

כי אמיתית היא



המוזיקה הישראלית הפופולרית מחפשת דרך כבר ארבעה עשורים, ונעה באופן תמידי בין קוסמופוליטיות לפיצול תרבותי מגוון; משבילי ארץ־ישראל הישנה והטובה אל המתח בין פופ עולמי למוזיקה יס־תיכונית. פרופ' מוטי רגב, מחבר הספר "מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל", על הנתיב הפתלתל והמרתק של השירים הישראליים, ומה שעומד מאחוריהם

מאת פרופ' מוטי רגב

בר יותר מ־30 שנה – מאז סוף שנות השבעים של המאה שעברה – מתנהל בשיח הציבורי בישראל ויכוח מתמשך על אודות הערך התרבותי והאמנותי של הסגנון המוזיקלי המכונה "מוזיקה מזרחית" או "מוזיקה ים־תיכונית". העמדות השונות בוויכוח זה שזורות בשלל היבטים ומשמעויות. רובן כלל אינן נוגעות לסוגיות מוזיקליות מובהקות אלא לשאלות של זהות לאומית ומעמדית. עצם קיומו המתמשך של הוויכוח מעיד בראש ובראשונה על עובדה תרבותית אחת: מוזיקה פופולרית מהווה ביטוי תרבותי מרכזי ביותר בחוויית הזהות הקולקטיבית בעידן הנוכחי של סוף המאה ה־20 ותחילת המאה ה־21. המקרה של המוזיקה המזרחית הפופולרית בישראל רחוק מלהיות יחיד או מיוחד בהקשר זה. בארצות רבות מתקיים דיון ציבורי ער וטעון בשאלות הנוגעות לאופייה ומהותה של המוזיקה הפופולרית, והאם היא ראויה להתקבל ולהיתפס כמייצגת של העם והאומה המקומיים. מרכזיותה התרבותית של המוזיקה הפופולרית באה ליד ביטוי ברחבי העולם בשני ממדים. ראשית, במונחים כמותיים של מכירה והשמעות. לאורך השנים ידעה המוזיקה הפופולרית לנצל היטב לצרכיה את הטכנולוגיה המתפתחת והחליפה תדיר את אמצעי המדיה שדרכם הגיעה להמונים: החל ברדיו, בתקליטים וקלטות (קסטות), דרך תקליטורים (CD), וידאו־קליפים של עידן ה־MTV, וכלה במהפכת האינטרנט והיוטיוב, הסמארטפונים והאיי־פדים ועוד. כל אלה מהווים כיום את הטקסטים המוזיקליים הנפוצים ביותר בעולם. שנית, מן ההיבט החברתי, סגנונות וז'אנרים של מוזיקה פופולרית מהווים זה כ־60 שנה ויותר כלי תרבותי מרכזי ובלוט שסביבו מארגנות קבוצות וקהילות שונות ומגוונות את זהותן הקולקטיבית. לא רק עמים ואומות, אלא גם קבוצות דוריות, מגזרים מעמדיים, קהילות טעם וסגנון חיים, ישויות אתניות והתארגנויות חברתיות שזורים כיסוד מרכזי אל תוך חוויית הזהות הנפרדת שלהם תחושה של "בעלות" על סגנון או ז'אנר מוזיקלי (לדוגמה היפ־הופ וזהות שחורה; מוזיקת רוק וזהות הדורית של אלה שהתבגרו בשנות השישים והשבעים; מטאל או פאנק ותרבויות הצעירים המזוהות עם סגנונות אלה ועוד).

לאור מרכזיותה התרבותית, קשה שלא לתמוה על כך שבמרחב ההוראה והמחקר האקדמי המוזיקה הפופולרית אינה מקבלת את הייצוג והנראות הראויים לה. רק קומץ אוניברסיטאות בעולם מציעות תוכניות לימודים או תארים בלימודי מוזיקה פופולרית. מצב זה

תקף גם בישראל. סטודנטים המבקשים לרכוש באופן מסודר ידע נרחב על ההיסטוריה של סגנונות המוזיקה הפופולרית במאה ה־20, יתקשו למצוא קורס בנושא באוניברסיטה ישראלית.

הקורס החדש שמציעה האוניברסיטה הפתוחה, החל משנת הלימודים הנוכחית, ששמו "מוסיקה פופולרית בישראל", הוא נקודת ציון בהקשר זה, בהיותו אחד הקורסים היחידים והראשונים בתחום המוזיקה הפופולרית המוצעים בשדה האקדמי בישראל. הקורס מבוסס, רובו ככולו, על הספר "מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל", שחיברו אדוין סרוסי ואנוכי. ספר זה ראה אור באנגלית, בשנת 2004, בשם *Popular Music and National Culture in Israel*. לקראת תרגומו לעברית עבור הקורס באוניברסיטה הפתוחה, כתבנו במיוחד פרק חדש שהתווסף לפרקי הספר המקוריים.

הספר "מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל" מציג את התפקיד המרכזי שמילאו במהלך השנים סגנונות וז'אנרים שונים של המוזיקה הפופולרית בחתירה לעיצובה של תרבות ישראלית. תהליך זה של חתירה לעיצובה של "ישראליות" במוזיקה מנותח ומתואר בספר כזירת מיקוח, משא ומתן ואף מאבק בין כמה גרסאות של מוזיקה פופולרית ישראלית, אשר כל אחת מהן מייצגת ומבטאת עמדה או תפיסה שונה לגבי אופייה המיוחל והנשאף של התרבות הישראלית. הספר מפרט שלוש תרבויות מוזיקה פופולרית עיקריות, אשר מתפקדות לאורך השנים כשחקניות המרכזיות בזירת מיקוח זו: שירי ארץ־ישראל, פופ־רוק ישראלי ומוזיקה מזרחית (ים־תיכונית). הספר מציג את תולדותיה של כל אחת מהן, בוחן ומנתח את מאפייניהן התרבותיים, וסוקר את הקריירה של דמויות מפתח המזוהות איתן. שירי ארץ־ישראל, בהיותם המוזיקה העממית של ישראל, מייצגים תפיסה שמבקשת לראות את הישראליות במונחים של בדלנות תרבותית וטוהר ילידי. החל בתקופה המוקדמת של תרבות מוזיקלית זו, עוד בשנות השלושים והארבעים של המאה הקודמת, בעיקר בשיריהם של מלחינים כמו דוד זהבי, ידידיה אדמון, נחום נרדי ועוד, דרך תקופת הפריחה של הלהקות הצבאיות, וכלה בשנות השבעים, רגע שבו מוזיקה זו כמעט חדלה לחדש ואיבדה ממרכזיותה, הציבה מסגרת זו של עשייה מוזיקלית רפרטואר של שירים שהתקבלו בציבוריות הישראלית כביטוי מובהק של תרבות עברית ייחודית, של שייכות לארץ, לנופיה ולהיסטוריה היהודית שלה.

הפופ־רוק הישראלי היה מראשיתו, וממשיך להיות כיום, תגובה מתמקחת ואף מתנגדת למשא האידאולוגי



מתחים בין תרבויות: אייל גולן, יהודה פוליקר, שלום חנוך, עידן רייכל, שרית חדד, אריק אינשטיין, אלון אולארצ'יק, אביהו מדינה, ריטה ויהודית רביץ

תהליכי הדילול של ה"מזרחיות" במוזיקה המזרחית, בעיקר מאז שנות התשעים, דבר שהביא בהדרגה לכך שרובה נשמעת כיום כמו מוזיקת פופ לכל דבר, כמעט ללא שום גוון ים-תיכוני או ערבי.

אכן, אם להתעכב שוב על סוגיית המוזיקה הים-תיכונית שמעסיקה רבות את השיח הציבורי בישראל, כבר במהדורה האנגלית של ספרנו, שכתבתו הסתיימה בשנת 2002, כתבנו כי:

דוברי המוסיקה המזרחית טענו באדיקות, כי המוסיקה שלהם ישראלית, וכי הם שואפים להכרה כמוסיקאים ישראלים אותנטיים ולגיטימיים. כיום, כאשר מבצעי המוסיקה המזרחית נמצאים במרכז הבמה של המוסיקה הפופולרית בישראל, כאשר מוסיקאי הרוק והפופ מושפעים מצלילי המוסיקה המזרחית וכאשר האמנים המזרחים הקלאסיים, כגון אביהו מדינה וזהר ארגוב, זוכים להכרה כ"כל-ישראלים", קשה לפרש מצב זה כ"כישלון" תרבותי. המוסיקה המזרחית השיגה את המטרה שהציבה לעצמה במשך עשרות שנים – להיות חלק מן הזרם המרכזי של המוסיקה הפופולרית בישראל ולהשפיע על הצליל הכללי של המוסיקה הפופולרית בישראל (שם, עמ' 295).

הפיכתם של כמה מהמוזיקאים הבולטים בז'אנר הים-תיכוני למבצעי פופ ממחישה את אחת המגמות העיקריות במוזיקה הפופולרית בישראל בעשור האחרון, מגמה שממשיכה להתקיים גם כיום. הכוונה לתהליך שאפשר לכנות בשם "פופ-רוק/קיציה" של המוזיקה הפופולרית. ההיבט הבולט של תהליך זה הוא אימוץ של כלי נגינה חשמליים ואלקטרוניים כאנסמבל הבסיסי שמלווה הקלטות והופעות של זמרות וזמרים בכל תרבויות המוזיקה הפופולרית, תוך דיאלוג עם טרנדים סגנוניים שמגיעים מהמוזיקה הפופולרית העולמית – בעיקר הפופ והרוק. במילים אחרות, ה"פופ-רוק/קיציה" אינה אלא ביטוי להשתלבות הגוברת של המוזיקה הפופולרית בישראל, על זרמיה השונים, בתהליכי הגלובליזציה התרבותית.

והלאומי של שירי ארץ-ישראל. הוא מבטא רצון של יוצריו וקהליו ליצור מוזיקה פופולרית ישראלית חדשנית השומרת על קשר ומתכתבת עם הסגנונות המתחדשים תדיר של הרוק והפופ (אך לעתים גם יונקת משירי ארץ-ישראל וממסורות ים-תיכוניות). ביטוי ראשוני לכך נמצא בלהקות הקצב של שנות השישים (הצ'רצ'ילים, למשל), ביצירתם של אריק אינשטיין ושלום חנוך, בלהקת כוורת ואצל יהודית רביץ. להקת משינה ויוצרים כמו יהודה פוליקר, אהוד בנאי, רמי פורטיס, ברי סחרוף ורבים אחרים המשיכו במהלך השנים לחדש ולגוון את הפופ-רוק הישראלי ולמעשה להפוך אותו לתרבות המוזיקלית הדומיננטית. הפופ-רוק היה ונותר כלי ביטוי מוזיקלי לעמדה הרואה את הישראליות במונחים קוסמופוליטיים, של השתלבות בתרבות הגלובלית בת-זמננו.

המוזיקה המזרחית, או בשמה האחר המוזיקה הים-תיכונית, שימשה מאז התגבשותה במהלך שנות השבעים אמצעי ביטוי בולט לעמדה הגורסת שהתרבות הישראלית צריכה להיות נטועה בתכניה במרחב התרבותי-גאוגרפי שבו היא ממוקמת, קרי, אגן הים התיכון והלבנט. תרבות מוזיקלית זו ממוגת בין השפעות פופ ורוק עכשווי לבין מוזיקה ממקורות ערביים שונים, יווניים וטורקיים, תוך זיקה למסורות יהודיות מארצות האסלאם. החל מלהקות חלוצות כמו צלילי העוד וצלילי הכרם, דרך הזמרים מעצבי הסגנון זהר ארגוב וחיים משה, המוזיקה המזרחית הנכיחה במרחב הצלילי של ישראל שפה מוזיקלית שיש בה גוונים ערביים וים-תיכוניים בולטים. בהמשך, עם זמרים כמו שרית חדד ואייל גולן, חצתה המוזיקה המזרחית את הגבולות של קהליה המסורתיים וחלחלה אל הטעם המוזיקלי של מגזרים נוספים בישראל.

תהליכי המיקוח והמתחים בין תרבויות מוזיקליות אלו הביאו לשינויים פנימיים בהן וליחסים מורכבים ביניהן. כך למשל, ההתמסדות והקאנוניזציה של חלקים בפופ-רוק הישראלי המוקדם טשטשו במקרים רבים את ההבדל בינו לבין שירי ארץ-ישראל. דוגמה אחרת היא



השנים שעברו

מילים קצרות על שלושה שירים קאנוניים, משלוש תרבויות מוזיקה ישראליות בראשית שנות השמונים של המאה ה-20

ומקומות אחרים. הייחודיות של השיר טמונה במידה רבה באמירה שאפשר וצריך לעשות מוזיקת רוק בעברית, וזה יכול להיות מוצלח ביותר. הישראליות על פי להקת בניזין היא קוסמופוליטית, נטועה בהתרחשויות העכשוויות בתרבות העולמית.

"כבר עברו השנים" (מילים ולחן אביהו מדינה, בביצוע זהר ארגוב, באלבום "נכון להיום", 1982). מילות השיר מביעות קינה על אהבה שאבדה, וכתובות בסגנון מליצי במקצת שמזכיר שפה מקראית וקשר למסורת היהודית. השיר מעובד במקצב "תימני" וזהר ארגוב שר בח' וע' גרוניות מודגשות, ובטכניקה קולית ששואבת השראה ממוזיקה ערבית ויוונית. אלה המאפיינים שמקנים לשיר זה את ה"מזרחיות" שלו. העיבוד התזמורתי העשיר הכולל כלי קשת ויחידת קצב מעולם הרוק, נוטע את הביצוע הזה בשפת הפופ של פסטיבלים בנוסח "מערבי" מובהק. זהו שיר של ישראליות שמתכתבת עם מורשתה היהודית, מטמיעה יסודות מסביבתה המזרח-תיכונית ומדברת בשפת התרבות הפופולרית העולמית.

"על כל אלה" (מילים ולחן נעמי שמר, הוקלט לראשונה על ידי יוסי בנאי, 1980). זהו אחד השירים הבולטים שנוספו בשלב מאוחר יחסית לרפרטואר שירי ארץ-ישראל. למרות ההקלטה של יוסי בנאי ושל רבים אחרים, ביצוע השיר מזוהה בעיקר עם אירוועי שירה בציבור ומופעי חבורות זמר. האווירה הפסטורלית והלירית ששורה על השיר, ההתייחסות ל"ארץ הטובה" והביטוי "אל נא תעקור נטוע" הפכו את השיר למעין המנון, אולי אפילו תפילה של ישראליות שמבקשת לכוון את עצמה כתרבות ילידית.

"יום שישי" (לחן יהודה פוליקר, מילים יעקב גלעד, בביצוע להקת בניזין, באלבום "24 שעות", 1982). קצב רוקנ'רול טיפוס, מרקיד, שמח. מילים שמבטאות נהנתנות, בליינות. הגיטרה החשמלית של פוליקר נטועה ביחידת קצב של להקת רוק. ריף הגיטרה שפותח את השיר ושזור גם בהמשכו מקבע את פוליקר כיוצר רוק שלם: גיטרסט, מלחין זמר. השיר מתכתב ברוחו ובצליליו עם לא מעט שירי רוק דומים באנגלית, של יוצרים מארצות הברית, בריטניה

מוזיקאים בולטים כמו עידן רייכל, דודו טסה, שמעון בוסקילה וריטה. מנגד, מוזיקאי רוק רבים, בעיקר ברוק האלטרנטיבי, רואים בשפה האנגלית את אמצעי הביטוי הנכון עבור סגנון מוזיקלי זה (אסף אבידן, תמר אייזמן, הלהקות רוקפור, אטליז ואלקטרה, ועוד). ככל שהמוזיקה הפופולרית מבטאת תהליכים תרבותיים כלליים יותר, כך גוברת הקוסמופוליטיות מצד אחד, והפיצול והגיוון התרבותי הולכים ומתרחבים מצד אחר, ויחד הם מגלמים את המגמה התרבותית העיקרית בישראל כיום. לסיום, חשוב להדגיש כי סקירה קצרה זו רחוקה מלמצות את מורכבות התהליכים וריבוי התופעות אשר מצויים בתוך כל אחת מתרבויות המוזיקה הפופולרית בישראל ואת היחסים ביניהן. תמונה מלאה ושלמה יותר מצויה בדפי הספר עצמו.

בד בבד, בתוך המסגרת האסתטית והיצירתית המשותפת של הפופ-רוק, מתקיימת בשני העשורים האחרונים מגמה בולטת נוספת. מדובר בפיצול גובר של המוזיקה הפופולרית בישראל לתת-סגנונות, וזניחת הרעיון המנחה של תרבות מוזיקלית מאחדת שאליה שאפו מוזיקאים בעבר. המוזיקה המזרחית, למשל, מורכבת כיום מתת-סגנונות שנועים מפופ אמצע-הדרך מובהק ועד מוזיקה בגוון ערבי בולט; סגנונות הפופ והרוק בישראל כוללים שלל תת-סגנונות כמו רוק אתני, היפ-הופ, דאנס אלקטרוני, רוק אלטרנטיבי ועוד. ביטוי מעניין למגמה זו של פיצול ובעיקר של זניחת החתירה ל"מוזיקה ישראלית" מאחדת הוא אימוץ שפות שאינן עברית כשפת הביצוע. ערבית, אמהרית, פרסית ושפות נוספות נהיו אמצעי הבעה לגיטימי בהקלטות של



האצולה מחיבת

חברי "אצולת העוד" מסתייעים באקדמיה ובבמות המוזיקליות היוקרתיות כפעולה חתרנית המערערת על הגדרות של התרבות המרכזית, ומציבים חלופה תרבותית מתוך עמדה של עוצמה

מאת ד"ר סימונה וסרמן

ותופסות את עצמן שונות ומנוגדות זו לזו עד כדי ניהול מאבק על תיוגים, על משאבים ועל תמיכה ציבורית. קהילה אחת בתוך המוזיקה המזרחית עניינה אותי יותר מכולן במהלך העשור האחרון, הפכה למושא המחקר שלי וזכתה לכינוי "אצולת העוד", מפני שזיהיתי בקרב חבריה תודעה של קבוצת עילית תרבותית. היא מונה כ-50 חברים, יוצרים, אנשי מדיה, מנהלי מוסדות תרבות ובעלי תפקידים באקדמיה, אשר כוננו קטגוריה מוזיקלית מובחנת של מוזיקה מזרחית אמנותית. במהלך כשש שנים בחנתי את אסטרטגיות הפעולה שנקטו השחקנים המרכזיים בה, וביניהם יאיר דלאל, פרץ אליהו, אייל סלע, חברים בתזמורת האנדלוסית הישראלית ובתזמורת הערבית של נצרת ועוד, על מנת לבסס למוזיקה שיצרו וביצעו מעמד יוקרתי בתרבות המקומית.

חברי "אצולת העוד" שילבו כמה אסטרטגיות בתהליך הלגיטימציה שהובילו. מצד אחד הסתייעו ביוקרתם של שדות תרבותיים לגיטימיים, כגון תקשורת אליטיסטית, במות של תרבות גבוהה ואקדמיה. אך לא פחות חשוב מכך, הם יזמו והקימו מוסדות תרבות חדשים וייחודיים למוזיקה שעסקו בה: תזמורות, פסטיבלים, מרכזי לימוד, תיעוד ושימור, חברות תקליטים, אתרי אינטרנט, מסגרות העשרה ועוד.

המאמץ המשותף והמצטבר הפך ל"פרויקט" של קאנוניזציה. רוב חברי הקבוצה חלקו במשותף את השאיפה – גם אם זו לא תמיד נוסחה במפורש ובאופן מודע – להביא לשינוי במעמדה של המוזיקה המזרחית ולהביא להכרה בה כמוזיקה אמנותית ומלומדת, שהעיסוק בה דורש הכשרה וידע, כמו גם יצירתיות ווירטואוזיות ביצועית. גם אם התהליך היה רק לעתים מתואם ובעל אופי קולקטיבי ועל פי רוב דווקא ספונטני ואינדיבידואלי, קשה שלא להכיר בשינוי התפיסתי העמוק שהתחולל. שאלת הלגיטימיות התרבותית ומיקומה של המוזיקה המזרחית בתרבות הישראלית נוגעת היום רק לחלקים בפופ היס-תיכוני, ואילו ביחס למוזיקה המזרחית האמנותית שאלת הלגיטימיות אינה רלוונטית. והיא אינה יכולה להיות רלוונטית, שעה שתוכניות בקול המוסיקה כוללות באותה רשימת שידור יצירות של קלאסיקה מערבית לצד יצירות של קלאסיקה מזרחית, וכשמבקרים של מוזיקה קלאסית מערבית בעיתונות המודפסת משבחים מופעים של מוזיקה מזרחית אמנותית ושופטים אותם על פי פרמטרים אסתטיים דומים לאלה המופעלים על מוזיקה קלאסית מערבית, או כאשר יוצרים ומבצעים

אחד הנושאים המלהיטים בעקביות את פרקטיקת הוויכוח הציבורי בשדה התרבות בישראל הוא המוזיקה המזרחית. מאחורי טענות הנוגעות לאיכויות מוזיקליות ולשוניות עומדת לא אחת שאלה עקרונית לגבי הלגיטימיות התרבותית של מוזיקה זו. לא תמיד ברורים בוויכוח גבולות הז'אנר והגדרותיו, והוא מוצג פעמים רבות כאילו היה צורה תרבותית הומוגנית. עם זאת חשוב להדגיש שהמוזיקה המזרחית מייצגת, היום יותר מבעבר, מכלול רחב ומגוון של סוגים, קבוצות וסגנונות (בין היתר, מוזיקה מלומדת, פופולרית ועממית, קאנונית ומקורית, מהמזרח התיכון, מצפון אפריקה, ממרכז אסיה וכן מוזיקה פלסטינית מקומית).

בדומה לרפרטוארים תרבותיים אחרים השואפים להכרה, גם במוזיקה המזרחית קיים מתח בין התייחסויות מכלילות מבחוץ לבין תפיסות עצמיות של קבוצות-משנה המקדמות אותה והפועלות בתוכה. חלק מבין הקבוצות מבדלות את עצמן במובהק בתוך השדה



חברי הקבוצה מועמדים לפרסים יוקרתיים או זוכים בהם.

השינוי התפיסתי התחולל בהקשר של מאבק. לאורך כ-100 שנה של פעילות תרבותית מקומית, האינטראקציות בין המוזיקה המזרחית על סוגיה השונים, לבין הממסד המוזיקלי על רוב גווניו, היו מורכבות והתבססו על יחסי כוח בלתי שוויוניים. עבודת פרשנות לתהליכים שהתרחשו בשדה תאטר ותזהה ביטויים של התנגדות לתכתיבים הגמוניים בקרב שחקנים הקשורים במוזיקה המזרחית, אך בו בזמן תכיר באמביוולנטיות של העמדה החתרנית שלהם, שאותה יש להסביר.

בנקודה זו אתאר כמה מן היוזמות הבולטות שנקטו במסגרת מפעל הלגיטימציה של המוזיקה המזרחית האמנותית: נוסדו פסטיבל העוד בירושלים ופסטיבלי העוד ותרבות של שלום בתל-אביב; הוקמו התזמורת האנדלוסית הישראלית והתזמורת הערבית של נצרת; נפתחו מחלקות ייחודיות בתוך מוסדות אקדמיים, כגון באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, באוניברסיטת בר-אילן, במכללת הד בתל-אביב ובמכללה האקדמית בצפת. נוסף לכך הוקם בית ספר גבוה חדש ועצמאי, המרכז למוסיקה מהמזרח, בירושלים. רוב חברי הקבוצה שולטים בשני עולמות התוכן, התרבות המערבית והמזרחית גם יחד.

שדה הפיוט עבר אף הוא תהליכי מיסוד מרחיקי לכת, למשל באמצעות המרכז לפיוט ושירה באשדוד, האתר האנציקלופדי "הזמנה לפיוט" ומפעל "קהילות שרות", המציע מסגרת ללימוד וביצוע של פיוטים על ידי חובבים בעשרות חוגים ברחבי הארץ. ברמה הדיסקורסיבית ובזירות של תרבות גבוהה – הפיוט קודש כשירה.

שומרי סף במדיה ובמוסדות תרבות פעלו במאמץ משותף וכולל להכתרת חברי "אצולת העוד" כיוצרים מלומדים והעלו על במות לגיטימיות מופעים וקונצרטים של מוזיקה מזרחית אמנותית.

אם נבחן באופן ביקורתי את המתואר לעיל, נסיק שחברי "אצולת העוד" למעשה מכירים בעליונותה של התרבות המרכזית ואף מאמצים התנהגויות, פרקטיקות ושיח, עד כדי כמעט חיקוי שלה, על מנת להתקבל למועדון היוקרתי של התרבות הגבוהה בישראל. יש שיטענו גם שבמקום להציב מדדים עצמאיים ונפרדים לשיפוט אסתטי, המתאמים לעולם התרבותי המזרחי, חברי הקבוצה מקבלים בהכנעה את הסטנדרטים של התרבות האירופית. דוברים אחרים הנוקטים עמדה טהרנית סבורים שתהליך הלגיטימציה צריך בכלל

להתחיל בשלב עצמאי, נבדל ונפרד מהתרבות המערבית ולהוביל לחיבור רק בשלב מאוחר יותר, כששני הכוחות התרבותיים ישתוו במשקלם.

הפרשנות שאני מציעה למציאות התרבותית הזאת שונה. חברי "אצולת העוד" אמנם מסתייעים בשורה של מוסדות לגיטימיים ובעיקר באקדמיה ובבמות מוזיקליות, המאצילים על המוזיקה המזרחית האמנותית מהילת היוקרה של התרבות הגבוהה, אך בהתחשב במהלכי הדה-לגיטימציה שהופעלו על המוזיקה המזרחית בפרספקטיבה היסטורית (הדרה מהממסד המוזיקלי ושיח המשמר אותה בעמדה שולית) – אני רואה בעצם חדירת הרפרטואר המוזיקלי המונמך לתוך הממסד דווקא פעולה חתרנית המערערת על הגדרות וקטגוריות של התרבות המרכזית ומציבה חלופה תרבותית, גם אם תוך השלמה עם כוחה, ולא מעשה של הכנעה. במילים אחרות המוזיקה המזרחית תבעה הכרה באיכויותיה מתוך הממסד פנימה, תוך שימוש בשפה שלו ואימוץ הדוקסה שלו, ולא בחרה באסטרטגיה בדלנית עוקפת הגמוניה או בניית עקרונות הפעולה בשדה התרבותי תוך איום על קיומו.

יש לפרש את הישג ההתקבלות בהתייחס למעמדם של הרכיבים האסתטיים המאפיינים את המוזיקה המזרחית האמנותית, כמו שימוש במיקרוטונים, מלודיה ליניארית ובלתי הרמונית, אלתורים אינסטרומנטליים ושירה בערבית. אף כי מוזיקולוגים מסוימים הכירו בעבר באיכויות של צלילים מהמזרח, ויוצרים בני זמננו הלחינו יצירות עבור חברים ב"אצולת העוד" והופיעו לצדם בארץ ובעולם – רכיבים אלה הוצגו – במסגרת מאבקים תרבותיים שהתנהלו בזירות שונות – כפחות מפותחים מבחינה מוזיקלית. הם נתפסו כמזוהים עם תרבות האויב ולכן וכמאיימים על הזיקה המקומית לתרבות האירופית.

במצב עניינים זה הופיעו חברי "אצולת העוד" והנכחו רכיבים "זרים" אלה מעל במות ראיות. הנכחה זו אינה מובנת מאליה. פייטן יהודי ששר בערבית לצידו של זמר ממוצא מרוקאי, או מקהלת נערים המבצעים פיוט קודש בעברית, לפי מלודיה אנדלוסית מוסלמית, תזמורת סימפונית המבצעת כגוף אחד יצירה באוניסון, וכל זאת בתיאטרון ירושלים או במשכן לאמנויות הבמה בתל-אביב בקונצרט חגיגי של התזמורת האנדלוסית זוכת פרס ישראל – ביטויים אלה ורבים אחרים שוללים פעולות של הדרה, מערערים על היררכיות וממקמים את המוזיקה כקלאסיקה מזרחית שוות מעמד. מכאן שאימוץ הקוד ההגמוני עשוי להתפרש דווקא כאמצעי להעצמה ולשינוי חברתי ותרבותי.