

# ג'אז

## השתרשות הג'אז בישראל

### אלונה שגיא־קרן

#### הקדמה

זהו המאמר המקיף הראשון הדן בהשתרשות הג'אז בישראל, על היבטיו ההיסטוריים, המוזיקולוגיים והחברתיים־תרבותיים. התפרסמו כמה מאמרים, רובם עיתונאיים, שהציגו סקירות מצומצמות סביב נושא הג'אז בישראל. איש הרדיו והפסנתרן ישראל גיחון,<sup>2</sup> הציג במאמרו 'ג'אז בישראל – מהקמת המדינה ועד 1960'<sup>3</sup> סקירה כללית המיועדת לחובבי הג'אז, ומתארת את הסצנה המוזיקלית שהוא הגדיר כ'ג'אז' בשנים שלאחר קום מדינת ישראל ועד 1960. סביר להניח שחלק ניכר ממה שגיחון מתאר כסצנת הג'אז בשנות הארבעים, עם הצצה לשנות העשרים והשלושים, היה קרוב יותר לסגנונות של מוזיקת הריקודים הפופולרית מאותה תקופה שנוגנה בכלי נגינה בעלי אסוציאציה לג'אז. יתר על כן, מספר לא מבוטל מהמוזיקאים שגיחון מקטלג כנגני ג'אז היו נגני מוזיקה קלה שהושפעה מהג'אז בשיעורים שונים.<sup>4</sup> פרשן הג'אז בן שלו שפך אור במאמרו על סצנת המוזיקה הקלה והג'אז ששררה בארץ בשנות הארבעים והחמישים באמצעות לקט מחוויותיהם של כמה מהמוזיקאים שהיו פעילים בארץ באותה תקופה.<sup>5</sup> המוזיקאי יוסף מר־חיים

- 1 אני מעדיפה את הכתיב 'ג'אז' על פני 'ג'ז' משום שתוספת הא' קרובה יותר להגיית המילה המקורית, jazz, באנגלית. יחד עם זאת, כתיב המילה לאורך מאמרי יהיה נאמן לכל מקור ביבליוגרפי שיאזכר או יצוטט ממנו.
- 2 ישראל גיחון (1916-1993) היה מראשוני עורכי התכניות הקלות ברדיו וליווה את הג'אז בארץ מראשית שנות הארבעים.
- 3 ישראל גיחון, 'ג'אז בישראל – מהקמת המדינה ועד 1960', בתוך: יצחק פרי (עורך), אילתורים בירושלים: על חמש פנים בג'ז, בישראל ובעולם, קול ישראל, חטיבת התכניות הקלות והקיבוץ המאוחד, תל אביב תשמ"ב, עמ' 17-29. החוברת הופקה במסגרת מופע הג'אז של קול ישראל אילתורים בירושלים, שנערך בשנת 1982.
- 4 לדוגמה הפסנתרנים חנן וינטרניץ ומשה וילנסקי.
- 5 בן שלו, 'ואז ארמסטרונג הסתובב ועשה עם הראש: אתה יכול לקחת סולו', הארץ, 12.10.2005, עמ' 6ב-7ב.

התמקד בשני מאמרים בסצנת הג'אז בישראל באמצע שנות השמונים.<sup>6</sup> לעומת זאת מאמרו של שדרן ופרשן הג'אז, דני קרפל, 'הג'אז בישראל',<sup>7</sup> התמקד בהיבט הסוציו-פוליטי-ציבורי בהקשר הג'אזי בארץ משנות השמונים ועד תחילת שנות התשעים.

מאמר זה מתחקה אחר ראשית התהוותו של הג'אז בישראל למן השנים שלפני קום המדינה דרך תיאור ותיעוד השתלשלות ההתרחשויות בשנות החמישים, השישים וראשית שנות השבעים, אשר הביאו להתבססותו ולהשתרשותו בארץ. בכך מתמקד החלק הארי של המאמר. נוסף על כך מתוארים עיקריה של סצנת הג'אז הישראלית בעשורים הבאים ועד לתמונתה העכשווית. עם זאת, תיאור פעילותו המפורט של כל מוזיקאי הנזכר במאמר הוא מעבר להיקפו של חיבור זה.

למרבה הצער קיימות הקלטות של נגינת ג'אז בארץ רק משנות השישים ואילך.<sup>8</sup> אי לכך מחקר זה נשען על הקלטות מאוספים פרטיים,<sup>9</sup> ומהארכיון של קול ישראל שנעשו בשנות השישים ועל הקלטות מסחריות מאוחרות יותר. מרב המידע ההיסטורי על ההתרחשויות עד לשנות השבעים לוקט במסגרת ראיונות שערכתי עם אישים בולטים בשדה הג'אז בארץ, אשר זכו להכרה רחבה בקרב ציבור המוזיקאים וקהל המאזינים כאחד: פרופ' צבי קרן, אלכס וייס, פרדי דורה,<sup>10</sup> מוריץ ('פיסי') אושורוביץ, אלברט פיאמנטה, דני גוטפריד, אהרל'ה קמינסקי ודני קרפל. פיצוי על היעדר ראיון עם אחת הדמויות המרכזיות בהתפתחות הג'אז בארץ, מל קלר,<sup>11</sup> התקבל מהמידע הרב שנכלל בעדויותיהם של האחרים. להלן תיאור קצר של הרקע המקצועי ושל חשיבות המרואיינים בתחום הג'אז בארץ.

צבי קרן (1917-2008), יליד העיר ניו יורק, שבה היה פעיל כפסנתרן וכמעבד ג'אז מקצועי. לאחר שקיבל דוקטורט במוזיקולוגיה (1961) והשתקע בתל אביב, עסק בשנות השישים בג'אז כפסנתרן, כמעבד וכמלחין עבור קול ישראל. קרן כיהן כמרצה בכיר במחלקה למוזיקולוגיה באוניברסיטת בר-אילן ובאקדמיה למוזיקה שבאוניברסיטת תל אביב משנת 1970. כבכיר מורי הג'אז בארץ נזקפים לזכותו הפצת הג'אז וחינוך דור שלם של מוזיקאים.

אלכס וייס (1929-2001), יליד הונגריה, מראשוני נגני הג'אז בארץ. היה פעיל בשנות החמישים והשישים בעיקר כנגן קונטרבס ולעתים כפסנתרן. הוא כתב עיבודים רבים של מוזיקה קלה וג'אז עבור קול ישראל והתפרסם כמורה לתזמור ולעיבוד.

6 יוסף מר-חיים, 'ג'אז בישראל 1985', סימן קריאה, 19 (1986), עמ' 152-155; הנ"ל, 'הג'אז הישראלי - תמונת מצב', גתית, 11, 81 (1986), עמ' 12-13.

7 דני קרפל, 'הג'אז בישראל', עיתון העיר אילת, ג'אז בים האדום, 1993, עמ' 70-72. החוברת יצאה לרגל אירוע של פסטיבל הג'אז הבין-לאומי השביעי בים האדום וכוללת שישה מאמרים שכתבו מוזיקאים ועיתונאים מתחום הג'אז.

8 הקלטות שנעשו בידי קול ישראל בשנות החמישים אינן עוד בנמצא.

9 ברובן אלה הקלטות מאוספו הפרטי של צבי קרן שהקליט משידורי רדיו בשנות השישים. צבי קרן הוא אבי.

10 אף על פי שדורה לא היה פעיל כנגן ג'אז מובהק עדותו היא מקור משמעותי לתקופה המוקדמת הנדונה במאמר זה.

11 מל קלר התגורר בארצות הברית מאמצע שנות השבעים ועד לפטירתו בשנת 2000.

פרדי דורה (1922-2006), יליד גרמניה. בשנות הארבעים והחמישים הופיע כזמר של מוזיקה פופולרית וכבדרן באזור תל אביב וברחבי הארץ והיה עד לניסיונות הראשונים של נגינת ג'אז בארץ.<sup>12</sup>

מוריץ ('פסי') אושרוביץ (נ' 1925), יליד רומניה. היה פעיל בארץ כנגן חצוצרה וויברפון מתחילת שנות החמישים. הוא מוותיקי המורים לג'אז בישראל, ושימש מודל חיקוי לנגני ג'אז רבים בארץ.

אלברט פיאמנטה (נ' 1938), יליד ישראל. מבכירי נגני הג'אז בארץ, קלרניתן וסקסופוניסט, מלחין ומעבד ופעיל בתחום הג'אז מסוף שנות החמישים, שתרם רבות להנחת היסוד להתפתחות הג'אז בארץ. הוא נמנה עם בכירי המורים למוזיקה בארץ ולימד במחלקה לג'אז באקדמיה למוזיקה בירושלים.

דני גוטפריד (נ' 1939), יליד ישראל. מבכירי נגני הג'אז בארץ ופעיל כפסנתרן ג'אז מסוף שנות החמישים. הוא ייסד את המחלקה לג'אז באקדמיה למוזיקה בירושלים ועמד בראשה בשנים 1980-1986. גוטפריד שימש כמנהל האמנותי של פסטיבל הג'אז בים האדום מהיווסדו במשך 22 שנה, ושל סדרות שונות של הופעות ג'אז.

אהרלה קמינסקי (נ' 1941), יליד ישראל. מבכירי המתופפים בישראל ופעיל בה מתחילת שנות השישים בתחומי המוזיקה הקלה והג'אז כנגן וכמוביל הרכבי ג'אז, כמקים ומנהל מועדוני ג'אז מרכזיים בארץ, ומ-1980 כמייסד סדנת מתופפים מובילה לתלמידים רבים.

דני קרפל (נ' 1954), יליד ישראל. עיתונאי, שדרן רדיו ופרשן ג'אז, עורך תכניות ג'אז בגלי צה"ל מאמצע שנות השמונים ויוצר התכנית 'קול הג'אז הזה'. הוא עסק בניהול אמנותי של פסטיבל ג'אז, בלוז ווידאו טייפ, במתן הרצאות בתחום הג'אז ובביקורת ג'אז בעיתונות.

## ניצנים ראשונים

ניצני הג'אז בישראל נראו לראשונה עם גל העלייה החמישית שהגיע לארץ מאמצע שנות השלושים ואילך ממרכז אירופה, בעיקר מגרמניה. לעולים אלה היתה השפעה דרמטית על התרבות המוזיקלית של החברה העירונית הישראלית המתגבשת,<sup>13</sup> בה הם טמנו, בין השאר, את הזרעים הראשונים של נגינת ג'אז בארץ. ישנה חשיבות רבה לעובדה שמוצא עולים אלה לא היה בארצות האנגלוסקסיות, והרקע שממנו צמחו משמעותי לעניין השפעה זו. לפני

12 לפרטים נוספים על דורה ראו: Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 82-83

13 שם, עמ' 72.

עליית היטלר לשלטון היתה ברלין אחת מנקודות העוגן של הג'אז באירופה.<sup>14</sup> הג'אז ששמעו במרכזים האירופיים, כמו ברלין ופריז, היה בעיקר ג'אז מיובא מארצות הברית.<sup>15</sup> האירופים, ולענייננו הגרמנים, הגיבו בהתלהבות על הגיחות הספורדיות של האמריקנים לאירופה ועל התקליטים האמריקניים שהצליחו להשיג, אך ניסיונותיהם לחקות את הסגנון ששמעו לא העבירו את התחושה של הדיאלקט הג'אזי האמריקני. הם הצליחו לנגן ג'אז כשם שגרמני מצליח להתגבר על המבטא של שפת האם שלו כשהוא מדבר אנגלית. בג'אז שהמוזיקאים הגרמנים ניגנו בבתי קפה בשנות העשרים היו חסרים בעיקר הסממנים הקצביים האמריקניים. למרות זאת ההשפעה האמריקנית על המוזיקה הפופולרית בברלין בשנים אלה הלכה וגברה והג'אז שהגיע לשם התמזג ברפרטואר של הקברט הברלינאי ושל תזמורות הריקודים. השפעה זו ניכרת, לדוגמה, ביצירתו של המלחין היהודי הברלינאי קורט וייל (Kurt Weill), **אופרה בגרוש**, שבוצעה לראשונה בשנת 1928, והציגה סינתזה של אלמנטים גרמניים עם ג'אז אמריקני. הרכב הכלים ביצירה זו דומה בצבעו לזה של תזמורת דיקסילנד (Dixieland): שני קלרנינות, שתי חצוצרות, טרומבון, סקסופון, כלי הקשה, בנג'ו, פסנתר וקונטרבס שהוכפל על ידי טובה. תזמורת כזו כונתה בשנות העשרים והשלושים בברלין 'תזמורת ריקודים' (Dance Band). השירים באופרה של וייל מורכבים מחומר אקלקטי בשזירת אלמנטים ג'אזיים, בלוזיים ואידימות של קברט ברלינאי – לרבות מן המלודיות יש ליווי של 'אום-פה'; יש רמיזות של מקצבי רגטיים (Ragtime) ודיקסילנד, אף שהם פשוטים יותר מהמקצבים בג'אז מסוג זה; המרקם בשירי האופרה ברובו הומופוני וההרמוניה נשאת בעולם הטונלי,<sup>16</sup> עם מעט צבע ג'אזי, לדוגמה משולש מז'ורי בתוספת הסקסטה הגדולה. **אופרה בגרוש** היתה פופולרית מאוד ובוצעה פעמים רבות לפני שנאסרה לביצוע בידי השלטון הנאצי. אם כן, המוזיקאים הגרמנים, ובכללם היהודים, עדיין הספיקו להתבשם היטב מהמוזיקה של וייל, שמיצתה את האווירה וההצללה של המוזיקה הפופולרית הברלינאית בשנות העשרים ובתחילת שנות השלושים.

בשנות השלושים גדל מספר נגני הג'אז האמריקנים ותזמורותיהם שהופיעו באירופה. נגנים כלואי ארמסטרונג (Louis Armstrong) ודיוק אלינגטון (Duke Ellington), שהופיעו שם

14 Gérald Arnaud and Jacques Chesnel, 'Europe under Hot Tension', in: idem (eds.), *Masters of Jazz*, W & R Chambers, Edinburgh 1991, pp. 125-144; James Lincoln Collier, 'Jazz', iv, 5: 'Jazz Spreads Abroad', in: Barry Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary* McMillan, London 1994 (reprinted 1995), pp. 591-593. Mark Tucker and Travis A. Jackson, 'Jazz', 4: 'The Jazz Age (1920-30)', and 5: 'Swing and Big Bands', in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online* (retrieved: 18.7.2010), <http://www.grovemusic.com>; Mike Zwerin, 'Jazz in Europe: The Real World Music... or the Full Circle', in: Bill Kirchner (ed.), *The Oxford Companion to Jazz*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 534-547

15 עם נגני הג'אז האמריקניים הראשונים שהגיעו לאירופה כבר ב־1919 נמנו ה־Original Dixieland Jazz Band ונגן הקלרנית והסקסופון סופרן, סידני בש (Sidney Bechet).

16 טונליות שיש לה גם השלכות פוליטיות.

במחצית הראשונה של שנות השלושים, נשאו עמם את בשורת הסווינג (Swing).<sup>17</sup> השלטון הנאצי שתפס את הג'אז המזוהה עם שחורים ועם יהודים כבני גודמן (Benny Goodman) כאיום, קידם נוסח של מוזיקת סווינג פופולרית-ריקודית משלו, כביכול מטהרת ממאפיינים 'שחורים' ו'יהודיים' בלתי רצויים, הגם שתייעל אותה לצרכים תעמולתיים. חרף מגבלות אלה תפוצת הג'אז בגרמניה נמשכה. המוזיקאים היהודים שברחו מגרמניה הנאצית והיו די מעודכנים במוזיקה המסחרית של אותם ימים, כשהסווינג נחשב למוזיקת ריקודים להמונים במחצית השנייה של שנות השלושים, נשאו עמם את מטען ההשפעות שהספיקו לשמוע, ובהם הקברט האמנותי הברלינאי,<sup>18</sup> רגטיים וג'אז בסגנונות דיקסילנד וסווינג בנוסח ברלינאי.

אף שלא ניתן לקבוע נקודת התחלה ברורה של נגינת ג'אז בישראל, סביר להניח שעם התפתחות סצנת המוזיקה הפופולרית של ה'ישוב', ובמיוחד בתל אביב, שנעשתה למרכז התרבותי של המדינה משנות העשרים,<sup>19</sup> מוזיקה עם נטייה לג'אז (jazz-like) ומוזיקת סווינג נוגנו לעתים כחלק מהפרטואר השגרת במקומות הבילוי הציבוריים, שכלל מוזיקה לריקודים. המוזיקה הפופולרית הדומיננטית בתל אביב משנות העשרים ועד שנות החמישים, שהתמזגה בהווי בתי הקפה הרבים, בתי המלון והתאטרונים, היתה בעלת אוריינטציה של סגנונות בין-לאומיים עכשוויים שהושאלו מצורות מערביות סטנדרטיות, אירופיות ואמריקניות, כתאטרון מוזיקלי, וממקצבי ריקודים כמו הטנגו, הצ'רלסטון והפוקסטרוט.<sup>20</sup>

דוגמה לכך הוא השיר 'דודה', הגידי לנו כן, הכלול בסדרת ההקלטות הראשונה של שירים עבריים בשם 'משירי ארץ ישראל', שהופקה בארץ על ידי 'אחווה'<sup>21</sup> בשנת 1933.<sup>22</sup> משה וילנסקי<sup>23</sup> מונה למנהל המוזיקלי ולמעבד הסדרה, שהתאפיינה ברפרטואר מוזיקלי אקלקטי. אדווין סרוסי ומוטי רגב מתארים שיר זה כ'פוקסטרוט [...] המעובד בסגנון סווינג,<sup>24</sup> שהוא

17 תקופת הסווינג משתרעת על פני שנות השלושים ותחילת שנות הארבעים של המאה ה-20. מובן נוסף של המילה swing (שלצורך ההבחנה נכתבת ב-s קטנה) הוא התחושה הקצבית שממנה שואב סגנון הג'אז מתח כשם שהמבנה מעניק מתח ליצירה מן התקופה הקלאסית. במובן זה swing קיים לא רק בשנות השלושים, קרי תקופת ה-Swing, אלא בכל תקופות הג'אז.

18 אופרה בגרוש הוצגה בארץ ב'אוהל' ב-1933. ראו: אליהו הכהן, 'התקליט העברי, סיבובים ראשונים', בתוך: יוסי מרחיים ויאיר סתוי (עורכים), הכל זהב, ספריית מעריב, תל אביב 1993, עמ' 17.

19 בנושא התפתחות הסצנה של המוזיקה הפופולרית ביישוב היהודי בארץ ישראל ראו: Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp. 71-89.

20 שם, עמ' 72-75. דוגמה לסגנון הבין-לאומי הוא הקברט האמנותי האירופי ששימש מודל להתפתחות האמנות הועזירה של הקברט והסאטירה משנות העשרים עד שנות החמישים בארץ. ראו: נעמה רמות, 'ראיון עם "לי-לה-לי": בימה לרבינו בארץ ישראל', מנעד, 4 (2005), <http://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/index.htm>

21 'אחווה' היתה חברת התקליטים העברית הראשונה שהוקמה ב-1933 והתקיימה שנה אחת בלבד.

22 Regev and Seroussi, *Popular Music*, p. 77

23 וילנסקי (1910-1997), עולה חדש מוורשה, מונה לאחר 1932 למנהל המוזיקלי, למלחין, למעבד ולמלווה בפסנתר של התאטרון העברי הסאטירי המטאטא, שנוסד ב-1929. ראו שם, עמ' 76.

24 המחברים ציינו swing (ב-s קטנה) אף על פי שהכוונה היא כנראה לסגנון תקופת ה-Swing. ראו הערה 17 לעיל.

המקרה הראשון מסוגו ברפרטואר העברי.<sup>25</sup> בדומה לכך כותבת כרמלה טופלברג שוילנסקי התנאים את הטקסט<sup>26</sup> למלודיה של שיר עם יהודי מזרח אירופי ועיבד את השיר כפוקסטרות, עיבוד תזמורתי של ג'אז בסגנון הסווינג ששלט אז,<sup>27</sup> והיה חדש וייחודי בארץ ישראל באותה תקופה.<sup>28</sup> השיר היה הפזמון העברי הפופולרי ביותר שבוצע בתאטרון 'המטאטא',<sup>29</sup> והזמר בהקלטה הוא יוסף גולנד (1907-1973), הבולט שבזמרי 'המטאטא' בעשור הראשון לקיומו. אולם הקלטה זו לא שרדה עקב איכותה הירודה. גולנד הקליט את השיר שוב בשנת 1935 בלונדון בליווי תזמורתי, ללא ציון ההרכב הכלי או שמות הנגנים על גבי ההקלטה.<sup>30</sup> הסבירות היא שהנגנים היו מקומיים,<sup>31</sup> ולכן אין להסיק מהקלטה זו על איכות הביצוע של מוזיקאים בארץ באותה עת. תיאור עיבודו של וילנסקי כשייך לסגנון הסווינג, שהוזכר לעיל, אינו עולה בקנה אחד עם ההקלטה מ-1935, המתאפיינת בעיבוד הנוטה לסגנון הדיקסילנד.<sup>32</sup> על כך מעידים כמה פרמטרים: הרכב הכלים המזוהה בהקלטה - הכולל חטיבת קצב של פסנתר, קונטרבס ותופים, וחטיבה מלודית של קלרנית, שני כינורות וחצוצרה - היה מצוי בשני העשורים הראשונים של המאה ה-20 ברוב עיבודי הרגטיים בתזמורות הריקודים ובלהקות הג'אז המוקדמות של ניו אורלינס בווריאנטים קלים, כמו כינור אחד בלבד ותוספת טרומבון בחטיבת הכלים המלודיים;<sup>33</sup> התגובות הקצביות האינטראקטיביות והקישוטים של הכלים המלודיים בין הפראזות המושרות; והתעצמות העליצות הטיפוסית לדיקסילנד כשחטיבת הקצב עוברת לתחושה קצבית של double-time<sup>34</sup> באינטרלודים הכליים, בעוד הכלים המלודיים, במיוחד באינטרלוד הראשון, מנגנים בפוליפוניה. לעומת זאת חסרה לרוב החיוניות של תחושת הסווינג אצל גולנד, ששר בנוקשות של שמיניות שוות, בהשוואה למקצבים הקופצניים של המוטיבים המנוגנים בכלים המלודיים בהקלטה זו, הנשמעים בתגובות האינטראקטיביות, בקישוטים ובאינטרלודים. חסר זה מתעצם כשכל אחד מהכלים המלודיים מנגן לסירוגין אוניסונו מדויק עם הזמר כחריגה

25 Regev and Seroussi, *Popular Music*, p. 77, התרגום שלי וכך בכל המאמר.

26 הטקסט היה מאת עמנואל הרוסי (1903-1979).

27 לקראת סוף שנות העשרים של המאה ה-20 הג'אז החל להתפשט מחוץ לארצות הברית לאירופה, בעיקר לצרפת, לבריטניה, לבלגיה ולגרמניה.

28 כרמלה טופלברג, 'המוסיקה הפופולרית בתל-אביב: 1930-1956', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן תשס"ב, עמ' 58, 177.

29 Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp. 72-75

30 ההקלטה מצויה בארכיון הצליל הלאומי. פרטי התקליט: Decca F 5723. פרטי המבצעים על גבי התקליט: Joseph Goland – Tenor (with Orchestral Accompaniment)

31 הכהן, 'התקליט העברי', עמ' 18. הכהן מציין שוילנסקי וגולנד יצאו ב-1935 ללונדון להקלטה.

32 דיקסילנד הוא סגנון הג'אז של שנות העשרים וקדם לסגנון הסווינג של שנות השלושים. 'דיקסילנד' ו'סגנון ניו אורלינס' משמשים מונחים מקבילים לסגנון הראשוני של הג'אז.

33 כסגנון פופולרי אמריקני, פסנתרני בעיקרו, מתחילת המאה ה-20, רגטיים הוא אחד מהז'אנרים הקדם-ג'אזיים שתרמו להתגבשותו של הג'אז ולעיצוב האלתורים בג'אז המוקדם. רגטיים התרחב ממוזיקה הכתובה לפסנתר סולו לרפרטואר של הרכבים כלים כתזמורות הריקודים של ניו אורלינס. ראו הערכים section 4: Historical Development, (i) Early New Orleans 'Ragtime', 'Bands'

bands, in: Kernfeld (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, pp. 58, 1013-1014

34 מתן תחושה של הכפלת המהירות בנגינת ערכים מוכפלים.

מהקונוונציה של סגנון הדיקסילנד, שבו בולטת הטורפוניה פוליפונית, כשכל נגן משמיע בו־זמנית את הפרפרזה האישית שלו למלודיה המקורית.

בהנחה ש'דודה' הגידי לנו כן' בוצע בארץ בזמן הפופולריות שלו בשנות השלושים בעיבוד שנשמע בהקלטה מ־1935 או בעיבוד דומה לו, שהרי אין לדעת אם אשר נוגן בהקלטה היה כתוב בתוויו מדויק או מאולתר בחלקו, כמקובל בסגנון המדובר, עדיין חסרות עדויות של מוזיקאים מן הדור שלפני קום המדינה וחסר ביסוס מוקלט שיאפשרו להעריך את מידת ה'ג'אזיות' בנגינתם של העולים בתקופה זו בארץ. סביר להניח שביטויי ה'ג'אז בשנות השלושים בארץ לא מומשו בנגינת ג'אז לשמו אלא היו חלק מביצועי המוזיקה הפופולרית, ונגינת הדיקסילנד והסווינג של העולים מדור זה התאפיינה בטמפרמנט סגנוני־מוסיקלי בעל דיאלקט וינאי וברלינאי, בדומה לזה של גולנד, שבתחילת שנות השלושים למד כשנתיים בברלין ואף שימש כסולן בהופעות של קורט וייל.

בזמן שלטון המנדט הבריטי בארץ רבים ממקומות הבילוי בערים הגדולות, ירושלים, חיפה ותל אביב, הופנו לחיילים ולאנשי המנהל הבריטים ששירתו בפלשתינה ונהגו לבקר תדיר בבתי הקפה ובבתי המלון בהם הופקדה נגינת המוזיקה לריקודים בידי מוזיקאים יהודים אירופים, שביצעו מוזיקה קלה אירופית עדכנית. מוזיקאים אלה, שהתאגדו בדרך כלל בהרכבים של שלישייה, רביעייה או חמישייה, ניגנו גם במחנות הצבא הבריטי והגיעו אף לביירות ולקהיר. המארג החברתי במסגרת הקולוניאלית בערים הגדולות התרחב בימי מלחמת העולם השנייה וכלל כוחות גדולים של בעלות הברית ותרם לחשיפת האוכלוסייה והבורגנות היהודית למוזיקה פופולרית אירופית ואמריקנית עכשווית, אף אם במידה מוגבלת.<sup>35</sup> לצד ההתנגדות הגואה של היישוב לנוכחות הבריטית ולהתערות החברתית עם הממסד הבריטי, התקיים עימות בין התרבות המקומית של החברה הישראלית הקיבוצית, שלא התעניינה בריקודים סלוניים, לבין התרבות האירופית שבאה מבחוץ.<sup>36</sup> כתוצאה מכך לא ניכרה השפעה ישירה של ה'ג'אז, שבא במקורו מארצות הברית, בקרב החברה שישבה בארץ בתקופה שלפני קום המדינה, והמוזיקה לריקודים שנוגנה בשנים אלה בארץ היתה ביטוי קלוש לסווינג שנוגן בארצות הברית. ישראל גיחון, פסנתרן בעל רקע קלאסי, שלדברי אלברט פיאמנטה 'ניגן קצת ג'אז', ולקח חלק בעשייה המוזיקלית בשנים המדוברות, כתב על התקופה שלפני קום המדינה:

החל משנות השלושים ניכרה תופעת ה'ג'אז־סשן', על בסיס התנדבותי מוחלט [...]. הסגנון העיקרי היה בדומה ללהקות זעירות אמריקאיות של התקופה, כמו ג'ימי נון,<sup>37</sup> או לואי ארמסטרונג;<sup>38</sup> אך מסוף שנות השלושים ועד שנת 1948 היה זרם ה'סווינג' השליט

35 Regev and Seroussi, *Popular Music*, p.74

36 שם, עמ' 71-74.

37 Jimmie Noone (1895-1944) היה מחשובי נגני הקלרנית בסגנונות ניו אורלינס ושיקגו סווינג בשנות העשרה והעשרים של המאה ה־20 בארצות הברית.

38 Louis Armstrong (1901-1971) היה חצוצרן וזמר, מאושיית ה'ג'אז האמריקני שחידושויו בשנות העשרים של המאה ה־20 השפיעו על כל האספקטים של ה'ג'אז.

הבלתי-מעורער בחיי-הג'אז בארץ.<sup>39</sup> הלהקות היו מושתתות בעיקר על-פי אישיותו של העומד בראשן. חילופים פנימיים היו תכופים. היו שני מקרים יוצאים-מן-הכלל: בקפה 'רחביה' הירושלמי ניגנה להקתו של ז'ק שמיר באותו הרכב מ-1938 ועד 1941 (סקסופון אלט; סקסופון טנור; חצוצרה; טרומבון, בסירוגין עם קונטראבס; פסנתר וכלי הקשה). ולהקתו של ג'אז נאדל ניגנה בהרכב רצוף משנת 1939 ועד 1942 (נאדל - סקסופון וקלרנית; יונה אילן - חצוצרה; סשה בורנשטיין - טרומבון וקונטראבס; מישה בורנשטיין - פסנתר; דוד בראון - כלי הקשה), ובשלב מאוחר יותר, שוב בהרכב רצוף, עם חנן וינטרניץ ליד הפסנתר.<sup>40</sup>

מוזיקאים נוספים שהיו מעורבים בתקופה זו בפעילות המוזיקלית המתוארת לעיל הם: שבתאי פטרושקה (1903-1997), יליד גרמניה שהקים במחצית השנייה של שנות העשרים תזמורת ג'אז בברלין,<sup>41</sup> אשר הופיעה בעיר זו ובערים מרכזיות באירופה כתזמורת ריקודים ובהצגות עד עליית הנאצים לשלטון.<sup>42</sup> במשך כארבע שנים מעלייתו לארץ בשנת 1938 ועד 1942 ניגן בחצוצרה ובאקורדיון בירושלים בקפה 'רחביה' בתזמורת שניהל ז'ק שמיר ובמלון 'המלך דוד' בתזמורתו של יורק מנדלבלאום, שבהן נוגנו מגוון שירים פופולריים מאופרות, ואלסים, קלאסיקה קלה ומוזיקה לריקודים;<sup>43</sup> חיים אלכסנדר (1915-2012), יליד ברלין שעלה לירושלים בשנת 1936, ארגן בעיר תזמורות ריקודים וניגן כפסנתרן עבור הקצינים הבריטיים, לדוגמה במסעדת 'הסה'. על כך סיפר אלכסנדר:

הכרתי שם מקצין קטן ועד גנרל. הם לא היו מעוניינים לשמוע מה אני חושב על המצב הפוליטי, רק שאנגן להם שירים שהם מכירים. לפעמים הם שרו לי שירים אנגליים שלא הכרתי, ואני הייתי רושם את התווים ומנגן. זה לא היה ג'אז (הוא אומר ג'אז, בהיגוי ייקי) אבל אני הייתי משחק עם השירים, מוסיף הרמוניות של ג'אז, הופך את האקורדים ליותר דיסוננטיים. הדבר הכי חשוב: היה לי כישרון לאימפרוביזציה...  
אלתור - זה היה העניין שלי אז.<sup>44</sup>

נפתלי אהרוני (1918-2011), יליד וילנה, עלה לארץ בשנת 1936, הגיע לירושלים בשנת 1938 והצטרף לתזמורת המשטרה, עבד כנגן קונטרבס, אקורדיון וחצוצרה. בנוגע לתקופה זו

39 בעוד שבתקופת הסווינג שלטו בארצות הברית תזמורות הביג בנד, בארץ הרכבי המוזיקה הפופולרית היו קטנים, ובדרך כלל מנו שלישיות עד חמישיות.

40 גיחון (לעיל הערה 3), עמ' 22 וכן הערה 4.

41 התזמורת נקראה Sid Kay's Fellows. נגניה זכו ללוות את אחד מענקי הג'אז המוקדם, סידני בשה, בהופעותיו בברלין ב-1933. עוד על פטרושקה ותזמורתו ראו: Michael H. Kater, 'Jewish Musicians in the Third Reich: A Tale of Tragedy', in: F. C. Decoste and Bernard Schwartz (eds.), *The Holocaust's Ghost: Writings on Art, Politics, Law and Education*, Edmonton, Alberta, The University of Alberta Press, 2000, p. 78.

42 המוזיקה להצגות שעמן הופיעה תזמורתו של פטרושקה הולחנה, בין השאר, בידי קורט וייל.

43 פרטים אלה על פטרושקה נמסרו לי בידי כרמלה טופלברג, שזכתה לראיין אותו באמצע שנות התשעים.

44 שלו (לעיל הערה 5), עמ' 6.

בירושלים הוא ציין את מעורבותם של כמה מוזיקאים וסיפר:

בקולנוע ציין היה אז מה שנקרא 'Soldier's Night' [לחיילים הבריטים ששירתו בירושלים]. לערבים אלה היו מביאים במיוחד אמנים מאנגליה - זמרים, נגנים ותזמורות שניגנו ג'ז ומוסיקה קלה. אנחנו, המוסיקאים הצעירים בירושלים, היינו רצים לשמוע אותם וללמוד מהם... מה שבאמת הפיח את רוח הג'ז בארץ ישראל היה פרוץ מלחמת העולם. הצבא הבריטי נהג אז לשלוח מוסיקאים ממש לקו האש, ובארץ ישראל היו עשרות אלפי חיילים בריטים, כך שהגיעו לכאן שפע של תזמורות. זכור לי במיוחד RAF Command Band No. 1, ביג בנד נהדר של חיל האוויר הבריטי. היו שם שני חצוצרנים שהיו סווינגרים מצוינים וסקסופוניסט בשם ג'ק האוורד, שהיה שיכור גדול אבל מוסיקאי נפלא. אנחנו השתגענו על הנגינה שלהם. המזל שלנו היה שאחד הנגנים בתזמורת חלה בצהבת, דבר שאילץ אותה להישאר בירושלים במשך חודשיים. כך, לא רק שהיתה לנו הזדמנות לשמוע פעמים רבות את התזמורת, אלא שהנגנים האנגלים המצוינים היו באים לבתי הקפה שבהם אנחנו ניגנו ומצטרפים אלינו. [...] המקומות בהם ניגנו ג'ז בירושלים היו] בבר של מלון 'קינג דיוויד', שנקרא 'לה-רז'נס', [שבו] עבדו יורק מנדלבאום, שניגן סקסופון רך מאוד, ממש Cool, והפסנתרן הלמוט פרנק [...]. מקום אחר היה 'קווינס בר', שהיה מלא כל ערב. ניגן שם הסקסופוניסט דוסיה וקסלר, שנשם ג'ז ועשה אימפרוביזציות יפות. ואתה יודע מי היה הפסנתרן שלו? אתה תופתע, משה וילנסקי. הוא ניגן יפה, תפס את הסטייל. אני זוכר שהוא אהב מאוד בלוז.<sup>45</sup>

פרדי דורה שעלה מגרמניה בשנת 1939, העיד על מרכז פעילות נוסף בתקופה שלפני קום המדינה: 'חיפה היתה העיר התוססת. היהודים ניגנו במחנות של הבריטים בבת גלים, אבל זה לא היה ג'ז. קשה היה לקבל אז תווים ולשמוע מוסיקת ג'ז'.<sup>46</sup>

## Bebop ותזמורות ביג בנד בשנות החמישים

קשיי החיים שאחרי הקמת המדינה נתנו את אותותיהם גם בחיים המוזיקליים. נהירה גדולה מירושלים לאזור השפלה הפחיתה במידה ניכרת את הפעילות המוזיקלית בבירה, והמצב הכלכלי, שאילץ צמצום בגודל ההרכבים עד כדי נגינת סולו או בצמד, הביא לדעיכת הסווינג הפופולרי. התזמורות שחלו בג'ז עם עליית הביבופ (bebop) בארצות הברית בשנות הארבעים המוקדמות יצרו מורכבות ביצועית שהנגנים הירושלמיים לא עמדו בה, כעדות נפתלי אהרונ: 'אהבנו להקשיב לדיזי גילספי וצ'ארלי פרקר. המוזיקה שלהם היתה מלהיבה, מרתקת, עם המון מתח. אבל זה עבר את גבולות היכולת שלנו'.<sup>47</sup>

עיקר פעילות הג'ז בשנות החמישים התרכזת בתל אביב. אלכס וייס, שניגן בשנת 1949 במסעדת 'פינגוויין' בנהריה בהרכב שכלל פסנתרן, מתופף, זמר וייס באקורדיון, סיפר:

45 שם, עמ' 6.

46 מתוך ריאיון שערכתי עם דורה ביולי 1994.

47 שלו (לעיל הערה 5), עמ' 6.

ניגנו את כל השלאגרים החדשים של אז. פה בארץ ניגנו אז טנגו ישנים, טנגו 'עבריים', פסדובלה, ואלס וזהו. אבל המצב בנהריה היה די עגום. לא היה שם כמעט שום דבר [...] אז עברתי לנגן בתל-אביב. מצב הג'אז בארץ ב-1949 לא היה מזהיר אבל היו כמה נגני ג'אז די טובים. לא היה לנגנים הללו קהל כי לא היו כל-כך הרבה מקומות עבודה. מג'אז בכלל היה בלתי אפשרי להתפרנס, לכן כולנו היינו צריכים לנגן במועדוני לילה, בבתי מלון, לכתוב עיבודים ולעשות הקלטות לא בתחום הג'אז.<sup>48</sup>

עם זאת, גלי העלייה העצומים שפקדו את ישראל בשלהי שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים הביאו עמם מוזיקאים, רובם צעירים, פליטי השואה ממרכז אירופה ומזרחה. מוזיקאי הג'אז שבהם ומוזיקאים צעירים ילידי הארץ, או אלה שהגיעו לארץ בילדותם והאזינו לתחנות הרדיו האמריקניות, היו מעודכנים גם בסגנון הביכופ. נוסף על תפיסת הג'אז כמוזיקת ריקודים להמונים הם עוררו בהדרגה את המודעות לפן האמנותי של הג'אז. לדברי דני גוטפריד, 'זהו הדור שדחף את הג'אז לכיוון ביכופ ולא רק לסווינג, ואין פיגור גדול בין סגנון הביכופ, שהחל בארצות הברית ב-1942-1943 לבין מה שקרה בארץ'.<sup>49</sup>

ביצועי הביכופ התאפיינו אמנם בהרכבים קטנים, אולם תזמורות בנוסח ביג בנד,<sup>50</sup> כתזמורת משטרת ישראל, תזמורת חיל האוויר ותזמורת 'תיבת נוח', פעלו בסמוך לאחר קום המדינה ובשנות החמישים בתחום המוזיקה הקלה, כללו כמה נגני ג'אז וביצעו גם עיבודים עם השפעות ג'אזיות. תזמורת משטרת ישראל החלה את פעילותה עוד בתקופת המנדט,<sup>51</sup> ניגנה בטקסים ממלכתיים ובאירועים קהילתיים והורכבה בעיקר מנגני כלי נשיפה ומכמה נגני כלי הקשה. תזמורת חיל האוויר הוקמה בסוף מאי 1948 במטרה לבדר את החיילים ותפקדה גם כתזמורת ריקודים. על מנצחה, אריך טייך (1908-1983) שנולד בגרמניה, היה נגן סקסופון אלט ועלה לארץ עם עליית הנאצים לשלטון, העיד פרדי דורה כי ניגן ג'אז בגרמניה. לעומת זאת, מנקודת מבטו של אלכס וייס, 'טייך לא ידע ג'אז'.<sup>52</sup> וייס ניגן בקונטרבס בתזמורת חיל האוויר בשנים 1952-1955 וכתב לה עיבודים רבים בסגנונות שונים כמארשים וג'אז. על התזמורת הוא מספר: 'היו שם כעשרה אחוז נגני ג'אז והשאר לא היו נגני ג'אז. ניגנו מוזיקה קלה באירועים של חיל האוויר. הרכב כלי הנשיפה כלל שלוש חצוצרות, שני טרומבונים וארבעה סקסופונים. בנוסף היה צ'לן'.<sup>53</sup>

48 מתוך ריאיון שערכתי עם וייס באוגוסט 1994 (להלן: ריאיון עם וייס). בתקופה זו היו בארץ שתי חברות תקליטים: הד ארצי ומקולית.

49 מתוך ריאיון שערכתי עם גוטפריד ביוני 1994 (להלן: ריאיון עם גוטפריד).

50 Big Band, או תזמורת גדולה, בנבדל מהרכבי שלישייה, רביעייה וחמישייה, היתה סימן ההיכר המובהק ביותר של תקופת הסווינג.

51 תזמורת משטרת ישראל הוקמה בסמוך להקמת המדינה על בסיס תזמורת המשטרה המנדטורית שהוקמה ב-1921.

52 דעה דומה על טייך הביעו גם אלברט פיאמנטה ואהרל'ה קמינסקי.

53 ריאיון עם וייס.



נגני התזמורת שלי בהתחלה לא רצו לנגן איך שרציתי, כמו ה"דלקת" שקיבלתי מהכושים, אבל לא היתה להם ברירה וכך הם ניגנו. ניגנו מוזיקה מסחרית כל הערב ובחלק האחרון של הלילה ניגנו ג'אז בסגנון סווינג.<sup>60</sup> עם תזמורתו של אושרוביץ נמנו מוזיקאים בולטים באותה תקופה, ובהם המתופף מיקו הארי, שעלה מרומניה, הפסנתרן אלן גורדון, שנולד בסין והגיסטריסט דניאל מרבנט, ממוצא מצרי. כמוזיקאי אוטודידקט ניגן מרבנט גם בסקסופון, בחליל ובקלרנית, היה חבר בתזמורת חיל האוויר במחצית הראשונה של שנות החמישים ופעל בתקופה שבה גיסטריסט ג'אז היה מצרך נדיר בארץ. מעדויות המוזיקאים עולה שמרבנט הצטיין בנגינת ג'אז.

בעוד תודעתו ועיקר פעילותו המוזיקלית הענפה של המנצח-מעבד יצחק (זיקו) גרציאני (1924-2003) שעלה מבולגריה בשנת 1948, לא משתייכת לתחום הג'אז המובהק, הרי מעורבותו בעשייה הג'אזית בארץ בשנות החמישים של הקונטרבס-פסנתרן-מעבד יליד הונגריה, אלכס וייס (1929-2001), שעלה לארץ בשנת 1949, ניכרת יותר. לדברי וייס, 'היתה לי הרבה עבודה בארץ. לא היו הרבה מתופפים ובסיסטים. עוד לא היתה התודעה שבלי בס אי אפשר לנגן ג'אז'.<sup>61</sup>

גם כמה עולים מבולגריה החלו את פעילותם הג'אזית בארץ בתקופה זו. הבסיסט-סקסופוניסט-מעבד סטו הכהן (1929-2006) עלה לארץ בשנת 1949, ונמנה עם חלוצי הג'אז בישראל.<sup>62</sup> פיאמנטה קיבל את רשמיו הראשונים מהכהן בשנת 1953: 'הוא היה אחד היחידים שבאמת ניגנו כאן ג'אז באותה תקופה, ובשביל נער שהתחיל לנגן<sup>63</sup> הוא היה דמות נערצת. ההיכרות שלו עם כל ענפי הג'אז היתה עצומה, והוא ידע להעביר אותה לאחרים'.<sup>64</sup> הכהן השתכן בתל אביב וניגן בבתי המלון בעיר, ובהם מלון 'דן'. בבית מלון זה ניגן, לקראת סוף שנות החמישים, בלהקתו של מוריץ ('פיסי') אושרוביץ. עולים נוספים מבולגריה הם המתופף יוסף בורלא והסקסופוניסט ניקו ג'סימוב, רוקח במקצועו שניגן ג'אז כתחביב.

בדור זה בלט בנגינת ג'אז חיים לבק, שלפי עדויות המוזיקאים היה פסנתרן מצוין בעל מגע נפלא וטכניקה של נגינת אוקטבות במהירות מדהימה; הוא ניגן בסגנון ששילב ג'אז עם מוזיקה דרום אמריקנית. לבק ירד לברזיל באמצע שנות החמישים. כך עשה גם המתופף הוגו לנדבר,<sup>65</sup> שעלה מרומניה בשנת 1949, היה המתופף הראשון של תזמורת חיל האוויר וניגן בה בשנים שבהן ניגן אלכס וייס. ראוי לציון יחסו של מוזיקאי הג'אז אלברט פיאמנטה ללבק וללנדבר כאל 'ראשונים בג'אז בארץ מיד לאחר קום המדינה',<sup>66</sup> המבטאת גישה הרואה בתקופה שמיד לאחר קום המדינה את נקודת ההתחלה של נגינת ג'אז ראוי לשמו בארץ.

60 מתוך ריאיון שערכתי עם אושרוביץ באוגוסט 1994 (להלן: ריאיון עם אושרוביץ).

61 ריאיון עם וייס.

62 בבולגריה ניגן הכהן גם באקורדיון. ראו פרטים נוספים בכתבותיו של בן שלו, 'שיבולת בשדה בעיבוד ג'אז', הארץ, 15.8.2006; הנ"ל, 'באה מנוחה ליגע', הארץ, 7.8.2007.

63 פיאמנטה היה אז בן 15.

64 שלו, "שיבולת בשדה" (לעיל הערה 62).

65 לאחר שירדו לברזיל הקימו לבק ולנדבר מועדון בסאו פאולו. לנדבר חזר לארץ ב-1996 והמשיך כאן בפעילותו המוזיקלית.

66 מתוך ריאיון שערכתי עם פיאמנטה ביולי 1994 (להלן: ריאיון עם פיאמנטה).

ראשון ילידי הארץ שהחלו להשתתף בשנות החמישים בנגינת ג'אז היה הסקסופוניסט והקלרניטן יגאל נחמני, שלפי עדויות המוזיקאים היה 'הצבר הראשון שניגן ג'אז טוב'.<sup>67</sup> נחמני ירד לאנגליה בשנת 1955. מוריץ ('פיסי') אושרוביץ מספר: 'כשהגעתי ארצה היו רק מעט נגני ג'אז [...] התחברתי עם שני מוזיקאים עצומים שלא נמצאים בארץ - הפסנתרן חיים לבק, שהיה תופעה בלתי רגילה, ויגאל נחמני, שהיתה לו השפעה גדולה עלי'.<sup>68</sup>

## תפנית והתפתחויות נוספות בשנות החמישים

### מוזיקאים אנגלוסקסים

תפנית משמעותית התחוללה בשנות החמישים, כשמלבד אירופים החלו להגיע לארץ גם מוזיקאים אנגלוסקסים. העולים האנגלוסקסים, במיוחד מארצות הברית, באו עם רקע וידע ג'אזי מהימן של האסכולה האמריקנית. בלטו בהם בהשפעתם על הנגנים ועל הציבור הרחב בארץ מל קלר וצבי קרן, שפעילותם נתנה את אותותיה ביתר שאת מתחילת שנות השישים ואילך. מל קלר (1920-2000), סקסופוניסט, קלרניטן ומעבד, עלה מארצות הברית בשנת 1951 כשהג'אז היה כמעט בלתי ידוע לקהל הרחב בישראל. פרט להיותו נגן בתזמורת הסימפונית ירושלים בשנים 1952-1960, הוקדשה פעילותו הענפה הן כמבצע והן כמחנך להפצת הג'אז בישראל. קלר היה סולן ג'אז מתקדם לעומת הנגנים האחרים שהיו פה בארץ. הוא חניך דור של מוזיקאים ובהם דני גוטפריד, אלברט פיאמנטה, אהרל'ה קמינסקי ועמיקם קימלמן. דני קרפל כתב על קלר: 'במל קלר נאספו כל התכונות שמקנות לו את החשיבות ההיסטורית של "האב המייסד", החלוץ בשדה הג'אז בישראל. אני מגדיר אותו "ציוני הג'אז הראשון". מוסיקאי שעלה לארץ עם האידאל לעשות ג'אז בישראל'.<sup>69</sup>

מוזיקאים אנגלוסקסים נוספים שעלו בשנות החמישים הם הסקסופוניסט רובי פרגמנט, המתופף מל לייפמן והבסיסט סם פיינשטיין. הפסנתרן-מלחין מעבד צבי קרן עלה בשנת 1951 לאחר קריירה כמוזיקאי ג'אז בניו יורק והתיישב בחיפה, שם ניגן במועדון לילה על הכרמל עם תזמורתו של הכנר בוריס יהלומי, שכללה גם מתופף וצ'לן שניגן גם סקסופון טנור. הם ניגנו מוזיקה קלה מן הרפרטואר הקלאסי,<sup>70</sup> ומוזיקה לריקודים. קרן מספר: 'כשניגנו מוזיקה לריקודים והיתה הזדמנות לנגן בסגנון סווינג, אני ניגנתי סווינג אמריקני והחברים בתזמורת הרגישו שזו תופעה יוצאת דופן. הייתי מעין נטע זר אצלם'.<sup>71</sup>

קרן לימד מוזיקה בבתי ספר בחיפה ובמחצית השנייה של שנות החמישים ניהל את הקונסרבטוריון העירוני בלוד,<sup>72</sup> ועבר לגור בתל אביב. על תקופה זו הוא סיפר:

67 ריאיון עם גוטפריד.

68 ריאיון עם אושרוביץ.

69 קרפל (לעיל הערה 7), עמ' 70.

70 כגון אوبرטורות לאופרות ושירים ממחזרים גרמניים פופולריים כמו של פרנץ להר (Franz Lehar).

71 ריאיון שערכתי עם צבי קרן ביוני 1994 (להלן: ריאיון עם קרן).

72 בין השנים 1956-1958.

לא שמעתי ג'אז עד אז בארץ. רק שיר אחד ששמעתי ברדיו, 'בובה, בובה בובתי',<sup>73</sup> ושהזכיר לי את Lullaby in Birdland של George Shearing, היה ה-musical highlight שלי. ב-1956 או 1957, לאחר שעברתי לתל אביב, שמעתי שיש מועדון ג'אז בבית ציוני אמריקה שמתכנס פעם בחודש למתן הרצאות מודגמות על הג'אז ולהשמעת תקליטי ג'אז. עוד לא הכרתי את מארגני המועדון ובפעמים שביקרתי שם נכחו בו כעשרים איש, רובם חובבי ג'אז ולא מוזיקאים מקצועיים. בשנת 1958 אפרים וייל ואדי הלפרין מקול ישראל נתנו לי שתי תכניות חד-פעמיות של רבע שעה לנגינת סולו פסנתר. ניהגתי סטנדרטים אמריקניים כגון Body and Soul ו-Yesterdays.<sup>74</sup>

מעורבותו הבולטת של קרן בפעילות הג'אז בארץ החלה בתחילת שנות השישים, לאחר תקופת לימודיו בחו"ל.<sup>75</sup>

### מועדון הג'אז בבית ציוני אמריקה

במחצית השנייה של שנות החמישים הורגשה עלייה מסוימת בהתרחשות הג'אז בארץ. אירועי ג'ם סשן (jam session) התקיימו במקומות כ'בית הלל' ו'בית האמנים' בירושלים בפני קהל שרובו מנה סטודנטים. לאון (לולק) אהרונוביץ', חובב ג'אז, יזם את פתיחתו של מועדון הג'אז ליד בית ציוני אמריקה בתל אביב, שהחל בשנת 1956<sup>76</sup> כמועדון ניסיוני.<sup>77</sup> מועדון זה נחשב למועדון הג'אז הראשון בישראל. הוא הפך לקבוע ונערכו בו מפגשי ג'ם סשן בימי שישי אחר הצהריים. דני גוטפריד מעיד שהנגנים התכנסו, ובמקום התארגנו בקבוצות וניגנו. אירועים אלה מציינים את ראשית מעורבותם של נגנים ישראלים, כמוהו, בפעילות ג'אז. במועדון התקיימו גם הרצאות מודגמות על הג'אז שכללו השמעת תקליטים. אהרונוביץ' היה אחראי לצד הארגוני של הפעילות, שנמשכה עד תחילת שנות השישים. על אהרונוביץ' כתב ישראל גיחון: 'אין עוררין כי לולק אהרונוביץ' יזם את המוסד שהטביע את החותם העיקרי על חיי הג'אז בחצי השני של שנות החמישים, ודחף לייסוד מקומות דומים לעתיד לבוא'.<sup>78</sup>

### ביקורים של נגני ג'אז אמריקניים

בתקופה זו אמרגנים חשבו שבישראל יש כבר עניין בהופעות מוזיקאית ג'אז אמריקניים. ואכן תזמורתו של ליונל המפטון (Lionel Hampton), הראשון מבכירי המוזיקאים של עולם הג'אז שהגיעו לארץ, הופיעה בשנת 1955 לפני קהל של אלפים ב'זירהטרון' שברמת גן.<sup>79</sup> בביקורו זה פגש המפטון את הנשיא השני של מדינת ישראל, יצחק בן-צבי, והצטלם איתו לירחון הג'אז

73 'בובה, בובה בובתי' הולחן בידי בובי פנחסי ובוצע בפי יפה ירקוני ושמשה בר-נוי.

74 ריאיון עם קרן.

75 ב-1958 נסע קרן לאוניברסיטת לונדון ללימודי התואר השלישי במוזיקולוגיה לשלוש שנים, כך שמעורבותו בג'אז בארץ החלה עם חזרתו ב-1961.

76 הכרזה על פתיחת המועדון הופיעה בכתבה עיתונאית קצרה: 'מועדון ג'אז', מעריב, 13.1.1956, עמ' 9.

77 גיחון (לעיל הערה 3), עמ' 26-27.

78 שם, עמ' 27.

79 האמרגן משה ואלין הביא את תזמורתו של המפטון, ולבקשתו של האחרון - שלא למטרות רווח. ראו: 'קוסם-הג'אז ליונל המפטון גורף את קהלו בלהט המיקצב', דבר, 11.2.1955, עמ' 22.

הנודע Down Beat.<sup>80</sup> הצלחת ביקורו הראשון הביאה לשיבתו של המפטון לישראל להופעות לאחר כשנה, בשנת 1956.<sup>81</sup> כעבור כשלוש שנים קידמה קבלת פנים חמה את פניו של 'מלך הג'אז', כפי שכונה בתקופה זו לואי ארמסטרונג, כשנחת בשדה התעופה בלוד באפריל 1959 לקול תשואותיהם של מאות אוהדים ישראלים, ובהם תזמורת הג'אז של בית ציוני אמריקה.<sup>82</sup> אך קומץ המעריצים ואוהבי הג'אז שנכחו בהופעת הבכורה של 'סאצ'מו' ותזמורתו בהיכל התרבות בתל אביב לא הספיק כדי לשלהב את יתרת הקהל, ובהופעותיו בערבים הבאים נותרו כיסאות רבים באולם זה ריקים. מסתבר שהקהל ברובו לא הבין את פשר קולו הצרוד של ארמסטרונג,<sup>83</sup> עובדה הממחישה כי תודעת הג'אז עדיין לא היתה נחלתו של הציבור הרחב בישראל. יתר על כן, אכזבה מרה ניחתה עם ביקורם של ענקי הג'אז אלה פיצג'רלד (Ella Fitzgerald) ושלישיית אוסקר פיטרסון (Oscar Peterson) בארץ בשנת 1961. עקב מיעוט הקהל בהופעותיהם נגרמו לאמרגנים הפסדים כספיים; אמנים אלה עזבו ברוגז גדול וסירבו לחזור ולהופיע בישראל. עם זה, עבור המוזיקאים הישראלים, שניזונו בדרך כלל משידורי רדיו ולעתים מהאזנה לתקליטי ג'אז, התרומה של ביקורים אלה היתה לא מבוטלת, ומפגשים מסוג זה יצרו ממד חדש בהתפתחותם של נגני הג'אז בארץ. מאחר שבדרך כלל היה קשה להשיג תקליטי ג'אז בארץ עד אמצע שנות השישים, אחת מדרכי הלמידה של מוזיקאי הג'אז הישראלים והמקור העיקרי לשמיעת ג'אז היו האזנה לרדיו לתחנת השידור Voice of America, ששידרה בלילות תכניות ג'אז, ול'רדיו רמאללה'.<sup>84</sup> שבו שודרה מוזיקה פופולרית לועזית וג'אז. בביקורם של אמני הג'אז מארצות הברית נחשפו המוזיקאים המקומיים לממשות הג'אזית, לאינטראקציה ולמגע ישיר עם האמנים בקיומם של מפגשי ג'ם סשן, ובכך העמיקו את היכרותם עם הביטוי והמבטא של הג'אז. 'פיסי' נפגש עם המפטון בשני ביקוריו בארץ. לראשונה כשבשנת 1955 הגיע המפטון עם תזמורתו למועדון 'קוקטייל בר' בתל אביב, שם ניגן 'פיסי', המספר כי זה היה המפגש הראשון שלו עם מוזיקאים אמריקנים שחורים והוא ניגן אתם עד ארבע בבוקר. המפגש השני היה במלון 'דן', תל אביב.<sup>85</sup> 'פיסי' מעיד: 'אני יכול להעיד על עצמי שרק כשהנגנים של המפטון הגיעו לתל אביב וניגנו איתם, שמעתי ולמדתי איך להרגיש את הג'אז. מה זה נכון ומה זה לא נכון'.<sup>86</sup>

80 קרפל (לעיל הערה 7), עמ' 70.

81 המפטון התארח בביקור זה אצל הרב הראשי לישראל, יצחק הרצוג. ראו: 'הרב הראשי אירח את מלך הג'אז', **מעריב**, 17.5.1956, עמ' 2.

82 'סאצ'מו הגיע', **דבר**, 17.4.1959, עמ' 23.

83 מנשה רבינא, 'לואי ארמסטרונג', **דבר**, 15.4.1959, עמ' 2. עם זאת נכתבה גם ביקורת אוהדת על הופעתו. על כך ראו כתבתו של אהרון דולב, "סאצ'מו" - האימפרוביזטור, **מעריב**, 16.4.1959, עמ' 3.

84 רדיו רמאללה היה כינוי לתחנת רדיו ירדנית ששידרה מרמאללה והיתה פופולרית בקרב בני הנוער בארץ בשנות השישים. שמה הרשמי של תחנת רדיו זו היה 'תחנת השידור של ירושלים הערבית'.

85 אנקדוטות ממפגשים אלה מובאות אצל שלו, 'ואז ארמסטרונג הסתובב'. במאמר יש אנקדוטה נוספת על נגינתו של נפתלי אהרוני בהופעה של ארמסטרונג בביקורו בארץ, כשהארוני התבקש ביום המופע ממש להחליף את הבסיסט, שמעל ברדתו מהמטוס. לפי מאמרי עיתונות ארכיוניים משנות החמישים ההתייחסות במאמרו של שלו לביקורו של ארמסטרונג בישראל בתחילת שנות החמישים ולהופעתו בבנייני האומה שגויה. הביקור נערך בשנת 1959 והופעותיו נערכו בהיכל התרבות שבתל אביב.

86 שם.

## שלהי שנות החמישים וראשית שנות השישים

### ילידי הארץ, מל קלר, חיים עופר

רובם המכריע של המוזיקאים שיצרו ג'אז בארץ עד סוף שנות החמישים לא נולדו בה. יוצא דופן היה יגאל נחמני, שנזכר לעיל. לקראת סוף שנות החמישים החלו לעסוק בג'אז גם צעירים ילידי הארץ. הבולטים שבהם היו אלברט פיאמנטה, שהיה הראשון, אהרל'ה קמינסקי ודני גוטפריד. לדברי פיאמנטה, 'התגייסתי לתזמורת צה"ל, שם ניגנתי קלרינט, וכבר הייתי נגן ג'אז. אז התודעה של ג'אז הגיעה לאנשים בגיל מאוחר יחסית, שלא כמו היום'.<sup>87</sup>

כפי שהוזכר, ראשית מעורבותם של ילידי הארץ הסתמנה באירועי הג'ם סשן שנערכו במועדון בבית ציוני אמריקה בסוף שנות החמישים. במקביל לנגנים ה'צברים' המשיכו לעלות לארץ מוזיקאי ג'אז וזירת העשייה הלכה והתרחבה בשנות השישים. נראה שלפני שנות השישים הקרקע עדיין לא היתה פורייה לסוג הפעילות שמל קלר הניע בתחילת שנות השישים, וכדי להגשימה היה צורך באדם נחוש וחדור אהבת ג'אז כקלר. על פעילותו של קלר, שנשאה פרי בתקופה זו, מספר דני גוטפריד מנקודת מבטו האישית:

ב־1961 הקים מל קלר את הרכב הג'אז הראשון שפעל על בסיס סדיר. עד אז היו [ערבי] ג'ם סשן או כל אחד עבד בתזמורת ריקודים, ולא היו הרכבים שעבדו בצורה ממוסדת. ההרכב שמל קלר הקים עבד בצורה סדירה, נכנס לתודעה וקיבל את החסות של קול ישראל. זו היתה רביעייה שנקראה 'רביעיית הג'אז של קול ישראל'. היא היתה מורכבת משלושה עולים מארצות הברית - מל קלר, מל לייפמן בתופים, סם פיינשטיין בבס - ואני בפסנתר. מרכז הפעילות שלנו היה בירושלים. עבדנו עבור קול ישראל ועשינו תכנית שבועית חיה של ג'אז, מה שאין היום! זה היה שידור חי של שעה מאולפן קול ישראל ב־YMCA. המנחה היה צחי שמעוני [חובב ג'אז שמונה במחצית השנייה של שנות החמישים למנהל התכניות הקלות ברדיו]. שם עשיתי בעצם את ה'סטאז' שלי, כי לכל שבוע הייתי צריך להכין קטעים חדשים. הקטעים היו באורך ממוצע של חמש דקות לקטע, כי קטע ארוך עם הרבה סולו לא מתאים לרדיו. מל קלר יזם גם קונצרטים בקיבוצים בכל רחבי הארץ עם ההרכב הזה. מל היה מחנך הג'אז הראשון בישראל בהעברת המסר הג'אזי לציבור הרחב. בכל יום שישי הופענו בקיבוץ או במקום אחר במשך כמה שנים. זה היה דבר חדש, שלא היה עד אז. בהרכב התחלפו האנשים במשך הזמן. סם פיינשטיין פרש ונכנס במקומו אלכס וייס. המתופף נפטר ונכנס בפעם הראשונה מתופף ישראלי - אהרל'ה קמינסקי. ההרכב היה קיים מ־1961 במשך שנתיים וחצי. אז מל עזב את ירושלים ועבר לגור בתל אביב. הרביעייה התפרקה [ב־1964] והוקמה רביעייה חדשה בשם, 'רביעיית הג'אז של תל אביב'. הבסיסט הארי שיימן, שעלה מפינלנד, הצטרף במקום הבסיסט אלכס וייס. [הרביעייה עדיין כללה את גוטפריד ואת קמינסקי ופעלה במשך כשנתיים בשנים 1964-1965]. 'רביעיית הג'אז של תל אביב' נתנה קונצרטים של ג'אז בכל רחבי הארץ. לא היו להקות שחיו מג'אז

או שפעלו על בסיס מסחרי כלהקת ג'אז. היו מועדונים שהעסיקו להקת נגנים תקופה מסוימת ואחר כך הלהקה עברה למקום אחר, וכו'. היתה פשוט התעניינות עד הוק או כמה חבר'ה שמתארגנים ביחד ומנגנים פה ושם.<sup>88</sup>

קיומם של מופעי ג'אז מוסברים בקיבוצים ברחבי הארץ על ידי ההרכבים שגיבש קלר מצביע על הצלחתו לחזור את החומה הבצורה של השמרנות התרבותית שאפיינה את החברה הקיבוצית ולהרחיב את התעניינותה בג'אז. בהשפעתו וברצונו של הממסד לשמר את צביונה העברי של המדינה, שידורי קול ישראל בשנות החמישים ובמחצית הראשונה של שנות השישים מזערו את השמעתה של מוזיקה פופולרית לועזית שהיתה נפוצה במדינות המערב, ואף של מוזיקת ג'אז. בהקשר זה אפשר להבין את התרומה של תכנית הג'אז השבועית של מל קלר במחצית הראשונה של שנות השישים להפצת הג'אז בארץ. שבתאי פטרושקה, שהתמנה בסוף שנות החמישים למנהל חטיבת המוזיקה של קול ישראל, תמך בקלר, וכך היה קלר לעורך הג'אז הראשון ברדיו הישראלי. לדברי פיאמנטה, 'מל קלר עבד ברדיו ברשות השידור והיתה לו תכנית רדיו בימי שישי לעקרת הבית, שם הוא 'טפטף' ג'אז. צריך לציין שבאותם ימים לא היו תכניות ג'אז ברדיו, אולי פעם בשבועיים לחצי שעה'.<sup>89</sup> ואלכס וייס מספר על השתתפותו בהרכבי הג'אז של קלר:

הופעתי הרבה פעמים עם מל קלר, גם עם ביג בנד וגם בהרכבים קטנים. למל היה ביג בנד עם אנשים שהתחלפו.<sup>90</sup> ניגנו בסגנון סווינג כפי שרצה מל קלר. אני אמנם הייתי בסגנון קצת יותר מתקדם - בסגנון בופ וקול (cool). ניגנתי עם מל קלר גם בתקליט שמל הקליט ליצירה שהלחין ב-1959. התקליט נקרא קלרה ואניטה. זהו סיפור של שני קלריניטים, האחד מנגן בסגנון ג'אז והשני בסגנון קלאסי. בתקליט ניגנה התזמורת הסימפונית של ירושלים עם רביעיית ג'אז שכללה את מל קלר בקלרינט ג'אז, יוסף בורלא בתופים, דני מרבנט בגיטרה ואני בבס.<sup>91</sup>

לגבי התקליט שמציין וייס, ישראל גיחון כותב שבשנת 1959 חיבר קלר את המוזיקה לסיפור המוזיקלי של יהודה האזרחי, 'בנות היער', ודמותה של אניטה אופיינה בצלילי ג'אז.<sup>92</sup> אדם נוסף שתורם לפיתוח תודעת הג'אז ולהפצתו בקרב הציבור הרחב בארץ הוא חיים עופר. אף שלא היה מוזיקאי מקצועי, אהב עופר ג'אז ובבעלותו היה אוסף גדול של תקליטי ג'אז. עוד בשנת 1959 הוא החל בעריכה ובהגשה של תכנית ג'אז בגלי צה"ל בשם 'מועדון הג'אז', ששודרה עד שנת 1976. בתכנית השמיע עופר קטעי ג'אז מטווח שנים מגוון ועד לג'אז עדכני, ולעתים הקדיש תכנית למוזיקאי מסוים או לסגנון ג'אז ספציפי. עופר נהג גם להרצות על תולדות הג'אז בפני חובבי מוזיקה במסגרות שונות, כמועדון הג'אז בבית ציוני אמריקה בתל אביב. דוגמה נוספת לכך היא כרוז משנת 1959 על סדרה בת תשע הרצאות 'קונצרטים בנושא 'מהו ג'אז: תולדותיו מראשיתו ועד ימינו'. חיים עופר היה מרצה הסדרה, ובכרוז צוין כי הוא

88 ריאיון עם גוטפריד.

89 ריאיון עם פיאמנטה.

90 הביג בנד שמתייחס אליו וייס הוא כנראה הרכב שפעל בשנות השבעים.

91 ריאיון עם וייס.

92 גיחון (לעיל הערה 3), עמ' 28.

עורך התכנית 'מועדון הג'אז' בגלי צה"ל ומרצה במועדון הג'אז של בית ציוני אמריקה בתל אביב. הסדרה התקיימה במסגרת 'חוג חובבי הג'אז ומוזיקה מודרנית' בבית ג'יימס אדמונד דה רוטשילד בחיפה. התאריך הנקוב בכרזה להרצאה הראשונה בסדרה הוא 5 באוגוסט 1959.<sup>93</sup>

## התרחבות הזירה בשנות השישים

### מועדונים בתל אביב

בשנות השישים הלכה והתרחבה זירת הג'אז בארץ בכמה מישורים. ראשית, נפתחו מועדונים חדשים שבהם ניגנו ג'אז. בין המועדונים המרכזיים באזור תל אביב היו המועדון של 'אילקה ואביבה' ומועדון 'עומאר כיאם' ביפו העתיקה; אולם 'צוותא' הישן, שבו החלו להתקיים אירועי ג'ם סשן, שפסקו להתקיים בבית ציוני אמריקה; מועדון 'בר-ברים', שנפתח בתל אביב בקיץ 1966 ובו נוהלו ערבי הג'אז בידי אהרל'ה קמינסקי; ומועדון 'צברה' ברחוב הירקון. המועדונים שפעלו בירושלים והעידו על פעילות די רבה שם במקביל לתל אביב, היו 'סוראמלו',<sup>94</sup> 'בית האמנים' ו'טוסטוס'.

מועדון 'צברה' ברחוב הירקון בתל אביב פעל בשנים 1962-1966 והתקיימו בו אירועי ג'ם סשן בימי שישי אחר הצהריים. המועדון נחשב לפופולרי ולמבוקש בקרב נגני הג'אז, שנהגו לפקוד אותו בלהט. התזמורת שניגנה שם בערבים היתה ביסודה תזמורת שניגנה ג'אז, אף על פי שביצעה גם מוזיקה קלה. בתזמורת זו ניגנו אלכס וייס בפסנתר, ז'אק סאני<sup>95</sup> בסקסופון ובקלרנית ויוסף בורלא בתופים. הבסיסטים בתזמורת התחלפו. על נגינת התזמורת במועדון זה סיפר אלכס וייס:

במועדון 'צברה' ניגנו ג'אז. זה היה מועדון לילה מיוחד. התחלנו לעבוד בעשר ועד שתיים עשרה ניגנו מוזיקה לריקודים. משתיים עשרה עד רבע לשתיים לפנות בוקר היתה תכנית אמנותית, כולל אמנים מחו"ל, ומשתיים עד הבוקר ניגנו ג'אז. כל הנגנים שהיו בארץ והופיעו ניגנו שם או באו לשמוע. זו היתה תקופה יפה. כל פעם שבאו אמנים מחו"ל היו ביניהם גם כמה אמני ג'אז, כגון נגנים שליוו זמרים מפורסמים כפרנק סינטרה, סמי דייויס וג'ימי לויד. אנחנו ישבנו וניגנו אתם.<sup>96</sup>

בשנות השישים בלט בסצנה התל-אביבית הפסנתרן זיגי סקרבניק, מהצעירים של אותה התקופה. כבר בהיותו בן 17 נקשר סקרבניק בקשרי ידידות ועבודה הדוקים עם אהרל'ה קמינסקי, והשניים עסקו בנגינה ובארגון מופעי ג'אז. הוא עבד בעיקר בהרכבים של דואו (פסנתר ותופים) ושלישיות (פסנתר, תופים וקונטרבס) עם אהרל'ה קמינסקי במועדונים שונים, כמו במועדון של

93 כרזה זו תלויה בקומת הקרקע של האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים.

94 מועדון זה היה ממוקם על יד כיכר ציון.

95 סאני עלה לארץ ב-1961 מאלג'יריה ונחשב לשומר הגחלת של הג'אז המסורתי בישראל. לפרטים נוספים עליו ראו באתר האינטרנט Mooma - המוסיקה של ישראל (אוחזר ב-11.5.2011).

96 ריאיון עם וייס.

'אילקה ואביבה', שם קיבל סקרבניק עבודה קבועה.<sup>97</sup> דני קרפל כותב על סקרבניק:

מן הביקור הקצר של פיצצג'ראלד ופיטרסון עם אמרגנם נורמן גרנץ יצא דבר אחד טוב: פסנתרן ישראלי צעיר, חדש יחסית בארץ (עלה מפולין), חייל טרי בצה"ל - זיגי סקרבניק, שניגן בפני אוסקר פיטרסון ונורמן גרנץ, הרשים אותם מאוד ואף זכה למלגת לימודים בארה"ב והיה לפסנתרן הישראלי היחיד שהתקרב למעמד של אומן ג'אז בינלאומי. התקוות הגדולות שנתלו בו נגוזו, כאשר חודש אחרי מלחמת ששת הימים הוא נפטר אחרי מחלה קשה.<sup>98</sup>

צבי קרן היה פעיל אף הוא כפסנתרן ג'אז בשנות השישים במועדונים שונים כ'צוותא הישנה', מועדון 'בר-ברים' והמועדון של 'אילקה ואביבה'. הוא סיפר:

ניגנתי בג'ם סשנים עם ממלו, עם פיאמנטה, עם פאנצ'ו בלומנצווייג, עם אהרל'ה קמינסקי שהרגישו את הדחיפה המקצבית ואת הסווינג אצלי. זאת קיבלתי מפטס וולר (Fats Waller), שהיה ה'אל המוזיקלי' הראשון שלי. ניגנתי כמה פעמים במועדון של 'אילקה ואביבה' ביפו כמחליף של הפסנתרן הקבוע זיגי סקרבניק, שהיה מעולה והיו לו מעין הברקות 'פיטרסוניות' שעוררו בי התלהבות.<sup>99</sup>

מועדון 'בר-ברים' היה בעל חשיבות רבה בהוויית הג'אז הישראלי. הוא היה ממוקם באזור רחוב המסגר בתל אביב, פעל בשיתוף עם אגודת הסטודנטים, ובמשך כמה ימים בשבוע שימש מועדון ריקודים. פעם או פעמיים בשבוע שימש גם מועדון ג'אז. להלן מודעה קצרה שהתפרסמה במעריב, ב'8 ביולי 1966:<sup>100</sup>

**הודעה לחובבי ג'אז**  
הנחלת מועדון הסטודנטים "בר-ברים"  
שמחת להודיע כי בכל יום ראשון תחל משעה 8.30 בערב  
ובמשך כל הלילה נפגשים במועדון כל נגני הג'אז  
בארץ. וכן נגני ג'אז. מחו"ל ובמקום נערך ג'ם ששן  
דמי הכניסה - 2 ל"י בלבד (ההכנסות עבור הנגנים)  
האולם מאוורר ובמקום מזנון  
כתובת המועדון: ת"א, סוף רח' בן אביגדור 28, (הכניסה  
לרח' בן אביגדור מרח' המסגר 26). תחבורה ציבורית  
קווי דן 63, 60, 59, 54, 51, 42, 40, 11.

מעדותו של קמינסקי עולה כי את המועדון על כל פעילויותיו ניהל זוהר עקיבא, חובב ג'אז, שיחסו למוזיקאים היה חיובי מאוד, ולא התבסס על רווחיות עסקית גרדא. קמינסקי ועקיבא

97 לפרטים נוספים על סקרבניק ראו: בן שלו, 'רחוק למעלה בכה אלוהים', הארץ, גלריה, 6.7.2007, עמ' 1, 14.

98 קרפל, (להלן הערה 7) עמ' 70. סקרבניק נפטר בהיותו בן 24 בלבד.

99 ריאיון עם קרן.

100 בעמ' 61.

הסכימו שהכנסות ערבי הג'אז יחולקו בין המוזיקאים המופיעים באותו ערב. אולם בפתיחה הסתבר שהקהל המועט יחסית למספרם הגדול של המוזיקאים לא הביא להכנסות המצופות, כך שכל נגן קיבל סכום זעום, ועקב כך נכשלו לא פעם התחייבויותיהם של המוזיקאים להגיע לנגן במועדון בערבי הג'אז הבאים. קמינסקי ועקיבא הבינו שיש לשנות גישה. ואכן, אחת הסיבות העיקריות להצלחתו של המועדון לאורך זמן היתה העובדה שהמוזיקאים שהוזמנו לנגן קיבלו תשלום וזה לזה שמוזיקאים קיבלו על נגינה בחתונה, ולא התבסס על חלוקת הכנסות המועדון באותו ערב, או חלקן, בין הנגנים. נוסף על כך, כל מוזיקאי שהגיע למועדון, אף אם לא נמנה עם המוזיקאים שהוזמנו להופיע באותו ערב בתשלום, לא היה מחויב לעלות ולנגן, אלא מרצונו בלבד, אך מאכל ומשקה והוצאות נסיעה היו מובטחים לו. עקיבא אף העמיד את המועדון לרשות הנגנים לשם חזרות.

לאחר שנפתח כמועדון ג'אז, היה 'ברברים' המרכז וה'בית' של קהיליית הג'אז הישראלית - נגנים וקהל חובבים קבוע, רובו סטודנטים, שהיה ממלא את המקום. לדברי קמינסקי, 'זה [הג'אז] היה מתחיל בתשע בערב וברוב המקרים היינו יוצאים עם הזריחה. אנשים היו באים מכל הארץ, ומחכים לאוטובוס של הבוקר'.<sup>101</sup>

פעילות הג'אז נמשכה ב'ברברים', עם עליות ומורדות, עד שנת 1979. קמינסקי נאלץ לסגור את ערבי הג'אז במקום מאחר שרוב נגני הג'אז, לדבריו, לא היו בארץ בתקופה זו, והמספר המצומצם של הנגנים לא אפשר תחלופה מספיקה שמשכה קהל.

### בית ספר ראשון לג'אז

בתחילת שנות השישים הוקם בתל אביב בית ספר למוזיקה שנקרא 'בית ספר ראשון לג'אז' בהנהלת הרמן קוסלה, סקסופוניסט שעלה לארץ בתחילת שנות החמישים מרומניה.<sup>102</sup> לדברי פיאמנטה וקמינסקי קוסלה לא היה איש ג'אז מובהק. בית הספר שהקים נשא שם יומרני שלא הצדיקו והשפעתו על המוזיקאים היתה מינורית. צבי קרן לימד תקופת מה בבית ספר זה ולפחות אחד מתלמידיו, הזמר יוסי דרום,<sup>103</sup> שר בצורה מרשימה לאחר שהוודרך בשירת ג'אז בידי קרן, ובכלל זה גם באופן ביטוי מילות השפה האנגלית במסגרת סגנון ג'אזי. מעידות על כך הקלטות משנות השישים שבהן ביצע יוסי דרום כמה סטנדרטים בעיבודו של קרן בליווי תזמורת הבידור ובהרכב של שלישייה, בליווי קרן בפסנתר וקמינסקי בתופים.<sup>104</sup>

### ירושלים - מועדונים וחוג לג'אז

בירושלים יזם דני גוטפריד פעילויות ג'אז שונות בשנות השישים. הוא ארגן ערבי ג'אז שהתקיימו אחת לשבוע במועדון של 'סוראמלו'. היתה לו להקה שבה היו חברים, בין השאר, אלברט פיאמנטה,<sup>105</sup> הסקסופוניסט ממלו גייטנופולוס, הסקסופוניסט מרטון קם (Merton Cahm)

101 ריאיון שערכתי עם אהרל'ה קמינסקי בספטמבר 1995 (להלן: ריאיון עם קמינסקי).

102 הרמן היה אחיו של פאול קוסלה. ראו הערה 55.

103 בתקופת לימודיו בבית הספר היה שמו של יוסי דרום, יוסי טרדר.

104 הרכב השלישייה הוקלט בעת ג'אז סשן.

105 בתחילת שנות השישים עבר פיאמנטה לתל אביב וניגן בתזמורתו של 'פיסי' אושרוביץ.

שעלה מאנגליה, והבסיסט פאנצ'ו (הרברט) בלומנצווייג, שעלה מארגנטינה בתחילת שנות השישים. כמו כן הוא הקים בשנת 1961 את החוג לשוחרי ג'אז שפעל במסגרת האוניברסיטה ב'בית הלל' יום בשבוע. בחוג ניתנו לסטודנטים הרצאות בתולדות הג'אז והושמעו להם קטעי ג'אז שלוו בהסברים.

#### חיפה - פסטיבל ג'אז

בחיפה הפעילות היתה מצומצמת יותר מזו שבתל אביב ובירושלים. מאחר שלא היו בעיר די נגני ג'אז, באו אליה הרכבים מתל אביב להופעות. האופטיקאי החיפאי, זיגי שאול, ארגן בשנת 1963 (או 1964) בחיפה את פסטיבל הג'אז הראשון בישראל. הפסטיבל הסתכם בערב אחד של הופעות ורוב ההרכבים שניגנו בו התארגנו לשם הפסטיבל. הופיעו כמה להקות ישראליות, ובהן מל קלר עם רביעיית הג'אז של קול ישראל, להקותיהם של אלברט פיאמנטה, של מוריץ ('פיסי') אושרוביץ, של זיגי סקרביניק ושל סטו הכהן והווקליסטית רימונה פרנסיס.

#### תזמורת הבידור

קול ישראל, שפעלה בו בין היתר תזמורת סימפונית, החליט להרחיב את שורותיו והקים בשנת 1960 את תזמורת הבידור, שפעלה עד 1965.<sup>106</sup> התזמורת מנתה כ-40 נגנים וביצעה מוזיקה בסגנונות שונים, בעיקר מוזיקה קלה.<sup>107</sup> עם המנצחים שעבדו עם התזמורת נמנו יצחק (זיקו) גרציאני, משה עצמון, לסלו רוט, אלכסנדר טרסקי, לאון אלפסי ומשה וילנסקי, ועם המוזיקאים שכתבו עיבודים רבים לתזמורת זו נמנו אלכס וייס, חנן וינטרניץ, שמעון כהן, אגון קרטן, מל קלר, אריה לבנון וצבי קרן. עדותו של קרן בהקשר לתזמורת זו שופכת אור על היבטים מגוונים בעלי ערך:

כשחזרתי ארצה בשנת 1961 קיבלתי הזמנה לכתוב עיבוד עבור תזמורת הבידור, שאורגנה כמה חודשים לפני שהגעתי. היו להם מעבדים כגון חנן וינטרניץ, שידע לכתוב בסגנון וינאי מובהק ושמעון כהן, שהתמצא בסגנון של השירים הישראליים. אף על פי שלנגנים בתזמורת היתה תפיסה מקצועית, הרמונית ומלודית שונה משלי, כתבתי להם עיבוד בסגנון סווינג אמריקני, אבל יחסית די פשוט. הנגנים ניגנו את העיבוד הזה פעם אחת וכולם החלו למחוא כף ואמרו: 'זה מה שרצינו, זה מה שהיה חסר לנו'. רוב הנגנים בתזמורת היו נגני כלי קשת - כינורות, ויולות וצ'לים. היו שני טרומבונים, שלושה חצוצרנים וחמישה סקסופוניסטים שניגנו גם בקלרינט ובקלרינט בס, והיו אבובן וחלילן. היה למעשה צורך לכתוב בסגנון סווינג אמריקני בתזמור אירופי. לנגן המוביל בסקסופון אלט, רובי פרגמנט, היה מושג בסווינג אמריקני, אבל שאר הנגנים ניגנו ג'אז בהתאם לאידאל הווינאי או הברלינאי. בעצם כל נגני תזמורת הבידור היו אירופים חוץ מרובי פרגמנט, שהיה אמריקני. אני זוכר שהזמנתי את החלילן הצעיר בצלאל אבירם<sup>108</sup>

106 פעילותה של תזמורת הבידור הופסקה בשנת 1965 עקב סכסוך על תנאי עבודתם של הנגנים.

107 בתקופה זו היה משה וילנסקי ראש המדור למוזיקה קלה בקול ישראל.

108 אבירם היה לימים חלילן בתזמורת הפילהרמונית הישראלית.

לערב חברתי ובו השמעתי לו את החלילנים Herbie Mann ו-Yusef Lateef,<sup>109</sup> והסברתי לו שאני רוצה סגנון כזה כשאני כותב סולו לחליל. המשכתי לכתוב עיבודים רבים לתזמורת הבידור וגם הלחנתי יצירות עבודה. ידעתי שאני מוכרח לכתוב לנגנים את קטעי הסולו וכל צליל בהם כדי שהם יהיו בסגנון ג'אז. היתה בתזמורת פסנתרנית שקראה מן הדף מצוין, ניגנה בדיוק מה שכתבתי ונשמעה די טוב. לא כתבתי מקצבים שיהיו קשים לפרשנות בסגנון סווינג אמריקני. רובי פרמנט הבין את הפיסוק של הג'אז וניגן בסגנון די אמריקני. נדמה לי שהצלחתי 'לרמות' את הקהל שהם מאלתרים סולו. אחרי זמן מה הופיע מל קלר גם בתור מעבד. הוא היה ידוע לפני כן עם הרביעייה שלו עם אהרל'ה קמינסקי ודני גוטפריד מן הרדיו. הם ניגנו ממש ג'אז. הוא היה מעבד פיקח וידע לכתוב בסגנון סווינג אמריקני. מל קלר היה נבון ממני ולקח קטעים שהיו מעין semi-jazz כי הוא ידע שנגני תזמורת הבידור לא מסוגלים לנגן ממש ג'אז. אני לא התפשרתי והמשכתי לכתוב קטעים שהעזתי בהם יותר ויותר. שילבתי אקורדים שהיו קרובים לסטרונסקי. הלחנתי קטע בשם 'מוח אלקטרוני', שבוצע בבנייני האומה<sup>110</sup> כקטע הפותח בהופעת בידור. שמחתי מאוד שביצעו את יצירתי המקורית, אבל הביצוע לא היה מיטבי. בדרך כלל כתבתי עיבודים לשירים ישראליים. לפעמים כתבתי קטע קצבי לפתיחת ההופעה בסגנון Broadway.<sup>111</sup> אבל נהניתי ממש כשכתבתי משהו בהשראת קאונט בייסי (Count Basie), וודי הרמן (Woody Herman) או ג'ימי לונספורד (Jimmy Lunceford),<sup>112</sup> ומאוחר יותר קווינסקי ג'ונס (Quincy Jones).<sup>113</sup>

מעדותו של קרן עולה כי תזמורת הבידור במחצית הראשונה של שנות השישים תרמה נדבך משמעותי בהפצתו של הג'אז הן בקרב המוזיקאים שלמדו וביצעו את העיבודים ואת יצירות הג'אז, והן בקרב הציבור הרחב שהאזין להם. בשנים אלה היו לתזמורת הופעות פומביות רבות שהתקיימו במרכזי התרבות החשובים של הערים הגדולות, כמו אולם 'אוהל שם' בתל אביב ו'בנייני האומה' בירושלים, ושודרו גם ברדיו.<sup>114</sup> נגן קרן היער יעקב קלינג, שניגן עם התזמורת בראשיתה, מעיד שהנגנים השתתפו בחזרות בבקרים והיו לתזמורת שתי הופעות ערב בחודש.<sup>115</sup> אפשר להתרשם מגישתו של מל קלר לכתיבת עיבוד לתזמורת הבידור מהקלטת של הקטע Continental בביצוע התזמורת.<sup>116</sup> זוהי דוגמה למוזיקה קלה בהשפעת ג'אז. אין ספק, לפי

109 מן ולטיף הם מהחלילנים הבולטים ביותר בעולם הג'אז, שצמחו בסוף שנות החמישים ובשנות השישים.  
110 הקלטת של 'מוח אלקטרוני' מ-1963 בניצוחו של משה וילנסקי מצויה בארכיון של קול ישראל ועותק מצוי בידי כותבת המאמר. כמו כן, אוסף של כ-100 הקלטות של עיבודיו ויצירותיו של צבי קרן מצוי בארכיון קול ישראל, ועותק ממנו - אצל הכותבת וכן בספרייה של המחלקה למוזיקה באוניברסיטת בר-אילן.

111 קרן הלחין ועיבד את אות הפתיחה של תזמורת הבידור.

112 הרמן, בייסי ולונספורד הנהיגו תזמורות ביג בנד מובילות בשיאה של תקופת הסווינג.

113 החל בסוף שנות החמישים נודע ג'ונס כאחד מהמעבדים המבריקים לתזמורות ביג בנד. הציטוט הוא מריאיון עם קרן.

114 באוספו הפרטי של צבי קרן מצויות כמה הקלטות משידורי רדיו אלה.

115 מתוך ריאיון שערכתי עם קלינג ביוני 2010.

116 ההקלטה מצויה בידי ובספריית המחלקה למוזיקה באוניברסיטת בר-אילן.

דברי קרן, שקלר שלט בכתיבת עיבודים מאתגרים ומורכבים יותר מהעיבוד בהקלטה זו, אך הוא ידע שיש בעיה באופן הביצוע ובפרשנות הג'אזיים של חטיבת כלי הנשיפה ממתכת ושל חטיבת כלי הקצב בתזמורת ולכן לא הסתכן.

עיבודיו של קרן היו יוצאי דופן באותה תקופה בארץ. הוא היה הראשון שהלחין קטעי ג'אז מקוריים לתזמורת גדולה בישראל. הנגנים ורוב המעבדים האחרים של התזמורת, שהוזכרו לעיל, הגיעו ממרכז אירופה והיו נטועים בסגנונות שספגו שם, כמו ואלסים וינאיים ומלודיות אירופיות פופולריות. קרן, לעומת זאת, הגיע עם אסכולה אמריקנית שהיתה חדשה ורעננה לרוב המוזיקאים. בעיבודיו היו רעיונות מקוריים של תזמור ושל מבנה קצבי והרמוני. העיבודים נכתבו לעתים בהשראת תזמוריהם של דיוק אלינגטון וקווינסי ג'ונס, שבהם צירופי כלים מיוחדים ובלתי שגוריים. עם הקטעים שהלחין עבור תזמורת הבידור ואשר רובם הוקלטו בביצועה בקול ישראל בשנים 1962-1965, אפשר לציין את 'מוח אלקטרוני', 'לא, גבירתי',<sup>117</sup> 'אנדרלמוסיה ברוסיה', 'פשיטת רגל', 'נעימת פתיחה עבור תזמורת הבידור', 'אופוס 2,000,000', 'שיר ערש לאיגור', 'Cool Ostinato', 'דרושה בחורה', 'חצוצרות עליונות', 'חצוצרות בחצות', 'הקפיצה לירושלים' והחתול העצבני. קטעים אלה ועיבודים נוספים של קרן עבור התזמורת, ובהם עיבודים לנעימות מסרטים ועיבודים לסטנדרטים דוגמת 'Blue Moon', 'Begin the Beguine', 'There's a Small Hotel', מצטיינים בהיבטים מוזיקליים המאפיינים תזמורות ביג בנד מבני גודמן,



צבי קרן במועדון 'צוותא', 1964

<sup>117</sup> נוסף על ביצועיהן בארץ ושידורן פעמים אחדות ברדיו הישראלי, שתי היצירות, 'מוח אלקטרוני' ו'לא, גבירתי', בוצעו גם בפסטיבל הים הצפוני שנערך בעיר Knokke בבלגיה בשנת 1966 בידי התזמורת הקלה של רשות השידור הבלגית.

דרך קאונט בייסי ועד קווינסי ג'ונס. אולם הדבר הבלתי שגורתי מבחינה זו הוא חטיבת כלי קשת בתזמורת הבידור. הכתיבה של קרן לכלי קשת מאופיינת בפסג'ים לא מסורתיים עם הדים לכתיבה לכלי קשת הנשמעת בסרטים. יתרה מזאת, שני סטנדרטים בעיבודו לשלישיית זמרים<sup>118</sup> בליווי תזמורת הבידור היו אף הם חידוש למוזיקאים בארץ מבחינת סגנון הכתיבה הווקלי האמריקני, אם בהצללות ופיזור הקולות ואם בשירת ה־scat.<sup>119</sup>

חינוך דור של מוזיקאים הוא תוצר משמעותי נוסף שנבע מעבודתו של קרן עם תזמורת הבידור, כפי שמשקף מהמשך עדותו: 'מפני ששמעו את העיבודים, התזמור וההרמוניות, שהיו יוצאי דופן בארץ, ושמעו את שמי ברדיו, קיבלתי הרבה הצעות והמלצות כמורה. כל אחד חשב שמחובתו לנסות ללמוד אצלי. פנו אלי לשיעורים או לכתיבת עיבוד מוזיקאים כמו דני סנדרסון, בני אמדורסקי וישראל גוריון, ומוזיקאים שכיוונם יותר ג'אזי כמו מישה סגל, ירון גרשובסקי<sup>120</sup> ואלברט פיאמנטה'.<sup>121</sup>

בעשור של שנות השישים, הן בתקופת פעילותה של תזמורת הבידור והן לאחריה, כתב קרן עיבודים רבים לשירים של מלחינים ישראלים כדוגמת סשה ארגוב, נעמי שמר, נורית הירש<sup>122</sup> ושמעון כהן, ולשירים פופולריים שביצעו הזמרים הידועים של שנות השישים כמו יהורם גאון, שעבדו עיבד את שיר הנושא מאלבום הבכורה שלו, כל העיר מרכלת עלינו, חוה אלברשטיין, אריק איינשטיין, שולה חן, רן אלירן, עדנה גורן, אילנית, מיכל טל, אסנת פז, יונה עטרי, ליאור ייני, דליה עמיהוד, יוסי בנאי ועליזה עזיקרי.

### הקלטות נוספות משנות השישים

הקלטות ג'אז של הרכבים שונים - שלישיית, רביעיות וחמישיית - שמנו נגנים בולטים ואשר שודרו ברדיו הישראלי בתקופה זו,<sup>123</sup> מלמדות על כיוונים מוזיקליים ששררו בארץ בתחום הג'אז בשנים אלה. אחת הנטיות המובהקות היתה ביצוע עיבוד בעל פירוש ג'אזי לשיר ישראלי. השיר 'רוח שטות'<sup>124</sup> בביצוע שלישיית צבי קרן, עם סטו הכהן בקונטרבס וג'רי גרבל בתופים,<sup>125</sup> מצטיין בהרמוניות ג'אז עשירות. השירים 'עמק', בביצוע אותה שלישייה, ו'כן יאבדו' בביצוע קרן, אגון קרטן בקונטרבס ויוסף בורלא בתופים,<sup>126</sup> שימשו השראה לאלתורי ג'אז שניצלו את אופיים המודלי של השירים הללו, כמו נגינת קוורטות מקבילות ואלתור על מודוס דורי. אווירה מודלית שררה גם בנוסח הג'אזי לשירים 'שייק הגליל' ('אל יבנה הגליל') ו'שיר הנגב' בביצוע חמישיית

118 שלישיית הזמרים מנתה שני זמרים וזמרת, שהיו זמרים חובבים. השלישייה כונתה 'השלישייה הכחולה'.

119 שירת scat היא שירת הברות ללא משמעות.

120 סגל וגרשובסקי מנהלים קריירות מוזיקליות משגשגות בארצות הברית זה למעלה משלושים שנה.

121 ריאיון עם קרן.

122 גם הירש היתה תלמידתו של קרן.

123 שנת ההקלטה של חלק מההקלטות אינה ידועה בעת כתיבת שורות אלה, אך סביר להניח שרובן הן מהמחצית הראשונה של שנות השישים.

124 מלחין השיר 'רוח שטות' הוא שמעון כהן.

125 גרבל עלה מארצות הברית בשנת 1963 לאחר מעורבותו בסצנת הג'אז הניו־יורקית בתחילת שנות השישים.

126 מלחיני השירים היו: 'עמק' מאת מארק לברי ו'כן יאבדו' מאת אורי גבעון.

אלברט פיאמנטה עם משה קאופמן בטרומבון, ולריו סגל בפסנתר, פיאמנטה בסקסופון אלט, סטו הכהן בקונטרבס ואהרל'ה קמינסקי בתופים. באלתוריו של פיאמנטה, במיוחד ב'שייק הגליל', ניכרת השפעת הכיוון המודלי בנגינתו של ג'ון קולטריין (John Coltrane). 'רביעיית הג'אז של תל אביב' עם מל קלר בסקסופון, דני גוטפריד בפסנתר, הארי שיימן בקונטרבס וקמינסקי בתופים, הקליטה בשנת 1964 את השירים 'כלניות' ו'חמסינים במשלט'.<sup>127</sup> האחרון בוצע כבלדה ג'אזית אשר שזור בה חלק קצבי יותר.

לצד השירים הישראליים היו נגני הג'אז בארץ מעודכנים בהוויית הג'אז הבין-לאומית של אותן שנים, אם ברפרטואר הקטעים שבוצעו ואם באלתורים בסגנון הג'אז המודלי. קטעי הבוסה נובה, 'One Note Samba' ו-'The Girl from Ipanema' מאת אנטוניו קרלוס ז'ובים (Antonio Carlos Jobim), בביצוע שלישייתו של קרן עם קרטן ובורלא היו פופולריים במחצית הראשונה של שנות השישים. עם זאת, גם מקומו של סגנון הג'אז המוקדם לא נפקד. עיבודו של פיאמנטה לשיר עם אמריקני בביצוע חמישייתו מעניק פירוש של דיקסילנד בסגנון שיקגו (Dixieland-Chicago Style).<sup>128</sup> עיבודיו של פיאמנטה שצוינו היו העיבודים הראשונים שנעשו בסגנון ג'אז בידי יליד הארץ. בד בבד המשיכו מוזיקאי הג'אז בארץ לנגן כל העת מרפרטואר הסטנדרטים האמריקניים. כמה דוגמאות מוקלטות הן: 'אתמולים' (Yesterdays)<sup>129</sup> בביצוע שלישייתו של קרן עם קרטן ובורלא, 'Baby Face'<sup>130</sup> בביצוע מל קלר בקלרנית, צבי קרן בפסנתר וגבי הרשקוביץ בתופים, או 'A Lot of Livin' to Do'<sup>131</sup> והבלדה 'Cry Me a River'.<sup>132</sup> שני הקטעים האחרונים נמצאים בהקלטה נדירה,<sup>133</sup> המנציחה ביצועים מתוך אירוע ג'ם ששן שהתקיים במעודון 'ברברים' ב-20 באוגוסט 1967 לזכרו של הפסנתרן זיגי סקרבניק, מיד אחרי פטירתו. ההרכב כלל את הזמרת עדנה גורן, הפסנתרן צבי קרן, הגיטריסט אברי זינגר, הבסיסט טדי קלינג והמתופף אהרל'ה קמינסקי. היכרותה של עדנה גורן עם סקרבניק בשנת 1962 הובילה אותה למחזות הג'אז, והיא בלטה בזירת הג'אז בארץ בשנות השישים. מהקלטות אלה אפשר להתרשם מהתבטאותה בסגנון השירה הג'אזי, הן מבחינת האיכות הקולית והן מבחינת אופן ביטוי המילים בסגנון הדיאלקט האמריקני-ג'אזי.

במסגרת הופעות הג'אז הרבות שלו ברחבי הארץ בשנות השישים, מהן בקיבוצים רבים, ערך מל קלר מאמצע שנות השישים ואילך קונצרטים בעלי תוכן מיוחד בנושאים של שירה וג'אז ותנ"ך וג'אז. הרעיון היה הקראת טקסטים של שירה או מהמקורות שקושר אותם נושא מסוים, ונגינתה של רביעיית ג'אז בזמן הקראת הטקסטים וביניהם. המוזיקה למופעים אלה הולחנה ועובדה בידי קלר. הוא העלה הצגה בשם **אהבה וג'אז** ואף הוציא בשנת 1968

127 מלחין השיר 'כלניות' הוא משה וילנסקי ומלחינת 'חמסינים במשלט' היא נעמי שמר.

128 זהו סגנון הג'אז שהיה דומיננטי בשנות העשרים.

129 מאת ג'רום קרן (Jerome Kern).

130 מאת הרי אקסט (Harry Akst).

131 מאת צ'רלס סטרוס (Charles Strouse).

132 מאת ארתור המילטון (Arthur Hamilton).

133 ההקלטה מצויה בארכיון של תחנת הרדיו גלי צה"ל והעתק ממנה נמסר לי מידי דני קרפל.

תקליט שלה. ברביעיית הנגנים השתתפו, מלבד קלר, ג'רי גרבל בתופים, ריצ'רד פרץ בגיטרה ומשה שניידין שני בבס.<sup>134</sup> השחקן גדעון שמר הגיש בהצגה ובתקליט אלה את הטקסטים בנושא אהבה, ורביעיית הג'אז של קלר ניגנה מוזיקה מקורית שלו. בתקליט ישנו, לדוגמה, שילוב של קריאת פסוקים מחומש בראשית על בריאת האישה ונגינת ג'אז בזמן הקריינות, מעט לפנייה ואחריה. מבין הנגנים שנמנו עם רביעייתו של קלר החל באמצע שנות השישים בהופעותיה בקיבוצים היו הפסנתרן משה סגל, המתופפים ג'רי גרבל ואהרל'ה קמינסקי והבסיסט פאנצ'ו בלומנצווייג.

### התמסדות הג'אז בישראל בשנות השישים

העשייה בתחום הג'אז בישראל התרחבה באופן משמעותי בשנות השישים, כפי שתואר לעיל, והביאה להתמסדות הג'אז בארץ. בשנים אלה היתה חדירה רבה יותר של ג'אז לקהל הרחב והתבססה ההכרה בו כמוזיקה אמנותית. הג'אז נחשב עתה לאירוע חברתי. מן ההקלטות ניכר כי בשנים אלה היתה בקרב הנגנים בארץ 'תחושה ג'אזית' יותר חזקה, והם היו מעודכנים בסגנונות הג'אז שרחשו בארצות הברית. למשל, הפסנתרן משה סגל ניגן בסגנונו של הפסנתרן רב ההשפעה, ביל אוונס (Bill Evans). עם זאת קהיליית נגני הג'אז בארץ היתה די קטנה ומצאי כלי הנגינה היה מוגבל יחסית. נכללו בה בעיקר סקסופוניסטים, מעט חצוצרנים, פסנתרנים ומתופפים ומעט מאוד גיטריסטים. הגיטריסט הבולט (וכמעט היחיד) היה קרול אברמוביץ'.<sup>135</sup> בסיסטים אף הם היו מעטים וכל בסיסט שהגיע לארץ נקלט מיד.

בחודש דצמבר 1966, זמן מה לאחר פתיחתו של מועדון 'בר-ברים', התפרסם מאמר נרחב בידעיות **אחרונות: "העולם התחתון" של המוסיקה בא לישראל**.<sup>136</sup> בכותרת המשנה נכתב: '60 שנה לאחר הולדתו 20 שנה לאחר שחצה את האוקיינוס האטלנטי והתיישב בצמרת המוסיקלית העולמית - טרם התגבר הג'ז על חומת ההסתגרות של ישראל. רק לאחרונה החל להתגבש קהל של שוחרי ג'ז, העולים לרגל "מבצר הקצב" התת-קרקעי'. המאמר סרטט תמונת מצב של הג'אז בארץ בשנות השישים - הן של תדמיתו בקרב הקהל הרחב והן מנקודת מבטם של מוזיקאי ג'אז כמל קלר, צבי קרן ואהרל'ה קמינסקי, ומעורבותם של המוזיקאים אלברט פיאמנטה, ג'רי גרבל, ממלו גייטנופולוס ופאנצ'ו בלומנצווייג. כותב המאמר כינה את מועדון 'בר-ברים' 'מבצר הקצב התת-קרקעי'. הוא ציין שהעולם הקטן של הג'אז בישראל מאוכלס בכשני מניינים של נגנים, אלפים ספורים של חובבים וערבי יום א' וה' ב'בר-ברים', ועתה ערב אחד גם בירושלים. כמו כן, איש מהנגנים אינו מתפרנס מנגינת ג'אז בלבד. עוד הוא כתב שעד לשנות השישים הג'אז לא נחשב בקרב הקהל הישראלי למוזיקה אמנותית, ורק בתקופה זו הואיל מספר קטן של ישראלים להבחין בין מוזיקה לריקודים של בתי קפה ולהיטים מסחריים ל ג'אז אמנותי. הכותב ציטט גם מדברי המוזיקאים. קמינסקי אמר: 'הייתי מקדיש את כל זמני לג'אז, אילו יכולתי להתפרנס מזה, אבל עכשיו אין מה להתאונן. הג'אז הפך פופולארי ויש לנו קהל'. יש לציין שמשמעותה של פופולריות במונחים של ג'אז ישראלי

134 אהבה וג'אז, הד ארצי 14028.

135 אברמוביץ' עלה מרומניה ובמרוצת השנים ירד מן הארץ.

136 רפי רפאלי, ידיעות אחרונות, מוסף 7 ימים, 16.12.1966.

היא צנועה למדי. הכוונה היתה לאפשרות להתאסף יחדיו ולנגן, ולו פעמיים בשבוע, ג'אז בלבד בפני קהל. קמינסקי הוסיף ואמר: 'אפילו בקיבוצים, בהם היה הג'אז מוחזק - כי חשבוהו למוזיקה מערבית קלוקלת - יש חובבי ג'אז רבים מאוד. היום מקבלים אותנו בכבוד בקיבוצים'.<sup>137</sup> מל קלר טען שהג'אז הפך לסוג מסוים של סנוביזם אינטלקטואלי. בין 'החוגים המתקדמים' בקיבוץ ובעיר נחשב הג'אז לחלק מההשכלה החברתית המודרנית, ואכן רבים מן הבאים למועדון 'בר-ברים' היו סטודנטים, וחלקם אף לא אוהדי ג'אז. מדברי קלר:

עכשיו הייתי יכול לעשות חצי פרנסה שלי מג'אז - יש פרוספריטי גדול בארץ. יש התעוררות בקהל. בעבר גם הם [הסטודנטים] לא באו לשמוע אותנו. היום דורשים אותנו במקומות רבים שבעבר לא חלמנו אפילו להופיע בהם - בקיבוצים, ביישובים קטנים. באתי ארצה ב-1951, ולמרות שמצאתי פה נגנים טובים ומוכשרים, לא היה היכן ולפני מי לנגן. הם עשו 'חלטורות', הסתובבו מחוסרי עבודה וממורמרים, וחלקם הגדול עזב, בסופו של דבר, את הארץ. אז והיום היו בארץ נגנים בעלי רמה, אבל אז לא הבין אותם איש, הם היו זרים לארץ ולתרבותה - תרבות מזרח-אירופאית של לפני מלחמת העולם. היום כבר יש הבנה גדולה יותר. לפחות מוכנים לשמוע אותנו, לתת לנו צ'אנס. מוסיקאי ג'אז מצויינים עזבו את הארץ בשנות החמישים. אלק גורדון, שהיה פסנתרן מצוייין, והוגו לנדוויל<sup>138</sup> - מתופף בחסד, יצאו לסאו-פאולו ופתחו את מועדון הלילה הטוב ביותר בעיר, בו מנוגן הג'אז הטוב ביותר ביבשת הדרום-אמריקנית. ארנסט הירש כבר מזמן עבר לניו יורק. יגאל נחמני עבר ללונדון. חיים לבק, הפסנתרן, נמצא בטורקיה. הם רצו לנגן ג'אז, וכדי לעשות זאת היו חייבים לצאת את הארץ. לא ידעו כאן על קיומו של הג'אז.<sup>139</sup>

צבי קרן הוסיף: 'בערך ב-1963 החלה ההתעניינות לגדול. שידורי הג'אז היומיים של קול אמריקה - גם קול ישראל תרם מעט - הפיצו את הג'אז בין הנוער. הגל הקל נתן את הדחיפה החזקה ביותר; המוזיקה הקלה המטרטרת יומם ולילה מעל גליו, הושפעה מהג'אז ורבים הגיעו דרכה לאהבת הג'אז. היום הג'אז הוא חלק מהסביבה. קשה מאוד לאדם "פתוח" להתעלם ממנו'. כותב המאמר ציין שאחרי שנים של עבודה, של הרצאות אין ספור, של מועדוני ג'אז 'כצוותא' ובית ציוני אמריקה, הגיעו הג'אז הישראלי ומלווין קלר להישגים של ממש - השפעה על דור של מוזיקאים צעירים, ילידי הארץ ברובם, שעיקר עניינם בג'אז שלמדו אצל מל וחבריו. בהקשר לנגני הג'אז הישראלים הצעירים ובאשר לעתידו של הג'אז בישראל, אמר קלר:

הם הולכים בכיוון הנכון. נקווה שימשיכו. אין כל סיבה מדוע לא יצוץ יום אחד כוכב ג'אז בישראל, ואיני מאמין שישראלי לא יהיה מסוגל להגיע להישגים בין-לאומיים. זה רק עניין של חינוך לג'אז [...] עתיד הג'אז הישראלי ייקבע על-ידי הקהל. הג'אז בכל מקום בעולם תלוי במידה רבה גם בקהל. מוזיקאים טובים נמשכים יותר ויותר לג'אז. נגנים

137 שם.

138 כנראה הכוונה להוגו לנדבר.

139 רפאלי, שם.

טובים היו בישראל בעבר ויהיו בעתיד. אולם את הקהל צריך לחנך. הג'אז זקוק לקהל משכיל, שקט ובעל ראש פתוח, וככל שיעלה הממוצע ההשכלתי של ישראל - יעלה כוכבו של הג'אז. בפוטנציאל - יש לנו סיכויים.<sup>140</sup>



מל קלר

### סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים: תקליטים ראשונים

התרחבותה של פעילות הג'אז בארץ בשנות השישים הצטמצמה במידת מה לקראת סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים. ישראלים צעירים החלו בתקופה זו לנסוע ללמוד ג'אז בבית הספר ברקלי (Berklee) שבבוסטון. במרוצת השנים גברה הנהירה לברקלי ולימודי הג'אז בארצות הברית שימשו מעין כרטיס כניסה לקליטה מוצלחת בשוק המקומי-ישראלי. בשנים אלה מספר מוזיקאי הג'אז לא היה גדול והיו להקות ג'אז מעטות שעבדו באופן מזדמן. דני גוטפריד פרש מרביעייתו של מל קלר בשנת 1965 ופתח בקריירה עצמאית. במחצית השנייה של שנות השישים הוא הופיע ברחבי הארץ עם הרכבים שונים בהנהגתו, במה שאז היה מצרך מבוקש למדי - קונצרטים מוסברים, שמטרתם להגביר את המודעות לג'אז. הרכבים אלה

הופיעו לעתים גם בתכניות בידור ברדיו, ובטלוויזיה מאוחר יותר.<sup>141</sup> מחד גיסא פעילות הג'אז הידלדלה בשנים אלה, ומאידך גיסא נוצרה תופעה חדשה: הקלטת תקליטי ג'אז בישראל. אם התקליט **אהבה וג'אז** של מל קלר וגדעון שמר, שהוקלט בשנת 1968, אינו התקליט בעל הדגם הג'אזי המובהק מפאת קריינות הטקסטים המשולבת בו, הרי ששני התקליטים שהקליטו בסוף שנות השישים הווקליסטית רימונה פרנסיס<sup>142</sup> ותזמורת הג'אז של סטו הכהן, נטלו מבחינה זו את הבכורה כתקליטי הג'אז הראשונים שהוקלטו בארץ והיו תופעה חלוצית בשדה הג'אז המקומי. הכהן היה מעבד ומלחין מקורי. הוא היה בעל נטייה לג'אז מזרם הביבופ, ומיזג בו מקצבים בלקניים אסימטריים שהיטיב להכיר מבולגריה, מולדתו. פרנסיס נמנתה עם הווקליסטים המעטים בתחום הג'אז בארץ, ואחד החידושים בתקליטים אלה בסצנת הג'אז המקומית היה שירת הווקליזה שבה הצטיינה, ואשר בה השתמשה בקולה ככלי ושחזרה באמצעותו קטעי סולו של ענקי ג'אז כצ'רלי פרקר (Charlie Parker) וקליפורד בראון (Clifford Brown).<sup>143</sup> לדברי פרנסיס, 'קראו לי "החצוצרה" בגלל זה. היו אנשים שהיה להם קשה לקבל את זה, אבל במקומות שבהם הופענו - צוותא, קיבוצים - התגובות היו מצוינות'.<sup>144</sup> שירת הווקליזה היתה יחסית חדשה אף בזירת הג'אז הבינלאומית, בעיקר האירופית, והתחליתה בכיוון זה של הזמרת הבריטית קליאו לין (Cleo Laine) היו ההשראה לפרנסיס ולהכהן. המוזיקה בתקליטים עובדה בידי הכהן. תקליט הבכורה משנת 1969, **רימונה פרנסיס וסטו הכהן בווקאליזות ג'אז**,<sup>145</sup> כלל אוסף אקלקטי של קטעים, החל מעיבודי ג'אז לשירים ישראליים, כגון 'אתי מלבנון',<sup>146</sup> 'שיבולת בשדה',<sup>147</sup> ו'ישושם מדבר וציה',<sup>148</sup> דרך קטעי ג'אז ידועים כ'Take Five' מאת פול דזמונד (Paul Desmond),<sup>149</sup> קטעי הביבופ 'Swedish Schnapps' מאת צ'רלי פרקר ו-'Joy Spring' מאת קליפורד בראון, ועד ל'אינוונציה' מאת יוהן סבסטיאן באך או לחן עממי, 'דבקה דרוו'. עיבודו של הכהן ללחן 'דבקה דרוו' הקדים את זמנו במה שהחלו לכנות בשנות השמונים 'מוזיקת עולם'. הנגנים המבצעים בתקליט היו ברובם מוזיקאי ג'אז ידועים ופעילים בארץ באותה תקופה: אלברט פיאמנטה, מרטון קס וירוסלב יעקובוביץ' בסקסופונים,<sup>150</sup> אהרל'ה קמינסקי בתופים, סטו הכהן בקונטרבס, ולריו סגל בקלידים, משה קאופמן בטרומבון, ממלו גייטנפולוס בסקסופון ובחליל ודני מרבנט בגיטרה, בסקסופון ובחליל.

141 פרטים אלה מתוך אתר האינטרנט Mooma - המוזיקה של ישראל (אוחזר ב־1.6.2011).

142 פרנסיס נולדה ב־1945.

143 בראון נמנה עם הבולטים שבחצוצרני סגנון הביבופ. באשר לתקליטים של הכהן ופרנסיס, ראו: שלו, 'באה מנוחה ליגע' (לעיל הערה 62).

144 שם.

145 התקליט הוקלט בחברת ישראלפון, AP 335. בשנת 2000 יצא התקליט בגרסת CD במסגרת סדרת **נוסטלגיה ישראלית** בחברת הליקון.

146 מאת נירה חן.

147 מאת מתתיהו שלם.

148 מאת דוד זהבי.

149 המזווה עם הרכבו של דייב ברובק (Dave Brubeck).

150 יעקובוביץ' עלה לארץ מצ'כוסלובקיה ב־1968.

תקליטם הבא של פרנסיס והכהן עם תזמורתו, **באדאבאדא**,<sup>151</sup> הוקלט בשנת 1970, ובלטו בו מנה מובהקת של משקלים א־סימטריים ונימה בלקנית נוכחת יותר במיזוג המהפכני לאותה תקופה שעשה הכהן בינם לבין ג'אז. גם בתקליט זה נכללו עיבודים ללקט קטעים מגוון, ובהם לחנים ישראליים ועממיים וסטנדרט ג'אז אחד: 'Take the "A" Train'.<sup>152</sup> חדשנותם של תקליטים אלה לא הקנתה להם קהל רב, ומכירותיהם היו נמוכות. אולם חצוצרן הג'אז המהולל דיזי גילספי (Dizzy Gillespie) התלהב מהתקליטים הראשונים של הכהן ופרנסיס, ואף הזמין אותם להופיע אתו בכמה קונצרטים.<sup>153</sup> הרכב הג'אז של הכהן ופרנסיס פעל בארץ מסוף שנות השישים ועד 1973, אז עזבו השניים לפיתוח קריירה בארצות הברית. אפשר להגדיר את תקליטיהם של פרנסיס והכהן כתקליטי הג'אז הווקליים הראשונים שהוקלטו בארץ. בשנת 1972 הוקלט בארץ תקליט הג'אז הכלי הראשון בשם **מזרה ישראל יקבצנו**.<sup>154</sup> המבצעים היו 'סדנת הג'אז', רביעייה שכללה את אלברט פיאמנטה בכלי נשיפה, דני גוטפריד בפסנתר, תדי קלינג בקונטרבס וג'רי גרבל בתופים. להקה זו פעלה במשך שנתיים וחצי לפני צאת התקליט,<sup>155</sup> והעיבודים לקטעים שהוקלטו נוצרו בזמן פעילותה בידי חבריה. הרעיון המרכזי בתקליט זה היה העברת מוזיקה אתנית־מזרחית, מוזיקה יהודית של עדות שונות, מוזיקה חסידית ושירים ישראליים למדיום של ג'אז. להלן כמה דוגמאות למבחר פרשנויות של הרביעייה. 'מזרה ישראל יקבצנו',<sup>156</sup> מנוגן במשקל לא אופייני של חמישה רבעים, ובביצוע הנושא מתגלה תפיסה קצבית של רוק. בעוד החלק הראשון של האלתורים בקטע זה מבוסס על בלוז ברה מינור, הרי שהחלק השני של האלתורים, המתחיל בסולו תופים, ממשיך באלתורי ג'אז חופשיים ומוליך באופן אורגני חזרה לאופי השמעת נושא השיר 'מזרה ישראל' בתחילת הקטע על ידי הפסנתר. הלחן העממי־יהודי 'הרבי אלימלך' קיבל כיוון של הזרם המרכזי (Main Stream) של הג'אז. לבסוף, הלחן העממי־ערבי 'עלא דלעונא' (בת תפנוקים) מנוגן בסקסופון באופן המתקרב לאופיו האותנטי של הלחן באמצעות נגינת מיקרוטונים ואיכויות צליל המופקות מן הסקסופון. איכויות צליל אלה ומקצבי התופים תורמים לאופי אותנטי זה, בעוד הקונטרבס, ובייחוד הפסנתר, מושכים לכיוון מערבי־ג'אזי. המיזוג בין מוזיקה אתנית לג'אז יצר באותם ימים תקדים בג'אז הישראלי ואף הביך־לאומי, ותופעה חדשה ובלתי מוכרת זו היתה בבחינת חזון לזרם שעתידי לתפוס את מקומו בעולם הג'אז משנות השמונים ואילך. לפיאמנטה נתונה זכות הראשונים בקירוב הג'אז למוזיקה האתנית המזרחית. במבט לאחור, התוצאה של שילוב כזה, לדעתו של פיאמנטה,<sup>157</sup> אינה

151 חברת הד ארצי, BAN 14170.

152 מאת בילי סטרייהורן (Billy Strayhorn). הקטע מזוהה עם תזמורתו של דיוק אלינגטון.

153 שלו, 'שיבולת בשדה' (לעיל הערה 62).

154 חברת ישראלדיסק, SI 31028.

155 המתופפים בלהקה התחלפו וכללו את נסים ימיני, אהרל'ה קמינסקי וג'רי גרבל. כשהוקמה הלהקה בראשית 1970 שהה קמינסקי בחו"ל כשמונה חודשים וימיני ניגן בה עד שובו לארץ. ב־1971 פרש קמינסקי מהלהקה והקים את להקת הפלטינה, וגרבל ירש את מקומו בסדנת הג'אז.

156 מאת אמיתי נאמן.

157 ריאיון עם פיאמנטה.

מוצלחת, גם לא בניסיונות המאוחרים יותר שעשו בכיוון זה מוזיקאים ישראלים אחרים.<sup>158</sup> הצלחה של גישה כזאת, לדעתו, עשויה להתגשם בידי נגן ברמה גבוהה מאוד המקדיש את כל חייו לשילוב שני העולמות הללו. פיאמנטה הקדיש שנים רבות להעמקת הידע שלו במוזיקה הערבית, ואף על פי שהוא מכיר גם ג'אז באופן שורשי, הוא רואה בשילוב שבין ג'אז למוזיקה אתנית-מזרחית מקדם מכירות וגימיק מסחרי. התקליט של סדנת הג'אז נעשה, לדעתו, בתמימות וברצון אידאולוגי לדבר מה חדש. לדבריו, אלתור בסקסופון, שהוא כלי ג'אז, על מודוס ערבי ורבעי טונים, מקלקל את המוזיקה הערבית וגם את הג'אז. עדיף לשמור על ייחוד סגנוני ולא לערבב בין התרבויות.

בניגוד לו סבור גוטפריד ששימוש במוזיקה אתנית בתחום הג'אז הוא רעיון חיובי, הנותן אתגר מוזיקלי ופתח לקריירה. כשמוזיקאי ג'אז מבצעים מנגינה אתנית, קטעי האלתור נעשים בדרך כלל על מבנה אחר לגמרי<sup>159</sup> – דבר שאכן מתרחש בחלק מן הקטעים בתקליט של 'סדנת הג'אז'. מידת ההצלחה תלויה, לדעת גוטפריד, באופן הטיפול בחומרים הנספחים לג'אז. ישנן מנגינות המתאימות יותר למסגרות סגנוניות של ג'אז וישנן כאלה המתאימות פחות, לפי טעמו של המוזיקאי. נוסף על כך גוטפריד טוען כי עובדת חשיפתם של מוזיקאים בני גילו למוזיקה הישראלית והמזרחית של שנות השלושים והארבעים מגדילה את סיכויי ההצלחה של הטיפול במוזיקה זו בהקשר הג'אזי. הדבר החשוב ביותר מבחינתו בביצוע ג'אז עם מוזיקה אתנית נעוץ בשמירה על המסגרת הקצבית הג'אזית האפרו-אמריקנית. ברגע שחורגים מן הסווינג ועוברים לאלתורים מזרחיים חופשיים, המוזיקה נמצאת בתחום של מוזיקה מאולתרת המצויה במקומות שונים בעולם. רעיון המיזוג בין ג'אז למוזיקה אתנית הוכיח את עצמו בישראל. עובדה היא שהלהקות שנוסעות להופיע בפסטיבלים בין-לאומיים בחו"ל הן **אנסמבל מזרח ומערב** ולהקתו של אבשלום פרג'ון, **בוסתן אברהם**. לדעתו של גוטפריד ההזדמנות היחידה שיש למוזיקאים ישראלים להיכנס לשוק הבין-לאומי היא רק בכיוון המוזיקה האתנית, ואת זאת אפשר יהיה לכנות בשם 'ג'אז ישראלי'.

## שנות השבעים

### דלדול הפעילות

אפשר לקבוע שעל סף שנות השבעים, כשגרעין של קהל חובבי ג'אז נלהבים כבר נוצר וזרם של צעירים ניתב את דרכו למורים בארץ ובחו"ל, הסתיים תהליך הכאת השורשים של הג'אז בישראל. זרעים ראשונים נזרעו ליחסי גומלין בין הוראת ג'אז בחו"ל ובארץ ותוצאות הצמיחה שחלה בעקבות המצב הזה נראו בעשורים הבאים. עם זאת, פעילות המועדונים הדינמית שהסתמנה במשך שנות השישים דעכה בתחילת שנות השבעים וספגה 'מכת יובש' בעקבות

158 דוגמת 'אנסמבל מזרח ומערב', אבי פיאמנטה ואבשלום פרג'ון.

159 כוונתו של גוטפריד היא למבנה שונה מהמבנה של המנגינה האתנית. נגן הג'אז עשוי לבחור לחלק האלתור מבנה של בלוז, או מבנה שכיח אחר מתחום הג'אז שבבסיסו מהלך הרמוני. באותה מידה האלתור עשוי להתבסס על נקודת עוגב, המאפשרת אופק רחב של פרשנויות הצללתיות.

מלחמת יום הכיפורים בשנת 1973. התלוותה לכך גם העובדה שמספר די נכבד של מוזיקאים, צעירים ואף מנוסים יותר, נעדרו מן הארץ לצורך לימודי ג'אז או פיתוח קריירה בחו"ל. כך נוצר מצב של דלדול משמעותי במספר המוזיקאים המעורבים בזירת הג'אז בישראל. מסיבה זו נאלץ קמינסקי לסגור את מועדון 'ברברים' בשנת 1979. לדבריו, רוב נגני הג'אז לא היו בארץ, ומהמוזיקאים הבכירים שהיו בארץ היו רק שני סקסופוניסטים - מרטון קם ופטר ורטהיימר, שהיה עולה חדש אז.<sup>160</sup> מספר קטן של פסנתרנים, ובהם דני גוטפריד, רובי ווכנר וריקי בירמן, ובסיסט אחד - ויקטור פונרוב, שהיה ירושלמי. עובדה זו הציבה קושי לוגיסטי בהגעה ל'ברברים' וחזרה מתל אביב לירושלים.

### העלייה מברית המועצות ולהקת הפלטינה

בד בבד הגיע לארץ בתחילת שנות השבעים גל עלייה מברית המועצות. תרומתם של עולים אלה לקהיליית הג'אז בארץ היתה משמעותית, אף על פי שחלק לא מבוטל מהם נשארו בישראל זמן לא רב ולאחר מכן עזבו את הארץ. תופעה זו היתה תוצאה ישירה של הירידה שחלה בשנות השבעים בפעילות הג'אז בארץ בהשוואה לפעילות השוקקת שהתרחשה בשנות השישים, כשעולים רבים לא מצאו את מקומם בעולם המוזיקלי הארץ-ישראלי.

בין העולים מברית המועצות בלטו כמה מוזיקאי ג'אז, ובהם הסקסופוניסט חלילין-מלחין מעבד רומן קונצמן (1941-2002), הסקסופוניסט בוריס גאמר, הפסנתרן-מלחין-מעבד נחום פרפרקוביץ', והבסיסטים ויקטור פונרוב ולב זבז'נסקי. קונצמן עלה מלנינגרד בשנת 1970, שם היה פעיל בסצנת הג'אז המחתרית. קמינסקי מספר שמפגשו הראשון עם קונצמן היה כשניגן אתו במועדון 'סוראמלו' בירושלים ביום שבו נחת קונצמן בארץ. מפגש זה חיבר את השניים, והוליד את להקת הפלטינה שהוקמה בשנת 1971. שניהם היו הגרעין המרכזי שלה והנגנים הנוספים בה התחלפו מפעם לפעם. למעשה הפלטינה הוקמה בראשיתה כלהקת הליווי של אריק איינשטיין, אך מטרתה העיקרית היתה נגינת ג'אז. הלהקה פעלה עד שנת 1976, וכדי שחבריה יוכלו להחזיקה ולהמשיך לממש את נגינת הג'אז, הם המשיכו לשמש להקת ליווי בסיבובי הופעות של זמרים פופולריים שונים,<sup>161</sup> מה שעזר למוניטין ולפופולריות של הלהקה בכל שנות קיומה, כשנוסף על כך היא ביצעה הקלטות אולפן רבות של מוזיקה פופולרית. עם הנגנים המתחלפים בלהקה נמנו הגיטריסטים צ'רצ'יל וחיים קריו, הבסיסטים פול סילבר (Paul Silver), אלון אולארצ'יק, לב זבז'נסקי וויקטור פונרוב, הקלידנים יעקב נגר, אלונה טוראל, נחום פרפרקוביץ' ויעקב ארליך, הווקליסטית ריקי מנור, החצוצרן סטיוארט אפטיקר ונגנית כלי ההקשה אנה מריה. הפלטינה הקליטה שלושה אלבומים של מוזיקה מקורית בהלחנתו ובעיבודו של קונצמן.<sup>162</sup> שניים מהם, הפלטינה - הקלטה חיה ב'ברברים' משנת 1973,<sup>163</sup> ו-Freedom

160 ורטהיימר (נ' 1949) עלה לארץ מרומניה בשנת 1977.

161 עם הזמרים שהפלטינה שימשה להקת הליווי בהופעותיהם היו תיקי דיין, חוה אלברשטיין, אסתר עופרים, עדנה גורן וממפּיס סלים (Memphis Slim).

162 אלבומים אלה, כמו גם האלבום של סדנת הג'אז, הופקו ומומנו על ידי חברת ישראלדיסק, בארגונו של אבשלום רובין.

163 חברת ישראלדיסק S 31045.

משנת 1974,<sup>164</sup> על שם סוויטה בת שלושה חלקים מאלבום זה, 'Freedom Suite', יצאו לשוק. האלבום השלישי, הנערה בעלת שיער הפשתן, משנת 1976, שכלל עיבוד ג'אז ליצירתו של דביוסי, נגנו בזמנו.<sup>165</sup> נקודת שיא בקריירה של הלהקה היתה הופעתה בפסטיבל הג'אז המפורסם New Port בניו יורק בשנת 1974. בכך היתה הפלטינה ללהקת הג'אז הישראלית הראשונה והיחידה שזכתה בחוויה זו. הלהקה שמה גם את סגנון הג'אז-רוק על המפה בישראל זמן קצר, יחסית, אחרי שמייס דיוויס (Miles Davis) החל בו בארצות הברית בשנת 1969, כשבביצועי הלהקה שולבו מקצבי רוק, מקצבים חוץ-סווינגיים ומקצבים וכלי הקשה ברזילאיים ממוזגים עם אלטורי ג'אז, ומלבד כלי נשיפה אקוסטיים נעשה שימוש בכלי נגינה אלקטרוניים כגון פסנתר Fender Rhodes וגטרות חשמליות עם אפקטים. 'D.J.' דורי' מאת קונצמן, לדוגמה, הוא קטע בלוז המלווה בתיפוף משובח של מקצבי רוק, וקטע מתוך 'Freedom Suite', גם זה מאת קונצמן, המנוגן כבלוז בלתי שגרתי במשקלים אי-סימטריים המתחלפים לסירוגין באופן תדיר לכל אורכו (משקל 11 רבעים מתחלף עם משקל 13 רבעים) הוא דוגמה לרמת המורכבות המוזיקלית הגבוהה שהיו מעורבים בה חברי הפלטינה. להקה זו הטביעה את חותמה על הסצנה המוזיקלית בארץ הן בשנות קיומה והן בשנים שלאחריהן. המוזיקה שלה המשיכה להדהד באוזני רבים, וחבריה שעלו מברית המועצות נקלטו במוקד העשייה בג'אז הישראלי למשך שנים רבות לאחר פירוקה.

#### פינג'אז

בשנת 1973 הרחיבה עמותת אמנות לעם את פעילותה התרבותית וכללה בה, נוסף על מופעי תאטרון, גם מופעי העשרה מוזיקליים. במסגרת זו הזמינה העמותה להקה שתנגן מוזיקה אתנית בראשותו של אלברט פיאמנטה. הלהקה, פינג'אז, מנתה תשעה נגנים, רובם נגני ג'אז, וכללה ארבעה נגני כלי נשיפה, גיטריסט, קלידן, בסיסט, שני נגני כלי הקשה ושני זמרים - דודו אלהרר ועליזה עזיקרי. מתכונת הקטעים שביצעה להקת פינג'אז בהופעותיה<sup>166</sup> היתה שכל קטע נפתח בשירה של הזמרים באופן המקובל במסורת המוכרת בעדות ישראל השונות לאותו שיר אתני, ובשלב הבא בוצע אותו שיר בעיבוד ג'אזי בידי הלהקה. דוגמה לקטע שביצעה הלהקה הוא עיבוד ג'אזי למנגינה המושרת בעדה התימנית למילה 'ויחון'. העיבוד נעשה בידי צבי קרן והיצירה קיבלה את השם 'שיר ערש תימני'. אפשר לראות את תוכן פעילותה של פינג'אז כביטוי נוסף למה שהחלה להקת סדנת הג'אז זמן קצר קודם לכן.

#### ג'אז באקדמיה

ממד חדש נוסף להתפתחות בשטח הג'אז בשנות השבעים בארץ, כשצבי קרן הצטרף בשנת 1970 לסגל המרצים של המחלקה למוזיקולוגיה שהוקמה באותה עת באוניברסיטת בראילן. קרן התמסר לחיים האקדמיים ובהדרגה פרש ממעורבות פעילה כנגן ג'אז. בשנות השבעים הוא

164 חברת ישראלדיסק SI 31051.

165 האלבום יצא לאור לאחר פטירתו של קונצמן, הוקדש לזכרו ונמכר לראשונה בערב שנערך לזכרו בשנת 2003.

166 ההופעות התפרסו על פני כחצי שנה.

הכניס את נושא הג'אז, על הפן ההיסטורי והמוזיקולוגי שלו, למערך הקורסים של המחלקה למוזיקולוגיה, ובשנים 1973-1974, כשניהן כמרצה גם באקדמיה למוזיקה בתל אביב, העביר שם קורסי הלחנה ועיבוד בתחום הג'אז. כך נכנס הג'אז לראשונה בשעריהם של מוסדות אקדמיים בישראל.<sup>167</sup>

## עיקריה של סצנת הג'אז הישראלית משנות השמונים ועד לימינו

בתהליך השתרשותו של הג'אז בישראל, כפי שתואר עד כה, השתתף מספר מצומצם יחסית של מוזיקאים. עם סיום תהליך זה נוצרה קרקע פורייה למספר גדל והולך של מוזיקאים ישראלים שצעדו בעשורים הבאים במסלול הג'אז. מכאן והלאה יתוארו עיקריה של סצנת הג'אז הישראלית משנות השמונים ואילך, על מגמותיה המוזיקליות והשלכותיה התרבותיות. אשר על כן, אין התיימרות בחלק זה של המאמר להזכיר את כל המוזיקאים הישראלים שעסקו ועוסקים בג'אז בשנות השמונים, התשעים ובעשור הראשון של שנות האלפיים.<sup>168</sup>

## סוף שנות השבעים ושנות השמונים

### התעוררות ותנופה

שני אירועים משמעותיים שהתרחשו במחצית השנייה של שנות השבעים הפיצו אור בקרב אוהבי הג'אז בארץ, כשענקי הג'אז האמריקניים, הסקסופוניסט סטן גץ (Stan Getz) והפסנתרן מלחין צ'יק קוריאה (Chick Corea) הופיעו לראשונה בישראל. במסגרת ביקורו בארץ בשנת 1977,<sup>169</sup> התרשם גץ עמוקות מהשילוב של מוזיקת רוק עם אלמנטים ממוזיקה מזרחית ומג'אז ששמע בביצועי להקתם של האחים יוסי ואבי פיאמנטה,<sup>170</sup> ובעקבות זאת אף הקליט עמם

167 לשם השוואה, החינוך הפורמלי-אקדמי בתחום הג'אז בארצות הברית החל לקראת סוף שנות הארבעים של המאה ה-20. ראו Gary W. Kennedy, 'Jazz Education', in: Deane L. Root (ed.), *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> (אוחזר ב-16.6.2011).

168 עיון בקטלוג חברת התקליטים Jazzis, בתכניות הפסטיבלים השנתיים - 'ג'אז בים האדום', 'ג'אז תל אביב', 'ג'אז בקיסריה', סדרות הג'אז השונות - 'ג'אז במשכן', 'ג'אז במוזיאון' ועוד, ימלא את החסר.

169 ביקורו של גץ אורגן בידי המפיק והאמרגן צ'רלי פישמן.

170 להקתם של הגיטריסט יוסי פיאמנטה והחלילן אבי פיאמנטה פעלה בארץ בשנות השבעים ותורמתם של מוזיקאים אלה למוזיקה בישראל בתקופה זו היתה משמעותית. הנטייה העיקרית בלהקתם היתה למוזיקת רוק מתובלת באלמנטים של מוזיקה מזרחית וג'אז, עם נתח נכבד של אלתור משובח.

אלבום,<sup>171</sup> שבו ניגן גם אהרל'ה קמינסקי.<sup>172</sup> בשנת 1979 הופיע צ'יק קוריאה כפסנתרן סולן בהיכל התרבות בתל אביב ובתאטרון החאן בירושלים. ביקור זה היה נקודת הפתיחה להופעותיו רבות ההשפעה על המוזיקאים ועל הקהל בישראל בעשורים הבאים. בשנות השמונים החלה להסתמן התעוררות בזירת הג'אז בארץ, בהשוואה לשנות השבעים. בעקבות חזרתם לארץ של מוזיקאים מלימודי מוזיקה בארצות הברית, קיבלה פעילות הג'אז תאוצה ניכרת במהלך העשור. אחת הראיות לכך היא עלייה משמעותית במספר המופעים של להקות ג'אז מקומיות, שעלה אף על מספר מופעי הרוק. בשנת 1985 התקיימו כשישה מופעי ג'אז בתל אביב מדי שבוע.<sup>173</sup> מועדוני הג'אז הפעילים לא היו רבים; הבולטים שבהם היו 'פרגוד' בירושלים,<sup>174</sup> שהחל בפעילות כבר באמצע שנות השבעים, ובתל אביב היו 'המרתף העליון' בבית לסין ו'בויבלוס', שהחל לפעול לקראת סוף שנות השמונים בהנהלתו של אהרל'ה קמינסקי. נכון הוא שלא כל מופע ג'אז היה גדוש בקהל, ורוב הנגנים הצעירים הסתפקו בסכומי כסף זעומים עבור הופעתם, לעתים בכיסוי הוצאות בלבד, אך דבקותם בהמשך קיומם של המופעים על אף היעדר תנאים 'זוהרים' מעידה על ההעצמה בדחף המוזיקאים להיות מעורים בסצנת הג'אז הדינמית. דחף זה הונע גם מן המרכזיות שתפס העיסוק במדיום הצליל, באיכויותיו ובשכלוליו האלקטרוניים בעולם הג'אז בשנות השמונים, שסקרן וכבש בייחוד את הנגנים הצעירים. פרט למוזיקאים עצמם, גם אנשי התקשורת שלמה ישראלי מקול ישראל ודני קרפל מגלי צה"ל יזמו שידורים חיים של ג'אז ברדיו,<sup>175</sup> ובכך סייעו בהגברת המודעות.

#### לימודי ג'אז, המחלקה לג'אז באקדמיה ובית הספר 'רימון'

התנופה לג'אז באה מכיוונים נוספים. בסוף שנת 1980 הוקמה המחלקה לג'אז באקדמיה למוזיקה ע"ש רובין בירושלים בידי דני גוטפריד,<sup>176</sup> וכך נפתחה האפשרות במסגרת האקדמית להתמקד באספקטים הביצועיים והמעשיים של מקצוע הג'אז. הקמת מחלקה זו עוררה בקרב אנשי הסגל מהתחום הקלאסי באקדמיה פולמוסים לא מעטים, כשב'היכלי הקודש' של המוזיקה האמנותית הקלאסית פינו מקום לג'אז, שנתפס בעיניהם כמוזיקה המקושרת לתחום הבידור. המסגרת הלימודית באקדמיה ועם זאת ההתוודעות הגוברת לשיטות יישומיות ללימוד שפת הג'אז, ובכלל זה פיתוח יכולות אלתור, כפי שהונהגו בארצות הברית ובאירופה, פתחו בתקופה זו את הצוהר לפרץ של מתעניינים במוזיקה זו בארץ, ובעיקר לצעירים. ובכל זאת, חלק מהמתעניינים לא

171 האלבום נגנו.

172 קמינסקי לא היה חבר קבוע בלהקה של האחים פיאמנטה. יוסי פיאמנטה אף נסע לארצות הברית בעקבות הזמנתו של ג'ן לעבוד איתו על הקלטה נוספת, אך המשך עבודתו של פיאמנטה עם ג'ן לטווח ארוך לא מומש מסיבות שונות. בהזמנות זו נפתחה בפני האחים פיאמנטה קריירה מוזיקלית מוצלחת בקרב קהילות יהודיות בארצות הברית בתחום המוזיקה היהודית והחסידית, ששולבה בחידושיהם המוזיקליים שהחלו בהם עוד בישראל.

173 מר'חיים, 'ג'אז בישראל 1985' (לעיל הערה 6).

174 שם.

175 שם.

176 המחלקה לג'אז הוקמה בסיועה ובתמיכתה של מיכל זמורה, שמונתה לראש האקדמיה למוסיקה בירושלים בשנת 1980.

הסתפקו בתנאים שעמדו לרשותם בישראל והעדיפו 'למשש ולהריח מהשורש [...] לחוות את המקור, להתחכך באמנים גדולים, לשמוע מכלי ראשון ולא שני'.<sup>177</sup> שהייה בחו"ל, בעיקר בארצות הברית, לצורך לימודי ג'אז, השתלבה כחלק מעצב בשלבי התפתחותם המוזיקלית של ישראלים אלה ושל רבים נוספים בעשורים הבאים. בשנות השמונים לפחות לרובם היה די ברור שהשהייה בארצות הברית עבורם היא זמנית, עקב הקושי בקליטתם בסצנת הג'אז האמריקנית, לעומת 'כרטיס הכניסה' המובטח יחסית בחזרתם לארץ לשוק המוזיקה המקומית-ישראלית. כמו כן הם סברו כי עיסוקם בג'אז בארץ יהיה בעיקר בשביל ה'נפש', ואת פרנסתם ימצאו ביתר קלות בענפי המוזיקה המסחרית, שם כישורי גמישותם כמוזיקאי ג'אז יקנו להם יתרון ממשי. דוגמה יוצאת דופן לתקופה המדוברת הוא הפסנתרן-מלחין הישראלי ירון גרשובסקי, שזכה לקריירה משגשגת בארצות הברית, כשעוד בשנת 1976, עם תום לימודיו בבית הספר ברקלי שבבוסטון, קיבל את תפקיד המנהל המוזיקלי והפסנתרן של הרביעייה הווקלית האמריקנית *Manhattan Transfer*,<sup>178</sup> הידועה בביצועי ג'אז מעולים. פרט לתפקיד זה, שבו הוא ממשיך עד היום, רקם גרשובסקי במשך השנים הבאות קשרים מקצועיים מוצלחים עם מוזיקאי ג'אז בין-לאומיים רבים. במחצית השנייה של שנות השמונים חלה האצה נוספת בלימודי הג'אז בארץ עם ייסודו של בית הספר 'רימון' לג'אז ולמוזיקה בת זמננו. 'רימון' הוקם בשנת 1985 בידי כמה מוזיקאים מתחומי הג'אז והמוזיקה הקלה, ובהם גורי אגמון, גיל דור, הארי ליפשיץ, אילן מוכיח ויהודה עדר, שהיה היום והמנהל הראשון של בית הספר.<sup>179</sup> למן היווסדו מלמדים בו מוזיקאים מהשורה הראשונה בישראל. 'רימון' רואה את ייעודו בהכשרת תלמידיו להשתלבות מעשית בחיי המוזיקה בארץ ובחו"ל, תוך עידוד דור חדש של מוזיקאים מקצועיים ויצירה ישראלית מקורית בתחום של מוזיקה בת זמננו. בית הספר משמש אבן שואבת למוזיקאים מכל רחבי הארץ ומוקד לפעילות מוזיקלית ארצית ובין-לאומית בתחומי הג'אז, הרוק והמוזיקה הקלה.<sup>180</sup> קשריו של 'רימון' עם מוסדות וארגונים בחו"ל, ובפרט שיתוף הפעולה האקדמי שהוא מקיים עם בית הספר ברקלי שבבוסטון ועם הארגון הבין-לאומי של בתי ספר לג'אז (IASJ)<sup>181</sup> בראשותו של הסקסופוניסט והפדגוג הדגול דייב ליבמן (Dave Liebman),<sup>182</sup> יצרו הזדמנויות רבות שבהן אירח 'רימון' אמני ג'אז נודעים מהעולם הרחב בסדנאות ובמופעים. דוגמה בולטת לכך הוא הקשר החם שהתרקם עם ליבמן, ששימש בביקוריו התכופים בארץ מקור לשאיבת ידע בלימוד ובהוראת הג'אז, ואשר ניגן, ובמספר הזדמנויות אף הקליט עם נגנים ישראלים. תרומתו להעשרת חיי הג'אז בארץ היא רבת חשיבות.

177 מר'חיים, ג'אז בישראל 1985' (לעיל הערה 6).

178 בשנת 1980, בעוד גרשובסקי משמש פסנתרן הרביעייה, הצטרפו הסקסופוניסט הצ'כי-ישראלי ירוסלב יעקובוביץ' והמתופף אהרל'ה קמינסקי למשך ארבעה חודשים לסיבוב הופעות בארצות הברית ובאירופה עם *Manhattan Transfer*.

179 זה שנים מספר משמש עמיקם קימלמן כמנהלו האקדמי של רימון.

180 מידע זה לקוח מאתר האינטרנט של רימון.

181 International Association of Schools of Jazz.

182 מאז שנות השבעים בולט ליבמן בזירת הג'אז הבין-לאומית ואף זכה לנגן בתחילת הקריירה שלו עם מייקלס דייוויס.

### פסטיבלי הג'אז יוצאים לדרך

עוד נדבך לתנופה של הג'אז הישראלי סיפקו פסטיבלי הג'אז. משנת 1979 החלה מדי שנה להתקיים בישראל פעילות קבועה של פסטיבלי ג'אז. המפיק והאמרגן צ'רלי פישמן ארגן אירועים של פסטיבלי ג'אז בין השנים 1979-1984. הפסטיבלים התקיימו בירושלים, לדוגמה בברכת הסולטאן, ובתל אביב, לדוגמה בהיכל התרבות ובמלון 'הילטון', והשתתפו בהם המובילים שבאמני הג'אז מארצות הברית ומאירופה באותה תקופה, כמו צ'יק קוריאה בשנת 1981, שהיה זה לו ביקורו השני בישראל, והווקליסט הפנומנלי בובי מקפרין (Bobby McFerrin) בשנת 1983. פישמן הציב את פסטיבלי הג'אז בישראל, ומבחינה זו היה פורץ דרך בהבאתם של אמני ג'אז ארצה באופן מסודר ומאורגן.

אחרי פישמן המשיך ויום, החל מאמצע שנות השמונים, האמרגן-מוזיקאי אבשלום פרג'ון את הבאתם של אמנים בעלי שם עולמי מהתחום של מוזיקת עולם וג'אז במסגרת האירוע השנתי הרב תחומי של פסטיבל ישראל.<sup>183</sup> עם אמנים אלה, שמוצאם המגוון מרחבי הגלובוס, נמנו בפרט פקו דה לוצ'יה (Paco de Lucia) הספרדי, ג'ון מקלפלין (John McLaughlin) הבריטי, אגברטו ג'יסמונטי (Egberto Gismonti) הברזילאי, להקת אורגון (Oregon) האמריקנית, יאן גרברק (Jan Garbarek) הנורווגי, פט מתיני (Pat Metheny) האמריקני, זכיר חוסיין (Zakir Hussain), הריפרסד צ'אורסיה (Hariprasad Chaurasia) ורווי שנקר (Ravi Shankar) ההודים. אמנים כגון אלה הרעיפו על הקהל הישראלי קשת רחבה של טעמים וניחוחות מוזיקליים. פרג'ון אף הגדיל לעשות והיה הראשון שזים וניהל באמצע שנות השמונים שלושה פסטיבלים שיוחדו לאמני ג'אז ישראלים.

מעבר לכך, לא רק לימודיהם של מוזיקאים ישראלים בחו"ל, אלא גם השכלול המתמיד באמצעי הטכנולוגיה והתקשורת הידקו את הקשר של היושבים בישראל עם הנעשה בעולם הג'אז הבין-לאומי. כך היתה התמצאותם עדכנית והצימאון והפתיחות לשמוע ולספוג מעולמו הנרחב של הג'אז באו לידי ביטוי בהיענותם הגבוהה ליוזמות פסטיבלי הג'אז שנערכו בארץ החל משנות השמונים בהשתתפות אמנים מחו"ל ואמנים מקומיים. מאז היענות זו של הקהל הישראלי, כפי שהיא נצפית בנוכחותו בהופעות ג'אז פסטיבליות וחוף-פסטיבליות בישראל, הלכה וגאתה.

### פלורליזם

עולם הג'אז בשנות השמונים התאפיין בפלורליזם מוזיקלי. אחד הביטויים לכך ניכר בהתקשרותם של מוזיקאי ג'אז עם אמנים מתרבויות מוזיקליות מרחבי העולם ליצירת מיזוגים ופסיפסים רב-גוניים. את אשר אירע בשנות השמונים מתאר מבקר הג'אז הבריטי סטיוארט ניקולסון (Stuart Nicholson) בהקדמה לספרו 'ג'אז: תחייתו המודרנית' (Jazz: The Modern Resurgence).<sup>184</sup> לדבריו, בעשור זה לא הופיעה אישיות מוזיקלית דומיננטית חדשנית כשם שהופיעו בתקופות הקודמות של הג'אז, שבהן היו מתווי דרך אשר בעזרתם עוצבו הסגנונות

183 פרג'ון עסק בהבאתם של אמני ג'אז ומוזיקת עולם במסגרת פסטיבל ישראל במשך שנים רבות עד לאמצע העשור הראשון של שנות האלפיים.

184 Simon and Schuster, London 1990

שאפיינו אותן. בשנות השמונים יצר הג'אז מעין דיאלוג עם כל שפות העבר שלו והתוצאה היתה פריחה של קלאסיציזם חדש (neo classicism). בשנות השבעים זרמים כגון הבופ (bop) והזרם המרכזי נדחקו לקרן זוית על ידי מוזיקה פופולרית יותר, בעוד הפיוז'ן והג'אז החופשי היו הדומיננטיים. אולם בסוף העשור הגיעו הג'אז החופשי והפיוז'ן לנקודת רוויה והתעניינות המוזיקאים בהם הלכה ופחתה.

בשנות השמונים החלו התעוררות מחדש והחיאה של סגנונות אשר נחשבו בשנים עברו למיושנים ועתה זכו לסקרנות, ליתר כבוד ולתשומת לב. מוזיקאים צעירים חברו יחד עם נגנים ותיקים שביניהם נמצאו כאלה שנעלמו מזירת ההקלטות למשך למעלה מעשרים שנה. היתה התעניינות מעמיקה ביסודות השורשיים של הג'אז ובתולדותיו בקרב נגנים צעירים. בשנות השמונים התקיימו באחוזה זו לצד זה Swing, Cool, Big Bands, Hard Bop, Gospel, Mainstream, Dixieland, Free, Fusion, Post-Bop, בלי ההכרח להיות אופנתי. אחת מתוצאות ההחיאה היתה פריחה ועלייה מתמדת בהיקף ההקלטות. החזרה בשנות השמונים לא נעשתה כתעתיק מדויק של עקרונות ואסתטיקות מן העבר אלא, במקרים רבים, כפירושים אישיים של השפות הישנות בשילוב הידע שהצטבר מאז.

הפלורליזם המוזיקלי ששרר בשדה הג'אז הבין-לאומי קיבל ייצוג מקביל אצל נגני הג'אז בישראל בתקופה זו, עם העדפה מודגשת לסגנון ה-Jazz-Rock Fusion בקרב קהל המאזינים והנגנים הצעירים כאחד.<sup>185</sup> בתארו את תמונת המצב של הג'אז הישראלי באמצע שנות השמונים, כותב יוסף מר־חיים:

הפלורליזם השולט בחיי המוסיקה כיום מאפשר לכל סוגי הג'אז והרוק למצוא קהל משלהם. מי שמבקר בקביעות במועדוני הג'אז התל־אביביים כגון 'המרתף העליון' בבית לסין או 'הבאר האדום' ברח' דיוגנוף נוכח, שיש גרעין של מאות מאזינים צעירים ומבוגרים לכל סגנון. אך למרבית אהדתו של הדור הצעיר זוכות להקות הג'אז־רוק [...] בחמשת ימי פסטיבל הג'אז של אבשלום פרג'ון (הפעם השלישית בהיסטוריה של הג'אז הישראלי), ניתן היה לשמוע את כל סוגי הסינטיסייזרים והגיטרות ומעט פסנתר, קונטרבאס וכלי נשיפה.<sup>186</sup>

הן המומנטום הקצבי והן איכויות הצליל של סגנון הג'אז־רוק משכו אליו אוהדים רבים, אשר לפני התבססותו של סגנון זה היו אדישים או אף סלדו מהג'אז והתעניינותם הצטמצמה לתחום הרוק. מבחינה קצבית נשלט סגנון הג'אז־רוק על ידי מקצבים שאולים מעולם הרוק, וגיטרות ומקלדות חשמליות ושלל שכלולים אלקטרוניים סחפו קהל גדול יחסית להיקף שוחרי הג'אז משנות החמישים והשישים. מר־חיים שופך אור על נגני הג'אז הישראליים הפעילים והבולטים בתקופה הנדונה ועל אלה שלקחו חלק בפסטיבלי הג'אז שיוחדו לאמני ג'אז ישראלים והתקיימו בארץ באמצע שנות השמונים בניהולו של אבשלום פרג'ון,<sup>187</sup> ואשר ביטאו את המבחר הרב־סגנוני.<sup>188</sup>

185 מר־חיים, 'ג'אז בישראל 1985' (לעיל הערה 6).

186 הנ"ל, 'הג'אז הישראלי' (לעיל הערה 6), עמ' 12.

187 באמפיטאטרון 'ווהל' בתל אביב ובטבריה.

188 מר־חיים, 'הג'אז הישראלי'; הנ"ל, 'ג'אז בישראל 1985' (לעיל הערה 6).

עם הנגנים הבולטים, אשר חלקם שהו תקופת מה בארצות הברית, נמנו הסקסופוניסטים גורי אגמון, עמיקם קימלמן, גלעד עצמון, סטיבן הורנשטיין<sup>189</sup> ואלברט פיאמנטה, המתופפים ג'רי גרבלי, יוסי 'פפו' לוי, גיא בן ברק, אורן בלבן וטל ברגמן, הפסנתרנים/קלידנים אלי מאירי, עדי רנרט, עופר פורטוגלי, מנחם ויזנברג, רמי לוין ומייק גרינבלט,<sup>190</sup> הגיטריסטים גיל דור וסטיב פסקוף,<sup>191</sup> והבסיסטים אלי מגן, ז'אן-קלוד ג'ונס, איתן קנטור, איתי שמרון, יוראי אורון וארנון פלטי.

בתוך המבחר הרב-סגנוני אפשר להבחין בכמה התפלגויות מרכזיות: סגנון הג'אז-רוק 'פיוז', המושתת על עקרון המיזוג בין כלי נגינה ג'אזיים ואלתורי ג'אז לבין כלי נגינה רוקיסטיים, מקצבי רוק ומקצבים לטיניים; הזרם המרכזי של הג'אז, הממשיך את מסורות הסווינג והביכופ משנות הארבעים, החמישים והשישים; וג'אז המתפרש בצורה רחבה מאוד, ובד בבד הוא ניזון ממקורות אתניים, מאלתורי ג'אז הנטועים במסגרת המסורתית ומאלתורים אוונגרדיים הנסמכים על בסיס מופשט וחופשי יותר, ובכך מתרחקים ממקצבי הג'אז הסדירים האופייניים ומתקרבים לתחום המוזיקה האמנותית הקלאסית החדשה האטונלית.

להקה בולטת היתה **ציליל שכן** הירושלמית,<sup>192</sup> שהוקמה בשנת 1982 ופעלה כשבע שנים עד לשנת 1988. היא הצטיינה ב'מיזוג טריטוריות' שנשענו בעיקר על הג'אז, על הרוק ועל המקצבים הלטיניים והופיעה ברחבי הארץ במועדונים רבים ובפסטיבלי ג'אז. בזמן הקמתה היו שני מייסדי הלהקה, הגיטריסט אהרונ בן ארי והסקסופוניסט שמוליק קובלסקי, סטודנטים במחלקה לג'אז באקדמיה למוזיקה בירושלים. חברי הלהקה היו מלחינים בעלי רקע מגוון: הבסיסט ויקטור אזוס היה בקיא במוזיקה דרום אמריקנית, אהרונ בן ארי התמחה בג'אז-רוק 'פיוז', הפסנתרן אדם מוריסון העביר את צבעי הבלוז, המתופף אורן פריד שלט בג'אז חדיש, הזמרת-רקדנית אסתי קינן העניקה השראתה מהמוזיקה של יהודי ספרד ושמוליק קובלסקי הגיש מגוון רב-תחומי. בבצעם את יצירותיהם המקוריות הביא כל אחד מהם צליל ואמירה ייחודיים לו שהתלכדו לאיזון ולתמיכה מרביים.

מלבד **ציליל שכן** השתתפו בפסטיבל הג'אז בניהולו של אבשלום פרג'ון הנגנים הוותיקים דני גוטפריד, מרטון קם ואלברט פיאמנטה בהמשיכם את מסורת הזרם המרכזי, כמו גם נגני הדור הצעיר, הסקסופוניסט גלעד עצמון, 'בעל אנרגיה בסגנון Coltrane',<sup>193</sup> והקלידנים עדי רנרט ועופר פורטוגלי, שתרמו ממסורת הזרם המרכזי וגם מהיכרותם את הג'אז החדש יותר. נסים ימיני התבלט בגמישותו הסגנונית - מצד אחד כזמר בסגנון פאנק (Funk) ומצד שני כמתופף ביכופ בנגנו עם גוטפריד, וכמתופף ביג בנד באסכולת סווינג משנות החמישים בנגנו עם תזמורת הטיילת של דוד קריבושי. הירושלמים סטיבן הורנשטיין וג'רי גרבלי הציגו את התפרסותה של היריעה הרחבה של הג'אז, מהישענות על מקורות אתניים ו'התפרעות' לכיוון מוזיקה אוונגרדית אצל הורנשטיין ועד לאקלקטיות בהשראת ירושלים, ג'מייקה, קהיר ובגדאד

189 סטיבן הורנשטיין עלה מארצות הברית בתחילת שנות השמונים.

190 מייק גרינבלט עלה מארצות הברית בשנת 1970.

191 פסקוף, יליד 1954, עלה לישראל בשנת 1986 ועוסק בהוראת מוזיקה בירושלים.

192 מידע על הלהקה מצוי באתר האינטרנט 'Mooma' - המוזיקה של ישראל'.

193 מרי'חיים, 'הג'ז הישראלי' (לעיל הערה 6).

אצל גרבל, שנעזר במגוון כלי הקשה אקזוטיים. מייקל גרינבלט, שהקים בארץ את הרכב הג'אז האוונגרדי הראשון אשר חרט על דגלו את משנתו של הארגון AACM, שבסיסו בשיקגו,<sup>194</sup> ייסד בשנת 1982 את להקת ג'אז מהצד האחר. בכיוון אחד שילבה הלהקה את הזמרת לאה אברהם ביצירת המופע 'שתי וערב', הממזג מוזיקה תימנית וג'אז, ובכיוון אחר פיתח גרינבלט קשר ארוך טווח עם מוזיקאים מקהילת הכושים העבריים מדימונה,<sup>195</sup> ובעיקר עם שתי הזמרות שהצטרפו ללהקתו, ציפורה בתי-יהודה ושבחיה בתי-ישראל, ליצירת מוזיקת בלוז וג'אז שורשית. גרינבלט ואחדים מנגני ג'אז מהצד האחר העלו בפסטיבל מופע המדגיש את שורשי הבלוז והג'אז. לאור ההתרחשויות בפסטיבל הג'אז הישראלי בניהולו של פרג'ון, מסכם מרחיים את תמונת המצב של הג'אז בישראל בשנת 1986: 'הן בשטח הג'ז העדכני הקונבנציונלי והן בשטח הג'ז החדשני אין לישראל של 1986 מה להתבייש ליד כל מדינה אירופית. אמנם, ארה"ב משמשת מקור השראה וחיקוי, לעיתים עד כדי התבטלות של חלק גדול מקהיליית הג'ז; אך הסטיות לכיוון מקורי - בעיקר בקבוצות הירושלמיות - מבטיחות סדנת ג'ז שאינה קופאת על שמריה, בעלת ייחוד משלה'.<sup>196</sup>

## שנת 1987 כציון דרך

מאז הופעתם של תקליטי הג'אז הראשונים שהוקלטו בישראל בסוף שנות השישים, בשנות השבעים ובמחצית הראשונה של שנות השמונים, תקליטי ג'אז ישראלי יצאו באופן ספורדי. מלבד התקליטים שצוינו וסוקרו, לאחר הקלטות להקת הפלטינה, יצא בשנת 1981 האלבום מאוואל - אימפרוביזציה של אלברט פיאמנטה.<sup>197</sup> האלבום מחבר בין ניירורקיות<sup>198</sup> למזרח-תיכוניות, וכולל קטעים מולחנים של פיאמנטה ולחנים עממיים בעיבודו. באותה שנה יצא אלבומו של ג'רי גרבל בדרך לירושלים,<sup>199</sup> ובו מוזיקה מקורית בהלחנתו ובעיבודו של גרבל המבוצעת בידי נגני כלי נשיפה וכלי הקשה רבים.<sup>200</sup> *Reggae for Jerusalem* הוא אלבום נוסף של גרבל שהוקלט באמצע שנות השמונים.<sup>201</sup>

194 ארגון ה-AACM - Association for the Advancement of Creative Musicians, מקדם את אמונתו כי ג'אז הוא המוזיקה שתורמו האפרו-אמריקנים לתרבות האמריקנית. למידע מפורט יותר על מייקל גרינבלט ראו באתר האינטרנט 'Mooma' - המוסיקה של ישראל'.

195 רובה של קהילה זו עלתה משיקגו.

196 מרחיים, 'הג'ז הישראלי' (לעיל הערה 6).

197 LP CBS 85589. חלק מן הנגנים המשתתפים באלבום הם נגני ג'אז, כמו הבסיסט קובי הס והמתופפים יוסי 'פפו' לוי וג'רי גרבל, וחלקם נגנים מתחום המוזיקה הים תיכונית כמו הכנר אברהם מתתיהו והחלילן אלברט אליאס, ונוסף על כלי נשיפה מנגן פיאמנטה עצמו גם בעוד.

198 פיאמנטה שהה בארצות הברית כשבע שנים מ'1974.

199 LP CBS CP 1081.

200 גרבל מופיע באלבום כמתופף וכנגן כלי הקשה, כטרומבוניסט ובשירה, ונתמך בידי הנשפנים סטיב הורנשטיין, יעקב מירון, פטר ורטהיימר, מרטון קם ואלברט פיאמנטה, הגיטריסט גיל דור, הבסיסט אלי מגן ונגני כלי ההקשה אורן פריד, אורן בלבן, רפאל בן אהרון, יובל שפריר ויאיר ניסימוב.

201 LP CBS CP 1145. בהקלטה לקחו חלק מלבד גרבל הבסיסטים ז'אן-קלוד ג'ונס ואיתן קנטור, המתופף אורן פריד, הנשפנים מרטון קם, פטר ורטהיימר, אלברט פיאמנטה וסטיב הורנשטיין, הפסנתרנים פטר למר ועופר פורטוגלי והגיטריסט סטיב פסקוף.

### חברת התקליטים Jazzis וזרם הקלטות

שנת 1987 סימנה את תחילתו של עידן חדש בהקלטות הג'אז בישראל. ייסודה של חברת התקליטים Jazzis בידי אדם ברוך בשנה זו הביאה פרץ של הקלטות והניחה את התשתית לזרם סדיר של הקלטות ג'אז אשר היו מעורבים בהן נגנים ישראלים משנת 1987 ואילך.<sup>202</sup> זרם ההקלטות היה, כמובן, צנוע יחסית לשוק הבין-לאומי אך מכובד למדי במונחים ישראליים. עד אמצע שנות התשעים הפיקה החברה כארבעה תקליטורים בכל שנה. ברוך, הבעלים של Jazzis, הקים את החברה הראשונה והיחידה בארץ במטרה להפיק אלבומים של ג'אז ישראלי כשהכוונה היא, לתפיסתו, שבכל הקלטה תהיה מעורבות של נגנים ישראלים, גם אם היא חלקית בלבד. חשיבות התיעוד של סצנת הג'אז הישראלית היא שעמדה לנגד עיניו בהפקת אלבומים אלה, ולדבריו:

לאחר שנים רבות של מעורבות אישית באמנות הג'אז, אני משוכנע היום, יותר מתמיד, שחברת תקליטים קטנה ועצמאית היא הפתרון היחיד לבעייתיות הכרוכה בהפקת תקליטי ג'אז. במבט לאחור על ההיסטוריה של מוסיקת הג'אז על גבי תקליטים, אפשר להבחין בקלות שדווקא חברות התקליטים הקטנות והעצמאיות תרמו את התרומה המשמעותית ביותר להתפתחותו של הג'אז. בהתחשב בנימוקים הכלכליים והמסחריים העומדים מאחורי מקבלי ההחלטות בחברות התקליטים הגדולות, מובנת מאליה ההסתייגות לכלול תקליטי ג'אז ברפרטואר שלהן. לפיכך מוטל התפקיד להוביל את המוסיקה בתחום החידושים, הניסיונות, האוונגרד וכל מאמץ יוצר אחר על החברות הקטנות. אמני ג'אז, המסרבים להיכנע ולהתפשר עם טעם הקהל הרחב, לא היו יכולים להקליט את המוסיקה שלהם לעולם, אלמלא חברות התקליטים הקטנות, המוכנות להסתכן ולהפיק להם תקליטים, אפילו שסיכויי הצלחתם קלושים ביותר [...] היום דור שלישי של נגני ג'אז ישראלים נאבק על זכות הקיום של המוסיקה הזאת בארצנו - מאבק עם הקהל, שלא מגיע למופעי ג'אז בהמוניו, ומאבק עם מוסדות התרבות הממלכתיים, המסרבים להכיר במוסיקת הג'אז כיצירה אמנותית לכל דבר. לצערי, 40 השנים הראשונות של קיום הג'אז בארץ נשארו ללא תיעוד כלשהו על גבי תקליטים [...] במהלך אותן 40 השנים הופקו בארץ פחות מעשרה תקליטי ג'אז [...] נגנים מבריקים עברו על פני שמי הג'אז הישראלי ככוכבי שביט, להקות קמו והתפרקו, כל זאת מבלי להשאיר עקבות לדורות הבאים של חובבי הג'אז בארצנו.<sup>203</sup>

אדם ברוך יזם גם הופעות והפקת תקליטורים של אמני ג'אז ישראלים בשיתוף עם אמני ג'אז מארצות שונות בעלי שם בין-לאומי, כדוגמת התקליטור *Unexpected*<sup>204</sup> של להקת זוויות הישראלית, בהנהגתו של הקלרניתן הרולד רובין<sup>205</sup> עם האמריקני דייב ליבמן, או הרולד רובין

202 את המידע על החברה קיבלתי בריאיון שערכתי עם אדם ברוך באוגוסט 1995. במשך השנים הגדילה Jazzis את תחומי עיסוקה לתחומים רבים, ממוזיקת ילדים ועד למוזיקה קלאסית והיא עוסקת בהפקה, ביבוא ובהפצת תקליטורים.

203 מתוך 'כרטיס ביקור אישי' של חברת Jazzis שכתב אדם ברוך.

204 Jazzis 1005.

205 מידע על הלהקה מצוי באתר האינטרנט 'Mooma' - המוסיקה של ישראל'.

בתקליטור *Zadlo-Rubin-Parpar* <sup>206</sup> עם הפולני לשק ודלו (Leszek Zadło), והגיטריסט עופר ישראלי עם רביעיית רוברטו מגריס (Roberto Magris) האיטלקית בתקליטור *Roberto Magris Israsextet*. <sup>207</sup> עם זאת היה ברוך ער לתופעה הרווחת בקרב נגני הג'אז הישראליים - החשיבות שהם מייחסים להישג שבעצם הוצאת התקליטור, כשברוב המקרים הרכב הנגנים מתגבש לצורך ההקלטה ומיד לאחריו מתפרק, והם אינם משקיעים מאמץ גדול במכירת התקליטור. מעיון בקטלוג של Jazzis עולה שבשנים הראשונות לקיומה, עד אמצע שנות התשעים, הוציאה החברה לא פחות מ-26 תקליטורי ג'אז, עם דגש על מוזיקה מקורית של המשתתפים בהן. הקלטות אלה מספקות תמונה די מהימנה של הנגנים היוצרים שהיו מעורבים, ושל קשת הסגנונות הרחבה שהיתה מצויה בסצנת הג'אז הישראלית באותה התקופה. הייצוג לו זכתה נישת הג'אז החופשי בקטלוג של Jazzis מקנה לה מקום מכובד בסקלת הסגנונות של עולם הג'אז, שספק רב אם היתה זוכה להתייחסות כלשהיא לולא הפקות אלה. נגנים כמו ז'אן-קלוד ג'ונס ולהקתו קדמה, <sup>209</sup> או ההרכבים שהוביל הרולד רובין עם חבריו בשנות השמונים והתשעים, ואשר פתחו פתח לנגנים צעירים כמו הפסנתרן דניאל שריד, הם מוזיקאים המתמסרים לרעיון האלתור החופשי ומשאירים לו מקום רב במוזיקה שלהם. ראוי לציין שסצנת הג'אז החופשי בארץ קיבלה זריקת עידוד ומשנה לגיטימציה ותוקף עם עלייתו לארץ של המוזיקאי רבי-המוניטין ויאצ'סלב (סלבה) גנלין בשנת 1987, הפעיל באופן ספציפי בתחום זה הן בביצוע והן בהוראה. <sup>208</sup>

להלן יצינו אמנים ששמותיהם עולים יותר מפעם אחת בקטלוג החברה מאותה התקופה וחלקם אף היו שותפים להפקות של Jazzis, ולהקות שפעלו במשך תקופה משמעותית גם מעבר להפקת התקליטורים הללו: להקת זווית - הרולד רובין, טומי בלמן, מארק שמוליאן וראובן הוך; להקת קדמה <sup>209</sup> - ג'אן-קלוד ג'ונס, סטיב פסקוף וג'רי גרבל; ליו מגנס; עופר ישראלי; יגאל פוני; קובי שפי; ערן קצנלנבוגן; לארי סמית; אסף סירקיס; להקת מודוס בהנהגתו של ששי שלום; טובי משולם; רמי שולר; ויוראי אורון.

Jazzis יצרה מנוף לזרם ההקלטות ששטף את הג'אז הישראלי למן היווסדה בשנת 1987. החברה הפיקה את רוב התקליטורים בשטח זה מסוף שנות השמונים ובשנות התשעים. יתר על כן, באותן שנים יצאו אלבומים של אמני ג'אז ישראלים גם בחברות תקליטים אחרות. בשנת 1987 - האלבום **צליל שכן** של להקת **צליל שכן** והאלבום **אוריינט בהופעה** של להקת **אוריינט**, <sup>210</sup> בראשותם של הפסנתרן אלי מאירי והזמרת תימנה בראואר; בשנת 1988 - **התחלה מתוקה** של להקת **משיכת יתר**, שבה חברו הסקסופוניסטים עמיקם קימלמן וגורי אגמון, הפסנתרן ירון גוטפריד, <sup>211</sup> הבסיסט אריה וולניץ והמתופף רוני הולן; *Sinai Memories*

206 Jazzis 1009. 'פרפר' כוללת נגני ג'אז ישראליים: הפסנתרנים רמי הראל ודניאל שריד, הגיטריסט קובי שפי והמתופף יגאל פוני.

207 Jazzis 1012.

208 פרטים על גנלין מצויים באתר האינטרנט Mooma - המוזיקה של ישראל.

209 מידע על הלהקה מצוי באתר האינטרנט Mooma - המוזיקה של ישראל.

210 שניהם בחברת הד ארצי.

211 בנו של דני גוטפריד.

של **אנסמבל מזרח ומערב**,<sup>212</sup> בהנהגתו של ישראל בורוכוב; בשנת 1989 **חצר פנימית** של הגיטריסט אבנר שטראוס;<sup>213</sup> בשנת 1990 **האחים לבנת**;<sup>214</sup> של להקת **דרכים** בהנהגתם של אביב ואריק לבנת;<sup>215</sup> שני אלבומים של רביעיית הסקסופון הישראלית בראשותו של אלברט פיאמנטה, *The Israeli Sax Quartet - Ethnic & Jazz* ו- *The Israeli Sax Quartet - Classic & Contemporary*;<sup>216</sup> **אסטה** של להקת **אסטה** בהשתתפות הגיטריסט אורי בינשטוק, הסקסופוניסט אמיר גבירצמן, הבסיסט בנצי גפני והמתופף שלמה דשת; *Dance First* של להקת **מינואט** בהשתתפות הסקסופוניסט ניצן עין-הבר, הגיטריסט מנחם זיבצ'נר, הבסיסט איתי שימרון והמתופף דורון רפאלי;<sup>217</sup> *Still on the Road – Jerry and Friends* and בראשותו של ג'רי גרבל;<sup>218</sup> בשנת 1991 - **אחינועם ניני וגיל דור** בהופעה חיה בביצועם של ניני ודור;<sup>219</sup> **אנא, חסיג'אז** בהנהגתו של רומן קונצמן;<sup>220</sup> **קולות מדבר** של הגיטריסט עמוס עבר-הדני; בשנת 1992 - *Zurna* של **אנסמבל מזרח ומערב**; **בוסתן אברהם** של להקת **בוסתן אברהם**;<sup>221</sup> בשנת 1993 - *Experimental Latin-Jazz* בביצוע שביעיית הפסנתרן זוהר כחילה;<sup>222</sup> בשנת 1994 - **אירים ועופר פורטוגלי** של אירים ועופר פורטוגלי;<sup>223</sup> *The House on Lefferts Boulevard* בהנהגת הגיטריסט יוסי לוי ובהשתתפותו של דייב ליבמן; בשנת 1995 - *Gershwin in Marrakesh* בביצוע סולו של הפסנתרנית ליו מגנס; ולהקת **'הפלטניה' בהופעה '95**.<sup>224</sup>

שורת הפקות הג'אז של Jazzis ורשימת האלבומים המרשימה שצוינה לעיל מסרטת תמונה של מגמה נמרצת בקרב אמני הג'אז הישראלים בתיעוד יצירתם מסוף שנות השמונים, שהלכה וגאתה בשנות התשעים ואל תוך שנות האלפיים. במחצית השנייה של שנות השמונים ובשנות התשעים ההישג שבהוצאת תקליטור העניק לנגן הג'אז הישראלי כרטיס ביקור עדכני

212 האנסמבל הוציא את אלבומיו בחברת מגדה של חנות התקליטים 'האוזן השלישית' בתל אביב, המתמחה במוזיקה אתנית. 'אנסמבל מזרח ומערב' משלב מסורות מוזיקליות מדיסציפלינות עממיות מגוונות ממזרח וממערב המתקיימות בארץ האחת לצדה של השנייה, כמו מוזיקה יהודית, ערבית, אסיאתית וג'אז. גישתו הפתוחה של האנסמבל לעיבוד ולהלחנה, עם מרחב אלתורי, הטביעה את חותמה על אמנים מתחומי המוזיקה השונים, בהם גם אמני ג'אז.

213 האלבומים התחלה מתוקה וחצר פנימית יצאו בחברת MCI.

214 בחברת הד ארצי.

215 מידע על הלהקה ועל האחים לבנת מצוי באתר האינטרנט Mooma - המוזיקה של ישראל.

216 בחברת MCI.

217 האלבומים של להקת מינואט ואסטה יצאו בחברת MCI.

218 יצא בהפקה עצמית.

219 בחברת NMC.

220 הופק על ידי המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות.

221 בחברת Nada. מידע על הלהקה מצוי באתר האינטרנט Mooma - המוזיקה של ישראל.

222 האלבומים של עבר-הדני וכחילה יצאו בחברת MCI. בין נגני האלבום של כחילה השתתף החצוצרן אברהם פלדר, שעלה מברית המועצות בשנת 1976, שעיקר פעילותו הג'אזית מתרכזת בג'אז המוקדם בסגנון ניו אורלינס ובהנהגת ביג בנד בסגנון הזרם המרכזי של הג'אז.

223 בחברת הד ארצי.

224 האלבומים של יוסי לוי והפלטניה יצאו בחברת MCI.

טכנולוגית והזדמנות להציג את מרכולתו ביתר נגישות גם מעבר לחממה של עמיתיו המקומיים למקצוע ושל הקהל הישראלי, ולנסות את מזלו מחוץ לגבולות הארץ.

### פסטיבל 'ג'אז בים האדום'

הפסטיבל 'ג'אז בים האדום' הראשון התקיים באילת בסוף קיץ של שנת 1987, ומתקיים מאז ברציפות זה 26 שנה.<sup>225</sup> אירוע זה הפך לפסטיבל הג'אז הייצוגי של ישראל והוא מכונה בצדק 'פסטיבל הג'אז הבין-לאומי, אילת, ישראל'. שמו של הפסטיבל הולך לפניו והוא מוערך מאוד בעולם כפסטיבל מקצועי בזכות רמתו האמנותית וההפקתית הבלתי מתפשרת, וממוקם בין עשרת הפסטיבלים החשובים והמוכרים בעולם כיום, ומוזיקאים ששים לקחת בו חלק. זהו הפסטיבל היחיד בארץ המוקדש כולו במשך ארבעה ימים למוזיקת הג'אז, ומארח בקביעות בכל פסטיבל עשרות אמנים מצמרת הג'אז העולמי לצד אמנים מקומיים. הניהול האמנותי של הפסטיבל במשך 22 שנה מאז כינונו הופקד בידי דני גוטפריד. בריאיון עם גוטפריד בשנת 2008 לקראת הפסטיבל ה-22, האחרון שניהל,<sup>226</sup> הוא ביטא את הקו המנחה שהוביל בניהול האמנותי של הפסטיבל:

אין לו [לפסטיבל] אפיון ז'אנריסטי, כי הוא לא מתמחה. זה לא פסטיבל ג'אז-רוק, או פסטיבל ג'אז מסורתי. זה פסטיבל שכולל גם סלסה, גם מוסיקת עולם, גם ג'אז של שנות ה-20 וגם כמובן אמצע הדרך, בי-בופ, פיוז'ן וביג-בנדס. מלכתחילה רציתי פסטיבל שיחזיק מעמד, והבנתי שמוכרחים לעשות אותו אקלקטי [...] הקהל הקבוע שיש בישראל לג'אז מגיע מקסימום ל-1,000 איש... אז אם הפסטיבל חפץ חיים, הוא חייב לכוון לקהל רחב ככל האפשר. המטרה שלי ב-1987 היתה לתת לאנשים שבכלל לא התעניינו בג'אז סיבה טובה להגיע לאילת [...] מהשנה הראשונה הצבתי תנאי שאני בונה את התוכנית באופן שווה בין להקות ישראליות ולהקות זרות. ראיתי חשיבות אדירה בבניית במה לאמנים המקומיים, לזנק אל קריירה בינלאומית. אם אתה מופיע בבמה אחת לצד צ'רלס לוי, אתה יכול להכניס את זה לרזומה שלך. שמרתי על זה כל השנים. השנה יש 11 להקות ישראליות ו-13 זרות. מההתחלה דאגתי שאם מביאים אמנים ענקיים, שתהיינה כיתות-אמן [...] עשינו כיתות-אמן אחר-הצהריים במשך הפסטיבל, תמורת עלות של כיסוי הוצאות. לשמחתי, היתה לזה היענות גדולה.<sup>227</sup>

המעין בתכניות הפסטיבל לאורך שנותיו נחשף לאפיונו הרבגוני ולמבחר הרב-סגנוני שהוא מציע. למוזיקאים המקומיים מעניק הפסטיבל מלבד החשיפה לקהל גם מקור מפגש עם האמנים הזרים ליצירת קשרים עתידיים. נוסף על כך כיתות האמן שמעבירים כמה אמנים זרים בכל פסטיבל נותנות למתעניינים, בהם תלמידים ואף מוזיקאים מקצועיים, הזדמנות להיפגש עם האמן מקרוב וללמוד ממנו.

225 נכון לשנת 2012.

226 אחריי קיבל את ניהול הפסטיבל הבסיסט אבישי כהן, והסקסופוניסט אלי דג'יברי ניהל את הפסטיבל ה-26.

227 בועז כהן, 'במבט לאחור: דני גוטפריד נפרד מהפסטיבל', כל הג'אז: מגזין פסטיבל הג'אז הבינלאומי אילת, גלובס, המחלקה המסחרית, [תל אביב] 2008, עמ' 6-7.

### תכנית 'קול הג'אז הזה'

בשנת 1987 יצאה לדרכה תכנית הרדיו של גלי צה"ל, 'קול הג'אז הזה', בניהולו ובהגשתו של דני קרפל. אמנם כבר כמה שנים קודם לכן שידר קרפל תכנית שבועית קצרה שיוחדה לג'אז, אך משנת 1987 תוגברו שעות שידורי הג'אז השבועיות של קרפל באופן משמעותי והתכנית שודרה כתכנית יומית. מטרתו המוצהרת בשידורים אלה היתה להמריץ את היצירה המקומית ולקדם את היצירה המקורית בארץ דרך חשיפת המוזיקה ככל הניתן. כשהתכנית היומית החלה נחשפה בה, בין השאר, להקת זוויות, ובעקבות כך הוחתמה בידי אדם ברוך להוצאת אלבום בחברת Jazzis. מצד אחד התכנית מחברת את המאזין למתרחש ברחבי העולם בשטח הג'אז, ומצד שני מעדכנת אותו בנעשה בתחום בארץ בפעילות המוזיקאים ועל אירועים ומופעים. 'קול הג'אז הזה' משודרת עד עצם היום הזה,<sup>228</sup> ומתמידה בדבקות, לצד תכניות על אמני ג'אז ועל אירועי ג'אז מרחבי העולם, להקדיש זמן שידור רב לג'אז המקומי, ואף לייחד סדרות של תכניות לנושא זה. לעתים קרובות מארח קרפל בתכניתו בשידור חי מוזיקאים תוך שהוא משלב השמעת המוזיקה שלהם ושיחה עמם על יצירתם, ובה בעת לכל מוזיקאי מועברת התחושה שהוא מוערך ורצוי.<sup>229</sup> קרוב לוודאי שאין אמן ג'אז ישראלי שלא קיבל תשומת לב ב'קול הג'אז הזה'. ללא ספק, התכנית חשובה בקידום הג'אז בישראל. תרומה נכבדה נוספת תורמת המגישה הוותיקה של תכניות הרדיו לאה ליאור. בתכניות הג'אז השבועיות שלה מזה שנים,<sup>230</sup> חושפת ליאור אף היא את המאזין לפן ההיסטורי של הג'אז ולנעשה בארץ ובעולם בתחום ומשלבת אירוח חי של נגנים.

### אל שנות האלפיים

יחסית לפריחת המועדונים שבהם ניגנו ג'אז במחצית השנייה של שנות השמונים, בשנות התשעים קמלו ודעכו המועדונים באופן ניכר, ויש הטוענים שהפעילות הממוסדת של פסטיבלי הג'אז היא שהיכתה אותם מכת מוות. מצד שני, התפתחויות סוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים שתוארו לעיל הצטברו לכדי היווצרות מצע פורה ותשתית מבוססת היטב לצמיחתם של נגנים צעירים בעלי יכולת השתלבות בסצנת הג'אז המקומית ואף הבין-לאומית. תהליכים ואירועים נוספים שפקדו בזה אחר זה חיזקו תשתית זו כל העת. בשנת 1991 נפתחו לראשונה בארץ לימודי ג'אז ממוסדים ומאורגנים לתלמידי תיכון עם כינונה של מגמת ג'אז כמסלול נפרד ממגמת המוזיקה הקלאסית הוותיקה, בבית הספר התיכון הארצי לאמנויות 'תלמה ילין'.<sup>231</sup> המגמה ב'תלמה ילין' שימשה דגם ללימודי ג'אז במגמות מוזיקה תיכוניות נוספות שנפתחו והתבססו במהלך שנות התשעים והאלפיים, כמו במגמת המוזיקה בתיכון 'אלון' ברמת השרון, וצברה מוניטין כמרכזת וכמכשירה נתח נכבד מהדור הצעיר של נגני הג'אז בישראל עד לרמה מרשימה. מספר לא מבוטל מבוגריה קנו לעצמם שם בסצנת הג'אז הישראלית ואף הבין-לאומית.

228 נכון לשנת 2012.

229 אני יכולה להעיד על כמה פעמים שבהם התארחתי במתכונת זו אצל קרפל בתכניתו.

230 כיום משודרת תכניתה השבועית של ליאור בקול המוזיקה.

231 המגמה הוקמה בידי עופר ברייר וואלי בנאקוט, שהחלו כבר שנתיים קודם במתן סדנאות ג'אז לתלמידים בתיכון זה מחוץ לשעות הלימודים. משנת 1994 מנהל את המגמה הטרומבוביסט יוסי רגב.

כמו כן, מופעי ג'אז ממוסדים ביססו את קיומם. להלן המרכזיים שבהם: 'פסטיבל ג'אז, סרטים ווידאוטייפ', המתקיים משנת 1990 כאירוע שנתי מרכזי בסוף עונת החורף בסינמטק של תל אביב. הפסטיבל, ששמו נשתנה ל'פסטיבל ג'אז, בלוז ווידאוטייפ', וכיום 'פסטיבל ג'אז תל אביב', נמשך שלושה ימים, ובדומה ל'פסטיבל ג'אז בים האדום', אם כי בקנה מידה מצומצם יותר, מארח הרכבי ג'אז ישראליים ובין-לאומיים. נוסף על אלה, הסדרות 'ג'אז חם' של מוזיאון תל אביב לאמנות ו'ג'אז במשכן' של המשכן לאמנויות הבמה בתל אביב מתקיימות משנת 1992 ו-1997, בהתאמה. לימודי הג'אז קיבלו עוד תמריץ כשהוקמה המחלקה לג'אז בקונסרבטוריון למוזיקה תל אביב (שטריקר) בשנת 2002 בידי המוזיקאי והפדגוג עמית גולן, שנמנה גם עם סגל המורים במגמת הג'אז בבית הספר 'תלמה ילין' עד לפטירתו בטרם עת בסוף שנת 2010.<sup>232</sup> פסטיבל ג'אז בנמל קיסריה המתקיים בתחילת הקיץ יצא לדרכו בשנת 2005; מרכז הכובד שלו הוא ג'אז מסורתי וקלאסי בסגנונות הדיקסילנד (Dixieland) והסווינג. תפנית חיובית בתמיכה הציבורית הממלכתית בג'אז חלה בשנת 2005, כשהחל משרד התרבות, נוסף על מפעלו המבורך במתן פרס ראש הממשלה למלחינים בתחום המוזיקה האמנותית הקלאסית, להעניק את פרס ראש הממשלה גם למלחינים בתחום הג'אז.<sup>233</sup> בשנת 2000 נוסד ה'לייבל' Earsay's Jazz, במטרה להקים בית לג'אז החופשי הישראלי.<sup>234</sup> ובשנת 2006 נוסד 'לייבל' ישראלי חדש, Jazz 972, שקם במטרה להוציא לאור אלבומי ג'אז מקומיים ולהפיצם בחו"ל, כאחת ההתמחויות של חברת התקליטים עננה.<sup>235</sup>

במבט לאחור, ברור שהתנאים והאמצעים להתפתחות ולקידום שעמדו לרשותם של הדורות הראשונים של נגני הג'אז בארץ בשנות החמישים, השישים והשבעים היו דלים בהשוואה לאלה הזמינים בארץ כיום, עם כינון של תשתיות לימודיות ועם החשיפה והנגישות להיצע בלתי נדלה של הקלטות ולמספר נכבד של מופעים איכותיים. כמו כן תהליכים חיוביים התחוללו במרוצת השנים בעלייה במודעות הקהל וביחסו לג'אז. אולם ראוי להציג נקודות מבט נוספות להשתלשלות המהלכים. במאמרו מ-1993, המתמקד בפן הסוציו-פוליטי-ציבורי בהקשר הג'אזי השורר בארץ, מתבונן דני קרפל על התנופה בפעילות בשנות השמונים באופן אמביוולנטי.<sup>236</sup> להלן יצוטטו חלקים נרחבים מן המאמר עקב הרלוונטיות שלהם ובשל צדדים נוספים של התמונה המתגלים דרכם:

לאורך התפתחותו, התנהג הג'אז הישראלי בהקבלה ברורה לכמות הביקורים של אמני ג'אז מחו"ל. החשיפה לעושים במלאכה בעולם, להווייה הג'אזית שאותה הכירו כאן רק מתקליטים או במקרה הטוב ממסך הקולנוע, עשתה יותר מכל דבר אחר לצמיחה המהירה בשנות ה-80 המוקדמות עד כדי פעילות אינטנסיבית בשלהי שנות ה-80.

232 עמית גולן ז"ל נפטר בגיל 46. הקורא מופנה למאמר עליו המסכם את חשיבותו העצומה ואת מיקומו המרכזי בתחום הוראת הג'אז בקרב הדור הצעיר בארץ ב-15 השנים האחרונות: בן שלו, 'האנטי-אינדיבידואליסט האחרון', *הארץ*, גלריה, 8.12.2010, עמ' 3.

233 בין זוכי הפרסים היו אבי לייבוויץ', אבי אדריאן, אלברט גר, דניאל זמיר ואילן סאלם.

234 בן שלו, 'חופשי זה כמעט לבד', *הארץ*, גלריה, 5.5.2010, עמ' 11.

235 לפרטים ראו בן שלו, 'לג'ז חייגו 972', *הארץ*, גלריה, 8.8.2006.

236 קרפל (לעיל הערה 7).

'בר ברים' כבית לג'אז וכל אותן שנים, שבהן נערכו עשרות רבות של מופעים ומפגשי נגינה (ג'ם סשנס) מעוררים אצל רבים געגועים לדבר שאיננו עוד. מאז 'בר ברים' לא ניתן לדבר על מקום שיהווה בית לג'אז [...] נכון - היו 'שמים' ו'שבלול' ו'בלו נוט' ובית לסין ו'בייבלוס', אך צירוף של נתונים כמו אי-חשיפה מספקת לאמני הג'אז הצעירים ולהרכבים חדשים, שניסו לפרוץ כיווני יצירה חדשים, מגמות צנטרליסטיות ופוליטיזציה של הג'אז הישראלי וכן 'מחירים' של נגני הג'אז על פי מחירון איגוד הנגנים יצרו קשיים אצל בעלי המקומות שסיפקו לנגנים מקומות להופיע [...]

הרעה החולה בזירת הג'אז הישראלי היא, שהכל בנוי לקראת פסטיבלים. העבודה השוטפת, האינטראקציה המתמשכת בין הנגנים, העבודה על העתיד - יצירה מקורית, לימוד מתוך עבודה בצוותא, יזימת מפגשים ובכלל, התארגנות של אמני הג'אז למען עתיד הג'אז - כל אלה נותרים בגדר מילים יפות ונוף אידיאלי. ג'אז, סרטים ווידאוטייפ' בסינמטק של תל-אביב וג'אז בים האדום' בנמל אילת היו למסגרות היחידות, בהן ניתן ביטוי לזימה מקורית, לתכנית מוסיקלית שהושקעו בה מחשבה יצירתית ורצון לחדש. מופעים כמו אלה של דורי בן זאב, עמוס עבר הדני, תובל פטר, אחינועם ניני וגיל דור, יוסי לוי ואילן סאלם, פטר ורטהיימר, הרולד רובין, ממלו, אלי מגן ואלונה קרן<sup>237</sup> הם אחדים מהמופעים שבהם יש ניצוץ של מקוריות, יוזמה ותעוזה. אך העובדה היא שמרבית המופעים האלה אינם חוזרים על עצמם. לא משנה כרגע אם הסיבה לכך היא כלכלית או מנטלית. הסימפטום הוא תכנון לטווח הקצר, אווירה פסימית, יחסים עכורים בתוך קהיליית הג'אז, תכנון לקראת סיפוק מידיי וחד פעמי.

המציאות הכלכלית הקשה יוצרת אצל הנגנים סדרי עדיפות קיומיים. הכסף הקל קורץ, והעשייה לגיבוש הרכבים, שדורשת חזרות, מופעי הרצה ותרומה יצירתית ברמה של כתיבת חומר ועיבודים מקוריים, כל אלה נעשים משניים [...]

מאמצע שנות ה-80 הורגשה פעילות. נראה היה שקורים דברים. העיתונות הכתובה בישרה על מופעים עתידיים בכל מועדון, אולם ופאב-מסעדה. הרדיו שידר למעלה מעשר שעות שבועיות של ג'אז. קמה חברה תקליטים ששמה לה למטרה להפיק אך ורק תקליטי ג'אז 'Jazzis' בחיפה, בהנהלתו של אדם ברוך, אשר עד היום הפיקה למעלה מ-15 תקליטים. היו הפקות נוספות לתקליטי ג'אז, שיצאו לשוק, והפקות רבות לא פחות, שיועדו לשיווק בחו"ל ונגנזו מחוסר עניין או מחוסר רצון של אמנים ישראלים לחלק את זמנם בין חיים כאן לבין מסעות לקידום הקריירה שלהם בחו"ל. יש אמנים שלא חיכו לישועה. הם הרגישו שמיצו את מה שניתן היה לעשות כאן ועזבו לטובת ניו-יורק ('אסטה', מורדי פרבר) או פריז (יגאל פוני).

יש גם נגנים, שהקדישו שנים של לימודים בחו"ל והחליטו שזה מקומם - עופר ואיריס פורטוגלי, חגית גולדברג, יוסי לוי ואילן סאלם, איתן איצקוביץ' ועוד רבים. אלה, כדוגמה, בחרו לחלק את זמנם בין עבודה בהפקות מקצועיות לבין עיסוק בהוראה

237 אלונה קרן הוא שם נעורי. הופעתי עם הרכב בראשותי בביצוע מוזיקה מקורית מפרי עטי ב'פסטיבל ג'אז, סרטים ווידאוטייפ' הראשון בשנת 1990 ובשנת 2000, בערב הוקרה לאבי, 'צבי קרן - המורה ותלמידיו'.

ובחינוך - שהם דווקא ההיבט החיובי, שמתלווה לתמונה הכללית העגומה של הג'אז הישראלי, נכון לסוף 1993.

אם יש סימנים לכך שעתיד קיומו של הג'אז מובטח, הרי אלה המגמות ללימוד ג'אז במוסדות החינוך השונים. גם באקדמיה למוסיקה בירושלים וגם באקדמיה בתל-אביב התקיימו לימודי ג'אז בעבר ומתקיימים בהן גם כיום, גם אם רק ברמה המוסיקולוגית או היסטוריוגרפית. לאקדמיה בירושלים תזמורת מעולה המורכבת מכישרונות מלהיבים. בחוג למוסיקולוגיה באוניברסיטת 'בר-אילן' מלמדים היסטוריה של הג'אז,<sup>238</sup> אך החידוש המשמעותי ביותר בשדה החינוך בג'אז בישראל הוא הקמתו של ביה"ס לג'אז ולמוסיקה בת-זמננו - 'רימון' ברמת השרון וכן מגמות ללימודי ג'אז בביה"ס 'אלון' ברמת השרון ובביה"ס לאמנויות 'תלמה ילין' בגבעתיים. זו העתודה. די בכך שחמישה אחוזים מהמסיימים לימודיהם במסגרות אלה בכל מחזור יפנו לג'אז כעיסוק מקצועי ומרכזי, וניתן יהיה לומר שיש עתיד לג'אז ישראלי מקורי, מעוגן בתרבות ובאתניקה הישראלית והיהודית.

כינונה של ועדת מוסיקה קלה (והג'אז בכללה) במסגרת המועצה לתרבות ולאמנות שליד משרד החינוך, היא נקודת אור בנוף הצחיח של תמיכה ציבורית ברמה הממלכתית, בטיפוח ועידוד יצירה מקורית בג'אז [...]

ג'אז בים האדום, המתקיים כאן בפעם השביעית ובהצלחה יציבה, חשוב מאוד לתעשיית התיירות באילת במיוחד בשבוע האחרון של אוגוסט, אך ברמת האידאל של חיי תרבות, הבאתו של הג'אז, שהוא לדעת רבים המוסיקה הקלאסית של המאה ה-20, אל בין המכולות החלודות במרחבי הרציפים הלוהטים של נמל אילת, הוא הישג כמעט אוטופי. זהו מאחז תקווה של אמני הג'אז בישראל. הם המהווים את שלד התכנית האמנותית של הפסטיבל, אך חשיבותם בהשוואת השכר שהם מקבלים על הופעותיהם משנית. העדר האלטרנטיבות והמדיניות האמנותית הקשוחה והסגורה בפני פרויקטים חדשניים לא מאפשרת מגוון רחב מספיק של מופעים מוסיקליים ובודאי לא די בפנים חדשות...

לסיום, יש למנוע את קיומו של הג'אז הישראלי מפסטיבל לפסטיבל. עדיין נדרשת רוח חלוצית [...] עדיין חשוב למצוא כל דרך אפשרית כדי ליצור מקומות חדשים להופעות. ובשטח החינוך - יש לפתח, להעמיק ולהסיר את החרם הבוטה של התקשורת הכתובה על הג'אז ברמה השוטפת. מעט אהבת אדם לא תזיק לעוסקים בתחום הזה, אם יואילו להתאחד וליצור עניין מוגבר אצל הציבור במוסיקה הזו, שאחרי הכל היא אהבתם הגדולה.

להלן דברי קרפל על אפינון המצב הייחודי של הג'אז בארץ. ברקע הדברים יש לזכור שאף פעם

238 אני מלמדת את הקורסים הללו, הכוללים גם סדנה לביצוע ג'אז. בשנת 2001 קיבלתי תואר שלישי במוזיקה מהמחלקה למוזיקה בבר-אילן, עם התמחות בג'אז. היה זה הדוקטורט הראשון שניתן בארץ בתחום הג'אז. בשנת 2008 קיבל ארנון פלטי אף הוא תואר שלישי במוזיקה מאוניברסיטת בר-אילן עם התמחות בג'אז.

לא היה בארץ מועדון שהקדיש כל לילה לנגינת ג'אז, כפי שמתקיימים מועדוני ג'אז בחו"ל. קרפל אומר:

השאלה הגדולה היא אם באמת יש כאן זירת ג'אז וחיי ג'אז. האם הרגלי הצריכה והבילוי הם תנאי שטח נכונים להיווצרות ג'אז? האם יש להשוות אותנו לניו יורק או לפריז? האם אנו מוכנים לג'אז מבחינת סדרי עדיפויות תרבותיים ופנאי, כשאחד הדברים הבעייתיים שג'אז יוצר היא העובדה שצריך סובלנות וחופש שהג'אז מציע? האם מבחינה מנטלית אנו יודעים להקשיב לג'אז? האם תרבות ההקשבה ותרבות התקשורת מתאימים לתנאים שיוצרים ג'אז? ההשלכה הקשה ביותר של המצב היא שכל הסימנים בשטח הם שהתחום עתיד להתפתח - ישנם תלמידים וסטודנטים רבים ב'תלמה ילין', ב'רימון' ובאקדמיה, אבל השאלה היא לקראת מה הם לומדים. השטח לא מוכן לקלוט אותם.<sup>239</sup>

### סמנים חיוביים: שגרירי הג'אז הישראלי, 'עידן הצירופים' ולקראת ג'אז ישראלי'

בתכניות לימודי הג'אז במוסדות שונים מקובל לבסס תחילה את יסודות נגינת הג'אז של הלומד בתרגול השם דגש על סגנון הביבופ ועל הפנמה של תחושת סווינג איתנה. לאחר מכן יכול כל אחד להסתעף למחוזות שונים בעקבות נטיות לבן. מתחילת שנות התשעים ואילך מסתמנות הכמיהה והנטייה בקרב דור הביניים, ויותר מכך בקרב הדור הצעיר של מוזיקאי הג'אז הישראליים, להשתחרר מהתבניות של שפת הג'אז שנרקמו אצלם במשך השנים, לפחות מחלקן, ולנסות ליצור משהו שונה ואישי יותר בתחומי ההלחנה והאלתור כאחד. פלג לא מבוטל מהם מצא את התשובה ביציקת תוכן מוזיקלי חוץ-ג'אזי, ובדרך כלל חוץ-מערבי, אל תוך מדיום הג'אז, תוך הישענות על מידות שונות של מאפייניו הטיפוסיים, עד כדי שאיפה למיזוג הסגנונות. לצד הנטייה לפתוח את גבולות הג'אז המוכרים ולהתמזג עם עולמות מוזיקליים אחרים, בתקופה זו זירת הג'אז הישראלית עדיין שופעת במוזיקאים שנגינתם לרוב מכוונת למסורות הג'אז ה'טהור' על כל גווניו, המעדיפים לצלול אל מעמקי ז'אנר מוכר בג'אז במטרה להשתפר ולהתמקצע בו. גם כאן, וכתכונה אוניברסלית מהותית בג'אז, טמון הרצון למצוא ביטוי אישי, לחדש ואף למתוח גבולות, אך בכיוונים הג'אזיים המסורתיים יותר. ראוי לציין כמה מהנגנים המובילים מנגני דור הביניים של הג'אז בישראל,<sup>240</sup> העוסקים גם בהוראת ג'אז במוסדות התיכונים והאקדמיים: הסקסופוניסט אלברט בגר הוא אחד המייצגים הבולטים של זרם הג'אז החופשי, העוסק בו כבר כ-20 שנה.<sup>241</sup> אחדים מן המוזיקאים עוסקים בדרך כלל בג'אז המסתעף מה-Hard Bop, אשר המסגרות ההרמוניות והקצביות שלו מוגדרות יותר מאלה המקובלות בג'אז החופשי: הסקסופוניסטים אלי בנאקוט, ארז ברנוי ויובל כהן, והמתופף שי זלמן.

239 בריאיון שערכתי עמו בשנת 1995.

240 מוזיקאים נוספים הוזכרו בהקשרים שונים במהלך המאמר. למידע על הסצנה הירושלמית, נכון לתחילת שנת 2007, ראו: בן שלו, 'משנים את הנפש', הארץ, גלריה, 22.1.2007.

241 הנטייה למקם ולשייך את בגר לתחומי הז'אנר המובחן של הג'אז החופשי אינה עולה בקנה אחד עם תפיסתו של בגר עצמו. לדעתו המושג 'ג'אז חופשי' שייך לשנות השישים ואינו רלוונטי לימינו. מבחינתו הוא עוסק במוזיקה רבת-תחומית תחת השפעות רבות.

במקביל לאיזון העדין המתקיים בין 'שומרי הגחלת' לבין 'המזגים' בולטת העובדה כי מבחינה מספרית מאזן הכוחות שנרקם בשני העשורים האחרונים בקרב נגנים בעלי הישגים אמנותיים מרשימים בכלי הנגינה השונים פועל בראש ובראשונה לטובת סקסופוניסטים ואחרים גיטריסטים. באשר לכלי הנשיפה, אל מול התעצמות הסקסופוניסטים המעולים מזדקר מיעוט החצוצרנים המצטיינים שצמחו בארץ בתקופה זו, ועם זאת חלה דווקא התרבות בשכבת הטורמבוניסטים המשובחים. יחסית לקומץ הבסיסטים שהתמקצעו בג'אז בישראל משנות החמישים ועד לשנות התשעים עלתה כמותם של נגני הבס - כמובן בגיטרה בס, ובמיוחד של הוורטואוזים בקונטרבס. כך גם בקרב המתופפים. מאזני כוחות אלה נטולים הקשר תיוגי לסגנון זה או אחר, ומכלול הנגנים בכלי הנגינה השונים חובקים את שלל הקשת הסגנונית. בן שלו כתב על כך:

הג'אז הישראלי נהפך בשנים האחרונות למעצמת סקסופון בזעיר אנפין. מספר הסקסופוניסטים שיצאו ויוצאים מתוך הג'אז המקומי, המגוון שקיים בתוך החבורה הזאת והרמה האמנותית שאלה הגיעו הסקסופוניסטים הישראלים הבולטים - מעוררים התפעלות של ממש [...] הג'אז הישראלי עשה צעד ענק קדימה בשני העשורים האחרונים, והקפיצה הזאת ניכרת כמעט בכל הכלים בעלי האוריינטציה הג'אזית, לא רק בסקסופון.<sup>242</sup>

כסמנים חיוביים המספקים תמיכה לנגני הג'אז ומקום ביטוי עבורם בעשור האחרון, ראוי להזכיר את המועדונים 'לבונטין 7' ו'שבלול' בתל אביב ואת 'הצוללת הצהובה' בירושלים, הפותחים את שעריהם בפני המבחר ההטרוגני של הנגנים הצעירים והוותיקים ומקיימים פעילות ג'אז קבועה.

#### שגרירי הג'אז הישראלי

הסקסופוניסט אלי דג'ברי, הקונטרבסיסט אבישי כהן, החצוצרן אבישי כהן, אחותו, הסקסופוניסטית-קלרניתנית ענת כהן, הקונטרבסיסט עומר אביטל, הטורמבוניסט אבי לייבוויץ', והסקסופוניסט דניאל זמיר הם מהשמות הבולטים של אמני ג'אז שקיבלו את הבסיס בחינוכם המוזיקלי בארץ, חלקם בתיכון 'תלמה ילין' ובבית הספר 'רימון', והשלימו אותו בארצות הברית, פיתחו קריירה מרשימה החל במחצית השנייה של שנות התשעים וקנו לעצמם שם בסצנת הג'אז הישראלית והבין-לאומית, בעיקר הניו-יורקית, עד כדי נגינה ממושכת עם צמרת נגני הג'אז בעולם, כגון אלי דג'ברי עם הרבי הנקוק (Herbie Hancock) ואבישי כהן הבסיסט עם צ'יק קוריאה. הקריירה המצליחה שלהם עומדת להם מצד אחד כפועל יוצא של מצוינותם כנגנים וכמלחינים בשטח הג'אז, ומצד שני כתוצאה מנחישותם להתמיד באמירה המוזיקלית המקורית שלהם. הם הראו שלישראלים יש מה להציע לעולם הג'אז. יתרה מזאת, דבקים בדרכם הם פתחו את הדלת לעשרות נגנים ישראלים צעירים אחרים, לדוגמה הגיטריסטים גלעד הקסלמן ויותם זילברשטיין והפסנתרן עומר קליין, בכך שיצרו אצלם תמריץ ונסכו בהם ביטחון שיאפשרו להם לממש את עצמם במרכז הלב הפועם של הג'אז, ניו יורק. מסיבה זו כותב בן שלו על נסיעתם של עומר אביטל, של הבסיסט אבישי כהן ושל אבי לייבוויץ' לניו יורק בשנת 1992: 'בדיעבד, לא יהיה מוגזם לקבוע שהנסיעה המשולשת היתה אירוע מכונן

242 בן שלו, 'מעצמת סקסופוניסטים כחול לבן', הארץ, גלריה, 20.7.2011. במאמר יש פירוט נוסף בנושא מאזן הכוחות בין נגני כלי הנגינה השונים ושמות הנגנים הבולטים בהם.

בתולדות הג'ז הישראלי - היום שבו נטמנו הזרעים הראשונים לפריחה היחסית שהוא חווה בשנים האחרונות.<sup>243</sup>

### 'עידן הצירופים' ולקראת ג'אז ישראלי

עם חלוף הזמן, וככל שמתארכת שהייתם בחו"ל, מתהדק הקשר של רוב האמנים הללו דווקא עם הישראליות ועם השורשים שלהם, הלוכשים צורות שונות במוזיקה של כל אחד מהם, ובזאת ייחודם. מוזיקה מהסביבה הביתית שבה גדלו, שירי קלאסיקה ישראלית, לחנים ממסורת עדות ישראל, אתניות מזרחית על הסתעפויותיה הרבגוניות, מזג ים תיכוני (ממדינות ערב), צפון אפריקני ובלקני - כל אלה משמשים חומרי גלם לצירופים מעניינים ומרתקים עם מאפיינים שונים של הג'אז האמריקני, יחד עם ההשפעות הרבות שספג הוא עצמו בכל שנות קיומו. הפוטנציאל שטמון בכורי ההיתוך, זה הישראלי מקומי, וזה הג'אזי, הנשזרים זה בזה, הוא עצום. ייתכן שבכך מסתמנת מגמה ההולכת ומתגבשת לקראת לידתו של סגנון שאפשר יהיה לכנותו 'ג'אז ישראלי' או 'ג'אז מזרח-תיכוני-ישראלי' שיהיה בעל מאפיינים מובהקים, כשם שאפשר לזהות ג'אז לטיני או בלוז קלאסי. לשם כך השזירה והמיזוג צריכים להגיע לרמת הטמעה אורגנית ולא אנוסה לתוך תבניות הג'אז, כך שזהו תהליך ממושך ועדיין בהתהוות. דוגמאות בכיוון זה הן אחדות מתרומותיו של עומר אביטל להרכב המצליח *Third World Love*,<sup>244</sup> שבו חברים גם החצוצרן אבישי כהן, הפסנתרן יונתן אבישי והמתופף דניאל פרידמן, שמתבטאות במיזוג של מוזיקה אנדלוסית מנוגנת בעוד עם ג'אז;<sup>245</sup> כמו כן ניכרות השפעות ים תיכוניות באלבומו הראשון של הבסיסט אבישי כהן משנת 1998, *אדמה*, וכמה אלבומים מאוחרים יותר שבהם הוא שר בעברית וכולל גרסאות משלו לפיוטים יהודיים מסורתיים; ואלבומים של דניאל זמיר עם עיבודיו המקוריים ללחנים ישראלים ויהודיים 'חסדיים' מסורתיים.

אם בתחילת שנות השבעים ההרכב *סדנת הג'אז* בלט בארץ כתופעה יוצאת דופן במיזוג אפיונים מוכרים מהג'אז עם לחנים ממגוון מסורות מקומיות, הרי שמשנות התשעים ואילך הולכת ותופסת תופעת ה'צירופים' עם הג'אז, ובפרט צירופים שאפשר להכניסם תחת הקטגוריה הרחבה של צירופים ממקורות 'ישראליים', מקום מרכזי בסצנת הג'אז הישראלית בארץ ובחו"ל. שותפים דומיננטיים לתופעה הם כמה מוזיקאים שחזרו לארץ לאחר תקופה ממושכת בחו"ל, דוגמת עומר אביטל, הבסיסט אבישי כהן ודניאל זמיר, כשנגינתם של הפסנתרנים שי מאסטר וועומרי מור לצדם של שני האחרונים, בהתאמה, בולטת באמירתה המקורית. לתופעה שותפים גם מוזיקאים המחלקים את זמנם בין ישראל לחו"ל, כמו הפסנתרן עומר קליין והאחים כהן. בהקשר זה ראוי לציין אמנים שישראל היא מקום משכנם הקבוע, כדוגמת החלילן אילן סאלם, בפרט באלבומו האחרון שהוקלט בשנת 2010,<sup>246</sup> וכדוגמת נגן הגיטרה והעוד עמוס הופמן,

243 בן שלו, 'ג'זיסט במובן הרחב', אתר הארץ, גלריה, 18.6.2011.

244 מידע על הלהקה מצוי באתר האינטרנט Mooma - המוזיקה של ישראל.

245 בשנות לימודיו באקדמיה למוזיקה, צלל אביטל לעומקה של המוזיקה הערבית והאנדלוסית וללימודי נגינה בעוד.

246 האלבום טרם יצא לאור. סאלם הוא זוכה פרס ראש הממשלה למלחינים בתחום הג'אז לשנת 2011, בפרט בזכות הזהות המוזיקלית הישראלית שהוא מיטיב להביע במוזיקה שהוא יוצר.

המתבל את הג'אז במוזיקה ערבית, אף הוא באלבומו האחרון מאותה שנה, *Carving*.<sup>247</sup> עובדה מעניינת היא שסאלם והופמן לוקחים חלק זה באלבומו של זה. עוד דוגמה הוא הפסנתרן אבי אדריאן, שהעלה מסוף שנות התשעים כמה מופעים, ובהם שירי לדינו בנוסח ג'אזי, עיבודי ג'אז ללחני תפילות יהודיות, ומקורות ומקורי, מופע שבו אוסף ניגונים יהודיים ופיוטים מהמקורות בשילוב מבחר שירים ישראלים, וחומר מקורי אתני מודרני של אדריאן. בני הזוג פורטוגלי נכללים אף הם בקבוצה זו. החשיבות שמייחסים איריס ועופר פורטוגלי ליצירת ז'אנר מקומי של ג'אז בצליל ובתמליל,<sup>248</sup> מוצאת ביטוי במבחר האקלקטי שמבצע מאמצע שנות התשעים הרכב הגוספל-ג'אז הייחודי וכובש הקהל שהקימו.<sup>249</sup> במופעם **אדון הסליחות**,<sup>250</sup> חוברת רוח הגוספל והג'אז אל פיוטים וזמירות בית הכנסת. עוד קיים הרכב שנוסד לפני שנים מספר, **מקורות יודעי דבר**, בהנהגתו של המתופף והמלחין גיל לדין. פרויקט זה עוסק בציטוטים ובתכנים מהמקורות היהודיים - תנ"ך ותפילות בית הכנסת - עם לחנים מקוריים מפרי עטו ובעיבודו של לדין, ואלתורים ג'אזיים עליהם.

אנו מצויים במהלכו, אולי רק באיבו, של 'עידן הציירופים' ההולך ומתעצם כמקור בלתי נדלה להתפתחות מקורית ואישית. הפנייה של האמנים לישראליות, כל אחד בדרכו הייחודית, נטועה, ברוב המקרים, בשורשי הג'אז ויונקת מרבדיה המסורתיים של שפה זו, ועם זאת שופעת השפעות רעננות ועכשוויות. הציירופים השונים בין ההיבטים הג'אזיים הקוסמופוליטיים לבין אלה האותנטיים המקומיים יוצרים מארגים חדשים ומרתקים החושפים נדבכים חבויים בניסיון לפיצוח הקוד הגנטי הנכסף של הזהות המוזיקלית הישראלית.

247 יצא בחברת התקליטים שהקים הבסיסט אבישי כהן, Razdaz. הופמן אף הקליט עם כהן ולאחרונה יצא אתו לסיור הופעות עולמי.

248 קרפל (לעיל הערה 7).

249 בן שלו, 'גדול זה שמח', אתר הארץ, גלריה, 8.3.2004.

250 המופע 'רץ' בשנים 2011 ו-2012.