

עבודת גמר במקצוע : מוזיקה

נושא העבודה :

# רוק יפני – המסורת בחידוש

בוצע במסגרת תכנית "אידיאה" באוניברסיטה העברית קמפוס אדמונד י. ספרא

מוגש ע"י אלון טרייסטמן

ביה"ס : הימלפרב  
סמל (מס') ביה"ס : 140186  
כיתה : י"א

העבודה בוצעה באוניברסיטה העברית קמפוס אדמונד י. ספרא בהנחיית  
לירון אפריאט, החוג ללימודי אסיה, האוניברסיטה העברית



האוניברסיטה העברית לנוער  
לקידום החינוך למדע  
מרכז המעבדות למדעים ע"ש בלמונטה



אידיאה  
תכנית לחקר בחוגים הומניטאיים

## תוכן עניינים

3.....	הקדמה
5.....	מבוא
6.....	מתודולוגיה
7.....	סקירת ספרות
19.....	פרק ראשון : התנגשות
35.....	פרק שני : התפתחות בבועה
44.....	פרק שלישי : התייצבות
55.....	מסקנות וסיכום
57.....	קובץ נספחים
57.....	רפלקציה
58.....	נספח 1 – טבלת השוואה בין שלושה אלבומים
60.....	ביבליוגרפיה

## הקדמה

על מנת להבין, להעריך, ואפילו לגשת למוזיקה היפנית יש להימנע מהנחות היסוד הרווחות בקרב מוזיקה מערבית. זהו עיקרון חשוב שיש להפנים על מנת להבין את תהליך ההתפתחות שהרוק היפני עובר במחקר זה. המתח בין המזרח למערב היה ועודנו קיים, וכדי לראות את יופי התרבות היפנית יש להשקיף על המתח מנקודת מבט חיצונית, וכך להצליח להעריך את יופי והשפעת שתי התרבויות אחת על השנייה.

הגעתי לחקור את נושא הרוק היפני כיוון שרציתי לחקור שני נושאים שמאוד קרובים לליבי, הרוק ויפן. כאשר בחרתי נושא למחקר, הנושאים הללו נראו לי מנותקים; מצד אחד הרוק, שהוא בעל תפקיד משמעותי בחיים שלי בנגינה ובהאזנה, מוזיקה פורצת דרך ומדהימה, ומצד שני יפן, נושא שהעסיק אותי יותר בצעירותי, והקסים אותי אז. כאשר נפגשתי עם ד"ר אחינועם אלדובי, והעליתי בפניה את הדילמה בין שני הנושאים המרוחקים, היא הציעה לי "למה שלא תחקור את שניהם?". כתוצאה מכך, ז'אנר שעד אז היה לי זר ולא מוכר, הפך לעיסוק יומיומי ומסה משמעותית בפלייליסט.

לאחר קריאה קצרה על הנושא, הבחנתי במתח עמוק הקיים במונח 'רוק יפני'. בעיני, הרוק הוא מוזיקה מורדת, שיוצאת נגד הדור שקדם לה וממציאה מחדש את הגלגל. מנגד אך באותו צירוף, ישנה התרבות היפנית, תרבות מאופקת ואמנותית של שתיית תה וכבוד הדדי. מיד הוקסמתי ע"י האפשרויות הרבות שהובילו ליצירת ז'אנר כה ייחודי, ויחד עם זאת כה פופולרי. אבחנה זו העלתה בי תחושת הזדמנות וציפייה, כיוון שהמחשבה הראשונה שעלתה לי הייתה "זה פשע שהמחקר הזה עוד לא נעשה".

במהלך המחקר, ומתוך שיח עם קרובים וחברים, תשובתי למתח זה השתנתה פעמים רבות, ובדרך עלו הצעות שבמבט לאחור לא הגיוניות בעליל. לשמחתי, כעת התשובה למתח זה קיימת, באופן שאני גאה בו.

לסיום, ברצוני להודות לכל אלו שתמכו בי ועזרו לי במהלך הדרך. ראשית זו המנחה שלי לירון אפריאט, שעזרה לי להתעניין בנושא, ועזרה לי להתקדם כל פעם מחדש לקראת היעד הסופי. תודה להנהלת תכנית "אידאה", שנתנה לי מרחב להכיר אנשים מדהימים, שגם הם כמוני שמחו על ההזדמנות לכתוב וללמוד את שעל ליבם. מעבר לכך, אני חב תודה להנהלת "אידאה" על שדחקו בי לעבוד עוד ועוד כדי להגיע לרגע הסיום המרגש.

תודה להוריי ולמשפחתי, שעזרו לי לתפוס את עצמי בידיים ולגשת לעבודה, בידיעה שזה מה שחשוב לי, מתוך הכלה של הנושא הנידח שבחרתי לכתוב עליו.

תודה לחברי וחברותיי שעודדו אותי כשהכל היה נראה בלתי אפשרי, והיו מוכנים לשמוע אותי מברבר על שטויות של רוק יפני, גם אם זה בכלל לא עניין אותם. תודה על אווירת עבודה פרודוקטיבית ונהדרת, ויחד איתה אווירת הצחוק וכיף כדי להשתחרר. בהם, תודה מיוחדת לרון אורבך על העזרה והמשוב, דבריק עזרו לי מאוד, במחקר ובמוזיקה ככלל.

קריאה מהנה!

אלון

## מבוא

מחקר זה מבקש לחקור את היחס בין התרבות היפנית העשירה והמאופקת, לבין הרוק הפרוע והרועש, שכיום הוא בין הפופולריים ביותר ביפן. בסקירת הספרות, אציג את שורשי התרבות המסורתית על מנת לקבוע מה הם הערכים והמאפיינים המהווים יסוד לתרבות היפנית המסורתית, שיש לחפש בהמשך הדרך בכדי להגדיר מוזיקה מסוימת כמסורתית. לאחר מכן אחיל תהליך דומה על הרוק, שכן המוזיקה בה עוסק מחקר זה היא ה'רוק היפני', ויש לוודא שהוא עמדות בסטנדרטים שם של הרוק, וגם של יפן. בנוסף, אציג את הרוק היפני כיום, תוצר התהליך אותו אבחנו.

בפרק הראשון, אבחנו את ההתנגשות בין המוזיקה המערבית דאז, לבין התרבות והמוזיקה היפנית שהיו דומיננטיים ביפן באותה תקופה. אנסה להבחין בדמיון והבדלים בין התרבויות השונות, ואבחנו לעומק את הרוק היפני שהתפתח באותה תקופה. אבחנו כמה דוגמאות ספציפיות של אמני רוק ביפן באותה תקופה, ואציג את אופן ההתמודדות שלהם עם ההתנגשות והכיבוש המערבי, המוזיקלי והתרבותי.

בפרק השני אסקור את הבועה הכלכלית שהתפתחה ביפן בין השנים 1971-1989, תוך התייחסות מעמיקה להשפעת הבועה על התרבות והמוזיקה של התקופה. בפרק זה גם תוקדש תשומת לב לגיאז היפני, ולאופן בו נגינת גיאז ביפן נתפסה בעיני היפנים ובעיני המערב.

הפרק השלישי יעסוק בתקופה מפיצוץ הבועה הכלכלית בתחילת שנות התשעים, עד היום. מטרת פרק זה היא להבין כיצד הרוק היפני מתקשר לפיצוץ הבועה, מה הוא שמבדיל אותו מהפופ, ומה תפקידה של התרבות המסורתית בהקשר לרוק. בנוסף, יינתן מבט על לכל התהליך שעבר הרוק היפני, מהפרק הראשון עד הפרק השלישי, תוך התייחסות לנטיות המוזיקליות והקשר המסורתי של הרוק היפני. לבסוף, אציג בקצרה את מסקנות המחקר, שיענו על שאלת המחקר המוצגת לעיל.

## מתודולוגיה

מחקר זה הינו מחקר איכותני, המבוסס בעיקרו על קריאת מאמרים רלוונטים בנושא. המחקר נערך תחת הדיסציפלינה מוזיקה, שכן הוא בוחן פיתוחים ותהליכים מוזיקליים לאורך התקופה בין כיבוש היפנים ע"י המערב. הסיבות לבחירה דווקא במחקר איכותני וקריאת מאמרים על פני האזנה למוזיקה מכל תקופה היא שהקווים המפרידים בין התקופות דקים, ועל כן יש לבחון את המוזיקה של תקופה מדוברת ממבט לאחור, על מנת ליצור גבולות ברורים, מהם יהיה ניתן ללמוד.

המקורות בהם השתמשתי הם בעיקר מאמרים אקדמיים, שכן הם משקיפים על נושא מסוים ומכילים מידע מהימן, ולעיתים השתמשתי גם במקורות מאתרי בית של קהילות מסוימות ברוק היפני, על מנת לקבל מידע מבפנים, שלא צריך בהכרח להיות אובייקטיבי. בנוסף, בנספח 1 האזנתי לאלבומים מסוימים, בכדי ליצור מגמתיות ולהדגיש את התהליך שהתרחש בשנים הללו.

מוזיקה יפנית מסורתית לא התפתחה בצורה מאוחדת כמו מוזיקה אירופאית; בעקבות שוני כל כך משמעותי בין פלגי החברה היפנית, לכל פלג נוצר ז'אנר מוזיקלי משלו, שכל כך נפרד מהאחרים, כך שלא נוצרה מוזיקה יפנית מסורתית אחידה. מוזיקה יפנית היא או מונופונית או הטרופונית, דרך לתיאור קווים מלודים שונים, שנוצרים ומשמשים מטרה שונה לחלוטין מפוליפוניה המערבית. בשונה ממוזיקה מערבית, ישנה חשיבות רבה לדיוק במיקרוטונים, שימוש בטווח הכלי ולרעש כחלק מהמוזיקה. היפנים מעריכים כל צליל מן הטבע כמוזיקה, מעבר לשירת הציפור, ואף משלבים אותה ביצירותיהם בהערכה רבה לכולם.<sup>1</sup>

בראש ובראשונה, המונופוניה היא ודאי ההבדל המוזיקלי הראשון בו יבחין מאזין מערבי, כיוון שבשונה ממוזיקה מערבית, המורכבת מאקורדים שיוצרים הרמוניה ש'מחזיקה' את המלודיה, המוזיקה היפנית המסורתית מורכבת ממלודיה בלבד. למרות שהמושג מונופוניה נתפס כדל, היפנים מפצים על כך עם מורכבויות מוזיקליות כמו סידור מחדש ואי-סינכרון בין שירה לנגינה. סולמות הם עוד הבדל מהותי, משום שסולמות פנטונים מינוריים (חמישה תווים) נפוצים יותר במוזיקה יפנית, בעוד המערב משתמש בסולמות הפטטונים (שבעה תווים) מינוריים ומזיוריים. לכאורה המוזיקה היפנית מוגבלת עקב מחסור בתווים, אך כמונופוניה, גם כאן מפצה המוזיקה היפנית על חסרונה בעזרת חידושים הנובעים מבפנים: ריבוי מיתריו של הקוטו יוצר מעין סולם הפטטוני, ובזכות מחסור בכיוון סטנדרטי, ישנן אפשרויות בלתי נגמרות לסולמות פנטטונים הניתנים לנגינה על הקוטו, שקובע את הסולם כאשר הוא הכלי היחיד.

לבסוף, ישנם עוד שני הבדלים קטנים, המעידים הרבה על אופי המוזיקה היפנית. הראשון הוא רעש. היפנים מגרדים את מיתרי הקוטו, שורטים את השמיסן<sup>2</sup> ומכים בחליל כדי לייצר עומק מעבר לתווים המנוגנים, רעיון אליו הגיעו המלחינים המערביים רק כאשר לא נותר עוד מקום ליצירתיות. השני הוא עדינות; בשונה ממוזיקה מערבית, בה ישנם רק שני טונים רשמיים בין פיאונו לפורטה, מודרט פורטה ומודרט פיאונו, במוזיקה היפנית ישנם שבעה טונים שונים בין המוזכרים לעיל, מה שיוצר משמעותית יותר רמות של עדינות.

<sup>1</sup> Yōgaku, Japanese Music in the Twentieth Century, Luciana Galliano, 2002.

<sup>2</sup> השמיסן הוא קתרוס בעל שלושה מיתרים ותיבת תהודה המכוסה ע"י עוד חתול או כלב. ( Japanese Traditional Instrumental Music: An overview of solo and ensemble development, Bruno Deschênes

היעד המרכזי של מוזיקה יפנית הוא לא עינוג לחושים, או יצירת תחושת שלווה, אלא הגעה לתחושת "מונו נו אוויר" (mono no aware), מילה ותחושה שנחשבת לבלתי ניתנת לתרגום.<sup>3</sup> כפי שאנוקי מאסיהרו כותב: "האמן היפני תמיד מכוון להחדיר במוחו של החווה רושם של התנועות, הצורות והצבעים של הטבע, ואז לשחזר את התמונות הנפשיות הללו בצורה חדה וברורה".<sup>4</sup> בהמשך נראה האם יעד זה משותף גם למוזיקה ולתרבות המודרנית ביפן כיום.

קונספט יסודי והכרחי באומנות ומוזיקה יפנית הוא הגיושוקי קיושינסיי (Joshoteki Kyoshinsei), שהוא בעצם הליבה הנסתרת של הרגשות. רעיון זה קשור לגישה בודהיסטית לחיים, על פיה כדי להנות יותר מטוב העולם הזה, עלינו לרסן את רגשותינו. רעיון זה, יחד עם יחד עם גיוון מינימלי בכיוון וקצב, הם שמסבירים את פשטות המלודיה וההרמוניה, וכתוצאה מכך איכות ההתבטאות של המוזיקה היפנית כה חזקה.<sup>5</sup>

כל צורות האמנות היפניות נובעות מקונספט יופי שמתמקד בפשטות המחוות, כדי לאפשר להתבטאות אמנותית להתממש בצורה הכי טהורה. אמנות יפנית שואפת למחוות יחידניות וזריזות. בעזרת גישה זו, עבודות אמנות נוצרות ללא שום צורך בהגייה או תיקון. כל צייר לומד את הפתגם: "לעולם אל תרים מברשת עד שאתה מוכן לא רק להקריב את פרסומך, אלא אפילו את חייך למען היצירה הקרובה".<sup>6</sup>

פתגם זה גם מתבטא במוזיקה: המוזיקאי אינו מנסה להעביר מסר, או ליצור שיח מוזיקלי מסודר בצורה המעבירה קונספט אסתטי. המוזיקה שנוצרת היא ביטוי חיצוני שמייצג את השילוב בין החוויה האסטטית של האמן, יחד עם רגשותיו. מוזיקה בפרט ואמנות ככלל הן הביטוי המיידית, הברור, וההגעה לרמה גבוהה יותר של הבנה, שלא דרך חקירה אינטנסיבית וחשיבה, אלא דרך החופש המהנה של חוויה.<sup>7</sup> כל המוזכרים לעיל, כאשר הם באים במגע עם העולם החיצון, יוצרים את מצב המונו נו אוויר.

מוזיקה יפנית מסורתית לא מבדילה בין הקומפוזיטור למבצע, כיוון שתפקידו של המבצע הוא לשחזר את היצירה בכל פעם שהוא מבצע אותה. הטווח לביטוי-עצמי יצירתי מוגדר; רמת החידוש העצמי דרך אלתור מוגבלת; דבקות בפורמולה המסורתית הסטריאוטיפית מחייבת באופן מוחלט.

<sup>3</sup> Tokyo Weekender, Japanese Words We Can't Translate, Lisandra Moor, 2020.

<sup>4</sup> Art, Life and Nature in Japan, Anezaki Masaharu, 1973.

<sup>5</sup> ראו: הערת שוליים מס' 1

<sup>6</sup> ראו: הערת שוליים מס' 4

<sup>7</sup> ראו: הערת שוליים מס' 1



לסיכום נושא זה, למוזיקה היפנית המסורתית ישנם קווים מנחים, שניתן אף לכנותם מגבילים, שעל פיהם יש לכתוב ולבצע על מנת להיחשב בתחום המוזיקה המסורתית. בהמשך אבחן האם, ואם כן מדוע הרוק היפני פועל בגבולות תחום זה ומתייחס אליהם, או שמא הוא פרץ מהם באלימות ומתאמץ להשכיחם. כעת, אתייחס בקצרה לשימור וריבוד המוזיקה היפנית המסורתית בשלהי המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20.

### שימור וריבוד

בשנת 1871, ממשלת יפן נטשה את התמיכה וההכרה באחוות האומנות, וכחלק ממהלך זה גם הפסיקה את מתן הפריבילגיות והמונופולים הניתנו לאחוות. עד כה, יכלו האחוות להתקיים במערכת התקדמות בדרגות, ולשלב את חבריהם כמורים וכמוזיקאים בחברה. בעקבות שינוי זה, המוזיקאי היה תלוי ביכולת הישרדותו בשוק החופשי. ההשלכה המרכזית של צעד זה היא אובדן המעמד החברתי ותפקודה של המוזיקה המסורתית, מה שהשפיע רבות על סגנונות כמו הנו.<sup>8</sup>

למרות שמוזיקאים רבים הסתגלו למצב עם מידה כלשהי של גמישות, האירוע החשוב יותר הוא המעבר לשוק ההמונים, מה שהביא יחד איתו הרגלים מערביים, ויצר התעלמות כפויה מהמוזיקה המסורתית וצורותיה. עם זאת, מוזיקולוגיה מערבית איפשרה חקר של המוזיקה המסורתית טרם שקיעתה, בזכות רצון לשיתוף פעולה של גדולי המוזיקה המסורתית. בתחילת תקופה זו, עוד היו אוניברסיטאות שהציעו לימוד מוזיקה מסורתית, והיו עיתונים מובילים שדנו בגורלה של המוזיקה המסורתית ומוזיקאיה. אך בסופו של דבר השוק ההמוני וקידום ההקלטות וההופעות, הוביל לדעיכתה של המוזיקה היפנית המסורתית. למזלם, שינוי זה לא מחק לחלוטין את המוזיקה היפנית המסורתית.

המודרניזציה בשנות השבעים של המאה ה-19 הביאה איתה מגמה של הפחתת ערך התרבות המסורתית, אך עד שנות השמונים הספיקה מגמה זו להתהפך; התרבות המסורתית צפה מחדש, ורבים העבירו ביקורת על אימוץ התרבות המערבית מעבר למאפייניה המדעיים והטכנולוגיים. אך לא היה ניתן לעצור את תהליך המודרניזציה, ולאחר שהיפנים רכשו כלי מחשבה ובחינה מהמערב, לא היה אפשר יותר להתעלם מהפער בין פילוסופיה ורעיונות אמנותיים יפנים לבין הגישות האנליטיות המערביות. נושא בו פער זה ניכר הוא ההתפתחויות בנושא המוזיקולוגיה; במחקרים מערביים ראשוניים של מוזיקה יפנית, שנערכו ע"י חוקרים

---

<sup>8</sup> נו (能, Nō) הוא צורת התיאטרון הכוללת בתוכו מוזיקה, שירה ודרמה, ומקורו במאה ה-14. (Japan Guide, 2021)

מערביים, פירשו לא נכון מאפיינים רבים של המוזיקה המסורתית, וביניהם פירוש קטע בעל ארבעה ביטים כסימון זמן 4/4, או הבנה שגויה של הבסיס הארבע קורדלי של הסולם הפנטטוני.<sup>109</sup>

### רוק במערב

לאחר מלחמת העולם השנייה, ובעיקר בשנות החמישים והשישים, נוצרה בארה"ב לאומנות אנכרוניסטית<sup>111</sup>, שעיקרה התבטא בהתנגדות קיצונית לקומוניזם. כתוצאה מכך, בני הנוער הוכוונו ל - 'ערכים אמריקאיים', כגון מקרתיזם בבית ובבית הספר. ערכים אלו הכינו את בני הנוער לחיי קולג' יציבים, כיאה לאזרחים אמריקאיים. בית הספר גם יצר אשליה שהוא מקור החינוך היחידי של התלמידים, ויצר עולם משלו חסר כל קשר למציאות, בעל תלמידים 'קטועים' מהעולם החיצון, המתחנכים בצורה שאינה יעילה לחייהם הבוגרים. בעקבות חוסר הפרקטיות של החומר הנלמד בבית הספר, חשו לפחות חלק מהתלמידים מחסור במטרה לחייהם, דבר שאפיין את דורם. כפי שכתב וויקה (1990): "התלמידים חיפשו להיות שונים מהכלל, יוצאי דופן, ולא להיות כמו מכונה שמופעלת ע"י מפתח בגב מדי בוקר."<sup>12</sup>

חברות הפרסום נזקקו למניע חזק לקנייה, ויצרו הנחה שצריכה משמעותה הנאה, והנאה היא הכרחית. בזמן שבבתי הספר חונכו התלמידים לעבוד קשה, העולם החיצון דגל בהכרחיותה של הנאה, ערכים שסתרו זה את זה ויצרו קונפליקט בקרב בני נוער. בני נוער רצו למרוד בבתי הספר והוריהם עקב חוסר תקפותם למציאות, אך תלותם בהורים גדלה משמעותית על מנת לצרוך ולהנות. עולם הפנאי הוא שהיווה מפלט מקונפליקט זה, ויצר מקום ורקע לסצנת הרוק-אנד-רול. הרוק-אנד-רול הפך למוזיקת הנוער, בכך שחיי היומיום הם שהשפיעו וקבעו את תוכן המוזיקה. גם הגיאז התפרסם דרך הנוער, אך בתור מוזיקה ששימשה ליצירת תחושת בגרות. לעומת זאת, הרוק היה תוצר של מודעות הנוער יחד עם המוזיקה הפופולרית כדבר שאינו עוד מובן מאליו.<sup>13</sup>

מוזיקה הפכה מריקודים ושירה, למסמלת ויוצרת את ערכי התרבות והפנאי של הנוער. בני נוער בחרו את המוזיקה 'שלהם', שלמעשה הייתה מוזיקת בלוז וקצב אפרו-אמריקאית. הבלוז הקצבי שבר את גבולות הגזע בקרב הנוער, ויחד עם קאנטרי, שגם היה ז'אנר מרדני, נוצרו הקלטותיו הראשונות של אלביס פרסלי. בעזרת הרוק-אנד-רול, פרסלי המחיש את הקונפליקט הזה והנגיש אותו לבני נוער. שיריו של פרסלי שילבו בין הבלוז הקצבי והקאנטרי, ובני הנוער חשו שהוא אחד מהם. הצלחתו של אלביס הייתה הדוגמה שבני

<sup>9</sup> סולם פנטטוני הוא סולם בן חמישה תווים, אך בשונה מסולמות פנטטונים מערביים, שהם למעשה סולם הפנטטוני ללא סובדומיננטה והטון המוביל, הסולם הפנטטוני המדובר הוא סולם הבנוי סביב קוורטה בין הסופרטוניקה לדומיננטה.

<sup>10</sup> ראו: הערת שוליים מס' 1

<sup>11</sup> לאומנות אנכרוניסטית: גישה של דביקה בערכים שאבד עליהם הכלח.

<sup>12</sup> Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology, Peter Wicke, 1990.

<sup>13</sup> שם

הנוער היו זקוקים לה; למרות שהוא מרד ולא השתמש בערכים אליהם חונך בבית הספר, פרסלי עדיין הצליח במערכת הקפיטליסטית של ארה"ב. דבר חשוב להוסיף הוא, וכך כותב וויקה (1987): "ככל שהמדדה ראתה ברוק כאיום אנטי-אמריקאי, כך התחזק הז'אנר. [...] ראקציונרים ופטריוטים ראו, ובצדק, ברוק ככת מרדנית, הזוממת לחתור תחת החברה האמריקאית דרך צעירה".<sup>14</sup> כלומר, לא רק הנוער הוא שדחף את הרוק, אלא גם המבוגרים בלא ידיעתם חיזקו את רגשות המרד, כלומר הצורך במוזיקה המרדנית.

### מה הוא הרוק בעצם?

ראשית כל, הרוק הוא מוזיקה. כל דבר שהוא חלק מעולם הרוק-ההשפעה התרבותית, המוזיקאים מרחבי העולם ועוד, נובעים מעובדה בלתי מבוטלת זו. עולם הרוק בנוי מרובדים ועולמות שונים, שמשלימים אחד את השני כדי ליצור את הרוק. כתוצאה מכך, אחלק את הרוק לארבעה תחומים מרכזיים:

1. המוזיקה של תקופת הרוק: תחום זה כולל את כל המוזיקה משנות החמישים ועד היום שכוללת מאפיינים כלשהם של רוק. מתחילת הרוק, תחום זה כולל בתוכו גם ז'אנרים אשר מאפיינים של הרוק השתלבו בהם והשפיעו עליהם, לדוגמה סום רוק, מחזמרי רוק, קאנטרי רוק וכו'.
2. מוזיקה שנוצרה או בוצעה ע"י מוזיקאי רוק: כולל בתוכו גם מוזיקה שאינה בהכרח רוק, ויכולה לא לכלול בה אף מאפיין של הרוק, לדוגמה "מישל" של הביטלס.
3. מוזיקה של (בעיקר) מוזיקאים לבנים: למרות יוצאי דופן כגון צ'אק ברי וגיימי הנדריקס, ז'אנר הרוק נשלט ככלל ע"י מוזיקאים לבנים. מאז ומתמיד קיים מאבק בין הרוק לז'אנר שחור, כאשר בעבר הוא היה רוק נגד סול, וכיום הוא רוק קלאסי נגד היפ-הופ.
4. הגדרת מילון של הרוק: סטייל לב הרוק, ללא כל דילול או סינון.

כאשר אתייחס אל הרוק, אתייחס אל ההגדרה הרביעית, שהיא למעשה מוזיקת הרוק. לרוב מוזיקת הרוק מאופיינת ע"י שלושה מאפיינים מרכזיים:

1. גם כלי הנגינה המכוונים (גיטרה, בס), וגם הלא-מכוונים (תופים) מפיקים צלילים ברגייסטר נמוך ובינוני, בעוד שהזמר פועל בצלילים הגבוהים, והוא הדומיננטי בז'אנר, ובנוסף הרמוניזציית הריפ<sup>15</sup> של הגיטרות מוסיפה עוד תווים נמוכים.
2. הדיסטורשן<sup>16</sup> מעבה את הצליל משמעותית.

---

<sup>14</sup> שם  
<sup>15</sup> רעיון מלודי קצר (שניים עד שבעה צלילים) ומעניין קצבית. (Rock & Roll, An Introduction, Michael Campbell, 2019)  
<sup>16</sup> הדיסטורשן בו אעסוק הוא דיסטורשן הרמוני, שנוצר באות הפלט של מגבר, כאשר דיסטורשן נוצר מנוכחותם של תדרים שלא קיימים באות הקלט. (The sound of Distortion, Pete Millett, 2004)

3. הרמוניזציית לין הגיטרה עם אקורדי חמש<sup>17</sup> מוסיפה עוד צלילי רגייסטר נמוך.

אנסה להבחין ברוק ע"פ עוד מאפיין מרכזי, והוא האידיאולוגיה של הרוק. בסופו של דבר הרוק הוא אמנם ז'אנר מוזיקלי, אך חידושו מתבטאים גם בתחום החברתי.

הרוק הביא איתו מעבר חד שנוגע לגישה של המוזיקה. שינוי גישה זה התבטא בשלושה מאפיינים מרכזיים: הרוק דגל בשוויון זכויות, הוא היה אקלקטי, והוא היה אמיתי וכנה. עד לשנות השישים לקבוצות היה מנהיג, לדוגמה בני גודמן והאורקסטרה, בעוד שברוק היו קבוצות שוות זכויות, לדוגמה הביטלס, או במזרח הנמרים. כתוצאה מכך, לעולם לא היה רק אדם אחד באור הזרקורים.

שנית, מקורות הרוק היו שונים ומגוונים, והעובדה שהם בכלל הגיעו אל מוזיקאי הרוק מעידה על מהפכה בגישה. לרוק הייתה גישה פרגמטית להלוואה מוזיקלית: הם לקחו מה שהם היו צריכים, מבלי פסילה על סמך מקור, והפכו אותו למשהו חדש. בשנות השישים, צלילים הגיעו מכל עבר: דלטה בלוז, מוזיקה מזרח-הודית, כלי מיתר סימפונים, ג'אז וכו'. העיקרון החשוב יותר היה חוסר ההעדפה של מוזיקאי הרוק של ז'אנר מסוים על פני ז'אנר אחר, אין קשר בין מעמד של ז'אנר מסוים לבין השימוש בו, להפך, ככל שהוא יותר אמיץ, כך הוא הוערך יותר ע"י הרוק. למרות זאת, בתוך תוצרי האקלקטיקה הייתה היררכיה, כתוצאה מאפשרות ליצור אמירה אמנותית בעזרת הרוק, בעיקר כאשר היא נוצרת מחומרים רגילים כביכול. בעיני להקות הרוק הטובות ביותר, עולם הצלילים של שנות השישים היה מטבח מצויד, ממנו הם לקחו את מה שהיו צריכות כדי ליצור סעודה מוצלחת.

לבסוף, הרוק יצר קשר עם הקהל שלו, שהיה שונה מהקשר בין שיר הטין פאן אלי (Tin Pan Alley) בעוד ששירי טין פאן אלי איפשרו למאזיניו מפלט מן המציאות, הרוק עסק במציאות, והאדיר את מציאות היומיום. התייחסותו של הרוק אל המציאות יחד עם הקשר ההדוק בין יוצר. יצירה וקהל, העצימו את תפקידה של המוזיקה בחייו של המאזין, ובמידה מסוימת הרוק הפך לדרך חיים.<sup>19</sup>

כעת, אסקור בקצרה את הגעת הרוק אל יפן בשנות השישים, בהתמקדות על הופעת הביטלס ביפן ב-1966.

<sup>17</sup> אקורדי חמש, המכונים פוור קורד (Power chord), הם אקורדים הבנויים מהטוניקה, הדומיננטה, ולעיתים גם האוקטבה. לדוגמה, אקורד החמש של דו מורכב מהצלילים, דו, סול, ואפשרות לדו אוקטבה למעלה.

<sup>18</sup> נקראת על שם הרחוב בניו יורק בו נוצר הז'אנר, כיוני למוזיקת הפופ של שנות הארבעים, שנוצרה במעין מפעל למוזיקה פופולארית.

<sup>19</sup> Rock and Roll. Michael Campbell, 2019.

מגמת מרד הנוער נגד התרבות המסורתית היא מגמה שהתרחשה גם ביפן לאחר מלחמת העולם השנייה, וגם היא זו שהובילה להתפתחות ועלייה בפופולריות הרוק ביפן:

לאחר מלחמת העולם השנייה נותרה יפן ללא זהות מדינית. אחרי שנים של מיליטריזציה ונאמנות למולדת, הובסה יפן כליל והחלה מסע של חיפוש אחר זהות לאומית ייחודית, דבר שאפיין אותה עד כה והיה לגאוותה.<sup>20</sup> בעקבות הכיבוש האמריקאי, הוחלפו ערכי לחימה וגאווה צבאית בערכי דמוקרטיה וחירות, מה שיצר ימין לאומני שביקש לחזור לימי טרום-מלחמה. לפתע נחשף דור חדש של מאזינים למוזיקה חדשה דרך הכיבוש המערבי, ומוזיקה מערבית נעשתה נגישה דרך תחנות רדיו אמריקאיות, ומועדוני מסיבות בבסיסים אמריקאים. כפי שאומר טקמיטסו במאמרו מוזיקה עכשווית ביפן (1989): "אמריקה נראתה כמו חלום גדול ונוצץ [...] בעיני, לאחר שטעמתי את טעמה המר והאומלל של המלחמה, המוזיקה הזו (מוזיקה מערבית) נדמתה מלאת תקווה"<sup>21</sup>. כתוצאה מהתנהגותם של הנוער, המבוגרים הימנים תפסו את האזנתם של הנוער למוזיקה מערבית ככניעה למערב, והיחלשות של היפנים. חשוב לציין כי כפי שהעידו הביטלס בראיון כאשר נחתו ביפן בשנת 1966, כך מתנהגים תומכיהם בכל רחבי העולם, כלומר התנהגות הנוער היא דפוס בקרב נוער אוהד ביטלס, מה שמעיד על תרבות נוער בינלאומית וגלובליזציה של יפן בעקבות הכיבוש.

בשנת 1955 עלתה לשלטון ביפן המפלגה הליברלית דמוקרטית, ושלטונה נמשך ברצף במשך 38 שנים. במקביל, החלה תנועת 'חינוך אחורני', הבנויה על ערכי טרום-כיבוש, וביקשה להחזיר את יפן לימיה כמדינת מלחמה וכבוד. תנועה זו היוותה תגובה לאומנית לתגובה חיצונית. בנוסף על כך, שלוש שנים קודם לכן הוקם ארגון הפטריוטים היפנים, שבבוא היום יהיה אחראי לאיומי הרצח שישלחו לביטלס בימים שלפני הופעתם ביפן. המתח בין הימין לשמאל גבר, וראש המפלגה הסוציאליסטית נרצח על-ידי פעילי הימין הקיצוני. פעולות שכאלו שינו את יחסה של החברה כלפי בני נוער; לא עוד מגזר ילדותי אלא פעילים אלימים שיש לעצור ולהגביל.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Welcome to the Beatles, Andrew Pregnall, Jason Arquette, Allyson Manhart, and Helen Goggins, 2018.

<sup>21</sup> Contemporary Music in Japan, Tōru Takemitsu, 1989.

<sup>22</sup> ראו: הערת שוליים מס' 20

לכבוד אולימפיאדת טוקיו בשנת 1964 הוקם אצטדיון הבודאקו, שעל-פי הציבור המבוגר ביפן נועד לשמש לטקסים מסורתיים ותו לא. מחלוקת זו התווספה למחלוקות בין הדור הצעיר למבוגרי יפן, ונוצר פער דורי חד משמעי שפילג את יפן, פוליטית ותרבותית. למרות מחלוקת זו, כל אזרחי יפן שמחו כאשר הבודאקו והאולימפיאדה היוו התקדמות משמעותית בחיפוש אחר זהות ייחודית ליפן, דבר שאבד בעקבות המלחמה, וחסרונו הורגש. הופעתם של הביטלס ערערה את השלום הזמני ששרר בין הדורות, משום שאחת מהופעותיהם של הביטלס תוכננה להתרחש בבודאקו.

בשעות הבוקר של ה-29 ביוני 1966, הגיעו הביטלס ליפן.<sup>23</sup> במהלך כל שהותם של הביטלס ביפן, אושרה יציאתם מהמלון אך ורק לחמשת הופעותיהם. אמצעי בטיחות קיצוניים (כ-1700 שוטרים חמושים) נבעו מתוך חשש לשלומם של חברי הלהקה, עקב הפגנות של פעילי ימין קיצוני ונסיונות לפרוץ לבודאקו במהלך ההופעה. הופעת הביטלס היוותה מעין נקודת שיא למתח והמלחמה בין הימין המסורתי והמבוגר, לבין הנוער השמאלני והמורד.

ניתן להבין שיחסם של מבוגרי יפן לביטלס ולרוק נבע מתוך לוחמה לאומנית, חיפוש אחר זהות וקושי בפענוח התנהגות הנוער הבינלאומי. זהו יחס דומה ליחס הצוין לעיל בהקשר של פיתוח הרוק בארה"ב, מה שמעיד על מגמות דומות בשתי המדינות, וגלובליזציה של תרבות הנוער, שהובילה לגלובליזציה ביפן.

#### שנות השבעים עד תשעים : התייצבות ומקוריות

בתחילת שנות השבעים התחולל שיח חשוב ומכונן בתחום הרוק היפני, שנקרא "פולמוס הרוק בשפה היפנית" (Nihongo Rokku Ronsō)<sup>24</sup>. השאלה בה דנו בפולמוס היא האם מוזיקת רוק היא דבר זר לחלוטין ליפן, דבר הנוצר בעיקר לצריכה מערבית, או שבעצם הז'אנר יוכל להשתייך למוזיקאים היפנים היוצרים אותו. דיון זה יושב לבסוף עם הצלחת הלהקה Happy End, והצלחת אלבומם Kazemachi Roman. מוזיקלית, צלילם היה מושפע בצורה ניכרת מהביצ' בויז (The Beach Boys) והביטלס (The Beatles), אך

<sup>23</sup> Turner, Steve (2016). Beatles '66: The Revolutionary Year.

<sup>24</sup> Sayonara Amerika, Sayonara Nippon, Charlotte Leary, 2021.

השירה הייתה ביפנית באופן בלעדי. האלבום היה הצלחה מסחררת ביפן, ובעקבותיו הם נסעו להקליט את האלבום הבא בקליפורניה ההוליוודית, יחד עם המפיק האגדי של הביצ' בויז ואן דייק פארקס.<sup>25</sup>

אך המציאות של הפקת אלבום יפני בארה"ב הייתה קשה יותר מן המצופה, בעקבות קשיי תקשורת עם המפיק, ואירוע בו ואן דייק הגיע שיכור לאולפן שיכור והטיף ללהקה באופן גזעני על פרל הרבור. האלבום היה גרסה נוספת לקונפליקט בין התרבויות. כתוצאה מהאירועים הללו הלהקה התפרקה בשנת 1973, והיוותה אפיטף לחוסר שייכות לתרבויות, ונפילה בין הכיסאות.<sup>26</sup>

בשנות ה-80 הרוק היפני כבר התבסס כז'אנר יפני המבוצע ביפנית, ויכל לאפשר לעצמו להיפרד לתת ז'אנרים, וביניהם הארדקור פאנק ופולק רוק ופני<sup>27</sup>. ז'אנר חשוב שהתחיל בסביבות אותה תקופה הוא הויז'ואל קאי (Visual Kei), שבו המוזיקה מורכבת לא רק מהצלילים, אלא גם מה'שואו' הנלווה אליה. המאפיין הניכר של להקות אלה הוא תחפושת ואיפור, שכן המשמעות המילולית של הז'אנר הוא ויז'ואל = חזותי, נראות, וקאי = סטייל, כלומר סגנון רוק בעל דגש על חזות והופעה.<sup>28</sup>

שנות התשעים ותחילת שנות האלפיים הביאו איתן תופעה הנקראת Band Boom, שבמהלכה מספר הלהקות גדל משמעותית. עם מספר גדול יותר של להקות, כך גדל הסיכוי של הז'אנר לפרוץ את גבולות יפן. לדוגמה, להקת אקס ג'פאן (X Japan) מצאה הצלחה רבה כאשר יצרה תערובת ייחודית ומעוררת מחשבה בין אסתטיקת הגלאם רוק המערבי, להצגה התיאטרלית של הפאנק והמטאל. בעוד בשנות ה-80 ז'אנרים כגון ויז'ואל קאי עוד היו בשלב התחלתי, כעבור עשור ושניים הם כבר היו מבוססים מספיק כדי למשוך עניין בינלאומי<sup>29</sup>, לדוגמה אחת מלהקות הויז'ואל קאי הבולטות L'Arc-en-Ciel (הקשת בענן) הייתה הראשונה שהופיעה כלהקה מרכזית במדיסון סקוור גרדן שבניו יורק.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> נולד בשלושה בינואר 1941 בהטיסברג, מיסיסיפי. כאמן הקלטה, הוא מעולם לא עלה מעל הכרה כדמות תרבות מכובדת, אך הוא מוכר כאחת הדמויות מאחורי הקלעים המוכשרות ביותר של שנות השישים. הוא עבד עם מגוון רחב של אמנים, וביניהם: הביצ' בויז, 2U, הציפורים ורנדי ניומן. (Allmusic, 2021)  
<sup>26</sup> ראו: הערת שוליים מס' 20

<sup>27</sup> A Complete Guide to 50 Years of Music in Tokyo (1970–2020), Ed Cunningham, 2020.

<sup>28</sup> Visual Kei, Fandom, 2021.

<sup>29</sup> History of J-Rock, Swan Music, 2021.

<sup>30</sup> Japanese Rock Music Guide: A Brief History of J-Rock, MasterClass staff, 2021.

כיום, הרוק היפני התייצב, וכבר לא במלחמות עם מסורת או עם המערב. הרוק היפני התבסס כז'אנר יפני עצמאי, המקובל ע"י שני התרבויות.

כעת, אתייחס למאפייני הרוק היפני הסופי המוכר כיום, לאחר שעבר את כל התהליכים והשינויים לעיל:

## 1. מילים

לאחר מאבקים ודיונים בקהילות הרוק היפני, הרוק הגיע למצב בו הוא יכול להתבצע בשתי השפות, כיוון שהוא ז'אנר עצמאי בפני עצמו, ללא תלות בשפה בה הוא נכתב.

## 2. צליל ומוזיקליות

הרוק היפני בעל השפעות מערביות ניכרות, בעיקר בבניית שירים אינסטרומנטציה, אך משתמש בו כדי לבנות סגנון ייחודי לו.<sup>31</sup> ההבדל העיקרי בתבנית זה בין הרוק המערבי לרוק היפני הוא המוזיקה ממנה נלקחה השראה, וכתוצאה מכך מהווה בסיס לז'אנר החדש; בעוד שהרוק המערבי הוא שילוב בין מאפייני בלוז וקצב אפרו אמריקאי, הרוק היפני הושפע מאוחר יותר, ולכן זכה להשראה ממקורות מפותחים יותר, כגון הביטלס ולד זפלין. בנוסף על כך, הרוק היפני הושפע ע"י הג'אז, ועל כן מתאפיין בשימוש נפוץ של אקורדי שבע, ססטאיין והוספת תשע, אותם אנו מכירים בתור מאפייני צליל אסייתי.<sup>32</sup>

בהמשך לכך, ישנם אקורדים מסוימים, המאפיינים גם את היורוביט של שנות השמונים שהשפיע על הרוק היפני, עד כדי כך שאוהבי יורוביט של שנות השמונים מתחברים מאוד לרוק יפני של שנות התשעים. ישנו רצף אקורדים המכונה אודו, כלומר iii - V - IV בסולם מז'ורי, ובסולם מינורי אלו אותם אקורדים רק בדרגות המתאימות. ישנם וריאציות רבות לסיומת הרצף, ביניהם סיום בדרגה I המז'ורית כדי לתת דחיפה מאקורד vii המינורי, או לסיים בvi כדי לממש את הפוטנציאל המינורי מהאקורד הקודם אליו. האיכות של רצף זה היא במתח והשחרור הלא מלא שקיים בכל אקורד: תחילה מהסאבומיננטה, כל מנת לבסס מתח, משם לדומיננטה כדי לחזק את המתח, מעבר למדיאנטה, שהיא בעלת איכויות של רזולוציה, אך לא מלאה, ומשם לסובמדיאנטה, שכשמה כן היא, בעלת איכויות רזולוציה מסוימות אך לא מלאות. רצף

<sup>31</sup> שם

<sup>32</sup> נדלה מ: [What makes Jrock sound so different from Western rock?](#) (כניסה אחרונה בתאריך 16.10.21)



זה יוצר המשכיות ומסע, שהם נושאים פופולרים ורלוונטים באנימה.<sup>33</sup> ורסטיליות הרצף היא הסיבה המרכזית המובילה מלחיני רוק יפני של שירי פתיחה וסגירה של אנימה להשתמש ברמת זה, שכן הם יכולים להתאימו לאווירת הסדרה בעזרת שינויים קלים, אך משאירים אותו בר זיהוי בידי הקהל.<sup>34</sup>

בתחום המלודיה, הרוק היפני משתמש יותר בסולמות מז'וריים ומינוריים מלאים, בשונה מרוק מערבי שמסתמך בעיקר על סולמות פנטטוניים ובלוזיים, ומנגן סולמות פנטטונים מינורים על אקורדים מז'וריים. לעומת זאת, הרוק היפני מעדיף לנצל את אכויותיו של האקורד המז'ורי, ומשתמש בסולם המז'ורי כדי לעשות זאת. הבדל זה מעניין ביותר, כיוון שבתקופת ההוגקו, הייתה זו המוזיקה היפנית המסורתית שהסתמכה על סולמות פנטטוניים בלבד, בעוד שהמוזיקה הקלאסית המערבית העדיפה את הסולמות המז'וריים והמינוריים המלאים. אנסה לעמוד על הבדל זה בהמשך, ולהבין את התהליך שהוביל אליו.

בתחום כלי הנגינה, ללהקות יש הרכב מוזיקלי של להקת מטאל סטנדרטית, המכיל שתי גיטרות, בס ותופים, ובהקלטות לעיתים ניתן לשמוע כלי מיתר ומקלדת. נטייה לגרסאות אגרסיביות של מטאל ו/או פאנק שזורות עם השפעות קלאסיות או פופ מלודיות.<sup>35</sup>

### 3. תיאטרליות וחזותיות

להקות רוק יפני רבות הושפעו מאותה הופעת קיס (Kiss) משנת 1977 לדורות, ואלמנט ה'שואוי' המתווסף למוזיקה הפך לחלק בלתי נפרד מז'אנר הרוק היפני.

כתוצאה מכך קם הויז'ואל קאי (Visual Kei), ז'אנר של רוק יפני בעל דגש משמעותי על חזותיות בנוסף למוזיקה.<sup>36</sup> בדומה לאנימה, הויז'ואל קאי פרץ מה J רוק כתוצר בינלאומי, שידוע כהתבטאות של התרבות היפנית. המאפיין המרכזי של הז'אנר הוא הקרוספליי (Crossplay - gender-crossing cosplay) של חברי הלהקות, שלוקח השראה מסצנת הגוטי, פאנק וגלאם רוק, ויחד עם זאת ממאגנה ואנימה.

<sup>33</sup> Japan's favourite chord progression and why it works, David Bennett Piano, 2022.

<sup>34</sup> What is the anime chord progression? Animize, 2021.

<sup>35</sup> Visual Kei: Hybridity and Gender in Japanese Popular Culture, Ken Meleod, 2013.

<sup>36</sup> עוד על הויז'ואל קאי בפרק 2.

כתוצאה מכך קם הויז'ואל קאי (Visual Kei), ז'אנר של רוק יפני בעל דגש משמעותי על חזותיות בנוסף למוזיקה. בדומה לאנימה, הויז'ואל קאי פרץ מה J רוק כתוצר בינלאומי, שידוע כהתבטאות של התרבות היפנית. המאפיין המרכזי של הז'אנר הוא הקרוספליי (Crossplay - gender-crossing cosplay) של חברי הלהקות, שלוקח השראה מסצנת הגוטי, פֶּאנק וגלאם רוק, ויחד עם זאת ממאננה ואנימה.

מרכיב מרכזי בהבנת ויז'ואל קאי הוא עקרון ההיברידיזציה; עקרון זה בפשטות מאיר את הפלואידיזציה של יצירת זהות תרבותית לאומית. בניגוד לעקרונות הטהורות והאמיתיות, ההיברידיזציה יוצרת 'מרחב שלישי', שמתעלה על גבולות מגדריים סטנדרטים של גבר ואישה, אנחנו והם, ועושה זאת כדי לאפשר לצורות שונות לבוא לידי ביטוי וקיום. בעזרת ההיברידיזציה הזו, הויז'ואל קאי יוצר פלטפורמה המאפשרת להבין את מורכבות ופלואידיזציה הזוהרת המגדרית של הנוער היפני. בדומה לאנימה, הויז'ואל קאי פרץ מה J רוק כתוצר בינלאומי, שידוע כהתבטאות של התרבות היפנית. המאפיין המרכזי של הז'אנר הוא הקרוספליי (Crossplay - gender-crossing cosplay) של חברי הלהקות, שלוקח השראה מסצנת הגוטי, פֶּאנק וגלאם רוק, ויחד עם זאת ממאננה ואנימה.

הלהקה המוכרת כחלוצת הז'אנר היא X, ששילבה בין בלדות מטאל כבד למראה נשי, באופן שאז נתפס כלא תואם. בעקבותם הצלחתם, החלו עלוני אופנה גבריים להקדיש עמודים לאופנה ועיצוב שיער, ובמקביל נפתחו סלוני יופי לגברים. כעת, לגברים יפנים ניתנה גישה למוזיקה גברית כבדה, ואיכשהו יחד עם זאת למראה 'יפה', שעד כה יוחד לנשים. בדומה לרבים בז'אנר, הבאים בתור מליס מייזר (Malice Mizer) הושפעו רבות ממוזיקה קלאסית מערבית, ומשלבים בין מוזיקת מטאל כבדה למחזות אורקסטראליים וקלאסיים. להקה זו הם דוגמה מצוינת להיברידיזציה שמתבטאת גם במוזיקה, וגם בסגנון ההופעה. ההשפעות הקלאסיות על הויז'ואל קאי יוצרות עוד שכבה של אזכור מערביות, ומטשטשות עוד יותר את חוש המקום והזמן של הז'אנר.

## פרק ראשון: התנגשות

כידוע, בעקבות הופעתם של הביטלס ביפן, שנת 1966 הייתה השיא של חשיפה תרבותית ומוזיקלית בפרט של יפן לארצות הברית והמערב המפותח. מכאן ואילך היה ברור מאוד שיפן תתייחס לרוק באותו אופן בו התייחסה אל מאפיינים רבים אחרים אליה נחשפה כחלק מכיבושה: חקירה עד כדי הבנה, וכאשר יש בידיה ידע מספק בתחום, הפיכתו ל'יפני'. אך בשונה ממאפיינים רבים אחרים, הרוק התאפיין במשהו שלכאורה סותר את האפשרות לייחדו לתרבות יפן: גלובליות. תופעת הגלובליזציה היא זו שהניעה את הרוק אל איי יפן מלכתחילה, אך באותה מידה היא גם זו שמונעת מהם לייחד את הרוק לעצמם. בפרק זה אעסוק בהתמודדותם של מוזיקאי יפן בייחוד הרוק אל מול תופעת הרוק הגלובלי, ועל התהליך התרבותי ומוזיקלי שהיה כרוך בדבר.

בפרק הקרוב אסקור את תחילת דרכו של רוק בתרבות, ולאחר מכן אשווה בתחומי המוזיקה והתרבות בין רוק מערבי של שנות השישים לרוק יפני של אותה תקופה.

### רוק-אנד-רול בתרבות

כאשר הרוק החל להופיע בארצות הברית בתחילת שנות החמישים, כינויו 'אמנות' נתפס כחילול הקודש. תפיסה זו קיימת גם כיום, למרות שהרוק הצליח להשיג הכרה אקדמית. אם ברצוננו להבין מה הרוק מעורר בקרב מאזיניו, ומה הפך את הרוק לתופעה בינלאומית, עלינו להניח כי יש להתייחס אל הרוק באופן בו הקהל הרחב מתייחס אליו, כמוזיקה. הבעיה נוצרת כאשר מנסים לבחון את הרוק באותם תבחינים בהם מוזיקה קלאסית נבחנת, שכן על פיהם הרוק הוא רעש חסר משמעות במקרה הטוב. על מנת לא לראות את הרוק כתוצר של תעשייה קפיטליסטית חמדנית, יש להבין כי מוזיקה לא מוגדרת ע"פ דרכי ההתבטאות, לדוג' מורכבות או קולניות, אלא בעיקר ע"י מה שהן מצליחות ליצור במאזין בעזרתן. ההנחה שניתן לייצר ולהעביר תוכן רק בעזרת אותם תבחינים קלאסיים מתעלמת מנתונים היסטוריים עובדתיים, כגון התרבות היפנית בה אעסוק בהמשך. יצירות והתבטאויות אמנותיות צריכות תמיד להיבחן במסגרת הקונטקסט התרבותי, ואנסה לדבוק בחוק זה במהלך המחקר.

תפיסת המוזיקה הרווחת דאז, שאיפשרה את התפתחות הרוק, היא זו שהופיעה בשירו של צ'אק ברי רול אובר בטהובן (Roll Over Beethoven) משנת 1956, בו הוא משווה את שיגעון הרוק-אנד-רול למחלה, שוודאותה מהווה מטאפורה לעליית הרוק לפופולריות באותה תקופה. מה שבאמת היה חדש ברוק לא היה שתבע סטטוס חברתי דומה לאלו של מלחינים קלאסיים, למרות ההשוואה השגויה בין השניים, אלא מערכת היחסים של הרוק עם ההמונים דרך אמצעים חדשים של אותה תקופה - הקלטות, רדיו, טלוויזיה וקולנוע. אמצעי ההפצה האלו היו לתנאי הקיום של הרוק, והרוק אימץ אותם כדרישה יצירתיות אמנותית.

חשוב לציין כי לא ניתן לייחס את הצלחת הרוק לכך שהושפע ז'אנר בעל שורשים אקזוטיים בתרבות אפרו-אמריקאית, שכן אפילו יותר משני עשורים לפני כן, מוזיקת הג'אז שחורה שובחה על ידי קהל לבן, כלומר השורשים האלקלטיים של רוק הם לא אלו שהובילו להצלחתו באופן בלעדי.

פריחתו של הרוק הגיעה יחד עם פיתוחים משמעותיים בתחום טכנולוגיית המדיה, מה שאיפשר לרוק להתבסס בתרבות הפופולרית בקלות רבה ובאופן לכאורה טבעי. בנוסף למזעור התקליטים שאיפשר את הוזלת מחירם עד כדי מחירי דמי כיס של בני הנוער, החידוש המשמעותי היה מצד המוזיקאים, והוא היכולת להקליט מוזיקה בעזרת טייפ מגנטי.<sup>37</sup> עד כה, פיתוחים בטכנולוגיית המדיה לא השפיעו באופן ישיר על מבנה המוזיקה, מה שהפך את החידוש למשמעותי וחדשני פי כמה וכמה. שני החידושים הנוספים המשמעותיים בתחום טכנולוגיית המדיה הם הטלוויזיה והרדיו הנייד; הטלוויזיה ירשה מהרדיו את תפקיד מדיום הבידור המשפחתי. כתוצאה מכך, הקולנועים אימצו את תפקיד המפלט לבני נוער מצפייה משפחתית, והשתמשו ברוק-אנד-רול, יותר ספציפית בכוכביהם ושיריהם, כדי לשווק את הקולנוע לבני נוער. בנוסף על כך, תכניות טלוויזיה לנוער היוו פלטפורמה מצוינת לשיווק הרוק-אנד-רול, בעזרת כוכבים אורחים שחיפשו לגשת אל בני הנוער. הרדיו לעומת זאת איבד את תפקידו המסורתי, ובתהליך אדפטציה הפך לחברו הטוב של בני הנוער, בכך שהיה נייד, נתון לטעמים המוזיקלי, ונטול שליטה הורית. פיתוחים אלו התאפשרו הודות לכך שארה"ב לא הייתה מוכת מלחמת העולם השנייה, פיתוחים אשר הצדיקו שקילה מחדש של כל התבחינים המוזיקליים עד כה, ושל התרבות המוכנה מוזיקה.

---

<sup>37</sup> הקלטה מגנטית - שיטה של שימור צלילים, תמונות ומידע בפורמט אותות חשמליים דרך מגנטיזציה סלקטיבית של חלקים של חומר מגנטי. (בריטניקה, 2022)

כמובן שזהו אינו ההסבר היחיד לשינוי תפקידה של המוזיקה בחייהם של צורכי מוזיקה. ניתן להצביע גם על שינוי תנאי המחיה והעבודה במדינות קפיטליסטיות, כתוצאה מתיעוש וייעול תהליכי ייצור. הנימוק המרכזי לכך הוא השינוי המקיף בחשיבות הפנאי ביחס לעבודה; כאשר לא היה ניתן לראות עוד בעבודה כמטרת החיים, או הזדמנות להגשמה עצמית, הפנאי היה אחראי לדאוג לכך. הרוק-אנד-רוק רכב על גל הפנאי, ושבר את תפקיד המוזיקה המסורתית. במקום להתנגן ברקע לריקודים, הרוק התנגן לכל אורך סדר היום שלהם, והפך למפלט שלהם מצרות היומיום.<sup>38</sup> כתוצאה מכך, הרוק הוא הדוגמה הראשונה בהיסטוריה למוזיקה פופולרית כחוויה יסודית, בכך שהיא בעלת חשיבות ומסר, דבר שהיה שמור עד כה לאמנויות הרציניות.

תהליך "ההרצנה" של המוזיקה, שהרוק עומד בסופו, החל בשנות הרוק-אנד-רוק של שנות החמישים. למרות שהרוק בנוי על יסודות של פופ ובלוז, חידושו נובע מהתבססותו על קונספט חדשני של מוזיקה. הרוק נצרך באופן חדש ויומיומי, והדגיש את החוויות הללו דרך עיסוק בהן בשיריו, לדוגמה Rock around the clock של ביל היילי.<sup>39</sup>

כנזכר לעיל, הרוק החל בתקופה בה חידושים טכנולוגיים תרמו רבות לתעשיית המוזיקה, ולא חשש לנצל את החידושים הללו. כאשר התקליטים הפכו לאמצעי ייצור המוזיקה המרכזיים, התאפשרה יצירת מוזיקה שלא דרך כתב תווים. ההבדל המרכזי בין שיר לתקליט, הוא ששיר ניתן לשכתב לכתב תווים, בעוד שהתקליט הוא הפקה מעבר לתווים הכתובים. מנגד לתווים, ניצבים הקול האנושי, בעל האינטונציות העדינות, או המאפיינים המוזיקליים והקצב, שכעת היה ניתן לשלוט בהם בעזרת אמצעים טכנולוגיים, ולהפכם לאמצעי ביטוי בפני עצמם. שינוי משמעותי זה, שאיפשר עיצוב מחדש של הקול וכלי הנגינה, הביצוע המוזיקלי עבר מהתווים המנוגנים מהדף, לפרטים הקטנים של התבטאות דרך צליל. כעת, חוויות השמע הפכה לקטגוריה המרכזית של הרוק.

מנקודת מבט מוזיקלית, פריחת הרוק הייתה צפויה, כחלק ממגמה של הפופ בארה"ב לכיוון מסורת אפרו-אמריקאית. אלמנטים מהמסורת האפרו-אמריקאית הוטמעו במוזיקה הפופולרית עוד מהמאה ה-19, כאשר אמנים לבנים הסירו מהם את משמעותם, ואימצו אותם למוזיקה האירופאית המסורתית. ההבדל

---

<sup>38</sup> הרחבה על כך במבוא, תחת "רוק במערב"  
<sup>39</sup> ראו: הערת שוליים מס' 37

ברוק הוא שלא עוד האמנים הלבנים 'גנבו' מאפיינים מסוימים אל תוך רעיונותיהם, אלא כעת הם חיקו את כל ההופעה בהתאם למופיעים האפרו-אמריקאים, מה שהוביל לכך שאפילו אמן שחור כמו צ'אק ברי השתלב בסצנת הרוק באופן טבעי.<sup>40</sup>

לאחר שסקרנו כמה מאפיינים מרכזיים של הרוק בתחילת דרכו, ננסה לבדוק האם הייתה קיימת תשתית של מוזיקה יפנית מסורתית, שהקלה על שילוב הרוק בתרבות היפנית.

### תשתית מסורתית

כפי שכתבתי במבוא, העובדה שמחקר זה עוד לא נעשה, היא פשע בלתי מוסבר. מסורת המוזיקה היפנית בנויה על רעיונות כגון רעש ואי הסתמכות על כיוונים מסורתיים עוד מתחילת דרכה. עם הגעת הרוק, רעיונות אלו נדמו כמהפכניים ופורצי דרך, כאשר בפועל הם היו קיימים מעבר לאוקיינוס מאז תקופת האדו (Edo).<sup>41</sup> הטענה המרכזית אותה אנסה להוכיח היא שהרוק בתחילת דרכו, והמוזיקה היפנית המסורתית, דומות עד מאוד. המשותף המרכזי הנובע מן המאפיינים עליהם ארחיב בהמשך, הוא שבחינת באוזן מערבית קלאסית לא מסוגלת להעריך את ערכם האמיתי. בתת פרק זה, אעמוד על הדמיון הקיים בין הרוק של שנות החמישים והשישים, לבין המוזיקה היפנית המסורתית, המוכנה הוגקו (Hōgaku).

אתחיל בהתייחסות אל אחד המאפיינים המרכזיים בשני הז'אנרים המוזכרים, והוא התפקיד של עדינות, או הבדלים עדינים בתוך המוזיקה. אחת המגמות החשובות ברוק הייתה ההתרחקות ההדרגתית מכתובת המוזיקה בתווים מקובלים, שכן איכותו של הרוק הייתה היציאה מה'כלוב' של כתיבתו על הדף. לא עוד היו מוזיקאי הרוק כבולים לסטנדרטים בהם נבחנו מוזיקאים קלאסיים מאתיים שנים קודם לכן, מה שהקשה על בחינתן בעזרת אותם סטנדרטים. יכולת ההתבטאות מעבר לתווים הכתובים, לדוגמה יצירת מעין 'דיבור' בעזרת כלי הנגינה כפי שעשה ג'ימי הנדריקס, לא הייתה יכולה להיכתב על הדף בצורה שתעביר את המסר המבוקש. כעת, בעזרת חידושים טכנולוגיים בתחום המוזיקה, יכלו המוזיקאים לערוך את קולם ואת כלי

<sup>40</sup> ראו: הערת שוליים מס' 11.

<sup>41</sup> תקופת הטוקוגאווה או אדו, היא התקופה אחרונה של ממשל מסורתי ביפן, עד תקופת המאייגי (Meiji) בשנת 1868, בה השוגונים הופלו. נדלה מ: [https://www.history.com/topics/japan/meiji-restoration#:~:text=Japan's%20Tokugawa%20\(or%20Edo\)%20period,country%20into%20the%20modern%20era](https://www.history.com/topics/japan/meiji-restoration#:~:text=Japan's%20Tokugawa%20(or%20Edo)%20period,country%20into%20the%20modern%20era). בתאריך 16.8.22.

הנגינה, ולהגיע להתבטאות מעבר להרמוניה או המלודיה הכתובה על הדף. כתוצאה מכך, הפכה חווית השמע למאפיין האסתטי המרכזי של הרוק.

בדומה לכך ובאופן מובהק, גם במוזיקה היפנית המסורתית, חווית השמע היא עקרון מרכזי. כיוון שהרוק הגיע לדקויות אלו בזכות פיתוחי טכנולוגיים, הם הושגו באמצעות עריכה בסטודיו, ולעיתים לא היה ניתן לשחזרם בהופעה חיה. דוגמה מצוינת לכך היא אלבומיהם של הביטלס משנת 66 ואילך, כאשר הוכרז שהביטלס יחדלו מלהופיע. בעקבות תשישות מהופעות, יכלו כעת הביטלס לבלות זמן רב באולפן, ולערוך ולייחד את צליליהם כרצונם. כתוצאה מכך, ישנם שירים שלא ניתן לבצע בהופעה חיה, ולכן מעולם לא בוצעו (גם לא ע"י ביטל בודד), לדוגמה I Want You, מתוך האלבום Abbey Road.<sup>42</sup> שירים אלו נכתבו במטרה לא להיות מבוצעים בצורה חיה אי פעם, מה שממשיך ומפתח את מגמת ההתנתקות מאמצעי מוזיקה מסורתית על מנת להגיע לחווית שמע מיטבית.

ההוגקו לעומת זאת כוון מלכתחילה לקהל מצומצם והופעות קטנות, מה שאיפשר מתן הוראות מדויקות יותר והשגת דקויות רבות יותר. הופעת הוגקו חיה מבוצעת בחדר הופעות,<sup>43</sup> בו יש הרבה יותר מקום לדקויות של כלי הנגינה והווקליסטים. חדרי ההופעות הללו מתאימים הרבה יותר גם לתרבות היפנית, שכן פתיחת הפה יתר על המידה כדי ליצור צלילים חזקים נתפסה כלא מנומסת, ומסורת זו קיימת עד היום. האינטימיות הפיזית הזו מאפשרת לאינטימיות מוזיקלית לבוא לידי ביטוי. כותבי ההוגקו מודעים לתנאים בהם תבוצע המוזיקה, ולכן מאפשרים לעצמם לכתוב הוראות מאוד ברורות ומדויקות לאופן בו יש לבצע את היצירה. כנזכר בסקירת הספרות, בין הפיאנו והפורטה של המוזיקה הקלאסית המערבית, למוזיקה היפנית המסורתית יעוד שבע רמות שונות של עדינות, בשונה מהשתיים המערבית. היכולת לכתוב הוראות כה מדויקות לביצוע היצירה מאפשרת לחזונם של המלחינים היפנים לבוא לידי ביטוי בצורתן המדויקת ביותר.

מעבר לעדינות בתווים המנוגנים, ישנן שוננויות בכלי הנגינה בהן מבוצעים אותם תווים. ארחיב על כיוונים שונים בהמשך, אך ההבדל הניכר ברוק הוא בין הכלים המרכזיים והמבילים בז'אנר, הגיטרות. בעקבות הבדלים בין חומרי הגלם של הגיטרה, כל גיטרה מפיקה צליל מעט שונה, שמושפע באופן ישיר מהעץ ממנו

<sup>42</sup> Abbey Road, Apple Corps, 1969.

<sup>43</sup> מפאת חוסר תרגות מוצלח למילה chamber.

בנויה הגיטרה או סוגים שונים של גשרים. בנוסף על כך, ישנה אפשרות התאמת עובי המיתרים ע"פ רצונות הנגן, לדוגמה העובי הייחודי ויוצא הדופן של כל מיתר בגיטרותיו של ג'ימי הנדריקס.

תחום זה רחב הרבה יותר במוזיקה היפנית המסורתית, וגם כאן אתמקד בכלי המרכזי והמוביל, השמיסן. ישנם שישה סוגים מרכזיים של השמיסן, כמוצג בטבלה:<sup>44</sup>

Neck*	Skin*	Bridge**	Strings**	Plectrum*	Timbre**
Gidaiyū 3cm	Gidaiyū	Gidaiyū 23gm	Gidaiyū	Gidaiyū	Gidaiyū
Jiuta	Jiuta	Kiyomoto	Kiyomoto	Tokiwazu Kiyomoto	Kiyomoto
Tokiwazu	Tokiwazu		Jiuta		Tokiwazu
Kiyomoto	Kiyomoto	Tokiwazu	Kouta Nagauta	Nagauta	Jiuta
Kouta	Kouta	Kouta		Jiuta	Nagauta
Nagauta 2.2cm	Nagauta	Nagauta 3.75gm	Tokiwazu		

בין ששת הסוגים השונים של השמיסן אין הבדלים באמת מהותיים, כגון בין מיתרים בעובי 2.2 ס"מ או 3. אם כן, מדוע יש צורך בהבדלים הללו? דקויות קטנות אלו ידועות גם בקרב המאזין היפני, שידע לזהות ולהעריך את השוני הדק הזה. זהו עיקרון מהותי בהוגקו, שמדגיש את שימת הלב והפרטים הקטנים. בחינת ההוגקו באוזן מערבית קלאסית משווה את ההבדלים הללו למשפחת כלי המיתר, השוואה השגויה כמובן, בעוד שבין כלי המיתר ההבדלים העצומים, הבדלים דקים בין הגיטרות בהן בוחר האמן להשתמש, או עובי המיתרים, הם השוואה מדויקת יותר לדקויות הכלי היפני.

המאפיין הבא בו אתמקד הוא הרעש. אוזן המורגלת למוזיקה מערבית קלאסית רגילה להפריד בין הרעש והמוזיקה כשתי ישויות שונות וסותרות. לעומת זאת, מוזיקה יפנית מסורתית רואה ברעש כמימד חשוב במוזיקה. כיוון מהותי במוזיקה הקלאסית המערבית שהחל בסביבות שנות השלושים, הוא הרחבת המגבלות של הנגינה, כפי שכותב המלחין ג'ון קייג'י: בשונה מן העבר, בו המחלוקת הייתה בסוגיית דיסוננס

<sup>44</sup> That 'Howling' Music. Japanese Hōgaku in Contrast to Western Art Music, Britten Dean, 1985.



או קונסוננס, בעתיד הקרוב היא תהיה בין רעש לבין צלילים המכונים מוזיקה.<sup>45</sup> פיתוחים כגון פריטה על מיתרי הפסנתר, או הכאת צוואר הכינור, עזרו להרחיב את מגבלות הכתיבה של מלחינים קלאסיים.

חידושים אלו, שנדמו כפורצי דרך בעיני מלחינים מערביים, ראו מקבילות בהוגקו עוד בתקופת האדו, שהיו חלק סטנדרטי ולא יוצא דופן ממוזיקה זו. הדוגמה המוכרת ביותר היא ה'קליק' המופק מפגיעת המפרט במיתר השמיסון, המתווסף לשאר הצלילים הלא-סטנדרטיים המופקים בעזרת השמיסון. לחלק מצלילים אלו יש שם ייחודי, כלומר הכרה רשמית כחלק לגיטימי מן הנגינה. לדוגמה, כאשר המיתר הראשי רוטט הוא פוגע בצוואר הכלי, ומייצר באז המכונה סווארי (sawari). בהמשך לכך, חסימת המיתרים בעזרת יד שמאל מייצרת מעין צליל שניתן להקבילו לסלאפ על הבס, טכניקה פופלארית בפאנק. ישנן עוד טכניקות רועשות כליל, כגון הסוריטסומי (suritsumi), שהוא המפרט המגרד, או הסואטסומי (soetsumi), שהוא המפרט המוכנס. ישנם עוד טכניקות מורחבות גם בכלי הרוח, אך הם פחות פופולריים ברוק, ולכן לא אתייחס אליהם.<sup>46</sup>

גם ברוק, הרעש הוא אלמנט מהותי. הרעשת הצליל החלה כחלק משאיפת נגני בלוז לייצר צליל לגיטרה שלהם שידמה צליל זמרי בלוז.<sup>47</sup> זה כמובן מזכיר לנו את חידושי אותה תקופה, שיצרו בקרב הנגנים רצון להתבטא דרך כלי הנגינה, שהחידושים איפשרו בעזרת עיוות הצליל המופק מן הכלי. אפקט הדיסטורשן פותח ברובו ממגברים פגומים, מה שהוביל לכך שנגנים פגעו במגבריהם בכוונה, כדי ליצור א הצליל המבוקש. נזקים אלו יצרו אפקטים המוכרים כיום, כפז (Fuzz), דיסטורשן ואובר דרייב. אין ספק כי אילו הייתה אוזן קלאסית בוחנת את הצלילים הנ"ל, היא הייתה שומעת רעש ולא מוזיקה. אכן, אוזני הורים רבים, ביפן ומערב שמעו את הצלילים הללו, והזדעזעו עמוקות. כעת, נבחן מה הוא שזעזע אותם.

<sup>45</sup> John Cage, The Future of Music: Credo (1937).

<sup>46</sup> ראו: הערת שוליים מס' 43  
<sup>47</sup> ראו: הערת שוליים מס' 19

"עד היום מהפכת הרוק (1965-1975) נתפסת כשינוי בעל החשיבות העליונה ביותר בהיסטוריית המוזיקה הפופולרית. מאז, דבר לא שינה כליל את המוזיקה הפופולרית במידה שווה, ורק למהפכה המודרנית של שנות העשרים הייתה השפעה בסדר גודל דומה."<sup>48</sup>

המאפיינים המרכזיים של מהפכת הרוק, שהובילו את קמפבל (2019) להאדיר את מהפכת הרוק הם :

1. הרבה מן המוזיקה הגיעה מבחוץ, ולמעשה המוזיקה המשפיעה ביותר הגיעה ב"פלישה הבריטית"<sup>49</sup>. הפלישה הבריטית הייתה הפעם הראשונה בה מוזיקה שהגיעה מחוץ לארה"ב הייתה המוזיקה החשובה של אותו דור.
2. מוזיקת הרוק של המהפכה הייתה לפסקול של אותו דורת לעשור של שינוי חברתי יוצא דופן, זכויות האזרח, מלחמת וייטנאם, פער בין-דורי ועוד. כל אלו היוו אתגר עצום לסדר החברתי המבוססת, ונדמו כמשפיעות אפילו יותר בהשוואה לשנות החמישים, בהן הדמיה קידמה תדמית דלה של החלום האמריקאי, במטרה לפצות על פשעי המקארתיזם, הגזענות, וכו'.

אתמקד במוזיקת הביטלס, כיוון שהיא זו שבפועל הגיעה חצתה את האוקיינוס ליפן, ובישרה את בוא הרוק. קשה לסכם את תופת הביטלס בקצרה, אך בכמה נקודות מרכזיות אנסה לתת כמה אבחנות מרכזיות לגבי המוזיקה שלהם :

1. ייחודיותם נבעה מעבודה ושיח קבוצתי ; הם היו קבוצה.
2. המוזיקה של הביטלס פשוטה ובו בזמן מתוחכמת.
3. הייתה להם היכולת העל-טבעית לספוג השפעות זרות וליישם כחלק מהסגנון הייחודי שלהם בין לילה.

כעת, אבחן את הרוק היפני של אותה תקופה, וכיצד הוא הושפע מהרוק.

---

<sup>48</sup> שם  
<sup>49</sup> במהלך חמש שנים מ-1964 עד 1969 הפופ, האופנה, והקולנוע האמריקאיים הוצפו וכמעט נפלו ממעמדם ביחס לאמנים בריטים באותם תחומים [...] המונקיוז, הקבוצה האמריקאית במקור היחידה שהצליחה להתמודד מול הבריטים במצעדים, נוצרה בהוליווד בדמותם ובצלמם של הביטלס, ואפילו היה להם זמר בריטי חמוד, המוכר כד"ר ג'ונס. (The British Invasion, Barry Miles 2009)

לתקופה קצרה אך משמעותית, הרוק היפני כונה Group Sounds, בעקבות מאפיין הקבוצתיות של הרוק, עליו הושם דגש גדול. פרק זמן קצר זה משמעותי ביותר להתפתחות הרוק, ובחלק זה נבחן מדוע. על מנת להסביר על חסרונותיו של הג'י'ס<sup>50</sup>, מבין מה הוביל לסופו.

מטרתי בקטע הסיום של הפרק היא להציג את הרוק היפני שהיה קיים בתקופה של פרק זה, ולהסביר מדוע היא לא החזיקה ונטשה במהרה. אתחיל מדוגמה מוזיקלית פשוטה: גם המוזיקה היפנית המסורתית וגם הג'י'ס השתמשו בעיקר בסולמות פנטוניים מינורים, במה שכיום ניתן לטעון שהוא סימון זמן של תיבה בת ארבעה רבעים. לכאורה, ע"פ הבנה מוזיקלית טהורה, הג'י'ס אמור להחזיק פרק זמן ארוך עד שיתחלף באופן טבעי. למרות זאת, הג'י'ס החזיק רק ארבע שנים משנת 1967 עד 1971, ולאחר מכן נשכח ונמחק מהזיכרון החברתי והתרבותי, עד כדי כך שברשימות של מאה הגיטריסטים הטובים ברוק היפני אי פעם, לרוב לא נזכרים נגנים מאותו ז'אנר.<sup>51</sup> אם כן, מה הוא שהוביל למפלת הג'י'ס?

במסגרת מהפכת הרוק, הרוק ניצב בפני קריטריון חדש: אותנטיות. קריטריון זה הכיל בתוכו שלושה מרכיבים חשובים ולעיתים סותרים:

1. המרכיב הראשון הוא שאותנטיות היא ההפך מהתמסחרות. כפי שכותב סיימון פריט' בספרו Sound Effects, עמדה זו סותרת את עצמה, כיוון שהרוק הוא מוצר להמונים שרואה עצמו כקריטי לתרבות הכוללת.<sup>52</sup> כעת, החלו אמני רוק להפיק את אלבומיהם בחברות הפקה קטנות, וסירבו לקחת חלק בפרסומות מסחריות. למעשה, חוסר הפופולריות היוותה סימן להצלחה.
2. שנית, על הרוק להיות אותנטי כיוון שהוא הושמע בקרב החברה העממית, ולא היה שייך לאליטה. כאן, הרוק לווה מתפיסת הרוק המחאתי, דבר שהיה חשוב לתלמידים המוחים ביפן. הרוק הוערך כיוון שהוא סיפק חוויות אינטנסיביות של רגש קולקטיבי. הרוק היה אותנטי גם בהיותו פוליטי: בכך שמרד נגד הבורגנות, וציפיותיה למיניות, הצלחה, וקהילה.

<sup>50</sup> מעתה והלאה אתייחס על Group Sounds בתור ג'י'ס.  
<sup>51</sup> ראו: הערת שוליים מס' 24

<sup>52</sup> Frith, Sound Effects, 1983.

3. לבסוף, הרוק הגיע לאותנטיות דרך אמנתיות. שיר רוק טוב היה צריך להיות יצירתי ומקורי במוזיקה ובמלל, והיה צריך לבטא את ייחודיותו של האמן. מרכיב זה סתר את המרכיב השני, כיוון שייחודיותו של האמן רוממה אותו מעל הקהל, מה שמבדיל בינו לבין הצרכן העממי.<sup>53</sup>

כאן אנו מתחילים להבין את בעייתיות הג'יס. ז'אנר זה שהתבסס ברובו על קאברים של שירים מערביים, או במקרה הטוב חומר שנכתב ע"י כותבים חיצוניים, ניצב בפני דרישות שסתרו את קיומו. כוכבים שעד כה ביצעו שירים שנכתבו בשבילם, נאלצו לפרוץ את החומות הללו ולכתוב בעצמם שירים שיבטאו את השקפתם הייחודית, ובנוסף גם לשבור את פורמט שירי הפופ בני השלוש דקות בלבד. דרישה זו הוצבה גם בפני המאזין: לא היה ניתן יותר להנות ממוזיקה כתוכן בידורי בלבד; היה על המאזין לרכוש כישורים וידע מוזיקליים על מנת להעריך את מורכבות הרוק החדש.

מהפכה זו התבטאה במוזיקה בצורת הצליל ה'מלוכלך' המכוון שייצרה הגיטרה החשמלית. גם במערב וביפן, החלו אמני רוק לנצל פידבק<sup>54</sup> מגיטרותיהם. הצליל החדש הזה לא היה רק אמצעי מוזיקלי, אלא היה גם בעל השלכות אידאולוגיות: מה שפעם היה רעש הפך למוזיקה<sup>55</sup>, שינוי בעל השפעות מהפכניות. נשתמש בהגדרתו של ז'אק אטאלי מספרו הכלכלה הפוליטית של המוזיקה (1977), בה הוא מגדיר את המוזיקה כהקצבה ותיעול של אנרגיה כאוטית של רעש לקוד ידוע, המוזיקה.<sup>56</sup>

בעקבות זאת, אטאלי רואה במוזיקה ככזו שמלמדת סדרים והיררכיות חברתיות, שכן המוזיקה היא בעלת תפקיד משמעותי בטקסים חברתיים עוד משחר ההיסטוריה. נוצר פה מעין משל מן המוזיקה לחברה: על מנת ליצור חברה מתוך הכאוס של הרעש, יש להגדיר מה נמצא בתוך הגבולות, ומה מחוצה לו. כאשר נקבעת הגדרה כזו, כל דבר שמחוץ להגדרה הוא בגדר כאוס מוחלט, או רעש. כאשר הגיע הרעש של הגיטרות למוזיקה, היא התקשתה להתמודד איתו, זאת כיוון שכאשר רעש הגיטרות הוגדר כחיצוני להגדרות

---

<sup>53</sup> ראו: הערת שוליים מס' 19  
<sup>54</sup> יש מספר דרכים שונות בהן מתרחש פידבק של גיטרה חשמלית. הדרך הנפוצה ביותר היא רטט של מיתר גיטרה שמומר לסיגנל חשמלי, שאז מוגבר ומופק באמצעות רמקול כסיגנל קולי, שמרעיד את המיתר. אם ההגברה הכוללת במעגל הסגור הזה גבוהה מ-1, האות יגדל בעוצמתו עד שחלק ממסלול האות יעוות והאות יגיע למצב קבוע. (A corpus-based method for controlling guitar feedback, Sam Ferguson, Andrew Johnston (2013), repr., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985)  
<sup>55</sup> עוד על כך בתחילת הפרק.

<sup>56</sup> Jacques Attali, Noise: The Political Economy of Music, trans. Brian Massumi (1977; repr., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985)

המוזיקה דאז, הוא הוקצן והפך לכלי להפיכה, כפי שכותב אטאלי: "רשת יכולה להיות מושמדת ע"י רעשים שתוקפים ומשנים אותה, במקרה בו בקודים הקיימים לא מסולגים לנרמל ולדכא אותם".<sup>57</sup>

משפט זו הוא כלי מצוין להבנת המורכבות שהייתה ביפן בתקופה זו. אנו יודעים כי ביפן המסורתית הרעש היה כלי נפוץ, שלא ניתן לו יחס עוין והיה קיים במסגרת הקודים המוסיקלים הברורים. אך הנה, כאשר רעש הגיטרות מגיע, שבפועל הוא בעל אפקט מוזיקלי דומה לזה שהיה בשימוש כמה מאות קודם לכן, הוא נפתס כאויב שמאיים על הקודים הקיימים. אבחנה זו עוזרת להבין את המצב התרבותי ובפרט המוזיקלי של יפן: יפן כביכול 'נולדה מחדש', ושכחה את כל ההיסטוריה והשורים העשירים שלה. כתוצאה מכך, היא שיחקה 'תופסת' תרבותית עם המערב כאשר היא מפגרת מאחור, במקום להביט מאה שנה קודם ולראות שכל הכלים ההכרחיים לנרמול הרעש הכביכול חדש שהגיע מן המערב כבר קיימים, ועל מנת להבינו יש להשתמש באוזן יפנית. נדמה שהמערביות חדרה עד כדי כך שהם החלו לבחון את התרבות היפנית המסורתית באוזן מערבית, דבר שמועד לחוסר הבנה ובלבול.

בספר Sayonara Amerika, sayonara Nippon משנת 2012, מייקל קיי בורדו מנסה לפענח את מפלת הג'יס, ועושה זאת בעזרת שלושה מקרי מבחן, של מוזיקאים שעסקו בג'יס, והמשיכו לאחר תום הז'אנר.

המקרה ראשון הוא הגיטריסט טראוצ'י טקאשי (Terauchi Takeshi), שביוני 1967 נחשב לגיטריסט הטוב ביותר בז'אנר.<sup>58</sup> בשנים 1962-1966 הקים ופעל בלהקת בלו ג'ינס (Blue Jeans), בה הקליט מספר רב של תקליטים, שסבבו סביב נגינת הגיטרה של טראוצ'י.<sup>59</sup> לאחר מכן הוא הצטרף לגל הג'יס, במהלכו בילה שינה עם להקת הארנבים שהקים וב1968 שב אל הבלו ג'ינס. עד כה, בדומה לג'יס כז'אנר, מבחינה טכנית ומוזיקלית נדמה שטראוצ'י בנוי ומוכן להחזיק מעמד בתרבות המוזיקלית ביפן, או לפחות להיות גמיש דיו כדי להמשיך עם ההתפתחויות המוזיקליות לאחר סוף הג'יס. הוא הצליח לשלוט ברעש הגיטרה ו"לא לפ" אותו לצידו ולאמץ אותו לנגינתו.

<sup>57</sup> שם.

<sup>58</sup> ראו: הערת שוליים מס' 52

<sup>59</sup> Kurosawa, Nihon no 60-nendai rokku, 2008.

על מנת להבין מדוע טראוצ'י לא המשיך לעסוק בז'אנר הרוק ופיתוחיו, ניעזר בהגדרתו של רוברט קריסטגאו לרוק: "כל מוזיקה שנובעת בעיקר מהאנרגיה וההשפעה של הביטלס-ואולי בוב דילן, ואלי כדאי גם להוסיף פרטנזיות".<sup>60</sup> טראוצ'י עונה לחצי הראשון של ההגדרה, אך הבעיה מגיעה עם הפרטנזיות. למוזיקה של טראוצ'י לא הייתה יומרנות לסטטוס אמנותי ייחודי. הוא העדיף ליצור מוזיקה כנה שפועלת בתוך גבולות השלוש דקות של שירי הפופ. טראוצ'י היה יותר מעוניין בחציית גבולות בין ז'אנרים, ולחם נגד תפיסת הגיטרה החשמלית והרוק ככלי מרד, לדוגמה בסבב ההופעות שלו בשנת 1974, במסגרתו ניגן באלף בתי ספר ברחבי יפן, והוכיח שהגיטרה היא כלי נגינה מכובד שאין לקשרו לעבריות ומרד של נוער.<sup>61</sup>

בשני להקותיו טראוצ'י ביצע קאברים חשמליים של יצירות קלאסיות, לדוגמה הסימפוניה החמישית של בטהובן, והסימפוניה הלא-גמורה של שוברט. מאוחר יותר, להקות רבות במערב עשו דבר דומה, לדוגמה אלקטרה,<sup>62</sup> שחלק ניכר מעבודתיים באמצע שנות ה-70 והלאה היו יצירות קלאסיות מעובדות מחדש, ובפרט שירם "63", Tuerkischer Marsch שהוא עיבוד מחודש של מקטע מתוך הסונטה ה-11 של מוצרט, הידוע בשמו 'מארש טורקי'.<sup>64</sup> ההבדל המהותי בין העיבודים הללו לעיבודיו של טראוצ'י, הוא שעבודי טראוצ'י חסרי כל פרטנזיות. טראוצ'י סך הכל ראה ביצירות הללו עוד הזדמנות לוירטואוזיות, ולהראות את כישוריו הטכניים.

בהמשך למוטיב הוירטואוזיות, טראוצ'י ביצע גרסאות ג'ס לשירי יפן מסורתיים, בין אם קרב בין גיטרה לשומיסן בשירם של הארנבים "Tsugaru jongara bushi", או עיבוד של שירי תיאטרון קבוקי, וברבים משיריו של טראוצ'י הוא משתמש בסולם הפנטטוני המשותף לשירי יפן מסורתיים.<sup>65</sup> על מנת לענות על דרישות המקוריות של הרוק, האמנים היפנים יכלו בקלות רבה לשחזר מאפיינים מן התרבות המסורתית, כפי שעשה מיקי קורטיס, שביצע באירופה בשנות השישים שירים בעלי כלי נגינה אוריינטליסטים עם להקתו הסמוראים. קורטיס הצליח להגשר על הפער בין הרוק למערב בעזרת מלל באנגלית, שמדגיש תכנים יפנים מסורתיים. בואפן מוזר, לפתע מקוריות משמעה להישמע כמו מסורת, דבר עליו אתעכב בהמשך.

<sup>60</sup> Gracyk, Rhythm and Noise, 1996.

<sup>61</sup> Terauchi, Teketeke-den, 2000.

<sup>62</sup> הלהקה הגרמנית אלקטרה הוקמה בשנת 1969 ע"י חמישה סטודנטים שלמדו בבית הספר דרסדן למוזיקה שהיה אז במזרח גרמניה. הלהקה התפרסמה בעזרת פרשנות מחודשת על יצירות סימפוניות קלאסיות בעזרת כלים חשמליים מודרניים. (2012, Progarchives)

<sup>63</sup> Electra - Tuerkischer Marsch (1976)

<sup>64</sup> Piano Sonata No. 11 in A Major, K 331, three-movement sonata for solo piano by Wolfgang Amadeus Mozart, written 1781–83. It is best known for its third movement, written "in the Turkish style," which is often heard in transcriptions for instruments other than the piano. (Britannica, 2022)

<sup>65</sup> הרחבה על כך בעמ' 1.

הנלמד מטרואצ'י הוא שלמרות שימוש במאפיינים מסורתיים, הרוק לא הופך ליפני עד שהוא מכיל בתוכו מאפיינים מוזיקליים מסורתיים ורוקיסטים, ובנוסף על כך מאמץ ומשלב בין הגישות השונות למוזיקה. קורטיס וטרואצ'י אולי עסקו במוזיקה דומה, אך אף אחד מהם לא יצר "רוק יפני".<sup>66</sup>

המקרה השני הוא קמייטסו הירושי (Kamaytsu Hirosh), הכותב והווקליסט של להקת העכבישים (The Spiders). העכבישים התפרסמו בשנת 1964 לאחר שקמייטסו השמיע לחברי הלהקה את אלבומם של הביטלס מאותה שנה פגשו את הביטלס (Meet the Beatles),<sup>67</sup> ובין לילה הם החלו לשלב קאברים של הביטלס בהופעותיהם. הם כל כך הושקעו בקאברים של הביטלס, עד שנודעו בזכות יכולתם ללמוד ולבצע קאברים של הביטלס עוד לפני שהשירים המקוריים הספיקו להתפרסם במערב. למרות זאת, הם ויתרו על האפשרות לפתוח להופעות הביטלס בטוקיו בשנת 1966.

אין ספק כלל שקמייטסו הוא שחקן מפתח בג'יס. ראשית כל, להקת העכבישים כונתה הביטלס של יפן, ומשום כך הם יצאו לסבב הופעות באירופה שמטרתו הייתה לשפר את מעמדם בעיני הקהל היפני, ולהראות שהם הרבה מעבר, ומסוגלים ליצור תוכן מקורי ואיכותי.<sup>68</sup> מעבר לכך, אלבומם 100 שנות מאיג'י, שבע שנות עכבישים' מכיל בתוכו שירים מכל אחד מחברי הלהקה, ומביע את האינדיבידואליות הנדרשת מאמני רוק (ניתן אף לטעון שהם הקדימו את זמנם).

קמייטסו הוא בן לאמן אמריקאי ואמא יפנית, מה שאיפשר לו לבלות חודשים אחדים בשנת 1962, ולספוג תרבות מערבית מקרוב. קרבתו אל תרבות המערב היא כנראה זו שאפשרה לו להיות הראשון שהצליח לתפוס את עוצמת תופעת הביטלס, כפי שהוא האוטביוגרפיה שלו:

The Japanese entertainment and music worlds' understanding of the movement launched by English beat groups like the Beatles was shallow [amakatta]. Words like counterculture had yet to appear, but even so, watching the response of the Japanese entertainment world, I would mutter to myself, "No, that's not it." Their stance, their way of thinking about music was fundamentally different. That Western way of thinking about music didn't enter Japan until the 1970s.

<sup>67</sup> The Beatles, Meet the Beatles, 1964

<sup>68</sup> "Za Supaidāsu Yōroppa nagurikomi," Shūkan heibon, October 27, 1966, 86–87

<sup>66</sup> ראו: הערת שוליים מס' 24

When I think about it now, except for a small number of people, the 1960s Japan music world was, at least on this point, incredibly primitive.<sup>69</sup>

בהמשך, הוא כותב בהקשר של מוזיקת היפים ולהקת Grateful Dead, שלא ניתן לנגן את המוזיקה ללא הפילוסופיה. מאופנה לפילוסופיה לסגנון חיים, ללא אימוץ מלא לא היה ניתן להפיק את הצלילים הללו. בעיניי, יש לקחת את אמירה זו בערבון מוגבל. אם יש משהו שאנו יכולים ללמוד מהעכבישים, הוא שאימוץ מלא יוצר חקיינות, ומוותר על מקוריות. קמייטסו בעצמו מגבה את הטענה הזו, כאשר הוא מעביר ביקורת על מיקי קורטיס והסמוראים, וטוען שהוספה עצלנית של כלי נגינה יפנים לא יוצרת את האותנטיות המבוקשת, כיוון שהיא לא תואמת את אידיאולוגיית הרוק.<sup>70</sup>

מעניין לראות שמתוך הבנה זו, קמייטסו בחר לעזוב את הרוק, ובשנות השבעים כאשר הוא פעל כאמן סולו, הוא יצר מוזיקה אקוסטית, ובמקום להפוך לרועש יותר כמו שאר הרוק, הפך לשקט יותר. ניתן לראות בקמייטסו משל יפה לגלובליזציה ולקידמה שהייתה חסרה בג'יס, באלבומו משנת 1970 'Monsieur', בו הוא כתב ביצע ושר את כל שירי האלבום (מלבד אמני אורח בודדים). בשנת 1970 פול מקרטני עשה דבר דומה באלבומו 'McCartney', אך קמייטסו הקדים אותו, כפי שהיה ביפן טרם הכיבוש, וכפי שיחזור להיות בתום הג'יס. באלבום זה, הצליח קמייטסו לעמוד בתנאי הרוק החדש, בכך שהצליח לייצר מוזיקה שמביעה את נקודת המבט הייחודית שלו, למרות שוויתר על הרעש, מה שכנראה מלמד על הרעש שבשונה מההבנה הראשונית, הוא לא יכול להיות בסיס הרוק, אלא תוספת ואמצעי של האידיאולוגיה.

קמייטסו הצליח לעשות את המעבר לרוק של שנות השבעים, למרות מעט מאוד אמירות פוליטיות, או רעש. ייתכן שהיומרות הזו להצליח לעשות את המעבר ללא התנאים הנדרשים לכאורה, היא זו שאיפשרה לו לעשות זאת.<sup>71</sup>

המקרה השלישי הוא אוגוצ'י הירושי, שהיה חבר בלהקות הפתיינים, PYG, ויוודקה קולינס'. הדגש הגדול בדמותו יושם על הפער בין PYG ויוודקה קולינס'. אך קודם לכן, מעט על הפתיינים, ועל שניתן ללמוד

<sup>69</sup> Kamayatsu, Musshu!, 2010

<sup>70</sup> Kamayatsu Hiroshi, "Mitōshi akarui Nihon no rokku kai," Music Life, 1970.

<sup>71</sup> Bourdaghs, Michael K, Sayonara Amerika, sayonara Nippon : a geopolitical prehistory of J-pop, 2012.



מאלבומם 'הפתיינים בממפיס' מדצמבר 1969. על מנת לספוג את אידיאולוגיית הרוק במלואה, הפתיינים נסעו אל לב הרוק והמערב, אצרות הברית, כדי להקליט את אלבומם. האלבום כלל בתוכו שיתוף פעולה עם אמנים מקומיים, ושני שירים מהכותב בוב מקדיל. האלבום הצליח להכיל את הרוח האמריקאית של אותה תקופה, יחד עם מלל יפני. למרות זאת, האלבום לא הצליחו להשיג את האותנטיות המבוקשת, לכן האלבום לא הצליח במיוחד, כנראה כיוון שהוא סטה מסגנונם הרגיל של הפתיינים, שעד כה הושוו לרולינג סטונס של המערב. על מנת לייצר אותנטיות, יש להיות עקביים, כנלמד מהנסיון החד-פעמי של הפתיינים.<sup>72</sup>

לאחר קריסת הג'יס, הקומה להקה שהייתה ניסיון לשקם את הג'יס, שהייתה בנויה מחברים מלהקות הנמרים, העכבישים והת'ינים, מעין להקת אול-סטאר שהיא זריקת הייל מארי להצלת הז'אנר. לצערם של הלהקה, תומכי הג'יס ראו בצליל שלהם אפל כבד מדי ביחס לצליל אליו התרגלו, ותומכי הרוק החדש ראו בהם קרובים מדי לפופ הממוסחר של הג'יס. מוזיקלית, לא היה דבר שגוי בלהקה, הם עמדו בכל הסטנדרטים הנדרשים כדי להצליח באותה תקופה. הבעיה איתם למעשה הייתה אידיאולוגית וסוציולוגית בלבד. היא הסתמכה על המודל הכלכלי של הג'יס, מה שהפך אותה ללא-אותנטיות כלל, לא רק בעיני הקהל אלא גם בתחושת חברי הלהקה.<sup>73</sup>

בשנת 1971, הקים אוגוצ'י את להקת וודקה קולינס יחד עם האמריקאי אלן מריל, להקה שבשונה מ-PYG, הצליחה לצבור קהל ואהדה בקרב היפנים. וודקה קולינס היו מראשוני ז'אנר הגלאם רוק, מה שעתידי להתפתח אל הקיי ויזיואל בעשור הבא. אין ורל להאירל על עבודות להקה זו, אלא רק להבין שמוזיקלית, ההבדל בין הלהקות היה שולי. בדומה לרעש של שנות השישים, וודקה קולינס יצרו דמות נונקונפורמיסטית ומרדנית. אך בשונה מהקריאות למחאה ופוליטיקה שהופיעו בעשור הקודם, וודקה קולינס פתחו צהר לנושאים בהם יעסקו אמני רוק בעשור הקרוב: הדוניזם, שכרות, ועונג מיני. מעבר למוזיקה, וודקה קולינס החלו ליצור בסיס גם לפאן התיאטרלי של הויזיואל קיי, בכך שהם התלבשו באופן שאינו יוצר מגדר חד משמעי של המבצעים, מה שהיה אטרקטיבי בעיני שני המגדרים.<sup>74</sup>

---

שם<sup>72</sup>  
שם<sup>73</sup>  
שם<sup>74</sup>

בפאן המוזיקלי, וודקה קולינס לא הרבו להשתמש בדיסטורשן וגיטרות רועשות, אלא יצרו את האותנטיות שלהם דרך וירטואוזיות בנגינה, מה שאישר למאזינים שהגיטרות הוקלטו על ידיהם ולא ע"י סינטייזרים ממוחשבים, גישה שהייתה פופולרית גם במערב. וירטואוזיות זו גם הבדילה בין האמנים לקהל, אך הצליחה לשמר את הקשר הרגשי הנדרש בין המבצעים לקהל.<sup>75</sup>

והנה, שתי להקות דומות, שאידיאולוגיה היא זו שחרצה את גורלם.

### סיכום הפרק

בפרק זה סקרנו את תחילת התפתחות הרוק היפני, אך ההבדל המהותי במסע לפיתוח רוק יפני עצמאי, תקופה הצליחה בקושי רב לייצר אך ורק רוק, ללא היפני. אפילו אמנים שכן אימצו את היפני, נתפסו כעושים זאת מתוך מפלט לאיזור הנוחות, ואף חילול המסורתיות, ולא כיומרות הנדרשת ברוק (יפני ללא רוק). למרות שלכאורה ע"פ הדמיון המוזיקלי הרב בין המוזיקה היפנית המסורתית לבין הרוק, נדמה שבאימוץ הז'אנר המערבי החדשני, נשכחו השורשים. זהו בעצם בסיס לטענה המרכזית שלי, שהרוק היפני נהיה יפני רק כאשר הוא מאמץ לתוכו את התרבות והמוזיקה היפנית המסורתית. ז'אנר הג'יס היה בתכליתו אימוץ מוחלט של הרוק מן המערב, מה שהיה למפלתו.

## פרק שני: התפתחות בבועה

התקופה הבאה בה אעסוק היא שני העשורים בין סוף הג'יס בשנות השבעים, לפיצוץ הבועה הכלכלית בסוף שנות השמונים.

ברצוני להתייחס לכותרת, שתיעשה יותר ברורה במהלך הפרק. בחרתי לקרוא לפרק זה 'התפתחות בבועה', כיוון שכנזכר לעיל, סוף הג'יס בישר על תקופה של יצירתיות ופריחה מוזיקלית ותרבותית, לטענתי, פריחה זו התרחשה במסגרת בועה, הבועה הכלכלית. כאשר העם נמצא במצב עשיר כלכלית, אין צורך בפרטנזיות חתרניות ומרדניות, תנאי כמעט הכרחי לקיום הרוק.

אתחיל מלהתייחס לשני ז'אנרים שבעיני מהותיים להבנת רוח התקופה בפאן המוזיקלי, הג'אז והפולק.

ראשית כל, הג'אז ביפן היה מעין פרדוקס בפני עצמו. הג'אז נקלט ביפן באופן יוצא דופן, ואמני ג'אז יפנים היו לכשרונות מחוננים. אך אי שם במערב, במקום היצירה של הג'אז, קליטת הג'אז הלכאורה יפנית נתקבלה בהרמת גבה. כמובן, הג'אז הוא שפה בינלאומית, אך האם אמני ג'אז היפנים מנסים להיות משהו שהם לא?<sup>76</sup> בעיני ההיסטוריון טיילור אטקינס, ההתעניינות הגדולה היא בסתירה הפנימית במונח 'ג'אז ביפן'.<sup>77</sup> בעבודותיו, אטקינס חוקר את את הדרכים הרבות בהן אמני ג'אז יפנים ומבקריהם התקשו לייצר אותנטיות בג'אז ביפן. בכך, אטקינס שובר את הסטריאוטיפ על התרבות היפנית, שהיא אינה תרבות של ממצאים יצירתיים אלא של חקיניים מתוחכמים. שיטתו היא: "לאתגר את המוסכמות הללו דרך הדגשת תרומתם האינדיבידואלית של אמני ג'אז היפנים לז'אנר, ודרך התייחסות למכשולים ההיסטוריים והגזעניים עליהם הם מתגברים." (שם). אטקינס מדגיש כי האותנטיות המדוברת היא אותנטיות אישית, שכן ניתן לקבוע אותנטיות אתנית ולאומית בצורה אובייקטיבית בקלות רבה ועל כן הוא מתייחס ככל לג'אז ביפן.

<sup>76</sup> Condry Ian, Popular music in Japan, , 2011

<sup>77</sup> Atkins , E. Taylor 2001 Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan.

הג'אז ביפן החל עוד בשנות העשרים, אך לצורך עניין זה אתייחס לשנים מיד לאחד המלחמה, ולתקופה בה אני עוסק בפרק זה. מיד לאחד המלחמה, חשו אמני הג'אז ביפן כי לאחר תבוסה בידי האמריקאים, אין הם יכולים לעסוק בג'אז, וכיוון שביצעו במחנות אמריקאים, נדרשו לעמוד בסטנדרטים אמריקאים, ולא יצרו בעצמם. מאוחר יותר, עם הפריחה התרבותית, הגיעו שנות השבעים, אותם אטקינס מכנה בתור ה"תקופה העצומה ביותר של פריחה מקומית עד היום" (שם), במסגרתה היו אמני הג'אז היפנים חופשיים לעסוק בג'אז. באופן אירוני, חלק מתשומת הלב הבינלאומית שקיבל הג'אז ביפן נבע משילוב של כלים מסורתיים כגון השקוהאצ'י ומלודיות מיניו (minyō).

הנלמד מהג'אז באותה תקופה הוא שהתרבות היפנית הייתה בתקופה של עשור כלכלי ותרבותי, ולא הרגישה צורך להתיימר ולהיות 'רוק'. מהשורה הקצרה על האוטו-אוריינטליזם ניתן לראות התחלה של מגמה זו, אך ביזאנר הלא נכון, שכן הג'אז לא מחפש השפעות קודמות, בוודאי לא מאמנים יפנים שהם בעצמם מעין חקיינים (כביכול).

אוסיוף עוד מילה על הפולק, ועל כך שפחות נכח בשנות השבעים. כידוע, מוזיקת פולק הייתה פופולרית מאוד בשנות השישים בארה"ב כמוזיקת מרד, כפי שניתן לראות בפסטיבל ווסדטוק ומוזיקת היפים של אותה תקופה, שמטרתם הייתה למחות נגד המלחמה בוייטנאם. בסוף שנות השישים ביפן החלה להופיע מוזיקת פולק, ובדומה לג'ייס, ראשית הגיע פולק מערבי שבוצע ביפן, ולאחר מכן ופתח פולק יפני שהושר ביפנית. חלק משירי הפולק המאוחרים הושרו על יד השער המערבי של תחנת המשטרה בטוקיו, בהתקלויות של תומכי פולק. ז'אנר זה מאוחר יותר התפתח למוזיקה חדשה (New Music), שסבב סביב סינגר-סונגרייטרים (Singer-Songwriter).

ברצוני לטעון כי ז'אנר הפולק לא שרד באותן עוצמות בשנות השבעים, כיוון שזו הייתה תקופת עושר, בה לא היה צורך במחאה ומרד, והנאה מהעושר הזה כבג'אז נעשתה פופולרית.

כעת, אסקור בקצרה את הבועה הכלכלית של יפן בשנות השמונים, שהיא העושר המדובר.

הכלכלה היפנית של אחרי מלחמת העולם השנייה נבנתה במערך קיירטסו (keiretsu), במסגרתו חברות רבות התאגדו סביב בנק מסוים, שסיפק להן שירותי בנקאות ופיננסיה. במערכים הללו היו לכל החברות שם שהיה משותף לכולן, לדוגמה בנק מיצובישי, תאגיד מיצובישי, מיצובישי מוטורס וכו'.<sup>78</sup> החל משנות החמישים, החלו תלכדי הקיירטסו לרכוש מניות אחד של השני, וכך יצרו רשתות ביניהם, מה שהיה אמור להבטיח יציבות ארוכת טווח ומערכות יחסים כלכליות פוריות.<sup>79</sup> התלכידים הללו נתמכו ע"י המערכת הקפיטליסטית של יפן שכנותה 'יפן בע"מ', מה שנתן להם יתרון על פני עסקים מקומיים.

התעשייה היפנית דאז יצרה את היתרון התחרותי של בכך שהעתיקה מוצרים מערביים, שיפרה אותם ומכרה אותם חזרה למערב במחיר מוזל. כדי לפצות על המחסור במשאבים טבעיים, חברות יפניות התמקדו בשיפור וייעול מוצריהן, מה שנתן להן יתרון תחרותי במוצרי ייצוא כגון מכוניות ומוצרי חשמל. לדוגמה, בשנות השבעים עברו מייצרי המכוניות ביפן למערך רובוטי, בעוד שבמערב עוד ייצרו מכוניות ידנית. בשנות השבעים והשמונים יפן הרחיבה את שליטת בשוק מוצרי האלקטרוניקה, בכך שייצרה את רוב מוצרי הצריכה האלקטרוניים, וביניהם חידושים כגון VHS והווקמן (Walkman). עוצמת היפנים בתחום זה התבטאה גם במונופול שהיה להם בתחום חומרת המחשב, ולאחר קריסת תעשיית המשחקים בארה"ב בשנות השמונים, היה מקום לחברות יפניות כגון נינטנדו (Nintendo) וסגה (Sega) להשתלט. כל זאת ועוד יצרו מצב של עושר וסיכון ביפן, כיוון שלאחר עשורים בודדים, הייתה כלכלת יפן לשנייה בגודלה ועוצמתה אחרי ארה"ב.<sup>80</sup>

במסגרת מערכת הלוואות המכונה זייטק<sup>81</sup> (Zaitech) נוצרו כחמישים אחוזים מההכנסות התאגידיות ביפן,<sup>82</sup> ובשנים הללו מניות שילשו את עצמן, ויחד איתן גם מחירי הנדל"ן. אלו יצרו מעין 'עושר בועתי' ביפן, עושר שהתבטא בשוק האמנות, כאשר יצירות של ואן-גוך שכנראה זויפו נמכרו במחירי שיא.<sup>83</sup>

<sup>78</sup> Snyder, Francis G. (2002). Regional and Global Regulation of International Trade.

<sup>79</sup> Breaking Off Ties: Firms Selling Off Cross Held Shares, Web-japan. 2011.

<sup>80</sup> Japan's Bubble Economy of the 1980s, Jesse Colombo, 2012.

<sup>81</sup> השקעת כספים שנלוו בריבית נמוכה כדי להציג רווחים גדולים מאשר שהניבו פעולותיהם הכלכליות - מילון קיימברידג'.

<sup>82</sup> The Japanese Zaitech Bubble, GreekShares.com.

<sup>83</sup> ראו: הערת שוליים מס' 80

בשנת 1989, ממשלת יפן נעשו מודאגים מבועות הבנק וכלכלה, והוחלט להדק את החוקים המוניטרים. כתוצאה מכך, בועות המניות התפוצצו בכחמישים אחוז בשנת 1990, ועד 1992 היא צנחה בעוד שנים עשר אחוזים. בועת הנדל"ן התפוצצה גם כן, והמדינה נכנסה למשבר כלכלי, איתו היא מתמודדת עד היום.<sup>84</sup>

אם כן, במהלך העושר המדובר לא היה צורך בשירי מחאה ומרד, ובמקום זאת שירי חופש היו לפופולרים ביותר. לכאורה, ע"פ עיקרון זה, הגיאז אמור לפרוח ביפן. אך לגיאז הייתה בעיה בפני עצמו.

## הג'אז

כפי שהוצג לעיל, המונח ג'אז ביפן הוא מונח טעון בפני עצמו, שכן למרות שהג'אז הוא כביכול שפה בינלאומית, הוא מלא במלחמות על בעלות, אותנטיות, והכרה. בהקשר רחב יותר, ארה"ב היוותה מעין מודל לחיקוי ליפן, שהייתה בחיפוש אחר זהות. כתוצאה מכך, נוצר כיסוף לרעיונות החופשיים, התרבות, ולדמוקרטיית השוק. נדמה שהשפעת ארה"ב ניכרת ביותר במימד המוזיקה, והגיאז ממחיש היטב את המתח והאמביוולנטיות בקשרי יפן-ארה"ב במאה העשרים. מתח זה הוביל לשאלות זהות משמעותיות במסע החיפוש העצמי של יפן, שאלות כגון: אם יפן שואלת תרבות מהמערב, האם תרבות זו עדיין אותנטית-מערבית? ובהמשך לכך, אם יפן מרבה לשאול תרבות מתרבויות אחרות, מה אותנטי-יפני?<sup>85</sup>

למרות הבינלאומיות של הג'אז, נדמה שהגיאז האותנטי ביותר מיוצר ומנוגן ע"י אפרו-אמריקאים, והם בעלי עליונות אותנטית על נגני ג'אז מרקע אתני שונה. הנובע מכך, הוא שנגנים בעלי רקע אתני שונה, לדוגמה יפנים, ניצבים בפני בחינת מגבלות ההתבטאות האתנית דרך מדיום חיצוני, והאם נגן מוותר על זהותו האתנית כאשר הוא בוחר במדיום זה.

כבכל מפגש בין יפן למערב, אותנטיותם של אמני ג'אז יפנים נמדדת ע"י סטנדרטים של האמנות המיובאת, במקרה זה בגיאז, ובדב בד נמדדת ע"פ מדד שייתכן שסותר את מדד הגיאז, הרי הוא המדד המקומי, המדד היפני. החיכוך הנוצר הוא שבתקופה זו, המד החיצוני לרוב דרש השכחה וטשטוש של

---

<sup>84</sup> Atkins, E. Taylor, Can Japanese Sing the Blues?, 2000.

שם <sup>84</sup>

מקורות האמנים, על מנת להקדיש את עצמם לחלוטין ליצירה החדשה. ניתן גם לסבור כי חיכוך פנימי שכזה יכול להתאפשר בעיקר בתקופה של עושר, שכן אחרת החברה טרודה בבעיות יותר הרות גורל.<sup>86</sup>

אותנטיות בג'אז משמעה שעל האמן להיות בעל איכויות מסוימות - רקע חינוכי, ניסיון חיים, מורשת אתנית וכו', משקנים לו את הזכות לפעול בתחום זה, ומעבר לכך לבסס את התנאים על פיהם אחרים בתחום ישפטו. האותנטיות היא מרכיב מפתח עליון בג'אז, והעלבון הגדול ביותר לאמן ג'אז הוא להיקרא חקיין או לא-אותנטי. במסגרת האותנטיות הזו, יש משקל משמעותי למימד האתני, כפי שניתן להבין משאלה שבוערת עד היום, האם לבנים יכולים לשיר את הבלוז? דוגמה מובהקת לכך היא בעיתון ליבינג בלוז (Living Blues), עיתון הבלוז המוביל בארה"ב, כמעט לא ניתן סיקור ללבנים המבצעים בלוז (המכונים 'מפרשי בלוז'), בעוד שתשומת הלב ניתנת לאמני בלוז שחורים (המכונים 'אנשי בלוז'). הרעיון שהג'אז בבעלות אינטלקטואלית של אפור-אמריקאים מקובל בקרב מוזיקאים, מאזינים ואקדמאי ג'אז ברחבי העולם. כאשר מפגישים בין הג'אז ליפן, ניתן למצוא קהילה שמבקשת לשאוף לאותנטיות באמנותה.

כתוצאה מקונפליקט האותנטיות, אמני הג'אז היפני פיתחו שיטות שונות כדי להיות אותנטיים, וביניהן: ניסיון לשחזר את הצלילים המדויקים של ג'אז יפני, לימוד במיקומים זרים כגון שנגחאי או ארה"ב; שוליות בלהקות זרו; ניסיון ליצור אווירת היפסטר דומה לזו בה יוצר הג'אז; לשלול נגד הנחות גזעי הצבע; וניסיון לסגל את הג'אז בעזרת עקרונות מן תרבות היפנית המסורתית שזר לא יכול לשחזר. בשנות העשרים והשלושים היה זה ניסיון לשחזר במדויק, שכן היה זה המפגש הראשון של יפן עם הג'אז,<sup>87</sup> בעוד שמשנות השישים המאוחרות והלאה ניתן לשמוע ניסיון להפוך את הג'אז ליפני, ולמעשה ליצור ג'אז יפני.<sup>88</sup>

בשנות השישים במסגרת החיפוש אחר זהות לאומית, החל רצון להפסיק לחקות את הג'אז המערבי, ולנסות ליצור ג'אז יפני בעזרת שילוב כלי נגינה מסורתיים ועקרונות אסתטיים יפנים, בניסיון ליצור ג'אז יפני שלא יהיה ניתן לחקותו. רצון זה נבע מתוך התפיסה היפנית על ייחודיות יפנית, אך למעשה הוא נבע

<sup>86</sup> שם

<sup>87</sup> בדומה למפגש הראשוני עם הרוק בשנות החמישים, וז'אנר הג'אז.

<sup>88</sup> ראו: הערת שוליים מס' 85

ברובו מהימאסות האמריקאים על היפנים, לאחר שנים בהן האמנות היפנית ניצבה בפני סטנדרטים אמריקאים, וכעת אמני יפן ביקשו ליצור 'סטנדרטים חדשים', התואמים את יצירותיהם.<sup>89</sup>

מאז ומתמיד נתפסו אמני הג'אז היפני כניהובן<sup>90</sup> (Nihoban) של חבריהם המערביים (ולרוב השחורים) לז'אנר. למרות זאת, המאנים היפנים מודעים לערך התרומה האישית, ולכן אינם חשים בנו עם תפקידם בתור הגרסה היפנית של האמריקאים. האמנים הללו לא אהבו את כותרת הניהובן, והעדיפו להיקרא ג'אז אסייתי. גישה זו הפכה את חיסרון היפנים ליתרון, כמעין 'ג'אז אקזוטי מהמזרח', שעתיד להפוך לג'אז שיבטא את ההווה היפנית, ומשום כך לא יהיה ניתן לחקותו. החיפוש אחר קול יפני במוזיקה המערבית לא היה בלעדי לג'אז,<sup>91</sup> והיה קיים גם בקרב מלחינים קלאסיים, וביניהם טורו טקמיטסו<sup>92</sup> (Toru Takemitsu) ועוד.

בעיני רבים, השילוב בין כלי נגינה יפנים וג'אז הוא 'גימיקי' מדי, ואינו עושה צדק לג'אז היפני. גישה זו טוענת כי יש משהו בצורת הנגינה של יפנים, כך שהיפניות שבהם באה לידי ביטוי בין אם הם מנגנים יצירות מערביות על פסנתר או יצירות מסורתיות על קוטו. ה'משהו' הזה הוא כנראה המה (ma), שהוא הריווח והספייס במרווחים ארוכים וגדולים בין תווים בנגינה. התחושה היפנית של המרחב היא טבעית, ובמידה מסוימת היא המקבילה לחוש הקצב הסטריאוטיפי של השחורים בנגינת הג'אז.<sup>93</sup>

הג'אז היפני אינו בעל הכרה בתור ז'אנר לאומי, ואלו שכן מכירים בו רואים בו נחות ביחס לג'אז האמריקאי. בסוף הסקאלה, ישנם אלו הגורסים כי הרעיון של ז'אנר לאומי בג'אז עוין לג'אז, שכן הג'אז הוא אינדיבידואליסטי, לא קולקטיבי או לאומי. מצידה השני של הסקאלה ינשם אלו הסוברים שג'אז יפני לא קיים, ושלמעשה כל הג'אז הוא מוזיקה אמריקאית, במיוחד בתהחשב בחוסר המקוריות של היפנים.

<sup>89</sup> שם

<sup>90</sup> הגרסה היפנית, במקרה זה הגרסה היפנית של אמני הג'אז היפנים, לדוגמה: פומיו נרי נודע כסצ'מו של יפן, ואקירה מיהזאווה נודע בתור התלמיד היפני המוצלח ביותר של סוני רולינס.

<sup>91</sup> גם ברוק, ולשם כך מחקר זה.

<sup>92</sup> דבריו בהקשר אחר מופיעים בראו: הערת שוליים מס' 21

<sup>93</sup> ראו: הערת שוליים מס' 85



בשנות השלושים היו כמה ניסיונות ליצור ג'אז יפני בעזרת עיבודי ג'אז של שירים יפנים מסורתיים, אך כיוון שלפני המלחמה גישה זו נתפה כלאומיות של זמן מלחמה, גישה זו צלחה רק באמצע שנות השישים, והיותה אבן דרך משמעותית במסע להלאמת הג'אז. מנגד, עמדה גישה שטענה שעבודי ג'אז אינם יפנים בכליתם, שכן במהלך המודרניזציה ויתרו היפנים על כל דבר יפני, על כן אין יותר דבר שיעיד על היפנים כ'באמת יפנים'. כתוצאה מכך, על היפנים לפעול כפי שעשו השחורים, ולמצוא תשובה ברורה לשאלה מהו יפני?<sup>94</sup>

בכנס לקיום פסטיבל הג'אז היפני השני בשנת 1969, נמסר בתגובה לגישה זו שהג'אז היפני הוא אינו עיבוד ג'אזי של מוזיקה יפנית, אלא ג'אז בעל לב יפני, מעין ג'אז שאוכל אורז. בתגובה, הדיון הושב לשאלה מהו יפני, שוב עלה נושה המה, ואיך שהשימוש בו מבטא את הרוח והלב היפנים. דרך יפה לסכם את הדיון היא בציטוט של טקמיסו: "עלי לא להיכלא על ידי כלי נגינה מסורתיים יותר מאשר כל כלי נגינה אחר", בעיני טקמיסו, מוזיקה יפנית צריכה להיות הרבה מעבר לסולמות, כלי נגינה, וטקניקות, אלא "סדר חיים שמשלב בתוכו את הפלא היוצא דופן מהותית של המערב ויפן."<sup>95</sup>

אחד הנסיונות היה של מסהיקו סאטו (Masahiko Sato), ששאף ליצור מוזיקה שרק יפנים יכולו לנגן (נטישה מוחלטת של הישפה הבינלאומית של הג'אז), תגובה קיצונית במסגרת המהפכה שניסו לחולל אמני הג'אז היפנים, על מנת ליצור סטנדרטים אסתטיים חדשים המקנים לגיטימציה למוזיקה שלהם מבלי קשר למוזיקה האמריקאית. היפנים חיפשו מאבק דומה, ובמסגרת האנטי-מלחמה ביפן, ראו עצמם כאחי השחורים והבלוז תחת כותרת 'גזעים צבועים', כלומר היפנים לא מעתיקים מהשחורים, אלא הם כולם יחד נגד הצרה הלבנה, ובמקרה של היפנים הייתה זו זעקת הגבר הצהוב.<sup>96</sup>

בכל מקרה, אין ספק שהשיטות השונות לא צלחו, שכן האמנים היפנים לא מכירים בג'אז יפני, ובעיני חובבי הג'אז הממוצע, יפן היא צורך גדול של מוזיקת ג'אז, אך היא אינה יצרן כמעט כלל. שתי הטענות המרכזיות לסיכום הדיון הן טענת הרכוש וטענת החוויה: לא רק שהג'אז שייך לשחורים, אלא גם שאתם

---

<sup>95</sup> Havens, Artist and Patron in Postwar Japan, 2014.

<sup>94</sup> שם

<sup>96</sup> ראו: הערת שוליים מס' 85

היפנים לא חוויתם את החוויות הנכונות כדי שתוכלו לבצע את הג'אז במלוא הדרו. בנוסף ישנה הטענה שיפן היא מדינה של חקיינים, שאינה בעלת יכולת חשיבה יצירתית.

בפרק השלישי ההאשמות שהובילו למפלת הג'אז יוצבו נגד הרוק, ואפענח מדוע הרוק ענה על הקריטריונים הנכונים, בעוד שהג'אז כשל.

כעת, ברצוני לגעת בקצרה בעוד שני ז'אנרים, שבעיני יכולים לעזור להבין את ההתפתחות של הפרק השלישי. הז'אנרים הללו הם האנקה וויז'ואל קאי, ובפרט X.

האנקה הוא ז'אנר יפני שמתמקד בנוסטלגיה, געגועים, וכמיהה. בעזרת שימוש בסולמות, כלי נגינה, וטכניקות דומות לאלו הנמצאות בשימוש במוזיקה המסורתית, יחד עם כלי נגינה מערביים, ומשתמשת במוזכרים לעיל כדי ליצור שירים פואטיים על אובדן ואהבה. בעזרת טכניקות אלו ועיסוק בעבר, האנקה יוצר חיבור בין ההווה לעבר, בצורת זיכרון קולקטיבי שמחבר את הקבוצה יחדיו.<sup>97</sup> האנקה מראה לנו שאפרופריאציה יכולה לחול גם על הזיכרון הלאומי האישי, ושהוא תמיד חלקי, בהיותו מכוון ולא שלם.<sup>98</sup>

למעשה, האנקה הוא דוגמה יוצאת דופן למוזיקה עכשווית ששורשיה בעבר, אך אלו שיכולים ליצור אותה הם אמני ההווה. בהופעותיהם, אמני האנקה מנסים ליצור אינטימיות מסוימת בינם לבין הקהל, המדמה מערכת יחסים חברתית שתיראה אמינה, דרך אינטרקציה מתמדת עם הקהל.<sup>99</sup>

מתוך העמקה בסולמות האנקה, אנו רואים שהם אינם זהים, ואפילו מושפעים מערבית. הסולמות הנפוצים באנקה הם סולמות פנטטונים מינורים ומז'וריים, שהם פנטטונים בדומה לסולמות המוזיקה המסורתית. אך בשונה מן המסורת, בה היה דגש על גדול על הרביעית (קוורטה), סולמות האנקה הן ללא רביעית. את ההסבר לכך ניתן למצוא בתקופת בטוקוגוואה<sup>100</sup> (Tokugawa), שלאחריה חשו היפנים בפיגור

<sup>97</sup> Yano, Christine 2002 Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song.

<sup>98</sup> ראו: הערת שוליים מס' 76

<sup>99</sup> שם

<sup>100</sup> ראו: הערת שוליים מס' 41

התרבותי שניכר בהם ביחס למערב, וכתוצאה מכך 'התמערבות' החלה להופיע בתחומים רבים, וביניהם המוזיקה. במערכת החינוך המוזיקלית ניתן דגש למוזיקת המערב, מה שהוביל להלחנת שירי ילדים רבים בסולם הפנטטוני המערבי, ילדים אשר יגדלו וילחינו מוזיקה באותם סולמות.<sup>101</sup> למרות זאת, מבחינה מלודית, ישנו דימיון רב בין מוזיקת המסורת לבין האנקה. בשירי ילדים במערב, מקובל שהמלודיה תנוע בין הטוניקה למדיאנטה, ובין המדיאנטה לדומיננטה של אקורד מסוים, כלומר להשתמש בתווים המרכיבים את האקורד, בעוד שבשירי ילדים יפנים, שמשפיעים על הצלילים המועדפים על הילדים הללו מעבר כזה כמעט ולא קיים.<sup>102</sup>

ולסיום הפרק, אזכיר בקצרה את הויז'ואל קאי. כנזכר במבוא, הופעות KISS בשנת 1977 ביפן היא למעשה המקבילה להופעת הביטלס בשנת 1966 של דור הבועה. ז'אנר זה יצר סוג חדש של רק יפני, שהושפע מרוק כבד מערבי וגלאם, כגון KISS, דיוויד בואי וכו'.<sup>103</sup> חלוצים שחשוב להזכיר בז'אנר הם X, שבעיני רוב הם הראושנים בז'אנר. בדומה לגלאם ולבואי בפרט, גם X הופיעו בקרוס-דרסינג, וכפי שאמר חבר הלהקה יושיקי: "כשניגנו מוזיקה כבדה... הלכתי לקיצון ההפוך ועשיתי משהו נשי. כשניגנו בלגות, היה לי שיער קוצני".<sup>104</sup> הטיימס בבריטניה תיארו אותם בתור "בעלי הגרנדיוזיות של איירון מיידן (Iron Maiden), התחכום הסימפוני של מוזיקה קלאסית, ויחד עם זאת גם מנה בריאה של מלודרמה".<sup>105</sup> מהאמרות הללו עולים מוטיבים דומים לאלו של האנקה, בכך שמצד אחד ישנו הלבוש הדומה לזה הקיים בתיאטרון קבוקי, של קרוס-דרסינג, ויחד עם זאת גם הופעת הכלים הקלאסיים המערביים ומוזיקת הרוק והמטאל. שילוב התרבויות הזה יוסבר ויגיע לאיזון בפרק הבא.

<sup>101</sup> Musical Characteristics of Enka, Okada Maki and Gerald Groemer, 1991.

<sup>102</sup> SHIGESHITA Kazuo. 1975. 'Popular music of Japan (part 2): the structure of Kayokyoku

<sup>103</sup> Utz, Christian; Lau, Frederick (2013), Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West.

<sup>104</sup> "Sects, suicide & speed metal: the unreal story of X Japan", Dazed, 2017.

<sup>105</sup> "The world's unluckiest band: the bizarre story of X Japan". The Times, 2017.

## פרק שלישי: התייצבות

מטרתני בפרק זה, היא להוכיח טענה אחת מרכזית, והיא שהרוק ראה בפיצוץ הבועה הזדמנות להפוך לז'אנר מרכזי, אך לאחר מפלת הג'ס, הרוק "הבין" שעליו לעבור מיתון, הקצנה, ולמעשה יישור קו כללי כדי לעמוד בסטנדרטים הרצויים של המדיה הפופולרית.

תחילה, אציג את טענתי במישור המיתון.

להקת מליס מייזר (Malice Mizer) היא מלהקות הויזיואל קאי המצליחות והפופולריות ביותר, שפעלה משנת 1992 עד 2001. שמם לקוח מתוך תשובתם לשאלה "מה זה להיות בן אנוש?", ותשובתם הייתה "דבר מלבד ישות של זדון ויגון".<sup>107</sup> המוזיקה והאווירה הכללית המוקדמת שלהם הושפעה רבות מגורמים צרפתיים וקלאסיים, ומאוחר יותר הם התרחקו מרומנטיזציה קלאסית והחלו לשלב מאפיינים גותיים-ויקטוריאניים, כתוצאה מטרגדיות רבות שהכו בהם. למורת השפעותיהם הנוכחות, צליס מייזר מוכירם כישות עצמאית.

להקה שהוקמה עוד לפני מליס מייזר ונשארה הרבה אחריה, היא ביז (B'z). הלהקה מורכבת מגיטריסט-מלחין טאק מצומוטו (Tak Matsumoto), וזמר-כותב קושי אינאבה (Koshi Inaba). מאז 1988, ביז הם מהאמנים המצליחים ביותר, לא רק ביפן אלא גם בעולם, דבר שהתבטא בכניסתם להוליווד רוקוקו, יחד עם גדולי האמנים בהיסטוריה.<sup>108</sup> לא רק שהם נותרו בפסגת תעשיית המוזיקה במשך כמה עשורים, אלא גם שהם עשו זאת דרך התנסות בז'אנרים רבים במהלך הדרך.<sup>109</sup>

הסיבה שהצגתי את שתי הלהקות הללו, היא המסקנות שעולות מתוך השוואת אלבום של כל אחת מהן עם עשור בין שנות הוצאתיהן, יחד עם עוד אלבום של X שיצא עשור קודם לכן.<sup>110</sup> האלבומים שבחרתי הם

<sup>106</sup> Malice and Misery.

<sup>107</sup> Visual Kei Encyclopaedia, Malice Mizer, 2022.

<sup>108</sup> "Duo B'z enters L.A. Rockwalk". The Japan Times. 2007

<sup>109</sup> B'z Wiki, B'z, 2022.

Blue Blood של X משנת 1989, Mervellies של מליס מייזר משנת 1998, Magic של ביז משנת 2009. שלושת הלהקות שנבחרו היו או עדיין מעצמות ברוק היפני, אשר השפיעו על הז'אנר כולו. יש לשים לב שגם X וגם מליס מייזר הן בז'אנר הוויז'ואל קאי, ומתוך השוואתן ניתן ללמוד גם על פיתוח הז'אנר בשנים הללו.

על מנת לנמק את טענת המיתון, ניתן להבחין בירידה קלה ב-BPM בין שני האלבומים הראשונים, וירידה חדה בין ME<sup>111</sup> ל-MA<sup>112</sup>. ניתן ללמוד מכך שבמסגרת המעבר למיינסטרים, היה על הרוק היפני הדומיננטי להאט מעט, כדי שהקהל הרחב יקבל אותו בידיים פתוחות. חשוב לציין כי האטה זו אינה מעידה על "התמסחרות" כפי שאוהב הקהל האוהד להאשים להקות כאשר הן מצליחות ומגיעות לתשומת לב הציבור, מה שניתן להבין מתוך האזנה לאלבומם של הביז, אלבום אמנם כבד פחות מהקודמים אליו שבעלי נטייה למטאל, אך הוא מכיל את הגיטרה ההכרחית לרוק לכל אורך הדרך.

שנית, אבחין בעמודת ה'מוזיקה'. עמודה זו, שאולי נראית מבולגנת וחסרת תכלית, מטרתה להבחין בשימוש בכלי נגינה מערביים או מסורתיים, ולראות את מיתון המוזיקה גם מבחינת 'כובד' המוזיקה.

באלבום בלו<sup>113</sup> לא היה שימוש כלל בכלים מערביים קלאסיים, מלבד שימוש חד פעמי בהרפסיקורד, כלי המזוהה עם ימי הביניים ולא עם התקופה הקלאסית. בניגוד לכך, ב-ME ישנו שימוש נפוץ בכלים מערביים, בין אם קלאסיים כמו אורקסטרה מערבית, או חיבור ליורוביט שהיה אז כמעט עכשווי באירופה.<sup>114</sup> ברצוני לסבור כי שינוי זה התרחש עקב פיצוץ הבועה, שהובילה לחיפוש אחר זהות, החיפוש השני המוזכר במחקר זה.<sup>115</sup> במסגרת החיפוש, היו צריכים היפנים עבר להיאחזו בו, וכתוצאה מהשכחת המסורת שהתרחשה בהשפעת הכיבוש, היה צורך להיאחזו בעבר חיצוני, הרי הוא הקלאסיקה.

---

<sup>111</sup> כך אתייחס ל-Mervellies.

<sup>112</sup> כך אתייחס ל-MAGIC.

<sup>113</sup> כך אתייחס ל-Blue Blood.

<sup>114</sup> כנזכר תחת 'צליל ומוזיקליות' במבוא.

<sup>115</sup> החיפוש הראשון אירע לאחר התבוסה מלחמת העולם השנייה, ומוסבר בהרחבה במבוא.

בנוסף על כך, ישנה האבחנה כי האלבומים כמכלול נעשים פחות 'כבדים' ומכילים בתוכם גם שירי פופ, או לא מכילים מטאל. זהו נימוק המשך לנימוק העולה מעמודת ה-BPM, שהרוק היפני נעשה יותר איטי ויותר קל, במטרה (ובהצלחה רבה) להנגיש את עצמו למיינסטרים.

כפי שניתן לראות, עמודת ה'מילים' ריקה במשבצות מסוימות, כיוון שלאחר "פולמוס הרוק בשפה היפנית"<sup>116</sup> הרוק בוצע ביפנית בחופשיות ואיפשר ביטוי מלא, שלצערי מונע ממני להבין את המילים המושרות. למרות זאת ובזכות מתרגמים נדיבים באינטרנט, התאפשר לי לקרוא חלק מן המילים המושרות באלבומים הללו, וללמוד מהם על התקופות השונות וההתפתחות ביניהן.

המוטיב החוזר בבלו הוא העיסוק המתמיד באקטים קיצוניים, בין אם רצח המוני ודם זורם בשיר ורד כאב (Rose of Pain), או עיסוק במין, כמו בשיר הנקרא אורגזמה (orgasm). נושאים שכאלו הם לא בדיוק נושאי היומיום עליהם כתבו אמני ובעלי חזון הרוק בשנות השישים, והם אינם מתאימים כלל להיות מוזיקה של הציבור הרחב. למרות שהציבור היפני אינו רגיש לעיסוק בנושאים אלו כאלמנט אמנותי, בתחושת המלל בבלו חוצה את גבול הטעם הטוב של הציבור היפני.

את השינוי בתפיסה ניתן לראות כבר ב-ME, שכן המלל עוסק הרבה יותר באהבה רומנטית, ואת העיסוק במין מצליח להסוות במלים רומנטיות ועדינות, לדוגמא בשיר אילומינטי (Illuminati). למרות ששתי הלהקות לכאורה שייכות לאותו ז'אנר, ההבדל בין הנושאים בהם עוסקים שני האלבומים הוא נוכח.

את השלמת תהליך ה'טיהור' ניתן לראות במלל MA, שאינו כולל עיסוק במין או דם כלל, אלא בוחר במלל שהיה יכול לעבוד גם בשיר פופ סטנדרטי. כנראה שבמהלך הדרך הובן שעיסוק במין ודם איננו הכרחי על מנת ליצוק רוק יפני, וכדי שהרוק היפני ימשיך להתקיים ואף יגיע למיינסטרים יש צורך לחדול מעיסוק זה.

---

<sup>116</sup> מוסבר בהרחבה במבוא בעמ' 9 תחת 'שנות השבעים עד תשעים: התייצבות ומקוריות'.

הדבר השני המשמעותי העולה מן המלל הוא העיסוק הדועך במערב ככלל, ובאגדות עם ובלור (Lore) מערביים בפרט. בבלו, שני השירים המשמעותיים ביותר בשיח זה הם חגיגה (Celebration) וורד הכאב. המספר בשיר חגיגה מתאר את הדחף המיני שיש לו, ומשם התיאור ממשיך לפינוקיו וסינדרלה ועל שבירת הכלים ביציאה לחגיגה. מה שאולי נדמה כשיר הוללות (שאולי גם עוסק בסילבסטר, כניתן ללמוד מהתייחסות לירח החיוור, החגיגות בניו יורק והצלצול בפעמון), מתברר כביקורת על המערב, בשורה "לחיים עם יין של דם כחול!"<sup>117</sup>. המספר בשיר מבקר את המערב על הוללותם כעליונים בחברה', ומצרף לביקורת זו את דמויות הדגל שלהם. בהמשך לכך, השיר ורד הכאב קרוב לוודאי עוסק באלזבט' באט'ורי<sup>118</sup> ועל האגדות שמסופרות עליה.<sup>119</sup> יש מקום לטעון כי העיסוק בסיפורי זוועה שכאלו נובע מתוך קנאה למטאל במערב, שחופשי לעסוק בסיפורים שטניים בתור הקצנה וייחוד, בעוד שביפן אין בסיס קיצוני ומסתורי בו יוכל לעסוק המטאל על מנת ליחד את עצמו.

באופנה דומה אך פחות קיצונית, השיר אילומנטי באלבום ME בוחר להשתמש בגיבורים ודימויים תנכיים, על מנת להמחיש את האהבה בין המספר למאהבת.<sup>120</sup> למרות שדימויים אלו לא מוגבלים בלעדית לני"ך, לדוגמה בהזכרת סמיראמיס.<sup>121</sup> הפיתוח מבלו הוא שעשור מאוחר יותר, ענייני המערב אינם נושא השיר, אלא הם אמצעי להעברת מסר. הבחירה באמצעים מערביים אינה נובעת מתוך רצון לשווק, לדון או להעביר ביקורת על המערב, אלא כאמצעי התבטאות שהתאפר הודות לגלובליזציה, בדומה לרוק ככלל.

לבסוף, באלבום ME, העיסוק במערב או שימוש במערב כאמצעי ביטוי אינו נצרך יותר, שכן ז'אנר הרוק היפני מפותח דיו. האמנים היפנים אינם חשים צורך לקשר ולהשוות את עצמם למערב בכל עת, אלא גאים מספיק בעצמם ובתוצר הלאומי שלהם.

אם כך, נשאלת השאלה, מדוע אין האמנים היפנים מזכירים את התרבות המסורתית העשירה שיש להם, כפי שהזכירו את התרבות הקלאסית? התשובה היא שהם כן, והתשובה הטובה ביותר היא להקת אונמיו-זה (Onmyo-Za).

<sup>117</sup> Celebration (English Translation), 2022.

<sup>118</sup> Rose of Pain, songmeanings.com, 2022.

<sup>119</sup> אליזבט' בטיורי (1560 - 1614) הייתה רוזנת הונגריה שהתעללה ורצחה בכוונה מאות נשים צעירות במאה ה-16 וה-17. (בריטניקה, 2022)

<sup>120</sup> Illuminati (English translation), Lyricstranslate.com, 2022.

<sup>121</sup> להרחבה : <https://www.worldhistory.org/Semiramis/>

על מנת להבין את הקשר האדוק למסורת של אונמיו-זה, יש להבין את התקופה אליה הם מתקשרים. בתקופת ההאיאן (Heian),<sup>122</sup> מוזיקת הגאקו (Gagaku), שהייתה מוזיקת הפולחן של קוריאה ושל יפן, הייתה למוזיקה הטקסית של בתי המלוכה ביפן. הגאקו מורכב מכלי נשיפה, כלי מיתר בעלי סריגים, וכלי הקשה. כלי הנשיפה מובילים את המלוויה, בעוד שכלי ההקשה מתפקדים כמנצחים. בנוסף על כך, אחד הכיוונים המעניינים של המוזיקה היפנית המסורתית הוא מוזיקה של תיאטרון נו,<sup>123</sup> המכונה נוגאקו (Nogaku), המורכבת משלוש צורות: שירת סולו של גברים, שירה של מקהלת הגברים, ומוזיקה אינסטרומנטלית של האנסמבל. מלודיית שירת הגברים היוקיוקו (Yokyoku), דומה לשירת האופרה המערבית, אך היא יותר מליסמטית. היוקיוקו מחולק לשני סוגים: היוסידצו (hyoosivadzu), יוקיוקו המבוצע מחוץ למבנה קצבי עקבי, והיושיאיי (hyooshiai), שהוא ההפך. ביצועי היוקיוקו מנותקים ועמומים, וכתוצאה מכך יוצרים תחושת אשליה.<sup>124</sup>

להקת אונמיו-זה נוסדה בשנת 1999, והיא מתאימה לז'אנר האתנו-רוק במיזוג עם רוק כבד. השם של הלהקה משקף את רוח הלהקה, שכן משמעות השם היא החיבור בין ין ויאנג. מעבר לכך, בתקופת ההאיאן, הכינוי אונמיוגי ניתן למכשפות, מגדות עתידות וכו'. בעקבות המוזיקה היפנית המודרנית שלה, להקת אונמיו-זה נחשבת לאחת מהלהקות המיוחדות ביפן. השילוב בין מטאל כבד בעל מקור מערבי יחד עם מלודיות יפניות מסורתיות ומילים המובאות ממיתולוגיה יפנית עתיקה. בשיריהם, ישנו שימוש בביטויים שיצאו משימוש ביפן המודרנית, ולמרות המסתוריות הנובעת מכך, הלהקה מצליחה ליצור מחדש את רוח הספרות העתיקה של יפן. לרוב שיריהם של אונמיו-זה עוסקים ביצור מיתולוגי, לרוב דרך התייחסות עקיפה. לדוגמה, בשירם צוקיהימה, מסופר סיפור "הנסיכה קגויה" (Princess Kaguya), אך שמה לא מוזכר במפורש.<sup>125</sup>

סיפור זה עוסק בילדה שנמצאה כתינוקת בגזע של במבוק, ויהא יפת-מראה. יופיה התפרסם ברבים, עד כדי כך שהקיסר רצה להינשא לה, אך היא סירבה כיוון שהיא מממלכת הירח, ושהייתה זמנית. בעת עזיבתה היא שלחה לקיסר מכתב פרידה וסם-חיים כמתנה, אך הקיסר שלח את הסם יחד עם מכתב תשובה להר כדי להישרף, בתקווה שכך יגיעו לנסיכה. ע"ם האגדה בערה זו התרחשה זו התרחשה על הר פוגי

---

<sup>122</sup> 794-1185  
<sup>123</sup> ראו: הערת שוליים מס' 8  
<sup>124</sup> Refraction of Rock Culture Through a Prism of Japanese National Traditions: The Works of the Onmyo-Za (J-Rock) Band, Elvira A. Danilova, and Natalia A. Elovskaya, 2017.



שמשמעותו אלמוות, ושעשן הבערה עוד פעיל. בנוסף על כך, השיר עוסק גם בחוט השני כסמל יפני, והתפיסה שבין גבר ואישה ישנו חוט שני שמתקצר עד שהם נפגשים.<sup>126</sup>

בשיר זה ישנו עיסוק דומה לזה שמוצג בשירי X המוזכרים לעיל, אך במקום לעסוק בתרבות המערב, אונמיו-זה מחילים את אותו יחס על אגדות עם יפניות וסמלים יפניות. שינוי יחס זה ממחיש היטב את התהליך שהתרחש בפרק הזמן מאז פיצוץ הבועה, ואת מציאת הזהות הלאומית דרך צורת התבטאות מערבית, הרוק.

האלבום הרביעי אליו אתייחס בפרק, הוא קומיקיוקו קישי-בוג'ין (Kumikyoku Kishi-bojin), או בקיצור קישומוג'ין (Kishimojin), אלבום של אונמיו-זה משנת 2011, שמספר את סיפור קישומוג'ין.<sup>127</sup> על מנת ליצור יצירה מוזיקלית המורכבת מכמה פרקים, הוא הוקלט כמעין שיר אחד גדול, שאורכו מעל לשעה, והגיטרות מכוונות חצי טון למטה (מי במול). רעיון היצירה הגדולה מתחבר לקונספט יפני-מסורתי של קומיקיוקו (Kumikyoku), שגם הוא יצירה בעלת עלילה רציפה המורכבת מכמה פרקים.<sup>128</sup>

מעניין לראות שהשיר הראשון, הקדמה אינסטרומנטלית מסוג שושו (Shuushuu)<sup>129</sup> מופיע שנית בפתחה לשיר האחרון. השיר האחרון ממלא את תפקיד סגירת המעגל, בכך שהוא מזכיר ומרכז את המוטיבים שהופיעו עד כה, כגון פסגות הרים, דמעות דם, שדים, ועוד. כדי ליצור את נימת האישי, פתוח ורגשי, הזמרת שרה בצליל חצי-פתוח, שמזרז את הקצב שנקבע ע"י שאר הלהקה, כמדגיש את הפתיחות והחוויות. למעשה, מצד אחד הסגירה מתקנת את כל שהתרחש עד כה, ומצד שני, דרך הצליל השונה משאר השירים, נפתח חלון לחוויות חדשות.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> שם  
<sup>127</sup> מתחילה, האריטי הייתה שד בעל מאות ילדים שהיא אהבה והעריכה. כדי להאכיל את ילדיה, היא חטפה תינוקות מאחרים, והאכילה את ילדיה עם העור שלהם. גאוטמה בודהה נקרא לעזרה חטף את בנה הצעיר של האריטי, והחביאו תחת כדור אורז. האריטי חיפשה את בנה בכל רחבי היקום, אך לבסוף היא ביקשה עזרה מגאוטמה, שהצביע על כאבה מאובדן בן אחד ממאה, וביקש ממנה לדמיין לרגע את כאב האמהות האחרות המאבדות את ילדיהן. כתוצאה מכך, האריטי הבינה, ונשבעה להגן על הילדים האחרים. (שם)

<sup>128</sup> שם  
<sup>129</sup> כמקובל במוזיקת תיאטרון קבוקי.  
<sup>130</sup> ראו: הערת שוליים מסי' 124

דרך לקיחת השראה מסיפורים מסורתיים על רוחות ושדים, יחד עם כותבים מודרניים, אונמיו זה כותבים מוזיקה שהיא מרשעת ויפיפיה, מעודדת ומצמררת.

עוד אלמנט מסורתי מתקיים בצורת ההופעה של אונמיו-זה, בלבוש שלהם. בשונה מויזואל קאי הגותי-קלאסי-ויקטוריאני מהמערב, אונמיו-זה מעדיפים לבוש מסורתי מתקופת ההאיאן.

המוזיקה של אונמיו-זה מסובבת על ספרות ומוזיקה מיפן המסורתית: תמונות של טבע, תמונות אגדיות מרהיבות וסיפורי פיות. מוזיקלית, ישנה טונליות יפנית כגון פנטטוניות על בסיס קוורטה, וחזותית ישנה החזות המסורתית מתקופת ההאיאן. כאן ניתן לראות גם גוון פולק בשימוש בחלילים, וגוון הקול הנשי היפני. יחד עם זאת בקיום מופלא, ישנו הרוק הכבד עם כל מאפייניו.

כפי שטענתי בראשית הפרק, הרוק היה צריך לעבור מיתון, ובנוסף על כך גם הקצנה. כעת, אבסס את דברי. בשנת 1988 הומשג הגיי פופ (J Pop) ע"י תחנת הרדיו J-WAVE. תחילה, תחנה זו רצתה להשמיע מוזיקה מערבי בלבד, אך כתוצאה מדרישה למוזיקה יפנית, התחנה רצתה לשדר מוזיקה שונה וחדשה לציבור המאזינים הצעיר, וכדי לעשות זאת הם בחרו בסוג מסוים של שירים יפנים פופולרים, כאלה שנשמעים כאילו יובאו מהמערב. צליל הגיי פופ התפתח בסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים, דרך שיווק דיסקים לכלל הציבור, מה שהרחיב את קהל היעד מגברים בשעות הפנאי, לכל המשפחה. הציבור חיפש ז'אנר בין המערב למזרח, והגיי פופ ענה על הדרישה.<sup>131</sup>

במהלך שנות התשעים, הגיי פופ החל לייצג ויזואל קאי, רוק, פופ, היפ הופ, ועוד. למעשה, הגיי פופ החליף את הז'אנרים האחרים של מוזיקה יפנית פופולרית, וביניהם האנקה, והפך למונח מרטיה לכל המוזיקה היפנית הפופולרית. הרחבת מונח הגיי פופ כנראה נבעה מרצון למערב, כשם שיווקי מוצלח למערב. תור הזהב של הפופ היפני היה בין השנים 1988 - 1998, מה שמקשה על הבנת הצלחת הפופ היפני, שכן רוב השנים הללו הן בתקופה לאחר פיצוץ הבועה, תקופה של שפל כלכלי. על מנת להבין זאת, יש להיזכר שבדומה לתקופה לאחר המלחמה, זויה תקופה של חיפוש אחר זהות לאומית. אך היפנים של דור זה לא רצו להיתלות

---

<sup>131</sup> Yoshitaka Mōri, J-pop: from the ideology of creativity to DiY music culture, 2009.

ביפן העתיקה, ורצו לקחת חלק בגלובליזציה ובמערב, כל כן המעבר מ N של ניפון (Nippon), ל J של Japan. מעבר זה היה חלק מלאומיות חדשה, ששאפה למדינה חזקה וייחודית, שלוקחת חלק בתרבות העולמית. את הלאומיות החדשה ניתן לזהות בהסכמה להמנון הלאומי של יפן, למרות שהוא עוסק בעבר השפוך-דם וקוליניאליסטי שלהם, או בהצפה של פוליטיקה ימנית אנטי-קוריאנית וסינית. כחלק משאיפה זו, שירי פופ יפני הושרו באנגלית קלה, בשונה מהרוק, כך שהציבור היפני המשתמש במערכות הקריוקי הפופולריות בשנות התשעים, יוכל להרגיש חלק מיפן גלובלית.<sup>132</sup>

ישנה שאלה גדולה שעשויה לעלות בעת קריאה על פריחת תעשיית מוזיקה בעת משבר כלכלה, והיא כיצד דבר שכזה יכול לקרות. התשובה נסתרת בשאלה, שכן בשעת משבר כלכלי שוק העבודה אינו כתמול שלשום, ואזרחים רבים רואים בשינוי החד הזה באורח החיים כהזדמנות להגשמת חלומותיהם. אחד החלומות הנפוצים היה תעשיית המוזיקה, שהתפתחה במהלך הבועה וכעת היא ברמת איכות של תעשיית המוזיקה במערב. אנשים צעירים עבדו משרות חלקיות, ובשארית הזמן תמכו בתופעת "פיצוץ (הפעם במובן חיובי) הלהקות" (Band Boom)<sup>133</sup>

ניתן לטעון כי הפופ היפני היה חלק ממגמת הגלוקליזציה שהתרחשה ביפן בעת זו. גלוקליזציה היא, כפי שכותב רוברטסון (1997): "הסימולטניות, הדו קיום של הרגלי, אוניברסליזציה ופרטיקולריזציה, במקום המחיקה המוחלטת של התרבות המקומית ע"י גורמים גלובלים". הפופ ואזרחי יפן באותה עת רצו להתגאות בזהות הלאומית שלהם, אל בו בזמן חשו צורך עז להיות חלק מהמערב. כתוצאה מכך, הפופ קיים גלוקליזציה בעלת נטייה לגלובליזציה, שכן אילו היה התהליך מאוזן, היה הפופ נקרא N-Pop.

כעת, יש להתייחס לדינמיקה המתמדת בין הרוק לפופ. כיוון שהרוק דורש יומרנות ופרטנזיות,<sup>134</sup> הוא בהכרח מבדיל את עצמו מהפופ. אם הפופ שחור, הרוק לבן, ולהפך. כאשר הפופ בוחר לשיר באנגלית-יפנית, הרוק מוכרח בהכרח לשיר ביפנית ולעמוד על ערכים מנוגדים, כדי לא להיתפס כפופ. אז כן, ביפן בגבול יותר דק משהיה אז במערב, כיוון ששני הז'אנרים נקראים J ולא B. אך למרות זאת, הרוק ראה הזדמנות לפנות

<sup>132</sup> שם

<sup>133</sup> שם

<sup>134</sup> ראו: הערת שוליים מס' 60

לקהל שמחפש לאומיות קצת אחרת ואולי קצת יותר כנה ומלאה, ולשם כך הוא פנה לשורשים המסורתיים, כדוגמת אונמיו-זה.

אם כך, הוכחנו שהרוק שבמיינסטרים הוא רוק בעל השפעות מסורתיות, והוא ז'אנר עצמאי בפני עצמו. וכעת, יש לשאול, מה הוביל את הרוק למיינסטרים מלכתחילה? כנזכר בפרק הקודם, בין הז'אנרים הפופולריים בתקופת הבועה, הרוק לא נמנה. ובכן, נדמה שמה שהביא את הרוק למיינסטרים, בדומה לפופ, הוא תהליך גלוקליזציה. יש מקום להגיד כי מסע החיפוש העצמי שלאחר פיצוץ הבועה אופיין ע"י גלוקליזציה, שכן ניסיון הגלובליזציה בשנות השישים הביא איתו מחיקה מוחלטת של התרבות המקומית, כנראה בג"ס, שהיה העתק-הדבק של תרבות מערבית, ללא זכר לתרבות היפנית המסורתית.

למרות שביססתי כבר את הרצון לתרבות חיצונית ובפרט מערבית מצד היפנים, אביא עוד שתי דוגמאות קצרות. ראשית, בשנת 1991, כאשר אדם שפתח "מלון אהבה" תלה פוסטר של החבובות, נשאל מדוע עשה כך, ענה: "זה אקלקטי! זה מה שהופך את זה למעניין. אנשים מחפשים מה שאין להם בבית, אנשים יפנים מתקשים לבטא עצמם. הם עובדים קשה מדי, לכן הם אוהבים את המקומות האלה."<sup>135</sup> שנית, ושלושים שנה לאחר מכן, בראיון עם להקת ONE OK ROCK, נשאל הסולן שלהם טאקה (Taka) למה לדעתו הרוק ביפן לא ימות, ענה: "בתרבות היפנית יש חלקים פתוחים וחלקים סגורים, והיפנים זקוקים למשהו שיפתח אותם, אחרת הם יתפוצצו. כאשר הם רואים להקה על במה, שבה כל אחד נפתח, הם מזדהים עם הפתיחה, וכיוון שהיפני תמיד יזדקקו לפתיחה, תרבות הלהקות תישאר לנצח."<sup>136</sup> אמרות אלו מתמצות היטב את עניין גלובליזציה.

לעניין הלוקליזציה, יש לעיין בבמה המרכזית דרכה פורחות להקות רוק יפני, הרי היא האנימה.

אחת ההשערות לסיבה לעליית המנגה ואנימה ביפן מושרשת בכתב השפה היפנית, המורכב מציורים רבים, והעדפתם לאומנות התבטאותית מאשר התבטאות פשוטה. מעבר לכך, המאנגה היא שילוב בין אמנות

<sup>135</sup> A History of Popular Culture in Japan, E. Taylor Atkins, 2017.

<sup>136</sup> ONE OK ROCK explains why Japan will always need rock bands, 2018

מערבית חדשה, יחד עם מסורת הומור ילדותי ביפן.<sup>137</sup> במסגרת הבועה, מוצרים רבים יוצאו מיפן למערב, אך באף אחד מהם לא היה 'ניחוח יפני', ויתכן שזו הייתה הסיבה להצלחתם.<sup>138</sup> בסביבות אמצע שנות השמונים, בעקבות החידוש של מערכות ה-VHS, האנימה היה יכול לצאת מלכתחילה בפורמט דיגיטלי, שאפשר תרגום ודיבוב למערב מיד עם יציאתו. בשלב זה כבר הפך ה'ניחוח היפני' למקובל, ואף לנקודת שיווק כאחד שמזוהה עם שמות מצליחים כגון נינטנדו וסגה. כתוצאה מכך, בסביבות שנת 2000, התרבות הפופולרית ביפן השתלבה באופן בלתי-הפיך בתעשיית הבידור של החברה הגלובלית, וכמובן גם הושפעה והתפתחה כהשלכה ישירה של פופולריות זו.<sup>139</sup>

רמת המסירות של תומכים לתרבות היפנית קיימת בין התעניינות לעיתים לבין מעורבות עמוק של קבוצה המכונה וויאבוס (Weaboos), שהיא התפתחות תיקון אוטמוטי מהכינוי Waponese, שהוא (white Japanese wannabe). כינוי זה מתייחס לאדם שכל כך אובססיבי לגיי-קאלט (J-cult) עד כדי ראיית התרבות היפנית כעליונה לתרבות שלו עצמו, הוספת יפנית שגויה (לרוב) לדיבור שלו ושהידע שלו בנוגע ליפן נובע מסרטים מצוירים.<sup>140</sup>

יש מקום להגיד, שכיוון שהמערב עשה לאנימה ולתרבות היפנית מעין גלוקליזציה משל עצמו, יפן נצרכה להשיב בגלוקליזציה, כדי לשמר את הזהות הייחודית שלה. לא היה יכול להיות ליפנים תזמון מוצלח יותר, שכן בתחילת שנות האלפיים החלה דעיכה של הרוק במערב, יחד עם עלייה של הרוק ביפן. כעת, יכלו היפנים לשלב את הרוק היפני החדש והייחודי בתוך האנימה הבינלאומי, וכך לתת פתרון לטווח ארוך לבעיית יחודיות האנימה, שכן לאחר שנים רבות ותהליכים ארוכים, סופסוף הרוק היפני שייך ליפנים באופן בלעדי. וכפי שכתבתי בפרק השני, בהטחת ההאשמות בו הואשם הג'אז, אנו רואים שהרוק לא שייך לאף אחד, והחוויה הנדרשת היא חיפוש זהות וחידוש, מאפיינים שבלטו בתקופה בה פרח הרוק היפני הסופי.

<sup>137</sup> Schodt, Manga!, 25; Brigitte Koyama-Richards, One Thousand Years of Manga (Paris: Flammarion, 2014); Natsu Onoda Power, God of Comics: Tezuka Osamu and the Creation of Post-World War II Manga (Jackson: University Press of Mississippi, 2009)

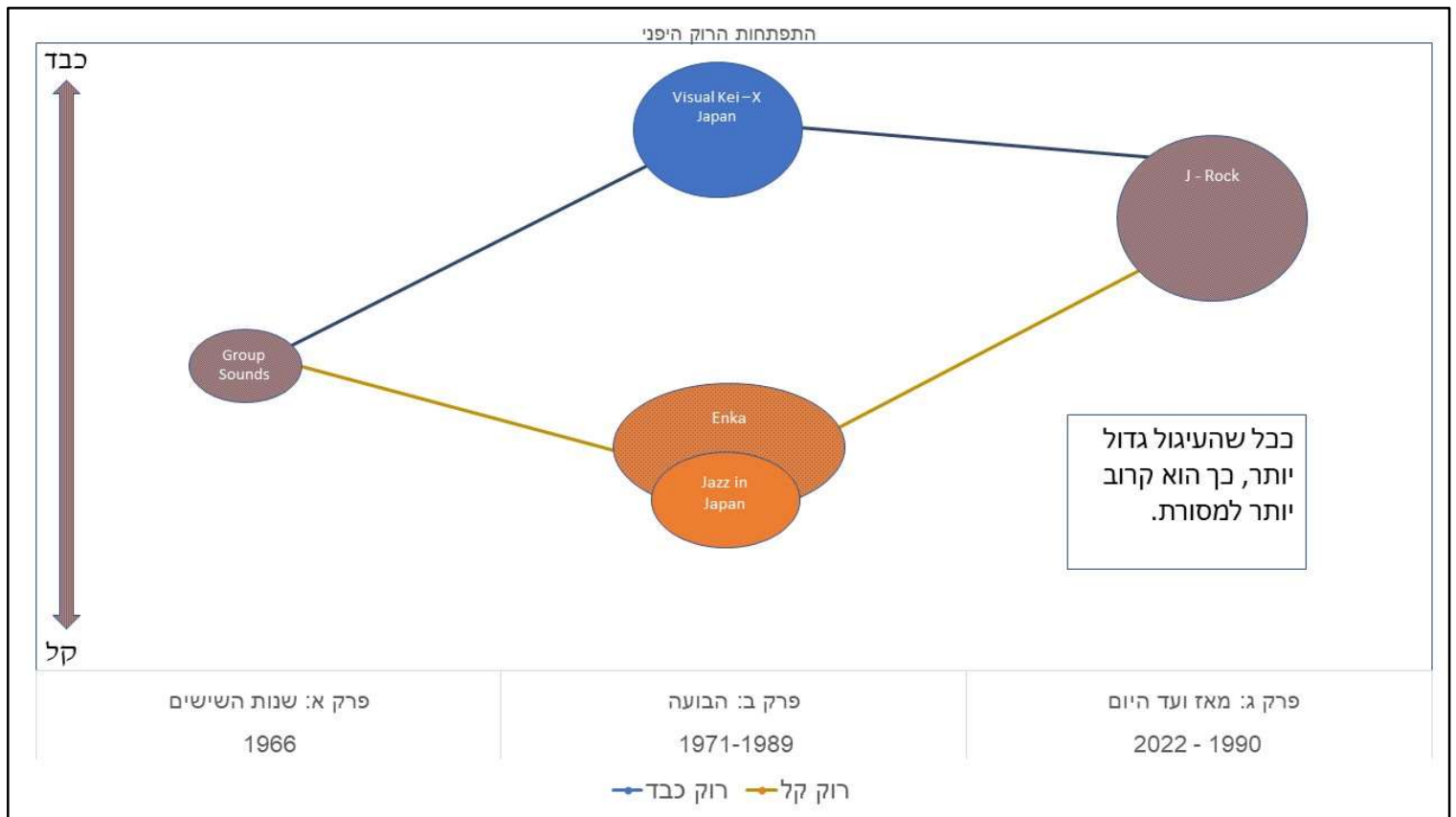
<sup>138</sup> הרחבה על כך בפרק 2 תחת 'הבועה'.

<sup>139</sup> ראו: הערת שוליים מס' 135

<sup>140</sup> Chris Kincaid, "Am I a Weeaboo? What Is a Weeaboo Anyway?" Japan Powered, 2015.

## סיכום הפרק

לסיכום הפרק, אציג שרטוט הממחיש את התהליך שעבר הרוק בזמן בו עוסק מחקר זה:



בגרף לעיל, ניתן לראות את התפתחות הרוק היפני מהג'יס עד לרוק של היום. ניתן להבחין במיתון, ההקצנה, ויישור הקו אליהם טענתי בתחילת הפרק, בין אם בהתנתקות מהפופ דרך הקצנה, או התקרבות והנגשה למיינסטרים בהאטה ומיתון.

## מסקנות וסיכום

במבט על, ניתן לראות דמיון רב בין הכיבוש שלאחר מלחמת העולם השנייה לפרק השני, ובין הפרק הראשון לפרק השלישי. הדמיון הראשון הנ"ל נמצא בכך ששתי התקופות הללו הן תקופות קיצון. הכיבוש היה תקופת קיצון של שפל, של כיבוש הזהות היפנית ע"י ערכים מערביים כובשים. תקופה זו היא בגדר משבר, שממנו יש לעלות. מנגד, הפרק השני עוסק בבועה, שהיא תקופת קיצון מבחינת גאות, תקופה של עושר, הון ושמחה. תקופה זו הייתה בועה, שעתידה להתפוצץ. הדמיון השני הנ"ל הוא נקודת המתח שמסבירה באופן יסודי את הסיבה להצלחת הרוק כיום.

הפרק הראשון הוא יציאה משפל בעזרת התמערבות כמעט מוחלטות, כניכר ברוק היפני דאז, הג"ס. הג"ס היה תמצות של רוח התקופה, פתרון זמני מערבי למשבר הלאומי הקיים. היציאה ממשבר זה לא התרחשה בזכות מבט לאחור, למסורת היפנית העשירה, אלא במבט קדימה, לתעשיית ייצור ופיתוח, תקופת הבועה. הפרק השלישי הוא יציאה משפל בזכות הפקת לקחים, שכתוצאה ממנה יצרה פתרון כמעט מנוגד לחלוטין לזה שהוצע בפרק הראשון. אמני הרוק היפני ראו את ניסיון הג"ס לייבא תרבות לאומית, ובנוסף את הפופ היפני, שניתן לטעון שהוא גרסה קצת יותר יפנית של הג"ס, והבינו שהזהות הלאומית לא יכולה להתגבש ממבט קדימה, אלא חייבת להיבנות מתשתית יציבה, המסורת.

בנוסף, בהשוואה לפופ הפקת הלקחים של הרוק בולטים עוד יותר, שכן זהו שיעור בהימורים. הפופ הצעיר והחדש הימר על מה שהוא ראה נכון, המערב, בעוד שהרוק המנוסה ידע מניסיון עבר שהימור על המערב אינו מניב תוצאות, ועל כן חיפש "סוס אחר" להמר עליו, הרי הוא המסורת.

כפי שהצגתי בתשתית המסורתית בפרק הראשון, אילו לרגע אמני הרוק של שנות השישים היו מעלים על דעתם לשלב בין התרבות המסורתית למוזיקה החדשה שמגיעה מן המערב, היה הרוק מצליח להשתלב כבר אז. בתרבות היפנית המסורתית יש בסיס מוחלט שבכלל אינו רואה ברוק חידוש, והוא בעל דמיון רב לרוק. ניתן ללמוד זאת מתחושת נפילת האסימון בפרק השלישי, תחושת "למה לא חשבנו על זה קודם".

אם כן, התשובה לשאלת המחקר היא שהרוק היפני, בשונה מהרוק המערבי שמורד בתרבות, תלוי בתרבות היפנית המסורתית על מנת להתקיים. מחקר זה הוכיח שללא התרבות המסורתית, הרוק היפני לא צולח, ופריחתו מגיעה רק כאשר הוא מביט לאחור ונזכר בשורשיו.



## קובץ נספחים

### רפלקציה

כתיבת עבודת עבודת מחקר זו דרשה ממני מאמצים רבים שבתחילת הדרך לא הייתי בטוח שאני מסוגל להם. גם כעת, בסוף העבודה, נדמה לי הזוי שהצלחתי לסיים עבודת גמר, על כל דקויותיה. העבודה העצמאית דרשה ממני קפיצת רמה באנגלית, שכן כל החומר שקראתי היה באנגלית, מה שבהתחלה הרגיש לי מפחיד, אך במבט לאחור אני שמח על השיפור בשפה שהגיע כערך מוסף לעבודה.

משבר מרכזי שהיה לי לאורך הכתיבה היה הקורונה, שמנעה ממני מפגש פיזי עם הקבוצה החברתית של אידאה, ערך שאני בטוח שהיה ממריץ ומשפר את העבודה שלי, ובנוסף גם מפגש עם המנחה שלי, אותה פגשתי במציאות רק פעם אחת(!).

כפי שכתבתי בהקדמה, נושא זה נידח. בהתחלה זו הרגישה לי קללה, עם מאמרים באנגלית בלבד, ומחסור כולל של ביסוס אקדמי לדברי. לשמחתי, למדתי לעבוד בתוך התחום שניתן לי, והוצאתי ממנו את המיטב. הדבר שכנראה הכי עזר לי לסיים את העבודה, מעבר למקלחות קרות והספרייה הלאומית, הוא כנראה הגאווה בנושא הרוק היפני, השינוי בין נידח למיוחד. ברגע למדתי להעריך אותו, כפי שעשה הרוק היפני לתרבות המסורתית, יכולתי גם אני לסיים את המחקר, ולהתפתח כבן אדם.

כיוון שנושא זה אינו משחק תפקיד בחיי היומיום, הדרך שבה הוא כן השפיע עליהם היא היכולת להודות שטעיתי, כפי שהיפנים של שנות התשעים הודו בטעותם, וכמוהם גם אני לומד להפיק לקחים מטעויות עבר ולהעריך את עצמי ואת פעולי יותר.

נספח 1 – טבלת השוואה בין שלושה אלבומים

מילים	מוזיקה	BPM	
<b>Blue Blood</b>			
Blue Blood	מטאל, נגמר באקורד מז'ורי, דומה בקטע הזה לג'יס	190	כאב, עינוי
Week End	מטאל, ט'ראש	170	כנ"ל
Easy Fight Rambling	רוק קופצני	225	
X	מטאל, נגמר מז'ור	175	דם, פרע
Endless rain	בלדה	80	בלדה, שברון לב
Kurenai - English	סינטסייזר	100	כנ"ל
Kurenai - Japanese	רוק כבד	160	אינסטרומנטלי
xclamation	פאנק רוק	143	
orgasm	מטאל כבד	195	מין מוקצן
celebration	רוק	160	אגדות מערביות, תרבות צריכה מערבית
Rose of Pain - א; ג	הרפסיקורד, ימי הביניים עם רוק	90	יפות ועדינות
Rose of Pain - ב	מטאל	185	ייתכן שזה על אליזבת בת'ורי
Unfinished		80	בלדה גרית
(ממוצע תוך התעלמות משני השירים האיטיים בפער) 163			
<b>Mervellies</b>			
de mervellies	פתיחה, לא רלוונטי		
syunikiss	חלק א: כינורות, כלי אורקסטרה מערביים, חלק ב: אקורדיון סינטסייזר מדמה אורגן	167	קליל
Bel Air ~Kuuhaku no Toki no Naka De	נבל, קסילופון	180	פחד רעד אבל קליל
Illuminati	יורוביט	150	תיאורים תנכיים ומיתולוגים למין
Brise	סטרמים פשוטים, קלילים	160	
Aegean ~Sugisarishi Kaze to Tomo ni	גיטרה נקייה	130	
Au Revoir	מבלבל, בגדול שמחה	155	שיר אהבה
Je te Veux	סינטסייזר, יורוביט	150	
S-Conscious	סינטסייזר	240	
Le Ciel	פופ	120	שיר אהבה
Gekka no Yasoukyoku	ימי הביניים	144	
Bois de Merveilles	ואלס אירופאי	160	תחנונים
		159.636364	
<b>Magic</b>			
Dive	רוק	150	
Time Flies	רוק, מי במול	160	
My Lonely Town	רוק בליווי כינורות, בית שני פאנק	100	דברי עוודות

long time no see	170	רוק	
(Ichibu to Zenbu)	110	רוק סינטסייזרים	שיר אהבה חמוד
Pray	80	רוק, פסנתר	בלדה
Magic	100	קופצני	
Mayday!	205	upbeat	
Tiny Drops	155	גיטרה נקייה	
can't tell no one	260	בלוז פאנק אפריקאי	שיר אהבה מגניב
"Yume no Naka de Aimashō"	126	שיר רוק	
freedom trail	110	רוק	חופש נראלי
	143.833333		

- The Beatles. (1969). *Abbey Road* [Album]. Apple Records.
- The Beatles. (1964). *Meet the Beatles* [Album]. Capitol Records.
- B'z. (2009). *Magic* [Album]. Capitol Records.
- Malice Mizer. (1998). *Mervellies* [Album]. Nippon Columbia.
- Onmyo-Za. (2011). *Kishi Bojin* [Album]. King Records.
- X Japan. (1989). *Blue Blood* [Album]. CBS/Sony.

- Animyz. (2021). What Is The Anime Chord Progression? In [www.youtube.com](http://www.youtube.com).  
<https://www.youtube.com/watch?v=nDaye1j2E4c>
- Atkins, T. (2001). *Blue Nippon : authenticating jazz in Japan*. Duke University Press.
- Attali, J. (1985). *Noise : the political economy of music* (B. Massumi, Trans.). Manchester University Press. (Original work published 1977)
- Author, N. (2007, November 21). *Duo B'z enters L.A. Rockwalk*. The Japan Times.  
<https://www.japantimes.co.jp/news/2007/11/21/national/duo-bz-enters-l-a-rockwalk/>
- Bennett, D. (2022). Japan's favourite chord progression and why it works. In [www.youtube.com](http://www.youtube.com). [https://www.youtube.com/watch?v=6aezSL\\_GvZA](https://www.youtube.com/watch?v=6aezSL_GvZA)
- Bestor, T. C. (2009). *Handbook of Japanese Culture and Society*. (pp. 238–250). Routledge.
- Bourdagh, M. K. (2012). *Sayonara Amerika, sayonara Nippon : a geopolitical prehistory of J-pop*. Columbia Univ. Press.
- B'z - B'z Wiki - Your number one source for everything B'z*. (2012). Bzwiki.com.  
<https://www.bzwiki.com/B%27z>
- Cage, J. (1937). *The Future of Music: Credo*.
- Campbell, M. (2019). *Rock & roll : an introduction*. Cengage.
- Charamis. (2016, July 20). *The Japanese Zaitech Bubble*. Greek Shares.  
<https://greekshares.com/the-japanese-zaitech-bubble/>

- Chen, N. (2017, March 1). Sects, suicide & speed metal: the unreal story of X Japan. *Dazed & Confused*.
- Colombo, J. (2009). *Japan's Bubble Economy of the 1980s* | Thebubblebubble.com.  
<http://www.thebubblebubble.com/japan-bubble/>
- Craig, T. J. (2000). *Japan pop! : inside the world of Japanese popular culture*. M.E. Sharpe.
- Cunningham, E. (2020). A Complete Guide to 50 Years of Music in Tokyo (1970–2020).  
*Tokyo Weekender*.
- Danilova, E. A., & Elovskaya, N. A. (2017). Refraction of Rock Culture Through a Prism of Japanese National Traditions: The Works of the Onmyo-Za (J-Rock) Band. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 10(8), 1145–1156.  
<https://doi.org/10.17516/1997-1370-0123>
- Dean, B. (1985). That 'Howling' Music. Japanese Hōgaku in Contrast to Western Art Music. *Monumenta Nipponica*, 40(2), 147–162.
- Deschênes, B. (2020). *Japanese Traditional Instrumental Music: An overview of solo and ensemble development*. Mustrad.org.uk. <http://www.mustrad.org.uk/articles/japan.htm>
- Duus, P. (1984). MANGA! MANGA! The World of Japanese Comics. By Frederik L. Schodt. Foreword by Osamu Tezuka. New York: Kodansha International. 206 pp. Illustrations, Index, More on Japanese Comics. \$19.95. (Distributed in the U.S. by Harper and Row.). *The Journal of Asian Studies*, 43(3), 555–557.  
<https://doi.org/10.2307/2055798>
- E Taylor Atkins. (2017). *A history of popular culture in Japan : from the seventeenth century to the present*. Bloomsbury Academic, An Imprint Of Bloomsbury Publishing Plc.
- Editors, H. com. (2009, November 9). *Tokugawa Period and Meiji Restoration*. History.  
<https://www.history.com/topics/japan/meiji-restoration#:~:text=Japan>
- ELECTRA. (2012). Progarchives.com. <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=7597>

- Ferguson, S., Johnston, A. J., & Martin, A. G. (2013). A corpus-based method for controlling guitar feedback. In *New Interfaces for Musical Expression*. Korea Advance Institute of Science and Technology.
- Florazina. (2018). *X Japan - Celebration lyrics + English translation*. Lyricstranslate.com. <https://lyricstranslate.com/en/celebration-celebration.html-2>
- Frith, S. (1983). *Sound effects : youth, leisure, and the politics of rock*. Constable.
- Galliano, L. (2003). *Yogaku : Japanese music in the 20th century*. Scarecrow ; Oxford.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and noise : an aesthetics of rock*. London Tauris.
- Havens, T. R. H. (2014). *Artist and patron in postwar Japan : dance, music, theater, and the visual arts, 1955-1980*. Princeton University Press.
- History of J-Rock – The World of J-Rock*. (2021). Wwww.swan-Music.com. <https://www.swan-music.com/history-of-j-rock/>
- Hodgkinson, Wi. (2017). “The world’s unluckiest band: the bizarre story of X Japan.” *The Times*.
- Japan Guide. (2018, October 28). *Noh Theater*. Japan-Guide.com. <https://www.japan-guide.com/e/e2091.html>
- Kamayatsu, H. (2010). *Musshu!*
- Kanayatsu, H. (1970, September). Mitōshi akarui Nihon no rokku kai. *Music Life*.
- Kinacid, C. (2015, August 30). *Am I a Weeaboo? What does Weeaboo Mean Anyway?* Japan Powered. <https://www.japanpowered.com/otaku-culture/am-i-a-weeaboo-what-does-weeaboo-mean-anyway#:~:text=Based%20on%20the%20Urban%20Dictionary>
- Koyama-Richard, B. (2014). *One thousand years of manga*. Flammarion.
- Kurosawa, S., & Urutora Vuaivu. (2008). *日本の60年代ロックのすべて : complete : ロカビリー登場からGS革命まで / Nihon no 60nendai rokku no subete : Complete : Rokabirī tōjō kara GS kakumei made*. Urutora Vuaivu, Tōkyō.

*Magnetic recording | electronics*. (2022). Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/technology/magnetic-recording#ref75462>

Maki, O., & Groemer, G. (1991). *Musical Characteristics of Enka*. *Popular Music*, 10(3),

283–303. <http://www.jstor.org/stable/853147>

MALICE MIZER. (2022). Visual Kei Encyclopaedia.

[https://visualkei.fandom.com/wiki/MALICE\\_MIZER](https://visualkei.fandom.com/wiki/MALICE_MIZER)

Mark, J. J. (2014, August 18). *Semiramis*. World History Encyclopedia.

<https://www.worldhistory.org/Semiramis/>

Masaharu Anesaki. (1973). *Art, life and nature in Japan*. Charles E. Tuttle.

McLeod, Ken. (2013). Visual Kei: Hybridity and Gender in Japanese Popular Culture.

Young, 21. 309-325.

Miles, B. (2009). *The British invasion*. Sterling ; Lewes.

Millet, P. (2004). The sound of distortion. *online tutorial*. [http://www.pmillett.com/file\\_downloads/TheSoundofDistortion.pdf](http://www.pmillett.com/file_downloads/TheSoundofDistortion.pdf).

[http://www.pmillett.com/file\\_downloads/TheSoundofDistortion.pdf](http://www.pmillett.com/file_downloads/TheSoundofDistortion.pdf).

Moor, L. (2020). Japanese Words We Can't Translate. *Tokyo Weekender*.

Mōri, Y. (2009). J-pop: from the ideology of creativity to DiY music culture. *Inter-Asia*

*Cultural Studies*, 10(4), 474–488. <https://doi.org/10.1080/14649370903166093>

Natsu Onoda Power. (2009). *God of comics : Osamu Tezuka and the creation of post-World*

*War II manga*. University Press Of Mississippi.

*ONE OK ROCK explains why Japan will always need rock bands | JUICE Singapore*. (2018,

January 24). [www.youtube.com](http://www.youtube.com); JUICE Singapore.

<https://www.youtube.com/watch?v=wQvrBUep584>

- Piano Sonata No. 11 in A Major, K 331 | work by Mozart. (2019). In *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Piano-Sonata-No-11-in-A-Major-K-331>
- Pregnall, A., Arquette, J., Manhart, A., Goggins, H., & Polytechnic, V. (2018). *Welcome to the Beatles*. Vt Publishing.
- r/jrock - What makes Jrock sound so different from Western rock?* (2014). Reddit. [https://www.reddit.com/r/jrock/comments/28ca38/what\\_makes\\_jrock\\_sound\\_so\\_different\\_from\\_western/](https://www.reddit.com/r/jrock/comments/28ca38/what_makes_jrock_sound_so_different_from_western/)
- reversebladesword. (2012). *MALICE MIZER - Illuminati lyrics + English translation*. Lyricstranslate.com. <https://lyricstranslate.com/en/illuminati-illuminati.html>
- Shigeshita, K. (1975). Popular Music of Japan (part 20: the structure of Kayokyoku scales). *Bulletin of Kunitachi College of Music*.
- 寺内タケシ. Takeshi Terauchi. (2000). *テケテケ伝 / Teketeke den*. Kōdansha.
- SongMeanings. (2014). *X Japan - Rose of Pain Lyrics*. SongMeanings. <https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858509999/>
- Takemitsu, T. (1989). Contemporary Music in Japan. *Perspectives of New Music*, 27(2).
- Turner, S. (2017). *Beatles '66 : the revolutionary year*. Ecco, An Imprint Of Harpercollins Publishers.
- Utz, C., & Lau, F. (2013). *Vocal music and contemporary identities : unlimited voices in East Asia and the West*. Routledge.
- Van Dyke Parks Songs, Albums, Reviews, Bio & More*. (2021). AllMusic. <https://www.allmusic.com/artist/van-dyke-parks-mn0000838241>
- Visual Kei Encyclopaedia*. (2021). Visualkei.fandom.com. [https://visualkei.fandom.com/wiki/Main\\_Page](https://visualkei.fandom.com/wiki/Main_Page)
- Wicke, P. (1990). *Rock music : culture, aesthetics, and sociology*. Cambridge University Press.



Za Supaidāsu Yōroppa nagurikomi. (1966, October 27). *Shūkan Heibon*.

Zaitech. (2022). In *Cambridge Dictionary*.