שיחות על ג׳אז

משתתפים: אלונה שגיא־קרן, גדעון כ״ץ, מיכאל וולפה, טוביה פרילינג, אלברט פיאמנטה, אהרל׳ה קמינסקי, נחום פרפרקוביץ׳, עמיקם קימלמן, ארז ברנוי, אלברט בגר, יובל כהן, דני גוטפריד, מנחם ויזנברג

(נחום פרפרקוביץ׳, עמיקם קימלמן ויובל כהן השתתפו במפגש הראשון בלבד; דני גוטפריד ומנחם ויזנברג נכחו במפגש השני בלבד)

הקלטה: אברהם קביליו

אנו מודים לבני סולסקי ממועדון הג׳אז ׳שבלול׳ בנמל תל אביב על האירוח האדיב של שני המפגשים, לאברהם קביליו על ההקלטות שעשה בהתנדבות ובמאור פנים ולד״ר אלונה שגיא־קרן על העריכה המדעית והמושקעת של התמליל.

הקדמה: דני קרפל, עורך ומגיש ׳קול הג׳אז הזה׳, גלי צה״ל

סיפורו של הג׳אז בכל מקום ומקום בעולם הרחב ובכל המקומות שאליהם הובאו בכפיה עבדים ממערב אפריקה אל העולם החדש, הוא סיפורה של אחת מנדידות העמים הגדולות בתולדות האנושות.

בשולי התופעה הזאת מצויות קבוצות קטנות יחסית אשר התיישבו באירופה מטעמים של ביטחון אישי עקב רדיפות בארצות מוצאם אשר ביבשת אמריקה - ברובם שחורים, צוענים ונוודים.

בביתם החדש שבמדינות אירופה הקלאסית בעיקר, התקבלו כבני אדם, בני חורין, וחלקם תרמו מכשרונם לתרבות החדשה שלתוכה הם נטמעו.

בשלהי המאה ה־19 הגיעו למקומות האלה גם צלילים שהתאפיינו בסוג של חופש ברמת הביצוע. ניצנים אלה בסגנון הרגטיים היו אבן יסוד למוזיקה של ׳עידן הג׳אז׳ ולמוזיקה של המאה ה־20 בכלל.

אך לא כולם השתתפו בחגיגת העידן החדש של הג׳אז: הממסד המוזיקלי השמרני והאקדמיות למוזיקה בזו לסגנון החדש וכינו אותו ׳מוזיקה לריקודים׳ (במקרה הטוב)...הם מאנו לקבל אותו כחידוש מוזיקלי אמתי - בייחוד את מרכיב האימפרוביזציה שבו... הם טענו שאימפרוביזציה היא בסך הכל עדות לכך שהנגנים אינם יודעים לקרוא תווים ובמבחן המיומנות אין להם סיכוי מול המוזיקה הקלאסית הכתובה...

תומכי הג׳אז שהכירו בערכה של מוזיקת השחורים ותרומתה לאסתטיקה החדשה, היו בעצמם פורצי דרך באסתטיקה: האימפרסיוניסטים - ראוול ודביסי, סטרווינסקי ואליהם הצטרף דבוז׳אק שבפרק השני ביצירתו ׳מן העולם החדש׳ השתמש בשיר עבדים כושי. מעל כולם סינגר ג׳ורג׳ גרשווין שלימים, באופרה השחורה שלו ׳פורגי ובס׳ יצר ׳פיוז׳ן׳ חלוצי בין המוזיקה הקלאסית והג׳אז.

בשולי אירופה הקלאסית ודי רחוק מהעולם החדש - במזרח התיכון - ליתר דיוק בישראל - פלשתינה ארץ ישראל, התקבל הסווינג והג׳אז הסלוני בברכה. אבל בהשוואה להתפתחותו כזרם מוביל במוזיקה המורכבת הקשורה קשר אמיץ למוזיקה השחורה על ענפיה הרבים, כאן זה התבטא רק ב׳רפרפת׳ של אמנות האילתור והסווינג... העיקר לא להרגיז את אוזן השומעים... רק שלא יפריע לרגליים בקצב א־סימטרי....

(׳ג׳אז׳ - שירו של יובל דור / ׳הכל עובר חביבי׳) - בית א׳

ג׳אז נולד בלי אופי אוריינטאלי
ג׳אז הוא קצת מידי אינסטרומנטלי
ג׳אז נולד לזוג הורים מפוקפקים
בתוך סביבה אחרת
אין לו שום זיקה לכרם זית
לא לכפר ולא להר הבית
ג׳אז יושב במועדון מלא עשן
כן, ג׳אז הוא לפעמים קצת ביישן

אם צריך להצביע על הנושא בנטל הבאתו של הג׳אז לארץ, הרי מעבר לדור השני של הג׳אז הסלוני הדמות המרכזית שניתן לייחס לה את הבאתו הנה היא של הסקסופוניסט מל קלר - ג׳נטלמן, מורה ומחנך ג׳אז שייחד עם איש האקדמיה פרופ׳ צבי קרן יצקו כאן את מערך החינוך בתחום הג׳אז והמוזיקה הקלה.

׳קול ישראל׳ שהיה שופרם, תרם אף הוא לחשיפת ג׳אז לאוזניים ערלות לעניין... ומה שלא הגיע דרך הרדיו הגיע אל חצרו של המאזין בפורמט של ׳ג׳אז מוסבר׳.

'ג'אז' - בית ב'

יש אומרים שג'אז הוא מין בריה משונה
לא שייך כלל למדינה
נטע זר נראה מוזר בארץ קטנה
קשה משמיעה ראשונה
ג'אז לא מסתדר גם עם שירה בציבור
מידי אין די וי דו א לי סטי
לי הג'אז מוסיף טיפה שחרור
בעצם הוא בסדר גמור....

התחנה הצעירה של 'קול ישראל' קיבלה בידיים פתוחות את העולה החדש מל קלר ומהר מאוד החלו להישמע צלילי תכניותיו... אך בשל המבטא האנגלוסקסי הכבד הוטלה מלאכת ההגשה על הקריין הצעיר חיים יבין שהיה למגיש הג'אז הראשון ברדיו.

אחריו נזכרים עוד עורכים ב'קול ישראל', בהם ישראל גיחון ועורך מיתולוגי בגלי צה"ל - חיים עופר - שלא החמיץ אף ערב במועדון 'בר־ברים' ממקומו הקבוע, ישוב על כיסא גלגלים...

הרדיו היה בגדר קרנות המזבח לג'אז ולעוסקים בו: בעוד הממסד סלד מכך, הגיעו מעבר לים הצלילים החמים והקרירים כאחד - הצליל של ניו אורלינס, הבופ הלוהט והג'אז הקריר של נסיך הקרח מיילס דיוויס.

'ג'אז' - בית שלישי

ג'אז תמים לוהט וגם מסיבי
לפעמים הוא קר ואינטסיבי
מאלתר, כמעט יוצא מן הכלים
מצחיק או אימפולסיבי
לא שייך לדבקה ולהורה
ג'אז מושך שלושים שנה אחורה
קצת מופקר ולא מובן ולא ברור
... בכל זאת,
הוא בסדר גמור !!!

בארץ החלו לצוץ מרכזים לג'אז. המועדונים הסטודנטיאלים בירושלים היו מעבדה לייצור נגנים צעירים מתמקצעים - מַמֶלו (גיאטנופולוס אורפיאוס), אלברט פיאמנטה ודני גוטפריד היו מהטובים שבהם שיחד עם המתופף ג'די גרבל (**סדנת הג'אז**), הקליטו את תקליט הג'אז העברי הראשון.

׳בר־ברים׳ היה למֶכה של הג׳אז בישראל. כל מוזיקאי שעבר כאן ניגן במועדון... הרדיו הקליט והשמיע וכל זאת במועדון שפעל ערב אחד בשבוע בלבד... עדנה גורן, אהרון אהרל׳ה קמינסקי וחיזוק משמעותי שנישא על גלי העלייה מברית המועצות לשעבר בדמות מוזיקאים כמו רומן קונצמן, לב זבז׳ינסקי, בוריס גאמר, נחום פרפרקוביץ׳ ואחרים.

מ׳בר־ברים׳ פרחה להקת **הפלטינה** שהופיעה באמצע שנות השבעים בפסטיבל ׳ניו פורט׳.

פורצי הדרך, ראשי החץ שאחריהם נהו כל שועי עולם הג׳אז להופיע כאן, היו סטן גץ וצ׳יק קוריאה. הם סללו את הדרך לאמנים רבים להופיע בפסטיבל ׳ג׳אז בים האדום׳ שהחל את דרכו בשנת 1987 וממשיך על הרציפים המהבילים של נמל אילת.

סוד הצלחתו טמון במגוון הסגנונות של התכנית האמנותית והפקות המקור של הרכבים ישראליים, מה שעודד אותם ליצור, להקליט ולהופיע גם בין הפסטיבלים.

אמנים ישראליים צעירים רבים נסעו ללמוד בבוסטון, ניו יורק, אמסטרדם וברלין, דור מצליח שמתחבר אל ענקי הג׳אז ויוצא לקריירות מופלאות כשהוא מוביל הרכבי ג׳אז משובחים.

מה שחסר על מנת לתת עוד דחיפה ולעלות מדרגה הוא לפתוח כאן מועדון ג׳אז ׳במשרה מלאה׳ ותחנת רדיו טובה שתשדר 24 שעות ג׳אז בלי הפסקה. הדבר החשוב ביותר לג׳אז הוא חשיפתו לאוזן המאזין המתעניין.

החכמה כאן איננה לנסות לרצות את השוליים ואת המוזיקה האיזוטרית אלא לקרב את אותם שוחרי ג׳אז התועים בין גלי הצונאמי שיוצרת הפעילות הבין־לאומית, לתפוס כיוון מועדף ולצלול ולהעמיק, להבין ולשתף.

מפגש ראשון: 11 בנובמבר 2010, מועדון ׳שבלול׳, נמל תל אביב

אלונה שגיא־קרן: ערב טוב לכולם. התכנסנו לדון בנושא קרוב וחשוב לכל אחד מהנוכחים פה. זאת הפעם הראשונה שמתקיים רב־שיח בנושא הג׳אז בישראל, ואני מברכת על קיומו.

נושא הג׳אז בישראל הוא נושא רב־תחומי, הכולל אספקטים שונים וזוויות רבות. בין אלה נעסוק בתחום ההיסטורי, כולל סיפור התהוותו של הג׳אז בארץ, בדמויות החשובות, בתרומתן, בפעילותן, בתחום התרבותי־זהותי, בזהותו של ג׳אז ישראלי, בתחום המוזיקולוגי שמתייחס לפן המוזיקלי, בכיוונים סגנוניים, בפרמטרים מוזיקליים, באמצעים מוזיקליים ובתחום החברתי־ציבורי. כוונתי למקומו של הג׳אז בישראל, יחסית לתחומי מוזיקה אחרים, להתעניינותו של הציבור הרחב באירועי ג׳אז, לפתיחותו ולהשתתפותו בהם, ולהוראת הג׳אז במוסדות החינוך התיכוניים והעל־תיכוניים.

ההתכנסות הזאת משמשת במה למשתתפים לחלוק אתנו מחוויותיהם כמוזיקאי ג׳אז בארץ, לשתף אותנו בפעילותם ולהביע את השקפותיהם ואת נקודת מבטם בנושאים השונים שנעלה לדיון. המשתתפים בפאנל הם מוזיקאי ג׳אז ידועים ופעילים בסצנת הג׳אז בישראל. הם מייצגים שלושה דורות של מוזיקאי ג׳אז בישראל, החל בדור הראשון של מוזיקאי ג׳אז ילידי

הארץ, שהחלו את פעילותם המוזיקלית לקראת סוף שנות החמישים, ומייצגים נישות מוזיקליות מגוונות.

אני מתכבדת להציג את משתתפי הפאנל: אלברט פיאמנטה, מבכירי נגני הג׳אז בארץ, מלחין, מנצח, מחנך, זוכה פרס משרד החינוך למבצעי מוזיקה בישראל לשנת 2005; אהרל׳ה קמינסקי, מבכירי המתופפים בישראל, הקים וניהל מועדוני ג׳אז מרכזיים בארץ, זוכה פרס אשכולות ועילם לאמנויות הביצוע בשנת 1997; נחום פרפרקוביץ׳, מבכירי הפסנתרנים המעבדים ומחנכי הג׳אז בארץ, מלמד באקדמיה למוסיקה בירושלים ובבית ספר הד; עמיקם קימלמן, סקסופוניסט ג׳אז מלחין ומעבד, המנהל האקדמי והכללי של בית ספר ׳רימון׳; ארז ברנוי, סקסופוניסט ג׳אז, מלחין, מלמד בבית ספר ׳רימון׳, ב׳תלמה ילין׳, בתיכון לאמנויות עירוני א׳ ובקונסרבטוריון ׳שטריקר׳; אלברט בגר, סקסופוניסט ג׳אז ומלחין, מלמד באקדמיה למוסיקה בירושלים, באוניברסיטת חיפה ובבית ספר מיוזיק, זכה בפרס לנדאו לאמנויות הבמה בקטגוריית ג׳אז בשנת 2005 ובפרס ראש הממשלה למלחיני ג׳אז בשנת 2009; יובל כהן, סקסופוניסט ג׳אז ומלחין, מלמד בבית ספר ׳רימון׳, ב׳תלמה ילין׳, בקונסרבטוריון ׳שטריקר׳ ובאקדמיה למוסיקה בירושלים, זוכה פרס לנדאו לאמנויות הבמה בקטגוריית ג׳אז בשנת 2010, ממש טרי.

אני רוצה לפתוח בפן ההיסטורי ולהתייחס למאמר של דני קרפל, בנקודות שנעלה בשיחה. הפסקה הראשונה שאני רוצה לצטט מהמאמר של דני היא זאת. אחרי סקירה קצרה של הג׳אז בארצות הברית ובאירופה הוא מגיע לאזור שלנו. ׳בישראל, בפלסטינה ארץ ישראל, התקבלו הסווינג והג׳אז הסלוני בברכה. אבל בהשוואה להתפתחותו כזרם מוביל במוזיקה המורכבת הקשורה קשר אמיץ למוזיקה השחורה על ענפיה הרבים (הוא מתכוון למוזיקה שהתפתחה בארצות הברית ומשם עברה לאירופה), כאן אצלנו זה התבטא רק ברפרפת של אמנות האלתור והסווינג. העיקר לא להרגיז את אוזן השומעים, רק שלא יפריע לרגליים בקצב א־סימטרי׳. כמובן הוא מדבר כאן על שנות השלושים והארבעים, כאשר הג׳אז היה חלק מהמוזיקה הפופולרית שהושמעה פה, שנוגנה פה, מוזיקה לריקודים. העולים שבאו לארץ ממרכז אירופה, בעיקר מגרמניה, הביאו אתם השפעות משם, השפעות של קצת רגטיים, קצת דיקיסלנד, קברט ברלינאי, א־ל־קורט וייל, מקצבי ריקודים, טנגו, צ׳רלסטון, פוקסטרוט וכדומה. הם בעצם החיו או שחזרו את ההשפעות האלה כמוזיקה הפופולרית של אותם ימים ובראשם הסווינג, המוזיקה המסחרית. הם שחזרו אותם פה בבתי הקפה, בבתי המלון, באזורי הבילוי הציבוריים. למעשה לא נוגן כאן ג׳אז לשמו, אלא הג׳אז נוגן כחלק מהמוזיקה הפופולרית. הדיאלקט שהם ביטאו בג׳אז שהם שמעו עוד באירופה היה דיאלקט ברלינאי. לא דיאלקט אמריקני. לא סווינג ממש בהרגשה של סווינג אמריקני.

אהרל׳ה קמינסקי: הם לא ניגנו ג׳אז, הם ניגנו ׳יאץ׳.[1]

אלונה שגיא־קרן: יפה. כמו שגרמני מנסה להתגבר על המבטא שלו כשהוא מדבר אנגלית, כך הם ניגנו ג׳אז ׳אמריקני׳ כביכול. הם היו צריכים לספק לקצינים הבריטים את המוזיקה שהם הכירו בערים המרכזיות: חיפה, ירושלים ותל אביב. בכל אופן, קרפל כותב: ׳רק שלא יפריע לרגליים בקצב א־סימטרי׳. הם היו צריכים לשמוע את המוזיקה הפשוטה, המרובעת, של מקצבי ריקודים.

מיכאל וולפה: לפי המורה שלי, חיים אלכסנדר, שעשה גם את זה, זאת לא התמונה כולה. אני יודע ממנו שלפרנסתו הוא עשה בדיוק את מה שתיארת, במועדונים של קצינים בריטים, בכמה מהם. אבל אני יודע גם שהוא הקשיב ביזע ובדמעות לתקליטים הכי חדשים של הג׳אז של התקופה והתעניין מאוד גם בדברים היותר מורכבים שקרו בארצות הברית, וגם היו לו חברים. הם היו מאלתרים בדיוק במקומות...

אלברט פיאמנטה: הכרנו אותו אישית טוב. אבל אתה מדבר על איזה שנה? אני מדבר על 1930, ואתה מדבר על 1955-1960.

מיכאל וולפה: הוא בא בשנות הארבעים.[2]

עמיקם קימלמן: הוא אבא של דרור. אתה הכרת את דרור אלכסנדר? הבן שלו. דרור היה אתי בצבא, משם אני זוכר אותו.

מיכאל וולפה: קלידן, נכון?

עמיקם קימלמן: כן, ניגן עם ׳חביבי׳ וכל מיני...

מיכאל וולפה: כן, כן. אני זוכר שהוא סיפר לי שהיתה חנות בירושלים שהוא היה מזמין בה תקליטים מארצות הברית, הכי חדשים שיצאו.

אהרל׳ה קמינסקי: ׳ספיר׳.

מיכאל וולפה: לא, היתה אחת לפני ׳ספיר׳.

אהרל׳ה קמינסקי: אבא של ׳ספיר׳.

מיכאל וולפה: לא, לא, לא. היתה עוד חנות. היתה עוד חנות. כולל תווים. הוא הראה לי.

עמיקם קימלמן: מי, ספיר שניגן בסקסופון?

אלברט פיאמנטה: אבל הוא לא ירושלמי.

מיכאל וולפה: מי, חיים? חיים עלה לארץ בגיל 19 ולא יצא מכאן.

אלברט פיאמנטה: אתה מדבר על חיים אלכסנדר, המלחין, המורה. אני דיברתי על אלברט אלכסנדר. עכשיו אני מבין על מה אתה מדבר. בטח, הוא היה מורה שלי חיים, לתאוריה, להרמוניה.

אלונה שגיא־קרן: אלברט, אתה רוצה להגיב על דברים שאמרתי?

1 אהרל׳ה קמינסקי התכוון לומר בציניות שדובר שפת אם גרמנית הגה מילה זו ׳יאץ׳, כמו שנהוג בגרמנית להגות את האות J בתחילת מילה כאות י (בעברית) ואת האות Z כאות צ (בעברית). חוסר ידיעה זה מקביל לדיאלקט הברלינאי שבו ניגנו העולים מגרמניה את הסווינג בניגוד לדיאלקט האמריקני שבו מדובר בשורות אלה.

2 חיים אלכסנדר עלה לארץ לירושלים בשנת 1936.

אלברט פיאמנטה: לא צריך, אני אחכה בסבלנות. טוב, אני אגיב קצת. הרבה השפעה ממזרח אירופה, מרומניה, מבולגריה. נגני ה׳יאץ׳ היו מפולניה ומהונגריה, ממזרח אירופה. היו המון בולגרים וגם רומנים.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל זה לא שנות השלושים. בולגרים זה כבר אחרי קום המדינה.

אלברט פיאמנטה: לא, אני מדבר על שנות החמישים.

אלונה שגיא־קרן: עוד לא הגענו לשנות החמישים.

אלברט פיאמנטה: אוקיי, אז לא כדאי שאדבר.

אלונה שגיא־קרן: אנחנו דיברנו על אנשי העלייה החמישית שבאו ממרכז אירופה מהמחצית השנייה של שנות השלושים ועד קום המדינה, פחות או יותר.

אלברט פיאמנטה: את יכולה לציין שמות של אנשים? הייתי רוצה לדעת.

אלונה שגיא־קרן: כתבתי על זה וזה יפורסם בספר.

אהרל׳ה קמינסקי: אנחנו לא יכולים להגיב על מה שאת מספרת כי אנחנו לא מכירים את הסצנה הזאת. אנחנו מכירים את הסצנה המאוחרת יותר.

אלונה שגיא־קרן: כן. אלה רק דברי הקדמה כדי לתת רקע על האווירה ועל הסצנה.

עמיקם קימלמן: כן, אבל את יודעת שהמוזיקה הזאת באה מתוך תפיסה ג׳אזית לישראל. היא לא היתה ג׳אז אלא מוזיקה פונקציונלית. היה לה צבע, תחושה מסוימת, סווינג או משהו, אבל היא לא היתה מוזיקה אמנותית. היא היתה מוזיקה ששירתה מסיבות וכולם רקדו פוקסטרוט. כולם רקדו אה...

אהרל׳ה קמינסקי: בתקופה ההיא, בשנות השלושים, הג׳אז, גם הג׳אז ממש, היה מוזיקה לריקודים. וגם כל מוזיקה שהיו בה קצת סינקופות בתקופה ההיא קראו לה ג׳אז. שלא לדבר על כך שקראו לתופים ׳ג׳אז׳. היה לי סַפר שהיה חצוצרן, והוא היה אומר לי: אתה יודע, אני ניגנתי פעם ג׳אז. הייתי נורא מבסוט, כי אז רק התחלתי לנגן ג׳אז. ואמרתי לו: כן? והוא אומר: כן, ניגנתי בתזמורת וזה שניגן ג׳אז לא בא, אז אני ישבתי על הג׳אז. כלומר על התופים. מי שניגן במערכת תופים קראו לזה ׳ג׳אז בנדיס׳, כי זה היה המאפיין של הג׳אז שלא היה לפני זה. אבל לג׳אז נחשבה מוזיקה עם קצת סינקופות. לזה קראו ג׳אז.

אלונה שגיא־קרן: כן. ותזמורות הריקודים היו מורכבות בדרך כלל מכלי נגינה שהיתה להם אסוציאציה לג׳אז.

אהרל׳ה קמינסקי: ברור.

אלונה שגיא־קרן: סקסופון וכדומה.

אהרל׳ה קמינסקי: כן.

עמיקם קימלמן: כי סקסופון הוא כלי מאוד קל לנגינה. את יכולה להוציא מידית, יחסית, זאת אומרת, אחרי חודש של מאמצים יוצא צליל. לא כמו חצוצרה או כינור. זה כלי מידי. הנה, אני יכול לספר לך...

אהרל׳ה קמינסקי: תראה, למה יש כל כך הרבה?

אלונה שגיא־קרן: עמיקם, הכוונה היא שנגנים בתקופה הזו היו מסוגלים לנגן בכמה כלים. ניגנו בסקסופון, עבדו קצת חודש ויצא להם צליל.

עמיקם קימלמן: שנייה, שנייה, אני מנסה להגיד משהו. זה כלי שהכי קל להוציא ממנו צליל מידי, כמו פסנתר. הכי קל לשים יד ויצא צליל. לפסנתר, מה אתה צריך? תיגע בו והוא יקרה. תנסי בחצוצרה, תנסי בטרומבון, יתפוצצו לך הווירידים בזה. אבל אחרי זה אתה צריך 15 שנה לשדרג את עצמך מהרגע הזה שבו יצא הצליל. והרבה מהם באמת היו. ממה שאני שומע אריך טייך היה סקסופוניסט. שמעת אותו מנגן, הוא מהתקופה. אריך טייך זה מהתקופה.

אלונה שגיא־קרן: שנות החמישים.

אלברט פיאמנטה: לאריך טייך היה צליל יוצא מן הכלל ממה שאני שמעתי.

עמיקם קימלמן: יכול להיות. אבל זו בדיוק הדוגמה.

אלונה שגיא־קרן: היתרון של אריך טייך היה בניצוח.

אחרי קום המדינה אנחנו מגיעים למה שאלברט הזכיר. באו עולים גם ממזרח אירופה, והיו בהם נגנים שהיה להם יותר ידע בג׳אז. הם כבר היו מעודכנים בסגנון הביבופ, ופה אני רוצה להפנות שאלה לאלברט פיאמנטה. במחצית השנייה של שנות החמישים, כשהתחלת להתעניין בג׳אז, את מי יכולת לשמוע בתקופה הזאת מנגן וממי יכולת ללמוד?

אלברט פיאמנטה: Voice of America היה המקור העיקרי.

אלונה שגיא־קרן: האם היו מקומות מסוימים שבהם יכולת לשמוע ג׳אז וכך ללמוד?

אלברט פיאמנטה: מכיוון שהייתי ילד ירושלמי ומל קלר עליו השלום הגיע לארץ, הוא ניגן בתזמורת הסימפונית של ירושלים וגם ג׳אז. הוא היה ההשראה. הוא ואך ורק הוא. אבל בתל אביב היתה סצנה הרבה יותר גדולה. היה פי.סי שניגן במלון דן, ופי.סי היה נגן ג׳אז יוצא מן הכלל, פי.סי. מוריץ אושרוביץ. וחוץ מזה היו כמה חבר׳ה שהגיעו מבולגריה, שניגנת אתם חלטורות או לא חלטורות אז יכולת ללמוד מהם: סטו הכהן, יוסף בורלא, שאמרו שיש לו קצב שאפילו המטרונום לא יכול להזיז אותו. מי עוד היה... היו כמה רומנים.

עמיקם קימלמן: רימונה פרנסיס.

אלברט פיאמנטה: לא. רימונה עוד לא הגיעה.

אלונה שגיא־קרן: חיים לבק, פסנתרן.

אלברט פיאמנטה: חיים לבק היגר לברזיל עם עוד מוזיקאים יוצאים מן הכלל.

אלונה שגיא־קרן: הוגו לנדוור.

אלברט פיאמנטה: עם הוגו.

עמיקם קימלמן: עם הוגו ואלן.

אלברט פיאמנטה: ואלן גורדון.

אברהם קביליו: אבל הוגו חזר.

אלונה שגיא־קרן: אחרי הרבה שנים.

אלברט פיאמנטה: אני מקווה שתזכירי את יגאל נחמני, שמעת עליו?

אלונה שגיא־קרן: הוא היה הישראלי הראשון שניגן ג׳אז בארץ.

אלברט פיאמנטה: הישראלי הראשון שניגן ג׳אז בארץ. הוא היה טברייני, גר בטבריה, והוא היה כל כך טוב, שהוא הגיע...

אלברט פיאמנטה: אל ניומן. יגאל נחמני, קלרינט ואלטו סקסופון. הוא הגיע ללונדון וישב, לא יודע אם ישב או התקבל לתזמורת ה־BBC. היתה פינת ג׳אז אחת לשבוע, חצי שעה, והוא השתתף בתזמורת הזאת.

אהרל׳ה קמינסקי: ואם אני יודע נכון, הוא הקלרינט בשיר When I'm 64. ככה אני שמעתי באנגליה.

אלברט פיאמנטה: אבל שם זה בס קלרינט.

אהרל׳ה קמינסקי: לא חשוב. לא יודע. זה מה ש...

אלברט פיאמנטה: יגאל נחמני. הוא ניגן עם פי.סי. ופי.סי. תמיד ניפח לי את הראש: אתה צריך לשמוע את יגאל נחמני, יגאל נחמני מטבריה. אז לדעתי הוא הכי ראוי לציון. הוא הישראלי הראשון שניגן ג׳אז כמו נגן ג׳אז אמתי.

אהרל׳ה קמינסקי: כן, ומשום מקום. מטבריה.

אלברט פיאמנטה: המקור העיקרי של כולנו, של כל המוזיקאים, היה The Voice of America. ויליס קונובר [Willis Conover] היה קריין עם קול עמוק. היה לי טייפ רקורדר שגנבתי מאח שלי. אח שלי בלשן, והיה לו טייפ רקורדר לצורכי העבודה שלו. איזה פירמה זה היה? גרונדינג, גדול גס, אבל היו לי רק שני סרטים. אז בלילה הייתי מקליט את התכנית, ביום הייתי מנסה להוציא מה שאני יכול, או בכתב או בעל פה, ולמחרת הייתי חייב להקליט על אותו סליל. אז באמת אפשר היה להעריך את זה. היום קשה קצת להעריך, כשאתה מקבל הכול ב־MP3 ועם הדגמות ויוטיוב, מה שאתה רוצה.

אלברט בגר: ואתה יכול להוריד את המהירות לחצי בשביל שתוכל...

אלונה שגיא־קרן: היו מקומות ספציפיים בירושלים שיכולת לשמוע איזה התארגנות של ג׳ם סשן או...

אלברט פיאמנטה: זה הרבה יותר מאוחר. 1965, 1963, 1966. ואת מדברת על 1955.

אלונה שגיא־קרן: כן, על המחצית השנייה של שנות החמישים. היו קצת התארגנויות בתל אביב?

אלברט פיאמנטה: בתל אביב היו כל הזמן. אבל בירושלים ובתל אביב ב־1962, 1963, 1966, כבר היו מקומות שמנגנים ג׳אז...

עמיקם קימלמן: ב־1966 כבר היה ׳בר־ברים׳.

אלברט פיאמנטה: נכון. אז קודם עוד, שלוש־ארבע שנים קודם, נגנים שהיו מגיעים לתזמורת סימפונית. מדינת ישראל היתה חלשה בנגני חצוצרה. אמרו שהיהודים לא יכולים לנגן בחצוצרה כמו שצריך. אז הביאו גויים מצרפת ומאמריקה.

אלברט בגר: זה כמו בכדורסל, השחורים.

אלברט פיאמנטה: כן. ובאו נגנים. אהבו לבוא. לולק אהרונוביץ׳ עליו השלום, הכרתם אותו? זה איש שארגן בבית ציוני אמריקה, בהשפעתו של רומן מסינג, הוא ארגן כל יום שישי ג׳ם סשן בבית ציוני אמריקה.

אהרל׳ה קמינסקי: באולם בקומה השנייה.

אלברט פיאמנטה: נכון. ואני זוכר שהייתי בא עם הווספה מירושלים בשביל לנגן קטע אחד.

אלונה שגיא־קרן: אתה מדבר על סוף שנות החמישים פחות או יותר?

אהרל׳ה קמינסקי: זה תחילת שנות השישים.

אלונה שגיא־קרן: סוף שנות החמישים.

אהרל׳ה קמינסקי: טוב, טוב. על התפר.

אלברט פיאמנטה: כן. זה נושק. 1958, 1959, 1960.

אלברט בגר: עם הווספה לתל אביב מירושלים?

אלברט פיאמנטה: כן.

אהרל׳ה קמינסקי: וזו לא היתה הדרך של היום.

אלברט פיאמנטה: לא, בטוח לא. אני זוכר שהייתי בא ובדרך חזרה מרוב הכיפוף כבר לא יכולתי ליישר את הגב. שבוע היו לי כאבי גב, אבל זה היה שווה. ניגנתי שם עם מל קלר, והיה חצוצרן אמריקני, ג׳ורג׳ אחד...

אלונה שגיא־קרן: והיה קהל?

אלברט פיאמנטה: היה מלא קהל. אבל אלה היו אותם האנשים.

אהרל׳ה קמינסקי: היה, כן, קהל מצומצם מאוד. קבוע, אבל מצומצם.

אלברט פיאמנטה: היתה בועה. היום זו בועה גדולה יותר.

אלונה שגיא־קרן: בעצם מי שהביא את הג׳אז באופן הכי מהימן ואמריקני לארץ היה מל קלר, קודם כול, וכמו שדני קרפל כותב: ׳אם צריך להצביע על הנושא בנטל הבאתו של הג׳אז לארץ, הרי מעבר לדור השני של הג׳אז הסלוני׳, כפי שדיברנו על מה שהיה תזמורות הריקודים, הם המשיכו גם בשנות החמישים. ׳הדמות המרכזית שניתן לייחס לה את הבאתו הנה היא של הסקסופוניסט מל קלר - ג׳נטלמן, מורה ומחנך ג׳אז - שיחד עם איש האקדמיה פרופ׳ צבי קרן, שקצת יותר מאוחר התחיל את השפעתו, יצקו כאן את מערך החינוך בתחום הג׳אז והמוזיקה הקלה׳.

אלברט פיאמנטה: אני רוצה להזכיר שהתרומה העיקרית של מל קלר היתה בתכנית ביום שישי לעקרת הבית, תכנית של חצי שעה ששם היו קטעי ג׳אז. זה היה המון. נדמה לי שזה היה אפילו פעם בשבועיים.

אהרל׳ה קמינסקי: זה חלק מהתרומה.

עמיקם קימלמן: הוא עשה את ה׳ביג בנד׳. אל תשכח את ה׳ביג בנד׳. ה׳ביג בנד׳ זה היה...

אהרל׳ה קמינסקי: אני הייתי בהרכב של מל קלר, אז אני יכול לדבר על זה.

אלונה שגיא־קרן: ׳רביעיית הג׳אז של תל אביב׳.

אהרל׳ה קמינסקי: קודם כול אני לא הייתי בהתחלה שם. בהתחלה זו היתה רביעיית ירושלמים עם דני גוטפריד בפסנתר.

אלונה שגיא־קרן: מל לייפמן?

אהרל׳ה קמינסקי: מל לייפמן היה המתופף.

גדעון כ״ץ: באיזו שנה אתה הצטרפת?

אהרל׳ה קמינסקי: אני חושב שב־1961, משהו כזה. קודם כול זאת היתה רביעייה של ׳קול ישראל׳ שהקליטה קטעי ג׳אז, מה שהיה חדש מאוד. היתה להם שעה

פעם בשבוע ברדיו. אני הצטרפתי להרכב הזה באיזה שהוא שלב. בא אלי דני גוטפריד ואמר: אנחנו רוצים אותך, והצטרפתי. ומה שמל קלר עשה, חוץ מהתכניות ברדיו, הוא היה מעין מטיף. כתוב שם שהג'אז התקבל בארץ בברכה. אני לא ראיתי את זה. ג'אז היה מוזיקה, ומי ששלט בארץ זה ההתיישבות העובדת. ג'אז, ולא רק ג'אז, בכלל מוזיקה - מה שבא מאמריקה, נחשב למוקצה. אני גדלתי בקיבוץ. אני יליד תל אביב, אבל גדלתי בקיבוץ. אני זוכר שדיברו על זה, שזו מוזיקה זרה. זאת אומרת, קרקוביאק זה טוב והורה זה טוב ומזורקה זה טוב ושירים רוסיים זה נהדר, זה שלנו. מה שבא מאמריקה - זה תרבות זרה. והתייחסו לזה נורא. עכשיו, אל הג'אז היתה התייחסות משני כיוונים. א' ההתייחסות של ההתיישבות העובדת, או של מה שקוראים לו היום 'שמאל' או אפילו ה'מרכז' של היום, שהיו אנטי־ג'אז אידאולוגית. וב' היו הקלאסיקנים, אלה שאהבו מוזיקה קלאסית, שהסתכלו על ג'אז בסנוביזם נוראי, כעל מוזיקה פראית שהנגנים לא יודעים לקרוא תווים. מי שמכיר, יש הרצאה נהדרת של לאונרד ברנשטיין. מל קלר עשה משהו דומה מאוד לזה והסתובב בקיבוצים. כל יום שישי הייתי אתו, כל יום שישי באוטו שלו, סוסיתא, היינו נוסעים לקיבוץ אחר. לא באנו ואמרנו 'אנחנו פה', אלא הזמינו אותנו. היה לנו מופע שבחציו הראשון הוא הסביר מה זה ג'אז, בחציו השני היה כבר קונצרט ג'אז, שהיה בדרך כלל לפני חצי מהקהל שנשאר. אבל זה מה שהוא עשה. שנים. שנים. זה מה שהוא עשה. מקיבוץ לקיבוץ, כמו מטיף שמסתובב.

מיכאל וולפה: הוא גם כתב יצירות.

אברהם קביליו: איך קראו למופע הזה?

עמיקם קימלמן: 'אהבה וג'אז'. אחר כך הוא עשה את 'אהבה וג'אז'.

אהרל'ה קמינסקי: לא היה לזה שם.

אברהם קביליו: היה לזה. טוב, לא משנה. אני התוודעתי לג'אז דרך ההופעה שלו. איפה? ביטבתה. הייתי חבר קיבוץ גרופית, וזה הכניס אותי לג'אז ששנים הייתי סוגר רדיו, לא יכולתי לשמוע את מה ששודר בו.

אהרל'ה קמינסקי: אני חייב להוסיף משהו על זה: דווקא בקיבוצים של הכי שמאל, של השומר הצעיר, התקבל המופע הכי יפה, הכי בהבנה.

אברהם קביליו: כי הם מהפכנים.

אהרל'ה קמינסקי: ככל שזה הלך כאילו, בקיבוץ המאוחד הוא התקבל קצת פחות טוב, אבל עדיין טוב, ובאיחוד הכי פחות. אבל הופענו וזה התקבל יפה מאוד. אז זה אחת התרומות החשובות של מל קלר לקהל. ולנו כנגנים הוא היה האמריקני הראשון שבא עם סמכות מאמריקה.

אלונה שגיא־קרן: עם סווינג כמו שצריך.

אהרל'ה קמינסקי: דרך אגב, זה היה הסגנון שלו. הייתי מקטלג אותו כמין,

עמיקם קימלמן: old school.

אהרל׳ה קמינסקי: cool swing. תערובת של קול וסווינג. זהו. אז יש לו תרומה עצומה להוויה של הג׳אז בארץ בהתחלה, ליסוד של כל העסק הזה.

אלברט פיאמנטה: הוא כבש אותנו, לא רק אותנו - את הקהל, באישיותו. היתה לו אישיות מרשימה מאוד. הוא היה אדיב מאוד. אנחנו הישראלים לא היינו אדיבים, היינו...

אלברט בגר: למה הוא עלה לארץ? מה הוא מצא פה?

עמיקם קימלמן: ציונים.

אהרל׳ה קמינסקי: מה מצאו פה כל היהודים?

אלונה שגיא־קרן: מיכאל, מה רצית להעיר?

מיכאל וולפה: אני יודע שהוא כתב גם יצירות חינוכיות. כולל לפילהרמונית, שבהן הוא שילב בין ג׳אז לבין קלאסי.

אהרל׳ה קמינסקי: זה היה ל׳תזמורת קול ישראל׳.

מיכאל וולפה: ויש כמה, אני לא יודע את כל הפרטים, אבל זה דווקא מעניין מאוד. יש יצירה שאני מכיר, ראיתי את הפרטיטורה שלה, שנקראת Pivia Piccolo. זה סיפור על פיקולו שמחפש את עצמו בין הג׳אז לקלאסי. הוא כתב פרטיטורה שלמה יפהפה שהיא חצי קלאסי חצי ג׳אז, עם ביג בנד בתוך התזמורת.

אלונה שגיא־קרן: יש גם ׳קלרה ואניטה׳ אם אני לא טועה.

אהרל׳ה קמינסקי: נכון, אניטה זה משם. זה השיר המפורסם של חווה אלברשטיין אחר כך.

אלברט פיאמנטה: ׳קלרה ואניטה׳. לקחו את זה שני נגני קלרינט. אחד היה קלרה, שהיא היתה הקלאסית או להפך, והשנייה היתה אניטה. נדמה לי שאלן צ׳ייקוב...

אהרל׳ה קמינסקי: אניטה היה הג׳אז.

אלברט פיאמנטה: אוקיי, וזה היה דבר מאוד יפה לקהל הרחב. אבל את מרשה לי להגיד משהו? בקשר לאיך ראו את הג׳אז. הג׳אז היה ידוע לשמצה, ויש לי שני סיפורים קצרים על זה. סיפור ראשון: למדתי כמו ילד טוב ירושלים אצל המורה יהודה פולצ׳ק. אני לא חושב שאתם מכירים אותו, הוא היה נגן ראשון בתזמורת המשטרה. יום אחד הוא בא אלי הביתה. היה לי אוסף גדול של תווים והוא בא כי היה צריך חוברת שהוא השאיל לי. אמא שלי קיבלה אותו במאור פנים ואמרה לו: הנה, כאן המגרה של אלברט, תחטט, תמצא את החוברת ותיקח אותה. כשחזרתי הביתה צרחתי על אמא שלי: איך יכולת לעשות לי דבר כזה? במגרה הזאת היו כמה חוברות של ג׳אז. פחדתי שהוא יראה שאני מתעסק בג׳אז.

סיפור שני: כשהייתי בתזמורת צה״ל הלכתי ללמוד אצל יונה אטלינגר. יונה אטלינגר נגן קלרינט ידוע מאוד באותם ימים, בטח כולכם שמעתם, רובכם שמעתם.

אהרל׳ה קמיניסקי: גדול, גדול מאוד.

אלברט פיאמנטה: הגדול מכולם, והוא קיבל אותי. אחר כך גונב לאוזניו שאני מנגן ג׳אז. אז הוא פשוט פיטר אותי. פיטר אותי. ואני מושך את הצלקת עד עכשיו.

ארז ברנוי: יש לו ספר דואטים לסקסופון. אני לא בטוח שזה סקסופון.

אלברט פיאמנטה: כן, סקסופון.

ארז ברנוי: ספר דואטים לכלי נשיפה, והוא מקסים ומאוד חינני.

[אלברט פיאמנטה שר מנגינה קצרה]

יובל כהן: [מגיב על המנגינה ששר אלברט פיאמנטה] זה 'אניטה' משהו.

ארז ברנוי: מאוד מוזיקלי ויפה, ועד היום אני מלמד זאת לתלמידים בשלב כזה או אחר.

עמיקם קימלמן: מל היה מורה שלי. למדתי אצלו שנים והיה לי ריספקט אליו. מצד אחד מל היה חזק מאוד. דעו לכם שבמשך שנתיים שלמדתי אצלו לא ידעתי שיש צ'רלי פרקר והוא לא הביא אותי למקום הזה. לא ידעתי שיש חיה כזאת.

אהרל'ה קמינסקי: הוא לא כל כך מת עליו.

עמיקם קימלמן: לא חשוב. הוא לא גילה לי בכלל. הוא נתן לי transcription [תיווי] של פרקר שמנגן את 'Embraceable You'. זה היה על העתק שמש כזה, קופי שמש צהוב כזה, ואני למדתי את זה. היה כתוב 'Embraceable You' והוא אמר זה גרשווין[?] וזה ממש לא נשמע כמוהו. אנחנו מכירים את הסולו שלו ואני לא ידעתי עד שאיזה חבר, רמי האן שלמד אתי בתיכון, שנה מעלי, שמע ואמר לי: אתה יודע, זה פרקר. אמרתי: מי זה פרקר? אז ניגנתי כבר שנתיים אצל מל קלר. חשתי ריסקפט כזה למל קלר. הסיפור הכי מצחיק זה שהגעתי ללמוד אצלו סקסופון דרך גורי אגמון, ואז מל קלר היה אלוהים. וואו! כשאתה אומר שאתה אצל מל קלר זה כאילו שתגיד עכשיו שצ'יק קוריאה מראה לך יד שמאל. ולא ידעתי איך לקרוא לו. חשבתי: מל זה... אנחנו לא סחבקים, אני לא יכול לקרוא לו מל. מלווין, זה השם שלו, לא יודע. מר קלר - לא נראה לי. במשך שלוש שנים לא קראתי לו בשמו. פיתחתי טכניקה. הייתי מתקשר ואומר: שלום, זה עמיקם. לא ידעתי איך לקרוא לו. לא יכולתי להגיד לו...

דובר: הוא לא שם לב לדבר הזה?

עמיקם קימלמן: לא. מתי נשבר הקרח? שהוא יום אחד מופיע אצלי בבית אחרי 'בר־ברים', והוא שוב בא אלי ב'בר־ברים' והוא ניגן ואני הלכתי לשמוע אותו. גרנו אז עם רמי לוין ועם רונן רבן בדירה. יום אחד הוא התקשר, ואמר לי בסוף השיחה: תגיד לי, אני יכול לבוא לישון אצלכם? אמרתי... what... בבית בהרצליה! בן אדם, מה זה הוא מתוקתק.

אלברט פיאמנטה: אשתו זרקה אותו.

אהרל'ה קמינסקי: הוא נפרד מאשתו.

עמיקם קימלמן: הוא נפרד מאשתו ובא לגור אצלנו. היתה לנו דירה, מה אגיד לך, התביישתי לגור בדירה הזאת. נתתי לו את החדר שלי והוא ישן שם על המזרון המסכן הזה, ומאז כבר נהיינו הרבה יותר אה... וישבנו ודיברנו. אבל במשך שנים לא קראתי לו בשמו. לא קראתי לו.

אהרל'ה קמינסקי: מל קלר היה קצין ב'נייבי' [בצי האמריקני]. הוא השתתף בפלישה לנורמנדי.

עמיקם קימלמן: היה איזה ריספקט אליו...

אהרל׳ה קמינסקי: אני רוצה לומר לסיכום נושא היחס לג׳אז. מי שרוצה לדעת איך התייחסו למוזיקה האמריקנית, זה כתוב בספר של מאיר שליו **הדבר היה ככה**, על סבתא שלו. במקרה אני מכיר את המשפחה כי חלק מהמשפחה היה בחניתה, הקיבוץ שגדלתי בו. עכשיו אני אקרא לכם קטע קצר, שתבינו במה מדובר. ׳אינני בטוח שאמריקה ידעה זאת, אבל חוץ מברית המועצות, ממזרח גרמניה, מסין או מקוריאה הצפונית, היה לה בימי ילדותי עוד אויב אחד. אויב לא גדול, לא חזק, יריב לא מסוכן במיוחד למען האמת, אבל מר, ערכי ונחוש: כמה מושבים וקיבוצים בארץ ישראל, תנועת ההתיישבות. ומדובר ביחסי איבה שנמשכו שנים רבות. גם אני, שני דורות אחרי ייסוד הכפר, זכיתי להיות להם עד. פעם בתחילת שנות השישים באו לנהלל הזמרים ישראל גוריון ובני אמדורסקי, צמד הדודאים. בתחילה שרו שירים עבריים, עם ׳ערב של שושנים׳ ו׳ים הדגן משתרע׳ וכיו״ב, ׳הוי ארצי מולדתי׳, ואחר כך קצת שירים ברוסית, ׳אגס וגם תפוח׳, מין וניות וקטיושות, ואז לסיום שרו שיר אמריקני. היה זה שיר עם תמים ונחמד של האורגים או אם אינני טועה של פיט סיגר לבדו. אבל מבחינת הכפר היה זה חטא לא יכופר. שיר מאמריקה? ועוד באנגלית? תיכף ומיד קמו שניים מהוותיקים וצעקו עליהם: לא אצלנו בנהלל. ולא הניחו להם להמשיך לשיר׳. זה היה היחס, על אחת כמה וכמה לג׳אז, שזה היה גם מפה וגם מהצד של המוזיקה הקלאסית.

נחום פרפרקוביץ׳: אני זוכר באחת מהתכניות עם מאיר עוזיאל, בטלוויזיה. הוא אמר: ג׳אז זה לא מוזיקה שלנו. לא צריכה להיות בישראל. את זה לא אשכח אף פעם.

אלונה שגיא־קרן: מתי זה היה פחות או יותר?

נחום פרפרקוביץ׳: זה ב׳תשע בריבוע׳, יכול להיות תכנית [טלוויזיה]? ׳תשע בריבוע׳? בשנות השבעים, מתי שהוא בתקופה ההיא.

אברהם קביליו: אז זה לא רק השמאל. לא רק השמאל אם ככה.

אהרל׳ה קמינסקי: נכון. זה היה היחס. משם אנחנו גדלנו. אלברט ואני ודני גוטפריד, משם יצאנו לג׳אז. זה היה מחתרתי ממש.

נחום פרפרקוביץ׳: זה סימן לפרובינציאליות, כי הג׳אז היא מוזיקה של מרכזים גדולים ותעשייתיים ולא של כפרים וקיבוצים, זאת אומרת במובן של פעם. אני לא יודע איך זה היה. אני חושב שהכוח הראשון של נגני הג׳אז לא היה מכפרים ולא ממושבות ולא מקיבוצים. אלא קודם כול מהערים. הרוב היה עולים וישראלים שזה אהרל׳ה ודני, ומי עוד מהישראלים היה?

אהרל׳ה קמינסקי: ממלו.

נחום פרפרקוביץ׳: טוב, הוא נולד בארץ. כן?

אהרל׳ה קמינסקי: כן.

נחום פרפרקוביץ׳: אני לא מדבר על ג׳רי כי הוא לא ישראלי, ולא מדבר על רובי וכנר, כנראה הוא בא מהונגריה, אז אי־אפשר לדעת.

דובר: סטו הכהן.
נחום פרפרקוביץ': סטו הכהן הוא מבולגריה.
פיאנטה: סטו הכהן לא היה מוזיקאי ג'אז מבצע. הוא היה יותר...
אלברט בגר: מורה.
אלברט פיאמנטה: מורה.
נחום פרפרקוביץ': educator מה שנקרא. ממש מחנך.
אלונה שגיא־קרן: מעבד.
נחום פרפרקוביץ': מחנך.
אלברט בגר: אגון. היה אגון קרטן.
אהרל'ה קמינסקי: הוא לא ניגן אף פעם.
אלונה שגיא־קרן: הוא ניגן בקונטרבס.
אהרל'ה קמינסקי: אבל בבית.
אברהם קביליו: הוא עשה תכנית עם שמעון ישראלי.
אהרל'ה קמינסקי: היה לי מועדון ג'אז בשם 'בר־ברים'. סטו הכהן ניגן בו פעם אחת בכל ההיסטוריה. 13 שנה היה 'בר־ברים'. הייתי מזמין אותו, בוא לנגן, בוא לנגן, והוא לא ניגן. הוא חשש לבצע.
אלונה שגיא־קרן: יש לי הקלטה עם אבא שלי ואתו.
אהרל'ה קמינסקי: יכול להיות, אבל הוא היה חסר ביטחון ולא בא לנגן. לא היה מנגן.
ארז ברנוי: אבל הוא גם כתב תקליט מהפכני מאוד לתקופתו.
אלונה שגיא־קרן: הוא הוציא את תקליט הג'אז הראשון בעצם.
אהרל'ה קמינסקי: לכתוב כן. לכתוב כן. לעבד כן. אבל לא לבוא ולנגן. הוא היה חסר ביטחון.
ארז ברנוי: אבל בבית, בשיעורים, הוא היה מנגן סקסופון נהדר.
אהרל'ה קמינסקי: אין מה לדבר. הוא היה מוזיקאי פנטסטי.
אלונה שגיא־קרן: ב־1969 הוא הוציא תקליט עם אשתו, רימונה פרנסיס.
אלברט פיאמנטה: אני הוצאתי אתו את תקליט הג'אז הראשון. אל תקחי ממני את הבכורה.
אלונה שגיא־קרן: סליחה, זה לא ידוע, חשבנו ש...
אלברט פיאמנטה: קראו לזה **סדנת הג'אז**.
אלונה שגיא־קרן: זה היה ב־1972.
אלברט פיאמנטה: זה היה לפני שרימונה בכלל הכירה את סטו. לפני שהיא הכירה את סטו. 1000 אחוז.
אלונה שגיא־קרן: בכל המקורות שאני קראתי וגם שמעתי, **סדנת הג'אז** היתה ב־1972, וסטו הכהן ורימונה פרנסיס הוציאו שני תקליטים ב־1969.
אהרל'ה קמינסקי: לא נכון. 1969?
אלונה שגיא־קרן: זה מריאיון עם דני גוטפריד שאמר לי.
טוביה פרילינג: אני הייתי תלמיד בית ספר 'בויאר' בירושלים, וסטו הכהן ורימונה פרנסיס הופיעו ב־1968-1969 בירושלים.
אלברט פיאמנטה: לא יכול להיות. הם עוד לא הכירו אחד את השנייה. לא. בפירוש. אני הייתי שם.

אהרל׳ה קמינסקי: מעניין. אולי אנחנו שוכחים. תראה, הם מדברים על התקופה של ׳הברנשים של פיאמנטה׳. זה בדיוק התקופה ההיא. 1969 זה אנחנו.

אלונה שגיא־קרן: דני גוטפריד מסר לי את הפרטים האלה, תשאל אותו.

אלברט פיאמנטה: טוב, אני אוותר על הבכורה.

אלונה שגיא־קרן: **סדנת הג׳אז** זה תקליט הג׳אז ה׳כלי׳ הראשון.

אהרל׳ה קמינסקי: רגע, סליחה, יש לי שאלה בקשר להרכב ברב־השיח הזה: הבאתם כבר עוד פסנתרן, אז גם סקסופוניסט. לא?

אברהם קביליו: וגם ויולן,[3] רגע,

ארז ברנוי: ומלודיקה.[4]

אלברט בגר: יש לו מלודיקה מיוחדת עכשיו.

אברהם קביליו: הוא נתן את המלודיקה לפטשקה.

נחום פרפרקוביץ׳: לא נתתי. הוא לקח. הוא לא שאל אף אחד.

אברהם קביליו: הוא לקח. הוא צודק. הוא ראה שאתה לא מנגן. אבל כשאני בא לסימפונית של ירושלים ואני רואה אותו מוביל ויולות, אני נפלתי מהכיסא. מהפלטינה פתאום אני נופל...

אהרל׳ה קמינסקי: הוא היה ויולן ראשון של ׳תזמורת קול ישראל׳. ובתקופה ההיא הוא ניגן, הוא היה פסנתרן ב**הפלטינה**.

נחום פרפרקוביץ׳: היה סיפור יותר יפה. הייתי צריך להיות בקונצרט בתאטרון ובאותו זמן בדיוק בערב הופעה של **הפלטינה** באוניברסיטה. זה שהיה אינספקטור של התזמורת, רוני אברמסון, למד באוניברסיטה. אז הייתי צריך להיות עם קבוצת ויולות, הייתי מוביל ויולות. הודעתי שאני לא יכול, חולה או לא יודע מה. ישבתי, זה היה בדיוק לקראת נסיעה לארצות הברית. פתאום בקצה העין אני רואה, רוני עומד ליד הבמה, כותב משהו בפתק וזורק שם. בפתק היה כתוב: ראיתי אותך. רוני.

אלונה שגיא־קרן: לפני שאנחנו מתקדמים לשנות השישים, אני רוצה להעיר שבשנות החמישים, אף על פי שמל קלר עלה ב־1951, לא היתה התעניינות בקרב הציבור בג׳אז והיה קשה פה, מהבחינה הזאת.

אהרל׳ה קמינסקי: זה נכון.

אלונה שגיא־קרן: ובאמת שידורי ׳קול ישראל׳ שסיפרת עליהם, ואלברט מה שאתה הזכרת, התכנית לעקרת הבית, זה היה יותר בתחילת שנות השישים או סוף שנות החמישים.

אהרל׳ה קמינסקי: זה היה בשנות השבעים.

אלברט פיאמנטה: לא.

אהרל׳ה קמינסקי: אני הייתי ב־1976 באנגליה ושמעתי אותו בגלים קצרים. אני אומר לך. בזמן

3 מדובר על נחום פרפרקוביץ׳, הנוכח במפגש, שבשנות השבעים, נוסף על היותו פסנתרן ג׳אז פעיל, ניגן גם בוויולה בתזמורת הסימפונית ירושלים.

4 שוב מדובר על נחום פרפרקוביץ׳, שלאחרונה אימץ את המלודיקה ככלי נגינה בולט בהופעותיו.

אנטבה.

אלברט פיאמנטה: 'התכנית לעקרת הבית'? אתה מדבר על 'התכנית לעקרת הבית'?

אהרל'ה קמינסקי: כן, הוא עשה שם תכנית ג'אז. ב־1976 שמעתי אותו. אני זוכר.

אלונה שגיא־קרן: הנקודה העיקרית היא שבשנות השישים ההתעניינות החלה לגדול, גם בקרב הציבור, והתחילו יותר להיפתח מועדונים בתל אביב, ויושב פה אחד מהאנשים החשובים.

אהרל'ה קמינסקי: מה זה מועדונים? היא אומרת להיפתח מועדונים, אז זה כאילו איזה סצנה של מועדונים.

אלונה שגיא־קרן: התחילו להיפתח. 'סברה'.

אלברט פיאמנטה: היה 'המפתח' והיה בבית ציוני אמריקה. היו...

אלונה שגיא־קרן: בבית ציוני אמריקה בתל אביב. אני מדברת על שנות השישים.

אהרל'ה קמינסקי: אחרי בית ציוני אמריקה. היא מדברת עכשיו על שנות השישים.

אלונה שגיא־קרן: שנות השישים כבר. והיתה יותר פעילות, למשל הוקמה גם 'תזמורת הבידור' של 'קול ישראל' והם ניגנו מוזיקה קלה וגם ג'אז. כשאבא שלי הגיע והתחיל לכתוב להם עיבודים...

נחום פרפרקוביץ': לא הצלחתי לשמוע מבצעים ג'אז. שמעתי תמיד מוזיקה קלה.

אלונה שגיא־קרן: לקראת סיום הפאנל אשמיע לכם מהעיבודים שלו בביצוע תזמורת הבידור.

אהרל'ה קמינסקי: התזמורת הזאת באופן כללי, אני לא מדבר על העיבודים של אבא שלך, אבל התזמורת הזאת היתה התגלמות ה'יאץ'.

נחום פרפרקוביץ': 'יאץ מוזיק'.

אלונה שגיא־קרן: לצערו של אבא שלי העיבודים שהוא כתב לא בוצעו כמו שהוא היה רוצה, לא עם הסווינג הנכון, ואם היום היו מבצעים את זה נגנים איכותיים שיש בארץ, זה היה נשמע אחרת.

אהרל'ה קמינסקי: זה היה נשמע אחרת. אין ספק בכלל.

אלונה שגיא־קרן: נכון. אבל יש לזה ערך היסטורי חשוב מאוד ואנחנו נאזין לזה, אני מקווה.

מיכאל וולפה: לדעתי יש עוד דבר שקרה בסוף שנות השישים, שלא כל כך מדברים עליו ולדעתי הוא נורא חשוב. התחילו להיפתח חנויות תקליטים, זאת אומרת היה אפשר כבר לרכוש תקליטים של ג'אז מיטבי ועדכני. זה כבר היה זמין בכל מקום והתחיל להיות נוכח מאוד. הדבר השני הוא שהתחילו להגיע לכאן אמני ג'אז.

אלונה שגיא־קרן: אמני ג'אז הגיעו כבר במחצית השנייה של שנות החמישים. ליונל הפטון בא ב־1955 ושוב ב־1957, ואחרי זה בסוף שנות החמישים או תחילת השישים הגיע אוסקר פיטרסון.

אהרל'ה קמינסקי: לואי ארמסטרונג.

אלונה שגיא־קרן: לואי ארמסטרונג, אוסקר פיטרסון ואלה פיצג'רלד,

אהרל'ה קמינסקי: לא, אוסקר פיטרסון ואלה פיצג'רלד זה כבר שנת 1960 או 1961.

אלונה שגיא־קרן: זה היה כישלון גמור.

אהרל׳ה קמינסקי: לא היה כישלון.

אלונה שגיא־קרן: הם לא רצו לחזור לכאן.

אהרל׳ה קמינסקי: לא היה כישלון. אני מתנגד לקביעה הזאת.

אלונה שגיא־קרן: לא היה קהל, נכון?

אהרל׳ה קמינסקי: אני הייתי שם.

אלונה שגיא־קרן: זכית.

אהרל׳ה קמינסקי: אני רוצה להגיד לכם משהו. תל אביב של אז, ישראל, היו אולי מיליון וחצי תושבים. גיורא גודיק הביא אותה. בהיכל התרבות המופע של אלה פיצג׳רלד היה מלא, אני הייתי שם.

אלונה שגיא־קרן: היה מלא?

אהרל׳ה קמינסקי: בהיכל התרבות היה מלא. אחר כך הוא עשה עוד שתי הופעות בקולנוע תל אביב, שהורסים אותו עכשיו. כמובן, היכל תרבות מלא הספיק לחובבי הג׳אז של תל אביב. אז הוא עשה עוד, ניסה עוד שניים בקולנוע תל אביב ולא היה מספיק קהל. לא היה לזה שום קשר לעלבון. לא היה מספיק קהל לשלוש הופעות, לדעתי. זה הכול. זו דעתי.

אלונה שגיא־קרן: את הגרסה הזאת לא שמעתי עדיין.

מיכאל וולפה: אני גם זוכר בתור ילד הופעה של לואי ארמסטרונג, והיה מפוצץ לחלוטין.

אהרל׳ה קמינסקי: כן. לואי אמרסטרונג היה מלא לגמרי.

מיכאל וולפה: אני ישבתי על הברכיים של אבא שלי.

אלברט פיאמנטה: גם פרנק סינטרה.

אלברט בגר: באיזה שנה הופיע לואי ארמסטרונג?

אהרל׳ה קמינסקי: 1958 או 1959.

גדעון כ״ץ: הוא היה כאן יותר מפעם אחת?

מיכאל וולפה: הוא היה פה כמה פעמים. צריך להיות ב־1966 או 1967.

אהרל׳ה קמינסקי: מה, לואי ארמסטרונג? לא, לואי ארמסטרונג היה פעם אחת.

מיכאל וולפה: לא, הוא היה פה יותר מפעם אחת, ב־100 אחוז.

אלונה שגיא־קרן: לפי דעתי הוא היה גם יותר מאוחר, לואי ארמסטרונג. בשנות השבעים, אם אני לא טועה.

אהרל׳ה קמינסקי: לואי ארמסטרונג היה פה פעם אחת, ב־1958 או 1959. נקודה.

נחום פרפרקוביץ׳: בשנת 1970 הוא יכול היה להיות פה. הוא נפטר ב־1970 ו...

יובל כהן: אחת.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא היה פעם. אם הוא היה [בא] פעמיים, הייתי [נוכח] גם בפעם השנייה שלו.

אלונה שגיא־קרן: כנראה בשנות השישים, באיזה שהוא זמן כשהייתי ילדה, אני זוכרת שראיתי אותו.

נחום פרפרקוביץ׳: נפתלי אהרוני סיפר שהוא ניגן אתו, עם ארמסטרונג. הוא החליף את הבסיסט שחלה. אז זה היה בשנות השישים כנראה.

אהרל׳ה קמינסקי: לא, זה היה ב־1958, 1959.

מיכאל וולפה: היה גם מישהו, ברח לי השם שלו, שעסק בהוראת ג׳אז. איש חינוך שגם כתב ספר על זה בעברית.

אלברט בגר: אגון קרטן. לא אגון?

אלונה שגיא־קרן: קיבוצניק.

אהרל׳ה קמינסקי: אבי שחר. מקיבוץ סאסא.

גדעון כ״ץ: הוא כתב ספר על הג׳אז.

אלונה שגיא־קרן: ספרו נקרא **הג׳אז**.

מיכאל וולפה: אני זוכר לפחות שתי הרצאות שלו. הוא היה עובר ומשמיע, היה לו טייפ כזה מין פטפון כזה נייד והוא היה משמיע... פטפון עם רמקול על הפטפון.

אהרל׳ה קמינסקי: כשהוא היה בא לתל אביב הוא היה יושב אצלי, היינו מעבירים לילות שלמים בלדבר.

גדעון כ״ץ: הוא היה אמריקני, לא?

אהרל׳ה קמינסקי: כן. אבל בשבילו הג׳אז היה עד ביבופ. מביבופ לא היה ג׳אז יותר.

נחום פרפרקוביץ׳: אה, הוא כמו פנסייה [Hugues Panassié]. גם אצל פנסייה זה עד ביבופ ואחרי כן זה לא ג׳אז.

אלברט פיאמנטה: אבל אני זוכר את ההופעות, שתי הופעות של ליונל המפטון באולם ׳הזירתרון׳.

אהרל׳ה קמינסקי: ׳הזירתרון׳ ברמת גן.

אלברט פיאמנטה: אני אומר לכם, הצליל של הוויברפון הזה עם המנוע שעושה wa, wa...

אברהם קביליו: מנואלה.

אלברט פיאמנטה: הגעתי לאולם וחשבתי שאני מתחשמל מהתרגשות. ככה זה ילד. כמו שמדווחים אנשים שמשוגעים על אלביס פרסלי מה הוא עשה להם. אני זוכר שהיה לי חשמל בגוף. זה היה משהו שאני לא מכיר.

אלונה שגיא־קרן: האולם היה מלא?

אלברט פיאמנטה: מפוצץ.

אהרל׳ה קמינסקי: זה היה קרקס. היה אולם של קרקס.

אלברט פיאמנטה: וכל האמנים שבאו אחר כך היו עושים ג׳ם סשן. אצל ׳קובה׳, איך קוראים למועדון, ׳חינגה בר׳?

אהרל׳ה קמינסקי: ׳סברה׳.

אלברט פיאמנטה: ׳סברה׳. כן. זה עוד לא היה ׳סברה׳, זה היה משהו אחר.

אלונה שגיא־קרן: פי.סי. [מוריץ אושרוביץ] מספר שהם נפגשו.

אלברט פיאמנטה: נכון.

אהרל׳ה קמינסקי: אני עוד לא הייתי בסצנה שלך, עוד לא ניגנתי בכלל. עוד לא ידעתי מה זה ג׳אז.

אלברט פיאמנטה: יום אחד ישבתי על הגג שם ממול בשביל לראות, והרעפים נשברו ונפלתי לתוך... לא היה לי כסף להיכנס להופעה... פשוט נפלתי.

אלונה שגיא־קרן: הנגנים של פי.סי. רצו להרשים את ליונל המפטון כשהוא הגיע, אחרי שהם סיימו לנגן את המוזיקה לריקודים, הוא הגיע והם רצו להרשים אותו בקטע ג׳אז שהוא כתב, הם שאלו אותו מה דעתך, אז הוא אמר: you don’t swing.

אלברט בגר: you don’t mean a thing.

אלונה שגיא־קרן: אבל ב־1957 הם עשו מאמץ, פגשו אותו שוב, ועכשיו now you swing.

אלברט פיאמנטה: פ.סי. ניגן במלון דן, והנגנים של ליונל המפטון היו באים למלון דן לעשות ג׳ם.

אלונה שגיא־קרן: after hours. כן.

אני רוצה לשאול אם יש פה מישהו ששמע על הבית ספר הראשון לג׳אז שהיה ברחוב זמנהוף בתל אביב?

עמיקם קימלמן: קוסלה.

אהרל׳ה קמינסקי: מתחת לדואר.

אלונה שגיא־קרן: פאול והרמן קוסלה.

נחום פרפרקוביץ׳: הפרסומת שלהם היתה בדיזנגוף, ממש בכיכר דיזנגוף.

דובר: נכון, למטה.

נחום פרפרקוביץ׳: אני זוכר את זה.

אלונה שגיא־קרן: אתה זוכר?

נחום פרפרקוביץ׳: אני זוכר.

אלברט פיאמנטה: דיזנגוף פינת פרישמן.

אלברט בגר: באיזו שנה? מתי זה היה?

אלונה שגיא־קרן: אז זאת אומרת שזה היה קיים עוד בשנות השבעים.

נחום פרפרקוביץ׳: כן, אני הייתי ב־1971, ב־1972 כבר ראיתי את זה.

עמיקם קימלמן: 1970.

אלונה שגיא־קרן: ומתי הפסיק את הפעילות שלו, אתם יודעים?

אלברט פיאמנטה: אחרי עשר שנים.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל קראו לזה ׳בית ספר לג׳אז׳.

אלונה שגיא־קרן: קראו לזה ׳בית הספר הראשון לג׳אז׳.

אהרל׳ה קמינסקי: ג׳אז ומוזיקה מודרנית משהו.

עמיקם קימלמן: לקרוא אפשר לקרוא לזה מה שרוצים.

אהרל׳ה קמינסקי: נכון. אין אף נגן ג׳אז שיצא מהבית ספר הזה. אף נגן. תני לי אחד. קריבושה יצא משם אבל הוא לא נגן ג׳אז.

ארז ברנוי: גם אף מורה לא נכנס לבית הספר הזה.

אלונה שגיא־קרן: הזמר יוסי דרום, יוסי טרדר, אני יודעת מכיוון שהזמינו את אבא שלי ללמד שם, אז באמת ככה, הוא סיפר ששם...

אהרל׳ה קמינסקי: אף נגן ג׳אז לא יצא מהבית ספר הזה.

עמיקם קימלמן: אף נגן לא יצא משם.

אהרל'ה קמינסקי: לא, יצאו כמה. גבי הרשקוביץ אני חושב גם למד שם. יש כמה.

אלברט פיאמנטה: אבל הוא לא נגן ג'אז.

אהרל'ה קמינסקי: זהו. אבל אני מדבר שוב, אם קראו לזה בית ספר לג'אז, אף נגן ג'אז לא יצא משם, נקודה.

אלברט פיאמנטה: אלה היה שני אחים. הרמן ופול קוסלה, רומנים, פול קוסלה היה אקורדיוניסט, והרמן 'חרמן' [במבטא רומני] היה נגן טרומבון. פוזון.

נחום פרפרקוביץ': פוזאונה.

אהרל'ה קמינסקי: והמבחנים שם היו, שמישהו היה בא, ונניח לזה שמלמד חצוצרה אין תלמידים, אז היו בוחנים מישהו, אומרים: תראה את האצבעות, תראה את השפתיים, הוא טוב לחצוצרה. ככה עבד הבית ספר הזה.

אלברט פיאמנטה: עד היום יש בית ספר כזה.

עמיקם קימלמן: גם כל התפיסה של כאילו מדברים על ללמד ג'אז. מה זאת אומרת ללמד ג'אז? אם לקחו את 'הפנתר הוורוד' וניגנו אותו, אז זה הופך אותו לג'אז? זה היה כאילו הרפרטואר קבע את התוכן אבל זה לא... לימודי ג'אז זה משהו הרבה יותר עמוק מלנגן שירים בסגנון. לא עסקו בלימוד של ה'מסביב'. רציתי גם להגיד משהו על כל הדמויות האלה שכבודן במקומן, אם זה ליונל המפטון ואם זה כל החבר'ה, ולואי ארמסטרונג, אבל ההצלחה שלהם פה לפי דעתי, ואני לא הייתי שם, אני רק במחשבה אומר את זה, הם היו כוכבים גדולים באמריקה. זאת אומרת, לואי ארמסטרונג לצורך העניין הוא הפך להיות איזה שהוא סמל תרבות, מעבר לזה שהוא ניגן חצוצרה כמו גדול. זאת אומרת אף אחד לא בא לשמוע את לואי ארמסטרונג מנגן חצוצרה. למי היה אכפת הסולו שלו? הוא היה תופעה. הקול הזה, וגם ניגן בחצוצרה, ועם המטפחת ועם הזה, ויש לך show הוליוודי, ואתה בא לדבר הזה.

אהרל'ה קמינסקי: וכל זה הגיע לארץ הקטנה שלנו החדשה, שרק נולדה.

עמיקם קימלמן: בדיוק. בדיוק. אז עכשיו להגיד שזה היה ג'אז במובן ה...

אלברט פיאמנטה: כן, אבל הוא ניגן ג'אז. ליונל המפטון ניגן ג'אז.

דובר: אבל ליונל זה גם show.

אלברט פיאמנטה: בטח. ומה רע ב־show?

עמיקם קימלמן: לא אמרתי שרע. שום דבר לא רע. אני רק אומר שתפיסת העולם של ג'אז לא היתה 'בואו נשמע ג'אז', אלא בואו נשמע איזה להיט גדול. הוא הלהיט, אז נשמע אותו.

אהרל'ה קמינסקי: זה נכון.

נחום פרפרקוביץ': אבל במקרה של 'סאצ'מו'[5] זהו מקרה אחד ויחיד. ראיתי את הריאיון עם B.B. King במוסקבה, לא יודע מי ראה אותו, באנגלית. והוא אמר מי היה בשבילו דגם.

5 כינויו של לואי ארמסטרונג.

עמיקם קימלמן: בשביל כולנו.

נחום פרפרקוביץ׳: בשבילו, B.B. King. הענק. הוא אמר דגם גם בנגינה, גם בגישה, היה לואי ארמסטרונג. גם בתפיסה של הנגינה, חיבור של האישיות, שפה וכלי.

עמיקם קימלמן: אבל לא לקהל, נחום פרפרקוביץ׳. הקהל לא הסתכל...

נחום פרפרקוביץ׳: אני הכרתי את השם שלו מהסרטייה,[6] איפה שהיו אפרים וייל וישראל גיחון, מהחבר׳ה האלה. לא ידעתי שהוא עד כדי כך היה בתוך ג׳אז. הם ניגנו מצוין.

מיכאל וולפה: נחום פרפרקוביץ׳, מתי עלית לארץ?

נחום פרפרקוביץ׳: אני עליתי ארצה בסוף 1971.

אלונה שגיא־קרן: אז אנחנו ירדנו על היקים שלא ניגנו ג׳אז אלא ניגנו ׳יאץ׳, ואני מוכרחה...

מיכאל וולפה: חיים אלכסנדר, תתקשרי אליו. אני יודע שזה לא היה לקהל, אבל מישהו סיפר לי שהם חיים אלכסנדר ונגנים יקים היו ממש פריקים של אלתור ג׳אז לעצמם. הם עשו את זה בבית, לא לקהל. אבל לפי ההתרשמות ממה שהוא סיפר לי, הם היו ממש טובים בזה.

אלונה שגיא־קרן: אני יודעת שחיים אלכסנדר לא היה איש ג׳אז.

נחום פרפרקוביץ׳: ממש לא. במקרה שלו לא. לעומת זה היהודים בגרמניה - אני יודע את זה בדרך אחרת. מישהו שהגיע לברית המועצות, ברח מפולין, חצוצרן בשם אדי רוזנר. הוא מגרמניה, יליד ברלין - יהודים היו פעילים שם בג׳אז. הוא היה אחד מחצוצרני הג׳אז המובילים והיו מי שהשוו אותו ללואי ארמסטרונג. הוא היה משחק בצורה קיצונית בסגנון שלו את הארי ג׳יימס. מתברר שהארי ג׳יימס היה יהודי. אני לא ידעתי זאת. הוא נתקע בפולין בדיוק כשהיה האנשלוס.[7] הגרמנים נכנסו לפולין והוא ברח לברית המועצות ונשאר שם. הוא ארגן שם תזמורת ג׳אז שהיתה הכי מפורסמת בתקופה מוקדמת של הג׳אז בברית המועצות. בשנות העשרים והשלושים בברית המועצות אמרו שג׳אז זה מוזיקה של כושים ושל יהודים. כל התזמורות הראשונות שם, הכי ידועות, היו רק יהודים, ביג בנד.

אלונה שגיא־קרן: אני יודעת שלשבתאי פטרושקה היתה תזמורת ג׳אז בברלין שהוא עשה אתה סיורים, אבל חשוב לדעת איך הם נשמעו.

נחום פרפרקוביץ׳: הם נשמעו יוצא מן הכלל בסגנון של אז, ואי־אפשר להשוותם עם תזמורת הבידור של רשות השידור. הם ניגנו בצורה מקצועית. יש גם דיסקוגרפיה, אפשר לשמוע באינטרנט איך ניגנו סווינג בנדס בשנות השלושים לפני עליית הנאצים בגרמניה. הם ניגנו יוצא מן הכלל. בצורה מקצועית ביותר.

גדעון כ״ץ: רציתי לשאול אתכם שאלה. יושבים פה אנשים מכמה דורות של נגני ג׳אז. כולכם נגנים ויוצרים. השאלות שעד עכשיו עניתם עליהן קשורות בעצם למה אתם יודעים או זוכרים. אני רוצה לשאול אתכם שאלה שקשורה למה

6 לא ברור במי מדובר.

7 טעות של הדובר: האנשלוס - סיפוח אוסטריה לגרמניה - היה במרס 1938. הפלישה לפולין - ב־1 בספטמבר 1939.

אתם מרגישים. הייתי שמח שתענו על זה, כולכם כמובן, בסבב. עד כמה הג׳אז הוא ישראלי בעיניכם?

אלברט פיאמנטה: תן לאלה שלא התבטאו עכשיו, כי אנחנו התבטאנו יותר מדי.

אלברט בגר: אני התוודעתי לג׳אז, אני חושב, ב׳זץ׳ הראשון שקיבלתי מהמושג, מוזיקה מאולתרת, עם להקת **הפלטינה**. שחור־לבן בטלוויזיה הישראלית. הייתם גם המלווים הלאומיים של כל המוזיקה האיכותית של התקופה הזאת, וזו היתה פעם ראשונה בשביל ילד בן 13 מקרית אתא, שגדלתי עם טלוויזיה בדחילו ורחימו הראשונה שהגיעה לשכונה, שחור־לבן, וראיתי הופעה של להקת **הפלטינה**. בתקופה ההיא שמעתי את **פינק פלויד**, את **לד זפלין**, מאוחר יותר **פרוגרסיב רוק**, ואז שמעתי מוזיקה שהיתה לי חדשה. אמרתי: מה המוזיקה הזאת? היתה לכם תכנית שבועית או משהו כזה?

אהרל׳ה קמינסקי: שם? באזור ההוא? או בטלוויזיה?

אלברט בגר: לא, בטלוויזיה, שחור־לבן.

אהרל׳ה קמינסקי: בג׳אז? ג׳אז ממש היתה תכנית אחת והיא נמחקה. מחקו אותה. באיזה שנה?

אלברט בגר: תחילת שנות השבעים מתי שהוא.

אהרל׳ה קמינסקי: ליווינו תכנית של אורי זוהר, ׳ברוכים הבאים׳. אנחנו היינו התזמורת שליוותה.

אלברט בגר: בדיוק, בדיוק על זה אני מדבר. ראיתי שם את רומן קונצמן מנגן חליל. בתקופה הזאת לא ניגנתי. ניגנתי בגיטרות חשמליות והייתי בקטע של רוק ושירה וכן הלאה, האליל שלי היה בכלל איאן אנדרסון [Ian Anderson] מ**ג׳טרו טול** [Jethro Tull], ופתאום ראיתי את רומן קונצמן. היתה פאזה מסוימת של חליל. ואז ראיתי את רומן מנגן חליל, והוא עשה לי ׳קיק׳ ראשון. אני לא שוכח לו את זה. לימים נהיינו גם חברים טובים. כשראיתי אותו שם אמרתי לעצמי: זה משהו אחר. אחר כך שמעתי את קולטריין [John Coltrane] והתוודעתי לדבר הזה [לנגינה של קולטריין]. התחלתי להבין את רומן קונצמן ואת העשייה שלו. על כל פנים זה היה הלם רציני.

גדעון כ״ץ: הגילוי של הג׳אז?

אלברט בגר: כן. ולשאלה אם יש ג׳אז ישראלי או לא, מבחינתי להקת **הפלטינה** היתה ג׳אז ישראלי. אחר כך כשהתחלתי לשמוע ג׳אז אמריקני ולהיפתח לזה, ראיתי את ההשפעות. אבל עדיין אני חושב, וכמו שאמרת תן לזקנים להתבטא, אז אני רוצה קודם כול להוקיר תודה על הדבר הזה, כי זה לא דבר פשוט מבחינתי. כשראיתי את אהרל׳ה קמינסקי או את נחום פרפרקוביץ׳ או את אלונה טוראל, היתה תקופה של חפיפה...

אהרל׳ה קמינסקי: אתנו. כן. הם היו שניהם יחד ב־1974, 1973-1974.

אלברט בגר: אחר כך זכיתי לראות גם את אלברט פיאמנטה ואני חושב שגם הוא, בעשייה שלו, כן, זה ג׳אז ישראלי. ולמה זה ג׳אז ישראלי?

מיכאל וולפה: דני גוטפריד.

אלברט בגר: את דני גוטפריד לא הכרתי אישית בתקופה הזאת. הגילויים שלי היו להקת **הפלטינה** ואלברט פיאמנטה, שהוא היה בעצם הקול של הסקסופון מבחינתי. אם הדור שלפניהם היה מל קלר, אז הוא מבחינתי היה הסקסופון, הקול הדובר של הסקסופונים.

אלברט פיאמנטה: פשוט לא היו אחרים.

אלברט בגר: יכול להיות. מה שאני רוצה להגיד זה שגם ממה ששמעתי מאלברט וגם מה ששמעתי מ**הפלטינה**, על כל הרבדים שלה, בעיני זאת היתה ההתחלה של הסאונד, הטרנספורמציה הזאת של האמריקניות עם הישראליות. מאוחר יותר, כשהתחלתי לעשות את המוזיקה שלי ונסעתי לארצות הברית ללמוד, ב־1986-1987, או לפני זה כשהלכתי ל׳רימון׳, כשהקימו אותו ב־1985, המורה הראשון שלי לסקסופון היה עמיקם. היו לי כמה אקספרימנטים כושלים עם כמה מורים אחרים, אבל עמיקם בעצם ׳יישר לי את הראש׳ בהכנה שלי אחר כך ל׳ברקלי׳.

בקשר לג׳אז ישראלי, מבחינתי אני מגדיר את עצמי אמן ג׳אז ישראלי ואני מקפיד להגיד את זה בכל פורום בארץ ובעולם. היה לי על זה ויכוח עם עמיקם, ויכול להיות שוויכוח כזה עשוי להתעורר, אבל הוא שאל אותי במה זה ישראלי ואני רוצה לענות במה זה ישראלי. אני חי ופועל פה. זאת אומרת שעם כל הכבוד, ותמיד יש לי כבוד עצום, יש לי ׳דיסקיה׳ עצומה בבית של כל המסורת האמריקנית, האפרו־אמריקנית. חשוב לי להגדיר את הקול העכשווי של מה שקורה פה בארץ, עם ׳הצדעה׳ למה שקורה עכשיו בעולם. אני חושב שאני רואה את עצמי סוג של ממשיך דרכה של להקת **הפלטינה** ושל אלברט פיאמנטה במובן האותנטי. כי מבחינתי הם האותנטיות. הם השורש שממנו אני צמחתי, ולהם אני מצדיע קודם כול. אחר כך ודאי קולטריין, בגלל ששמעתי את *A Love Supreme* של קולטריין. מבחינתי רומן גילה לי את הסוד. כשראיתי אותו, ואני אסיר תודה על הדבר הזה, עומד עם החליל ועם הסקסופון, אמרתי: דבר כזה אני לא מכיר. ולדעתי כן, יש ג׳אז ישראלי, והוא היום מגוון מאוד. יש לו גוונים וצבעים שונים ויושבים פה חברים שלי, דור קצת צעיר יותר, שכן, אני רואה במה שהחבר׳ה האלה עושים היום, נכון להיום - כן, ג׳אז ישראלי.

אלונה שגיא־קרן: אני רוצה במשפט אחד לסכם. בעצם אתה לא מתייחס לפרמטרים מוזיקליים.

אלברט בגר: בהחלט כן, בהחלט כן. אני חושב שלפחות במה שאני עושה, אני יודע שאצל ארז זה קצת שונה, אבל אני יודע שבמה שאני עושה אני מתייחס לפרמטרים.

אלונה שגיא־קרן: אני מתכוונת לפרמטרים מוזיקליים שבעטיים אפשר לקרוא לזה ג׳אז ישראלי.

אלברט בגר: בהחלט כן. בהחלט כן. אני מדבר על זה. המוזיקה שלי זה לא (two five one

II-V-I,[8] ואין לי ׳פראזה׳ של צ׳רלי פרקר בנגינה שלי ולא בכתיבה שלי.[9] עם זה שאני באופן מתריס ומכוון פסחתי על צ׳רלי פרקר בקריירה שלי, אני מודה לו על המורשת שלו, אבל זו לא המורשת שלי. התחברתי לקולטריין כי הוא קישר אותי לאמונה שלי היום באלוהים. הטרנספורמציה הרוחנית שלי, המהות הרוחנית שלי, באה מקולטריין. כששמעתי *A Love Supreme* אמרתי: יש אלוהים. ודווקא קולטריין קישר אותי ליהדות ולישראליות שלי. כי הוא קישר את עצמו לאותו מקום רק מהמקום האמריקני שלו. וגם כשאומרים לי שאני סוג של קולטיירניסט, מבחינתי מה שלקחתי מקולטריין זה את ה׳ספיריט׳, לא את הצלילים. ואת זה אני מקפיד להגיד, וגם ללמד את זה, כשאני מלמד את הסטודנטים שלי. להגיד להם: תקחו את ה׳ספיריט׳, אל תקחו את הצלילים. את הצלילים תחפשו בעצמכם, אבל ה׳ספיריט׳ זה משהו אחר. אני מאמין שזה קורה ויותר ויותר בזכות הג׳נטלמנס האלה פה.

גדעון כ״ץ: נעשה סבב כדי שכולם יוכלו להתבטא. עמיקם, אתה יצאת בדיוק. השאלה היתה אם יש ג׳אז ישראלי, יצא לנו לדבר קצת על זה לפני כן, אבל עכשיו...

ארז ברנוי: אני רק רוצה לפתוח... חשבתי שדני קרפל יהיה פה ושאם כבר מציגים טיפה היסטוריה אישית אז רציתי לנצל את ההזדמנות הזאת להכיר לו תודה, כי בזכותו התחלתי לנגן ג׳אז ובזכותו התחלתי לנגן בכלל. הוא הגיש מרתון ג׳ון קולטריין ברדיו מתי שהוא ביום שישי ואני הייתי אחרי שחרור מצה״ל ועד אז לא ניגנתי כלל, והייתי לפני פסיכומטרי והייתי אמור להתחיל ללמוד הנדסת אלקטרוניקה.

אלברט פיאמנטה: הרס לך את החיים.

ארז ברנוי: כן, העולם הפסיד ביל גייטס... דחפתי קלטת, שמעתי כמה צלילים ואמרתי וואו, זה נשמע מעניין. למחרת גיליתי שאני לא יכול להפסיק להקשיב לזה. זה היה קולטריין מאוחר. הגעתי ישר לשלבים האחרונים של הסיפור, קצת לפני המודאלי. אחרי כמה ימים שכרתי סקסופון, והאדם השני שבאמת אני חייב לו חוב גדול והכרת תודה זה סטו הכהן שאליו, בעצם גם לדוד של ׳גינצבורג׳,[10] ששאל אם יש לי מורה. היה שם מוכר בחנות בשם יוסף טל, והוא שאל: יש לך מורה? אמרתי: לא.

אלברט פיאמנטה: היו לו משקפיים.

ארז ברנוי: כן, חמוד כזה. אמר: אתה צריך מורה, ונתן לי את הטלפון של סטו הכהן, ובאמת אני חייב להם חוב גדול מאוד. בהקשר של סטו, אני רוצה להגיד שסטו מעבר לזה שהוא היה מורה גדול, בצניעותו לא היתה פעם שהוא

8 II-V-I הוא מונח שגור בפי נגני ג׳אז ומתייחס למהלך הרמוני שכיח ומושרש במוזיקת הג׳אז, עד כי לעתים הוא מעורר אסוציאציה לבנליות או לחוסר מקוריות.

9 אגדת הג׳אז צ׳רלי פרקר הוא מושא הערצה של נגני ג׳אז והתגלמות סגנון הביבופ. המוזיקה שלו וחיקוי נגינתו מעוגנים כשלב סטנדרטי בתהליכי הלימוד המקובלים של ביסוס שפת הג׳אז.

10 ׳גינצבורג כלי נגינה׳, חנות ותיקה ברחוב אלנבי בתל אביב.

לא אמר: המורים שלך הם לא אני. אני רק עוזר לך להבין מי המורים שלך. המורים שלך הם סוני סטיט [Sonny Stitt] ודקסטר גורדון [Dexter Gordon] וסוני רולינס [Sonny Rollins].[11] תקשיב להם. הם המורים. הם מספרים לך הכול. הוא חזר על זה הרבה פעמים.

אהרל׳ה קמינסקי: יפה מאוד.

ארז ברנוי: ואני מנסה לצעוד בדרך הזאת גם היום. אבל בשאלה של ג׳אז ישראלי, אני לא מסכים עם אלברט באספקט אחד ואני מסכים בהרבה אספקטים אחרים, שהם אולי פחות מעניינים. אני מסכים על ה׳ספיריט׳, כמובן. ובעניין של מה אנחנו מנגנים ומה אנחנו צריכים לקחת מן הג׳אז האמריקני אני מסכים מאוד שאנחנו צריכים לברר מי אנחנו ולנסות לגבש את זה לזהות שלנו ולא לצטט ולא להפוך להיות למילון מהלך של פרזות של גדולי הג׳אז. אבל אני לא רואה הבדל גדול בין פרקר לקולטריין במובן הזה. אני חושב שפרקר גדול, קולטריין גדול, ולצורך העניין גם סידני בשה (Sidney Bechet) גדול וכולם הם מקורות השראה שווים. ואני לא חושב שהדגם שאתה מייצר הוא הדגם שהוא בהכרח superior לדגמים אחרים. גם אם אדם כן השקיע רק במשנה של סידני בשה, ואני בכוונה נותן דוגמה קיצונית, ואחר כך ילך לגבש את הזהות שלו, הוא יכול ליצור ג׳אז ישראלי לא פחות, אולי אפילו יותר. הישראליות קשורה למי שאנחנו ולא לשאלה ממי ינקנו. אנחנו ישראלים, גדלנו בישראל. פס הקול של חיינו, כשאנחנו יוצאים מהבית, הוא ישראלי. הרדיו של אמא, כשאתה יושב במטבח ערב ערב, מגיל אפס עד גיל 18 ומה ששומעים שם זה את יהורם גאון או את אריק אינשטיין, הדברים האלה מחלחלים הרבה יותר מכפי שאנחנו חושבים. רק היום אני רואה כמה מהפסקול חלחל לתוך המוזיקה שלי. אף שרציתי לנגן תקופה מסוימת את הג׳אז הכי אמריקני שאני יכול, הוא לא יהיה אמריקני כמו שאמריקני מנגן. כי הוא לא שמע את נעמי שמר ביום שישי אחר הצהריים כשהוא ישב במטבח. ואני חושב שהישראליות נגועה בנו ומחלחלת בנו, לא משנה לאן נלך. באשר נלך, היא תצא בתמהיל כזה או אחר. ואני חושב דווקא על הג׳אז היום, לעומת **הפלטינה**, שזה נפלא ומדהים ואני גם הערצתי מאוד את מה שעשיתם, אני חושב שהיום הצורה שבה דברים מחלחלים פנימה אחד לתוך השני ויוצרים מארג הרבה יותר אה... איך נקרא לזה?

נחום פרפרקוביץ׳: ׳אורגני׳.

ארז ברנוי: פחות מופרד. כלומר, פחות ׳הנה לקחתי את המקצב מפה ועל זה אני מלביש אלמנט אתני כזה או אחר׳. היום זה נעשה יותר ׳אורגני׳. אנשים פשוט גדלים בצורה כזאת והכול מתערבב להם ויוצר דברים עם רבדים סאב־טקסטואליים, ובעיני זה מעניין.

11 Stitt, Gordon ו־Rollins הם נגני סקסופון.

אלברט פיאמנטה: אבל הסיבה היא שזה מה שקורה בכל העולם היום.

ארז ברנוי: אני חושב שזו אחת הסיבות. יש הרבה סיבות לזה.

אלברט פיאמנטה: זו הסיבה העיקרית.

ארז ברנוי: לדעתך.

אלברט פיאמנטה: כן.

יובל כהן: אני הכי צעיר פה אז אני אדבר הכי מעט. האמת היא שאני מתרגש להיות בפורום הזה כי יושבים פה שני אנשים שחינכו אותי הכי עמוק: עמיקם קימלמן ואלברט פיאמנטה. את כל ההרגלים למדתי מהשניים האלה, ואהרל'ה קמינסקי שתמיד אני מספר שאחרי הפעם הראשונה שניגנתי אתו אני לא ישנתי כל הלילה. זה היה ב'בייבלוס', בערב של ג'ם.

אהרל'ה קמינסקי: גם לעמיקם יש חוויה כזאת.

יובל כהן: נעים לי במיוחד לשמוע את כל הדברים האלה. האמת היא שאני מתחבר לדברים שארז אמר כי אני מכיר את האנשים, אבל אני חייב להודות, ואולי אקבל קיתונות מכל הכיוונים, אבל אני מכיר את הסיפורים על להקת **הפלטינה** אבל לא שמעתי את הלהקה. אני לא מכיר את המוזיקה הזאת.

אברהם קביליו: זה ההבדל. זה ההבדל בין אלברט לביניכם. זה דור אחר.

יובל כהן: אני מכיר את האנשים, ולימים גם יצא לי לנגן אתם, אבל את המוזיקה אני לא מכיר. והג'אז שלי ניזון, לפחות ב־15 שנים הראשונות, מג'אז אמריקני לחלוטין, מכל הדרך. החל בלואי ארמסטרונג, מאוד לואי ארמסטרונג דווקא, והלאה, דרך כל, דווקא כן פרקר, כן קולטריין, וזה הכיוון. הכיוון שלי היה לגמרי זה. זאת אומרת, אני חושב שבזהות המוזיקלית שלי, עד 1997, שנה ברורה מאוד, הכיוון היה לחלוטין שם. לא היתה שום ישראליות בזהות המוזיקלית כפי שחוויתי אותה, ולא היו לי שום כוונות לחזור למוזיקה הזאת. הייתי בארצות הברית והכול היה בסדר. אבל ב־background של הגדילה שלי במדינה הזאת, בתרבות הזאת, יש חיבור עמוק מאוד למוזיקה ישראלית. כשהחיבור היה [---] אבל כשהייתי באפיק של ג'אז, לא הייתי מחובר אליו. ואני מדבר על, כמו שאמרתי, תזמורות נוער שניגנו מוזיקה עברית, ואז תזמורת צה"ל והקשר לזיקו גרציאני ז"ל, שם התחברתי להמון דברים. יהורם גאון, נורא אהבתי את זה. פשוט אהבתי את זה נורא. אבל איך שהוא זה היה מנותק מהנגינה שלי בתור מוזיקאי ג'אז. ואז בעקבות כל מיני עניינים אישיים, שלא נרחיב עליהם כאן, עברתי שינוי. השינוי הוא גם טכני ביצועי, אבל גם קונצפטואלי. ואז באה התחברות למוזיקה עברית של אנשים כמו נעמי שמר או נחצ'ה היימן וסאשה ארגוב, והתחלתי ללכת עוד לאחור. כל מיני שמות כמו דוד זהבי ומתתיהו שלם, שמות כאלה, שפתאום התחברתי אליהם. אני חושב שבמוזיקה שאני מנסה לעשות היום, החיבור הוא לאו דווקא לאקורדים כאלה או אחרים אלא לאיזה שהוא הלך רוח, לשלווה מסוימת, איזה שהוא peace of mind שקיים בבסיס החוויה הזאת.

אני חושב שזה מקום שאני משתוקק אליו, והוא קיים גם במוזיקה. ואולי הרבה אנשים מחפשים אותו. אולי זו הסיבה שאנשים נרגעים מהמוזיקה הזאת. יש בה משהו מרגיע וזה יכול להתחבר איך שהוא לג׳אז. וזה מה שקרה לי. ככה שני המישורים האלה התגבשו, ואני מחפש.

עמיקם קימלמן: קודם כל אני חושב, גם בעקבות הדוגמאות שכל החברים פה נותנים על מוזיקה שנקראת ׳ישראלית׳, ברמה האישית שלי, אני לא מוצא בה ישראליות. אני מנסה לחפש, לנסות לכתוב פה - אם אתה אומר דוד זהבי או אריק איינשטיין. אריק איינשטיין לצורך העניין זה רוק פופ בריטי עם מילים עבריות. בכלל בכל הנושא של מוזיקה ישראלית, מחברים את המילים לטקסט ועושים מזה מקשה אחת וקוראים לזה מוזיקה. בוא רגע נוריד את המילים ותראה שההשפעות המוזיקליות רובן או חלקן באות מהמזרח: תורכיה, מצרים, מרוקו, למשל, מצד אחד; מצד שני השפעות מערביות: רוק, פופ, **רולינג סטונס** והרוסים למיניהם. זאת אומרת היו ניסיונות כנעניים פעם, מודאליים כאלה או אחרים, שלא השתרשו. היום מנסים להחזיר אותם באיזה אווירה של נוסטלגיה ועושים ערבים כאלה. אבל הם באמת לא תפסו. אבל למוזיקה ישראלית לא מצאתי זהות. אני מחפש את ההרמוניה, את המלודיה, ואני אומר: רגע, אתה יודע מהי מוזיקה אירית. יש לה מעין חותמת ברורה מקצבית של שימוש במודוסים ספציפיים או בשימוש הרמוני מסוים, במניירה [באופן ביצוע], במשקל. עכשיו הג׳אז. הג׳אז בעיני הוא ביטוי אישי. אני לא חושב שצריך להפוך את הג׳אז למשהו קולקטיבי. זאת אומרת, כל אחד מוצא את הפלטפורמה שלו להתבטא. לא צריכה להיות מטרת על־ישראלית של מוזיקאי הג׳אז לנסות לייצר חותמת מוזיקלית של ג׳אז ישראלי מפני שכל אחד יש לו משהו אחר להגיד. גם פה בשיחה כל אחד אומר משהו אחר. ולמרות זאת אנחנו עדיין ישראלים ועדיין אנחנו מדברים ברמת האינדיווידואל. בג׳אז במיוחד, כשיש לך חופש ויש לך כמעט הכול, אני אומר כמעט, כמעט הכול בסדר. זאת אומרת, לא משנה אם יש לך סאונד כזה או סאונד כזה. למשל במוזיקה קלאסית יש סאונד לגיטימי לחליל. זאת אומרת אתה לא יכול לנגן כמו **ג׳טרו טול** ואיאן אנדרסון...

אלברט בגר: היום דווקא כן.

עמיקם קימלמן: לא משנה.

אלברט בגר: לוצ׳יאנו בריו כתב...

עמיקם קימלמן: יש ניסיונות, אבל בוא נאמר שיש סטנדרט. יש סטנדרט.

מיכאל וולפה: אבל עמיקם, זה לא. אין היום מצב... אני, לפחות בהתרשמות שלי, היום אנשי ג׳אז שאני עובד אתם הם הרבה יותר חמורים וקפדנים בטעם שלהם ובהגדרה של מה טוב או לא מכל הקלאסיקנים שאני עובד אתם.

עמיקם קימלמן: לא, רגע, אין ויכוח. אני רוצה להגיד משהו אחר, אני לא מתווכח. אני אומר סתם כדוגמה. כמספר הסקסופוניסטים בעולם, מספר הסאונדים שהם

מוציאים. הצליל האינדיווידואלי שלהם - כמספר האנשים שמנגנים ג'אז. נכון, יש אסכולות.

מיכאל וולפה: אבל גם אם יש לו צלילים אינדיווידואלים, אם אין לו 'גרוב',[12] אתה לא תקרא לו ג'אזיסט.

עמיקם קימלמן: רגע, אבל 'גרוב' זה גם מילה כללית שאומרת תשמע, מי שמנגן סלופי [sloppy], מי שאין לו 'טיים' [time, קצב], מי שאין לו 'לידרשיפ' [leadership], נגינה של 'לידר' בתוך הדבר הזה, אז הכול נמרח. לא משנה אם זה ברוק ואם זה בקלאסי, אתה צריך שתהיה לך נוכחות. ה'גרוב' מבחינתי זה הנוכחות הזאת, ה'סטייטמנט'. בג'אז אתה ממוקד ואתה יודע מה אתה רוצה ואתה אומר מה שאתה רוצה. לכן אני מנסה להגיד: בג'אז האינדיווידואל חוגג, ולא הקולקטיב. האינדיווידואל אומר מה הוא רוצה.

אברהם קביליו: מה שהוא מרגיש.

עמיקם קימלמן: והוא יכול להגיד את זה בכל שפה שהוא רוצה, זאת אומרת בכל חיבור של מטבעות לשון או איזה 'פרייזינג' [phrasing][13] מסוים וכו', ונכון שהיום גבולות הג'אז היטשטשו ברמות כאלה, שמה שרוב העם קורא 'ג'אז קל', אנחנו מכירים את זה, 'תביא לי ג'אז קל', שהוא נגמר בגלן מילר [Glenn Miller] פלוס מינוס...

אלונה שגיא־קרן: במקרה הטוב.

עמיקם קימלמן: הוא ערב רב של הכול. והערב רב הזה לאט לאט מאבד זהות. הגדולה של הג'אז היא שהוא אוניברסלי, זאת אומרת הוא שפה עולמית. בעיני זו לא שפה מקומית, והעובדה שאתה יכול להתחבר עם כל נגן בעולם - אתה יכול להיות אמריקני שמנגן עם נורבגי, שמנגן עם הודי, שמנגן עם ישראלי, וכולם מדברים את אותה שפה, בעצם. כולם מבינים אחד את השני. יש להם את היכולת הזאת, והם נולדו במקומות אחרים והם שמעו אריק אינשטיין והם שמעו את לא יודע מה, את נוגרו. וכולם מתחברים לאירוע, ויש שיחה נהדרת כמו זו שיש כאן, ואחר כך הם הולכים לדרכם. וזהו, זה מה שקורה. ככה אני רואה את זה.

נחום פרפרקוביץ': ואולי אני מנגן סאשה ארגוב.

עמיקם קימלמן: גם סאשה ארגוב בסדר.

ארז ברנוי: אבל עדיין, אני בכוונה לוקח דוגמה קיצונית, מכיוון שהוא מתאים לדוגמה, לא בגלל שהוא לא נמצא כאן. זה שכולם יכולים לנגן עם כולם, זה לא אומר שכל אחד כותב מוזיקה ומנגן אותה עם האנשים ה'פייבוריטים' שלו. זה כמו שאתה יכול לזהות במוזיקה של יאן גרברק [Jan Garbarek], ואני זורק דוגמה מאוד ספציפית ומובהקת, אתה יכול לזהות את היער הנורבגי

12 'גרוב' היא התחושה הקצבית שאותה מתאימים הנגנים לקטע המבוצע.

13 אופן הגשת פראזה מוזיקלית מבחינה קצבית, דינמית וארטיקולטיבית.

ואלמנטים נורדיים. אתה יכול לשמוע את האפלה, אתה יכול לשמוע את הקדרות...

מיכאל וולפה: את הקתוליות.

ארז ברנוי: יש דברים שאפשר לשמוע. כך אתה יכול לשמוע, ואני בכוונה אזרוק דוגמה לא של מישהו שנמצא פה כי זה נוח יותר גם פוליטית אולי, אבל דני זמיר, זה יכול להיכתב כאן. אני לא חושב שהמוזיקה של דני זמיר יכולה להיכתב לא במצרים ולא באירופה ולא בלפלנד ולא בשום מקום וגם לא בניו יורק. זאת מוזיקה ישראלית עם אלמנטים ג׳אזיים מובהקים ואי־אפשר לקחת את זה ממנה. אז יש דברים שהם ישראליים. אפילו שהמבנה ההרמוני כבר הומצא והמבנה ה׳גרובי׳ הומצא, השילוב ביניהם לבין הסופרן סקסופון בנגינת דני זמיר לבין המנגינות שהוא בוחר לבין סדר ה׳פיצ׳ים׳ [pitches][14] שהוא בוחר, הוא ישראלי.

מיכאל וולפה: גם עומר קליין.

ארז ברנוי: ועוד הרבה כאלה. היום יש ז׳אנר חדש של צעירים יותר מאתנו, שעושים את זה בצורה ברורה ומדויקת מאוד כי הם כבר מושפעים מדברים שנעשו קודם.

עמיקם קימלמן: אבל המבחן של הדבר הזה הוא שאם אתה לא יודע מי זה, אתה שם את זה ברדיו, שם דיסק, לא משנה מה. האם אתה יכול לשים את האצבע ולהגיד זה...

ארז ברנוי: בעיני כן.

אלברט פיאמנטה: אפשר. אפשר. ועוד איך. ועוד איך.

ארז ברנוי: אבל בין דניאל זמיר לבין בוא נגיד - בכוונה אני לוקח מישהו שמנגן עם השפעות יותר אמריקניות - זה עניין של תמהיל, של כמה אחוזים. יש לך שייק מסוים שבו יש המון אלמנטים, נגיד אצל יובל כהן, אולי, ואל תיקח את זה באופן אישי, יש בקשת הצבעים, הצבע הישראלי, אולי, הוא מינורי יותר. אבל זה לא אומר שהוא לא שם. אבל אנחנו לוקחים דוגמה מוחשית וקיצונית מאוד.

אברהם קביליו: הדיסק האחרון?

ארז ברנוי: אומרים לי כל הזמן - יש לי שיר שנקרא ׳העמק׳. אומרים לי: וואי, זה כזה שיר ישראלי. אני לא שמתי לב שהוא ישראלי.

עמיקם קימלמן: אתה קראת לו ׳העמק׳. ואם היית קורא לו עכשיו ׳מכונות התעשייה׳?

אברהם קביליו: אם היית קורא לו Valley זה היה אחרת.

ארז ברנוי: אל תשאלו אותי אלא את מי שמאזין. לדעתי אפשר לזהות.

אלונה שגיא־קרן: יש שיר שנקרא ׳עמק׳ שחיבר מארק לברי. זה שיר מודאלי.

עמיקם קימלמן: כן, אבל פה, ארז, סליחה, אתה מדבר פה על השיר. אני בכלל מדבר על הנגינה. המהות או עיקר ה...

14 סדר הצלילים שבו בוחר נגן הג׳אז, במיוחד בזמן אלתור, יוצר מארג חדש בכל פעם.

נחום פרפרקוביץ': אבל הג'אז עבר תהפוכות.

עמיקם קימלמן: המשקל העיקרי בתוך הג'אז זה שיר ועוד עשר דקות של אלתור. דקה ומה. מה קורה פה עכשיו, בחלק הזה...

אלברט פיאמנטה: זה מה שחשוב.

עמיקם קימלמן: שם זה עצם העניין.

נחום פרפרקוביץ': אבל הג'אז עבר תהפוכות.

ארז ברנוי: לא השיר. השיר הוא רק פלטפורמה שמקפיצה אותך. עכשיו לך על...

נחום פרפרקוביץ': יש מה שנקרא חוקים, חוקים של הסגנון. הג'אז עבר תהפוכות. פעם זה היה ג'אז, אחר כך נהיה ג'אז עם אלמנטים של מוזיקה קריבית, אחר כך היה עם אלמנטים של מוזיקה מודרנית, ואחר כך היו יותר ויותר אלמנטים של מוזיקה אחרת, אחר כך זה היה פיפטי־פיפטי ואחר כך בהדרגה התפתחה מוזיקה עם אלמנטים של ג'אז. מוזיקה עם אלמנטים של ג'אז יכולה לספוג כל צביון של כל אזור וכל צד אתני. בדיוק כך. וזה מה שקורה היום. בגלל זה לזהות...

יובל כהן: מה שעמיקם אמר על חלק האלתור חשוב מאוד. עכשיו יש תופעה - אם אני נחשב בחדר הזה צעיר, אני נחשב זקן להרבה מאוד אנשים, לדורות של אנשים שהם בתחילת שנות העשרים שלהם. הם קוראים לה 'פלאפל ג'אז'. כך קוראים לזה הצעירים, והם אוהבים את זה. עכשיו זה 'טרנד'. כאילו כל אחד בתקליט או ב'גיג' [gig],[15] נגיד, ונגיד שיר ישראלי. קחו איזה משהו.

ארז ברנוי: רק במאמר מוסגר, 'פלפל ג'אז' התחיל כ-term שלילי נגטיבי ניו־יורקי. ג'ייסון לינדר, אני בכוונה זורק את שמו, oh you, all again with all this falafel jazz. זה התחיל נגטיבי. הוא התכוון לעומר אביטל ולכל החבר'ה שמנהיגים שם 'טרנד'. אני לא חושב שהוא שלילי. חס וחלילה. אבל יש טרנד כזה.

מיכאל וולפה: גם הג'אז התחיל בתור מילה ביקורתית.

יובל כהן: זה די מעניין שאנשים עושים את זה, כי כך קרה גם למוזיקת המחזמר. אפשר לקחת גם חווה אלברשטיין ולנגן את זה, אבל מה שאתה אומר עמיקם זה ממש נכון. מה קורה, אוקיי, אז ניגנו 'אחכה לך', את ה־head.[16] 100 אחוז. מה קורה אחרי זה? זה עדיין יהיה ישראלי? זה עדיין יהיה חווה אלברשטייני או שזה יעוף להיות כמו, אתה יודע, אתה יכול three harmony ויש לך Giant Steps[17] על אותו דבר.

אלונה שגיא־קרן: אם זה יהיה חווה אלברשטייני זה לא יהיה ג'אז.

אלברט פיאמנטה: אז בשבילי, אם באלתור אתה מזהה אלמנטים ישראלים, רק אז אפשר לקרוא לזה ג'אז ישראלי. אחרת אלה עיבודים לשירים ישראלים עם יציאה להרפתקה ג'אזית.

15 מילת סלנג להופעה מוזיקלית, לרוב של ערב אחד, שעבורה נשכרים נגנים.

16 השיר עצמו, שהוא הנושא המוזיקלי.

17 קטע ג'אז הידוע במורכבותו מאת ג'ון קולטריין.

אלונה שגיא־קרן: יכול להיות א־ל־קולטריין.

אלברט פיאמנטה: כן.

אלברט בגר: אני רוצה להגיד בהקשר הזה, אם אלברט פיאמנטה מדבר, אז אני למשל ראיתי אותך פעם אחת מנגן, ואני לא אשכח את זה. ראיתי אותו מנגן, וניגנת ׳אקווינוקס׳ [Equinox].

אלונה שגיא־קרן: של קולטריין.

אלברט בגר: והוא ניגן ׳אקווינוקס׳ בצורה, אני מתחיל להגיד ׳ישראלית׳. למה? כי זו הפעם הראשונה ששמעתי סוג כזה של סאונד. אוקיי, שמעתי את קולטריין דרכו, אבל מצד שני שמעתי משהו מזרחי. שמעתי איזה מניירות הוא עשה, כל מיני אלמנטים שהוא השתמש בהם, שאני חושב שזה פחות או יותר גם השפה שלו. שהוא מקפיד להגיד אוקיי. נכון אני מנגן ׳אקווינוקס׳, אבל ל׳אקווינוקס׳ יש משמעות אחרת לגבי. ואני עושה לזה טרנספורמציה. אפרופו האלתור. התמה [הנושא] יהיה ׳אקווינוקס׳. באותה מידה זה יכול היה להיות...

עמיקם קימלמן: חווה אלברשטיין.

אלברט בגר: כן, חווה אלברשטיין. אבל בצד הזה של האלתור הוא הכניס פיאמנטאיות בדואית עם השפעות ישראליות, ערביות. האדם הוא תבנית נוף מולדתו. זאת אומרת, אם אנחנו מדברים על מה זה ג׳אז ישראלי, אז לדעתי, אני חי פה, אני נושם את האוויר של המדינה הזאת ובשבילי זאת המשמעות. איפה זה מתבטא? כשאתה שואל אותי במיקרו של זה איפה זה מתבטא, אני לא יודע. זה הוליסטי; זה מטפיזי אפילו. אני מתייחס לדברים האלה בצורה כזאת. אתה חי פה, אני חי על שפת הים, אז בשבילי הג׳אז שלי זה שחפים וים, זה סערות.

יובל כהן: כן, אבל שחפים וים יש גם בקליפורניה.

אלברט בגר: ברור. שחפים וים בישראל. זה מה שאני מרגיש.

יובל כהן: אז זה לא רק הים, זה גם המוזיקה הישראלית.

אלברט בגר: זה הכול יחד.

עמיקם קימלמן: זה קצת רומנטיקה. אתה עושה קצת רומנטיזציה של הדבר הזה.

אלברט בגר: אני רומנטיקן, אחי.

מיכאל וולפה: עמיקם, אני רוצה לשאול אותך משהו, כי זה חסר לי מהדיון קודם. אתם אמרתם שכשהקימו את בית הספר לג׳אז בתל אביב, זה לא היה ג׳אז. אני רוצה לדעת אם במקומות אחרים היו בתי ספר לג׳אז או שגם לא.

עמיקם קימלמן: לא.

מיכאל וולפה: בעצם היכן היתה הוראת ג׳אז מסודרת? לואי ארמסטרונג לא למד בבית ספר לג׳אז.

נחום פרפרקוביץ׳: בשנת 45׳ נפתחה בג׳וליארד [Juilliard] המחלקה הראשונה ללימוד ג׳אז. זה היה סיפור מעניין. האחראי לכך היה ג׳ון מהגן [John Mehegen]. הוא

היה גם מורה של ביל אוונס [Bill Evans] זמן מה. אחרי שנגמרה מלחמת העולם השנייה היה מפגש בין כמה מהמורים של ג׳וליארד וכמה נגני ג׳אז לג׳ון מהגן. היה לו רעיון להכניס את זה לאקדמיזציה מסודרת. אגב, הראשונים שהתחילו ללמד ג׳אז בבתי ספר לא היו אמריקנים אלא בגרמניה בשנות העשרים, מתברר. כנראה הם היו הראשונים. אבל בארצות הברית אחרי סיום המלחמה, הוא התחיל לדחוף את הרעיון לפתוח בית ספר או לפחות מחלקה, כמו שהיה אצלנו, באקדמיה בירושלים, מחלקה, לא פקולטה. במפגש אמרו אנשי הג׳אז: אלה האקדמאים, הנפוחים, הפרופסורים לכינור ופסנתר. ואלה אמרו: ג׳אז - מה יש פה ללמוד? כוס קוניאק, סיגר בפה, לשתות, וקדימה, לנגן. זאת היתה ההסתכלות הראשונה. ב־1945 נפתחה המחלקה הראשונה בג׳וליארד, שנתיים אחרי זה נדמה לי...

ארז ברנוי: נסגרה.

נחום פרפרקוביץ׳: בית שילינגר נפתח ב־1947.[18] היו כמה בתי ספר כאלה.

אהרל׳ה קמינסקי: אתה לא היית בהקדמה, אנחנו מתעסקים בהיסטוריה של ג׳אז בישראל.

עמיקם קימלמן: אני רק רוצה לענות לך. היום אנחנו חכמים, להגיד לימודי ג׳אז. אז כשאמרו שזה לימודי ג׳אז, זה היה לימודי ג׳אז. זאת אומרת אף אחד לא אמר שזה לא לימודי ג׳אז. היום כשאתה רואה.

מיכאל וולפה: היה חשוב להבין את זה.

עמיקם קימלמן: אז הם קראו לזה ככה. היום כשאתה נכנס בג׳אז לקומפוזיציה ואתה נכנס לניתוח ואתה נכנס להרמוניה ואתה נכנס לשפה ולהיסטוריה וכל מיני דברים כאלה. אבל אז זה היה השיא. זאת אומרת אמרת ׳ג׳אז׳ ואחרי זה ׳יאללה׳, מה שנקרא. ׳יאללה׳. ג׳אז ו׳יאללה׳. ואנשים קנו את זה כי זה נשמע טוב, והם חשבו שהם מנגנים ג׳אז ואחר כך הם באו לנגן ג׳אז וראית שבעצם לא קורה כלום. כי הם ידעו את השיר הזה, ׳הפילון׳ (שר), וזה היה שיא הג׳אז שהם יכלו לנגן. אתה מבין? מה ג׳אז פה בעצם? מניירה מסוימת, איזה תחושת שמיניות אחרת?

אהרל׳ה קמינסקי: גם ׳הפנתר הוורוד׳.

עמיקם קימלמן: גם ׳הפנתר הוורוד׳. זאת אומרת, כל דבר שתחושת השמיניות שלו היא ׳סווינגית׳, מה שנקרא non-even eighths, זה היה ג׳אז. אז הרבה קלאסיקאים, וזה אופייני, אומרים: מה הבעיה, אני גם מנגן ג׳אז [מדגים בשירה מקצב בסיסי של שמיניות סווינג],[19] ובזה נגמרת הג׳אזיות כשזה בכלל דבר קומפוזיטורי, זה דרך חיים, זה משהו הרבה יותר עמוק, שאצל האמריקנים כבר היה. היה להם את זה בתוך הסיסטם [system, המערכת]

18 בשנת 1945 נפתח בבוסטון בית שילינגר בידי אחד מתלמידיו של שילינגר, Lawrence Berk, ושם בית הספר שונה ל־Berklee School of Music ב־1954.

19 נטול תחושה ג׳אזית.

וכשהם מיסדו את זה, שילינגר,[20] אלה כבר באו עם מטען מטורף. ופה קוסלה הביא כמה שירים מכמה חוברות ובזה הוא גמר את הסיפור.

אהרל׳ה קמינסקי: אני חייב להגיד משהו. קודם כול בלי קשר לזה אני רוצה לתת קרדיט גדול לאלברט פיאמנטה. אבל לפני זה אני רוצה להגיד: כולנו בשלב הראשון מנסים להיות קודם כול אמריקנים. כשאנחנו לומדים ג׳אז, קודם כול מנסים להיות אמריקנים. כשהגעת לשם, אז אתה מתחיל לחפש עוד דברים והדברים הטבעיים זה מה שיש סביבך, וזאת ההשפעה שיש עלינו בדרך כלל. וכמו שעמיקם אמר זו מוזיקה אישית וכל אחד מוציא את זה איך שהוא רוצה והמוזיקה הכי אישית שיש זה ג׳אז.

עכשיו אני רוצה לתת קרדיט לאלברט פיאמנטה. אתה דיברת על הצורה שהוא אלתר. אלברט מגיע לו קרדיט ענק בנושא הזה. כבר בשנות השישים הוא כל הזמן חיפש חיבורים של ג׳אז עם מוזיקה ערבית. אני זוכר שהיה לו הרכב שנקרא פינג׳אז. הם הופיעו דרך אמנות לעם עם שירים ישראליים וג׳אז, והיו חוטפים מכות בכל מיני מקומות. פעם ככה היה: כשהופיעו בישראל השלישית היו חוטפים מכות. גם אני קיבלתי, עם אריק איינשטיין. אבל לא ניכנס לזה עכשיו, זה לא קשור. הגענו מ׳ישראל היפה׳ אל ישראל השנייה, אל מקומות כמו יבנה, שלא לדבר על דימונה ועל קרית שמונה, כל המקומות האלה. הנהג היה צריך לשמור על האוטו שלא ישברו את החלונות והיה נוסע למקום אחר. הוא היה בא לאסוף אותנו אחרי הופעה עם אריק איינשטיין שבה היו זורקים עלינו דברים, סיגריות בוערות.

יובל כהן: באמת? אשכרה?

אהרל׳ה קמינסקי: כן. זה היה ככה. זה פשוט היה ככה. זה נגמר, לקראת סוף שנות השבעים זה נגמר, אחרי שהתחילו לבנות מתנ״סים בכל המקומות, ופתאום...

טוביה פרילינג: אז הם התחילו לטפס על פרס. אז ירדו מכם.

אהרל׳ה קמינסקי: לא לא. אני זוכר איך זה נגמר. זה לא לענייננו, אז אני לא רוצה להיכנס לזה. אבל אלברט באמת ניסה, ואני זוכר שעבדנו על כל מיני דברים והוא היה אומר לי: ׳בוא תשמע, תשמע מוזיקה סודאנית, וזה׳... אלברט כל הזמן חיפש חיבור לסביבה הזאת. וגם **סדנת הג׳אז**, שבהתחלה הייתי חבר בה, ג׳רי גרבל הקליט בה כי אני הקמתי את **הפלטינה** וג׳רי החליף אותי **בסדנת הג׳אז**. גם שם היו דברים בעצם שירים ישראלים, שירי יידיש, כל מיני דברים כאלה...

עמיקם קימלמן: ׳מזרה ישראל׳, אני זוכר.

אהרל׳ה קמינסקי: כן. אבל חיפשנו כל הזמן, אז זה לא היה פופולרי. היום זו ׳מוזיקת עולם׳. היום זה ׳טרנד׳. אבל אז התעסקנו עם זה כל הזמן, ובעיקר בזכות אלברט.

אלברט בגר: אתם התחלתם את זה.

20 הכוונה ל־Joseph Schillinger.

נחום פרפרקוביץ׳: המצב שלי היה מאוד מעניין. אני למדתי ג׳אז כמו רומן וכמו רבים כמו ירוסלב יעקובוביץ׳ כדרך מחאה נגד הממסד. במצב כזה בן אדם בונה לעצמו micro climate. סוגר את עצמו במוזיקה שהוא רוצה לשמוע, לא רוצה לשמוע מוזיקה ממסדית, לא מוזיקה צ׳כית, לא מוזיקה רוסית, לא מוזיקה כזאת, לא מוזיקה אחרת. אמריקה זה פה, זאת אומרת בבית. זה ה־micro climate. זה היה מביא למצבים מדהימים שהאמריקנים בכלל לא יכולים להבין את זה, שבאיזה עיר קטנה בסיביר, בעיר תעשייתית, יש סקסופוניסט שמנגן יוצא מן הכלל אבל עם תקליטים. אין לו עם מי לנגן. זה היה מצב רגיל. במצב כזה משתדלים להיות כמה שיותר אמריקנים בפרטים הקטנים ביותר. מה שאני לא לקחתי, עברתי את כל הסגנונות. התחלתי מדיקסילנד. התחלתי בסדר בלי בית ספר ׳ברקלי׳. את מי שמעתי? את סידני בשה. אף אחד לא ניגן בסגנון הזה, אולי היה אחד מפורסם בלנינגרד, ממש גאוני, אבל נעזוב את זה. קניתי קלרינט זול, למדתי לבד לנגן ויברטו של עז.[21] הוויברטו שלו עשה לי עם כל הקישוטים היה מנגן ממש בסגנון של כינור שהוא העתיק לסופרן [סקסופון סופרן].

אלברט בגר: נכון. זה כינור. הוא מתייחס לזה ככינור.

נחום פרפרקוביץ׳: אוקיי. אז ניגנתי כמה שיותר מדויק. אחר כך התחברתי עם החבר שלי שאחר כך נהיה סקסופוניסט קולטרייניסט מס׳ 1 בברית המועצות, ואדים ודלו. הוא הכיר אותו בניו יורק. אז גדלנו ביחד. היינו מה זה מדויקים - קולטריין ו־Lydian Concept.[22] ממש עשינו את בית ספר ׳ברקלי׳ אצלו בדירה. עליתי ארצה. רומן היה אותו סיפור רק ענף מלנינגרד. אני מריגה. אז המשכנו בזה ועבדנו, גידלנו תלמידים, ובהדרגה גם אחרי ההופעה של **הפלטינה** בניו יורק, התחלתי לשמוע דעות שציפו למשהו שונה מהמוזיקה שניגנו. את המוזיקה הזאת שמעו מהרבי הנקוק [Herbie Hancock], זה היה בשנת 1974. שמעו מהרבי הנקוק, שמעו ממהווישנו אורקסטרה [Mahavishnu Orchestra], זאת אומרת המטרה שלנו היתה להשתוות לאמריקנים. לא להיות פחות טובים. והוכחנו את זה. יש בזה איזה שהוא ערך, אבל זה שלב שצריך לעבור אותו וללכת הלאה. ללכת הלאה זה לחפש דרך ייחודית. עכשיו מה קרה? הקלטת הג׳אז הראשונה המשמעותית ביותר של הפלטינה עם התזמורת של זוזו מוסא הלכה לאיבוד. אתם שמעתם את זה, את ההקלטה? מי שמע את זה, את ההקלטה הזאת? היתה תכנית שנקראה ׳קונטרסטים׳ והיו שם שתי להקות. להקת **הפלטינה** ולהקת **כוורת**, שהבסיסט שם היה **בהפלטינה**.

אברהם קביליו: אלון אולארצ׳יק.

21 נחום מתאר פה את צליל הוויברטו המהיר שאפיין את נגינתו של בשה בקלרינט ובסקסופון סופרן.

22 הכוונה לתאוריית הג׳אז של המלחין ג׳ורג׳ ראסל (George Russell) על פי ספרו Lydian Chromatic *Concept of Tonal Organization for Improvisation,* Concept Publishing, New York, NY, 1959

נחום פרפרקוביץ׳: כן. ושני ההרכבים הקליטו עם **התזמורת של זוזו מוסא.**

אהרל׳ה קמינסקי: הקטע של **כוורת** נשאר.

נחום פרפרקוביץ׳: נשאר ומשמיעים אותו, של **הפלטינה** - נמחק.

אלברט בגר: אני מכיר את הקטע הזה. (שר)

נחום פרפרקוביץ׳: נכון. נכון. כן כן, זה זה.

אהרל׳ה קמינסקי: זה קטע של **כוורת**, אבל אנחנו גם הקלטנו.

נחום פרפרקוביץ׳: אבל מה שאנחנו הקלטנו זה היה דבר ראשון.

אהרל׳ה קמינסקי: אנחנו הקלטנו שם קטע עם התזמורת. כן.

נחום פרפרקוביץ׳: זה היה הדבר הראשון שהֶרֶב אלפרט [Herb Alpert] עשה את זה הרבה יותר מאוחר עם ׳ספיין׳ [Spain],[23] של **הקונצ׳רטו דה ארנחואז** [Concierto de aranjuez] הוא עשה הקלטה עם תזמורת ערבית. ממש (שר). עם תזמורת ערבית. זה היה כבר בסוף שנות השבעים. בעצם אנחנו היינו במובן מסוים חלוצים של זה. והדבר החלוצי הזה הלך לאיבוד. רק אחר כך, מתוך הצעירים, התלמידים שגדלו בהדרגה, התחיל לבצבץ משהו ממש ישראלי. בהתחלה אפשר היה להגיד, ה׳פוריסטים׳ [הטהרנים] שבינינו היו אומרים: הם מעוותים, הם לא למדו טוב את יסודות המלודיה, ו־blue note זה לא blue note. זה נשמע, הרבעי טונים של המאקאמים לפעמים יותר מזרחי מה... אבל בדיוק הנקודות האלה, הדברים הקטנים כאילו, הם קובעים את ה׳ארומה׳ המקומית. אחר כך זה התגבש בהדרגה גם לצורת חשיבה.

בסופו של דבר פה מדובר על שני דברים: צורה ותוכן. צורה של ג׳אז ותוכן מקומי. אין ספק שתוכן מקומי פה הוא כל כך חזק, אני כל כך אוהב לשמוע את הצעירים כשאני שומע אותם גם ברדיו וגם ב׳רימון׳. אני שומע שזה כל כך ישראלי. גם הסאונד ישראלי, וגם לסקסופוניסטים היום יש סאונד ישראלי ובשום פנים לא אמריקני. זה ממש שונה מאירופים ומהאמריקנים. גם בארצות הברית אנחנו מבדילים בין סקסופוניסטים; בטח אתם מכירים. אלה שבשיקגו יש להם סאונד אחד, בניו יורק יש להם סאונד אחר, בלוס אנג׳לס סאונד אחר. אפילו ברמה המקומית יש. ופה טמונים ההבדלים. הצליל זה תרבות. מי שרוצה ללמוד צליל אמריקני - בבקשה. הוא צריך ללמוד תרבות אמריקנית כדי להתחבר עם התרבות, אבל ברמה של שפה ומבטא וספרות וקולנוע והכול. מי שאוהב את זה - בסדר גמור. אבל לנו יש מקורות שלנו שהם לא פחות מכובדים ולא פחות טובים מהאמריקנים. אנחנו לא צריכים ג׳אז אמריקני במובן הזה. לא מה שאמר מאיר עוזיאל או הסופר שהיה חבר של בילי הולידיי [Billie Holiday], יורם קניוק. הוא לא מכיר בג׳אז ישראלי, באופן עקרוני. דיברנו אתו. ישבנו, אני, ריקי מנור

23 קטע ידוע של Chick Corea, שבהקדמתו מצטט מן הפרק השני של הקונצ׳רטו לגיטרה, *Concierto de aranjuez* של המלחין הספרדי Joaquin Rodrigo.

והוא, ישבנו כי ריקי גילתה הקלטה בדיסק של בילי הולידיי שבזמן שהיא שרה שם היא מדברת בטלפון בעברית. שנת 1951. פתאום שמעה את זה, חברה שלה שרה דיסקין. הוא פשוט שולל קיומו של ג׳אז ישראלי. גם מאיר עוזיאל שולל את זה. בסדר. אבל האמריקנים לא יכולים לעשות מה שאנחנו עושים. לנגן הורה בשביל מתופף ג׳אז אמריקני מקצועי זה בעיה. לא טכנית אלא בעיה של feel.

אלברט פיאמנטה: מנטלית.

נחום פרפרקוביץ׳: כן. בעיה תרבותית. אז מבחינה זאת ג׳אז ישראלי קיים ועוד איך, והוא נהיה יותר ויותר ישראלי, לעומק.

אלברט פיאמנטה: אני חושב שבשביל שיהיה ג׳אז ישראלי לא מספיק שעושים עיבוד למנגינה ישראלית עם הרמוניה מודלית, ובג׳אז יש הרמוניה מודלית, אבל טיפוסית. זה לא מספיק, כמו שאמרתי קודם. זה כל השפה של האלתור. כי העיבוד כבודו במקומו מונח, אבל זה לא המהות של הג׳אז. ואני קצת מאוכזב. אני, בלי רצון להתוות דרך, התחלתי לנגן לפני 1970 רבעי טונים בסקסופון כדי לנגן מוזיקה ערבית. אפילו הבאתי לכאן סקסופון שהוספתי לו רבע טון חשוב שאי־אפשר בשום אופן להפיק באצבוע אחר. לא ראיתי שמישהו הרים את הכפפה, וזה נורא חבל. הייתי מצפה לא רק מישראל. שיעשו את זה גם ביוון ובתורכיה.

נחום פרפרקוביץ׳: אלברט, לא בטוח שאתה צודק. שמעתי הקלטות של מוזיקה מזרחית שבהן מנגנים סקסופוניסטים ששומעים שהם מנגנים גם ג׳אז. אני לא יודע שמות, אבל בהחלט יש השפעה.

אלברט פיאמנטה: אני שמח לשמוע, אבל לא ישראלים. מי?

נחום פרפרקוביץ׳: להפך. להפך.

גדעון כ״ץ: אלברט, בשבילך ישראלי זה בעיקר המקום הזה? זאת אומרת הארומה המזרחית?

אלברט פיאמנטה: כן. בגדול, דעתי היא שכל מה שנעשה בישראל בכל אמנות שהיא, אפילו אם זה נעשה בידי ישראלי בפריז, זה ישראלי. בשביל לזהות שזה ישראלי ולתת לזה ציון של ישראלי במושגים ׳מדעיים׳ צריך שבאלתור, ביצירה, ישמעו שיש משהו ישראלי, אלמנטים ישראליים...

נחום פרפרקוביץ׳: אלברט, כבר עשינו את זה ביחד.

אלברט פיאמנטה: אחרת זה לא ישראלי.

עמיקם קימלמן: אבל ישראל עצמה עוד לא התגבשה. אז כאילו מה רוצים? ישראל עצמה עוד לא יודעת מי היא בכלל. מה אנחנו בדיוק? אנחנו מושכים לכל הכיוונים.

נחום פרפרקוביץ׳: עשינו יחד, ניגנו יחד כבר. אתה זוכר שישבנו על תערובת האלמנטים בתוך אלתור? ממש ישבנו על זה.

עמיקם קימלמן: הכול עוד לא הגיע. צרפתים זה צרפתים. אין מה לעשות. הם אוכלים בגט בבוקר. פה עושים כל מיני. מנגבים חומוס מצד אחד ואוכלים סלטים אצל

רביבה וסיליה מצד שני. זאת אומרת, מי הם בכלל? מי? אז איך...

אלברט בגר: הייתי רוצה להציג נקודה משמעותית, לדעתי, גם מבחינת ההיסטוריה, כי אנחנו מדברים גם על היסטוריה. אני חושב שהיה פה מפץ היסטורי גדול, ואנחנו קצת לא נוגעים בזה. המפץ הגדול לדעתי קרה ב־1985. וזה קדם לו סדרה של קבוצת מורים שנסעו, גילו את בית הספר ׳ברקלי׳, ונגיד אתה פונה לנחום פרפרקוביץ׳ דיברת על זה שלא היית ב׳ברקלי׳ אבל היתה קבוצת ישראלים שלאט לאט פה ושם התחילו לשמוע את המילה ׳ברקלי׳. אני זוכר. ונסעו וחזרו. ושם קרה משהו משמעותי. הם מדברים על חינוך לג׳אז, כי בעבר אם רצית ללמוד לנגן סקסופון, הלכת במקרה הטוב לאלברט פיאמנטה, במקרה הפחות טוב לכל מיני כאלה שלימדו אקורדיון, חליל, חלילית, קלרינט, ועל הדרך גם סקסופון. לפחות כך היה בקרית אתא. בתל אביב זה היה פריווילגיה להגיע לאלברט, וכן הלאה. אבל בין 1980-1985 היה תהליך של מפץ חד־משמעי. אני לא אשכח שבא חבר שלי ואמר לי: שמע, פתחו בית ספר לג׳אז בתל אביב, ואני נרשמתי. ולא צריך בגרות. ואני לא היתה לי בגרות. אמרתי: וואלה, לא צריך בגרות? כי רציתי ללכת לאקדמיה, אמרו לי תשמע, אין לך מתמטיקה, אין לך אנגלית, אין לך זה, ראיתי את עצמי עם הדיסלקציה שלי עכשיו מתמטיקה, אנגלית וכל זה, לא מתאים, ולא נרשמתי ללימודים. הוא הציל אותי. הוא אמר: נפתח בית ספר, קוראים לו ׳רימון׳, והגיעו כל מיני אנשים. יש שם גורי אגמון אחד ואילן מוכיח אחד, וגיל דור, והחבורה, החבר׳ה האלה, עמיקם עוד לא היה. אבל את עמיקם, אני חייב להגיד, אתה [פונה לעמיקם קימלמן] היית גם מקור של השפעה עלי. עמיקם היה מנגני הג׳אז הראשונים שראיתי לייב [live]. את להקת **הפלטינה** ראיתי בטלוויזיה. אבל אותו בשנות השמונים המוקדמות, כשהוא חזר מ׳ברקלי׳, עם מין סקסופון כזה של יאן, היית [פונה לעמיקם] מנגן על curve כזה של יאן...

עמיקם קימלמן: לפחות מישהו זוכר את זה...

אלברט בגר: בבית קפה פה בתל אביב, הוא ניגן אלט.

אברהם קביליו: זה מצולם אצלי.

אלברט בגר : ואני הייתי הולך לראות אותו בתור תל־אביבי מתחיל, יושב ושומע אותו ואומר: וואלה, בוא׳נה, הוא יודע משהו. הוא הביא משהו משם. זה היה משמעותי לכל מה שקורה היום. ברגע שהמפץ הזה קרה, ההכרזה על בית הספר הראשון הרשמי לג׳אז, אלה לקחו את הדגל ואמרו אנחנו נלמד ג׳אז בארץ.

אהרל׳ה קמינסקי: גם המגמות בבתי הספר התחילו מהחבר׳ה האלה. זאת תוצאה של המפץ.

אלברט בגר: לגמרי. גם אני התוצאה של המפץ.

מיכאל וולפה: רק צריך לעשות צדק היסטורי: לפני זה הוקמה מחלקה לג׳אז באקדמיה בירושלים.

אלונה שגיא־קרן: בתחילת שנות השמונים?

מיכאל וולפה: גם נחום פרפרקוביץ׳ היה שם.

נחום פרפרקוביץ׳: גם אהרל׳ה היה, במחזור ראשון. ודאי.

אלברט בגר: והיית צריך בגרות בשביל זה.

מיכאל וולפה: אבל היה. חשוב להגיד, דני גוטפריד לימד שם.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא היה ראש החוג.

מיכאל וולפה: וג׳רי גרבל.

אהרל׳ה קמינסקי: אני הלכתי משם אחרי שנה. לא היו תנאים ללמד שם. הקמתי בית ספר לבד.

אלונה שגיא־קרן: תרשו לי, בבקשה, לומר בנימה אישית. דיברנו על הבית ספר הראשון שהקים הרמן קוסלה, ואמרנו שזה היה רק בכותרת. אבל נימה אישית, מתייחסים לאבא שלי כאל מוסד ג׳אז בארץ. הוא עשה את זה בדירה הקטנה שלו בדרך הטייסים 8. כל מי שהחשיבו את עצמם למוזיקאים ומוזיקאים שפנו לכיוון ג׳אז או למוזיקה שנושקת לג׳אז, הגיעו אליו. זה היה בית ספר, אני כילדה זוכרת מהבוקר עד הלילה כל יום. תלמיד אחרי תלמיד. אז זאת נימה אישית. זה היה בית הספר הראשון לג׳אז, עם מל קלר שעבר והפיץ את ה...

נחום פרפרקוביץ׳: מי למד אצלו? אלברט חמש שנים.

אלברט פיאמנטה: אני למדתי אצלו שמונה שנים שיעורים פרטיים ואחר כך נסעתי לסיור הופעות באירופה. המשכתי ללמוד אצלו בהתכתבות.

יובל כהן: וואו!

אלברט פיאמנטה: הוא היה שולח לי את החומר, הייתי מכין שיעורי בית, ממלא מחברות, והוא היה שולח לי את העבודה עם זה.

טוביה פרילינג: יש לך את זה? יש לך דוגמאות של זה?

אלברט פיאמנטה: אני לא חושב.

נחום פרפרקוביץ׳: יש לי חומר שלו. למדתי שנה, והוא שינה לי...

אלברט פיאמנטה: כל מה שאני יודע לכתוב במוזיקה זה הודות לד״ר צבי קרן.

נחום פרפרקוביץ׳: צבי קרן שינה לי את צורת החשיבה בכלל, באופן כללי.

אלברט בגר: אתך הסליחה [פונה לאלונה שגיא־קרן], אני פשוט לא הכרתי אותו, אני חושב שבעניין הבדלי דורות שיש פה זה משמעותי מאוד, הקטע הזה. לא זכיתי כמובן להכיר את מל קלר, אז יש כאילו...

מיכאל וולפה: הפסיקו אותי באמצע. זה מן התנגדות, הייתי אומר, לא לעניין, כי יצאו הרבה ג׳אזיסטים טובים. ומעבר לזה, גם אלברט מלמד ולימד שם.

אלברט פיאמנטה: אני לימדתי באקדמיה בירושלים.

מיכאל וולפה: זו היתה פעם ראשונה בארץ שלימדו. היו עוד הרבה חלוצים, אבל זו היתה הפעם הראשונה שמוסד אקדמי בארץ לקח על עצמו חובה לכל התלמידים מכל המגמות. זה היה קורס חובה לתולדות הג׳אז. כל התלמידים באקדמיה בשנות השמונים...

מיכאל וולפה: בגלל מיכל זמורה.

אלונה שגיא־קרן: אני צריכה לתקן אותך שוב. אבא שלי היה הראשון שנתן קורס אקדמי במחלקה למוזיקה בבר־אילן. המחלקה למוזיקה הוקמה בשנת 1970 ואבא שלי היה בין מייסדיה ולימד קורס שנקרא ׳מבוא לתולדות הג׳אז׳ די הרבה שנים. במחצית הראשונה של שנות השבעים הוא העביר קורסי ג׳אז באקדמיה למוזיקה בתל אביב. ישבו שם אנשים כמו, יוני רכטר ושם טוב לוי, חבר׳ה מהדור הזה.

אהרל׳ה קמינסקי: אבא שלך היה אורים ותומים של המון, בעיקר מעבדים. אנשים שכתבו, שיודעים לכתוב ג׳אז, אני זוכר שאמרו ׳אני לומד אצל צבי קרן׳.

עמיקם קימלמן: אני חייב להגיד אבל משהו אחד שאולי במהפכה הזאת של ׳רימון׳, שבעצם העתיקו אותה מ׳ברקלי׳, זה הנושא של אנסמבלים. הנגינה עצמה לא היתה קיימת ופתאום אתה מביא אנשים מכל העולם, כלומר מכל הארץ. מישהו מדימונה, מישהו מירושלים, לא מכירים אחד את השני, אתה שם אותם בכיתה, יש מישהו שאומר one two three four, פתאום מנגנים. ומישהו אומר: תשמע, פה אתה לא צריך לעשות ככה. אולי תעשה ככה. אולי... מישהו יושב שם, איזה מישהו שיש לו כבר ניסיון.

הדברים האלה לא היו קיימים. לא היו פלטפורמות כאלה. מזה התחילו להבין, אני אמנם לא למדתי אצל אבא שלך, אבל שמעתי עליו וקראתי ושמעתי מחברים... לדעתי זה היה אינטואיטיבי. לא עסקתי בהרמוניה בתחילת דרכי. זה לא עניין אותי. הלכתי על האוזן, השמיעה, אבל היום אני פריק של הרמוניה. כתבתי ספר הרמוניה. אבל מה שקורה, זה האפשרות הזאת שפתאום אתה מנגן בקבוצה, אתה מבין גם שהג׳אז הוא מעבר ללנגן בסווינג ולנגן אקורדים ולשמור על המבנה. זה תקשורת. אתה מדבר פתאום. אתה צריך לדבר עם אנשים, הם צריכים לדבר אתך.

מיכאל וולפה: אם אפשר בכל זאת, אני מרגיש שמערבבים פה את האישי ואת ה...לא יודע. מה שניסיתי להגיד הוא לא סותר. הוא מוסיף. זאת אומרת, בשנות השבעים אני מבין את המקום החשוב מאוד של צבי קרן וצריך שזה ייכנס. אני מנסה להגיד שבזה שהאקדמיה למוזיקה בירושלים החליטה החלטה כמעט פוליטית להכניס את הג׳אז לכותלי המוסד, זה יצר מצב חדש לגמרי, מהפכה. האקדמיה הזאת היום יש בה גם מחלקה למוזיקה ערבית, וגם ההקמה של בית ספר ׳רימון׳ ב־1985 ואחר כך של ׳הד׳, וכל האינטראקציה בין המוסדות האלה. ואם אפשר, אני אגמור את הרעיון שלי. חלק גדול מהאנשים הוותיקים שיושבים כאן הם מורים, מורים בנשמה. הם לא רק נגנים. הדור של בני ה־20 היום קוטפים את הפירות לא רק של הנגינה שלהם, אלא קודם כול של ההוראה שלהם.

אלברט בגר: שיטות ההוראה.

מיכאל וולפה: ושיטות ההוראה ובניית המתודה. עכשיו, האנשים שבנו את המתודה, אגב לא רק בתחום הג׳אז, בכל התחומים. הדור שלנו הוא דור שהתחיל לבנות

מתודות.

נחום פרפרקוביץ׳: אתם לא יודעים כמה זמן חסכנו לכם. מה שלקח לנו עשרות שנים.

מיכאל וולפה: כמות השעות שכל אחד מהאנשים שיושבים פה השקיע בכתיבה של תכניות לימודים, של ספרים, של מתודות שהיום מלמדים כי לא הולכים לחנות וקונים את הספר. כשאני הייתי ילד, לא היה...

ארז ברנוי: כבר לא הולכים לחנות...

עמיקם קימלמן: היום זה disk on key.

ארז ברנוי: מאות ספרים...

אלונה שגיא־קרן: הכול במחשב.

אני רוצה לסיים את החלק הזה במוזיקה. אנחנו מדברים על מוזיקה, אבל בואו נשמע מוזיקה. מתוך הקלטות של עיבודים של אבא שלי לתזמורת הבידור, הם היו ידועים אז כשהם שודרו ברדיו והיו בשידור חי. כל שבוע היתה הופעה של תזמורת הבידור וכולי. אחרי שאבא שלי נפטר, לפני שנתיים, השגתי מ׳קול ישראל׳ הרבה מאוד הקלטות מהארכיונים שכבר מעלים עובש שם, ואני רוצה להשמיע לכם...

אהרל׳ה קמינסקי: מזל שלא מחקו את זה. כי את רוב הדברים מחקו.

אלונה שגיא־קרן: מזל. מזל. את כל הפרטיטורות שלו זרקו.

אהרל׳ה קמינסקי: המון הקלטות ג׳אז שלנו פשוט מחקו בשביל להקליט עוד פעם על הסרטים. יצחק שמעוני, שהיה מנכ״ל של רשות השידור, נתן הוראה למחוק המון היסטוריה של מוזיקה. **הפלטינה**, הקלטות טלוויזיה...

אלונה שגיא־קרן: הקטע שאנחנו נשמע הוא קטע מקורי של אבא שלי שנקרא ׳מוח אלקטרוני׳. ותזמורת הבידור מבצעת את זה בניצוחו של משה וילנסקי. זה היה הרכב של ביג בנד עם נגני כלי קשת. זה היה האילוץ. שנת 1962 או 1963.

מיכאל וולפה: איפה וילנסקי בסיפור הזה שלך?

אלונה שגיא־קרן: בתקופה הזאת לא שמעו עיבודים כאלה בארץ, של מישהו מאסכולה אמריקנית שבא וכתב כאלה דברים. הם קיבלו אותו בתשואות.

(שומעים מוזיקה. בזמן ההאזנה מחליפים כמה מילים)

נחום פרפרקוביץ׳: [בהקשר לנגינת הפסנתר בהקלטה] מי זה, שמעון כהן?

אלונה שגיא־קרן: לא, זו פסנתרנית שקראה מצוין מהדף, לא ידעה שום דבר על ג׳אז.

אהרל׳ה קמינסקי: מכירים אותה. היא עבדה בתזמורת הערבית אחר כך.

אלברט פיאמנטה: לא זאת. הסקסופון גם נשמע כתוב.

אלונה שגיא־קרן: הכול כתוב.

אהרל׳ה קמינסקי: לא היה שם אף נגן ג׳אז.

אלונה שגיא־קרן: הוא היה צריך לכתוב את כל ה׳אלתורים׳ כי אחרת זה לא היה נשמע...

דובר: סטרווינסקי.

אלברט פיאמנטה: הכול שילינגר [Joseph Schillinger].[24]
אלונה שגיא־קרן: באוסטינטו הזה יש נוסחה קצבית של...
עמיקם קימלמן: סגנון המוזיקה של film noir של שנות החמישים.
נחום פרפרקוביץ׳: סגנון כתיבה לסרטי מתח.
עמיקם קימלמן: שנות החמישים.
נחום פרפרקוביץ׳: [שנות ה]שישים המוקדמות.
עמיקם קימלמן: זה מאוד יפה. Lalo Schifrin...
[עד כאן הדיבורים בזמן ההאזנה לקטע]
אלונה שגיא־קרן: והם לא נגני ג׳אז והוא לא מנצח של ג׳אז, משה וילנסקי.
עמיקם קימלמן: לא, אבל לא צריך פה ניצוח ג׳אז. מנצח ג׳אז שהיה פה בהתחלה ולשמחתי אני עושה את זה כבר יותר מעשר שנים עם תזמורת הג׳אז של תל אביב, אני לא ממש עושה ככה. אני סופר להם, אני נותן קיואים [cues, סימונים], ואני עומד שם ואני מתפנן. את יודעת, לא צריך לעשות את זה.
אלונה שגיא־קרן: זה צריך לבוא מהנגן.
עמיקם קימלמן: לא, זה לא שזה צריך. אתה צריך נגנים שמסוגלים להניע את עצמם לבד. אם אתה גם צריך לדחוף אותם, אתה בבעיה.
אלברט פיאמנטה: הוא צריך לתת להם השראה.
עמיקם קימלמן: אבל פה, מכיוון שזו כתיבה מדויקת, צריך פשוט לתת כניסות. אלה נגנים שלא יכולים בלי זה. זה לא עובד לבד. זה לא יעבוד לבד.
אהרל׳ה קמינסקי: וכולם היו מוזיקאים של מוזיקה קלאסית.
עמיקם קימלמן: כן. זה לא יעבוד לבד. ניצוח פה הכרחי.
אהרל׳ה קמינסקי: אתה זוכר את המתופף שם?
אלברט פיאמנטה: תיכף אגיד לך איך קראו לו. הוא כבר לא חי.
נחום פרפרקוביץ׳: זה לא היה דוצה?
אהרל׳ה קמינסקי: חלק מכלי ההקשה שלו אצלי. קניתי ממנו. הוא היה בשביל לנגן על ה- hi-hat, לא היתה לו טכניקה. הוא היה מנגן בשתי ידיים. הוא לא יכול היה ביד אחת. זה היה יותר מדי בשבילו. הוא היה צולע כזה.
מיכאל וולפה: בהרבה הקלטות של שירים יש שם ׳דיליי׳ [delay] רציני של ה׳ריתם סקשן׳ [rhythm section] של התזמורת.
אהרל׳ה קמינסקי: כן.
עמיקם קימלמן: אבל תראו, ההקלטה טובה. אני נורא אוהב את זה. יש בזה, איכות ההקלטה, שמו שני מיקרופונים.
אלברט פיאמנטה: אתה יודע למה? בגלל שלא היו ערוצים.
אלונה שגיא־קרן: אבל אם שמת לב, כשהיה סולו בריטון סקסופון, הוא היה מאוד קרוב ל...

24 פיאמנטה מציין שביצירה שהושמעה ניכרת השפעה של שיטת ההלחנה של התאורטיקן והמלחין ג׳וזף שילינגר. צבי קרן למד בצעירותו אצל שילינגר עצמו ואף הוסמך ללמד את שיטתו. בשנות השישים והשבעים פיאמנטה למד את שיטת ההלחנה הזו אצל צבי קרן.

אלברט פיאמנטה: זה בגלל שלא היו ערוצים הטכנאי לא היה יכול לכוון.

עמיקם קימלמן: זה מפתיע באיכות ה... מאוד אותנטי, חדר [הכוונה לחדר שבו הקליטו את הביצוע ליצירה] מאוד יפה.

אלונה שגיא־קרן: אני חושבת שבין הסקסופוניסטים היה רובי פרגמנט.

אלברט בגר: אני רוצה להעלות עוד נקודה חשובה שצריך לציין אותה. זהו פסטיבל הג׳אז באילת. גם זה סוג של מפץ גדול ואני שמח להגיד שאני הייתי במפץ הגדול הזה, בפסטיבל הראשון, ב־1987.

עמיקם קימלמן: גם אני.

אהרל׳ה קמינסקי: זה באותה תקופה של המפץ הגדול שלך.

אלברט בגר: בקיצור זה היה מייקל ברקר [Michael Brecker] שהגיע עם ג׳יימס מודי [James Moody],

נחום פרפרקוביץ׳: עם סאונד נורא ואיום.

אלברט בגר: והיה דייב ליבמן [Dave Liebman] עם **הקווסט** [Quest]. אני יודע על עצמי, למשל, הופעות הג׳אז שזכיתי לראות לפני זה. לפני שנסעתי לארצות הברית, למשל, זכיתי במתנה משמים: לראות את מיילס דיוויס בקיסריה. זאת היתה הופעה, מעמד הר סיני מבחינתי. שמה חטפתי את הקאפה הראשונה בהבנת מה זה באמת ג׳אז. זאת אומרת אתה שומע את זה בתקליטים, אבל עד שאתה לא רואה את זה, זה לא נמצא בחוויה. ההמשך של זה היה באמת בפסטיבל הג׳אז הראשון שהיה, כשראיתי את מייקל ברקר מנגן, ועד אז ידעתי שאפשר לנגן, שמעתי את עמיקם, שמעתי את זה, ואז שמעתי את מייקל ברקר.

עמיקם קימלמן: יפה שהוא שם אותנו באותה רשימה. למה מייקל ברקר לפני?

אלברט בגר: אתה היית הקדמה. תשמע, אתה הבאת את זה.

עמיקם קימלמן: אני בפלאש הראשון שהיה סטן גץ [Stan Getz] איפה, ב׳בר־ברים׳, עם ג׳ואן ברקין [Joanne Brackeen], אתה זוכר? עם בילי הארט [Billy Hart].

אהרל׳ה קמינסקי: גם אני ניגנתי אתם.

עמיקם קימלמן: אני זוכר. בילי הארט וקלינט יוסטון [Clint Houston]. איזה יופי זה היה.

מפגש שני: 16 בפברואר 2011, מועדון ׳שבלול, נמל תל אביב

מיכאל וולפה: אני רוצה לחבר את השיחה הזאת לשיחה הקודמת ולהגיד מה חשוב לנו לכסות בזמן הקצר שיש לנו בשיחה הזאת. יש כמה דברים שלא הגענו אליהם, ונראה לי שחשוב שנעלה אותם. יכול להיות שדני גוטפריד או מנחם ויזנברג או מישהו אחר, כולל מי שהיה גם במושב הקודם, יעלה עוד דברים. אבל נראה לי שחשוב לדבר קצת על תחילת פסטיבלי הג׳אז למיניהם, לקראת פסטיבל

הג׳אז באילת, שדני בעצם הקים אותו, המחלקה לג׳אז באקדמיה למוסיקה בירושלים. אחר כך על המחלקה לג׳אז שקמה בקונסרבטוריון הישראלי בתל אביב ב׳שטריקר׳, שזה גם כן אירוע חשוב שיצאו ממנו הרבה מוזיקאים.

מנחם ויזנברג: לפני זה ׳רימון׳. זה הסדר הנכון: 1980 האקדמיה, 1985 ׳רימון׳.

מיכאל וולפה: וכמובן ההקמה של בית ספר ׳רימון׳, ובהמשך שיתוף הפעולה בין האקדמיה בירושלים ל׳רימון׳ וכל מה שזה הוליד, נראה לי חשוב שזה ייכלל באנתולוגיה שלנו. חוץ מזה אני אשמח מאוד, היות שמנחם פה, שתדבר קצת על צבי קרן בהתחלה, על הזיכרון שלך. היות שמנחם ודני לא השתתפו במפגש הראשון, אשמח אם נתחיל בזה שכל אחד מהם יציג קצת את מה שכל האחרים כבר עשו פה, יספר איך הוא הגיע בעצם לג׳אז, איך הוא נהפך להיות חלק מחייו. דני, אולי תתחיל.

דני גוטפריד: הייתי תלמיד למוזיקה קלאסית מילדותי. התחלתי ללמוד פסנתר בגיל צעיר מאוד, בגיל ארבע גילו אצלי כישרון מוזיקלי. התחלתי ללמוד פסנתר וסיימתי את האקדמיה למוסיקה כתלמיד של אילונה וינצ׳ה־קראוס, שקיוותה שאמשיך בקריירה פסנתרנית. זכיתי בפרסי האקדמיה למוסיקה, והייתי בכיוון של מוזיקה קלאסית. היה לי חבר בחיפה ששמו דני פלץ. אביו היה אחראי, תצחקו, אבל אז היה הצי הישראלי של אניות נוסעים, ואביו היה אחראי לבידור בצי הזה. היו שם אניות מפורסמות כמו ׳שלום׳, ואביו היה איש מוזיקה שאהב מאוד מוזיקה ואהב ג׳אז. הוא הביא הרבה תקליטי אופרות, של ואגנר וזה, אבל הוא אהב גם ג׳אז. כאן בארץ לא היו תקליטי ג׳אז והוא היה מביא מאמריקה, כי הוא היה מפליג לאמריקה. החבר שלי, שהיה נגן חצוצרה, הזמין אותי לבוא לשמוע, ופתאום שמעתי מוזיקה שמשכה אותי. התחלנו לנגן יחד, לעשות מה שאנחנו יכולים לעשות בפסנתר שהיה אצלו בבית ובחצוצרה, והתחלתי לנגן קצת ג׳אז. נמשכתי לזה וכיוון שלפני זה הייתי מאלתר במוזיקה קלאסית - אהבתי מאוד אלתורים - הייתי מאלתר מוצרט, שופן, כשהיו מבקשים ממני. התחלתי לעשות שם צ׳רלי פרקר ואוסקר פיטרסון, וחיקיתי אותם. זה התחיל למצוא חן בעיני, וכשהגיע זמני להתגייס רציתי ללכת למשהו במוזיקה. המקום היחיד שאפשר היה לנגן בו זה היה בתזמורת חיל האוויר, כי בתזמורת צה״ל היו בעיקר כלי נשיפה. האמת היא שלמדתי גם חצוצרה, בשביל הסיכוי לנגן בתזמורת צה״ל. לא משנה. בקיצור, התגלגלתי לתזמורת חיל האוויר, וזה היה מקום טבעי בשביל להיחשף. זו היתה תזמורת שניגנה מוזיקה לריקודים וכל אנשי הג׳אז הוותיקים שהיו בעיקר מעליית הנוער של אחרי המלחמה, פליטי מלחמה ניגנו בה, ומי שלא היה ניגן בה במסגרת שירות מילואים. היו שם הוותיקים של הג׳אז הישראלי, כמו פי.סי. אושרוביץ, הפסנתרן חיים לבק, המתופף מיקו הארי, ויושקו בורלא, וכולל אלכס וייס שהיה מגיע וסטו הכהן שניגן בבס. הם שמעו אותי מנגן ומצא חן בעיניהם. הם אמרו לי: שמע, אתה מנגן

יפה. מצאתי תווים של בילי טיילור, שמישהו נתן לי במתנה או משהו, תווים שהכול היה כתוב בהם. ניגנתי את הקטעים שלו עם האלתורים, והוספתי כמובן את ההרגשה של ג'אז. לא כל אחד יודע לקרוא תווים ולעשות את זה ג'אז, ולקחו אותי פעם ראשונה ל'קול ישראל' והקלטנו תכנית. זה היה ה'דבו' [debut, נגינת בכורה] שלי בנגינה לציבור. מכאן התגלגלתי בנגינה של עוד ועוד ג'אז, וכשהשתחררתי מהצבא הלכתי ללמוד בירושלים. בינתיים הכרתי גם את מל קלר, שהיה אז בירושלים וניגן בתזמורת רשות השידור בקלרינט. הוא היה ידוע כסקסופוניסט, הוא היה בעצם נגן הג'אז המקצועי הראשון שהגיע לכאן מאמריקה והתיישב פה. הוא שמע עלי והתחברנו. הוא הקים רביעייה שנקראה 'רביעיית הג'אז של קול ישראל'. זאת היתה להקת הג'אז הממוסדת הראשונה בישראל. היא היתה שייכת לממסד של 'קול ישראל' ושידרה פעם בשבוע תכנית חיה של שעה ג'אז מימק"א ירושלים.

אלברט פיאמנטה: מי ניגן שם?

דני גוטפריד: מל קלר (ע"ה), מל לייפמן (ע"ה) ועוד אחד שעדיין חי ששמו סם פיינשטיין, מורה למוזיקה בטבעון.

דובר: באיזה כלי הוא ניגן?

דני גוטפריד: בס.

טוביה פרילינג: מתי זה התחיל?

דני גוטפריד: הסיפור הזה שאני מדבר עליו זה התחיל בשנת 1960. כל שבוע ניגנו תכניות חיות וכך למדתי את כל הרפרטואר של ה'סטנדרטים'. שנה שלמה ניגנתי סטנדרטים כל שבוע אז וכך ידעתי הרבה סטנדרטים. בעצם זו היתה מין 'נישה' ללמידה. מל היה אומר לי: זה וזה ננגן, תכין את זה וכך, והייתי לומד. ולמדתי לנגן. היו מביאים גם זמרות אורחות, ואם ניגנו את השיר הזה במקור בלה במול, הזמרת, כמובן, שרה את זה בפה דיאז. אז 'השתפשפתי' בכל מה שצריך, ובעצם התחלתי גם, כשהייתי בירושלים...

מיכאל וולפה: מי היו הזמרות?

דני גוטפריד: אני לא זוכר. אלה היו אורחות, אני ממש לא יכול לזכור. אבל מה שקרה זה שהתיישבתי בירושלים והתחלתי בעצם - אני לא באתי לשם כדי לנגן, באתי ללמוד, למדתי כלכלה ואחר כך משפטים ומנהל עסקים - בפעילות הג'אז. מל בינתיים עבר לתל אביב. הכרתי את אלברט עוד בתקופת הצבא שלי, היינו מנגנים יחד הרבה מאוד בתזמורת שהיתה בעצם תזמורת ריקודים, של מישהו מירושלים, 'כושי'...

אלברט פיאמנטה: היינו הפועלים שלו.

דני גוטפריד: היינו הפועלים שלו, לא משנה. היינו מנגנים...

טוביה פרילינג: מה שמו?

אלברט פיאמנטה: 'כושי'. זה היה הכינוי שלו.

דני גוטפריד: אני לא זוכר את השם. אתה זוכר? הוא היה שחרחר. הוא היה מאלה שנסעו

עם האופניים עם הכדים של החלב, ופוצצו את מלון קינג דיוויד. הוא היה באצ״ל. כשפוצצו את קינג דיוויד, הוא היה מהמפוצצים.

טוביה פרילינג: אז יכול להיות שהוא תימני.

דני גוטפריד: הוא לא תימני, הוא פרסי. הוא שחרחר.

אלברט פיאמנטה: מה זה פרסי? הוא יליד הארץ אבל ממוצא פרסי.

מנחם ויזנברג: בוכארי.

דני גוטפריד: שמו הפרטי היה יוסף, ואת שם המשפחה אני לא זוכר. לא משנה. אלברט ואני כבר ניגנו יחד. בתזמורת הזאת אף אחד לא ידע לנגן ג׳אז חוץ משנינו, אז היינו מנגנים יחד, שומעים תקליטים, הולכים ל׳ספיר׳, קונים בחנות תקליטים, והייתי מנגן עם אלברט בכל מיני הזדמנויות. בנוסף, מה שקרה הוא שהתחלתי בפעילות של הדרכה, כי רציתי לעשות דברים ובמסגרת התאחדות הסטודנטים עשיתי חוג לג׳אז שפעל בבית הלל כמה שנים טובות, והיה חופשי. סטודנטים היו באים, הייתי משמיע להם תקליטים ומסביר.

אלונה שגיא־קרן: מתי זה היה?

דני גוטפריד: אני מדבר על שנות השישים המוקדמות.

מיכאל וולפה: ומאיפה היתה לך האינפורמציה, ההיסטוריה?

דני גוטפריד: בינתיים אני מדבר על 1961, 1962, 1963, כבר ניגנתי ג׳אז כמה שנים טובות והכרתי ג׳אז היטב. אני טיפוס אוהב לימודים וגם קורא ואוהב לקרוא וכל זה, וקראתי הרבה. קניתי ספרים על ג׳אז. קניתי את הספרים הישנים של מרשל סטרנס [Marshall Stearns], הכול קראתי, ולמדתי היטב את כל האינפורמציה שהגיעה אלי. וג׳אז, דרך אגב, היו שומעים אז רק ברדיו מארצות הברית, Voice of America, עם ויליס קונובר [Willis Conover]. זה מה שהייתי שומע באמצע הלילה וכל החברים שלי שמעו, כי זה מה שהיה אז. מזה למדנו ג׳אז אמריקני ומה קורה. אני זוכר את הפעם הראשונה שאלברט קנה תקליט של ג׳ון קולטריין.

אלברט פיאמנטה: שמתי אותו בצד שנה שלמה.

דני גוטפריד: לא, באתי אליו לשמוע את זה, ושנינו הסתכלנו אחד על השני, אמרנו: מה זה, זה מוזיקה מוזרה.

אלברט פיאמנטה: מה זה הגועל נפש הזה.

דני גוטפריד: מה זה הדבר הזה, לא הבנו את זה.

מנחם ויזנברג: איזה תקליט?

דני גוטפריד: *Count Down*.

אלברט פיאמנטה: לא, לא, לא. זה תקליט בהוצאה בלגית בצבע כתום (שר) זו היתה הרצועה הראשונה.

דני גוטפריד: כן, אז בקיצור לא הבנו מה זה, לא ידענו מה זה, בשבילנו ביבופ זה היה...

מנחם ויזנברג: סינית.

דני גוטפריד: לא, ביבופ זה היה העניין. קולטריין זה היה כבר היה מעבר ל...

אלברט פיאמנטה: שמתי אותו בצד וזה נשאר חדש. אמרתי, וואללה, אז בוא נשמע את זה עוד פעם. פתאום הבנתי שזה העניין.

דני גוטפריד: ואני התגלגלתי ככה עם הדברים האלה והעברתי חוגים לג׳אז וגם ארגנתי במועדון ׳סורמלו׳ ערבי ג׳אז כל יום רביעי. כל יום רביעי היו מנגנים ג׳אז, אז כמובן גם חבר׳ה מירושלים וגם מתל אביב...

מיכאל וולפה: איפה היה המועדון הזה?

דני גוטפריד: המועדון הזה היה על יד כיכר ציון. בדיוק על יד הקולנוע.

מיכאל וולפה: איפה שהיתה גם האקדמיה למוזיקה תקופה.

דני גוטפריד: לא, הקונסרבטוריון.

אלברט פיאמנטה: על שם שולמית.

מיכאל וולפה: על איזה שנים אתה מדבר?

דני גוטפריד: אני מדבר מתחילת שנות השישים ועד תחילת שנות השבעים כל הזמן.

אהרל׳ה קמינסקי: ואני הייתי בא לשם כל יום רביעי, אף על פי שניהלתי אז מפעל. הייתי צריך לקום בשש בבוקר לעבודה, הייתי בא לשם, מנגן בלילה וחוזר - ואז נסיעה לירושלים נמשכה שעתיים, לא כמו היום.

דני גוטפריד: כן. בעל הבית, זה סורמלו המפורסם, בא אלי ואמר לי: אני רואה שאתה יוזם ג׳אז, אתה מביא אנשים. תשמע, אני נותן לך כסף ואתה משלם להם, אתה צריך שהם יהיו מבסוטים. אז תשים להם יד על הראש ותברך אותם ברוכים תהיו. אבל תלחץ. הם למטה ואתה עולה. זאת היתה חכמת החיים של סורמלו. אז בקיצור, היו הרבה ערבי ג׳אז והרבה פעילות ג׳אז בירושלים כתוצאה מהדברים האלה. זה היה במקביל למה שהיה בתל אביב. אני לא הייתי אז תל אביבי, לא ידעתי מה קורה בתל אביב.

אלברט פיאמנטה: רוב הפעילות היתה בירושלים.

אהרל׳ה קמינסקי: ואנחנו דילגנו על תל אביב. אתה אמרת, אתה שמת, על ׳בר־ברים׳ לא דיברנו בכלל. לא שמת את זה באג׳נדה של היום.

דני גוטפריד: צריך לדבר על זה. אלה דברים חשובים.

אלונה שגיא־קרן: אבל מדברים על תחילת שנות השישים.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל זה לפני האקדמיה.

דני גוטפריד: לא, לאקדמיה עוד לא הגענו, אנחנו בשנות השישים. על מה אתה מדבר?

אהרל׳ה קמינסקי: לא, אני יודע. לא. הוא אמר שהיום צריך לדבר מהאקדמיה והלאה.

מיכאל וולפה: לא דיברנו פעם שעברה על ׳בר־ברים׳?

אלונה שגיא־קרן: לא, היתה לי שאלה אליך על ׳בר־ברים׳, ולא הגענו לזה.

אהרל׳ה קמינסקי: לא הגענו ל׳בר־ברים׳ בכלל.

דני גוטפריד: בתקופה ההיא הקמתי לראשונה להקה משלי. אלברט עזב את ירושלים, הוא נסע לתל אביב לעבוד, ואני מכל החבר׳ה שהיו בירושלים הייתי המוביל, היחיד, והקמתי רביעייה משלי. היה אז היו חבר׳ה שבאו לירושלים או עולים חדשים: פנצ׳ו בלומנצוויג שניגן בס, מתופף מקומי שניגן אתנו הרבה שנים,

דוד יצחקי, הוא גם ניגן בטרומבון קצת, ואני בפסנתר, וסקסופון - ממלו. ממלו היה אז ילד צעיר שגיליתי אותו בבית ספר תיכון. אמרו לי הוא מנגן, קראתי לו והוא ניגן אתי. היינו מנגנים ג׳אז כל יום שישי במסעדה הסינית הראשונה בישראל שנקראה ׳מנדרין׳, ואחר כך גם מוזיקה לריקודים. ואז החלה שוב פעילות קצת יותר ממוסדת. הקימו במסגרת ׳אמנות לעם׳ את ענף המוזיקה לעם, אני לא זוכר איך קראו לזה. בכל אופן זו היתה יחידה שהמטרה שלה היתה לקדם מוזיקה. כמו שיש מחלקה לתאטרון... ואז הם פנו אל אלכס תמיר ואלי שנעשה מופע משולב של ג׳אז יחד עם מוזיקה קלאסית.

אהרל׳ה קמינסקי: אולי זה ׳רשת הקונצרטים׳.

דני גוטפריד: ׳רשת הקונצרטים׳.

מיכאל וולפה: אבל זה כבר שנות השבעים.

דני גוטפריד: כן. אני מגיע לשנות השבעים. ׳רשת הקונצרטים׳ הוקמה, ואנחנו היינו מופע הבכורה של ׳רשת הקונצרטים׳. הרמנו מופע מיוחד של ג׳אז עם אלכס תמיר וברכה עדן, פסנתר בארבע ידיים - בדרך כלל לא היו לנו שני פסנתרים. ורצנו עם המופע הזה, הייתי אומר, אולי 200 פעם בכל רחבי ישראל.

מיכאל וולפה: וחיים אלכסנדר כתב לכם משהו, נכון?

דני גוטפריד: חיים אלכסנדר כתב משהו מאוחר יותר, אבל לא למופע הזה אלא להרכב אחר שהיה לי עם אורי שוהם. בקיצור, אז התחילה פעילות, ובאמת שוב ׳כיסינו׳ את הארץ עם המופע הזה, שהיה אמור לקרב אנשים לג׳אז. עד כמה זה קירב או לא, אני לא יודע. אבל הייתי בפעילות כל הזמן. בינתיים הפעילות בארץ גברה. גם בתל אביב היו מועדונים, אהרל׳ה יספר לכם, כל הדברים האלה בדרך כלל זה אהרל׳ה.

אהרל׳ה קמינסקי: הסצנה התל־אביבית.

דני גוטפריד: הסצנה התל־אביבית זה אהר׳לה. מה שעשיתי בירושלים הוא עשה בתל אביב. ואיך הגענו לאקדמיה? הזמינו אותי ל׳אמנות לעם׳ לשבת בפאנלים שונים, בוועדות וכל הדברים, ופגשתי שם את מיכל זמורה. והתיידדנו מאוד. אהבתי את הראש שלה. היא היתה מדברת אתי, ואהבתי אותה מאוד. אמרתי לה: תשמעי, בכל העולם מלמדים ג׳אז בצורה אקדמית ופה שום דבר, אין לימודי ג׳אז, וכדאי שיהיה. יום אחד היא מונתה למנהלת האקדמיה למוסיקה, ראש האקדמיה, זה היה בשנת 1980, והיא צלצלה אלי. אמרה לי: אתה זוכר מה שדיברנו? בוא תקים מחלקה לג׳אז באקדמיה. ואכן התחלתי. באתי לאקדמיה ובניתי קוריקולום [תכנית לימודים] מלא ושכרנו את המורים הכי טובים שהיו אז, כל מי שרצה ויכול היה, ובהם אהרל׳ה, עמיקם, כולם היו... נחום פרפרקוביץ׳ ובוריס גאמר שעלה ארצה.

מנחם ויזנברג: בשנת 1980?

דני גוטפריד: הוא בא קצת אחר כך. זה התחיל ב־1981. שנת הלימודים היתה 1980-1981.

סוף 1980 ו־1981. וזה התחיל והתפתח. בשלב הראשון היו סדרי גודל של 30-35 תלמידים, אחר כך זה גדל קצת וכולי. היתה לנו בעיה עם הרמה, מכיוון שאם אתה רוצה רמה גבוהה קשה מאוד להשיג תלמידים, אז היינו צריכים פה ושם להתפשר ולקבל תלמידים שבשלבים מאוחרים יותר לא קיבלנו, כי אתה צריך בכל זאת רמה אקדמית ולא לקבל כל אחד, כי זה לא על בסיס כלכלי. אבל זה התקדם. זה היה יפה מאוד, ואנחנו רואים לאן זה הגיע היום. אני הייתי ראש המחלקה במשך כשבע-שמונה שנים, ואחר כך התפטרתי מהניהול והייתי מורה כל השנים, עד שפרשתי לגמלאות. לימדתי שם 26 שנים וראיתי איך זה התפתח. במקביל בשנות השמונים, 1984-1985 או משהו כזה, הבן שלי ירון עלה לבית ספר תיכון והוא רצה ללמוד ב'תלמה ילין'. צלצל אלי המנהל של 'תלמה ילין' ואמר: יש מחלקה לג'אז בירושלים, הבן שלך לומד פה, למה שלא יהיה גם אצלנו מסלול לג'אז? אז באתי לשם והקמתי את לימודי הג'אז. לימדתי כל זמן שירון היה תלמיד. כשירון גמר ללמוד אמרתי: חבר'ה, מספיק עשיתי את זה בהתנדבות. ודווקא היו תלמידים נהדרים, בהם היו אריה וולניץ, רע מוכיח, נוח רוזנצוויג היה תלמיד של אלברט גם, אם אני לא טועה. ב־1986 קראו לי שוב ל'אמנות לעם'. אנחנו מגיעים פה לפסטיבל הג'אז באילת. הם רצו להקים פסטיבל באילת, ויוסי פרוסט אמר: תעשו פסטיבל ג'אז. הם לא ידעו בדיוק מה זה ג'אז, ויוסי אמר, אם מדברים על ג'אז - תקראו לדני גוטפריד. באתי לשם ואמרנו: בואו נייסד פסטיבל ג'אז. נתנו לי תקציב של 20,000 דולר. נסעתי עם זה לארצות הברית ועשינו פסטיבל ג'אז. פניתי לכל החבר'ה היהודים בניו יורק.

אלברט בגר: מייקל ברקר [Michael Brecker].

דני גוטפריד: כן, ה'פוליסי' [policy] שלי היה שמכיוון שאין לי כסף אז אני צריך לדבר אל הלב. אז הלכתי לשם ודיברתי 'ציונות' עם כל...

מנחם ויזנברג: עם היהודים, דייב ליבמן [Dave Liebman].

דני גוטפריד: כן, בטח. כל מי שיודע, יודע שהסצנה של הג'אז בארצות הברית מורכבת ראשית כול מהשחורים ואחר כך באים היהודים, אחר כך איטלקים וכולי. היהודים תמיד היו פרומיננטים מאוד בסצנה ולא התקשיתי לגייס אותם. דיברתי עם מל לואיס [Mel Lewis] ואחרים. כל מי שטלפנתי הזמין אותי אליו הביתה. וג'אז בישראל - כן, כן. כולם באו בלי תשלום, רק בתמורה לכרטיס טיסה, אוכל, מלון וכל זה. וכך ב־20,000 דולר, 15,000 דולר, הצלחתי להביא חמש או שש להקות של הגדולים ביותר: האחים ברקר ורד רודני ומל לואיס, you name it. ממש יוצא מן הכלל. נשאר לי 5,000 דולר. אמרתי, אני רוצה לעשות סלסה. שיהיה גם סלסה. אבל הצרה היא שבסלסה אין יהודים.

מנחם ויזנברג: טיטו פואנטה [Tito Puente].

דני גוטפריד: כן, נכון. אז מישהו קישר אותי עם מישהו מהחבר'ה האלה, המוזיקאים

שמכירים את כולם. אמר לי: זה יש כאן אחד שהוא הסוכן של טיטו פואנטה, לך אליו. באתי אליו, קראו לו רפי מרקדו. היום הוא ענק כלכלי. אז הוא ישב במשרד קטנטן באחד מהרחובות ליד ברודווי, הסמוכים לברודוויי, לטיימס סקוויר. נכנסתי אליו, הצגתי את עצמי, הוא כבר ידע כי קבענו פגישה. אני מוכרח לומר שהשם של הפסטיבל, אותו אני הגיתי, היה יומרני. אמרתי לעצמי שאם פסטיבל הג׳אז הגדול ביותר בעולם הוא North Sea Jazz Festival, אנחנו נקרא Red Sea Jazz Festival. זה ייתן קונוטציה טובה. Red Sea Jazz Festival, oh yeah yeah yeah. מה אתה רוצה? אמרתי לו: אני רוצה את Tito Puente. הסתכל בתאריך ואמר: כן, הוא פנוי. מה אתה מציע? אמרתי לו: אני מציע שני מופעים ב־5,000 דולר. השתרר שקט בחדר. הוא אמר לי: אתה רואה את הקלסר הזה? זה היה חדר קטן. תוציא אותו. הוצאתי את הקלסר, והוא אמר: קח את זה, תסתכל. כאן זה כל החוזים של טיטו פואנטה בשנה האחרונה. אם תמצא חוזה אחד בפחות מ־15,000 דולר למופע, אתה תקבל אותו בחינם. אמרתי: שמע, מה יש לי להסתכל? אם אתה אומר לי, אז זה המצב. מה אנחנו יכולים לעשות? הוא אמר: כלום, שתה את הקפה, נדבר קצת וניפרד לשלום. עכשיו הבחור ישב, עם חולצה חשופה וצלב ענקי ענקי מזהב. בחור פורטוריקני. הסתכלתי עליו ואמרתי לו: תגיד לי, היית פעם ב־Holly Land? הוא אמר: לא, זה חלום שלי משנים. אמרתי לו: שמע, כסף אין לנו, אבל תגיד לי, טיטו, טיטו פואנטה, הוא גם דתי? הוא אמר לי: מאוד מאוד דתי. מאוד מאוד דתי. הוא נוצרי וזה... אז אמרתי לו: שמע, מה שאנחנו כן יכולים לעשות זה לקחת אתכם באוטו תיירות הכי טוב, ברמה הכי גבוהה, לקחת אתכם לבית לחם, לקחת אתכם ל־Nazareth, ל־Jordan River וכל זה. הוא אמר: אתה יודע מה, אני אצלצל אליו. מה יכול להיות? יגיד כן - כן. יגיד לא - לא. אני מצלצל אליו. הוא הרים את הטלפון, ודיבר. אני לא יודע ספרדית מילה אבל שמעתי. הוא אמר כל הזמן si, si, si, si, ולא שמעתי no. רפי מרקדו סגר את הטלפון. אמרתי לו: נו? הוא אמר לי: חכה רגע. לחץ על הכפתור, המזכירה שלו נכנסת. הוא אמר: תקראי לכל העובדים של המשרד. הוא ישב בחדר קטן. העובדים באו, היו שם שישה-שבעה, הם לא יכלו להיכנס ודחפו את ראשם פנימה. הוא הצביע עלי ואמר: תראו את הבן אדם הזה, זה הראשון שהשיג את טיטו פואנטה לשתי הופעות ב־5,000 דולר. ואם אתם חושבים שטיטו פואנטה אחרי זה לא צלצל עוד פעם שהוא רוצה לבוא עוד, אז אתם טועים.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא היה.

מנחם ויזנברג: בירושלים.

דני גוטפריד: הוא רצה עוד לבוא לפסטיבל וכולי. כך פתחתי לעצמי גם את השוק של הסלסה. הפסטיבל התחיל בעצם ברגל די שמאלית מכיוון שהפסטיבל הראשון, למי שלא זוכר, היה בסוכות והיה קר שם קור אימים. אנשים ישבו

ורעדו. גם לא באו רבים כל כך כי זו היתה הפעם הראשונה. הגיעו 750-800 איש, ואני חשבתי שבזה זה נגמר. זאת אומרת זה היה הפסטיבל הראשון, האחרון והמיותר. שלושה פסטיבלים במכה אחת. אבל לא, דווקא ראש עיריית אילת דאז וגם ׳אמנות לעם׳ וזה אמרו: לא, לא, אנחנו ממשיכים עם זה, לך הלאה... ובאמת, זה...

דובר: צמח.

דני גוטפריד: picked up. כן, פעם שנייה, פעם שלישית וזה, וזה הפך להיות כמו שאתם יודעים פסטיבל ענק.

אהרל׳ה קמינסקי: היום זה שני פסטיבלים.

דני גוטפריד: עכשיו עושים גם בחורף, כן, שמעתי. אני פרשתי לפני כשלוש שנים, אחרי 22 שנים שניהלתי אותו, עם כל הביקורות וכל הדברים, שאלברט בגר לא אהב מה שאני עושה. אבל איך שלא יהיה, תפקיד כזה הוא כפוי טובה. כי אתה צריך להחליט מי מהלהקות הישראליות תשובץ להופיע... אין בעיה עם הלהקות הזרות, כי להקות זרות אף אחד לא ימתח עליך ביקורת למה לא הבאתי ׳אותי׳. פה היתה תמיד בעיה עם הלהקות הישראליות כי היו פונות כ־100 להקות, 90-100 להקות כל שנה, ואתה צריך לבחור עשר. הייתי מקבל טלפונים לפעמים מאנשים, ׳למה אני לא בפנים׳? אז אמרתי לו: תראה, אלה נכנסו, תגיד לי את מי אני צריך לזרוק החוצה בשביל שאתה תיכנס. אתם מבינים, אין גבול לדברים האלה. אז תמיד היו בעיות קצת, אבל קבעתי ׳פוליסי׳ ועמדתי על כך, שמספר הלהקות הישראליות שמופיעות בכל פסטיבל יהיה שווה למספר הלהקות הזרות שמופיעות. אמרתי שזה חייב להיות מקדם לג׳אז הישראלי, נותן פלטפורמה לאנשים שמופיעים שם, שהם יכולים להגיד שהם הופיעו בפסטיבל לצד שמות גדולים כאלה וכאלה. זה שירת את המטרה, כל מיני להקות יצאו משם ובאמת הצליחו. לא ספרתי כמה.

מיכאל וולפה: אבל הגעת למצב שיש כל כך הרבה להקות ישראליות שרוצות להיכנס.

דני גוטפריד: תמיד. היו המון להקות שהוקמו אד־הוק, לצורך הפסטיבל, אבל אני רואה בזה פעילות ברוכה. בסדר גמור.

אלונה שגיא־קרן: זה ממשיך כך עד היום.

דני גוטפריד: כן. אם אנשים מתארגנים לעשות את זה, אז או שזה מצליח להם או שלא. נכון שלהקה מגובשת יש לה יתרון כי הקו המוזיקלי יותר ברור, והניסיון, אבל זה לגמרי ברור שעושים כאלה דברים ואנחנו רצינו שיהיו דברים חדשים, כי אין רצון לחזור עוד ועוד על אותו דבר. בשנים שהייתי בפסטיבל הזה אני לא יכול למנות ולו נגן ג׳אז אחד ישראלי שיודע לנגן שלא הופיע בפסטיבל. אז הפסטיבל עשה את שלו. אני לא רוצה לקחת לעצמי את כתר פסטיבל הג׳אז הראשון בישראל. אתם צריכים לדעת שההיסטוריה של הפסטיבלים בישראל התחילה הרבה לפני כן. הפסטיבל הראשון שאני זוכר אותו אורגן

בידי אופטיקאי מחיפה בשם זיגי שאול. יש לו חנות לאופטיקה על הכרמל, ובשנת 1963-1964, משהו כזה, הוא עשה פסטיבל בחיפה. זה היה פסטיבל ישראלי לגמרי, אבל היו בו כמה להקות ישראליות, מהטופ של הלהקות שהיו דאז.

אהרל׳ה קמינסקי: בבית רוטשילד.

דני גוטפריד: מל קלר ואני הופענו ב׳להקת הג׳אז של קול ישראל׳, אלברט הופיע, היתה להקה של פי.סי. אושרוביץ, והיתה להקה חיפאית. זה היה פסטיבל הג׳אז הראשון. זה אמנם היה ערב אחד, אבל הוא הוצג כפסטיבל.

גדעון כ״ץ: זה היה הראשון?

דני גוטפריד: זה היה הראשון לפי ידיעתי, הראשון שנעשה בישראל. אחר כך היו פסטיבלים שונים שניסו. אסור לשכוח את צ׳רלי פישמן עם מה שעשה כאן.

אהרל׳ה קמינסקי: נכון.

דני גוטפריד: צ׳רלי פישמן הביא לפה את כל גדולי הג׳אז דאז, כשהם היו עוד צעירים והוא יכול היה להביא אותם והוא עשה כאן דבר יפה מאוד.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא פתח את הדרך. אין מה לדבר.

דני גוטפריד: אני מסכים לגמרי.

אלונה שגיא־קרן: זה היה בתחילת שנות השמונים?

דני גוטפריד: לא, אפילו קצת... אני חושב,

אהרל׳ה קמינסקי: לא לא לא. ב־1979 הוא כבר הביא הנה את צ׳יק קוריאה, אמנם סולו, בהיכל התרבות, ואז היו ג׳ם סשנים תמיד אתם. אני ניגנתי עם צ׳יק קוריאה באותה פעם בג׳ם סשן.

מיכאל וולפה: עוד לפני זה באו כל מיני נגנים.

אהרל׳ה קמינסקי: באופן מאוד, אתה יודע...

דני גוטפריד: ספורדי.

אהרל׳ה קמינסקי: כן. צ׳רלי פישמן התחיל להביא אותם. כל שנה הוא היה מביא.

דני גוטפריד: צ׳רלי היה פסנתרן וגר בירושלים. פתאום הוא התחיל, היה לו אופי של אמרגן, של מישהו, בוא נגיד לא אמרגן אלא מארגן. הוא היה אמריקני והיו לו קשרים וכן - היה לו אופי של יזם...

אהרל׳ה קמינסקי: יותר מאוחר הוא היה manager של דיזי גילספי [Dizzy Gillespie].

דני גוטפריד: כן. אחר כך בסוף הוא נהיה גם manager של דיזי גילספי. גם אני זוכר את זה.

מנחם ויזנברג: לפני שהוא נפטר.

דני גוטפריד: בקיצור, צ׳רלי פישמן הציב את פסטיבלי הג׳אז על במת ישראל. הוא היה הראשון שעשה פסטיבלים בעלי משמעות. אלה היה הפסטיבלים הגדולים עם נגנים גדולים בהיכל התרבות. דרך אגב, על כל הסולנים הרציניים, מצ׳יק קוריאה דרך הרבי הנקוק דרך כולם, הוא היה אומר לי: אני מביא את זה וזה. קח אותו למאסטר קלאס באקדמיה. כולם היו מגיעים למאסטר קלאס

במחלקה לג׳אז באקדמיה, בחינם, עושים מאסטר קלאס יפה. הוא היה באמת מסייע, מהבחינה הזאת.

אהרל׳ה קמינסקי: מבחינת ג׳אז הוא היה פורץ דרך בלהביא הנה דברים מחוץ לארץ בצורה מסודרת. אין מה לדבר.

מנחם ויזנברג: מי הביא בשנות החמישים או השישים את לואי ארמסטרונג, את אוסקר פיטרסון, את אלה פיצג׳רלד?

אלברט פיאמנטה: ליונל המפטון [Lionel Hampton] היה עוד לפני זה.

דני גוטפריד: זה היה גיורא גודיק. גיורא גודיק היה...

מיכאל וולפה: פטרון.

דני גוטפריד: כן, האימפרסריו הגדול ביותר בישראל בשנים הללו, בשנות החמישים, השישים, הוא הביא בשנות החמישים עוד את ליונל המפטון, הוא הביא את לואי ארמסטרונג...

אהרל׳ה קמינסקי: את אלה פיצג׳רלד.

דני גוטפריד: את אלה פיצג׳רלד עם אוסקר פיטרסון. הוא הביא את אלה פיצג׳רלד עם הטריו של אוסקר פיטרסון לשלושה קונצרטים בקולנוע ׳תל אביב׳ דאז.

אהרל׳ה קמינסקי: לא, אחד היה בהיכל התרבות. הראשון היה בהיכל התרבות, שגמר את כל הקהל של תל אביב בעצם, באותה תקופה.

דני גוטפריד: בדיוק. זה מה שקרה. נכון. הראשון היה בהיכל התרבות, ואחר כך היו אמורים להתקיים עוד שניים בקולנוע תל אביב, אבל לא היה קהל. כמו שאהרל׳ה אומר, היה מספיק קהל רק לקונצרט אחד. אז מה שהוא עשה זה, שהוא ביטל את שני הקונצרטים הנוספים הללו ממש ברגע האחרון...

אהרל׳ה קמינסקי: והיא נעלבה.

דני גוטפריד: לא רק נעלבה, הוא לא שילם להם עבור הקונצרטים המבוטלים. הוא אמר: אני מבטל את הקונצרטים האחרים, אני לא יכול לתת לכם כסף, כי אין לי כסף. הם נסעו מפה בלי הכסף, ואני מוכרח להגיד לכם שאני בכל 22 שנותי כמנהל פסטיבל הג׳אז באילת לא הצלחתי לשכנע את אוסקר פיטרסון לחזור לישראל. דעתו על ישראל היתה כל כך מקובעת בנפשו. ניגשתי אליו דרך אנשים שהיו חברים אישיים שלו. וביקשתי: תסבירו לו, זה לא... היה נבל אחד, אז מה, לא כל ישראל נבלים. לא עזר שום דבר. הוא אמר: אני לשם לא חוזר. אז זהו, יש דרך אגב לא מעט נגנים שהיה להם נסיון רע שכזה, הם לא באים לפה כי הם אנטישמים, ולא רק מדעות פוליטיות, זה עוד הרבה לפני שהתעוררו כל הסכסוכים הפוליטיים...

מנחם ויזנברג: גם את בני גודמן הוא הביא?

דני גוטפריד: את בני גודמן הוא לא הביא.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא לא היה פה בארץ אף פעם.

דני גוטפריד: מי שהיה בארץ מהאמנים ההם זה היה רק ליונל המפטון, זה היה לואי ארמסטרונג, זו היתה אלה פיצג׳רלד. אחר כך באו כל מיני, אבל לא במסגרות כאלה. הגיעו כל מיני נגנים.

אהרל׳ה קמינסקי: הרבי מן [Herbie Mann], אני יודע...

דני גוטפריד: כן. בשנות השבעים עשה הסטייט דיפרטמנט [State Department] סיור של Jazz giants, ענקי הג׳אז. באו אז תלוניוס מונק [Thelonious Monk], סוני סטיט [Sonny Stitt], קאי ווינדינג [Kai Winding].

אהרל׳ה קמינסקי: דיזי גילספי, ארט בלייקי [Art Blakey].

דני גוטפריד: אל מקיבון [Al McKibbon] היה על הבס.

אהרל׳ה קמינסקי: כן, הביאו אותם ל׳בר־ברים׳.

דני גוטפריד: הביאו אותם לריאיון באולפן של ׳קול ישראל׳ בתל אביב, ורבקהל׳ה מיכאלי היתה צריכה לראיין אותם. קיבלתי ממנה טלפון דחוף: ׳תבוא לפה מיד, מיד תבוא, אני לא יודעת מה לשאול אותם לא יודעת כלום. דני, תבוא עכשיו׳. באתי לאולפן. הם באו כולם וישבו, שאלתי את זה ואת זה, מדברים קצת על ג׳אז, פה ושם, והיא שאלה את תלוניוס מונק שאלה, הוא לא ענה. אני מנסה ועוד פעם שואל אותו וזה, אז דיזי עשה לי סימן... עזוב אותו. אחר כך בערב היתה מסיבה בבית השגריר האמריקני,. אז ממלו [גייטנופולוס] התיישב והתחיל לנגן (שר) ‘Round Midnight’, הוא ניגן, וזה, ותלוניוס מונק הסתובב והלך באומרו: this is a beautiful tune if you know how to play it

אהרל׳ה קמינסקי: זה לא שהוא הסתובב. הוא ניגן את זה, ואז עמדנו כולנו מסביב לתלוניוס מונק, כל אחד רצה לשמוע איזה מילה ממנו, ואז הוא הגיע גם עם חיוך, כאילו הוא עכשיו ניגן את זה, ואז הוא אמר לו את זה. הוא לא יכול היה לדבר, היה לו כזה משהו פה... it’s a beautiful tune if you play it right

דני גוטפריד: if you play it right. נכון. בקיצור, נעשו כאן כל מיני פעילויות ג׳אז לפני פסטיבל הג׳אז באילת, בין־לאומיות וומקומיות, וקצת אחרי שהתחלנו עם פסטיבל הג׳אז באילת, כמה שנים אחרי זה, התחילו עם פסטיבל הג׳אז של תל אביב בסינמטק, והוא התגבש באופי משלו. היה גם follow up לאקדמיה, כמה שנים, ארבע-חמש שנים אחרי שהקמתי את המחלקה לג׳אז שם, הוקם בית ספר ׳רימון׳.

מנחם ויזנברג: 1985.

דני גוטפריד: אוקיי. כחמש שנים. הזמינו אותי ללמד גם שם, לימדתי כמה שנים, והפסקתי. ב׳רימון׳ היתה בעיה בהתחלה ונדמה לי שהבעיה עוד קיימת, כי הוא בנוי על בסיס כלכלי. זאת אומרת הם צריכים את הכסף, ואז קיבלו תלמידים שהם לא כל כך ברמה. אין אפשרות לדחות כמו באקדמיה, הוא לא מתוקצב בידי הציבור וכולי, אז הם היו צריכים לקבל כל אחד ולקחת כסף, אחרת בית הספר נופל. אני לימדתי שם שלוש-ארבע שנים. היה לי קשה, לא הצלחתי ללמד את התלמידים והרגשתי שאני מלמד והם לא לומדים, והתפטרתי. אבל זה נוגע לי אישית. כנראה שלא היתה לי סבלנות, כי בינתיים בית הספר התפתח יפה מאוד. כולם יודעים את התרומה של ׳רימון׳

ואני מבין שבעקבות בית ספר 'תלמה ילין', שגם שם התחלתי עם המחלקה לג'אז, אז גם כל בתי הספר האחרים עם הזמן קיבלו תאבון ופתחו מגמות גם ב'עירוני א'', ב'אלון' ברמת השרון - ב'אלון' אפילו הבן הצעיר שלי למד. אז מבחינה של ההיסטוריה דאז אלה בגדול הדברים. אני בטוח ששכחתי, למשל את סדרות הג'אז שעשיתי במוזאון תל אביב ואחר כך באופרה. במוזאון תל אביב התחלתי בשנת 1992. הם פנו אלי ולקחתי את זה על עצמי, ובאמת הצלחתי להרים את זה ועשיתי שם סדרות ג'אז שמונה שנים. המפעל הזה 'התפוצץ' בגלל מחלוקת על פסנתר כנף!!!, כשמישהו מההנהלה שם אמר שאי־אפשר לתת את פסנתר הכנף הסטיינווי החדש שנקנה זה עתה לג'אז כי נגני הג'אז ישברו את הפסנתר וישפכו בפנים וויסקי. אז אמרתי: אם אתם לא נותנים את הפסנתר הזה לקונצרטים לג'אז אז לכו לעזאזל, לא מגיע לכם שיהיה לכם פה ג'אז ברמה בין־לאומית. קמתי והלכתי. הלכתי לחנה [מוניץ] באופרה ואמרתי לה: אני רוצה לעשות אצלך את סדרת הג'אז. אמרה לי: מברוק. ועם פסנתר הקונצרטים הכי טוב שיש בבית האופרה עשיתי את סדרת הג'אז שם כמה שנים, שבע-שמונה. ושוב, אני אומר ששתי הסדרות הללו נשארו על המפה גם אחרי שפרשתי מהן, ואחרים ממשיכים אותן. יש סדרות ג'אז ויש פעילות, אז אני רואה את כל ה'ילדים' שלי מסביב, הכול בסדר, אני יושב ומשקיף מלמעלה, מנגן קצת פה ושם אבל רואה בסיפוק רב את כל מפעלותי...

מנחם ויזנברג: יש גם נכדים ונינים בדברים האלה.

דני גוטפריד: כן, נו טוב. יש לי שני בנים שאחד מהם כולו מוזיקה והוא מוכר, ירון, הוא באמת הוא אינטרדיסציפלינרי. הוא יודע הכול - יודע הרבה יותר ממני. הוא באמת 'קנון', גם במוזיקה קלאסית וגם בג'אז. הוא התחיל כמובן במוזיקה קלאסית, אחר כך לבר מצווה הוא אמר לי: אני רוצה סינתיסייזר. קניתי לו. הוא התחיל לעבוד על זה, לאט לאט התחיל לעשות הפקות ודברים והתחיל לנגן דווקא בגיטרה חשמלית, לא רק בפסנתר בו הוא מנגן מגיל שלוש. הוא מנגן מצוין בגיטרה חשמלית, הוא מנגן בפסנתר היטב, בקיצור, ירון. אני לא צריך הרבה לדבר עליו, מכירים אותו. ויש לי עוד בן צעיר ששמו אבירם, הוא הבן הכי צעיר. יש באמצע עוד בן שלא עוסק במוזיקה, למזלו, הוא המיליונר היחיד במשפחה. הוא בהייטק. ואבירם הוא פסנתר מצוין, גם כן עשה לפני שבועיים את החזרה שלו ביצירה שהוא כתב תזמורתית, ו'תזמורת רשות השידור' ניגנה את זה יחד אתו ועם טריו שלו, זה מאוד יפה, והוא מנגן. מנגן ומופיע, מנסה לבנות קריירה על ג'אז, מה שאלברט בגר יגיד לכם שזה לא כל כך קל. לבנות רק על ג'אז זה בלתי אפשרי כמעט. בסוף אתה מגיע לזה שאתה חייב להיות גם מורה. אז הוא גם מלמד. אין מה לעשות. זה קשה מאוד. העניין הזה של מוזיקה וג'אז, התמונה השתנתה. בתקופה שניגנתי ג'אז עם אלברט פיאמנטה ועם מל קלר היינו מרוויחים הרבה מאוד כסף

מג׳אז. היינו מנגנים והיו משלמים כסף טוב לנגנים. ממש יפה. והיום אני יושב בראש איגוד המוזיקאים ומגיעים אלי המוזיקאים הצעירים שמנגנים במסעדות כי מי שיש לו מסעדת חומוס שמע ממישהו שחומוס הולך טוב עם ג׳אז, אז הוא מצלצל לנגנים צעירים ואומר: בואו תנגנו אצלי קצת ג׳אז בלי כסף, והמסכנים האלה רוצים מאוד לנגן, אז הם מסכימים...

אלברט בגר: המחיר לא משתנה. 100 שקל. כבר 30 שנה זה 100 שקל. זה היה 100 לירות, עכשיו זה 100 שקל.

אלברט פיאמנטה: אז אתה אומר שזה יציב.

אלברט בגר: יציב כסלע.

דני גוטפריד: איום ונורא מה שנעשה, כואב הלב. ויש כל כך הרבה נגנים כתוצאה מזה שיש גם תודעה של ג׳אז, יש היום הרי מלא בתי ספר.

אלברט בגר: אתה יודע כמה פעמים אני חוזר הביתה בלי שכיסיתי את הדלק? מה אתה מדבר? אני מנגן בכל מקום, זאת אומרת במקומות שבאים לשמוע מוזיקה. לא זה. אבל תשמע, אתה יודע, ׳האוזן השלישית׳, ׳לבונטין 7׳, מה אתה חושב, כמה אתה מקבל?

אברהם קביליו: ב׳צוללת׳ ניגנת?

אהרל׳ה קמינסקי: לא רוצה. אם אני בא מתל אביב, רק הדלק עולה לי. באוטו שלי, יש לי אוטו גדול, 200 שקל. עכשיו יש לי עוד איש שסוחב את הכלים. עכשיו אני בא להופיע בטריו, בטריו עם [אבי] אדריאן, המקום מפוצץ, ובסוף אומרים לי 200 שקל.

דני גוטפריד: יש בעיה כלכלית רצינית מאוד בשוק הזה בגלל ההצפה. בתקופה שלנו שילמו לנו כסף בגלל שלא היו הרבה נגנים. זאת אומרת זה היצע וביקוש, במילים פשוטות. היום כתוצאה מקיומם של בתי הספר הרבים יוצאים לשוק מדי שנה המון המון נגנים, ויש כאלה שהם ממש יוצאים מן הכלל, מנגנים פנטסטי, וכולם רוצים לנגן, גם הטובים וגם אלה שלא טובים. והם מציפים את כל המקומות ואם זה מבקש 100 אז אני בטוח שיש כאלה שאומרים אני מוכן לבוא גם ב־75 וגם ב־50. כמו שאמרתי, שמעתי גם על כאלה שמופיעים בחינם ואפילו מתחייבים, בעל הבית דורש מהם להתחייב שבמקום ימכרו לפחות כך וכך כרטיסים אחרת הם יצטרכו לשלם את ההפרש!. זאת אומרת pay to play. הגענו למצב של pay to play בתחום הג׳אז, שתדעו.

אלברט בגר: פה [מועדון ׳שבלול׳] הם בסדר דווקא.

אהרל׳ה קמינסקי: פה מאה אחוז. אבל זה הולך ׳לפי הדלת׳ גם, לפי כמה הבאת.

דני גוטפריד: כן, הנושא הזה של ׳לפי הדלת׳, דרך אגב, זה גם כן דבר לא ותיק במיוחד. בתקופה שאנחנו ניגנו, שעליה דיברתי, בשנות השישים והשבעים, לא היה דבר כזה, לא היה מושג כזה. תמיד היו משלמים לנו מחיר קבוע ולא היה לנו עניין בכמה מרוויחים וכמה כסף נכנס בדלת.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל לא ממש, לג׳אז לא שילמו הרבה. על מוזיקה לריקודים הרווחנו הרבה.

דני גוטפריד: לא נכון, אהרון. שילמו טוב. אני הופעתי בקיבוצים עם מל קלר.

אהרל׳ה קמינסקי: אה, בקיבוצים זה דבר אחר. זה דבר אחר. קיבוצים זה דבר אחר.

דני גוטפריד: לא, מועדונים. שמע, גם אצלך במועדון קיבלנו כסף בסדר גמור.

אהרל׳ה קמינסקי: זה העניין. על זה אני רוצה לדבר.

דני גוטפריד: בצד הכלכלי זה נעשה יותר ויותר גרוע כל שנה, ואני לא יודע, תשמעו, אנחנו מנסים עכשיו באיגוד המוזיקאים, אל תגלו מחוץ לשולחן הזה, אני לא כל כך מאמין שזה יצליח. הרי ההכנסות ורמת המחירים תלויים הרבה מאוד בארגון של הנגנים. זאת אומרת, ברגע שיש סולידריות חברתית ואתה יכול לעשות union כמו שצריך, אז אתה יכול לנהל משא ומתן קיבוצי ולהעלות את המחירים. הבעיה היא שהחבר׳ה האלה הם כל אחד לנפשו ואין את הסולידריות הזאת, אין את ה-together.

אלברט פיאמנטה: זה לא יעזור. ברגע שאתה מת לנגן, אז אתה תנגן בכל מקום שיתנו לך.

דני גוטפריד: הבעיה היא שאם היה אפשר להגיע למידה של סולידריות זה היה פנטסטי ואנשים היו נהנים מזה.

מנחם ויזנברג: אבל הבעיה קיימת גם בתחום המוזיקה הקלאסית הקאמרית. הרבה נגנים, נגני תזמורת למשל, רוצים לנגן ולא אכפת להם.

דני גוטפריד: כן, כי יש להם לפחות בסיס הכנסתי מעבודתם בתזמורות הסימפוניות או הקאמריות. אבל לנגנים של ג׳אז אין בסיס הכנסתי. אתה מבין? זאת הבעיה. אין להם. הם רוצים לנגן ג׳אז, וכשמזמינים אותם ללוות זמר הם רואים בזה ׳זנות׳. הם לא מבינים שהם חייבים, שמי שעובד במוזיקה ׳מסחרית׳ או בג׳אז צריך לקחת הכול. קודם תיקח הכול, ואחר כך תמצא פתרון.

גדעון כ״ץ: היות שמנחם צריך לצאת, ניתן עכשיו למנחם כמה דקות ואחר כך נחזור לאחרים.

מנחם ויזנברג: אני אעשה את זה הרבה יותר קצר מדני. דני ללא ספק הוא דמות מרכזית בחיי הג׳אז בארץ ולא פלא שיש לו כל כך הרבה לספר. זה ברור לחלוטין, טבעי ונכון וראוי.

הזהות שלי עם עולם הג׳אז היא זהות חלקית, אף על פי שזאת אהבה עמוקה שהיתה בי מאז שאני זוכר את עצמי מקשיב למוזיקה. אבל העיסוק שלי בג׳אז בפועל היה לזמן קצר יחסית בחיי, והיום אני עוסק בג׳אז מהצד האקדמי, כראש החוג באקדמיה. על כל פנים ההתפתחות שלי היתה קצת דומה לדני במובן הזה שגם אני התחלתי לנגן מגיל ארבע, וגדלתי בבית עם אבא מוזיקאי שגם דני וגם אלברט הכירו אותו.

דני גוטפריד: הכרנו היטב.

מנחם ויזנברג: הכירו היטב.

אלונה שגיא־קרן: מה השם המלא של אבא?

מנחם ויזנברג: השם של אבא היה דניאל ויזנברג, והוא היה כליזמר במובן העמוק של המילה, במובן שהוא תפס את המילה כליזמר, שזה מוזיקאי אמתי. בשבילו הכליזמר

היה האדם שקיבל את האינסטינקט הטבעי להיות מוזיקאי, אדם עם שמיעה פנטסטית, מישהו שמסוגל לנגן כל סגנון, כי אבא שלי ניגן הרבה כלים וגם המון סגנונות. בכל כלי הוא ניגן בסגנון אחר. בכינור הוא ניגן מוזיקה קלאסית, בסקסופון הוא ניגן בביג בנד, הוא ניגן בסגנון ג׳אז, הוא ניגן קלרינט, הוא ניגן גם מוזיקה יהודית, מוזיקת כליזמר, אבל גם מוזיקה אתנית, מוזיקה בלקנית וכולי. אני גדלתי בתוך הדבר הזה כי אבא היה מחלק את היום לשעות אימונים. הוא היה מתאמן חלק מהזמן בכינור, חלק מהזמן בסקסופון, חלק מהזמן בקלרינט, ואני ספגתי את זה כמובן עוד לפני גיל ארבע. בגיל ארבע התחלתי לנגן אבל זה ליווה אותי למעשה כל שנותי עד שעזבתי את הבית, כי זאת היתה הרוטינה שלו. אבא התחיל לנגן בחליל בגיל 65. הוא קנה חליל והתחיל לנגן בו. הכול לבד. הוא היה אוטודידקט לגמרי. על כל פנים האהבה למגוון סגנונות והרב סגנוניות מושרשת עמוק מאוד כמובן ב־DNA שלי, אפשר להגיד. זה גם מסביר למה הגעתי למה שהגעתי גם בתחום האקדמי.

ההתפתחות הפורמלית שלי כפסנתרן קלאסי: סיימתי את האקדמיה בתל אביב, אחר כך נסעתי לארצות הברית ויש לי תואר שני מ׳ג׳וליארד׳ כפסנתרן קונצרטים. כל חיי אני בעצם, עד היום, ממשיך ומנגן מוזיקה קלאסית, מוזיקה קאמרית בעיקר, כל השנים הללו, אבל במקביל לזה היתה לי פילגש, המוזיקה הלא קלאסית. בעצם המוזיקות, אפשר לומר. כמובן מוזיקה פופולרית לסוגיה אהבתי. גדלתי בבית, ואבא היה שומע הרבה מאוד מוזיקה אמריקנית, אם מוזיקת מחזמר, אם מוזיקה של גדולי הכותבים האמריקנים, זה היה טבעי מאוד. ככה למדתי מאות סטנדרטים. למדתי אותם לא מפני שניגנתי אותם אלא מפני שהם הוטמעו בי מן ההאזנה. וזה דבר שעזר לי מאוד בתקופת לימודי ב׳ג׳וליארד׳. ניגַנו בפיאנו בר והאמריקנים שעמדו סביב הפסנתר שלי לא הבינו איך אני מכיר שירים משנות העשרים והשלושים. אמרתי להם: זאת גרסה דינקותא. זה נשאר אצלי מוטמע מגיל צעיר. אף פעם לא ראיתי את התווים האלה כתובים, עד שהתחלתי לנגן ג׳אז. פתאום התחלתי לראות, לפעמים היו מביאים לי סטנדרט והייתי רואה את זה כתוב, אבל בעצם הכול היה תורה שבעל פה. הייתי מאלתר מגיל צעיר, אבל קשה להגיד שהאלתור שלי היה ג׳אז. הוא היה בכיוון של מה שנקרא ׳ג׳אז הרמוני׳. אהבתי מאוד את ההרמוניות המורכבות הג׳אזיות, זה דיבר אלי מאוד והיה טבעי לי. חשתי אותם עמוק, והייתי מאלתר סביבם. בבית קנינו פטפון רק כשהייתי בתיכון. עד אז, למרות גילי הצעיר, הייתי מחכה עד 12 בלילה כדי להאזין ל־Voice of America. כשגדלתי הייתי מקשיב עם אבא שלי, אבא היה חוזר מהחלטורות ב־11 בלילה, אני חיכיתי לו ויחד הקשבנו למה ששידרו שם: ביבופ, ביג בנד וכולי וכולי. בסוגריים אומר שנחשפתי לביג בנד דרך התמונות של אבא שלי. כי אבא שלי כשהיה ברוסיה, בברית המועצות, הוא ניגן בביג בנד הכי מפורסם, הביג בנד של אדי

רוזנר [Eddie Rosner], שהיה נגן אגדי בעצם, ורוב הנגנים שלו כולל הוא עצמו כמובן היו יהודים.

אלברט פיאמנטה: רוזנר זה שם יהודי.

מנחם ויזנברג: שם יהודי. כן. ובעצם כך אבי ניצל מהנאצים, בזכות העובדה שהם היו באיזה שהוא tour ברוסיה המזרחית כשהנאצים התקיפו. לא אכנס לסיפור, על אבא שלי אפשר לדבר שעות. על כל פנים, המוזיקה הלא קלאסית, הלא כתובה, מוזיקה שמבוססת על השמיעה, היתה אהבה עמוקה והתעסקתי אתה כל הזמן. כשהייתי בתיכון, בעצם בתקופת האקדמיה, הייתי בעתודה האקדמית והרגשתי שאני צריך ללמוד קצת יותר בכיוון של ג׳אז ואז התעניינתי מי מלמד. השם שחזר אצל כולם היה ד״ר צבי קרן. הוא היה האורים והתומים של הוראת הג׳אז המסודר בארץ. בעצם הוא היה היחיד שלימד את זה ושהיה לו רקע אקדמי מובהק. ואכן אני למדתי, עד היום יש לי ספרים, את ביקשת [פונה לאלונה שגיא־קרן] ממני לשלוח, יש לי כתב ידו, הכול אצלי, הכול שמור. אני מדבר על שנת 1968. הגישה היתה של שילינגר. לא למדתי אצלו הרבה זמן, אבל היו כמה חודשים נפלאים, והוא באמת פתח אותי להבנה יותר מעמיקה הן של הממד הריתמי של הג׳אז וכמובן של הממד ההרמוני. זה שינה משהו בקונצפט שלי ובעקבות השיעורים האלה הרגשתי ש...

גדעון כ״ץ: איפה השיעורים האלה נעשו, אצלו בבית?

מנחם ויזנברג: כן, כן, ביד אליהו.

אלונה שגיא־קרן: דרך הטייסים 8.

מנחם ויזנברג: דרך הטייסים 8.

אלונה שגיא־קרן: שמונה (במלרע).

מנחם ויזנברג: שמונה (במלרע). שמונה.

אלונה שגיא־קרן: היו חייבים להגיד שמונה (במלרע) אצלו.

מנחם ויזנברג: כן, כמובן, הוא היה קפדן, חבל על הזמן. והיה לי יחס אליו, זאת אומרת איך שהוא התרחקתי ולא פגשתי אותו הרבה, אבל מאז שלמדתי אצלו הוא נשאר טבוע בי דמות משמעותית ביותר להתפתחות המוזיקלית שלי. היה משהו בגישה שלו שהקרינה והשפיעה עלי מאוד, אולי גם בתור מורה, אני חושב. מורה לחיים. הוא גם עקב אחרי ההתפתחות שלי, הוא ידע. מפעם לפעם הייתי מקבל דרישות שלום עקיפות ממנו, אבל ללא ספק הוא היה דמות משמעותית מאוד מאוד מאוד.

זה היה בתיכון. בתזמורת צה״ל ניגנתי בסקסופון. מכיוון שהכלי היה בבית ובסקסופון ניגנתי הרבה קודם, חלטורות וככה, התפרנסתי מנגינה בכלי. הפסנתר היה קודש למוזיקה קלאסית, וכיוון שהרגשתי שבג׳אז אני לא שולט מספיק, אמרתי נחכה. עכשיו, כמובן חלק בלתי נפרד מהחשיפה שלי לג׳אז היה כמובן ׳בר־ברים׳. אפרופו אהרל׳ה קמינסקי, אני זוכר את זה, מאז שהייתי בן 16, כלומר משנת 1966-1967, כל יום ראשון, נכון אהרל׳ה?!, ימי

ראשון זה היה קודש. הייתי הולך כמו יהודי אדוק, ואני זוכר כמובן את דני גוטפריד ואת אהרל׳ה קמינסקי ואת ממלו גייטנופולוס וג׳ס קורן ואלברט פיאמנטה ומי לא כמובן, הכול נשאר. לדעתי הדברים האלה היתה להם משמעות עצומה, כמובן, כי הג׳אז בסופו של דבר קשור לאוזניים, עם כל החשיבות של הלימוד המסודר.

אחרי שסיימתי את הלימודים האקדמיים למדתי גם כלכלה, במקביל לדני, אם כי לא עסקתי בזה אף פעם, אבל יש לי תואר בכלכלה, להשביע את רצונו של אבא שלי.

דני גוטפריד: צריך גם מקצוע בחיים.

מנחם ויזנברג: כן. זהו. שש שנים בניו יורק, שם הכרתי את אלי מגן, שיחד אתו הגעתי לארצות הברית במסגרת הפסטיבל החסידי, שנת 1975, ושנינו נשארנו ללמוד. אני הלכתי ללמוד במאנס קולג׳ [Mannes School of Music], עוד לפני ׳ג׳וליארד׳, והוא נסע ל׳ברקלי׳. אחרי זה הוא הגיע גם כן ולמד במאנס ובעצם סיים את הלימודים שלו כנגן קלאסי. אבל ניגנו יחד ונוצר בינינו קשר חזק מאוד. למעשה אני חושב שאת החניכה שלי כנגן ג׳אז אני חייב לאלי מגן, ללא ספק. אלי הוא הדמות המשמעותית ביותר עבורי מהבחינה המעשית של להעז ולהיות גם נגן ג׳אז, ללא ספק.

אלברט בגר: חבל שהוא לא פה, דרך אגב.

אברהם קביליו: יש הרבה חבל שהם לא פה.

מנחם ויזנברג: נכון. אבל אלי... יש הרבה אנשים..

אלברט בגר: ממלו, אלי, אנשים ותיקים.

אהרל׳ה קמינסקי: אלי גם בג׳אז בהצתה מאוחרת, לא היה בג׳אז בכלל.

מנחם ויזנברג: נכון.

דני גוטפריד: יחסית. הוא צעיר מאתנו.

מנחם ויזנברג: הוא גם הגיע מאוחר יותר.

אהרל׳ה קמינסקי: כשהקמתי את **הפלטינה** באתי אליו ואמרתי לו אני מקים להקה וזה, ראיתי, הוא היה בחור צעיר שיצא מלהקה צבאית וראיתי שהוא מוכשר. הוא אמר לי: תשמע, אלף אני לא רוצה להיות נגן, אני רוצה להיות זמר. דבר שני, לפעמים אני מגיע ל׳בר־ברים׳, אני שומע, זה נשמע לי קשקושים, אני לא אוהב ג׳אז. וזהו. והוא לא היה **בהפלטינה**, לקחנו מישהו אחר, בסיסט שהיה בארץ, פול סילבר, אמריקני. שנים אחרי זה יום אחד הגיע אלי ל׳בר־ברים׳ עם קונטרבס. אמרתי: אלי, מה אתה עושה?

מנחם ויזנברג: הוא עשה את השינוי. הוא עשה את קפיצת הדרך. כאילו ברגע שהוא גילה... הוא למד אצל אגון קרטן אני חושב בהתחלה. לא?

אהרל׳ה קמינסקי: לא יודע. אבל פתאום הוא הגיע עם קונטרבס.

מנחם ויזנברג: הוא למד אצל אגון.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל זה לקח שנים.

מנחם ויזנברג: למעשה הוא ניגן, בתקופה שהוא הגיע לניו יורק הוא ניגן אולי חצי שנה, אולי שנה, קונטרבס בעצם. הוא היה ממש צעיר על הכלי. טוב, הוא כישרון גדול, כמובן, כולם יודעים, וכשהייתי בניו יורק נחשפתי במובן הכי עמוק לפסנתרן שהשפיע מאוד על הסגנון שבו ניגנתי מאוחר יותר, ביל אוונס [Bill Evans]. זאת אומרת תווים של ביל אוונס היו לי במקרה עוד קודם באופן מקרי, החברה הראשונה שהיתה לי שלחה לי תווים מניו יורק, עוד בשנת 1966, אני זוכר, תווים שביל אוונס עצמו כתב, דרך אגב. לא שמישהו הוציא, אלא יש חוברת אחת שהיא urtext,[25] שהיא כמו שביל אוונס כתב את הקטעים, כולל 'Waltz for Debbie', וניגנתי את זה מהתווים. אמרתי וואו, איזה מוזיקה מדהימה, איזה כתיבה פנטסטית. וכשהגעתי לניו יורק, לשמחתי ביל אוונס הופיע כמעט כל שנה ב׳וילאג׳ ואנגארד׳ [Village Vanguard, מועדון ג׳אז בניו יורק], ואני חושב שזה היה מקדש כמעט. הייתי הולך ושומע אותו וזו היתה בשבילי חוויה רוחנית מדהימה, לא רק מוזיקלית. פשוט לשמוע אותו חי זה משהו, קשה להסביר את זה. וזה כמובן השפיע עלי מאוד. בקיצור, כשחזרתי לארץ בשנת 1981...

אלברט בגר: איך הוא נפטר דרך אגב?

מנחם ויזנברג: ב־1980, שנה לפני שחזרתי לארץ.

אלברט בגר: מחלה או התאבד? מה הסיפור?

מנחם ויזנברג: היתה לו בעיה בכבד. כל השנים הוא היה על הרואין ועל מתאדון, ועוד פעם הרואין. הוא היה בן 49 כשהוא נפטר. קשה להאמין. קשה להאמין. אני זוכר שהוא מת. עדיין הייתי בניו יורק אז. אני אספר לכם סיפור קצר עליו. בפעם הראשונה ששמענו את ביל אוונס הייתי עם אלי מגן, זה היה בדצמבר 1975, ואז [---] הוא ניגן ב׳בוטום ליין׳ [Bottom Line], ולא ב־'Village Vanguard' במקרה, וההופעה היתה פשוט מדהימה. זאת אומרת זה היה פשוט, אין לי מילים, המילים נעתקו מפינו, ואחרי ההופעה ניגשנו אל מאחורי הקלעים. אלי ניגש לאדי גומז [Eddie Gomez], וכך נוצר הקשר ביניהם, והוא למד אצלו. אני רציתי לגשת לביל אוונס, וייתכן שכל מסלול חיי היה שונה אם זה היה קורה, אבל ביל אוונס היה כל כך מנותק וכל כך אינטרוורטי ושקוע בתוך העולם שלו, שפשוט אי־אפשר היה. הרגשתי שאי־אפשר לגשת אליו, אלא אם כן אתה מכיר אותו מקודם. התביישתי לגשת לדבר אתו. עד היום אני אומר לעצמי: וואו, מה היה קורה אם הייתי כן מעז והייתי אומר לו: אני רוצה לקחת אצלך כמה שיעורים? יתכן שהייתי מתפתח אחרת, אני לא יודע. או שכן או שלא. any way, בסוף 1981 חזרתי לארץ...

גדעון כ״ץ: הוא היה בארץ?

מנחם ויזנברג: לא, לא, הוא לא היה בארץ. לפרנסתי במשך כמה שנים עבדתי עם חווה

25 גרסה מודפסת שנועדה לשחזר את כוונתו המקורית של המלחין במדויק, ללא כל חומר נוסף או שונה.

אלברשטיין, הייתי מנהל מוזיקלי שלה. אלברט פיאמנטה ואני מתחלקים בתקליט, אני הייתי מנהל מוזיקלי של חלק מהעיבודים, אלברט היה מנהל מוזיקלי של החלק האחר, תקליט שנקרא **בנמל הבית**.

מיכאל וולפה: התקליט.

מנחם ויזנברג: תקליט יפה. באמת תקליט יפה. הופעתי אתה במשך שנתיים וחצי, ובמקביל לנגינה עם חווה התחלתי להיפגש עם אלי מגן יותר... אלי גם חזר לארץ. אלי חזר קצת לפני כי הוא התקבל לפילהרמונית. הוא חזר בסוף 1980, ואני חילקתי את עיתותי בין עבודה עם חווה, גם כמנהל מוזיקלי גם כפסנתרן, ובין הנגינה עם אלי, כי הרגשנו שאנחנו רוצים לבנות מופע, לבין הנגינה הקלאסית, כי לאט לאט חזרתי לנגן מוזיקה קאמרית. אבל זה היה מאוד מאוד מדורג. כי ידידי המוזיקאים של מוזיקה קלאסית ממהרים לשים תוויות, והתווית שלי היתה התווית של המעבד של חווה אלברשטיין, אחר כך נגן הג׳אז. היה לי קשה להתקבל כאזרח של כבוד בעולם המוזיקה הקלאסית. אבל היו כמה נגנים שבכל זאת הסכימו לנגן אתי ולאט לאט פילסתי את דרכי עוד פעם לתוך העולם הקלאסי as is. על כל פנים, עבדתי עם חווה שנתיים וחצי ובסוף 1984 הרגשתי שזה נגמר, ואלי ואני כבר בנינו מספיק רפרטואר כדי להתחיל להופיע. ובאמת הכנו רפרטואר מסוים שהושפע כמובן מהמוזיקה של ביל אוונס, גם מוזיקה מקורית של ביל אוונס, ובכלל כל האופי של הנגינה בהשראתו. הופענו בהתחלה, למעשה התחלנו בתור דואו פסנתר ב־1984, וניגנו בערך עד 1987. אחר כך, טיפה מאוחר יותר, הצטרף אלינו פפו, המתופף יוסי לוי. אלה היו שנים שבהן הופענו גם בכל הארץ עם ׳אמנות לעם׳, בקיבוצים, איך קראו לזה אז, ׳בר־ברים׳ כבר לא היה קיים בתקופה הזאת אם אני לא טועה.

אהרל׳ה קמינסקי: איזו שנה?

מנחם ויזנברג: ב־1985.

אהרל׳ה קמינסקי: לא. ב־1979 הוא נסגר.

מנחם ויזנברג: כן, זהו. אז הופענו ב׳מרתף הג׳אז העליון׳...

אלונה שגיא־קרן: נדמה לי שגם בהילטון.

מנחם ויזנברג: בהתחלה, בהתחלה.

אלונה שגיא־קרן: אם אני לא טועה אני באתי ערב אחד.

מנחם ויזנברג: נכון, זה היה הרכב אחר. זה היה אלי מגן, גיל דור, גורי אגמון ואני. היתה לנו רביעייה שהופענו במלון דיפלומט, דרך אגב, לא הילטון.

אלונה שגיא־קרן: היה משהו בהילטון.

מנחם ויזנברג: במקביל ניגנתי גם קלאסי, אבל מבחינת הופעות והקיום שלי היה יותר מבחינת ג׳אז והוראה. בשנת 1985 בעצם נולד המיזם הזה, ׳רימון׳. עמיקם, דרך אגב, לא היה חלק מזה. אלה היו גורי אגמון, גיל דור, אילן מוכיח ויהודה עדר, הם התארגנו בקבוצה, למעשה ההתארגנות הזאת התחילה

עוד בתקופה שהיינו בניו יורק, ויהודה לא היה שם. היו גיל דור, גורי אגמון ואני, שחשבנו וחלמנו שיום אחד נחזור לארץ ועוד לא ידענו שתוקם מחלקה לג׳אז, חשבנו שאנחנו רוצים לעשות משהו אחר. לא רק ג׳אז, אלא משהו רב־תחומי, שישלב גם מוזיקה קלאסית וגם ג׳אז. טוב, חזרנו לארץ כל אחד בתקופה אחרת ואני עזבתי את הקבוצה הזאת ובמקומי הגיע יהודה עדר.

דני גוטפריד: הסביבה היתה של מוזיקה קלאסית, והג׳אז קצת הפריע להם. מבחינתם זה אולי אפילו פוגע באקדמיה. מה זה האקדמיה למוזיקה, אתם יודעים כמה ויכוחים היו לי על זה שאמרתי שזה צריך להיות חוג? אמרו: לא, מחלקה. איזה מחלקה...

אלברט פיאמנטה: הוא היה אומר לנו: מה אתם מדברים...

מנחם ויזנברג: עכשיו אני מדבר על לשדרג את זה לפקולטה.

דני גוטפריד: מאבקים כל הזמן להשיג סטטוס.

מנחם ויזנברג: כל הזמן. וגם עכשיו, כיוון שהחוג למוזיקה רב־תחומית מבחינת ההתפתחות שלו עכשיו הוא בפריחה אדירה. עדיין יש את מי שאומרים שזה פוגע, ובגלל זה לא באים מוזיקאים קלאסים. זה אותו דבר, אותו סיפור. אין חדש תחת השמש.

בקיצור, ארבעת המייסדים של ׳רימון׳ חיפשו מקום לפתוח בו את המיזם שלהם, את בית הספר הזה, ובמקרה עבדתי שלושה חודשים ברמת השרון כמנהל המוזיקלי של המועצה המקומית של רמת השרון. זאת אנקדוטה מוזרה בחיי. כשעזבתי את חווה אלברשטיין ולא היה לי ביטחון כלכלי, הבן השני שלי נולד והציעו לי. זה היה משהו כזה שלא עשיתי בו כלום, למעט דבר אחד. הכרתי את ראש העירייה, משה ורבין, ושידכתי בינו לבין אחד החבר׳ה האלה, ואז הוא בא, ראה את המקום ש׳רימון׳ נמצא, בית ספר נטוש, היה פעם בית ספר לילדים עם בעיות וכולי, ועד היום הם נמצאים... האפיזודה המעשית שלי כנגן ג׳אז הסתיימה בערך בסביבות 1987. אז קיבלתי החלטה פנימית. עשיתי ׳סוויץ׳׳ מסוים והתחלתי לכתוב מוזיקה לאולם הקונצרטים. הייתי ידוע כמעבד, כמנהל מוזיקלי וכפסנתרן, וחטאתי מעט מאוד בכתיבה של מוזיקה קונצרטית. זו היתה החלטה מודעת, מכל מיני סיבות שזה לא הזמן לפרט אותן. שקעתי ביצירה, והיום אני מוכר דווקא כמלחין הרבה יותר מאשר הדברים האחרים. אבל אלה החיים. על כל פנים, האהבה לג׳אז כמובן לא פסה וגם כל האופן שבו אני מלמד, אם זה הרמוניה ואם זה דברים אחרים, זה שם לחלוטין. זאת אומרת, זה מסוג הדברים שלא הולכים לאיבוד. זה קיים עמוק בתוך האני שלי. בשנת 2000 פנו אלי לנהל את המחלקה לג׳אז באקדמיה למוסיקה בירושלים. המחלקה היתה אז במצב, נגיד בעדינות, ׳לא מדהים׳. מי שפנה אלי היה אילן מוכיח. אילן הכיר את האהבה שלי לג׳אז, וידע שיש לי יחס מיוחד וחולשה לעניין זה, והמליץ לאבנר בירון שימנו אותי לראש המחלקה. אמרתי לאבנר, מנהל

האקדמיה דאז: אני לא בדיוק איש של ארגון, אבל אני מוכן לקחת על עצמי את ניהול המחלקה אם נלך על קונצפט הרבה יותר משמעותי. חשתי באופן אינטואיטיבי, ולא רק אינטואיטיבי, שיש קהל גדול של סטודנטים שבעצם אין לו מענה אקדמי, לא רק בעניין הג׳אז, אלא גם בתחומים אחרים שאינם שייכים לדיסציפלינות הקלאסיות האופייניות. אחרי שבועיים של מחשבה מעמיקה אמרתי: תראו, אני רוצה להקים משהו אחר. אני רוצה להקים פקולטה למוזיקה רב־תחומית, שבתוכה יהיו כמה מחלקות או חוגים. נשמר את המחלקה לג׳אז, ואני מקווה שנשדרג אותה, ואני רוצה להקים מחלקה ליצירה רב־תחומית, שזה אומר בעצם קונצפט של מלחינים שהם גם מבצעים, זאת אומרת המונח ׳רב־תחומי׳ משמעותו שכל אחד מהתלמידים בחוג הזה או בפקולטה הזאת אמור להיות גם יוצר וגם מבצע. כפי שתמיד היה בעצם בהיסטוריה גם המערבית ובוודאי במוזיקות החוץ־אירופיות. אז יש מחלקה ליצירה רב־תחומית, מחלקה לג׳אז, מחלקה לשירה רב־תחומית, יום אחד נקים משהו שקשור למוזיקה אתנית לסוגיה. אנחנו גם רוצים לפתח את התחום של המוזיקה האלקטרו־אקוסטית. בקיצור, בניתי מודל, ואבנר הסכים. להפתעתי או לא להפתעתי, פרופ׳ אבנר בירון, שהוא רחוק מאוד מהעולם הזה, חש בתור ראש האקדמיה שיש פה אולי אפשרות להתפתחות של 20-30 שנה קדימה, וכך זה הוקם. הדבר הכי חשוב היה הקשר עם ׳רימון׳. הרגשתי שאנחנו צריכים להזרים דם חדש לצוות ההוראה הן במחלקה לג׳אז מצד אחד והן לכל הנושא של החוג ליצירה רב־תחומית, שעוסק גם בכתיבה של מוזיקה לתאטרון, לקולנוע וכולי, וסגל ההוראה באקדמיה לא נתן את המענים האלה, אבל ב׳רימון׳ היו כמה אנשים שחשבנו שיכולים להתאים לכך.

דני גוטפריד: סלאבה גנלין.

מנחם ויזנברג: סלאבה היה.

דני גוטפריד: סלאבה כבר התחיל עם זה.

מנחם ויזנברג: לא, בוודאי. לא, הכול היה. העוברים, ה־embryo היו שם, אבל רציתי גושפנקה שזה הולך להיות הדבר. ואז נוצר יצור הכלאיים המוזר הזה שנקרא, כרגע זה חוג, למוזיקה רב־תחומית באקדמיה למוסיקה בירושלים בשיתוף עם בית ספר ׳רימון׳. חלק מהמורים, חלק די משמעותי של המורים שלנו, באים מבית ספר ׳רימון׳, והתלמידים שלנו לומדים פיזית יום או יומיים בשבוע ב׳רימון׳. התלמידים הם תלמידי אקדמיה לכל דבר, הם מקבלים תואר, כמובן, זה אקדמי לחלוטין, אבל יש שיתופי פעולה. ל׳רימון׳ יש, בלי קשר לזה, מחלקה לג׳אז שעובדת בהתאם לפורמט של הקשר עם ׳ברקלי׳. אנחנו, דרך אגב, משוחררים מהפורמט הזה, ואולי נשתחרר עוד יותר לעתיד לבוא, אבל להם יש את הקשר הזה ואלה שתי מחלקות שונות לחלוטין. פה ושם יש חיתוך. למשל אם יש ביג בנד או סדנאות מסוימות

שהתלמידים שלנו מגיעים ל'רימון', אז הם לומדים את זה במשותף. אבל בסך הכול תכנית הלימודים שונה, גם החומר האנושי שמגיע הוא שונה, וכולי.

אלברט פיאמנטה: תתעכב קצת על החומר האנושי. באיזה מובן הוא שונה?

מיכאל וולפה: וגם על 'ברקלי'. אמרת משהו על 'ברקלי'.

מנחם ויזנברג: אוקיי. ב'ברקלי' יש תלמידים פנטסטיים, זה בית חרושת של 5,000 - יש לי בן שסיים את 'ברקלי' באוגוסט, אני מכיר את זה גם מהצד המשפחתי שלי. יש שם נגנים פנומנלים. באמת פנומנלים. לי יש הסתייגות גדולה מתכנית הלימודים שלהם ומהאופן שבו הם מכשירים את התלמידים. בעיני יש משהו מאוד מכני, תעשייתי, שמכשיר אנשים באופן יעיל אמריקני להיות גם נגני אולפן טובים וגם נגני ג'אז שמנגנים בסגנון מסוים טוב מאוד, אבל חסר בזה סוג מסוים של מעוף. הנגנים הפנטסטיים שמגיעים לשם, אם הם פנטסטיים קודם, 'ברקלי' לא מפריע להם. צ'יק קוריאה היה צ'יק קוריאה עם 'ברקלי' או בלי 'ברקלי'. אבל 'פס הייצור' שם לא מקובל עלי. אני לא אוהב את הגישה, יש תוצאות, אנשים מסוימים זה טוב להם, כל אדם באמונתו יחיה. אני מאמין בגישה אחרת. עכשיו האקדמיה, סוג התלמידים שאנחנו מחפשים אלה תלמידים שאנחנו יותר ויותר שמים דגש על היצירתיות האישית שלהם. הביבופ זה חשוב, כמו באך. המצע, הבסיס של החינוך בג'אז זה הביבופ. אי־אפשר להתעלם מזה. זה סגנון יסוד. אבל אנחנו באמת מנסים גם לחשוף אותם לתקופות מאוחרות יותר בעולם הג'אז, כולל התחום של 'פרי ג'אז' [free jazz] כולל הכול, וגם דורשים מהם ליצור בעצמם, לכתוב בעצמם, זאת אומרת להיות יוצרים גם. לא רק לשחזר.

אלברט פיאמנטה: זה באקדמיה? ומה עם 'רימון'?

מנחם ויזנברג: 'רימון' זה בביבופ.

אלברט פיאמנטה: 'רימון' זה יותר דומה ל'ברקלי', יותר תעשייתי.

מנחם ויזנברג: כן. לטעמי. אף על פי ששוב, יש לי שני בנים.

דני גוטפריד: תראה, זה ההבדל בין אקדמיה לבין בית ספר פרטי, באופן עקרוני. אתם צריכים להבין את זה. זה בית ספר פרטי כמו 'ברקלי'. 'ברקלי' זה בית ספר פרטי וזה פס ייצור במסורת האמריקנית. הם מוציאים מאסות והם מטפלים במאסות. עכשיו בתוך המאסות האלה, מבחינה סטטיסטית, יש אנשים יוצאי דופן ויהיו תמיד יוצאי דופן, אבל הם לא מדגישים את האלמנט של יצירתיות כמו שמנחם מדבר מכיוון שהם לא יכולים בפס ייצור לטפל באינדיווידואלים, by definition. פס ייצור זה פס ייצור. זה הולך, אתה צריך ללכת עם הפס ייצור. אתה לא יכול בפס ייצור של פורד לייצר פתאום...

אהרל'ה קמינסקי: פיאט.

דני גוטפריד: לא פיאט, אבל בוא נגיד איזה מכונית יוקרה, למבורגיני. זה הולך על פס ייצור. זה הכול. וזה גם נכון מאוד מה שמנחם אומר שמי שטוב,

אלברט פיאמנטה: הוא בא טוב והוא ייצא טוב.

דני גוטפריד: הוא יישאר טוב והוא היה טוב. אני תמיד אמרתי. תראו: הבעיה של החינוך הממוסד בג׳אז היא כזאת שהטובים באמת לא צריכים אותו. זאת הבעיה. ועכשיו מה שהיה קורה באמת זה שהטובים באמת נשרו. אני זוכר בתקופה שלי, למשל, אתן לכם דוגמה, הוא נעשה קצת אנטישמי בימי חייו, ובזמן האחרון, אבל... גלעד עצמון. היה תלמיד אצלי במחלקה בשנות השמונים...

אלונה שגיא־קרן: איפה הוא היום?

מנחם ויזנברג: באנגליה, בלונדון.

דני גוטפריד: הוא היה בחור צעיר, כישרון לא נורמלי בנגינה. היה לי אז ביג בנד, קצת יותר קטן מביג בנד, אבל הרכב גדול שהיו מנגנים. הוא בא והוא היה משתעמם כי הוא היה מנגן סולו ברמה הרבה יותר טובה מכולם והוא היה צריך לחכות לשגיאות של כולם עד שילמדו את הטקסט וכולי. גם בלימודים עצמם, הוא בא אלי אמר לי: תשמע, מה? אמרתי לו: גלעד, שמע לי, עזוב את האקדמיה, לך לתל אביב, לך לנגן. לך תנגן. אתה מנגן כמו גדול. וזה בדיוק מה שהוא עשה. עכשיו כל היתר, ללמוד - אני לא נגד לימודים, אבל אתה יכול לקחת שיעורים פרטיים אצל זה וזה ותלמד את הדברים שאתה רוצה, וזה בדיוק מה שהוא עשה. והוא נהיה נגן, פשוט נגן גדול מאוד. עכשיו זה שיש לו דעות פוליטיות אנטי־ישראליות וכל השטויות האלה זה לא קשור בכלל אבל הוא נשאר נגן מצוין.

אהרל׳ה קמינסקי: היום הוא לא מוכן לדבר עברית. שמעתי ממישהי, חברה שלי לשעבר שגרה באנגליה. הלכה לשמוע אותו ובאה לדבר אתו בעברית. הוא אמר: אני לא מדבר בשפה של כובשים. דברי אתי אנגלית. ענה לה באנגלית.

מנחם ויזנברג: בקיצור, אני רק אסכם, החוג הולך ומתפתח בצעדי ענק. היום יש לנו 150 תלמידים. ואנחנו גם מאוד מקפידים, יש ׳סקרינינג׳ [screening]. בחינות הכניסה שלנו הן מאוד תובעניות ודורשניות וגם תכנית הלימודים. תכנית הלימודים עכשיו במחלקה ליצירה תובענית מאוד. כיוון שאנחנו דורשים מהם גם דיסציפלינה קלאסית ברמה הכי גבוהה וגם דיסציפלינה של ג׳אז. הם לומדים גם הרמוניה של ג׳אז, ממש. ומתברר שיש באמת תלמידים נפלאים שלא היה להם מענה. מקסימום הם היו הולכים ללמוד ב׳רימון׳, במקום שלא היה נותן להם תואר. זאת הצלחה עצומה. עכשיו אני עוד פעם ראש החוג, התחלתי את הקדנציה הנוספת ממש בתחילת שנת הלימודים הזאת, וזהו.

מיכאל וולפה: יש לי שתי הערות קטנות לפני שנמשיך. אחת, אמרתי את זה במפגש הקודם אבל עכשיו שדני מעלה את זה, אז אני אזכיר שוב את מיכל זמורה כהן. היא סיפרה לי שכשהיא הקימה את המחלקה הזאת כולם כאחד היו נגדה. היא

היתה צריכה להוביל את זה נגד הזרם. אותו דבר קרה בעת הקמת המחלקה הרב־תחומית. אבנר בירון, שהיה ראש האקדמיה, הלך נגד הזרם. היתה התנגדות, את זה כבר חוויתי. בעיני ראיתי את זה קורה. הוא לא ויתר והוא נתן את הפלטפורמה לכך שזה יקרה. דבר שני, לגבי ׳רימון׳ יש עוד דבר שחשוב להגיד. הרבה אנשים שמגיעים ל׳רימון׳ לא מגיעים בגלל הג׳אז.

דני גוטפריד: כבר מזמן לא.

מיכאל וולפה: היום זה בית ספר לזמרים. הם מגיעים כי הם רוצים ללמוד מוזיקה פופולרית ולא קלאסית.

אלברט בגר: להיות מירי מסיקה.

דני גוטפריד: כן, בדיוק, הם רואים את ההצלחה של הבחורות.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל זה מביא להם ביטחון כלכלי. הם יכולים ככה להחזיק את בית הספר וללמד גם ג׳אז.

מיכאל וולפה: ההקמה של ׳רימון׳ כבית ספר לג׳אז הפכה אותו בסופו של דבר לבית הספר היחיד בארץ למוזיקה פופולרית.

דני גוטפריד: יוצאים משם תלמידים טובים מאוד.

אלברט פיאמנטה: בכל אופן, דני גוטפריד ואני ישבנו בוועדה ושמענו נגנים ברמה מאוד גבוהה. ואף על פי כן יוצאים משם...

מנחם ויזנברג: שניים, דרך אגב, היו מהחוג המשותף.

דני גוטפריד: אני יודע. אני ער לזה שלא כולם תלמידי ׳רימון׳.

אהרל׳ה קמינסקי: כשתלמידים שלי שאלו אותי אם ללכת ל׳רימון׳, הייתי אומר שאם נגן טוב הוא לא צריך את ׳רימון׳. אבל ׳רימון׳ הוא מקום טוב.

אלברט פיאמנטה: למפגשים עם עוד נגנים.

אהרל׳ה קמינסקי: עם עוד נגנים. יש אנסמבלים, אתה מכיר אנשים, אתה פתאום, יוצאים מזה דברים. יוצאים הרכבים. האינטראקציה הזאת חשובה נורא.

דני גוטפריד: כן, אבל זה עולה הרבה כסף.

אהרל׳ה קמינסקי: נכון.

דני גוטפריד: שכר הלימוד באקדמיה לתלמידי הג׳אז הוא פחות מחצי מ׳רימון׳. כי באקדמיה זה כמו אוניברסיטה וב׳רימון׳ זה מחיר של בית ספר פרטי. אי־אפשר להשוות את זה.

אברהם קביליו: אבל באקדמיה יותר קשה. בהנחה שאין בעיה כלכלית, יותר קשה להתקבל מאשר ל׳רימון׳.

אלונה שגיא־קרן: ל׳רימון׳ לא קשה להתקבל. ל׳רימון׳ מתקבלים, נקודה. אתה משלם, אתה מתקבל.

אהרל׳ה קמינסקי: כמו בכל קונסרבטוריון פרטי, הם צריכים את התלמידים.

מנחם ויזנברג: בגבולות ידועים. האקדמיה גם צריכה תלמידים. האקדמיה מתוקצבת לפי מספר התלמידים.

מיכאל וולפה: יותר מזה. תלמיד שלא סיים את האקדמיה, ארבע שנים למד, לא מקבלים

עליו את הכסף. רק מי שסיים.

מנחם ויזנברג: יש כל מיני דברים.

מיכאל וולפה: יש באקדמיה צרה צרורה, בשנים האחרונות. אתם יודעים שמכת הדור הזה היא מצד אחד כישרונות, אתה לפעמים יושב בהלם. אתה רואה ילד בן עשר מנגן ואתה לא מאמין. הצד השני של המטבע הוא שמסתבר שהוא לא יודע לקרוא ושהוא לא מסוגל לשבת יותר מעשר דקות בשיעור ולהקשיב כי יש לו בעיות ריכוז. חצי מהדור הזה על ריטלין והחצי שלא לא יודע לקרוא. אני קצת מגזים, אבל אנחנו חווים בעיות קשות מאוד מהבחינה הזאת, ואז מה שקורה, הרבה חבר׳ה פשוט לא גומרים את התואר. הם עשו רסיטל מדהים, אבל תולדות המוזיקה הם לא מצליחים לגמור. כאילו דברים שלפני עשר שנים לא היו. וזו תופעה. זה ממש מכה, משהו שהאקדמיה מטפלת בו בשנתיים-שלוש האחרונות איך לצאת מהמלכודת הזאת. יש המון תלמידים שפשוט לא משלימים תואר. לא השלמת תואר - לא נכנס כסף.

דני גוטפריד: אין כסף לאקדמיה. הם בבעיות כלכליות.

מיכאל וולפה: אולי נשמע, אהרל׳ה, אותך קצת. נחזור אחורה.

אהרל׳ה קמינסקי: אני רוצה לפני זה, כשאמרתם שהיתה התנגדות באקדמיה, אני רוצה להשלים משהו מהמפגש הקודם. אתם זוכרים ששאלתם על איזה מצע קם הג׳אז בארץ, והזכרנו התנגדות בהתיישבות העובדת כי לא אהבו מוזיקה אמריקנית וקראתי קטע מספר של מאיר שלו? אז השבוע בתכנית נוסטלגיה בטלוויזיה דיברו על ההופעה של לואי ארמסטרונג בארץ והקריאו מדברי הרצל רוזנבלום, שהיה עורך **ידיעות אחרונות**. הוא כתב על ההופעה של לואי ארמסטרונג: זה היה קניבליזם מוזיקלי. קניבליזם מוזיקלי.

דני גוטפריד: זה ההתיישבות העובדת.

אהרל׳ה קמינסקי: ועוד איזה מבקר מוזיקלי, לא זוכר, מ**הארץ**, שכתב: ערב שלם חצוצרה? איך זה יכול להיות? והוא עוד שר כמו איש חולה.

אלונה שגיא־קרן: זהו. אנשים לא הבינו את סגנון השירה שלו.

אהרל׳ה קמינסקי: אז על המצע הזה קם ג׳אז בארץ.

מיכאל וולפה: אבל אהרל׳ה, הצד השני של המטבע, בספר של איך קוראים לו, קיבוצניק שכתב ספר...

אהרל׳ה קמינסקי: אבי שחר.

מיכאל וולפה: אבי שחר. עכשיו קראתי, מצאתי את הספר בספריה של שדה בוקר וקראתי אותו בשקיקה, יש שם פרק על לואי ארמסטרונג. הוא מתאר איך לואי ארמסטרונג עבר בכל הקיבוצים והתקבל בכבוד מלכים.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא לא עבר בשום קיבוץ.

מיכאל וולפה: הוא לקח אותו.

דני גוטפריד: זה לא נכון, הוא לא היה בקיבוצים.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא לא היה בשום קיבוץ.

דני גוטפריד: אז הוא כתב!

מיכאל וולפה: כתוב שהוא היה בהופעות רשמיות במכירת כרטיסים. הוא לקח אותו לטייל והוא התקבל בכבוד מלכים.

אהרל׳ה קמינסקי: יכול להיות. יכול להיות.

מיכאל וולפה: הוא היה אדם מפורסם ומכובד.

טוביה פרילינג: אז זה היה חלק מהסיור האמנותי.

מיכאל וולפה: זה שהעיתונאים קטלו אותו לא אומר שהקהל לא התרגש.

אהרל׳ה קמינסקי: בקיבוצים היה אנטי גדול לג׳אז, אני מודיע לך, עד שמל קלר לא עשה את הסיבוב שלו ולאט לאט...

דני גוטפריד: שבר את הקרח.

אהרל׳ה קמינסקי: אוקיי. אני רוצה לדבר על הסצנה של הג׳אז בתל אביב מנקודת מבט של הדור שלי. היו דברים לפנינו, היו מבוגרים שניגנו ג׳אז, לא ילידי הארץ, כמובן, עולים. והיה הג׳ם סשן הקבוע שהיה אחת לחודש בבית ציוני אמריקה בימי שישי שהיה מוקלט ל׳קול ישראל׳.

דני גוטפריד: במחצית השנייה של שנות החמישים.

אהרל׳ה קמינסקי: ישראל גיחון היה אחראי לדברים האלה. אחר כך כל הסרטים האלה נמחקו בהוראת יצחק שמעוני כשהיה מנכ״ל רשות השידור. כל הג׳אז שהיה נמחק.

מיכאל וולפה: יחד עם כל העיבודים של משה וילנסקי.

דני גוטפריד: כל התווים, התווים הלכו.

אהרל׳ה קמינסקי: הכול צחי שמעוני.

אלונה שגיא־קרן: כל העיבודים של אבא שלי. ניסיתי להשיג פרטיטורות, אין כלום.

אהרל׳ה קמינסקי: דיברנו על זה. אני עובר עכשיו על זה.

טוביה פרילינג: אבל זה לא עניין של מוזיקה.

אהרל׳ה קמינסקי: לא לא, חיסכון. עניין של חיסכון.

דני גוטפריד: סליחה. מה שאתם אומרים על הארכיון, במיוחד ארכיון התווים, זה לא שייך כלל לצחי שמעוני!! זה קרה בכלל בתקופתו של טומי לפיד כמנהל רשות השידור, שזה הרבה יותר מאוחר, בשנות התשעים. טומי החליט שהם צריכים את המחסן הזה; הספרן שהיה אחראי לספריית התווים יצא לגמלאות, וטומי לא רצה למנות מישהו אחר בגלל בעיות תקציביות. הוא אמר: קחו את כל התווים ותאפסנו אותם בתוך ארגזי ברזל ותפנו את המחסן. שמו את זה במסדרונות, ובסופו של דבר ביערו את הכול.

אלברט פיאמנטה: לא, דני, דני.

דני גוטפריד: אני יודע.

אלברט פיאמנטה: אני יודע מה שאני יודע. אני יודע ששמו הכול בחוץ בתוך ארגזים ואמרו שזה יישאר כאן, מה יקרה לזה? ירד גשם, והכול נהרס.

דני גוטפריד: בסוף הם גרסו את הכול.

אלברט פיאמנטה: אולי גם זה וגם זה נכון.

דני גוטפריד: וזהו. היתה מורשת ואיננה...

אהרל׳ה קמינסקי: אבל גם יצחק שמעוני נתן הוראה למחוק המון סרטים בשביל לחסוך, שאפשר יהיה להקליט עליהם עוד פעם.

דני גוטפריד: כן, אני דיברתי על ספריית התווים. סרטים היו בעיה. סרטי הקלטה היו יקרים, וב׳קול ישראל׳ הם היו מקליטים על סרטים כמה וכמה פעמים.

אלונה שגיא־קרן: דווקא את כל ההקלטות של העיבודים של אבא שלי או את הרוב, משנות השישים, מצאתי. נסעתי לירושלים ל׳קול ישראל׳ במיוחד. יש להם רשימות מסודרות במחשב, והיה מחסן שלא נגעו בו 40 שנה, והוציאו את זה. הסרטים נקרעו, עד שהגענו לפס הנכון והצלנו את זה.

דני גוטפריד: את מדברת לא על עיבודים, את מדברת על ההקלטות. בנושא מחסן התווים אני דיברתי על העיבודים הכתובים.

אהרל׳ה קמינסקי: גם אני דיברתי על הקלטות.

דני גוטפריד: ההקלטות - חלק נשארו, חלק לא.

אלונה שגיא־קרן: דיברתי על התווים. ניסיתי להשיג את התווים, את הפרטיטורות שהוא מסר, ואף אחד לא יכול היה לתת לי תשובה, לא רצו לדבר אתי. פחדו לדבר אתי בכלל.

דני גוטפריד: חבל על הזמן. כך התנהלה אז המורשת הישראלית של המוזיקה.

אלונה שגיא־קרן: הקלטות יש עדיין.

אהרל׳ה קמינסקי: נחזור לענייננו. הייתי מתחיל והייתי בא לשם והייתי מנגן לפעמים איזה קטע או שניים. היו מרשים לי. באתי עם זיגי, פסנתרן, אני לא יודע אם דיברתי עליו בפעם הקודמת. אני כבר לא זוכר על מה דיברנו. זיגי סקרבניק.

אלונה שגיא־קרן: אתה מדבר על בית ציוני אמריקה עכשיו?

אהרל׳ה קמינסקי: כן, כן.

מיכאל וולפה: לא, לא דיברנו.

טוביה פרילינג: ספר, ספר.

אהרל׳ה קמינסקי: אז אם כך אני צריך לספר על... אני לא יודע על מה דיברנו במפגש הקודם. דיברנו על הפגישה שלי הראשונה עם זיגי? לא? אוקיי. שם התחלתי לנגן ג׳אז. הייתי בלהקת הנח״ל אחרי כמה חודשים בסך הכול שאני מתופף, ואהבתי ג׳אז, שמעתי ג׳אז כל הזמן אבל לא ידעתי איפה אני נמצא בעניין הזה. יום אחד הלכנו עם הלהקה למועדון ׳עומר כיאם׳, בלילה הזמינו אותנו. ניגנו שם זיגי סקרבניק, רוז׳ה אברהם בס ואיך קראו למתופף השמנמן, לא זוכר. אני שומע פסנתרן, הוא היה צעיר ממני באיזה שנתיים, מנגן ג׳אז, ופתאום המתופף הולך רגע לבר לקחת משהו לשתות. אז החבר׳ה אומרים לי: לך, לך, תנגן. התיישבתי, הוא ניגן בלדה [ballad]. ואני יושב עם המברשות ומנגן, ואני ברקיע השביעי. פתאום מישהו עושה לי ככה, אני רואה את זיגי, הוא אומר: אה, סיימתי את הקטע. אני... אבל אז, רק בהשפעת הבלדה הוא אמר: שמע, אתה מנגן יפה, בוא ננגן קצת יחד.

נפגשנו למחרת ונעשינו חברים. הוא היה בעצם המורה הראשון שלי לג'אז. הוא נפטר בגיל 24, מסרטן כנראה, אז לא דיברו על זה. אמרו 'מהמחלה ההיא'. מסרטן בקיבה או במעיים.

גדעון כ"ץ: בן כמה הוא היה במופע הזה, בן 20?

אהרל'ה קמינסקי: הוא היה בן 17 והוא ניגן בצורה בוגרת, משהו לא יאומן.

דני גוטפריד: חפשו ב־youtube, יש קטע אחד.

אהרל'ה קמינסקי: כן, כן, אנחנו שמנו את זה. יש קטע שאני מנגן עם זיגי. אני שמתי את זה. זה מהג'ם ששנים שעשו באולם וייז [באוניברסיטה העברית] בירושלים כל סוף סמסטר. זו הקלטה שהקלטתי מהרדיו. תכתבו אהרל'ה קמינסקי וזיגי סקרבניק או ההפך, לא זוכר. יש רק את המנגינה ואת הסולו שלו, על בלוז.

מיכאל וולפה: איפה נולדת?

אהרל'ה קמינסקי: נולדתי ברחוב שנקין בתל אביב. אבל בשנות ה־teen age שלי גדלתי בחניתה, בקיבוץ. לכן אני יודע מה התגובה של ההתיישבות העובדת למוזיקה.

אלונה שגיא־קרן: ממתי ההקלטה הזאת מ־youtube?

אהרל'ה קמינסקי: תחילת שנות השישים. על כל פנים נפגשנו, התחלנו לנגן, ולא נפרדנו מאז. תקופה ארוכה היינו נפגשים הרבה, ואז הוא קיבל עבודה כשהייתי בלהקה, בלהקת הנח"ל, הוא קיבל עבודה אצל אילקה ואביבה במועדון שלהם ביפו, ובאתי לנגן אתו שם. עבדתי אתו שם ערב ערב. רק פסנתר ותופים, מוזיקה לריקודים, מוזיקה לשמיעה, ניגנו הרבה ג'אז. בתקופה ההיא אבי נפטר. נאלצתי לעזוב הכול, השתחררתי גם מהצבא, והלכתי לנהל מפעל.

מיכאל וולפה: איזה מפעל?

אהרל'ה קמינסקי: לבגדי תינוקות. לא היתה לי בררה. זה היה מפעל משפחתי והמשפחה לחצה. הפסקתי לנגן אתו אבל המשכתי לנגן ג'אז. הייתי מנגן עם מל קלר אפילו, עם הרביעייה ['רביעיית הג'אז של תל אביב'], וניהלתי מפעל. יום אחד אמרנו זיגי ואני בוא נלך בשבת בצהרים לאילקה ואביבה למועדון, ננגן קצת ונקליט את זה. היה לי טייפ גרונדיג ענק, הקלטנו, היה יפה, החלטנו להיפגש בשבת הבאה גם, ולהזמין עוד נגנים. הזמנו עוד כמה נגנים, אבל הנגנים הביאו חברים, קהל. מכאן לשם זה הפך ללהיט בתל אביב. כל יום שבת בצהריים היינו מנגנים שם, היה ג'ם סשן, והיו מגיעים חבר'ה.

גדעון כ"ץ: איפה זה 'שם'?

אהרל'ה קמינסקי: המועדון של אילקה ואביבה, ביפו העתיקה באזור העשיר יותר, אחר כך המקום היה 'הסנטר הכפול' של פשנל, ואחר כך אורי זוהר גר בבית הזה. אני לא יודע איך להסביר איפה האזור הזה, טיפה דרומה מהנמל, וילה גדולה. בקיצור, המקום היה מפוצץ באנשים, ואנחנו היינו נפגשים. היו מגיעים לשם, מל, דני... היתה סצנה גם של הרבה נגני ג'אז אמריקנים או אירופים, שהמשפחה שלחה אותם לארץ שיהיו באווירה בריאה, כי הם חיו

בתוך סמים. הם היו בדרך כלל ממשפחות עשירות. אז היו פה המון נגנים מצוינים: בוב קיונר, אלן ויידה, טרומבוניסט פנטסטי משוודיה. בקיצור היתה פה קבוצה של נגנים מצוינים. ההורים לא ידעו שקל מאוד לקנות פה סמים, לא היתה מודעות לכך בארץ והיה אפשר לקנות בבית מרקחת עם מרשם מרופא. אז זאת היתה הסצנה, וזה נמשך תקופה ארוכה, כל יום שבת. אנחנו לא היינו לוקחים כסף כמובן, זה היה ג׳ם ששן. בעלי המקום היו לוקחים על שתייה. יום אחד בעלי המקום סיימו עם זה, לא יודע למה. התחלתי לחפש מקומות אחרים לנגן, כי הרצון היה לנגן, לא להתפרנס. לנגן ג׳אז. אגב, נגנים התפרנסו אז מצוין. אני, כשהייתי בצבא, הרווחתי באילקה ואביבה 1,000 לירות לחודש, כשהפועל הכי מתוגמל אצלי במפעל קיבל 350 לירות לחודש. 300 היה המחיר הממוצע במשק.

אלברט פיאמנטה: אבא שלי היה מנהל בבית חולים ואני הרווחתי פי ארבע יותר ממנו.

דני גוטפריד: כשעבדנו במלון ׳דן׳ הרווחנו 1,200 לירות לחודש, כשהפועלים הרוויחו 300 לירות.

אהרל׳ה קמינסקי: 300-350.

אלברט פיאמנטה: זה אחרי ניכוי מס.

דני גוטפריד: אני הקטן, הרווחתי כל כך הרבה כבחור צעיר שהלכתי וקניתי בשנת 1962 פג׳ו 404, מכונית ששרים נסעו בה.

אהרל׳ה קמינסקי: נגנים במוזיקה לריקודים, לא בג׳אז, הרוויחו הרבה. הרוויחו יפה. על כל פנים, חיפשנו מקום לנגן ועברנו במקומות שונים, נדדנו. כל פעם ניגנו באיזה מקום, למשל מועדון ׳המפתח׳ בבן יהודה. אמרתי לבעלים: תן לנו לנגן כל יום שישי בצהריים, בלי כסף. אנחנו ננגן, אתה תיקח מהקהל. וניגנו שם. זיגי נסע לאמריקה והיה מישה סגל ועוד כמה, זה היה הגרעין והיו באים לנגן. יום אחד לא בא קהל, ובעל המקום כעס עלי. כך נדדנו ממקום למקום.

אלברט פיאמנטה: זה לא היה מועדון של שמעון ישראלי?

אהרל׳ה קמינסקי: לפני זה. לפני זה.

דני גוטפריד: אחר כך היה ׳סברה׳.

אהרל׳ה קמינסקי: ב׳סברה׳ גם היינו מנגנים קצת בימי שישי, נכון. נדדנו בכמה מקומות.

גדעון כ״ץ: ׳סברה׳ היה מועדון ברחוב הירקון.

אהרל׳ה קמינסקי: ליד השגרירות האמריקנית.

אלונה שגיא־קרן: איזה מועדון הזכרתם?

אהרל׳ה קמינסקי: מועדון ׳המפתח׳, היה מועדון ׳סברה׳, והמועדון האחרון לפני ׳בר־ברים׳ היה ׳צוותא׳. אני לא מדבר על ׳צוותא׳ שאתם מכירים. במאפו היה צוותא מרתף.

דני גוטפריד: ליד מלון דבורה.

אהרל׳ה קמינסקי: היה מרתף קטן, מקום לא גדול, זה היה מקום של מפלגת הפועלים המאוחדת, מפ״ם, והיו שם גם קצת הצגות וזה היה מקום פוליטי להרצאות

וכנסים פוליטיים וכל מיני דברים. שם אפשרו לנו לנגן אחת לשבוע ג׳אז. הקומוניסטים האלה אפשרו לנו. כסף לא שילמו לנו. מהקהל הם לקחו כסף. הייתי בא במונית עם התופים. לא היה לי אז אוטו, אז היו מהצד דוחפים לי 2.5 לירות על מונית שאף אחד לא יראה. והיו גם פעמים שהיינו מגיעים, ואז מגלים שהיום לא יהיה ג׳אז, היום יש אספה של המפלגה, או הרצאה, פתאום אין ג׳אז. בלי להודיע. היינו מגיעים לנגן.

גדעון כ״ץ: בדרך כלל היה הרבה קהל?

אהרל׳ה קמינסקי: כן, היה מלא. זה לא היה מקום כמו ׳צוותא׳ היום.

דני גוטפריד: 60, 70 איש.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל זה היה מקום שהכיל כמה עשרות. ואז בא אלי בחור בשם זוהר עקיבא ואמר: שמע, יש מקום ברחוב המסגר, אפשר לעשות שם ג׳אז. הלכנו לשם. המקום היה שייך לשני חבר׳ה, שני סטודנטים, אחד היה בן של ירוחם משל, ועוד אחד. הם לקחו מרתף ברחוב תושיה, סמטה שיצאה מרחוב המסגר, באזור רחוב המסגר, בלי רצפה בלי כלום, ועשו שם מוזיקה לריקודים לסטודנטים כל יום שישי. שכרנו מהם את המקום ליום ראשון לעשות ג׳אז. למה לקחנו את יום ראשון? כי הרוב החבר׳ה עבדו במועדונים, ויום ראשון היה יום החופש. כמו שבאמריקה יום שני, אצלנו היה יום ראשון. עשינו ערב ראשון. החלטתי שהנגנים יתחלקו בתשלום. אין בעל בית שירוויח, אלא הכסף יחולק בין הנגנים. בערב הראשון היו הרבה נגנים, כי הזמנתי את כל הנגנים. כולם באו. קהל היה אולי 16-20 איש. אז יצא לי לחלק לירה-שתי לירות לכל אחד מהנגנים. אוקיי. שבוע אחרי זה המקום היה מלא באנשים, ולא היו לי נגנים. היו לי שני נגנים, כי אם לא משלמים להם, הם לא באים. הם לא ידעו כמה הם יקבלו. לא היו טלפונים במקום, ורצתי החוצה לטלפון ציבורי, צלצלתי לאלכס וייס: תבוא לנגן בס, אני אשלם לך. טלפנתי לעוד נגנים ועשיתי הרכב לערב הראשון. אני לא זוכר מי עוד היה, אבל אני זוכר שהייתי צריך להזמין אותם בטלפון. ואז הבנתי שאי־אפשר לעשות מקום שהוא סוציאליסטי, חייבים לשלם לאנשים אבל לשלם להם בסדר. אבל בכל זאת ׳בר־ברים׳ התקבע לא כמקום מסחרי אלא כבית לג׳אז.

מיכאל וולפה: ׳בר־ברים׳ מי נתן לו את השם?

אהרל׳ה קמינסקי: מהמילה בר. זה משחק, כמו שהיה בר בירב, היה אז ׳שיחקו על הבר׳. לא אנחנו נתנו את השם. המטרה היתה כזו: קודם כול זה בית לנגנים. כל נגן ג׳אז יכול להגיע מתי שהוא רוצה, להיכנס, לא עולה לו כסף, אם אין לו רכב והוא בא במונית, גם אם הוא לא מנגן, הוא מביא קבלה, אנחנו משלמים לו על המונית ואנחנו דואגים להחזיר אותו הביתה.

דני גוטפריד: מה עם אלה שבאו באופניים?

אהרל׳ה קמינסקי: היה אחד שהיה מגיע באופניים והיה מביא קבלות על מוניות. אנחנו לא נזכיר את שמו, זה שמצאו אצלו חשיש אחר כך באקדמיה. אנחנו ידענו,

היינו עושים ששש...

אלברט פיאמנטה: מי זה היה?

אהרל׳ה קמינסקי: ג׳רי. אז היו כאלה שהיו באים באופניים, מחביאים את האופניים, מביאים קבלה של מונית, עשינו ששש... ושילמנו להם. לא עשינו עניין. משקאות אסור היה לנו למכור, אבל מאחורי הבר היה מקום שלשם המוזיקאים היו מגיעים, תמיד היתה שתייה חריפה לנגנים, ומהבר הם יכלו לקחת מה שרצו. בר, שלא תבינו, זה לא בר כזה. היו טוסטים, חומוס בפיתה, שטויות כאלה.

דני גוטפריד: אבל תמיד היה גם משקה.

אהרל׳ה קמינסקי: משקה חריף היה לנגנים מאחור, כמה שרצו. הם היו רעבים. גם זוהר היה שולח מישהו והיו מביאים סטייקים לכולם, אתם זוכרים?

אלברט פיאמנטה: בוודאי, מ׳מי ומי׳.

אהרל׳ה קמינסקי: יחס - עד הסוף. היו במקום מערכת תופים, פסנתר כנף, קונטרה בס, ויברפון כדי שנגנים לא יצטרכו לסחוב. דאגנו שיהיה הכול. עכשיו מוזיקה: היה סט ראשון עם שלישייה תמיד, אחרי זה עוד שני סטים של רביעייה או חמישייה ואז ג׳ם סשן עד שעולה השחר. זה מה שהיה. עכשיו תשלום לנגנים: מי שהוזמן לנגן קיבל מחיר שהיה מקובל אז בחתונות. מה ששילמו בחתונה לנגן קיבל נגן באותו ערב. את המחירים מהקהל לקחנו לפי המחירים בבתי הקולנוע. כשהעלו את המחירים בקולנוע, אנחנו העלינו. זה היה צמוד לקולנוע, זה צמוד לחתונות.

טוביה פרילינג: כמה פעמים?

אהרל׳ה קמינסקי: אחת לשבוע. כל יום ראשון. מקיץ 1966 עד 1979, לא כולל מלחמות וימי כיפור. זה מה שהיה. כשהופיעה הטלוויזיה פחדנו שלא יהיה קהל אז שמנו טלוויזיה גם שם. עד שניגנו היתה שם טלוויזיה, שיבוא קהל. היו תקופות טובות יותר, היו תקופות טובות פחות. לא הייתי זקוק לכסף, כאילו להרוויח, לחיות מזה, ולא בעל המקום, כי הוא עשה אתי כסף מימי שישי-שבת, אז היו ריקודים. במקום הזה, דרך אגב, היתה עוד יוזמה שלי. בשישי-שבת היו עושים מוזיקה לריקודים. היתה שם להקה, אלברט אז עבד אצל אריס סאן ביפו. באתי לאלברט ואמרתי לו: בוא תצא מפה, אתה מנגן פה כל השבוע, אתה תקבל כמעט אותו דבר שם, רק על שישי-שבת, ונקים להקה, ואולי אפשר יהיה לעשות עם זה דברים. ואז הוקמה הלהקה ׳הברנשים של אלברט פיאמנטה׳ וניגנו שם בשישי-שבת מוזיקה לריקודים. לפני זה דני היה מנגן שם בשישי-שבת מוזיקה לריקודים.

דני גוטפריד: כן. הוא היה מזמין אותי ואני הייתי ישן אצלו.

אהרל׳ה קמינסקי: כן, אז היה קשה לנסוע. דני גר בירושלים. הוא היה בא אלי ביום שישי, היינו מנגנים, היה בא לישון ולמחרת בבוקר היה נוסע לירושלים. לא היו באותו יום עושים את שני הדברים. זה היה ארוך.

מיכאל וולפה: למה נסגר המקום ב־1979?

אהרל'ה קמינסקי: מבחינת פרסומת לא היה צריך לפרסם. כל בוקר היו ב'קול ישראל' המלצות 'מה יש' היום. זוהר היה עובר שם ביום חמישי עם מעטפה של מה יהיה ההרכב ובעשר בבוקר הקשיבו כל חובבי הג'אז בארץ לתכנית הזאת ושמעו מי יהיה מחר, מי יהיה ביום ראשון ב'בר־ברים'. ביום ראשון בבוקר זה היה מתפרסם, ולפי זה היה מלא או לא מלא המקום. לפי הנגנים. גם אני ידעתי שעם הנגנים האלה לא יהיה כל כך מלא, עם אלה יהיה מלא מאוד... זה מה שהיה. בכל יום ראשון היה הרכב אחר. לא היו הרבה נגנים בארץ ונאלצתי לעשות קומבינות וכל מיני דברים, או תכניות: ערב דרום־אמריקני, ערב מוקדש לזה, ועוד. משכנו את זה עד 1979. אבל בשנות השבעים לאט לאט נעלמו נגני הג'אז מהארץ. אלברט נסע, ממלו נסע. בדור הצעיר, הדור שמתחתנו, העשור שמתחתנו, לא היו נגני ג'אז.

אלונה שגיא־קרן: גם הם נסעו ללמוד ב'ברקלי'.

אהרל'ה קמינסקי: לא, זה יותר מאוחר. אחרינו היה רק הדור של הרוקיסטים.

דני גוטפריד: היה ואקום בג'אז.

אהרל'ה קמינסקי: להקות רוק, **הצ'רצ'ילים**, **האריות**, שזה לא נגנים שלמדו לנגן באמת, הם למדו ללוות. עיקר הנגינה שלהם הם רצו ללוות את עצמם בלהקות רוק של אז, של שנות השישים. אלה שהיו teenagers בשנות השישים. היה דור שלם שלא היו בו נגני ג'אז, לא היה מי שיצטרף, ורוב החבר'ה נסעו. המעטים שאולי על גבול הדור הזה, כמו עמיקם או גורי, גם הם היו באמריקה, ונשארנו בלי נגנים. ולאט לאט - עד אמצע שנות השבעים עוד היתה לי להקת **הפלטינה**, עד 1976 - אצבעות שתי הידיים הכילו את כל נגני הג'אז שהיו בארץ בתקופה ההיא. היה בסיסט אחד, ויקטור פונרוב בירושלים, שהיינו צריכים להבטיח לו שאנחנו נחזיר אותו לירושלים כדי שיבוא. אבל הוא לא רצה לבוא מירושלים כל שבוע. בקיצור, ב־1979 לא היו נגנים וזה נגמר. הסצנה הזאת נגמרה.

גדעון כ"ץ: קהל היה?

אהרל'ה קמינסקי: אם היו נגנים, היה בא קהל. זה היה לא מועדון יפה. זה היה מוסך, אמרתי לכם, בהתחלה לא היו בלטות, אחר כך סידרנו בלטות, על התקרה היו...

דני גוטפריד: קרטונים של ביצים.

אהרל'ה קמינסקי: זה נראה אותו דבר, אבל זה היה עם קרטונים של ביצים.

אלברט פיאמנטה: יש לקביליו צילומים של המועדון.

אהרל'ה קמינסקי: כן, עד שהוא נשרף. הביצים נשרפו אז שמנו משהו אחר כך. מישהו שרף לנו את המועדון. איזה מועדון ממול.

אלברט פיאמנטה: 'האמא המתגלחת'.

אהרל'ה קמינסקי: מולנו היה מועדון 'האמא המתגלחת', נכון, אבל היה עוד, בהמשך הסמטה היה 'הסוס המשתולל'. הם שרפו לנו את המועדון. 'הסוס המשתולל'. זה היה לפני סילבסטר, והם רצו שכל האנשים שמגיעים אלינו ייכנסו אליהם.

שרפו לנו את המועדון עם הפסנתר ועם הקונטרה בס ועם הוויברפון ועם אורגן המונד שהיה שייך לנגנית שניגנה שם, אמריקנית. כך נגמר סיפור הג׳אז ולא היה פה ג׳אז בארץ הרבה זמן. לא היה. היה מעט מאוד. מדי פעם עשיתי סדנאות, לקחתי חבר׳ה צעירים.

מיכאל וולפה: אתה מדבר על שנות השבעים?

אהרל׳ה קמינסקי: אני מדבר כבר על תחילת שנות השמונים. לקחתי את גלעד עצמון פעם, ואת עופר פורטוגלי, ועוד כמה חבר׳ה, ועשינו סדנה, היינו נפגשים אצלי, היה לי בית ספר לתופים והיינו מנגנים פעם בשבוע, לומדים כל מיני חומרים וזה. אבל לא היה מה לעשות עם זה. עשיתי כמה סדנאות. עשיתי סדנה של סלסה, כל מיני דברים כאלה, אבל לא היה מה לעשות עם זה. רק בסוף שנות השמונים בא אלי פתאום מישהו, תלמיד שלי לשעבר, ואמר: יש לי מועדון, זה מועדון רוסי, לי ולאחים שלי יש מועדון, בוא ננסה לעשות שם ג׳אז. זה היה מועדון ׳בייבלוס׳. הלכתי לאיגוד ועברתי על רשימת הנגנים באיגוד, וגילתי שיש 50-60 נגני ג׳אז כבר שחזרו לארץ, שגמרו את ׳ברקלי׳. אמרתי: אפשר להופיע. התחלנו להופיע שם כל יום רביעי והיה די מוצלח, תקופה ארוכה. גם דיזי גילספי הופיע אצלנו.

דני גוטפריד: עד שאני קלקלתי להם.

אהרל׳ה קמינסקי: נכון. עכשיו דני התחיל את הסדרה שלו גם בימי רביעי במוזיאון. אבל שלך היתה אחת לחודש או משהו כזה. ביום הזה שהיה במוזיאון, פתאום אצלנו היה ריק. היה ריק והתחיל להיות קשה כלכלית, וזה נגמר. אז זהו. זה לגבי הסצנה של עד תחילת שנות התשעים.

אלברט פיאמנטה: אבל אחר כך ניהלת מועדון אחר.

אהרל׳ה קמינסקי: היה עוד מועדון שניסיתי לעשות רנסנס, בסגנון של ׳בר־ברים׳, שנגנים יבואו ויקבלו אוכל בחינם ושתייה וזה, זה לא עבד.

אלונה שגיא־קרן: בדרום תל אביב.

אהרל׳ה קמינסקי: לא בדרום תל אביב. באזור המסגר גם. פיוז׳ן.

אברהם קביליו: על **הפלטינה** לא דיברת.

אהרל׳ה קמינסקי: אני דיברתי על הסצנה של המועדונים קודם כול.

דני גוטפריד: אהרל׳ה, באיזה שנה הם פתחו את מועדון הג׳אז הזה שאחר כך זה פשט את הרגל כל פעם, מאחורי דיזנגוף סנטר?

אהרל׳ה קמינסקי: אף פעם לא ניגנתי שם.

דני גוטפריד: לא, איך קראו לזה...

אהרל׳ה קמינסקי: איפה, בקולנוע ׳קסם׳ למטה?

דני גוטפריד: לא בקולנוע ׳קסם׳. המועדון הזה שהיה ברחוב מקביל לפרישמן. על יד בית אל על שם.

ארז ברנוי: אה, ׳קמלוט׳.

אהרל׳ה קמינסקי: אה, ׳קמלוט׳.

דני גוטפריד: מתי פתחו את ׳קמלוט׳?

אלברט בגר: 1994.

דני גוטפריד: 1994? אוקיי. אז זה גם כן משהו שנעשה בשנות התשעים.

אהרל׳ה קמינסקי: עכשיו לגבי **הפלטינה**. באמת, זה פרק חשוב בהיסטוריה של הג׳אז בארץ. אנחנו עכשיו מדברים על 1970, לקראת סוף שנת 1970. יום אחד אנחנו מנגנים בסורמלו עם דני, אני לא זוכר מי היה הבסיסט, וירוסלב יעקובוביץ׳ היה צריך לנגן סקסופון, וירוסלב הגיע עם עוד איזה דוד, כזה עם זקן, עם חליפה כזאת, נמוך כזה, דוד. אחר כך התברר שהוא יותר צעיר ממני, אבל דוד כזה. הוא אומר: תכיר, זה נגן, הוא מפורסם במזרח אירופה, באירופה הקומוניסטית. תכיר אותו, רומן קונצמן. לא שמעתי ולא ידעתי, בקיצור ההוא לוקח את הסקסופון, את האלט סקסופון, מתחיל לנגן, ואני המום.

אהרל׳ה קמינסקי: אני המום. ואני כל הזמן אומר אני צריך לעשות להקה עם האיש הזה. צריך לעשות משהו אתו, צריך ליזום משהו. ולקחתי אותו כמובן לנגן גם ב׳בר־ברים׳ וזה, אבל קצת אחרי זה, אולי שבועיים אחרי זה, סידרנו לו עבודה. אני סידרתי לכל הרוסים, הייתי משרד הקליטה של הרוסים. סידרנו לו עבודה אצל יהורם גאון. יהורם גאון יצא עם תזמורת גדולה במופע גדול. סידרנו לו עבודה אצל יהורם גאון, ושבוע או שבועיים אחרי כן צלצל אלי אריק איינשטיין. הוא רצה להקים הרכב, שאני אקים לו הרכב מלווה. אמרתי לו: מה עם **הצ׳רצ׳ילים**? הוא אמר: זהו, אני רוצה עכשיו משהו חדש, תקים הרכב מלווה. ואז בעצם הקמתי את **הפלטינה**. פניתי, כמו שסיפרתי קודם, לאלי מגן, שלא רצה, ולקחתי בסיסט אמריקני, פול סילבר, לקחתי את יצחק קלפטר, שיהיה בריא, מסכן, הוא במצב לא טוב, קלפטר בגיטרה, כי שוב, לא היו, גיטריסטים של ג׳אז בארץ.

דני גוטפריד: דני מרבנט.

אהרל׳ה קמינסקי: אז לא היה. הוא לא היה בארץ אז.

אלברט פיאמנטה: הוא כבר מת.

דני גוטפריד: קרול אברמוביץ׳?

אהרל׳ה קמינסקי: לא קרול. קרול גם לא היה בארץ, היה אברי.

אלברט פיאמנטה: אברי זינגר.

אהרל׳ה קמינסקי: אברי זינגר, שאי־אפשר היה לנגן אתו.

דני גוטפריד: היה יוצא מהקצב כל הזמן. כל תיבה היה יוצא מהקצב.

אהרל׳ה קמינסקי: רגע, אז אני רוצה לספר על זה משהו. גם הוא זיכרונו לברכה. הוא מת בגיל צעיר מאוד, נדמה לי בתאונה. הוא מת באמריקה. אברי זינגר לא היה לו קצב בכלל. אקורדים נהדרים, יופי של אקורדים, אבל שום דבר לא במקום. יום אחד היתה לי חלטורה לנגן ג׳אז.

דני גוטפריד: מנגן טוב, אבל לא נכון.

אהרל׳ה קמינסקי: לנגן ג׳אז בטכניון בחיפה, עם הארי שיימן. לקחנו את אברי, לא היתה בררה,

ורומן ואני, היה איזה פסטיבל, חגיגות, פורים, סידרו לנו חדר, מועדון ג׳אז, שם ניגנו. ומה שאנחנו ניגנו אי־אפשר לנגן. רומן לא יכול היה לנגן. בסוף רומן אמר לו: תראה, הוא אמר לו איזה אקורד, ואמר לו: תעשה ככה (שר), כל הזמן תעשה ככה. אוקיי. וזהו, הוא ככה התאמן. קטע מדהים. על המקום הוא ניגן. ויצא הקטע הזה וזה בא בזכות אברי זינגר.

דני גוטפריד: בזכות שאברי לא ידע לנגן.

אהרל׳ה קמינסקי: כן. אוקיי. זה היה עוד טרום **הפלטינה**. יש לי הקלטות מהתקופה הראשונה עם רומן קונצמן ב׳בר־ברים׳, משהו מדהים. על כל פנים אז הקמנו את ההרכב הזה והתחלנו ללוות את אריק איינשטיין תקופה, עד שנגמר הרומן הזה.

דני גוטפריד: ׳מכופף הבננות׳.

אהרל׳ה קמינסקי: לא, לא. ׳מכופף הבננות׳ ניגנו עם **הברנשים של פיאמנטה**, זו היתה תכנית אחרת.

אלברט פיאמנטה: ׳במזל גדי׳.

אהרל׳ה קמינסקי: ׳במזל גדי׳ זה נקרא. ניגנו אתו, ואני זוכר - רק מי שבגיל שלנו יודע את הדבר הזה - שהיינו נוסעים לעיירות הפיתוח לישראל השנייה וחוטפים מכות והיו זורקים עלינו דברים. היתה שנאה נוראית. וניגנו פעם עם רומן, עם אריק איינשטיין, וזרקו עלינו פלחים של תירסים וסיגריות, ורומן כל הזמן ברח, ממש זרקו על הבמה, והוא לא הבין איזה סצנה זאת בארץ בכלל. מה זה פה.

דני גוטפריד: בפעם הראשונה, לא הראשונה אבל באחת הפעמים הראשונות שרומן ניגן אתי, היתה לנו להקה שאהרל׳ה פרש ממנה כדי להקים את הלהקה עם רומן. הלהקה הקודמת היתה **סדנת הג׳אז**, שזה אלברט, אנוכי, ג׳רי, אהרל׳ה וטדי קלינג, הבסיסט הראשון של הפילהרמונית. ואנחנו, דרך אגב, הקלטנו את תקליט הג׳אז הראשון בישראל האינסטרומנטלי. תקליט הג׳אז הראשון מ־1972 של **סדנת הג׳אז, מזרה ישראל יקבצנו**. דרך אגב, לא מזמן שוטטתי באינטרנט, סתם ככה בכל מיני אתרים של תקליטים, פתאום אני רואה התקליט שלנו נמכר באמריקה. שוויו אצל האספנים $750. צלצלתי לאלברט, אמרתי לו: יש לך כמה תקליטים? בוא נמכור, נעשה כסף... לא משנה. אלברט היה חולה והיתה לנו הופעה בקליה על שפת ים המלח. הזמנתי את רומן במקומו הוא בא אלי, אז גרתי בירושלים, ונסענו לשם. הגענו לשער של הקיבוץ, והשער של הקיבוץ סגור, יש שם שומרים.

אהרל׳ה קמינסקי: צריך להקדים ולהגיד שרומן לא ידע שום שפה חוץ מרוסית. אי־אפשר היה לתקשר אתו לא באנגלית, לא ביידיש.

דני גוטפריד: רק רוסית.

אהרל׳ה קמינסקי: רק רוסית.

דני גוטפריד: אבל במוזיקה לא צריך לדבר. בקיצור הגענו שם לשער, ואני שואל את

השוער, הוא פותח לנו את השער, אני אומר לו: איפה נוסעים? אז הוא אומר: תסעו ישר וימינה. פתאום רומן קופץ מהאוטו, יוצא החוצה ומתחיל לצעוק: מינה, מינה. מינה ברוסית זה מוקשים. הוא קפץ החוצה וחשב שיש מוקשים וצעק: מינה מינה.

אהרל'ה קמינסקי: הוא פחד כשהגיע לשם. זה היה 1970, אחרי ששת הימים, קרוב מאוד. אמרתי לו: בשבילנו היום הקו הירוק זה פלסטין, אבל אז זה היה ירדן. בשביל מי שגדל פה בארץ, זה היה הגבול של ירדן. אמרתי לו: פה היה ירדן, פה היה ירדן, והוא עם עיניים מפחדות. אני מסביר לו את המעט שאני יכול, ירדן ירדן ירדן והוא... עכשיו שיורדים לנחל קליה, אז שם זה ממש ירדן. אמרתי לו: ירדן... והוא היה בפחד אימים, ואז עוד אמרו לו ימינה פה...

גדעון כ"ץ: אתה קטעת ב**הפלטינה**.

אהרל'ה קמינסקי: אני אמשיך. אוקיי. בקיצור, אז אחר כך נפרדנו מאריק איינשטיין, ושינינו גם, צ'רצ'יל המשיך, יצחק קלפטר המשיך. אריק איינשטיין בעצם עבר מאתנו, בגד בנו עם **אחרית הימים**.

אלברט פיאמנטה: עם זוהר לוי.

אהרל'ה קמינסקי: כן. וצ'רצ'יל היה גם שר. אז צ'רצ'יל נשאר עם אריק איינשטיין. הקמנו הרכב אחר, לקחנו את יעקב נגר באורגן, קלידים, הוא היה המונדיסט, ניגן בהמונד [Hammond organ] נהדר, קנינו את הפסנתר החשמלי הראשון בארץ בשבילו, עוד לפני הפנדר, קנינו לו משהו איטלקי. פסנתר. ההרכבים השתנו במשך השנים. הקלידנים ב**הפלטינה** היו יעקב נגר, אלונה טוראל, נחום פרפרקוביץ' ומאוחר יותר לתקופה קצרה יעקב ארליך, שקיבל רק תפקידים כתובים. לא הרשינו לו לנגן משהו אחר. זה היה הדבר האחרון שעשינו, 'הנערה בעלת שיער הפשתן', שעשינו דביוסי. הבסיסטים היו פול סילבר, ויקטור פונרוב, לב זביז'ינסקי ואלון אולארצ'יק. קראו לו אז, דרך אגב, אלכסיי. היתה תקופה שאנה מריה ניגנה פרקשן, זוכרים את אנה מריה? אשתו של קרלוס. ובהרכב האחרון של **הפלטינה**, כשעשינו את דביוסי, עיבודים של רומן לאטיודים של דביוסי, היו חיים קריו בגיטרה, יעקב ארליך בקלידים, ומי היה הבסיסט? פרח לי השם שלו... הוא לא עובד היום בג'אז בכלל. בסיסט נהדר. הוא היה אחר כך ב**להקת שמים** אתנו גם. פרח לי השם שלו. וריקי מנור שרה קולות וקצת פרקשן. זה היה ההרכב האחרון.

מיכאל וולפה: באיזו שנה?

אהרל'ה קמינסקי: 1976. יכולנו לעשות את ההרכב הזה בזכות זה שבתחילת 76' הלכנו להתפרק. לא יכולנו להתפרנס. לפני זה ניגנו עם אריק איינשטיין, אחר כך היה סיבוב עם חווה אלברשטיין, יש תקליט **חווה אלברשטיין ולהקת הפלטינה**, היה סיבוב שלקחנו עם ממפיס סלים ויש לך פה צילומים של זה.

אברהם קביליו: נכון.

אהרל׳ה קמינסקי: כן. כל מיני כאלה, ועשינו המון הקלטות. עשינו ׳רגע עם דודלי׳ - את כל המוזיקה שם אנחנו עשינו. היינו נכנסים לאולפן, מקליטים, לא היה לנו שווה לקבל כסף לפי זמן והיינו לוקחים לפי קטע, כי היינו מאלתרים. היינו מקבלים משהו, על המקום טייק אחד ויאללה הלאה. אז ניגנו בהמון תכניות טלוויזיה, המון דברים כאלה. מוזיקה לאל על לאוזניות, עבדנו הרבה בהקלטות עם הלהקה. אבל בג׳אז אי־אפשר היה להתפרנס והלכנו להתפרק. קמה צעקה בארץ, וקיבלנו טלפון מאהרן מגד. הוא עבד בעיתון **דבר** והיה סופר נחשב. הוא בא ואמר, אני רוצה לשמוע. וסיפרנו לו מה הבעיה שלנו. והיו עוד כמה. **בהארץ** גם היתה כתבה שאנחנו הולכים להתפרק, ואז פתאום קיבלנו מאנשים במשרד החינוך.

אלברט פיאמנטה: מה, מה הוא כתב לכם מגד?

אהרל׳ה קמינסקי: עלינו. שאנחנו... שלהקה כזאת. קודם כול ריאיין.

אלברט פיאמנטה: טובה? להקה טובה?

אהרל׳ה קמינסקי: כן, ואיך זה שלא עוזרים ושאנחנו לא יכולים להחזיק מעמד בארץ. בקיצור, קיבלנו טלפון ממי שניהל אז את משרד החינוך. במה אנחנו יכולים לעזור לכם? ועזרו לנו בזה ששילמו לנו תחבורה והגברה. ואז יכולנו פעם ראשונה לעשות מופע שהתאים יותר לתקופה של הפיוז׳ן, עם יותר אלקטרוניקה ויותר חשמל ויותר הגברה. עד אז ההגברה שלנו **בהפלטינה** היתה בשני פסנתרי פנדר, ואת רומן היינו מחברים למיקרופון של טייפ שקיבלנו בטרייד־אין שעשינו עם סוני, שעשינו להם פרסומת. כך התנהלו הדברים אז. אז המיקרופון היה מחובר לאמפילייר של הפנדרים. הוא היה גם בסטראו כי יצא משני פנדרים. זהו. זו היה ההגברה שלנו.

מיכאל וולפה: אולי מילה אחת על אלכס וייס? כי הוא היה פה כמה פעמים.

דני גוטפריד: תראו, [על] אלכס וייס אני יכול לספר לכם. אלכס וייס עלה לארץ בעליית הנוער. הוא למד, אחרי זה נסע לאיטליה ולמד באיטליה מוזיקה, אני לא זוכר באיזה עיר, וחזר עם יֶדע. למעשה פה הוא ניגן בפסנתר, ניגן הרבה בפסנתר לפרנסתו, אבל עיקר העבודה החשובה שלו נעשתה לא מנגינת פסנתר אלא מכתיבת עיבודים. הוא היה המעבד הראשון בישראל בסגנון ג׳אז, בסגנון האמריקני הקלאסי של ביג בנדס. יתרה מזאת, הוא היה מסוגל, היו לו כישורים כאלה שהוא היה יכול לנסוע במונית לעבודה ותוך כדי ישיבה במונית לכתוב את כל העיבוד. הוא היה מאוד מאוד fluent בזה.

אהרל׳ה קמינסקי: אני יכול להוסיף על זה משהו? הוא היה בא להקלטה לא מוכן בכלל עם העיבודים. עד שהיו עושים באלאנס הוא היה כותב את העיבוד הראשון, היו מנגנים, הוא היה אומר אוקיי. הפסקה. הוא היה כותב את העיבוד השני, במהירות עצומה. הוא לא היה מסוגל להכין מראש עיבוד.

אלונה שגיא־קרן: על איזה תקופה אתה מדבר?

דני גוטפריד: אני מדבר איתכם על שנות השישים והשבעים, זאת אומרת זה הרבה הרבה

שנים אחורנית.

אלברט פיאמנטה: אנחנו מדברים על 1971 בערך.

דני גוטפריד: אפילו לפני זה. הוא היה מעבד חשוב, אבל תקופת הפעילות הפורחת שלו היתה בשנות השישים והשבעים. הוא היה מעבד למעשה לכל הזמרים בישראל.

אלכס וייס, אפשר לומר, היה מעבד הבית של חברת CBS בישראל. הוא עשה כמעט את כל ההקלטות שלהם, והכול בעיבודים לא רק של הרכבים קטנים, אלא ביג בנדס ועיבודים רציניים. פשוט מקצוען מהמדרגה הראשונה. עכשיו, פרט לזה הוא ידע לנגן בפסנתר ובבס. בס היה הכלי המרכזי שלו, אבל הוא התפרנס יותר מנגינת פסנתר. כי שוב, מעיבודים לבד זה כנראה לא היה מספיק והוא גם אהב לנגן, הוא מוזיקאי, והוא ניגן המון שנים במועדון 'סברה'. הזכרנו אותו קודם. מועדון 'סברה' היה מועדון מרכזי בתל אביב בשנות השבעים, אני לא זוכר את השנים המדויקות. אלכס ניגן שם לדעתי משהו כמו שמונה שנים. הצטרף אליו עוד נגן שחי אתנו והוא מנגן יפה מאוד: ג'ק סני, נגן סקסופון. הוא מנגן על כל הסקסופונים, אבל סופרן, סגנון סידני בשה זה הסגנון שלו. הוא עלה לכאן מאלג'יר, ששם הוא אימץ את הסגנון הזה של סידני בשה.

אהרל'ה קמינסקי: הוא למד מברנרד.

דני גוטפריד: כן. סידני בשה היה כוכב צרפתי. הוא היגר מארצות הברית לצרפת וחי שנים רבות בצרפת ונחשב לכוכב אדיר. סני התאהב בסגנון. זאת היתה תזמורת הבית של 'סברה'.

אלברט פיאמנטה: חוליו ניגן אתם.

דני גוטפריד: חוליו ניגן בבר השני ממול, 'יואל'ס'.

אהרל'ה קמינסקי: לא, ניגן גם עם אלכס וייס.

דני גוטפריד: לא משנה. אבל חוליו איננו נגן ג'אז. איך שלא יהיה, פרט לזה הוא ניגן בס בהמון הרכבים. הקשר שלי עם אלכס, פרט לזה שהכרתי אותו, היה שהוא היה הראשון שלקח אותי, כמו שסיפרתי לכם, להקלטה ב'קול ישראל'. זה היה בזמן שהייתי חבר בלהקה של מל קלר, שדיברתי עליה, ב'רביעיית הג'אז של קול ישראל', ובשלב מסוים הבסיסט סם פיינשטיין פרש, מסיבותיו, וחיפשנו בסיסט אחר. מל לקח את אלכס וייס ואלכס היה הבסיסט ברביעייה הזאת כמה שנים. אבל כמובן הוא ניגן בס בהרבה הזדמנויות אחרות. אלכס נפטר לפני שש-שבע שנים, ואני יכול להגיד לכם מה המשמעות שלו בחיי המוזיקה בישראל. אני יודע זאת כיוון שאני מנהל את חברת התמלוגים של המְבצעים בישראל, 'עילם', ואנחנו משלמים תמלוגים על השמעת ביצועים משודרים. זאת אומרת למבצעים, לא למלחינים. מדי שנה אלמנתו מקבלת סכומים יפים של תמלוגים מפני שהנגינה והניצוח שלו מלווים חלק גדול מהקלאסיקה הישראלית, נכסי צאן הברזל שלנו. אז הוא פה.

אלברט פיאמנטה: אבל צריך לציין שלמרות כל מה שאמרנו על אלכס וייס, שהוא היה איש אשכולות ועבד המון היו לו גם הרבה תלמידים והוא נאלץ גם לעבוד כמוכר בחנות לכלי מוזיקה. זה דבר שכדאי לציין בשביל ההיסטוריה. גם כשהמוזיקאי הצליח בכל התחומים, הוא היה צריך להיות זבן בחנות מוזיקה. שם החנות היה ׳רון-בה׳.

אהרל׳ה קמינסקי: בדיזנגוף. חנות תקליטים וחשמל.

דני גוטפריד: אבל זה בתקופה מאוחרת שלו. אני אגיד לכם גם למה, אלברט.

אלברט פיאמנטה: הוא רצה ביטחון כלכלי.

דני גוטפריד: האפנה הזאת של תזמורות גדולות והקלטות התחילה לדעוך. כבר לא היו הקלטות של תזמורת גדולה. אז העבודה פשוט התמעטה.

מיכאל וולפה: בעניין הזה יש מדברים על שינוי היסטורי, זה חשוב מאוד. בשנות השישים והשבעים המעבדים היו דיסציפלינה משמעותית מאוד בחיי המוזיקה, וגם קיבלו סכומים שכיבדו את עבודתם הרבה.

אלברט פיאמנטה: לא.

מיכאל וולפה: לא?

אלברט פיאמנטה: תיכף אני אגיד לך משהו על זה.

מיכאל וולפה: כי היום המצב הוא unbelievable, כותבים עיבודים ומה משלמים על זה.

אלברט פיאמנטה: הסיפור הוא כזה. מעבד היה מכין עיבוד לרשות השידור או גם ל־CBS או ל׳הד ארצי׳, והיו משלמים לו לפי מספר התיבות. זה התעריף של איגוד המוזיקאים. לפי מספר התיבות. אם היינו צריכים לכתוב עיבוד, אז במקום לכתוב אותו ב־12 שמיניות, הייתי כותב אותו ב־3 שמיניות. פשוט מוסיף את קווי הטקטים, וכותב בדף הבא copy page 6, והייתי מקבל לפי מספר התיבות. הסכומים היו כל כך נמוכים. הם הבינו את זה, אלה ששילמו לנו ברשות השידור והסכימו ל׳פוילע שטיק׳ [תעתוע] הזה.

גדעון כ״ץ: להשריץ תיבות כדי להרוויח.

אלברט פיאמנטה: אתה היית צריך להשריץ תיבות בשביל לקבל כמעט את מה שמגיע לך.

גדעון כ״ץ: אלברט, אתה יכול לדבר?

אלברט בגר: אני נהנה מאוד מהסיפורים פה, באמת מעורר השראה. ואני חייב להגיד שאני גם במישרין וגם בעקיפין בעצם גדלתי, בהתחלה שלא במודע ואחר כך במודע, לחלק גדול ממה שאנחנו שומעים פה. נתחיל ממה שאמרתי על להקת **הפלטינה**, שהיתה המפגש הראשון שלי עם ג׳אז. גדלתי בקרית אתא, רחוק מהמרכז, נער שכונות, אבא חנווני, אמא חנוונית, עקרת בית. המוזיקה ששמעתי בבית היתה בתקליטי ויניל, מוזיקה תורכית, ואח שלי, מני בגר, הביא את המוזיקה החדשה: **ביטלס** ו**פינק פלויד** וכל הדברים האלה בגרמופון שהוא קנה בדחילו ורחימו. הוא קנה פטפון הבאנו הביתה וזה היה עגל הזהב. סידרנו לו, היה לנו חדר משותף.

ארז ברנוי: הוא מבוגר ממך?

אלברט בגר: כן. היה לנו חדר בגודל של השולחן הזה בערך. הוא מיטה אחת ואני מיטה אחת ובאמצע היה הפטפון. ותקליטים שכל פעם הוא היה קונה. הוא היה אומר לי: זה **ג׳טרו טול** ואחר כך **ג׳נסיס ויס**, וכל הדברים האלה. כך שמעתי את המוזיקה הזאת. מבחינה מוזיקלית, ה־education, אני סוג של אוטודידקט. למדתי מוזיקה לבד מהשמיעה. זה התחיל בגיטרה, אחר כך כתבתי שירים. ניסיתי לשיר, והיתה לי דוגמה, רף גבוה, ותמיד הייתי ׳מבואס׳ מהקול שלי... ואז היתה תקופה שלהיות זמר זה באמת היה להיות זמר. הדבר השתנה מתי שהוא בתחילת שנות התשעים, כשהופיעו אנשים שיכולים לשיר גם עם קול שהוא לא קול זמיר כזה, עוצמתי, ואפשר היה לשיר גם עם קול ברווזי. בעולם זה התחיל עוד בבוב דילן. אבל לימים אני אהפוך להיות סוג של זמר מהסוג הזה בסקסופון. זה היה בעצם המרד שלי נגד הדבר המאוד מאורגן, מסודר, וכן הלאה וכן הלאה. ככה למדתי מוזיקה. לצבא הלכתי בתור חייל קרבי.

החיבור שלי לג׳אז הוא בעצם מהדלת האחורית, לא מהדלת הקדמית. בתקופת הצבא כששמעתי ג׳אז הייתי מסוגל להגיד למשל, מה זה הקקופוניה הזאת? הכול נשמע אותו דבר בעצם. אותו דבר אותו דבר, כל אחד חופר את הכלי שלו, ומעבירים את זה הלאה וכן הלאה. לא ממש הבנתי בזה. זאת הנקודה שאני רוצה להגיע אליה והיא נקודה חשובה מאוד שלא עלתה פה בשום פורום. בתחילת שנות השמונים, בתור נער בקרית אתא, העיר הגדולה שלי היתה חיפה, ולא חיפה בגדול אלא שכונת הדר. אז הדר עוד נחשבה, היום זה סלאמס. היינו נוסעים בקו 63 שעה מקרית אתא להדר, הייתי מקיא בדרך וזה היה מסע אלונקות עד לשם, דרך הצ׳ק פוסט והמפרץ. הייתי מגיע חיוור לשם, ושם היתה חנות תקליטים, ׳התקליט׳, בסוף שנות השבעים ותחילת השמונים.

אלברט פיאמנטה: של זעירא המגמגם.

אלברט בגר: בדיוק. בחנות הזאת היה בחור שקוראים לו אבשלום פרג׳ון. הוא האיש שהכניס לפה את סצנת ECM. דרך הסצנה הזאת אני הגעתי למוזיקה המאולתרת.

מיכאל וולפה: מה זה סצנת ECM?[26]

אלברט בגר: כל מה שיצא, אגברטו ג׳יסמונטי [Egberto Gismonti] קית ג׳ארת [Keith Jarrett] המוקדמים, **הרביעייה האירופית והרביעייה האמריקנית** [של קית ג׳ארת בשנות השבעים].

אלונה שגיא־קרן: יאן גרברק.

אלברט בגר: דרך אבשלום למשל הגעתי לג׳יסמונטי, ראיתי את ההופעה הראשונה של

26 ECM [Edition of Contemporary Music] הוא לייבל [label] תקליטים שהוקם בסוף שנות השישים בגרמניה ומוכר בעיקר בהקלטות הג׳אז שלו.

ג׳יסמונטי בארץ.

גדעון כ״ץ: הוא עבד בחנות?

אלברט בגר: הוא עבד בחנות והביא תקליטים, ואני הייתי בא לקנות שם progression רוק, כל מיני. הוא אמר לי: כדאי לך להקשיב לזה. וכך התחלתי, והבנתי מה הם עושים: מאלתרים. מזה התחלתי להיפתח בעצם מאוחר יותר למוזיקה של שנות החמישים בג׳אז. פחות שנות הארבעים, אבל שנות החמישים, כמו שאמרתי כבר. קולטריין בעצם היה מכת הברק של החיים שלי. שמעתי אותו, אבל אני חייב להזכיר שלפני קולטריין התחלתי ב**הפלטינה**, ברומן קונצמן. רומן קונצמן הוא עד היום מקור השראה עצום בחיים שלי. לימים הזמנתי אותו לפסטיבל ישראל עם הרביעייה שלי ב־1994, אני חושב. זה היה האלבום הראשון שלי. אמרו לי: אנחנו רוצים לתת לך ערב בפסטיבל ישראל, אבל בתנאי שאתה מזמין אמן ישראלי מוכר. אז אמרתי: אוקיי, אני רוצה להזמין את רומן קונצמן. והזמנתי אותו. עשינו כמה חזרות וזה היה אירוע מצחיק. בן אדם מצחיק. אז הוא כבר דיבר עברית.

אהרל׳ה קמינסקי: הוא היה האיש הכי מצחיק שהכרתי.

דני גוטפריד: היה לו חוש הומור של וילנאים, סרקסטי. קול כזה שנכנס לך כמו סכין.

אלברט בגר: בקיצור, הזמנתי אותו כאורח ואמרתי לו: שמע רומן, אתה יכול, אם אתה רוצה, להביא כמה קומפוזיציות. בשלב הזה אני כבר סיימתי את ׳ברקלי׳. אפרופו ׳ברקלי׳, דובר פה על ׳ברקלי׳, אז ׳ברקלי׳ עשה דבר טוב מאוד בחיים שלי: הסביר לי איך אני לא רוצה לנגן. גמרתי את ׳ברקלי׳, סיימתי שם את לימודי התעודה, והלכתי לשם כי קיבלתי מהם מלגה, לא יודע למה, מלגה מלאה. אז עוד לא היה בית ספר ׳רימון׳. שלחתי קסטה, אחרי שלושה-ארבעה חודשים שלחו לי מכתב באנגלית שאני מוזמן ויש לי מלגה ללמוד שם. וכך נסעתי. לא היה לי פשוט שם, אבל נחשפתי לביבופ. הבנתי שאני לא רוצה לנגן ככה ושאני צריך להמציא את הסצנה של עצמי. זאת אומרת, זו היתה נקודת המוצא שאתה חזרתי לארץ. היה ברור לי שאני רוצה להיות מלחין שמבצע את יצירותיו. לצורך העניין הזה למדתי מסלול כפול, קומפוזיציה, ג׳אז, כמובן, ונגינה. היה לי מורה שקראו לו ג׳ו ויולה (ז״ל) [Joe Viola], אחד מהמורים הגדולים, אדם שבאמת השפיע עלי מאוד. בזכותו אני יכול להגיד שהפכתי להיות מורה, ואפרופו הקשר לפרנסה וכן הלאה וכן הלאה, אני רואה קשר ישיר בין האמנות שלי לבין ההוראה שלי. אני חושב שזה מקשה אחת. אני אמן שמלמד אמנות, מלמד את הפילוסופיה הזאת, את הדרך הזאת. ועם השנים פיתחתי כל מיני שיטות הוראה של צורת ההתייחסות המאולתרת הזאת. בסיום הלימודים ב׳ברקלי׳ היה רסיטל סיום, ורסיטל סיום בקומפוזיציה נמשך שעה וחצי, ואני - חצי שנה קודם היו לי הקאות וקלקולי קיבה. פחד אלוהים. שתבינו, בשנים האלה ב׳ברקלי׳, בתקופה שלי, למדו ג׳ושוע רדמן [Joshua Redman], ג׳יימס בלק, you

name it. כל הנגנים הצעירים הכי הכי גדולים בעולם למדו שם בתקופה הזאת, והחבר'ה האלה היו באים לשמוע את הרסיטל שלך. זאת אומרת היינו חברים, במיוחד שהם היו לבנים. עם השחורים לא היה מה לדבר כי אנחנו היינו לבנים, והיתה אפליה הפוכה. השחורים התייחסו אלינו כאל מי שאין להם סווינג ואנחנו דפוקים. זה חלק מהאנטגוניזם שלי. אני מעריך מאוד את המוזיקה השחורה, אבות המזון שלי זה קולטריין, כמו שאמרתי, וכן הלאה, אבל צריך פה סדר יום חדש. וצריך להפוך את הקערה על פיה. ואז ניגנתי את ה־senior recital הזה ובסופו אמר לי ג'ו ויולה: בוא נעלה לחדר. הלכנו לחדר. והוא אמר לי משהו שאני עובד עליו בערך 25 שנה מאז. הוא אמר לי: שמע, ה־senior recital מורכב בצורה כזאת: 45 דקות אתה חייב לנגן סטנדרטים, להראות שאתה יודע לנגן מה שצריך. והחצי השני קומפוזיציות שלך. עכשיו, כשנינגתי קומפוזיציות שלי ניגנתי משהו חדש לגמרי. משהו אחר יצא ממני, בצורה די טובה. כשניגנתי סטנדרטים ניגנתי פוסט־בופ. זאת אומרת בשנים האלה הושפעתי מאוד מג'ו הנדרסון [Joe Henderson], או מג'ו לובאנו [Joe Lovano] שהיה אז מושא גדול לחיקוי, וכן הלאה, וג'ו ויולה אמר לי: שמע, אתה כשאתה מנגן ביבופ או פוסט־בופ אתה מנגן מישהו, אני לא יודע מי. אבל אתה מנגן אוקיי. שמענו את זה... אבל כשאתה מנגן את המוזיקה שלך, זה משהו חדש. אני רוצה שתיקח לך כמשימה לנגן את הסטנדרטים האלה בדרך שאתה מנגן את הקומפוזיציות שלך. לקח לי 25 שנה, זה משפט מכונן מבחינתי. לקח לי הרבה מאוד שנים, ואני ניגנתי המון שנים בארץ אחרי שחזרתי ב־1991, לא היה מועדון בארץ שלא חרשתי אותו בסטנדרטים. ניגנו אז סטנדרטים, כן, הכרתי כמעט את כל הריל בוק [Real Book] בעל פה, ולקח לי זמן להבין שאני צריך לנגן את זה בדרך הזאת של הקומפוזיציה. כשהגעתי לפה ב־1991 מצאתי בעיה גדולה בארץ. נגן ג'אז היה נגן ג'אז. ומה זה נגן ג'אז? אחד שמנגן בצורה מסוימת, שהיא הצורה של שנות הארבעים. פחות או יותר אנחנו מדברים על ביבופ. אם אתה לא מנגן את זה, אתה לא יודע לנגן. אני הייתי רווי מזה, גם בארצות הברית וגם פה. 'הרצתי' את כל המועדונים, הקמתי הרכב, וב־1994 הקלטתי את החומר המקורי שלי.

אברהם קביליו: איך קראו להרכב?

אלברט בגר: זה היה **רביעיית אלברט בגר** המוקדמת, הראשונה, עם חבורת נגנים צעירה, ביניהם אחד המתופפים הגדולים היום באירופה, אסף סירקיס, גבריאל מאיר בקונטרבס, הוא ניגן אז בס בהרכב הזה, וג'ון בוסטוק, פסנתרן שהוא גם מלחין מוזיקה. הבאתי שמונה או תשעה קטעים חדשים שלי והקלטנו אותם באולפן בחדרה, באזור תעשייה, עם פסנתר ימאהה עומד [upright]. אני זוכר שהיו לי 1,000 שקל ב־1992 או 1993, הקלטתי את זה ואחר כך שמעו את זה ב־NMC, המנהל של NMC שמע את זה, ואמר אוקיי. בזכות

דני קרפל, דרך אגב, שהשמיע אותי בפעם ראשונה ברדיו, הם אמרו אוקיי, אנחנו רוצים לדבר אתך. הלכתי ל־NMC והם החתימו אותי על חוזה. זה היה החוזה הראשון שלי. לא פיללתי ולא האמנתי שזה יהיה המצב, שאני אקליט ב־1,000 שקל אלבום, שגם התביישתי בו וחשבתי שאני לא מנגן מספיק טוב שם, אבל החתימו אותי עליו. היום אני מקשיב לו ויכול להגיד שאני אוהב את האלבום הזה. לקח לי הרבה שנים להגיע לזה. הקלטתי שלושה אלבומים ב־NMC, אחר כך חמישה אלבומים ב׳אוזן השלישית׳, ועכשיו אני חתום למזלי בחברה שנקראת Anova Music. אבל המודל שלי כל השנים האלה היה של אמנים שיוצרים את סדר היום האמנותי של עצמם. זה בעצם מה שאני מלמד. מנחם ויזנברג דיבר מקודם על המסלול הרב־תחומי באקדמיה. אני חושב שחשוב מאוד לחנך במוזיקה של היום לכיוון הזה. אני יודע שלא הייתי מגיע לאן שהגעתי אם לא הייתי שומע ורואה בשחור־לבן את להקת **הפלטינה**, ולימים את דני בשלישיית ג׳אז עם אלי מגן, ואת אלברט פיאמנטה וכן הלאה. ולא הייתי מגיע למקום הזה ששלח אותי אחר כך לארצות הברית וכן הלאה. נוסף על כך אני חייב להגיד שבית ספר ׳רימון׳ נפתח בשנת 1985 ואז אמר לי חבר טוב שלי, גיטריסט, אמר לי: שמע, אנחנו אין לנו בגרות, שם יקבלו אותנו בלי בעיות. הלכנו ל׳רימון׳, שם קיבלו אותנו. באתי ל׳רימון׳ בתור חלילן, הייתי כבר בן 25 או 26, משהו כזה.

ארז ברנוי: את כל זה למדת לבד?

אלברט בגר: לא. בדרך פגשתי את אורי טפליץ, שהיה הגורו שלי. בזכותו למדתי חליל צד, אבל התחלתי לנגן חליל בגיל 21, בסוף הצבא, קניתי חליל, התחלתי חליל לבד בגלל איאן אנדרסון. ורומן קונצמן הביא ׳ספייס׳ אחר, נגינה פנטטונית מוזרה שאחר כך התחברה לי לקולטריין וכל זה, אז לימדתי את עצמי חליל.

אהרל׳ה קמינסקי: רולנד קירק [Roland Kirk] לא שמעת?

אלברט בגר: לא... הגעתי ל׳רימון׳, בקיצור, ב־1985 כשפתחו, ניגנתי את ׳The Girl from Ipanema׳, וקיבלו אותי עם החליל הזה. ב׳רימון׳ קינאתי בסקסופוניסטים כי הרגשתי שהחליל, עם כל הכבוד לו, הוא כלי שאין לו כוח. חיפשתי משהו עם ביצים, עם משהו שאני יכול להביא בראש, בשפה של היום.

מיכאל וולפה: ספר על אורי טפליץ.

אלברט בגר: אז עם אורי טפליץ הסיפור היה שסיימתי את הצבא וחיפשתי מורה באזור חיפה ולא היה מורה. אמרו לי: שמע, יש מורה גדול מאוד לחליל בתל אביב, קח, הנה הטלפון שלו.

גדעון כ״ץ: הוא היה חלילן בפילהרמונית.

אלברט בגר: כן, אבל אז הוא כבר היה בפנסיה, בשנות השבעים לחייו. הוא האריך ימים,

הוא חי עד כמעט 100, אני חושב. באתי אליו, התקשרתי אליו ואמרתי לו: שמע, אני ככה וככה מנגן, אני בן 20... הוא שאל אותי בטלפון: בן כמה אתה? אמרתי לו: אני בן 22, 23. ניגנתי אז שנתיים. הכנתי סונטה של הנדל ונסעתי באוטובוס לתל אביב. אני לא צריך להגיד שחליל, אם אתה מתרגש, לא יוצא לך צליל. וזה כלי רשע בן רשעים. וזה קרה. עמדתי מולו, היה לו חדר עם פסנתר, והוא יקה.

דובר: מה זה יקה, אובר יקה.

אלברט בגר: נכנסתי לחדר, ילד מקרית אתא שמגיע פתאום לאדם תרבותי ברמות ש... ואני מנגן לו. הוא מסתכל עלי ואני רואה שהוא מתחיל להתעצבן, הוא היה עצבני, עצבני סמוי כזה. בסוף כשגמרתי את הנגינה, חשבתי שאני אלך למות שם, והוא אמר לי: תגיד, למה חליל? למה אתה מנגן בכלל? אמרתי לו: תראה, אני מת לנגן, אני למדתי לבד, ואני רוצה לנגן. אז הוא אמר לי: תשמע, לך תלמד מקצוע. עזוב אותך. מה אתה עכשיו תתחיל ללמוד לנגן? אמרתי לו: כן, אני רוצה ללמוד את הכלי הזה, ואני רוצה ללמוד אצלך. אמר לי: עזוב אותך, לך לטכניון, לך לזה, אמרתי: איזה טכניון, בגרות אין לי. התחלתי לבכות. התחלתי שם לבכות, ממש, ישבתי שם על הכיסא. והוא ריחם עלי. הוא פשוט ריחם עלי. אמר לי: שמע, אתה יודע מה? באמת אל תבכה וזה. בוא אני אקבל אותך לשלושה חודשי ניסיון. אם אתה תהיה בסדר, נמשיך.

גדעון כ"ץ: הוא היה מבוגר?

אלברט בגר: בטח, מבוגר, והתחיל להיות עצבני.

אלברט פיאמנטה: הוא איש רגוע מאוד.

אלברט בגר: היו לו איזה עצבים סמויים. הוא היה עצבני, לא היתה לו סבלנות כבר לאף אחד. הוא לימד כל כך הרבה. ואני זוכר, דרך אגב, את נוח רוזנצוויג.

אלברט פיאמנטה: גם האחיין שלי [אבי פיאמנטה] למד אצלו.

אלברט בגר: בקיצור, נוח היה מנגן לפני אצל טפליץ. עכשיו אני הייתי מגיע לשם, ויושב בהמתנה עם אשתו. היא היתה מכינה לי כוס תה ואני יושב אתה ואני שומע את נוח קורע את החליל, והדיכאון של החיים שלי... לא יוצא לי צליל ולא זה, בקיצור, התחלתי בזכות, זאת אומרת בגלל הניסיון של שלושה חודשים, שם למדתי את הדיסציפלינה של התרגול. מאז הפכתי להיות מְתרגל. עד היום, דרך אגב, אני מתרגל סדרתי. אני מתאמן היום שעתיים-שלוש ביום אם יש לי, אבל אז הגעתי לרמות שהייתי מנגן שבע-שמונה שעות ביום. ממש, בטירוף. מזה דפקתי לי את הצוואר, דפקתי לי את הגב, לא משנה, הרסתי הרבה דברים.

דני גוטפריד: אבל למדת לנגן.

גדעון כ"ץ: אחרי שלושה חודשים הוא היה מרוצה ממך?

אלברט בגר: אחרי שלושה חודשים למדתי אצלו שבע שנים, זאת אומרת למדתי גם

ב׳רימון׳, ולמדתי ממש מוזיקה קלאסית. ב׳רימון׳ לקחתי פעם ראשונה סקסופון, בקמפוס, וניגנתי. אמרתי שזה מה שאני רוצה, אבל זה היה אחרי ששמעתי את *A Love Supreme* של קולטריין, ושם, כמו שאמרתי כבר, קיבלתי את מכת הברק של החיים שלי. הדבר הזה היה מעבר למוזיקה, ואני חושב שאפשר להגיד בזכות המפגש עם *A Love Supreme* של קולטריין וסקסופון קולוסוס [Saxophone Colossus] של סוני רולינס, הוצאתי אחר כך את כל הסולואים שמה ואת כל הדברים האלה. התחלתי לנגן סקסופון בגיל מבוגר מאוד אפשר להגיד, 27, 28. כשאני רואה היום את הילדים בני 16, 17, אלוהים ישמור. כן, אלוהים ישמור.

בקיצור, עזבתי את ׳רימון׳ אחרי שנה והבנתי שאני צריך ללכת ללמוד סקסופון עם עצמי. התבודדתי בחוף דור. אז כבר הייתי עם ענת אשתי. התבודדתי שם תקופה, עבדתי בשמירה בלילות והתאמנתי. חפרתי בכלי הזה 10-12 שעות ביום. ממש, בטירוף. זה היה לעשן סיגריות, כוסות קפה, ולחרוש את הכלי, ושלחתי קלטת ל׳ברקלי׳, וזהו. ככה זה קרה. בקיצור, אז מה שאני יכול להגיד שזה מכל וכול וכול וכול. אני זוכר שארז, יום אחד, אתה לא יודע את זה, אבל ניגנת ב־1991 או 1992 טנור סקסופון ברחבה של סינמטק חיפה. באתי לשם ואני שמעתי אותך מנגן סוני רולינס. ניגנתם שי זלמן, אני חושב, אתה ועופר גנור, אולי. ניגנת מדהים. ואמרתי לחבר שלי: בוא׳נה, איזה יופי הבן אדם מנגן. לא ידעתי שיש כאלה נגנים. אתה יודע, ליגה. אז אמרו לי עליך שגם אתה התחלת מאוחר, ואני נגנבתי מזה. לא יצא לנו לדבר על זה אף פעם, ואז אחר כך במפגש הקודם אמרת את זה, ואמרתי איזה מזל שיש עוד אחד כזה, לפחות. זה גם מקור השראה. אחר כך התברר שגם שי זלמן למד אה... הוא גם סוג של late bloomer כזה.

ארז ברנוי: זהו, רציתי להגיד.

אלברט בגר: זאת אומרת הדור שלי והנושק לארז, אני חושב שזה היה חוקי להתחיל מאוחר כי באמת...

מיכאל וולפה: הדור שלנו בכלל מלא late bloomers.

אהרל׳ה קמינסקי: רגע, אני לא שייך לדור שלכם ואני התחלתי לנגן בגיל 19, כשהייתי בצבא. ולנגן מקצוען, להיות מקצוען, רק שבע שנים אחרי זה, כשניהלתי מפעל.

ארז ברנוי: בהקשר הזה אני רוצה להגיד שגם אני, אני לא יודע אם סיפרתי את זה כבר, אבל אני חייב הרבה לדני קרפל, כי בזכות מרתון ג׳ון קולטריין שהוא עשה בשנת 1987 כשהשתחררתי מצה״ל ולא ידעתי מה לעשות, התחלתי לנגן בסקסופון. אז תודה גדולה בהזדמנות זו לדני קרפל. אמרתי את זה בפעם שעברה. אני חושב.

גדעון כ״ץ: לפני כן ניגנת?

ארז ברנוי: לא ניגנתי כלום. למדתי אלקטרוניקה בתיכון והייתי חובש בנח״ל.

אלברט בגר: אז בן כמה היית ממש שהתחלת?

ארז ברנוי: 22.5. הוצאתי את הצליל הראשון בחיים.

גדעון כ״ץ: אתה יכול גם כן לדבר, דיברת מעט מאוד בפעם שעברה. משהו על הזהות המוזיקלית שלך, על איך הגעת.

מיכאל וולפה: וגם קצת על מה שקורה היום.

ארז ברנוי: אשמח. כן. זה גם חשוב לי מאוד, וגם מבחינה חינוכית.

מיכאל וולפה: אולי צריך להזכיר את עמית [גולן] איכשהו.

ארז ברנוי: התחלתי בדיוק בעניין הזה ורציתי להגיד שבאמת כנראה ׳חוזרים בתשובה׳ הם הכי דתיים בהתחלה. אני התייחסתי לזה ברצינות. הלכתי לסטו הכהן, בעקבות המלצה של המוכר בחנות, בגינצבורג. גם הוא אמר לי זה סקסופון, והוא אמר לי גם את אותו משפט, ׳למה לך׳. אלה הרחמים שהמורים הוותיקים יש להם כלפי המסע שהם יודעים כבר מהו ואתה לא יודע. אתה בטוח שזה גן עדן אחד ארוך, והם יודעים את הייסורים שעומדים להיות מנת חלקך, לא משנה כמה כישרון יש לך. ועל אחת כמה וכמה אם אין לך. הוא המליץ לי גם ללכת לטכניון, ואמר לי: מה אתה צריך את זה? בקיצור, בהוראתו קניתי חוברת, התאמנתי כל היום ובאתי לאמא שלי ביום השלישי, כשזה עדיין נשמע כמו צפירות של חמור ביער, ואמרתי לה: אני הולך להיות מוזיקאי. היא בכתה, כמובן. כך היתה ההתחלה. אבל כשמתמידים ורוצים אז גם מצליחים, ולאט לאט זה הצליח. אני חייב הרבה גם לאהרל׳ה, כי הלילות ב׳בייבלוס׳ עזרו לי להבין איך זה עובד, והייתי מחכה לזה בכיליון עיניים כל יום רביעי.

אהרל׳ה קמינסקי: והיית מנגן?

ארז ברנוי: עוד לא ניגנתי. עוד לא העזתי לנגן בציבור.

אהרל׳ה קמינסקי: אבל היו חבר׳ה בגילך שניגנו.

ארז ברנוי: היו חבר׳ה בגילי שניגנו. כן. אבל שוב, התחלתי מאוחר, אז עשיתי את הכול קצת יותר לאט והתבגרתי לאט גם מוזיקלית. ואז עשיתי את המסע הזה לחו״ל, וכל הנושא הזה של ניו יורק, ולימודים, וכולי.

גדעון כ״ץ: איפה למדת?

ארז ברנוי: למדתי ב׳מאנס׳, שם למדתי יותר קלאסי, ואז עברתי ל׳ניו סקול׳ [New School] כדי להשלים תואר ראשון, וכבר פתחו שם מגמה רצינית לג׳אז. בהקשר הזה אני רוצה להגיד ששם פגשתי את עמית גולן, שהיום רבים רואים בו אחד מגדולי המחנכים שקמו לישראל, ודי בצדק. עמית נפטר, אתם יודעים, בדצמבר 2010, בן 46, והיה באמת מחנך דגול לג׳אז, באמת חינוך מסורתי. הוא גרם פה למהפכה. אני יכול להביא אנשים שיראו את זה בצורה כזו או אחרת, אבל המהפכה הגדולה שהוא עשה שהוא הביא את הג׳אז הסטרייטי [straight], הישן, הג׳אז השחור, שם אותו ב׳פרונט׳ ואמר: חבר׳ה, אתם חייבים להקשיב לזה. אתם חייבים להקשיב לקלאסיקה.

מיכאל וולפה: זה הבסיס.

ארז ברנוי: זה הבסיס. אתם חייבים להבין שהכול מתפתח משם. לא היה ג׳אז אילולא הדבר הזה. כל השאר זה ענפים, אבל זה הג׳אז. והוא, התלמידים שלו, שזה מאות, אם לא אלפים כבר, ידעו מי זה בלו מיטשל [Blue Mitchel]. הם הכירו נגנים שאני לא הכרתי, והם ידעו את תאריך ההקלטה ומי היה הטכנאי. הוא החדיר ג׳אז בצורה בלתי רגילה ופתח מחלקה לג׳אז מפוארת בקונסרבטוריון ׳שטריקר׳, ואחרי זה הוא פתח בית ספר שהיום הוא שלוחה של ה׳ניו סקול׳ בניו יורק, פה בתל אביב. והוא נקרא ׳בית הספר לג׳אז, שלוחת הניו סקול בניו יורק׳, יחד עם הקונסרבטוריון למוזיקה תל אביב. הוא פתח את זה לפני שנה ונפטר. הוא לא הצליח לראות את המחזור הראשון מסיים, הוא צריך לסיים באביב הזה [אביב 2011]. התרומה שלו לג׳אז הישראלי היא ענקית. בהקשר הזה אני רוצה להגיד שאפרופו הסיפורים של אהרל׳ה על זה שלא נשארו נגנים, אז רק כדי להבין מבחינה מספרית, היום ב׳תלמה ילין׳, בית ספר תיכון פנטסטי, יש 80 תלמידים במגמת הג׳אז. הם יודעים ג׳אז, מדברים ג׳אז, עושים ג׳אז.

חלק גדול מהם עוברים לניו יורק אחר כך ונעשים נגנים ממפורסמים בעולם. אלי דג׳יברי, איתי קריס, גלעד הקלסמן ועוד רבים וטובים אחרים.

אהרל׳ה קמינסקי: אתם לא יודעים איזה אושר זה עושה לנו. אנחנו היינו במדבר מבחינה זאת.

מיכאל וולפה: יש עוד סצנת ג׳אז חשובה מאוד של שנות התשעים. אני פשוט חייב. במקביל בירושלים, סקסופוניסט שעכשיו, ממש אני מתבייש, ברח לי השם שלו פתאום. שהגיע ארצה.

דני גוטפריד: אתה מדבר על בוריס גאמר.

דובר: לא. תלמידים של בוריס גאמר.

ארז ברנוי: אה, אני יודע מי. סטיב הורנשטיין.

אלברט פיאמנטה: לא, אמריקני עם כובע שהתחתן עם ישראלית.

מיכאל וולפה: מגה סטאר שהגיע לכאן בגיל...

אלברט בגר: אה, ארני לורנס.

מיכאל וולפה: ארני לורנס הקים בירושלים, בעצם, את ההתחלה של מה שאחר כך הפך להיות כל ה... עוד לפני שהקימו את ׳הצוללת הצהובה׳ ואת כל מה שקורה שם.

ארז ברנוי: נכון. הוא עשה קפיצה אדירה.

דני גוטפריד: ארני, בטח.

מיכאל וולפה: מה שעשה עמית גולן בתל אביב הוא עשה בירושלים.

ארז ברנוי: ודרך אגב הם היו חברים טובים מאוד ועבדו הרבה ביחד.

דני גוטפריד: ארני עשה עבודה יפה מאוד, הוא ממקימי ה׳ניו סקול׳ בניו יורק, אדם עם עבר ג׳אז לא נורמלי, וכשהוא בא לארץ, בגלל שהוא התחתן עם בחורה ישראלית והוא החליט לבוא ארצה, הוא חיפש לעצמו פעילות. אחד הדברים היפים שהוא עשה זה השילוב של הפלסטינים עם הג׳אז. זאת אומרת,

ערבים מירושלים...

אלברט בגר: סצנת רמאללה.

אלברט פיאמנטה: הוא היה נוסע להופיע עם קבוצה ברמאללה.

דני גוטפריד: כן. זה מאוד יפה מה שהוא עשה, וחבל עליו, חבל שנפטר.

אהרל׳ה קמינסקי: אני צריך ללכת. רק סיפור קטן על המורים שהיו אומרים ׳למה לך, למה לך׳, לא מישראל. יש מורה אחד לתופים בשיקגו, שהשיעור הראשון שבא אליו מישהו שרוצה ללמוד תופים, הוא אומר לו: אוקיי, בוא נפרק את התופים, נארוז אותם, בוא נוריד אותם לאוטו, בוא תשים אותם בבגאז׳, הוא מוציא את התופים, מחזיר הביתה, מרכיבים את הכול, עכשיו תחליט אם אתה רוצה ללמוד תופים.