכזי על במת פסטיבל הזמר, כמו הממלכתיות, הלאומיות והערצת צה"ל. לקראת סוף שנות ה-70 ניצחה "הישראליות הגלובלית" את "העבריות" בזירת תחרויות המוזיקה, והרצון להשתתף ולזכות בתחרות זמר אירופית גבר על הצורך להעשיר את התרבות הישראלית. באותה תקופה גם פורקו הלהקות הצבאיות. בהמשך התפתח שדה המוזיקה המקומית והפך לתעשייה עתירת גופי הפקה, וכבר לא היה צורך ביוזמה ממלכתית בתחום. במסגרת התהליך הזה התפתחו והתבססו ז'אנרים שונים, מרוק ועד מוזיקה מזרחית, שהאפילו על הצלילים והקולות מהסוג שהושמע בבנייני האומה בירושלים במוצאי יום העצמאות. גם כוחה והשפעתה של רשות השידור פחתו, בעקבות פתיחת הערוצים המסחריים. אין פלא, אם כך, שכל הניסיונות לחדש את הפסטיבל לא עלו יפה: פסטיבל הזמר עשה את שלו; המוזיקה הישראלית הפופולרית המשיכה להתפתח ולצמוח בלעדיו.

ביבליוגרפיה/ ספרים, מאמרים וכתבי עת

- אדורנו, תיאודור, ומקס הורקהיימר, אסכולת פרנקפורט, ספריית פועלים, תל-אביב, 1993
- אלירס, טלילה, בוא, שיר עברי : שירי ארץ ישראל : היבטים מוזיקליים וחברתיים, אוניברסיטת חיפה, חיפה, 2006
- אלמוג, עוז, הצבר – דיוקן, עם עובד, תל-אביב, 1997
- אלמוג, עוז, פרידה משרוליק : שינוי ערכים באליטה הישראלית, אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה ואור יהודה, 2004
- אלמגור, דן, הציפציק של הקומקום, כינרת, זמורה-ביתן, דביר, תל-אביב, 2012
- בן-פורת, זיוה, ליריקה ולהיט, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1989
- גולדפרב-ארזואן, אסנת, יחסי גומלין בין מוסיקה אמנותית ומוסיקה פופולרית בין השנים 1956-1977, עבודה כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, 1999
- דוידוביץ', משה, הישראלי בפסטיבל הזמר והפזמון 1960-1970, עבודה סמינריונית, אוניברסיטת בר אילן, 1992
- הירש, נורית, ואהוד מנור, 50 להיטים, ספריית מעריב, תל-אביב, 1969
- הכהן, אליהו, "לא בחרב ולא בחנית", בתוך : פנים 3 (1977), עמ' 66-70
- וולפה, מיכאל, גדעון כ"ץ ואחרים (עורכים), מוזיקה בישראל, מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר, 2014
- זרחין, שמי, עד שיום אחד, כתר, ירושלים, 2011
- טלמון, מירי, בלוז לצבר האבוד : חבורות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי, האוניברסיטה הפתוחה והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, תל-אביב, 2001
- טסלר, שמואליק, שירים במדים : סיפורן של הלהקות הצבאיות, יד יצחק בן-צבי, ירושלים, 2007
- כ"ץ, אליהוא, ודון הנדלמן, "טקסים ממלכתיים במדינת ישראל : יום הזיכרון ויום העצמאות", בתוך : אדר-בוניס, מתת (עורכת), מבוא לאנתרופולוגיה : מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2008, עמ' 329-358
- כ"ץ, אליהוא, ודניאל דיין, "אירועים של אמצעי תקשורת : על חוויית 'לא להיות שם'", בתוך : כספי, דן (עורך), תקשורת המונים : זרמים ואסכולות מחקר : מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 1995, עמ' 132-141

- כ"ץ, אליהוא, והדסה האז, "עשרים שנות טלוויזיה בישראל: האם יש להן השפעות ארוכות טווח?", בתוך: כספי, דן, ויחיאל לימור, אמצעי תקשורת המונים בישראל: מקראה, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב, 1998, עמ' 521-536
- מיטלפונקט, הלל, גורודיש, אור-עם, תל-אביב, 1993
- מנור, אהוד, אין לי ארץ אחרת, דניאלה די-נור מוציאם לאור והקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2003
- מר-חיים, יוסי, ויאיר סתוי (עורכים), הכל זהב: הזמר העברי: הכל על השירים, הזמרים, הלהקות, הביצועים וההקלטות, ספריית מעריב, תל-אביב, 1993
- נוה, חנה, "על האובדן, על השכול ועל האבל בהווה הישראלית", בתוך: אלפיים 16 (1998)
- נשר, אבי, ושרון הראל, עיבוד לבמה: גוב, ענת, הלהקה, תיאטרון הבימה, תל-אביב, 19 ביוני 2006
- סרוסי, אדוין, ומוטי רגב, מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2013
- סתוי, זיסי, וחנוך רון (עורכים), מוסיקה: מגאזין על צלילים ואנשים 12, מארס 1988
- פירסט, שפרה, פסטיבלי הזמר כראי של תמורות בחברה הישראלית, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך, אוניברסיטת בר אילן, 1999
- צוקרמן, משה, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, רסלינג, תל-אביב, 2001
- קדר, ב"ז, "מלחמות כנקודות מפנה בהיסטוריה", בתוך: ססר, אשר, שישה ימים – שלושים שנה: מבט חדש על מלחמת ששת הימים, עם עובד, תל-אביב, 1999, עמ' 17-28
- רגב, מוטי, בואו של הרוק: משמעות, התמודדות ומבנה בשדה המוסיקה הפופולרית בישראל, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב, 1990
- רגב, מוטי, סוציולוגיה של התרבות: מבוא כללי, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה, 2011.
- רגב, מוטי, רוק: מוסיקה ותרבות, דביר, 1995
- רוזנבלום-פולק, קרן (עורכת), תמיד עולה המנגינה: משירי יאיר רוזנבלום, ידיעות ספרים, תל-אביב, 2013
- שגב, תום, 1967: והארץ שינתה את פניה, כתר, ירושלים, 2005
- שוחט, אלה, הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה, ברירות, תל-אביב, 1989
- שחר, נתן, שיר שיר עלה-נא: תולדות הזמר העברי, מודן, מושב בן שמן, 2006
- שניצר, מאיר, הקולנוע הישראלי: כל העובדות/ כל העלילות/ כל הבמאים/ וגם ביקורות, כנרת, תל-אביב, 1994

שפירא, אניטה, יהודים, ציונים ומה שביניהם, עם עובד, תל-אביב, 2006

שפירא, אניטה, בכל עם ועם: ישראל 1881-2000, מרכז זלמן שזר, ירושלים, 2014

Agostiny, Roberto, "The Italian Canzone and the Sanremo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream pop of the 1960s", Popular Music, Volume 26, issue 03, October 2007, pp.389-408

Ben-Ami, Ilan, "Government Involvement in the Arts in Israel: Some Structural and Policy Characteristics", Journal of Art Management, Law and Society 26: pp. 195-219

Cloonan, Martin, "Pop and the Nation-state: Towards a Theorization", Popular Music, Vol. 18, No 2, May 1999, pp. 193-207

Gammond, Peter, The Oxford Companion to Popular music, Oxford University Press, Oxford, 1991

Hirsh, Paul, "Processing Fads and Fashions: An Organization-set Analysis of Cultural Industry System", American Journal of Sociology 77: pp. 639-59

McGuigan, Jim, Rethinking Cultural Policy, Open University Press, Buckingham, 2004

Zolberg, Vera, Constructing a Sociology of the Arts, Cambridge University Press, Cambridge, 1990

ביבליוגרפיה/ עיתונות, אינטרנט וטלוויזיה

אורן, דודו, "טולדנו יוצא לכבוש את אירופה", להיטון 16, 1 במאי 1970, עמ' 13

אורן, דודו, "מה הולך ועם מי?", להיטון 62, 7 במאי 1971, עמ' 18

אורן, דודו, "מה הולך ועם מי?", להיטון 165, 4 במאי 1973, עמ' 13

אורן, דודו, "בשולי הפסטיבל", להיטון 167, 18 במאי 1973, עמ' 13

אורן, עמוס, "חוה חוזרת לנמל הבית", ידיעות אחרונות, 2 בספטמבר 1983, מוסף 7 לילות, עמ' 8

אורן, עמוס, "פסטיבל ארוך אל תוך הלילה", להיטון 169, 1 ביוני 1973, עמ' 23

איתן, רפאל, "כבר לא צבא כל-יכול", ידיעות אחרונות, 29 בספטמבר 1998, עמ' 57

- אלוני, אורי, "פתאום עכשיו, פתאום ראשון", להיטון 17, 15 במאי 1970, עמ' 19-22
- אלוני, אורי, "שתי פנים לפסטיבל", להיטון 61, 7 במאי 1971, עמ' 6-10
- בירנברג, יואב, "מעבר לקשת", ידיעות אחרונות, 4 בדצמבר 2014, מוסף 24 שעות, עמ' 22
- בן-זכאי, טלילה, "הזוכים המאושרים", מעריב, 14 במאי 1970, עמ' 22
- בן-זכאי, טלילה, "מי (ומי לא) בפסטיבל הזמר?", מעריב, 7 במאי 1970, עמ' 23
- בר-און, יעקב, "נבחרו 12 השירים שיתחרו בפסטיבל הזמר השמיני", ידיעות אחרונות, 18 במארס 1970, עמ' 17
- בר-און, יעקב, "פסטיבל הזמר והפזמון", דבר, 26 באפריל 1973, עמ' 14
- בר-קדמא, עמנואל, "'ירושלים של זהב' – תקליט הייצוג של ישראל", ידיעות אחרונות, 24 בינואר 1968, עמ' 13
- בר-קדמא, עמנואל, "מה ומי בפסטיבל הלאומי", ידיעות אחרונות, 8 באפריל 1971, מוסף לילות השבוע
- ברנע, נחום, "בית חרוזות", דבר, 25 באפריל 1969, עמ' 5
- גלעד, יעקב, "והוא לא מעמיד פנים", חדשות, 5 בדצמבר 1986, מוסף חדשות
- דרומי, רמי, "'מכופף הבנות' – 'מכופף' את המוסכמות", ידיעות אחרונות, 12 ביוני 1969, מוסף לילות השבוע, עמ' 13
- כספי, מתי, האתר הרשמי, <http://www.matticaspi.co.il/collaborations/sgrunich.shtml>
- מנדלסון, טוביה, "יו"ר רשות השידור מביע צער", דבר, 26 בדצמבר 1972, עמ' 3
- מקל, רות, "אפרוש רק לאחר שאעלה את הרמה", להיטון 64, 4 ביוני 1971, עמ' 50-51
- מקל, רות, "מסך שקוף", להיטון 63, 21 במאי 1971, עמ' 40
- מקל, רות, "רמת פזמוני פסטיבל הזמר איננה מצדיקה חסות ממלכתית", להיטון 62, 14 במאי 1971, עמ' 9
- מתיה, אבישי, "נגלה רק שהשם שלו כמו אפרים", כלבן, 4 באוקטובר 2002, עמ' 62
- נבו, יפעת, "תחרות פסטיבל הזמר: שאנס למלחינים", מעריב, 30 במארס 1970, עמ' 24
- ניב, יובל, "כאן אריק איינשטיין, פראג", ידיעות אחרונות, 18 בספטמבר 2004, מוסף 7 ימים, עמ' 54-58

ניב, יובל, ואמיר קמינר, "ובמקום הראשון", ידיעות אחרונות, 5 במאי 2000, מוסף 7 לילות, עמ' 4-7

ספקטור, דנה, "ימי התום", ידיעות אחרונות, 18 ביוני 1999, מוסף 7 ימים, עמ' 82-89

פיינגולד, בן עמי, "פסטיבל הזמר – המשכה של מסורת מיותרת", ידיעות אחרונות, 14 במאי 1970, מוסף לילות השבוע, עמ' 4

קוטנר, יואב, סוף עונת התפוזים: סיפורו של הרוק הישראלי (סדרה), פרק 2: "אני ואתה נשנה את העולם", ערוץ 1 ומטר הפקות, 1999

קמינר, אמיר, "אחי, אחי שלי, צעק אז הפצוע. אתה מקום ראשון, ענה לו צחי שמעוני", ידיעות אחרונות, 23 באפריל 1993, עיתון תל-אביב, עמ' 46-47

רותם, יורם, ביוגרפיה של נורית הירש, MOOMA,
<http://mooma.mako.co.il/Biography.asp?ArtistId=1295>

שלו, בן, "מסע בעקבות המלחין הנפלא והנשכח חיים ברקני", הארץ, 26 במאי 2010

שמגר, שלמה, "הפסטיבל שהתעלם מן המוראל", ידיעות אחרונות, 13 במאי 1970, עמ' 13

שמר, נעמי, "תחרות הפזמון הגרוע", ידיעות אחרונות, 23 במאי 1973, מוסף 24 שעות, עמ' 6

(ללא שם מחבר), "אהבתה המתוכננת של תרזה די-מוין", להיטון 20, 26 ביוני 1970, עמ' 6

(ללא שם מחבר), "בשולי הפסטיבל", להיטון 18, 29 במאי 1970, עמ' 8-9

(ללא שם מחבר), "בשולי הפסטיבל", להיטון 112, 28 באפריל 1972, עמ' 8-9

(ללא שם מחבר), "בשולי פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ג", להיטון 167, 18 במאי 1973, עמ' 63

(ללא שם מחבר), "המצעד של המדינה: 500 השירים הגדולים של המוזיקה הישראלית", ידיעות אחרונות, 18 בספטמבר 2009, מוסף 7 לילות, עמ' 3-35

(ללא שם מחבר), "השיר 'בלדה לחובש' לא ישתתף במצעד הפזמונים", הארץ, 15 במאי 1969

(ללא שם מחבר), "יהורם גאון, אילנית וששי קשת לא ישתתפו בפסטיבל הזמר של השנה", להיטון 106, 17 במאס 1972, עמ' 3

(ללא שם מחבר), "כל מה שרצית לדעת על פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ג", להיטון 162, 13 באפריל 1973, עמ' 11

(ללא שם מחבר), "100 השירים הישראלים הגדולים בכל הזמנים", ידיעות אחרונות, 12 באפריל 2002, מוסף 7 ימים, עמ' 69-75

(מודעה), דבב, 25 באוקטובר 1968, עמ' 15; מעריב, 25 באוקטובר 1968, עמ' 23

דיסקוגרפיה

- איינשטיין, אריק, מזל גדי, NMC, 1968
- איינשטיין, אריק, פוזי, פונוקול, 1969
- איינשטיין, אריק, ושלוש חנוך, פלסטלינה, פונוקול, 1970
- איינשטיין, אריק, ושלוש חנוך, שבלול, פונוקול, 1970
- אמנים שונים, יעלה ויבוא: מיטב השירים של פסטיבל הזמר, הד ארצי, 1999
- אמנים שונים, ירושלים של זהב: שירי מלחמת ששת הימים, הד ארצי, 1967
- אמנים שונים, ניגון עתיק: מאוצר הסרטייה של קול ישראל, הד ארצי, 1993
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר והפזמון: השנים הגדולות: 1973-1980 (DVD), NMC United, 2008
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר והפזמון: צלילי הפסטיבלים, פסטיבל הפסטיבלים, NMC, 1998
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ב (תקליט), הד ארצי, 1972
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ג (תקליט), הד ארצי, 1973
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר תשכ"ט (תקליט), CBS, 1969
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר תש"ל (תקליט), הד ארצי, 1970
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר תש"ל (תקליט), CBS, 1970
- אמנים שונים, פסטיבל הזמר תשל"א (תקליט), הד ארצי, 1971
- אמנים שונים, צץ וצצה: ערב פזמוני אלתרמן, הד ארצי, 1969
- אמנים שונים, קזבלן, NMC, 1966
- גאון, יהורם, אני ירושלמי, NMC, 1971
- גאון, יהורם, בשירי משה וילנסקי, NMC, 1969
- גאון, יהורם, בתכנית יחיד, NMC, 1971
- גאון, יהורם, כל העיר מרכלת עלינו, הליקון, 1966
- גורן, עדנה, וקובי רכט, שירי סשה ארגוב, הד ארצי, 1968

זהר, רבקה, רבקה זהר, הד ארצי, 1970

הגשש החיזור, מים לדוד המלך: פסטיבל הזמר 1970 (תקליט), CBS, 1970

החלונות הגבוהים, החלונות הגבוהים, הד ארצי, 1967

כספי, מתי, ושלמה גרוניך, מאתורי הצלילים, הד ארצי, 1973

להקת הנח"ל, בתכניתה ה-23: הפלנחניק (תקליט), הד ארצי, 1972

להקת פיקוד הדרום, זמר בדרום/ מעוז א-א, הד ארצי, 1969, 1970

להקת פיקוד המרכז, בתכניתה ה-17: רד אלינו לבקעה, ויזארט, 1969

להקת פיקוד הצפון, בתכניתה הח"י: חייך לעולם (תקליט), הד ארצי, 1971

קראוס, שמוליק, מדינת ישראל נגד קראוז שמואל, נענע דיסק, 1977

■ כל הכותרים ראו אור על גבי דיסקים, אלא אם צוין אחרת. השנה שמצוינת היא שנת ההוצאה המקורית. חברת התקליטים שמצוינת היא זו שהוציאה את הדיסק.

נספח א' / טקסטים חלופיים

במהלך המחקר התברר לי שלפחות לארבעה משירי הפסטיבלים בתקופה הנחקרת היו טקסטים אחרים שלא נעשה בהם שימוש. בשלושה מקרים – **שיר לערב החג, כשאהיה זקן ולא נדע הלילה** – השיר נשלח לפסטיבל עם טקסט אחר, ואחרי התקבלותו הוחלט לשנות את מילותיו; במקרה הרביעי, **ליל חניה**, נכתב טקסט חלופי במהלך החזרות, אחרי שהתעורר חשש שהזמרים יתקשו לבצע את הטקסט המקורי. בנספח זה אציג שלושה שירים באמצעות שני הטקסטים שלהם. במקרה של **שיר לערב החג וליל חניה** ניתן לראות כי שני הטקסטים כתובים במשקל זהה, וניתן לשיר את הטקסט החלופי לפי הלחן המוכר. אשר ל**לא נדע הלילה**, אין דמיון רב במשקל, בעיקר לא בפזמון, מה שמאשר את טענתו של אבנר קנר כי נעשו שינויים משמעותיים בלחן שכתב.

שיר לערב החג

הטקסט החדש: **שיר לערב החג**/ תרצה אתר

הטקסט המקורי: **אגדת מצדה**/ תלמה אליגון

כבר ערב
האופק אדום ויגע
אתה בוודאי לא יודע
אתה בוודאי לא שומע
שהערב ערב חג

כבר ערב
העיר אורותיה הדליקה
צמרות אשליה הסמיקה
כן, חג יש בעיר ואני כאן
מחכה לצעדך

עיר חמה ושוקקת
ריבועי זהביה מדלקת
ולפתע צמרותיה שמטה
כי אתה
לא איתה

שוב ערב
סביב זיקוקים וירח
שטים על העיר ושמיה
אולי רק אתה היודע
מה קרה כאן
ומתי

בסלע
הרחק מאדם מתנשא לו
ארמון שנגזר עליו אלם
היה היה פעם מלך
מצודה לו בהרים

מוקפת
חומת סוגרים כה מוצקת
צוקיה פולחים את השקט
ורוח מדבר הפכפכת
על המלך תערים

הוא צופה על עין גדי
על תוגת ים המלח מנגד
וכותב על קלף לבן
אגדה
עצובה

בסלע
עדת קנאים תחסה לה
בתוך ארמונו של המלך
וילד מביט על חומה
שנופלת
מול שמים בוערים
היה היה פעם מלך

והיו גם גיבורים

כן, ערב
שיכור משמחה ומבכי
וכל נשמתי רק אליך
לדעת שאלה חייך
שעודך שאולי

כבר לילה
העיר נרדמה על בניה
בקרן ירח דומע
תלוי על כולנס מתנועע
נהם רוח
רחש חול

כן, לילה
השקט עגול ורוגע
שלם ועמוק ויודע
את כל הדברים, כי עיניה
של העיר
אומרות הכול

והעיר השותקת
לכבודך כוכביה מדלקת
איזה שקט
איזו עיר
עצובה

רק חרב
סנדל וצמה מתפוררת
נותרו על פסגה נהדרת
בעמק אילם מנסרת
קריאת עורבים שחורים

והרוח עם ערב
בין שרידי הארמון חרש חרש
מזמרת
מספרת
אגדת
מצדה
בהרים

לא נדע הלילה

הטקסט החדש : **לא נדע הלילה**/ יורם טהרלב

בחלון ביתי הלילה
אור פנס וערפל
את בתוך ביתי הלילה
ודבר איני שואל

הטקסט המקורי: השם והמחברת לא ידועים

על ספסל בודד של אבן
לילה פרא חיכתה לו בוכה
אך עם שחר הייתה היא לטרף
לדמעות שאצרה בתוכה

רק לשוט אתך הלילה
בין האור לבין הצל

לא, לא נדע הלילה
לא מילה לא מבט
לא, לא נדע הלילה
מי אני ומי את

שיערך שחור כלילה
ושפתיך פועמות
על כתפי נחות הלילה
זרועותייך החמות
איך נראה את סוף הלילה
בעיניים עצומות

לא, לא נדע הלילה
לא מילה לא מבט
לא, לא נדע הלילה
מי אני ומי את

בחלון ביתי הלילה
טל הבוקר כבר צנח
פרפרים כבדים מלילה
כבר שבים אל המזרח
עד אשר ימות הלילה
את שלי, אני שלך

לא, לא נדע הלילה
לא מילה לא מבט
לא, לא נדע הלילה
מי אני ומי את

יש לילות, יש ימים
מתמשכים כנצח
כנצח תמים

אז הפכה למכוערת
פתע קמה, זרה, לא עצמה
לשונה היא הייתה ואחרת
ואף איש לא ידע על שום מה

יש לילות, יש ימים
מתמשכים כנצח
כנצח תמים

ליל חניה

הטקסט החדש : זה החלום ? / דן אלמגור

זה החלום המטורף והפרוע
זה החלום המצולק והעקשן

הטקסט המקורי : ליל חניה / נתן אלתרמן

ליל חניה. בקול דברים, בשחוק, בגדף
בהמולת מלאכות הוא קם, הנה הנו

כמו פני עיר נבנית פניו של שדה הקטל
בהתפרש המחנה אשר דינו
להיות שופך דם האדם ומגינו.

ליל חניה, ליל זמר, ליל שחקים רקוע
ליל רוב מלאכות חופזות, ליל אד מן הדוודים
ליל שמוסך את כישופה של רעות רוח
בבנינה של ממלכה, ליל נדודים
ניצב פרוש על היחיד והגדודים

מתוך אשמורת ראשונה, בין חוף וגבע
היה נשקף פתאום מראה המלחמה
כמו הווי צוען, חבור יתד וחבל
בו חירותם של מסעות וחירומם
בו הכלים והחוקות בעירומם

ליל חניה, ליל זמר, ליל שחקים רקוע
ליל רוב מלאכות חופזות, ליל אד מן הדוודים
ליל שמוסך את כישופה של רעות רוח
בבנינה של ממלכה, ליל נדודים
ניצב פרוש על היחיד והגדודים

בו מליצת סיסמות הזמן, אשר לא פרק
שירה צרופה בן יעסוק, חלילה לו
ורק הזמר הנפוץ, שלא דבר ערך
ולא שכיית חמדה הוא, יישאן במלוא
צווחת צבעיו החריפים על חלילו

על אהבה הוא מדבר (בה הוא פותח)
ועל חובה וקרב ועול, הכול בכל
אין הוא אומר את זאת בכל דקויותיה
של השירה, אבל אומר בקול גדול
בלי מורך לב ובלי חשש מפני הזול

ליל חניה, ליל זמר, ליל שחקים רקוע
ליל רוב מלאכות חופזות, ליל אד מן הדוודים
ליל שמוסך את כישופה של רעות רוח
בבנינה של ממלכה, ליל נדודים
ניצב פרוש על היחיד והגדודים

עת מלחמה גם צלם הדברים האלה
היה צלמה לקול זמרת פזמון תועה

שהרחיק לנדוד, כגשם, כמו הרוח
מדור לדור, כשיר ניגון ישן-נושן
נדד באש ובדרכים ובעשן

זה החלום – חלום נואש, חסר תוחלת
כאשליה פראית, כחזיון של שווא
זה החלום אשר הבהב כמו גחלת
ועם שלם חפן אותו בין כפותיו
והוא אהב אותו מכל חלומותיו

וכך נישא אותו חלום עלי שפתיים
לכל אורכו של המסע המתמשך
גם במרתפים ובין גדרות התיל
הוא לא נשכח, הוא חי בנדר החותך
ובשבועה העקשנית: "אם אשכחך..."

זה החלום אשר נולד מול אש והרס
מול החומה העשנה והאודים
זה החלום אשר נטל עמו לדרך
עם היוצא אל הגולה והנדודים
חלום יקר מכל אוצרות היהודים

זה החלום המטורף והפרוע
זה החלום המצולק והעקשן
שהרחיק לנדוד, כגשם, כמו הרוח
מדור לדור, כשיר ניגון ישן-נושן
נדד באש ובדרכים ובעשן

וכך עבר אותו חלום מסב לכד
ויום אחד זקף גופו והתיישר
ועם שלם אשר נקהל על המדרכת
עצר פתאום מלכת
והקשיב, נפעם ומתנשם לחלומו המתגשם

זה החלום! הנה הוא קם, עולה עם שחר!
זהו היום אשר יחלנו לו שנים
את שמו לחש אבינו בלילות קדחת
ולמענו יצאו עם ערב הבנים
לתעלות, לשיירות, למשוריינים

זה החלום! הנה הוא קם למול עיינינו
בו נתבונן; אך לא נכיר אותו פתאום

עוד ימשכו המה כמו נימה מחלב
נפשו של דור, גם בשדה זרועה
לזכור, לא רק לרע, ימי רעה.

לא כך חלמו אותו בסתר אבותינו
נביט סביב – מוכי שגרת יום-יום
מה זה אירע לו, לאותו חלום?

גם זה נשלב במלחמה כל זה גם יחד
כמו אבחת אביב נמסך בעם מליל ומשחרים.
כל זה מתל ומגדות נחל יהיה
עולה ביעף ושב נקטע בילל
של איש זונק ואיש יורה ואיש נופל
של איש זונק ואיש יורה ואיש נופל

זה החלום אשר קרם גידים לפתע
איך הפך אפור כל כך דווקא ביום שבו הוגשם?
למה בין כל שמחת החג ורעשן
עולה תוגה צורבת כעשן?
לאן חלף אותו חלום יפה, נושן?
לאן חלף אותו חלום יפה, נושן?

נספח ב' / המכתב של נעמי שמר

ב-23 במאי 1973, כשבועיים אחרי פסטיבל הזמר, פורסם בשני עיתונים לפחות, ידיעות אחרונות ודבר, מכתב למערכת בחתימתה של נעמי שמר. תחת הכותרת "תחרות הפזמון הגרוע" מתחה שמר ביקורת על הפסטיבל האחרון. זהו נוסח המכתב:

"על התקליט של פסטיבל הזמר האחרון מתנוססת עוגת יום הולדת שיש בה הכל: מגן דוד בירוק, ישראל בוורוד, ופרחים ממרציפן ונרות עם דגלונים – הכל מרוח בקרם וקצפת ומוצב לתפארה על מפית של תחרה. מפלסטיק כמוכן. אם יש למישהו קשיים להגדיר את 'המונח קיטש' במילון הפרטי – יוכל להביא את העוגה הזו כציור מדגים. כמו כן, היא מסמלת בצורה הקולעת ביותר את אוסף השירים שנשמעו בפסטיבל. עצתי היא להוציא את המעמד ממסגרת התחרותית ולמנות בכל שנה איש מיטיב-טעם שיבחר את הזמרים ויזמין את השירים. אם שבעה מטובי הזמרים – ללא כל תחרות – ישמיעו כל אחד שיר חדש ושיר ידוע – נוכל להפוך את מוצאי החג מתחרות הפזמון הגרוע לחגיגת זמר אמיתית²⁴⁶."

המכתב של שמר מעורר תמיהה, משתי סיבות: הראשונה, שמר קיבלה כבוד והערכה רבה בפסטיבלי הזמר לאורך השנים, וגם בפסטיבל המסוים הזה, שבו הושמעו שיריה **ירושלים של זהב** ו**יש לי חג** בחלק השני; השנייה, דווקא הפסטיבל שעליו היא מותחת ביקורת, נחשב בפרספקטיבה של זמן למוצלח במיוחד, לנוכח הלהיטים הרבים שיצאו ממנו. עם זאת, נראה שהמכתב שלה הגיע לכתובת הנכונה. ב-1976, שנתיים אחרי שהוחלט לבטל את הפסטיבל, ערכה רשות השידור במוצאי יום העצמאות מופע בשם חגיגת הזמר, שמתכונתו הייתה דומה לזו שהציעה שמר במכתבה: השתתפה בו קבוצה של זמרים בולטים, שכל אחד ביצע שיר חדש לצד שיר ידוע, ללא תחרות. בין השירים החדשים שנכתבו עבור המופע והושמעו בו לראשונה: **ברית עולם** (מנור, כספי) בביצוע מתי כספי, **שיר של יום חולין** (שפירא, רוזנבלום) בביצוע אילנית, **החגיגה נגמרת** (שמר) בביצוע הכל עובר חביבי, **שוב** (עבר-הדני, קראוס) בביצוע ג'וזי כץ ושמוליק קראוס ו**ערב קיץ ויונים** (אתר, אמריליו) ששרה רוחמה רז. אמנים נוספים שנטלו חלק: שלמה ארצי, יהורם גאון, יגאל בשן, נתנאלה והגבעטרון. המנחה הייתה מיקי קס. שמר שימשה כיועצת אמנותית.

²⁴⁶ נעמי שמר, "תחרות הפזמון הגרוע", ידיעות אחרונות, 23 במאי 1973, מוסף 24 שעות, עמ' 6



The David and Yolanda Katz Faculty of the Arts

The Arts Interdisciplinary Program

**The Israeli Song Festival Between
the Six Days War and the Yom Kippur War:
Pop at the Service of the State**

This Thesis is Submitted for MA Degree

By Yuval Niv (022091235)

Guided by Prof. Freddy Rokem and Prof. Motti Regev

March 2015

Can pop-music be at the service of the state? Apparently, it seems like a contradiction: Pop-music represents rebel spirit and youth, while the state represents tradition, order and establishment. However, in the 1960's and 1970's the State of Israel indeed created pop-music, as carried out under the framework of the Israeli Song Festival - the popular IBA (Israel Broadcasting Authority) annual production, held at the closing of Independence Day.

This research aims to examine the maneuvering between these two poles - "pop" and "the state" - as expressed in the production of five festivals held between the Six Days War and the Yom Kippur War (1967-1973). This period in the history of Israel is considered special both politically and socially, and is also characterized by a distinct cultural flourishing, brought about by the establishment of local television broadcasting and the invasion of foreign rock music influences from the U.S. and Britain. These years are also considered the "golden age" of another legendary Israeli institution famous for creating popular music at the service of the state - the army entertainment groups.