

ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ ДЖАЗА

Под редакцией *К. В. МОШКОВА*

В двух томах
Том 1

Издание второе, исправленное и дополненное



ББК 85.318

В 27

В 27 Великие люди джаза. В 2-х т. Т. 1 / Под ред. К. В. Мошкова. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. — 672 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1403-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-072-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В новом двухтомном издании популярного сборника джазовых биографий и интервью представлены материалы о 145 джазовых музыкантах из США и Европы самых разных периодов джазовой истории — от эры первого расцвета джаза в 1920-е гг. до наших дней. У многих история жизни и творчества охватывает сразу несколько эпох, что позволяет читателю еще лучше представить себе историческую перспективу истории джаза.

Критерий, по которому был составлен список этих музыкантов, только один: материалы о них ранее выходили в российском джазовом журнале «Джаз.Ру».

Двухтомник будет интересен всем, кто любит джаз и интересуется его историей.

В 27 Great people in jazz. Two-volume. Volume 1 / Under the editorship of K. V. Moshkov. 2nd edition, revised and expanded. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2012. — 672 pages: illustrated. — (The world of culture, history and philosophy).

In the new two-volume edition of the popular collection of jazz biographies and interviews there are materials about 145 musicians from the USA and Europe, who worked in different periods of jazz history, from the golden age of jazz in 1920-s till latter days. The life story of many of them covers several jazz epochs, that lets a reader imagine the historical perspective of the jazz history even better.

There was the only criterion for making the list of the musicians: the materials about them were earlier published in Russian jazz magazine “Jazz.ru”.

The two-volume book is going to be interesting for all the people, who love jazz and are interested in its history.

ББК 85.318

Фотографы: Р. Белик, Ю. Дизордер, Т. Ильина, П. Корбут, В. Коробицын, Д. Лекай, К. Мошков, А. Филиппева, Г. Хаматова, Г. Хуцишвили. Ряд фотоматериалов предоставлен пресс-службами фирм грамзаписи и продюсерских компаний.

В оформлении книги использованы картины А. Волкова (volff.gallery.ru).

Обложка:
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012

© Коллектив авторов, 2012

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2012

ПРЕДИСЛОВИЕ

В двух томах этой книги собраны материалы о ста сорока пяти джазовых музыкантах. Ко всем им может быть применено определение «великие люди джаза», но книга эта — вовсе не энциклопедия, и мы не настаиваем на том, что этими 145 именами список великих джазменов исчерпывается. Критерий, по которому был составлен список этих музыкантов, только один: все эти тексты в разные годы были первоначально опубликованы в «Джаз.Ру».

С декабря 2006 года «Джаз.Ру» — полноцветный бумажный журнал, который выходит в Москве и распространяется по всей России. Но история «Джаз.Ру» гораздо длиннее: с декабря 1997 года это средство массовой информации существовало как сугубо сетевой проект, интернет-портал. Десять лет «Джаз.Ру» проработал как сетевой ресурс, в составе которого был и интернет-журнал «Полный джаз», который с 1998 по 2006 год выходил еженедельно, а с момента запуска печатной версии «Джаз.Ру» стал сетевым приложением к ней (или, скорее, сетевым расширением) и обновляется теперь постоянно, день за днём.

Естественно, что за 14 лет существования ресурса мы опубликовали довольно много биографических материалов о знаменитых джазовых музыкантах — портретных очерков, интервью и т. п. Поскольку «Джаз.Ру» — единственное в России джазовое издание, во многих случаях наши материалы о том или ином музыканте оказываются вообще единственным, что опубликовано о нём на русском языке. Было бы несправедливо, если бы возможность знакомиться с этими текстами была только у тех, кто купил (или получил по подписке) бумажный номер журнала «Джаз.Ру» или в тот период, когда мы работали только в Интернете, читал «Полный джаз» в сети. Поэтому мы решили собрать наиболее интересные портретные очерки, интервью и другие

биографические материалы о звёздах мирового джаза, опубликованные у нас, и издать их отдельной книгой, восполняя отчаянную нехватку такого рода материалов на русском языке. Мы надеемся, что эта книга будет интересна не только любителям джаза, меломанам, знатокам этого вида музыкального искусства или тем, кто ещё только приходит к этой непростой, но увлекательной музыке. Мы считаем, что выпуском этой книги в какой-то степени восполняем факт отсутствия русскоязычного учебника истории джаза: ведь джаз, как известно, — музыка личностей, и ничто не очертит контуры более чем столетней истории джаза лучше, чем биографии отдельных музыкантов.

В эту книгу вошли материалы о музыкантах из США и Европы.

Безусловно, советский и российский джаз — неотъемлемая часть мирового джаза. Но мы решили вынести рассказы об отечественных джазовых музыкантах за рамки этой книги, потому что мы считаем, что книга портретов российских джазовых музыкантов имеет право на самостоятельное существование. И над такой книгой, опираясь на опубликованные в «Джаз.Ру» материалы, мы тоже работаем.

Перед вами уже второе издание сборника «Великие люди джаза»: первое, однотомное, выходило в 2009 году (в него вошло на 50 статей о музыкантах меньше, чем в нынешнее издание). По сравнению с первым изданием мы решили отказаться от воспроизведения имён упоминаемых музыкантов на языке оригинала в каждой статье, так как множество имён неизбежно повторялось от страницы к странице; вместо этого в конце каждого тома мы разместили сводный указатель правильных написаний имён упомянутых музыкантов на языке оригинала, что должно облегчить дальнейшее знакомство с творческим наследием упомянутых в книге артистов (например, поиск их записей и литературы по ним).

«Джаз.Ру» желает вам интересного знакомства с замечательными музыкантами!

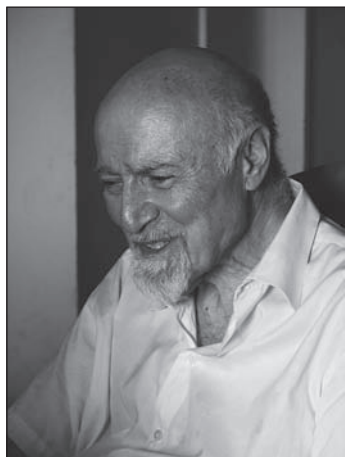
*Редакторы журнала «Джаз.Ру»:
Анна Филипьева, Татьяна Балакирская,
Юрий Льноградский, Кирилл Мошков*

ДЖОРДЖ АВАКЯН, ЧЕЛОВЕК-ЭПОХА

Кирилл Мошков

Историю музыки делают не только музыканты. Для того чтобы творчество музыканта попало к слушателю (и попало в наиболее выгодной форме), нужен труд многих людей. Немаловажная фигура в этом процессе — продюсер. Это человек, который «производит» запись. Нет, это не звукорежиссёр, не аудиоинженер. Вместе с музыкантом продюсер продумывает идею, организует собственно процесс звукозаписи, работая и с аудиоинженером над звуковым решением, и с музыкантами — над репертуаром и, бывает, даже аранжировками; затем продюсер представляет готовый результат фирме грамзаписи или же отдаёт его на собственном лейбле. Иногда продюсером бывает сам музыкант, иногда — аудиоинженер, но в практике американской музыкальной индустрии это чаще всего отдельный человек, чьё художественное и деловое чутьё критически важно для успеха (или неуспеха) записи. Пример — один из самых значительных продюсеров в джазовой истории, Джордж Авакян, которому 15 марта 2012 года исполнилось 93.

Именно 20-летний Авакян в 1940 году спродюсировал для лейбла Десса первый в истории джазовый альбом



«*Chicago Jazz*», серию пластинок на 78 об/мин, упакованных в одну коробку и снабжённых специальной статьёй с примечаниями («альбомом пластинок» в те годы и называлась такая коробка, общее звучание пластинок в которой могло достигать 45 и даже 60 минут). Именно он в том же году запустил на лейбле *Columbia* первую в истории серию альбомов с переизданиями лучших записей недлинной тогда джазовой истории — «*Hot Jazz Classics*»: эта серия дожила до появления на рубеже 40–50-х формата LP, долгоиграющих пластинок на 33,3 об/мин, которые переняли название «альбом» — сохранив время звучания, но сильно «похудев».

Впрочем, начнём по порядку.

Джордж Авакян родился на юге России, в Армавире, и звали его тогда, конечно, не Джордж, а Геворк. Было это в бурном событиях 1919 году, бежавшую от боёв под Армавиром армянскую семью много бросало по югу России перипетиями гражданской войны, и в 1923 году из Тифлиса Авакяны уехали прямиком в Америку.

Джордж вырос в Нью-Йорке и поступил в знаменитый Йельский университет, специализируясь по английской литературе. Но к этому времени у него была уже иная, всеобъемлющая страсть — музыка. В особенности — джаз. 17-летним подростком, в 1937 году, он дебютировал как музыкальный критик, публикуя в газетах свои статьи о джазовых музыкантах. Ему очень хотелось быть поближе к музыке, и в 1940 году он начал работать в грамзаписи — сначала на лейбле *Decca*, затем на *Columbia*.

Именно Авакян уже в послевоенную эпоху спродюсировал эпохальные альбомы — «*Louis Armstrong Plays W.C.Handy*» и «*Duke Ellington At Newport*», которые вернули популярность временно забытым публикой Армстронгу и Эллингтону. И именно он привёл на «Коламбию» Майлса Дэйвиса, придав новый толчок его популярности. В частности, Авакян спродюсировал альбом «*Miles Ahead*» (1957). Правда, говорят, Майлс резко разошёлся с ним в одном вопросе — а именно в обложке альбома. Увидев экземпляр из первого тиража с изображением белокожей девушки на борту яхты, Майлс спросил только: «Джордж, зачем ты поставил тут эту белую стерву?» На обложках следующих тиражей появилась фотография самого Майлса.

С 1963 года Авакян больше не работал на крупные компании, продюсируя для них отдельные альбомы, а чаще

выпуская записи на независимых лейблах. Эту работу он не прекращал и до самого недавнего времени, хотя, по собственному его признанию, с начала 90-х не так уж много записывал.

Авакян первым из крупных деятелей американского шоу-бизнеса начал сотрудничество с Советским Союзом. От «оттепели» начала 60-х до самого финала «перестройки» конца 80-х он возил в СССР первоклассных джазовых звёзд, и каждый из таких приездов становился легендой, этапом в развитии самосознания джазовой аудитории в стране (Бенни Гудман — 1962, Эрл Хайнс — 1966, Чарлз Ллойд — 1967 и т. д.). Заслужил он немало добрых слов и тем, что в меру сил поддерживал и ободрял советских джазовых эмигрантов, которые с середины 70-х начали добираться до Нью-Йорка, где он живёт.

Дом Авакяна, с собственным причалом на берегу Гудзона, расположен в далеком северном пригороде Нью-Йорка — богатом Ривердейле. Нет, богатство пришло к Джорджу вовсе не от занятия продюсированием: музыка — это для души, а деньги семья Авакянов заработала торговлей восточными коврами и породистыми лошадьми.

— Заниматься продюсированием джазовых записей я начал совершенно случайно. Я покупал джазовые пластинки, точнее, я тогда не знал, что это называется «джаз» — мы называли это «свинг». О том, что это — джаз, я прочитал у Юга Панасье в его «*Jazz Hot*» — в моей школе хорошо преподавали французский язык, и я мог читать его по-французски. Кроме того, я заказал в Париже ещё одну книгу о джазе, первое издание «Дискографии джаза» Шарля Делонэ. Сравнивая данные этих двух книг, я понимал, какие именно пластинки мне ещё предстоит найти и послушать, даже если в США они уже не тиражировались. И я выяснил, что из того, что мне после прочтения этих книг хотелось найти и послушать, тогда — во второй половине 30-х — не тиражировалось уже почти ничего. Я стал писать письма на лейблы, которые выпускали когда-то эти пластинки, например, *Brunswick* (который в то время владел каталогом бывшего *Okeh*) — мол, пожалуйста, переиздайте эти эпохальные записи! Представьте себе, я знал о том, каким великим музыкантом был Луи Армстронг, по книгам — но не слышал ни одной его записи до того,

как мне исполнилось 17 лет и я услышал одну его пластинку (под лейблом *Okeh*) дома у старшего брата одного моего одноклассника. В конце концов на моё письмо на *Brunswick*, ставший к этому моменту частью фирмы *Columbia Records*, ответили — но ответили самым необычным образом. В день рождения Джорджа Вашингтона, 22 февраля 1940 года, я был в колледже и получил приглашение приехать на Бриджпортскую фабрику по производству грампластинок, которая находилась недалеко от кампуса Йельского университета, где я учился (это в Нью-Хэйвене, штат Коннектикут). Я приехал и выяснил, что президент компании *Columbia*, офис которой располагался на этой фабрике, хочет обсудить со мной вопросы переизданий джазовых записей прошлых лет. Президент, мистер Тед Уоллерстайн, сказал мистеру Эл Джей Моррисону, менеджеру фабрики: мистер Моррисон, прочтите письма, которые мы получаем по поводу переизданий! Мистер Моррисон стал читать письмо, прочитал одну страницу и остановился, но там было ещё четыре страницы... Я сказал: простите, но, мне кажется, это я написал это письмо два года назад. Президент спросил меня: вам ответили на это письмо? Я сказал: да, конечно — мне написали, что идея нуждается во всестороннем обсуждении руководством компании и мне очень скоро дадут знать о принятом решении. Вам дали знать, спросил меня президент компании? Нет, сэр, — ответил я. Ну что ж, сказал президент компании, в таком случае я даю вам знать о своём решении сейчас. Я предлагаю вам 25 долларов в неделю за то, чтобы вы каждый четверг, когда у вас нет занятий в университете, приезжали сюда, на фабрику, разбирались с мастер-дисками наших старых пластинок — они у нас рассортированы по номерам, не по названиям, но вы, кажется, знаете номера всех наших релизов? — и готовили к переизданиям всё, что вы вот здесь, в своём письме, перечисляете.

Ну, что вы думаете? Это была не работа, а мечта. Я бы, честное слово, взялся за неё и бесплатно!

Правда, потом разразилась Вторая мировая война, и в неё вступили Соединённые Штаты. Одним из последствий этого стал острый недостаток шеллака, который тогда применялся в производстве грампластинок. И поэтому фирмы грамзаписи одну за другой закрывали или останавливали свои программы, которые не считали критически

важными. *Columbia* тоже остановила программу переизданий. Более того, меня попросили составить список металлических матриц — оригиналов дисков, которые, как я думал, должны были быть сохранены; остальные матрицы должны были пойти в переплавку для военных нужд. А в конце 1941 года я был призван в армию.

Когда я уходил, мистер Уоллерстайн сказал мне, что моё место, по тогдашнему закону, остаётся за мной. В то время был закон, что, если тебя забирают в армию, твой работодатель в течение года должен сохранять твоё рабочее место за тобой. Правда, то, что планировалось на год, превратилось в пять лет — я демобилизовался только в 1946-м... И вот в 1946-м я позвонил ему и спросил, могу ли я вернуться. Уоллерстайн ответил, что да, они готовы опять взять меня на ту же работу, но я должен сначала поговорить со своим отцом — не будет ли он против того, чтобы я пошёл работать на фирме грамзаписи вместо семейного бизнеса.

А отец сказал мне: Джордж, ты так напряжённо работал над тем, чтобы окончить Йельский университет, ты был в армии и, слава Богу, вернулся домой невредимым — знаешь что... иди-ка ты поработай в музыкальной индустрии. И вот когда ты поймёшь, что теперь наконец-то относишься к жизни серьёзно — вот тогда приходи работать в семейный бизнес!

Ну что я могу сказать? Двадцать пять лет спустя я действительно пришёл работать в семейный бизнес. Правда, музыку так полностью никогда и не бросил...

Итак, я вновь пришёл работать на *Columbia*, почти таким же новичком, как за шесть лет до того. Ходил по студиям, смотрел, что и как делают люди, пытался выполнять какие-то работы. Поначалу мне давали работы, которые не хотели делать более опытные продюсеры, потому что делать их было не так уж интересно. Но я принял участие в проведении двух сессий записи Фрэнка Синатры, записывал некоторые выдающиеся джазовые ансамбли — Клода Торнхилла, например. Там были люди, о которых я тогда, конечно, не мог ещё сказать, какую важную роль они впоследствии сыграют — скажем, Джерри Маллиган или Гил Эванс, который был основным аранжировщиком у Торнхилла. А главное, мне повезло работать с Луи Армстронгом и Дюком Эллингтоном. Дюк тогда вернулся на

Columbia после того, как долгое время записывался на других лейблах; он приехал в Нью-Йорк, и я стал его продюсером — работа с ним продолжалась 12 лет. Армстронга я смог записать, когда он разорвал контракт с Десса, и мы с ним смогли осуществить планы, которые уже довольно давно обсуждали как друзья — а подружился мы с ним главным образом потому, что я подготовил переиздание всех его ранних записей для лейбла *Okeh* с ансамблями *Hot Five* и *Hot Seven*, сделанных в 1920-е годы. Я сказал ему тогда, что должен проверить в нашем юридическом департаменте, как обстоят дела с его контрактом — я хотел, чтобы он получил деньги за переиздание; а он мне ответил — «а-а, выпускай их в любом случае, они классные, выпускай всё равно, но это... присмотри, чтоб мне заплатили!» (*смеётся*).

Из истории джаза хорошо известно, что именно вы обеспечили возвращение и Луи Армстронга, и Дюка Эллингтона к активной концертной жизни в 1950-е годы. Оба они были сильными и весьма независимыми личностями. Каково вам работалось с ними как продюсеру?

— О, тут всё было наоборот — это как *им* работалось со мной, а не мне с ними! С моей точки зрения, продюсер не работает с музыкантами — он *обслуживает* их. Работа хорошего продюсера грамзаписи — сделать так, чтобы музыкант мог представить свой труд публике в наилучшем виде. Певица Нэнси Уилсон как-то брала у меня интервью в своей радиопрограмме, и последним она задала мне именно такой вопрос: в чём заключаются функции хорошего продюсера записей? Час, который был отведён нам в эфире, почти кончался, я видел, что минутная стрелка приближается к верхней точке, но мне удалось ответить коротко и, я надеюсь, ёмко — во всяком случае я запомнил свой ответ почти дословно: «Продюсер должен знать артиста и помочь артисту представить свою музыку публике наилучшим образом. И это именно то, что я всегда старался делать».

Что же касается конкретно Дюка и Луи, то работа с ними была очень разной. Начнём с Дюка. Он сам был творцом в своём собственном праве, и я никогда бы не стал говорить ему: «Дюк, Дюк, запиши-ка вот эту пьесу или

вон ту пьесу». Поэтому я старался просто поддерживать с ним постоянный контакт, пока он гастролировал — а он всегда гастролировал, и время от времени спрашивал его: Дюк, как дела, когда возвращаешься в Нью-Йорк? И как, планируешь что-нибудь записать? Иногда он отвечал: да, конечно, мы обязательно что-нибудь отличное запишем, не беспокойся. И знаете, не раз и не два случалось такое: я не знал, что именно он собирается записывать, до того момента, когда мы входили в студию. Но он знал меня и доверял мне, он знал, что я постараюсь записать его музыку наилучшим образом, даже если буду слышать её впервые в жизни. Наши отношения становились всё более и более прочными с годами, по мере того, как мы оба всё больше утверждались в своём доверии друг к другу и в конечном счёте во взаимоуважении.

Что до Армстронга, то ему я делал предложения по совместной работе задолго до её начала. Я говорил ему: Папа (*Pops*), я надеюсь, что мы с тобой как-нибудь поработаем в студии, и вот что я предложил бы тебе сделать — я уверен, у тебя это получится просто замечательно. Например: почему бы нам с тобой не сделать альбом музыки У. К. Хэнди? Это было в 1954 году. Я сказал ему: ты знаешь, что никто никогда почему-то не записывал альбомов с музыкой Хэнди? Его дочь, Катрин Хэнди, записала, правда, три десятидюймовых сингла — шесть песен отца — примерно в 1943 году, не помню точнее. Я как раз тогда приехал в Нью-Йорк в отпуск из армии, и Чарлз Эдвард Смит, которому предложили спродюсировать эту запись, сказал мне: слушай, у меня тут работёнка на запись нескольких песен — поможешь? Я ответил: конечно! Мы записали эти шесть песен в исполнении Катрин Хэнди, и они позднее вышли в виде трёх синглов, которые были объединены в альбом — ну, как тогда делали альбомы: три пластинки в единой коробке. Много лет спустя я понял, что участие в работе над этой записью было первым толчком к тому, чтобы позднее я предложил Армстронгу сделать альбом-посвящение У. К. Хэнди. Вторым толчком к тому, чтобы мы сделали альбом «*Armstrong Plays Handy*», был альбом-саундтрек к фильму «Сент-Луис Блюз», где играл Нат Кинг Коул. Кинг был великолепным певцом, и всё-таки, послушав ту запись, я подумал, что альбом-посвящение Хэнди должен записывать Армстронг и никто иной.

Альбом мы готовили два года, заключив специальный двухлетний контракт с Джо Глейзером, менеджером Армстронга. Два года мы обсуждали проект и готовили материал. Одним из моих предложений было то, что Армстронг должен был бы поехать с этим материалом в турне по Европе. Конечно, его знали в Европе с тех самых пор, как он впервые приехал туда в 1932 году. Но в 1952... или 53-м? Не могу вспомнить точнее, и посмотреть уже негде, потому что я потерял почти весь свой архив периода работы на *Columbia*... какой глупостью было оставить в офисе все свои бумаги, когда я ушёл с *Columbia*! Там же были письма, письма от Армстронга, от Эллингтона... да, я не подумал об их исторической значимости — можете себе представить, это я-то! — и так много пропало... В общем, в тот момент, в 52-м или 53-м, у нас была проблема: в нашем проекте «*Armstrong Plays Handy*» слишком мало была заинтересована *EMI*, большая международная компания, которая представляла *Columbia* по всему миру за пределами американского континента. Они на тот момент не видели никакой коммерческой перспективы в формате LP, а мы собирались делать этот проект именно в новом на тот момент формате долгоиграющего альбома. Поэтому нам надо было найти кого-то ещё, кто мог бы выпустить этот альбом в Европе на LP, и найти срочно, потому что контракт должен был уже скоро истечь. И тут неожиданно большая европейская компания, производившая электронику — *Philips* — заявила, что они запускают собственную фирму грамзаписи и хотели бы присутствовать на рынке популярной музыки, а для этого либо основать своё американское представительство, либо, наоборот, начать представлять в Европе какую-нибудь американскую компанию с большим каталогом. Это было попадание в десятку. Я ещё с 1947 года был на *Columbia*, помимо всего прочего, и директором по международным операциям, потому что на тот момент это была совершенно незначительная должность, и меня, как обычно, поместили на эту должность, которой просто больше никто не хотел заниматься. Поэтому я предложил *Philips*, которые раздумывали, ввязываться ли им в выпуск записей в новом формате LP: смотрите, у нашего «популярного департамента» (которым тоже занимался я, так как никто на *Columbia* не хотел тогда делать эту работу) есть Луи Армстронг, Дюк Эллингтон,

Майлс Дэйвис, Эрролл Гарнер, Махелия Джексон и т. д. Кроме того, у нас есть два величайших киноактёра, точнее, актёр и актриса, которые также поют — и мы выпускаем их записи: покупать их будут все, потому что все видели их в кино: это Фрэнк Синатра и Дорис Дэй. Давайте работать вместе! И они начали выпускать наш каталог на LP, и очень быстро стали если не второй по значению, после *EMI* компанией в Европе, то во всяком случае очень важной силой в Старом Свете, и уж во всяком случае они обгоняли *EMI* по производству и продаже долгоиграющих альбомов.

То время было очень счастливым для меня. Всё, что я ни делал — всё было успешным. Правда, это давалось очень тяжёлым трудом, что я осознал только тогда, когда мне пришлось начать тормозить: работая на износ, я заболел одновременно мононуклеозом и гепатитом. Наш семейный врач не мог поверить в результаты анализов. Он сказал мне: Джордж, человек может заболеть *либо* желтухой, *либо* мононуклеозом; что ты такое с собой сделал, раз у тебя и то, и другое одновременно? Я ответил: ну, я просто много работал... Он кивнул: ну так тебе пора уже начать работать поменьше, потому что ты сам себя до этого довёл. У тебя крепкое здоровье, но оно не может длиться вечно...

Я начал анализировать, что же я такого на этой работе заработал. Ну, во-первых, у меня была очень интересная работа. Во-вторых, компания каждый год повышала мне зарплату и каждый год выплачивала премию. Но при этом я не получал ни цента отчислений с продаж, хотя продюсированные мной альбомы продавались сотнями тысяч экземпляров, и компания получала миллионные прибыли — миллионами исчислялся уже не оборот компании, а прибыль! Продажи поп-альбомов превысили продажи поп-синглов — а ведь это я настоял на том, чтобы компания *вообще* выпускала поп-альбомы; а благодаря этой моей идее изменилась не только одна компания *Columbia*, но и **вся музыкальная индустрия**. Отлично. Молодец. Но что я-то заработал? Деньги, гепатит и мононуклеоз?

В общем, в 1958 году я договорился с моим добрым другом из Калифорнии, Ричардом Бокком, что мы с ним в партнёрстве открываем новый лейбл, *Pacific Jazz*, впоследствии переименованный в *World Pacific*. Точнее, это

Бокк со мной договорился, потому что идея пришла в голову ему первому. Наверное, это в тот момент была единственная компания такого рода — чтобы во главе её стояли два таких разных деятеля музыкального бизнеса, один из которых только что ушёл с крупнейшего мэйджор-лейбла. Правда, эта история продолжалась всего около шести месяцев. То было время, когда хит-синглы независимых лейблов могли продаваться миллионами экземпляров, но небольшие компании, которые их выпускали, почти моментально распадались, и вот почему. Производитель — то есть лейбл — должен был заплатить за производство диска, за упаковку, за рекламу, за транспортировку дистрибьюторам и т. п. Диск попадал дистрибьюторам и продавался, но дистрибьюторы по закону могли заплатить производителю не сразу, а в течение целых 90 дней (обычно расплачивались через 60 дней). В свою очередь, розничные точки тоже должны были платить дистрибьюторам не сразу, а в течение какого-то срока. Что получалось? У вас был хит, который продавался по всему миру в сумасшедших количествах, но денег-то при этом не было! Деньгам ещё только предстояло прийти от дистрибьюторов, которым ещё только предстояло получить их из розницы. А к тому моменту, когда дистрибьюторы всё-таки присылают вам чек, они спрашивают: а где ваш следующий хит-сингл? Тот хит был очень хорош, но прошло много недель, и он уже не продаётся. Давайте следующий! А следующего, как правило, нет, потому что откуда же было взять деньги на его производство, если эти деньги ещё не пришли? И лейбл очень быстро вынужден выйти из бизнеса.

В то время люди не осознавали всего этого. И ни *Billboard*, ни *Cashbox*, ни *Variety* — ни один из журналов, писавших о музыкальной индустрии — не писал ничего об этих процессах. Смысл работы этих журналов был в том, чтобы сообщать хорошие новости о музыкальной индустрии, которые нравились бы и читателям, и рекламодателям. А рекламодателями были как раз вот эти самые независимые лейблы, которые выпускали хиты.

Эти самые причины и привели к скорому распаду нашего союза с Диком Бокком. Дик сказал мне, что не сможет выполнять контракт, который мы с ним заключили, и возвращает мне деньги, которые я вложил в наш лейбл. Я поблагодарил его за то, что он сказал мне всё, как есть,

по-хорошему — задолго до того, как я бы узнал всё то же самое по-плохому.

В любом случае, я продолжал оставаться в Калифорнии, и ко мне обратился Джим Конклин, бывший президент *Columbia Records*, который только что перешёл на *Warner Brothers* и по сути начинал строить этот лейбл заново. Он пригласил меня работать у них, и я согласился, и в 1960–1961 годы спродюсировал для них несколько альбомов и синглов поп-музыки, так что мы с Джимом заложили для этого лейбла надёжный фундамент больших хитов. Как бы то ни было, когда через два года у Джима кончился контракт и он ушёл с *Warner Brothers*, я не остался на этом лейбле, потому что его владелец, Джек Уорнер, был жутким типом, настоящим голливудским дельцом, и я не хотел иметь с ним ничего общего. Кроме того, мне не очень нравилось в Лос-Анджелесе.

Но у меня было место, куда уйти. Уже несколько лет пытался возродить своё отделение популярной музыки лейбл *RCA Victor*, и меня туда звали. Я перешёл к ним и два года работал на них, записывал для них сольные альбомы Пола Дезмонда, трубача Ала Хёрта, подписал на этот лейбл вернувшегося из добровольного изгнания Сонни Роллинза — пока вдруг не понял, что я оказался там же, откуда пытался уйти. Я опять тяжело работал, работал на кого-то другого — вместо того, чтобы делать что-то, что хотелось делать мне.

Поэтому в конце 1963 года я решил покончить с работой в штате крупных компаний. Я решил, что отныне работаю только в качестве фрилансера, только над тем, над чем мне хочется работать, ну а если мне будут сильно нужны деньги — я смогу заработать, участвуя, до определённой степени, в нашем семейном бизнесе. Так оно и получилось.

Первым делом я начал путешествовать. Наша компания, *Avakian Brothers*, импортировала в США восточные ковры и паласы ручной работы. По делам компании я побывал в Персии (то есть в Иране), в Пакистане, в Индии, где мне пришлось съездить в Агру и увидеть Тадж-Махал, одно из самых красивых мест на Земле, причём увидеть трижды — при солнечном свете, при луне и в полной темноте, озаряемым только фонариками. И знаете, вот тут-то я и понял, что сделал правильный выбор, бросив записывать поп-музыку!

АРИЛЬД АНДЕРСЕН: КОНТРАБАС В СВОБОДНОЙ МУЗЫКЕ

Кирилл Мошков

Самым ярким музыкальным переживанием Второго российско-норвежского джазового фестиваля в Москве (22–23 октября 2004, Дом музыки), безусловно, было вы-



ступление трио выдающегося контрабасиста Арильда Андерсена, одного из главных действующих лиц того самого первого поколения норвежского джаза, которое прославилось далеко за пределами собственной страны благодаря первым релизам фирмы *ECM*. Будучи с 1969 по 1973 год членом ансамбля прославленного лидера тогдашнего норвежского джаза, саксофониста Яна Гарбарека, Андерсен впоследствии небезуспешно работал в Нью-Йорке, где был участником ансамбля Сэма

Риверса, выступал с Полом Блэем, Барри Алтшулем, потом вернулся в Европу, где вёл очень насыщенную творческую жизнь — в списке тех, с кем Арильд сотрудничал, такие имена, как Альфонсо Музон, Билл Фризелл, Йон Кристенсен, Туре Брунборг, Нильс-Петтер Мольвер...

С 1991 года Андерсен и сам записывается для *ECM* не только как сайдмен, но и как лидер. Впрочем, альбом его нового проекта, с которым он приехал в Москву, вышел не на *ECM*, а на датском лейбле *Stunt Records*.

Это — трио, где Арильд Андерсен хотя и самый старший и опытный музыкант (ему в момент выступления в Москве было 59 лет), но отнюдь не единоличный лидер. Трио представляет собой вполне равнобедренный треугольник, стороны которого рядом с Андерсеном образуют датский пианист Карстен Даль и французский барабанщик Патрис Эраль.

И здесь процветает сонористика, тонкие тембровые переклички, необычное звукоизвлечение — как и у молодых коллег; но здесь никто не любит, как разнообразно и необычно может играть — здесь музыкантов интересует не столько результат (необычная, прогрессивная музыкальная ткань), сколько процесс, получение удовольствия от хода создания этой самой ткани. Барабанщик Эраль хрустит полиэтиленовым пакетиком в микрофон, проводит, добывая низкий хриплый гудок, по прижатому пальцами пластику альтового барабана поролоновой головкой специальной колотушки или елозит по оплётке головки микрофона барабанной щёткой, видимо, не столько затем, чтобы продемонстрировать необычность своего тембрового мышления, сколько потому, что ему по ходу развёртывания совместной импровизации понадобилась именно такая тембровая краска. Пианист Даль переходит от сурового «фри» к мягкой, лиричной аккордике а-ля покойный Мишель Петруччани и далее к обрывочному, деконструированному постмодернистскому блюзу не только потому, что любит многообразие своего исполнительского арсенала, но и потому, что именно эти приёмы и краски были востребованы развитием совместной мысли трио. Наконец, Андерсен вдохновенно стенографирует в ходе соло не только потому, что интересничает (как это иногда происходит у молодых музыкантов), но и потому, что ход собственного соло и вплетение его в ткань игры всего трио действительно захватывает контрабасиста.

То, что музыканты играли, в основном было записано ими на новом (2004) альбоме «*Moon Water*» (*Stunt Records*), но, слушая альбом, можно узнать только отдельные намёки на темы, даже не темы — отдельные фрагменты не тем, а идей. Однако вполне можно установить несомненное идейное и интонационное родство между теми версиями, скажем, «*One Song*» Андерсена или «*Egyptianary*» Даля, что записаны на альбоме, и теми, что звучали на концерте.

Но обширность арсенала музыкальных красок, которые музыканты используют на концерте, убедительно

«прибирает» альбомную версию. Андерсен, помимо огромного многообразия обычных контрабасовых приемов, часто использует собственные фирменные «фишки» — быстрые нисходящие арпеджио и хитроумные комбинации натуральных и искусственных флажолетов. Но самый яркий, конечно — барабанщик Эраль. Помимо использования огромного арсенала чисто ударных тембров и ритмов (он отлично владеет основами и бразильской перкуссии, и игры на индийских табла), Патрис ещё и поёт — главным образом инструментально, примерно как Нана Васконселос у Пэта Мэтини (кстати, Андерсен-то играл с Наной — например, на альбоме *«If You Look Far Enough»* 1993 года, в трио с гитаристом Ральфом Таунером), но иногда и харктерно — как, например, в четвёртой композиции на концерте, которую он открыл звукоподражательным речитативном, перешедшим в несколько пародийно-блюзовых фраз, сменившихся фирменным скоростным слоговым счётом индийских барабанщиков.

После концерта Арильд Андерсен любезно согласился рассказать нам о том, как взаимодействует этот незаурядный ансамбль.

— Прежде всего это очень свободная музыка, и хотя в ней есть некоторые заранее подготовленные эпизоды — последовательность аккордов здесь, отрепетированная структура там — она с точки зрения формы в очень большой степени открыта. Это как разговор: каждый из партнёров в каждый момент говорит что-то вместе с остальными, иногда замолкая, иногда подхватывая, иногда отвечая, иногда делая вид, что не расслышал... Если кому-то приходит в голову новая идея, он может прямо на сцене предложить её, и скорее всего, она будет подхвачена, музыкальными средствами обсуждена и развита. Причём все это действует и в обратном смысле: например, сегодня на концерте меня в определённый момент схватил страшный кашель, и я положил инструмент и на время вышел со сцены, чтобы откашляться. При этом музыка продолжалась, как будто ничего не случилось, более того — Карстен и Патрис за то время, что меня не было, повернули развитие музыки в какую-то новую сторону, а потом снова вернулись к той структуре, на которой я остановился, стоило мне опять появиться на сцене и взяться за инструмент.

Это как Сэм Риверс говорил, у которого я играл тридцать лет назад в Нью-Йорке — «лидером ансамбля на время становится тот, чей музыкальный дух в этот момент находится в более высокой точке, но только это всё очень быстро изменяется». Именно так оно и есть: тот, кто высказывается в данный момент, и есть лидер, но лидерство вместе с соло тут же переходит к другому, стоит первому завершить своё высказывание.

Для меня именно этот тип музыки самый свободный: мы меняем фактуры, можем вдруг заиграть очень традиционно, нежно, даже нарочито просто, банально, почти как в какой-нибудь поп-группе, потом вдруг перейдём к каким-нибудь «мировым ритмам» и так далее — на мой взгляд, это по крайней мере настолько же свободно, как в так называемом «свободном джазе», фри-джазе, который давно уже стал очень ограниченной в средствах и приёмах музыкой, скованной огромным количеством условностей и узких рамок. Да, мы этот ударный, шоковый тип свободной импровизации, принятый во фри-джазе, тоже используем, но можем при этом быть и лиричными, и медитативными — как нам заблагорассудится. Яростная фактура, потом сладкая и нежная мелодия с простым аккомпанементом, потом эксперименты с тембрами, потом всё снова, в новой последовательности — вот так мы работаем.

Я сегодня играл не на своём контрабасе — мы взяли его напрокат в Москве, потому что выяснилось, что ввезти антикварный контрабас, вроде моего, и вообще любой струнный инструмент из Норвегии в Россию, а главное — затем вывезти его обратно, требует такого количества bureaucratic, что проще взять инструмент на месте. Играть на чужом инструменте — совсем другая вещь, нежели играть на своём привычном контрабасе. У нас был очень короткий саундчек, хотя перед ним мы постарались немного порепетировать просто в акустике, чтобы я привык к инструменту. В общем, всё было непросто — инструмент, акустика, мониторы... И всё сработало. Музыка лилась сама. И публика, публика слушала замечательно! Вот это для меня и значит — импровизационная музыка!

ФРЕД АНДЕРСОН, ОТЕЦ ЧИКАГСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАТОРОВ

Ким Волошин

24 июня 2010 года в Чикаго на 82-м году жизни умер выдающийся саксофонист Фред Андерсон, один из виднейших представителей чикагского направления «нового джаза» 1960–1970-х, отец-основатель ведущего художественного движения чикагского нового джаза — Ассоциации продвижения музыкантов-творцов (AACM) и на протяжении десятилетий — владелец и арт-директор клуба *Velvet Lounge* в чикагском Саут-сайде, ставшего эпицентром развития чикагской импровизационной сцены. 14 июня 81-летний музыкант перенёс сердечный приступ, от которого так и не оправился.



Ещё за год до ухода из жизни он активно выступал; «Джаз.Ру» в № 4/5-2009 рассказывал о фестивале *Vision* в Нью-Йорке, где выступление Фреда Андерсона было одним из важнейших эпизодов. Весной 2009 года тысячи

чикагцев и гостей Города Ветров собрались в Миллениум-парке, чтобы отпраздновать 80-летие ветерана чикагского джаза. Андерсон выступил тогда с напряжённой, полной огня и страсти программой, ставшей идеальным выражением его стиля — смешения основанной на блюзовых

интонациях сверхскоростной бибоповой модели игры и «отвязанной» от гармонических и ритмических ограничений фри-джазовой техники импровизации. Музыка Андерсона никогда не была проста и доступна, поэтому ветеран был поражён тем, как много людей пришло на его юбилейный концерт.

У него был очень характерный сценический образ: играя, он сильно наклонялся вперёд, обрушивая на слушателя высокоэнергетический поток звуков, состоящий из чрезвычайно продолжительных и наполненных звуковыми событиями фраз, изложенных густым, очень красивым саксофонным звуком. Каждое соло Андерсона требовало времени на постепенное наращивание энергетического уровня, проходившее в постоянном развитии импровизируемых саксофонистом тем и мотивов, и иногда могло продолжаться по двадцать минут, в течение которых публика не могла оторваться от созерцания этого самоуглублённого, спокойного человека, сквозь инструмент которого в видимый мир прорывалась временами совершенно трансцендентная энергия. При этом, в отличие от многих других музыкантов фри-джаза, Андерсон никогда не отрывался от афроамериканских корней, прежде всего — от свинговой ритмики. Его фри-джаз всегда свинговал.

Биография Фреда Андерсона очень типична для Чикаго: он родился на дальнем Юге США, в Монро, штат Луизиана, 22 марта 1929 года, и приехал в Чикаго с матерью восьмилетним в ходе Второй великой миграции, когда в 1930–1940-е годы в Город Ветров перебирались с Юга сотни тысяч потерявших средства к существованию афроамериканцев. С саксофоном Фред столкнулся совершенно случайно, увидев инструмент у своего двоюродного брата, и с тех пор уже не расставался с «дудкой». Всего два месяца он брал уроки игры на инструменте и элементарной теории музыки; всё остальное — результат самообразования, главным образом — слушания пластинок Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи, которых Андерсон считал своими учителями, хотя звук его саксофона вовсе не был похож на звук Паркера. Когда в 1947 году он впервые услышал записи Паркера, рассказывал Андерсон газете «Чикаго Трибюн» в 1997 году, «они буквально снесли мне крышу. Я никогда не смог бы сыграть так быстро и так точно, как он, но по крайней мере я мог научиться

понимать, что он делает. С этого момента я стал относиться к музыке серьёзно».

Причём это вовсе не означало, что Фред начал выступать. Нет, музыкой он занимался только дома, в свободное время, а его было немного: семья бедствовала, и с подросткового возраста Фред должен был работать — официантом, чистильщиком ковров, барменом... О том, чтобы заняться музыкой всерьёз, он задумался только в начале 50-х, и опять из-за Чарли Паркера: на этот раз он услышал великого саксофониста живьём — в последний, как оказалось, приезд «Птицы» в Чикаго для выступлений в клубе *Beehive*.

Но настоящая история Андерсона-музыканта начинается только в середине 1960-х, когда в маленьком баре в западной части Чикаго собираются отцы-основатели будущей ААСМ — Андерсон, пианисты Мухал Ричард Абрамс и Джоди Крисчен, барабанщик Стив Макколл, трубач Келлан Фил Корэн и другие. В этот период джазовые клубы чикагского Саутсайда, которых в 1940–1950-е годы насчитывались десятки, стремительно закрывались из-за смены культурных приоритетов городского афроамериканского населения. Старый «салонный» джаз больше не пользовался спросом, интересы публики стремительно переключились на ритм-н-блюз и соул, и остававшиеся в бизнесе клубы не рисковали представлять публике новое поколение чикагских джазменов, игравших резкую, сложную, весьма радикальную музыку. «Мы поняли, что для нас нет места, где мы могли бы выступать и быть услышанными. Большинство клубов не торопились приглашать исполнителей новой музыки, да и клубов-то в то время было уже совсем немного. Поэтому мы решили, что должны представлять себя сами, создать организацию, которая представляла бы нас, а не ждать, пока кто-то придёт и сделает это для нас».

Результатом стал стремительный прорыв как минимум двух имён из круга ААСМ — композитора-саксофониста Энтони Брэкстона и обширного коллектива *Art Ensemble of Chicago*, в который входили саксофонисты Роско Митчелл и Джозеф Джарман, трубач Лестер Боуи, басист Малаки Фэйворс Магостут и барабанщик Фамуду Дон Мойе. Однако прорыв этот произошёл не в США, а в Европе: первые успехи *Art Ensemble of Chicago* были связаны с работой во Франции, да и выступления Брэкстона с группой *Circle*

в основном проходили вне США. Но Андерсон оставался в Чикаго, где не только активно записывался с соратниками по AACM, но и занимался организацией клубной жизни. В конце 1970-х он был менеджером клуба *Birdhouse*, а затем перешёл в клуб на Южной Индиана-Авеню, который в 1982 году выкупил у прежнего владельца и назвал *Velvet Lounge*. Благодаря запущенной им программе воскресных джем-сешнов «Бархатная ложа» скоро стала центром притяжения для всех чикагских джазменов, исповедовавших новую импровизационную стилистику AACM, где соединялись ярость раннего фри-джаза, «земные» интонации блюза и практика свободного объединения элементов всех джазовых стилей всех эпох. Любой музыкант-экспериментатор, как бы радикально он ни звучал, мог получить «гиг» в *Velvet Lounge*. Это неудобное крошечное помещение, втиснутое между куриным грилем и пунктом обмена валют, вмещало всего 72 стула; тем не менее оно стало настоящим центром чикагской импровизационной музыки, гостеприимно открывая свою сцену всё новым поколениям музыкантов, уже не обязательно принадлежащих к AACM и даже не обязательно афроамериканских — так, именно здесь показывал свои первые программы будущий лауреат макартуровской «стипендии гения» саксофонист Кен Вандермарк. Значение клуба для чикагской сцены было так велико, что в 2006 году, когда старое здание было снесено, чикагские музыканты собрали на концертах-бенефисах сто тысяч долларов, необходимых для переезда клуба в новое помещение. Часть фондов поступила и от европейских поклонников Андерсона. Новый *Velvet Lounge*, в два раза объёмнее первого, открылся буквально за углом, на Восточной Сермак-Роуд, в июле 2006 года, всего через три месяца после закрытия старого.

До конца жизни Андерсон продолжал совершенствовать своё импровизационное искусство. Тут, как он говорил джазовому критику «Чикаго Трибюн» Ховарду Райху, снова был замешан Чарли Паркер. «Я всё пытаюсь понять, как он мог играть неделю и ни разу не повториться», объяснял Фред причину своих неустанных занятий на саксофоне. Его искусство поздних лет зафиксировано на видеоальбомах, выходивших на чикагском лейбле *Delmark* в 2005-м («*Timeless: Live at the Velvet Lounge*») и 2009-м («*21st Century Chase*») годах.

БИКС БАЙДЕРБЕК, ПЕРВАЯ ЖЕРТВА ДЖАЗА

Константин Волков,
Михаил Митропольский

Леон Бисмарк «Бикс» Байдербек родился 10 марта 1903 года в Давенпорте, штат Айова, и умер 6 августа 1931 года в Нью-Йорке. Этот корнетист (корнет — ближайший родственник трубы, почти совершенно вытесненный трубой из джаза уже в 1930-е годы) был одним из важнейших музыкантов времени становления джаза, на своём примере впервые в истории джаза доказавшим, что не все лучшие джазовые трубачи — афроамериканцы. Его поразительная музыкальность, уникальная фразировка, безупречное чувство ритма и удивительно оригинальный



The Wolverines (Бикс — четвёртый справа). 1924

стиль импровизации вызывали восхищение и у коллег-музыкантов, и у слушателей. Его бурная жизнь, быстрый подъём на джазовый Олимп и такое же быстрое падение превратили его в легенду ещё при жизни, а его свежий подход к музыке той эпохи остаётся таким же привлекательным сегодня, каким он казался во время «Золотого века джаза» в 20-е и 30-е годы.

Можно сказать, что Бикс Байдербек был музыкальным вундеркиндом. Мальчик рос в провинциальной Айове, на берегу Миссисипи, в состоятельной семье немецкого происхождения. В фамильном доме имелся орган и вообще царила музыкальная атмосфера. К семи годам Бикс (он не любил своё полное имя Бисмарк и требовал, чтобы его называли именно Бикс) уже прекрасно играл на фортепиано, хотя музыкой с ним никто не занимался, а сам он не имел склонности к изучению нотной грамоты. Когда старший брат Байдербека, вернувшись с Первой мировой войны, привёз с собой пластинки с записями оркестра *Original Dixieland Jass Band*, Бикс был настолько очарован услышанным, что, взяв у соседа напрокат корнет, попытался подражать Нику Ларокка, корнетисту *ODJB*. Так Байдербек без посторонней помощи научился играть джаз, выработав собственный, совершенно уникальный стиль. Ещё учась в средней школе, он начал профессионально играть в местных джазовых оркестрах. Родители Байдербека, в попытке «наставить его на путь истинный» и отвести от «чёрной» музыки, в 1921 году отправили его учиться в интернат *Lake Forest*, расположенный за двести километров от дома, в северном пригороде Чикаго. Чикаго в те времена был центром джаза, и через некоторое время Байдербек был исключён из школы за пропуск занятий — всё своё время он проводил в джазовых клубах. С этого момента он полностью посвятил себя музыке и в 1923 году стал корнетистом ансамбля *The Wolverines*, с которым в феврале 1924 года делает свою первую запись. Ансамбль *The Wolverines* (более официально именовавшийся *Wolverine Orchestra*), который часто незаслуженно ругали некоторые критики, состоял из молодых и увлечённых джазом музыкантов, чей стиль прекрасно подходил для вдохновенных импровизаций Байдербека. Акустические записи *The Wolverines*, сделанные на студии компании *Gennett* в Ричмонде (штат Индиана), демонстрируют великолепную игру

самоуверенного и в то же время удивительно талантливо-го молодого корнетиста. Что касается сомнений по поводу мастерства *Wolverines*, то они пропадут сами собой, стоит только услышать в их исполнении композицию «*Fidgety Feet*». Доказательством же гениальности Байдербека могут служить два его соло в композициях «*Oh Baby*» и «*I Need Some Pettin'*».

В том же 1924-м начинается длительное сотрудничество с саксофонистом Фрэнки Трамбауэром, с которым были сделаны первые нью-йоркские записи. В 1925 году Бикс вновь предпринимает попытку продолжить университетское обучение, но и она оказывается неудачной. Для его музыкального образования большее значение имело взаимодействие с саксофонистом, так что жизнь заставила изучить нотную грамоту, и университет для этого не понадобился.

В сентябре 1925 года Байдербек уходит из *The Wolverines* и присоединяется в Сент-Луисе к оркестру Фрэнки Трамбауэра. Когда в середине следующего года этот оркестр распался, Байдербек вместе с Трамбауэром начинают работать в танцевальном оркестре Жана Голдкетта, причём Фрэнки выполнял роль музыкального руководителя. 1927 год станет лучшим годом в музыкальной карьере Байдербека, хотя к этому времени его здоровье начинает ухудшаться из-за неумеренного употребления алкоголя. Он участвует в записях оркестра Голдкетта (многие из их которых, к сожалению, были чисто коммерческими), записывает свой фортепианный шедевр «*In a Mist*» (одна из его четырёх композиций, вдохновлённых музыкой Клода Дебюсси), а также свои знаменитые соло в пьесах «*Singin' the Blues*», «*I'm Comin' Virginia*» и «*Way Down Yonder In New Orleans*». Луи Армстронг впоследствии говорил, что почти никогда не играл «*Singin' the Blues*», потому что «то, как Бикс её сыграл, нельзя трогать». В октябре 1927 года Байдербек начинает работать в преуспевающем оркестре Пола Уайтмана. Некоторые историки джаза позже утверждали, что чрезмерно пёстрый репертуар оркестра Уайтмана (значительная часть которого не имела отношения к джазу) мешал творческой натуре Байдербека развиваться и заставлял его пить. На самом деле Байдербеку льстил престиж, который давала работа в самом популярном оркестре того времени, оркестре, с которым в 1927–1928 годы он сделал

много прекрасных записей. Все они представлены на альбомах «*Bix Beiderbecke, Vol. 1: Singin' the Blues (1927)*» и «*Bix Beiderbecke, Vol. 2: At the Jazz Band Ball (1927-28)*» (Sony, 1990). Пил же он беспробудно, а учитывая, что это были годы «сухого закона» и качественный алкоголь был малодоступен, музыкант в основном накачивался дешёвым пойлом — *bathtub gin* (буквально — «джин из умывальника»), который представлял собой смесь разведённого водопроводной водой неочищенного спиртового самогона с соком можжевельных ягод и глицерином. Этой жидкостью во времена «сухого закона» люди травились не реже, чем в «беспредельные 1990-е» в России — «палёной» водкой.

К несчастью, пьянство и слабое здоровье Байдербека привели к тому, что он часто и подолгу не мог играть, хотя Уайтман сохранял за ним место в оркестре и оплачивал все его счета. В конце 1929 года Байдербек был всё-таки уволен из оркестра после тяжёлого нервного срыва и продолжительной болезни (у него было воспаление лёгких). Пол Уайтман отправил Бикса к родителям в Давенпорт, где музыкант тщетно пытался вылечиться от алкоголизма. Последний год своей жизни он недолго работал в оркестре *Casa Loma*, а также эпизодически играл с такими музыкантами, как Бенни Гудман и Ред Николз. В конце июля 1931 года Байдербек въехал в квартиру на 46-й улице в Куинсе (ныне — район Нью-Йорка, в то время — пригород). Именно в этой квартире у него случился последний запой, в результате которого 6 августа 1931 года он умер в возрасте 28 лет. Официальной причиной смерти были указаны пневмония и водянка головного мозга, хотя все знали, что Бикс умер от белой горячки.

Несомненной заслугой Байдербека является использование новой для того времени мягкой и лирической манеры игры на корнете, который он (в отличие от множества других трубачей-современников) так и не сменил на трубу. Интересны его фортепианные сочинения, обнаружившие неплохое знание современной ему академической фортепианной музыки, в частности импрессионистов. Особенности же его игры на корнете связаны прежде всего с тем, что он никогда ни у кого не учился играть на этом инструменте и буквально изобрёл всю аппликатуру (движения пальцев при игре) самостоятельно. В результате он обладал звуком, резко отличавшимся от звучания современных ему

трубачей и корнетистов — округлым, ровным, почти лишённым тембральных фокусов, которыми характеризовалась, например, игра Луи Армстронга; весьма своеобразна была и его импровизационная манера, базировавшаяся в основном на обыгрывании ступеней диатонического звукоряда.

Луи Армстронг признавал в Байдербеке равного себе, а корнетист оркестра Дюка Эллингтона — Рекс Стюарт — настолько любил игру Бикса, что не только сохранял, как и его кумир, верность корнету, но и буквально дословно воспроизводил многие соло Байдербека в своей игре. Неоспоримо влияние Бикса на таких трубачей следующего поколения, как Ред Николс и Банни Бериган.

Творчество и музыка Бикса Байдербека были подробно проанализированы в классической серии из 19 получасовых радиопрограмм, которые были подготовлены *WMUB*, радиостанцией Университета Майами (автор — Джим Гровер), в мае 1971 года. Программы включали не только музыку Бикса, но и уникальные интервью с современниками Бикса — его братом Чарлзом Байдербеком, а также музыкантами Луи Армстронгом, Хоуги Кармайклом, Эдди Кондоном, Джином Крупой, Бингом Кросби, Джимми Макпартландом и др. В 2001 году серия этих программ была вновь передана в эфир радиостанцией *WMKV* в Цинциннати, а затем размещена в интернете на посвящённом Биксу Байдербеку сайте *www.bixography.com*.

ПАТРИСИЯ БАРБЕР. КАК ОНА ДЕЛАЕТ ЭТО?

Татьяна Балакирская

Имя Патрисии Барбер в джазовых кругах уже давно стало, как принято писать в модных журналах, «культовым». Впрочем, начало творческой деятельности чикагской вокалистки, пианистки, поэтессы и композитора не изобиловало восторженными отзывами критиков. Начинала Патрисия, можно сказать, «гадким утёнком» — барышня-интеллектуалка с психологическим образованием и срывающимся, дрожащим голосом отказывалась следовать джазовому конформизму, музыкой особо не зарабатывала — сочиняла, играла и пела собственную странную музыку, получая «тумаки» от музыковедов. Шло время, выходили альбомы («*Split*», 1989), в том числе и на мэйджор-лейблах («*A Distortion of Love*», *Verve*, 1992). Правда, после опыта общения с *Verve* стремящаяся к независимости в творчестве Патрисия уже не горела желанием



связываться с мейджорами: «*Cafe Blue*» (1994) и «*Modern Cool*» (1998) изданы на крохотном лейбле *Premonition* (который тем не менее вскоре выкупила *Blue Note* — но с этой компанией у Патрисии до сих пор хорошие отношения).

Постепенно к Барбер приходило признание слушателей и рецензентов. её музыка обретала репутацию изысканной, непростой, наполненной множеством коннотаций, могущей иметь несколько прочтений, гипертекстуальной; не абсолютно авангардной, но близкой к тому, чтобы быть таковой. Последние же три альбома Патрисии Барбер — «*Verse*» (2002), «*A Fortnight In Paris*» (2004) и новенький «*Mythologies*» (2006) — с полным правом могут быть названы шедевральными. Они выполнены в едином узнаваемом стиле, записаны с одной и той же командой музыкантов; явственно демонстрируют, что Патрисия Барбер сейчас находится в пике своей креативности, что она окончательно нашла свою нишу в искусстве, умело её обустроила и не собирается её никому сдавать в аренду и уж тем более передавать.

Несмотря на то, что Барбер начала регулярно издаваться и активно концерттировать в начале 90-х и не застала то время, когда большинству прогрессивных западных музыкантов путь в Россию был закрыт, за 15 с лишним лет она ни разу не посетила нас с концертом. Первый (и пока единственный) её приезд состоялся в декабре 2006 года (8 декабря в Петербурге и 9-го в Москве). Московский концерт прошел без помпы, без излишней (да вообще какой бы то ни было) претенциозности. Не висели по столице «бигборды», не было перетяжек поперёк улиц, билеты на концерт не разыгрывались по радио, и даже в Интернете информацию о её приезде можно было встретить далеко не везде. Традиционная афиша Московского международного Дома музыки да пара онлайн-овых билетных касс — вот и вся реклама. Даже авторы «Джаз.Ру» спохватились не раньше чем за неделю до события. Повторюсь: скромно, почти незаметно прошёл исторический первый приезд Патрисии Барбер в Москву, и даже зал для неё был подготовлен не большой Светлановский (где в этот вечер играли блюз на губной гармонике), а Камерный. Впрочем, для Патрисии это характерно: «Надо довольствоваться тем, чтобы много значить для малого количества людей. Иногда мне жалко, что мои альбомы не продаются миллионными тиражами,

но... иначе невозможно быть первопроходцем, стоять на переднем краю».

Иными словами, в Камерный зал ММДМ пришли главным образом неслучайные люди. Те, кто доверяют не слоганам афиш «королева джаза Патрисия Барбер» (что, собственно, и было написано в рекламе концерта), а собственному музыкальному вкусу. Впрочем, были среди аудитории и те, кому имя Патрисии ни о чём не говорило — «пришли на джаз». И ведь, знаете, они этот джаз получили: соответствие афишному лозунгу, во всяком случае в первом отделении концерта, имело место быть.

С некоторым опозданием — но мы к этой неотъемлемой составляющей любого концерта уже привыкли, — на сцену выходит квартет: сама Барбер, барабанщик Эрик Монтцка, гитарист Нил Элджер и басист Майкл Арнопол. Патрисия одета в чёрное — небрежную футболку, поверх которой развешивается блузон, и брюки; волосы забраны наверх; на лице поблёскивают очки, в ушах — массивные серьги-кольца. На то, какой среднестатистический россиянин представляет себе джазовую певицу, Патрисия совсем не походит. На концертного менеджера, вышедшего поставить бутылки с водой возле комбиков, или на билетного администратора — вполне. На практикующего психолога — абсолютно.

Но вот наш психолог садится за рояль, снимает обувь и носки, ставит босые ступни на педали инструмента, опускает руки на клавиатуру и внезапно... превращается из психолога в пациента.

Иной раз, бывает, сидишь в темноте, слушаешь, как Патрисия вщёптывает прямо в твоё ухо поток своего сознания, как осторожно она вжимает пальцы в клавиши, и думаешь: какая же она на сцене, эта женщина? Как она делает ЭТО на глазах посторонних людей? Наверное, она закрывает глаза.

Замыкается.

Боится сделать лишнее движение, чтобы ни один случайный звук не родился под крышкой рояля.

Да, закрывает глаза. Но лишних движений не то чтобы не боится, а пытается сделать как можно больше: вся извивается, широко открывает рот, как от немой боли или высшего наслаждения, приподнимает босые ноги, изгибает ступни, бьет ими по полу, сжимает пальцы, боком наклоняется к клавиатуре. «Кит Джарретт в юбке» — подумала

я и осеклась: если Патрисия откровенно признаёт, что хочет быть похожей на Джаррета (и Брэда Мелдау, если уж на то пошло), то точно так же откровенно она отвергает юбки и все социально-сексуальные роли, ассоциируемые с этим предметом одежды.

Да, замыкается: общение с залом сокращено до минимума, музыканты поддерживают строгий визуальный контакт, их взгляды редко бывают направлены в зал: всё больше внутрь себя и друг на друга.

Тем временем начало концерта состоит из свинговых стандартов. В первой, инструментальной, вещи музыканты своеобразно «представились» слушателям: каждый исполнил по «демонстрационному» соло, наглядно показав, кто на что способен. Лишний раз подтвердилось, что между Нилом Элджером и Патрисией существует особое взаимопонимание, существуют общие представления о стилистике произведений и фактуре звука. Так же, как Патрисия, Нил по многу раз повторяет особенно удачные, найденные в собственном импровизационном потоке фразы; так же напористо он ищет нестандартные решения, любит зарыться головой в диссонансы, играет с настроениями. Вообще, говоря по чести, в том, что последние три альбома Барбер олицетворяют зрелость, целостность, самодостаточность и имеют высокую музыкальную ценность — немалая заслуга Элджера. В некоторые же моменты концерта — так и вовсе кажется, что присутствие Нила является залогом успеха той или иной композиции...

Преуменьшать роль ритм-секции в создании эксклюзивного саунда «от Барбер» тоже не стоит. Эрик Монтца сидит за ударной установкой, расположенной боком к зрительному залу, так что легко просматриваются все его телодвижения и изменения в лице; Майкл Арнопол то и дело меняет электроконтрабас на бас-гитару, равно свободно себя чувствуя и с первым, и со второй. Эрик и Майкл, эти братья-близнецы (музыканты действительно очень похожи друг на друга формой черепа, причёсками, бородками и очками; их отличает разве что одежда, цвет волос, инструменты — и то, что у Майкла цветная татуировка на всю руку), потрясая тонко чувствуют своих коллег, «умеют играть тихо и громко», виртуозно владеют инструментами; наконец, обладают восхитительным чувством меры и вкусом.

Во время прослушивания же второй вещи концертной программы, стандарта «*S Wonderful*», вспоминать о виртуозности, техническом совершенстве или композиционном новаторстве музыкантов не приходится. Произведение звучит в традиционной аранжировке, без намёка на эксперименты, даже без гармонических выпадов в ту или иную сторону. Таких вещей, спокойно-стандартных, в этот вечер прозвучало несколько; и всякий раз приходилось недоумевать, с чего это вдруг Патрисии вздумалось включать их в программу. Есть же прекрасный новый альбом «*Mythologies*», созданный на основе «Метаморфоз» Овидия (в 2003-м под написание цикла произведений по мотивам этого сборника Патрисия получила стипендию Гуггенхайма). Есть масса собственных, пусть и старых, оригинальных пьес... Зачем? Ведь не за исполнение стандартов мы любим Барбер, и не благодаря ему она известна, и, прямо скажем, не так она в нём и хороша, как в исполнении авторских вещей. Вокальный скэт даётся Патрисии тяжело; во фразировке она то и дело обращается к уже повторенным решениям... Как оказалось позже — все дело было в стереотипах (ах, Патрисия! Как же психологическое образование? Зачем нам все эти стереотипы?) Барбер не знала, как обстоят дела с джазом в России, и даже поначалу думала о том, чтобы привезти программу музыки Каунта Бэйси. Впрочем, может, это была шутка. Да только после первого отделения, в антракте, автор статьи всерьёз задумалась: а концертная ли артистка Патрисия Барбер? Может быть, её и вправду следует слушать только в студийной записи, самостоятельно прорисовывая образ, придавая ему желаемую форму, сотворяя из неё кумира?..

Однако впоследствии некоторые из сомнений развеялись. Новые произведения мы всё-таки услышали, и даже в версиях, несколько отличных от студийных. Вступление к «*The Moon*», записанной и на «*Verse*», и на «*Mythologies*» — вообще благодатная почва для всяческих вариаций. Патрисия дёргает струны рояля и «заводит шарманку», Нил щиплет медиатором верх грифа, Эрик проводит щётками по нижней стороне рабочего барабана, Майкл стучит пальцами по струнам — и когда-то медитативная «*The Moon*» взрывается злейшим драм-н-бейсом. Патрисия яростно лупит аккорды, Нил из череды секвенций выныривает в нетривиальные интервальные последовательности

и включает «вау-фактор». Вся эта мясорубка очень напоминает беснования музыкально одарённых подростков в репетиционной комнате...

После перерыва на *slow swing* следует ещё одна пьеса с нового альбома, «*Hunger*», — только сейчас, на концерте, приходит в голову, что эта вещь сродни «*I Can Eat Your Words*» с диска «*Verse*» своими гастрономическими метафорами, сочно звучащими словоформами и приглушённым речитативом.

Второе отделение уже в значительно большей степени состояло из нового материала и отражало актуальное творческое состояние музыкантов куда более адекватно. Однако недоумение не исчезло: изменилась лишь его причина. Патрисия, несмотря на кажущийся сценический энтузиазм, выглядит немного уставшей. Она с удовольствием передаёт бразды правления своим мужчинам, с видимым удовлетворением просто сидит за роялем, положив голову на руки и вытянув ноги, наблюдая за «мужскими играми». Один раз даже покинула сцену посреди произведения. А парни и рады: то и дело срываются на джаз-рок и брейкбит — особенно Монтица, — позволяют себе длительные (и презамечательные, нечего уж тут!) соло. В который раз восхищаюсь: как прекрасен, как изобретателен Нил в импровизации — ведёт, распутывает невидимую ниточку, а там — новый узелок, а в него вплетена нитка совсем из другого клубка, и распутывается она иначе — отличная по фактуре, толщине, закрученности; и нагнетает напряжение Майкл, и в совсем немыслимые места выстреливает Эрик синкопами, и все сильнее затягивает звуковая воронка, и вдруг растворяется в никуда...

Одной из самых ярких пьес этого вечера (и, соответственно, нового альбома Барбер) стал «*Icarus*». Это песня из разряда тех, которые нельзя анализировать. Им надо просто отдаться, ввериться, как доверяешь ветру, когда уже вцепился в поручни планера или стропы парашюта: и этот ветер, и слепящие лучи света, и страх полёта, и шалое понимание того, что ты решился довериться небу — всё есть в этой песне.

Как есть пронизывающий холод и запах хвои в «*Norwegian Wood*». В этой вещи — кавер-версии на хит от *The Beatles*, записанный Барбер в альбоме «*A Fortnight In Paris*» — текст, вопреки сложившейся у Патрисии

традиции, — не главное. Слова звучат только в экспозиции, пропеваются быстро-быстро, словно музыкантам не терпится показать игрой, как они видят свой Норвежский Лес.

Едва отняв руки от струн, клавиш и барабанных палочек, музыканты встают, несколько минут раскланиваются и удаляются за кулисы. Публика ММДМ, впрочем, редко когда отпускает артистов без биса — пришлось и квартету Патрисии Барбер уступить. В заключение прозвучала фанковая «*White World*», в которой Эрик Монтцка сполна отплатил бэндлидеру за все медленные свинги, прозвучавшие в этот вечер.

Зрители расходятся довольные. «*I once had a girl, Or should I say She once had me...*»

КЕННИ БАРРОН: С ДОСТОИНСТВОМ И ЧЕСТЬЮ

Кирилл Мошков

В ноябре 2006 года в московском Доме музыки играло трио пианиста Кенни Баррона (США). 63-летний (на тот момент) Кенни Баррон — один из тех, кого можно назвать



«скромными звёздами»: он не шоумен, за него говорят его блестящие композиции и изысканный импровизационный стиль игры на фортепиано. Его место в истории джаза легко определить по послужному списку, от одного перечисления имен в котором у знатоков отваливается челюсть.

С тех пор, как в конце 50-х Баррон (р. 09.06.1943) бросил школу в Филадельфии, он, во-первых, немного поиграл

в родном городе ритм-н-блюз, а затем, в возрасте 18 лет, отправился в Нью-Йорк, где сразу попал в высшую лигу — играл у трубача Ли Моргана, саксофониста Джеймса Муди и других первоклассных солистов, но краеугольный камень в основу своей репутации заложил в течение 1962–1966 годов, когда участвовал в ансамбле одного из величайших трубачей в истории джаза — легендарного создателя бибопа Диззи Гиллеспи. «Чему я научился, работая с Диззи Гиллеспи? — переспрашивал Кенни своего интервьюера в конце 1990-х. — Для меня, в мои 19 лет, это был колоссальный опыт. Всему я научился! Диззи очень много знал о ритмике. Он умел играть на фортепиано и знал много всего об

аккордах и голосоведении. А главное — он стремился делиться своими знаниями. Когда я стал у него работать, мне было просто страшно, потому что это был человек, которого я в детстве в Филадельфии слушал по радио! Можете представить, что я почувствовал, когда налетел на Бродвее на Джеймса Муди, а он работал в очередной раз у Диззи, и Муди мне сказал: «Лало Шифрин уходит из ансамбля Диззи, тебя эта работа интересует?» Я сказал — конечно! Я только что женился тогда и не работал, так что я пошёл поговорить с Диззи, и он меня нанял — просто по рекомендации Муди. Он даже не слышал ещё, как я играю!»

Потом были четыре года у другого первоклассного трубача — молодого тогда Фредди Хаббарда, пять лет в ансамбле флейтиста и саксофониста Юсефа Латифа и четыре года в ансамбле контрабасиста Рона Картера. Так прошли 60-е и 70-е. В промежутках были выступления и записи со множеством джазовых звезд, среди которых Джо Хендерсон, Стэн Гетц, Элла Фицджералд, Бобби Хатчерсон и множество других (одна из записей с Гетцем, вышедшая в 1992-м — «*People Time*» — номинировалась на премию «Грэмми»).

Стилистика Баррона всегда была достаточно умеренной и сдержанной. Он проявлял определённый интерес к новым музыкальным формам и поискам ведущих джазовых новаторов, но сам почти не окунался в исследования новых направлений. «На собственных записях я заходил не так уж далеко, — рассказывал он в конце 90-х. — Но в 60-е я работал со своим братом (*покойным Биллом Барроном. — Ред.*), он был тенор-саксофонистом, вот с ним я заходил довольно далеко. И с Юсефом Латифом мы играли настоящие авангардные дела. И с Фредди Хаббардом. Тут ведь что главное: такую музыку надо играть с правильными людьми. Тогда это имеет смысл. Мне с этим везло... А то по временам это бывает просто шарлатанство (*смеётся*). Я помню случай, когда я работал с Фредди Хаббардом в одном клубе в Нью-Йорке, и там был один авангардный трубач — его имя не имеет значения — но он выпускал пластинки, и его называли одним из лучших авангардных музыкантов. Он пришел — дело было в Гарлеме — сыграть с нами. Я заиграл блюз. И чувствую, не клеится у него. Я чуть не упал: он просто не умел играть блюз! Для меня авангардист — это тот, кто прошёл сквозь традицию и вышел за её пределы, а не тот, кто просто взял дудку

и стал в неё верещать!.. Мне нравятся вещи вроде того, что Майлс [Дэйвис] делал с Тони [Уильямсом], Хэрби [Хэнком] и Уэйном [Шортером] — альбомы «*E. S. P.*» и «*The Sorcerer*». Это не совсем «вне традиции». Это одновременно и вне, и внутри. Вот что я предпочитаю. Не думаю, что мог бы выжить на диете из одного только хаоса!»

В начале 80-х Кенни Баррон основал квартет *Sphere*, созданный, как декларировалось, для исполнения музыки Телониуса Монка. Этот коллектив записал ряд интересных альбомов (прежде всего «*Four For All*» и «*Bird Songs*»), но после смерти тенор-саксофониста Чарли Роуза прекратил работать. Проект вернулся к активной деятельности только в 1998 году, когда вместо Роуза в новом составе возник маститый саксофонист Гэри Бартц. Между 86-м, когда умер Роуз, и 1998-м трое оставшихся членов первого состава *Sphere* (Бастер Уильямс — контрабас, Кенни Баррон — фортепиано, Бен Райли — ударные) работали как трио Кенни Баррона. В 1998-м новый состав квартета выпустил свежий альбом на лейбле *Verve* («*Sphere*») и дал цикл концертов в нью-йоркском клубе *Village Vanguard*. Бартц, судя по всему, и не собирался заменять покойного Роуза, который много работал ещё с самим Монком: при Бартце звучание *Sphere* сильно изменилось (хотя бы чисто темброво: Бартц — не тенорист, а альтист).

Кенни Баррон успешно записывался и сольно: пластинки под его именем выходят с 1974 года, и теперь их число приближается к 40. Наверное, количество перешло в качество: в 90-е годы Кенни Баррон наконец получил признание и публики, и критики, достойное его таланта. Не будем забывать, что Баррон долгое время ещё и преподавал джаз в университете им. Ратгерса в Нью-Джерси, где у него учились такие нынешние звёзды, как саксофонист Давид Санчес и трубач Теренс Бланшард. Кенни работал там четверть века и только в 1999 году уволился из университета, чтобы сконцентрироваться исключительно на создании и исполнении музыки.

Помимо записи с Гетцем, на «Грэмми» номинировались также сольные альбомы Баррона «*Sambao*» (1993) и «*Freefall*» (2001), а альбом «*Spirit Song*» (2000), дуэтная запись с контрабасистом Чарли Хэйденом «*Night and the City*» (1996) и записанный в трио с Хэйденом и барабанщиком Роем Хэйнсом «*Wanton Spirit*» (1994) выдвигались

на *Grammy* сразу в двух номинациях каждый (джазовый альбом года и джазовое соло года).

Сравнивая свою молодость и ту эпоху, когда сам Кенни уже перестал преподавать джазовое исполнительство, он говорил: «Я думаю, что музыканты, которые теперь выходят из университетов, в определённом смысле куда лучше подготовлены — прежде всего в технике игры. Большинство из них может читать с листа всё, что угодно, так что они могут работать в любом коллективе. Я не думаю, что то же самое можно было сказать о большинстве тех музыкантов, которые вышли, так сказать, с улиц. Но одной вещи у многих молодых музыкантов нет — просто потому, что у них нет определённого опыта: это эмоциональность. Просто у них другая жизнь. Им просто не пришлось вкалывать голодными, зарабатывая себе на жизнь... И вот ещё одна вещь, которой теперь нет: у молодых нет возможности пройти своего рода ремесленное обучение, пройти ремесло с самого низа, от подмастерья, работая в разных оркестрах. Оркестров больше нет, вот в чём беда! Это не вина молодых. Это просто другое время. Они всё равно отличные музыканты, и они смогут сделать всё, что им будет нужно».

Приезд Баррона в Москву породил поначалу некие опасения: трио пианиста предстояло играть в огромном Светлановском зале Дома музыки. Сомнения знатоков сводились к боязни, что фортепианное трио — слишком камерная форма для двухтысячного зала, тем более — столь трудно подающегося качественному озвучанию, как Светлановский.

Выяснилось, что эти сомнения если к кому и применимы, то уж отнюдь не к трио Кенни Баррона. 63-летний ветеран чувствовал себя на большой сцене как рыба в воде и совершенно не терял ощущения аудитории, за которое так ценятся выступления в маленьких клубах. Да и камерным его звучание никак не назовёшь: трио вполне может развивать вполне убедительное динамическое давление на слушателя, да и тонкие нюансы и тихие эпизоды в чинном большом зале слушаются несравненно выигрышнее, чем в клубах, где, бывает, звенят вилки, курлыкают мобильники и в голос разговаривают посетители.

С собой в Москву Баррон привёз свое гастрольное трио, в которое входят японский контрабасист Киёси Китагава и кубинский перкуссионист Франсиско Мела.

Франсиско — именно перкуссионист: хотя он играет на ударной установке, он привносит в её звучание свободу полиритмов кубинской перкуссии, да и играет, что называется, «антитехнично» — его посадка за барабанами, постановка рук и манера держать палки способны довести до отчаяния какого-нибудь преподавателя «правильной» игры, но при этом играет он столь неотразимо музыкально, с таким неподдельным внутренним огнём и таким тончайшим чувством ритмической и динамической свободы, что любого преподавателя «правильной» игры по всем этим параметрам наверняка заткнет глубоко за пояс. Огромное влияние на Франсиско Мелу, приехавшего в Бостон с Кубы, чтобы учиться, но не попавшего ни в колледж Бёркли, ни в Консерваторию Новой Англии (высоких баллов он не набрал, а денег у него не было) оказал панамский пианист Данило Перес, который терпеливо разобрал с молодым барабанщиком его ошибки и слабости и показал, как путём самообразования можно от этих слабостей избавиться. Затем Мелу взял в свой нью-йоркский ансамбль саксофонист Джо Ловано, и так в 2001 году началось его восхождение по профессиональной лестнице — в январе 2006 года он уже давал сольный мастер-класс на конференции Ассоциации джазовых преподавателей в Нью-Йорке, а теперь гастролирует с Кенни Барроном.

Контрабасист Китагава перебрался в Нью-Йорк из Японии полтора десятилетия назад, но до сих пор чувствует себя частью японской сцены — в частности, лучшие его записи сделаны с японским пианистом Макото Одзонэ. Но уровень, которого он достиг в Америке, впечатляет — записи и гастролы с саксофонистом Кенни Гарреттом, выступления с тромбонистом Стивом Турре, квартетом ветерана-саксофониста Джимми Хита, а в последние годы — регулярные гастролы с Кенни Барроном. Игра Китагавы, с его жёстким звуком, в котором из трёх составляющих контрабасового звучания — «дерева», «струн» и «пальцев» — ощутимо преобладают довольно шумные «пальцы», а строй контрабаса довольно ощутимо качается в верхней части диапазона, весьма напоминает звучание Рона Картера, только сказочной картеровской беглости не хватает.

Сам лидер бесподобен. Точен, изящен, совершенен в логике развития импровизации и построении аккомпанемента, еле заметными штрихами уверенно направляет игру

ритм-секции (и даже их соло). В его игре нет ни огромных динамических перепадов, как у его земляка-филадельфийца Маккоя Тайнера (влияние которого на себя Баррон охотно признаёт), ни жёсткости и математичности Хэрби Хэнкока — Баррон есть Баррон: он динамически свободен, но не стремится к крайностям; он может играть жёстко, но предпочитает ровную мягкость; он идеальный математик как в ладовом развитии, так и в гармонических построениях, но никогда не упускает из вида (и не скрывает), что за этой математикой стоят человеческие эмоции — пусть сдержанные, мягкие, как бы подёрнутые дымкой. Но при этом в его игре слышен опыт и Тайнера, и Хэнкока, с которыми Баррон принадлежит к одному поколению (в то время, когда юный Кенни играл у Диззи Гиллеспи, молодой Маккой работал у Джона Колтрейна, а дебютант Хэрби пришёл к Майлсу Дэйвису).

Кенни Баррон и начал концерт с темы Хэрби Хэнкока с парадоксальным дзэнским названием «*One Finger Snap*», «Щелчок одним пальцем». Зато дальше последовали одно за другим два оригинальных сочинения самого Баррона. Кубинский колорит окрасил музыку трио, когда в интродукции к джаз-вальсу «*Lullaby*» Франсиско Мела выразительно загремел ожерельем из бубенцов, висящим у него на шее. Внутри трёхдольного метра этой пьесы фортепиано и барабаны — при инициативе, конечно же, барабанов — развивают очень свободные полиритмические эпизоды, в которых барабаны то и дело предлагают как-то по-новому поделить такт, а фортепиано их в этом с непринуждённой лёгкостью поддерживает, какие бы хитроумные способы деления такта на доли ни были предложены.

Очень медленная и грациозная пьеса Баррона, «*Um Beijo*» (по-португальски — «Поцелуй»), напомнила об увлечении пианиста бразильской музыкой, выразившемся в нескольких интересных альбомах (в том числе номинированном на «Грэмми» за 1993 год «*Sambao*»). Правда, «Ум Бежу» — пьеса с более позднего альбома, одного из лучших у Баррона — «*Spirit Song*» (2001, тоже номинант «Грэмми»). Здесь Мела в продолжительном эпизоде играет довольно иррегулярные ритмы по барабанам руками, позвякивая при этом висящими на шее бубенцами, что придаёт прецизионно точной игре Баррона неожиданно вольный, африканский или, точнее, афролатинский оттенок.

Была отдана дань и стандартам. Работа Баррона в ансамбле *Sphere*, созданном для работы с творческим наследием пианиста и композитора Телониуса Монка, получила отражение в исполнении изящной, но, как обычно у Монка, угловатой баллады «*Ask Me Now*». Нет, наверное, пианистов с более разными стилистическими устремлениями, чем Монк и Кенни Баррон. Покойный гигант джазовой композиции был кем угодно, только не виртуозом, зато обладал парадоксальным мышлением, склонностью ставить джазовые «правила» с ног на голову, незаурядным чувством музыкального юмора и не боялся «некрасивых», «неправильных» звучаний, годы и десятилетия спустя входивших в арсенал всех джазовых пианистов как полноправные элементы общеизвестного, общепонятного и совсем не юмористического джазового языка. Баррон же — виртуоз, склонный к очень серьёзному, мягкому, доброму и красивому музицированию, то есть эстетическая противоположность Монка. И тем не менее — Монка он знает, любит и исполняет очень по-своему, и это очень интересно слушать — сравнивать взгляды, входить в манеру Баррона, хорошо читающуюся на таком вот репертуарном «изломе».

Первое отделение завершил стандарт «*Softly As In A Morning Sunrise*» («Мягко, как при восходе солнца»), хотя, по меткому выражению одного из наших читателей при обсуждении концерта в нашем сообществе в «Живом журнале», версию трио Кенни Баррона можно было бы переименовать в «*Quickly As In A Morning Sunrise*» («Быстро, как при восходе солнца») — так оживлённо и быстроходно сыграл классическую тему этот ансамбль. Правда, это всё-таки трио Баррона, точного, мягкого и изящного — пульс в игре трио звучит очень деликатный, хотя темп и быстрый. Барабанщик вместо стандартной триольной пульсации по тарелке воспроизводит весьма причудливые цепочки долей разной длительности — сперва на педальном хай-хэте, а затем на звонкой райд-тарелке, весьма шумно свингуя. Басист Китагава играет весьма умное соло. Финал первого отделения. Почти полный Светлановский зал с удовольствием идёт размяться.

Во втором отделении тоже было много ярких моментов. Запомнилась баллада Томми Вулфа и Фрэна Ландесмана «*Spring Can Really Hang You Up The Most*», которую Кенни

Баррон сыграл соло, превратив её в своеобразную энциклопедию фортепианных стилей, вплоть до страйд-пиано с характерным «ум-па, ум-па» в левой руке. Ярko прозвучал джаз-вальс на тему Фредди Хаббарда «*Up Jumped Spring*» с развёрнутым, богатым соло контрабаса. Но, пожалуй, самым ярким номером второго сета оказался «*Blues In Five*» — пьеса в блюзовом звучании, но в размере 5/4, совершенно блюзу не свойственном. Впрочем, и блюзовая основа тут выявляется не сразу. Пьесу открывает развёрнутая фортепианная интродукция, в которой появляется афрокубинская басовая фигура, постепенно превращающаяся в псевдоклассическую структуру вроде самой известной джазовой пьесы на 5/4 — «*Take 5*» Пола Дезмонда — и только вслед за тем вскрывается блюз. Тут уже вступают контрабас и перкуссия (партией барабанов это до определённого момента сложно назвать: Мела играет палочкой по гирлянде бубенцов, оттянув её другой рукой). В этой пьесе наступает звёздный час барабанщика: Франсиско играет развёрнутое соло ударных на остинатном риффе, повторяемом в унисон контрабасом и фортепиано (в размере скорее 10/8, чем 5/4). Правда, в этом соло кубинский музыкант не повторял шутку, дважды применённую им в других пьесах — когда в стоп-тайме, где предполагается четыре такта его соло, он вдруг прячется за барабаны, потешно сгибаясь в три погибели, и на целых четыре такта воцаряется иронически звенящая тишина, в которой слышны лишь смешки слушателей — и каждый, у кого есть хоть капля ритмического воображения, домысливает соло ударных про себя.

И ещё один номер чистого удовольствия — «*Cook's Bay*», опять-таки с альбома «*Spirit Song*». В своё время Баррон написал эту пьесу, посвящённую впечатлениям от визита на остров Таити, для альбома скрипачки Регины Картер, но впоследствии стал играть её и сам. Трудно сказать, насколько таитянской получилась эта музыка — в ней есть (во всяком случае в присутствии Франсиско Мелы) отчётливо латинский ритм, в фортепианной импровизации слышны отчётливые намеки на характерные обороты кубинской музыки, а красивая тема и богатая гармония позволяют музыкантам очень выигрывшно показать пьесу публике.

И вот, наконец, бис, цветы, орация. Достойный концерт, достойные музыканты, достойное впечатление.

ЛУИ БЕЛЛСОН, ФАНАТИК БАРАБАНОВ

Ким Волошин

14 февраля 2009 года в возрасте 84 лет в Лос-Анджелесе умер легендарный джазовый барабанщик Луи Беллсон, работавший в оркестрах Дюка Эллингтона, Каунта Бэйси, Бенни Гудмана и в ансамбле своей покойной жены певицы Пёрл Бэйли, с которой он прожил 38 лет до самой её смерти в 1990 году в возрасте 72 лет.

Музыкант скончался в медицинском центре *Cedars-Sinai* от осложнений болезни Паркинсона, развившихся на фоне перелома бедра, случившегося в ноябре.

Беллсон носил почётное звание «Мастер джаза», причём был среди самых первых лауреатов этого титула, присвоенного ему Национальным фондом искусств США ещё в 1994 году. В дипломе «Мастера джаза» было указано, что Луи удостоен титула как один из самых передовых биг-бэндовых барабанщиков, разработавший точнейшую



технику игры и, кстати, выступивший пионером использования двойной педали для басового барабана.

В дискографии Луи Беллсона — свыше 200 альбомов; его игра звучит на записях оркестров Томми Дорси, Гарри Джеймса, Вуди Хермана, ансамблей Оскара Питерсона, Сары Воэн, Эллы Фицджералд, Диззи Гиллеспи и Луи Армстронга — поразительная стилистическая широта, мало кем превзойдённая. Перу Беллсона принадлежало свыше 1000 композиций, среди которых не только джазовые пьесы, но и симфонические работы, балеты и оркестровые сюиты. Но основу его влияния в джазе составляли более десятка учебных пособий по искусству игры на джазовых барабанах, которые он написал, и сотни проведённых им мастер-классов и «клиник». Кроме того, он был вице-президентом одной из самых авторитетных компаний по производству пластиков для барабанов — Remo.

Луиджи Паулино Алфредо Франческо Антонио Балассони родился в Рок-Фоллс, штат Иллинойс, 6 июля 1924 года. Его отец (кстати, владелец магазина музыкальных инструментов) взял трёхлетнего Луи на парад, и там ребёнок был совершенно заворожён звуком и видом барабанов. Прямо с трёхлетнего возраста он начал учиться на них играть. Очевидно, маленький Луи был способен думать вообще только о барабанах: так, его экзаменационная работа в школе в 15-летнем возрасте представляла собой детализированный чертёж ударной установки с двумя басовыми барабанами (идея, которая завладела им с самого раннего возраста), а в 17 лет Беллсон (так он предпочитал называть себя, на английский манер) опередил сорок тысяч (!) других молодых барабанщиков, победив в конкурсе ударников, который легендарный джазовый барабанщик Джин Крупа проводил для самой влиятельной в те годы компании-производителя ударных установок *Slingerland*.

Карьера Луи Беллсона в «большом джазе» началась в 1942 году сразу с появления в кинофильме «*The Power Girl*» вместе с Бенни Гудманом и Пегги Ли. Сменив множество лучших биг-бэндов эпохи, в 1952-м он покинул оркестр Дюка Эллингтона, чтобы стать музыкальным руководителем ансамбля певицы и актрисы Пёрл Бэйли, вышедшей за него замуж. Однако он ещё не раз играл в различных оркестрах; так, именно его барабаны звучат в эпохальных эллингтоновских «Концертах духовной музыки» 1965 и 1968 годов.

Величайший комплимент, какой один великий барабанщик может сделать другому, был сделан Беллсону великим Бадди Ричем, который в конце 60-х, получив травму спины, попросил Беллсона подменить его на гастролях с собственным биг-бэндом Бадди Рича.

Был у Беллсона и свой оркестр, который существовал почти без перерывов около сорока лет. Последняя его версия называлась *Big Band Explosion*, однако свою последнюю запись Луи сделал не с этим оркестром, а со специальным составом, во главе которого стоял ветеран-трубач Кларк Терри: эта запись, сделанная в Нью-Йорке в мае 2007 года, была выпущена год назад на лейбле Percussion Power под названием «*Louie & Clark Expedition 2*», «2-я экспедиция Луи и Кларка», обыгрывающем знакомое каждому американцу понятие «экспедиция Луиса и Кларка» (экспедиция, впервые исследовавшая Запад и Северо-Запад нынешних США в начале XIX века).

ДЖОРДЖ БЕНСОН. САМЫЙ ПОПУЛЯРНЫЙ?

Григорий Дурново
при участии Кима Волошина

Джордж Бенсон — один из самых успешных джазовых музыкантов современности. Его успех связан с широтой музыкальных вкусов: Бенсон с равным успехом и увлечением исполняет джаз, рок, блюз, соул и поп-музыку. Один из сильнейших гитаристов в джазовой истории, ещё больше Бенсон известен как поп- и R&B певец. Славу среди широкой публики ему принесли именно песни — «*Give Me the Night*», «*Lady Love Me (One More Time)*», «*Turn Your Love Around*», «*Inside Love (So Personal)*», «*In Your Eyes*», «*This Masquerade*». Приятный голос Бенсона находит дополнительную поддержку в его способностях импровизатора и шоумена. Обладатель совершенной гитарной фразировки, округлого, мягкого гитарного тона, незаурядной гитарной виртуозности и весьма выразительного мягкого голоса, хорошо передающего тонкие эмоциональные оттенки, свойственные современному ритм-н-блюзу и соул-музыке в их лучших проявлениях, Джордж Бенсон оказал огромное влияние по крайней мере на два поколения музыкантов и по сей день пользуется



широчайшей для джазового музыканта известностью во всём мире. Специалисты говорят, что по своей способности великолепно играть на инструменте и в то же время мягко, привлекательно для самой широкой аудитории петь Бенсон напоминает другого великого чернокожего артиста — Ната «Кинг» Коула, только в отличие от Коула, рано ушедшего из жизни, Бенсону судьба подарила долгую и плодотворную творческую биографию.

Джордж Бенсон — обладатель восьми премий *Grammy*, причём в разных номинациях — от поп-аранжировок до джаз-вокала.

Он родился 22 марта 1943 года в Питтсбурге (штат Пенсильвания). Свои первые пластинки Бенсон записал в 11-летнем возрасте (кстати, как вокалист!), а в 17 собрал свою собственную рок-группу, где играл на электрогитаре, которую сделал ему из подручных материалов его отчим. Тогда же он услышал записи сильнейшим образом повлиявших на него джазовых электрогитаристов — Чарли Крисчена и Уэса Монтгомери, а также великого саксофониста — отца бибоба Чарли Паркера, чья фразировка в значительной степени определила манеру игры Бенсона на гитаре. И в 1962 году юный гитарист уже играл в ансамбле джазового органиста «Братца» Джека Макдаффа.

В 1965 году, когда Бенсон впервые собрал собственную группу, его заметил крупнейший «открыватель талантов» прошлого столетия Джон Хаммонд, который устроил ему и первый сольный контракт, и записи с крупнейшими джазменами эпохи (включая участие в записи альбома великого Майлса Дэйвиса «*Miles in the Sky*»). В 1968–1976 годы Бенсон работал с одним из самых ярких и успешных продюсеров тех лет — Кридом Тэйлором — сначала для A&M, а затем для собственного лейбла Тэйлора *CTI*.

Но только в 1976 году, когда Бенсон подписал контракт с *Warner Bros.* и запел на своем первом альбоме для этого лейбла («*Breezin'*»), его заметили не только знатоки джазовой гитары, но и массовая аудитория. На альбоме был единственный вокальный трек — песня «*This Masquerade*», и она буквально вбросила «*Breezin'*» в десятку лучших альбомов поп-музыки. В целом ряде следующих работ, продолжая эту линию, Бенсон всё сильнее клонился в сторону поп-музыки, кульминацией чего стал альбом «*Give Me the Night*», спродюсированный легендарным Куинси

Джонсом. Однако в течение 1980-х популярность Бенсона практически затмила его музыкальные способности, и его записи почти полностью мигрировали в поп-область. Только в конце десятилетия Бенсон вернулся к джазу, сразу улучшив свою музыкальную репутацию, и с тех пор достаточно тонко балансирует на грани джаза и ритм-н-блюза, выпуская как джазовые, так и достаточно удачные поп-альбомы.

Скажем честно: от концерта Джорджа Бенсона в Государственном Кремлёвском дворце 14 ноября 2009 года никаких особых джазовых откровений ждать не приходилось. Разговор мог быть лишь о том, каков будет процент джазовых импровизаций и какого-никакого джазового ощущения, воздуха, как бы абстрактно это ни звучало. Ожидания сильно портил весьма странный довесок к выступлению Бенсона — саксофонист Алекс Новиков в качестве разогрева. Особенно пугало, что на билетах фамилии Бенсона и Новикова (с фамильным «SAX» в скобках) стояли рядом. Речь здесь, разумеется, не о низкопоклонстве перед Западом. Но по поводу Новикова, о котором многие любители джаза, да и вообще музыки, вероятно, услышали впервые и который при этом умудряется пролезать на афиши рядом с именами куда известнее себя (будь то Михаил Козаков или Франсис Гойя), вопросы очень даже возникали. И восторженные оценки его творчества на его собственном сайте мало что могли объяснить.

Разогрев был недолгим. Ансамбль с Новиковым во главе играл маловыразительный *smooth* (а то и просто *pop*) *jazz* с двумя синтезаторами. Сам саксофонист вышел после первых тактов первой пьесы, начав играть из-за кулис и несколько мимо нот. Его выход был встречен не слишком бурными аплодисментами, а после соло и вовсе никто не стал хлопать (впрочем, нельзя исключить, что посетители ГКД и условно джазовая публика, привыкшая награждать солирующих аплодисментами — это практически не пересекающиеся множества). Кто-то даже выкрикнул: «Бенсона давай!» Впрочем, по окончании первого номера Новиков был уже вознаграждён как подобает. В целом можно было сказать, что ни виртуозностью, ни тонкостью звучания исполнитель на SAX'е не поразил, но у этой музыки несомненно есть свой слушатель, например, отдыхающий

в кафе после трудового дня или на курорте у Азовского моря. Не совсем понятно только, при чём здесь Бенсон. Можно было бы порассуждать о том, нужен ли нам свой Кенни Джи и насколько Новиков заслуживает этого звания (и насколько достойно это звание), но для этого, наверно, следует более подробно изучить творчество отечественного саксофониста.

Начало выступления Бенсона настроило на несколько пессимистичный лад: инструментальный состав напоминал ансамбль Новикова (тоже два синтезатора!), и первая пьеса имела сильный налёт всё того же не то *smooth*, не то *pop jazz*. Чем, впрочем, Бенсон и его партнеры завидно отличались от разогревавших их музыкантов, так это несомненной живостью и энергией. Первые отработывали халтуру, пусть и почётную, вторые выкладывались, получали удовольствие и доставляли его публике.

Бенсон запел с первых тактов, вскоре к нему присоединился второй гитарист Майкл О'Нил. Вокал — в лучших традициях современного ритм-н-блюза, выразителем каких традиций Бенсон, собственно, и стал ещё в середине 1970-х. Первое же гитарное соло Бенсона порадовало виртуозностью. Следующим номером прозвучала композиция «*Nature Boy*», которую Бенсон решил тоже превратить в произведение в жанре *R&B*. Здесь музыканты Бенсона получили возможность показать свои способности, и каждый на своё соло слегка уводил композицию в свою сторону: Дэвид Гарфилд добавил в общее звучание акустический рояль, второй клавишник Том Холл, напротив, солировал на рояле электронном, а Майкл О'Нил с утяжелённым звуком гитары внёс в композицию эффект классического ритм-н-блюза. Бенсон выдал блестящий скэт и очередное виртуозное гитарное соло.

Инструментальные номера были, но основной упор, несомненно, был сделан на вокальную составляющую. Разумеется, программа не обошлась без поп-хитов, для исполнения которых Бенсон вовсе отложил гитару — «*Nothing's Gonna Change My Love for You*», «*In Your Eyes*» и так далее. За этим, впрочем, последовал пусть непродолжительный, но джазовый блок: ударно прозвучала «*Beyond the Sea*» (в девичестве — «*La Mer*» Шарля Тренэ), а следом

за ней — знаменитая «*Moody's Mood*», вокальная партия которой воспроизводит соло саксофониста Джеймса Муди в «*I'm In The Mood for Love*». Таким образом, Бенсон продемонстрировал владение техникой *vocalese*, что для поп-концерта было даже несколько неожиданно. Но после этого коммерческий уклон возымел своё. Как бы в подтверждение этого на сцене вновь появился Новиков, которого Бенсон радостно объявил своим другом, и сыграл немудрящие соло в двух номерах. Увенчал концерт один из главных хитов Бенсона «*Give Me the Night*» (следует, впрочем, отметить, что версию «*Moody's Mood*» Бенсон вместе с Патти Остин записал как раз для альбома «*Give Me the Night*» 1980 года). На бис — еще немного хитов: «*Lady Love Me (One More Time)*», «*Off Broadway*», игры с залом, которому нужно было повторять усложняющиеся вокальные ходы, барабанное соло Тэдди Кэмпбелла... Одним словом, все, кто хотел сияющего, радостного, «позитивного», простите за выражение, Бенсона, его получили; для особо страждущих было даже немного джаза. В общем, все довольны, особенно Новиков.

А вот что сам Джордж Бенсон рассказал автору этих строк о разных периодах в собственном творчестве, о месте для джаза, о популярности и тому подобных материях.

Разделяете ли вы свое творчество на периоды в зависимости от того, какую музыку вы играли? Считаете ли вы, что всегда следовали одному пути?

— Интересно, что вы употребляете слово «периоды», это очень важно. Жизнь делится на периоды, в какой-то момент что-то становится популярным, а потом перестает, и что-то другое занимает его место. Если не отдавать себе в этом отчет, никакой выгоды из своего творчества ты не извлечёшь и просто уйдешь в тень. Я всегда обращал внимание на эти вещи, и тому есть две причины. Во-первых, у меня семеро сыновей, благодаря которым я всё время могу слушать то, что ново именно сейчас. Они указывают мне на то, что я бы никогда не счёл важным, но для них-то это важно, и это-то как раз и играет роль, потому что они — новое поколение. Так они мне сообщают, каким будет будущее музыки. Вот что я пытаюсь делать — я слушаю

новое и отмечаю: это мне не нравится, а вот это нравится, может быть, я смогу это использовать в своей музыке.

Сегодня, оглядываясь назад, можете ли вы сказать, что в какой-то момент резко сменили направление, потом вернулись к музыке, которую играли раньше? Например, альбом «Breezin'» — считаете ли вы его сегодня поворотным?

— Очень важно было то, что привело меня к созданию «Breezin'»: я начал осознавать, что мир не един, и чтобы мою музыку слушали и принимали массы, она должна быть узнаваема, слушатель должен легко идентифицировать себя с ней. «Breezin'» удовлетворял меня с обеих точек зрения: я по-прежнему мог делать что-то непростое, использовать свое умение импровизировать, тогда это сработало очень хорошо. А потом случилось безумие во-круг танцевальной музыки, началась эра диско, появилась Донна Саммер. Что делать, если не хочешь умирать? Чтобы выжить, приходилось внедряться — да даже и не приходилось, эти влияния сами отражались в моей музыке. Я стал понимать значение устойчивого ритма. Я обратился к R&B, это направление позволило мне использовать и ритм, и блюзовые ходы поверх него. Тут люди стали говорить: «Как, Джордж Бенсон был прекрасным гитаристом, а теперь Джорджа Бенсона больше нет, это кто-то другой!» Мне никогда не хотелось ничего на это отвечать, это глупо. Люди сами не знают, чего хотят. Сейчас они хотят одного, две секунды спустя они хотят чего-то другого. Появился Принц — они говорят: «Теперь нам нравится это!» Единственное основание у людей говорить что-то было связано с тем, что я не всегда использовал все свои умения. И тогда я сделал две важные вещи. Я записался с оркестром Каунта Бэйси — это была моя мечта. А кроме того, я поехал в турне с Маккоем Тайнером. Я считаю его величайшим пианистом на земле. Не хочу никого принизить, у нас много потрясающих пианистов. Но Маккой выходит из ряда, поскольку продолжает традицию Джона Колтрейна, его знание джаза и импровизации в соединении с академическим образованием делают его пианистом по-настоящему мирового уровня. Даже русским пианистам следует обратить внимание на его технические навыки.

Отзывы о нашем турне были не слишком положительны, многие хотели, чтобы я играл то, что принесло мне известность. Но концерты имели большой успех, мы проехали по Европе, съездили в Японию. Продолжать этим заниматься я не мог, потому что в таком случае я потерял бы всё, что наработал к тому времени, ведь у меня были тысячи фанатов повсюду — пять лет понадобилось, чтобы вернуть их обратно. Я обращал внимание на то, что происходит вокруг, и делал правильные шаги, потому что мир продолжал меняться. Как и сегодня: неизвестно, что будет популярным завтра, конца нет.

Мне помогает слух, знания гармонии, теории, чувство ритма, я остаюсь наверху. Сейчас я слушаю произведения, которые созданы людьми какой-то новой ментальности. Новые произведения стали такими простыми! Стало легко играть быстро. Достаточно одной удачной темы, её можно повторять сорок минут, и люди будут довольны. Потом придёт парень и будет поверх этой темы что-то выкрикивать. Безумие — но реальность. Нужно слушать это по второму разу и думать, могу ли я что-то из этого использовать, оставаясь артистом. Я хочу, чтобы люди запомнили меня как артиста. Если они усвоят мое творчество — а им достаточно усвоить определённое количество процентов, — если оно выживет для следующих поколений, значит, я достиг успеха.

Возможно ли сегодня повторить этот опыт возвращения к джазу, съездить в турне с джазовыми музыкантами?

— Будет трудно — не хватает аудитории. Я в своё время с трудом пробивал окно, чтобы добиться расположения публики, и сегодня на наши концерты приходят тысячи и тысячи людей, иногда десятки тысяч. Джазом этого добиться очень трудно. Есть крупные фестивали, они позволяют джазу выживать. Если их не считать, то джаз переживает сложное время.

Как гитарист и певец разделяете ли вы эти два ремесла, или для вас это части единого пространства?

— Я понимаю, что успех мне приносят простые формы. Для меня есть два вида музыки — хорошая и плохая.

Пятьдесят лет пройдёт, и никто не вспомнит названий, но главное — понравилось или нет. И когда я играю, то думаю о двух основных вещах: игре на гитаре и пении. Но они рождаются в одном мозгу. Проще говоря, я не думаю об усложнении того, что играю. Я слышу музыкальную фразу, и мой мозг знает: если я могу её спеть, значит, наверно, могу и сыграть.

КАРЛА БЛЭЙ: БЕЛАЯ ЖЕНЩИНА В ДЖАЗЕ

Юрий Льноградский,
Григорий Дурново

Великой пианисткой я, конечно,
не стала, но как композитор могу
кое на что претендовать.

Карла Блэй

Сделать себе имя в джазе будучи белым — задача сама по себе довольно непростая, что бы ни говорили современные политкорректные американцы. Сделать себе имя, будучи белой женщиной — задача почти безнадежная. Карла Блэй эту задачу решила — и, наверное, трудно найти в истории мирового джаза человека, который был бы меньше склонен рассуждать о том, важно ли в музыке быть белым, чёрным, мужчиной, женщиной, американцем или



европейцем. Вместо того, чтобы рассуждать, Карла Блэй всегда занималась собственно музыкой. И, пожалуй, сегодня она остаётся одной из совсем немногих представителей своей «гендерно-возрастной группы», которые продолжают заниматься музыкой так же активно и успешно, как в двадцать, тридцать или сорок лет.

Карла Борг родилась 11 мая 1938 года в Окленде, штат Калифорния, США. Её родители — музыканты, познакомившиеся в чикагском религиозном институте; как следствие, Карла в первые годы своей жизни тесно соприкасалась и с музыкой, и с религией. По её словам, церковь родители посещали ежедневно. Она начала обучаться игре на фортепиано у отца, который зарабатывал как преподаватель музыки и церковный органист, но уже в пять лет регулярные занятия прекратила — возможно, среди прочего и потому, что отец был не лучшим преподавателем из всех возможных (в одном из интервью Карла с присущим ей жёстким юмором сказала: «для меня стало ярким впечатлением то, как отец как-то играл у нас дома фортепианный концерт Эдварда Грига... вы знаете, плохо играл»). Впрочем, отсутствие регулярных занятий не мешало выступать: уже в четыре года ей позволяли играть на фортепиано в церкви, петь в церковном хоре, выступать органистом на свадьбах, похоронах, благотворительных мероприятиях вроде «Молодёжь за Христа». Маленькой Карле доводилось играть даже в психиатрической клинике. Впоследствии она не раз говорила, что церковная музыка навсегда стала очень важной составляющей её собственных представлений о композиции.

В жизни Карлы были, конечно, и другие интересы. В двенадцатилетнем возрасте она увлеклась роликовыми коньками — настолько, что несколько лет рассчитывала начать профессиональную карьеру. Высшим её достижением, однако, осталось седьмое место в свободном стиле в чемпионате штата Калифорния, и в пятнадцать лет Карла к конькам охладела. Она оставила школу, устроилась клерком в музыкальный магазин, параллельно подрабатывая и за клавиатурой: была тапёром в танцевальном классе, аккомпанировала исполнителям фолк-музыки, развлекала посетителей баров.

Джаз девушка начала слушать довольно поздно — в семнадцатилетнем возрасте. Однако, по её собственным

словам, обращение к джазу для неё не стало каким-то кардинальным скачком: «я словно спокойно перешагивала с одного камня на другой».

В 1955 году девятнадцатилетняя Карла Борг переехала в Нью-Йорк, работала официанткой в джазовых клубах (*Birdland*, позже в *Basin Street*), а когда были проблемы с вакансией официантки — не гнушалась и ролью «сигаретной девушки» (то есть ходила между столиками и предлагала уже сделавшим заказ посетителям сигареты, сигары, спички и прочую мелочь). Пожалуй, начало профессиональной музыкальной карьеры Карлы — лучшая иллюстрация того странного, свободного и неповторимого духа, которым обладали джазовые клубы тех лет: «сигаретной девушке» время от времени доверяли ещё и роль... клубного пианиста. Именно в этой роли её заметил канадский пианист Пол Блэй — которого тогда, впрочем, трудно было назвать великим и легендарным. Он был старше Карлы всего на пять лет. В его дискографии тем не менее уже была пара собственных альбомов, а на первом («*Introducing Paul Bley*», *Debut Records*, 1953) его товарищами по трио были сами Чарлз Мингус и Арт Блэйки. Словом, к этому парню стоило прислушаться; а он, что характерно, видел в Карле не только девушку, с которой ему было приятно общаться, но и подающего большие надежды композитора. Карла стала часто сопровождать Блэя в гастролях — и, возможно, на этом бы её музыка и закончилось, однако у Пола хватило чутья и такта постоянно настаивать на том, чтобы Карла писала собственную музыку. Он даже исполнял её самостоятельно — это дорогого стоило в обществе молодых импровизаторов тех лет, каждый из которых с лёгкостью создавал музыкальный материал на целые альбомы. В 1957 году, во время гастролей Пола в Калифорнии, они поженились. Карла Борг стала Карлой Блэй.

Нью-Йорк, куда она вернулась через два года, слезам по-прежнему не верил. Карла вновь прошла через все те работы, с которых ей уже приходилось начинать: была билетёром в кинотеатре, гардеробщицей в клубе *Jazz Gallery*. Считалось даже, что это удача: она слушала лучших музыкантов города, имела какие-то шансы общаться с ними, продолжала попытки писать. И постепенно её композиции (всё ещё подписанные девичьей фамилией) стали приобретать некоторую известность. В 1960 году Джордж Рассел

впервые записал её мелодию «*Dance Class*», за Расселом материал взяли на вооружение Джимми Джуффри и Арт Фармер; Карла всё чаще выступала в небольшой кофейне, где отдыхали известные исполнители, и к ней всё больше и больше прислушивались. Своего рода фанатом её музыки стал бас-гитарист Стив Суоллоу, который буквально заставлял знакомиться с этим материалом лидеров своих групп — всё тех же Арта Фармера, Джорджа Рассела, а потом и Гэри Бёртона, который был фигурой несколько более крупной величины и имел рычаги влияния в компаниях грамзаписи.

На короткое время Карлу взял в свой коллектив барабанщик Чарлз Моффетт, но она никогда, как это ни парадоксально, не считала себя пианисткой (известна самоуничтожительная фраза — «великой пианисткой я, конечно, не стала, но как композитор могу кое на что претендовать»). Блэй оказалась среди тех молодых музыкантов, для которых важна была в первую очередь композиция, уводящая джаз от привычных мейнстримовых форм. Некоторые из них, как Пол Блэй, искали новое в области свободной импровизации; некоторые, как Карла, усложняли джаз и поднимали композицию до уровня академической музыки, причём частенько и в тех, и в других случаях какой-то идейности в работе молодого поколения было куда меньше, чем может показаться сейчас. Вообще эта «тусовка» на стыке пятидесятых и шестидесятых жила по собственным своеобразным законам, многое бравшим от жизненной стилистики рок-музыкантов и хиппи, а музыкальные пристрастия и принципы порой распространялись не только по принципу «от учителя к ученику» или «от исполнителя к слушателю», но и чисто матримониальными путями. В чём-то похожи истории Карлы Блэй, которая поднялась на сцену во многом благодаря Полу Блэю, и Аннет Пикок, которую подобным образом «вытащил» басист Гэри Пикок; ну а если проследить за дальнейшей хронологией браков и разводов и учесть многочисленных спутников и спутниц жизни, не дошедших до смены фамилии, то о развитии нового джаза тех лет можно снимать новую «Санта-Барбару»...

Карла Блэй активно сотрудничала с *Jazz Composers' Guild* — организацией, помогавшей самобытным композиторам распространять свою музыку. Финансовый успех

этого мероприятия был, мягко говоря, сомнителен, но в *JCG* вызревало и общалось молодое поколение композиторов, которым чуть позже суждено было стать законодателями мод в современном джазе. Там она познакомилась с австрийским трубачом и композитором Михаэлем Мантлером, которого уже понемногу начинали называть на английский манер Майклом. *JCG* распалась, однако коллектив продолжал работать под именем *Jazz Composers' Orchestra*, посетил Европу, даже записал малотиражный диск для небольшой датской компании. По возвращении в США окончательным названием стало *Jazz Composers' Orchestra Association*. Об оркестре вполне можно было сказать, что он состоит из маленьких, но уже заметных звёздочек своего времени, а исполнял он любой материал своих участников — только приноси! Площадки для выступлений становились всё престижнее: Ньюпортский джазовый фестиваль, нью-йоркский Музей современного искусства. Публиковались же только самые удачные работы. В их число попала и музыка Михаэля Мантлера. А вскоре он стал вторым мужем Карлы Блэй, оставившей себе фамилию Пола. В 1966 году у них родилась дочь Карен.

JCOA вскоре обанкротилась, но на сей раз вместо очередного тупика Карле Блэй повезло сразу: басист Стив Суоллоу порекомендовал её вибрафонисту Гэри Бёртону. В 1967 году на *RCA* был выпущен альбом «*A Genuine Tong Funeral*». Музыка написана и аранжирована Карлой Блэй. Исполнитель — квартет Гэри Бёртона с участием барабанщика Боба Мозеса, гитариста Лэрри Кориэлла и Стива Суоллоу. Приглашённые гости — тромбонист Джимми Неппер, саксофонисты Гато Барбьери и Стив Лэйси, тубист Ховард Джонсон, трубач Майкл Мантлер.

Прорыв? Ещё какой. Почти сразу её ангажирует контрабасист Чарли Хэйден — она пишет для его известного проекта *Liberation Music Orchestra*. Параллельно в сотрудничестве с поэтом Полом Хэйнсом создаётся одно из самых выдающихся полотен в джазовой истории — тройной (!) виниловый альбом «*Escalator Over The Hill*». Проект завершён в 1972 году, но так и не исполнен тогда вживую: слишком уж сложно выглядит партитура с точки зрения постановки. Аналогов по длительности в истории джаза тех времён не было. Критики называли работу «джазовой оперой» (что не совсем верно), сама Карла — термином

chronotransduction (на перевод впору объявлять конкурс). Среди исполнителей — бас-гитарист Джек Брюс (в 60-е — участник одной из самых популярных рок-групп десятилетия *Cream*) и гитарист Джон Маклафлин; словом, альбом обладает набором характеристик, достаточным для того, чтобы считать его обязательным к прослушиванию. «Эскалатор» — это история, своего рода квинтэссенция нового джаза тех лет, попытка (и удачная попытка) сделать с этой музыкой то, чего никто и никогда не делал. Это альбом, после которого об его авторе уже нельзя говорить как о начинающем, подающем надежды, как о восходящей звезде: это декларация творческой зрелости.

Карлу Блэй признали — не только на слушательском, но и на «административном» уровне. Вскоре после выхода «Эскалатора» она получила сразу четыре престижных целевых гранта на написание музыки.

Компания же, в которой вращалась Карла, почти без вариантов вела её к установлению отношений с тогда ещё молодой, но показывающей всему миру зубы европейской фирмой *ECM Records*. Именно там писали такую музыку, именно там делали это качественно, и именно там (что очень важно) делали это быстро и быстро это распространяли. Но там был и минус — продюсер Манфред Айхер, который единолично решал многие творческие вопросы. Карла Блэй, которую буквально подталкивали к сотрудничеству с *ECM*, нашла альтернативный путь: пожалуй, сегодня она самый известный и самый удачливый артист из всех, кто теснейшим образом связан с *ECM* и тем не менее почти не связан с лейблом официально. В каталоге этой фирмы так и нет ни одного её сольного альбома, и Карла так и не сделала продюсером ни одного из своих дисков Айхера. В 1973 году финансовое положение Карлы Блэй уже позволяло делать стратегические ходы, и была основана собственная компания *WATT Works* (первый выпуск — альбом «*Tropic Appetites*»), была налажена и собственная схема дистрибьюции дисков, был даже выстроен в дальнем пригороде Нью-Йорка собственный дом со студией звукозаписи. А Манфреду Айхеру было предложено объединиться в плане распространения: как известно, *ECM* довольно прохладно относилась к реализации своих дисков в Северной Америке, но восполняла этот пробел безупречной организацией дел в Европе. Молодая *WATT Works*, наоборот,

не могла рассчитывать на завоевание европейского рынка без сильного партнёра. Так *ECM Records* стала единственным и бессменным распространителем материала *WATT*, а впоследствии — и её подразделения, *XtraWATT*. Выпустили же эти компании всё тех же знакомых авторов — Карлу Блэй, Стива Суоллоу, Михаэля Мантлера, а позже — и следующее поколение: Карен Мантлер и теперь уже её знакомых молодых людей.

Параллельно с организационными хлопотами создавалась музыка. Разная. На одном конце шкалы — камерные произведения (исполнявшиеся Китом Джарреттом в сопровождении симфонического оркестра), на другом — шестимесячная работа в рок-группе Джека Брюса. Карла говорила: «Всё зависит от того, о каком времени идёт речь. Были годы, когда то, что происходило в роке, было лучшей музыкой во всём мире, а были годы, когда в роке вообще не было ничего стоящего». Группа Джека Брюса, впрочем, довольно быстро распалась, и Карла Блэй решила работать solo.

Первым альбомом этого периода стал «*Dinner Music*» — альбом редкой красоты и одновременно полный музыкального хулиганства, которое чем дальше, тем больше становится фирменным стилем Карлы. Например, её разухабистый подход к аранжировкам для тромбонов и труб узнаётся с первой ноты. Сама она здесь играет на фортепиано, электрооргане, тенор-саксофоне (!) и поёт, причём в отношении своего вокала высказывается уничижительно. Вплоть до того, что один из следующих альбомов получает название «Я ненавижу петь» («*I Hate To Sing*»). Об органе же Карла высказалась, казалось бы, совершенно конкретно: «С органом я покончила навсегда. С тех самых пор, как только поняла, как надо играть на фортепиано». Впоследствии, как показала практика, она не раз записывалась на органе, не раз пела... и не раз критиковала себя теперь уже как пианистку. Словом, Карла редко обращает внимание на старые клятвы, если ей нужна реализация какой-то конкретной музыкальной идеи. И, как ни странно, практически никогда не хочется попенять ей на это...

После «*Dinner Music*» началась новая эпоха: она стала писать для группы из десяти инструментов (шесть духовых). Для Карлы Блэй вообще характерно работать на определённую цель; она посвящает два-три года одному делу, мало отвлекаясь на посторонние занятия. Но иногда

параллельно с сольной карьерой ведёт несколько небольших сторонних проектов. Например, параллельно с композицией для десяти инструментов она писала также музыку для альбома «*Fictitious Sports*» Ника Мэйсона (барабанщика рок-группы *Pink Floyd*) и для сборного скандинавского симфонического оркестра (специально под Международный Музыкальный Фестиваль в Норвегии); аранжировала материал из фильма «8 S» Федерико Феллини (для мемориального альбома Нино Рота) и «*Misterioso*» (для мемориального альбома Телониуса Монка); перекладывала на музыку стихотворения.

Активность Карлы Блэй, наконец-то дорвавшейся (иначе не скажешь) до грантов и заказов, была потрясающей. Она не растрачивала силы зря. Редкий музыкант такого калибра не замечен в крупных кампаниях — политических, экологических и т. д. Если же Карла и занималась чем-то подобным, то очень понемногу и с характерным юмором, временами переходящим в чёрный юмор, а временами — в откровенную сатиру в стиле Фрэнка Заппы. Достаточно взять для примера политику. Когда президентом США был избран Рональд Рейган (а попадание бывшего киноактёра на высший пост в государстве проходило для американского общества не проще, чем нынешний «забег» Барака Обамы), находившаяся в европейском туре Карла Блэй вывела на парижскую сцену свой бэнд и исполнила «*The Star Spangled Banner*» (гимн США), оперативно переложённый... в трагический, нарочито «пьяный» и сокрушённый минор. С тех пор эта аранжировка мелькает в её концертах довольно часто, и понимающие люди не забывают о том, каково мнение Карлы Блэй о Рональде Рейгане...

1985 год — новая эпоха: композиция для секстета без духовых (периодически, однако, Карла Блэй возвращается и к большим форматам: переписывает, например, партитуру для десяти духовых на пятнадцать инструментов). Идея оказалась удачной: премия *Deutsche Schallplattenpreis* и звание «композитор года» от журнала *Down Beat*. Секстет активно концертировал и в 1986 году. Выпущен альбом «*Sextet*», проведены выступления на французском и голландском телевидении. И в это же время Стив Суоллоу, постепенно выходящий на первый план в её личной жизни, записал сольный альбом «*Carla*», где она играла на... органе. Том самом, от которого уже отказывалась навсегда.

Музыку ей заказывали теперь по большей части солидные организации вроде Общества камерной музыки при Линкольн-Центре. Она всё чаще получала разного рода гранты. Количество музыкантов в группе варьировалось: от *The Very Big Carla Bley Band* из 18 единиц до... единственного, кроме неё самой, Суоллоу. По словам Карлы, идея дуэтов возникла «для отдыха», и от предложений агента выступать в дуэте публично они категорически отказывались. Некоторое время. Потом было несколько выступлений, альбом 1992 года «*Duets*», потом очередная публичная клятва («Теперь с этим покончено!»), потом новый дуэтный альбом 1998 года «*Are We There Yet*»... Критики и слушатели уже уловили закономерности в поведении Карлы и по большому счёту не стеснялись откровенно провоцировать её на продолжение того или иного проекта, который казался им интересным, не пренебрегая иногда аргументами вроде «слабо?». На публичные заявления Карлы о том, что тот или иной проект закрыт, мало кто обращал внимание. Пресса запросто могла написать: «Выглядит как одно из многих обещаний, которые рано или поздно обязательно будут нарушены».

Последовали возврат к десяти духовым, очередной европейский тур, живой альбом «*Fleur Carnivore*»... По возвращении в Америку Карле был дан карт-бланш на выступление с биг-бэндом Гарвардского университета. Своих партитур на такой состав инструментов не нашлось, и Блэй наняла Джеффа Фридмана специально для аранжировки её старых пьес для большого оркестра. Это было не более чем попыткой дать себе передышку. Последовавшая пара предложений о работе с биг-бэндами навела её на определённые мысли, и в конце концов, получив заказ на музыку для берлинского Оркестра современной музыки, она сдалась и стала писать все аранжировки для оркестров такого размера самостоятельно. Программа «*All Fall Down*» была исполнена в Берлине в 1989-м. К этому времени аранжировки Фридмана активно использовали зарубежные оркестры, а сама Карла продюсировала их записи на своей компании.

Она продолжала писать, писать и писать. «Иногда в голову приходят идеи, которые не подходят именно для того коллектива, для которого они были задуманы. Такие идеи лежат до тех пор, пока не придёт их время. Я пишу постоянно», — говорила Карла.

Уже воспринимались как должное престижные звания: «лучший композитор года» от журнала *Jazz Times*, «джазовый музыкант года» от *Hi Fi Vision*, «запись года» от *Down Beat* (за «*Dreamkeeper*», заглавную композицию третьего альбома *Liberation Music Orchestra*). В преддверии 90-х Карла Блэй стала внештатным профессором одного из старейших учебных заведений США — колледжа Вильгельма и Марии (Вильямсбург, штат Вирджиния). Занятия она при случае прерывала не задумываясь: концертировала в Европе, записывалась для телевидения в трио с Энди Шеппардом и Стивом Суоллоу, гастролировала уже в составе трио (в том числе и исполняя церковные гимны, разве что самую малость подпуская в них нарочитого пафоса).

В 1991 году Михаэль Мانتлер решил навсегда вернуться в Европу. Супруги развелись, передав дела дочери. Карен Монтлер достались две фирмы звукозаписи, студия, три музыкальных издательства. Когда она, поставленная перед необходимостью управлять всем этим арсеналом, волей-неволей стала более заметной фигурой, чем была раньше, музыкальный мир с интересом отметил, что Карен переняла у матери не только специфический юмор, но и даже манеру одеваться и стричься; фирменная копна волос и чёлка до бровей, которую Карла носила чуть ли не с подросткового возраста, очень подошла и дочери. На некоторых фото из-за «геометрии» таких причёсок, почти полностью скрывающих лицо, отличить Карен Монтлер от Карлы Блэй почти невозможно.

Карла продолжала экспериментировать, писала музыку для струнного квартета (по её собственным словам, провалив эту затею), не испугалась неудачи и закончила концерт для скрипки с биг-бэндом, исполненный румынским скрипачом Алексом Баланеску. График её работы менялся только в сторону большей загрузки. Достаточно перечислить основные проекты и их географию в рамках всего лишь полутора лет в середине 90-х: несколько серий дуэтов со Суоллоу по всему миру, фестиваль в Глазго (программа с шотландским традиционным оркестром), два документальных фильма, джазовые фестивали в Перудже, Париже, Сан-Франциско, Хельсинки, сочинение и аранжировка для своего биг-бэнда, большие и небольшие туры с биг-бэндом по Европе, запись альбомов «*Big Band Theory*», «*Go Together*», «*Songs With Legs*», камерная

музыка для гамбургского ансамбля *L'Art Pour L'Art*, работа с джаз-оркестром Карнеги-Холла, концерты в трио со Суоллоу и Энди Шеппардом по Англии, Франции, Италии, Германии, Австрии и Турции.

Чем дальше, тем неинтереснее детальная биография Карлы Блэй. Это просто расписание предельно занятого человека. География — от Норвегии до Бразилии, размер коллективов — от двух до двадцати человек, род занятий — от выступления в джемах до сочинения камерной музыки. Отличаются только награды и звания. Альбом *«The Very Big Carla Bley Band»* добавил в коллекцию трофеев новый оттенок: приз французской джазовой ассоциации *Prix Jazz Moderne*. Трижды подряд (1993–1995) Блэй выдвигалась на главный приз национальной датской джазовой организации *Jazzpar*, но безуспешно. Не дополнили её коллекцию и три премии «Грэмми», к которым она была очень близка: в 1985-м — за лучшее инструментальное джазовое исполнение (*«Misterioso»*), в 1995-м — за лучшее исполнение крупного джазового коллектива (*«Big Band Theory»*) и в 1981-м — в несколько сомнительной с музыкальной точки зрения номинации «лучшее оформление альбома» (за *«Social Studies»*). Впрочем, с точки зрения лучшего оформления альбома правильнее было бы подождать некоторое время — до выхода в 2000 году *«Live!»*, фактически записанного в том же 1981-м. Карла, находящаяся уже не в подростковом возрасте, отмочила очередную провокацию, которую вряд ли простили бы даме характером посерьёзнее. Фотоотчёт о том, как она пыталась раскрутить своих музыкантов на аналогичное фото для задней стороны альбома, нейтрально описывает её собственный снимок как «наверное, тут нужно немножко показать ноги», но по факту фото с обложки *«Live!»* сгодились бы и для специфического журнала для мужчин.

Впрочем, со всем своим рискованным юмором Карла Блэй никогда не забывала о главном — о музыке, и это, пожалуй, характеризует её лучше всего. В девяностых выполняется наконец-то первая в истории живая постановка программы *«Escalator Over The Hill»*, на которую уходит громадное количество времени и сил. Главным катализатором шоу стал продюсер из Кёльна, который буквально «продал» Карлу. Именно в Кёльне «хронотрансдукция»

была исполнена живьём в первый раз (1997), затем последовало турне по Европе (1998), а в 2006-м «*Escalator Over The Hill*» был вновь сыгран живьём в Германии, на этот раз в Эссене.

В 1998 году дуэт со Стивом Суоллоу звучит в качестве аккомпанемента к фильму Акиры Куросавы «*Dreams*», показанному без натурального звука. Этот эксперимент, проведённый в Италии, вызывает бурные восторги критиков. Выходят хорошие, сочные, полные фирменного оркестрового звучания альбомы «от Карлы» — упомянутый «*Live!*», «*4x4*», «*Looking For America*». Дуэт со Суоллоу, развившийся в трио с саксофонистом Энди Шеппардом, растёт дальше — с появлением барабанщика Билли Драммонда превращается в квартет «*The Lost Chords*» (с выходом одноимённого альбома), а в 2007-м надстраивается итальянским трубачом Паоло Фрезу до квинтета.

Отдельной темой остаётся и официальный сайт всей «семьи», который надо в обязательном порядке посетить человеку со знанием английского — неважно, любит ли он музыку Карлы Блэй и любит ли он джаз вообще. Сайт *wattxtrawatt.com* посвящён, строго говоря, в первую очередь функционированию лейблов записи (*WATT* и *XtraWATT*). Однако представлены они не как лейблы, а как тюрьма строгого режима, расположенная на уединённом острове, в которой заключены (совершенно верно) Карла Блэй, Стив Суоллоу и Карен Мантлер — каждый в своей камере, где им ничего не остаётся, кроме как писать музыку. Чтобы попасть в «камеры», вас в обязательном порядке заставят сначала посетить администратора, который задаст вопрос о том, кем именно вы приходитесь заключённому. Ну а уж если прорвались... готовьтесь. Карен Мантлер в тюремной стенгазете рассказывает о том, как ей помогает в деле перевоспитания трудотерапия в виде заворачивания ножей и вилок в салфетки (с картинками!). Тромбонист бэнда Гэри Валенте (исполняющий в тюрьме обязанности капеллана) отвечает на вопросы извне («Скоро ли ваша прихожанка мисс Блэй выпустит новый альбом?» — «Во-первых, она мне не прихожанка; во-вторых, эта информация только для того, кому она нужна, а вам она сейчас не нужна. Так что пока посоветую вам слушать только хорошую музыку»). А в тюремном дворе заключённые выращивают, как выяснилось, марихуану.

Карла Блэй давно стала человеком, который не распоряжается собой: она живёт исключительно музыкой. И только говоря о музыке, она может случайно сказать что-то личное, что не производит впечатления очередной шутки. Как-то она сказала: «нелепо писать блюз для столь счастливого человека, как я».

Юрий Льноградский

2011: КАРЛА БЛЭЙ И СТИВ СУОЛЛОУ НА ФЕСТИВАЛЕ JAZZ IN KIEV

...Для автора этих строк самым долгожданным моментом фестиваля стало выступление Карлы Блэй, музыканта с весьма необычным творческим путём, композитора, чьи произведения вызывают споры и недоумения, инициатора самых разных проектов — от дуэта до биг-бэнда. Следует отметить, что несмотря на то, что в большинстве случаев Блэй сама возглавляет ансамбли, в которых играет, в Киев она приехала в составе квинтета, лидером которого является её многолетний спутник бас-гитарист Стив Суоллоу. Формально Блэй — лишь одна из участников квинтета, хотя понятно, что её присутствие в ансамбле не может ключевым образом не влиять на его суть. Об этом и о некоторых других важных принципах в творчестве Блэй и Суоллоу автору этих строк удалось поговорить с обоими музыкантами перед началом выступления квинтета.

Мистер Суоллоу, ансамбль официально называется Steve Swallow Quintet. Означает ли это, что вы единственный лидер, или всё же вы возглавляете его совместно с миссис Блэй?

Стив Суоллоу: Я лидер, а она работает на меня. Обычно я работаю на неё.

И каково это для вас, миссис Блэй, быть одним из музыкантов чужого коллектива, а для вас, мистер Суоллоу, быть лидером?

Карла Блэй: Я иногда играю с Чарли Хэйденом. Так что я привыкла. Мне нравится такая роль, потому что не надо разговаривать, надо только играть. А вот ему приходится

говорить. Но я не работаю в таком духе больше ни с кем, только со Стивом и Чарли. Со Стивом мы вместе давно. Как давно, сколько лет?

С. С.: Больше двадцати пяти.

Кто пишет большую часть композиций, которые составляют репертуар этого ансамбля?

С. С.: Этот ансамбль играет только мои вещи. Но когда мы играем в её ансамбле, то только её! Здесь у нас чёткое разделение.

Влияете ли вы друг на друга по части написания произведений?

С. С.: Да. Я могу говорить только о себе в этом отношении, но на меня Карла влияет очень сильно. Влияет с 1959 года. Она — первый встреченный мною композитор, первый композитор, которого я увидел за работой, за сочинением музыки. Я тогда был очень молод и совершенно не думал, что могу сам писать музыку. Думаю, я с самого начала научился у неё некоторой упорядоченности, присущей сочинению музыки. Но мне кажется, что и я в какой-то степени влияю на неё, потому что мы играем вместе её музыку, вдвоём, ещё до того, как начинаем её играть с остальными членами ансамбля. Она очень хорошо выучила, что такое бас, как он влияет на исполнение, она явно пишет, хорошо понимая, что бас — это скрытая сердцевина музыки в каком-то смысле.

К. Б.: Я по-прежнему учусь. (*смеётся*)

Миссис Блэй, было время, когда на вас очень сильно влияла экспериментальная музыка, авангардисты, окружавшие вас, а также левацкие, социалистические идеи, как, например, у Чарли Хэйдена с его Liberation Music Orchestra. Имеет ли всё это значение для вас и теперь или осталось в прошлом?

К. Б.: Думаю, эти вещи влияли на меня прежде всего в личном плане, а в музыкальном не очень сильно. Я стала

более консервативной, я больше не играю фри-джаз. Этот процесс начался давно: когда мы стали играть со Стивом, мы осваивали с ним композиции из «*The Real Book*» (нотный сборник популярных джазовых композиций. — Г.Д.), очень консервативно. Он говорил: «Играй песню на странице 32». Я отвечала: «Я не могу, я не понимаю эти последовательности аккордов». Тогда он говорил: «Хорошо, когда увидишь C7, бери левой рукой си-бемоль и ми». В то время я была довольно безумной, сейчас я гораздо спокойнее и могу играть последовательности аккордов, но, как я уже говорила, я по-прежнему учусь, и не только сочинять, но и играть.

Но ведь в вашей музыке всё равно есть место чему-то новому.

К. Б.: Я не думаю, что «консервативный» означает «подражающий». «Консервативный» означает, что ты лучше, глубже знаешь каждую ноту, чем тот, кто играет фри... Нет, это неправильно, подождите, сотрите это! У Стива есть правильные мысли по этому поводу. В чём разница между тем, чтобы быть консервативным, и тем, чтобы просто создавать скучные подражания? «Консервативный» — неподходящее слово.

С. С.: Сложный вопрос. В случае с Карлой суть в том, что даже если она пытается играть абсолютно традиционно, у неё не получается, сила её творческой личности всегда побеждает импульс быть обычной. Как бы она ни старалась быть обычной, она не справляется. Было время, когда она действительно пыталась сочинять музыку для биг-бэндов, как у оркестра Каунта Бэйси 1950-х. Мы оба очень любили этот оркестр, она росла с его музыкой. Она работала в клубе *Birdland*, была гардеробщицей, продавала сигареты, когда там играл оркестр Бэйси каждую неделю. В такой ситуации музыка проникает в тебя, становится частью твоей творческой личности, ты размышляешь о том, как она звучит. Я слышал, как она сочиняла то, что, как ей казалось, было чем-то вроде воспроизведения музыки оркестра Бэйси 1950-х, но это всё равно звучало, как её музыка, и не звучало, как музыка оркестра Бэйси 1950-х. Я думаю, просто у некоторых людей есть вот эта сила творческой личности, идентичность, и её никуда не денешь.

К. Б.: «Традиционный» — хорошее слово, лучше, чем «консервативный». *(В оригинале использовались слова «conventional» и «conservative» соответственно. — Г. Д.)*

Мистер Суоллоу, вы иногда играли в ансамблях с другими басистами, как, например, у Гэри Бёртона на альбоме «Ring» с Эберхардом Вебером. Чему вас научил подобный опыт, и какие ещё басисты научили вас чему-нибудь?

С. С.: Я редко играю с другими басистами, но, думаю, каждый такой случай учит меня чему-то в плане игры на басу. Когда два басиста играют вместе, возникает особая ситуация не только с музыкальной, но и с социальной точки зрения. Оба играют в нижнем регистре, в тёмных тонах, и очень легко сделать так, что звучание окажется слишком уж мрачным. Получается слишком много информации в нижнем регистре. Когда несколько инструментов играют в верхнем регистре, они могут не мешать друг другу, с нижним сложнее. Поэтому, работая с другими басистами, я много понял насчет того, чего не надо делать, как мало можно сыграть и при этом добиться эффекта. Эберхард был одним из первых музыкантов, с которыми у меня был такой опыт. У него замечательное понимание мелодических возможностей инструмента. Мне кажется, мы обсуждали с ним всё это. Я работал и с Чарли Хэйденом, это был урок минимализма. Работал с Ларри Гренадиром...

К. Б.: С Анри Тексье...

С. С.: С Анри Тексье, Майклом Форманеком пару раз... Подобные вещи получаются, я думаю, потому, что я играю на электрической бас-гитаре, и композиторам и лидерам ансамблей приходится в голову соединить её с контрабасом. Возникают интересные возможности. А у меня подход к электрическому басу как у контрабасистов, поэтому мне особенно интересно работать с контрабасистами, у нас могут быть общие взгляды.

Миссис Блэй, могли бы вы рассказать о ближайших планах?

К. Б.: Сейчас я работаю над тремя разными проектами. Это новый альбом *Liberation Music Orchestra*. Это новый альбом для нашего трио с Энди Шеппардом на моём лейбле, продолжение пластинки «*Songs with Legs*», будет называться «*Songs with More Legs*». И ещё я пишу много музыки для биг-бэнда и надеюсь использовать хор мальчиков, большой, на 80 голосов, мечтаю соединить его с биг-бэндом.

Но «Освободительный оркестр» Хэйдена, «Песни с ногами» и хор мальчиков — всё это впереди, а пока Блэй скромно занимает место за органом *Hammond B3* (от которого в своё время отказывалась навсегда). Впрочем, Суоллоу в каком-то смысле ведёт себя ещё скромнее, прячась за спинами двух основных солистов — саксофониста Криса Чика и гитариста Стива Карденаса. Поначалу его даже практически не было слышно.

Да и все в первой композиции играли, казалось, вполсилы: Крис Чик ограничивался последовательностями из двух нот, Карденас лишь слегка касался струн, Блэй тоже не была особенно щедра. Номер тянулся степенно-протяжно, пока музыканты не заиграли побыстрее — и музыка тут же стала менее интересной. Да, этот ансамбль тоже выяснял отношения с мейнстримом, причём, разумеется, по-своему. Порой, слушая довольно простые смены гармоний, очевидные последовательности соло саксофона и гитары, автор этих строк ловил себя на мысли, что, конечно, мол, никто не станет спорить с тем, что на сцене выдающиеся музыканты, уже вписавшие себя в историю джаза, но конкретно сейчас они ничего такого уж выдающегося не творят — и тут же отмечал мелкие детали (например, полускрытые проходы органа и баса на заднем плане), которые побуждали его гнать прочь означенную мысль. Казалось, Суоллоу и Блэй сознательно уходят в тень, чтобы там вести важный, но не слишком афишируемый диалог. Темп снова замедлился, и музыка стала уже напоминать прогрессив, что-то вроде гармонически логичных, в меру торжественных инструментальных пьес голландской группы *Focus*: здесь орган был уже заметнее, и дуэт Карденаса и Блэй как будто воспроизводил дуэт Яна Аккермана и Тайса ван Леера. Чувствовалась кода, до минор — но квинтет тут же вновь двинулся в путь, уже повеселее, и наконец-то нашлось место и для соло органа, причём Блэй играла словно

через силу, словно создавая полупрозрачную ширму для партии бас-гитары.

Такие игры, полуподмигивания, недообманы продолжались в течение всего сета. Композиция «*Let's Eat*» началась опять же как типичный хард-боп — невнятная тема кривоватым унисоном саксофона и гитары, соло саксофона, опять тема, опять саксофон, соло гитары, опять тема, опять саксофон, опять тема — а под прикрытием всей этой банальщины разгуливал хитроумный бас и сквозили какие-то чуть ли не шансонные гармонии. Следом Суоллоу объявил трилогию, навеянную его любовью к детективам: пьесы назывались «*Grizzly Business*», «*Unnatural Causes*» и «*The Butler Did It*». Началась трилогия действительно зловеще, и даже бас-гитара перестала прятаться. Но ирония слышалась сразу — это всё понарошку, это всё не взаправду. Такая музыка может служить сопровождением только для пародии на детектив. Для пущей комичности барабанщик Хорхе Росси начал колотить не в такт, избражая, возможно, внезапный стук в дверь. (Автор этих строк тем временем вспоминал песню «*Murder*» с альбома ансамбля Карлы Блэй «*I Hate to Sing*» 1984 года, где часть музыкантов пыталась изображать нечто тревожное и страшное, а тубист и бас-тромбонист Эрл Макинтайр громким шёпотом произносил какие-то скабрёзности.) Карденас слегка прибавил нервности, но в целом всё происходило крайне мирно — какое там преступление, скорее буря в стакане воды. Снова замаячил хард-боп и быстро превратился в откровенный блюз. Начало следующего номера по-настоящему потрясло: это было соло Суоллоу под аккомпанемент одной только гитары, причём на высоких нотах. Один из ходов отдалённо напоминал «*Manhã de Carnaval*», и думалось при этом: как просто и как захватывающе, а ведь мало кто додумается разложить партии именно таким образом. Затем гитара и бас поменялись ролями, а дальше вновь пошли лукаво-интеллигентные игры: то проглянет вальс, то опять прогрессив в духе Focus, то почти босса-нова, то неожиданно сменится темп, и так далее. Пьеса, сыгранная на бис, не зря называлась «*Name That Tune*»: перед слушателем будто всё время встают вопросы — как назвать эту музыку, что это, всерьёз ли это, что в данный момент важнее, куда должна была бы привести и куда в действительности приводит эта тема...

ДЖЕЙМС БРАУН, «МИСТЕР ДИНАМИТ»

Константин Волков

25 декабря 2006 года ушел из жизни король соул и первопроходец фанка — вокалист Джеймс Браун. Ему было 73 года. 24 декабря в ходе рутинного визита к дантисту в Атланте, где 73-летний «Мистер Динамит» был с гастролями, внезапно выяснилось, что у него тяжелейшая пневмония, и утром следующего дня музыкант умер в больнице: не выдержало сердце.

В 1960–1970-е этот уникальный артист был известен под множеством титулов, большую часть которых он присвоил себе сам: Неутомимейший Труженик Шоу-бизнеса, Босс, Проповедник Нового-Нового Супертяжелого Фанка, Мистер Динамит, Духовный Брат № 1, Крёстный Отец Соул и т. п. Он родился 3 мая 1933 года в Южной Каролине; был разгар Великой депрессии, и семья вскоре переехала в Огасту, штат Джорджия. Джеймс с детства работал, чтобы помочь семье — чистил ботинки, собирал хлопок, но в 16 лет сел в тюрьму за вооружённое ограбление. Его выпустили всего через три года — на условиях, что он не вернется в Огасту, к старым друзьям, но найдёт работу. Джеймс Браун попробовал себя в качестве боксёра, затем бейсболиста, но сломал ногу и вынужден



был оставить спорт. Оставалась музыка, и ей он отдался со всей страстью. Начав с исполнения евангельских песнопений в группе *The Gospel Starlighters* в 1955 году, он вместе со своим тюремным дружкой Бобби Бёрдом быстро переориентировал группу на танцевальный ритм-н-блюз, переименовав её в *The Famous Flames*. Под очевидным влиянием бешеного рок-н-рольного крикуна Литтл Ричарда и более изощрённого и матёрого Рэя Чарлза Браун быстро обрёл весьма характерную вокальную манеру — одновременно истошно эмоциональную, открыто чувственную и подавляюще маскулинную — и придумал себе специфическую манеру сценического шоу, в котором он ни секунды не стоял спокойно, точно на пружинах. В 1956 году он выпустил свой первый заметный хит на ритм-н-блюзовом лейбле *King* — «*Please, Please, Please*». Два года спустя его кумир Литтл Ричард бросил шоу-бизнес, чтобы стать проповедником; Браун взял к себе его сопровождающий ансамбль и отработал за Ричарда незаконченное турне, а затем записал со своими новыми музыкантами «*Try Me*» — все ещё довольно стандартный ритм-н-блюз, который стал его первым хитом № 1 в США.

На протяжении 1960-х музыка Брауна стремительно менялась: духовые стали играть мощные ритмичные «пачки», ритм стал жёстким, чётко акцентированным и синкопированным, а вокал, обретя ещё большую экзальтированность, стал ещё одним ритмическим инструментом. Этот ранний фанк отлично слышен в двух крупнейших хитах Брауна середины 60-х — «*Papa's Got A Brand New Bag*» и «*I Got You (I Feel Good)*». И хотя не меньшей популярностью в исполнении Джеймса Брауна в те годы пользовалась вполне классическая (только очень экзальтированная) баллада «*It's a Man's Man's Man's World*», его основным направлением развития стала именно работа над фанковой идиомой. Первой записью «подлинного» фанка, с его крайне простой песенной структурой, нарочито упрощённой гармонией (всего два аккорда!) и до предела насыщённым упругим восьмидольным битом, стала песня 1967 года «*Cold Sweat*».

Конец 60-х стал временем формирования фанковой легенды. В ансамбль Джеймса Брауна в этот период входили старый приятель Бобби Бёрд в роли второго вокалиста, звёздная духовая секция (тромбонист Фред

Уизли, саксофонист Мэйсио Паркер, руководитель ансамбля — клавишник и саксофонист Пи Ви Эллис, трубач Луи Хэмлин и др.), гитарист Джимми Нолен, развивавший чисто фанковую манеру перкуссивной, отрывистой, минималистичной игры на электрогитаре, басист Бернард Одам и различные барабанщики, среди которых выделялся Клайд Стаблфилд и брат Мэйсио Паркера — Мелвин Паркер. Этот ансамбль отточил подлинно фанковый звук с независимым от барабанов и гармонической «пачки» ритмическим и мелодическим контрапунктом бас-гитары, плотными ритмичными аккордами духовых, рваной ритмикой гитары и продолжительными, часто практически джазовыми по духу и языку соло духовых инструментов, прежде всего саксофонов. Вокал в этом ансамбле совсем утратил мелодические функции: Браун танцевал, создавая визуальный центр всего шоу, ритмично выкрикивал что-то, пронзительно орал, подхлёстывал ансамбль короткими моторными фразами, всё повышая и повышая энергетический градус игры ансамбля, но — в обычном смысле слова — почти не пел. Именно это звучание ансамбля Джеймса Брауна, сформировавшее фанк как отдельный стиль современной музыки, оказало огромное влияние на джаз 70-х, особенно на фьюжн, где фанковая ритмика и новаторские по тем временам достижения фанковых басистов, гитаристов и саксофонистов нашли самое широкое применение.

В эти годы Браун заявил о своей активной гражданской позиции, выпустив целый ряд политических песен-прокламаций, самой известной из которых была «*Say It Loud I'm Black and I'm Proud*» («Скажи громко: я чёрный и горжусь этим», 1968).

В 1970 году состав ансамбля Джеймса Брауна значительно обновился: остался Бобби Бёрд, тромбонист Фред Уизли стал музыкальным руководителем, а ритм-секция пополнилась одним из самых важных новаторов игры на бас-гитаре — Бутси Коллинзом, который, собственно, и разработал стиль игры, ныне известный как «фанковый бас». Именно звучание ансамбля Брауна 1970–1973 годов (и чуть более позднего периода) считается образцовым для фанка как жанра.

К 1976 году массовая популярность танцевального диско, ритмика которого в значительной степени была сформирована фанком, начала выводить Брауна из фокуса

массового интереса. Его альбомы этого периода теряют энергию, так как он пытается примирить бешеный напор раннего фанка с аккуратной механистичностью диско, а ключевые музыканты, начиная с басиста Бутси Коллинза, начинают покидать его ансамбль. Последним хитом Брауна в 70-е была песенка «*It's Too Funky In Here*» (1979). В 80-х Мистер Динамит уже появлялся в кино — то представлял карикатурно-харизматичного пастора афроамериканской церкви в «Братьях Блюз», то просто выступал в роли самого себя в «Рокки IV». В конце 80-х он и вовсе сел в тюрьму на шесть лет — на этот раз, правда, не за вооружённое ограбление, а за автомобильную погоню с полицией и пальбой на улицах Огасты, начавшуюся после того, как Неутомимейший Труженик Шоу-бизнеса с пистолетом в руках ворвался на семинар по страхованию, проходивший в том же здании, где был расположен его офис, и потребовал ответить, кто из страховщиков посмел воспользоваться его уборной. Правда, как и в первом случае, из шести лет срока пожилой Динамит отсидел всего три. Зато в 90-е и 2000-е его неоднократно арестовывали за хранение наркотиков и «домашнее насилие» над очередной (четвёртой по счёту) женой, хотя Браун продолжал понемногу записываться, ездить на гастроли и даже вновь появляться в кино (например, в «Братьях Блюз-2000»). Нарастающие проблемы со здоровьем не мешали ему продолжать выступления; вот и в Атланте он выступал в рамках своего всеамериканского тура «Семь десятилетий фанка», который так и не завершил...

РЭЙ БРАУН: «ДЖАЗ — ДОБРОЕ ЧУВСТВО»

Кирилл Мошков

2 июля 2002 года в Индианаполисе (США) умер во сне один из величайших контрабасистов в джазовой истории — Рэй Браун. Браун заканчивал ту часть маршрута своего североамериканского турне, которая пролегла по США (предстояли ещё выступления в Канаде). Днем 2 июля 75-летний Рэй чувствовал себя настолько хорошо (он вообще был в отличной форме, что было заметно и в конце февраля того же года, когда он выступал на фестивале им. Лайонела Хэмптона в Айдахо с обновлённым составом своего трио), что провёл несколько часов на поле для гольфа и, устав, пошёл после этого немного вздремнуть. Вечером он не появился на концерте, и за ним в отель отправились участники его трио. Когда работники отеля вскрыли комнату, Рэй был обнаружен в постели мёртвым...



Значение Рэя Брауна для истории джаза трудно переоценить. Его первый работодатель, трубач Диззи Гиллеспи, один из творцов революции бибопа 40-х, писал о Брауне в своей автобиографии «*To Be Or Not to Bop*»: «Рэй Браун играл на контрабасе самые мощные, стремительные и изобретательные партии за всё время существования джаза — сравнить его можно разве что с Оскаром Петтифордом». Заметим, что Браун отличался редкостным творческим долголетием: войдя в круг молодых творцов бибопа в 1945 году, он оставался на вершинах мирового рейтинга контрабасистов полных пятьдесят пять лет. Подтверждая значимость Брауна для искусства джазового контрабаса, один из его последователей, контрабасист Джон Клэйтон, откликаясь на печальное известие о смерти Рэя, сказал: «С точки зрения контрабасиста Рэй внес колоссальный вклад в создание бибопа. Роли духовых в бибопе определили Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи, фортепиано — Телониус Монк и Бад Пауэлл, а роль контрабаса в современном джазе определил Рэй Браун. Кроме того, он был необыкновенно важен в мире джазового образования, увлекая своим примером множество юных музыкантов». Клэйтон много сотрудничал с Брауном и участвовал, вместе с ним и с ещё одним коллегой — Крисченом Макбрайдом — в записи недавно вышедшего на лейбле *Telarc* (где выходило большинство последних альбомов Брауна) альбома «*Superbass 2*». Последней же работой Брауна в грамзаписи оказался вышедший в июне текущего года альбом «*Some of My Best Friends Are... Guitarists*» с участием Хэрба Эллиса, Расселла Малоуна, Джона Пиццарелли и Кенни Бёррелла, который продолжал линию ранее выпускавшихся сборников такого же рода с участием саксофонистов, вокалистов и т. п.

В последние десятилетия Рэй Браун жил в пригороде Лос-Анджелеса Шерман-Оукс с женой Сесилией. Своих детей у него не было: единственный воспитанный им сын, живущий ныне на Гавайях Рэй Браун-мл., был усыновлён им в период, когда Рэй на рубеже 40-х и 50-х был женат на Элле Фитцджералд.

Рэй Браун (полное имя — Рэймонд Мэттьюз Браун) родился в Питтсбурге (Пенсильвания) 13 октября 1926 года. Начало его профессиональной работы в джазе относится к 1944 году, а уже в конце 1945-го 19-летний контрабасист

стал участником легендарных составов трубача Диззи Гиллеспи — причём повстречался он с Диззи в свой первый день в Нью-Йорке, а вечером того же дня играл в ансамбле, в который входили также саксофонист Чарли Паркер и пианист Бад Пауэлл. Браун оставался с Диззи до конца 1947 года и был участником не только малых составов, но и биг-бэнда Гиллеспи, где у него было два написанных лидером «козырных номера» для контрабаса с оркестром — «*One Bass Hit*» и «*Two Bass Hit*».

Затем Браун стал гастролировать с «Филармоническим джазом» импресарио Нормана Грэнца, где одно время руководил трио, аккомпанировавшим певице Элле Фицджералд. Как уже было сказано, в 1948–1952 годах он был и её мужем (будучи на девять лет её младше). Он принял участие в записях одной из ранних версий *Modern Jazz Quartet* — ещё под руководством вибрафониста Милта Джексона, а не пианиста Джона Льюиса — и с 1951 года вошёл в состав трио канадского пианиста Оскара Питерсона, с которым проработал 15 лет, до 1966 года. Считается, что именно в составе трио Питерсона он сделал лучшие свои записи, хотя с тех пор он записывался не только со своими собственными коллективами, но и с такими музыкантами, как Кэннонболл Эддерли, Монти Александер, Луи Армстронг, Бенни Картер, Натали Коул, Дюк Эллингтон, Рой Элдридж, Билл Эванс, Стэн Гетц, Лайонел Хэмптон, Коулмен Хокинс, Билли Холидей, Кармен Макрэй, Сонни Роллинз, Сара Воэн, Дайна Вашингтон, Бен Уэбстер, Лестер Янг (и это далеко не весь список!).

После того, как Браун покинул Питерсона, контрабасист поселился в Лос-Анджелесе, где продолжал записываться и параллельно занимался менеджментом некоторых музыкантов, например, Куинси Джонса или *Modern Jazz Quartet*. На джазовых фестивалях 90-х (и до конца жизни) он появлялся в основном с собственным трио, в которое в разные годы входили такие пианисты, как Джин Харрис, Бенни Грин или Джефф Кизер.

РЭЙ БРАУН В МОСКВЕ: КАК ЭТО БЫЛО

Все началось с пресс-конференции, которую в «Ле Клубе» провел представлявший концерты 13–15 апреля 2001 года саксофонист Игорь Бутман. На ней трио присут-

ствовало полностью: сам Рэй Браун, пианист из Сиэтла Ларри Фуллер и барабанщик Джордж Флудас. Хотя журналистов было немного, почти все они представляли сообщество людей, пишущих о музыке, так что беседа продлилась больше часа.

Рэя спрашивали о многом — о его работе с Оскаром Питерсоном (он признался, что и сейчас, спустя 35 лет после окончания сотрудничества с великим пианистом, считает полтора десятилетия работы с ним пиком своей карьеры), о предыдущем приезде в Москву (он был в тогда ещё советской столице с *Marlboro Superband* в 1990 году), о его отношении к российскому джазу (на это последовал довольно неожиданный ответ в том духе, что нет никакого российского джаза, а есть русские, которые играют джаз). Что до музыкантов Рэя, то они, как лица новые (оба работают с легендарным контрабасистом чуть больше полугода), в основном выражали лидеру безграничное почтение и аккуратно обходили чьи-то настойчивые вопросы о том, бывают ли в трио конфликты. Рэй был благодушен и охотно позировал фотоаппаратам.

Концерты показали, что новые участники трио в основном то ли осторожничают, то ли уровень их несколько ниже тех музыкантов, что работали с Рэем до них. Поймите меня правильно: в отдельности и Фуллер, и Флудас — отличные, высокопрофессиональные музыканты, обладающие всеми необходимыми навыками и знаниями для того, чтобы работать на самом высоком уровне. Однако помимо профессионального уровня у некоторых музыкантов бывает ещё собственное лицо. Вот у предыдущего пианиста трио — Джеффа Кизера — оно было: помимо того, что он обладал высочайшей техникой игры, он был ещё и солистом в своём собственном праве, записывал альбомы, на которых играл музыку, весьма отличную от того, что играл у Рэя. То же касается и предыдущего барабанщика — юного Карима Ригганса, который, невзирая на молодость, был сложившимся мастером с очень индивидуальной манерой игры. Однако прежнего состава трио больше нет, а новые участники пока ещё не развернулись вовсю, да и уровень их индивидуальности иной.

В основном они следуют за лидером. Да, Рэй Браун — один из величайших контрабасистов вообще и уж точно величайший из «старой школы». Его свинг, атака, сама

природа его звукоизвлечения, его высочайший вкус и знание музыки не знают себе равных. Но ему трудно одному. Трио существует не просто для заполнения звуковых планов вокруг лидера: трио — это очень требовательный и сложный формат, в котором все три участника (пусть один из них и превосходит остальных славой, способностями, опытом) должны иметь разные, пересекающиеся и взаимодействующие голоса, которые создают нечто большее, чем просто сумма трёх элементов. Так было в предыдущем составе трио Рэя Брауна. Так было тогда, когда на фортепиано в его трио играл покойный Джин Харрис. Но, к сожалению, так пока не получается в новом составе его трио.

Скажем по-другому: пианист и барабанщик смотрелись бы лучше, если бы контрабасистом был кто-то уровнем пониже. Им (возможно, это — домысел) просто трудновато с Рэем, каждый звук которого самоценен и ясен, как Заповедь. И, похоже, Рэй это прекрасно чувствует: во всяком случае в предыдущем составе трио ему не приходилось взбадривать свинг у партнеров таким количеством выкриков.

И тем не менее концерты были превосходны — потому что самого-то Рэя было ровно столько, сколько должно было быть. Это просто очень хороший, лучший, гениальный басист с прирождённым ощущением того, **что** есть джазовый контрабас и **каким** языком он может говорить. Контрабас Рэя говорит на правильном языке и излагает нужные мысли, и слушать его — одно удовольствие.

РЭЙ БРАУН О «КЛИНИКАХ» И РОЛИ КОНТРАБАСА

«Клиники». Так в США называют встречи джазовых звёзд с молодыми музыкантами, предпринимаемые не столько с развлекательными, сколько с образовательными целями (то есть почти то же, что в России именуется мастер-классами). Это не концерт как таковой: музыканты выступают перед обширной аудиторией, состоящей почти исключительно из студентов и школьников (вплоть до совсем юных). Музыканты играют, демонстрируя не обычную свою концертную программу, а те вещи, которые иллюстрируют особенности их исполнительского стиля, какие-то

технические секреты и т. п. Игра перемежается рассказами о себе, о тех уроках, которые они вынесли из разных поворотов своей карьеры; слушатели задают вопросы (иногда по ходу клиники, иногда в конце).

Пожалуй, одной из самых интересных клиник, на каких довелось побывать автору этих строк, был мастер-класс трио Рэя Брауна на фестивале им. Лайонела Хэмптона (Москоу, штат Айдахо) в 1999 году.

72-летний мастер находился в восхитительной форме. В его ансамбле обычно играют очень сильные пианисты, не исключением был и тогдашний состав трио, где играл 28-летний Джефф Кизер — скромный белый молодой человек с фантастической техникой и невероятно свободным музыкальным мышлением. Джефф, который был последним пианистом *Jazz Messengers* при жизни Арта Блэйки (самому Джеффу, когда он попал в легендарный ансамбль, было всего 17), рассказывает, что Рэй Браун услышал его игру на каком-то фестивале в 1997 году и буквально сразу пригласил его в своё трио. Я на месте Брауна тоже бы недолго колебался: обе руки Кизера кажутся абсолютно взаимонезависимыми и одновременно взаимозаменяемыми.

Невзирая на молодость своих сайдменов Браун в ансамбле не звучит чем-то отдельным, каким-то приветом из давнего прошлого. Напротив, игра его в высшей степени современна. Обычно считается, что он — лучший среди традиционных басистов, а вот всякую новую музыку молодёжь играет лучше. Не знаю, не знаю. Браун сыграл и стандарт, и блюз (и тут ему и впрямь равных не найдешь), а потом... началось (он заговорщицки подмигнул залу: «Ну а теперь посмотрим, что значит играть быстро...»). И зарядили — в сложнейших, да ещё постоянно меняющихся размерах, с фантастической беглостью, меняя ритмические структуры, рисунки и тональности. Это ещё полбеды: потом играли «*Con Alma*» Диззи Гилеспи, аранжированную Джеффом Кизером в каких-то совершенно фантастических звучаниях. Кизер играл невероятные по своей плотности аккордовые последовательности, проводя аккорды то арпеджио, то гаммами, то вперёд, то назад — а Браун во всё это деликатно вставлял тему, поразительно лирично сыгранную смычком, и вновь обрушивал на слушателей мощный поток своей ритмической бомбёжки (всё-таки по

чистоте тона, по лёгкости и чёткости звукоизвлечения равных ему почти нет).

И этого было мало — трио заиграло «*I Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)*»... в виде фанка. Здесь главным действующим лицом был юный (23-летний) чернокожий барабанщик Карим Ригганс. Я уже успел убедиться, что техника у него отличная и что он прекрасно чувствует любую музыку, обладает классным свингом и блюзовым ощущением — но фанк! В этой вещи он играл длинные, по целому квадрату, фанковые сольные куски, по сигналу лидера перемежая их свинговыми эпизодами, потом сыграл ещё фанковое соло квадратов на шесть — и всё это непринуждённо, легко, будто и не играет, а только продумывает соло про себя, и при этом ещё умудряясь делать крохотные паузы, когда в его сольных кусках Браун дирижирует залом, заставляя всех хором считать доли такта.

И всё-таки самый удивительный участник трио — Кизер. Не очень разговорчивый и совершенно повёрнутый на своей музыке, он творил чудеса. Левая и правая руки у него, как я уже сказал, не только абсолютно взаимонезависимы, они ещё и абсолютно взаимозаменяемы! Отвечая на какой-то вопрос из зала, пианист с лёгкостью сыграл несколько сложнейших тактов соло сначала правой рукой, а потом — абсолютно то же самое — левой! И при этом затруднился ответить, как именно он это делает. Мол, «практикуйтесь как можно больше, и вы ещё и не того добьётесь». Как будто, если сидеть за роялем хоть двадцать часов в сутки, обязательно начнёшь играть, как Рихтер. Ну, или хотя бы как Кизер. Тем более что Кизер не только играет невероятные соло, он ещё и сильный ансамблевый пианист. Что же до языка его соло, то тут Стравинского едва ли не больше, чем блюза...

После часовой клиники трио сошло со сцены, и к музыкантам тут же выстроилась стометровая очередь детишек с программками и блокнотиками — за автографами. Музыкантов фотографировали набежавшие журналисты. Но всему на свете приходит конец, кончилась и очередь, и тогда 72-летний Браун стал сам упаковывать свой контрабас: сначала в мягкий чехол, потом в какой-то титанический кофр на колёсном ходу, со всех сторон подписанный именем владельца. Этот процесс мастер не доверяет никому...

ИНТЕРВЬЮ С РЭЕМ БРАУНОМ

(За кулисами фестиваля Лайонела Хэмптона,
Москоу, Айдахо, февраль 1999)

Я присутствовал на вашем мастер-классе вчера...

— Это не был настоящий мастер-класс... Они называли это «клиникой», но это не настоящая клиника.

И тем не менее, что вы думаете об идее музыкальных клиник вообще? Сможет ли клиника быть помощью для молодого музыканта?

— Если это настоящая музыкальная клиника.

А что вы называете настоящей клиникой?

— Там должно было быть три разных помещения. Все студенты-пианисты идут в одну комнату с моим пианистом, все барабанщики — в другую, басисты — в третью. На два часа. Мы показываем им всё, что надо. И потом все вместе идут в большой зал, и там мы им показываем, как всё это соединять вместе. Это вот клиника. А вчера было развлечение. Я так сразу и сказал публике: я знаю, что вы хотите, чтобы мы вас развлекли — и мы вас развлечём. В расписании фестиваля это называлось «клиникой Рэя Брауна», но нельзя провести мастер-класс в таком огромном зале, это просто невозможно. Там такая огромная толпа ребятни, их трудно даже удержать, чтобы они сидели спокойно, да и кто смог бы их удержать? Вы — смогли бы? Нет? То-то и оно. Надо искать другие способы обратиться к ним. Их надо развлечь, только так они будут слушать.

Но по крайней мере вы их воодушевили своим примером.

— Да, наверное, но вести настоящий мастер-класс в толпе, где полтысячи детей младше двенадцати, невозможно.

Многие люди уверены, что вы — самый лучший джазовый басист (Рэй фыркает, но улыбается). Может быть,

вам известна некая «басовая истина», какой-то секрет, который позволяет вам играть так, как вы играете?

— Да нет здесь никакого секрета, я просто играю на контрабасе. Играю уже почти шестьдесят лет. Я думаю... Музыканты, я говорю сейчас главным образом о контрабасистах и барабанщиках, уверены, что прежде всего они должны быть отличными солистами. Но иногда, стремясь к тому, чтобы быть великим солистом, ты что-то теряешь. Басист должен иметь прежде всего отличный ритм и отличный звук. Хорошо взаимодействовать с ансамблем. Это должно быть самым главным. А потом уже — соло. Ты можешь быть отличным солистом, но потом появляется другой отличный солист, и ты вынужден отступить. А если у тебя есть ритм, ты всегда найдёшь себе дело, и твоя творческая жизнь будет длиннее.

Значит, вы — «басист-басист», а не «басист-солист»?

— Я не могу сказать, кто я такой. Я могу попытаться описать, чего я стараюсь добиваться, но я не могу сказать — вот, мол, я — такой. Я все ещё не могу (*смеётся*).

В чём, по-вашему, разница в роли басового инструмента в джазе и в других видах музыки?

— Если ты играешь басовую партию в классической музыке, ты в основном выполняешь роль поддержки. Если ты играешь в симфоническом оркестре, какие там могут быть соло — вас там три парня, которые играют одну и ту же партию. А иногда и десять парней. Твоя роль изменяется, если ты играешь в джазовом биг-бэнде. У тебя есть немного соло, чуть-чуть. Если ты играешь в квинтете, ты солируешь побольше. В трио ты солируешь много. Ну а если ты играешь в дуэте с кем-нибудь, ты будешь соло весь вечер играть. Так что всё зависит от состава, в котором ты играешь, ну и от типа музыки, конечно. Но поддерживающая роль у тебя будет всегда, даже в маленьких группах бас играет соло, но при этом всегда должен поддерживать ансамбль. Если ты в ансамбле играешь на трубе, то ты сыграешь мелодию, потом — соло, а потом стой себе, отдыхай. А басист работает всё время, пока солируют все

остальные, поддерживает их, а когда подойдёт его очередь, он ещё и соло сыграл.

Вопрос очень популярный, но самый, наверное, сложный: что такое джаз?

— (смеётся) Что такое джаз? Джаз — это чувство.

Чувство чего?

— Это зависит от тебя, от того, что эта музыка для тебя означает. Для разных людей — по-разному. Для меня джаз — доброе чувство, оно заставляет меня улыбаться, двигаться, притоптывать ногой. А что это для вас?

Допустим, то же самое, но что если вы играете с людьми, для которых джаз означает что-то другое?

— Например?

Ну, например, нечто мрачное, угрожающее.

— (удовлетворённо) Так это авангард. Это другой звуковой мир. Если б это была авангардная группа, так я не знаю, нужен бы я был там с моим ощущением свинга. Там, возможно, понадобился бы кто-то другой. Я боюсь, что из-за того, в каком стиле, каким образом я играю, меня бы и не пригласили (смеётся). Разные ощущения джаза чаще всего и не пересекаются, потому что те, кто по-другому чувствует, по-другому и играют. Я играю вот так — со свингом. И в коллективах, где я играл, всегда ценили именно это, иначе меня бы и не приглашали. Но это вовсе не означает какой-то замкнутости. Вот, например, мой пианист (Джефф Кизер. — *Ред.*). У него есть чувство свинга, он любит свинговать, но он может и выходить далеко за эти границы. Он абсолютно всё может играть. Но сколько бы мы ни сочетали разные стили, всё равно должно быть что-то общее в музыке, что-то, что привлечёт людей. Что-то, идущее, наверное, с небес, вы понимаете?

*С пианистом вы находите это общее. А с барабанищиком? Он (Карим Ригганс. — *Ред.*) ведь вас почти на полвека младше?*

— Да, этот приятель очень молод. Вы знаете, он ведь даже делает записи с рэп-группами. Он очень многосторонний музыкант. Да и пианист тоже таков: Джефф записывает даже электронную музыку. Они оба разносторонние. А я у них — босс (*смеётся*), так что втроём мы играем то, что нравится мне. И им это нравится! Мы получаем огромное удовольствие от игры. А это — самое главное.

ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ МАЙКЛА БРЕККЕРА

Константин Волков

Утром 13 января 2007 года в нью-йоркской больнице скончался один из самых известных тенор-саксофонистов последних трёх десятилетий Майкл Бреккер.



Майкл родился 29 марта 1949 года в Филадельфии. Его называли самым влиятельным тенористом современности (наряду с Уэйном Шортером), но уж совершенно точно звук его саксофона был известен неджазовой аудитории шире, чем игра кого бы то ни было из тенористов: ещё бы, его саксофон звучит на пластинках Джона Леннона, *Aerosmith*, Майкла Болтона, *The Carpenters*, Лу Рида, Пола Саймона, Фрэнка Синатры, Брюса Спрингстина, Эрика Клэптона, *Dire Straits*, *Everything But The Girl*, Арта Гарфанкела, Фрэнка Заппы, Билли Джоэла, Ареты Фрэн-

клин, Элтона Джона, *Parliament*, Ринго Старра, *Steely Dan*, Джони Митчелл и других лучших представителей мировой рок- и поп-музыки; и это не считая участия в записях десятков ведущих музыкантов современного джаза и *smooth jazz*! Пожалуй, как сайдмен Майкл Бреккер не знал себе равных в истории современной музыки: в его

дискографии — участие в записи более чем девятистот альбомов! Но при этом он ещё и один из самых значительных солистов, настоящая джазовая звезда первой величины: его репутация как первоклассного джазового сайдмена базируется на записях начала 80-х — первых двух альбомах группы *Steps Ahead* (когда она ещё называлась просто *Steps*), альбомах пианиста Чика Кория «*Three Quarters*» (1981) и гитариста Пэта Мэтини «*80/81*» (1980).

Собственную сольную карьеру Бреккер начал довольно поздно. С тех пор, как он переехал в Нью-Йорк в 1969 году, он успел побывать членом нескольких джазовых групп — *Dreams*, *Steps* (позднее *Steps Ahead*), группы барабанщика Билли Кобэма — но самой значительной была группа *Breckker Brothers*, ориентированная на мощный и хитроумный фанк-фьюжн: ей Майкл руководил вместе со своим братом трубачом Рэнди Бреккером. Группа существовала на протяжении почти всех 70-х и затем была на некоторое время восстановлена в середине 90-х. Но напрасно думать, что Бреккер концентрировался исключительно на фьюжн: ещё в 1973–1974 годах он играл, скажем, в ансамбле Хораса Силвера вполне мейнстримовый джаз. Что же до сольной работы, то первый свой значительный сольный альбом, «*Michael Brecker*», он выпустил только в 1986 году, когда ему было уже 37. С того самого момента он и приобрел своё нынешнее влияние на тысячи молодых саксофонистов, которые раньше могли восхищаться только его соло на альбомах других (причём вовсе не обязательно джазовых) музыкантов. Влияние это было поддержано семью последовавшими сольными альбомами, почти равными по силе и качеству; четыре альбома Бреккера выходили на *Impulse!* («*Michael Brecker*», 1986; «*Don't Try This at Home*», 1988; «*Tales from the Hudson*», 1996; «*Two Blocks from the Edge*», 1998), один — на *GRP* («*Now You See It... Now You Don't*», 1990) и три — на *Verve*. Сотрудничество с одним из важнейших джазовых лейблов в мире Бреккер начал необычным по составу и непривычным по почти колтрейновскому напору «*Time Is of the Essence*», в записи которого принимали участие такие суперзвёзды, как гитарист Пэт Мэтини и барабанщик Элвин Джонс (1999). В 2001 году вышел альбом «*The Nearness Of You: The Ballad Book*», где вместе с Бреккером записались пианист Хэрби

Хэнкок, гитарист Пэт Мэтини, басист Чарли Хэйден, барабанщик Джек ДеДжоннетт и специальный гость — вокалист Джеймс Тэйлор. Последним прижизненным сольным студийным альбомом Майкла Бреккера оказалась запись 2003 года «*Wide Angles*», сделанная с ансамблем из 15 музыкантов («квиндектетом») и представлявшая знакомый материал Бреккера в новых аранжировках, выполненных маститым Гилом Голдстайном. Хотя критика приняла этот альбом крайне прохладно, он тем не менее принес Майклу ещё два золотых граммофончика премии *Grammy* — за «Лучший альбом большого джазового состава» и за «Лучшую инструментальную аранжировку» (тема «*Timbuktu*», совместно с Гилом Голдстайном).

В 2001 году Майкл Бреккер выступал в Москве на последнем, VI Международном московском фестивале Юрия Саульского. Один концерт он отыграл со своим гастрольным квартетом, в состав которого входил его постоянный партнёр пианист Джои Кальдераццо, а также живущий в Нью-Йорке басист из Копенгагена (сложного датско-вьетнамского происхождения) Крис Мин Доки и один из лучших барабанщиков современного джаза Джефф «Тэйн» Уоттс; второй концерт был сыгран в более камерном звучании, дуэтом с Джои Кальдераццо.

В августе 2004-го во время выступления на *Mount Fuji Jazz Festival* в Японии Майкл Бреккер почувствовал острую боль в спине. Тогда он решил, что это неизбежный в долгом турне мышечный спазм и что справиться с проблемой может простой массаж. Однако со временем выяснилось, что это был первый сигнал об онкологическом заболевании. У Майкла Бреккера диагностировали миелодиспластический синдром — одну из форм рака костного мозга. Врачи вынесли вердикт: спасти музыканта могла только трансплантация костного мозга.

Летом 2005 года Майкл прошёл семинедельный курс химиотерапии и был выписан на постельный режим домой, в Хастингс-он-Хадсон (северный пригород Нью-Йорка). Болезнь заставила 56-летнего саксофониста 11-кратного лауреата «Грэмми» отменить давно запланированные выступления (одно — с коллегами Джо Ловано и Дейвом Либманом в проекте *Saxophone Summit*, другое — в качестве гостя группы *Steps Ahead*, в которой он одно время играл)

на Ньюпортском джазовом фестивале — и вообще прекратить играть. В составе *Steps Ahead* его заменил тенорист Билл Эванс, но Ловано и Либман решили, что не могут заменить Бреккера никем, и играли вдвоём, посвятив своё выступление Майклу.

В течение Ньюпортского фестиваля 2005 года, откликнувшись на призывы со сцены, свыше 300 музыкантов, сотрудников компании-организатора и слушателей сдали анализы крови, надеясь, что кровь кого-то из них может оказаться пригодной для высеваания здоровых клеток костного мозга, подходящих Бреккеру по генетическим показателям (к которым этот вид трансплантации весьма чувствителен). Подобные кампании по подбору потенциальных доноров проходили и на других джазовых фестивалях, например — на *Red Sea Jazz Festival* в Эйлате (Израиль). Врачи утверждали, что вероятность нахождения донора выше всего среди людей из той же этнической группы, что и Бреккер — евреев из Восточной Европы. К сожалению, костный мозг родственников Бреккера, даже его детей — 16-летней Джессики и 12-летнего Сэма — оказался несовместим с его генетическими показателями.

Сам Бреккер в телефонном интервью агентству *Associated Press* рассказывал, что его угнетает необходимость отказаться (как все надеялись — временно) от музыки, но что он чувствует огромную поддержку от коллег (пианист Хэрби Хэнкок и певица Дайана Кролл, например, оказали ему весьма весомую помощь) и от слушателей, которые буквально завалили его письмами с выражением сочувствия и пожеланиями выздоровления.

В конце 2005 года врачи пошли на экспериментальную трансплантацию частично совместимого с генетическими показателями Бреккера материала, донором которого стала его дочь. В первые месяцы после операции состояние здоровья Майкла улучшилось. В июне 2006 года он даже выступил с пианистом Хэрби Хэнкоком в Карнеги-Холле и примерно в то же время сделал студийную запись для сольного альбома своего постоянного партнёра контрабасиста Криса Мин Доки «*The Nomad Diaries*», увидевшего свет в ноябре. Однако в конце года наступило внезапное ухудшение. Врачи констатировали, что миелодиспластический синдром перешёл в самое страшное заболевание крови, лейкемию.

Несмотря на очень значительное ухудшение состояния Майкл Бреккер всего за две недели до ухода из жизни сумел завершить запись своего последнего студийного альбома.

22 мая 2007-го этот альбом, получивший название «*Pilgrimage*» («Паломничество»), вышел в свет на лейбле *Heads Up*. Майкл работал в студии с блестящей командой единомышленников, соратников, неоднократно принимавших участие в его лучших студийных работах прошлых лет: это барабанщик Джек ДеДжоннетт, басист Джон Патитуччи, гитарист Пат Мэтини и пианисты Хэрби Хэнкок и Брэд Мэлдау. Свидетели работы в студии говорят, что только титаническая сила воли Майкла Бреккера позволила ему завершить эту работу, так как его организм, побеждённый болезнью, слабел с каждым днём. Однако в последний день студийной работы была записана самая мощная, по свидетельству тех, что уже слышал материал, пьеса альбома — его финал, композиция, давшая название всей работе.

Альбом получился протяжённым (75 минут) и очень насыщенным музыкально. В первый и, увы, последний раз в студийной дискографии Майкла Бреккера весь диск состоит только из его авторских пьес; их девять, все — разные по настроению, динамике и фактуре, и все согласно описаниям слышавших запись настолько одухотворённые, что их безусловно можно считать не только творческим, но и духовным завещанием Бреккера, его посланием, обращённым к миру. Пианист Хэрби Хэнкок записывался с Майклом Бреккером с середины 80-х; именно его игра звучала на самом популярном (судя по цифрам продаж) альбоме Майкла, «*Nearness of You*» (2001). «В плохой новости зачастую содержится и что-то доброе, — говорит Хэрби. — Добрая весть от Майкла — то, что он невзирая на своё состояние (а может быть, даже и благодаря своему состоянию), он [в этом альбоме] продолжает восхождение к вершинам, из разрушения создаёт нечто невероятно созидательное». Возможно, это отчасти следствие активной позиции, занятой Бреккером в последние два с половиной года своей жизни. Узнав о страшном диагнозе, он не замкнулся, не опустил руки; он обратился к своим слушателям через прессу, чтобы привлечь внимание к проблеме людей, живущих с ведущим к лейкемии миелодиспластическим синдромом в тщетном ожидании трансплантации клеток

костного мозга, которая только и может спасти такого пациента. Проблема в том, что успешная трансплантация клеток костного мозга требует совпадения слишком большого количества показателей, так что найти подходящий материал можно только после обработки анализов сотен, если не тысяч потенциальных доноров, которых при этом гораздо меньше, чем, допустим, доноров крови — просто в силу того, что гораздо меньшее количество людей знает о проблеме донорства костного мозга. Самому Бреккеру не подошли клетки никого из его родственников, и даже поиск донора среди сотен добровольцев на джазовых фестивалях по всему миру не помог лично ему, зато помог только при его жизни спасти минимум пятнадцать пациентов с таким же диагнозом, донор для которых был найден среди добровольцев-джазфэнов.

Но главным завещанием саксофониста остаётся его прощальный альбом. Бреккер был не только исполнителем-новатором, чьи нововведения в игре на тенор-саксофоне сделали его стиль и технику игры самыми изучаемыми среди студентов-саксофонистов по всему миру. Бреккер был музыкантом, которому была подвластна передача музыкальными средствами огромного спектра человеческих эмоций — не в каждой записи, не в каждом соло, но очень, очень часто он поднимался если и не к духовным высотам Джона Колтрейна, то к более земным, но временами и более ярким эмоциональным пикам, несомненно не заимствованным у кого бы то ни было, но принадлежавшим ему самому, Майклу Бреккеру.

ДВЕ ЛЮБВИ ДИ ДИ БРИДЖУОТЕР

Татьяна Балакирская

Зачем люди читают репортажи с концертов? Тот, кто присутствовал на выступлении артиста, сравнивает своё мнение с мнением журналиста; тот, кто не был — выясня-



ет, какие произведения исполнялись, как вёл себя артист, как на него реагировала публика. Тем же, кто вообще ни разу не видел того или иного музыканта вживую, прежде всего интересно, что за человек этот музыкант, какие флюиды от него исходят, как он взаимодействует со слушателями. Музыку можно послушать и в записи — так мы получаем аудиальные ощущения в чистом виде, без от-

влекающих визуальных раздражителей. А на концерты мы ходим ради общения. Средством которого является музыка.

Ди Ди Бриджуотер мне пришлось видеть впервые; тем острее желание поделиться увиденным. По понятным причинам мне не довелось побывать ни на её концерте в 1969-м — девятнадцатилетняя певица приезжала в СССР в качестве солистки оркестра Иллинойского университета, с которого начался её творческий путь, — ни в году 1972-м, когда Бриджуотер пела в Москве с оркестром Тэда Джонса и Мэла Луиса. К сожалению, прошёл мимо меня и её визит в Россию в 2002 году — тогда Ди Ди приняла участие в совершенно потрясающем концерте «Триумф

джаза», который состоялся в рамках фестиваля «Триумф» в ГКЦЗ «Россия».

29-го же ноября 2006 года звезда джазового вокала, актриса и активный общественный деятель посетила столицу с программой «У меня две любви» («*J'ai Deux Amours*»). Упоминание об общественной деятельности не случайно: концерт Бриджуотер (в 1999 году избранной на должность Посла ООН по вопросам продовольствия и сельского хозяйства) проводился с благотворительной целью; по инициативе фонда «Самюсосьяль Москва» деньги от сбора поступили в пользу беспризорных детей Москвы.

Возможно, у Ди Ди и вправду всего «две любви», зато к ней самой потоков народного обожания стремится неисчислимо количество. Подтверждением тому, кроме неизменных оваций на концертах, являются официальные награды и премии. Высшая музыкальная премия Франции *Victoire de la Musique*; две *Grammy*® за лучший джазовый вокал и лучшую аранжировку в песне (1998, альбом памяти Эллы Фитцджералд «*Dear Ella*»); театральные премии — *Tony Award* и *Laurence Olivier Award* — за роли в мюзиклах. Статуэтки и дипломы Бриджуотер получает по обе стороны Атлантического океана, ведь её нынешняя жизнь — это путешествие по маршруту Франция — США, с остановками по требованию.

В далеком 1980 году Ди Ди поняла: работа на родине, будь ты хоть семи пядей во лбу, так или иначе сулит тебе пребывание в тени звёзд золотого века джаза — Билли Холидей и Эллы Фитцджералд. И в поиске Себя, желая доказать всему миру, чего она стоит, Бриджуотер уезжает жить во Францию. Выступает на всех европейских джазовых фестивалях, собирает собственный ансамбль, создаёт телевизионную программу с Шарлем Азнавуром, выпускает мюзикл о Билли Холидей («*Lady Day*») — в полной мере осуществляет свои мечты.

Только начиная с 1990-х Бриджуотер изредка появляется на родине — уже «на белом коне», в ореоле славы. Гастролирует, издаёт альбомы в память о соотечественниках — Дюке Эллингтоне и Элле Фитцджералд, — обретает должную популярность.

В том, что у Ди Ди Бриджуотер две родины, и заключается суть её «двойной любви», суть её жизненной драмы и личной победы.

Наверное, нельзя сказать, что Франция для Бриджуотер милей, чем Америка. Говорить так сродни тому, чтобы спрашивать у ребенка, кого он любит больше: папу или маму. Но тем не менее именно об этой стране, давшей певице приют и мировое признание, Ди Ди говорит с особым теплом: «Франция лечит мои раны, помогает мне раскрыть себя как женщину и певицу, открывает мне весь мир». Бриджуотер здесь действительно на особом счету: в частности, ей выпала честь стать первой американкой, вошедшей в Высший совет Франкофонии.

Словом, певица не могла не отплатить добром стране, столько сделавшей для неё. И к своему 55-летию Ди Ди записала альбом под тем самым символическим названием — «*J'ai Deux Amours*». В него вошли заново аранжированные композиции, когда-то исполненные лучшими, ярчайшими представителями французской музыкальной культуры, — Эдит Пиаф, Жозефин Бэйкер, Жильбером Беко, Шарлем Трене, Жаком Брелем, Лео Ферре. Вот, собственно, и предыстория того, что происходило вечером 29 ноября 2006 года в Светлановском зале Московского международного Дома музыки.

На затемнённую сцену зала выходят музыканты группы Ди Ди Бриджуотер — Марк Бертумье — аккордеон, Айра Коулман — контрабас, Минино Гарай — барабаны, перкуссия и Патрик Манугян — гитара. Минино Гарай осторожно перебирает палочками с мягкими набалдашниками по тарелкам, нежно звучит аккордеон — вальсовая мелодия вводит зрителей в атмосферу «франкофонии». Героиня вечера лишь появляется в дверном проеме, ведущем на сцену, как раздаются первые овации: Ди Ди в Москве ждут и любят. Под приглушённое инструментальное сопровождение она благодарит организаторов, объясняет, в чём специфика концерта, рассказывает о программе, которая будет исполняться, — всё проговаривается сначала на английском языке, затем на французском (в таком режиме, кстати, прошёл весь вечер). Но прежде этого подзывает девушку, сидящую на первом ряду — *I need help!* — они шёпотом переговариваются, и наша героиня практически без акцента, с хорошим раскатистым «Р» приветствует публику: «Добр-рый вечер-р»!

То ли Франция действительно наложила неизгладимый отпечаток на характер этой женщины, то ли Бриджуотер

просто грамотно простроила образ, который бы говорил о том, что эта страна наложила на её характер отпечаток... Но факт остается фактом: перед московской публикой предстала не афроамериканка, но афрофранцузенка. Это сквозило во всём: в смелом чудном наряде — чёрном платье с кружевной юбкой на белом подкладе, доходящей до тонких коленок, в чёрных же лосинах на хрупких ножках; с затянутыми в тугий узел волосами. В откровенном, иногда доходящем до крайности, до гримасничанья, кокетстве — ведь «женщина всегда права», женщине всё дозволено. В нескрываемом эротизме, в балансирующих на грани фола призывных жестах; в татуировке на правом плече. Наконец, в том, что на концерте Ди Ди джаза как такового, джаза как продукта американской культуры было мало — почти не было. Бриджуотер предстала продолжательницей традиций французской эстрады, в лучшем значении этого понятия. Когда песня (именно песня, *chanson*) проживается на сцене; когда прорисовывается объёмный образ, в создании которого текст песни имеет огромное значение; когда музыка — это прежде всего драма, театр.

На концерте прозвучал полный трек-лист альбома, начиная с заглавной «*J'ai Deux Amours*» и заканчивая «*La Vie En Rose*» из репертуара Эдит Пиаф — все исполнены в креативных, неожиданных версиях. Несмотря на то, что произведения разные по содержанию, драматическому напряжению и даже стилю, аранжировки выдержаны в общем ключе, что, безусловно, говорит о собственном лице коллектива инструменталистов, работающих с Ди Ди. Как бы психоделически ни звучала классическая «*Ne Me Quitte Pas*» или «*Avec Le Temps*», какие интонации — танго, регги, блюза — ни проскальзывали в потоке сменяющихся даже внутри одной песни размеров, ритмов и мелодий, всё это складывалось в общую картину, не разваливалось на куски, служило естественным и адекватным бэкграундом вокалу Бриджуотер. И — что немаловажно — каким бы искусным ни было соло экспрессивного аргентинца Минино Гарая, умного Марка Бертумье, виртуозного Айры Коулмана и оказывающегося в нужное время в нужном месте Патрика Манугяна, на авансцене всегда оставалась Женщина: мужчины ткут чудесное музыкальное полотно, в которое Женщина укутывает свой голос.

Взаимоотношения полов, к слову, — излюбленная тема концеранса Ди Ди. «Сейчас я оставлю вас в очень ловких мужских руках. М-м-м, я уже на себе их проверила» — за чем следует прелюбопытнейшее соло Коулмана и Манугяна, предвещающее песню «*Mon Homme*». «Эту песню написал прекрасный мужчина. Знаете... если Он красив, играет на гитаре и обладает приятным голосом, — я в ловушке» — это прелюдия к «*La Belle Vie (The Good Life)*» Саши Дистеля. Неожиданно фанковая «*Danse sur moi (Girl Talk)*» — вообще тема отдельного рассказа. Здесь Ди Ди разошлась так, что даже самые демократично настроенные зрители сидели с открытыми ртами. Исполненная в развязно-фанковой, пестрящей синкопированными паузами манере, сильно напоминающей фанко-дэнсовых *Jamiroquai* (насколько это возможно при наличии только аккордеона, контрабаса, перкуссии и гитары), «*Danse sur moi*» представляла собой рассказ девушки о своих любовных похождениях. Долгий, неимоверно долгий рассказ, за время повествования которого Ди Ди и рэп прочитала, и «эссом пошейкила», и основы стриптиза показала, и что только не вытворила. В эту же песню удалось втиснуть искромётнейшее соло Менино Гарая — когда, уже запыхавшаяся от читки пятисот слов в минуту, Бриджуотер призвала на помощь своего перкуSSIONиста (*Menino, Menino, help me, help me*), и тот разразился испаноязычным речитативом. Прочитанным по всем правилам жанра — с повторением имён действующих лиц и прочими «*come on, come on*». Допевали «*Girl Talk*» уже вдвоём, на испанском; завершилось буйство плоти несколькими па самбы в исполнении Гарая.

И тут же, за всем этим фанковым разгулом, следует шедевральная, глубочайшая по наполнению «*Avec Le Temps*» Лео Ферре — пожалуй, кульминационное произведение концерта. Нагнетающий тревогу контрабас, на котором Айра играет смычком, гитарное отрывистое арпеджио и тоскливо-протяжный аккордеон, на фоне которых Ди Ди яростно, почти сквозь слёзы поёт о разлуке и несбывшейся любви, с развитием достигают высшей точки напряжения. Плотное натянутое полотно ритм-секции (в роли которых выступают аккордеон, ударные и контрабас) пронизывают вой гитары и иступленные крики Ди Ди; трагизм достигает апогея и разрешается в коду — в полной тишине

произносится финальная фраза, и за ней звучит заключительный аккорд.

От великого до смешного: с галёрки раздаётся просьба на плохом английском — «Спойте блюз!» Ди Ди передразнивает: «Блус, блус? Эй, парень, я никогда не даю мужчине то, о чём он просит, сразу! Если немного подождёшь, то, может, и спою». Завершала программу популярная «*La Vie En Rose*», аранжированная любимым способом квартета Коулман–Гарай–Манугян–Бертумьё: мелкий рисунок ударных, тягучий гитарный звук, выразительная партия контрабаса и аккордеонный «*pad*». Функция набрасывания «мелкого риса» в ритмической партии на протяжении концерта переходила по очереди к каждому из музыкантов, но основная канва аранжировки оставалась той же. Манугян то и дело обращается к нюансировке а-la Пэт Мэтини, вплоть до того, что использует его излюбленный эффект гитарного процессора.

Заканчивается концерт на возвышенной ноте: Ди Ди и Менино одновременно — воздушно, умиротворённо — проговаривают текст.

Конечно же, последовали «долгие, непрекращающиеся оации»; конечно же, был бис. И был блюз; правда, тот, кто его заказал, не дождался конца выступления Бриджуотер, чем вызвал в свой адрес и в адрес всех мужчин комментарии известного характера. А блюз прозвучал отменный: аккордеону был сообщён эффект электрооргана; музыканты все как один прищурились от удовольствия, зрители уже давно вскочили со своих мест, а глаза Ди Ди загорелись каким-то особым огоньком, которому не было места в франкофонной программе, поскольку был это огонёк «первой любви» — не иначе...

НЕДООЦЕНЕННЫЙ БРАЙАН БРОМБЕРГ

Кирилл Мошков

В каждом поколении джазовых музыкантов есть герои-суперзвёзды, есть «третий эшелон» — крепкие середнячки, и есть «второй эшелон» — те, кто ничуть не хуже «героев» по набору идей или по качеству игры, но либо не сделал решающего усилия для попадания эшелонам выше, либо просто обстоятельства не позволили туда, эшелонам выше, попасть. Типичный пример — басист Брайан Бромберг. Джазовый критик Скотт Янов называет его «одним из самых недооценённых басистов в джазе». Янов, разумеется, прав. Брайан Бромберг — уникальный музыкант, обладающий фантастической техникой, но ни у одной джазовой звезды он подолгу не задерживался (судьба так сложилась), а из более чем десятка его сольных альбомов ни один не попал в поле зрения широкой публики — и всё потому, что по фатальному стечению обстоятельств лейблы, выпускавшие эти альбомы, через



некоторое время всплывали брюхом вверх. Вряд ли из-за того, что выпускали Бромберга: просто так уж Брайану не везло.

Уникальность Бромберга не только в технике игры как таковой. Он, пожалуй, один из немногих басистов, не просто играющих на обеих разновидностях баса — акустическом контрабасе и электрической бас-гитаре, — но и владеющий обеими разновидностями в совершенстве.

Бромберг, которому через год (в 2000-м. — *Ред.*) стукнет 50, начинал как барабанщик. Естественно: отец его был барабанщиком, брат — барабанщик. Однако в 14-летнем возрасте Брайан стал брать уроки игры на классическом контрабасе.

«Я начал учиться на акустическом басу, — говорит Брайан. — Потом, когда уже играл профессионально, самостоятельно выучился играть на бас-гитаре. Меня очень привлекала возможность извлекать на ней всякие дополнительные звуки и призвуки, я сам разработал всякие новые техники — они напоминают тэппинг, как у Стэнли Джордана, но это моя собственная техника. Потом я решил перенести эти техники на контрабас. Это трудно, потому что гриф там при игре располагается не наискосок или горизонтально, как у электрического инструмента, а практически вертикально. А мне было нужно лёгкое взаимодействие пальцев обеих рук на грифе. Тем не менее я добился этого, стал играть такой техникой на акустическом басу. Естественно, из-за особенностей инструмента техника несколько видоизменилась, и уже видоизмененную, я перенес её опять на электробас. Это своего рода замкнутый круг».

Брайан действительно творит чудеса этой техникой игры: пожалуй, он сейчас один из немногих, если не единственный басист, который может эффективно играть тэппингом на контрабасе, при этом используя тэппинг не как «фишку» — точнее, не просто как «фишку», а как вполне полноценное выразительное средство, под его пальцами равноправное с традиционной пальцевой и даже смычковой техникой. Улыбаясь, он рассказывает, что самое его необычное выступление с контрабасом было в Сиэтле, где он был приглашён исполнить гимн США на стадионе перед началом баскетбольного матча. «Я играл гимн на контрабасе соло, смотрел на все эти тысячи людей, которые,

положив руку на грудь, стояли на трибунах, и думал: господи Боже, что я делаю?» Улыбается он не часто. Невысокий, сухощавый, он производит впечатление суховатого и даже мрачноватого человека. Рассказывает о том, что горд культурой своего народа (он еврей), и при этом носит рыжие ковбойские сапоги за 500 долларов, замшевые коричневые ковбойские джинсы и ковбойскую рыжую рубашку — только ковбойской шляпы не хватает.

У него три разных электрических инструмента, акустический контрабас и два река всяких электронных устройств — один ростом с него самого, другой — по пояс. Брайан часто играет соло, причём не только на контрабасе, но и на бас-гитаре (впрочем, на этот последний случай он всегда возит с собой CD, на который сведены его любимые треки с сольных альбомов «минус один» — без партии бас-гитары). Он ставит диск в карманный CD-плеер, подключает его к своему усилителю и начинает играть вместе со своим «ансамблем». «На барабанах — мой брат Дэйв, на клавишных — Джо Сэмпл, — объясняет он. — Всё остальное — я. Нет, это не гитара, это всё мои бас-гитары».

Справедливости ради надо отметить, что в таком составе записаны только два из его сольных альбомов. На остальных масса отличных приглашённых музыкантов, включая саксофонистов Эрни Уоттса, Дага Уэбба и даже трубача Фредди Хаббарда. Пожалуй, самые заметные альбомы — акустический «*It's About Time*» 1991 года и электрический «*You Know That Feeling*» (1996), посвящённый памяти барабанщика Ховарда Бромберга — отца Брайана.

«Отец умер через неделю после того, как я приступил к продюсированию этого альбома, — говорит Брайан. — Но делать было нечего, сроки поджимали, я должен был работать. Я попытался выразить чувства, которые владели мной тогда, в композиции, которую теперь считаю лучшим, что я написал — «*I Fell Asleep A Child and Woke Up A Man*» («Заснул ребёнком, проснулся мужчиной»)...»

Брайан действительно записывает все струнные партии сам. Помимо обычной четырёхструнной бас-гитары он использует ещё два четырёхструнных электрических инструмента: один — с нейлоновыми струнами и пьезоэлектрическим звукоусилителем, строящий на октаву выше бас-гитары, второй — пикколо-бас с тонкими металлическими струнами, строящий ещё на четверть октавы

выше (то есть от «до»). На обоих он играет через MIDI, заставляя их звучать то как электрогитару, то как орган, то как рояль. «Пальцы совершают те же движения, что и при игре на бас-гитаре, — объясняет он. — То есть не нужно овладевать никакой другой техникой игры — играя, как басист, вы можете звучать, как целый оркестр». Опять нечастая улыбка. «Если вы придёте наниматься в группу с такой вот штуковиной, вас, конечно, не возьмут. Вот почему я записываю сольные альбомы: никто не может меня уволить». Опять посерьёзнев, Брайан извергает из пикколо-баса поток нот, сыгранных тембром засурдиненной трубы. «Звучит как Майлс Дэйвис, верно? Очень забавно использовать все эти звуки, но самое главное — использовать их музыкально, то есть чтобы это шло на пользу музыке, а не просто гремело, как фейерверк. Это безумные вещи, но это доставляет удовольствие мне и слушателям, и это — вызов мне как музыканту, так что это очень интересно, а главное — никому не вредит».

Брайан вновь берёт в руки обычную бас-гитару. Обычную? Ну нет. Это ручной работы инструмент с активной электроникой, которую Брайан вделывал сам. «Я поменял здесь всю электронику, потому что там обычно стоят дешёвые плохие детали. Нельзя удивляться, что ты пишешь бас-гитару через пульт за миллион долларов, а получается... дхррррр! — отвратительный звук, если у тебя в инструменте внутри активная электроника за шесть долларов. Я поменял всё это на ручную сделанную схему, и теперь пишу бас прямо на ленту, без всякого пульта — получается ясный, мощный, чистый звук».

Сам он не жалуется на то, что ему не везёт: это мнение критиков, искренне желающих ему более успешной карьеры. Но Брайан не особенно переживает от того, что вышедшие альбомы некому раскручивать, потому что обанкротились выпустившие их фирмы. Он продолжает играть. С тех пор как он, тогда 19-летний, записался и съездил в турне со Стэном Гетцем, его услугами как сессионного контрабасиста пользовались Хорас Силвер, Диззи Гиллеспи, Монти Александер, Фредди Хаббард, а как бас-гитариста — Ли Ритенаур, Дэйв Грусин, Ричи Коул. Спрос на него есть всегда, и он уверен: «если человек играет честно, играет то, что думает, его всегда будут слушать». Даже если недооценивают.

ДЕЙВ БРУБЕК: ОЖИДАЕМО НЕПРЕДСКАЗУЕМЫЙ

Дмитрий Булычев

Музыкантов, как и других редких животных, предпочтительнее наблюдать в их естественной среде обитания. Желательно также исключить воздействие на исполнителя паразитных факторов, к которым, в частности, относятся желание «вписать свое имя в историю», «открыть новые горизонты» или банально подзаработать. Лучше всего это получается, когда музыкант, уже некоторое время назад вписавший и открывший (и удовлетворивший таким образом свои честолюбивые устремления), выступает для хорошо ему знакомой публики. Происходит это несколько реже, чем может показаться на первый взгляд, и куда реже, чем хотелось бы, но выступление квартета Дейва Брубека 26 июня 2009 года в Симфоническом центре Чикаго, на мой взгляд, можно с уверенностью отнести к событиям такого типа.



Среди великих имён одинаково непохожих друг на друга джазовых гигантов имя Дейва Брубека находится по праву — он небезосновательно считается одним из основателей и лидеров так называемого «третьего течения». Этот термин, введённый в конце 50-х годов XX века композитором и дирижёром Гюнтером Шуллером, должен был означать тип музыки, находящейся посередине между джазом и классикой. Сейчас кажется, что третье течение всё-таки оказалось ближе к джазу, так что теперь мы в джазе имеем «первое течение» (основанное на блюзе и свинге), и третье, а второго нет (или по крайней мере так обстояло дело в конце пятидесятых — середине шестидесятых годов прошлого века).

Музыкальная биография Брубека была одновременно и драматичной, и счастливой. Он родился 6 декабря 1920 года в городе Конкорд, штат Калифорния. Его отец был владельцем фермы по разведению крупного рогатого скота, а мать — получившей в Англии классическое образование пианисткой, мечтавшей о концертной карьере (сочетание, до конца Брубеком так и не понятое). Поэтому его юность прошла под знаком борьбы скота и фортепиано — отец хотел видеть в нём своего преемника, а мать (и, видимо, сам Брубека) — музыканта. Можно представить себе, каких усилий стоило ему в конце концов пересечь лужайку, разделявшую колледж, куда он поступил изучать ветеринарию, и местную консерваторию. Из консерватории, правда, его тоже чуть было не выгнали, когда обнаружилась его неспособность читать ноты. В конце концов ему дали её закончить только после торжественного обещания никогда не заниматься преподаванием музыки. Это было в 1942 году, и в том же году он ушёл в армию. Именно там началась его музыкальная карьера — он имел успех как пианист, и ему было приказано собрать полноценный оркестр. Там же, в армии, он впервые встретился с альт-саксофонистом и кларнетистом Полом Дезмондом. Значение этой встречи трудно переоценить.

Следующим этапом для Брубека стало обучение в классе французского композитора-новатора Дариуса Мийо, в начале войны перебравшегося в США. Наконец, в 1951 году Дейв собрал свой квартет. Состав квартета временами менялся, и именно в квартете получили своё воплощение наиболее значимые музыкальные достижения Брубека.



Дейв Брубек. 1966

Для истории джаза Брубек — прежде всего композитор. Интересно, что, несмотря на плодовитость и безусловную популярность Брубeka в среде джазовых музыкантов, не многие из его тем стали стандартами — много меньше, чем у других джазовых композиторов сравнимой величины, например, Хораса Силвера или Хэрби Хэнкока. Как мне кажется, причина кроется именно в том, что Брубек — композитор этого самого третьего течения. Его пьесы появились на свет

в столь законченной и продуманной форме, что либо их и надо исполнять ровно так, как записано, либо прилагать нешуточные усилия для оригинальной интерпретации. Традиционная блюзово-свингово-модальная идиоматика мало помогает при исполнении брубековской музыки — тут требуется инструментарий иного рода. Помимо прочего, Брубек по праву считается специалистом по работе с метром: общеизвестны его эксперименты с неровными, изломанными, хромающими ритмами. Удачные эксперименты, заметим. Наконец, даже в ранних записях Брубeka видна работа над формой, попытки разнообразить стандартный план тема-импровизация-тема, который в большинстве случаев вполне устраивал его менее требовательных в области формы современников.

Теперь Брубек, которому вот-вот стукнет 89, не испытывает недостатка ни в благодарной аудитории, ни, будем надеяться, в средствах к существованию. Между прочим, так было не всегда — по его словам, в начале 60-х годов он думал отойти от активной концертной деятельности, осесть в Калифорнии и ограничиться выступлениями на местной сцене. Однако тогдашний агент убедил его вместо этого отправиться на Восточное побережье США, мотивировав это тем, что в противном случае его детям будет не на что учиться в колледже (всего у Брубeka шестеро детей, часть из них имелаась в наличии уже в то время). «Он был

прав! — соглашается Брубек. — Мои лучшие годы были впереди. Не представляю, что стало бы со мной, если бы я его не послушался». Этот эпизод лишний раз показывает, какую роль в карьере музыканта могут сыграть нужда и юристы.

Нынешний концерт начался с того, что Симфонический центр голосом знаменитой — как бы это сказать по-русски? чикаженки? — Мэриэн Макпартланд призвал слушателей выключить мобильные телефоны, не фотографировать и вообще вести себя как цивилизованные люди. Затем на сцену вышли музыканты.

Фантастическое творческое долголетие Брубeka позволяет ему выбирать для концертов только хорошо испытанных партнеров. В этот раз, кроме «новичка» контрабасиста Майкла Мура, который является членом коллектива с 2008 года, с маэстро должны были играть Бобби Милителло (альт-саксофон, флейта), впервые оказавшийся в компании Брубeka в 1982 году, и Рэнди Джонс (барабаны), чей стаж работы с лидером на четыре года больше. Последнего, впрочем, в чикагском концерте заменил сын Брубeka Дэниэл, специально прилетевший для этого из Ванкувера.

На своих концертах Брубек много и с удовольствием исполняет стандарты раннего джаза и периода свинга. В этот раз он начал с посвящения, по его словам, одному из самых своих любимых джазовых музыкантов (и, может быть, музыкантов вообще) — Дюку Эллингтону. В интервью разных лет Брубек неоднократно подчёркивал ту роль, которую Эллингтон сыграл в его биографии, роль как косвенную — за счёт влияния посредством музыки, так и прямую — за счёт личного общения. Собственно, тема «*The Duke*» является одним из приношений одного великого мастера другому. Как звучит Эллингтон в исполнении квартета Дейва Брубeka, можно послушать, например, на альбоме «*Newport 1958: Brubeck Plays Ellington*». Эта запись, как можно понять из названия, сделана на одном из крупнейших американских джазовых фестивалей — ньюпортском — в 1958 году, когда один из дней фестиваля был практически полностью посвящён музыке Эллингтона.

Нынешний концерт начался с попурри из эллингтоновских «хитов» — «*C Jam Blues*», «*Mood Indigo*», «*Take*

the A Train» (эта тема, написанная вообще-то аранжировщиком Билли Стрэйхорном, стала визитной карточкой эллингтоновского оркестра). По ходу дела Брубек исполнил соло, отматавшие всякие подозрения в собственной мемориальности, а в последнем эпизоде этого номера Майкл Мур мастерски симитировал на контрабасе прием страйд-пиано. Надо сказать, вначале мне показалось, что с озвучиванием концерта существуют проблемы в балансе — тарелки грохотали, а контрабас звучал так, как будто его обшили мехом. Однако затем то ли музыканты приспособились, то ли слушатели привыкли, то ли правильные люди повернули правильные ручки (а, скорее, всё это вместе), но далее технические проблемы как-то отошли на третий план.

Затем ансамбль взял курс на брубековскую музыку. Мы услышали красивейшую балладу «*Theme for June*», написанную братом Брубeka Говардом (во всех этих Брубеках, честно говоря, можно запутаться — помимо брата Говарда есть еще брат Генри, а помимо сына Дэниэла — сыновья Крис, Дариус и Мэтью, и это если считать только музыкантов). В этой балладе как нельзя кстати пришлось флейта Бобби Милителло. Милителло вообще по ходу концерта пускал флейту в ход без малейших колебаний (в подходящих контекстах, разумеется), и звучало это здорово. Мне даже показалось, что флейта — это его основной инструмент. Или, скажем так: если на саксофоне он играет отлично, то на флейте — превосходно.

Следующую пьесу предварил рассказ Брубeka о специальном метрономе, изготовленном неким итальянским инженером, который, зная склонность Брубeka к нестандартным размерам, подарил ему сие устройство со словами «с этим метрономом вы сможете играть в четырёх размерах одновременно». Честно говоря, я думал, что весь рассказ сведётся к шутке в духе «у канавки две козявки продают ежам булавки» (в самом деле, подарить Брубeku (!) метроном (!)), но нет, Брубек рассказал, что действительно начал заниматься с этим прибором и проделывал это до тех пор, пока метроном не стащили. Тщательное расследование выявило виновника таинственного исчезновения — им оказался... Дэниэл Брубек! «Мы сейчас сыграем одну пьесу, — продолжил маэстро, — и вы поймёте, зачем он украл этот метроном!»

После этих слов зазвучал «*Unsquare Dance*», которую по-русски принято называть «Неровный танец». На самом деле английское название точнее, оно подчёркивает нестандартный, «неквадратный», размер этой пьесы — 7/4.

Вообще пьеса «*Unsquare Dance*» интересна по многим причинам. Считается, что она была сочинена Брубексом по пути в студию, тотчас же записана и включена в состав альбома «*Time Further Out*» (1961). Вопреки расхожему мнению, интересна она не своим размером (чисто технически написать пьесу на 7/4 или, скажем, на 5/8 не представляет никакого труда), а тем, что при таком размере она слушается совершенно без напряжения. Являясь по форме блюзом, эта пьеса тем не менее на всём своём протяжении не выходит за пределы одного-единственного лада (натурального ля-минора). Наконец, на первой записи, которая длится чуть больше двух минут, не звучит ничего, кроме темы, хлопанья в ладоши на протяжении нескольких квадратов, и коротенького соло Брубекса, завершающегося творческим переосмыслением в размере 7/4 общеизвестной финальной попевки, которая сделала бы честь музыкальному оформлению любого комедийного скетча. Иными словами, здесь мы имеем дело с концептуальным исполнением модалного блюза в размере 7/4. И вот эта-та запись мало того, что пользовалась бешеным успехом, но и разошлась многотысячным тиражом в виде сингла, и попала в «*Top 100*» музыкального журнала «*Billboard*» за 1962 год аж на 74 позицию (среди поп-песен!).

С тех пор было сыграно много разной музыки, и место концептуального представления заняла нормальная добротная импровизация. На концерте в Чикаго основным действующим лицом, разумеется, стал Дэниэл Брубе́кс, чья импровизация на барабанах должна была продемонстрировать чудеса, которые достигаются кропотливыми упражнениями с использованием заморских технических средств, пусть и добытых не вполне безупречным путём. Что касается вашего покорного слуги, то он потерял первую долю примерно к середине третьего квадрата; видимо, с остальными слушателями этого не случилось, поскольку зал встретил окончание соло громовыми аплодисментами, переходящими в овацию.

Второе отделение концерта также сохранило баланс между брубековскими и не-брубековскими стандартами. И те, и другие заслуживают отдельных слов.

В 1957 году Брубек со своим квартетом выпускает диск «*Dave Digs Disney*», составленный целиком из джазовых обработок музыки к диснеевским фильмам. Среди них — тема Фрэнка Чёрчилла «*Some Day My Prince Will Come*» из мультфильма «Белоснежка и семь гномов». После брубековского исполнения (и через двадцать лет после своего появления) эта тема становится джазовым стандартом — её играют Билл Эванс, Оскар Питерсон и многие другие, а Майлс Дэйвис в 1961 году записывает одноимённый альбом. Это может показаться удивительным, но сейчас, 52 года спустя, Брубек играет эту тему куда живее, чем в тогда — в записи 1957 года квартет звучит нарочито прохладно, рафинированно. Как-то так получается, что автор этих строк посещает живые концерты Брубека примерно один раз в десять лет — первый раз случился в 1987 году, когда maestro приехал ещё в СССР, второй — в 1997 году, когда квартет дал единственный концерт в Санкт-Петербурге, и вот сейчас. Парадоксально, но чем старше становился Брубек, тем горячее становились его концерты. Впрочем, кое-что остаётся неизменным — например, его фирменный приём игры «на два» в размере 3/4, когда аккордовое соло фортепиано с чётким двухдольным метром накладывается на трёхдольный аккомпанемент ритм-секции, отчего слушателям начинает казаться, что под ними разъезжаются стулья.

Финал концерта был составлен из трёх пьес с альбома «*Time Out*» (1959 год), после которого, собственно говоря, квартет Дейва Брубека и стал тем, каким мы его знаем. Тот год вообще оказался исключительно удачным, по крайней мере с точки зрения индустрии джазовой звукозаписи, или по крайней мере с точки зрения компании *Columbia Records*. Именно тогда и именно для этой компании ансамблем Майлса Дэйвиса был записан альбом «*Kind of Blue*», ставший самым продаваемым джазовым альбомом за всю историю звукозаписи, а тема «*Take Five*» с альбома «*Time Out*» с легкостью пересекла жанровые границы и стала любима и узнаваема даже теми, кому не знакомы слова «джаз» и «Брубек». Последнее, в общем-то, закономерно, поскольку официальным автором композиции значится Пол Дезмонд. Заметим, *Columbia* выпустила «*Time Out*» не без колебаний — уж больно необычной для того времени была эта музыка. Однако доверие к Брубеку было велико, а может быть, сыграл свою роль принцип «не догоню, так

хоть согреюсь», но так или иначе пластинка была выпущена и быстро достигла миллионных продаж.

Ко времени записи «*Time Out*» Великий Квартет Брубека (помимо Брубека и Дезмонда в него входили барабанщик Джо Морелло и контрабасист Юджин Райт) уже просуществовал около двух лет. Этих около двух лет хватило для того, чтобы «пазл» сложился и сумма достоинств его участников дала кумулятивный эффект. Источники вдохновения по крайней мере двух пьес хорошо известны из воспоминаний непосредственно действующих лиц.

Брубек вспоминал, что при посещении Стамбула он обратил внимание на уличных музыкантов, которые часто использовали замысловатую ритмическую фигуру в размере 9/8 (2+2+2+3). Эта фигура ему очень приглянулась, и в конце концов он использовал её в качестве ритмической основы пьесы «*Blue Rondo a la Turk*». Кстати сказать, Брубек как минимум ещё однажды обратился к этому ритмическому рисунку — в своей балетной сюите «*Points on Jazz*» (тут возможна игра слов: «*pointes*» — «пуанты»), которая в числе прочих содержит часть «*A la Turk*» именно в этом размере. А сама сюита тоже имеет очень интересное происхождение, обсуждение которого... мы вынуждены здесь опустить.

Самая же узнаваемая, по мнению многих, пьеса джаза «*Take Five*» родилась из упражнений Джо Морелло в размере 5/4, которыми он занимал себя на репетициях. Именно ему принадлежит рифф, заслышав который люди точно так же начинают кричать и вскакивают со своих мест, как и пятьдесят лет назад. Саму мелодию действительно написал Пол Дезмонд, который, между прочим, поначалу скептически относился к метрическим упражнениям; однако пример оказался заразительным, и позже Дезмонд напишет как минимум ещё одну «неровную» пьесу — «*Eleven Four*», на этот раз в размере одиннадцать четвертей. Эта пьеса впервые появится на альбоме «*Time Further Out*», который мы уже упоминали. (Ещё в период работы в квартете Брубека, в 1963 году, Дезмонд написал также усложнённый парафраз своей знаменитой темы — «*Take Ten*» для одноимённого сольного альбома. — *Ред.*)

Помимо этих двух пьес в финале концерта прозвучала «*Three to Get Ready*», при попытке найти первую долю в которой у новичка поначалу должны плавать

предохранители, поскольку эта пьеса исполняется в перенорменном размере везде, кроме первых двух проведений темы.

Что ж, концерт окончен. Дэйв Брубек, который в свои годы играет куда лучше, чем ходит, покидает сцену под руку с Бобби Милителло. Зрители деликатно останавливают аплодисменты — бис неуместен, хорошенького помаленьку. Люди, жадные до новостей, возможно, скептически отнесутся к этому восторженному репортажу — действительно, Брубек как Брубек, такой же, как двадцать и тридцать лет назад, знакомый и изученный по записям, ожидаемо непредсказуемый и хрестоматийно свежий. Пусть, скажу я. В конце концов есть же всё-таки свой смысл в живом исполнении — в отличие от записи, на концерте артист играет здесь и сейчас, для конкретной публики, которая так же важна, как и тот, кто нажимает на клавиши. Ходят же люди в Эрмитаж, Третьяковскую галерею и Лувр, чтобы воочию посмотреть на давно знакомые по репродукциям полотна. Вот и мы будем ходить и слушать, и открывать что-то каждый раз если не в зна-комом исполнителе, то в себе.

Пока, Дэйв. До встречи через десять лет.

БОБ БРУКМАЙЕР, КОМПОЗИТОР ДЖАЗА

Ким Волошин

16 декабря 2011 года в Нью-Гемпшире скончался от сердечного приступа Боб Брукмайер — тромбонист, пианист, композитор, аранжировщик, бэндлидер, один из самых влиятельных джазовых музыкантов-солистов 1950–1960-х годов и биг-бэндовых композиторов/аранжировщиков 1980–2000-х годов. Через три дня, 19 декабря, ему исполнилось бы 82 года.

Русскоязычная аудитория впервые прочитала о Брукмайере в сборнике 1987 года «Советский джаз. Проблемы. События. Мастера», где прославленный академический композитор Родион Щедрин, в частности, писал (слегка старомодно транскрибируя имена Джерри Маллигана и Боба Брукмайера):



«...памятная для нас встреча состоялась с Джерри Маллигеном и его небольшим ансамблем. Это было поистине «созвездие» джазовых виртуозов. Мне трудно сейчас назвать поимённо всех музыкантов, но один из них, Боб Брукмейер, игравший на вентильном тромбоне, запомнился хорошо — такой фантастической техники я раньше ни у кого не слышал! После концерта мы проговорили с музыкантами всю ночь.

Помнится, у нас даже вспыхнул спор. Он свёлся в основном к вопросам полифонии. Я задиристо утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и «вертикален», что полифония в том виде, в каком она представлена в классической музыке, — джазу недоступна, да, пожалуй, и не нужна. Джерри Маллиген бурно возражал мне. Потом, неудовлетворённый словесным поединком, взял инструмент, подозвал Боба Брукмейера — и они вдвоём стали наглядно «доказывать», как я был неправ. Играли они увлечённо, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, уменьшении, канон, проходили во всех видах контрапунктов и т. п. Артисты выказали глубокие познания в музыкальной литературе — от венских классиков до Стравинского и Шёнберга. Я был сражён. Вот, оказывается, какие мастера делают настоящий джаз...»

Боб Брукмайер родился в Канзас-Сити 19 декабря 1929 года. В 1940-е его родной город был непременным пунктом гастрольных маршрутов всех известных джазовых музыкантов, а собственная джазовая школа Канзас-Сити ещё с 1920-х была одной из самых влиятельных в стране: именно здесь родился и начал играть на саксофоне легендарный Чарли Паркер, который был десятилетием старше Боба. Джаз он впервые услышал от главной звезды сцены Канзас-Сити — Каунта Бэйси. Отец отвёл маленького Боба, который, по его собственному ироническому признанию, «в детстве был несчастным неудачником», в кино; между дневными воскресными сеансами играл великий свинговый оркестр Бэйси. «Я растаял, — вспоминал Боб. — Впервые в жизни мне было хорошо». Первыми инструментами Брукмайера были фортепиано и кларнет, затем — баритон-горн в духовом оркестре; потом в руки ему случайно попал редкий инструмент — вентильный тромбон. У этой разновидности тромбона кулиса неподвижна, а смена высоты тона осуществляется не движением кулисы и переключением квартвентиля, а нажатием-отжатием трёх помповых вентилях, как на трубе. По воспоминаниям самого музыканта, он настолько влюбился в этот инструмент, что с тех пор оставался верен ему всю жизнь.

Он прошёл путь джазового ученичества в Канзас-Сити, переиграв с массой гастролирующих звёзд и даже став участником биг-бэнда популярного певца-саксофониста Текса Бенеке, и в 1952 году решил ехать в более богатые

и заметные на джазовой сцене края. Сначала он попробовал себя в Нью-Йорке, но в это время самым богатым и заметным краем на джазовой карте Америки был не Нью-Йорк (где количество рабочих мест для музыкантов стремительно сокращалось, а остававшиеся в городе музыканты работали буквально за гроши), а Лос-Анджелес с его многочисленными студиями, где музыканты нужны были постоянно, а деньги не переводились благодаря наличию в городе средоточия всего американского шоу-бизнеса — Голливуда. Так что из Нью-Йорка Боб Брукмайер отправился в Лос-Анджелес.

Первой его заметной работой стало участие в 1953 году в квартете тенор-саксофониста Стэна Гетца — видного представителя нового поколения калифорнийских джазовых музыкантов, музыка которых получила в истории джаза обозначение *West Coast* (музыка Западного побережья). Стилистически это был вариант кул-джаза, зародившегося в Нью-Йорке: подчёркнуто сдержанные ритмы, тщательно выписанные ансамблевые эпизоды, вообще заметная роль аранжировки, но с огромными пространствами для импровизационных соло инструменталистов, излагаемых самым современным на тот момент джазовым языком, т. е. в би-боповой манере. В записях квартета Гетца с Брукмайером уже слышны будущие характерные черты брукмайеровской манеры аранжировки: два голоса солирующих инструментов развиваются в тесной связи друг с другом, но совершенно индивидуально, каждый своим путём; строго джазовым языком, но при этом при соблюдении строгих правил европейского классического контрапунктового движения.

Самым модным молодым джазовым составом Западного побережья в этот момент был квартет 26-летнего баритон-саксофониста Джерри Маллигана, в котором играл самый популярный молодой белый трубач Калифорнии — Чет Бейкер. Боб Брукмайер постоянно ходил слушать этот квартет в клуб *The Haig* на Уилшир-бульваре и мечтал стать его участником, но пока в нём оставался Бейкер, особого смысла включать в ансамбль ещё и тромбон Маллиган не видел. Летом 1953-го квартет внезапно прекратил существование: Маллиган был арестован за хранение героина и на шесть месяцев отправлен в тюрьму. Пока он пытался изжить свои проблемы в заведении с характерным

названием *Sheriff's Honor Farm*, Бейкер (который избежал ареста, хотя страдал такой же зависимостью) успел стать звездой, в добавление к меланхоличной игре на трубе начав петь. Поэтому, когда Маллиган вернулся с «Почётной фермы шерифа», вновь войти в его квартет новоявленная звезда джазового вокала отказалась, и вот тут-то наступил звёздный час Боба Брукмайера. Он стал участником квартета Джерри Маллигана и на четыре с половиной года оказался в центре внимания джазового сообщества: квартет очень интенсивно записывался и гастролировал, постоянно выступал в Нью-Йорке, где постепенно наступало оживление джазовой жизни, и стал одним из самых популярных и влиятельных джазовых составов своего времени. Кстати, рассказ Родиона Щедрина о встрече с Маллиганом и Брукмайером относится именно к этому времени.

Покинув ансамбль Маллигана, Боб оказался в составе одного из самых небанальных джазовых коллективов конца 50-х — *Jimmy Giuffre 3*. Кларнетист и саксофонист Джимми Джуффри, гитарист Джим Холл и тромбонист Брукмайер составляли один из самых тембрально необычных ансамблей того времени, музыка которого имела временами даже больше общего с камерными произведениями академических композиторов XX столетия, от Пауля Хиндемита до Аарона Копланда, чем с современными джазовыми звучаниями. Отличный образец звучания этого уникального трио можно найти в знаменитом фильме «*Jazz on a Summer's Day*», запечатлевшем концерты Ньюпортского джаз-фестиваля 1958 года: трио Джуффри играет там его авторскую пьесу «*The Train and the River*» — она звучит прямо под открывающими титрами фильма.

В 1958 году Боб Брукмайер переехал в Нью-Йорк, окончательно ставший к этому моменту главным джазовым центром Соединённых Штатов. Одной из первых его работ этого периода стала запись совместного альбома с пианистом Биллом Эвансом, который только что (за 12 дней до этой сессии) записался для будущего альбома секстета Майлса Дэйвиса «*Kind of Blue*» и, следовательно, пока ещё не стал легендарным музыкантом, а был среди «молодых, подающих надежды» — он был на несколько месяцев старше Брукмайера, то есть к моменту совместной записи — марту 1959-го — обоим было по 29. Вместе с ритм-секцией, знакомой по *Modern Jazz Quartet* — контрабасистом Перси

Хитом и барабанщиком Конни Кэем — Эванс играет, естественно, на фортепиано, а Брукмайер... тоже на фортепиано. Да, «*The Ivory Hunters*» (*United Artists*, 1959) — это альбом двух одновременно (или поочерёдно) солирующих пианистов! Нечастый случай, когда Боб предстаёт перед нами только как пианист — по его словам, тромбон он тогда даже не приносил в студию. Эванс звучит как Эванс: лиричный, модальный, прозрачный; а пианист Брукмайер оказывается неожиданно более укоренён в джазовой традиции, играя вполне «земные», крепкие мэйнстримовые партии, в которых слышны и вкус, и великолепное знание материала (они играют почти сплошь стандарты), и незаурядная виртуозность. Один из лучших треков с этого альбома — стандарт «*Honeysuckle Rose*», в котором отлично слышно то знание и понимание классической полифонии, о котором выше говорил почтенный Родион Щедрин, причём это знание применяют на практике оба пианиста.

Брукмайер продолжал работать на нью-йоркской сцене, но постепенно, шаг за шагом, в дело развития его джазовой карьеры вступила некая тормозная жидкость. Если говорить открыто, то, избежав наркотической ловушки, в которую угодило множество музыкантов его поколения, Боб поддался куда более древнему змию зеленоватого цвета: проблемы с алкоголем постепенно начали мешать ему играть.

В 1960-м он вошёл в состав нью-йоркского Концертного биг-бэнда Джерри Маллигана и сделал с ним впечатляющие записи не только как солист, но и как аранжировщик; в области малых составов его основной работой на долгое время стал созданный в 1961 году квинтет с трубачом Кларком Терри. Однако алкоголь серьёзнейшим образом тормозил его развитие как музыканта.

Когда в 1999 году писатель Терри Тичаут готовил юбилейный материал к 70-летию Брукмайера для *New York Times*, музыкант честно рассказал ему, что удивлён достигнутым возрастом. «Я думал, что и до 30 не доживу, — спокойно, как о чём-то будничном, говорил Боб. — И едва не остановился на 45. В то время для меня было крупным достижением свалиться с ног меньше, чем десять раз в день».

Кроме того, Боб вообще начинал тяготиться джазовым исполнительством, которое, по его бескомпромиссному мнению (а Брукмайер был всю жизнь абсолютно

бескомпромиссен, говоря людям в глаза всё, что думал — только абсолютное добродушие помогло ему не сделаться из-за этого качества объектом всеобщей неприязни), превратилось из искусства в «ритуал». Композиция интересовала его всё больше и больше (ну, когда он был трезв, конечно). «Играть мне несложно, — говорил он. — Это приятное хобби. Могу играть, могу не играть. А вот писать музыку — совсем другое дело».

Впрочем, дело шло всё хуже и хуже. В середине 1960-х Брукмайер стал участником только что созданного Оркестра Тэда Джонса — Мэла Луиса. Здесь он впервые всерьёз развернулся как биг-бэндový композитор-аранжировщик: его «*ABC Blues*», с новаторским сочетанием блюзовой формы и 12-тоновых построений, принадлежит к числу лучших номеров раннего репертуара этого выдающегося биг-бэнда. Но к концу 1960-х Боб почти перестал писать. К середине 70-х — и играть тоже. Он уехал в Лос-Анджелес, где сожительством с некоей дамой, как он надеялся, поможет ему бросить пить, но, по его собственным словам, «постепенно допился до того, что вообще перестал работать». Три полных года Боб Брукмайер не играл и не писал музыку.

Спасло его приглашение в биг-бэнд саксофониста и аранжировщика Билла Холлмана, который буквально заставил коллегу начать писать и играть заново. Последовали две госпитализации, после которых можно было считать, что пить Брукмайер всё же бросил. В 1978 году он вернулся из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк. «Я десять лет ничего не писал, — рассказывал он позднее, — и чувствовал себя чистым листом бумаги».

Как исполнитель он в значительной степени начал всё заново, но уже альбом 1979 года «*Live at the North Sea Jazz Festival*», вышедший на лейбле *Challenge* — дуэтная запись Брукмайера-тромбониста с гитаристом Джимом Холлом — показала, что он практически ничего не утерять как исполнитель, а возможно — даже и обрёл некую новую исполнительскую мудрость.

В 1978-м, как раз когда Боб вернулся в Нью-Йорк, произошла таинственная, так никем до конца и не объяснённая история: флюгельгорнист Тэд Джонс внезапно бросил со-лидерство в лучшем нью-йоркском биг-бэнде тех лет и, никому ничего не сказав, тайно уехал в Копенгаген, где и оставался следующие семь лет. Барабанщику Мэлу Луису

нужен был музыкальный руководитель оркестра: эту роль исполнял Джонс, и, оставшись единоличным лидером биг-бэнда, Мэл позвал на роль «музыкального директора» Боба Брукмайера.

Музыкальные интересы Боба к этому моменту претерпели любопытную эволюцию. В Калифорнии он брал уроки современной композиции у академического композитора Эрла Брауна (впоследствии сильно повлиявшего на многих представителей нью-йорского Даунтаун-авангарда, в том числе на Джона Зорна). Идеи Брауна были весьма радикальны, и они сильно увлекли Брукмайера. Теперь он интересовался, по его собственному определению, «самой агрессивной современной [академической] музыкой — такой, от которой болят зубы». В области аранжировки его увлекала новая оркестровая техника — «заворачивание» инструментальных соло в тугую оркестровую ткань, чтобы соло не выдвигались на первый план, а звучали составной частью оркестрового полотна. Как результат, в конце 70-х — начале 80-х Брукмайер написал для оркестра Мэла Луиса массу весьма непростой, вызывающей, попросту сложной, зачастую даже болезненно сложной музыки, которая только сейчас, три десятилетия спустя, начинает становиться более или менее понятна исследователям и музыкантам.

«Вот каким было моё новое главное правило, — говорил Боб в интервью *New York Times* в 2006 году. — Первое [импровизационное] соло [в оркестровой пьесе] звучит только тогда, когда оно уже не может не прозвучать. Ты не выписываешь место для соло до тех пор, пока ты полностью не исчерпал всё, что ты мог сказать [как композитор]. Если ты даешь солисту открытое соло, то он в первые секунды звучит так, как будто продолжает играть твою пьесу. Но потом он как бы говорит: а что это за чертовню я играю? Следующие 30 секунд означают: о, дай-ка я сыграю то, что вчера дома играл. И бум! — следующие две минуты он играет в точности как тот, кто ему нравится, скорее всего как Колтрейн».

Главным героем Брукмайера в этот период стал польский академический композитор Витольд Лютославски. Концерт Лютославского для виолончели с оркестром в исполнении Мстислава Ростроповича Боб мог слушать по кругу часами.

«В 80-е, — говорил Боб, — я стал задумываться, насколько протяжённо я могу изложить свои музыкальные мысли, не разрывая связь со слушателем, не давая ему заснуть. Когда я начал преподавать [аранжировку и композицию], я понял, что все пишут слишком кратко. Надо всё-таки излагать свои мысли законченно!».

Постепенно его музыка стала менее радикальной; во всяком случае зубы от его пьес 1980–1990-х уже не болят (сам Боб считал, что таким образом на нём сказалось влияние четвёртой жены, Джен, имевшей на него «успокаивающее» влияние). Однако главный в его музыке по-прежнему композитор, а не солист. «Я никогда не думаю о солисте, когда пишу пьесу, — утверждал он. — Я думаю о самой пьесе и говорю себе: окей, вот тут, наверное, хорошо бы устроить небольшую разрядку, и вписываю начало соло. Но композитор должен продолжать держать солиста в руках: длинные ноты, аккорды, акценты. Держите его в руках, ему это нужно!»

В середине 90-х Брукмайер уехал из Нью-Йорка и поселился в домике на вершине холма в сельских районах штата Нью-Гемпшир, в местечке Грантэм. В этот период он больше преподавал, чем писал, и больше писал, чем играл. Преподавательская деятельность началась для него ещё в 1985-м, когда он впервые взял курс будущих композиторов в Манхэттенской школе музыки, а с 1989 по 1991 год вёл класс в Композиторской мастерской авторского общества *BMI*, где среди его самых успешных учеников была Мария Шнайдер, впоследствии — один из самых верных его последователей в композиции и аранжировке. Боб преподавал композицию и аранжировку в Консерватории Новой Англии (Бостон), четыре года вёл Композиторскую мастерскую в Копенгагене, подготовил обширные авторские программы для биг-бэнда Западногерманского радио (*WDR Big Band*) и для голландского *Metropole Orchestra*. Он вообще много и продуктивно ездил работать в Европу, где у него был собственный оркестр, *New Art Orchestra*, базировавшийся в городе Любек (Германия, земля Шлезвиг-Гольштейн) и с энтузиазмом игравший его новые оркестровые сочинения. По отзывам бывших студентов Брукмайера, он был непростым преподавателем, да и сам признавался, что «не умеет учить легко». Видимо, это следствие того, что Боб всю жизнь говорил всем именно то, что думал,

никогда не останавливаясь перед тем, чтобы сказать что-то неприятное и даже обидное.

Среди лучших записей позднего Брукмайера — альбом «*New Works. Celebration*», записанный в Любеке его молодёжным оркестром и содержащий ряд крупных сочинений, центральное место среди которых занимает «*Celebration*».

В 1994 году Боб некоторое время жил в Нидерландах и там получил заказ на написание крупного сочинения для исполнения на *North Sea Jazz Festival*, причём солистом должен был быть Джерри Маллиган. «Это было непросто — создать материал, который Джерри мог бы быстро освоить и при этом сыграть его стилистически релевантно. Это также был первый раз, когда Джерри работал на меня, а не я на него, и мы много шутили на эту тему на репетициях. И это был последний раз, когда мы работали вместе...» (в 1996-м Маллиган умер).

Впоследствии Боб значительно переработал эту пьесу, и на альбоме центральную партию баритон-саксофона исполнил молодой саксофонист-универсал Скотт Робинсон.

Именно с *New Art Orchestra* записан и последний альбом Боба Брукмайера, «*Standards*» (*Artist Share*, 2011).

ХАЙРАМ БУЛЛОК: УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОЩЬ

Кирилл Мошков

25 июля 2008 года в возрасте всего 52 лет в США скончался гитарист и вокалист Хайрам Буллок, в последние годы неоднократно выступавший в России, Украине и других странах Восточной Европы. Согласно единственной записи в его блоге (сетевом дневнике), открытом 29 марта 2008 года на его персональном сайте, ещё в январе 2008 года у Буллока была диагностирована опухоль горла; в марте музыкант проходил курс химиотерапии. Первоначальные сообщения о смерти музыканта и связывали его уход из жизни с болезнью. Однако рак оказался только косвенной причиной. Химиотерапия была успешной, и опухоль полностью исчезла; после курса лечения Буллок даже съездил в июле в турне по Европе с мемориальным оркестром Гила Эванса, которым теперь руководят



сын и дочь великого аранжировщика, а 19 июля выступал в Словакии на фестивале в городе Тренчине вместе с местным вокалистом Рихардом Мюллером. Но затем Буллок, как утверждает ряд источников (в том числе британская газета *The Independent*), решил отметить своё выздоровление и окончание турне — тем способом, к которому, увы, привык ещё в середине 80-х. А организм, ослабленный онкологическим заболеванием и длительной химиотерапией, не выдержал обычной когда-то для мощного, энергичного Хайрама дозы наркотика...

Музыкант могучего телосложения и огромной концертной энергетики — таким запомнили Буллока в бывшем Восточном блоке. Но заслуги, которые ввели Буллока в историю музыки, для американской публики выглядят чуть по-иному, чем для нас. Прежде всего в США его помнят участником знаменитой телепрограммы компании *NBC* «Поздним вечером с Дэвидом Леттерманом» (с 1993 года выходит на *CBS* как «Позднее шоу Дэвида Леттермана»). Хайрам Буллок был участником *The World's Most Dangerous Band*, штатного оркестра телепрограммы, который возглавлял клавишник Пол Шаффер, в самые первые годы существования этого популярного ночного шоу (1982–1984). В оркестре шоу играл также саксофонист Дэвид Санборн; когда Санборн создал собственное телешоу «Ночная музыка», Буллок играл и у него (1988–1989). Кроме того, он периодически появлялся в качестве «подменного» гитариста в самой популярной (и старейшей на американском ТВ) развлекательно-музыкальной телепрограмме — «Субботним вечером» («*Saturday Night Live*»), которая в настоящее время называется «*NBC's Saturday Night*».

Помимо телевизионной работы, обеспечившей его известность, Буллок (в силу своей способности крайне убедительно играть в самых разных стилях) невероятно много записывался в качестве сессионного гитариста с музыкантами самых разных жанров и направлений — его гитара звучит на альбомах джаз-рок-группы *Steely Dan* «*Gaucho*», певца Майкла Фрэнкса «*Skin Dive*», эстрадной звезды Барбры Стрейзанд «*A Star Is Born*», фолк-рокера Пола Саймона «*One Trick Pony*», афро-уругвайского вокалиста Рубена Рады «*Montevideo*» и множества других артистов (Стинг, Эрик К्लэптон, Ринго Старр...). Что же до работы в джазе, то послужной список Буллока включает записи с бэндлидерами

Гилом Эвансом и Карлой Блэй, трубачом Майлсом Дэйвисом, группой *Brecker Brothers*, басистом Маркусом Миллером, тромбонистом Алом Грэем, трубачом Артом Фармером, барабанщиком Идрисом Мухаммадом, клавишником Бобом Джеймсом, группой *Spyro Gyra*, трубачом Диззи Гиллеспи, саксофонистом Дэвидом Сэнборном и многими другими.

В России Буллок выступал не только с собственным ансамблем (трио или квартетом, в репертуаре которого джазовые темы занимали довольно скромное место, а доминирующее звучание склонялось в область хард-рока или, во всяком случае утяжелённого блюз-фанка), но и с коллективом трубача Рэнди Бреккера и саксофониста Билла Эванса *Soulbop Band* (июнь 2005-го, «Ле Клуб», и февраль 2007-го, фестиваль «Триумф джаза»).

Хайрам Буллок родился 11 сентября 1955 года в семье афроамериканских служащих оккупационных сил США в Осаке (Япония). Два года спустя родители перевезли сына в США. С шестилетнего возраста Хайрам обучался игре на фортепиано в музыкальной школе консерватории Пибоди в Балтиморе, затем освоил бас-гитару и только в 16-летнем возрасте, играя в школьной рок-группе, перешёл на гитару (по его собственным словам, чтобы знакомиться с девушками, которые предпочитали не басистов, а гитаристов). В начале 70-х Буллок учился в одном из самых престижных и серьёзных джазовых учебных заведений США — Музыкальной школе университета Майами, где вместе с ним обучались гитарист Пэт Мэтини и басист Джако Пасториус. Затем он начал профессиональную карьеру, и работа с вокалисткой Филлис Хайман привела его в Нью-Йорк. Его уникальные способности помогли ему стать членом *The World's Most Dangerous Band*, и с этого момента началась его карьера, охватившая несколько разных музыкальных жанров и направлений. Помимо уникально разнообразной карьеры сайдмена Буллок не только гастролировал с собственным трио, но и записывался сольно для различных лейблов; наиболее успешными считаются три его альбома для лейбла *Atlantic*, выдержанные в манере фанк-фьюжн (лучший из них — по всей видимости, «*Way Kool*», 1992), но его джазовая сторона (и, в частности, его уверенный и сильный вокал, который ему не так часто приходилось демонстрировать в качестве сайдмена-гитариста) лучше всего представлена на альбоме «*Carrasco*» (*Fantasy*, 1997).

THE BAD PLUS: «ЗАЧЕМ МЫ ИГРАЕМ ЭТУ НЕПОНЯТНУЮ МУЗЫКУ?»

Кирилл Мошков,
Григорий Дурново

5 декабря 2008 года в Москве в рамках фестиваля *City Jazz*, проведённого неугомонным агентством «АртМания» (организаторами крупнейшего джазового *open-air* фестиваля в России — «Усадьба.Джаз», который проходит в июне в подмосковной усадьбе Архангельское), выступил один из самых необычных джазовых коллективов последних лет — американское трио *The Bad Plus*, усиленное вокалисткой Венди Льюис.

Подробный репортаж с фестиваля, написанный Дианой Кондрашиной, был опубликован 16 декабря 2008 года в 416-м выпуске «Полного джаза» — сетевой версии «Джаз.Ру»; мы процитируем оттуда только один фрагмент, касающийся выступления *The Bad Plus*.

«Участники трио *The Bad Plus*, выступавшего во второй фестиваль день, играют прямо-таки экстатически — настолько увлечённо, что их увлечённость невероятно заражает. Это и вправду увлекательно: наблюдать за экспрессивной мимикой барабанщика Дэвида Кинга, следить за закрытыми глазами и опущенной головой контрабасиста Рида Андерсона или вытягивать шею всякий раз, когда после очередного акцента пианист Итэн Айверсон вскакивает с места. Увы, в тот вечер очень немногим удалось ощутить таинство этого процесса — только тем, кто стоял близко к сцене, оборонительно удерживая своё место. Клуб же при этом не просто трещал по швам, но напоминал по меньшей мере какую-нибудь кольцевую станцию



Итэн Айверсон

московского метро в час пик. Откровенно говоря, это создало основную сложность концерта: вторая половина зала, находящаяся ближе к бару, едва могла видеть и (что хуже) слышать всё, что происходит на сцене. А происходило там нечто весьма захватывающее! *The Bad Plus* начали с нескольких замысловатых композиций с авангардным уклоном (источники — сочинения в самом широком диапазоне, от Игоря Стравинского до Сесиля Тэйлора). Подобную музыку действительно лучше «наблюдать» и «ощущать» — тогда она становится доступнее, понятнее, интереснее. Во

второй части программы трио свернуло в несколько иной жанр, некогда их прославивший, и сыграло несколько каверов на известные рок-песни, а присоединившаяся к ним вокалистка Венди Льюис — спела. Началось всё, как нетрудно догадаться, с группы *Nirvana*, только не с прославившей *The Bad Plus* инструментальной версии «*Smells Like Teen Spirit*», а с «*Lithium*» (так сказать, со словами).



Рид Андерсон

За этим последовали и U2, и очень медленный кавер на Bee Gees («How Deep Is Your Love»), и «Comfortably Numb» группы Pink Floyd, тоже довольно спокойная, но действительно удачная. Вообще прозвучало довольно много тихих, лиричных композиций, которые, несомненно, выглядели бы лучше в концертном зале с рассаженной по местам публикой, не издающей ни одного постороннего звука...»

После московского выступления *The Bad Plus* московские музыкальные журналисты благодаря усилиям «АртМании» получили возможность побеседовать с участниками коллектива. С «Джаз.Ру» общались контрабасист *The Bad Plus* Рид Андерсон (его интервью см. далее) и пианист Итэн Айверсон. Начнём с беседы, которая состоялась с Айверсоном.

Некоторые джазовые музыканты с удовольствием влились в движение блоггинга — открытых сетевых дневников, которые за последние годы стали серьёзной альтернативой «традиционной» журналистике. Среди активных блоггеров — трубач Дейв Даглас, саксофонист Донни Макказлин, новоджазовый трубач Тэйлор Хо Байнам или, скажем, Эндрю Дьюркин из сан-францисской *Industrial Jazz Group*, который ведёт дневник с характерным названием «Джаз — музыка безработных». Но, пожалуй, один из самых влиятельных джазовых сетевых дневников — блог «Do The Math», который ведёт Итэн Айверсон, пианист ансамбля *The Bad Plus*. Первый вопрос Итэну как раз и касался этого блога, который читает довольно значительное количество джазовых людей в России (как и по всему миру). Что это значит для музыканта — быть влиятельным, читаемым блоггером?

— Я думаю, у разных блоггеров мотивация разная, но я сам занялся этим, потому что чувствовал, что у людей есть потребность слышать голос музыкантов, говорящих о джазе. Есть много отличных джазовых критиков. Но на каждого отличного джазового критика приходится два-три... э-э... критика, не имеющих собственного музыкального опыта и не представляющих, что делают сами музыканты. А я верю в музыку, верю в то, что делают *The Bad Plus*, и в джаз в целом, и в другие виды музыки; и знаю,

что освещению музыки не хватает голосов самих музыкантов, их точек зрения. Вот что привело меня к тому, чтобы начать самому писать о музыке.

Когда я только начинал, я не планировал, что мои записи в блоге «*Do The Math*» постепенно обретут черты музыкальной критики — я имею в виду те довольно объёмные материалы, которые я в последнее время написал о Максе Роуче, Ленни Тристано, Оскаре Питерсоне и даже об Уинтоне Марсалисе. Я просто хотел делиться с поклонниками *The Bad Plus* впечатлениями о музыке, которая нам нравится. Тут дело вот в чём: в России, возможно, у нас не так много поклонников, а те, что есть — в основном ценители джаза; но в Штатах у нас довольно большое для джазового коллектива число фэнов, и многие из них вообще не слышали никакого другого джаза, кроме той музыки, что делаем мы. Вот я и думал, что им, возможно, будет интересно, послушав нас на концерте, прочитав наш блог и узнать, что мы, к примеру, слушаем Телониуса Монка или что-то ещё подобное, и имя Монка (и его музыка) станет для них более близким. Так было четыре года назад. Но с тех пор я начал писать больше аналитических материалов, подробно разбирать музыку, которая нам нравится, и знаете — я уверен, что на это есть спрос. Я уверен, что, хотя я — не профессиональный автор, кому-то интересно, что и как пишет о музыке музыкант, который видит и ощущает музыку изнутри, знает, как она устроена и делается.

Один из читателей написал мне, что на него огромное впечатление произвёл очерк о барабанщике Максе Роуче, который я написал после смерти Макса. Дело в том, что этот парень когда-то, когда ему было лет 12, прочитал в какой-то книге, что вот, мол, один джазовый барабанщик так изощённо использовал ударную установку, так точно рассчитывал выразительные средства, что в одной своей знаменитой записи использовал в тонко организованной партии ударных, основанной на звучании барабанов и педального хай-хэта, всего один-единственный удар в большую тарелку, сделав его настоящим звуковым событием. И это буквально перевернуло у парня в голове все представления о музыке: он понял, что музыка — это не хаос, не поток случайных звуков, что музыканты планируют и продумывают то, что они играют. Прошло много лет, сейчас этому парню лет 40, и вот он читает у нас в блоге

мой очерк о Максе, где я пишу именно об этой самой записи — «*Bemsha Swing*», где Роуч играет в трио Телониуса Монка в 1952 году. И у парня — бум! — случается озарение, он покупает диск, слушает эту тему и наконец-то слышит то, о чём он прочитал в какой-то книге почти три десятилетия назад.

Следующий вопрос — от наших читателей: они попросили узнать подробности о вашем сольном проекте Buffalo Collision.

— Это не совсем мой сольный проект — это своего рода объединение двух поколений музыкантов: в «Столкновении в Баффало» участвуют два музыканта из *The Bad Plus* (я и барабанщик Дэвид Кинг) плюс два наших кумира — саксофонист Тим Бёрн и виолончелист Хэнк Робертс. Пластинки Тима я коллекционировал, ещё когда учился в средней школе. А Хэнк Робертс записывался с ансамблем гитариста Билла Фризелла — тем, в котором играли барабанщик Джои Бэрон и басист Кермит Дрисколл и записями которого мы заслушивались. Я считаю, что Тим Бёрн недостаточно признан как новатор и стилист, которым он на самом деле является. Очень многое в современном нью-йоркском Даунтаун-авангарде коренится в записях Тима Бёрна. Тим, в свою очередь, базировался на стиле другого саксофониста — Джулиуса Хэмпхилла, но у него есть свой собственный голос. Стилль Тима — это не та музыка, которую мы обычно играем с Дэвидом. Для меня играть с ним — это стоять рядом с одним из выдающихся мастеров своего инструмента. Но мы в рамках этого проекта играем в основном очень свободно. А в *The Bad Plus*, как вы знаете, у нас всё очень структурировано. И мы так к этому привыкли, что даже хотя пьесы для *Buffalo Collision* очень свободные, мы с Дэвидом невольно привносим в них чёткое структурирование. А Хэнк и Тим, хотя и подхватывают эти структуры, в основном занимаются тем, что они обычно делают, играя *free* — то есть выступают в роли проводников, пропускают через себя поток музыки, который рождается общими усилиями. В результате получается творческий контраст, на котором рождается что-то новое — два разных опыта, два разных коллектива встречаются, и эта встреча порождает новую музыку.

Вообще кажется, что вы в последнее время участвуете во множестве побочных проектов.

— Больше, чем раньше, это точно. Но я не отрезал «побочные проекты», войдя в состав *The Bad Plus* в 2000-м. На самом деле моя работа с Билли Хартом, например, продолжается дольше, чем вся история *The Bad Plus* (*Итэн Айверсон часто выступает в квартете барабанщика Билли Харта с саксофонистом Марком Тёрнером и басистом Беном Стритом. — Ред.*). Появились и новые работы: например, недавно я впервые работал с великим басистом Чарли Хэйденом — сначала в августе 2007-го в рамках серии его дуэтных концертов с разными пианистами в клубе *Blue Note*, а потом в трио с барабанщиком Полом Моушном в мае 2008-го в *Village Vanguard*. Хэйден — вообще один из моих самых любимых музыкантов. Он очень знаменит, но мне кажется, что он так и остаётся недооцененным. Потому что ранние записи Орнетта Коулмана, записи Кита Джарретта, записи Пэта Мэтини, великий альбом «*Old and New Dreams*» с Дьюи Редманом и Доном Черри — вся эта музыка могла состояться только с его контрабасом в ансамбле. Замени в этих записях контрабасиста — музыка была бы совершенно другой. В частности, я совершенно и бесповоротно уверен в том, что существует две разные музыки Орнетта Коулмана: одна — с участием Чарли Хэйдена, и совершенно другая — без него. Я не могу сказать, что без него — плохая музыка. Нет. Но я совершенно влюблён в ту музыку Орнетта, где есть Чарли.

Моя работа с Чарли в основном лежала в русле его более мэйнстримовых, *straight-ahead* работ — ну вроде того, что он играл с *Quartet West*. Но была и пара более свободных пьес, и мы ещё играли пару пьес Пола Моушна, которые практически совсем свободны по форме и ощущению. Но, доложу я вам, что бы мы ни играли — это был совершенный восторг, слышать этот контрабас рядом. У него потрясающий слух. Он слышит и может сыграть абсолютно всё, подхватить любую идею.

Но я в этом проекте практически ничего сам не решал. Я старался быть всё время как бы позади Чарли и Пола. Мы играли их пьесы, но я ничего своего не предложил. В конце концов они — настоящие старые мастера, старше меня на 35–40 лет (Итэн родился в 1973 году. — Ред.),

зачем их беспокоить какими-то заковыристыми пьесками молодого сочинителя? Может быть, если мы ещё будем выступать вместе, я принесу какой-нибудь простой блюз. Но то, что я пишу для *The Bad Plus*, на самом деле — музыка довольно непростая, и мне не хотелось бы заставлять Пола и Чарли играть что-то подобное, да ещё и с ходу. Поэтому основные идеи принадлежали Чарли. Он сказал, что хотел бы, чтобы мы сыграли «*Blue In Green*». Я замялся: мол, не знаю, как мне играть «*Blue In Green*» вместе с Полом Моушном, который играл в записи оригинальной авторской версии этой пьесы в трио Билла Эванса в 1959 году! Чарли сказал: ну спроси у Пола. Интересно, что, хотя Чарли и Пол дружат, они не очень часто звонят друг другу, поэтому в этом проекте я выступал в роли своего рода посредника. Я набрал Пола и говорю ему: Чарли хочет, чтобы мы сыграли «*Blue In Green*», а я, понимаешь... ты же играл эту вещь с Биллом Эвансом... Он ответил: ну и что? Давай сыграем, по мне — так нормально. Ну раз он сам не возражал, мне тоже возражать было как-то странно, но, должен сознаться, чувствовал я себя ужасно: я ведь совершенно другой пианист, и вот я играю «*Blue In Green*» с тем же барабанщиком, который играл её оригинальную версию с самим автором, да ещё и в том же самом клубе! Когда мы сыграли её в первый вечер, я сыграл её просто ужасно — наверное, хуже всего в жизни; мне казалось, что рядом стоит Билл Эванс, и он сильно гневается на меня! Я, конечно, люблю его музыку, но я не преклоняюсь перед тем, как он играл, не стараюсь его воспроизводить, понимаете?

Но в следующие дни, а мы играли в *Village Vanguard* пять вечеров подряд, я играл эту пьесу уже получше. Я сначала предложил вообще больше её не играть, но и Чарли, и Пол сразу ответили: чего это? Играй-играй! Может, им нравилось смотреть, как я с ней мучаюсь... не знаю! (*смеётся*). Это прекрасная мелодия, чудесная баллада, но каждый раз, как мы до неё доходили, я стискивал зубы и думал: ну что ж... семь минут позора! (*смеётся*).

Кстати, о приглашённых музыкантах. Ваш коллектив ведь сейчас и сам выступает с приглашённым музыкантом: ведь вы приехали в Москву (и вообще находитесь в продолжительном туре) вместе с вокалисткой Венди

Льюис, которая участвовала в записи вашего нового альбома «For All I Care». Вообще говоря, вы не первые джазмены, кто в последние годы обращается к вокалу. Это тенденция?

— Что касается нас, то у нас всё просто. *The Bad Plus* выпустили уже четыре альбома в составе трио. Пришла пора сделать что-то другое, с кем-то посотрудничать. А ведь мы в группе всегда опираемся именно на песенность. Будь то наша версия какой-то известной песни или наше собственное сочинение — мы всегда стараемся выявить именно песенную составляющую музыки. Мы много лет планировали сделать запись с вокалистом — я, к примеру, тоже очень люблю вокал и песни. А Дэвид Кинг, наш барабанщик, много работал с Венди в прошлом. Поэтому всё получилось как бы само собой.

Как вы отбирали материал для этого альбома?

— Каждый из нас что-то предложил. Помню, что я предложил песню *Bee Gees* («*How Deep Is Your Love*». — *Ред.*)... в общем, у нас первоначально был список песен так из двадцати пяти. Мы над ним спорили, обсуждали — и сократили до одиннадцати.

Кто-то может воспринять этот альбом и так, что, мол, The Bad Plus отходят от самих себя и превращаются в... поп-группу. Или рок-группу. Песни, вокал...

— Между прочим, с этой программой мы стали гораздо больше играть в рок-клубах. Ведь наш концерт в Москве — это тоже был концерт в рок-клубе в конце концов! И, честно говоря, я во время этого концерта гораздо увереннее чувствовал себя в те моменты, когда Венди была с нами на сцене, чем в той части концерта, когда мы играли инструментальную музыку в трио. Просто такова уж была энергия этого места. Мы в начале играли музыку Орнетта Коулмана, и я подумал было: а то ли мы делаем, что нужно? Вокруг толпой стоят люди, пьют пиво, хотят слушать рок. А тут мы со своим фри-джазом. Но потом вышла Венди, запела, и я почувствовал, что вот эта часть нашей программы больше подходит к месту. И, кстати, с Венди очень классно ездить,

она очень хорошо работает в туре. Следующий альбом *The Bad Plus* наверняка опять будет инструментальным, в составе трио, и на нём будут только наши авторские вещи, никаких каверов. Программа нынешнего тура — только временный отход от этого формата.

Так значит, вы уже знаете, каким будет следующий альбом? В каком направлении вы будете двигаться?

— Пока что наше главное направление — это усложнение. В новых пьесах всё так же будет много разнофактурных частей, этому направлению мы не изменяем.

Вы продолжаете линию, заданную первыми вашими альбомами (мэйджор-лейбл, рок-продюсер), или теперь будете делать что-то другое?

— Вы знаете, мы просто делаем то, что делаем. Если послушать наш самый первый альбом («*The Bad Plus*», *Fresh Sound*, 2001. — *Ред.*), то там мы играем несколько пьес, которые потом перезаписали и для первого альбома на мэйджор-лейбле («*These Are the Vistas*», *Columbia*, 2003. — *Ред.*). На первом альбоме для «Коламбии» мы сыграли их примерно таким же образом, как и на дебютном, только лучше, потому что мы к тому моменту дольше играли вместе, да и записан альбом намного удачнее. То есть вовсе не от лейбла и даже не от продюсера зависит то, что и как мы играем. Рид, Дэвид и я — мы обычно сами выбираем материал, и мы сами очень строго следим за тем, чтобы мы звучали... как мы. Мы сами контролировали свою музыку и до работы с *Columbia*, и даже во время работы с *Columbia*. Всё-таки мы — джазовый коллектив, мы не приносили лейблу *столько* денег, чтобы они как-то специально задумывались о контроле над нашей музыкой. Было продано что-то порядка 200 000 экземпляров «*These Are the Vistas*». И что, стали бы все эти люди в костюмах суетиться вокруг нас, чтобы продажи достигли... не знаю... 300 000 экземпляров? Нет, конечно. Нас с самого начала практически предоставили самим себе.

Я вообще не очень понимаю, почему «*These Are the Vistas*» имел такой большой резонанс. Возможно, просто потому, что мы удачно попали в какой-то исторический

момент, нам повезло. Был момент, когда слово «джаз» в очередной раз было в моде, и тут мэйджор-лейбл, с его связями в масс-медиа и рекламными бюджетами, выпускает наш альбом, и все эти попсовые журналы вроде *Esquire* решают сделать про нас материал и поместить нас на обложку. Ну, то есть я надеюсь, что и музыка на альбоме была хороша, но кроме собственно музыкального качества, это было ещё и чистое везение.

Ну раз уж это случилось, будете ли вы продолжать политику привлечения больших аудиторий — из числа тех людей, что обычно не слушают джаз — путём включения в альбомы своих версий известных поп- и рок-песен?

— На самом деле, как только началась вся эта шумиха вокруг нашего первого альбома на мэйджор-лейбле, мы приняли одно важное решение. Мы могли бы добиться куда большего коммерческого успеха, играя всё больше кавер-версий рок-хитов. Но мы совершенно сознательно решили, что именно этого мы делать не будем. Мы приняли решение, в частности, всегда включать в программу всех наших выступлений фри-джаз и другие пьесы с диссонантной фактурой. Для того чтобы группа продолжала существовать и плодотворно работать, было жизненно важно не пойти на поводу у публики и не стремиться к бесконечному расширению аудитории. Поэтому нас до сих пор спрашивают — зачем вы это делаете, зачем играете эту непонятную музыку? Играли бы себе кавер-версии и приятные баллады... Кстати, именно это и было одной из основных причин, почему мы открыли блог «*Do The Math*». Это — одно из средств объяснить людям, что для нас большая аудитория и, следовательно, большие деньги — не самое главное, что мы заняты не только и не столько зарабатыванием денег, сколько музыкой. Мы все трое очень серьёзно относимся к музыке.

Именно поэтому нынешний проект, песенный альбом с Венди, не мог появиться четыре года назад. Мы бы просто не стали этого делать — это выглядело бы как самопродажа! А теперь... прошло пять лет со времени нашего первого большого успеха, мы много гастролировали, наше творческое лицо уже хорошо известно публике. Мы можем теперь сделать такой проект и не чувствовать, что мы «продаёмся»: мы просто делаем это потому, что нам

нравится то, что получается. Вот возьмите «*Comfortably Numb*» с этого альбома (песня из репертуара рок-группы *Pink Floyd*. — *Ред.*). Для меня она звучит так, как будто я никогда не слышал её оригинальной версии. Другой ритм, другой ракурс, другая перспектива. Даже в той версии с вокалом, в которой мы записали её с Венди Люис, есть серьёзные элементы авангарда. И, между прочим, на альбоме вслед за ней идёт Этюд № 8 Дьёрдя Лигети.

Кстати, нам, наверное, повезло ещё и в том, когда именно пришёл коммерческий успех. Нам всем троим было уже за 30. Если бы это случилось, когда нам было бы 20 с небольшим... Не думаю, что мы так легко бы отделались. Когда приходит большой успех, а потом он куда-то уходит... Не всем это легко перенести. Мы видели такое среди своих коллег. Далеко не всем удавалось понять, что в таком случае надо делать только одно: играть музыку.

Нам помогает то, что мы — импровизирующие музыканты. Будь мы академическим трио, работать вместе столько лет было бы труднее. Но мы каждый вечер играем что-то, чего ещё никогда не слышали. Это, наверное, ключ к плодотворной совместной работе. Не могу представить себя в оркестровой яме на Бродвее, где музыканты играют одну и ту же музыку — восемь представлений в неделю, 52 недели в году, годы подряд. Всё-таки играть джаз, играть каждый вечер что-то, что становится сюрпризом для тебя самого — это очень здорово. Вот и на концерте в Москве была пара таких моментов — чёрт, что это я сейчас такое сыграл? Неплохо получилось!

Кирилл Мошков

The Bad Plus не только соединяют в своей музыке, казалось бы, несоединимые стили. Участники трио будто представляют различные начала, характеры, темпераменты. Если пианист Итэн Айверсон производит впечатление самого серьёзного из всех троих, а барабанщик Дэйв Кинг — самого буйного, то контрабасист Рид Андерсон, пожалуй, самый романтичный. Что-то сохранилось в нём от рок-вокалиста, каковым он был ещё недавно — но сохранилось ровно в той дозе, в какой нужно, чтобы составлять удачный баланс с партнерами по ансамблю. И Андерсон, и Кинг — музыканты, во многом воспитанные на роке, но

только Кинг взял от рока в первую очередь драйв, а Андерсон — подкупающую прямолинейность и честность. Проявляется это отчасти и в композициях, им написанных, и в его партиях, и даже отчасти в его сценическом облике, пусть даже Рид выступал в пиджаке.

Автору этих строк повезло побеседовать с Андерсоном дважды: по телефону месяца за полтора до московского концерта и живьём через день после одного. Ниже — результат сведения этих двух бесед воедино.

[До концерта] Если я не ошибаюсь, идея пригласить Венди Люис в группу принадлежит Дэйву Кингу.

— Вообще-то я сам об этом думал, но они с Дэйвом старые друзья. Мы давно обсуждали возможность сделать запись с вокалистом, решали, кто сможет с нами работать, кому удастся вписаться в нашу музыку, кто способен брать на себя самые разные задачи. И я вспомнил запись её группы, которую слышал 10–15 лет назад, вспомнил, как меня поразило её пение, и подумал, почему бы не пригласить её. Всё оказалось даже лучше, чем мы могли ожидать.

Собираетесь ли вы работать с ней в дальнейшем?

— [До концерта] Мы, конечно, продолжим турне в 2009 году, а что будет дальше — кто знает. Сейчас наша работа с Венди — побочный проект. *The Bad Plus* — это по-прежнему мы с Итэном и Дэйвом, здесь ничего не меняется, мы не собираемся больше никого включать в состав ансамбля. Альбом *«For All I Care»*, конечно, стал для нас очень важным опытом, и концерты с Венди замечательно проходят. Большую часть следующего года мы будем выступать с ней. [После концерта] Думаю, мы выпустим новый альбом как трио, и, наверное, он будет состоять исключительно из наших собственных произведений. Это логично после альбома, на котором записан только чужой материал. У нас уже накопилось много своего.

В «Comfortably Numb» вы подпеваете Венди. А не планируете ли вы спеть основной голос в The Bad Plus?

— Думаю, нет. Я пел в других группах.

У вас была группа The Sun, где вы пели...

— (смеётся) Вы, смотрю, изучили вопрос. Да, несколько лет назад. К сожалению, она распалась. Но мне по-прежнему интересно писать песни.

Сейчас у вас нет таких проектов?

— В настоящее время нет.

Понимаю, что это прозвучит глупо, но все-таки: что за музыку вы играли в The Sun?

— Ну, не знаю, рок, но с современным звучанием, в духе *Radiohead* или *Sigur Rys*.

[После концерта] Ну вот, вы говорили, что петь основной голос не будете, а между тем спели! Как же вы к этому пришли в результате?

— (смеётся) Да просто так вышло, и всё. Нам с Венди очень нравится петь вдвоём. Ещё до работы с Венди мы придумали версию песни Нила Янга «*Heart of Gold*»: играли её в инструментальном варианте, а ближе к финалу бросали играть и пели а капелла. И вот мы решили в нынешнем турне добавить какую-нибудь вещь в программу и подумали, почему бы не исполнить «*Heart of Gold*». А Венди сказала: «Но основной голос будешь петь ты, Рид». Мне понравилось! Это хороший бис... Петь я люблю, но для меня *The Bad Plus* — это инструментальное трио. А вместе с Венди мы ещё, наверное, что-нибудь сделаем: может быть, я буду солировать, или мы споём с ней дуэтом. Но я не буду на этом настаивать и на это ориентироваться.

[До концерта] У вас были и собственные джазовые проекты — квинтет, квартет. Что-нибудь в таком духе вы планируете делать в дальнейшем как лидер?

— Каждый из нас время от времени играет где-то на стороне. Но работа в *The Bad Plus* требует очень много времени. С теми ансамблями я не играл уже долгие годы.

Меня сейчас интересует электронная музыка, мне интересно писать что-то для себя, с тем чтобы потом исполнить это с какой-нибудь группой. Дэйв и Итэн играют в разных коллективах. Но это случается, когда у нас выдаётся свободная пара недель.

А в The Bad Plus вы не планируете использовать электронику?

— Да нет, в общем. Я опять-таки ничего не исключаю, но одна из особенностей *The Bad Plus* заключается в том, что мы играем только на акустических инструментах. Исходя из этого, мы и решаем разные задачи, которые легче было бы решить, если бы мы использовали электронное звучание. Нам нравится, когда надо добавить энергии с помощью акустических инструментов, а не просто подкручивая громкость.

Я знаю, вас уже миллион раз спрашивали, почему вы используете рок-репертуар, так что не буду спрашивать об этом. А вот что я хотел бы спросить, так это кто из вас чаще выбирает песни?

— Да примерно поровну. В *The Bad Plus* всё основано в первую очередь на сотрудничестве, и мы верим и гордимся тем, что мы — настоящая группа, а не лидер с сайдменами. Поэтому всё, что происходит в *The Bad Plus*, происходит со всеми, мне сложно сказать, кто именно принимает решения.

Но правда ли, что Итэн Айверсон не настолько ориентирован на рок, как вы и Дэвид Кинг?

— Да, это так. Уже всем, наверно, известно, что до работы в *The Bad Plus* Итэн никогда не слышал «*Smells Like Teen Spirit*». Мы об этом часто рассказывали. И многие песни, которые мы обрабатывали, он до этого не слышал. Но поскольку мы часто работаем над популярными хитами, он тоже предлагает какие-то идеи.

Но бывает ведь и так, что вы делаете обработки песен, которые не были большими хитами?

— Конечно. Мы, например, создали версию песни *Pixies* «*Velouria*» — это потрясающая песня, но она никогда не была хитом. Или «*Flim*» группы *Aphex Twin* — судя по тому, что люди часто просят нас исполнить её на концертах, это самая известная вещь в нашем репертуара, но сама песня хитом не была. На диске с Венди есть и большие хиты, но есть и далеко не самые известные песни: например, «*Lock, Stock and Teardrops*» Роджера Миллера или «*Radio Cure*» *Wilco*, тоже потрясающая песня, но не хит.

Есть ли у вас любимые группы, песни которых вы точно не будете играть?

— (смеётся) Не могу так сказать. Я не люблю решительно закрывать двери.

А есть такие, у которых вы что-то пробовали взять, но не вышло?

— Здесь скорее дело в песне, а не в группе. Конечно, не всё, что мы делаем, получается удачно. Иногда мы немного поиграем песню, а потом бросаем. Мы стараемся оставлять лучшее, что есть. Если что-то не получается, мы идём дальше.

[После концерта] У вас ведь сейчас есть новые, ещё не записанные каверы?

— М-м-м... Разве?

Я видел съёмку вашей репетиции, где вы играете «When the Levee Breaks» (песня Led Zeppelin. — Ред.).

— Нет, это не то! (смеётся) Это была шутка, много лет назад мы просто валяли дурака и совершенно не думали, что это когда-нибудь появится на YouTube.

Помню, когда вы в прошлый раз приезжали в Москву, вы играли «Live and Let Die» Пола Маккартни, но ни на одном альбоме её нет.

— А мы просто перестали её играть. Так бывает — не чувствуем её больше. «*Song X*» мы пробовали записывать,

и результат нам не понравился. Но музыка Орнетта Коулмана — это очень важная часть того, что мы делаем, и мы будем продолжать. А одну его вещь мы, кстати, делаем с Венди — «*All My Life*» с альбома «*Science Fiction*». И вообще постоянно обсуждаем, что бы ещё добавить в программу.

[До концерта] Что вы можете сказать о музыкальной сцене Миннесоты?

— В Миннеаполисе и Сент-Поле много любопытных инди-групп, интересная андеграундная сцена. Оттуда вышли *Hysker Dь*, *The Replacements*. Но и в целом там очень примечательное культурное сообщество. И хотя мы там были, так сказать, географически изолированы от мира, мы всегда могли слушать интересную музыку, посещать разные прекрасные концерты. Конечно, эту сцену не сравнишь с нью-йоркской, но там было много необычных рок-музыкантов. Мне кажется важным, что мы были в каком-то смысле предоставлены сами себе, шли своим путём и играли музыку, не укладывающуюся в привычные рамки. Мы могли быть собой.

А есть ли интересные джазовые музыканты родом из Миннесоты?

— Барабанщик Эрик Граватт, на концерты с его участием мы всё время ходили. Пианист Крэйг Тэйборн тоже оттуда. Бывает, что трое молодых музыкантов живут рядом, растут и со временем друг от друга устают, тогда кто-то из них переезжает в Нью-Йорк, где столько интересного. Но вот мы все из одной среды, дружим уже двадцать лет и по-прежнему играем вместе.

Вы впервые сыграли втроём в 1989 году, но группа образовалась только в 2000-м. На что ушли эти 11 лет?

— В 1989-м мы все были молоды и неопытны, думали, куда идти дальше после школы, Дэйв отправился в Лос-Анджелес, Итэн — в Нью-Йорк, я — в Филадельфию. Ну и потом мы не так уж хорошо играли тогда, мы были просто амбициозными детьми, которые ещё не умели работать друг с другом.

Кто более всего повлиял на вас из тех, с кем вы сотрудничали?

— Я принадлежу к поколению людей, которые в середине 1990-х оказались в Нью-Йорке — это Марк Тёрнер, Джефф Баллард, Хорхе Росси, Итэн, Курт Розенвинкель, Бен Мондер, Билл Макхенри, Эндрю Д'Анджело, Марлон Брауден и многие другие.

С вами играли барабанишки, которые работали с пианистом Брэдом Мелдау. Он ведь тоже использует рок-песни. У вас общий подход?

— Не думаю. Когда мы берём музыку из мира рока, скажем так, мы не пытаемся сделать из неё джазовое произведение. Думаю, этим мы несколько отличаемся от большей части тех ансамблей, которые я слышал. Когда они играют *Radiohead* или ещё что-нибудь роковое, это всегда звучит как джазовая версия. А мы сознательно уходим от этого.

*Мне случилось взять интервью у Эсбьорна Свенссона незадолго до его смерти, которая нас всех так потрясла. К сожалению, интервью было по электронной почте, так что его ответы были довольно короткими. Он сказал, что уважает *The Bad Plus*, но вы играете другую музыку, чем он. Сопоставляли ли вы своё творчество с творчеством Свенссона?*

— Я могу сказать то же: мы уважаем его группу и даже играли вместе пару концертов, но у них своя музыка, у нас своя. Сходство в том, что у нас одинаковые инструменты и мы приверженцы идеи группы как чего-то целого. Но, слава Богу, мы звучим по-разному. Конечно, мы были страшно опечалены, когда узнали, что Эсбьорн погиб.

[После концерта] А как возникла идея обработать классические произведения?

— Для нас это знакомый материал. У меня классическое музыкальное образование, Итэн и Дэйв хорошо знают классику. Но для каждого произведения мы решали

разные задачи. Работая над «*Variations d'Apollo*» Стравинского, мы взяли фортепианную версию второй части его оркестровой сюиты и сделали из неё фактически джазовую пьесу: смены гармоний в ней понятны, так что мы просто добавили к ним партию контрабаса и барабанов. А вот произведения Бэббитта и Лигети — это специфические фортепианные пьесы, и над ними пришлось потрудиться. Особенно над Лигети. Я придумывал свою партию недели две, размышлял над тем, какие ноты важнее и как их сыграть на контрабасе, как транспонировать. В этих номерах мы вообще не импровизируем.

У вас уже есть идеи, какие ещё классические произведения вы хотели бы обработать?

— Мы всё время обсуждаем, что будем делать дальше. В точности не скажу, что, но определённо что-то будет, раз уж мы проникли в этот мир, нам это интересно. Задача перевести такие произведения в, условно говоря, джазовый контекст открывает новую территорию, с этим пока справлялись не очень хорошо. Помимо всего прочего нас просто захватывает сам процесс исполнения: сыграть пьесу Лигети, дойти до конца без ошибок — это потрясающий опыт (*смеётся*).

Вы будете работать с академической музыкой XX–XXI веков?

— Не обязательно. Я вполне могу себе представить пьесу Шуберта в нашем исполнении. Кстати, мы раньше играли произведение Баха. Это была знаменитая Ария из Третьей оркестровой сюиты. Мы превратили её в нечто весьма свободной формы. То есть мы с Итэном играли всё, как написано в нотах, изображая оркестр на фоне барабанных россыпей.

Ну да, такую пьесу ведь очень сложно не превратить в попсовую вещь.

— Да, мы очень осторожно работаем с этим материалом. Самая главная задача здесь — барабаны, как их вписать в эту музыку.

[До концерта] Бывало ли на концертах, чтобы кто-нибудь из вас спонтанно начал играть какую-то известную вещь, а остальные подхватили?

— Нет, мы много внимания уделяем аранжировкам, поэтому такого у нас быть не может.

Еще один вопрос, который может показаться глупым: у вас есть композиции «Kafka» и «Miro». Это просто посвящения, или вы хотели выразить в музыке что-то, связанное с их творчеством?

— Инструментальная музыка выражает нечто невыразимое. Но, конечно, мы все серьёзно относимся к названиям, они дают слушателям возможность что-то соотнести. Мы не даём произведениям названий с потолка, они всегда что-то значат, передают какое-то ощущение. Я сам не могу как следует объяснить, почему композиция называется «Kafka», но в ней передано ощущение, которое для меня связано с Кафкой, с его произведениями.

Как вы работаете вместе?

— Каждый приносит свои произведения и показывает их на рояле. Потом, конечно, остальные по-своему интерпретируют собственные партии. Никто не говорит: «Ты будешь играть вот так». Изначально есть мелодия, гармония, какое-то развитие, структура, идея.

Сложно ли ломать стереотипы? Часто ли приходится встречаться с формулировкой, что вы — это группа, которая делает джаз-каверы рок-песен, и всё? Боретесь ли вы с консервативными взглядами на вашу музыку?

— Конечно, каверы — это то, на что больше всего обращают внимание журналисты. Но всякий, кто проникает глубже, очень быстро понимает, что это лишь часть того, что мы делаем. Каждый из нас — композитор, и наши собственные произведения имеют для нас большое значение. Если только читать о нас, можно подумать, что мы играем одни каверы. Если слушать, такого впечатления не возникнет.

А не думали ли вы когда-нибудь, наоборот, о том, что ваши собственные пьесы могут послужить основой для создания рок-композиций?

— Если кто-то за это возьмётся, мы не против! Вообще-то мы слышали пару записей, где люди делают рок-версии наших произведений. Когда кто-то играет твою музыку, это здорово, это большая честь. Невероятное ощущение.

Григорий Дурново

ВИКТОР БЭЙЛИ: БАС-ГИТАРА — МОЛОДОЙ ИНСТРУМЕНТ

Татьяна Балакирская

12–14 ноября 2007 года в московском клубе «Союз Композиторов» прошли сольные концерты всемирно известного музыканта — да что там, одного из наиболее влиятельных джазовых бас-гитаристов — Виктора Бэйли. Ну, конечно, не вполне сольные: вместе с Бэйли играл квартет — талантливый нью-йоркский саксофонист Кейси Бенджамин, прилично справлявшийся ещё и с клавишными (там, где это было нужно) и весьма искусно и небанально певший через вокодер; барабанщик Ричи Моралес и клавишник Питер Хорват (несмотря на фамилию Питер по происхождению венгр).

Основной наплыв публики и прессы наблюдался на заключительном концерте московской серии, и, пользуясь тем, что 12 ноября Виктора Бэйли можно было «заполучить» для беседы практически на весь вечер, я вознамерилась было сделать обширное интервью (этак на час или полтора) и расспросить музыканта в мельчайших подробностях о том, что он может посоветовать молодым коллегам. Словом, пройти полноценный, хоть и импровизированный, мастер-класс.



Однако разговор с мастером оказался настолько нешаблонным, что о его образовательной эффективности говорить довольно сложно. Тем не менее есть надежда, что даже из такой беседы юные бас-гитаристы извлекут для себя немало полезного.

Виктор, прежде, чем я начну задавать заготовленные ранее вопросы, позвольте поинтересоваться: вы, когда на сцене язык показываете, это что значит? Что вам страшно нравится то, что получается, или наоборот?

— Это значит, что я пытаюсь сыграть какой-то пассаж, а он меня на выходе не устраивает, и тогда я делаю так: «Бя-я-я!»

Честно говоря, мне кажется, что многие зрители воспринимают такую мимику как выражение удовлетворения.

— О, ну тогда хорошо! Потому что сегодня я что-то часто показывал язык. Первый концерт...

Виктор, наша сегодняшняя беседа проходит под рубрикой «Мастер-класс». Расскажите, пожалуйста, как часто вам приходится преподавать, и были ли вы вообще вовлечены в преподавательскую деятельность.

— Честно говоря, преподавал я мало и неохотно. Из меня учитель никудышный.

Это почему?

— А у меня нет терпения. Чтобы быть хорошим учителем, надо это дело любить и хотеть им заниматься. А я не люблю и не хочу. Я играть люблю.

Хм. А как думаете — захочется когда-нибудь попробовать научить кого-то тому, что сами умеете? Может, терпение с годами появится?

— Ну, может, когда-нибудь... Да, надо бы. Понимаете, у меня есть такое ощущение, что современным молодым

музыкантам всё это не особо нужно. Вот когда я был пацаном, мы — я имею в виду целое поколение ребят — да мы играли каждый Божий день, музыка была нашей жизнью, мы себя без неё не мыслили. А сейчас что? Кто играет живьём? Вокруг один хип-хоп, одни диджеи, музыка делается из готовых частей на компьютере. В общем-то, конечно, мне бы как раз и следовало бы начать преподавать — хотя бы для того, чтобы наше дело не заглохло. Ну, может, постарею — займусь. А пока... я до сих пор озабочен тем, чтобы самому учиться играть всё лучше и лучше.

Тем не менее выпадает ли шанс дать совет-другой знакомым ребятам? Что чаще всего рекомендуете?

— Учиться и практиковаться так много, как только можно. Нужно учиться играть музыку, а не только изучать свой инструмент. Не зацикливайтесь лишь на бас-гитаре! Играйте на фортепиано, изучайте гармонию, аккорды...

...Учитесь петь?

— Не сказал бы, что это обязательно или особо важно.

Но ведь вы сами поёте!

— Ну так, немного, — пою параллельно с басовой партией.

Почему же «немного»? У вас очень серьезный диапазон, прекрасное владение голосом, шикарная артикуляция — такой набор нечасто встречается даже у профессиональных вокалистов.

— Спасибо, конечно, но у меня всё происходит довольно естественно, я над вокалом никогда планомерно не работал. Я вообще не считаю, что хорошо пою.

А мне почему-то казалось, — и я даже от кого-то из мастеров слышала, — что умение пропевать ту партию, которую исполняешь на инструменте — это довольно важная штука. По крайней мере я полагала, что нужно обязательно пропевать импровизацию, соло про себя.

— А я так не думаю. Это зависит от самого музыканта. Как ему удобнее, пусть так и делает. Я сам — временами пою, временами — нет. У меня вообще нет каких-то правил, ограничений, рецептов, инструкций, касающихся музыки.

Н-да... Наверное, мне нужно было сразу понять, что «мастер-класс» у нас с вами выйдет довольно специфический — ещё тогда, когда в перерыве между сетами к Вам подошла девушка-басистка и долго пыталась добиться от вас, какую же модель баса ей выбрать, а Вы так и не поддались на «провокацию». (Виктор охотно рассказал о своей авторской, выполненной по его собственному макету, четырёхструнной бас-гитаре *Fender*, кроме которой он не использует ни одну другую, а конкретных рекомендаций задавшей вопрос девушке не дал: на каком басу удобнее, сказал он, на том и играйте. *Size doesn't matter*, что называется. — Т.Б.). *Но всё же я попробую продолжить эту тему и задать вопрос иначе: какими критериями начинающий бас-гитарист должен руководствоваться при выборе инструмента? Как вы, например, сами почувствовали: «Да! Этот четырёхструнный бас — мой, и ни на каком другом я играть не хочу.»*

— Мне 47 лет. Я начал играть на басу задолго до того, как появились пятиструнные и шестиструнные модели. Когда они вошли в моду, у меня уже выработался свой стиль, своя манера, свой звук. И необходимости его менять, переходя на новомодные штуки, у меня не было. А вот что касается новичков... Может, парню, которому хочется сделать карьеру, и следует попробовать какую-нибудь пятиструнку. Многим нравятся эти низкие ноты, они действительно могут звучать интересно. По поводу выбора марки баса. Никогда я, по чести говоря, никому не советовал и уж тем более не навязывал, что покупать. Несмотря на то, что являюсь эндорсером *Fender*. Ищи бас, который тебе понравится. Вот и всё, что я могу сказать. Вот, например, Маркус Миллер играет на *Fender*. Не помню, из чего там сделан гриф, но он какой-то такой... белый. Белое дерево какое-то. Так вот: я терпеть не могу звук этого инструмента, когда на нём играю я. Я бы на таком басу в жизни не играл. А Маркус из этой гитары извлекает один из самых прекрасных звуков, который только может принадлежать басу. Дальше: Стэнли

Кларк играет на *Alembic*. Я в жизни этот бас в руки не возьму, он в моих руках звучит отвратительно. Но я слушаю Стэнли — и он звучит волшебно! Словом, любой бас хорош, любой усилитель хорош, любые струны хороши, — всё зависит от человека, который всем этим пользуется, и от того, что этот человек делает с инструментом.

(В оригинале это звучит так: *Every bass is ok, every amplifier is ok, it's only man... or a woman! playing it that matters* — очевидно, явление речевой политкорректности находится у граждан США уже на уровне рефлекса.)

— Вы можете купить дешёвую гитару за сотню долларов, но если вы знаете, что с ней делать, если вы хороший музыкант — она будет звучать достойно. Если бы Маркус играл на моём басу, этот инструмент звучал бы так, как это присуще инструментам Маркуса. И наоборот.

Откровенно говоря, я в растерянности: как же нам построить беседу? Обычно на мастер-классах мы слышим «нужно делать то и это», а вы далеки от этого формата...

— Вот поэтому я и сказал: я не учитель. Повторюсь ещё раз: практикуйтесь, учитесь, пробуйте, уделяйте музыке максимум времени. Всё.

А я всё-таки не сдамся! Виктор, какие типичные ошибки делают молодые бас-гитаристы и как их избежать?

— Контрабасисты и бас-гитаристы не изучают музыку. Это — основная проблема. Очень немногие могут играть в разных стилях, — а нужно изучить много стилей, чтобы называться профессионалом; немногие серьёзно занимаются гармонией, в то время как в джазе великое множество сложных аккордов, природу которых надо знать и понимать. Всё вышеперечисленное — бич молодых басистов. Ну и, конечно, ребята чересчур увлекаются быстрыми техниками, забывая о музыке.

Вот то, о чём я хотела задать следующий вопрос! Я слышала массу музыкантов, которые, толком не овладев

группом, не выработав пружинящий и устойчивый звук, не умея вполне взаимодействовать с барабанщиком и создавать необходимую основу, просмотрели кучу басовых видео-школ, освоили (или думают, что освоили) инструментальные трюки а la Виктор Вутен, и начинают играть пространное соло. А общий результат при этом страдает. Что бы Вы сказали таким ребятам?

— Я бы не этим ребятам сказал, а тем, кто выпускает басовые школы: научитесь преподавать. Нужно знать, чему учить в первую очередь. Это во-первых. А во-вторых, основная масса тех музыкантов, которые выпускают басовые школы, больше ничем заработать не могут. Да, они популярны, о них пишут в журналах, они знают много техник и трюков, а играть их никто не зовёт, потому что бас-гитарист в группе нужен для поддержки остальных музыкантов, а не для соло. Виктор Вутен, оговорюсь — исключение. Помимо того, что он фантастический солист, этот музыкант незаменим в группе. Помимо того, что Виктор — непревзойдённый виртуоз, он изумительный бас-гитарист. Бэла Флек играет соло, а Виктор создаёт мощную поддержку.

Ребята, знайте: если вы хотите зарабатывать на жизнь игрой на бас-гитаре, вы должны научиться создавать опору в музыке. Поддерживать других людей. Аккомпанировать. Это тоже очень сложно, не проще, чем играть соло.

Виктор, а есть ли какие-то обязательные уровни в освоении бас-гитары? Что нужно делать сперва, а что — после? Что входит в понятие «начинающий», «продвинутый», «опытный» бас-гитарист?

— Вы знаете, бас-гитара — это такой молодой инструмент... Электрическая бас-гитара, я имею в виду. Ей максимум 60 лет. Я даже не скажу вам, есть ли какой-то универсальный метод, по которому преподают игру на этом инструменте. В любом случае музыканту надо постоянно пытаться изучить все возможности бас-гитары. Знать, как звучит та или иная струна в том или ином положении, как звучат разные аккорды. Если вы ещё не знаете, как играть аккордами, старайтесь досконально изучить отдельные ноты. Ваша первоочередная задача — научиться

быть бас-гитаристом. Вот все, кто ко мне приходит, хотят знать, как солировать (я опять возвращаюсь к сказанному). Я же им говорю: научитесь играть на басу, освойте его специфику, узнайте, в чём красота этого инструмента. Играйте популярные песенки, какие-то *r'n'b* мелодии, джазовые мотивчики. Познайте, как поёт инструмент. Нет, я не учитель, я не знаю, как объяснить эти вещи доступно...

Нет-нет, у Вас всё прекрасно получается! Вы рассказали об очень важных вещах, о подходе к делу. Ещё один вопрос: как, по Вашему мнению, юный музыкант должен относиться к своим занятиям? Нужно ли ему увлекаться самокритикой на данном этапе или можно расслабиться и следить за тем, что получается, без напряжения?

— Любой серьёзный музыкант должен стремиться к тому, чтобы стать ещё лучше. Это совершенно нормально.

Но как жить, если ты уходишь со сцены, постоянно недовольный собой?

— Ну... Надо признаться, я сам иногда так себя чувствую. Я никогда не бываю совершенно счастлив. Я всегда думаю о том, что мог сыграть лучше.

А хотелось бы когда-нибудь почувствовать себя совершенно счастливым?

— Я бы хотел знать, как это вообще может быть! И сознательно заметить, когда придёт такой момент. Я абсолютно не могу себя представить в таком состоянии, хоть и, возможно, желал бы этого. Всегда говорю себе «мог бы лучше».

А как насчёт альбомов? Вы довольны своими записями?

— М-м-м... На всех моих дисках есть песни, которые я обожаю, которые я считаю очень удачными, есть песни, которые я считаю... э-э-э... нормальными, и есть такие, которые, если бы мне представилась возможность записать диск заново, я бы заменил.

Ещё один наболевший вопрос. Нам, славянам, надо объяснять на пальцах, что такое грув. У нас совершенно иная музыкальная культура и национальная музыкальная традиция, она разительно отличается от африканской и афроамериканской. Поэтому наши начинающие джазовые музыканты должны записывать в конспектах, что такое грув, потом им нужно это показывать на примере, а затем ещё и направлять в процессе исполнения, указывая, где грув есть, а где его нет. Поэтому, пользуясь случаем, спрашиваю: как бы Вы объяснили феномен грува, какое бы определение ему дали?

— А никак. Не могу я это описать словами. Я не учитель, я не методист. Я знаю, что грув — это такое чувство. Ощущение. Тебе надо прочувствовать его, чтобы до конца понять, что это. Нет ни математической формулы, ни правил — это чувство.

А Вам кто-то объяснял, как нужно достигать грува?

— В моём случае ни у кого и не было необходимости мне это объяснять. Наверное, потому, что я как-то сам знал, от природы, как его создавать. Возможно, у меня появилось это понимание благодаря игре со старшими, не знаю. Вообще... что бы я ни играл (фанк, джаз, поп) — меня никогда не покидало это чувство. Не исключено, что оно присуще многим людям, корни которых в Африке. Мы всем своим естеством ощущаем, что музыка нуждается в такого рода движении. И я до сих пор не знаю, дают ли специалисты этому явлению какое-то объяснение, как они его формулируют... Не учитель я, честное слово.

А у Вас-то учителя были?

— Отец мой был прекрасным саксофонистом и композитором, — вот он меня немного обучал. В 60-х он написал массу хитовых песен. Для Нины Симон, например. В детстве я ещё брал кое-какие уроки. Да, меня научили читать с листа, рассказали, что такое гармония, дали основы теории. Но мне никто не рассказывал, как надо играть. И никто не может научить тому, что я делаю, потому что никто не играет так, как я.

Как Вы думаете, важно ли для молодого музыканта влиться в сильный коллектив с сильным лидером или всё-таки можно «сделать себя самому»?

— Ну что вы, конечно — если вы играете с сильными музыкантами, считайте, полдела сделано. Вы так или иначе начнёте развиваться. Я, например, ещё когда был мальчиком, играл рядом с мастерами. Я начал играть в *Weather Report*, когда мне было 19. Пришёл туда после Джако Пасториуса. Можете себе представить, что мне это дало. Да, я уже мог что-то делать на басу, но я ещё был ребёнком по сути.

Об опыте и речи не было, понимаю...

— [перебивает] Как раз нет, у меня был огромный опыт к тому времени!

Я имею в виду жизненный опыт, благодаря которому музыкант знает, что он хочет сказать.

— Ну нет, я до 19-ти успел и по гастролям поездить, и с разными группами поиграть. Я с 10 лет в музыке. Но в чём-то вы правы, по сравнению с Джо Завинулом и Уэйном Шортером мой опыт был ничтожен. В общем, я уже тогда владел массой техник, но для такого юнца, как я, попадание в эту группу было лучшим, что могло со мной произойти. В те годы ещё не задумываешься о качестве музыки, о её наполнении. Единственное, что тебя волнует — вау, я могу играть, у меня классно получается!

В этом контексте будет кстати спросить: Вы когда-нибудь переживали «синдром второго альбома»? Ну, Вы слышали, наверное, о таком. Музыкант, например, выпускает дебютный альбом, получает хорошую прессу и продажи, а второй альбом заваливает, потому что ему кажется, что он уже может всё и со всем справится.

— Нет.

Не было такого или не слышали?

— Не было у меня такого. Мой второй альбом получился на порядок лучше, чем первый. А почему бывает «синдром второго альбома» — я объясню. Смотрите. Есть группа. Она накапливает материал, пишет песни, — это может длиться годами, вплоть до десятка лет, — потом выбирает из того, что есть, самое лучшее, подписывает контракт с лейблом, издает альбом, и он, естественно, получается успешным. Потому что это не просто дебютный альбом, а уже небольшое избранное. Кроме того, на альбоме музыканты высказываются так, как им подсказывает их естество, они играют так, как чувствуют. Но приходит пора подписания контракта на дальнейшее издание дисков, и всё меняется. Во-первых, менеджеры лейбла (которые сами редко когда бывают музыкантами — это, скорее всего, юристы) начинают диктовать, что нужно играть, из соображений того, что лучше продаётся. Во-вторых, следующий альбом надо будет записывать в очень короткие сроки. У вас не будет времени на раскачку, на то, чтобы подумать. Нет лишних десяти лет — нужно зарабатывать деньги и приносить доход лейблу. Есть — полгода на запись.

Очень многие музыканты проходят через этот «синдром». Всё потому, что второй их альбом менее естествен, чем первый.

Так вот у меня таких проблем с лейблом, со временем и с синдромами не было. Я некоммерческий артист. Я записываюсь там, где мне хочется. Я не собираюсь слушать, что я должен делать и как играть. Я не Джастин Тимберлейк, мне не надо продавать по 10 миллионов дисков.

Это и хорошо, что не Тимберлейк. Спасибо за отличную беседу!

— И вам спасибо!

КЕН ВАНДЕРМАРК: ПОИСК НОВЫХ ФОРМ

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков,
Григорий Дурново

Строгая фактология: Кен Вандермарк родился 22 сентября 1964 года в городке Уорвик в самом маленьком штате США — Род-Айленде, расположенном на востоке США. Этот старинный штат, полное название которого — Государство Род-Айленда и Платанций Провиденса, был первым из 13 колоний Новой Англии, объявившим в 70-е годы XVIII века о независимости от британской короны. Отец Кена, Стью Вандермарк — известный джазовый критик, активно пишущий и сейчас (в настоящее время — прежде всего для журнала *Cadence*). Кен вырос в штате Массачусетс, закончив среднюю школу в городке Нэтик (далёкий пригород Бостона), где он впервые начал играть в любительских коллективах. Кен научился играть на различных видах саксофонов, а затем и кларнетов, самостоятельно — единственными формальными занятиями музыкой в его жизни стали частные уроки, взятые у известного бостонского преподавателя Джорджа Гарзона в начале 1980-х. Любительское



музицирование Кен продолжил и в канадском городе Монреаль (провинция Квебек), где он учился в университете им. Макгилла с 1982 по 1986 год. Вернувшись после университета в Бостон, Вандермарк начал активно играть с местными джазовыми коллективами, исповедовавшими экспериментальные, далёкие от мэйнстрима направления импровизационной музыки. Его сочинения, написанные для бостонских ансамблей *Lombard Street* и *Mr. Furious* в конце 80-х, уже носят большинство признаков его более поздних работ — сюитность, опора на строго выписанные ансамблевые эпизоды, чередующиеся и/или совмещающиеся с совершенно свободной импровизацией, а кроме того — уже носят такие же незаурядные названия, пробуждающие у слушателя дополнительный ассоциативный ряд (так, одна из первых сюит Вандермарка была посвящена ансамблю *The Fringe*, где играл его учитель Джордж Гарзон, и называлась «Политика звука» — «*The Politics of Sound*»).

Осенью 1989 года Кен Вандермарк переехал в Чикаго, где переиграл буквально со всеми импровизирующими музыкантами, работавшими в Городе Ветров или приезжавшими туда с концертами. С самого начала работы в Чикаго проявилась уникальная особенность творческого метода Вандермарка: он никогда не пытался соединить все интересующие его стили и направления в рамках одного ансамбля, но вместо этого создавал всё новые и новые коллективы для реализации разных идей. Было время, когда он одновременно возглавлял более десятка ансамблей, да ещё участвовал сайдменом или солидером в проектах других музыкантов. Хотя первоначально (1992–1996) в фокусе внимания прессы и знатоков нового джаза оказалась его группа *NRG Ensemble*, в разные годы среди основных ансамблей Кена Вандермарка были *Free Fall*, *Territory Band*, *School Days*, *AALY*, *FME*, *Spaceways Inc.*, *Cinghiale*, *The Sound In Action Trio*, *DKV Trio*, *CINC*, *The Vandermark 5*, *Free Music Ensemble*, *Steam* и др. Особенно повезло на внимание прессы ансамблю *The Vandermark 5*, в составе которого Кен часто представлял программы аранжированных им сочинений джазовых титанов прошлого — Сесила Тэйлора, Сонни Роллинза, Джо Макфи и др. Вандермарк распустил *The Vandermark 5* в 2005 году, заявив, что отныне будет концентрироваться на собственной музыке.

Но самым ярким информационным поводом Вандермарк порадовал прессу в 1999 году, когда небезызвестная благотворительная организация Фонд Макартуров назвала его своим стипендиатом. Стипендия *MacArthur Foundation* в Америке именуется ещё «стипендией гения». Она присуждается с 1981 г. гражданам или постоянным жителям США — «талантливым личностям, продемонстрировавшим экстраординарную оригинальность, всецело посвятившим себя своим творческим изысканиям и показавшим способность выбирать направление своего развития»; при этом она «не является наградой за прошлые свершения, но, скорее, представляет собой инвестицию в будущие достижения». Объем стипендии — 500 тысяч долларов, которые выплачиваются стипендиату равными частями на протяжении пяти лет, причём стипендиат может делать с этими деньгами всё, что хочет — инвестировать в свои текущие проекты, создать новый проект или просто жить на эти деньги. В разные годы среди 25 ежегодных стипендиатов встречалось довольно много музыкантов разных направлений джаза и импровизационной музыки: скрипачка Регина Картер, саксофонист и композитор Джон Зорн, саксофонисты Энтони Брэкстон, Стив Лэйси, Орнетт Коулман, пианисты Сесил Тэйлор и Ран Блэйк, барабанщик Макс Роуч, композитор и бэндлидер Гюнтер Шуллер.

Когда в 1999 году Фонд Макартуров объявил о присвоении очередной стипендии Кену Вандермарку, джазовое сообщество США издало единодушный вопль: «почему он?». Нью-йоркская часть сообщества была поражена тем, что стипендиатом оказался чикагский музыкант; чикагская — тем, что отметили не кого-то из ветеранов авангарда 60-х из ассоциации ААСМ, а молодого (и белого) музыканта; последователи мэйнстрима — тем, что «инвестиция» сделана была в авангардиста; и все вместе недоумевали, почему отмечен оказался молодой (35 лет на тот момент) и относительно малоизвестный музыкант. Впрочем, нельзя не отметить, что Вандермарк распорядился своей стипендией с умом. Если 9 лет назад его имя действительно мало что говорило даже знатокам вне Чикаго, то теперь благодаря титанической активности, организации им множества концертов и фестивалей в Чикаго и других городах, но в первую очередь — его работе со множеством проектов одновременно, причём как в США, так и в Европе (и, как

правило, на условиях его собственного финансирования проекта), его знают практически все, кто хоть что-то знает о современной новоджазовой сцене, и его роль одного из самых активных и открытых к сотрудничеству (прежде всего международному) американских импровизаторов уже очень мало кем подвергается сомнению.

Кирилл Мошков

КЕН ВАНДЕРМАРК: ИНТЕРВЬЮ 2008

Вы играете в большом количестве разных ансамблей, и многие из них возглавляете. В чём различия между ними?

— В каждом ансамбле, в котором я играю, я решаю разные задачи, композиторские или импровизаторские (обычно — обоих типов). В коллективах, которыми я руковожу, я стараюсь добиться того, чтобы в каждом из них сочинение композиций определялось особой эстетикой или способами структурирования материала. Например, в *The Vandermark 5* я предлагаю последовательность музыкальных эпизодов в виде линейного повествования — в противовес традиционной джазовой схеме «тема — соло — тема». В *Powerhouse Sound* я хотел столкнуть друг с другом те возможности, которые обозначились в электрических ансамблях позднего Майлса Дэйвиса, с определёнными аспектами регги и рока, которые меня интересуют. К появлению *Territory Band* привёл мой интерес к новой музыке, европейской импровизационной музыке и американскому фри-джазу, развившемуся в 1960-е годы. Наиболее свободно я выстраиваю произведения в *The Frame Quartet*: наши методы позволяют создавать музыкальную структуру, импровизируя — например, в произведении может быть задан определённый порядок, но каждый исполнитель сам решает, сколько ему играть; при этом есть ещё ряд не оговорённых заранее компонентов, которые могут вводиться в любой момент; кроме того, я могу когда угодно вмешаться в происходящее. В результате всего этого создаётся гибкое и непредсказуемое музыкальное пространство.

Каково соотношение между заранее сочинённой и импровизируемой музыкой в ваших ансамблях?

— В каждом ансамбле система разная, так что и соотношения различные. В некоторых коллективах применяется исключительно импровизаторский подход и нет никаких заранее продуманных компонентов, но ни один из ансамблей не работает с музыкой, целиком записанной нотами, импровизация всегда является ключевым элементом. То, что сочинено заранее, должно задавать импровизации направления, различающиеся в зависимости от ансамбля и даже от пьесы.

Почему вы перестали работать с некоторыми коллективами?

— Если я чувствую, что ансамбль сделал своё дело, что его эстетика становится ограниченной и понятной заранее, я понимаю, что процесс музыкального исследования, который проводил этот ансамбль, закончился. Но нередко работа, которую осуществлял старый коллектив, приводит к образованию нового. Так, когда я работал со *Spaceways Inc.*, у меня возникла идея создания *Powerhouse Sound*. А прорывы по части формы, которые я осуществил вместе с *Free Music Ensemble (FME)*, я стал расширять всё дальше и дальше при помощи принципов, которые теперь исповедует *The Frame Quartet*.

Как вам удаётся находить возможность работать во всех этих ансамблях?

— Поскольку у каждой группы — свои особенности, работа в каждой становится понятной и определённой, даже если между ними иногда и возникают стилистические пересечения. Я предпочитаю работать не последовательно, как всю жизнь работал Майлс Дэвис — «*Birth of the Cool*», потом квинтет с Джоном Колтрейном, потом работа с Гилом Эвансом, потом квинтет с Уэйном Шортером, потом разные электрические ансамбли, — а параллельно, чтобы разные группы существовали бок о бок, поскольку открытия, сделанные в рамках одной из них, могут навести меня на мысль, как работать с другой.

В чём в таком случае специфика трио Sonore, с которым вы недавно выступали в Москве?

— Для меня *Sonore* — это исследование возможностей язычковых духовых инструментов и экспериментирование с этими возможностями посредством импровизации. Мы все трое — Петер Брётцманн, Матс Густафссон и я — каждый по-своему используем духовые инструменты в поисках новых сочетаний звуков и ритмов, соответствующих этим инструментам. Мы не пытаемся, например, имитировать работу струнного ансамбля.

С моей точки зрения, Петер — лидер этого ансамбля. У него настолько чёткая игра и он создаёт настолько определённые структуры, что, как мне кажется, он оказывает наиболее сильное влияние на то, какими получаются импровизации. Матс гораздо лучше меня владеет различными техниками и обогащает тембровую палитру. Играя с такими блестящими музыкантами, которые способны охватить столько возможностей духовых инструментов, я стараюсь отвечать им, расцветчивать их линии мелодическими комментариями или добавлять ритма.

Ваш поиск ограничен мелодией и ритмом, или вы пытаетесь создавать, изобретать и новые формы в музыке?

— Я твёрдо убеждён: необходимы усилия, чтобы находить новые способы организации и развития джаза и импровизационной музыки в XXI веке. Во всех моих ансамблях и в музыке, которую я сочиняю, я всё время борюсь за поиск новых форм в музыке, создаю структуры на основе тех возможностей, которые я улавливаю в звуке и в ритме.

Чей пример вдохновляет вас в этой работе?

— Люди, с которыми я работаю, более всех вдохновляют меня на поиски собственных путей в музыке, на создание новых методов работы. Ещё меня очень привлекает изобразительное искусство XX века, в частности, нью-йоркские абстракционисты и экспрессионисты 1940–1950-х годов: я исследовал историю этих направлений, чтобы найти способы, при помощи которых они переосмыслили зрительную организацию пространства, чтобы сломать принятые условности и раздвинуть границы искусства.

Как вы сочиняете?

— У каждой пьесы своя система музыкального развития, а у каждого ансамбля — определённая эстетика, в рамках которой я работаю, и уникальный набор музыкантов, на которых я ориентируюсь. Так что сложно дать краткий ответ, потому что мои методы очень разнообразны. Надеюсь, что мои навыки совершенствуются и я учусь новым способам построения произведений.

Многие ваши композиции посвящены разным людям, не только музыкантам. Почему? Как их образы или ваши мысли о них отражаются в музыке?

— Посвящения — способ поблагодарить людей, которые вдохновляли меня продолжать мои исследования и не сходить с нелёгкого пути некоммерческого исполнительства. В моих пьесах очень редко содержатся попытки воссоздать или имитировать музыку или идеи других людей, композиции не имеют непосредственного отношения к этим людям. Я их рассматриваю как что-то вроде подарка тем, кто меня вдохновлял.

Какие инструменты, тембры вы выделяете особо?

— Определённо те, на которых я играю: тенор- и баритон-саксофоны, кларнет в строе си-бемоль и бас-кларнет.

Играли ли вы когда-нибудь фанк, академическую музыку, работали ли ещё в каком-нибудь направлении — помимо вашей собственной музыки, в которой вы смешиваете жанры?

— Я никогда не играл то, что считаю академической музыкой; по моему мнению, она немыслима за пределами консерваторий. Музыка, которая меня интересует (не важно, играю я её или нет), противопоставлена миру, в котором мы сегодня живём. Я исполнял и записывал фанк и рок в Чикаго с группами вроде *The Crown Royals* или *The Waste Kings*. Хотя я считаю себя джазовым музыкантом, импровизатором, мой главный интерес — музыка вообще, я занимаюсь исследованием хорошей и смелой

музыки, а джаз это или нет, не так важно. Некоторые из моих любимых групп и музыкантов не имеют никакого отношения к истории джаза и импровизации. Джеймс Браун, Слай Стоун, Эллиотт Картер, Фред Макдауэлл, Мортон Фелдман, Ли Перри, Джон Кейдж, Янис Ксенакис, *The Ex*, Кинг Табби, *This Heat*, Кёртис Мэйфилд, *Wire* — эти имена и названия быстро приходят мне в голову, когда я думаю, какая музыка за пределами джаза оказывает на меня влияние.

Что вы можете сказать о вашей недавней работе во Львове в рамках Resonance Project? Как вам украинские музыканты?

— Я уверен, что если вы спросите у каждого из *Resonance Project*, что тот думает об этом нашем опыте, все скажут, что это было совершенно потрясающе и умопомрачительно. Играть музыку, которая требует от публики не меньшего риска, чем от исполнителей, и при этом иметь такой громадный успех — это очень сложно выразить словами. Вершина в моей карьере. Работать с Марком [Токаром (контрабас)] и Юрием [Яремчуком (саксофоны)] было замечательно, они помогли мне вдохнуть жизнь в музыку, их вклад был очень оригинальным и индивидуальным.

Кого из тех, кто повлиял на вас, вы назвали бы в первую очередь?

— Каждый, с кем я работал, повлиял на меня. Даже отрицательный опыт был важен, я учился на ошибках. Среди тех, с кем я играл регулярно, наиболее существенное влияние на меня оказали Аб Баарс, Петер Брётцманн, Филип Ваксман, Матс Густафссон, Тим Дэйзи, Пол Литтон, Фред Лонберг-Хольм, Фредерик Лjungkvist, Нэт Макбрайд, Джо Макфи, Джо Моррис, Пол Нильссен-Лов — все эти музыканты постоянно побуждали меня пересматривать взгляды на музыку: о чём она, почему она важна и как её можно создавать.

Григорий Дурново

МАРСИАНСКИЕ ХРОНИКИ: КЕН ВАНДЕРМАРК И ПОЛ НИЛЬССЕН-ЛОВ В РОССИИ

31 октября 2011 года Культурный центр ДОМ явно ожидал крупного события. Свободная импровизация нечасто собирает такую активную и многочисленную публику. С половины восьмого у сцены происходило бурное брожение: поклонники и знатоки общались с сидящим на сцене американским саксофонистом Кеном Вандермарком, изучали выложенные им прямо на сценический помост диски, брали автографы. Его партнёр, норвежский барабанщик Пол Нильссен-Лов, до поры до времени скрывался за кулисами.

Концерт открыл российский макроэксперт по импровизации Дмитрий Ухов, но истинно в ДОМовском духе: народу было много, а говорил почтенный мэтр без микрофона. Впрочем, слышны были упоминания о полученной Вандермарком «стипендии гения» от Фонда Макартура, которой в обед уже двенадцать лет, но музыканту её всё припоминают и припоминают...

Музыканты вышли на сцену в половине девятого, и дальше сразу стало странно. Было ощущение, что тебя скинули с трамплина в бурлящую пучину, ты погрузился в неведомую буйную стихию и вынужден на ходу в срочном порядке искать в ней ориентиры и способы существования. При этом музыканты с большим воодушевлением эти ориентиры тебе предлагают — только хватай и ищи способы приспособиться. Хочешь тему? На, пожалуйста, вот тебе тема. Не такая, как ты привык, инопланетная, удивительная — но тема. Хочешь регулярного ритма — пожалуйста. Хоть танцуй! Только такого танца ещё не придумали. Но ты думай, думай скорее, и танцуй этот новый танец пока есть ритм.

Половину первой композиции просто было сначала сложно стряхнуть с себя оцепенение и взяться за перо, настолько сильно держало напряжение почти электрического поля. Когда же воля вернулась, первым делом стало понятно, что технологию описывать мы не будем. Пусть остаётся чудом.

Вторая пьеса медленная, но не менее энергоёмкая — причём как для публики, так и для музыкантов. Учтём

ещё, что каждая спонтанная композиция у этого дуэта разворачивается как минимум четверть часа, а скорее — от 20 минут до получаса. Так что по завершении второй звуковой конструкции музыканты запросились на короткий перерыв. Пол Нильссен-Лов к этому моменту был уже совершенно мокрый, хоть выжимай. Он играет, кажется, не палочками или щётками, а всем телом, затрачивая сразу всю свою энергию, а она возобновляется и возобновляется.

И второе отделение тоже началось сразу если не с обрушения в пучину, то уж точно с бодрого в неё вбегания.

Кен Вандермарк действительно, как рассказывал в интервью Григорию Дурново (см. ниже), очень активно имплементирует саксофону функцию ритмического инструмента. Впрочем, на самом деле они перебрасываются ею с барабанщиком, равно как и мелодической функцией: Нильссен-Лов часто и очень искусно посредством барабанов заставляет слушателя верить, что барабаны играют мелодию. Хотя это невозможно, так как высота тона отдельных барабанов ударной установки только относительная, абсолютной высоты тона барабаны не имеют, но Пол искусно обыгрывает разницу тонов настройки барабанов. А при желании ещё и разнообразит свою барабанную установку дополнительными приспособлениями с готовой пополнил ряды темпированных инструментов настройкой: он то и дело кладёт на барабанные пластики разные гонги и металлические чаши, перемещает их по пластику, приподнимает, нажимает на них руками или палочками, заставляет петь, звенеть, гудеть, менять высоту звука, буквально гипнотизирует всеми этими манипуляциями.

В первой пьесе второго отделения Вандермарк в какой-то момент заиграл прямо-таки рок-музыку. Вернее, возможно, такая тема могла бы стать темой для рок-композиции. У марсиан.

Вторая пьеса нетороплива и гипнотична. В ассоциациях почему-то Римский-Корсаков, «Не счесть алмазов в каменных пещерах»... Вандермарк играет очень простую (конечно, только по сравнению с другими его же) тему, а большинство ассоциативных выразительных образов создаёт барабанщик.

Изменения в атмосфере, меняется звуковая картина, и вот Нильссен-Лов выстукивает на барабанах несложную оstinatную басовую партию из двух нот, пока Вандермарк

играет оформленное почти как традиционная джазовая «тема с импровизацией» развитие. Правда, не понять, где в его развитии кончается одно и начинается другое...

На бис — тихий дуэт кларнета и ударных выводит печальную мелодию: совсем коротенькая пьеса (по сравнению с предыдущими, конечно: иной поп-группе развития хватило бы песни на три).

Публика раскрутила дуэт и на второй бис. Ну разве мог один из самых «продвинутых» импров-дуэтов в мире не показать мощь, не потряхнуть немного атомным боезарядом? И тут уже пошло крушение тяжёлых металлических конструкций посредством саксофона и барабанов...

Финал. Дуэт Вандермарк и Нильссен-Лов, конечно, удивительно концертен. Нет, музыканты не делают никакого специального шоу, не принимают героических поз и не задействуют свет, лазеры и хореографию: просто их живое взаимодействие на сцене — это захватывающий спектакль, не менее важный, чем собственно производимые ими звуки.

Анна Филиппева, Кирилл Мошков

«ВЫХОДИТЬ ДАЛЬШЕ И ДАЛЬШЕ ЗА ПРЕДЕЛЫ, ТАКОВ МОЙ ПЛАН» (ИНТЕРВЬЮ 2011)

В последний раз вы были в Москве осенью 2008 года. Что значительного произошло у вас за это время?

— Прошлой осенью я решил прекратить деятельность моих чикагских ансамблей — *The Vandermark 5*, *Powerhouse Sound*, *The Frame Quartet*. Я ощущал необходимость совершить ряд творческих сдвигов, а это означало отход от Чикаго в сторону моей работы с музыкантами, с которыми я сотрудничаю за пределами города. Мне показалось, что в то время, как я создаю что-то в других американских городах и в Европе, чикагские проекты становятся всё менее и менее важны для меня. И я задал себе вопрос, зачем я их продолжаю, если на стороне передо мной встают куда более значительные задачи. Это не значит, что музыканты, с которыми я работал (и продолжаю работать) в Чикаго, не являются выдающимися

мастерами и невероятно творческими личностями, ничто не было бы так далеко от правды, как подобное. Но сейчас я нахожу больше общего с точки зрения музыкального воображения и больше толчков для творчества с людьми из других мест. Вот, например, в моём квартете *Made to Break* играют музыканты из Чикаго (барабанщик Тим Дэйзи), Лос-Анджелеса (басист Девин Хофф) и Буэнос-Айреса (электронщик Кристоф Курцманн): это сообщество творческих мыслителей, которые подвигают меня на поиск новых стратегий в области композиции, новых методов в области импровизации. В Чикаго удивительная сцена, удивительные музыканты, все музыканты из *The Vandermark 5* потрясающие, но у меня возникло ощущение, что я чаще нахожу в Европе музыкантов вроде Пола Нильссена-Лова или Кристофа Курцманна, которые думают по-новому, думают иначе, и отношения с ними в музыкальном отношении у меня ближе. Мне было очень важно понять это.

В целом сейчас я больше сконцентрирован на работе с музыкантами из Западной Европы, с которыми я играю уже лет пять. Так что по разным причинам произошёл эстетический переход к европейской основе, в большей степени, чем раньше.

Был ли за это время у вас какой-то совсем новый, свежий, неожиданный опыт? Есть ощущение, что таким опытом был ансамбль Predella Group, поскольку в его музыке звучат новые для вас инструменты, появилось новое для вашего творчества звучание.

— Этот ансамбль собрался, чтобы записать саундтрек. И я согласен, что музыка для саундтрека отличается от того, что я играл до сих пор. Что касается инструментовки, то со всеми этими музыкантами я работал и раньше, так что инструментальный состав вполне привычный. Для меня важнее создавать новые структуры для импровизаторов, работать с композицией, открывая новые возможности для подхода к спонтанной музыке. Я обратился к этому давно, но, думаю, в этом случае было необходимо попробовать поработать с людьми со схожими точками зрения, более близкими мне, чем у тех, с кем я работаю на родине.

Расскажите, пожалуйста, поподробнее про Made to Break, на вашем сайте написано, что это очень новаторский ансамбль.

— Да, это как раз хороший пример того, к чему я стремлюсь. В музыке *Made to Break* есть сочинённый компонент, но то, каким образом этот написанный материал будет добавляться ко всему остальному, каждый из музыкантов решает на месте. В каждой пьесе есть элементы, назначение которых мы все понимаем, но порядок, в котором будут происходить соответствующие события или использоваться соответствующие лейтмотивы, каждый решает независимо от других. Поэтому каждый раз, когда мы играем определённую вещь, она приобретает совершенно новую форму. Кристоф [Курцманн] абсолютно открыт для того, чтобы начать импровизировать в любой момент. Так что даже если мы знаем, что происходит с композиционными элементами, он у нас как джокер, он может полностью изменить тон, характер музыки, настроение, начав творить что-то, что построено на совершенно иных принципах. Так что в этой музыке всегда есть что-то неожиданное, а для меня в этом и суть.

Когда вы приезжали в Москву с ансамблем Free Fall, я спрашивал, нет ли у вас идеи поиграть с нетрадиционными инструментальными составами, то есть не саксофон-контрабас-ударные или саксофон-рояль-контрабас, а с привлечением инструментов, которые не так уж часто используются в сфере, условно говоря, джаза и импровизационной музыки. У вас были и есть составы с виолончелью, с тромбоном, и всё-таки нет ли идеи собрать вот такой нетрадиционный инструментальный состав?

— Инструментовка, конечно, имеет значение, но для меня важнее собственно музыканты, их нетрадиционный ход мысли, чем то, на чём они играют. Например, Пол Нильссен-Лов. Я со многими барабанщиками работаю, и, конечно, в истории джаза барабаны участвуют практически в каждом ансамбле за исключением, например, трио Джимми Джуффри. Но то, как играет Пол и как я с ним взаимодействую, на мой взгляд, очень нетрадиционно, хотя у нас обоих с ним инструменты, прочно ассоциирующиеся

с историей джаза. Что касается собственно инструментовки, то подходящий пример как раз *Made to Break*: в большей части джазовых ансамблей используется акустический бас, а не электрический, в большей части джазовых ансамблей не будет электроники. Это электроакустический ансамбль, и эстетика группы, и, в частности, композиционные элементы отходят от истории джаза, они больше укоренены в другой интересной музыке, новой композиторской вроде Джона Кейджа и Мортона Фелдмана, или африканской музыке, как, например, афробит 1970-х и подобные ему направления, рок-музыке, равно как и джазе. Думаю, самый джазовый элемент в *Made to Break* — это подход к сочетанию импровизации и композиции. Если говорить о проектах менее традиционных — да, определённо в этом направлении я намерен двигаться, будь то по части инструментовки или выбора музыкантов, но в любом случае я буду выходить дальше и дальше за пределы, таков мой план.

Кстати, в чём для вас состоит специфика, суть дуэта саксофониста и барабанщика? Мы знаем примеры таких дуэтов в истории авангардного джаза, начиная с Джона Колтрейна и Рашида Али, можно назвать Петера Брётцманна и Хана Беннинка, Дэвида Мёррея и Хамида Дрейка. У вас у самого есть и другой такой дуэт — с Тимом Дэйзи.

— Мои отношения с барабанщиками в ансамблях, в которых я играю, всегда самые важные с точки зрения мелодии и ритма. Я в меньшей степени, чем некоторые другие саксофонисты, ориентируюсь на гармонию. У барабанщиков есть движущая сила, они передают ритм и чувство времени. Я в том же положении, хотя саксофон традиционно не воспринимается как ритмический инструмент. Когда я играю с Полом, я могу раскрываться и действовать спонтанно, ориентируясь на мелодию и ритм. В нашем дуэте вся музыка импровизированная. Мы давно существуем как дуэт, почти десять лет, и я воспринимаю нас с ним как группу. Группа выросла, у неё появились свои задачи, своя история, отталкиваясь от которой, мы движемся к формулировке новых принципов. Для меня это самый фундаментальный вид музыкальных отношений.

А чем Пол отличается от Тима Дэйзи, например?

— То, что я говорил о европейской восприимчивости — это очень широкое и обобщённое утверждение. И, честно говоря, довольно глупо говорить просто «европейский». Но Пол изучал и хорошо знает творчество разных барабанщиков — представителей европейской импровизационной сцены. Тим Дэйзи в гораздо большей степени верен американской истории, наследию барабанщиков, вышедших из Чикаго, например, в рамках Ассоциации продвижения творческих музыкантов (ААСМ), или музыкантов из Нью-Йорка. Я бы сказал, что Пол — один из величайших музыкантов нашего времени. Он знаком со всеми разновидностями музыки, у него есть способность вложить в музыку все свои идеи о том, что такое грув, что такое импровизация, что такое мелодия. Он — настоящая энциклопедия. И при этом он молод! Ему нет и 37. У него столько идей, столько всего происходит у него внутри. Играть с ним — как кататься на каких-нибудь жутких аттракционах. Работа с ним бодрит. Надо успевать охватить столько же материала, сколько он, надо думать так же быстро и действовать так же напористо. Он очень напорист — в хорошем смысле этого слова. Это творчески напористый музыкант. Для дуэта, исполняющего импровизационную музыку в наши дни, всё это важнейшие элементы.

Изменяются ли ваши с ним взаимоотношения, когда вы играете в составе другого ансамбля?

— Безусловно. Дуэт — это дуэт. А когда мы работаем с Полом, например, в ансамбле *Lean Left* с Терри Хесселсом и Энди Муром, то, как играют Терри и Энди, влияет на способ моих взаимоотношений и взаимодействий с Полом. Думаю, он чувствует то же самое. А в *Peter Brutzmann Chicago Tentet* нас 10–11 человек, и идеи каждого, личный опыт каждого участвует в создании чего-то общего. Каждая группа, в которой мы играем с Полом, отличается от дуэта — историей, взаимоотношениями, творческой связью. Дуэт — явление уникальное, я в нём играю совсем иначе.

Если я не ошибаюсь, бывали случаи, когда вы играли с Полом и каким-нибудь другим барабанщиком. Возникали

ли идеи распределить обязанности между барабанщиками до игры, или всё рождалось спонтанно?

— Во всех случаях музыка была полностью импровизированная. Мы не обсуждаем музыку перед тем, как выйти на сцену. Переговоры происходят в реальном времени посредством музыки. В ансамбле *Territory Band*, где мы играли с Полом, имели место написанные композиции, и они вместе с Полом Литтоном, когда я работал с ними, искали различные способы работы с двумя барабанщиками, и мы, конечно, что-то обсуждали. Когда музыка полностью импровизированная, существует неписанный закон: не говорить о музыке до выхода на сцену, музыка — это то, что происходит в реальном времени. Мы можем что-то обсудить потом: после концертов «Тентета» Пол и Майкл Зеранг обсуждали, что происходило с барабанами, как им лучше действовать в дальнейшем, чтобы больше открывать возможностей, чтобы лучше обмениваться идеями. Но на сцене всегда имеет место спонтанное мышление.

Какие особые черты чикагской сцены вы бы выделили?

— На протяжении XX века и в XXI веке Чикаго остаётся уникальным местом в Соединённых Штатах в музыкальном отношении. В отношении искусства вообще, конечно, но в отношении музыки точно. И безусловно в отношении джаза: вспомним Луи Армстронга, который приехал в этот город в 1920-х и повлиял на всё, что происходило здесь. Всё время сюда был постоянный приток замечательных музыкантов, они развивались здесь. В недавней истории самым значительным событием с международной точки зрения была, конечно, ААСМ. В первые десятилетия существования работа этой организации была очень важна именно с музыкальной точки зрения, но столь же эффективна в отношении значения музыки для города. А с середины или начала 1990-х начался новый этап развития среди молодых музыкантов, строящих свои идеи на принципах ААСМ и одновременно приносящих новые идеи — взаимодействуют ли они с чикагской рок-сценой, тоже очень энергичной, заимствуют ли идеи у новой композиторской музыки. Мне кажется, эта открытость, товарищество, поддержка среди музыкантов уникальны. Есть

много мест, где можно играть, цены ниже, чем в городах вроде Нью-Йорка, так что музыканты меньше соревнуются друг с другом, чтобы организовать себе выступление. Почти за все концерты платят со входа, так что на некоторых выступлениях ты можешь заработать себе лишь на такси до дома. Это сильно похоже на ситуацию в Берлине, где музыканты тоже не слишком много зарабатывают, но у сцен в обоих городах есть большая творческая энергия, хоть сама музыка в одном и другом городе различается. А поскольку Чикаго в центре континента, там осведомлены о том, что происходит в остальных частях Соединённых Штатов и мира, и возникает необходимость развивать это дома. Существует представление, что Нью-Йорк — центр Вселенной, но это лишь один из центров. Чикаго, безусловно, является частью глобального восприятия творчества, и, по-моему, это потрясающе.

Вы упоминали европейских музыкантов, с которыми вы сейчас играете чаще. Вы имеете в виду, что работали со многими выходцами из определённых стран, или вы говорите о некоем общеевропейском подходе к музыке? Вы играли с музыкантами из скандинавских стран, а с кем ещё?

— Для меня всё завязано на конкретных людях. Пол всё время живёт в Норвегии. Кристоф Курцманн родился в Вене, а сейчас живёт в Буэнос-Айресе, с ним я в последнее время работаю всё больше и больше. Петер Брётцманн — немец. Всё это музыканты с различными идеями. Конечно, их формирует то, откуда они родом. Пол сформировался благодаря своим норвежским предкам. Я — благодаря своим. Курцманн — австриец, но после Вены он много лет жил в Берлине. Понятно, что я могу работать со многими европейскими музыкантами, могу поехать в Россию, в Японию, но я всегда остаюсь американцем, не важно, нравится мне это или нет. Иногда очень не нравится, но это содержится у меня в ДНК. Для меня самое притягательное в этих музыкантах — та музыка, которую они несут в себе. Если посмотреть на состав групп, в которых я участвую, можно увидеть, что в них играют музыканты родом из разных мест. Например, в *Lean Left* Пол из Осло, Терри Хесселс из Амстердама, Энди Мур из Англии, а я — из США. Идеальный пример — «Тентет»:

там играют люди, разбросанные по всей Европе и Америке. Так что самое важное — это личности и то, что они приносят к общему столу как художники.

Что вас более всего привлекает в использовании электроники?

— Меня интригует то, как её использует Кристоф или, например, Лассе Мархауг, с которым мы работаем в *Fire Room*, то, как они думают о звуке, даже несмотря на то, что ни один из них не воспитан собственно на джазе. А поскольку они мыслят категориями, находящимися за пределами джазового пространства, это побуждает меня размышлять совсем иначе о том, что я сам делаю. Меня всё больше интересует выстраивание баланса между мелодией, ритмом, структурой и пространством в контексте того, что происходит у моих партнёров. Когда имеешь дело с электроникой, структурный элемент становится гораздо важнее остальных и меняет природу звуковых систем, которые я использую, звуковых ресурсов, которые я использую как акустический музыкант. Работа с электроникой связана с тем, о чём я говорил раньше, — с поиском способов выйти за пределы. Электроника для меня — средство развивать силу звука.

Важно ли для вас приносить что-то новое именно в игру на саксофоне, или этот инструмент для вас — только средство? Есть ли саксофонисты, манера игры которых схожа с вашей?

— В саксофоне как таковом есть нечто очень важное и провокационное. Не помню точную цитату, но смысл её: «Где саксофон, там и джаз». Я имею это в виду: когда берёшь в руки тенор или баритон, у людей возникают определённые ассоциации, они подразумевают определённую историю. Я понимаю, что есть много интересной музыки и много историй, я склонен всё это исследовать, внедряя импровизацию. Кларнеты и саксофоны — это мои орудия, то есть важно то, что ты с их помощью сотворишь. Так что я пытаюсь открыто работать с историей джаза и одновременно работать против неё вызывающим образом. Это ключевые принципы. А что касается похожих музыкантов...

Я бы мог сказать, что таких не знаю. (*Смеётся*) Хочется думать, что я уникален, но это, конечно, немного смешно. Есть несколько очень интересных музыкантов, сильно на меня влияющих. Они примерно одного со мной возраста. Это Аб Баарс, Матс Густафссон, Джон Бутчер — вот те, кто первым приходит в голову. Они мыслят как инструменталисты совершенно по-иному, чем я, но они тоже расширяют набор возможностей инструмента, а это часть нашей работы. Если вспомнить историю, то система представлений изменилась с появлением Лестера Янга, у него был иной звук и подход, чем у Коулмана Хокинса, чей подход, если говорить о тенор-саксофоне, господствовал в ранний период истории джаза. С Лестером Янгом появляется своя диалектика. Я думаю, всегда были и есть музыканты, которым это интересно, которые интересным образом изменяли представление о том, что такое их инструменты. Эта часть джазовой истории меня очень занимает.

Что вы думаете о Джоне Зорне и Тиме Бёрне?

— Я очень уважаю обоих. У каждого есть свой лейбл, благодаря Зорну в Нью-Йорке функционирует клуб *The Stone*, он активно поддерживает музыкантов, с которыми работает, Тим Бёрн выпускал ранние записи Джулиуса Хэмпхилла — всё это для меня очень важно. Музыка, которую они делают, — это субъективная позиция, — влияет на меня не так сильно, как музыка тех, кого я назвал раньше. Но это касается моих вкусов, того, что мне интересно в музыке. Может быть, если вы спросите их про меня, они ответят примерно то же самое — у меня, правда, нет лейбла, так что для них я менее интересен (*смеётся*). Но я очень уважаю их, это серьёзные музыканты, они внесли большой вклад в то, что происходит в современной музыке.

Какая музыка в последнее время произвела на вас наиболее сильное впечатление?

— В последнее время я много слушал Эрика Сати, кроме того, немного сосредоточился на Кейдже и Фелдмане, благодаря их музыке я всегда открываю что-то новое. Я слушал много африканской музыки. Есть лейбл *Analog Africa*,

который выпускает много музыки, в основном из Бенина, но ещё и из Эфиопии. Моя поездка в Эфиопию оказала большое влияние на процесс организации творчества. Ещё я слушал много пост-панковых групп из Англии — *Wire*, *Gang of Four*, *The Fall*. Я продолжил интересоваться фанком и реггей, дабом, тем, как в этой музыке всё устроено. Прежде всего мне очень нравится музыка Ли Перри и Кинга Табби, но также и Джеймса Брауна, *Funkadelic*, Кёртиса Мэйфилда. За этим я слежу всё время.

Верно ли, что вы больше не играете чужой материал?

— Несколько лет назад я принял решение сконцентрироваться на своей собственной музыке и музыке исполнителей, с которыми я играю, а не исследовать музыку композиторов прошлого. Я многому научился пока играл классику фри-джаза с *The Vandermark 5*, и транскрипция и интерпретация музыки Расаана Роланда Кёрка или Сонни Роллинза, других — это очень важно, но я заметил, что по крайней мере в Соединённых Штатах ко мне всё время подходят и просят играть подобное ещё и ещё. И я пришёл к естественному выводу: если я хочу внести какой-то вклад в музыку, это должно быть что-то моё собственное, а не мои интерпретации чужих произведений. Так что я решил, что буду делать что-то своё, а людям придётся с этим считаться. Если им это не понравится — что ж, значит, я беру на себя этот риск. Недавно у меня был проект с Джо Макфи, для которого я делал аранжировки его ранних композиций, это впервые за определённое время я обратился к чему-то подобному — может быть, в следующем году выйдет. Но это был уникальный проект, поскольку с Джо я работаю постоянно, в частности, в «Тентете», у нас очень энергичное взаимодействие, и его музыка очень повлияла на меня, когда я был подростком, так что здесь у меня был особый личный интерес. Но в целом, да, я сосредоточился на своей музыке и на произведениях тех, с кем сотрудничаю.

Григорий Дурново

ПОЛ ВЕРТИКО: «ДАТЬ ШАНС»

Кирилл Мошков

Пол Вертико родился в Чикаго в январе 1953 года. Интересно, что сам он систему джазового образования практически не проходил: он научился играть на барабанах самостоятельно, и только несколько месяцев формальных занятий с преподавателем по ударным инструментам Гэри Шафэ в Университете Западного Иллинойса в 1971 году позволяют говорить о полученном им музыкальном образовании. В 12 лет Пол впервые сел за барабаны, а в 15 уже играл профессионально. Вертико — один из тех джазовых музыкантов, кто, не живя в Нью-Йорке, тем не менее находится в высшей лиге североамериканского джаза: всю жизнь живя в Чикаго, он выступал и записывался по всему миру с Дейвом Либманом, Лу Табакиным, Эдди Харрисом, Ли Конитцем, Хэрби Мэнном, Чико Фрименом, Сэмом Риверсом, постоянно — с конца 1989 года — играет с гитаристом Лэрри Кориэллом, но главная его работа, прославившая имя Вертико и составившая основу его репутации — это участие с 1983 по 2001 год в составе одной



из самых популярных в мире джаз-роковых групп, *Pat Metheny Group*, возглавляемой легендарным гитаристом Пэтом Мэтини. В составе *PMG* Вертико стал лауреатом семи премий *Grammy*: трёх — за «лучшее инструментальное исполнение фьюжн» («*First Circle*» — 1984, «*Still Life (Talking)*» — 1987, «*Letter From Home*» — 1989); трёх — за «лучшее исполнение современного джаза» («*The Road To You*» — 1993, «*We Live Here*» — 1995, «*Imaginary Day*» — 1998) и одной за «лучшее инструментальное исполнение рок-музыки» («*Roots Of Coincidence*» — 1998).

Вместе с Мэтини Пол ещё в 1988 году побывал в Москве (тогда *Pat Metheny Group* играли в гигантском спорткомплексе «Олимпийский», а вечером... посетили джем в старой доброй «Синей Птице», не подвергшейся ещё полной перестройке), а в ноябре 2004-го приехал снова — на этот раз в квартете ещё одного джаз-рокового гитариста, Лэрри Кориэлла.

Кроме работы у Мэтини, Вертико выступал со множеством иных артистов, среди которых Томаш Станько, Сергей Курёхин, Джако Пасториус, Патрисия Барбер, Рэмзи Льюис, Дейв Холланд, Гил Голдстейн, Бенни Голсон, Паоло Фрезу, Роско Митчелл, Мухал Ричард Абрамс, Рон Картер, Мирослав Витуш и десятки других.

Покинув *Pat Metheny Group* в феврале 2001 года, Вертико у себя дома, в Чикаго, живёт чрезвычайно насыщенной творческой жизнью. Помимо гастролей и записей с Лэрри Кориэллом Пол также:

- выступает и записывается с семьёю (!) собственными авторскими проектами (понятное дело, не одновременно) — от *Paul Wertico Trio* до *Paul Wertico's Wicked Sics* (последнее слово — не опечатка);

- записывает сольные альбомы, от более или менее традиционно джазовых и джаз-роковых (например, *Paul Wertico Trio «Live in Warsaw»*, 1998) до весьма нешаблонных сюит с вокалом и перкуссионными интерлюдиями (например, *Paul Wertico «Stereonucleosis»*, 2004);

- записывает радикальный авангард в составе квартета со вторым барабанщиком Греггом Бендяном и двумя гитаристами — Пэтом Мэтини и Дерекком Бэйли («*The Sign Of 4*», 1996, *Knitting Factory Works*);

- работает штатным барабанщиком выдающейся польской прог-рок-группы *SBB*, с которой записал семь CD и два DVD;

— делает записи с доброй дюжиной чикагских музыкантов и групп разных стилей — от радиошоу «*Word Jazz*» знаменитого чтеца и диктора Кена Нордина до альбомов ансамбля трубача Бобби Льюиса, от студийного авангардного проекта *Earwax Control* до демо-версий песен, которые его жена Барбара Унгер-Вертико и известный поэт-песенник Джим Петерик пишут для рок- и поп-групп в диапазоне от *Doobie Brothers* до *Mecca*;

— участвует в продюсировании множества записей чикагских джазовых артистов, включая, например, четыре номинированных на *Grammy* альбома выдающегося джазового вокалиста Курта Эллинга («*Close Your Eyes*» — 1995, «*The Messenger*» — 1997, «*This Time It's Love*» — 1998 и «*Man In The Air*» — 2003);

— записывается в качестве «фрилэнсера» (наёмного студийного барабанщика) в музыке для рекламы, для саундтреков кино и телевидения, а также на альбомах поп-, рок-, этно-, *r'n'b* и *new age* коллективов и исполнителей.

Кроме всего этого, Пол входит в управляющий совет чикагского отделения *NARAS* (Национальная академия искусства и науки звукозаписи США — та самая организация, которая присуждает *Grammy*), регулярно пишет для профессиональных изданий «*DRUM!*» и «*Drums&Drumming*» и активно работает с производителями ударных инструментов, консультируя их по вопросам звучания тех или иных новых инструментов — он считается непревзойдённым специалистом по тонкостям звучания ударных. Ряд производителей не только использует его как эксперта перед выпуском в продажу новых серий инструментов (как, например, производящая тарелки фирма *Paiste*: Пол, помимо всего прочего — музыкант-эндорсер тарелок *Paiste* ещё со времен работы у Мэтини), но и выпускает его собственные разработки. Так, компания *Pro-Mark* выпускает «подписную» серию барабанных палочек *Paul Wertico* и личное изобретение Пола — забавные звучащие «полумягкие» колотушки под названием *Tubz*.

Но основное время Пола Вертико занимает преподавание музыки. Ещё в 1991 году музыкант впервые вошёл в состав преподавательского корпуса Северо-Западного Университета в Эванстоне, штат Иллинойс (северный пригород Чикаго), а теперь его преподавательская деятельность значительно расширилась: кроме работы в Эванстоне, он

стал работать ещё в одном университете в Чикаго. Впрочем, дадим слово самому Полу.

— Я сейчас преподаю ударные инструменты на джазовых отделениях двух университетов — Северо-Западного в Эванстоне (*Northwestern University*) и университета Рузвельта в Чикаго (*Roosevelt University*), там это отделение более точно называется Чикагский колледж исполнительских искусств. В отличие от *NWU*, где я уже 13 лет, в Рузвельте я всего два года. У нас там новый декан, который решил, что колледж должен встать в первые ряды музыкальных учебных заведений Среднего Запада, так что туда поступают работать самые лучшие преподаватели и, более того, туда набирают замечательных студентов, что меня очень радует.

Видите ли, мой метод преподавания отличается от общепринятого — я не следую какому-то раз и навсегда установленному учебному плану по принципу «делаем это, это и это, а теперь до свидания». Я, скорее, действую как врач — смотрю на студента, изучаю его сильные и слабые стороны, его интересы, и уже исходя из этого просто учу его быть самим собой, найти в музыке именно то, что соответствует его интересам и склонностям. А самое главное — это чтобы у моих учеников не было иллюзий относительно того, что в музыке можно разбогатеть, познакомиться с кучей девчонок и прославиться. Я объясняю им, что музыка — это совсем не та отрасль; что в музыке слава и богатство достаются невероятно удачливым, которых, может, полпроцента или около того. Но зато здесь творческая личность получает массу радости. И сам процесс преподавания должен приносить радость. Я не из тех преподавателей, которые, знаете, отсиживают свой час, три четверти которого посвящают ответам на электронную почту, и минут пятнадцать говорят со студентами. Нет, у меня учебный час — это учебный час. Мне доставляет удовольствие чувствовать себя именно как бы врачом, который решает проблемы своих пациентов. Если у студента не получается что-нибудь — мы посвящаем его проблеме столько времени, сколько нужно, чтобы решить её. Я не могу делать так, как, я знаю, делают некоторые другие — показать что-нибудь студентам из своего богатого арсенала, а дальше пусть они сами выпутываются, пытаются повторить. Нет: я должен пройти вместе с ними весь путь

до того момента, когда они смогут делать то, в чём у них возникли проблемы. Причём я так поступаю и со своими частными учениками, с которыми занимаюсь у себя дома, и со студентами Северо-Западного и Рузвельта. В Рузвельтовском университете теперь такая замечательная студия для занятий! Мы занимаемся индивидуально, один на один, никаких общеклассных занятий, только отношения «мастер — ученик» (*tutorship*). Кстати, я так и на мастер-классах, которые провожу по всему миру, делаю: с каждым занимаюсь индивидуально. Иначе — смысла нет.

У меня каждый семестр может быть десяток-два студентов. Правда, в Рузвельтовском у меня их больше, чем в Северо-Западном, где я преподаю сейчас только половину одного семестра в год. Видите ли, музыкальная школа *NWU* — это прежде всего школа академической музыки. В Рузвельте преподавание классики тоже очень сильно, но там преподавание классики и современной музыки не разделены, студенты изучают их параллельно. Кстати, в Рузвельте у нас преподаёт много русских — гобоист Евгений Изотов, пианист Дмитрий Рахманов, а также прекрасный русский академический исполнитель на оркестровых ударных, он с Украины, его зовут Вадим Карпинос — он играет также в Чикагском симфоническом оркестре, между прочим, что уже само по себе говорит о том высоком уровне, на котором в Рузвельте преподают ударные! Он молод, ему около двадцати пяти, но он превосходный исполнитель — и он там не один такой: например, там преподаёт Эд Харрисон, первый литаврист Чикагской Лирической Оперы и блестящий исполнитель на маракасах — он возглавляет в Рузвельте кафедру ударных инструментов. А в Северо-Западном университете кафедру ударных возглавляет Майкл Бёрритт, сам прекрасный оркестровый и камерный перкуссионист, композитор, который пишет для ансамблей ударных инструментов.

Поэтому для меня работа в этих двух учебных заведениях очень различается. Прежде всего тем, что в Северо-Западном делается основной упор на классическую музыку, а в Рузвельте джазовая программа стоит особняком. Кстати, я недавно возглавил эту программу: я теперь именуясь там *Artist-Faculty in Jazz Drumset, Head of Jazz* (артист-преподаватель по джазовой ударной установке, глава джазовой программы. — Ред.).

Рузвельт — университет с давней историей, сыгравший особую роль в истории образования в Чикаго. Это первый университет, куда ещё в 40-х стали широко принимать представителей меньшинств (прежде всего — афроамериканцев и евреев) и где при этом совместно обучались юноши и девушки, что тоже было революционным новшеством. Несколько лет назад в Рузвельт пришел новый декан музыкального факультета, который в полном смысле слова воскресил джазовую программу. Для сравнения: когда я пришел туда, там было всего два студента-барабанщика. Сейчас там только преподавателей ударных инструментов четверо. Одно удовольствие — быть там в момент расцвета этой программы.

С кем из джазовых преподавателей мы ни беседовали — рано или поздно почти всегда приходили к вопросу: а каково будущее этих молодых музыкантов — тех, кто сейчас занимается в джазовых школах? Ведь ясно же, что далеко не все они будут исполнителями на джазовой сцене — сцена просто не вместит их...

— Да, это правда. Далеко не все из тех, кто занимается в джазовых программах университетов и колледжей, и уж наверняка далеко не все из тех, кто занимается в джазовых программах средних школ (а таких программ очень много — больше, чем мы можем представить, в самых неожиданных местах: в Индиане, в Висконсине, в Вайоминге, где угодно!), станут профессиональными музыкантами. Наверняка многие из них будут зарабатывать на жизнь чем-то ещё. Но, мне кажется, пусть лучше они работают где-то ещё, а по выходным играют в своё удовольствие (и, может быть, за небольшие деньги) со своими друзьями, чем влачат нищенское существование большинства профессиональных музыкантов, играющих на свадьбах и зарабатывающих гроши. Лучше пусть музыка будет светлой частью их жизни, их отдушиной, их творчеством, чем она будет ремеслом, плохо оплачиваемым и потому вгоняющим их в депрессию. Ничего не может быть хуже, чем музыка, которая вгоняет музыканта в депрессию. Поэтому я, как преподаватель, считаю своим долгом оснастить своих учеников всеми необходимыми для этой профессии творческими и техническими средствами — и неважно,

будут ли эти ребята профессиональными исполнителями, карабкающимися по непростой карьерной лестнице концертирующего музыканта, или они будут иногда играть для собственного удовольствия перед своими друзьями. Это, знаете, как с выращиванием редких птиц перед тем, как их выпустят в дикую природу. Им всё равно надо дать всё лучшее, выкормить и научить летать, даже несмотря на то, что какие-то из этих птиц не найдут пропитания, а каких-то сожрут крокодилы. Но ты знаешь, что дал им все шансы, какие только могут быть.

Поэтому я считаю, что я, как преподаватель, не должен загружать себя мыслями о будущем своих студентов — я должен получать удовольствие от полноценной работы с ними в настоящем, потому что хороших результатов можно добиться только в том случае, если получаешь от работы удовольствие. Я должен сейчас дать им всё, что я могу им дать, и я не должен изводить себя предположениями — ах, что если вот этот прекрасный талантливый студент через десять лет не сможет заработать музыкой на жизнь. В конце концов ведь он может с таким же успехом и заработать! А может завтра погибнуть в автокатастрофе, кто знает.

Так что моя задача — оснастить студентов, так сказать, инструментами для успешного развития в качестве музыкантов. Дать им шанс. И выпустить в жизнь, и пусть всё будет, как будет.

Вы часто даёте мастер-классы для молодых барабаников по всему миру. Отличаются ли друг от друга мастер-классы в разных странах?

— Хороший вопрос. Барабаны — честный инструмент, потому что это — всего-навсего звучащий физический объект. Для меня главное в игре на них — текстуры, состоящие из отдельных штрихов. Это как живопись. В любом виде музыки меня интересует создание рисунка из отдельных мазков, из отдельных акцентов. Далеко не везде мои слушатели понимают это. Иногда им кажется, что, если человек за барабанами не производит мощного громкого звука, то он занимается какой-то фигнёй. Их никто не научил, как слушать отдельные тонкие штрихи. Их никто не научил, что такие штрихи вообще существуют. Что

ударные инструменты обладают не только мощностью и громкостью, но и красотой звука. Что одно-единственное касание инструмента может быть целым звуковым событием. Это ведь так же, как в классической музыке: едва заметное касание ударного инструмента в нужный момент с нужной интенсивностью может породить живую искру.

Но в некоторых странах, наоборот, именно это вызывает интерес у аудитории. Прежде всего там, где есть высоко-развитая академическая сцена. У вас в Европе, например. Там публика интересуется именно тем, как музыка выражает эмоции, как она передаёт человеческие чувства. Там слушатели понимают, что музыка — выражение чувств, тех чувств, что не могут быть выражены словами. Тогда как во многих местах Америки слушатели этого не понимают. Их в мастер-классе барабанщика интересует только техника, только «как это делать» — а вовсе не то, ЧТО делать. Их не интересует, откуда берётся музыка, им важно только, как её надо играть. Я пытаюсь им объяснить свой подход, пытаюсь говорить о том, что музыка выражает человеческие переживания. Но ведь это то же самое, что объяснить никогда никого не любившему человеку, что такое любовь. Его-то при этом интересует только техника секса или насколько красива женщина, а ты пытаешься объяснить ему, что такое чувство любви. Ты говоришь ему, что это всеобъемлющее чувство, которое меняет твою жизнь навсегда... и что то же самое есть и в самой лучшей музыке: всеобъемлющее чувство — но он не понимает этого. Беда в том, что и далеко не все профессиональные музыканты понимают это... Отличные музыканты, много работающие, хорошие студийные «технари». Они превосходно умеют играть. Они точно попадают в «клик», записываясь в студии, отлично читают ноты и могут сыграть в любом самом современном стиле. Вот только они не передают человеческого чувства.

Ну и что я могу поделать с этим? Я не могу заботиться обо ВСЕХ музыкантах в мире. В конце концов в мире нужны разные люди. Эти музыканты тоже нужны, у них тоже есть своё место в музыке.

Большинство людей умеет писать. Но сколько людей могут писать так, как писали Толстой, Джеймс Джойс или Хемингуэй? Ты можешь блестяще овладеть словарным запасом, орфографией и грамматикой, но ты вряд ли

сможешь писать как Хемингуэй. Точно так же и в музыке. Ты можешь уметь держать барабанные палочки. Ты можешь знать ритмические рисунки и в точности их воспроизводить. Но это вовсе не означает, что ты готов творить великую музыку. Ты можешь точно имитировать технику игры великого мастера индийских барабанов табла Закира Хуссейна, но это не значит, что ты столь же велик, как Закир Хуссейн. Хотя нынешний рынок подталкивает молодого музыканта именно к такому понимаю. Купи именно эти тарелки, говорят ему музыкальные журналы, купи именно эту ударную установку, и ты станешь звездой. Но это же иллюзия!

А кроме того, играть не ноты, а собственные эмоции — играть из глубины сердца... Это ведь ещё и смелости требует. Ведь ты фактически выставляешь себя, своё сердце, свои чувства на всеобщее обозрение. А что, если это кому-то не понравится? Ведь это значит, что им не понравится то, как ты в конечном счете живёшь! Так что выражать себя в музыке — это смелость, это мужество, которым ты должен обладать, чтобы сказать всему миру: вот, это я. Я вот так вот чувствую и думаю. На том стою и не могу иначе. Нравится оно вам, не нравится — но я в это верю... И именно это, собственно говоря, и есть искусство. Другие музыканты играют то, что, как им кажется, популярно, в надежде, что они тоже станут популярны и заработают денег. Но это уже не искусство, это коммерция, бизнес!

МИРОСЛАВ ВИТОУШ: РАДИ МУЗЫКИ

Юрий Льноградский

Представляя Мирослава Витоуша аудитории, которая, в силу своего американоцентризма, может заранее болезненно реагировать на отчётливо славянские имена, биографы часто заходят со стандартного виража: такие-то и такие-



то награды от американского *DownBeat*, японского *Swing Journal* и европейского *Jazz Forum*, такие-то номинации на «Грэмми» с Чиком Кория, такие-то и такие-то годы с титулом «лучший басист» и (венец всему) абстрактное «не было ни одного года с 1968-го, когда он не попадал бы в список трёх лучших басистов мира» (какой список? чей?!). Иными словами, в отношении музыканта расписываются тактико-технические характеристики, в надежде, что столь солидный список заставит читателя дотерпеть и до того места, где речь пойдёт уже о сути.

Почему-то именно в случае с Витоушем этот путь кажется несколько неверным. То ли как-то хитро работает «славянское братство», то ли не хочется унижать хорошего музыканта поспешным чтением личного дела. Не хочется даже смягчать стандартный заход, начав не с годов

и титулов, а с имён музыкантов, которые играли с ним и с которыми играл он. Хочется просто сколько-то последовательно рассказать о хорошем басисте и композиторе Мирославе Витоуше — и, наверное, именно темп и история его жизни и есть то, что однозначно исключает горячие и неуместные восхваления с самого начала.

Поэтому — с самого начала и без претензий на то, что «это должен знать каждый».

Мирослав Ладислав Витоуш родился 6 декабря 1947 года в Праге, столице Чехословакии. В шесть лет он начал играть на скрипке, в десять — на фортепиано, в четырнадцать — на контрабасе, изучение которого продолжил в пражской консерватории у профессора Франтишека Пошты. Заведение считалось одним из самых строгих в Европе с точки зрения образовательной дисциплины, обучение в нём продолжалось шесть лет, а история консерватории знаменовалась директорством самого Антонина Дворжака (правда, в 1901–1904 годы, когда о Витоуше речь ещё не шла в принципе).

Во время учёбы в консерватории Витоуш стал участником джазового *Junior Trio*, куда входили его брат Алан (барабаны) и пианист Ян Гаммер. Вторым достойным упоминания коллективом оказался диксиленд под руководством певца и трубача Иржи Елинека. Оба этих состава, в силу партийно-дружеских отношений между СССР и Чехословакией тех лет, получили определённую известность и на одной шестой суши: пластинки, издававшиеся чешскими лейблами, в довольно заметном объёме попадали в СССР.

Возможно, Мирослав так и остался бы крепким аккомпаниатором, пусть даже и в лучших чехословацких коллективах, но его жизнь (да и, в некоторой степени, историю мирового джаза) существенно скорректировал международный конкурс в Вене, главным призом которого была оплата обучения в бостонском колледже Бёркли. Пражская консерватория командировала на конкурс и Витоуша, и Гаммера. Оба стали первыми по своим инструментам. Правда, в отличие от Гаммера Витоуш оказался перед дилеммой. Он мог, как и ожидало от него консерваторское руководство, продолжить музыкальное образование в Штатах и вернуться потом на родину профессионалом качественно иного уровня. Но мог и отказаться от этой перспективы: полупрофессиональные когда-то занятия

плаванием к тому моменту вплотную подвели молодого человека к, возможно, куда более многообещающей спортивной карьере. Витоуша считали главным чехословацким претендентом на золото Олимпиады в Мюнхене в плавании вольным стилем, и он числился в рядах национальной олимпийской команды.

Мирослав оказался не из тех студентов высших учебных заведений, которые поступают абы куда, лишь бы иметь возможность спокойно защищать свою спортивную честь, отличая один университет от другого лишь по цвету спортивных свитеров. Он сделал выбор в пользу музыки и уехал учиться в Штаты, разом перенесшись из атмосферы социалистической Чехословакии тех лет в самый что ни на есть развитый капитализм. С собой Витоуш вёз полное отсутствие протекции в Америке, знание языка далеко не на разговорном уровне, талант и то ли выгодно, то ли невыгодно оттеняющее этот талант влияние чешского фольклора на импровизаторскую манеру.

Витоуш и Гаммер перебрались в США в 1965-м, но дальше их пути довольно быстро разошлись, хотя карьеру оба они сделали совсем недурную. Гаммер добросовестно отучился в Бёркли, впоследствии стал одним из членов оригинального состава легендарного *Mahavishnu Orchestra* гитариста Джона Маклафлина, позже работал с гитаристом Джеффом Бекон, активно писал музыку к популярным телесериалам (естественно, уже не особенно джазовую, хотя и принёсшую ему не меньшую популярность — достаточно назвать сериал «*Miami Vice*», на российских телеканалах идущий как «Полиция Майами. Отдел нравов») и закончил тем, что вошёл, пусть и попав на самые последние места, в список ста самых популярных людей чешского народа. Витоуш такой чести пока не удостоился, однако уже в Бёркли было понятно, что его жизнь налаживается недурно. На первом году обучения он получил предложение присоединиться к ансамблю самого Кэннонболла Эддерли, однако отклонил его, решив честно отрабатывать свой грант.

Летом 1967-го Мирослав наконец переехал в Нью-Йорк и буквально ринулся на большую сцену. Он играл с Чарли Мариано, Бобом Брукмайером, Стэном Гетцем, Хэрби Мэнном, Артом Фармером, а венчают этот список два имени, которым просто судьбой назначено быть своего рода

джазовой кузницей талантов: Майлс Дэйвис и Чик Кория. Впрочем, Кория всего лишь на шесть с небольшим лет старше Витоуша. Именно на его записи Витоуш дебютировал в американской грамзаписи: контрабас Мирослава звучит на сольном альбоме Кория «*Now He Sings, Now He Sobs*» (1968) вместе с барабанами Роя Хэйнса.

В 1968 году Чехословакию заняли советские войска — Большой Брат решил на всякий случай вернуть «социализм с человеческим лицом» в состояние более привычного «просто социализма», используя для этой цели танки. Витоуш, если и терзался ещё к этому моменту сомнениями в отношении того, стоит ли ему возвращаться (или, наоборот, окончательно и официально сменить страну проживания), сомнения наконец-то оставил: в оккупированной Чехословакии делать ему было уже нечего.

В 1970-м Витоуш наконец приложил руку к созданию коллектива, а не просто стал одним из участников уже существующего. Более того, этот коллектив стал в полном смысле слова «брэндом», хотя басист и покинул его через три года из-за музыкальных разногласий с остальными музыкантами. Речь идёт о группе *Weather Report*, в первоначальный состав которой вошли Джо Завинул, Уэйн Шортер, Витоуш, перкуссионист Айрто Морейра и барабанщик Альфонс Музон. Правда, общественное мнение (во многом подогреваемое Завинулом) заключается в том, что «основателей» у группы было двое, а то и вовсе один (соответственно Завинул/Шортер и Завинул, конечно же); остальные музыканты часто менялись, а присутствие на басу самого Джако Пасториуса несколько затмило предшественников (да и последователей). Но, как бы то ни было, Витоуш принял участие в записи первых пяти альбомов группы. Справедливости ради надо сказать, что самыми громобойными альбомами группы они не стали, хотя тенденция к улучшению явно имела место: если «*Weather Report*» в 1971-м поднялся до первой десятки джазовых альбомов в чартах «Биллборда» (и, что характерно, чуть выше 200-го места в категории «поп-музыка»), то уже «*Sweetnighter*» (1973) стоял на 2-м и 85-м месте соответственно. Витоуш уже ценился как композитор достаточно высоко: сами Завинул и Шортер (композиторы, мягко говоря, известные), регулярно уступали ему на диске трек-другой. Однако продвижение в поп-категориях в обязательном порядке требовало

появления в музыке ритмической структурированности, всё меньше оставляло места свободной, не ограниченной ритмической сеткой «атмосферной» импровизации, которую так любил Витоуш. И после «*Mysterious Traveller*» его сотрудничество с Завинулом по сути прекратилось (на альбоме Витоуш играл только в одном треке, в остальных был записан его преемник — Альфонсо Джонсон). Как показала, к счастью, история, в искусстве могут быть одинаково правы обе не нашедшие общего языка стороны.

Параллельно со «Сводкой погоды» Витоуш начал записываться самостоятельно (в общем-то, и пора уже было — молодого басиста называли тогда «главным джазовым экспортом Чехословакии», несколько обижая не так быстро шедшего вверх Яна Гаммера).

Собственно, первая его запись в качестве лидера, «*Infinite Search*», была сделана ещё до начала работы с Завинулом. Продюсером этого диска стал флейтист Хэрби Мэнн, у которого Витоуш тогда играл. Мэнн не ограничился даже продюсированием — альбом был издан на принадлежащем ему лейбле *Embryo*. И, как ни крути, этот шаг во многом характеризует флейтиста, которого почему-то принято считать адептом лёгкого, развлекательного жанра: достаточно посмотреть на состав, собранный Витоушем, чтобы понять, насколько всё это было по тем временам неочевидно. Молодой чех возглавлял команду, включавшую гитариста Джона Маклафлина, барабанщиков Джо Чэмберса и Джека ДеДжоннетта, саксофониста Джо Хендерсона и пианиста Хэрби Хэнкока. Всё. Из года 2007-го рекомендации, что называется, не нужны. А в году 1969-м всё было чуть менее прозрачно: не самый высокий лейбл, довольно смелое решение по выпуску альбома как такового, хорошие, сильные, но ещё далеко не легендарные музыканты... и по большому счёту провал альбома в том же «Биллборде», чартами которого в силу их разветвлённости и регулярности принято мерить успех. «Бесконечный поиск» не попал никуда. А в 1970-м принёс Витоушу ни много ни мало титул «музыканта года» по версии европейского журнала «*Jazz Forum*». Таковы гримасы шоу-бизнеса...

В 1974-м Витоуш переехал в Лос-Анджелес и впервые продемонстрировал свою поистине маниакальную способность забрасывать всё что угодно ради конкретной идеи. В данном случае идея заключалась в изготовлении

инструмента, который позволил бы ему активно использовать электробас и электрогитару, на которой Мирослав не только активно практиковался, но и временами записывался (естественно, новый инструмент должен был быть не вертикальным, как контрабас, а горизонтальным, как бас-гитара). Витоуш потратил почти год на то, чтобы самостоятельно вырезать это чудо инженерной мысли, и впоследствии сфотографировался с ним для обложки альбома «*Magical Shepherd*» (1976). Внешне это выглядело точно так же, как знаменитые двухгрифовые инструменты Джимми Пейджа или Джона Маклафлина — с той разницей, что у гитаристов на разных грифах были реализованы шести- и двенадцатиструнные гитары, а у Витоуша — шестиструнная гитара и четырёхструнный электрический бас. Однако в целом попытка самореализации в качестве гитарного мастера была признана неудачной, и через некоторое время Витоуш вернулся к контрабасу. Быть может, ему следовало пойти несколько иным путём — подобным тому, который выбрал его немецкий коллега Эберхард Вебер, в процессе экспериментов лишивший инструмент деки и нарастивший его пятой струной; его специфический «электробас», в отличие от неудачного эксперимента Витоуша, служит автору уже десятилетиями.

Однако до «*Magical Shepherd*» был ещё и альбом «*Miroslav*», которым Витоуш декларирует ещё одно направление в собственном творчестве: на сей раз речь о способности писать альбомы, что называется, «в один бас». Правда, «Мирослав» — это ещё далеко не сольный альбом контрабасиста. Это контрабас Витоуша, две перкуссии (Дона Алиаса и Армена Халбуряна) и фортепиано и синтезаторы... Витоуша же. Стилистически — характерный для Витоуша «свободный полёт», который формально можно привязать к этнической «африканской» теме в свободном джазе.

А вот «*Magical Shepherd*», вышедший в том же 1976-м — альбом очень своеобразный, с которым наверняка стоит познакомиться всем, кто знает стиль «диско» лишь по танцам Джона Траволты. В этой работе Витоуша не только играют многие «отцы» стиля (и вновь Хэнкок среди прочих), но и максимально резко прочерчиваются все изначальные характеристики диско (или, если угодно, фанка) — музыки, которую творили люди весьма далёкие от танцевальной

тематики, в которой хватало и перегруженных гитар, и жёстких бескомпромиссных ритмов, и электроники, использованной совсем не ради создания «космических эффектов». Альбом примечателен очередными «чарт-парадоксами»: сам он стал 29-м в категории «Джазовые альбомы», а композиция «*New York City*» поднялась аж до 7-го места как «диско-сингл». Ещё «Волшебный Пастырь» примечателен обложкой, которую критик Том Джурек не без оснований назвал «одним из самых выдающихся идиотизмов, которые только можно себе представить»: Витоуш сидит здесь со своим чудо-инструментом в комнате, которую сегодня назвали бы «готичной», на плечах у него какие-то меховые крылья, мечтательный взгляд он направляет в окно, в котором нарисована в другой цветовой гамме какая-то нарочито красивая галактика, а на столике рядом с ним — раскрытая книга, череп, свеча и ступка. Что называется, без комментариев.

Несколько более или менее проходных альбомов во второй половине 70-х, видимо, заставили музыканта сделать определённые выводы. Эти альбомы и сегодня трудно назвать провальными, но какой-то вневременной прелести им не придаёт ни участие клавишника Кенни Кёркланда, ни гитариста Джона Скофилда. Возможно, это не более чем домыслы задним числом, но год 1979-й в любом случае получается для Витоуша переломным.

Во-первых, он окончательно оставляет свои эксперименты с двухгрифовым инструментом и возвращается к контрабасу. Во-вторых, начинает свою педагогическую деятельность (со временем дойдя до поста декана джазового отделения бостонской *New England Conservatory*, а потом чуть сдав назад по административной лестнице из-за множества гастролей). В-третьих, вместо проектов с разовым привлечением музыкантов он формирует сколько-то постоянный состав, названный просто *Miroslav Vitous Group*. В-четвёртых, этот состав переходит с именитых, но по большому счёту безликих лейблов вроде *Warner Bros.* и *Arista* на имеющую собственное лицо *ECM Records*. Как показала история, именно здесь Витоушу и было самое место: начав сотрудничество с мюнхенской компанией с замечательного альбома с участием гитариста Терье Рипдала и барабанщика Джека ДеДжоннетта, он этому лейблу больше не изменял.

Miroslav Vitous Group была группой более европейской, чем американской: в неё вошли англичанин-саксофонист Джон Сёрман, норвежец-барабанщик Йон Кристенсен и единственный представитель США по праву рождения пианист Кенни Кёркланд (позже, к слову, он ушёл к Брэнфорду Марсалису и был заменён на Джона Тэйлора). Четыре года работы с *ЕСМ* и три альбома не сделали из этого состава стоящей особняком звезды, но *ЕСМ* на то и *ЕСМ*, чтобы определять стилистику издаваемой музыки чуть в большей степени, чем это принято ожидать от лейбла. Во всяком случае Витоуш в интервью о коллективе высказывался однозначно: «Это поразительная группа, в которой я хотел бы играть и сегодня, это было бы невообразимо здорово».

Впрочем, обо всём по порядку. Первый альбом группы, записанный в 1980 году, назывался «*First Meeting*», и, как выяснилось, не случайно. Это был действительно первый случай, когда квартет собрался вместе. Витоуш предложил музыкантам запись, они согласились, собрались непосредственно в студии, немного порепетировали и начали писать альбом. Продюсер *ЕСМ* Манфред Айхер, который всегда исповедовал принцип «альбом — это два дня на запись и один день на сведение», явно против такой прыткости не протестовал. Заглавная композиция, собственно, и есть групповая импровизация. Затем, в 1981-м и 1983-м, *Miroslav Vitous Group* ещё дважды записывалась у Айхера, хотя эти работы и получились несколько менее броскими.

Параллельно с этим в 1982-м Витоуш вновь присоединился к трио Чикку Кория (и опять с барабанщиком Роем Хэйнсом), масштабно проехался по странам и континентам, записал два альбома всё на том же *ЕСМ*. Это вообще был очень удачный для него период — как в творческом, так и в коммерческом плане. Примерно в то же время он играл любопытные дуэты с коллегой-басистом Стэнли Кларком.

В 1986-м своё логическое разрешение получила идея, заложенная ещё в альбоме «*Miroslav*»: Витоуш наконец решился на запись сольной работы, в которой не было бы даже наложений. Просто импровизирующий контрабас — и всё. На подобное уже решались великие Дейв Холланд и Гэри Пикок; впоследствии решались ещё многие. Витоуш назвал свою работу «*Emergence*». Критиками было

отмечено, что это одна из лучших сольных басовых записей, изданных когда бы то ни было. Сам исполнитель говорил в интервью: «Эта работа много из меня высосала. Я был совершенно опустошён, когда закончил запись — потому что играть в таком виртуозном стиле, с высокой скоростью, крайне трудно...». Витоуша хвалили за искусное пиццикато и неповторимое звучание инструмента, которое именно в сольной работе было наконец услышано в полном объёме. Контрабас же, принадлежащий Мирославу — как и всякий древний инструмент, вещь с большой историей. Сделанный малоизвестным чешским скрипичным мастером Гомолкой, он, по словам Витоуша, «великолепен для исполнения классики смычком, но ещё и совершенно невообразим при исполнении пиццикато, что необычно — как правило, хорошо либо одно, либо другое».

В 1988 году Витоуш вернулся в Европу. После двадцатидвухлетнего отсутствия он снова посетил Прагу, записал альбом со своим братом Аланом. Ещё не оставив регулярного преподавания, давал много мастер-классов, вёл клиники, делился своим подходом к импровизационной музыке со студентами, говорил о том, что такая музыка — это одна из лучших вещей на земле. Среди проектов Витоуша того времени — музыкальный фильм «*Lanterna Magica*», классическая композиция. В марте 1989 года он начал давать сольные концерты, а вскоре исполнил в Германии и Италии свой собственный концерт для баса с оркестром. В конце 1980-х началось сотрудничество с Яном Гарбарекком. Первый же записанный ими совместно проект, «*Star*» (1991), где на ударных играл Питер Эрскин, оказался достаточно удачным для двух гастрольных туров. А очевидная схожесть мышления Витоуша и Гарбарека результативалась в другой записи — «*Atmos*», возвышенном дуэте 1993 года. Словом, работа кипела во всех мыслимых направлениях. И именно в это время Витоуш неожиданно прекратил записываться.

Вновь, как и в случае с двухгрифовой гитарой-басом, им овладела идея, для реализации которой пришлось бы забросить всё остальное. И Витоуш не был бы Витоушем, если бы не забросил.

Началось с того, что он активно работал в области композиции. От формата небольшого ансамбля перешёл к формату классического оркестра — со струнными, духовыми,

хором... Будучи человеком современным, применил для этого компьютерные технологии. Понял, что на рынке отсутствуют качественные электронные сэмплы тех инструментов, звучание которых ему хотелось слышать при подготовке оркестровок. Потратил некоторое время на безуспешные поиски. А потом решил создать качественные сэмплы самостоятельно — и потратил на это... семь с лишним лет.

Если попытаться достать музыку Витоуша через файлообменные системы (разумеется, пиратские по своей сути), то эту задачу оказывается не так-то просто решить. В случае с Витоушем (в отличие от любого иного музыканта) первые страницы, а то и десятки страниц забиты ссылками на куда более популярные в массах библиотеки симфонических сэмплов, причём частенько описания этих библиотек звучат не просто как «скрипки от Мирослава Витоуша», а «легендарные скрипки от Мирослава Витоуша» и «восхитительные скрипки от Мирослава Витоуша». Иными словами, поставленную перед собой задачу басист выполнил на сто процентов. Хотя сам он описывает весь процесс довольно кратко и без самолюбования: «Мне просто нужен был материал, с которым можно бы было заниматься композицией. Никакой коммерции в этом не было, вернее, коммерция казалась второстепенной. Это когда на проект ушло полмиллиона долларов, я понял, что должен как-то компенсировать такие затраты. Но на самом деле всё делалось ради музыки, и теперь у меня есть прекрасный инструмент для работы»...

«Ради музыки» Витоушу пришлось нанимать поодиночке и группами оркестрантов высокого профессионального уровня (главным образом — музыкантов Чешского филармонического оркестра), часами заставляя их гонять гаммы, выстраивать унисоны и интервалы, записывать всё это в акустически высококачественном (и, соответственно, недешёвом) Симфоническом зале им. Дворжака в Праге и затем скрупулёзно переводить материал в сэмплы — специфические цифровые «куски информации». Не исключено, что большинство компьютерной оркестровой музыки, сконструированной профессионалами своего дела для разнообразных фильмов, теле- и радиопередач, компьютерных игр, аудиокниг и так далее, обязано своим качеством чешскому басисту, на семь лет забросившему собственную карьеру: в настоящее время библиотеки

сделанных Витоушем сэмплов входят в состав мощного профессионального инструмента для оркестровых аранжировщиков и композиторов — «оркестровой рабочей станции» *Miroslav Philharmonik* от компании *IK Multimedia*.

К 2000 году музыкант почувствовал себя в силах начать новый проект и пробовать новые направления развития. И вот после долгого молчания басист и композитор Мирослав Витоуш возвращается — с альбомом «*Universal Syncopations*» (*ECM*, 2003), немедленно заставляющим вспомнить о его ведущей роли в современной импровизационной музыке. Немедленно были проведены аналогии с первым сольным альбомом «*Infinite Search*», хотя Витоуш видел существенную разницу в концепции и объяснял её так: «именно моя игра становится основанием для исполнения другими музыкантами... бас освобождает роли других инструментов, ролей делается больше, каждый солирует — и в то же время никто не солирует. Это музыка, а не усилия отдельных музыкантов».

Одно из самых больших отличий между разделёнными тремя десятилетиями «*Infinite Search*» и «*Universal Syncopations*» — зрелость музыкального мышления, пришедшая на смену ломким взглядам юности. Лучшее подтверждение этой зрелости — история создания альбома. Поначалу, ещё в 2000 году, Витоуш и его «любимый барабанщик» (цитата) ДеДжоннетт потратили четыре дня для записи «основы» — баса и ударных. Это сырьё было показано Манфреду Айхеру, для определения роли которого на *ECM* достаточно трёх букв: «бог». Айхер, неизменный продюсер всего выходящего на его лейбле, с восторгом воспринял идею альбома, но финансировать его неожиданно отказался, и Витоушу пришлось продюсировать альбом самому. История *ECM* знает буквально единицы таких случаев. Айхер впоследствии появился на сцене только при микшировании, и в целом басист считает альбом «стопроцентно самостоятельным продуктом».

Было решено писать диск по схеме «Мирослав Витоуш и друзья», не используя один и тот же коллектив. Первым привлечённым музыкантом стал Чик Кория («Мы много раз играли вместе, но каждый раз именно Чик вызывал меня играть с ним. На этот раз я сам его вызвал исполнять эту новую музыку; мне казалось, что именно он — лучший кандидат»).

Взявшись за запись альбома методом «кулинарии», с последовательным добавлением элементов, Витоуш оказался перед крайне важной задачей — определить точные рецепты, которые придали бы проекту нужную форму. Одним из таких рецептов стала довольно приблизительная композиция: Мирослав писал для солистов не темы, а «мотивы», которые солисты были вольны играть «близко к тексту», дорабатывая на свой вкус. Для человека, способного потратить семь лет на подготовку средств для качественной и точной композиции, такая свобода и терпимость к партнёрам вряд ли характерна, если не считать, что человек этот эталонно разносторонен. Витоуш — разносторонен.

Другой «рецепт» альбома — это использование баса как своего рода «толчковой основы» (выражение одного из критиков). Имея предпрописанные партии баса и ударных, солист получает в своё распоряжение не чёткую гармоническую сетку, а серию басовых фраз, которые неожиданным всплеском определяют смену гармонии, направление её обыгрывания в будущем. После каждого такого всплеска бас словно успокаивается и некоторое время исполняет свою традиционную функцию — аккомпанемента. По словам самого Витоуша, «бас лидирует и показывает путь».

После того как свои партии записал Кория, Витоуш отправился в швейцарский Бёрн, где записал духовые — трубача Уэйна Бержерона, тромбониста Айзека Смита и Валерия Пономарёва, игравшего на трубе и флюгельгорне: «отличные музыканты». Под конец басист пригласил Джона Маклафлина для записи гитарных партий в двух композициях: «Джон играл на *Infinite Search*», и он звучит настолько здорово, что я был просто обязан привлечь его к этому проекту. Как и по другим причинам, впрочем: он был частью звука Майлса Дэйвиса в семидесятых, когда музыка изменялась к лучшему. Я еще до конца работы был уверен, что «*Universal Syncopations*» станет одним из альбомов, которые двигают музыку вперед, и мне хотелось, чтобы звук Маклафлина был его составляющей».

Немногие решатся сказать, что в семидесятые музыка менялась к лучшему. Такое высказывание тоже характерно для Витоуша — он не из тех, кто оглядывается назад в поисках универсальных решений и аксиом. Для него музыка — это движение вперёд, постоянные инновации (как

содержательные, так и технические), свобода в принятии решений. Именно такой свободы он добавил и в альбом в качестве ещё одного «рецепта»: последним исполнителем стал Ян Гарбарек (на сей раз запись шла в Осло, в *Rainbow Studio*, колыбели столь многих шедевров *ECM*), и для Гарбарека не было написано даже «мотивов». Знаменитый саксофонист получил возможность сыграть то, что ему захотелось бы сыграть самому. Витоуш доверял ему в достаточной степени: «он очень хорошо понимает мою музыку, и у нас с ним фантастическое взаимодействие. У нас даже одни этнические корни — я славянин, и у Яна отец — поляк, так что есть нечто общее».

Почти весь материал альбома написан Витоушем, хотя в двух вещах он заявил соавтором Гарбарека и в одной — ДеДжоннетта (в знак признательности). Несмотря на то, что альбом записан кусками, он звучит на удивление «живо» и наполнен самым непосредственным взаимодействием. Сам Витоуш говорил, что даже с лучшими в мире музыкантами его идею не удалось бы сразу реализовать вживую, так как стандартная схема импровизации взяла бы своё. Именно запись наложением позволила принести в музыку новую «форму жизни», которая заставляет альбом звучать.

Получив на руки осязаемый результат, музыкант только укрепился в мнении, что такую идею можно и нужно разрабатывать и при живом исполнении. Витоуш возвращается и к активному концертному выступлению, даёт в октябре 2003 года ряд сольных концертов в США, на которых впервые показывает публике использование своих оркестровых сэмплов. Его схема работы с ними не имеет ничего общего со стандартным использованием секвенсора: Витоуш поступает одновременно проще и неожиданнее, заранее прописывая и настраивая целые эпизоды, но запуская их вне всякой временной концепции, ровно в тот момент, когда его выведет на применение электроники живое исполнение. По его словам, он может и просто не запустить то, что собирался запустить, если поймёт, что его конкретная импровизация хороша сама по себе. И в этом, в общем-то, весь Витоуш: если даже от него чего-то ждут (концертов, альбомов, использования сэмплов, участия в Олимпийских играх — неважно!), он не обращает на это внимания; он внимательно размышляет над тем, что хочет сделать,

и делает это только тогда, когда это действительно нужно ему самому. От него ждали и всплеска активности после успеха «*Universal Syncopations*», однако следующий альбом, названный просто «*Universal Syncopations 2*», вышел лишь в июле 2007 года. И его объективная «свежесть» — хороший повод для того, чтобы послушать записи Витоуша, вместо того чтобы читать о нём.

БАРРИ ГАЙ: НЕ ДУМАТЬ О СТИЛЕ

Максим Михелёв

Контрабасист Барри Гай — одна из важнейших фигур в британской новой импровизационной музыке. Импровизатор и исполнитель, обладающий исключительной техникой, композитор, бессменный лидер *LJCO (London Jazz Composers Orchestra)*, этот артист поражает широтой интересов и разнообразием достижений.

Повод для этого интервью — долгожданный визит Барри Гая в Вильнюс. Гай выступил в литовской столице осенью 2009-го; вместе с ним играли шведский саксофонист Матс Густафссон и вильнюсскими музыкантами — саксофонистом Людасом Моцкунасом, тромбонистом Скирмантасом Саснаускасом, басистом Эугениюсом Канявичюсом и барабанщиком Аркадием Готесманом. Концерт отмечал двойной релиз с участием Густафссона на новом литовском



лейбле *NoBusiness Records*. Знакомство с Барри Гаем обещало стать памятным событием не только в музыкальном, но и в человеческом плане. Так оно и случилось.

Подготовка держала нас в напряжении; я слушал много музыки, читал интервью с Барри, пытаюсь понять, есть ли смысл в подготовке ещё одной беседы. Но встреча в вильнюсском аэропорту рассеяла всякие сомнения. Барри и его спутница Майя Хомбургер (менеджер *London Jazz Composers Orchestra* и совладелец совместного с Барри лейбла *Maya Recordings*) оказались моложавыми людьми, заряженными энергией и позитивностью и настроенными на общение.

Это был короткий, но насыщенный событиями визит, увенчавшийся великолепным концертом в вильнюсской церкви Святой Катрины. В первой части Барри Гай играл соло и дуэтом с Матсом Густафссоном (эта часть концерта уже вышла на LP *«Sinners Rather Than Saints»* и успела получить несколько восторженных рецензий). Во второй части концерта музыканты играли в составе секстета с литовскими коллегами.

Барри, вы — редкий пример музыканта, чувствующего себя одинаково «дома» в классической (точнее, барочной) и так называемой «новой» музыке. Считаете ли вы, что классическое образование полезно или даже необходимо для импровизатора?

— Возможно, я представляю собой необычный случай: я чувствую себя одинаково «дома» в барочной, классической, современной академической и импровизационной музыке. Сам я считаю, что это большая удача, и получаю удовольствие от разнообразных дисциплин, которые предлагает каждое из направлений, но, конечно, эта ситуация не для всех. И, разумеется, не каждому музыканту повезло получить такое богатое музыкальное образование.

Таким образом, твой вопрос о полезности классической техники для импровизатора некоторым образом спекулятивен — в том смысле, что многие музыканты приводят нас в трепет, не обладая классической базой. В моём случае, думаю, это помогает, потому что крепкая техника позволяет беспрепятственно оперировать аналитическим и творческим аспектами, не сталкиваясь с техническими

ограничениями. При этом никто из нас не совершенен, у каждого есть свои непокорённые вершины. Стремление к расширению и усовершенствованию выразительного языка — важнейший двигатель саморазвития и залог непрерывности. Каждый из нас должен найти собственное направление в соответствии с тем, что нам было дано или что мы нашли.

Как описать вашу музыку в стилистических понятиях? Кого вы считаете предшественниками или основными вдохновителями?

— В рамках творческой «креативной» музыки я никогда не думал о стиле как таковом. Мой музыкальный словарь строится на основе контактов с единомышленниками — музыкантами и композиторами. Я обитаю в музыкальных областях, которые принято условно называть «свободный джаз», «импровизационная музыка», «новая музыка»... Все эти термины неадекватны и призваны обозначить широкий диапазон способов музыкальной коммуникации, а слово «коммуникация» точнее всего обозначает то, к чему я стремлюсь.

Вдохновение приходит из различных источников, но об этом не стоит думать как о плагиате. В моем понимании «вдохновение» означает уроки, которые открывают каналы мышления и в конечном счете проверяют наши догадки и гипотезы. Монтеверди, Бах, Бетховен, Барбер, Ксенакис, Барток, Шостакович и Мингус — это композиторы, которые вдохновляют меня архитектурой звука в их музыке. Наконец, структура музыки, зданий, живописи и текста — всё это может послужить источником идей и в конечном счете побудить копнуть глубже в самом себе.

Большинство басистов моего поколения относятся с огромным уважением к Гэри Пикоку и Скотту Ла Фаро — двум музыкантам, которые переосмыслили значение пиццикато (*звукоизвлечение щипком пальцами, в противоположность arco — смычковому звукоизвлечению, характерному для академической музыки.* — Ред.). Но нельзя играть, как они — они уникальны. Но они помогли осознать возможности, которые открыты для нас. Мы восприняли идеи пространства, беглости, конструкции — но не звук, который уникален для этих людей. Я вдохновлён

также Чарлзом Мингусом, той смелостью, с которой он порвал с рутинными моделями, чтобы привнести в свою музыку страстность. Сегодня мое величайшее вдохновение приходит от музыкантов, с которыми мы создаём музыку. Это как бесконечная любовная история.

Существует ли разница при создании музыки для большого оркестра, маленьких групп и сольных выступлений?

— Во-первых, если мы говорим о размере ансамбля — есть разные градации масштаба. Искусство композиции исследует каждую ситуацию и предлагает структуру, подходящую для данного состава, и, что важно, данных музыкантов. Тщательно выстроенный музыкальный текст должен быть сбалансирован импровизационными задачами, поэтому безопасно сказать, что большие по размеру ансамбли, как правило, требуют более жёсткой организации — кроме тех случаев, когда группа играет вообще без композиционных элементов, что в равной степени приемлемо. Моей целью всегда было предложить музыку, которая бы вовлекала музыкантов и давала бы личности максимальную свободу в контексте очерченного материала.

Каковы базовые принципы организации инструментария импровизирующего оркестра?

— Насколько мне известно, не существует каких-либо принципов. Решение о том, кто и на чём играет, целиком зависит от организатора коллектива. Я предпочёл оркестр, приближенный по составу к традиционным биг-бэндам, главным образом потому, что мне было интересно писать музыку для «классического», хорошо опробованного формата, но изменяя способы использования ансамбля.

Откуда вообще взялась идея собрать большой оркестр? Как был рождён «Оркестр лондонских джазовых композиторов»?

— *LJCO* появился из моего желания прославить красочную музыкальную жизнь, которую я вёл в начале 70-х в Лондоне. Я собрал вместе множество музыкантов,

с которыми работал в весьма широком спектре направлений импровизационной музыки. Для того чтобы как-то использовать этот реактор творческой энергии, я написал обширную композицию, которая разворачивалась в соответствии со стремлениями импровизаторов. Композиция была названа «*Ode*» и состояла из семи частей, которые так или иначе задействовали всех членов *LJCO*. Мой преподаватель по композиции из музыкальной школы Гилдхолл (*Guildhall School of Music*), Бакстон Опп, дирижировал на первом представлении и оставался нашим дирижёром в течение последующих десяти лет. Успех первого результата наполнил меня энергией и энтузиазмом для новых проектов.

Исполнение «Оды» было нелёгким делом, было много споров из-за необходимости работать с пространственно-временной нотацией и импровизацией одновременно, что многим музыкантам казалось неудобным. Тот факт, что нам всё-таки удалось сделать запись, позволил мне осознать гибкость и упорство человеческого духа; укрепил веру в людей.

London Jazz Composers Orchestra — почему Jazz и почему Composers?

— Следует вспомнить, что в конце 60-х — начале 70-х в США уже существовал «Оркестр джазовых композиторов» (*Jazz Composers Orchestra*). Майк Мантлер написал ряд оригинальных композиций, которые заинтересовали меня, потому что мой собственный метод письма был весьма близок к его графическому представлению музыки (речь идёт об использовании пространственно-временной нотации). В то время я наивно полагал, что в будущем возможно сотрудничество между большими ансамблями. Поэтому я назвал свою формацию *London Jazz Composers Orchestra*, отдавая, таким образом, честь американскому двойнику. Название казалось подходящим, потому что оркестр состоял из джазовых (точнее, импровизирующих) музыкантов, в то время как композиция представляла собой структурную основу. На протяжении существования *LJCO* доля прописанного материала изрядно варьировалась, впрочем, как это и было задумано. Мы не придерживались никаких правил, хотя я направлял оркестр к особому формату, не

чисто импровизационному, но сочетавшему композиционный и импровизационный подходы.

Вы пару раз упоминали «пространственно-временную» нотацию; расскажите о ней подробнее.

— Такой способ нотации даёт определённую гибкость в передаче музыкальной информации. Говоря проще, временная шкала может быть задана в хронологическом времени, а не в ударах метронома, и внутри этих периодов времени удобно размещать события. Эти события могут иметь более точную артикуляцию или быть целиком импровизированными. Представь себе штанги футбольных ворот. Игрок может решить, где между этими вертикальными столбами должен приземлиться мяч: внутри, около центра, а может — точно посередине. Музыка может быть визуализирована аналогичным образом. Пространственно-временная нотация предлагает позиционировать ноту или целую фразу в промежутке между линиями или штангами ворот.

Пространственно-временная нотация существует во многих формах, ведь каждый композитор преследует различные цели. Важно, что таким образом достигается некоторая степень свободы от «тирании нотного стана», свобода, которая очень подходит для нотирования музыки, имеющей импровизированные элементы.

Справка: Киз Стивенс «Свобода в ограничениях»

В более чем 25-летней истории *LJCO* просматриваются три периода. Изначально музыкальные тексты были очень детализированы. Оркестр работал с дирижёром Бакстоном Орром, который был преподавателем Барри по композиции. Однако непрекращающееся «доведение» композиционного материала отдалило от Барри часть музыкантов. К примеру, Дерек Бэйли покинул оркестр, потому что он категорически не принимал такой подход.

Во второй период Барри Гай стал привлекать коллег к написанию композиций для оркестра. Кенни Уиллер, Пол Резерфорд, Ховард Райли и Тони Оксли внесли свой вклад. Оркестр также исполнял композицию, написанную дирижёром Орром. Кроме того, в репертуаре было произведение Кшиштофа Пендерецки, написанное им несколько ранее для *Globe Unity Orchestra*. Таким образом, репертуар оркестра включал широкий спектр партитур — от полностью прописанных к более свободным по форме текстам Резерфорда и графическим партитурам Тони Оксли.

Решение отказаться от дирижёра отметило третью фазу в жизни оркестра. По Гаю, оркестр с дирижёром принуждает писать музыку для оркестра с дирижёром, а ему хотелось уйти от этого. Он стремился к более свободному подходу, при котором достаточно обойтись несколькими указаниями, и музыканты сами отвечают за проявление инициативы. Гай осознавал, что нескольких лет не хватит, чтобы метод стал работать эффективно. Однако состав *LJCO* практически не менялся более десяти лет, поэтому каждый знал, чего ожидать от товарищей. В музыке оркестра по-прежнему присутствуют тщательно нотированные пассажи. Таким образом, например, проработаны риффы, но, в отличие от работ первого периода, результат кажется более мягким и естественным.

Kees Stevens «Freedom In Restraint»

Как соотносятся композиция и импровизация в вашей музыке, особенно для больших ансамблей? Существует ли, по-вашему, идеальный баланс между двумя подходами?

— Я напряжённо работаю над тем, чтобы представить себе, как композиция и импровизация могут сосуществовать вместе. Причём каждая большая композиция для ансамбля представляет новые трудности — это чем-то похоже на проектирование дома для клиента. Я будто заново изобретаю колесо, только обстоятельства всякий раз отличаются. Поэтому простое решение здесь просто не существует — нет идеального соотношения или баланса, который можно было бы использовать многократно. Приходится принимать во внимание различные параметры и упорно трудиться, пока не появляется ощущение, что структура наилучшим образом отражает стремления ансамбля.

Большие джазовые оркестры сегодня кажутся редким явлением. Это в основном из-за экономических факторов?

— Этот фактор, очевидно, играет важную роль для продолжения существования любого большого ансамбля. Эра биг-бэндов давно прошла, но не может не радовать то, что музыканты продолжают собираться вместе для исследования и исполнения музыки в больших группах. Концерты не часты, однако в большинстве стран находятся отдельные сильные духом люди, которые позволяют жанру выжить. Технические возможности многих молодых людей и их знакомство с различными жанрами

приятно радуют. Думаю, что для импровизационной музыки в больших ансамблях есть будущее.

Свобода в свободной музыке: что вы, как композитор, думаете о стремлении к абсолютной спонтанности?

— Я композитор и импровизатор, способный как исполнять сложнейшую написанную музыку, так и играть в совершенно свободном контексте. Творчество — это моё главное устремление. Хочется надеяться, что спонтанность будет рождаться из большой практики и дисциплины. Абсолютная спонтанность? Я могу только сказать, что мы всегда должны быть готовы реагировать.

Говоря о свободной музыке — может ли неидиоматическая импровизация, предложенная Дерекот Бэйли, всё ещё считаться музыкой?

— Я никогда не понимал «неидиоматическую музыку», о которой говорил Дерек Бэйли. По определению, «идиоматический» — значит «характерный для определенного языка», и, насколько я понимаю, импровизаторы пользуются именно языком и вовлечены в общение на этом языке. Конечно, существует множество различных диалектов, и не все они совместимы, однако потенциальная возможность для взаимопонимания всегда присутствует. Идиома — это форма выражения, особенная для данного языка, персоны или группы людей, так что думать, будто успешная музыка может быть создана путём отказа от основных принципов, кажется мне дилетантизмом.

Фразу Дерекота часто цитируют как революционный принцип. Строго говоря, я думаю, что она была брошена на импровизационную арену как упрёк тем музыкантам, которые отказались от последовательного саморазвития в своей личной практике. Кроме того, эта фраза в моём понимании представляет собой противоречие, так как сам Дерек продолжал вполне систематически развивать методы своей игры. Даже идиоматические.

Композиционная или «написанная» музыка воспринимается многими как антипод свободной импровизации. Может ли исполнение/интерпретация чужой музыки

сравниться по затратам творческой энергии и степени удовлетворения с созданием музыки на лету?

— Лично мне интересна интерпретация музыки, при этом задействованы иные дисциплины. Естественным образом творческий аспект присутствует в меньшей степени, но другие факторы вполне компенсируют это, не в последнюю очередь — радость от проникновения в замыслы композитора и его музыку.

Способность к импровизации, как иногда кажется, стала своего рода стандартом «креативности» для любого современного музыканта. Что это, веяние моды или реальная необходимость в эволюции европейско-американской культуры?

— Умение создавать музыку путём импровизации представляет собой некое освобождение мысли и действия. Пол Литтон преподавал аспекты импровизации людям бизнеса, которые нередко замкнуты в методологии. Наряду с дисциплиной способность к импровизации исключительно важна при решении многих далёких от искусства проблем. Поэтому я надеюсь, что импровизация, в её многочисленных формах, прочно обоснуется в массовом сознании и во всех областях культуры и общества.

Что можно сказать о джазе в XXI веке — джаз мёртв?

— Многие представители старой гвардии по-прежнему с нами, и есть множество музыкантов, которые обладают прекрасной техникой и воображением. Мы можем надеяться, что имеет место преемственность, достаточная, чтобы сохранить движение. Понятно, что популярные СМИ не помогут в сохранении музыки. Мантра «джаз мёртв» звучала многократно. Мы слышали эти слова многие годы назад, и они будут звучать ещё много раз. Это своего рода пораженческая позиция. С одной стороны, это верно, но с другой — совершенно ошибочно. Разнообразие импровизационной музыки — вот ключ к будущему; хотя её плоды не всегда будут подпадать под определение «джаз», но часть музыки — будет.

Каковы ваши планы на ближайшее будущее? Включают ли они дальнейшие эксперименты в области оркестровой музыки?

— Планов много, и они касаются различных направлений. Я переписываю «*Radio Rondo*» для *Barry Guy New Orchestra* — эта вещь была написана для Ирен Швайцер и *LJCO*. Я также собираюсь написать для *BGNO* композицию с участием Майи Хомбургер — предстоит добиться хитроумного баланса между звучанием хрупкой барочной скрипки и тяжеловесных саксофонов, медных духовых и перкуссии.

Для нашего дуэта я сочиню серию из семи вещей, опираясь на работы художника из Нью-Йорка Эланы Гутманн. Первое исполнение запланировано на февраль 2010-го. Затем мы запишем новый альбом в дуэте с Майей.

В 2010 году меня также ждут два не совсем обычных проекта. Один для фестиваля в Ванкувере — это будет премьера совместной работы с аниматором Мишелем Гагне и музыкантами-импровизаторами. Я также получил заказ на подготовку инструментальных включений с использованием барочных и импровизирующих музыкантов для оперы «Дидо и Аэнес» Генри Пёрселла.

Это совсем не мало. Есть над чем работать.

ЯН ГАРБАРЕК, ЛИДЕР НОРВЕЖСКОГО ДЖАЗА

Кирилл Мошков,
Григорий Дурново

Ян Гарбарек родился в Норвегии 4 марта 1947 года и в 14-летнем возрасте услышал по радио игру величайшего саксофониста 50–60-х годов американца Джона Колтрейна. Он был настолько заворожён, что первым делом купил самоучитель игры на саксофоне — так что, ещё не имея собственно инструмента, уже выучил позиции пальцев при игре. Сам он говорил: «Когда у меня появился саксофон, я уже был хорошо к этому подготовлен. Моё желание играть не знало границ».



Ян Гарбарек и *Hilliard Ensemble*

Юный Гарбарек впитывал новое, как губка. Он узнал, что его первый кумир — Колтрейн — интересуется восточной музыкой. Он сам начал слушать её — и ему открылся новый музыкальный мир, о существовании которого он раньше не подозревал. Он следил за дрейфом Колтрейна в сторону джазового авангарда — и начал слушать виднейших представителей поисковых направлений джаза, причём некоторые из них оказали на него огромное влияние (например, Алберт Айлер). Больше того, в те времена — в первой половине 60-х — в Норвегию приезжали многие крупные джазовые музыканты, и Ян слушал их всех и даже добивался возможности чему-то у них научиться. Особенно впечатлил его трубач Дон Черри, который соединял радикальный фри-джаз и влияния фольклорной музыки со всего мира. Но самую большую роль в творческом становлении норвежской звезды сыграл американский пианист, композитор и теоретик Джордж Расселл, который не только приглашал 18-летнего Яна участвовать в своих записях, но и терпеливо просвещал его.

Новая эра для Гарбарека началась в 1969-м: он познакомился с западногерманским продюсером Манфредом Айхером, который начинал создание собственного лейбла и приехал в Норвегию в поисках талантов. Первый альбом Гарбарека на лейбле Айхера *ECM*, «*Afric Pepperbird*», вышел в 1970-м и знаменовал собой рубеж не только в личной истории Яна, но и во всём европейском джазе: молодые норвежцы с их нешаблонным мышлением, свежим звуком и ошеломляющим потоком идей буквально ворвались на мировую сцену, на долгие годы став основной творческой силой *ECM* — которая, в свою очередь, почти на два десятилетия превратилась в главную силу в европейском джазе.

Творчество Гарбарека на многие годы определило направления, в котором двигалась значительная часть джазовых музыкантов не только в Европе, но и в других частях света: он одним из первых начал соединять импровизационный язык джаза с музыкальным фольклором собственной страны. Начав исследовать подлинный, «корневой» фольклор Норвегии, он был поражён тем, что буквально в нескольких километрах от современного Осло можно услышать тысячелетние мелодии и древнейшую технику пения, имеющие генетическую связь с древней и современной музыкой столь отдалённых регионов, как Малая

Азия и даже Индия. Выяснилось, что в узких горных долинах Норвегии почти нетронутым хранится колоссальное богатство древней музыки, передаваемой изустно из поколения в поколение — и, погрузившись в этот мир, Гарбарек соединил его с музыкальным языком современности, излагая исконные напевы Северной Европы в самой современной исполнительской технике с использованием самых необычных, новаторских приёмов игры. Записанные в фантастически красивом звучании, характерном для продукции *ЕСМ*, эти работы стали определяющими для целой эпохи. Но не только норвежский фольклор воодушевлял Яна: сотрудничая с музыкантами из разных стран, он старался проникнуться музыкальным наследием тех культур, из которых они вышли. Индийский скрипач Лакшминараяна Шанкар был поражён тем, насколько легко норвежец овладел сложнейшим строем индийской музыки, а чешский басист Мирослав Витоуш для сотрудничества с Гарбарекком написал отчётливо славянские мелодии и был обрадован тем, насколько «славянской» оказалась игра Яна на этом альбоме (впрочем, неудивительно: хоть Гарбарек и норвежец, в нём есть и немалая доля польской крови — его отец поляк).

В более поздние годы Гарбарек увлёкся идеей соединения импровизационного саксофона и звучаний академической музыки — как классической, так и современной. Увязывая всё это со своим интересом к этническим культурам, он включает в свои альбомы записи, сделанные с грузинскими, эстонскими, греческими, индейскими музыкантами. Но главным его проектом всё же остается *Jan Garbarek Group*, коллектив, с которым он на протяжении десятилетий выступает на фестивалях по всему миру — именно с ним он приехал в Москву весной 2002 года. В составе группы тогда был выдающийся контрабасист из Германии Эберхард Вебер, с которым Гарбарек сотрудничает с 1974 года. На барабанах — уникальная датчанка Мэрилин Мазур, в чьих жилах поровну польской и афроамериканской крови, одна из самых интересных и экстравагантных барабанщиц современного джаза. Наконец, на клавишных — немец Райнер Брюнингхауз, записывающийся с Гарбарекком с 1988 года.

О концерте *Jan Garbarek Group* в Москве хочется писать в превосходных степенях. Впрочем, день начался не

с концерта, а с пресс-конференции участников группы в информационном агентстве *Interfax*, которое выступало в роли генерального информационного спонсора фестиваля.

Московские журналисты задавали участникам группы (в первую очередь, конечно, самому Гарбареку) самые разнообразные вопросы. Молодёжную прессу, как обычно, интересовали внешние проявления: например, в связи с большой популярностью в Скандинавии хэви-металлических групп с «сатанинским» уклоном не означает ли чёрная одежда г-на Гарбарека его заинтересованности «хэви метал» и сатанизмом? Выяснилось, что дочь Гарбарека, вокалистка Аня, которая живет в Лондоне, только что записалась как раз с такой группой, но сам Ян ничего не знает ни о «хэви метал», ни о сатанизме, а его чёрная одежда — продукт не его личных воззрений, а требование гастрольного инженера по свету, который считает, что в чёрном Гарбарек наиболее выигрышно смотрится на фоне концертных декораций.

Наш обозреватель Михаил Митропольский спросил, не раздражает ли Яна появление многочисленных скандинавских «вторых Гарбареков»? Вот Чарли Паркер в своё время очень злился на «вторых Паркеров», которые имитировали «первого» так искусно, что они иногда в записи не мог отличить их игру от своей. Гарбарек подумал-подумал и ответил лаконично:

— Ну, я-то могу отличить.

Общий смех. Вообще говоря, близкое общение с Гарбарексом у автора этих строк, например, подтвердило сложившееся месяц назад в ходе телефонного интервью (см. ниже) ощущение, что он — весьма замкнутая личность, которая честно старается быть по мере необходимости открытой внешнему миру, но живёт все равно только и исключительно в мире внутреннем (кажется, что из всех проявлений внешнего мира, помимо музыки, для Яна существует только футбол). Однако на пресс-конференции удачные ответы вроде этого время от времени подтверждали, что общаться с внешним миром Гарбареку совсем не сложно.

Концерт начался при почти полностью заполненном 1800-местном зале Московского Дворца молодёжи, что для

этого места, прежде совсем не раскрученного как джазовая точка, — настоящий рекорд. Гарбарек представил двухчасовую программу, шедшую без перерыва и состоявшую как из нового материала (по словам Яна, значительная часть сыгранных в этот вечер пьес ещё даже не имеет постоянных названий), так и из хорошо знакомых пьес (вроде названной по роману великого соотечественника Яна, писателя Кнута Хамсуна — или Гамсуна, как у нас его обычно зовут — «*Pan*», с альбома 1999 года «*Rites*»).

Музыку Гарбарека, как это ни странно, достаточно сложно анализировать — во всяком случае в рамках репортажа. Отметим только, что в исполнении нынешней версии гастрольной группы Яна всё это слушается достаточно неожиданно для тех, кто привык к Гарбареку на пластинках. Звук группы — плотный, детально структурированный, очень мощный, почти джаз-роковый. При явном доминировании саксофониста (как на изогнутом сопрано, так и на его коронном теноре) в композиции и саунде, каждый из участников квартета в ходе концерта имеет шанс раскрыться — и раскрывается.

Брюнингхауз демонстрирует как небезынтересные синтезаторные построения, так и нешаблонную, почти академическую по языку манеру фортепианной импровизации. Вебер на своем электрическом контрабасе показывает не только мощный и плотный звук, образующий контрастную тембровую пару к саксофону (в аранжировках *Jan Garbarek Group* контрабас часто выполняет не только басовую функцию, но и роль второго — по отношению к саксофону — голоса ансамбля, что благодаря могучему и одновременно напевному звукоизвлечению Эберхарда удастся вполне), но и необычное сольное, импровизаторское мышление.

Особая роль в ансамбле — у Мэрилин Мазур. Она — всё то, чего подчёркнуто нет у троих других. Она — страсть, она — напор, она — своего рода иррациональное, экстатическое начало; строго говоря — Инь, поскольку Инь (в паре Инь-Ян) — начало женское, но Инь одновременно — металл, вода, пассивность и холод, что гораздо лучше определяется музыкальным имиджем, который в группе, как ни парадоксально, олицетворяет Ян — Ян Гарбарек. Что до Мэрилин, то по своим свойствам, если не считать «женскости», она — однозначно Ян (напомню, что в китайской натурфилософии Ян — не только мужское начало,

но и горячее, активное, дерево и огонь — то есть именно то, с чем ассоциируется игра Мэрилин Мазур).

Итак, Мазур — это Ян, если не считать гендерной принадлежности, а сам Ян — это, по всем его качествам, Инь, но Инь мужской, рассудочный, почти рациональный. Мэрилиин играет не на традиционной ударной установке, а на сложном наборе перкуссии, который она, впрочем, без труда заставляет звучать и как ударную установку тоже. Временами она использует характерные почти джаз-роковые приёмы игры, живо напоминающие о периоде её работы с Майлсом Дэйвисом, но в общей канве напряжённо-медитативного потока музыки *Jan Garbarek Group* приёмы эти звучат абсолютно органично, выгодно оттеняя мистически чёткую работу группы.

На джазовом концерте в Москве, где публика зачастую считает дурным тоном аплодировать музыкантам больше минуты, давно не приходилось слышать таких оваций, которые звучали в финале концерта Гарбарека. Дважды группа уходила со сцены, оставляя публику наедине с минималистическими декорациями в виде трёх разновеликих туго надутых парусов, и дважды — после очень долгих и почти безнадежных оваций! — выходила на бис, встречаемая лавиной зрительских эмоций.

Эпохальный концерт. Не просто музицирование той или иной степени сложности — законченная, хорошо подготовленная, цельная программа, в которой всё продумано, всё на своем месте — смена цвета в подсветке декорации, цвета одежды музыкантов, композиционное расположение соло того или иного инструмента, его продолжительность и немалый градус импровизационной мысли.

Вряд ли в мире найдётся много коллективов импровизационной музыки с концертным шоу такого же уровня — причём шоу, построенное не на танце, движении, пантомиме и т. п., а только и исключительно на самой музыке.

ЯН ГАРБАРЕК О ЗАПИСЯХ, ЗВУКЕ, ЕСМ, ГРУППЕ, ПОЛЬШЕ, РОССИИ, КОЛТРЕЙНЕ И САКСОФОНЕ

Ян Гарбарек — попросту один из лидеров европейского джаза, а в 70–80-е годы — вероятнее всего, и вовсе единственный лидер. Естественным поэтому было наше желание

заполучить перед приездом Гарбарека в Россию его интервью. И вот мы набираем номер Яна Гарбарека в Осло. Начать, кажется, лучше всего с комплиментов...

Пожалуй, вы принадлежите к числу наиболее известных европейских импровизирующих музыкантов в России — причём почти не выступая в нашей стране. Насколько мне известно, вы приезжали в Москву только однажды?

— Так и есть. Это было году в 1980-м (на самом деле 79-м. — Ред.). Там было два концерта, по-моему. Народу было совсем немного, потому что эти концерты были организованы по линии какого-то культурного обмена или что-то в этом духе (*Ян играл в Доме дружбы с народами зарубежных стран, а также в одном из общежитий МГУ, где в зале не было вообще почти никого.* — Ред.). Кроме того, это был очень необычный проект — я тогда сотрудничал с прекрасным норвежским поэтом, его имя Ян-Эрик Волд. Это было соединение импровизационной музыки и звучащей поэзии. Был ещё джем-сешн, там было довольно много публики.

Был ли записан этот проект?

— Нет.

Кстати, насчет ваших записей. Меня удивило, как твёрдо вы повторяете в различных интервью, что не слушаете свои старые записи.

— Действительно, я их практически не слушаю.

Почему?

— Вы знаете, мне трудно это сформулировать точно... Перед каждой записью я провожу много времени с той музыкой, которую собираюсь записать. Я репетирую, играю один, с группой, обдумываю музыку. Потом — запись. И всё, дело сделано. Надо двигаться дальше.

И потом, когда я слушаю свои старые записи (а иногда всё-таки приходится, когда я должен освежить в памяти какие-то детали), я обнаруживаю, что почти не слушаю

собственно музыку — я словно бы вновь оказываюсь в студии, вижу, как музыканты играли всё это при записи, какая была погода за стеклом, в какое время года всё это было — короче, все обстоятельства записи приходят мне на ум. Так что — нет, я не слушаю свои старые записи.

Многие считают, что своеобразие вашего звучания — в такой же степени результат работы звукорежиссёра Яна-Эрика Конгсхауга, в студии которого вы так много работали, как и вашей. Правда ли это?

— Боюсь, в том, как я звучу, виноват я один (*смеётся*). Хотя, да, я работаю с Яном-Эриком с тысяча девятьсот... о, с конца шестидесятых, это началось ещё до эры *ЕСМ*. Мы с ним старые друзья — с тех самых пор, как оба ещё совсем молодыми музыкантами начинали играть здесь, в Норвегии. Возможно, вы знаете, что он — не только великий звукорежиссёр, но и превосходный гитарист. Когда Манфред Айхер, только что создавший фирму *ЕСМ*, позвонил мне и предложил записать, он попросил меня заказать в Осло студию и найти хорошего звукоинженера. Я сразу подумал о Яне-Эрике. Ведь у него, как у музыканта, прекрасный слух и глубокое знание того, как делается музыка. Именно так началось сотрудничество Манфреда Айхера и Яна-Эрика Конгсхауга, которое определило звучание *ЕСМ*, и за создание этого тандема несу определённую ответственность я и мой тогдашний квартет. Хотя, конечно, мы ни о чём таком тогда не думали, для нас просто было естественным позвонить именно Яну-Эрику.

Мне нравится подход Яна-Эрика. Его манера записи с самого начала хорошо согласовалась с тем, чем были заняты наши головы — наша основная идея заключалась в создании пространственного звучания, воздушного звучания, мы использовали длинные ноты, паузы, своего рода пустые звуковые пространства. И я думаю, что эта манера, этот звукорежиссёрский подход Яна-Эрика — и продюсерский Манфреда Айхера — сформировались в те первые годы работы *ЕСМ* совершенно естественно, под воздействием как раз вот этих идей. В немалой степени потому, что оба они музыканты. Ян-Эрик прекрасно чувствует взаимодействие инструментов, он понимает, как один инструмент может оставлять пространство для другого инструмента,

как звучание одного инструменталиста может воодушевлять другого инструменталиста, он слышит, как должны для этого звучать инструменты.

А каков продюсерский подход Манфреда Айхера?

— Он тоже музыкант, то есть был музыкантом когда-то. Он обладает глубочайшими знаниями по всем направлениям европейской классической музыки и по джазу. Я уверен, что он хорошо знает и другие виды музыки. И у него всегда много продюсерских идей — и по звучанию, и по концепции альбома. Он, как бы это выразиться, продюсер интенсивного вовлечения. Вы знаете, есть продюсеры, которые ко всему подходят очень расслабленно, которым нравится всё, что вы играете, которым, кажется, все равно, что бы вы ни сыграли. Манфред принадлежит к другому типу, он глубоко вовлечён во все аспекты работы над записью и активно в этом процессе участвует. Должен сказать, что я предпочитаю именно такой стиль работы. Мне нравится, когда продюсер активно участвует в работе.

Некоторые музыканты даже называют его диктатором.

— Ну, я не могу так сказать, я это так не ощущаю. Хотя, конечно, есть музыканты, которые приносят в студию музыкальные идеи, которые... ну, неудобны, некомфортны для Манфреда, и он пытается внести какие-то изменения. У него своё видение, ведь он ответствен за всё, что выпускает его лейбл. Дело в том, что у многих музыкантов как бы несколько лиц, им одинаково интересно играть, скажем, и что-то на грани классики, и немного фанка, а Манфред обычно заинтересован только в определённой стороне творчества артиста. Он настаивает на том, чтобы в записи присутствовала именно та сторона творчества артиста, которую люди ожидают услышать на диске, вышедшем именно на *ЕСМ*. Конечно, могут возникать трения, особенно если артисты подготовили к записи материал, который, по мнению Манфреда, эстетически не укладывается в рамки стилистики *ЕСМ*. Но для меня как раз тут всё в порядке. Я с Манфредом чувствую себя полностью комфортно. Ведь

мы выросли вместе, и вся эта эстетика сформировалась, когда мы вместе работали.

Сколько альбомов вы сделали вместе?

— О, даже не помню. Шестнадцать или семнадцать, наверное (*на самом деле около 30. — Ред.*). Плюс к тому, он много приглашал меня участвовать в записях альбомов других артистов. Таких записей около пятидесяти, я думаю.

В Москве вы будете выступать с Jan Garbarek Group — с Эберхардом Вебером на контрабасе, Мэрилин Мазур на ударных и Райнером Брюнингхаузом на клавишных. Насколько я понимаю, этот квартет существует довольно давно?

— О да, больше пятнадцати лет.

Вы не устали друг от друга?

— (*смеётся*) Конечно, когда столько лет так много путешествуешь с одними и теми же людьми, вместе с ними проходишь через одни и те же трудности, неизбежно возникают какие-то трения. Но время и совместный опыт учат терпимости (*смеётся*). К сегодняшнему дню мы уже очень хорошо притёрлись друг к другу и к этой работе. Главное тут — относиться к группе как к своего рода семье и не терять творческого начала, когда играешь, и тогда всё будет продолжаться и продолжаться — к всеобщему удовольствию.

Почему именно эти музыканты так долго входят в состав вашей группы?

— (*смеётся*) Ну, во-первых, потому, что все они — великие музыканты! Во-вторых — и это очень важный вопрос для меня, как для того, кто принимает решение, — их подход к музыке очень разный, что очень важно, если музыканты работают вместе. Их вклад в конечный результат должен работать на разнообразие, они должны приносить в музыку не одинаковые, а разные личностные элементы. И при этом они должны хорошо понимать те идеи, которые я хочу донести до слушателя, и работать на их реализацию.

А как вы могли бы сформулировать идею, которую должна донести до слушателя Jan Garbarek Group?

— О... это одновременно очень сложно и очень просто... Если говорить просто, то я стараюсь играть то, что мне самому нравится слушать. Но здесь как раз начинается сложность с определением, потому что то, что мне хочется услышать — это каждый раз что-то другое. Мелодии, которые я пишу, звуковые краски, которые я ищу... Но нынешний состав пока что способен каждый раз создавать именно ту комбинацию, которую я хотел бы слышать.

Но это ведь не единственный ваш проект сейчас.

— Да, конечно. У меня два основных проекта, каждый из которых существует много лет. Кроме квартета, это ещё моё сотрудничество с *Hilliard Ensemble*. В прошлом году я очень много гастролировал с обоими проектами. В этом году мы завершили тур в середине апреля.

У вас было много проектов с этническими музыкантами со всего мира. Это был определённый период вашего творчества, который уже кончился, или вы продолжаете работать в этом направлении?

— Скажем так: я не думаю, что этот период завершился, просто получилось так, что сейчас я временно этого не делаю. Дело в том, что работа с «Хиллиард-ансамблем» занимает очень, очень много времени. Плюс к тому у меня квартет, с которым мы приедем в Москву. То и другое в сумме даёт полный день занятости, если не больше. Несколько лет у меня просто не было возможности заняться чем-либо ещё. Но это не значит, что мне не хотелось бы продолжать это.

Вы ведь в своей работе затрагивали, помимо норвежской, много других этнических культур: пакистанскую, индийскую... какие ещё?

— (смеётся) Можно, конечно, подойти к этому так, но я предпочитаю определять иначе, в более индивидуальном ключе: мне посчастливилось работать со множеством в высшей степени индивидуальных музыкантов, которые были

родом из тех или иных частей света. В наши времена, конечно, развитие средств связи делает такое сотрудничество более простым. Но, возвращаясь к вашему вопросу... я работал с представителями североамериканской фольклорной культуры — я имею в виду коренное население Северной Америки (*то есть индейцев. — Ред.*), южноамериканской, африканской, австралийской, большинства европейских...

Есть ли что-то общее между этими музыкальными культурами?

— Безусловно, и это именно тот угол, под которым я смотрю на эту проблему. Общие элементы есть во всех направлениях народной музыки — а значит, и всей музыки вообще, потому что все музыкальные культуры коренятся в народной музыке. Эти элементы очень похожи во всём мире. Дело в том, что эти элементы связаны с самими свойствами нашей физиологии, с самим строением нашего тела: что мы способны услышать, звуки какой частоты мы способны различать, какие ритмы способны узнать, и так далее. Всё это общее у всех людей, а значит — связано с самой природой человека. Все музыкальные культуры — выражение этой природы. И если ты находишь понимание с другим музыкантом на уровне твоей человеческой природы, совершенно неважно, откуда он родом географически, какую культуру представляет, на чём играет и так далее.

Вы и сам представитель сразу двух культур, так сказать: ведь ваш отец — поляк. Вы изучали свои польские корни?

— Не так много, как хотел бы. У меня не было особых возможностей для этого. Долгие годы это было не так просто из-за разницы политических систем. В последние годы, конечно, я мог бы уделить этому больше времени... Но я всегда помню об этом. У меня всегда был определённый интерес к польской культуре. Я впервые оказался в Польше только когда мне исполнилось 14, и я не говорил по-польски ни тогда, ни сейчас, так что всё это не так просто. Хотя я старался ездить туда. Помню, как в 1966 году в четыре утра в джаз-клубе в Варшаве играл джем с чешским басистом Иржи Мразом, ещё до того, как он уехал

в США и стал Джорджем... Но мне не удаётся послушать достаточно много польской музыки. Видите ли, если где-нибудь в Европе вы идёте в магазин грампластинок, то там будет пять метров бразильской музыки, пять метров африканской, пять метров азиатской, но если вы будете искать там польскую музыку, то вряд ли много найдёте. Возможно, при следующей поездке в Польшу мне удастся пополнить свою фонотеку.

А как насчёт русской музыки?

— Я о ней тоже не так много знаю. Я думаю, поскольку Россия — огромная страна, в ней должно быть несколько разновидностей фольклорной музыкальной культуры, музыки разного происхождения, разных оттенков. Но я почти ничего не знаю, кроме общеизвестных клише, вроде балалайки (*смеётся*).

Я думаю, компания, которая привозит вас в Москву, должна подарить вам коллекцию CD русского музыкального фольклора (они выпускают такие серии).

— О, это было бы для меня очень интересно! Я с удовольствием изучал бы русскую музыку! Я только что был в Корее и сказал им, что не очень хорошо знаю современную и старинную корейскую музыку. И мне подарили компакт-диск, который я сейчас, вернувшись домой в Осло, крайне внимательно слушаю. Это так интересно и увлекательно, что я написал им, что хотел бы услышать ещё — и теперь они (*произносит с огромным энтузиазмом. — Ред.*) **выслали мне ещё пять дисков!** Это атональная музыка, почти как японская, но там есть один музыкант, который играет в старинном стиле на инструменте вроде кото, японской арфы. Так вот он играет вполне тональную музыку в очень интересном стиле, вроде корейского сельского блюза! Я очень заинтересован этим...

Традиционный вопрос из разряда «тупых», но необходимых: ваши ближайшие планы?

— Через несколько дней мы начинаем большой тур. Он стартует в Германии, потом будет несколько концертов

в Британии, затем мы едем в Италию. Потом будет Москва, и в конце мая тур завершится здесь, в Норвегии. А потом... Потом будет кубок мира по футболу (*смеётся*).

Ну а записи?

— Определённых планов нет, хотя запись делать уже пора — прошло несколько лет с тех пор, как я что-либо выпускал («*Rites*», *ЕСМ*, 1999. — *Ред.*). Пока я на стадии выбора концепции — думаю, каким составом сыграть, какого типа может быть эта музыка и т. п.

Из какого списка вы выбираете?

— О, моя беда в том, что выбор слишком велик — это может быть всё, что угодно, от полноразмерной симфонии для большого оркестра до сольного саксофона, и в промежутке между ними может быть всё на свете. Пока я склоняюсь к мысли записать небольшой состав. Но окончательные решения ещё не приняты.

Это будет для ЕСМ?

— Безусловно. Это всегда был *ЕСМ* и будет *ЕСМ*.

То есть для вас работа с ЕСМ — оптимальный вариант.

— Безусловно. Работая с *ЕСМ*, я могу делать всё, что хочу, и тогда, когда хочу. У меня как бы карт-бланш от Манфреда Айхера. После стольких лет он доверяет моему вкусу, моим решениям. Ну, и мне легко и привычно работать с *ЕСМ*, потому что я всегда точно знаю, на какие ресурсы могу рассчитывать в работе. Это как у Сент-Экзюпери в «Маленьком принце»: король должен отдавать разумные повеления, и тогда они будут исполняться — ты можешь приказать солнцу закатиться, но чтобы оно послушалось, ты должен точно знать, когда оно должно закатиться (*смеётся*).

Есть легенда, что вы начали играть на саксофоне после того, как слышали Джона Колтрейна по радио,

и что вы научились играть ещё до того, как взяли в руки инструмент. Так ли это?

— Ну, я не хотел бы возводить всё это в ранг мифа (*смется*) — тем более что всё это так и есть. Я вовсе не интересовался музыкой, когда был ребёнком. Я любил играть с друзьями в футбол и кататься на лыжах, вот и всё. Но вот в один прекрасный день я вернулся домой после школы и услышал по радио музыку. Я не знал, что это было. Но то, что я услышал, привело меня в восторг. Это была последняя пьеса в «Джазовом часе» норвежского радио, который выходил тогда раз в неделю. Тогда я отправился в магазин и купил несколько джазовых пластинок, которые меня ужасно разочаровали — потому что они не звучали как то, что я услышал по радио. Мне пришлось провести целое расследование, чтобы узнать, что именно я услышал. Это оказался Джон Колтрейн, и я купил этот альбом. Это была пластинка «*Giant Steps*», и пьеса, которая так поразила меня, называлась «*Countdown*». Довольно странно, что именно эта пьеса могла так восхитить 14-летнего мальчика!

Интересно, что продюсер Майкл Кускуна вспоминал, как примерно в том же возрасте ходил слушать Джона Колтрейна в клуб Blue Note, где была специальная галерея для несовершеннолетних, и со своими друзьями ТАНЦЕВАЛ под музыку Колтрейна — для них, говорит он, это звуковое переживание было сродни heavy metal.

— Да-да, верно-верно! Я не так хорошо знаю *heavy metal*, но ошеломляющая сила музыки Колтрейна была определёнno сродни этому. Правда, её источник — вовсе не мощь и не сложность его музыки, это — его глубочайшая духовность, которая прорывается из каждой сыгранной им ноты, как бы сложно и запутанно ни было то, что он играет. Это — основа основ межличностной связи, общение на уровне человеческой души. Это — во всём, что он играл.

Вы когда-нибудь видели его живьём?

— Да, один раз. Здесь, в Осло — он выступал здесь однажды. Это был концерт в большом спортивном зале (*смется*). Я думаю, это было в 1963-м или около того. Для

меня это было фантастическое переживание, что-то не от мира сего, я чувствовал себя так, будто смотрю фильм.

Вы говорили с ним?

— (с суеверным ужасом) Нет, нет, нет, ни в коем случае! Я не посмел даже приблизиться к нему. Это было бы всё равно, что заговорить с Богом. Но я навсегда сохраню воспоминание об этом концерте в самой глубине моей души.

Я тогда постоянно слушал его музыку. Каждый день перед тем, как идти в школу, даже до завтрака, я по часу слушал его.

Как только я выяснил, что то, на чём он играет, — это тенор-саксофон, я стал умолять своих родителей подарить мне тенор-саксофон. Мы жили тогда в кондоминиуме (почти то же, что жилищный кооператив. — Ред.), и это было не так просто, потому что тенор-саксофон довольно шумный инструмент.

Соседи не были счастливы?

— Да нет, выяснилось, что в конце концов они не так плохо к этому отнеслись. Но мне потребовалось шесть месяцев, чтобы всё-таки выпросить инструмент. И это был очень старый саксофон, его ещё надо было отремонтировать, что тоже заняло недели две-три. Но у меня уже был самоучитель, и я изучал положение пальцев при игре, пока инструмент покупали и ремонтировали. Я вообще ничего не знал о музыке тогда, но аппликатуру выучил очень легко. И поэтому, когда саксофон наконец появился у нас дома, я почти сразу смог сыграть на нём какие-то простые мелодии.

Вы все ещё слушаете Колтрейна?

— Да нет, довольно давно уже не слушал... Дело в том, что некоторые его записи, особенно альбом Майлса Дэйвиса «*Kind Of Blue*» с его участием, постоянно звучат везде — в вестибюлях отелей, в кофейнях, в Азии, в Европе... Так что немного Колтрейна я слышу на заднем плане постоянно.

Ну, это лучше, чем слышать на заднем плане Кенни Джи.

— (*хохочет*) Тогда уж лучше вообще ничего не слышать! Дело в том, что каждый раз, когда я слышу Колтрейна, он целиком захватывает моё внимание. И мне все не хочется, чтобы он звучал в лифте! Но когда бы я ни слышал его, он всегда поражает меня. Его музыка всегда невероятно глубока и превосходно сыграна.

Какого рода музыку вы вообще сейчас слушаете?

— Ну, это вещи преходящие, ничего постоянного... Ну, вот только что у меня появился этот корейский альбом, который я уже упоминал, и ещё один — выпущенные на *ЕСМ* народные мелодии в исполнении скрипичных дуэтов. И ещё довольно много классической музыки — я имею в виду, современной, вроде Стравинского. Уже много лет я очень люблю слушать музыку такого рода. Кроме того, у меня есть периоды небольших, так сказать, инфекционных заболеваний — когда я заражаюсь музыкой одного композитора или музыканта и слушаю её всю, потом это проходит, и наступает период другой инфекции.

У вас своя фонотека или вы берёте записи слушать у кого-нибудь?

— У меня довольно приличное собрание CD и старых виниловых LP, так что почти всё, что я слушаю — это моя собственная фонотека.

Последняя группа вопросов — не моя, их прислали мне молодые московские музыканты, узнавшие, что я буду брать у вас интервью. Как много вы занимаетесь на инструменте?

— (*смеётся*) Недостаточно много, конечно. Но я стараюсь соблюдать баланс между собственно игрой на саксофоне и работой над музыкой в других формах. Не думаю, что это сильно украшает меня как инструменталиста, но играю я немного, от одного до полутора часов в день. Во время турне я вовсе не занимаюсь, но зато каждый вечер играю концерт. Есть также периоды, когда я пишу музыку и вообще почти не нахожу времени позаниматься. Но

перед записью или гастроями я, конечно, нахожу пару часов в день для занятий.

В чём заключаются эти занятия? Что вы играете дома?

— Самые простые, базовые вещи — гаммы, арпеджио. Краеугольные камни инструментализма. Ну а под конец я могу подучиться, поимпровизировать немного, обыграть какие-то аккордовые замены, поизобретать какие-то звуки. Но это для меня не главное в занятиях; главное — это поддерживать мускулатуру амбушюра и подвижность пальцев, поэтому мои занятия обыкновенно звучат очень скучно. Это как поднятие тяжестей в спортзале, чтобы мышцы не дрябли, понимаете? Чтобы быть готовым к любой работе (*смеётся*).

На каком из ваших инструментов вы больше занимаетесь?

— В последний год я много гастролировал с «Хиллиард-Ансамблем», поэтому в основном это был сопрано-саксофон: в моей программе с ними много музыки для сопрано. Но тенор по-прежнему остаётся моим любимцем. Я всегда рассматривал именно тенор как свой основной инструмент и стараюсь поддерживать свой уровень на нём. Вообще отношения с инструментом — это очень интимная вещь. Это такие, знаете... отношения на грани любви и ненависти. Когда на инструменте всё удаётся, всё играется легко — жизнь кажется усыпанной розами. Когда наоборот — это очень трудно и тяжело.

Однажды я слышал, как Джеймс Муди на мастер-классе сказал: «Иногда мне кажется, что я женат на саксофоне».

— (*хохочет*) Да-да, именно так. Только хуже. От семьи уезжаешь на гастроли, потом возвращаешься, отношения кажутся обновлёнными. Саксофон отличается от семьи тем, что ездит с тобой и на гастроли тоже!

Кирилл Мошков

ЯН ГАРБАРЕК И *THE HILLIARD ENSEMBLE* В МОСКВЕ: НЕОЖИДАННЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ

В рамках программы XXIV Декабрьских вечеров 2004 года в ГМИИ имени Пушкина «Отражения — метаморфозы» 6 декабря выступили британский вокальный мужской квартет *The Hilliard Ensemble* и норвежский саксофонист Ян Гарбарек. Необычный концерт был посвящён обработкам музыкальных произведений различных стран и эпох.

Гарбарек впервые приезжал в Москву летом 2002 года. Его квартет с участием басиста Эберхарда Вебера, пианиста Райнера Брюнингхауза и барабанщицы Мэрилин Мазур участвовал в фестивале «Богема-Джазз». Саксофониста, когда-то считавшегося лидером норвежской джазовой школы, в последние 15 лет уже не назовёшь чисто джазовым исполнителем. Его инструмент звучит, например, в опусах академических композиторов Гии Канчели и Тиграна Мансуряна. Среди проектов с его участием формально наиболее далёким от джаза можно считать сотрудничество с *The Hilliard Ensemble*, начавшееся ещё в 1993 году. Этот вокальный квартет исполняет преимущественно музыку XI–XVII и XX веков. Идея соединить саксофон со средневековым принадлежит немецкой звукозаписывающей компании *ECM*, выпускающей альбомы как Гарбарека, так и британского квартета, и нередко изобретающей подобные сочетания на границах различных музыкальных направлений. Этот проект удачно вписался в нынешнюю программу Декабрьских вечеров, в которой старинные произведения соседствуют с современными.

Название московского концерта Гарбарека и вокального квартета — «*Officium*: импровизации на темы старых мастеров» — не вполне отражало суть происходящего. Если первый диск проекта, «*Officium*», был действительно посвящён европейской музыке Средних веков и Возрождения, то на втором, «*Mnemosyne*», материал с которого и был представлен публике, в необыкновенную канву были вплетены уже более разнообразные произведения — от древнегреческого «Гимна Солнцу» (он, впрочем, на концерте не прозвучал) до «Колыбельной» современного эстонского композитора Вельо Тормиса и двух композиций самого Гарбарека. Поначалу саксофон добавлялся

к известным заранее вокальным партиям, теперь нередко сами певцы импровизируют на основе неполных нотных записей.

Концерт оказался необычным с самого начала не только содержанием и манерой исполнения, но и самой своей формой. После того, как в полной тишине через зал на сцену прошёл Гарбарек, вдруг откуда-то сзади полились голоса. Трое участников вокального ансамбля — тенора Роджерс Кови-Крамп и Стивен Хэрролд (недавно заменивший в квартете Джона Поттера) и баритон Гордон Джонс — медленно приближаясь к сцене по разным проходам, протяжно пели без слов в сопровождении неожиданных рулад саксофона. Затем к ним присоединился контртенор Дэвид Джеймс. Это была баскская песня «*Mascarade*». Удивительные созвучия голосов как будто создавали особый, густой и плотный воздух.

Иногда казалось, что саксофона слишком много, что Гарбарек заглушает певцов. Однако некоторые его партии были столь адекватны оригиналу, что хотелось задаться вопросом, почему этот инструмент не был изобретен ещё в средневековье. Лучшими моментами стали, вероятно, те, когда он лишь тихонько внедрялся в аккорды поющих или играл один. Порой певцы синкопировали не хуже Гарбарека, улыбками приглашая его импровизировать. Контртенор звучал, как флейта, баритон использовал горловое пение. Саксофонист в особо ритмичные моменты притопывал в такт.

Разные языки сменяли друг друга: английский, старофранцузский, латынь, эстонский, баскский. Странно, что не прозвучал русский псалом шестнадцатого века, также записанный на альбоме «*Mnemosyne*». И, пожалуй, правильно, что в программке не были указаны названия конкретных номеров, ведь они просто были частями одного музыкального космоса. Поначалу публика даже не осмеливалась прерывать музыку аплодисментами. Одно из самых сильных переживаний залу доставило исполнение шотландского произведения неизвестного автора шестнадцатого века «*Remember Me My Dear*», где певцы повторяли череду простых, но дивно красивых гармоний, а Гарбарек на этом фоне выводил изящные и трогательные пассажи. Хотелось только одного: чтобы они как можно дольше не заканчивали играть. На протяжении концерта певцы

старались использовать всё пространство, прогуливаясь по залу и рассматривая висящие на стенах картины. В финале все пятеро вновь спустились со сцены и, продолжая музицировать, вышли из зала и стали удаляться вниз по большой лестнице музея. Тут публика не утерпела и разразилась бурными овациями, не дождавшись, пока звуки совсем стихнут.

Григорий Дурново

ДИЗЗИ ГИЛЛЕСПИ: ЩЁКИ И ТРУБА

Константин Волков,
Юрий Мачкасов

21 октября 2007 года исполняется 90 лет со дня рождения одного из величайших джазовых трубачей XX столетия — Диззи Гиллеспи. Он прожил 75 лет, успев невероятно много — вместе с саксофонистом Чарли Паркером в 40-е годы произвести революцию в джазе, породив новый стиль, бибоп, ставший во второй половине века основной современного джазового языка; записать десятки и сотни эпохальных пьес и альбомов, вошедших в золотой фонд джаза; создать несколько малых составов и биг-бэндов, каждого из которых довольно было бы для увековечивания памяти менее значимого музыканта; и, наконец, олицетворить собой собирательный образ «головокружительного» (*dizzy*) джазмана (стильный берет, маленькая острая борода, очки,





пение скэтом — *salt peanuts!* *salt peanuts!* — и щёки, конечно же, неподражаемые щёки Диззи, о которых речь ниже).

О Гиллеспи довольно мало написано и/или издано по-русски, что странно: роль его никак не меньше, чем роль Паркера или другого легендарного трубача, Майлса Дэйвиса. Жизнь Диззи ещё ждёт русскоязычного биографа или переводчика. Вот несколько фактов для его будущей биографии на русском языке:

Диззи Гиллеспи выступил в самом престижном концертном зале США, нью-йоркском Карнеги-Холле, 32 раза. Назначено было и 33-е выступление — в день его 75-летия, однако Диззи был уже смертельно болен, и вместо него выступили его друзья и ученики (многолетний партнёр по малым ансамблям и биг-бэндам саксофонист Джеймс Муди; трубач Джон Фэддис; кубинский саксофонист Пакито Д'Ривера и др.).

Звезда Диззи Гиллеспи находится на голливудской Аллее Славы возле дома 7057 по Голливудскому бульвару в Лос-Анджелесе.

В 1989 году Диззи дал 300 концертов в 27 странах мира и 31 штате США, был коронован племенным вождём в Нигерии, получил 14-ю в своей жизни степень почётного доктора (на этот раз — от бостонского музыкального колледжа Бёркли), степень командора Ордена изящных искусств и словесности Французской Республики и премию «Грэмми» за заслуги в течение всей жизни.

Годом позже он единственный раз в жизни выступил в Москве, в Театре Эстрады.

В 1964 году Диззи Гиллеспи сам себя выдвинул кандидатом в президенты США. Его предвыборная программа включала обещание в случае его избрания переименовать Белый дом в «Блюзовый дом», назначить генеральным прокурором США главу «Организации афроамериканского

единства» Малькольма Икс, директором Центрального разведывательного управления — трубача Майлса Дэйвиса, а слепого певца Рэя Чарлза — директором Библиотеки Конгресса.

Биг-бэнд Диззи Гиллеспи в 1980-е назывался *United Nations Orchestra*. Название не имело ничего общего с Организацией Объединённых Наций: Диззи с 1970 г. принадлежал к неомусульманскому религиозному культу «Вера Бахаи», утверждавшего единство всех людей без различия рас и народов. Роль Диззи в бахаизме была столь велика, что в нью-йоркском *New York Bahá'í Center* до сих пор еженедельно проводятся джазовые джем-сешны в его честь.

Диззи считается пионером латин-джаза: именно в его биг-бэнде 1946–1950 годов впервые зазвучало соединение джазовой оркестровки, бибоповой импровизации и афрокубинских ритмов, не в последнюю очередь благодаря соавтору Диззи по ряду пьес (вроде знаменитой «*Manteca*»), перкуSSIONисту Чано Посо Гонсалесу, который, правда, рано ушёл из жизни в результате состоявшегося в одном из гарлемских баров чрезмерно горячего научного диспута о качестве некоей порошкообразной химической субстанции, которую Чано Посо собирался приобрести для личного пользования.

Диззи Гиллеспи умер от рака поджелудочной железы ночью 6 января 1993 года и похоронен на кладбище *Flushing Cemetery* в нью-йоркском районе Куинс. В честь Диззи, согласно его воле, состоялись две похоронные церемонии: одна — по бахаистскому обряду (там присутствовали только ближайшие друзья и члены семьи), другая, открытая для публики — в принадлежащем епископальной церкви (ветви англиканской церкви в США) соборе Св. ап. Иоанна Богослова, где регулярно проводятся джазовые концерты.

Константин Волков

Образ Джона Бёркса Гиллеспи по прозвищу Диззи — пожалуй, самый узнаваемый во всей истории джазовой музыки, которая, по счастливой случайности, не простирается дальше истории фотографии. Вполне возможно, что

многие, услышав слово «джаз», представят себе один из тщательно отстроенных, подготовленных и кадрированных портретов, из которых некоторые в самом деле принадлежат трубачам. Гиллеспи же не нужно было совсем ничего — достаточно было поднести трубу к губам, в любой обстановке, при любом освещении, и символ готов. Разумеется, дело тут в трубе и губах — вернее, щеках.

Скотти Барнхарт, автор обширной монографии, посвящённой джазовой трубе, сравнивал раздутые щёки Диззи с попытками играть на фортепиано костяшками пальцев [1]; любой, кто хоть немного знаком с основами звукоизвлечения на медных духовых, немедленно скажет, что так неправильно, невозможно, так просто не делают. Вся накопленная музыкальная практика недвусмысленно утверждает, что стоит ослабить контроль над мышцами щёк — и техника в скорейшем времени развалится. Самое простое объяснение состоит в том, что Диззи, как и многие музыканты того времени, формального образования не получил — да и не искал. Одно из общих мест джазовой критики состоит в противопоставлении подхода «к снаряду» Гиллеспи и Майлса Дэйвиса; амбушюр последнего был сформирован у преподавателей Джульярдской школы, в то время как Диззи, стало быть, просто не ведал, что творит — и это незнание и позволяло ему обходить объективные возражения. Майлс со смехом рассказывал, что однажды, уже в шестидесятых, Гиллеспи обратился к нему за советом — что можно попробовать изменить, чтобы добиться более ясного звучания в медленных темпах. «Представьте себе всю ту фигню, которой я научился у Диззи — и тут он приходит учиться ко мне! Но я ему сказал, что он уже слишком привык, заостенел, чтобы теперь что-то менять» [2]. Этой версии придерживаются многие биографы; это естественно, ведь в многочисленных интервью при разговоре на эту тему Гиллеспи в основном просто пожимает плечами, немного виновато: «Я никому не советую начинать играть, раздувая щёки; это неверная техника. Я — музыкант без классической школы, знаете, прямая осанка и подобранная челюсть. У меня ничего этого не было. Я всего лишь старался выжимать, что выходило. Ну, так и вышло, так мои щёки и раздулись в этот ужас» [3]. Критик Джин Лиз даже счёл нужным выступить в защиту такого «наивного» музицирования,

отметив, что «возможно, самообразование многих джазовых музыкантов старшего поколения является скорее их достоинством; каждый из них учился решать встающие перед ним проблемы самостоятельно. Во всяком случае Диззи был далеко не единственным самоучкой; однако... не нашлось никого, кто остановил бы его, когда он выпячивал щёки» [4].

С течением времени соединительная ткань в щеках самоучки все более подавалась и растягивалась, не причиняя ему при этом никакой физической боли; Диззи с гордостью рассказывал, что врач, работавший на НАСА, попросил (и получил) у него разрешение назвать получившееся состояние, которое он исследовал, «карманами Гиллеспи».

К сожалению (или к счастью), эта стройная теория разваливается, стоит раскопать ранние фотографии Гиллеспи, неизвестного никому заводного юнца, в тридцатые годы время от времени игравшего с заезжими оркестрами в родном городе Черо, штат Южная Каролина. На них щёки Диззи ничем не отличаются от щёк его собратьев по инструменту. Раздуваться они начинают только к концу десятилетия, после переезда Гиллеспи на восточное побережье — сначала в Филадельфию, а потом и в Нью-Йорк.

Мне кажется, что на правильном пути к разгадке стоит всё тот же Барнхарт (музыкант очень высокого разряда, профессор по классу трубы в университете штата Флорида и один из постоянных приглашённых солистов в оркестре имени Каунта Бэйси): «...в то время, когда Диззи с Чарли Паркером и другими начал устраивать джем-сешнз на всю ночь, когда они создавали эту новую музыку — би-боп, он играл часами, много часов подряд, чаще всего соревнуясь с выходящими на сцену музыкантами, пытаюсь их «срезать». Он никак не мог позволить себе поддаться усталости и заставлял себя продолжать, когда другие трубачи уже выходили из строя — то есть когда и его мышцы уже начинали сдавать. Чтобы не уступать саксофонистам, Гиллеспи опирался на свои щёки; в саксофон можно дуть хоть пять часов, усталость при этом не сравнима с усталостью человека, играющего на трубе. Губы трубача во время игры, вибрируя, ударяются о жесткий мундштук, в то время как саксофонист имеет дело с довольно мягкой тростью. Когда мышцы, составляющие амбушюр, устают...

щёки неизбежно начинают компенсировать недостаток поддержки на губах, раздуваясь сильнее, чем обычно. Именно это и случилось с Гиллеспи. А не смеялись над ним, над его странным видом, по одной простой причине — никто в мире не потянул бы играть на трубе так и в таких количествах, как играл он в сороковых годах. Музыканты, критики, слушатели — всех их он заставил сосредоточиться на том, что именно он играл, а не на том, как он при этом выглядел. Мышцы щёк он использовал для того, чтобы дополнить выдох от диафрагмы. Да, щёки раздувались, но он не терял контроля над потоком воздуха» [5].

Таким образом, неправильная постановка амбушюра неожиданно оказывается вовсе не недостатком; напротив, Диззи смог извлечь из неё уникальное преимущество. «Из молодых тогда никто не мог повторить того, что он делал со щеками», признает ещё один биограф [6]. К тому же запас воздуха в «карманах» служил ещё и для непрерывного дыхания, виртуозного приёма, позволяющего музыканту одновременно делать короткий вдох носом и выталкивать скопившийся во рту воздух через губы; при достаточной дисциплине длина пассажа, сыгранного легато, при использовании непрерывного («цепного») дыхания вообще не ограничена.

Позднее, и на публику, Диззи преуменьшал значение принятого тогда решения «отпустить» щёки (а в том, что это было сознательное решение, у меня нет никакого сомнения): «Всё начинается вообще из задницы, с ягодичных мышц, основание строится там, в них. Потом брюшные мышцы. Если не идти с самого низа, диафрагма никогда не будет правильно сокращаться и выбрасывать воздух. И, наконец, наверху поток воздуха управляется губами. Щёки — это мелочь, просто перевалочная станция» [7].

Второй элемент образа, выгнутый вверх раструб инструмента, появился значительно позже, но при ближайшем рассмотрении обладает весьма сходной историей. В этом случае, впрочем, нет никаких расхождений по поводу того, как именно случилось, что не только труба Гиллеспи приобрела столь узнаваемый изгиб, но и её хозяину пришлось в голову попробовать, как она звучит в таком виде. И то, и другое — результат практически невероятного совпадения. Во время перерыва в сборном концерте 6 января

1953 года в нью-йоркском клубе «Снуки», когда Диззи отошёл за кулисы для интервью, водевильная пара (оба участника которой изрядно приняли к этому моменту) принялась толкаться на сцене, и Джеймс Кросс по прозвищу Пенёк, падая, опёрся на трубу, стоявшую на вертикальной стойке. Стойка, прежде чем рухнуть, продержалась достаточно, чтобы изогнуть раструб — причём очень сильно, почти под прямым углом. «Если на дудку упасть, 999 раз из тысячи или клапан погнёшь, или кожух. Будет вмятина, клапана будут заедать. А тут — согнулась, и всё» [8].

Среди зрителей присутствовала и жена Гиллеспи, Лоррейн; более того (ещё одно совпадение), этот день был днём её рождения. Желая предотвратить скандал (а репутация Диззи была такой, что саксофонист Иллиной Джакет, увидев, во что превратился инструмент, немедленно испарился, приговаривая «Э, нет, когда этот чувак вернется и увидит свою дудку, меня и близко тут не будет»), она перехватила Диззи на входе, повторяя «Играй! Играй, как есть!». Чтобы не огорчать её, Гиллеспи действительно отыграл всю вторую половину «как есть»; на следующий день он, разумеется, отдал трубу в починку.

Случились одновременно две вещи. Во-первых, изменилась акустическая характеристика звука; кроме того, что в месте изгиба просвет значительно сузился (результат резкого движения; практически, скорее всего, труба звучала в тот вечер как немного подсурдиненная), сам факт его наличия приглушал до определённой степени стоячие волны основных частот, отдавая предпочтение более высоким обертонам. Однако даже не это было важно для самого музыканта; он слышал, что его собственная музыка достигает его ушей чуть раньше, чем обычно. Джон Колтрейн испытал то же откровение, перейдя на горизонтальный сопрано-саксофон с изогнутого тенора; Диззи из горизонтали пошёл ещё выше.

Через неделю Гиллеспи, вооружённый чертежом, сделанным женой-художницей (они сошлись на том, что угол следует всё же задать поменьше), уже убеждал представителей фирмы «Мартин» искалечить для него трубу на заказ, вдумчиво и аккуратно — то есть опять же повторить и закрепить первоначально вынужденную, но затем сознательно выбранную «неправильность». А ещё через четыре года девятнадцатилетний Ли Морган использует

в точности такой же инструмент для того, чтобы записать соло для заглавной пьесы на альбоме Джона Колтрейна «*Blue Trane*».

«Что моя дудка исключает, так это проблему, когда читаешь с листа и трубу приходится держать раструбом вниз. Этот инструмент невозможно опустить вниз так далеко, чтобы раструб оказался ниже пюпитра. Дальше: в небольших клубах обычно играешь прямо людям в лицо, а труба — очень сильный инструмент, если прямо в кого-нибудь дунешь как следует в верхнем регистре, можно ему и уши повредить. Ну, и на моей дудке как только берёшь ноту, раз! и слышишь её сам сразу же, вместо того чтобы дожидаться. Да, доля секунды, но эта доля значит очень много» [9].

Ранняя клоунада Гиллеспи, созданный им образ «клёвого чувака» — галстук, берет, очки в роговой оправе, борода, ужимки, — казалось, всё это так никогда и не закончилось; сколько бы лет ему ни было, как бы он ни одевался, как бы себя ни вёл, зрители всегда видели на сцене раздутые щёки за задранной вверх трубой. Диззи старался не относиться к себе слишком серьёзно, старался нарочито и напоказ; только иногда, в тех редких случаях, когда интервьюер хорошо понимал, о чём говорит, и умел обойти наведённый фасад точно поставленным вопросом, можно было, пусть не с первого раза, получить короткий, прямой и серьёзный ответ.

«*Бен*: Ну, мы поговорили про «карманы Гиллеспи», про гнутый раструб, про игру с наклонённой головой, все эти случайные вещи, и ты говоришь, что всё это — неправильно, что так не играют. И тем не менее всё это — часть твоего стиля. А мы начали с того, что стиль — очень важная штука. *Диззи*: Ну, ясно же, что правильный способ играть на трубе — это как классические парни, у которых хороший амбушюр. Фредди Хаббард, например — чудесный амбушюр. Джон Фаддис! Это вообще невероятный музыкант. *Бен*: Да, но даже учитывая неправильную технику... Вот многие говорят, что у Монка была неправильная техника, но она же была значительной частью его стиля, его личности, его звучания; ведь в твоём случае это тоже верно, это часть твоей музыки? *Диззи*: Да. Да, это правда» [10].

Юрий Мачкасов

1. Scotty Barnhart — «The World of Jazz Trumpet. A Comprehensive Story and Practical Philosophy».
2. Eric Nisenson — «Round About Midnight. A Portrait of Miles Davis».
3. Ben Sidran — «Talkin' Jazz. An Oral History».
4. Gene Lees — «You Can't Steal a Gift. Dizzy, Clark, Milt and Nat».
5. Barnhart.
6. Tony Gentry — «Dizzy Gillespie».
7. Donald L. Maggin — «Dizzy. The Life and Times of John Birks Gillespie».
8. «Dizzy: To Be or Not to Bop. Autobiography of Dizzy Gillespie with Al Fraser».
9. «To Be or Not to Bop».
10. Sidran.

БЕННИ ГОЛСОН: НЕ ШЕПЧИ

Анна Филиппева

25 января 2009 года исполнилось 80 лет Бенни Голсону — тенор-саксофонисту, аранжировщику и одному из флагманов джазовой композиции, которого по праву



можно считать одним из рекордсменов с точки зрения количества запущенных в обращение джазовых стандартов: им написаны «*Killer Joe*», «*I Remember Clifford*», «*Whisper Not*», «*Blues March*» и многие другие. Эти пьесы не выходят из моды, и масса музыкантов продолжает исполнять и включать их в свои записи.

Бенджамин Голсон родился в 1929 году в Филадельфии. Начал учиться играть на фортепиано в возрасте девяти лет, в четырнадцать лет заиграл ещё и на тенор-саксофоне, а с семнадцати лет увлёкся сочинительством.

Джон Колтрейн был другом Бенни Голсона ещё со школы. И Джону, и Бенни было около шестнадцати, когда семья Колтрейнов переехала в Филадельфию из Хай-Пойнта в Северной Каролине. Фамилия Колтрейн сильно забавляла одноклассников, его частенько дразнили Паровозом или Углевозом («*Coal Train*»). Но Джон никогда ни на кого не повышал голос, а на саксофоне, по словам Голсона, «играл в разы круче других парней».

«С деньгами тогда было не очень, зато всем хотелось играть», говорил Бенни об эпохе конца 40-х. У молодых авторов не было проблем с тем, чтобы устроить исполнение своих пьес: школьный оркестр брал всё. Бенни Голсон вспоминает такую историю: Колтрейн написал оркестровую пьесу, которую в оркестре сыграли не раз и не два, а довольно много раз. Каждый раз после концерта он собирал ноты, и вот однажды, выйдя из зала, он вдруг разорвал их и выкинул в мусорный ящик. Голсон воскликнул: «Зачем ты это сделал?!», на что Колтрейн спокойно ответил: «Это было что-то не то».

Свою первую профессиональную аранжировку Бенни Голсон написал для учебного оркестра, уже обучаясь в Университете им. Ховарда в Вашингтоне. Окончив курс, Голсон получил работу в ритм-н-блюзовом составе вокалиста и саксофониста по имени «Лось» Джексон. Там он познакомился с пианистом и композитором Тэддом Дамероном. Именно он впервые пригласил Бенни и подающего надежды трубача Клиффорда Брауна принять участие в записи. С этого момента между Бенни и Клиффордом завязалась крепкая дружба, которая продлилась до самого 1956 года, когда Клиффорд трагически погиб в автомобильной аварии. Именно тогда Бенни Голсон написал одну из самых исполняемых своих тем — «*I Remember Clifford*». Внезапная смерть друга глубоко ранила его, и он решил написать музыку, которая бы звучала именно так, как играл Клиффорд. Он показал пьесу трубачу Диззи Гиллеспи, к биг-бэнду которого присоединился в том же году, и спросил, что тот об этом думает. Гиллеспи очень похвалил музыку и поинтересовался, что это. Голсон сказал, что это посвящение памяти Клиффорда; Диззи изъявил горячее желание сыграть эту вещь, и с этого момента началось её триумфальное шествие по альбомам и репертуару джазовых музыкантов всех времён. Первым её записал трубач Ли Морган. Затем были Оскар Питерсон, Джордж Ширинг и многие другие. Существует и вокальная версия, стихи для которой написал Джон Хендрикс.

Однако «*I Remember Clifford*» была далеко не первой удостоенной звукозаписи темой Голсона. Первым сочинение Бенни включил в свой альбом саксофонист Джеймс Муди. Это был блюз «*Blue Walk*». Затем его примеру последовал Майлс Дэйвис, записавший написанную Голсоном

пьесу «*Stablemates*» на лейбле *Prestige*. Тогда Голсон ещё чувствовал себя новичком в композиции, и доверие прославленных коллег окрылило его. В то время, по словам Бенни, с деньгами у него было плохо, даже когда он работал у Диззи: их хватало на то, чтобы заплатить за жильё, но богатством и не пахло.

Оставив в начале 1957 года работу у Гиллеспи, Голсон влился в тесный коллектив *Jazz Messengers* барабанщика Арта Блэйки. Они не были лично знакомы, но Арт что-то слышал о Голсоне, а Голсону, в свою очередь, нравилось, как играл Блэйки. Поэтому вечно нуждавшийся в приработке Голсон не возражал, когда Арт предложил ему сыграть с ним вечер на подмене. Вслед за этим последовал ещё один вечер, затем речь зашла о том, чтобы доиграть вместе до конца недели, и так постепенно *Jazz Messengers* обрели нового саксофониста, а по совместительству и роуд-менеджера. Состав в то время играл довольно жёстко, и мягонький звук Голсона терялся в этом потоке. Поэтому ему пришлось изменить своё звучание и начать играть более мощно. Может быть, отсюда идёт название знаменитой баллады, написанной Голсоном.

Между Голсоном и Блэйки зародилась дружба. В общей сложности они проработали вместе около года, но это время позволило Голсону иначе взглянуть на многие вещи в музыке. В результате свет увидели срезку несколько пьес, вошедших в золотой репертуарный фонд каждого джазового музыканта — «*Blues March*», «*Are You Real?*» и «*Along Came Betty*».

В 1959 году совместно с трубачом и флюгельгорнистом Артом Фармером Бенни Голсон собирает новый состав под названием *Jazztet*, с которым записывает свой следующий хит «*Killer Joe*». По словам Голсона, эта тема, ставшая своеобразной визитной карточкой «Джазтета», воплощает образ некоего собирательного персонажа, всегда одетого с иголочки, всегда всех угощающего в баре и живущего на деньги, которыми его одаривают женщины.

Jazztet стал своеобразной кузницей молодых талантов. Один из «выпускников» ансамбля — пианист Маккой Тайнер, которого Арт Фармер пригласил в состав по совету Голсона. Молодого Тайнера вызвали в Нью-Йорк из Филадельфии. Недолго думая, он погрузил жену

и пожитки в свой «крайслер» и отправился в путь, но по дороге автомобиль приказал долго жить. Тайнер позвонил Голсону и запросил помощи, но у Голсона не было собственной машины и он был вынужден обратиться за помощью к Джону Колтрейну, который в итоге и доставил в Нью-Йорк 22-летнего пианиста, а тот через несколько месяцев, покинув «Джазтет», стал играть в квартете Колтрейна.

Вообще говоря, нью-йоркское джазовое сообщество тех лет постоянно пополнялось выходцами из Филадельфии — кроме Колтрейна, Тайнера и Голсона, это ещё и братья Хит, и Ли Морган, и множество других. По словам Голсона, особых причин такой урожайности Филадельфии не было — возможно, сыграло роль то, что денег местные музыканты зарабатывали очень мало, но зато очень много играли в своё удовольствие на джем-сешнах, оттачивая мастерство.

Работа с *Jazztet* продолжалась до 1962 года, после чего Бенни Голсон на долгие годы оставил исполнительскую карьеру. Двенадцать лет подряд он работал только как композитор и аранжировщик, сочиняя, к примеру, музыку для телесериалов (в том числе для демонстрировавшегося в России уже в наше время «М*А*S*H»). Только в середине 70-х Бенни вновь начал играть, причём стиль его игры существенно изменился. По его словам, он не менял стиль умышленно и не знал, как зазвучит, если он вновь возьмётся за инструмент. Первая запись после перерыва звучала примерно так же, как и до, но потом с каждой новой записью разница стала проявляться всё сильнее — саксофонист зазвучал существенно жёстче; специалисты даже сравнивали его новый звук со звучанием авангардиста Арчи Шеппа, хотя стилистически музыка Голсона не изменилась, продолжая оставаться в рамках харбоповой идиомы (если не считать неудачную поп-джазовую запись на сопрано-саксофоне для *Columbia* в 1977 году).

В 1980-х Голсон и Арт Фармер вместе с тромбонистом Кёртисом Фуллером на время воссоздали свой *Jazztet*, вновь вернувшись к прославившей их формуле мягкого, не слишком напористого, но энергичного и упругого исполнения тщательно выписанных аранжировок хорошо структурированных и мелодически запоминающихся пьес.

У Голсона бывали подъёмы и спады, но он много гастролировал (российские ценители джаза наверняка помнят его гастроли по нашей стране в 1996 году с трубачом Валерием Пономарёвым) и не оставляет сольной работы в грамзаписи. 80-летие саксофониста ознаменовалось выходом на *Concord* альбома «*New Time, New 'Tet*», в котором Голсон снова возвращается к звуковой формуле легендарного «Джазтета», на этот раз с музыкантами более молодых поколений — трубачом Эдди Хендерсоном и тромбонистом Стивом Дэйвисом; в составе «Нового 'Тета» присутствуют также контрабасист-ветеран Бастер Уильямс, пианист Майк ЛеДонн и барабанщик Карл Аллен.

Знаком Бенни Голсон и широкой внеджазовой публике: именно на его концерт в Нью-Йорке стремился Виктор Наворски — персонаж актёра Тома Хэнкса в известном фильме Стивена Спилберга «Терминал» (2004). В финальной части фильма Бенни играет сам себя.

НОРМАН ГРЭНЦ, НИСПРОВЕРГАТЕЛЬ БАРЬЕРОВ

Константин Волков

Один из самых значительных деятелей джазовой истории, продюсер и импресарио Норман Грэнц умер в Женеве (Швейцария) 22 ноября 2001 г. Об этом двумя днями позже заявила Вирджиния Уикс, его пресс-атташе в США. Причиной его смерти стал рак. Грэнцу было 83 года.

Наряду с продюсером Джорджем Авакяном и радиожурналистом Уиллисом Коновером, Грэнца называют наиболее влиятельным не-музыкантом в истории джаза.

Норман Грэнц родился 6 августа 1918 года в Южной Калифорнии, близ Лос-Анджелеса, в семье еврейских иммигрантов с Украины. Его первой работой, связанной с джазом, была организация джем-сешнов по понедельникам в лос-анджелесском клубе 331 (по другим сведениям — в клубе *Trouville* по воскресеньям), куда Грэнц приглашал знаменитостей из заезжих нью-йоркских биг-бэндов поиграть с местными музыкантами. Кстати, уже здесь проявилась его будущая антирасистская позиция: он требовал от хозяев клубов, чтобы в дни организуемых им джемов в клубы допускалась не только белая публика, как это бывало обычно.

Затем была служба в подразделении, обеспечивавшем проведение развлекательных программ для американской авиации на фронтах Второй мировой. В 1944-м он вернулся в Калифорнию и поступил работать монтажёром на киностудию «Метро-Голдвин-Майер», где работал (причём как продюсер!) над номинированным впоследствии на «Оскара» за 1944 год короткометражным фильмом «*Jammin' The Blues*» (режиссёр Джон Мили), главным действующим лицом которого был саксофонист Лестер

Янг. Однако Нормана не оставляло желание организовать джазовые концерты, и он начал с того, что для проведения первого из этих концертов в июле 1944 года пригласил музыкантов и арендовал лос-анджелесскую Филармоническую аудиторию (*Philharmonic Auditorium*) на взятые займы триста долларов. Были заказаны дешёвые афиши, на которых должно было стоять «*Jazz at the Philharmonic Auditorium*», но типография последнее слово на афишах не уместила, и концертная серия, начало которой положил тот вечер, вошла в историю как «*Jazz at the Philharmonic*». Десять лет спустя годовой бюджет одноимённой концертной компании, возглавляемой Грэнцем, составлял уже четыре миллиона долларов. Кстати, собственно в Филармоническую аудиторию, служившей базой Лос-Анджелесскому филармоническому оркестру, с тех самых пор джазовых музыкантов играть больше не допускали.

В орбиту «*Jazz at the Philharmonic*» были втянуты практически все ведущие музыканты эпохи, начиная от Чарли Паркера и заканчивая Эллой Фитцджералд. Именно Грэнцу удалось вывести джаз из ресторанов и танцзалов в действительно «филармонические» залы, то есть на широкую концертную сцену: концерты «*Jazz at the Philharmonic*» уже в 1946 году перешагнули калифорнийские рамки, превратившись в передвижной тур, не однажды объехавший всю Америку (в 1946–1949 годах — дважды в год!). Более того, многочисленные концертные записи, выпущавшиеся под маркой *J.A.T.P.*, стали первой в истории джаза серией концертных пластинок (до того записи выходили в основном студийные, так как технологии удовлетворительной записи звука на концертах ещё не было). Правда, историки джаза ожесточённо спорят о творческой значимости значительной части этих записей, ведь Грэнц был яростным приверженцем спонтанного, «джемового» музицирования и даже в студийной работе (не говоря уж о концертах) делал упор на неподготовленную, спонтанную импровизацию, фактически джем-сешн (в котором, как известно, очень интересно участвовать, довольно интересно при нём присутствовать, но довольно трудно долго слушать его запись).

Кроме того, Грэнц был первым и наиболее последовательным для того времени борцом с расовой сегрегацией

в искусстве. Он не только платил одинаковые гонорары своим чёрным и белым музыкантам (что само по себе было неслыханно), он требовал, чтобы по всему маршруту тура не было ни малейших проявлений дискриминации — не то что в концертных залах (во многих штатах США в те годы совместное музицирование чёрных и белых музыкантов считалось невероятным нарушением общественных приличий), но и в поездах, отелях (где чёрных зачастую отказывались селить в одном здании с белыми) и ресторанах. Грэнц не боялся отменять концерты в тех городах, где эти его требования отказывались выполнять (в 1947 году он сказал в интервью журналу *DownBeat*, что за год потерял около ста тысяч долларов — для тех времён колоссальная сумма — на этих отменах). Самым знаменитым его поступком такого рода была отмена концерта в Нью-Орлеане, на который уже были проданы все билеты, но организаторы отказались десегрегировать аудиторию (то есть чёрные и белые посетители должны были находиться в разных частях зала, разделённого перегородкой).

Историк джаза Тэд Гершорн (Институт джазовых исследований университета им. Ратгерса, Ньюарк, Нью-Джерси), который работал над биографией Нормана Грэнца, так определяет роль выдающегося промоутера в истории джазового искусства: «У него было три цели — углублять расовую интеграцию в искусстве, пропагандировать хороший джаз и доказать, что хорошим джазом можно зарабатывать хорошие деньги; и он преуспел в достижении всех трёх целей».

Он действительно преуспел в делании «хороших денег»: Грэнц был первым в джазовом мире человеком, чьё состояние официально превысило миллион долларов.

Кроме концертно-гастрольной деятельности, Грэнц занимался грамзаписью, в разное время возглавляя пять лейблов — *Clef*, *Norgran*, *Down Home*, *Verve* и *Pablo*. Два последних сыграли в истории джаза исключительно большую роль. Под этими лейблами выходили записи таких гигантов, как Каунт Бэйси, Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Элла Фицджералд, Диззи Гиллеспи, Билли Холидей, Чарли Паркер, Оскар Питерсон, Лестер Янг, Бад Пауэлл, Иллиной Джакет, Лайонел Хэмптон, Бен Уэбстер... Список этих музыкантов очень велик; многие из них даже не участвовали собственно в турах *J.A.T.P.*

Часть проектов Грэнца в грамзаписи тоже не была непосредственно связана с *J.A.T.P.*: так, в 1949 году он спродюсировал для лейбла *Mercury* монументальный сборник «*The Jazz Scene*», на котором (в разных комбинациях) были записаны Дюк Эллингтон, Нил Хэфти, Коулман Хокинс, Чарли Паркер, Бадди Рич, Бад Пауэлл и др. Сборник был издан в виде коробки из шести 12-дюймовых дисков на 78 об/мин. ограниченным тиражом (всего 5000 экз.); впоследствии он был переиздан на LP, но и в этом формате его практически невозможно найти — этот альбом остаётся одной из самых больших редкостей в джазовом коллекционировании, а слухи о входящих в него уникальных записях будоражат воображение меломанов по всему миру — как, например, насчёт Лестера Янга, Бадди Рича и некоего Ай Гай (псевдоним Ната «Кинг» Коула, который был на контракте с *Capitol* и не мог появляться в записях других лейблов), троём исполняющих «*I Want To Be Happy*»?

Формула *J.A.T.P.* была проста: как уже было сказано, Грэнц с молодости верил, что джем-сешн — высшая форма джазового музицирования. Большинство его концертов и были обычными джемами, только проводившимися не в прокуренных клубах за полночь, а перед респектабельной аудиторией в больших концертных залах. Грэнц поощрял неподготовленные, спонтанные программы, когда никто не знает, какую тему предложит для музицирования солист в следующую минуту и когда между солистами то и дело вспыхивают длинные инструментальные поединки, вынося джемовую культуру, на протяжении десятилетий остававшуюся в основном клубной, на широкую публику. Критики упрекали его в том, что он проповедует халтуру. Отчасти так оно и было: к участию в концертах Грэнца музыкантам можно было не особенно готовиться (они, как правило, и не готовились), а выехать на импровизаторском даре.

Концертная и звукозаписывающая деятельность Нормана Грэнца продолжалась в течение всех 50-х гг., когда он свёл все свои предшествовавшие лейблы в единый каталог под лейблом *Verve* (с 1956 года). Несколько лет он был персональным менеджером Эллы Фитцджералд, которая благодаря ему зарабатывала неслыханную для джазового музыканта тех лет сумму — пять тысяч долларов в неделю. Кроме того, он обладал особенным пристрастием

к творчеству пианиста Арта Тейтума и спродюсировал ни много ни мало двадцать семь его альбомов.

Собственно американские туры *J.A.T.P.* к этому времени уже закончились: приход эры рок-н-ролла сделал эти мероприятия менее прибыльными, и начиная с 1957 года. Грэнц проводил концерты *Jazz at the Philharmonic* в основном в Европе (с меньшей интенсивностью, но довольно долго — до конца 60-х).

Verve была его самым успешным детищем, особенно — альбомы Эллы Фитцджералд. Под этим лейблом и при продюсестве Грэнца она записала величественную серию так называемых *Songbooks* — «Книг песен», серий альбомов, посвященных музыке тех или иных классических авторов так называемой *Americana*, американской популярной песни первой половины XX века — Джорджа Гершвина, Ричарда Роджерса, Кола Портера, Ирвинга Берлина, Хэролда Арлена, Джерома Керна, Джонни Мерсера, Дюка Эллингтона.

В декабре 1960 года Грэнц продал *Verve* концерну *MGM* (в настоящее время её каталог принадлежит *Verve Music Group*, входящей в состав концерна *Polygram/Universal*) и переехал жить в Женеву (Швейцария). На протяжении нескольких лет он только занимался персональным менеджментом Эллы Фитцджералд и Оскара Питерсона, а также организацией нечастых концертных туров других музыкантов, проходивших чаще всего под старой маркой *J.A.T.P.* Основное занятие Грэнца тех лет — коллекционирование живописи, особенно произведений Пабло Пикассо, с которым его связывала личная дружба. С 1973 года он продолжил работать в грамзаписи, основав названный в честь Пикассо свой пятый и последний лейбл — *Pablo*, активно работавший и в 1970-е, и в 1980-е годы и выпустивший около трёхсот наименований альбомов Каунта Бэйси, Оскара Питерсона, Эллы Фитцджералд, Джо Пасса, Милта Джексона, Арта Тейтума, Диззи Гиллеспи, Зута Симса, Сары Вozn и многих других. В значительной части этих альбомов Грэнц продолжал эксплуатировать свою джемовую концепцию, предлагая музыкантам записывать материал спонтанно, как джем-сешн, без репетиций.

Только в 1987 году Грэнц удалился от дел и продал *Pablo* компании *Fantasy Records* (где колоссальный массив сделанных им записей начал немедленно переиздаваться на CD).

Кроме давней номинации на «Оскара», он почти не имел официальных наград и широкого общественного признания, в котором, собственно, не нуждался: ему, по его собственным словам, нравилось, «когда люди думают — а кто такой этот старичок за спиной у Эллы?». В 1994 году Национальная академия искусства и науки звукозаписи (*NARAS*) предложила ему «Грэмми» в категории «За заслуги в течение жизни», но он отказался, с присущей ему иронией сказав: «что-то вы поздновато, ребята». Для отказа была ещё одна веская причина: всю жизнь он утверждал, что в записи главное — не звук, а музыка, и большинство его пластинок были записаны довольно топорно, а концертные записи по качеству в массе своей и просто ужасны. Главное в них — действительно музыка.

ДЖОННИ ГРИФФИН: МАЛЕНЬКИЙ ГИГАНТ

Ким Волошин

25 июля 2008 года недалеко от Пуатье (Франция) в возрасте 80 лет скончался саксофонист Джонни Гриффин. Последние 18 лет своей жизни американский джазмен прожил близ Пуатье в деревне Мопревуар. Оттуда он ездил по всей Франции и за её пределы выступать с собственным ансамблем, в который в последние годы входили американская органистка Рода Скотт и два француза — трубач Оливье Темим и барабанщица Жюли Сори. Последнее его выступление состоялось в понедельник, 21 июля, в городке Иер. На вечер пятницы, 25-го, был назначен ещё один концерт...

Джонни Гриффин родился в Чикаго 28 апреля 1928 года в музыкальной семье: мать пела в церковном хоре, отец играл на корнете. Джонни, правда, никогда не слышал, как отец играет, но зато в детстве нашёл мундштук от отцовского инструмента и с удовольствием в него гудел. В шестилетнем возрасте он начал учиться игре на фортепиано, потом последовали несколько лет занятий гавайской гитарой. В 13 лет в чикагской школе *DuSable High* руководитель школьного оркестра вручил Джонни кларнет.



Руководителя звали Уолтер Дайетт, и он сыграл решающую роль в жизни множества будущих джазовых звёзд, которые учились в этой школе (туда ходили Нат Коул, впоследствии прозванный «Кинг», Джин Аммонс, Бенни Грин, Клиффорд Джордан, Джон Гилмор и другие будущие чикагские джазмены). После кларнета Дайетт научил Джонни играть на гобое, затем на английском рожке — и только потом, когда юноша уже играл на гобое Равеля, в его жизни появился альт-саксофон: в школе на вечеринке для учащихся играл джазовый оркестр трубача Кинга Колакса, и Джонни был совершенно очарован их солистом — саксофонистом Джином Аммонсом. С этого момента юный Гриффин раз и навсегда ограничил свой арсенал саксофоном.

На джазовой и блюзовой сцене (в Чикаго в те годы не было непроходимого барьера между этими видами музыки) Джонни дебютировал в 1943-м, играя на альт-саксофоне в ансамбле блюзового гитариста Ти-Боуна Уокера. Но в это время Гриффин ещё учился в школе. «Я закончил школу в четверг, — вспоминал он позднее, — а в воскресенье уже работал у Лайонела Хэмптона». Это случилось в 1945 году; в составе биг-бэнда Лайонела Хэмптона саксофонист проработал два года. «Первый концерт был в Толедо, штат Огайо, — вспоминал музыкант. — Я приезжаю, иду на сцену, и тут Глэдис [*супруга Хэмптона, выполнявшая в его оркестре роль менеджера.* — *Ред.*] мне говорит: малыш, а где твой тенор? Я говорю: какой ещё тенор? Я альтист! А она мне: но мы взяли тебя в оркестр тенористом! Пришлось мне вернуться в Чикаго, купить старенький тенор *Soprano* и тогда уже вернуться в оркестр». В 1947-м он перешёл в оркестр трубача Джо Морриса, где работал до самого призыва в армию.

«Саксофон спас мне жизнь», говорил Гриффин позднее. Вместе с Джонни призывались семеро молодых афроамериканцев, и все они погибли в Корее: Гриффин уцелел только потому, что удачно сыграл на саксофоне на вечеринке для офицерского состава и был вместо театра военных действий на Корейском полуострове отправлен служить в военный оркестр на Гавайи.

После армии Гриффин играл в самых разных составах, включая *Jazz Messengers* Арта Блэйки и квартет Телониуса Монка. Однако, вероятно, самая известная его

запись — совместный альбом с двумя другими тенористами, Джоном Колтрейном и Хэнком Мобли «*A Blowin' Session*», выпущенный лейблом *Blue Note* в 1957 году. Гриффин имел в американском джазе репутацию самого быстрого тенориста, потрясающего «технаря», способного на неистощимый поток фантастических трюков на саксофоне.

Последним американским проектом Гриффина был совместный ансамбль с другим саксофонистом, Эдди «Локджо» Дэйвисом. В 1962 году, после двух лет работы с этим коллективом, Гриффин переехал во Францию. «Меня так хорошо принимали в Европе», объяснял он впоследствии этот шаг, «а когда я возвращался в Нью-Йорк, начинались бесконечные проблемы: налоги, семья, правительство, расизм...». С 1970-го он жил в Нидерландах, поскольку был женат на голландке, но затем вернулся во Францию, где базировался всю оставшуюся жизнь. «Погода», объяснял он. «Из Голландии меня выгнала погода. Франция — рай. Я ем овощи со своего огорода, фрукты из своего сада, и люди здесь очень милые, хотя до ближайшей железнодорожной станции час езды».

До 1978 года Гриффин ни разу не выступал в США, а после триумфального «камбэка» в год своего 50-летия приезжал на родину примерно на две недели в году, обязательно давая концерт в Чикаго в день своего рождения. Он не был доволен положением дел в американском джазе и заявлял, что правительство убивает культуру, сокращая преподавание музыки в школах; в частности, Джонни был глубоко разочарован, когда посетил свою школу *DuSable High*, где Уолтер Дайетт когда-то вырастил целое поколение музыкантов, и узнал, что в этой школе больше не преподают музыку...

Джонни Гриффин дважды выступал в России — в начале 2000-х и в 2007 году. К сожалению, нам не довелось услышать Гриффина в его лучшей форме, проблемы со здоровьем серьёзно сказались на его игре...

БЕННИ ГУДМАН: СТОЛЕТИЕ ЛЕГЕНДЫ

Борис Ривчун

Среди тех джазовых музыкантов, чьи имена золотыми буквами вписаны в книгу всемирной истории джазовой музыки, в первых строках обязательно найдётся Бенни Гуд-



ман, великолепный кларнетист, бэндлидер и композитор, за которым навсегда закрепилось звание «короля свинга». Эпоха свинга (1930-е годы) и имя Бенни Гудмана связаны неразрывно: звук кларнета Гудмана всегда ассоциируется с манерой звучания «свинговой» музыки, будь то небольшой ансамбль — трио, квартет — или большой джаз-оркестр, на фоне которого всегда выделялся и блистал сам Гудман, великий джазовый виртуоз.

Его композиторский талант проявился в знаменитых, ставших хрестоматийными джазовыми стандартами пьесах «*Stompin' At the Savoy*», «*Air Mail Special*» и др. Исполнительский стиль Гудмана характерен сочетанием блестящей техники, тёплого неповторимого звука и тонкой фразировки. Благодаря именно этим особенностям искусство Бенни Гудмана выдержало нелёгкое испытание временем и тяжёлую конкуренцию.

Джазовое исполнительство — не единственная область музыкального искусства, где ярко проявился его талант: он сыграл и записал также ряд произведений классической камерной и сольной музыки. Изданы его методические пособия для кларнета: этюды, упражнения. В отдельных изданиях воспроизведены его знаменитые соло...

30 мая далёкого 1909 года в Чикаго в семье эмигрантов из Российской империи Давида и Доры Гудман родился мальчик. В многочисленной семье бедного портного родом из Варшавы маленький Бенни был девятым из двенадцати детей. Несмотря на финансовые затруднения, детей учили музыке. Когда Бенни исполнилось десять лет, он и два его старших брата Гарри и Фредди стали посещать уроки музыки. Гарри дали тубу (впоследствии он играл в оркестре младшего брата на контрабасе), Фредди досталась труба, а инструментом Бенни стал кларнет. На следующий год он уже играл в юношеском оркестре чикагского «сэттльмента» (самоуправляемого жилищного комплекса) Hull House, продолжая учиться у руководителя оркестра Джеймса Силвестра, а также у кларнетиста Чикагского симфонического оркестра Франца Шёппа (у которого учился и другой будущий джазовый мастер — Бастер Бэйли).

Во время гастролей Бенни Гудмана в СССР летом 1962 года возникла легенда, ни подтвердить, ни опровергнуть которую документально до сих пор не удаётся: якобы Бенни при выключенных микрофонах и «не под запись» сказал киевским журналистам, что на самом деле родился ещё до эмиграции родителей, причём не где-нибудь, а в украинском городе Белая Церковь; якобы родители уже в Америке записали его родившимся в США, что в те годы давало различные юридические преимущества перед «просто иммигрантами»... Что и говорить, легенда эта льстит сознанию поклонников Гудмана на постсоветском пространстве!

Дебют Бенни на сцене состоялся в 1921 году, в *Central Park Theater* в Чикаго: его имитация стиля знаменитого кларнетиста Тэда Льюиса привела публику в восторг. В начале своей исполнительской карьеры Гудман много времени уделял изучению различных стилей знаменитых в то время кларнетистов — Льюиса, Леона Рапполо; позже он увлекался нью-орлеанским стилем и, слушая ансамбль корнетиста Кинга Оливера и другие коллективы с Юга,

испытал на себе влияние их кларнетистов — Джонни Доддса, Джимми Нуна, Бастера Бэйли, Альберта Николаса и Барни Бигарда. Он много экспериментировал, вырабатывая собственный стиль и манеру исполнения. По протекции одного из коллег Бенни приглашают в оркестр, которым руководит знаменитый Бен Поллак. Кстати, именно с этим оркестром Гудман делает свою первую запись, «*He's The Last World*» (17 декабря 1926).

В конце 20-х — начале 30-х Бенни Гудман много и успешно работал на радио и в студиях звукозаписи, сотрудничая с Тэдом Льюисом, Редом Николсом, Полом Уайтменом, Томми и Джимми Дорси. Тогда, в начале 30-х, Гудман записывался с великой блюзовой певицей Бесси Смит, а позже и с Билли Холидэй. Примерно в те же годы он с успехом выступает на Бродвее в эстрадных ревю «*Strike Up the Band*» и «*Girl Crazy*» Джорджа Гершвина. Важную роль в творческой судьбе Бенни Гудмана сыграл Джон Хаммонд, известный продюсер и музыкальный критик, человек, который впервые подсказал Гудману мысль создать собственный оркестр.

В начале 1934 года появляется первый собранный Бенни Гудманом оркестр из двенадцати человек, который был принят на работу радиокомпанией *NBC* для выступлений в радиопрограмме «*Let's Dance*». Эта программа выходила в эфир на всю территорию Соединённых Штатов каждую субботу в 22:30 по времени Нью-Йорка и продолжалась три часа, в течение которых играли три оркестра. Начиная «сладкий» оркестр Кела Мюррея, затем оркестр Шавье Кугата играл латиноамериканские ритмы; третьим, в половине первого ночи, шёл оркестр Гудмана, которому теперь было нужно много музыки — час совершенно новой музыки каждую неделю. Джон Хаммонд посоветовал Гудману приобрести готовые аранжировки одного из самых «горячих» афроамериканских оркестров раннего свинга — биг-бэнда Флетчера Хендерсона. Ленивый и слабохарактерный Хендерсон был талантливейшим композитором и аранжировщиком, но совершенно не умел управлять музыкантами и вести бизнес своего оркестра, поэтому бэнд его, просуществовавший более 10 лет, к этому моменту практически развалился. Флетчер был принят в оркестр в качестве штатного оркестровщика, и благодаря его великолепным

аранжировкам (за первый сезон он сделал их около 70) биг-бэнд Гудмана приобретает неповторимый стиль, где на первом плане — солирующий кларнет в диалогах с различными оркестровыми группами: то с медной группой, то с саксофонами, а иногда и в дуэте с ударными, как это было в знаменитой пьесе «*Sing, Sing, Sing*». Все эти составляющие, плюс немалое мастерство солистов, и сделали оркестр Гудмана эталонным образцом классического свинга. По составу инструментов бэнд Бенни Гудмана мало чем отличался от других: 4-5 саксофонов, 3-4 трубы, столько же тромбонов и ритм-группа. Но уникальное звучание оркестра, тембровые краски, сочетания инструментов делали этот оркестр узнаваемым и обладающим большой притягательной силой.

Дата начала массовой популярности оркестра Бенни Гудмана хорошо известна: 21 августа 1935 года. К этому моменту радиопрограмма «*Let's Dance*» уже прекратилась, и биг-бэнд отправился в турне по всем Соединённым Штатам. Турне практически провалилось: подготовленные для гастролей стандартные аранжировки «сладкого» джаза не вызывали ровно никакого интереса у аудитории. 21 августа началась финальная часть тура — трёхнедельная серия выступлений в танцзале *Palomar* в Лос-Анджелесе. В первом отделении оркестр играл всё те же стандартные оркестровки; публика еле реагировала. Легенда гласит, что барабанщик оркестра, легендарный Джин Крупа, сказал лидеру: «Бенни, уж если мы помираем, то давай помирать со своей музыкой!»

И во втором сете оркестр заиграл свинговые аранжировки Флетчера Хендерсона. Результат был совершенно невероятным. Зал огласили крики восторга: публика не только танцевала — толпа собралась у самой сцены, сопровождая горячие свинговые соло трубача Банни Беригана в пьесах «*Sometimes I'm Happy*» и «*King Porter Stomp*» настоящей овацией.

Ларчик открывался просто. В Нью-Йорке оркестр Гудмана начинал играть по радио в половине первого ночи. В это же время слышали его и по всему Восточному побережью. Точнее, не слышали: в маленьких американских городках, кроме единичных фанатов новой музыки, никто до этого времени не досиживал — все отправлялись спать. Не сильно отличалась картина и на Среднем

Западе, где радиосет Гудмана начинался за полчаса до полуночи. Зато в Калифорнии этот оркестр было слышно точно в прайм-тайм — в половине десятого вечера; мало того, после прямой трансляции в субботу популярнейший радиоведущий Лос-Анджелеса Эл Джервис в течение следующей недели не раз ставил в своём шоу на радиостанции *KFBW* пластинки со свинговыми номерами Гудмана. Так началась огромная популярность оркестра, которую, впервые в истории мировой музыки, подготовило и обеспечило радиовещание.

В ноябре успех был закреплён: Гудман принял предложение работать с оркестром в танцзале чикагского отеля *Congress*, и там публика, подготовленная сенсационными репортажами из Калифорнии, принимала оркестр настолько горячо, что контракт на выступления в «Конгресс-отеле» продлевался несколько раз — до весны 1936 года. В течение шести месяцев этой работы выступления оркестра, на этот раз в самое подходящее время, передавались на всю страну. Американский писатель и музыковед Дональд Кларк позднее писал: «Оглядываясь назад, мы понимаем, что эра свинга давно уже была готова начаться, но детонатором для неё послужили Гудман и его оркестр».

Кроме концертной деятельности и студийных записей с оркестром, Бенни Гудман не переставал экспериментировать с небольшими ансамблями. Познакомившись с пианистом Тедди Уилсоном, Гудман пригласил его записать пластинку в трио с барабанщиком Джином Крупой; так возникло трио Бенни Гудмана, ставшее классическим образцом камерного джазового исполнительства. Чуть позже Гудман добавил к трио ещё одного музыканта — исполнителя на довольно редко встречающимся инструменте, вибратоне: это был Лайонел Хэмптон. Таким образом, *Benny Goodman Trio* превратилось в квартет (позже, в 1939 г., появился и секстет: к квартету добавился контрабасист Арти Бернштейн и великолепный молодой гитарист Чарли Крисчен).

16 января 1938 года стало ещё одной важной вехой в истории оркестра Бенни Гудмана, да и во всей джазовой истории: в этот день впервые в американской истории в нью-йоркской цитадели классического музыкального

искусства, в Карнеги-Холле, состоялся свинговый концерт. И это был концерт Бенни Гудмана. Это выступление организовал самый влиятельный музыкальный импресарио Америки Сол Юрок. Программа была довольно сложной: её обрамляли известные инструментальные пьесы в исполнении биг-бэнда, но внутри этого обрамления Гудман стремился продемонстрировать до отказа заполненному залу едва ли не всю историю джаза, от диксиленда до самых новейших свинговых открытий. Место в программе нашлось и камерной игре малых составов — трио и квартета Гудмана, в составе которых на сцену, опять-таки впервые в истории, выходили вместе белые (Гудман и Крупа) и афроамериканские (Тедди Уилсон и Лайонел Хэмптон) музыканты. А на материале пьесы «*Honeysuckle Rose*» Гудман продемонстрировал высшему обществу Нью-Йорка, что такое джем-сешн: на сцене к нему, трубачу Гарри Джеймсу, тромбонисту Вернону Брауну и барабанщику Джину Крूपе присоединились гости — афроамериканские музыканты из оркестров Дюка Эллингтона и Каунта Бэйси: трубач Бак Клэйтон, альт-саксофонист Джонни Ходжес, тенорист Лестер Янг, баритонист Гарри Карни, контрабасист Уолтер Пейдж, гитарист Фредди Грин и сам Каунт Бэйси за фортепиано. В пьесе «*Blue Reverie*» солировали также три эллингтоновских «зубра» — Карни, Ходжес и трубач Кути Уильямс. Был представлен и вокал; певица Марта Тилтон так понравилась публике, что после исполнения «*Loch Lomond*» её настойчиво требовали на бис. Публика так шумела, что Гудман сделал единственное за весь концерт объявление со сцены, сказав, что «биса» у них не заготовлено, но Марта ещё появится на сцене, чтобы исполнить другой номер.

Кульминацией концерта стало исполнение темы Луи Примы «*Sing, Sing, Sing*», на долгие годы затем превратившейся в обязательный элемент концертных программ Гудмана. Необычна структура пьесы: аранжировка Джимми Мэнди включает обширный оркестровый эпизод, повторяющий хит оркестра Флетчера Хендерсона «*Christopher Columbus*», но наиболее интересными оказываются блестящие соло тенориста Бэйба Рассина, трубача Гарри Джеймса и самого Гудмана, разворачивавшиеся поверх будоражащего бита барабанов Джина Круппы.

Следует обратить внимание на ещё один чрезвычайно интересный и важный этап в творчестве Бенни Гудмана. Благодаря своей фундаментальной подготовке и образованию Гудман стал одним из первых джазовых музыкантов, получивших признание и в качестве исполнителя произведений классического репертуара. Этому способствовали занятия с Францем Шеппом, а позже уроки и общение с известным английским кларнетистом Реджиналдом Келлом. Впоследствии Гудман часто исполнял и записывал классические произведения, написанные для кларнета различными композиторами разных эпох (или созданные специально для Гудмана). Бенни, например, записал на пластинку знаменитый кларнетный концерт Моцарта в сопровождении Бостонского симфонического оркестра с дирижёром Шарлем Мюншем. Известна его запись и другого произведения Моцарта — Квинтет для струнных и кларнета: его Гудман записал с Будапештским струнным квартетом.

В 1939 году по просьбе Бенни Гудмана композитор Бела Барток создаёт своё знаменитое трио «Контрасты» — премьера состоялась в январе того же года. Интересен состав исполнителей этого сочинения: Бенни Гудман — кларнет, сам Бела Барток — фортепиано и Йозеф Сигети — скрипка.

Помимо классических сочинений для кларнета (кроме упомянутых произведений Моцарта, это и две сонаты Брамса, два концерта Карла-Марии фон Вебера и его же «Большой концертный дуэт»), в репертуаре Гудмана были и произведения композиторов, написанных специально для его исполнения. Аарон Копланд сочинил для него «Концерт для кларнета, струнных и арфы», Дариус Мийо и Пауль Хиндемит создали сочинения для солирующего кларнета и также посвятили их Бенни Гудману (тот, впрочем, так и не исполнил концерт для кларнета Мийо, но зато играл его «Скарамуша» в переложении для кларнета с оркестром). Существует запись чрезвычайно сложного сочинения Карла Нильсена, его «Концерта для кларнета и оркестра», сделанная Гудманом. Мортон Гулд и Леонард Бернстайн, вдохновлённые искусством Бенни Гудмана, посвятили ему свои сочинения для кларнета. «Рапсодия» Клода Дебюсси, «Соната» Франсиса Пуленка — эти шедевры гениальных французских композиторов Гудман также не обошёл вниманием, записав их на пластинку.

Огромная работоспособность и серьёзное отношение — качества, которыми обладал Гудман и благодаря которым он сумел завоевать популярность, не меркнувшую и сегодня.

Проблемы со здоровьем и болезни порой создавали трудности и мешали Гудману осуществлять свои планы и замыслы. Заболев в 1940-м, он вынужден был распустить свой оркестр. Но уже осенью того же года был набран новый состав, который включал Джонни Гварнери, Чарли Крисчена, Кути Уильямса, Сиды Кэтлетта и др. Благодаря двум замечательным аранжировщикам, Флетчеру Хендерсону и Эдди Саутеру, оркестр Гудмана зазвучал по-новому, сохраняя при этом традиционный баланс между солирующим кларнетом и оркестром — то, что всегда отличало Бенни Гудмана и его оркестр.

1942 год знаменовался важным событием в личной жизни музыканта: 33-летний Бенни Гудман женился на сестре продюсера Джона Хаммонда — Элис. У них родились две дочери, Рэйчел и Бенджи. Кстати, с Рэйчел, впоследствии ставшей профессиональной пианисткой, Гудман часто музицировал.

Не остался Бенни Гудман в стороне и тогда, когда в традиционный джаз стали проникать новые веяния: в его игре в 40-е всё чаще слышатся интонации нового джазового стиля — бибопа. В его новый оркестр, созданный им в 1947 году, стали приходить одарённые музыканты нового поколения и с новыми идеями, иначе интерпретирующие джазовую музыку, с новыми взглядами — например, саксофонист Зут Симс. Гудман восхищался их исполнительской манерой, но в целом его отношение к стилю бибоп, поначалу благожелательное, оставалось довольно критичным. Традиционным и неизменным оставался и его исполнительский почерк: до последних дней Бенни Гудман оставался верен свингу, хотя некоторые записи 40-х и демонстрируют, что он отлично справлялся и с боповым стилем.

Одним из важнейших «бестселлеров» Гудмана стала запись его знаменитого концерта в Карнеги-Холле: сейчас этот двойной альбом считается классикой джаза, а ведь запись была сделана случайно, на единственный микрофон, висевший над сценой, для частного использования.

Владелец записи подарил вторую её копию Гудману, и она пролежала в его шкафу 12 лет, прежде чем в 1950 году он не решился её издать.

Увы, были в его карьере и просчёты, и ошибки. Назначенное концертное турне с Луи Армстронгом не состоялось: Гудман и Армстронг, две звезды первой величины, не сошлись во мнениях, обменялись при первой же встрече рядом «любезностей» (Гудман вообще был остёр на язык), и концерты пришлось отменить, причём Гудман применил максимально дипломатичный ход — лёг в больницу.

Пятидесятые годы — время, когда Бенни Гудман не только записывается в студиях, но и активно гастролирует. В 1950 году прошло европейское турне, зимой 1956–1957 оркестр гастролитовал по Дальнему Востоку и вновь по Европе — в 1958-м. В ходе этого турне Гудман выступил в американском павильоне на Всемирной выставке в Брюсселе; позже вышла в свет пластинка с записью этого выступления. А в 1955 году вышел биографический художественный фильм «*The Benny Goodman Story*», в котором актёры весьма правдоподобно изображали игру на инструментах под подлинные фонограммы Гудмана, а центральным пунктом сюжета был изрядно мифологизированный концерт 1938 г. в Карнеги-Холле.

Кларнет — не самый популярный инструмент среди джазовых музыкантов. Среди самых известных солистов в джазе — саксофонисты и трубачи; влиянием пользуются пианисты; юные музыканты часто выбирают ударные или гитару. Секрет малой популярности кларнета скрыт в самой природе и конструкции этого инструмента, чрезвычайно сложного для освоения. Гораздо быстрее молодой музыкант может овладеть гитарой либо саксофоном. Очевидно, поэтому так мало в наше время (да и в прошлом) джазменов, остановивших свой выбор на кларнете. Список знаменитых кларнетистов джаза невелик, хотя в нём есть и очень крупные имена: Барни Бигард из оркестра Эллингтона, лидеры собственных оркестров — Арти Шоу, Вуди Герман, Джимми Дорси; в послевоенные времена — Бадди Де Франко, Эдди Дэниэлс, Тони Скотт... Безусловно, во главе этой прекрасной плеяды кларнетистов всегда был Бенни Гудман, не только блестящий музыкант, но и композитор, и бэндлидер, воспитавший не одно поколение

первоклассных джазовых исполнителей. Из оркестра Гудмана вышло немало известных музыкантов. Это Гарри Джеймс, не только отличный джазовый трубач, но впоследствии и популярный бэндлидер; тенор-саксофонисты Стэн Гетц и Зут Симс, альт-саксофонист Фил Вудс, пианист Тедди Уилсон, вибрафонист Лайонел Хэмптон (впоследствии также бэндлидер), легендарный джазовый ударник Джин Крупа (и у него был очень известный оркестр) и целый ряд других. Работавшие у Гудмана музыканты часто отзывались о нём критически, говорили, что работать с ним было очень тяжело, что он был авторитарным в стиле руководства и безапелляционным в речи и поступках. Однако такими методами Гудман добивался главного — высочайшего класса оркестра.

Авторитарный и жёсткий с музыкантами, Гудман тем не менее много занимался благотворительностью (причём, как правило, тайно). Кроме того, ему принадлежит ещё одна незаурядная заслуга: именно он сделал чрезвычайно много для расовой дегрегации джазового мира.

В истории Соединённых Штатов, как и в истории любой другой страны, были страницы, о которых вспоминают с неохотой; 1930-е — это время, когда люди с тёмным цветом кожи всё ещё чувствовали себя униженными и подвергались открытой дискриминации. Это касалось и мира джазовой музыки, где, как ни в какой другой области, было велико число музыкантов африканского происхождения. В частности, чёрные и белые музыканты до определённого момента практически не выступали вместе публично (во всяком случае — там, где брали деньги за вход): это считалось «неприличным», а в южных штатах участников смешанного состава могли невзначай и покарать за сценой (или даже на сцене, как даже ещё в 1950-е случилось с эстрадным певцом Натом «Кингом» Коулом). Так вот одним из первых белых джазовых бэндлидеров, включавших в состав своих коллективов талантливых афроамериканских музыкантов, был именно Бенни Гудман. Во второй половине 1930-х и в начале 1940-х у него в разных составах играли гитарист Чарли Крисчен, вибрафонист Лайонел Хэмптон, пианист Тедди Уилсон, трубач Кути Уильямс, барабанщик Сид Кэтлетт; был темнокожим и аранжировщик его оркестра, Флетчер Хендерсон. Это определённо

требовало сильной гражданской позиции и, что называется, гражданского мужества; Гудман без колебаний отказывал организаторам гастролей из южных штатов, которые поднимали вопрос о присутствии афроамериканцев в его коллективах, и бескомпромиссно требовал равных условий для всех своих музыкантов. Существует такой апокриф: во время гастролей на Среднем Западе к нему подошёл довольно известный местный музыкант и поинтересовался, каково это — держать в оркестре столько *ниггеров*. Гудман обратился к нему своим знаменитым «Луч» — ледяной взгляд, часто использовавшийся им по отношению к провинившимся оркестрантам, некоторое время молча «морозил» и наконец проорал:

— Не произноси это слово, если я нахожусь поблизости.

Затем отвернулся и больше никогда с этим музыкантом не разговаривал.

В творчестве Гудмана всегда удачно сочеталось, казалось бы, несочетаемое: новаторские для своего времени идеи и приверженность традиции. Ему с одинаковым успехом удавались классические произведения и джазовые пьесы: иногда даже в один и тот же день были записи с камерным или симфоническим оркестром и выступления с джаз-оркестром.

В его концертной программе всегда неизменно присутствовали две пьесы: вступительным номером была «*Let's dance!*», переработанное произведение Карла-Мари фон Вебера «Приглашение к танцу», а заключала концерт пьеса, специально написанная для Бенни Гудмана композитором Гордоном Дженкинсом — «*Goodbye*». Обе эти пьесы — красивые, мелодичные, контрастные по характеру — были как бы визитной карточкой Бенни Гудмана и его оркестра.

До сих пор в практике кларнетистов считаются непревзойденными его блестящие пассажи, ибо технические возможности Гудмана-исполнителя были практически безграничны. При этом он обладал прекрасным тёплым звуком, тонкой фразировкой и огромным набором разнообразных приёмов игры. Вся его жизнь была посвящена музыке, кларнету — помимо концертной деятельности, репетиций и работы в студии он постоянно занимался ещё и дома! Одна из дочерей Гудмана, Рэйчел, вспоминает, что

в период репетиций к концерту в Карнеги-Холле в качестве солиста Бостонского симфонического оркестра он занимался дома чуть ли не по восемь часов в день.

Лучшие образцы творчества Гудмана записаны не с большими оркестрами, а с малыми группами — от трио до септета. Он считал, что биг-бэнд в известной мере порождён коммерческими целями и предназначен прежде всего для танцев. Малые же группы призваны играть джаз.

В середине шестидесятых он на время отошел от дел, а в течение 1973–1977 годов и вовсе не выпустил ни одного альбома. Но вот наступает 1978 год, и Бенни Гудман вновь на сцене Карнеги-Холла: к 40-летию легендарного концерта он опять собрал свой оркестр...

Последние выступления 76-летнего Гудмана состоялись незадолго до его ухода из жизни, в 1986 году. Легендарный кларнетист умер от сердечного приступа 13 июня 1986 года в своей городской квартире в одном из самых дорогих кондоминиумов Нью-Йорка — *Manhattan House* на Восточной 66-й улице. Могила музыканта находится недалеко от его загородного дома — в Стэмфорде, штат Коннектикут.

Важным этапом в творческой карьере Бенни Гудмана стало предпринятое им мировое турне начала 1960-х, которое спонсировал Государственный департамент США (так называемое «Турне послов доброй воли»). Оркестр Гудмана посетил Южную Америку (1961), Советский Союз (1962) и Японию (1964). В СССР он дал 32 концерта в Ленинграде, Москве, Киеве, Ташкенте, Тбилиси и Сочи; на этих концертах побывало, по некоторым сведениям, более 180 000 человек, включая и председателя Совета министров СССР, первого секретаря ЦК КПСС Никиту Хрущёва (правда, Никита Сергеевич, говорят, выдержал только первое отделение нелюбимой им «музыки джаз» и в перерыве уехал из Дворца спорта ЦСКА, где проходили первые концерты тура). В газете «Советская культура» Гудман был назван «истинным поэтом кларнета». Сейчас, спустя почти полвека, трудно себе представить истинную картину происходившего тогда: в Москве Бенни Гудмана ждали тысячи людей, не веривших своему счастью! Специально для московских концертов было подготовлено несколько пьес, среди которых «*Mission to Moscow*» и — в оригинальной

обработке — «Полюшко-поле» (в английском варианте «*Meadowlands*»). А какой по составу оркестр прибыл в Москву! Помимо самого Бенни, весь его тогдашний оркестр — это настоящая сборная джазовых звёзд, «*all stars band*». Два пианиста, один из которых — великий Тедди Уилсон, многолетний друг и партнёр Гудмана. За ударными инструментами — молодой Мэл Луис (11 лет спустя он будет вновь гастролировать по СССР, на этот раз с собственным оркестром). На контрабасе — Билл Кроу, вибафон — Виктор Фелдман. Среди трубачей — живая легенда джаза Джо Ньюман. Один из тромбонистов — Джимми Неппер, ветеран ансамблей Чарлза Мингуса. Настоящим украшением этого прекрасного бэнда были два великих саксофониста: альтист Фил Вудс и тенорист Зут Симс. Прекрасная оркестровая игра, изумительные соло и, конечно же, сам Бенни Гудман — всё это сделало впечатление от увиденного и услышанного незабываемым! По инициативе продюсера этого тура, Джорджа Авакяна, на лейбле *RCA* вышел альбом из двух пластинок с записями, сделанными в Москве, «*Benny Goodman in Moscow*». Прекрасно оформленный альбом снабжён аннотацией и несколькими фотографиями, на одной из которых изображён Бенни Гудман в окружении Арама Хачатуряна и Тихона Хренникова, а на другой кларнетист запечатлён рядом с Хрущёвым. С тех пор минуло немало лет, но в памяти музыкантов и почитателей таланта Бенни Гудмана навсегда остались незабываемые концерты и прекрасная музыка, которая до сих пор не оставляет нас равнодушными.

В июне-июле 2009 года в Нью-Йорке, Санкт-Петербурге и Москве побывала съёмочная группа западногерманской студии документальных фильмов *Sarabandefilm*, которая в год 100-летия Гудмана делала фильм об истории его гастролей в СССР. В США немецкие документалисты сняли интервью со всеми семью ещё остававшимися в живых участниками гудмановского оркестра 1962 года (Фил Вудс, Билл Кроу, вокалистка Джойя Шеррилл и др.), а также с инициатором поездки оркестра в СССР — продюсером Джорджем Авакяном, который незадолго до съёмок отметил своё 90-летие. В России они беседовали с музыкантами, в жизни которых визит американского оркестра сыграл большую роль — так, Борис Фрумкин, нынешний

руководитель Оркестра им. Олега Лундстрема, рассказал, что это был вообще первый «настоящий» джазовый концерт в его жизни, в значительной степени определивший его будущую судьбу. Важную роль в фильме сыграло интервью петербургского кларнетиста и бэндлидера (в 1962-м — саксофониста) Геннадия Гольштейна, который играл джемы с оркестрантами Гудмана и через Фила Вудса отправил в США нотные тексты собственной музыки — ансамбль солистов гудмановского оркестра записал музыку советского автора в студии «Радио Свобода» в Нью-Йорке в 1963 году (эти записи были опубликованы только в 2005 на московском лейбле *SoLyd Records*).

МАТС ГУСТАФССОН: «НЕ ХОЧУ РАЗВЛЕКАТЬ ЛЮДЕЙ»

Григорий Дурново,
Сергей Бондарьков

С этим интервью произошла такая история: автор беседовал с Матсом Густафссоном ещё осенью 2007 года. Однако расшифровка беседы погибла в результате обруше-



ния операционной системы в компьютере интервьюера. Саксофонист любезно согласился во второй раз побеседовать с незадачливым обозревателем «Джаз.Ру», несмотря на насыщенный концертный график, студийную работу и прибавление в семье. Вторая беседа в результате оказалась ещё интереснее и живее, чем первая. Поскольку разговор состоялся незадолго до московского концерта трио *The Thing* (о котором читайте в следующей части главы), первый вопрос касался возможной программы. Но Густафссон не был готов ответить: планировалось, что

на концерте будет сыгран материал с грядущего альбома, трио как раз находилось в процессе записи и, в частности, обдумывало, обработки каких чужих произведений в него включить, поэтому музыкант не дал никаких конкретных названий. Запись проходила в Чикаго, в знаменитой

студии Стива Албини, где создавались альбомы Пи Джей Харви, Nirvana и других рок-музыкантов, предпочитающих неприглаженное звучание.

Почему вы выбрали эту студию?

— Мне было любопытно попробовать этот сырой саунд, он мне очень нравится. Стив не так уж много записывал фри-джаз, мне интересно, как он будет работать с музыкой, с которой имеет дело не каждый день.

Вы впервые записываетесь на студии для рок-музыкантов?

— Вообще-то нет — наш третий диск, «Garage», был записан в Норвегии на рок-студии. Многие студии, где пишутся джазовые музыканты, являются одновременно и рок-студиями. Собственно джазовых здесь почти не осталось — в 1960-х их было несколько, а теперь совсем нет, в Швеции только одна, *Atlantis*, с тёплым и живым звуком, с хорошим роялем, одни и те же люди работают там уже лет тридцать. Мы записали там наш последний альбом, «Action Jazz». В рок-студиях хороших роялей нет. Я люблю студии, где больше пространства и акустика лучше. Наше решение работать с Албини — логичный шаг, потому что мы хотим сменить звучание, стремимся к более грубому, не отполированному, не мейнстримовому. Ну и потом наш контрабасист Ингебригт Хокер Флатен сейчас живет в Чикаго.

А почему в Швеции осталась только одна джазовая студия, как вы думаете? Снизился интерес к джазу?

— Нет, здесь много играют джаз, много музыкантов и ансамблей. Просто студиям нелегко выживать в наши дни. Технологии развиваются, и каждый сегодня может записываться дома, на компьютере, так что многие студии потеряли свой бизнес. Не только в Швеции, вообще в Европе всё меньше и меньше хороших студий.

Правда ли, что The Thing — единственный фри-джазовый ансамбль, у которого есть своя сценическая одежда?

— (смеётся) Да. Это футболки из очень хорошего барбекю-ресторана *Ruby's* в Остине, столице штата Техас. Каждый раз, как мы оказываемся поблизости, мы туда заходим — едим, пьём, отдыхаем. Теперь, когда мы выступаем в этих футболках, люди думают, что этот ресторан нас спонсирует. Но я думаю, с такой музыкой никогда никаких спонсоров не приобретёшь.

Вы работали с группой «альтернативного рока» Sonic Youth. Как вы познакомились и что, как вам кажется, вас объединяет?

— Познакомились мы через американского гитариста Джима О'Рурка, который неоднократно с ними сотрудничал. С ним мы дружим ещё с 1990 года, когда встретились, работая с Дерекком Бэйли, теперь играем вместе каждый год, Джим прекрасный музыкант. *The Thing* недавно сделали с ним запись в Японии, она должна выйти в этом году. Сказать, что нас объединяет с *Sonic Youth*, трудно, хотя сходство, конечно, есть. Обе группы — и их, и наша — много импровизируют, а также работают с готовыми, структурированными музыкальными формами. У *Sonic Youth* материал более современный, чем у нас. Нас нельзя назвать *Sonic Youth* в джазе. У нас свой путь.

Правда ли, что прежде чем играть джаз, вы интересовались панк-роком?

— Когда мне было лет пятнадцать, примерно в 1979–1980 году, в Швеции бурно расцвела панк-сцена. Я играл в нескольких группах — это, собственно, было началом моей музыкальной деятельности. Играл, как ни странно, на электропиано и флейте — сложно представить эти инструменты в панк-группе. Но я старался их приспособить, на электропиано играл с помощью педали «дисторшн». А вскоре я попал на несколько потрясающих джазовых концертов в своём родном городе, Умео, и стал играть на саксофоне. Я его выбрал, потому что это очень шумный инструмент. Я быстро дошёл до фри-джаза, на меня повлияли Алберт Айлер и Петер Брётцманн. Для меня энергия, заложенная во фри-джазе, очень близка энергии панк-

рока и гаражного рока, просто инструменты другие. Поэтому я и стал играть эту музыку.

А сейчас вы играете на электропиано?

— На рояле — только дома. Это удобно, когда сочиняешь музыку. Но на концерте — никогда, с этим покончено.

Как появился ваш инструмент — флейтофон?

— Дело было на одном панк-фестивале в лесу, друзья меня позвали и попросили взять с собой инструмент, но саксофон мне показалось тяжело нести — у нас с собой было слишком много пива. Так что я взял флейту и мундштук от саксофона — так и родился флейтофон! С *The Thing* я на нём играю редко, но в трио *Sonore* (с Кеном Вандермарком и Петером Брётцманном. — Г. Д.), с *Tentet* Брётцманна, с Барри Гаем и многими другими — вполне часто. Мне нравится его звук, он небольшого размера, его легко носить с собой. В рамках *The Thing* я сейчас в основном использую альт-и баритон-саксофоны, но бывает, что и тенор, в зависимости от пьесы. Впрочем, с альт-саксофоном я в настоящее время не гастрролирую, играю на нём только в Швеции, потому что он пластиковый, его опасно возить, я сейчас ищу новый альт. Я был бы рад всякий раз брать с собой на гастролы все свои инструменты, но летать могу только с одним инструментом, поэтому баритон всегда со мной, а другие я иногда беру у кого-нибудь на месте. Контрабас-саксофон вообще невозможно с собой возить. Это великолепный инструмент, но слишком большой и тяжёлый. Поэтому, к сожалению, я играю на нём меньше, чем хотелось бы. Скоро у меня выйдет сольный альбом для контрабас-саксофона, несколько недель назад мы его сводили в Чикаго. Потом собираюсь записать сольный альбом для альт-саксофона. Работа над сольным альбомом совсем не похожа на работу над альбомом с группой, в чём-то она сложнее, но очень интересна.

А что такое слайд-саксофон?

— Это старый и очень редкий инструмент, он появился в 1920-е годы. Я его искал лет пятнадцать и два года назад нашёл. Стараюсь играть на нём как можно чаще, особенно

соло. Отличный инструмент. По звуку он похож на кларнет, потому что он не изогнутой формы, как большая часть саксофонов.

Саксофонами и мундштуками каких фирм вы пользуетесь?

— Баритон — *Selmer* 1950-х годов, тенор — *King Super 20*, тоже 1950-х, альт — *Grafton*. Мундштуки — английской компании *Lawton*.

Откуда вы черпаете энергию, когда записываете сольный альбом?

— Это трудно, особенно когда в студии сухой звук. Я люблю играть в живом помещении. У меня совсем недавно на финском лейбле *Tuufus* вышел сольный альбом «*It Is All About*», он был записан с концерта. Обычно живьём играть, конечно, проще, чем в студии — когда есть публика, ты получаешь отдачу. Но мне нравится и то, и другое; игра в студии — это испытание.

Что вы можете сказать о работе с японским гитаристом и электронщиком Отомо Ёсихидэ?

— Это один из самых удивительных музыкантов, с которыми я когда-либо работал. Он то и дело меня потрясает, мне очень нравится с ним работать. Совершенно неизвестно, что ему придёт в голову в следующую минуту, но то, что он делает, замечательно. Когда *The Thing* играли в Японии, он тоже выступал с нами, запись выйдет в этом году. Вообще в этом году у нас их появится много, в частности, коробка из четырёх дисков: два первых альбома (весь тираж их распродан уже много лет назад), DVD с гитаристом *Sonic Youth* Тёрстоном Муром и ещё один диск с ранее не издававшимся материалом).

А что вы можете сказать о подходе Ёсихидэ к джазу — это действительно джаз?

— На самом деле мне всё равно, что об этом думают критики. Я считаю то, что я делаю, джазом, Отомо свои

проекты тоже считает джазом. Они — хороший пример современного джаза, потому что в них есть импровизация и... сопротивление. Если говорить о джазе, то эти два слова для меня самые важные. Если вы откроете *Down Beat*, *JazzTimes* или что-то подобное, вы увидите, что большинство альбомов, рецензии на которые там выходят — это мейнстрим, никакой импровизации там нет, просто готовые коммерческие продукты. Отомо занимается совсем другим: он стремится найти новые перспективы, новые углы зрения на джазовую традицию и делать что-то необычное. Его версия альбома Эрика Долфи «*Out to Lunch*» — потрясающая запись! Он соединил электронику с акустическим звучанием, при этом точно сыграв все темы, но импровизации на его альбоме совершенно иные, чем у Долфи! Всё это он делает крайне интересным образом. Для меня он один из немногих музыкантов, благодаря которым джазовая традиция развивается. Потому что большинство джазовых музыкантов сейчас занимается развлечением публики.

Что вы имеете в виду под сопротивлением?

— Это значит делать что-то неожиданное, когда неясно, что произойдёт. Надо пробовать, надо работать. Сопротивление — это не мейнстрим, это направление, в котором музыка не возникает сама по себе, надо потрудиться, чтобы она возникла. Надо ставить под сомнение традицию, политическую систему, идеологию, литературу — всё в жизни. Чтобы жить. Может быть, эти слова про сопротивление для кого-то звучат наивно, но для меня это действительно очень важно. Я всегда всё ставлю под сомнение, разбираюсь, почему я делаю то или это, почему работаю с тем или иным музыкантом, с той или иной звукозаписывающей компанией.

Ваша работа не с музыкантами — с танцорами, поэтами — тоже относится к «сопротивлению»?

— Тоже. Здесь вообще нет правил, ты сам их устанавливаешь. Это всегда большое испытание, потому что сводить вместе музыку и поэзию, например, очень сложно. Чтобы они вместе заработали, нужно изыскивать какие-то новые пути. А для меня любая ситуация, предполагающая

испытание, хороша. Не люблю, когда точно знаю, что именно у меня получится. Конечно, это просто — жить, когда знаешь, что будешь играть каждый вечер. Но меня такой вариант не интересует — в музыке не остаётся энергии. Я не люблю играть музыку, которая уже сделана, уже в том или ином виде существует.

В марте вы собираетесь вновь приехать в Россию — на этот раз в трио с Кеном Вандермарком и Петером Брётцманном. В чём особенность этого трио? Какова манера игры у каждого из вас?

— Мы все очень разные люди, поэтому, конечно, и играем по-разному, у каждого своя история, опыт, предпочтения. Это и интересно. Мне работа с Кеном и Петером дает очень много, я многому учусь, потом мы не только играем вместе, мы много разговариваем об искусстве, о литературе. Забавно, что вообще-то я не люблю группы, состоящие из одних саксофонов, мне скучно их слушать. Никогда бы не подумал, что буду играть в подобном коллективе, но с Кеном и Петером всё, чёрт возьми, совсем по-другому. Я думаю, ещё и потому, что у нас используются и кларнеты, и бас-кларнет, и тарогато, так что наше звучание не похоже на звучание большинства ансамблей саксофонов.

Есть ли саксофонисты, которые играют в манере, похожей на вашу?

— Вообще я слушаю очень много, я «дискоголик», интересуюсь разными саксофонистами. Но в том, что касается манеры игры, на меня больше повлияли барабанщики. Конечно, я должен упомянуть Петера, Кена, Эвана Паркера, Стива Лэйси, Алберта Айлера — все они для меня очень много значат. Но ударники Пауль Ловенс и Пол Литтон значат для меня как минимум столько же. Собственно, за что я люблю эту музыку — так это за то, что она даёт возможность многому научиться у других, мы — сообщество и всё время делимся чем-то друг с другом. Но при этом я не хочу быть Джоном Зорном или Петером Брётцманном, я хочу быть самим собой. Учиться разным видам техники у других очень важно, но играть надо по-своему. В нашей

музыке, если у тебя нет своего собственного голоса, своего языка — значит, тебе особенно нечего сказать.

Вы можете как-нибудь описать свою собственную манеру? Есть ли у вас какие-то цели, создаёте ли вы что-то, когда играете в группе или соло, когда сочиняете?

— Очень трудно ответить на этот вопрос. Игра в группе и соло — вещи совсем разные, но ключевой параметр и там, и там — энергия. И общение с другими людьми. Работа в группе — это не взаимодействие между солистом и ритм-секцией, ты делишься — делишься музыкой, собственной жизнью, текущим моментом. Если людям это неинтересно, пусть идут к чёрту, с такими я играть не буду. Важно, чтобы те, с кем я играю, понимали силу этой музыки. Я не хочу играть с теми, кто считает, что музыка — это просто такое клёвое занятие; для меня она значит гораздо больше. Дерек Бэйли говорил: «Музыка — как жизнь, только лучше». Если ты честен, так отдавай все, что у тебя есть, в каждый момент времени. А если ты не всё отдаешь, значит, ты просто работаешь в сфере развлечений. А я не хочу развлекать людей, я хочу, чтобы они проснулись, чтобы начали думать.

Григорий Дурново

THE THING, КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР «ДОМ», Москва, 17.02.08

Норвежско-шведское фри-пауэр-джаз трио *The Thing* — команда во многом удивительная. Во-первых, репертуар: например, на альбоме «*Action Jazz*» соседствуют эфирная композиция Орнетта Коулмана «*Broken Shadows*» и кавер на боевик «*Ride The Sky*» американских нойз-рокеров *Lightning Bolt*; на альбоме «*Garage*» можно обнаружить каверы на песни нью-йоркских инди-рокеров *Yeah Yeah Yeahs*, детройтцев *White Stripes* и гаражной легенды *The Sonics*, а в ходе недавних коллабораций с трубачом/саксофонистом Джо МакФи и дружественной гаражной командой *Cato Salsa Experience*, получивших названия «*Sounds Like a Sandwich*» и «*Two Bands And a Legend*», были записаны посвящения *Led Zeppelin* («*Whole Lotta Love*»),

Пи Джей Харви («*Who The Fuck?*») и кавер на один рок-н-рольных гимнов — песенку «*Louie Louie*», написанную еще в 1955-м Ричардом Берри и сыгранную с тех пор каким-то невероятным числом музыкантов, включая рокера Игги Попа и культовую хардкор-группу *Black Flag*.

На самом деле нет ничего удивительного в таком разнообразии материала, в общем-то, нетривиального для джазового коллектива. То, что многие музыканты приходят в фри-джаз из панка или рок-н-ролла — далеко не новость, у этих жанров больше общего, чем может показаться. Практика эта довольно распространённая: навскидку можно вспомнить, например, недавно приезжавшего к нам гитариста Марка Рибо или японского экспериментатора Отомо Йосихидэ. Вот и швед Матс Густафссон начинал играть на клавишных и флейте в различных панк-коллективах, потом, посетив пару джазовых концертов, заинтересовался этой музыкой, стал осваивать саксофон, ну а дальше вы знаете.

Двое других участников трио — барабанщик Пол Нильсен-Лов и контрабасист Ингебригт Хокер Флатен. Их часто называют едва ли не мощнейшей в европейском новом джазе ритм-секцией нашего времени. Несмотря на то, что образование у обоих норвежцев академическое и в связях со всякими антисоциальными элементами они как будто не замечены (во всяком случае в биографиях обоих музыкантов, размещенных на официальных сайтах, отсутствуют упоминания о каком-нибудь «панковском» прошлом), рубят они так, что мама не горюй. Нильсен-Лов — вообще один из самых быстрых и техничных барабанщиков из ныне живущих (возможно, поэтому *The Thing* взялись делать кавер на *Lightning Bolt*, за чьим безумным ударником-самоучкой Брайаном Чиппендэйлом вообще мало кто угонится). Флатен и Нильсен-Лав начинали играть вместе еще в 1993-м, так что, когда в 1996-м на горизонте появился Густафссон, эти парни были уже отлично откалиброванным механизмом.

Концерт *The Thing* в «ДОМе» 17 февраля был одним из самых ожидаемых событий начала года: в музыкально ориентированном сегменте блогосферы возбуждённые меломаны еще за полгода до концерта делились друг с другом альбомами трио, писали восторженные и часто нецензурные (в чём, право, трудно их винить, если ты слышал

записи Густафссона и компании) рецензии на их пластинки; то и дело появлялись посты в духе: «Вы не забыли? 17-го в ДОМе *The Thing*! Не могу дождаться!»

Как показала практика, ждали не напрасно: такое в Москве нечасто увидишь. Уже после первых ударов Нильссена-Лова по барабанам у меня началась лёгкая эйфория: в них слышалась приближающаяся мощь и буря. Не показалось: через несколько секунд действительно началось. *The Thing* на сцене — это явление сродни урагану: взрывная сила и разлетающиеся в стороны ошметки мелодий. Быть свидетелем такого аудиоколлапса — захватывающий опыт, тем более что очень интересно наблюдать за каждым музыкантом в отдельности: инструментами они владеют блестяще. Но самое замечательное начинается, когда эта маскулиная северная мощь приобретает упорядоченную структуру и, грохоча, несётся в русле какой-нибудь мелодии. Из хаоса являлись, сменяя друг друга, тема Алберта Айлера и песня голландских анархо-панков *The Ex*, в одной связке звучали игривая «*Art Star*» *Yeah Yeah Yeahs* и тяжело шагающий «*Aluminium*» группы *White Stripes* («Мы вам сейчас сыграли кое-какую американскую фигню, типа *White Stripes*. И это, кстати, не шутка!»). Под некоторые номера (особенно под один из главных хитов трио — «*Sounds Like a Sandwich*») и вовсе хотелось пуститься в дикий пляс, тем более что Александр Марков перед началом концерта, представляя группу, сказал, что *The Thing* любят, когда на их концертах танцуют, но для этого просто не было места — возможно, стоило всё-таки убрать стулья и освободить танцпол. Прозвучали также композиции японского пианиста Ёскэ Ямаситы, трудно идентифицируемая (как сказал Густафссон в одной из пауз: «Мы вам сейчас сыграем наши любимые искорёженные вещи») «*Good Bye Pork Pie Hat*» Чарлза Мингуса и даже неожиданный, но моментально узнаваемый рифф из «*Iron Man*» *Black Sabbath*.

Один из главных сюрпризов — использование музыкантами электроники: в их прежних работах таковой не наблюдалось. Поэтому, когда Флатен стал колдовать над примочками, спрятанными в зелёный кейс с кокетливо нарисованным на нем надкусанным белым яблочком а-ля *Apple*, а Густафссон бросил саксофон и принялся крутить ручки на каких-то игрушках, разложенных на небольшом

столике, публика сильно удивилась. Надо заметить, что эти элементы жёсткого нойза музыке *The Thing* в общем-то к лицу, хотя ничего принципиально нового они не добавляют — разве что пару градусов по шкале шумового безумия, с которым у них и без электроники всё было в порядке.

Ну и напоследок: *The Thing* — единственный фри-джазовый ансамбль, выступающий в униформе. В униформе работников тexasской забегаловки *Ruby's BBQ*. «Там отличные бифштексы!.. *Ruby's BBQ* — это вообще единственное, что есть хорошего в Техасе!». Ближе к концу сета (после которого, правда, было еще два выхода на бис) Матс сказал: «Мы хотим почаще бывать в таких классных местах, как это (указывая руками на сцену и зал) и как это (демонстрируя эмблему *Ruby's BBQ* на своей футболке)!»

И я уж не знаю, когда там Матс окажется в Техасе, но в «ДОМе» его можно будет найти 21 марта в компании двух коллег-саксофонистов — американца Кена Вандермарка и человека-легенды, которого Густафссон называет своим учителем, — немца Петера Брётцманна.

Сергей Бондарьков

ЧАРЛЗ ГЭЙЛ: ВМЕСТО ИНТЕРВЬЮ

Сергей Бондарьков

На тот случай, если вы не знакомы с биографией Чарлза Гэйла хотя бы в общих чертах, дам короткую справку. Гэйл родился и вырос в нормальной, относительно благополучной семье в Баффало, штат Нью-Йорк; в детстве два года брал уроки игры на фортепиано — никакого другого музыкального образования не получил. С юных лет играл в барах и ночных клубах, в основном популярные мелодии и джазовые стандарты, в конце пятидесятих в возрасте двадцати лет переключился на тенор-саксофон, который освоил самостоятельно. В конце пятидесятих с зарождением фри-джаз сцены Чарлз начинает наведываться в Нью-Йорк, где играет с самыми разными музыкантами, и в какой-то момент остаётся в городе насовсем. Своего угла у него нет, поэтому музыкант обретается на улицах и в подземке, на жизнь зарабатывает там же — играя фри-джаз. Зарабатывает не то чтобы хорошо: в один день у него были деньги на одно горячее блюдо, в другой — нет. Такая жизнь была осознанным выбором, Чарлз хотел играть ту музыку, которая ему интересна, и оставаться свободным — никаких других вариантов,



при которых эти условия соблюдались, на тот момент не было. Их не было до конца 1980-х, когда Майкл Дорф, основатель первой «Мекки даунтаун-авангарда» — клуба *Knitting Factory*, дал музыканту возможность иногда выступать в клубе, а продюсер Кит Нокс выпустил его первые альбомы на лейбле *Silkheart*. С тех пор Гэйл стал кое-как сводить концы с концами и снял скромную квартиру.

Наверное, я представлял Чарлза немного другим. На тех фотографиях, что я видел в сети, он был как-то мощнее, выше. Но на сцену культурного центра «ДОМ» в октябре 2008-го вышел не то чтобы невысокий, но как будто немного усохший от усталости пожилой человек: тонкие руки, резкие скулы, седые вьющиеся волосы. Мягкий пиджак, сидящий на его худощавом теле слегка мешковато, как будто немного не по размеру, свободные подвёрнутые (чтобы не цеплять пол) брюки, простые удобные ботинки. Весь его облик рифмовался с образом бездомного; образ всё никак не отстанет от музыканта, хотя этап бродяжничества, длившийся по разным подсчётам от двенадцати до двадцати лет (сам Гэйл говорит, что уже точно не помнит, но что-то около пятнадцати), давно позади.

Казалось, Гэйл был напряжён: лицо не выражает ничего определённого; скользящий, отсутствующий взгляд. Говорил мало и тихо, почти безэмоционально, с музыкантами общался в основном короткими жестами даже не рук, а одних только кистей и пальцев, не поднимая их выше пояса — так делают, когда не хотят привлекать чьё бы то ни было внимание, кроме прямого адресата. Позже мне, кажется, стала ясна природа такого поведения, но поначалу это показалось странным. Ещё больше удивила меня перемена, произошедшая с Чарлзом, когда, после ещё нескольких пассивных пальцев, музыканты разом начали играть. Да, я читал, что для Гэйла характерен плотный, громкий, резкий звук; да, я слышал его записи; да, он как-то сказал: «если мы закончили играть, а здание всё ещё стоит — это провал». Но всё это настолько не совпадало с тем, как он выглядел за секунду до появления первых звуков, вырвавшихся из его саксофона, что я никак не ожидал энергии, экспрессии, с которой он стал играть. В паузе перед следующим номером — лёгкий кивок благодарности, всё тот же блуждающий взгляд да пара кистевых указаний музыкантам. Ни одного лишнего слова, никаких разговоров с публикой — ничего

такого. Только ближе к концу сета Гэйл стал как-то раскованней, а совершенно преобразился — только сойдя со сцены. Изменилась даже походка: короткие шаркающие шаги стали как-то пружинистей, уверенней.

Гэйл очень естественен, он с энтузиазмом подписывает поклонникам диски, сражаясь с непривычными русскими именами, радуется и удивляется, когда для очередного автографа парень протягивает ему единственную фортепианную запись, которую Чарлз сделал за свою карьеру: «Что это здесь? О! Я уже и забыл о ней!» — спрашивает, как зовут молодого человека, подписывает.

Когда мне наконец удаётся пробраться к Чарлзу и он соглашается на интервью, мы проходим за кулисы, Чарлз снимает пиджак, под которым оказалась простая белая майка, и становятся видны его руки. Тут для меня наконец прояснился один момент: откуда в этом сухоньком и немолодом уже человеке энергия, которую он выплескивает на концертах. Оказалось, что первое впечатление было обманчиво. Да, полуголодная бездомная жизнь оставила отпечаток в его облике: я увидел тонкие руки, но под кожей отчётливо проступали тугие мышцы. При плохом освещении я принял бы их за руки молодого человека.

Я жду, пока Чарлз упакует инструменты, в это время к нему подходят двое мужчин, благодарят за концерт, музыкант обменивается с ними всего парой слов, и они уходят. «У меня просто нет времени на всех. Ненавижу это, — с искренней досадой бормочет Гэйл, — это были милые люди, но я не могу поговорить с ними...».

В тот вечер я не успел задать Чарльзу много вопросов, но вот некоторые из тех, что я всё-таки задал:

Журналисты часто сравнивают вас с Албертом Айлером...

— Да, я слышал об этом; я не знаю, почему они это пишут. Я же не пытаюсь быть Албертом Айлером... Я думаю, всё дело в церкви. Мы оба выросли в церкви, и я впитал в себя ту музыку, она очень важна для меня. Мы с Айлером вышли из одной среды. Может, дело в этом, не знаю...

Известно, что вы верующий человек, христианин, это отражено даже в названиях некоторых ваших записей

(«*Repent*», «*Consecration*», «*Kingdom Come*», «*Testaments*»).
Считаете ли вы свою музыку духовной?

— Нет... Я не знаю. Я христианин, я верую в Иисуса Христа... Я просто верую в Бога и играю музыку. Я думаю о Боге, постоянно. И я думаю, это влияет на мою музыку. Но духовна ли она или нет — я не знаю. Я просто верую в Бога. И Алберт [Айлер] веровал в Бога. Колтрейн веровал в Бога... Да, я абсолютно уверен, что моя вера влияет на мою музыку, что она помогает мне играть лучше... из-за любви, которую я чувствую.

Вам не хватает игры на улицах?

— А я всё ещё иногда играю на улице.

Это что-то особенное для вас после всех этих лет?

— Да, я люблю играть на улице или в метро. Это так сильно отличается от концертов! Люди приходят и уходят, ты слышишь поезда, слышишь движение на улицах. И мне нравится этот звук, мне нравится быть в нём. И почти никто не останавливается специально, чтобы послушать тебя, и я играю для людей, но получается, что на самом деле я играю для всего этого, всего, что происходит вокруг. Для улицы. Да, мне нравится играть в Нью-Йорке.

На этом месте в процессе прослушивания диктофонной записи у меня как раз и появилась догадка о причине такого напряжения, которое я приписывал музыканту в начале концерта. Пожалуй, «напряжён» — неверное слово. Скорее, он был предельно сосредоточен. Дело, по-видимому, в том, что Гэйл удивительно чувствителен к окружающей обстановке: когда он играет, он действует как часть данного кусочка мира; его импровизации — в определённой степени отклик на то, что происходит вокруг него. Поэтому он был так сосредоточен, он впитывал в себя зал, людей, всё, что его окружало. Гэйл как-то признался в интервью журналу *Wire*: «Если я играю и где-то взывает сирена — я начинаю играть что-то похожее, ничего не могу с собой поделать, это случается каждый раз».

У Гэйла как будто очень простой, но ясный взгляд на вещи. Когда я прошу рассказать о работе с разными музыкантами, он говорит только о том, какие это прекрасные люди. Рашид Али? Уильям Паркер? «Я не знаю, что сказать о них... Это великолепные музыканты, но это и так все знают. Оба они — мои лучшие друзья. Они просто хорошие люди — мне больше нечего сказать о них». Генри Роллинз? Тёрстон Мур? «О, работать с Генри было здорово! Потому что, знаешь, работая с ним, чувствуешь себя очень свободно. Можно было снять ботинки и играть босиком (говоря это, Чарльз изображает, как снимает обувь, и совершенно неподражаемым образом смеётся). Да, это было классно. Я очень рад, что встретил его, Генри — особенный человек, один из лучших, кого ты вообще можешь встретить в своей жизни, у него доброе сердце. И Тёрстон тоже хорош. Эти парни любят фри-джаз, поэтому мне было хорошо с ними, вот и всё».

Как я уже упомянул, мы говорили совсем недолго: дело было к полуночи, а из гостиницы музыканты должны были выезжать в пять утра. Отнимать время от их и так непродолжительного отдыха было неудобно, поэтому мы договорились закончить интервью по электронной почте. Я долго не получал ответа на посланные вопросы, но почти через две недели мне наконец пришло письмо от Чарльза. Признаться, я ждал, что материала у меня будет больше, и, пожалуй, можно считать, что интервью я провалил. Но, по мне, это один из лучших возможных вариантов ответа. Потому что в этом весь Гэйл — во всяком случае тот, который видится мне. Вот полный текст его письма:

«Здравствуй, Сергей.

Я думал о твоих вопросах, которые ты мне задал.

Я просто не могу говорить о себе... Я просто обычный человек...

Я верую в Бога.

Мои сердце и душа — Иисус Христос.

Знать его — значит знать... всё в этой жизни...

Это моё интервью....

Я говорю это тебе... с уважением и любовью ко всем...

Счастья

Чарльз»

БОББИ ДЁРЭМ: БАРАБАНЩИК, КОТОРЫЙ ИГРАЛ СО ВСЕМИ

Ким Волошин

7 июля 2008 года в Генуе (Италия) на 72-м году жизни скончался американский джазовый барабанщик Бобби Дёрэм. Причиной смерти музыканта был назван рак лёгких. В историю джаза барабанщик вошёл благодаря продолжительной работе в антрепризе выдающегося продюсера Нормана Грэнца, многолетнему участию в ансамблях Эллы Фицджералд, Оскара Питерсона и оркестре Дюка Эллингтона, а также работе с мастером джазового электрооргана Чарлзом Эрландом.

Роберт Джозеф Дёрэм родился в Филадельфии 3 февраля 1937 года в семье танцоров-чечёточников. В детстве он, как и родители, танцевал и пел, а из инструментов перепробовал тромбон, контрабас и вибрафон, но к 16 годам уже был профессиональным барабанщиком и играл в знаменитой ритм-н-блюзовой группе начала 50-х *The Orioles*. С 1956 по 1959 год он служил в военном оркестре американской морской пехоты, а через год после окончания срока службы переехал в Нью-Йорк, где влился в ряды джазового сообщества. Там он играл с Ллойдом Прайсом, «Диким» Биллом Дэйвисом, Грантом Грином, Томми Флэнеганом и Лайонелом Хэмптоном, в оркестре которого познакомился с выдающимся тромбонистом Алом Грэем (в 1970-е Дёрэм много лет играл в ансамбле Грэя). Барабанщика заметил Норман Грэнц, и в 1960-е Бобби много работал на организованных Грэнцем джемовых сессиях, где записывался с пианистом Томми Флэнеганом, гитаристом Джо Пассом и др. Параллельно он работал и в других видах музыки: его игра звучит на записях звёзд музыки соул (Марвин Гэй, Джеймс Браун, Рэй Чарлз) и певцов

традиционной эстрады (Фрэнк Синатра). В 1967 году он стал штатным барабанщиком оркестра Дюка Эллингтона, но, в отличие от других барабанщиков Дюка, много работал и «на стороне» — в те же годы он был членом трио пианиста Оскара Питерсона, а затем почти десять лет проработал штатным барабанщиком ансамбля величайшей джазовой певицы Эллы Фицджералд. В 90-е благодаря вызванной популярностью эйсид-джаза волной интереса к музыке драйвовых соул-джазовых органичных трио были по-новому оценены и его записи с электроорганистами 60-х, прежде всего в трио с Чарлзом Эрландом и гитаристом Патом Мартино.

В отличие от многих звёзд джазовой сцены 60-х карьера Бобби Дёрэма никогда не уходила «в тень» — самые печальные для джаза времена, конец 70-х — начало 80-х, он провёл в активной работе. В 80-е он работал с органисткой Ширли Скотт, а в конце 80-х был членом одного из самых блестящих поздних трио Оскара Питерсона вместе с контрабасистом Рэем Брауном. Он много работал в Европе и в начале нового столетия переселился туда, деля своё время между жизнью в собственных домах в Базеле (Швейцария) и Изола-дель-Кантоне близ Генуи и активной работой в Италии, где он много записывался для независимого лейбла *Azzurra* вместе с такими итальянскими мастерами, как Альдо Дзунино, Андреа Дзондзатерра и Массимо Фарао. Посетители многих европейских фестивалей, где он выступал в последние полтора десятилетия, хорошо помнят его выступления, в ходе которых он обязательно исполнял уморительную скэтовую песенку «*Airplane Song*», основанную на текстах инструкций по безопасности в самолёте, которые он выучил наизусть во время постоянных перелётов в ходе гастролей.

В 2001 г. Бобби рассказал редактору крупнейшего джазового интернет-ресурса *AllAboutJazz.Com* Майклу Рикки, что никогда особо не переживал из-за того, что в современной музыке есть ещё один, и, быть может, более известный Бобби Дёрэм — кантри-певец. «Я бы вообще попробовал поиграть кантри», — рассказывал музыкант. «Как-то, когда я играл с Оскаром [Питерсоном], мы зашли в один ресторанчик, где играли кантри-музыканты. Пока мы ждали заказ, я пошёл к сцене посмотреть на барабанщика. Он спросил меня, музыкант ли я, и когда я сказал,

что я барабанщик, он пригласил меня сыграть с ними одну песенку. Я сел и заиграл. Наш басист Сэм Джонс искал меня и вдруг увидел, что я на сцене — играю кантри. Он пошёл позвать Оскара. Оскар старался не выглядеть слишком шокированным, просто стоял рядом и, когда песня кончилась, спросил: мол, вот ты теперь чем занимаешься? Я сказал: ну, да, но это только на минутку. Оскар ответил: окей, в любом случае иди, там твой бифштекс принесли».

ЭТТА ДЖЕЙМС. ПОСЛЕДНЯЯ ДИВА БЛЮЗА

Ким Волошин

20 января 2012 гола в калифорнийском городке Риверсайд умерла знаменитая ритм-н-блюзовая певица Этта Джеймс. Ей было 73 года.

Уход Этты не стал неожиданностью. Она давно и тяжело болела и не делала из этого секрета. В прошлом году стало известно, что у неё лейкемия. При одновременном тяжёлом заболевании печени и прогрессирующей деменции (в народе именуемой «старческий маразм») всем было ясно, что это фатальный диагноз.

Этта давно уже не отличалась крепким здоровьем. С молодости у неё были большие проблемы с весом, и десять лет назад, когда её вес достиг 160 кг, ей даже делали операцию резекции желудка, чтобы избавиться от «рас-

стройства питания». Впрочем, она вообще прожила истинно блюзовую жизнь, в полном соответствии с шаблонами и стереотипами восприятия публикой жизненных историй так называемых «блюзовых див» — а Этта Джеймс, несомненно, была последней настоящей «блюзовой дивой».

Джеймсэтта Хоукинс родилась 25 января 1938 года в Лос-Анджелесе. Она была незаконнорожденной (что в те годы в США всё ещё означало определённое «врождённое поражение в правах») и не знала своего отца, но предполагала, что им мог быть знаменитый лос-анджелесский



бильярдист по прозвищу Толстяк из Миннесоты. Она выросла в семье своей бабушки, потому что матери в момент её рождения было всего 14 лет и по закону она не могла воспитывать ребёнка. С пятилетнего возраста Этта пела в афроамериканских баптистских церквях (знакомый по множеству других блюзовых биографий мотив, не правда ли?). Когда ей было 12, бабушка умерла, и Этта перебралась в Сан-Франциско, к матери, которой было совсем не до неё. Именно в Сан-Франциско она стала петь в женской вокальной группе *The Creolettes*, в составе которой её увидел знаменитый ритм-н-блюзовый певец Джонни Отис (кстати, он умер буквально за три дня до Этты Джеймс в возрасте 90 лет). Именно Отис «открыл» Этту Джеймс, что бы это ни значило в блюзовом мире. Он устроил ей первый контракт — с лос-анджелесским лейблом Modern, принадлежавшим легендарным блюзовым дельцам братьям Бихари (как и многие другие деятели «индустрии блюза» — недавним иммигрантам из Восточной Европы, в данном случае — из Венгрии). В начале 1955 года на этом лейбле вышел её первый сингл — «*The Wallflower*». В качестве исполнителей были указаны *The Peaches*: так Отис переименовал *The Creolettes*, используя слово «персик» — прозвище, которым все звали плотненькую Этту. Пластинку ждал успех: она поднялась до высшей позиции в ритм-н-блюзовом хит-параде журнала *Billboard*. Полная эротических коннотаций, песенка едва не стала поводом для проблем с тогдашней цензурой: лейблу пришлось изменить подзаголовок (второе название) песни — вместо «*Roll With Me Henry*» (что можно было понять как «Поваляйся со мной, Генри») она стала называться «*Dance With Me Henry*» — песенка была своего рода откликом на суперпопулярный тогда среди слушателей ритм-н-блюза номер Хэнка Балларда «*Work With Me Annie*» («Поработай со мной, Энни»), из содержания которого было совершенно ясно, какой именно «работой» Баллард предлагал заняться лирической героине песни.

Успешным оказался и следующий сингл — «*Good Rockin' Daddy*», но после него «Персики» распались, и Этта начала сольную карьеру.

Впрочем, сольная работа на Modern оказалась не слишком успешной, и в 1960 году Этта перешла на чикагский лейбл *Argo* — подразделение легендарной фирмы *Chess*, ведущего блюзового издательского конгломерата

1950–1960-х гг. (во главе которого тоже стояли еврейские иммигранты из Восточной Европы, только не из Венгрии, а из Польши — братья Чесс, настоящая фамилия которых была Чиж). Здесь её ждал успех за успехом: до середины 1960-х десять её синглов попали в десятку ритм-н-блюзового хит-парада, в том числе самая, наверное, известная сейчас запись Этты Джеймс — версия томной темы Мака Гордона и Гарри Уоррена «*At Last*», написанной ещё для оркестра Гленна Миллера и фильма «Жёны оркестрантов» в 1941 году, но решённая Эттой в совершенно ином ключе: у неё это не среднетемповый свингер, а пронзительно-эротичная баллада. Интересно, что путь в массовое сознание и поп-культуру эта запись Этты Джеймс нашла благодаря тому, что была... использована в телевизионной рекламе!

Мощный, хриплый (или, говоря более музыкально, «детонирующий») и нескрываемо эротичный вокал Этты (хотя временами и чрезмерно прямолинейный, однообразный) заработал ей популярность далеко за пределами чисто блюзовой, то есть чёрной, аудитории: белые подростки, слушавшие рок-н-ролл, её тоже хорошо знали — 28 её песен в разные годы побывали в Топ 100. Последним её крупным коммерческим успехом стал сингл 1967 года «*Tell Mama*», впоследствии перепетый легендарной белой рок-певицей Джанис Джоплин, которая была большой поклонницей пения Этты Джеймс.

Этта не замыкалась в рамках чистого ритм-н-блюза: альбом «*Tell Mama*», на котором появился её последний хит, стал первым в её дискографии альбомом, где использовались элементы самых разных стилистик — и блюза, и госпелз, и поп-музыки, и даже джаза. Она довольно регулярно выступала и в последующие годы, но успехи остались позади: сказывалась и потеря ритм-н-блюзом массовой аудитории (чёрные перешли на соул и хип-хоп, белые — на диско), да и «блюзовый образ жизни» взял своё. Со второй половины 1960-х и до конца 1980-х Этта Джеймс занималась не столько музыкальным творчеством, сколько борьбой с алкогольной и наркотической зависимостями: уже в 21 год она была «на игле», и к 30-летнему возрасту зависимость от героина начала одолевать её природную крепость. В 70-е она время от времени записывала альбомы, но в то же время регулярно попадалась

на кражах — ей нечем было платить за следующую дозу; в 73-м, например, она выпустила относительно успешный блюз-роковый альбом «*Only a Fool*» и в то же время была решением суда помещена на принудительное лечение от наркозависимости.

Относительно уверенная победа была одержана только к рубежу 1980–1990-х годов, после курса лечения в калифорнийской клинике *Betty Ford Center*, и Этта Джеймс подписала новый контракт с одним из самых успешных независимых лейблов тех лет, *Island*, и выпустила очень удачный альбом «*Seven Year Itch*» (1989). С этого момента начинается новая история Этты Джеймс, уже в ранге «легенды блюза» и «настоящей дивы». Она стала работать с независимым лейблом *Private Music*, и этот лейбл стал для неё счастливым. Её имя вводят в Залы Славы и рок-н-ролла, и блюза; она получает шесть номинаций и две премии *Grammy*, в том числе и за альбом 1994 года «*A Mystery Lady: Songs of Billie Holiday*» в номинации «Лучшая запись джазового вокала». Её второй золотой граммофончик был получен в 2003-м за «Лучший альбом современного блюза» — «*Let's Roll*», её последний альбом для *Private Music*.

Характерна оценка критикой её попыток петь джаз. Так, о её альбоме 2001 года «*Blue Gardenia*», где она в очередной раз обратилась к джазовому репертуару, один из авторов «Джаз.Ру» (в те годы ещё чисто онлайн-ового издания) писал следующее:

«...Нельзя не признать, что её версии небезынтересны — хотя бы из чистого любопытства: как блюзовая «дива» может исполнить джазовую классику. Выясняется, что — именно так, как может исполнить блюзовая дива с огромным опытом и мощным темпераментом: сильно, уверенно, очень по-блюзовому — довольно монотонно и безо всяких там вокальных штучек и украшений. Она поёт джазовые стандарты полувековой давности именно как блюзы, настойчиво-проникновенно, зачастую игнорируя прихотливые джазовые гармонические изгибы, которым следует записавшийся здесь чисто джазовый ансамбль (все аранжировки — знаменитого пианиста Седара Уолтона, он же играет и фортепианную партию). Кстати, это противоречие — блюзовой манеры вокального изложения и джазовой манеры изложения инструментального — особенно

ярко проявляется именно в сочетании голоса Этты и фортепиано Уолтона, изощрённо кудрявые мелодические арабески которого то и дело вступают в забавное противоречие с уверенной, корневой простотой вокала...»

Тем не менее самая многочисленная аудитория была у Этты Джеймс именно на джазовых фестивалях: в последние годы она выступала на таких крупных джазовых форумах, как европейский Монтрё и сан-францисский *SFJAZZ*.

В ноябре 2011 года, уже зная о своей неизлечимой болезни и стремительно ухудшающемся состоянии, Этта Джеймс записала для *Verve Forecast* блюзовый альбом «*The Dreamer*», мужественно заявив во всеуслышание, что это её последний альбом. Так оно, увы, и оказалось.

КУИНСИ ДЖОНС: САМЫЙ УСПЕШНЫЙ ВО ВСЁМ

Константин Волков

Музыке Куинси Дилайт Джонс-младший учился с детства. Он родился 14 марта 1933 года в Чикаго и вырос в Саутсайтеде — крупнейшем чёрном гетто Америки, но



затем вместе с семьей переехал на далёкий северо-запад США, в Сиэтл, где он и его братья оказались единственными чернокожими детьми в целой школе. В 18-летнем возрасте, в 1951 году, он получил стипендию на обучение в первом американском учебном заведении, где учили играть джаз — бостонской школе *Schillinger House*, которая теперь известна всему миру как колледж Бёркли. На деньги, присланные тёткой, Куинси купил билет

на поезд и пересёк всю Америку с запада на восток, чтобы оказаться в Бостоне. Правда, там Джонс проучился всего год, поскольку получил предложение поехать на гастроли с очень популярным джазовым оркестром, который возглавлял вибафонист, барабанщик, вокалист и шоумен Лайонел Хэмптон. Такими предложениями 19-летние трубачи не разбрасывались даже в 1952 году. Но колледж Бёркли до сих пор числит Куинси Джонса одним из своих самых преуспевших в музыке студентов, и его заявление о приёме в колледж выставлено в офисе Бёркли под стеклом.

В первом же турне с Хэмптоном и его оркестром Куинси Джонс проявил большой талант к оркестровке. Хорошие аранжировщики, от которых зависит, как именно зазвучит новая музыка на концерте и в записи, всегда нарасхват. Вскоре Джонс переехал в Нью-Йорк и стал зарабатывать написанием аранжировок для джазовых звёзд, среди которых были Сара Воэн, Каунт Бэйси, Дюк Эллингтон, Джин Крупа и ещё один музыкант, приехавший из Сиэтла — друг детства Джонса слепой певец и пианист Рэй Чарлз.

В 1956 году Джонс опять отправился в турне, на этот раз с Диззи Гиллеспи — по странам Ближнего Востока по линии Госдепартамента США, посылавшего джазовых музыкантов в страны «третьего мира» в качестве «послов американской культуры». Вернувшись, он получил контракт с компанией *ABC Paramount* и стал работать уже с собственным оркестром (его записи того периода, где он дирижирует оркестром для солистов Чарлза Мингуса, Зута Симса, Бенни Картера и Хэрби Мэнна, были позднее переизданы лейблом *Impulse!* как альбомы «*This is How I Feel About Jazz*», 1974, и «*Go West, Man*», 1978). Но в 1957 году Джонс переехал в Париж, где брал уроки композиции у Нади Буланже и Оливье Мессиана. Параллельно он работал на французский лейбл *Barclay*, где продюсировал записи Жака Бреля и Шарля Азнавура. Парижское отделение американского лейбла *Mercury Records*, впечатлившись его способностями, сделало Куинси своим музыкальным директором; он создал в Париже оркестр из участников только что завершившего европейское турне оркестра мюзикла «*Free And Easy*» и гастролировал с ним по всей Европе и Америке. Тур прошёл очень успешно в смысле отзывов критики, но совершенно провалился в финансовом плане, и от банкротства Джонса спас только срочный заём, предоставленный президентом *Mercury Records* Ирвингом Грином. Грин не только вытащил Куинси Джонса из финансовой ямы, он также дал ему новую работу, сделав талантливого музыканта и аранжировщика музыкальным руководителем нью-йоркского отделения своей фирмы. К этому периоду относится знаменитая цитата Куинси Джонса: «У нас был лучший джаз-оркестр на планете, и всё же мы буквально помирали с голоду. Вот тогда-то я понял, что есть музыка,

а есть музыкальный бизнес. Если я хотел выжить, я должен был усвоить эту разницу».

Работая на *Mercury*, Куинси Джонс инициировал рождение ряда самых интересных записей тогдашней популярной музыки: так, именно он, ещё будучи «директором по артистам и репертуару», начал работать с молодой белой певицей Лесли Гор и спродюсировал её лучшие песни, включая первый хит «*It's My Party*» (№1 в мартовском хит-параде 1963 г.), за которым последовали оставившие заметный след в истории поп-культуры 60-х «*Judy's Turn to Cry*», «*You Don't Own Me*», «*That's The Way Boys Are*» и т. д. Но самой значимой его продюсерской работой той эпохи, скорее всего, следует признать совместный альбом певца Фрэнка Синатры и оркестра Каунта Бэйси «*It Might As Well Be Swing*» (1964), где впервые прозвучала песенка, ставшая впоследствии «визитной карточкой» Синатры — «*Fly Me to the Moon*». В 1964 году Джонс стал вице-президентом компании *Mercury Records* — первым афроамериканцем, поднявшимся до такой позиции в «белом» шоу-бизнесе.

Тогда же, в 1964 году, Куинси Джонс стал первым афроамериканцем, который написал музыку к кинофильму — не отдельную пьесу, а саундтрек полностью (это была лента режиссёра Сидни Льюма «*The Pawnbroker*»). С тех пор он написал музыку ещё к 33 кинофильмам. Постепенно киномузыка стала его главной работой, он оставил *Mercury Records* и переехал в Голливуд. Он написал музыку к таким известным фильмам, как «*In the Heat of the Night*» (у нас он шёл как «В душной южной ночи»), «*In Cold Blood*» (в нашем прокате — «Хладнокровное убийство») и «*The Color Purple*», который по-русски в разных изданиях назывался «Цвет пурпура» или «Цветы лиловые полей».

Время от времени он выпускал инструментальные, главным образом оркестровые альбомы под собственным именем; музыка с его оркестровых записей вошла в золотой фонд аранжировок для современного джазового оркестра, и эти оркестровки исполняются ныне по всему миру. Одним из самых ярких событий в его карьере тех лет был выпуск альбома «*Walking in Space*» (1969), воспринятого как возвращение Джонса к современному биг-бэнду после работы в Голливуде. Вошедшие в альбом пьесы были

аранжированы Куинси Джонсом в ультрасовременной на тот момент джаз-роковой манере (даже супертрадиционный контрабасист Рэй Браун играл в этой записи на электрической бас-гитаре). В записи участвовали такие звёзды тогдашнего джаза, как саксофонист Расаан Роланд Кёрк, трубач Фредди Хаббард, тромбонист Джей Джей Джонсон, барабанщик Грэйди Тэйт и другие. Правда, сам Джонс на своих записях этого периода уже не играл, ограничиваясь дирижёрскими функциями. Самые успешные его записи того периода, собравшие череду номинаций на премию *Grammy*, были сделаны для лейбла A&M в 1970-е годы, но игру на трубе ему пришлось полностью отставить: в 1974-м он перенёс две тяжёлые операции на головном мозге, после которых игра на трубе могла просто убить его.

Хотя творческая жизнь Джонса кажется чередой сплошных успехов, он никогда не был особенно удачлив в личной жизни. Его первый брак (1953–1967) закончился бурным разводом, вторым браком он был скоротечно и неудачно женат на шведской фотомодели, да и третий брак распался в 1986 году. Впоследствии в интервью журналу *Life* он честно признавался: «В любви я всегда вёл себя как собака — эгоистичный, жадный пёс... Бог так устроил, что ты можешь быть молод и можешь быть псом. Но старые псы — это такое жалкое зрелище...» В 1986-м, после третьего развода, Джонс пережил настолько сильный нервный срыв, что должен был на месяц скрыться от мира на частном острове, принадлежащем давнему другу — актёру Марлону Брандо.

В конце 1970-х Куинси Джонс всерьёз занялся продюсированием поп-музыки, отвергая любые упреки в коммерциализации: он говорил, что ему всё равно, в каком жанре делать хорошую музыку. Первым его клиентом стал юный певец, только что покинувший семейный ансамбль *The Jackson Five* — Майкл Джексон. Но продюсировал он и джаз, точнее — поп-джаз (Джордж Бенсон, Лина Хорн, Патти Остин...).

Джонс спродюсировал две из самых продаваемых записей всех времён: альбом Майкла Джексона «*Thriller*» (1982), разошедшийся тиражом 104 000 000 копий (45 миллионов только в 1983–1984!), и запись сводного образцово-показательного хора звёзд мировой популярной музыки «*We Are The World*». Эта запись была сделана в 1985 году

как благотворительный проект в помощь голодающей Эфиопии, и проект удачный: с продаж было собрано (и передано на соответствующие цели) 50 миллионов долларов, продано 7 500 000 копий сингла и 3 000 000 копий альбома. Когда Куинси спрашивали, как ему удалось собрать в одной студии два десятка самых высокооплачиваемых (и капризных!) певцов шоу-бизнеса, он отвечал, что никто не капризничал, потому что на входе в студию он повесил табличку: «Сдайте своё «Я» в гардероб. Спасибо!»

В 1991 году он (возможно, откликаясь на упрёки поклонников его джазовых работ, упрекавших Куинси в чрезмерном увлечении поп-музыкой) спродюсировал последнюю крупную работу Майлса Дэйвиса. Много лет (с конца 70-х) он уговаривал Майлса вернуться к музыке альбомов «*Miles Ahead*», «*Sketches of Spain*» и «*Porgy and Bess*», точнее — к эпохальным аранжировкам Гила Эванса для этих альбомов. Майлс обычно отказывался, следуя своему правилу «никогда не оглядываться на прошлое», но в 1991-м вдруг согласился, и подготовленная Джонсом программа была сыграна на фестивале в Монтрё (Швейцария). Дэйвис умер буквально через несколько месяцев после этого выступления, так что концертный альбом «*Miles & Quincy Live at Montreux*» (Warner Bros, 1993) оказался его последней записью.

Всего в арсенале Куинси Джонса — более 70 номинаций на премию Академии звукозаписи «Грэмми». Собственно премией *Grammy* он был награждён 26 раз: впервые — в 1963 г. за «лучшую инструментальную аранжировку» (пьеса «*I Can't Stop Loving You*», оркестр Каунта Бэйси), в последний (пока?) раз — в 2001 году в категории «лучший альбом разговорного жанра» за начитанную им самим автобиографию, которая по первой букве его имени называется просто «Q», плюс специальная премия «Легенда Грэмми» в 1991 году. Уместно вспомнить также, что ещё в 1968 году он стал первым афроамериканцем, номинированным на премию Американской киноакадемии *Oscar* в категории «Лучшая песня» и первый, номинированный дважды в один год: в том же 1968-м — за «лучшую музыку к фильму» («Хладнокровное убийство» Ричарда Брукса, по книге Трумэна Капоте). Джонс — первый и до сих пор единственный афроамериканец, номинированный на «Оскара» в категории «Фильм года» (как продюсер фильма

1986 года «*The Color Purple*»). Наряду со звукооператором Вилли Бёртоном он — афроамериканец с наибольшим числом номинаций на «Оскара» (семь).

Джонс продолжает заниматься аранжировкой, продюсированием, музыкой для кино и телевидения, создал крупную продюсерскую компанию, которая выпускает музыкальные журналы, телесериалы, кинофильмы и цифровой контент для интернет-проектов и сотовых сетей, много занимается благотворительностью, создаёт стипендии и гранты для молодых музыкантов и вообще продолжает вести весьма насыщенную жизнь, в том числе и общественно-политическую: в частности, в начале 2008 года он активно поддерживал выдвижение кандидатом в президенты США от демократической партии сенатора Хиллари Клинтон.

НОРА ДЖОНС: КТО СТОИТ ЗА ТРИУМФОМ?

Константин Волков

Чемпионом по количеству полученных за один раз премий Национальной академии искусства и науки звукозаписи США, так называемых «Грэмми», за 2002 год стал «*Come*



Away With Me», дебютный альбом юной поп-джазовой певицы Норы Джонс, выпущенный легендарным джазовым лейблом *Blue Note* и разошедшийся в течение года таким же тиражом, что и все остальные релизы *Blue Note* за предшествовавшие несколько лет. Мало того, эта запись вообще собрала невиданный для альбома дебютантки урожай золотых грампластинок: пять достались лично Норе (за лучший вокальный альбом поп-музыки, лучшее женское вокальное испол-

нение поп-музыки, лучший дебют, а также две главные категории — альбом года и запись года); кроме того, за её альбом получили награды композитор Джесс Харрис (лучшая песня, «*Don't Know Why*»), продюсер Ариф Мардин (лучший продюсер) и звукоинженер Джей Ньюланд (лучший звукоинженер).

Нора Джонс (внебрачная американская дочь великого индийского музыканта, мастера игры на ситаре — пандита Рави Шанкара) немедленно была окрещена американскими

масс-медиа «джазовой певицей», хотя как раз по увенчанному граммофончиками альбому сказать этого никак нельзя. Да, в прошлом она занималась джазом и до сих пор иногда появляется на сцене и в студии как гостья в проектах джазовых музыкантов (о чём — ниже). Альбом же «*Come Away With Me*», безусловно, очень трудно назвать имеющим отношение к джазу, хотя в его записи участвовали известные джазмены, а вышел он на джазовом лейбле. Альбом этот — высококачественная, довольно умная поп-музыка, в которой прослеживаются влияния и джаза, и современных нью-йоркских «акустических» авторов-исполнителей (наследников фолкников 1960-х), и кантри-музыки. Всё это сплавлено воедино вовсе не талантом певицы, хотя она, конечно, совсем не бездарна: истинный творец этой записи — ветеран музыкального бизнеса главный вице-президент старейшего независимого лейбла США *Atlantic*, талантливый и удачливый продюсер Ариф Мардин.

Ариф Мардин — далеко не новичок в грамзаписи, и это — далеко не первый его триумф. Он продюсировал хиты самого широкого спектра исполнителей — от *The Young Rascals* до Бетт Мидлер, от Барбры Стрейзанд до Патти Лабелл. Вот как оценивал его работу сооснователь *Atlantic* Ахмет Эртегун: «В том бизнесе, где исключительно важны мода и господствующий стиль, Ариф остался подлинным артистом, человеком невероятного музыкального таланта. В отличие от многих других продюсеров, Ариф не замыкается на каком-то одном звучании, которое доминировало бы в его записях. Напротив, он для каждого исполнителя создает уникальную звуковую среду, и общее во всех случаях — только его исключительный вкус и высокое качество работы. В результате на протяжении более чем трёх десятилетий он помогал певцам и музыкантам самых различных направлений создать свои лучшие работы».

Совершенно различных? Да уж. Кого только не продюсировал Мардин! Среди его работ — записи Роберты Флэк и Ариты Фрэнклин, Аниты Бэйкер и Филадельфия Коллинза, Уилли Нелсона и Дасти Спрингфилд, *Manhattan Transfer* и *Bee Gees*, *Modern Jazz Quartet* и *Average White Band*...

Ариф Мардин родился (как и основавшие *Atlantic* братья Ахмет и Несухи Эртегун) в Турции, в Стамбуле. Закончив Стамбульский университет, он в середине 1950-х

поступил в Лондонскую школу экономики. Уже к тому времени он был горячим поклонником джаза, но никаких мыслей о возможной карьере в музыке у него не возникало до тех пор, пока в 1956 году он не попал на концерт Диззи Гиллеспи в Стамбуле. Это событие произвело на него такое неизгладимое впечатление, что уже через два года Ариф оказался в США, где получил в бостонском музыкальном колледже Бёркли самую первую из только что утверждённых именных стипендий Куинси Джонса.

Закончив четырёхлетний курс в Бёркли по классу композиции и аранжировки, Мардин ещё год преподавал там оркестровку, став одновременно одним из членов правления (доверителей) колледжа и почётным доктором — достаточно редкий случай для того, кто только что закончил обучение! Впрочем, уже в 1963 году Ариф Мардин покинул Бостон, став личным ассистентом Несухи Эртегуна, одного из руководителей *Atlantic Records*, в Нью-Йорке. С поста ассистента он быстро перешёл на должность директора студии *Atlantic*, в то же время де-факто заняв положение одного из основных продюсеров и аранжировщиков лейбла. Всего шесть лет спустя, в 1969 году, мы уже видим Мардина на посту вице-президента *Atlantic*; до начала XXI века он продолжал оставаться главным вице-президентом этого лейбла, при этом имея полную возможность продюсировать альбомы и для других лейблов (как и случилось с альбомом Норы Джонс).

Всего к концу жизни (Ариф Мардин ушёл из жизни 25 июня 2006 года) в коллекции продюсера было семь «Грэмми», пятнадцать номинаций на «Грэмми» и свыше сорока золотых и платиновых альбомов. Ещё в 1990-м Мардин был введён в Зал славы *NARAS* (Академии звукозаписи), в 1994-м, в дни празднования тридцатилетия *Atlantic*, ему был посвящён спецвыпуск старейшего журнала музыкальной индустрии — *Billboard*, а в 1997-м *NARAS* вручила ему специальную премию «Герой Академии». О каком ещё признании может мечтать продюсер?

«Я не работаю с артистами, которых не уважаю, — говорил Мардин. — Моё уважение к артисту жизненно важно для того, чтобы вышла хорошая запись. Ну, и песня. Новые технологии фантастически изменили способы, которыми мы теперь делаем запись, но песня есть песня. Хорошая запись может получиться только из хорошей песни.

Хитом может стать только музыкально правильная и при этом искренняя песня».

В интервью студенческому бюллетеню своей последней *alma mater*, колледжа Бёркли, Мардин выводил формулу своего успеха из следующего: «нужно сочетать ощущение современности и любовь к прекрасному прошлому. Надо ценить историю музыки, из неё можно почерпнуть столько хорошего! Это вовсе не значит, впрочем, что я сентиментален и не смотрю вперёд. Я вовсе не тот парень, что всё время вспоминает старые добрые деньки».

А вспомнить ему есть что. Первые его работы на *Atlantic* были сплошь джазовыми, он записывал Эдди Харриса и Сонни Ститта. Но к середине 60-х он стал все больше работать с поп-музыкой. И в 1966 году спродюсированная им (совместно с Джерри Уэкслером) и записанная великим звукоинженером Томом Даудом запись одной из самых бесшабашных поп-групп тех времен, *The Young Rascals* — песенка «*Good Lovin'*» — впервые возглавила американские хит-парады. Исполненная колоссальной витальности, это незатейливое «произведение» в версии Мардина заиграло всеми красками возможностей (не столь уж богатых, но из-за своей новизны применявшихся с огромным энтузиазмом) новых на тот момент студийных технологий и принесла юным *Rascals* совершенно неожиданный и принёсший внезапные проблемы успех: после колоссального успеха песенки они просто обязаны были тут же поехать в турне, а в их составе не было штатного клавишника! Дело в том, что мощное органное соло, так украсившее студийную версию «*Good Lovin'*», исполнил студийный музыкант Феликс Кавальерес, не имевший к группе никакого отношения...

Следующим большим успехом троицы Мардин-Уэкслер-Дауд в поп-музыке стал альбом соул-певицы Ариты Франклин «*I Never Loved a Man (The Way I Love You)*», в который вошла легендарная песня «*Respect*» (1967). И уже в конце 60-х Мардин работал как продюсер самостоятельно — с такими персонажами, как британская певица Дастри Спрингфилд и соул-сказочник из Детройта Айзек Хэйз.

В 70-е Мардин продюсировал диско-хиты *Bee Gees*, поп-рок в исполнении малоизвестных у нас, но очень влиятельных в США *Hall & Oates* и фолк-мелодии Джона Прайна. В 80-е он получал *Grammy* за суперхиты певиц Чака

Хан «*I Feel For You*» и Бетт Мидлер — «*Wind Beneath My Wings*», записывал Рода Стюарта, Джорджа Бенсона, группу *Culture Club*. В 90-е именно он выпускал самые популярные работы рок-звезд нового поколения — *Smashing Pumpkins* и *Jewel*.

Что до новейшего золотого граммофончика в коллекции Арифа Мардина, то альбом юной дебютантки, обладательницы небольшого, но яркого и приятного голоса Норы Джонс был записан ещё в августе 2001 года в нью-йоркской студии *Sorcerer Sound* опытным инженером Джеем Ньюландом (часть треков Нора записала ещё раньше и с другим продюсером — Крэйгом Стритом, который, хотя и упомянут на обложке, никакого «Грэмми» не получил), а сведён в *Sear Sound* Ньюландом и Арифом Мардином. Основу звучания записи составляет не только голос певицы, но и игра постоянной группы, с которой Нора с 2000 года работает в Нью-Йорке — в неё входят барабанщик Дэн Ризер, гитарист Джесс Харрис, сама Нора Джонс (она играла на фортепиано в большинстве треков) и басист Ли Александер, который стал не только музыкальным руководителем группы, но и бойфрендом Норы. Александер, Харрис и сама Нора написали большую часть из 14 треков альбома, две песни представляют классику кантри-музыки («*Cold Cold Heart*» Хэнка Уильямса и «*Turn Me On*» Джей-Ди Лаудермилка), которая, наряду с джазом, сильно повлияла на манеру Норы, и всего одна — джазовые стандарты: это «*The Nearness Of You*» Хоуги Кармайкла.

Теперь давайте разберёмся, почему вся американская пресса настойчиво утверждает, что Нора — джазовая певица. Ну, во-первых, ещё школьницей эта яркая девушка, родившаяся 30 марта 1979 года в Нью-Йорке, но выросшая в Далласе, принимала участие в различных джазовых конкурсах и даже побеждала: она была лауреатом ежегодной премии *Student Music Awards*, присуждаемой старейшим джазовым журналом *Down Beat* (в 1996 и 1997 годах) в категории «Лучшая джазовая вокалистка». А кроме того, уже работая в Нью-Йорке (она переехала туда в 1999 году, бросив после второго курса знаменитую музыкальную программу в Университете Северного Техаса), она регулярно выступала как вокалистка с группой гитариста-экспериментатора Чарли Хантера и даже участвовала в записи двух треков на его альбоме 2001 года «*Songs From The Analog Playground*»,

вышедшем также на *Blue Note* (к этому времени глава лейбла Брюс Ландвалл уже принял решение подписать с Джонс сольный контракт, прослушав её демо-запись нескольких стандартов Дюка Эллингтона: эта запись была впоследствии выпущена ограниченным тиражом и уже превратилась в филофоническую редкость). Появлялась она и в других записях, например — на альбоме безбашенного нью-орлеанского духового фанк-оркестра *Dirty Dozen Brass Band* «*Medicated Magic*». Но вплоть до момента выхода её дебютного альбома Нора Джонс продолжала вести весьма скромную жизнь типичного нью-йоркского начинающего музыканта: на жизнь она зарабатывала в качестве официантки, а по вечерам музицировала...

Кстати, помимо постоянной группы Норы, в записи её дебютного альбома приняло участие и несколько настоящих джазовых звёзд — гитаристы Кевин Брайт, Адам Леви и даже знаменитый Билл Фризелл, барабанщики Брайан Блэйд и Кенни Уоллесен, органист Сэм Яхел. Однако материал альбома, подчеркнём это, имеет крайне мало отношения к джазу как таковому — ну разве что в самом-самом широком смысле. Это добротный, небесталанный, с красивыми мелодиями, качественно исполненный фолк-поп. Даже сам лейбл, *Blue Note*, не осмелился назвать альбом «джазовым», изобретя для него красивый термин «*jazz-informed*» («сформированный джазом»).

Впрочем, сама Нора всё ещё воспринимает себя как джазового музыканта. В интервью *CNN* она как-то сказала: «Мне просто повезло с тем, что не пришлось слишком долго биться над тем, чтобы прорваться к слушателю. Я — на *Blue Note*, это главным образом джазовый лейбл, и они там очень любят музыку вообще. Я никогда не думаю о себе как о части поп-мира, потому что мой лейбл — не часть поп-мира. Мой лейбл не пытается одевать и гримировать меня».

Она также яростно восстаёт против попыток привязать её имя к имени её отца Рави Шанкара, которому сейчас 82 года. Лондонскому изданию *ThisIsLondon* она очень эмоционально доказывала, что «с отцом я и общаться-то начала только в последнюю пару лет, не больше, а до этого он в лучшем случае звонил из Индии раз в год. Ненавижу, когда мне говорят: ты стала знаменитой потому, что у тебя знаменитый отец. И я знаю, что и ему это крайне

неприятно, потому что это неправда. Кроме всего прочего, его и моя музыка не имеют между собой ничего общего». Это правда. «Законная» дочь Шанкара, живущая вместе с ним в Индии 21-летняя Анушка Шанкар, пошла по его стопам и в 2002 году номинировалась на «Грэмми» одновременно со своей старшей единокровной сестрой, только по категории «*World Music*» — как исполнительница на ситаре. Нора побывала в Индии и сдружилась с Анушкой, но индийская музыкальная культура остаётся для неё чуждой.

Сразу после присуждения её альбому восьми «Грэмми» газета *New York Post* вышла с фотографией комнаты Норы Джонс на первой полосе и заголовком: «Королева «Грэмми» Нора Джонс прячется в бруклинской коммуналке». И это правда. «Королева» до этих самых пор вместе с несколькими подругами вскладчину снимала большую квартиру в модном, но небогатом бруклинском квартале Уильямсбург, занимая там одну комнату, и из общей арендной платы в 1400 долларов в месяц вносила свои скромные 300. «Теперь придётся переехать, — со смущением говорила она *ThisIsLondon*, — потому что мои соседки уже жалуются, что после этой статьи вокруг квартиры постоянно ошиваются мои фэны. Зачем весь этот шум? Я даже обращалась к Брюсу Ландваллу (*главе Blue Note. — Ред.*) и жаловалась, что меня слишком много на радио и вообще слишком много шума вокруг меня. Я всегда знала, что буду музыкантом. Но что от этого будет столько шума?»

ТЭД ДЖОНС: СТОЛП ОРКЕСТРОВОГО ДЖАЗА

Кирилл Мошков

28 марта 2008 года исполнилось бы 85 лет трубачу (вернее, корнетисту и флюгельгорнисту) Тэду Джонсу, солиде-ру одного из самых значимых биг-бэндов второй половины XX века — *Thad Jones/Mel Lewis Orchestra*. Оркестр продолжает работать и сейчас (под названием *The Vanguard Jazz Orchestra*) и, как и при своих основателях, по-прежнему играет в старейшем нью-йоркском джазовом клубе *Village Vanguard* каждый понедельник.

Тэд Джонс (полное имя — Таддеуш Джозеф Джонс, 1923–1986) принадлежал к музыкальной семье, достижения которой в джазе можно сравнить разве что с достижениями нью-орлеанской семьи Марсалисов (и то Джонсы, скорее всего, окажутся впереди). Отец семейства был инспектором древесного сырья и по совместительству — диаконом баптистской церкви в Понтиаке (штат Мичиган),



далёком северном пригороде Детройта, в те годы — столицы автомобильной промышленности США, где существовала яркая и оригинальная джазовая сцена. Из семи детей диакона Джонса трое сыновей стали прославленными музыкантами: сам Тэд, его младший брат Элвин Джонс (1927–2004, барабанщик квартета Джона Колтрейна) и старший брат Хэнк Джонс (р. 1918, прославленный бибоповый пианист — он прожил дольше всех в этой семье, уйдя из жизни в 2010-м). Старшая сестра Олив и брат Пол тоже занимались музыкой (правда, дальше занятий фортепиано дело не пошло), мать пела, а отец семейства хорошо играл на гитаре.

Тэд, по его словам, решил стать трубачом, посетив концерт Луи Армстронга в Детройте. Дядя подарил мальчику подержанную трубу, но вскоре Тэд сменил её на более архаичный корнет, который стал его основным инструментом на протяжении всей жизни. В школьном оркестре Тэда научили немногому; почти всё, чему он научился на корнете, он освоил по самоучителю. Когда ему было 16, он вместе со старшим братом Хэнком уже играл в полупрофессиональном ансамбле, обслуживавшем школьные мероприятия и танцы. Два года спустя он дебютировал как профессиональный музыкант в ансамбле Конни Коннелла, с которым гастролировал по южным штатам. Грянула Вторая мировая, и в 1943 году Тэд Джонс был призван в вооружённые силы, где в основном работал на армейских складах, но несколько месяцев перед самой демобилизацией успел поиграть в оркестре Восьмой военно-воздушной дивизии. В 1946-м его уволили из армии; произошло это в Де-Мойне, штат Айова, и Тэд прямо там же нашёл работу в джаз-клубе *Silver Slipper*, а потом переехал в Оклахома-Сити, чтобы играть в оркестре талантливого мультиинструменталиста Чарльза Янга. «Это был самый талантливый чувак на свете, — вспоминал позднее Джонс. — Он играл на трубе, баритоне, фортепиано, свинговать мог на всём, пел, как птица, и писал музыку, как чёрт». Правда, Янг вскоре внезапно умер в возрасте 26 лет, и Тэд Джонс возглавил его оркестр. Через шесть месяцев он получил известие о болезни отца, и ему пришлось вернуться в Понтиак.

В детройтской округе Джонс тут же влился в богатую джазовую жизнь Города Моторов. Он играл во множестве детройтских ансамблей и оркестров, и среди его коллег в то

время были такие будущие звёзды, как его собственный брат — барабанщик Элвин, гитарист Кенни Бёррелл, пианисты Барри Харрис и Томми Флэнеган. Прославленный контрабасист Чарлз Мингус играл с Тэдом во время своих гастролей в Детройте и отзывался о нём так: «Я только что слышал величайшего трубача в своей жизни. Он использует классическую композиторскую технику, и он первый, кто заставил её свинговать». Именно на принадлежавшем Мингусу и барабанщику Максу Роучу лейбле *Debut* Тэд Джонс записал свой первый альбом, «*Thad Jones*» (1954), где его игра звучала в составе двух ансамблей: трио с Мингусом и Роучем и квартета с Мингусом, барабанщиком Кенни Кларком и братом Хэнком на рояле. Следующие два альбома, «*Detroit-New York Junction*» (*Blue Note*, 1956) и «*The Magnificent Thad Jones*» (*Blue Note*, 1957), укрепили репутацию Тэда как одного из самых ярких молодых музыкантов эпохи. В это время — начиная с мая 1954 года — он уже был солистом оркестра Каунта Бэйси, причём едва ли не чаще всего солирующим трубачом оркестра (особенно прославившимся соло в классической теме Вернона Дюка «*April In Paris*», где он иронически вставлял в импровизационную ткань цитату из старинной детской песенки «*Pop Goes the Weasel*»). Кроме того, Джонс писал для оркестра Бэйси аранжировки и музыку: например, на альбоме 1958 года «*Chairman of the Board*» (*Blue Note*) все аранжировки написаны им, а три пьесы им и сочинены; на альбоме 1961 года «*Count Basie & Sarah Vaughan*» (*Roulette*) двенадцать пьес аранжированы Джонсом.

Работа у Бэйси завершилась в 1963 году, и два года Тэд Джонс работал как фрилансер, поиграв в студийном оркестре *CBS* и в квинтете с саксофонистом Пеппером Адамсом. В конце 1965 г. открылась глава биографии Тэда Джонса, навсегда вписавшая его имя в историю джаза: вместе с барабанщиком Мэлом Луисом (которого в русскоязычных публикациях чаще называли Льюис) он создал собственный биг-бэнд, который, начиная с февраля 1966 года, каждый понедельник играл в клубе *Village Vanguard*. Он играет там и сейчас, вот уже сорок пять лет.

Оркестр был создан как сборная высококлассных профессионалов, которым не было нужды много репетировать, своего рода побочный проект для всех его участников — коллектив, где устающие от студийной подёнщины

матёрые профи могут вечером в понедельник поиграть что-нибудь креативное; лишь со временем он стал для многих основной работой, и в его составе стали появляться более молодые музыканты, для которых работа у Джонса и Луиса становилась великолепной школой. Среди участников оркестра в разные годы были такие первоклассные инструменталисты, как трубачи Снуки Янг и Джон Фэддис, тромбонисты Боб Брукмайер и Джимми Неппер, саксофонисты Джерри Доджион, Эдди Дэниэлс, Джо Фаррелл, Фрэнк Фостер, Пеппер Адамс, пианисты Хэнк Джонс и Роланд Ханна, басисты Ричард Дэйвис и Джордж Мраз. Сам Джонс в этот период играл в оркестре по большей части на флюгельгорне, так как его более мягкий по сравнению с корнетом тембр казался Тэду очень важной частью тембровой палитры оркестра. Партитуры оркестра, выполненные в основном Джонсом, представляли собой самое последнее слово в искусстве джазовой аранжировки на тот момент и самое главное — очень нравились молодым музыкантам, так как часто были основаны на современных восьмидольных ритмах, характерных для рок-музыки. С начала 1970-х аранжировки Джонса стали востребованным учебным материалом для джазовых учебных заведений, в первую очередь два самых его известных сочинения — «*Central Park North*» (1969) и «*A Child Is Born*» (1970).

Нынешний пианист и музыкальный руководитель оркестра Джим Макнили писал: «Кто-то сказал об Арнольде Шёнберге, что его влияние на композиторов первой половины века было исключительным — ты либо сочинял как он, либо сознательно отталкивался от него, чтобы звучать не как Шёнберг. То же самое можно сказать о музыке Тэда Джонса в конце 60-х — начале 70-х, особенно для нас, тогдашних молодых композиторов. Его текстуры, угловатость, шероховатость голосоведения, ритмический восторг, интеграция современных малых составов в контекст биг-бэнда — ты либо делал так же, либо специально уходил от Тэда в другие направления».

Оркестр не только играл в клубе по понедельникам, но и гастролировал: так, его приезд в СССР в 1973 году по линии «культурной дипломатии» Госдепартамента США стал одним из ярчайших событий начала 70-х для измученного закрытостью страны за «железным занавесом» советского

джазового сообщества наряду с визитом оркестра Дюка Эллингтона в 1971-м. Характерная сине-красная русскоязычная «госконцертовская» афиша этих гастролей и сейчас украшает стену клуба *Village Vanguard* прямо напротив входа.

Однако именно гастроли стали, как говорят, причиной драматического слома в жизни Тэда Джонса. В 1978 году он внезапно бросил оркестр и, к огромному удивлению Мэла Луиса и оркестрантов, никому ничего не сказав, уехал в Копенгаген: в Дании в то время жило довольно много американских джазовых «эмигрантов». Поговаривали, что причиной такого решения оказались гастроли в Югославии, где на Джонса кто-то напал, повредив ему губу (что для трубача — поистине трагедия). Так или иначе, сам Джон никогда так и не объяснил своё внезапное бегство. В Копенгагене он женился на живущей в датской столице подданной Швеции, возглавил оркестр Датского радио, преподавал в Королевской консерватории и время от времени записывался в малых составах, в том числе на новом для себя инструменте — вентильном тромбоне.

Только в конце 1984 года Тэд Джонс ненадолго вернулся в США, где после смерти Каунта Бэйси получил приглашение возглавить его оркестр. В стремлении осовременить звучание прославленного коллектива он заказал новые аранжировки штатным оркестровщикам Бэйси — Фрэнку Фостеру, Эрни Уилкинсу и Фрэнку Уэссу. Но тут у него обнаружились серьёзные проблемы со здоровьем. Тэд Джонс уволился из оркестра, вернулся в Данию и 21 августа 1986 года умер в Копенгагене от рака в возрасте 63 лет.

31 марта 2008 года *Vanguard Jazz Orchestra* (так оркестр называется с 1990 года, когда из жизни ушёл его второй лидер — барабанщик Мэл Луис) представил в клубе вечер музыки Тэда Джонса, где прозвучали только авторские композиции замечательного трубача (в том числе неизвестная ранее пьеса, ноты которой была утеряны в 1975 году и только в 2008 году найдены где-то в Швеции). А 1 июля 2008-го, как сообщил нам продюсер всех современных записей *Vanguard Jazz Orchestra* Том Беллино, на лейбле *Planet Arts* вышел записанный в *Village Vanguard* концертный альбом оркестра, «*Monday Night Live At The Village Vanguard*», на котором представлено много классических аранжировок Тэда Джонса.

Мемориальная интернет-страница Тэда Джонса: *www.thadjones.com*

The Vanguard Jazz Orchestra в интернете:
www.vanguardjazzorchestra.com

На фото (*Thad Jones Archive at William Paterson University*): Тэд Джонс на церемонии получения звания почётного доктора университета им. Уильяма Паттерсона в Нью-Джерси (1979). Джонс был основателем программы преподавания джаза в этом учебном заведении в 1972 году и принимал активное участие в работе программы до своего отъезда в Копенгаген. В настоящее время при университете создан Архив им. Тэда Джонса, собирающий связанные с его жизнью и творчеством материалы и документы. Фото любезно предоставлено главой Архива д-ром Дэвидом Дэмзи.

ФИЛЛИ ДЖО ДЖОНС: НАДЁЖНЫЙ ФУНДАМЕНТ

Константин Волков

15 июля 2013 года выдающемуся барабанщику Джо Джонсу по прозвищу «Филли» могло бы исполниться 90 — если бы в 1985 году он не ушёл из жизни в возрасте 62 лет.

«Филли» — это общепринятое сокращение от названия города Филадельфия, крупнейшего мегаполиса штата Пенсильвания. Филли Джо был родом именно оттуда, как и множество других джазовых музыкантов — Билли Холидей, Джон Колтрейн, Рашид Али, Арчи Шепп, Маккой Тайнер... Собственно, его и прозвали-то «Филли», чтобы отличать от другого великого барабанщика по имени Джо Джонс, который с 1933 года до конца 40-х играл в одной из величайших свинговых ритм-секций в истории — в оркестре Каунта Бэйси вместе с самим Бэйси за роялем, контрабасистом Уолтером Пейджем и ритм-гитаристом Фредди Грином. В конце 40-х, когда «тот» Джо Джонс (он был на 12 лет старше) ушёл от Бэйси и играл с собственными



ансамблями, а молодой Джо Джонс из Филадельфии уже нашумел в Нью-Йорке, работая в штатном ансамбле популярного клуба *Café Society*, возникла нужда в различении их имён: именно тогда младший стал именоваться Филли Джо, а старший — Папа Джо.

Филли Джо много играл со всеми тогдашними звёздами бибопа (Чарли Паркер, Фэтс Наварро, Диззи Гиллеспи), но в 1949-м без колебаний бросил Нью-Йорк и на два с лишним года уехал в Вашингтон работать с саксофонистом более старшего поколения — Беном Уэбстером. Именно в Вашингтоне барабанщик познакомился с музыкантом, который сыграл важнейшую роль в его жизни — пианистом Тэддом Дамероном. Вернувшись в Нью-Йорк, Филли Джо Джонс вновь стал штатным барабанщиком клуба — на этот раз *Downbeat*, где он играл с Ли Конитцем, Зутом Симсом и Майлсом Дэйвисом. В 1953 году Джо Джонс стал членом ансамбля Тэдда Дамерона, и именно с ним сделал свои первые записи, оказавшие на него огромное влияние в музыкальном плане: позднее он говорил, что именно работа с Дамероном научила его играть для солиста в той же степени, что и для ансамбля в целом. Но работа с трубачом Майлсом Дэйвисом оказалась важнее: именно благодаря ей Филли Джо вошёл в историю джаза.

Ещё с 1952 года Майлс начал регулярно гастролировать с Джо Джонсом вдвоём, нанимая остальных музыкантов в каждом следующем городе. Барабанщик ехал первым, подбирал музыкантов и проходил с ними репертуар, после чего приезжал Майлс, и наспех собранный ансамбль выходил на публику. «Эта фигня начинала мне действовать на нервы, — писал Майлс в своей «Автобиографии». — Большая часть музыкантов не знала не только аранжировок, но и тем». И только в 1955-м количество наконец перешло в качество: приехав впереди Майлса в Балтимор, Филли Джо нашёл для выступления в этом городе техасского пианиста по имени Ред Гарланд и 20-летнего контрабасиста, которого звали Пол Чэмберс. Кроме того, был приглашён опытный, но малоизвестный тогда саксофонист из Филадельфии Джон Колтрейн. Для первого совместного выступления была предложена сделанная Дэйвисом аранжировка пьесы Диззи Гиллеспи и Джона Льюиса «*Two Bass Hit*». Когда пьеса завершилась, Майлс глянул на Филли Джо и сказал: «Думаю, вот оно». Джонс впоследствии

вспоминал: «Мы на первом же выступлении переглянулись и поняли: вот оно. Пять человек, объединённых музыкальной телепатией: каждый точно знает, что и как будет звучать дальше».

Этот состав квинтета Майлса Дэйвиса в истории джаза получил наименование «первый великий квинтет Майлса» (второй — это его ансамбль 60-х с саксофонистом Уэйном Шортером). Просуществовав в неизменном составе до 1958 года, этот ансамбль завоевал совершенно исключительное место в истории джаза — как в силу своей огромной популярности, так и в силу хрестоматийности сделанных им записей. Причём записи этого периода, сделанные одним и тем же составом, представляют Майлса в двух взаимосвязанных, но разных ипостасях. Как последний классик боповой эры он предстаёт на сделанных всего за две сессии (в мае и в октябре 1956) записях для лейбла *Prestige*, выпущенных затем в виде четырёх отдельных альбомов — «*Cookin'*», «*Relaxin'*», «*Workin'*» и «*Steamin'*». А буквально несколькими месяцами позднее начинается период, в котором Майлс нащупывает новаторские ходы, которые к концу десятилетия приведут его к модальному джазу. Этот период дал истории джаза великие работы, вышедшие на *Columbia* благодаря продюсеру Джорджу Авакяну — прежде всего «*Miles Ahead*» (1957) и «*Milestones*» (1958). О первом из этих альбомов, записанном ансамблем Майлса при участии оркестра Гила Эванса, Джордж Авакян впоследствии говорил: «Эта запись показала всему миру, что Майлс Дэйвис — гораздо больше, чем просто бибоповый музыкант, который играл бы соло с небольшой группой — и всё. Это серьёзнейший проект, запись, которая была призвана расширить аудиторию Майлса — и сделала это. Практически сразу он из чисто американского джазового солиста превратился в международную звезду с аудиторией, далеко выходящей за рамки узкого круга любителей джаза».

В ансамбле этого выдающегося новатора и Филли Джо Джонс предстал новатором, чья манера игры полностью созрела именно в период работы у Майлса. Смешно сказать, но многим консервативно настроенным джазовым критикам тех времён игра Филли Джо казалась чрезмерно громкой и бесчувственной, в то время как именно Джонс, и именно в это время, разработал поразительно моторную

манеру, в которой барабанщик тонко и отзывчиво откликался на динамические и мелодические акценты солиста. Игра Джонса сочетала полиритмическую точность Макса Роуча и мощный ритм-н-блюзовый грув Арта Блэйки, а его манера играть основной ритмический рисунок на приоткрывающемся и закрывающемся хай-хэте, педальной тарелке (и вообще его работа с тарелками) была для того времени уникальной. Не меньшее влияние на следующие поколения барабанщиков оказала его оригинальная техника игры щётками.

Особенно упругую и мощную игру Филли Джо Джонс показывал в тандеме с контрабасистом Полом Чэмберсом. С ним в 1955–1958 годах он играл в «первом великом квинтете» у Майлса, с ним же он постоянно записывался с самыми разными солистами, ценившими высочайшее качество игры этой пары — в описываемый период Джонс и Чэмберс записались на десятках альбомов для лейблов *Blue Note*, *Prestige* и *Riverside*, а также выступали в составе ансамблей саксофонистов Сонни Роллинза и Арта Пеппера. Игра именно этой ритм-секции звучит на одном из самых популярных альбомов Джона Колтрейна — его первой и единственной пластинке для *Blue Note*, популярнейшем альбоме «*Blue Train*» (1957).

Даже после ухода Джонса из ансамбля Майлса Дэвиса его влияние на Майлса сохранялось: Майлс сам признавался, что просил у всех своих новых барабанщиков «играть эти штучки Филли». Сам же Джо говорил о работе у Майлса так: «Это было самое великое, самое счастливое время моей жизни. Оно взрастило меня и открыло мой слух. Когда ты играешь с такими гигантами, приходится учиться! Работа у Майлса — это была музыка, музыка, музыка... и учёба, учёба, учёба!».

Джонс же в 1958-м дебютировал как лидер, выпустив на *Riverside* альбом «*Blues For Dracula*» при участии Томми Флэнегана, Джонни Гриффина, Нэта Эддерли и других выдающихся солистов. Кроме того, он возглавлял собственные концертные ансамбли, базировавшиеся в основном в его родной Филадельфии. И если в опросах журнала *Down Beat* он в 1957 году фигурировал ещё только как «восходящая звезда», то в 1961 году он уже был вторым в основном списке барабанщиков, уступая только Максу Роучу, а в 1962-м был признан «барабанщиком года».

Как ни странно, но закат карьеры Филли Джо начался именно в этот год, казалось бы, максимального признания. В фокусе внимания критиков оказалось уже следующее поколение новаторов — прежде всего Элвин Джонс из квартета Джона Колтрейна. Филли Джо работал всё меньше и меньше и в 1967 году, когда прежняя джазовая сцена стремительно разрушалась, уступая массовую аудиторию поп- и рок-музыке, вообще уехал из США. Правда, он никого ни в чём не винил и в интервью 1969 года даже высказывал своё восхищение барабанщиками нового поколения, прежде всего Тони Уильямсом.

Два года Джонс преподавал игру на барабанах в Лондоне, оказав значительное влияние на молодое поколение британских джазменов, но местный профсоюз музыкантов не разрешал ему выступать, так что Филли Джо переехал в Париж. Только в 1972-м он вернулся на родину, поселился в Филадельфии и стал играть там... джаз-рок с собственной группой *Le Grand Prix*, впрочем — не добившейся особенных успехов. Главная его сольная работа того периода, «*Philly Mignon*» (*Galaxy*, 1977) — это никакой не джаз-рок, а старый добрый бибоп, первоклассно сыгранный с очень сильными партнёрами (саксофонист Декстер Гордон, басист Рон Картер, корнетист Нэт Эддерли и др.). Во второй половине 70-х он год проработал в ансамбле пианиста Билла Эванса (вместе они записали замечательный альбом «*Quintessence*» — *Fantasy*, 1976), некоторое время гастролировал с бывшим коллегой по «великому квинтету» — пианистом Редом Гарландом (и записал с ним и контрабасистом Роном Картером для *Galaxy* отличную пластинку «*Crossings*»), но главным проектом последних лет его жизни стал ансамбль *Dameronia*, где он вместе с пианистом Уолтером Дэйвисом-мл., саксофонистом Фрэнком Уэссом и другими сильными солистами играл оригинальные аранжировки музыки Тэдда Дамерона, который оказал на него такое большое влияние в начале 50-х. Филли Джо Джонс записал с проектом *Dameronia* два небезынтересных альбома для лейбла *Uptown* («*To Tadd With Love*», 1982, и «*Look Stop And Listen*», 1983). Помимо выступлений с «Дамеронией», Джо Джонс в 1984 году участвовал в джазово-поэтическом проекте саксофониста Арчи Шеппа, построенном вокруг декламации знаменитого «чёрного радикала» — поэта и афроамериканского активиста Амири

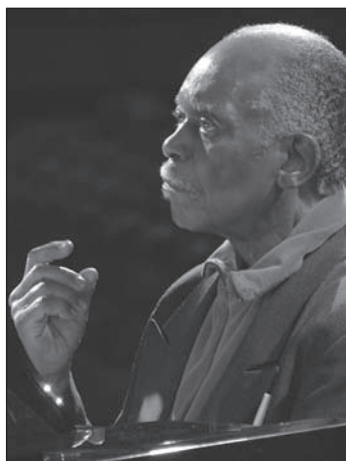
Барака (в 60-е известного под своим ранним именем Лерой Джонс — причём в те далёкие годы поэт был ещё не афро-исламским проповедником, а отчаянным... марксистом).

30 августа 1985 года жизнь выдающегося барабанщика оборвал сердечный приступ.

ХЭНК ДЖОНС, ПОСЛЕДНИЙ ИЗ ДЖОНСОВ

Кирилл Мошков

16 мая 2011 года в Нью-Йорке на 92 году жизни умер легендарный джазовый пианист Хэнк Джонс, старший из трёх знаменитых братьев Джонс. Средним братом был трубач и бэндлидер Тэд Джонс — помните Thad Jones/Mel Lewis Big Band, ведущий джазовый оркестр 70-х? Тэд ушёл из жизни первым из братьев Джонс — в 1986 году. Младшим был барабанщик Элвин Джонс, игравший в квартете саксофониста Джона Колтрейна, одном из важнейших джазовых ансамблей 60-х. Он скончался в 2004-м. Хэнк оставался последним из династии — и не только оставался в живых, но и продолжал, несмотря на возраст, активную и успешную работу.



Хэнк Джонс не имел настолько громкой славы, как его младшие братья, но в его раннем послужном списке была и работа с Чарли Паркером в рамках ангажемента Нормана Грэнца «Джаз в филармонии», и аккомпаниаторство у Эллы Фицджералд в 1948–1953 годах, и многолетняя (1959–1976) служба в оркестре телекомпании CBS, где в легендарном «Шоу Эда Салливана» Хэнк Джонс играл с такими титанами американской эстрады, как, скажем, Фрэнк Синатра. Впрочем, основные вершины были взяты

им в гораздо более позднем возрасте — после 50, а подлинное признание пришло к нему, когда пианист перешагнул за порог восьмидесятилетия.

Родом Хэнк, как и его братья, из Мичигана (из окрестностей Детройта). Есть версия, что Хэнк родился ещё на Юге (в Висксбурге, штат Миссисипи, откуда был родом его отец), а в Мичиган попал во младенчестве; версию эту сейчас активно обсуждают в сообществе исследователей джазовой истории, приводя аргументы и за, и против — но факт, что сам Хэнк считал себя уроженцем Мичигана. В детройтском пригороде Понтиак его отец (по воскресеньям — диакон баптистской церкви, а по рабочим дням — инспектор на лесопилке) построил своей семье трёхэтажный кирпичный дом, где и выросли будущие джазовые звёзды братья Джонс — Хэнк, Тед и Элвин, под присмотром матери и двух старших сестёр (которые, кстати, тоже учились игре на фортепиано, но профессионально заниматься музыкой не стали). Вдоволь поиграв на оживлённой детройтской сцене начала 40-х с местными коллективами, Хэнк уехал в Нью-Йорк играть с вокалистом и трубачом Хот Липс Пейджем. Это произошло в 1944 году, когда ему было 26. В Нью-Йорке и началась его большая карьера, в которой было сотрудничество с самыми разнообразными по стилистике выдающимися джазовыми и эстрадными звёздами — в силу того, что Хэнк Джонс не был замкнут стилистически и всегда был равно готов играть и головоломный бибоп, и более доступную и популярную музыку: среди тех, чьё влияние сформировало его исполнительский стиль — и современные ему пианисты бибопа, и более ранние титаны Тедди Уилсон и Арт Тейтум. Хэнк играл в оркестрах Арти Шоу и Бенни Гудмана, записывался с Лестером Янгом, Уэсом Монтгомери и Кэннонболлом Эддерли, был некоторое время штатным пианистом фирмы грамзаписи *Savoy*, появляясь на записи почти всех её артистов, а 19 мая 1962 года аккомпанировал на рояле Мэрилин Монро, которая в вашингтонском Белом доме пела «*Happy Birthday, Mr. President*» Джону Фицджеральду Кеннеди.

Вот эта самая активнейшая аккомпаниаторская жизнь и мешала Хэнку проявить себя в качестве лидера. Он был настолько занят сессионно-студийной деятельностью, что

до 50-летнего возраста крайне мало записывался как солист: так, за все 60-е годы он записал всего шесть альбомов под собственным именем, а с 1966 по 1976-й не выпустил вообще ни одного. Семнадцать лет службы в штате студийного комплекса концерна CBS, а затем ещё несколько лет в оркестре мюзикла «*Ain't Misbehavin'*» (где Хэнк шесть вечеров в неделю, плюс два дневных представления по выходным, эмулировал фортепианный стиль 1930-х, представляя его удивительно живым и современным) делали для него сольные гастролы практически невозможными. Зато эти же годы сделали его, пожалуй, одним из самых записываемых пианистов столетия. Контрабасист Милт Хинтон, который и сам вёл подобный образ жизни и был самым записываемым контрабасистом в истории, как-то подсчитал, что в 60-е было несколько лет подряд, когда Хэнк и он делали по три стандартные трёх-, четырёхчасовые студийные сессии в день (аккомпанемент для поп-певцов, записи для телевизионной и радиорекламы, озвучание телепередач и т. п.). Игра Хэнка, как считается, звучит примерно на девятиста альбомах, из которых лишь около шестидесяти представляют собой его собственные джазовые работы.

В интервью радиосети *NPR* в 2007-м Хэнк рассказывал о работе в «Шоу Эда Салливана», которая была частью его служебных обязанностей на *CBS*: «Иногда надо было аккомпанировать певцам. Иногда — группам. Иногда — оперным дивам. Бывало, приходилось аккомпанировать дрессированному слону. Бывало — и дрессированным собачкам. В общем, приходилось играть очень много разной музыки, и из всего этого, сложенного вместе, в конце концов получился мой репертуар».

После ухода с *CBS* в середине 1970-х Хэнк постоянно выступал на джазовой сцене (первоначально в клубе *Village Vanguard*) с собственным трио; состав его менялся, но для записи он называл его всегда ни больше ни меньше — *Great Jazz Trio*. В разные годы в его студийный состав входили контрабасисты Бастер Уильямс, Рон Картер, Эдди Гомес, барабанщики Тони Уильямс, Эл Фостер и Джимми Кобб — то есть состав был действительно *Great*. Основная масса сольных записей Джонса-старшего сделана именно в этот период: в 1976 году он записал три альбома,

в 77-м — семь (то есть больше, чем за все 60-е!), в 78-м и 79-м — по пять в год, итого двадцать долгоиграющих пластинок за четыре года. Как видим, за годы каторжной студийной подёнщины у Хэнка накопилось немало нереализованных возможностей!

В 1990–2000-е, когда внимание широкой публики к Хэнку оказалось привлечено вновь (уже хотя бы в силу его возраста и огромного опыта), как-то вдруг опять выяснилось, что он — пианист удивительных качеств. Но только качества эти лежали не в том направлении, в котором развиваются многие пианисты («быстрее, выше, сильнее»). Хэнк Джонс был музыкантом совершенно противоположных устремлений. Он, кажется, еле касался клавиатуры: у него было деликатное, изящное туше и старомодно-изысканная фразировка, буквально дышащая мудростью более чем полувекового опыта. Этому музыканту уже ничего никому не надо было доказывать — на своих поздних записях он просто играет (действительно очень просто: за такой кажущейся простотой — колоссальное знание стиля и репертуара, естественным образом исключаящее погоню за внешними эффектами). И при всей простоте своей игры Хэнк оказывался всё время там и тогда, где и когда это нужно ансамблю и играемой им музыке. Сейчас ещё продолжают выходить альбомы, в записи которых он принимал участие в более чем почтенном возрасте: так, один из лучших современных тромбонистов Стив Дэйвис в 2009-м выпустил получивший отличную прессу и хорошо разошедшийся альбом «*Eloquence*», где на рояле играл Хэнк Джонс — и играл так, что любому вдвое-втрое более молодому музыканту было бы не то что не стыдно, а завидно. Запись этого альбома была сделана в 2007-м, когда Хэнк отпраздновал своё 89-летие!

Последним сольным студийным альбомом Хэнка Джонса стал «*For My Father*», записанный для лейбла *Justin Time* в 2004 году (когда пианисту было 86) в составе трио — почти таком, с которым он постоянно выступал (барабаны — Деннис Макрел, контрабас — Джордж Мраз). Но это не была вообще последняя его запись: после этого выходили отличные концертные записи с его участием, а также альбомы других музыкантов, где он выступал в качестве приглашённой звезды; осенью 2010 года должен

выйти студийный альбом, записанный в феврале этого года дуэтом Джонса и контрабасиста Чарли Хэйдена.

Поразительная творческая форма, в которой Джонс-старший находился в возрасте 80–90 лет, подчёркивалась поразительной чисто физической формой. Летом 2009 года 90-летний Хэнк, получивший в конце февраля премию Американской академии звукозаписи «Грэмми» за «Вклад в течение жизни», принимал в Нью-Йорке авторитетную профессиональную премию *Jazz Award*. «Джаз.Ру» написал тогда (#4/5-2009): «Принимая пластмассовую пирамидку (материальное воплощение премии), он сказал, что это «достойное завершение начального этапа его карьеры и хороший стимул впредь работать лучше». Прямая спина, ясная речь, мудрая усмешка — как-то даже и не сомневаешься, что старина Хэнк способен поработать ещё, и отнюдь не хуже, чем раньше».

Возможно, эту великолепную форму можно отнести на счёт довольно аскетичного образа жизни, который вёл пианист. В интервью радиосети *NPR* в 2007-м он, усмехаясь, объяснил своё долголетие тем, что «никогда не курил, никогда не пил и, знаете, никогда не знался с дикими женщинами... только с ручными!» Смех смехом, но Джонс действительно был аскетом, не пил, не курил, большую часть дня проводил в занятиях на фортепиано или в молитве (он был религиозен). Первое серьёзное заболевание он перенёс 89-летним, когда зимой 2007-го ему была сделана операция на сердце — коронарное шунтирование. Он на удивление быстро (тем более — для такого возраста!) восстановился и вернулся не только к активной жизни, но и к выступлениям: буквально через несколько месяцев после операции он выступил в расположенном внутри комплекса Линкольн-Центра *Dizzy's Club Coca-Cola* дуэтом с саксофонистом Джо Ловано. Запись была выпущена лейблом *Blue Note*, став альбомом «*Kids*» (номинированным, кстати, на «Грэмми»-2008 в категории «Лучший джазовый инструментальный альбом»); чтобы отметить выход альбома, Хэнк и Джо целую неделю выступали в том же клубе, а затем поехали в европейское турне (в сети несложно отыскать видеовыступления этого замечательного дуэта в амстердамском концертном зале *Bimhuis*). Фестивальный

сезон 2008-го был отмечен рядом интересных проектов Джонса: так, на Монреальском джазовом фестивале, крупнейшем в Канаде, он представил четырёхдневный проект *Invitation* — четыре вечерних концерта в дуэтах с другими музыкантами (пианистами — канадцем Оливером Джонсом и молодым американским коллегой Брэдом Мэлдау, саксофонистом Джо Ловано и контрабасистом Чарли Хэйденом). Летом 2009-го Хэнк вновь гастролировал в Европе, выступил на *North Sea Jazz* в трио с контрабасистом Джорджем Мразом и барабанщиком Уилли Джонсом III, а в 2010 году его концертное расписание было заполнено до конца года. В 20-х числах мая он должен был пять вечеров подряд играть в клубе *Birdland* со своим трио, но вмешалась беда, которой не ждали. В середине апреля Хэнк Джонс был вынужден лечь в хоспис, откуда уже не вышел...

Поразительная картина аскетической, почти монашеской жизни артиста открылась тем, кто вскрыл его комнату после смерти Хэнка. Назвать Джонса низкооплачиваемым музыкантом было бы крайне сложно, так что уединённая жизнь в небольшой комнате, в окружении кипы нотной бумаги, книг и пластинок (в те периоды, когда он не гастролировал) была собственным, сознательным выбором Хэнка: ему просто было так удобнее, ведь он так мало внимания обращал на внешние обстоятельства и так глубоко был погружён в музыку. Ещё с начала 70-х годов он жил с женой на красивой старинной ферме в Хартвике, в сельской части штата Нью-Йорк, наслаждаясь природой и, главным образом, возможностью заниматься на фортепиано, никому не мешая. Однако после собственной болезни, приведшей к операции, Хэнк перебрался обратно в город — поближе к джазовым клубам, к друзьям и, увы, к тяжёлым обязанностям, связанным с болезнью жены. В последние полтора года жизни он снимал 16-метровую комнату в квартире своего знакомого на Западной 108 улице в Манхэттене, где целыми днями неукротимо занимался на цифровом фортепиано — беззвучно, в наушниках, чтобы не беспокоить соседей; комнату он постоянно держал на запоре, потому что ему приходилось хранить дома значительные суммы наличными. Наличными он оплачивал услуги сиделок и стоимость пребывания в доме престарелых своей жены, которая страдает от тяжёлого

неврологического заболевания — болезни Альцгеймера — и уже никого не узнаёт... Родственники Хэнка (главным образом — дети и внуки его брата Тэда) принимали горячее участие в его жизни, много ему помогали, но комнатка в чужой квартире оказалась единственным удобным вариантом для престарелого музыканта: племянники живут далеко — в Калифорнии и Вирджинии (кстати, Рождество и 2010 год Хэнк встречал с семьёй в Вирджинии, куда регулярно ездил). Увы, но в современном «цивилизованном» мире крайне трудно быть стариком. Будь ты хоть мегазвездой — ты не застрахован от той ситуации, в которой уже несколько лет находился Хэнк...

Поразительная личность. На гастролях он с достоинством принимал знаки внимания, охотно, радостно и легко общался с публикой, жил в первоклассных отелях и летал бизнес-классом, одевался в строгие и совсем недешёвые старомодные костюмы, но, вернувшись в Нью-Йорк, запирался в крохотной комнатке, где на нижней полке в коробке, как пара ботинок, лежал золотой граммофончик премии *Grammy*, надевал наушники и играл, играл, играл...

В отличие от брата Тэда, Хэнк Джонс не был заметным композитором. Он написал несколько интересных джазовых тем, но стандартами они не стали. Например, его пьесе «*Bangoon*» можно услышать на CD-переизданиях замечательного альбома саксофониста Кэннонболла Эддерли «*Somethin' Else*» (с участием трубача Майлса Дэйвиса, барабанщика Арта Блэйки, пианиста Хэнка Джонса и басиста Сэма Джонса, однофамильца Хэнка), выпущенного на *Blue Note* в 1958 году и считающегося одним из лучших джазовых альбомов той эпохи (впрочем, в оригинальный LP пьеса не входила, появившись в качестве бонуса только на переизданиях). Правда, на «*Kids*», последнем по времени записи альбоме Джонса (концертная запись в дуэте с Джо Ловано) из 11 композиций четыре подписаны именем Джонса, причём одна из этих пьес, «*Lullaby*», получила номинацию на «Грэмми» как «лучшее джазовое соло» (номинировано было именно соло Джонса). Джонс рассказывал, что пьесу эту написал ещё в период работы на *CBS* для саундтрека одного детского телешоу: в передаче был персонаж — тряпичная кукла, качавшаяся в кресле, и вот для этой-то куклы Хэнк написал «личную тему», ставшую

через полстолетия «Колыбельной» — одной из немногих успешных композиций пианиста. Но Хэнк никогда и не отдавал композиции предпочтение перед импровизацией, считая, что для джазового импровизатора любой материал, любая тема может служить полем для «сочинения музыки на месте» (*instant composing*). «Ты просто накладываешь собственные мелодические линии на гармонический материал оригинала», — говорил он в интервью критику Гэри Гиддинсу в 1997 году. Причём импровизатор должен постоянно поддерживать свою техническую форму, утверждал он в том же интервью: «Я стараюсь оставаться в форме, поэтому три-четыре часа в день играю гаммы и этюды, практикуюсь и в чтении с листа». Это, заметим, он говорил в возрасте 79 лет! А в 2005-м, когда ему было 87, он скромно заметил, что продолжает изучать тонкости гармонического метода бибопа: «Я не считаю себя мастером этого стиля, я считаю себя его исследователем».

Не могу не внести личную ноту. Меня подвели к Хэнку Джонсу познакомиться несколько лет назад на фестивале имени Лайонела Хэмптона в городке Москоу, штат Айдахо. У меня в руках был фотоаппарат, Хэнк захотел сфотографироваться за сценой с русскими музыкантами, которые выступали на фестивале; я поднял аппарат и тут же, приглашая перейти на более освещённое место, опустил со словами «Тут слишком темно». «Темно? Ты имеешь в виду меня?» — моментально захохотал пианист. Все говорят, что чувство юмора у него было отменное... Потом мы встречались там с Хэнком ещё пару раз, и всякий раз он говорил: «Мне хотелось бы выступить в России». Жаль, Хэнк, что этого так и не случилось.

ДЖЕЙ ДЖЕЙ ДЖОНСОН, ГИГАНТ ТРОМБОНА

Константин Волков

22 января 2009 года мы вспоминали одного из величайших тромбонистов в джазовой истории, которого мы знаем под именем Джей Джей Джонсон: в этот день ему исполнилось бы 85 лет.

Джеймс Луис Джонсон родился в Индианаполисе 22 января 1924 года. Семья его не была особенно музыкальной: отец работал грузчиком на товарном дворе железнодорожной станции, потом стал там же менеджером перевалочных работ, а в качестве хобби занимался обучением детей фигурному катанию на искусственном льду; мать обожала шить, но, опять-таки, не разбиралась в музыке. Единственным человеком во всей семье, имевшем отношение к искусству, был брат матери, который снимался в немых фильмах в однотипных ролях чернокожего дворецкого...

Музыка пришла в жизнь будущего великого тромбониста в первой половине 30-х, когда маленький Джей Джей (так, по первым буквам имени и фамилии, его называли с детства) учился игре на фортепиано у церковной органистки в методистской церкви. Музыка мальчика очень заинтересовала, и он, перейдя из



начальной в среднюю школу *Crispus Attucks High School*, стал изыскивать возможность попасть в школьный оркестр. Но единственной вакансией там было место баритон-саксофониста. Поэтому Джей Джей пришлось срочно обучиться базовым навыкам воспроизведения звуков на этом большом неповоротливом инструменте. Правда, уже в 14-летнем возрасте Джонсон перешёл на тромбон, которому остался верен до конца жизни. Практики у него хватало — он играл не только в школьном оркестре, но и в марширующем духовом оркестре Ассоциации молодых христиан (YMCA).

Когда Джонсону исполнилось 18, он был уже достаточно искушённым музыкантом — искушённым настолько, что он уехал из родительского дома, чтобы играть в оркестре Снукама Рассела, участником которого был ещё один талантливый молодой духовик — трубач Фэтс Наварро. В том же 1942-м Джей Джей перешёл в оркестр Бенни Картера, в 1945–1946 годах играл у Каунта Бэйси, а с 1947 по 1949 год — в биг-бэнде, которым руководил саксофонист Иллиной Джакет. Во всех этих оркестрах его ценили как крепкого секционного тромбониста, но он всё больше выступал и как солист, потому что обладал развитым импровизационным мышлением и, главное, отличной техникой игры, позволявшей ему невероятно «скорострельное» по тем временам звукоизвлечение, а ещё — гибким, подвижным звуком. В частности, в 1944-м он произвёл фурор своими скоростными соло на тромбоне, принимая участие в самом первом концерте будущей серии *Jazz At The Philharmonic*, организованной молодым энтузиастом Норманом Грэнцем (в будущем — одним из самых успешных продюсеров в истории джаза). В этот период Джей Джей внимательно изучал новый импровизационный язык бибопа, прежде всего игру трубача Диззи Гиллеспи и саксофониста Чарли Паркера.

В октябре 1951 года Джей Джей в составе, как сейчас бы сказали, «звёзд современного джаза» во главе с контрабасистом Оскаром Петтифордом уехал в длительное турне по линии *USO (United Service Organisation* — общественной организации, которая занималась в основном досугом и подъёмом морального состояния американских войск, расквартированных за рубежом). Секстет выступал перед американскими солдатами в Корее, Японии и на островах

Океании, но тур оказался неудачным — в частности, сам Петтифорд с полдороги вернулся в США. А в 1953-м Джонсон и вовсе на время бросил музыкальный бизнес, так как заработки его решительно не устраивали. Работа чертёжника в оборонной компании *Sperry Gyroscope* на Лонг-Айленде, казалось, оплачивалась гораздо лучше. Тем не менее и в период работы чертёжником Джей Джей играл джаз: так, 10 апреля 1953 года он записывался для лейбла *Blue Note* с секстетом Майлса Дэйвиса (среди записанных треков были и два авторских сочинения Джонсона). Только год спустя тромбонист вернулся к полной занятости в музыкальном исполнительстве, собрав совместный ансамбль с другим тромбонистом, по имени Кэй Уиндинг; их группа, созданная по инициативе продюсера лейбла *Savoy* Оззи Кадена, получила название *Jay & Kai* (на слух это звучало как названия двух идущих подряд букв английского алфавита, *J* и *K*), просуществовала более двух лет и пользовалась благосклонностью музыкальной критики и любовью аудитории — в частности, Джей Джей потом вспоминал, что именно в результате успешных гастролей с этим ансамблем (впоследствии несколько раз устраивавшем себе кратковременные возвращения на сцену) он впервые купил себе автомобиль — «бьюик-роудмастер».

Интересы Джей Джей Джонсона, прославившегося исполнением бибопа (и вообще джазовой музыки), тем не менее были несколько шире чистого джаза. Так, в 1956 году он по заказу Нью-Йоркского общества классического джаза и классической музыки написал пьесу крупной формы «*Poem for Brass*», которая стилистически относилась к «третьему течению» — нарождавшимся в те годы первым попыткам найти общую почву джаза и академической музыки.

В 1959-м Джей Джей неожиданно прославился в юридическом мире: его иск к полиции штата Нью-Йорк, закончившийся триумфальным возвращением ему несправедливо отобранной «кабаре-карты» (без которой в те годы ни один исполнитель не мог выступать в ночных клубах Нью-Йорка), стал важным шагом на пути к окончательной отмене системы этих карточек-разрешений — реликта эпохи «сухого закона» 1920-х годов.

Пиком карьеры Джонсона принято считать 1959–1960 годы, когда в составе его секстета работали пианист Седар

Уолтон, барабанщик Алберт Хит, саксофонист Клиффорд Джордан, трубач Фредди Хаббард и контрабасист Артур Харпер. Этот состав постоянно выступал девять месяцев подряд, после чего записал один из лучших альбомов Джей Джея — «*J. J. Inc.*» (*Verve*).

В сентябре 1960 г. Джонсон распустил этот коллектив, чтобы заняться композицией. Диззи Гиллеспи заказал ему сочинение крупной формы, и до марта 1961 года Джей Джей работал над сюитой в шести частях, получившей название «*Perceptions*». Пьеса была записана 22 мая того же года большим оркестром, которым дирижировал при записи композитор и виднейший теоретик «третьего течения» Гюнтер Шуллер; основным солистом был заказчик — Диззи Гиллеспи.

Следующее десятилетие тоже прошло в беспрестанном балансировании между исполнением и композицией. Джей Джей то гастролировал (несколько месяцев гастролей с секстетом Майлса Дэйвиса в 1962 году, не оставившим студийных записей; тур по Японии с секстетом звёзд лейбла *RCA*, в который входили также трубач Кларк Терри и саксофонист Сонни Ститт, в 1964-м), то занимался сочинением музыки. Так, в 1965 году он сочинил сюиту под пророческим названием «*Euro Suite*» — её в Вене сыграл новаторский джазово-симфонический оркестр смешанного состава, которым дирижировал Фридрих Гульда, а в 1968 году в Питтсбурге Американский симфонический оркестр духовых инструментов под руководством Роберта А. Будро исполнил его обширное сочинение «*Diversions for Six Trombones, Celeste, Harp, and Percussion*».

1970-е оказались совершенно иными. Впечатлённый композиторскими талантами Джонсона, удачливый продюсер, композитор и аранжировщик Куинси Джонс уговорил тромбониста переехать в Голливуд и заняться написанием музыки для телевидения и кино. Джей Джей написал музыку к ряду оставшихся малоизвестными фильмов, относившихся к жанру *blaxploitation* (предназначенные прежде всего для афроамериканского зрителя криминальные драмы с преимущественно чёрными актёрами, действие которых, как правило, происходит в чёрных гетто США). Его музыка звучала также в ряде телесериалов, самым известным из которых был полицейский боевик 1975–1979 годов «Старски и Хатч». Но хотя работа у Джей Джея была

почти всегда и в Голливуде он провёл довольно много времени — почти 17 лет (больше, чем где бы то ни было ещё), зарабатывал он немного. Сам он, будучи человеком ярко выраженной гражданской позиции, спокойно и открыто говорил, что с удовольствием работал бы над более прибыльными и интересными проектами, но расизм и в Голливуде остаётся расизмом: белое большинство в 70-е не очень охотно делилось жизненным пространством с афроамериканскими композиторами, тем более — джазменами. «Они либо говорили: он чёрный, а нам не нужен чёрный композитор, либо — он джазмен, а нам не нужен джаз в нашем фильме. Что поделать, им никогда не приходило в голову, что джазовый музыкант вообще-то может писать не только джаз. Голливудские люди в принципе отличаются тем, что мыслят шаблонами, — говорил позднее Джей Джей. — И это вряд ли изменится. Назовите мне хотя бы одного чёрного композитора, написавшего музыку для настоящего блокбастера. Не припоминаете? То-то».

В этот период Джонсон, за редкими исключениями, почти не записывался и всего три раза за 17 лет гастролировал как тромбонист. Только в окрестностях Лос-Анджелеса он время от времени выступал с гастролирующими джазовыми звёздами — своими прежними партнёрами. Но вот парадокс народной любви: все эти годы, хотя Джей Джей и не выступал, он раз за разом занимал в голосовании читателей ведущего джазового журнала тех лет *DownBeat* первое место в категории «тромбонист года» — феномен, на который не устают ссылаться историки джаза.

Сам Джей Джей считал одним из наивысших своих технических достижений при игре на тромбоне тот факт, что ему много раз удавалось взять «верхнее фа» — фа шестой октавы, легендарный верхний предел строя обычного тенорового (си-бемольного) тромбона.

— В середине 70-х я жил в Калифорнии с моей первой женой Вивьен, — рассказывал Джей Джей в 1998 году в интервью своим поклонникам, создавшим его персональный сайт (ныне не действующий). — Я тогда слышал много разговоров об удивительных тромбонах *Yamaha*. Я позвонил на фирму, и мне прислали два тромбона модели 691, хотя я всю жизнь играл на тромбонах *King. Yamaha* мне понравилась — я даже не мог объяснить, почему;

просто понравилась. Так или иначе, у меня был концерт с контрабасистом Рэем Брауном и его трио в джаз-клубе в Лос-Анджелесе. Я играл на 691-м, и во время одного соло внутренний голос мне вдруг шепнул: «Джей-Джей, ДАВАЙ!», и я впервые в жизни сыграл жирное, толстое верхнее «фа» — на концерте, перед аудиторией. Я не мог поверить, что я это сделал, пока не проделал то же самое в следующей вещи. С тех пор внутренний голос мне время от времени говорил то же самое, только у меня больше не получалось, так что я стал отвечать внутреннему голосу: «закрой рот и займись своими делами!»

«Камбэк» Джей Джей Джонсона совершился только в 1987 году, когда он покинул Калифорнию, поселился с женой Вивиан в своём родном Индианаполисе и начал вновь записываться и выступать. В ноябре тромбонист сыграл цикл концертов в нью-йоркском клубе *Village Vanguard*, затем совершил турне по США, Европе и Японии и в июле 1988-го опять дал несколько выступлений в *Village Vanguard*, по результатам которых было выпущено два концертных альбома. Кстати, во время одного из этих концертов на сцену поднялся другой знаменитый джазовый тромбонист, Слайд Хэмптон, и преподнёс Джонсону свиток, содержащий автографы множества джазовых тромбонистов, выразивших благодарность за оказанное Джей Джейем на них влияние. Но в декабре 1988-го инсульт, случившийся с Вивиан, вновь заставил музыканта прекратить работу — на три с половиной года он остался дома в Индианаполисе, ухаживая за женой, которую удар лишил возможности передвигаться.

В 91-м Вивиан умерла. Джей Джей записал альбом её памяти, названный просто «*Vivian*» (*Concord*, 1991). Годом позже 68-летний музыкант женился во второй раз. Примерно с этого момента начинается период его «второго камбэка», продолжавшийся пять лет, в течение которых Джонсон выпустил пять сольных альбомов и поучаствовал в записи пластинок других исполнителей — например, своего лучшего ученика, тромбониста Стива Турре, или вокалистки Эбби Линкольн — и получил несколько номинаций на премию «Грэмми».

10 ноября 1996 года Джей Джей Джонсон во время своего концерта в колледже им. Уильяма Патерсона заявил,

что это — его последнее публичное выступление. Уйдя на покой, он продолжал работать: писал у себя в Индианаполисе музыку, осваивал MIDI-технологии, синтезаторы, компьютеры и даже интернет, создал отличную книгу упражнений и этюдов для джазовых тромбонистов, напечатанную позднее издательством *Hal Leonard*. Он вообще время от времени преподавал, у него был здоровый и утилитарный подход к преподаванию импровизации — Джей Джей был уверен, что ремеслу (но не искусству) импровизации можно научить почти любого. «Сначала — длинные ноты, потом — гаммы, потом выучить наизусть мелодию баллады, любой баллады, — инструктировал он воображаемого начинающего тромбониста в интервью создателям своего сайта. — Постоянно её играть, каждый раз стараясь быть более выразительным. Потом переходить к блюзовому формату и начинать изучать джазовый синтаксис начального уровня...»

В 1999 году вышел его последний альбом, «*Heroes*» (*Verve*).

В эти же годы музыкант вёл тяжёлую битву с онкологическим заболеванием. Лечение шло с переменным успехом, но постепенно рак начал одолевать. 4 февраля 2001 года 74-летний музыкант не вынес продолжения борьбы: Джей Джей Джонсон застрелился у себя дома в Индианаполисе.

ПИОНЕР ГИТАРЫ ЛОННИ ДЖОНСОН

Кирилл Мошков

8 февраля 2009 года исполнилось 110 лет со дня рождения одного из самых ярких и своеобразных афроамериканских артистов «эры джаза», о котором тем не менее трудно сказать — джазовый это был музыкант или блюзовый. Дело в том, что в эпоху известности гитариста Лонни Джонсона — пионера джазовой и блюзовой игры на своём инстру-



менте — непроходимого барьера между джазом и блюзом ещё не было: в 1920-е годы афроамериканских музыкантов, игравших тогдашнюю «модную» музыку, в газетах иногда даже называли собирательным термином *«jazz-and-bluesers»*. Лонни Джонсон впервые попал в поле зрения ценителей афроамериканской музыки в середине 20-х годов, когда он стал работать на знаменитой фирме грамзаписи *Okeh*. Этот лейбл не специализировался исключительно на чёрной музыке, но значительную часть его успеха в 20-е составляли именно «расовые» пластинки. Дело в том, что

с самого начала своего существования этот лейбл ориентировался именно на обслуживание музыкальных потребностей национальных и расовых меньшинств США.

Название *Okeh* — вовсе не искажённое «о-кей», как автору этих строк приходилось читать в некоторых источниках. Это инициалы основателя лейбла Отто К. Е. Хайдеманна, который до Первой мировой войны работал в Нью-Йорке представителем германской фирмы грамзаписи *Odeon Records*, выпустившей первые в истории двухсторонние диски для граммофонов ещё в 1904 году. Однако, когда в 1917 году США вступили в Первую мировую войну на стороне Антанты, то есть против Германии, Хайдеманн создал в Нью-Йорке собственную фирму, которой дал в качестве имени свои инициалы. Хайдеманн экспериментировал с теми сегментами рынка, которые, как он чувствовал, не были охвачены продукцией других фирм — а именно с национальными меньшинствами. В русле его экспериментов с «этническими» аудиториями лежал и сделанный в 1920 году выпуск пластинки с записями темнокожей исполнительницы водевильного блюза Мами Смит (1883–1946). Считается, что это вообще первая блюзовая запись, сделанная специально для афроамериканской аудитории. В течение года был продан почти миллион экземпляров этой немудрящей песенки! И это был очень серьёзный сигнал для нарождающейся музыкальной индустрии: пластинка была помечена как «цветное» исполнение «цветного» материала, и значительное большинство покупателей были именно «цветными».

Лейбл *Okeh* продолжал вести самостоятельную артистическую политику ещё и в 30-е годы, но с конца 1926 года больше не был самостоятельным бизнесом: контрольный пакет акций компании купил мейджор-лейбл *Columbia*. Тем не менее запущенные ещё в начале 20-х «расовые» серии пластинок (их номера в каталоге *Okeh* начинались с 8000) продолжались; на *Okeh* выходили записи ведущих афроамериканских музыкантов того времени, включая Кинга Оливера, Луи Армстронга, Сидни Беше, а в студийный оркестр компании входили самые выдающиеся инструменталисты своего времени, включая и гитариста Лонни Джонсона.

Лонни Джонсона на самом деле звали Алонсо Джонсон, и родом он был оттуда же, откуда и джаз — то есть из Нью-Орлеана. Он родился 8 февраля 1899 года в креольских кварталах города, между улицами Рампарт и Франклин. Семья была музыкальная — отец Лонни был профессиональным

скрипачом: в интервью легендарному историку блюза Полу Оливеру Джонсон говорил, что «мы все играли: пять сестёр, шесть братьев, мать и отец». Ребёнком Лонни научился играть на скрипке и гитаре и часто играл в ансамбле отца на свадьбах и банкетах либо в дуэте с братом — в зланных местах в Сторивилле. Конечно, он впитывал мультикультурную музыку родины джаза, среди которой унылый деревенский блюз занимал довольно скромное место, ведь в Нью-Орлеане не очень любят грустить. Тем не менее, когда Лонни хотел, он мог выдать настоящий корневой блюз, а мог играть и сложные джазовые пьесы.

В 1917 году Лонни Джонсон, как и многие другие афроамериканские музыканты, вслед за потерей сотен рабочих мест после закрытия по решению мэрии города всех «зланных мест» Сторивилла, покинул Нью-Орлеан и много лет вёл жизнь странствующего музыканта, неизменно производя впечатление на коллег своей виртуозностью и мультиинструментализмом. Вот что говорил о нём великий блюзмен Биг Билл Брунзи: «Лонни владел скрипкой, гитарой, контрабасом, мандолиной, банджо и вообще почти всем, из чего можно извлечь музыку, и отлично играл на всём, что попадало ему в руки; а ещё он пел, и тоже здорово». Главное, что поражало в игре Джонсона на гитаре — это то, что он, играя соло, не «чесал» по всей гитаре аккордами, как тогда обычно делали, а играл мелодические линии на отдельных струнах. Это было новаторство, так тогда ещё никто не играл.

Эти удивительные способности помогли Лонни в середине 20-х годов попасть в состав студийного оркестра *Okeh*. Причём история его прихода на лейбл тоже весьма характерна.

Джонсон в это время работал аккомпаниатором в системе *ТОВА. Theater Owners Booking Association* — Ассоциация найма музыкантов для владельцев концертных залов — была организацией, с которой в 1920–1930-е годах были связаны карьеры множества афроамериканских музыкантов: это был союз владельцев более чем 100 концертных площадок, главным образом на Восточном побережье США, который устраивал «карусельные» гастроли афроамериканских музыкантов, своего рода посредническая организация между сообществом чёрных музыкантов и сообществом белых антрепренёров (да, все владельцы

площадок, входивших в *ТОВА*, были белые, поэтому музыканты иногда расшифровывали эту аббревиатуру как *Tough On Black Asses* — переводя мягко, «Круто Взнуздаем Черномазых»).

Лонни Джонсон с 1924 года работал на одну из площадок ассоциации, театр им. Букера Ти Вашингтона в Восточном Сент-Луисе — он участвовал там в концертах гастрوليрующих чёрных солистов как аккомпаниатор. Это не была его единственная работа в Сент-Луисе: он ещё играл в клубе *Katy's Red Club* дуэтом со своим братом Джеймсом по прозвищу «Ровно катит» — единственным, кроме него, членом когда-то многочисленной семьи Джонсонов, пережившим страшную эпидемию гриппа-испанки 1918 года. Но, конечно, никакой заработок не был лишним, а за победу в «конкурсе талантов», который в 1925-м проводила в театре им. Букера Ти Вашингтона компания грамзаписи *Okeh*, обещали крупный приз. Игра и пение Лонни Джонсона произвела на представителей компании такое впечатление, что, помимо приза, он тут же получил контракт на запись и с 1925 по 1929 год принял участие в десятках записей на *Okeh* (и на ряде других лейблов в Нью-Йорке, куда переехал сразу после победы в конкурсе). Так, в декабре 1927 Лонни Джонсон записался на *Okeh* как приглашённый музыкант с сильнейшим джазовым ансамблем тех лет, *Hot Five* Луи Армстронга в трёх треках, один из которых, «*Hotter Than That*», содержал знаменитый дуэтный эпизод голоса Луи Армстронга и гитары Лонни Джонсона — один из самых совершенных для тех лет образцов взаимодействия скэтовой вокальной импровизации и отвечающего ей гитарного соло.

Ещё один пример того, что между блюзом и джазом тех лет не было непроходимого барьера: в августе 1927-го Лонни Джонсон участвует в студии *Okeh* в записи дебютных пластинок тexasского блюзмена Алджера Александра по кличке Техас, чей грубоватый «деревенский» стиль сформировался под влиянием сначала трудовых песенхоллеров на полевых работах, а затем — заунывных «кричалок» тюремных рабочих бригад. Тексас Александер был не в ладах с аккуратным «студийным» таймингом — пел, как в жизни, делая неровные паузы и варьируя темп, но Джонсон умудрялся точно попадать во все его «иррегулярности» и удачно дополнил своей гитарой звучание многих

пластинок Александера, например — «*Levee Camp Moan Blues*» и «*Section Gang Blues*».

На том же лейбле в то время записывался и стремительно набиравший в конце 20-х годов популярность оркестр молодого Дюка Эллингтона. Дюк и Лонни были ровесниками, но музыкальный опыт гитариста был тогда намного обширнее и продолжительнее. 1 октября 1928 года Лонни Джонсон записывается как приглашённый солист и с этим коллективом; классическим образцом его игры тех лет можно считать фрагмент пьесы «*The Mooche*», где после мощного тутти медных духовых гитара Лонни (он в этой записи играет на гитаре со стальным корпусом, чтобы она на фоне оркестра звучала погромче — электрических усилителей тогда ещё не было) сначала лаконично отвечает глубокому, меланхоличному кларнету Барни Бигарда, а затем обменивается весьма горячими замечаниями с голосом популярной кабареочной певицы Бэйби Кокс. Дюк Эллингтон позже говорил о Лонни: «Я всегда чувствовал себя у него в долгу — наш оркестр тогда был ещё неуклюжим подростком, а его гитара добавила нам блеску».

На протяжении всей своей работы на *Okeh* Лонни Джонсон не только участвовал в записях других музыкантов, но записывал и сольные пластинки.

В 1929 году Лонни Джонсон вновь выступил в роли пионера: впервые в истории джаза он делает (опять-таки на *Okeh*) записи инструментального дуэта, где один из участников белый, а другой — чернокожий. Правда, общественные условия тогда были таковы, что признать факт «смешанности» состава публично было ещё нельзя. Поэтому на пластинках было написано, что играет дуэт гитаристов, Лонни Джонсон был представлен своим собственным именем, а вот замечательный белый джазовый гитарист Эдди Лэнг, ветеран оркестров Жана Голдкетта и Пола Уайтмана, был скрыт за афроамериканским с виду псевдонимом Слепой Уилли Данн. Они записали не менее тридцати первоклассных треков, разных по темпу, фактуре и характеру; больше всего запоминаются, конечно, виртуозные пьесы вроде «*Hot Fingers*», «*Two Tone Stomp*» или «*Handful of Riffs*», надолго опередившие достижения джазовых гитаристов 30-х (прежде всего Джанго Райнхардта).

Лонни Джонсон покинул *Okeh* только в 1932 году, когда прежние лидерские позиции этого лейбла были уже

позади, а Великая депрессия привела к тому, что грамзаписей вообще стало делаться намного меньше — и не на какие-то проценты, а на два порядка меньше: всего в США в 1932 году было продано шесть миллионов грампластинок, против ста сорока миллионов в 1927-м. Музыкант переехал в Кливленд, штат Огайо, где скромно работал в клубах и на радио.

К концу 30-х перед нами совершенно новый Лонни Джонсон: во-первых, он играет уже на электрогитаре; во-вторых, играет он теперь почти исключительно блюз и записывается для блюзовой фирмы *Blue Bird*, а в конце 40-х переезжает в Цинциннати и записывает модный танцевальный ритм-н-блюз и чувствительные блюзовые баллады на блюзовом лейбле *King*. Но к середине 50-х звезда Лонни Джонсона, казалось, совершенно закатилась. Он если и делал записи, то для маленьких лейблов, которые содержали молодые энтузиасты, и при этом продолжал работать... швейцаром в отеле «Бенджамин Франклин» в Филадельфии. Только в начале 60-х поднявшаяся волна интереса к подлинному блюзу вызвала новую известность Лонни Джонсона и он стал много выступать на нарождающихся блюзовых и фолк-фестивалях, в том числе в Европе, где сделал ряд очень удачных записей. «Я умирал четыре или пять раз, — с присущим ему юмором писал Лонни на обложке одного из своих новых альбомов, когда ему было уже за 60, — но только я всегда возвращался». В середине 60-х замечательный гитарист и певец поселился в Канаде, в Торонто, где открыл собственный блюзовый клуб. Там 16 июня 1970 года он умер в очередной раз — чтобы уже не вернуться...

ДЖИММИ ДЖУФФРИ: ВНЕ ГЛАВНОГО РУСЛА

Ким Волошин,
Сергей Бондарьков

24 апреля 2008 года в городке Питтсфилд, штат Массачусетс, не дожив два дня до своего 87-го дня рождения, умер от пневмонии композитор, кларнетист и саксофонист Джимми Джуффри.



Jimmy Giuffre Trio

Вокруг правильного произнесения его имени среди русскоязычных знатоков издавна шли горячие баталии, и неудивительно — далеко не все американцы знают, как правильно произнести *Giuffre*. Эту старинную сицилийскую фамилию многие её носители в США произносят по-разному: Джафfrey, Джуффре и даже Гуффре и Гиффре. Сам музыкант когда-то положил конец этим разногласиям, с усмешкой ответив на чей-то вопрос, что правильное чтение — [*joo-free*].

Исполнительская карьера Джимми Джуффри закончилась ещё в середине 90-х, когда у него была диагностирована болезнь Паркинсона. Однако место в истории джаза Джуффри заслужил не столько своими незаурядными исполнительскими способностями, сколько новаторством в области композиции и аранжировки.

Джимми Джуффри родился в Далласе 26 апреля 1921 года. С девятилетнего возраста он играл на кларнете, музыкальное образование получил в Университете Северного Техаса. Годы Второй мировой Джимми провёл в военном оркестре, а демобилизовавшись, поселился в Лос-Анджелесе, где начал джазовую карьеру.

Основу его репутации заложили композиторские и аранжировочные работы, которые он выполнял в конце 1940-х для самых передовых биг-бэндов того времени — оркестров Бойда Рэйбёрна, Бадди Рича и Вуди Хермана. Именно оркестр последнего исполнял самую известную биг-бэндовую партитуру Джуффри — пьесу «*Four Brothers*» с характерным хорусом трёх тенор- и одного баритон-саксофона, ставшую «позывным» оркестра Хермана.

В середине 50-х Джуффри делал, видимо, самые новаторские шаги в своей карьере. Находясь под огромным влиянием Клода Дебюсси, он выпустил альбом «*Tangents In Jazz*» (1955), в котором полностью отказался от гармонических инструментов (вроде фортепиано или гитары), сделав основной музыкального развития не одиночные голоса духовых поверх плотной гармонической ткани, а контрапункт и тембровые сплетения несколько звучащих одновременно духовых инструментов. Именно контрапунктное развитие было в центре внимания Джуффри и в самом известном его ансамбле, *Jimmy Giuffre 3* — трио с гитаристом Джимом Холлом и первоначально басистом Ралфом Пена, а затем тромбонистом Бобом Брукмайером.

Ещё одним заметным ансамблем Джуффри было его трио начала 60-х с пианистом Полом Блэем и басистом Стивом Суоллоу, в записях которого (в 90-е переизданных европейским лейблом *ECM*) Джимми реализовал новые идеи, возникшие у него после знакомства с фри-джазом Орнетта Коулмана.

В 1962-м это трио записало провидческую, на несколько лет опережающую своё время пластинку «*Free Fall*». Судьба альбома типична для записей подобного рода. Долгое время музыка Джуффри оставалась непонятой, пластинка не продавалась, выступления не приносили денег — вскоре трио распалось. Публика попросту не была готова к этой странной, абсолютно новой для своего времени музыке. Оно, в общем, и понятно: всего за год до того

Орнетт Коулман выпустил свой альбом-веху «*The Shape of Jazz to Come*», массовая джазовая аудитория только начинала проникаться радикально новым подходом к форме, который предлагали музыканты, а фри-джаз — завоёвывать признание. «*Free Fall*» же содержал десять треков совсем уж невероятной музыки. Пять соло кларнета (что уже само по себе не совсем обычно), два дуэта кларнета и контрабаса и три композиции, в которых задействовано было всё трио, и если записи Коулмана или, скажем, Колтрейна того времени оставляли слушателю хоть какую-то возможность не потеряться в этой новой странной музыке (относительно чёткие ритмические и мелодические структуры облегчали восприятие), то Джуффри был куда бескомпромисснее в своих исследованиях музыкального языка. Линия его кларнета — это нарратив, фиксация пути, который проделывает музыкант, погружаясь в реальность звуков (Джуффри, кстати, был одним из первых, кто стал определять музыкальную импровизацию как духовное путешествие, — точка зрения, к которой впоследствии пришли многие музыканты). Тихий рассказ, в котором из-за пренебрежения к ритму и отсутствия линейной мелодии как таковой невозможно предугадать следующее слово. Даже на тех треках, где к Джуффри присоединяются Блэй и Суоллоу, коллективная импровизация завязана не на ритм или форму, а, скорее, на какое-то немusическое ощущение партнёра. Во всяком случае отсутствие музыкального образования не даёт автору этих строк понять, как ещё они умудрялись сохранять неуловимую, тонкую красоту в этой странной мятущейся и вместе с тем немного робкой музыке. Прошло немало времени, пока публика и критики не опомнились и назвали «*Free Fall*» классикой, одной из самых важных пластинок своего времени.

С 1960-х Джуффри больше преподавал, чем выступал или записывался. С 1978 года и до середины 90-х он был профессором Консерватории Новой Англии в Бостоне. Среди его поздних работ — возрождённое (как студийный проект) трио с Блэем и Суоллоу, выпустившее два альбома на *Soul Note* — «*The Life Of A Trio*» (1990) и «*Conversations With A Goose*» (1992).

ЭРИК ДОЛФИ: САКСОФОНИСТ-ЭПОХА

Ким Волошин

20 июня 2008 года исполнилось 80 лет со дня рождения одного из самых ярких, влиятельных и одарённых музыкантов джаза. Эрик Долфи был не только альт-саксофонистом, сделавшим для развития импровизационной игры на альт-саксофоне столько же, сколько Джон Колтрейн сделал для тенора и сопрано; он был одним из лучших импровизирующих флейтистов, а что до бас-кларнета, то честь введения выразительного глубокого тембра этого инструмента в звуковой арсенал современного джаза принадлежит Эрику Долфи почти единолично. Новаторская техника импровизации Эрика, предпринятое им радикальное расширение тембрового арсенала альт-саксофона с широчайшим использованием «расширенного диапазона» сыграли огромную роль в развитии современной музыки. Тем удивительнее, что такого монументального статуса в истории джаза Эрик Долфи достиг, строго говоря, всего за пять-шесть лет: возникнув в поле зрения музыкантов, критики, а затем и джазовой аудитории в 1959 года, в середине 1964 года Долфи, которому только что исполнилось всего 36, уже ушёл из жизни. Можно говорить, что звезда Эрика



Долфи принадлежала к числу ослепительных, но короткоживущих сверхновых, вроде трубача Клиффорда Брауна поколением раньше или тенор-саксофониста Алберта Айлера, который шёл по стопам Долфи (и прожил всего на шесть лет дольше). Музыку, которую Долфи играл на зрелом этапе своей карьеры, часто называют фри-джазом, но, несомненно оставаясь в русле джазового авангарда первой половины 1960-х, она была достаточно укоренена и в джазовой традиции, и в современной академической музыке, всегда была чётко структурирована, тщательно выписана и — весьма часто — хорошо отрепетирована и далека от фри-джазовой спонтанности, сохраняя, впрочем, свойственную фри-джазу тех времён эмоциональную насыщенность.

Эрик Аллан Долфи родился в Лос-Анджелесе 20 июня 1928 года. «Он был ангелом, — рассказывал много лет спустя контрабасист Ричард Дэйвис, много работавший с Долфи в начале 60-х. — О нём трудно сказать что-то иное, он просто был замечательным парнем, и, когда я как-то встретился в Калифорнии с его родителями, я понял, что его просто таким воспитали — они тоже были ангелы». Эрик был единственным ребёнком в семье выходцев с островов Вест-Индии. В детстве он ходил вместе с матерью на репетиции церковного хора — она пела в Народной Независимой Церкви Христа в центральной части Лос-Анджелеса. Там мальчик слушал хоровые исполнения «Мессии» Генделя, а вскоре и сам запел. В семилетнем возрасте он уже играл на кларнете, в восемь лет — участвовал в школьном оркестре, а к четвёртому классу стал изучать также игру на гобое. В 13 лет он получил диплом за выдающуюся игру на кларнете в ходе фестиваля школьных оркестров Калифорнии, но к этому моменту у него уже была новая любовь — альт-саксофон. На нём он научился играть джазовые темы, копируя игру джазменов с пластинок, и, говорят, подражал голосам птиц, играя на саксофоне на заднем дворе родительского дома. Видимо, родители Долфи действительно были ангелы (или просто заботились о покое своих соседей), потому что они превратили семейный гараж в звуконепроницаемую студию, где юный Эрик мог вдосталь практиковаться — и не только сольно, но и с друзьями-музыкантами (среди них был его ровесник пианист Хэмптон Хоуз, с которым он много играл в юные годы).

Первым кумиром Долфи был, естественно, ведущий альт-саксофонист 40-х Чарли Паркер, а первым сознательно освоенным джазовым стилем, конечно же, бибоп. После средней школы Эрик продолжал обучаться музыке в городском колледже Лос-Анджелеса и в это время, 20-летним, получил первую профессиональную работу в лос-анджелесском оркестре Роя Портера, носившем красноречивое название «17 бибопперов». Тогда, в 1948-м, он сделал и первую запись: его короткое альтовое соло можно услышать в записанной оркестром Портера пьесе «*Moods at Dusk*».

В 1950-м оркестр распался, и Эрик был призван в армию. Два первых года службы он провёл на военно-морской базе в Форт-Луисе (штат Вашингтон), а затем около года занимался на флотских музыкальных курсах в другом конце страны, в федеральной столице — Вашингтоне. В 1953-м Долфи вернулся домой и стал играть в лос-анджелесских джазовых клубах. Среди его партнёров были заезжие знаменитости (барабанщик Макс Роуч, трубач Клиффорд Браун, саксофонист Джон Колтрейн), но в основном он играл с собственным ансамблем, в 1956–1957 годах преимущественно в клубе *Oasis*. До этого момента он оставался никому особенно не известным музыкантом локального уровня.

Всё изменилось в 1958 году, когда Эрик Долфи вошёл в состав одного из самых популярных джазовых составов Западного побережья, которым руководил барабанщик Чико Хэмилтон. В составе ансамбля не было фортепиано, зато присутствовали разные необычные сочетания инструментов (например, виолончель-флейта-электрогитара), а материал был всегда очень плотно и хитроумно аранжирован, что позволяло Хэмилтону достигать достаточно новаторских камерных звучаний. Плотность аранжировок не означала, что музыкантам было мало пространства для импровизаций, что хорошо слышно в игре молодого Долфи в ансамбле Хэмилтона на легендарном Ньюпортском фестивале 1958 года, зафиксированной в документальном фильме «*Jazz on a Summer's Day*». Вместе с Чико молодой саксофонист гастролировал по всей Америке, записался на четырёх альбомах, и когда Хэмилтон в ноябре 1959 года распустил состав, Эрик поселился в Нью-Йорке уже достаточно известным музыкантом.

Карьеру нью-йоркского музыканта Долфи начал в штатном ансамбле легендарного гарлемского клуба *Minton's Playhouse*, однако работа эта продлилась недолго: уже в декабре 1959-го Эрик играл в ансамбле своего земляка легендарного контрабасиста и композитора Чарлза Мингуса, с которым был знаком на тот момент уже лет десять. У Мингуса открылся длительный ангажемент в Гринвич-Вилледже, и с этого момента началась череда регулярных работ Долфи в составе ансамбля Мингуса, продолжавшаяся до самого конца жизни саксофониста.

1 апреля 1960 года вышел первый сольный альбом Эрика Долфи — «*Outward Bound*» (*Prestige*). На обложке этой пластинки было выделено имя ещё одного замечательного молодого музыканта — трубача Фредди Хаббарда (который, приехав в Нью-Йорк, поначалу делил с Эриком снимаемую на паях комнату). Альбом положил начало череде блестящих записей, сделанных Долфи в 1960–1961 годах. В эти два года музыкант записывался чрезвычайно много. Как лидер он выпускал свои записи преимущественно на *Riverside*; лейбл *Milestone* уже в наши дни выпустил эпическую подборку его сольных записей на 9 CD под общим заглавием «*Eric Dolphy: The Complete Prestige Recordings*». Но и его записи в качестве сайдмена, сделанные в эти годы, вошли в историю импровизационной музыки как эпохальные работы. Достаточно назвать альбомы пионера фриджаза — альт-саксофониста Орнетта Коулмана «*Free Jazz: A Collective Improvisation*» (*Atlantic*, 1960), аранжировщика Оливера Нелсона «*The Blues and the Abstract Truth*» (*Impulse!*, 1961) и композитора, пианиста и аранжировщика Джорджа Расселла «*Ezz-thetics*» (*Riverside*, 1961). И это только три работы — в те же годы Эрик Долфи записывался с Роном Картером, Максом Роучем и Эбби Линкольн, Гюнтером Шуллером, Мэлом Уолдроном (великолепный альбом «*The Quest*», *Prestige*, 1961) и т. д. Но, пожалуй, самой важной для самого Долфи была работа с Джоном Колтрейном.

Величайший тенор-саксофонист эпохи начал сотрудничать с Эриком в 1961 году. Первым плодом их совместной работы оказался альбом «*Africa/Brass*», которым Колтрейн открывал своё сотрудничество с новым лейблом *Impulse!*. Здесь к квартету Колтрейна добавляется мощное звучание пятнадцати духовых инструментов; в «медной секции»

играют такие значительные музыканты тех лет, как трубаچی Фредди Хаббард и Букер Литтл, валторнист Джулиус Уоткинс и др. Эрик Долфи играл на этой записи на альт-саксофоне, кларнете и флейте, но главное — выступил в роли аранжировщика. В соответствии с текстом на обложке альбома долгое время было принято считать, что он написал *все* аранжировки для «*Africa/Brass*»; только в последние годы выяснилось, что основные очертания аранжировок для духовой секции набросал пианист квартета Колтрейна, Маккой Тайнер, а Долфи эти наброски разработал до полноценных партий духовой секции. Интересно (и отчасти жаль), что Колтрейн больше никогда в своей карьере не записывал работ с большими оркестровыми группами, и «*Africa/Brass*» так и осталась единственной подобной записью в его дискографии.

Двумя днями позже ансамбль Колтрейна почти в том же составе (с двумя контрабасистами — Артом Дэйвисом и Редди Уоркманом), но без духовой секции, записал ещё один превосходный альбом — «*Olé Coltrane*», который вышел ещё на старом лейбле Трейна, *Atlantic* (в рамках его завершающегося контракта с этой компанией). Здесь Долфи сыграл в общей звуковой картине альбома не менее важную роль, но по юридическим причинам (он был на контракте с *Prestige*) его имя на первых тиражах альбома не значилось.

Ещё один важнейший документ сотрудничества Долфи с Колтрейном — записи, сделанные в клубе *Village Vanguard* в ноябре 1961 года. Здесь нет уже никаких духовых секций — только два мастера духовых инструментов, младший из которых (Эрик был на два года младше Джона), быть может, немного не дотягивает до уровня новаторства и свободы самовыражения лидера, но обладает весьма самостоятельным мышлением, огромным мастерством и глубиной проникновения в материал. Долфи играл в ансамбле Трейна преимущественно на бас-кларнете, который, как мы уже отметили, именно он и ввёл в современный джазовый инструментарий. В течение нескольких выступлений в *Village Vanguard* было записано достаточно много музыки, но тогда, в 1961-м, продюсер Боб Тиле выпустил на *Impulse!* только три трека под названием «*John Coltrane Live at the Village Vanguard*». Впрочем, три трека в целом звучали почти 37 минут и занимали целый LP,

настолько продолжительными были насыщенные энергией и импровизационной мыслью соло участников записи (на этом диске игра Долфи звучала только в одном треке из трёх — стандарте «*Softly As In A Morning Sunrise*» композитора Зигмунда Ромберга). Энергетическая насыщенность этих записей была столь велика, что поклонники Колтрейна, знавшие, что материал концертов в клубе не исчерпывался тремя пьесами, много лет теребили *Impulse!*, чтобы были опубликованы и другие записи. В результате в 1977 году вышел двойной виниловый альбом «*The Other Village Vanguard Tapes*», а в 1997 году — четырёхдисковый CD-сборник «*The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*», куда вошли 15 треков с участием Долфи, в том числе — и не только на бас-кларнете, но и на альт-саксофоне.

Именно эти концерты в *Village Vanguard*, точнее — гастрольный тур ансамбля Колтрейна с участием Эрика Долфи, в ходе которого они состоялись, послужили поводом для одной из самых острых дискуссий вокруг современного джаза тех лет. Посетив выступления Колтрейна с Долфи в голливудском клубе *Renaissance*, заместитель главного редактора *Down Beat* (ведущего джазового журнала той эпохи), Джон Тайнан в номере «Даун Бита» от 23 ноября 1961 года писал: «Я услышал устрашающую демонстрацию растущей антиджазовой тенденции, олицетворённой этими передовыми представителями того, что именуют сейчас авангардной музыкой (*т. е. Колтрейном и Долфи. — Ред.*). Я услышал, как хорошая ритм-секция попусту тратит силы позади нигилистических упражнений двух духовиков. Кажется, что Колтрейн и Долфи настроены сознательно уничтожить свинг. В них ощущается стремление следовать в музыке анархическим курсом, который можно определить только как анти-джаз».

Предложенный Тайнаном термин «анти-джаз» подхватил один из самых авторитетных джазовых критиков того времени, Леонард Фэзер, который широко использовал это определение в своих очерках о Колтрейне, Долфи, Орнетте Коулмане и других деятелях новой джазовой волны (которую сами они определяли как *The New Thing*). Эти публикации вызвали такую дискуссионную волну, разделившую всё джазовое сообщество практически пополам, такой вал писем за и против «новой вещи», что современные

«священные войны» в интернете (*Mac* против *Windows* и т. п.) бледнеют перед этим взрывом противоречивых мнений, взаимных упреков и обвинений в анархизме и нигилизме, с одной стороны, и в замшелом консерватизме — с другой. В номере «Даун Бита» от 4 декабря следующего года появилось интервью с Джоном Колтрейном и Эриком Долфи, которое призвано было ответить консервативной критике, но на самом деле вряд ли кого-то заставило изменить своё мнение. Музыканты только пожимали плечами и объясняли, что они ничего такого специально не придумывали, что музыка просто сама растёт в этом направлении, что они не решают нарочно действовать на нервы публике сверхдлинными соло, а отдаются ходу развития импровизации, стараясь исследовать все возможности, которые открываются им в музыкальном материале.

Не будем забывать, что в этот период работа Эрика Долфи вовсе не исчерпывалась игрой у Колтрейна (и у Мингуса, с которым он тоже гастролировал — например, его игра звучит на знаменитом концертном альбоме «*Mingus At Antibes*», записанном 13 июля 1960 года на джазовом фестивале в Антибе, на юге Франции). В период с апреля 1960 по сентябрь 1961 года он только для *Prestige* записался на 13 альбомах, и на большинстве этих записей был лидером. Самый первый, уже упомянутый «*Outward Bound*», был и самым традиционным: здесь игра Долфи и его ансамбля ещё почти целиком укладывается в рамки пост-боповой и хардбоповой идиомы. Следующий, «*Out There*» (август 1960), больше склонялся к «третьему течению» — соединению элементов джаза и академической классики. Плотные аранжировки альбома напоминали о периоде работы Долфи у Чико Хэмилтона: здесь тоже использованы пёстрые и необычные сочетания тембров (чего стоит один только диалог поющих, словно человеческими голосами, бас-кларнета Долфи и виолончели Рона Картера в заглавной теме), и Эрик использует все инструменты, на которых играет, — бас-кларнет, флейту, альт-саксофон и даже кларнет (в пьесе Чарльза Мингуса «*Eclipse*», которая напоминает, что Долфи близок к Мингусу). Среди других заметных работ Эрика в этот период бешеного цветения — альбом «*Far Cry*» (1960), который знаменовал всё более серьёзное уклонение Долфи в свободное

самовыражение на инструменте — то, что консерваторы назовут «анти-джазом». Здесь с ним играют превосходные партнёры — трубач Букер Литтл (которому, увы, суждено было прожить слишком мало — всего 23 года!) и пианист Джекки Байард. Букер Литтл, как и Долфи, играл по тем временам авангардно, «отвязно», но при этом свинговать умел не хуже любого хардбоппера. Что же до самого Долфи, то его игру на «*Far Cry*» историки джаза определяли как «окончательный разрыв с влиянием Чарли Паркера» и переход к той самой манере, которую консервативная критика вскоре объявит «анти-джазом». Тем не менее он никогда так и не порвал с традицией Паркера: насколько бы радикальной ни казалась его игра, даже на самых поздних этапах, за его зачастую диссонансным, разрывающим душу звуком, исследованиями самых низких и самых пронзительно высоких звуков диапазона (в том числе и расширенного диапазона) альт-саксофона и бас-кларнета по-прежнему крылись методики обыгрывания хода мелодической линии, её явных и скрытых ритмических возможностей, лежавшие в основе бибопа.

Важнейший момент сольной карьеры Эрика Долфи — две недели выступлений в нью-йоркском клубе *Five Spot* в июле 1961 года. Легендарный клуб в Ист-Вилледже, на углу Третьей авеню и Сент-Маркс-Плэйс (теперь в этом помещении находится ничем не примечательный бар *St. Mark's Ale House*), видел много легендарных событий — семимесячный цикл концертов Телониуса Монка с Джоном Колтрейном в 1957-м, потрясшие джазовый мир шесть недель выступлений квартета Орнетта Коулмана в 59-м. Впрочем, клуб был крохотный: зимой посетители должны были складировать свои пальто в проёме окна у входной двери (потому что места для вешалок в клубе не было), а столики стояли так тесно, что слушатели упирались локтями друг в друга. Из двух недель выступлений Долфи в совместном с Букером Литтлом ансамбле записан оказался только один вечер, 16 июля. Тем не менее одной этой записи хватило на три выпшедших на «Престиже» виниловых альбома (части I и II «*Live At The Five Spot*», выпущенные в 1961-м, и коротенький «*Memorial Album*», опубликованный уже после смерти Долфи); ещё несколько треков, в том числе блистательная по глубине проникновения в материал версия «*God Bless The Child*», сыгранная

Долфи на бас-кларнете безо всякого аккомпанемента, впоследствии появлялись на различных сборниках. Продюсер Эсмонд Эдвардс пригласил для записи этого концерта самого Руди Ван Гелдера, одного из важнейших звукоинженеров в истории джаза, так что альбом звучит великолепно — несмотря на то, что в тот жаркий и душный вечер пианист ансамбля, Мэл Уолдрон, героически сражался с полурасстроенным роялем. Ритм-секцию дополняли барабанщик Эд Блэкуэлл и басист Ричард Дэйвис.

Из всего ансамбля Дэйвис, пожалуй, был ближе всех к Долфи в личном плане: они дружили, встречались и помимо работы. Много лет спустя Ричард с улыбкой вспоминал, как живший в сорока минутах езды от него Долфи однажды приехал к нему, чтобы помочь сменить покрышку на колесе его «Фольксвагена». «Он был необычным парнем, — говорил Дэйвис. — Мог взять и помочь тебе сходить за покупками. Если видел, что молодой музыкант бедствует, мог дать ему сыграть где-то вместо себя». И это не было щедростью обеспеченного человека: Долфи не так чтобы очень много и выгодно работал — его новаторский стиль и тревожащий, хватающий за душу звук отталкивал консервативную публику, а значит, Эрика не слишком часто приглашали выступать. Современники вспоминали, что на жизнь он чаще всего зарабатывал не выступлениями, а частными уроками музыки. Кроме того, необычность Долфи на фоне тогдашнего джазового сообщества заключалась в том, что он не только не принимал никаких наркотиков, но даже не пил алкоголя. «Эрик не ходил по вечеринкам, он предпочитал пойти послушать других музыкантов, — вспоминал Ричард Дэйвис. — Мы с ним часто ходили после наших выступлений послушать Сесила Тэйлора, потому что он играл в том же районе, в Ист-Вилледже. А ещё Эрик иногда заходил на рыбный рынок по соседству, покупал рыбу-меч и делал из неё рыбный стейк. Пока он для меня такой не пожарил, я и не слышал про стейк из меч-рыбы».

Осенью 1961 года начался тот самый тур Долфи с ансамблем Джона Колтрейна, который породил волну дискуссий об «анти-джазе». Отвечая вместе с Трейном на обвинения консерваторов в интервью для «Даун Бита», Долфи год спустя говорил: «Что я пытаюсь делать — так это играть то, что меня радует. Воодушевление заставляет

меня играть дальше. Это ощущение тянет меня за собой. Ты как будто не знаешь, что случится в следующую секунду. На самом деле, конечно, ты представляешь, что именно делаешь, но всегда есть ощущение спонтанности. И оно ведёт за собой весь ансамбль».

Кроме выступлений с Колтрейном, Долфи посетил Европу и много играл с местными музыкантами самого разного уровня. Многие из его европейских выступлений были записаны и время от времени издаются различными независимыми лейблами. Однако следующие студийные записи под собственным именем Долфи сделал только в 1963 году, и до его смерти успела выйти только одна из них — «*Iron Man*», которую продюсер Алан Даглас выпустил на собственном лейбле *Fresh Sound*. Здесь, помимо Долфи, участвуют ещё три духовника (Клиффорд Джордан на сопрано-саксофоне, альтист Хью Симмонс и Вуди Шоу на трубе, плюс временами ещё флейтист Принс Лаша и фаготист Гэрвин Бушелл), а кроме того, задействован вибрафонист Бобби Хатчерсон, и плотность аранжировок и разнополярные устремления солистов несколько размывают авторскую мысль Эрика, но чувствуется, что он продолжает искать новые направления, лежащие в русле коллективной единомоментной импровизации. Историк Клиффорд Аллен тем не менее замечает, что Долфи в этом альбоме не удалось справиться с материалом: «странно, как мало он использовал возможности солистов, которые у него были, и звуковую мощь ансамбля из десяти музыкантов, из которой он мог бы создать многослойное звуковое полотно, но вместо этого задействовал только для исполнения коротких эпизодов, перемежаемых длинными индивидуальными соло».

Главная сольная работа Эрика Долфи была записана в феврале 1964 года. Это был первый (и, как оказалось, единственный) его альбом для ведущего джазового лейбла тех лет, *Blue Note*. Для записи «*Out To Lunch*» он собрал уникальный коллектив, в котором, пожалуй, впервые в его карьере с ним играли не только первоклассный басист (Ричард Дэйвис) и интересный исполнитель на гармоническом инструменте (вибрафонист Бобби Хатчерсон), но и великолепный барабанщик-новатор — юный Тони Уильямс. «Он не отсчитывает такт, он играет ритм», говорил о нём сам Долфи. Уильямс ещё только шёл к славе в составе «второго

великого квинтета» Майлса Дэйвиса, но на «*Out To Lunch*» он звучит как совершенно зрелый мастер и одновременно бесстрашный экспериментатор — хотя ему здесь всего восемнадцать лет!

Состав сложился не сразу, и в ходе подготовки к альбому произошёл инцидент, о котором Бобби Хатчерсон позднее вспоминал как о самом важном для понимания личности Эрика Долфи.

— Я репетировал с Эриком в его лофте на Манхэттене, — рассказывал Хатчерсон в интервью журналу *Stopsmiling*. — Я, Тони Уильямс, Ричард Дэйвис и трубач по имени Эдди Армор. Мы играли часа полтора. Был холодный зимний день. Вдруг, прямо посреди пьесы, трубач Эдди начинает ругаться и упаковывать свой инструмент. Мы кое-как закончили, и тут Эдди говорит Эрику: «Ты мне мерзок». А Эрик был мягкий, хороший парень, прямо как Колтрейн — ну, просто замечательный. Эрик говорит: «Что?» Эдди ему: «Ты мне не нравишься, твоя музыка мне не нравится, и я не буду играть с тобой. Я ухожу. К чёрту тебя. К чёрту этот ансамбль. Это всё. Как тебе это?» Он продолжает паковать трубу, застёгивает футляр, хватается пальто, надвигает шляпу, шагает к двери и распахивает её настежь, эдак — баам! Эрик сидит, опустив голову. Мы все думаем: что-то он чувствует... что он скажет? И вдруг Эрик говорит: «Эдди!» Тот поворачивается и, повышая голос, говорит: «Что?» Эрик с огромной убедительностью и любовью говорит ему: «Если когда-нибудь тебе что-то от меня понадобится, позвони мне обязательно. Я буду к твоим услугам когда угодно».

Тот с грохотом выбежал, а мы ещё минуты две стояли молча. В тот день Эрик дал мне один из самых важных уроков в моей жизни.

Через некоторое время мы опять заиграли... Я в жизни так мощно не играл!

А потом Эрик пригласил на трубу Фредди Хаббарда. И мы записали «*Out To Lunch*».

Этот альбом часто называют в числе самых важных записей за всю историю джаза. Он весь пронизан неостановимой, неудержимой коллективной импровизацией — но в то же время это не фри-джаз. Насколько свободными бы ни были импровизации, они на протяжении всего

альбома точно укладываются в рамки, очерченные композицией. Каждая пьеса обладает собственной странной, но запоминающейся мелодической основой, и весь материал в целом подан настолько осмысленно и ярко, что даже не очень опытный слушатель, недостаточно хорошо знающий звуковой и идейный контекст авангардного джаза, часто оказывается побеждён заразительно мощной и азартной игрой музыкантов и идейной насыщенностью музыкального материала. В общем и целом, если вы никогда не слышали записей Эрика Долфи и хотели бы услышать его лучшую работу, то, несомненно, начинать нужно именно с «*Out To Lunch*».

Альбом вышел 25 февраля 1964 года. В интервью, которое Эрик дал поэту и джазовому критику Эй Би Спеллману (оно цитировалось на обложке «*Out To Lunch*»), музыкант говорит: «В Европе я могу больше играть свою собственную музыку... в нашей стране, если пытаешься делать что-то своё, тебя за это унижают». Долфи видел свой шанс в эмиграции в Европу, и этот шанс ему давали европейские гастроли с ансамблем Чарлза Мингуса. Ещё в феврале он начал играть с секстетом великого басиста и композитора в *Five Spot*. Этот ангажемент продолжался два месяца; за время выступлений в нью-йоркском клубе секстет должен был освоить новые пьесы лидера, затем дать концерт в нью-йоркском Таун-Холле (желательно более успешный, чем легендарное «крушение поезда» — полностью развалившийся концерт Мингуса с недорепетировавшим биг-бэндом в том же зале в ноябре 1962-го) и уехать в Европу на две с половиной недели.

В состав ансамбля, кроме лидера и Долфи, вошли пианист-новатор Джекки Байярд (старый соратник Мингуса по его *Jazz Workshop*), тенорист Клиффорд Джордан, ещё один ветеран ансамблей Мингуса — барабанщик Дэнни Ричмонд и трубач Джонни Коулз. Многие считают, что это был самый сильный состав Мингуса. Перед отъездом (31 марта) они записали концертный альбом в Таун-Холле («*Town Hall Concert*», *Jazz Workshop*, 1964); в 2007 году лейбл *Blue Note* выпустил ранее неизвестную запись более раннего (18 марта) исполнения того же материала, ставшую сенсационно успешным альбомом «*Cornell 1964*». 10 апреля ансамбль уже играл первый концерт европейского турне — в амстердамском зале *Congresgebouw*. В ходе тура было

сделано множество записей, которые впоследствии выходили под разными названиями на разных лейблах, в том числе в виде бутлеггов; часть этого материала появилась на официальном концерте сборнике этого тура — тройном виниле «*The Great Concert of Charles Mingus*» (*Prestige*, 1964), часть (а именно концерт в Париже) — на альбоме «*Revenge!*» (*Revenge Records*) уже после смерти Мингуса. Есть и другие известные записи, сделанные в ходе этих гастролей. Все они фиксируют высочайший уровень игры, огромную креативность всего ансамбля и мощный командный дух, хотя, как и большинство предприятий Мингуса, это турне сопровождали сплошные сложности. Трубач Коулз отыграл с секстетом всего несколько выступлений, после чего слёг в Париже в больницу с острой желудочной грыжей; Джекки Байард отказывался играть для телевизионной трансляции в Льеже — но, как обычно, никто не создал проблем больше, чем сам Мингус, то и дело устраивавший скандалы и истерики. И тем не менее это был триумфальный тур с великолепной музыкой. 28 апреля тур завершился концертом в Штутгарте (Западная Германия), и все музыканты вернулись в США — все, кроме несчастного Коулза, остававшегося в парижской больнице, и Эрика Долфи, который решил осесть в Европе вместе со своей невестой, танцовщицей Джойс Мордекай.

Весь май он ездил по Европе, играя с местными музыкантами. Музыканты, как и во время его первой европейской поездки, были самого разного уровня, но 2 июня в нидерландском Хильверсуме Долфи записался с великолепной новаторской ритм-секцией, в которую входили музыканты, в будущем положившие начало передовой школе нидерландского джаза, — барабанщик Хан Беннинк и пианист Миша Менгельберг. Последний, правда, уже в те годы показывал свою непростую натуру, не уставая демонстрировать Долфи, как сильно ему не нравится Эрикова игра, но Эрик (который, в свою очередь, не был в восторге от игры Менгельберга) со свойственной ему мягкостью превращал эти трения в шутку. Тем не менее вместе эти два музыканта звучат очень органично.

Запись делалась во время радиотрансляции, и в ней можно услышать крохотный фрагмент разговорной части передачи. Когда кончается финальный трек («*Miss*

Ann»), мы слышим голос Эрика Долфи, который произносит: «Когда ты слышишь музыку, и она кончается — она исчезает в эфире. Ты больше никогда её не поймаешь...»

По счастью, это не так. Хотя сольных работ Долфи в грамзаписи не так уж много, они остались с нами, и мы можем «поймать» каждую из них, в том числе и эту запись, выпущенную под названием «*Last Date*» (Fontana/PolyGram, 1964). Она не была в полном смысле последней записью Эрика Долфи: существуют как минимум две записи его концертов в прямом радиоэфире, сделанные после 2 июня. Но 27 июня музыкант приехал в Западный Берлин (в то время — крохотный островок Запада в центре Германской Демократической Республики, «первого государства рабочих и крестьян на немецкой земле»). Он участвовал в открытии нового джазового клуба, *Tangent*, играя вместе с трио пианиста, вибафониста и композитора Карла-Ханса Бергера. К этому моменту музыкант очень плохо себя чувствовал, но не мог объяснить, что с ним: диабет, которым он, как выяснилось, страдал, в Америке ему никто не диагностировал. Отыграв два отделения из трёх, он уехал ночевать к друзьям. На следующий день ему стало хуже. Эрика отвезли в больницу, где он потерял сознание. Легенда гласит: врачи решили, что, раз это джазовый музыкант — значит, он наглотался наркотиков, и ему надо просто дать отлежаться. Якобы поблизости не было никого, кто сказал бы им, что Эрик Долфи не употребляет наркотики — и не получивший помощи музыкант впал в кому. Более близкая к реальности версия гласит, что диабет был диагностирован сразу, но Эрику вкололи намного более мощный инсулиновый препарат, чем те, которые были доступны в Америке, и у него наступил инсулиновый шок... Так или иначе, 29 июня 1964 года Эрик Долфи умер в Берлине от осложнений диабета.

Последний штрих к портрету семьи музыканта. В Париже он приобрёл несколько инструментов, на которых так ни разу и не сыграл. Мать Эрика, Сэди Долфи, подарила эти инструменты Джону Колтрейну. На нескольких поздних записях Трейна звучат флейта и бас-кларнет, которые купил во Франции Эрик Долфи.

ЛУ ДОНАЛДСОН: ВETERAN В СТРОЮ

Елена Таращанская

13–15 декабря 2005 года в московском «Ле Клубе» состоялись концерты цикла «Легенды джаза». Организаторами было обещано, что в рамках этого цикла столичным любителям джаза представится уникальная возможность увидеть собственными глазами великих музыкантов, чьи имена уже вписаны в анналы джазовой истории. Выступление квартета Лу Доналдсона вполне оправдывает такие громкие слова — этот альт-саксофонист действительно живая легенда американского джаза.

Лу Доналдсон родился 1 ноября 1926 года в Бэйдине (Северная Каролина) в музыкальной семье и с 15 лет начал обучаться игре на кларнете. Впрочем, вскоре он увлёкся альт-саксофоном и с тех пор больше не расстаётся с этим музыкальным инструментом. После окончания колледжа Дональдсон прошёл службу в военно-морском флоте, выступая в это время в составе армейского оркестра. В 1952 году он переехал в Нью-Йорк. Именно в это время, когда Лу было всего 26 лет, состоялся его дебют на лейбле *Blue Note*, где он играл в составе квинтета знаменитого вибрафониста Милта Джексона. После этого он ещё неоднократно



записывался на *Blue Note*, а кроме того — активно выступал в нью-йоркских клубах. В дополнение к совместным записям с пианистом Телониусом Монком и непродолжительной работе с контрабасистом Чарли Мингусом и саксофонистом Сонни Ститтом он записывался в качестве солиста квинтета с трубачом Клиффордом Брауном. В 1954-м Доналдсон вошёл в ансамбль *Jazz Messengers* великого барабанщика Арта Блэйки, работая там вместе с пианистом Хорасом Силвером, контрабасистом Томми Поттером и трубачом Клиффордом Брауном (их игра звучит на легендарном альбоме «*A Night At The Birdland*»). В дальнейшем Лу стал одним из первых саксофонистов, комбинировавших язык бибопа с джаз-фанком и ритм-энд-блюзом (программный альбом «*Everything I Play Is Funky*», 1970). Доналдсон часто записывался с органистом Джимми Смитом; вообще его любимый состав — трио с электроорганом и ударными: в 1980-е годы он много гастролировал в таких составах по Европе, играя хардбоп.

В Москву Лу Доналдсон приехал со своими нынешними постоянными партнёрами — органистом Кайлом Коулером, гитаристом Рэнди Джонстоном и барабанщиком Фукуси Таинака.

В «Ле Клубе» Лу Доналдсон дал три концерта, хотя изначально в афише было заявлено четыре — последний концерт по неизвестным причинам был отменён. Сей факт явился причиной некоторой неразберихи. Лично я (и не я одна) узнала об отмене четвёртого концерта только в среду вечером, и, дабы все-таки «прикоснуться к ЛЕгенде», на всех парах полетела в клуб. Успев к перерыву между отделениями, я обнаружила музыкантов во главе с самим маэстро прогуливающимися недалеко от сцены — Лу Доналдсон, заметно выделявшийся среди своих белолицых коллег, мурлыкал себе под нос какой-то незатейливый мотивчик и с интересом рассматривал не слишком многочисленную леклубовскую публику. Поднявшись на сцену, он дал знак к началу сета. Заняв положенные места за инструментами, музыканты заиграли. Были исполнены как джазовые «эвергрины» («*Body and Soul*», «*Ornithology*»), так и авторские произведения Доналдсона («*Gravy Train*», «*Midnight Creeper*»), которые, впрочем, и сами вполне могут считаться стандартами. Сразу бросилась в глаза

(и в уши) хорошая сыгранность квартета — музыканты легко перебрасывались фразами, подхватывали на лету соло, органично дополняя друг друга. Сам знаменитый саксофонист ни в коем случае не старался доминировать в ансамбле — наоборот, исполняя очень аккуратные, по большей части немногословные, но красивые мелодичные соло, он давал «высказаться» своим более молодым коллегам в полной мере. Что было вполне оправдано — и Кайл Коулер, и Рэнди Джонстон показали действительно высокий уровень мастерства. Отдельно хочется отметить игру барабанщика — японца Фукуси Таинака. Он играл с таким невероятно стильным оттягом, что казалось, время останавливается на замахе его палочек.

Нельзя не отметить потрясающее чувство юмора, которое Лу Доналдсон демонстрировал как в музыке, используя разнообразные цитаты, так и в своём незатейливом концерансе. Разговаривая с залом своим забавным «мультяшным» голосом, он всё время шутил и подкалывал музыкантов. Апофеозом этого действия стало исполнение блюза, открывшее залу ещё одну интересную подробность — оказалось, что Лу Доналдсон не только великолепный саксофонист, но и талантливый вокалист. А главное, юморист. Те присутствующие, кто хоть немного понимал по-английски, буквально попадали со стульев — текст блюза в комплекте с мимикой исполнителя вызвал абсолютный восторг и смех до слёз. Доналдсон спел о том, как он засыпал и становился во сне обладателем разнообразных благ — начиная с мешка денег и заканчивая президентским креслом, но когда он просыпался, то не находил ни «оружия массового поражения», ни рубля — ко всеобщему восторгу слово «*dollar*» во втором куплете было заменено музыкантом на более милое российском слушателю «*ruble*». После этого незабываемого шоу квартет исполнил ещё несколько инструментальных композиций — на некоторых из них Лу, немного виновато улыбнувшись, удалялся в гримёрку, оставляя на сцене трио музыкантов. Вероятно, сказывалась усталость после трёх дней концертов, да и возраст легендарного саксофониста (а ему 78 лет) позволяет простить ему такие маленькие слабости.

ДОМИНИК ДЮВАЛЬ: ИСКУССТВО СПОНТАННОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Максим Михелёв

Я познакомился с творчеством контрабасиста Доминика Дюваля несколько лет назад, когда в мои руки попал его сольный альбом «*Nightbird Invention*». Запись показала-



лась настоящим открытием; я долго находился под впечатлением от этой музыки и, конечно, не мог предположить, что когда-нибудь встречу мистера Дюваля, услышу его игру «вживую», познакомлюсь с ним лично. Однако это произошло. Вильнюсский музыкальный магазин *Thelonious* провёл в литовской столице концерт *Trio X* (трубач и саксофонист Джо Макфи, Доминик Дюваль и барабанщик Джей Роузен); эта встреча переросла в длительное и продуктивное зна-

комство. В 2006-м был снят и выпущен на *CIMP Records* документальный фильм о *Trio X* — «*The Train and the River*». Следом на литовском лейбле *NoBusiness Records* (подразделение того же «Телониуса») вышел двойной LP концерта «*Live in Vilnius*», а несколько позже (2009) — «*Monk Dreams*», блистательное посвящение Телониусу Монку Дюваля и саксофониста Джимми Халперина. В 2009-м Доминик снова побывал в нашем городе для

участия в концерте импровизированного трио с саксофонистом и пианистом Чарлзом Гэйлом и вильнюсским перкуссионистом Аркадием Готесманом. Концерт был также записан и выпущен на пластинке.

В мае 2010 года Доминик Дюваль, которому исполняется 65 лет, даёт несколько концертов в Москве в дуэте с новосибирским пианистом Романом Столяром.

Наши онлайн-беседы с Домиником поначалу носили чисто организационный характер, но постепенно переросли в своего рода дружбу (за неимением лучшего слова). Доминик оказался прекрасным рассказчиком, глубоким мыслителем с личностным подходом к творчеству и, в частности, музыке.

Предлагаю вашему вниманию некий конденсат наших разговоров, которые изначально не были задуманы как интервью. В целях более точной передачи настроения наших бесед позволяю себе обращение к Доминику Дювалю на «ты».

Твоя музыка всегда очень мелодична. Даже наиболее абстрактные записи можно напевать. Но я в растерянности — Доминик, ты авангардный музыкант или играешь мэйнстрим?

— Я всегда пытаюсь делать лучшую музыку, какую только могу, в каком бы жанре ни работал. Нет ничего более печального, чем когда какие-то политические или идеологические соображения мешают человеку — слушателю или музыканту, не важно — получать удовольствие от музыки. В этом есть что-то нездоровое. Музыка — это в большой степени детали и организация. Но, так или иначе, ничего не должно стоять на пути хорошего эксперимента.

Одна из причин, почему я собираюсь делать больше такой музыки, как трибьюты [Телониусу] Монку (*записанные в дуэте с саксофонистом Джимми Халпериным «Monkinus» — CIMP, 2006 — и «Monk Dreams».* — *Ред.*) — это желание более полно выразить себя как басиста, музыканта и композитора. Это важно для меня. «*For the Children*» Майкла Стивенса — это, по сути, джазовый мэйнстрим. К той же категории, думаю, можно отнести музыку Монка и программу в память о Джоне Колтрейне, работу над которой мы с Джимми недавно закончили.

Эта музыка позволяет нам разрабатывать идеи, недоступные в жанрах классической музыки или в авангарде. Кстати, *Trio X* тоже близко к этой категории.

Балансирование между темой и вариацией находится в постоянном движении. Элемент свободы и уход в неизвестное уравниваются вниманием к замыслам композитора. Монк и созданные им структуры должны оставаться на виду. Добавление своих элементов, конечно, допустимо, но если ты решил использовать название [темы] «*Blue Monk*», это ко многому обязывает. Пройтись по чужой музыке в сапогах, так что её уже невозможно узнать — в этом нет уважения к композитору. И потом, я просто не вижу в этом смысла.

Композиционная музыка обычно требует значительно внимания к деталям, а также к собственно исполнению. Одно дело — импровизировать с чистого листа; другое — играть нечто, что исполнялось уже сотни раз, и добиться, чтобы это звучало как импровизация! Заставить давно написанные структуры звучать, будто они родились только что в мгновенном творческом порыве. Для меня как исполнителя это одна из важнейших целей.

Знаешь что? Найти хорошую песню непросто. Так что если тебе повезло и ты нашёл такую — пой её!

С чего началась музыка в твоей жизни?

— Отец подарил мне губную гармошку, когда я ходил в детский сад. Потом были наши с отцом дуэты. Мы пели рождественские песни и отрывки из оперетт.

Какой старт! Расскажи о последующих шагах. Когда ты понял, что хочешь стать музыкантом?

— Я понятия не имел, каково это — быть музыкантом. Думал, это развлечение, способ развлечь семью. Но да, всё в этом мире движется своими странными путями. Иногда вещи будто возникают из воздуха, и ты вдруг понимаешь, что всё уже определено и твой выбор давно сделан. Так случилось и со мной.

Пожалуйста, расскажи подробнее о том моменте в твоей жизни, когда «вещь» (музыка) возникла, будто из воздуха.

— Многие мои друзья играли в школьном оркестре. У многих были старшие братья, которые играли в группах — конечно, джаз. Мы смотрели на них как на примеры для подражания. Многие были афроамериканцами, и все без исключения считали джаз самой клёвой вещью! Мы только и делали, что обсуждали, у кого какие записи Майлса и Трейна, и так далее.

В округе были и настоящие джазовые музыканты. Мне выпал шанс познакомиться с [контрабасистом] Полом Чэмберсом — очень приятным и доброжелательным человеком. Он не жалел времени на разговоры со мной всякий раз, когда мне удавалось подловить его на автобусной остановке. Я частенько слушал его в разных группах — с Майлсом Дэйвисом, Филли Джо Джонсом, Рэдом Гарландом и многими другими. В клубах Бруклина постоянно шли выступления. Так что мне частенько удавалось проскочить внутрь, чтобы послушать одного из величайших басистов своего времени. Я был счастливчиком! Да, всё в этом мире движется своими странными путями. Джаз был нашей пищей, водой и воздухом.

Кого ещё из великих музыкантов истории джаза ты слушал в те времена?

— Всех, кто был на сцене. Видел Сесила Тэйлора в Бруклине с Джимми Лайонсом и Сонни Мюрррэм, Майлса, Уэйна Шортера и, конечно, Джона Колтрейна с Майлсом, и в квартете с Джимми Гэrrисоном, Элвином Джонсом и Маккоем Тайнером. Всё это происходило в Нью-Йорк Сити в конце 50-х и до конца 70-х. Это было прекрасное время для музыки.

Тебе приходилось видеть Монка?

— Да, я видел его столько раз, сколько мог позволить мой кошелёк. *Village Vanguard* в 1960-е и раньше на Манхэттэне. Его музыка и он сам были подлинным искусством.

Потрясающе! У тебя были отличные друзья, отличный район. Столько джазовой музыки, и какой! Но ведь это было время The Beatles, Rolling Stones, Джими Хендрикса и фестиваля в Вудстоке. Неужели рок совершенно

не зацепил тебя и твоих друзей? И как в таком случае получилось, что вы совершенно избежали влияния поп-культуры?

— Я не думаю, что мы полностью «избежали» такого влияния. Просто рок был доминирующей культурой из Британии, в то время как джаз был чисто американской формой. Они сосуществовали в одно и то же время. Включив радио, ты обычно мог услышать *R&B* — группы вроде *Paramounts*, *The Coasters*, *Drifters* и тому подобные. Однако мои близкие друзья так или иначе были связаны с джазом.

Не забывай, что все мы обучались игре на инструментах. Эта была важная часть школьного образования. Я учился играть на саксофоне, но затем перешёл на бас. Однако в рок-музыке басисты не пользовались известностью. Был, например, такой Джеймс Джеймерсон (*басист на большинстве записей соул-музыки детройтского стиля 1960-х годов. — Ред.*), на мой взгляд, один из лучших музыкантов *R&B* в 60-х, но кто его знал? Да почти никто. Ты можешь сказать «Пол Маккартни», но ведь он известен как вокалист и автор песен. То ли дело Пол Чэмберс, Чарлз Мингус — это были настоящие иконы, причём не только для начинающих басистов вроде меня. Каждый знал их.

Ну и был еще один аспект. Джаз считался чуть ли не самой трудной для изучения музыкой. Была у этого жанра такая аура, что ли. Мне, как и многим приятелям, хотелось попробовать себя в этом деле.

Впрочем, мы, конечно, хорошо знали поп-музыку своего времени. Даже сейчас мы можем подолгу болтать с Джо Макфи о ритм-н-блюзе. Такие люди, как Отис Реддинг, Уилсон Пиккетт, Арета Франклин, вокальные группы... Думаю, я мог бы рассказать тебе об этом не меньше, чем о джазе — просто потому, что сам был в те времена неподалёку. В 17 лет я даже играл и пел в вокальной группе, и мы сделали запись, но подробностей я уже не помню.

Что же случилось дальше? Как развивалась твоя карьера в музыке?

— Я играл с друзьями, но настоящая группа появится гораздо позже. А тогда я просто старался обогнать время, делать стоящую музыку с теми ограниченными

возможностями, которыми располагал. Я играл на саксофоне несколько лет перед тем, как нашёл бас.

Была ли в этом заслуга Пола Чэмберса?

— И да, и нет. Его музыкальность и неповторимый звук произвели на меня неизгладимое впечатление. Но мне также хотелось найти собственный голос, при этом я выбрал бас как более послушный инструмент. Мне казалось, что освоить бас будет проще, чем саксофон. Всего-то четыре струны. Планка, заданная [для саксофонистов] Колтрейном, казалась невообразимо высокой. У меня не было ни малейшего понятия, как сложно играть на басу. Не стоило расставаться с саксофоном — жизнь была бы намного проще, к тому же женщины так и липнут к саксофонистам (*смеётся*).

И ты стал джазовым музыкантом?

— Джазмен — это музыкант, освоивший искусство спонтанного музицирования, а также композицию и теоретическую базу. Прошло много времени, прежде чем я «перешёл по мосту», как выразился Сонни Роллинз. Необходимо почувствовать, что тебе есть что сказать, что у тебя есть средства для оформления своего высказывания на достаточно высоком уровне... похоже, на это уходит чуть ли не вся жизнь.

С кем ты начинал играть профессионально? Кто из твоих ранних партнёров по-прежнему «в строю»?

— Наверное, никто из них больше не играет музыку; многих, возможно, уже нет в живых. В моей музыкальной истории было много страниц, о которых остались только воспоминания.

Но вот что я тебе скажу: мечта играть музыку профессионально и на **этом** уровне материализовалась только в последние 15 лет. Большую часть жизни я работал над тем, чтобы создать репертуар и развить способности, необходимые для формирования глубоко индивидуального стиля игры. Вслушайся в мою игру — у меня очень своеобразные аккорды. Не думаю, что будет преувеличением

предположить: мою манеру можно отличить от игры сотен басистов. Причём я говорю не о солировании, а об аккомпанементе. И это благодаря аккордам, гармонии — элементам, из которых складывается моя музыка.

Что же делает большого музыканта — талант и труд?

— Есть ещё очень немаловажный аспект игры на инструменте. Необходимо развить выносливость и способность противостоять физическому да и душевному истощению. Когда я работал с Сесилом Тэйлором, для него было обычным делом играть полутора-двухчасовые сеты как одну композицию, без остановки. После концертов я задавался вопросом: «как можно было такое вынести?» Но во время игры не замечаешь усталости; не отмечаешь, прошло ли 10 минут, час или два. Аспект времени и утомления никогда не имел значения, разве что на следующий день, глядя на покрытые кровавыми мозолями пальцы, ты думаешь: «Боже, эта музыка загонит меня в гроб» (*смеётся*).

Так что выносливость приходит со способностью абстрагироваться от того, что делаешь, или, вернее, делать это с самоотверженностью и страстью. Вот именно, страсть как бы подменяет выносливость.

Доминик, ты говоришь обо всех этих нечеловеческих усилиях, о преодолении себя, но ради чего? Для чего или кого ты играешь?

— Начнём с того, что я не играю только для себя, хотя в каком-то смысле нахожусь в фокусе усилий. Но как только музыка отзвучала, она принадлежит кому-то ещё. Когда у тебя есть мой диск — ты владеешь моментом моей жизни, кусочком моей личной истории. Ты, скорее всего, не узнаешь, что в точности представляет собой эта запись, но для меня это физическое воспоминание, эпизод, который я могу с тобой разделить.

Значит, главное — это совместное переживание? Интересно, ведь существует расхожее мнение, будто музыка и вообще искусство необходимо прежде всего для самовыражения автора. То есть музыкант как бы создаёт

музыку для себя самого. Такое восприятие особенно часто встречается у артистов, работающих в жанрах некоммерческого искусства.

— Что ж, думаю, такой взгляд можно считать частично верным. Мысль о том, что музыканты творят музыку для себя, возможно, чересчур прямолинейна, но она хорошо ложится на печальную практику, когда слушателей просто нет рядом. Ты можешь совершить путешествие в три-четыре тысячи миль ради концерта, но по той или иной причине зал оказывается полупустым. То есть единственная причина твоего пребывания в этом отдалённом месте — это стремление играть музыку для людей, но концерт, по идее, должен быть отменён, либо уровень твоего выступления сильно падает. Сложно создать что-нибудь по-настоящему значительное, играя для людей, которые не пришли тебя слушать. Тяжело вкладывать душу в какое угодно дело и не чувствовать отклика. Это обезоруживает, лишает дело твоей жизни всякого смысла. Вот почему многие музыканты выстраивают своего рода защитный барьер: мол, неважно, кто в зале, неважно, нравится ли им твоя музыка — ты играешь для себя. Кроме того, мы всегда играем для себя ещё и в том смысле, что музыканты оказываются самыми суровыми критиками собственного творчества.

Однако всё гораздо глубже. Слишком просто сказать «мне начхать, кто сидит в зале, и вообще сидит ли кто-то. Мне просто хочется играть музыку». Это слишком простой ответ, а я не люблю простые ответы. Дело в том, что мы хотим быть принятыми. И нам очень хочется, чтобы наши работы нравились. Иначе зачем убивать столько времени, оттачивая навыки, практически недостижимые для подавляющего большинства людей?

Для меня самого здесь много загадок. Импровизационная музыка — ты стоишь на сцене без нот, программы или хотя бы каких-то предварительных планов. Ты просто стоишь на сцене, и будто по мановению волшебной палочки откуда-то должна появиться музыка. Откуда она приходит? В чём её назначение? Всё, что я могу сказать наверняка: «что бы ни случилось в тот момент — это и есть единственная правда».

Когда я переслушиваю двойной LP [Trio X, «Live in Vilnius»], это помогает мне вспомнить ответ на вопрос

«зачем я это играл?» Настоящая причина в том, что таково было мое мироощущение в тот момент. Я глядел на огромный, полный зрителей зал вильнюсского Дворца конгрессов. Люди сидели очень тихо, можно было слышать их дыхание. Это был потрясающий момент, и музыка в полной мере отразила это. Всё входит в музыку: что случилось в тот день, какой зал, инструменты, аудитория — каждая мелочь должна быть принята во внимание. И всё это можно назвать в числе причин для возникновения музыки. Каким образом меня занесло в такую даль, почему я играю перед людьми, которых никогда раньше не видел? Всё, что я могу на это сказать: я играю не только для себя — я играю для нас!

Возвращаясь к твоей карьере: как получилось, что артист твоего уровня появился будто из ниоткуда относительно недавно — всего 15–20 лет назад?

— Музыканту необходимы записи. Без продукта, который представляет твою музыку, крайне сложно получить хорошую работу. Однажды я разослал 50 лент и получил 51 негативный отзыв (одному парню до того не понравилась моя музыка, что он отверг её дважды). Записи — как ключи, которые могут открыть очень многие двери музыкальной индустрии. Сложно переоценить, насколько важно иметь возможность оглянуться назад на свою работу; глядя на записи, почувствовать, что тебе удалось кое-что сделать в этой жизни. У меня это просто заняло много времени. И ты задал этот вопрос «почему ты не записывался, когда был моложе», — наверное, потому, что не считал, будто располагаю достаточно весомым «что сказать».

И ты начал, когда понял, что «готов», это верно?

— Честно говоря, как-то так и получилось. Тут и говорить особенно не о чем. Просто «дозрел», а то, что было раньше, не стоило документирования.

Твой сольный альбом «Nightbird Invention» оказался более чем убедительным индикатором творческой зрелости. Такая работа просто не могла остаться незамеченной!

— «*Nightbird*» был моей попыткой вынести бас в иное звуковое пространство. Одним из выбранных мной путей было использование непривычных для уха звуковысотностей. Большинство басистов не делали этого. Мне же хотелось сделать эту запись особенной. Вообще за этой работой стоит много размышлений. Я разработал целый ряд приёмов, чтобы получить от инструмента «правильный» звук.

Меня не перестаёт поражать мелодизм твоей музыки, даже самых абстрактных записей. «Nightbird», по моему, один из самых удивительных сольных альбомов на контрабасе и мой самый любимый.

— Здорово, что он тебе нравится. В любой музыке должна присутствовать тема и антитема. Таким образом достигается полнота. В моих сольных записях обязательно есть музыкальная идея как некое основание. Это не просто случайные звуки. Хотя, с другой стороны, случайные звуки тоже могут быть темой — отсутствие темы.

Так или иначе, я убеждён, что музыканту необходимо иметь прочную основу, фундаментальное понимание музыки и способность играть на определённом уровне. Эти навыки позволяют играть вне формы. То есть нужно уметь играть «внутри», чтобы выходить «наружу». Здесь очень к месту вспомнить Колтрейна. Если не ошибаюсь, он записал вокальный альбом с певцом Джонни Хартманом и «*A Love Supreme*» с промежутком в несколько месяцев (на самом деле — почти два года. — Ред.). Это совершенно разные записи, которые чуть ли не противоречат друг другу. Но таков уж был Колтрейн, он чувствовал себя как рыба в воде в обоих направлениях. Обе записи стали классическими; я слушаю их довольно часто.

И ещё одна вещь: инструменты не делают музыку. Её делают люди. Их жизнь, их борьба, их любовь и ненависть, их предрассудки и творческие способности — всё это в музыке. Так вот, всё это никогда не замыкалось на инструменте. Я не играю на басу. Я играю музыку. Чувствуешь разницу? Играть музыку с другими людьми или самому — вот что меня интересует. С этой позиции становится понятно, что главная цель любого инструменталиста (в ансамбле или солиста) — это получение нужного звучания, а фокус на технике игры на инструменте вторичен, хоть и важен.

Я люблю многие направления музыки. Но все они имеют что-то общее. Музыка, в которой я вижу смысл, заставляет тебя петь и танцевать, либо оживляет в памяти какие-то моменты, позволяет пережить их заново. Кроме того, музыка позволяет достичь особого контакта между артистом и слушателем. Возможность повлиять на других посредством музыки, передать частичку своего жизненного опыта; пожалуй — в этом и есть моя главная цель.

Доминик, скажи, джаз жив?

— Ну, по крайней мере пока жив я! (*смеётся*)

Многие, включая и музыкантов, говорят что «уже нет».

— Я считаю, что это пораженческая позиция. Да, знаю, даже Джо [Макфи] говорит, что джаз «упакован в коробку». Но музыка никому ничего не обязана. Она может быть структурирована и при этом обладать свободой импровизации. Это скорее вопрос способности музыканта представить её таким образом. Заставить зазвучать свежо и по-новому.

Вот оно! Сейчас ты сказал нечто такое, что мне очень хотелось услышать от музыканта твоего уровня. Спасибо, Доминик. В заключение расскажи о будущих направлениях твоего путешествия.

— Что ж, конечно же, остаётся *Trio X*. Это дорогая мне часть моей жизни. Мне хочется продолжать нашу совместную работу с Джемем и Джо. У меня есть ещё один крепкий творческий союз с саксофонистом Иво Перелманом. У нас будет ещё много записей.

Джимми Халперин — один из моих любимых саксофонистов. Один из наиболее одарённых людей, с которыми меня сталкивала судьба. Я знаю Джимми без малого 30 лет, на протяжении которых он потрясающе прогрессировал. Мы собираемся продолжать работу над самыми разными проектами. Я уже говорил, что за музыкой стоит высокая организация. Мне хочется играть больше музыки, в которой бы сочетались виртуозность и свобода импровизации со следованием идеям композитора. Мне нравится работать на стыке этих направлений. Так что в наиболее

общем смысле мои будущие планы сводятся к продолжению того, чем я уже занимаюсь — созданию музыки, о которой можно сказать, что она прекрасна.

Послесловие пианиста Романа Столяра:

«...Переписывались с ним больше года. Нашли много общего в музыке, которую играем по отдельности. Договорились сотворить нечто вместе. Состоялось — 8 декабря 2009 года в Нью-Йорке, в маленькой уютной студии Park West в Бруклине. Я пришёл пораньше будто бы специально понаблюдать, как сначала в двери показывается огромный контрабас в чёрном чехле, а следом — не меньших размеров его обладатель. Здравствуемся: «Ты выглядишь точь-в-точь как на фото», говорит он мне. Расходимся по комнаткам: я — наедине с роялем, он — в обнимку с контрабасом. Настройка — минут сорок. Затем... Начинается что-то невероятное: несёт само — ничего делать не нужно, никаких усилий, всё играем, не договариваясь. Семь композиций длиной от двух до четырнадцати минут. Точнее — шесть; седьмая — бонус, записанный, пока мы разыгрывались и не знали, что нас пишут. Получилось, впрочем, вполне музыкально — как и всё, что записано в тот день.

На следующий день получаю от него письмо: «Не мог бы ты позвонить мне?» Перезваниваю. «Я только что прослушал наш альбом, — говорит он, — и под сильным впечатлением. Very musical!»

Потом эту фразу — very musical — я слышал от него ещё множество раз уже после того, как вернулся домой — в переговорах по интернету. Кажется, у этого альбома должна быть неплохая судьба. Подождём пока — авось что-нибудь из этого и выйдет.

Хотел было сфотографироваться с ним вдвоём в студии, но в ответ слышал: «Ну зачем тебе это? Так все поступают, кому не лень. Мы же с тобой ИГРАЛИ ВМЕСТЕ — этого достаточно».

Более чем достаточно, Доминик».

АРТ ДЭЙВИС, БУНТАРЬ КОНТРАБАСА

Константин Волков

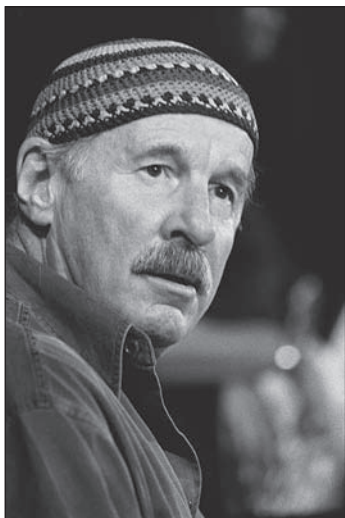
29 июля 2007 года в своём доме в Лонг-Бич (Калифорния) на 74-м году жизни скончался контрабасист Арт Дэйвис, который прославился в 50-е, играя с трубачом Диззи Гиллеспи, пианистом Телониусом Монком и барабанщиком Максом Роучем (он дебютировал в грамзаписи на Ньюпортском фестивале 1958 года, играя в ансамбле Макса Роуча с трубачом Букером Литтлом и саксофонистом Джорджем Коулманом). В 60-е Арт появился на нескольких записях великого саксофониста Джона Колтрейна, в том числе на альбомах «*Ascension*», «*Africa Brass*» и «*Olé Coltrane*». Арт Дэйвис был музыкантом широкого стилистического спектра, который никогда не замыкался в рамках одного только джаза: он работал в симфонических оркестрах и в бродвейских шоу, его игра звучала на записях и концертах таких разных музыкантов, как фолк-рокер Боб Дилан и поющая кинозвезда Джуди Гарланд, саксофонист-новатор Расаан Роланд Кёрк и патриарх традиционного джаза Луи Армстронг. Арт был известен техническим совершенством игры, достаточным для того, чтобы быть членом прославленных оркестров — студийных коллективов телерадиокомпаний *NBC*, *Westinghouse* и *CBS*. Дэйвис также своеобразно прославился тем, что не мирился с расизмом в музыкальной индустрии, постоянно устраивал показательные скандалы из-за дискриминации и в начале 1970-х даже безуспешно судился с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, обвиняя руководство оркестра в том, что ему отказали в приёме на работу из-за цвета его кожи. В результате он попал, простите за невольный каламбур, в «чёрный список» на нью-йоркской сцене и почти лишился работы. Во

второй половине 70-х он бросил играть совсем, получил магистерские степени по психологии в двух разных университетах в Нью-Йорке и даже защитил в 1982 году докторскую диссертацию по этой дисциплине. В этот период имя Арта Дэйвиса оказалось почти забыто; высоко ценивший его игру пианист Ахмад Джамал даже называл Арта в интервью «забытым гением». «С одной стороны, из-за того, что я поднялся против воротил индустрии, я потерял десять лет жизни, — говорил он впоследствии в интервью журналу *Double Bassist*. — С другой стороны, не проиграй я тот суд, я не стал бы доктором Дэйвисом». Впрочем, когда в середине 80-х Арт Дэйвис переехал в Калифорнию, чтобы заняться клинической практикой, он снова заиграл, обнаружив на Западном побережье много возможностей для возобновления своей музыкальной карьеры. Говорят, долгие годы он сочетал обе работы — днём принимал пациентов как психолог, а вечерами играл в джазовых клубах Лос-Анджелеса. Он даже преподавал игру на контрабасе в нескольких калифорнийских колледжах, где работал также над созданием стипендий для студентов, принадлежащих к расовым меньшинствам. Его перу принадлежит учебное пособие «Система контрабасовой игры Артура Дэйвиса».

ДЖО ЗАВИНУЛ, САМЫЙ ИЗВЕСТНЫЙ АВСТРИЕЦ В ДЖАЗЕ

Константин Волков,
Ник Олейников

Утром 11 сентября 2007 года в Вене умер самый известный в мире джазовый музыкант из Австрии — пианист, клавишник и композитор, которого весь мир знал под американским именем Джо Завинул. Имя, данное ему при рождении, звучало по-другому: Йозеф Эрхарт Завинуль, но Америка всех перекрещивает на свой лад. Джо Завинул был смешанного чешско-венгерско-цыганского происхождения — впрочем, в столице бывшей Австро-Венгерской империи, где он родился 75 лет назад, в 1932 году, это никого не удивляло: Австрия всегда была многонациональным государством.



В детстве Пепе (так в Австрии сокращают имя Йозеф) учился играть на фортепиано и аккордеоне, играл классику и народную музыку, но в конце 40-х раз и навсегда заболел джазом. В 1959 году Завинул переехал в Соединённые Штаты, чтобы учиться джазу в знаменитом колледже Бёркли. Он был аккомпаниатором у знаменитой джазовой певицы Дайны Вашингтон, а затем девять лет проработал в ансамбле великого альт-

саксофониста Кэннонболла Эддерли, где впервые опробовал электронные клавишные инструменты. Именно там впервые проявился его незаурядный талант мелодиста, сделавший его автором нескольких самых узнаваемых и запоминающихся тем в импровизационной музыке 60–80-х годов

Наверное, самая известная его тема 60-х годов, написанная для Кэннонболла Эддерли и впервые появившаяся в исполнении ансамбля знаменитого альт-саксофониста на альбоме «*The Cannonball Adderley Quintet Live at The Club*» в 1967 году — это пьеса «*Mercy, Mercy, Mercy*» («Смилуйся, смилуйся, смилуйся»). Если внимательно вслушаться в первые такты этой концертной записи, то слышно, что, хотя ансамбль играет тему впервые, публика тем не менее реагирует на неё как на что-то очень знакомое. Дело в том, что первоначально Джо Завинул написал «*Mercy, Mercy, Mercy*» как песню для ритм-н-блюзовой певицы Марлины Шоу. Та выпустила песенку на сингле (*Cadet Records*, 1966) — с простеньким текстом, который написали поп-авторы Винсент и Гейл Леви. И вот эта-то первая версия «*Mercy, Mercy, Mercy*» в 1966 году поднялась до 33 места в хит-параде ритм-н-блюза и до 58 — в хит-параде поп-музыки (что, кстати, позволило Марлине Шоу получить в 1967 году место вокалистки оркестра Каунта Бэйси: границы между ритм-н-блюзом и джазом в те времена пересекались достаточно легко). Так что когда эту мелодию в 1967-м заиграл ансамбль Эддерли, с самим автором, Джо Завинулом, за роялем (точнее, за электрическим *Wurlitzer piano*, хриплый звук которого придаёт пьесе немалую долю очарования), её, конечно, уже знали. Но ещё лучше её узнали в августе 1967-го, когда песенку перепела популярная чикагская рок-группа *The Buckinghams*, удачно сочетавшая напор модного тогда британского рока и блюзовую изощрённость «южной» (мемфисской) школы музыки соул. И вот эта-то версия песни Джо Завинула «*Mercy, Mercy, Mercy*» достигла аж пятого места в американском хит-параде августа 1967-го, 45 лет назад, после чего её перепела джазовая певица Нэнси Уилсон, рок-н-рольный дуэт братьев Эверли и многие, многие другие...

В конце 60-х Завинул записывался на первых джазовых альбомах трубача Майлса Дэйвиса, ещё дальше

уходя от акустического рояля в бурно развивающееся царство новых электрических и электронных клавишных. Изрядная доля тембральной «космической мистики» революционного альбома Майлса «*In A Silent Way*» (Columbia, 1969), на котором великий революционер джаза от скупых проб электронных звуков альбома «*Filles de Kilimanjaro*» (1967) впервые уверенно переходит к полноценно электрифицированному звучанию, обусловлена тем, как на этом альбоме играл на электрооргане Джо Завинул — кстати, написавший заглавную тему «*In A Silent Way*».

Но всё же величайшие достижения Завинула в музыке — это период работы с джаз-рок-группой *Weather Report*, «Сводка погоды», которую он создал вместе с ещё одним выходцем из ансамбля Майлса Дэйвиса, саксофонистом Уэйном Шортером, и которой руководил полтора десятилетия, до 1985-го.

В рок-музыке есть понятие «супергруппа». Это когда музыканты, прославившиеся работой в каких-нибудь очень известных и популярных коллективах, уходят из своих групп и пытаются объединиться в некую новую общность с подобными же «суперстарями», тоже ушедшими из прославивших их групп. В рок-музыке было много попыток создать «супергруппу» из нескольких звёзд, но большая часть этих попыток провалилась: достаточно вспомнить *Blind Faith* с участием Эрика Клэптона, которая просуществовала всего семь месяцев и даже не доехала до конца своего единственного турне. А вот первая супергруппа джаз-рока, *Weather Report*, проработала 15 лет, и не просто проработала, а все эти годы находилась на самых передовых рубежах в своём жанре, устанавливая всё новые и новые высочайшие стандарты исполнительского мастерства. Правда, 30 лет спустя новые слушатели удивляются: чего же в этой музыке такого удивительного, ведь все так играют? Маленькая поправка: это *менерь* все так играют. Первыми так играли всё-таки *Weather Report*.

У группы было два лидера, они же и единственные участники, которые работали в составе «Сводки погоды» с самого начала, с 1970-го, и до самого конца, до 1985-го — Шортер и Завинул. У Майлса Дэйвиса в конце 60-х они участвовали в экспериментах с джаз-роком, с монотонными, но яркими импровизациями в неслыханных «электрических» тембрах поверх громких гипнотических

ритмов. Покинув Дэйвиса, Джо и Уэйн собрали первый состав *Weather Report*, где поначалу продолжали делать то же самое. Но постепенно Завинул стал писать всё более хитовые мелодии, аранжировки становились всё более определёнными, тщательно выписанными, соло — чуть короче и доступнее для широкой аудитории (кстати, роль Уэйна Шортера в звучании ансамбля при этом становилась всё менее заметной). В 1976 году в группу пришёл новый бас-гитарист — юноша из Флориды, которого звали Джако Пасториус. Это был фантастический, инопланетный по уровню игры басист, который, собственно, в значительной степени и создал канон техники игры на бас-гитаре, эталонный уровень, к которому молодые басисты стремятся (часто — безуспешно) до сих пор. На шесть лет Пасториус стал своего рода третьим лидером группы, а его бас-гитара — едва ли не важнейшим голосом в ансамбле. Первый же альбом с участием Джако, «*Heavy Weather*», самым продаваемым альбомом *Weather Report* за всю историю группы, и многими поклонниками коллектива до сих пор рассматривается как лучший. На альбоме было не так уж много замороченного джаз-рока в манере начала 70-х. Зато было то, что сейчас, три десятилетия спустя, можно рассматривать как начало фьюжн-музыки с элементами джаза, рока, ритм-н-блюза и «мировых ритмов», которая, к сожалению, в течение 80-х годов в массе своей превратилась в не очень содержательный коммерческий продукт и одной из своих ветвей породила инструментальную поп-музыку, которую мы сейчас знаем как *smooth jazz*. Но, как обычно у *Weather Report*, новая смесь (точнее, «сплав», *fusion*) на альбоме «*Heavy Weather*» была высочайшего качества — как по уровню игры, так и по уровню творческого мышления музыкантов. А легендарная пьеса Джо Завинула, открывавшая альбом, стала джазовым стандартом, и теперь её обязательно играют почти все молодые джазовые музыканты — легендарное посвящение знаменитому нью-йоркскому клубу, «*Birdland*».

После распада *Weather Report* и недолгой работы с «переходным» составом *Weather Update* наступила эпоха нового проекта, группы *The Zawinul Syndicate*, где Джо двадцать лет, до самого своего ухода из жизни, играл довольно монотонную, но живую и моторную версию

современного «мирового» джаз-рока, которую можно было бы охарактеризовать как этно-фьюжн. Альбомы этого состава, через который прошло множество первоклассных инструменталистов современного фьюжн, в музыкальном плане не отличались развитым мелодизмом или гармоническим разнообразием; материал чаще всего строился на простых риффах и ладовом развитии, а в общем колорите прослеживалось явное влияние элементов *world music* (отсюда — приставка «этно» в попытке определить стиль этого коллектива). Среди тех, кто выступал и записывался с «Синдикатом» — перкуссионист Маноло Бадрена и басист Виктор Бэйли (которые работали с Завинулом ещё в поздних версиях *Weather Report*), да и другие басисты группы часто достигали первой звёздной величины — как минимум Ришар Бона и Джералд Визли; оставили свой след в истории *The Zawinul Syndicate* легендарный малийский вокалист Салиф Кейта, американско-армянский перкуссионист Арто Тунчбойджян, барабанщик из Кот-Д'Ивуара Пако Сэри (игравший также в замечательной французской афро-фьюжн-группе *Sixun*) и даже алтайский мастер горлового пения Болот Байрышев (чей голос звучит на завинуловском альбоме 1992 года «*My People*»).

В 2004 году Джо Завинул открыл в родной Вене собственный джазовый клуб, который по имени одной из самых известных своих тем назвал *Joe Zawinuls Birdland*. Расположенный в хорошем районе Штадтпарк, прямо за углом венского отеля сети *Hilton*, клуб был любимым детищем Джо, который лично составлял его программу, приглашая в Вену первоклассных американских музыкантов на недельные ангажементы и не забывая давать сцену и лучшим австрийским музыкантам. «Когда я приехал в Нью-Йорк, — рассказывал Завинул, — тамошний *Birdland* был, по выражению Чарли Паркера, джазовым перекрёстком мира: Дюк Эллингтон и Каунт Бэйси, Майлс Дэвис, Диззи Гиллеспи, Кэннонболл Эддерли, Элла Фитцджералд, Дайна Вашингтон — все выступали там. Для меня этот клуб был самым важным местом в жизни...»

Для рассказа о жизни Джо Завинула дадим слово самому Джо Завинулу. Он неоднократно бывал в России (1997, 2003), а в 2004-м посетил и Украину. В 2003–2004 годах

авторы сетевого издания «Полный джаз» портала *Jazz.Ru*, на базе которого родился журнал «Джаз.Ру», подробно отслеживали приезды Завинула и его «Синдиката» на постсоветское пространство. С любезного согласия Ника Олейникова, в начале десятилетия — журналиста существовавшей тогда в Нижнем Новгороде джазовой радиостанции «Престиж», мы воспроизводим часть его интервью с Завинулом, подготовленного для «Полного джаза» в апреле 2003 года.

— Моя мама была одной из шестнадцати детей в семье, мы жили на маленькой ферме в лесу в предместьях Вены... В Вену мои родители приехали в поисках работы, и в 1932-м у них появился я. Мы были очень бедной семьей, как и все вокруг. Была безработица, потом революция 1934 года, Адольф Гитлер в 38-м... В семье не было денег на моё школьное обучение. Но обнаружился один талант, мой абсолютный слух, и я получил государственную стипендию на обучение в Венской консерватории. Но мне совсем не нравилось играть классику, хотя и приходилось. С пяти лет я начал играть народную музыку на аккордеоне... Из-за войны многие учебные заведения закрылись, а я в общем-то не собирался становиться классическим пианистом, я просто посещал уроки так же, как это делает каждый ребёнок. Тем не менее, кроме аккордеона и фортепиано, я научился играть на скрипке. Отец ушёл солдатом на Украину, мама работала на фабрике, а я большую часть времени проводил на улице, и это было моей школой жизни.

В декабре 1944-го я был в эвакуации в местечке под названием Ямнице, которое сейчас находится на территории Чешской Республики. Был воскресный вечер, после ужина мы все слушали по радио программу о великих мастерах немецкой музыки: Бах-Моцарт-Бетховен-Брукнер. Среди нас был один парень-кларнетист (кстати, из числа лучших студентов Венской консерватории), и вот однажды он стал наигрывать тему «*Honeysuckle Rose*» — типу-дебм-пи — те-па-дабм-пе — и это в то сумасшедшее время, когда не то что о джазе — вообще о музыке (русской, славянской, американской, негритянской) говорили в лучшем случае шёпотом. Я его спросил: «Что это?» Он ответил: «Это называется — джаз». Тогда я попросил

его написать по буквам и, когда увидел это J A Z Z (а мне тогда было 12 лет)... я усмотрел в этих буквах своё имя и преисполнился энтузиазма...

Дальше война пошла быстрее, на территорию Чехии вошли русские войска. И когда пришли *tovarisch*, я жил в деревне в доме у моих бабушки и дедушки, и на 7–8 месяцев основной работой для меня стало захоронение мёртвых солдат.

Прошло какое-то время, и в августе я переехал в Вену. Это было сложно. Вена была полностью разрушена. Я продолжил обучение в венской школе, где я когда-то спрятал небольшое пианино. Когда я вернулся, я увидел, что оно было изувечено артиллерийским снарядом. Но я вспомнил того парнишку, который играл «*Honeysuckle Rose*», и как я спросил его — откуда он узнал эту песню. Он рассказывал мне, что его отец работал музыкантом на корабле, который плавал из Англии в США. И я с новой силой увлёкся идеей джаза. У меня пианино не было, но через улицу жил человек, у которого сохранился инструмент, и я ходил к нему практиковаться. Кроме того, у него была коллекция пластинок с записями оркестра Эллингтона. Знаете, это очень длинная история. Я продолжал ходить в школу, на деле, конечно, в школу я не ходил, но мне очень хотелось ходить в кино... а денег не было, и поэтому я пробирался в кинозал тайком и смотрел кино, преимущественно американское, и учился другой жизни, потому что всё это было недоступно мне там, откуда я приехал. В тех фильмах было очень много хорошей музыки Бенни Гудмана, Гарри Джеймса и т. д. Это было моим вдохновением. И вот мой лучший друг, его зовут Томас Клестиль, мы с ним тогда работали вместе... вы знаете, кто такой Томас Клестиль? Он — нынешний президент Австрии (*Клестиль умер на посту президента в 2004 году. — Ред.*)... так вот, Клестиль был кларнетистом и играл на барабанах в моем первом бэнде. Из музыкальных инструментов у нас не было иногда самого необходимого, поэтому медные тарелки мы заменяли тем, что было под рукой. А поскольку репетировали мы на кухне, рядом с маминой плитой, то тарелки мы заменяли крышкой от маминной кастрюли. Мы подвешивали крышку за шнурок... мы были очень бедны... но увлечённости нам было не занимать!

Вот так постепенно, шаг за шагом, я стал понимать, чем я буду заниматься в жизни.

Мне хотелось бы начать задавать вопросы со слов о том, что вы помогаете этому миру стать лучше и чище. Ведь, кроме того, что вы музыкант, внёсший свои коррективы в развитие мировой музыкальной культуры, вы ещё и гуманист. Известно, что вы — почётный посол Австрии в 16 африканских государствах...

— Я могу это прокомментировать лишь тем, что я должен делать то, что должен. И мне нравится делать это. В мире есть очень много людей, которым повезло меньше, чем мне. Много работы в мире, которую необходимо сделать, особенно в странах с таким потенциалом, как африканские страны...

Теперь попробуем перейти непосредственно к музыке. В 60-х, 70-х и далее вы, а вместе с вами и другие великие, изменили весь музыкальный мир, изменили во многом и сам смысл музыки. Вы внесли в неё техническую составляющую и поставили её во главе угла. Возможно, поэтому вы утверждаете, что джаз мёртв. Не чувствуете ли вы на себе вины и ответственности за то, что музыка во многом стала более технизирована и потеряла во многом свою импровизационную суть? Я не говорю о вашей музыке (это отдельная тема), я говорю о развитии мировой музыкальной культуры... насколько для вас лично важны такие категории, как свинг и импровизация?

— Что касается джаза — да! Джаз, на мой взгляд, умер в 60-е. И, возможно, именно я убил его. Относительно моей музыки — номер один — моя музыка тотально импровизационна, в значительно большей степени, чем джаз. В каждой ноте она импровизирована. Кроме того, я знаю, как импровизировать с формой. И когда говорят, что моя музыка стала менее импровизационной, — это неправда. В электронной музыке, которая появилась как следствие — это возможно. Но что я сделал с музыкой? — я изменил форму, американскую песенную форму, лежащую в основе джаза, я сделал её свободной, используя другие инструменты. У меня был опыт игры с величайшими джазовыми музыкантами. И мне по-настоящему нравится эта музыка, я «вышел» из неё. Но это не означает, что я должен посвятить этой любви всю мою жизнь.

И хотя я по-прежнему люблю её, это не значит, что я хочу ей заниматься.

Вот такая история. Однажды субботним утром в Нью-Йорке ко мне домой зашли Диззи Гиллеспи и Телониус Монк. Они спросили: «Что за музыку ты играешь, это какая-то совсем другая музыка?»

«...тот новый звук, который никем ещё не был сыгран...» (цитата из песни Завинула «Can It Be Done»)

— ...Да, новый звук, тап...

И они-таки были удивлены?

— Нет, они не были удивлены, скорее — они были счастливы. Потому что это было нечто новое, и это новое было хорошо! Им это понравилось. Хотя Телониусу не нравился никто... но ему нравился я. Мы стали друзьями, когда я приехал в Нью-Йорк.

Сложно было удержаться от вопроса о легендарном бас-гитаристе Джако Пасториусе, но я знал, как Завинул иногда реагирует на этот вопрос (по словам очевидцев, на пресс-конференции в Москве в 97-м на подобный вопрос Завинул ответил: «Что я могу сказать о Джако? Он умер»). Хотя на этот раз он сказал по-другому:

— Тут я должен улыбнуться. Потому что Джако был из тех людей, которых вы, если повезёт, можете встретить пару раз в жизни.

Я встретил его, когда мы играли концерт в Майами, штат Флорида. Шла техническая подготовка к концерту, я помогал грузовику выехать со сцены, я шёл спиной и все время оглядывался, чтобы не упасть. И вот я оглянулся в очередной раз и увидел паренька, который стоял позади меня. Такой в очках, весь забавно выглядит, и он промямлил: «Мистер Завинул, мне очень нравится ваша музыка... и так далее...» — а потом вдруг выпалил: «Да, кстати! Меня зовут Джон Фрэнсис Пасториус III, и я величайший бас-гитарист в мире». И в ответ я ему сказал то, что не могу сейчас повторить вам... А рядом стояла журналистка, которая порекомендовала: «Джо, этот парень слегка

чокнутый, но он — гений, ты всё-таки проверь его». И тогда я обратился к Джако: «Если ты и правда так хорош, как говоришь, принеси мне что-нибудь послушать из того, что ты играешь!» И на следующее утро он принёс мне в отель запись «*Donna Lee*» Чарли Паркера. В тот момент у меня в группе играл великолепный басист Альфонсо Джонсон, и я не видел причин для перемены. Но Джако писал мне чуть ли не каждую неделю длиннющие письма. Вы не можете себе представить, какие это были письма. Он писал, как... ну может быть, как Моцарт писал симфонию! Так, как если бы он писал роман. Джако возводил и проектировал письма, как архитектор. Не изменишь ни строчки, ни запятой. Он писал мне каждую неделю. Потом, через некоторое время, в поездках эта история как-то позабылась. Но вскоре Альфонсо Джонсон создал собственный ансамбль, и нам понадобился басист. Мы проверили несколько человек, а потом я позвонил барабанщику Тони Уильямсу. Тони посоветовал: «Попробуй паренька из Флориды, его зовут Джако Пасториус». А я говорю: «Да этот парень завалил меня письмами!»... и где-то примерно в то же время умер Кэннонболл Эддерли. И я написал композицию, которую назвал «*Cannonball*», и решил — «этот парень играет как новый Кэннонболл, ОК, давайте всё-таки возьмём его!»... так Джако сыграл партию на альбоме «*Black Market*», и мы начали работать вместе...

Состав «Синдиката» традиционно очень подвижен и всегда интернационален, даёт ли это повод говорить о насыщенности музыки этническими мотивами?

— Но я никогда не играл этнической музыки. Всё, что я делаю, — это моя музыка. Для примера достаточно вспомнить альбом «*Amen*», который я сделал с Салифом Кейта. Когда я работал над этим альбомом, я ничего не знал об африканской музыке... И что меня тогда удивило больше всего — это то, что Салиф и его музыканты говорили мне, что выросли на музыке *Weather Report*, на наших работах «*Black Market*», «*Nubian Sundance*»... они говорили, что слушали мою музыку с раннего детства. И поэтому когда говорят, что это африканская музыка... нет, это не так! Меня вдохновляет жизнь, вот откуда берётся моя музыка, куда бы я ни приехал, в Южную ли Америку,

в Россию, меня везде вдохновляют лица людей, звук их речи... и когда я смотрю на вас, слушаю ритм, как люди говорят здесь, я чувствую ритм вашей страны...

В 2004 году Джо Завинул вместе с *Zawinul Syndicate* впервые в истории дал концерт в Украине, пополнив впечатляющий список мировых звёзд, выходявших на небольшую сцену знаменитого киевского клуба «44». Теперь, через несколько лет после этого исторического (и уже, к сожалению, однозначно единственного) появления Завинула в Киеве, благодаря аудиоархивам украинского джазового портала *Uajazz.Com* (отдельная благодарность Евгении Стрижевской) у «Джаз.Ру» есть возможность частичной публикации текста пресс-конференции легендарного австрийца, на которой говорили о деньгах, боксе, религии, преступности и, конечно же, музыке.

Появившись перед журналистами, Завинул приветствовал их по-русски, явно почти окончательно исчерпав свой словарный запас:

— Zdravstvuite. Karasho!

Вам около семидесяти, и вы очень здорово выглядите, хотя мы знаем, что многие музыканты регулярно употребляют алкоголь, постоянно на нервах...

— [перебивает] Я тоже всё это делаю!

Так как же вы так хорошо сохранились?

— Я всю свою жизнь занимаюсь спортом. До сих пор трижды в неделю боксирую. У меня есть внуки, с которыми мы играем в футбол, ещё я много бегаю, много плаваю... [лукаво] много пью... и играю много музыки. И у меня хорошая семья.

Ваш сын Айвен, насколько известно — звукорежиссёр, который обслуживает на ваших концертах все клавишные инструменты?

— Его зовут Иван [с ударением на «и»], а не Айвен. Иван. Как Иван Грозный.

Что направляет вас в творчестве?

— Меня направляет жизнь. Сама по себе. Я очень счастливый человек. Вырос в Вене, слышал и видел много хорошей музыки — современной, из прошлого, из самых разных стран. Я был очень впечатлён самыми разными людьми — Стравинским, Дюком Эллингтоном, Полом Хиндемитом, Шостаковичем, Чайковским, Рахманиновым, Луи Армстронгом, Майлсом Дэйвисом... Я рос рядом с большими талантами — например, с венским пианистом Фридрихом Гульда, его считали одним из лучших интерпретаторов музыки Бетховена и Моцарта. Моя жизнь всегда была полна музыки. В молодости я играл много народного материала, вплоть до половины каждого года работал на наших горных курортах. Общался там, кроме прочего, с лыжником Тони Зайлером, впоследствии многократным медалистом Олимпиад, с того момента, как ему было тринадцать лет. И когда вокруг тебя столько разных талантов, ты поневоле и сам начинаешь учиться. Понемногу поднимаешься, учишься лучше слышать, лучше видеть, в моём случае — лучше играть. Ты ещё мал, но, как карлик на плече у великана, видишь всё равно дальше, чем сам великан. Словом, я много общался с людьми. И пока ты ещё молод, ты больше видишь и больше замечаешь, чем взрослый человек.

Люди всегда спорят о стилях. Вопрос к вам как к основоположнику одного из этих стилей — что же это такое, что он даёт вам как исполнителю, в чём его идея для слушателя? Я говорю, разумеется, о фьюжн...

— [перебивает] Это не фьюжн! Я не играю фьюжн! Я играю свою собственную музыку на инструментах, которые пришли из разных частей света, и всё. Это отчасти джаз, отчасти что-то другое, конечно, но в главном — это моё собственное. Мне посчастливилось играть эту музыку с самыми разными партнёрами, а рос и учился я рядом с великими. Вот отсюда и получилась моя собственная музыка. Когда критики и слушатели пытаются как-то всё это классифицировать, я часто попадаю совсем не в ту категорию. Я просто много путешествую, открыт культуре и музыке разных стран, и поэтому у меня получается своё.

Правда ли, что вы приверженец дзэн-буддизма и это влияет на ваше творчество?

— Не имею с дзэн-буддизмом ничего общего. И вообще ни с какой религией. Я верю в бога, и я верю в разум.

Как в вашем случае идёт процесс осознания и переосмысления того, что вы слушаете?

— А я ничего не слушаю. Я не слушатель, а композитор, музыкант, созидатель. Я слушаю разве что радио, но не слушаю музыку специально уже лет двадцать пять-тридцать. Вместо этого я смотрю на людей, на их жизнь. Если говорить о музыке — я столько ею занимаюсь, что мне просто некогда её слушать, и, думаю, каждый музыкант, занятый своим творчеством, точно так же не имеет на это времени. Всё это не значит, конечно, что если в моём присутствии играет музыка, то я её выключу. Я её просто не слушаю, и всё. Попробую даже объяснить, почему. Музыка — это не ноты, не аккорды, не темп, быстрый или медленный — это рассказываемая история. А история приходит из жизни, и пересказывать чужую историю нет никакого смысла.

Джо Завинул — инструменталист, но ваш последний альбом — вокальный [имеется в виду диск «Faces & Places» 2002 года, где активно используется применение электронной обработки вокала — Ред.]. Что это для вас? Смена профиля?

— Нет, конечно. Если вы послушаете этот альбом внимательно, то поймёте, что для меня искусство вокала — это та же самая музыка, а человеческий голос — такой же инструмент, как и всё остальное.

Аналогичный опыт был у Карла Орффа в его «Carmina Burana»...

— Вы знаете, я знаю Карла Орффа, но знать не знаю его музыки [общий смех].

Я говорю о текстах, которые, как бы сказать, не подлежат переводу.

— А это хорошо. Вам, слушателям, и не надо понимать никаких слов. *Weather Report* как-то были в Стокгольме, и один шведский журналист хорошо сказал — мы-де играем без слов, но понять нас очень легко.

Часто в ваших пьесах на первый план выходят «народные» музыканты со своими национальными инструментами или своим фольклорным материалом. Может ли найтись такое же место в вашей музыке и украинским исполнителям?

— Я не занимаюсь конкретными исполнителями — я занимаюсь музыкой. Людей я могу любить, могу уважать, но я не смотрю, на чём они играют и как именно. Я смотрю лишь на то, что из этого получается, хорошо ли это у них выходит или плохо. Смотрю в том числе и на их «язык тела», на естественность и правильность движений. Я даже на ваших боксёров братьев Кличко смотрю примерно теми же глазами, и у них всё вроде бы хорошо, но! Но. Руки у них всё-таки не очень правильные [*общий смех; За-винул невозмутимо продолжает, давая понять, что это не шутка, а взвешенное развитие ответа по теме*]. И вот все эти их немецкие тренеры... вы знаете, ребята эти хотят поехать в Штаты и биться там, и они умные люди, но я уже по их языку тела вижу, что в Америке у них ничего не выйдет. Я очень уважаю их твёрдость характера и то, что они верны своему германскому тренеру, но вообще-то это глупо, потому что они не будут расти, вот и всё. Оба ещё могут стать по-настоящему классными. Но надо ехать туда, где умеют делать людей такими, в Штаты. Туда, где температура в тренировочных залах доходит до 50 градусов по Цельсию, где у ринга сидят старые боксёры — семидесятилетние, восьмидесятилетние, — которые дают советы и знают, как и что надо делать. Вот они и передают молодым то, как нужно. Леннокс Льюис со своим средним талантом тренируется там — и выигрывает. Вы уже поняли, что бокс я люблю и знаю, так вот — почему я говорю о нём, а не о музыке? Потому что это одно и то же. Важно чувство времени и характер.

Если продолжать параллели со спортом, то выступаете ли вы сами в роли тренера, кого тренируете и в чём выражается ваша работа?

— Я не тренирую музыкантов. Боксёров — было дело. Если бы я взялся за Владимира Кличко, то он бы стал чемпионом мира [*аплодисменты*].

А используются ли боксёрские приёмы на репетициях «Синдиката»?

— [*Завинул не принимает шутки*] Нет. Я и так боксирую достаточно, чтобы ещё и тут этим заниматься. Да это и одно и то же, музыка и бокс. Действительно одно и то же. Надо выражать свой характер, и чтобы его выражать — нужно овладевать чувством времени, чувством ритма, нужно владеть своим телом и его движениями. В импровизационной музыке, которой я занимаюсь (а я занимаюсь только импровизационной музыкой!), недостаточно просто знать умом, что нужно делать, — нужно ещё и не зевать, а то будет поздно. Это всё одно и то же. Да вообще всё — одно и то же. Все люди на земле похожи настолько, что вы просто не поверите. Скажу ещё одну вещь — и, мне кажется, очень важно. Америка и бывший СССР были вроде бы врагами, однако американцы очень любят русскую [*украинский переводчик переводит это как «советскую»*]. — *Ред.*] музыку, и я уверен, что ваши люди так же относятся к американской... Так что разница даже между целыми народами совсем невелика.

Многие наши музыканты выросли на Weather Report. Можем ли мы рассчитывать на возрождение этой группы в XXI веке?

— [*задумчиво*] Понимаю, на что вы намекаете... Могу сказать следующее: мы, музыканты *Weather Report*, между собой — как братья. И мы партнёры. Но есть и нюансы. *Weather Report* была хорошей группой. Одной из лучших в мире. Но мы были законченными идеалистами. Зарабатывали кучу денег, потом тратили их на аппаратуру, на оборудование, на лазерный свет, на какие-то специальные проекты, всё очень здорово и разнообразно получалось, и в результате — вместо этой кучи денег мы не зарабатывали ни гроша. Чистый идеализм. Чистейший. И уже потом мы решили, что если вновь соберёмся, то только при условии, что это принесёт деньги, которых мы заслуживаем.

Мы остаёмся друзьями, но чётко знаем теперь, что соберёмся, только если достойно заработаем.

Почему живой альбом Weather Report 1979 года издавался с неромантическим названием «8:30»?

— Неромантическим? Хм... Это было просто время начала шоу. Точно такое же шоу будет, кстати, и сегодня. Пристегните ремни и будьте готовы...

Ещё очень интересен альбом «Navana Jam», который у нас очень трудно достать...

— Там играют Джако Пасториус, Питер Эрскин, Джо Завинул и Уэйн Шортер. А среди зрителей был Фидель Кастро. Он мне нравится.

Какой вопрос вы бы себе задали сами?

— Хороший вопрос... [*надолго задумывается*] Не знаю. У меня нет к себе вопросов относительно себя. Хотя, конечно, *spasibo, tan...*

У западных музыкантов есть стереотип, что Украина [да и вообще все страны бывшего СССР. — Ред.] — это криминал, грязь, убожество и так далее. Что вы подумали, когда получили предложение ехать в такие места?

— Перестаньте. У вас прекрасный город. Фантастический. А здешняя «преступность» — это ничто по сравнению с тем, что я видел в других странах мира и в первую очередь в США. Вам бы в Гарлеме побывать или в Детройте...

А как вы относитесь к американским рэперам, которые создают музыку именно такой, с позволения сказать, идеологии?

— Я не люблю рэп. Чёрная культура в течение всего 20-го столетия была чуть ли не главной движущей силой всей музыки в мире. Но! Это была культура. А рэп — это совсем не то, чего я хочу от культуры. Люди должны иметь возможность изучать музыку, учиться играть на инструментах. И,

как следствие, выражать себя. Самовыражение — это один из главных подарков, которые нам даны в жизни.

Что скажете о музыкантах, которые сегодня с вами? [Этот вопрос можно бы было и опустить в публикации, учитывая его сиюминутность и прошедшие со времени пресс-конференции годы, но ответ на него блестяще иллюстрирует отношение Завинула к молодым коллегам. — Ред.]

— Хорошие музыканты. Отличные. Гитарист и вокалист у меня одни из лучших в мировой истории. Из Калькутты, зовут его Амит Чаттерджи. У меня есть и молодая вокалистка, её зовут Сабина Кабонго, она родилась и выросла в Бельгии, но родители её из Конго. Она одна из лучших в мире. Есть молодой бас-гитарист с Маврикия, ему всего 29 лет. Он гений. Его зовут Линли Март. Нашего барабанщика зовут Марк Гилмор, он из Кембриджа, штат Массачусетс. И ещё Манола Бадрена из Пуэрто-Рико, он играл ещё в *Weather Report*.

[игриво] А кто играет на клавишных?

— *[с горькой иронией] Spasibo...*

Представим, что вы пророк. У какой музыки есть будущее?

— Я не пророк.

Может ли существовать мода на джаз?

— *[неоднократно переспрашивает, пытается понять вопрос в разных формулировках]* Не знаю. Не понимаю. Для меня этот вопрос ничего не значит.

А ваша собственная музыка — коммерческая ли она?

— Надеюсь на это *[общий смех]*.

Если обязательно надо выбрать, то кто был для вас важнее в плане опыта — Кэннонболл Эддерли или Майлс Дэвис?

— Такого выбора не существует. Всё одинаково важно. Каждый опыт неповторим и бесценен. Тот опыт, который я получил из работы с конкретным партнёром, не хуже и не лучше опыта, который я получил от жизни вообще, потому что жизнь — это только мгновение. И каждое мгновение так же важно, как любое другое.

ДЖОН ЗОРН: ЛИДЕР «ДАУНТАУНА»

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков,
Сергей Бондарьков

29 апреля 2004 года в Московском Дворце молодежи (МДМ) выступил саксофонист Джон Зорн со своим проектом *John Zorn & Electric Masada*.

Джон Зорн — общепризнанный абсолютный лидер авангардной музыки, точнее — так называемого Даунтаун-авангарда, сложившейся в Нью-Йорке в последние 30 лет школы новой импровизационной музыки, в которой перемешиваются всевозможные влияния и элементы музыкальных культур всего света и всех времён.

Он родился 2 сентября 1953 года во Флашинге, отнесенном к благополучному району нью-йоркского округа Куинс, и в 14-летнем возрасте открыл для себя современную академическую музыку, немедленно начав её не только слушать, но и сочинять. Годы учёбы Зорна в колледже в далеком от Нью-Йорка Сент-Луисе ознаменовало знакомство с авангардным джазом — Энтони Брэкстоном, Орнеттом Коулманом и такой знаковой фигурой на стыке джаза и академической музыки, как Роско Митчелл. Вернувшись в первой половине 70-х в Нью-Йорк, Джон



поселился в Нижнем Манхэттене, в то время только становившемся Меккой джазового (и не только джазового) авангарда. Следующие полтора десятилетия сформировали Джона как музыканта невиданной эклектичности: Зорн играл в любых стилях, от джаза до рока, от электроники до современного академического авангарда, и не просто играл, но стремился смешивать все эти виды музыки для получения результатов, которые должны были оказаться чем-то большим, чем сумма составляющих их элементов.

Контракт с лейблом *Electra/Nonesuch* в середине 80-х заключал уже опытный саксофонист и композитор, завоевавший репутацию одного из творческих лидеров новой импровизационной музыки, чьей столицей в те годы стал нью-йоркский Даунтаун. Бесчисленные разностилевые (или межстилевые) проекты Зорна — от смеси фри-джаза и хэви-метал в группе *Painkiller* до безумных звуковых коллажей коллектива *Naked City*, где стиль радикально меняется каждые несколько минут — упрочили эту репутацию, а его частые и продолжительные отлучки в Японию, где он жил по несколько месяцев в году, изучая местную авангардную сцену (не менее радикальную, чем нью-йоркская), добавили образу Зорна флёра загадочности и непредсказуемости. Интриговали и подробности о личности Зорна, раскрывавшиеся крайне редко: он — человек крайне закрытый, антипубличный. Доносились слухи, что у него нет семьи, что он живёт в квартире, в которой нет кухни — кухню он разобрал, потому что ему негде было держать книги... Так это или это часть его легенды (как, например, широкие камуфляжные штаны, в которых он неизменно появляется на публике) — сказать трудно. Но факт, что Джон Зорн — личность весьма загадочная и при этом обладающая мощной лидерской харизмой.

1990-е — время, когда ведущее положение Зорна в музыкантском сообществе Даунтауна становится очевидным. Он расходится с фирмами, которые записывали его ранее, расходится с ведущим тогда авангардным клубом Даунтауна — *Knitting Factory* — и его лидером Майклом Дорфом, создаёт свой клуб — *Tonic* (а впоследствии, разойдясь с менеджментом «Тоника» — ещё и *The Stone*), один из лучших своих музыкальных проектов — акустический квартет *Masada* (с трубачом Дейвом Дагласом, контрабасистом

Греггом Коэном и барабанщиком Джои Бэроном), в рамках которого успешно соединяет идеи и приёмы современного «нового джаза» с наследием еврейской музыки разных эпох. Наконец, именно в 90-е — а точнее, в 1994-м — Джон Зорн создаёт собственный лейбл, *Tzadik*.

За последующее десятилетие лейблом было выпущено свыше 420 альбомов, объединённых в несколько интереснейших серий. Серия «*Composer*» представляет концертные работы тех, кого Зорн причисляет к ведущим современным композиторам (авангардным прежде всего) — от Мортонa Фелдмана до Фреда Фрита, от Дерека Бэйли до Эллиотта Шарпа, да и самого Зорна (в этой серии вышли его сочинения «*The Book Of Heads*», «*The String Quartets*», «*Songs From The Hermetic Theatre*», «*Duras: Duchamp*» и др.). В серии «*Film Music*» — киномузыка таких видных представителей нью-йоркского (и не только нью-йоркского — физически эти люди иногда живут далеко от Нью-Йорка) Даунтаун-авангарда, как Билл Ласуэлл, Фрэнк Лондон, Икуэ Мори, Фред Фрит, Уэйн Хорвитц и др. «*New Japan*» представляет мировому слушателю яркие работы японских авангардистов — от Ёсихидэ Отомо и Макигами Коити до группы *Ruins*. Но основу репутации лейбла *Tzadik* (и — чисто количественно — основную часть его каталога) составляют альбомы, объединённые в серию *Radical Jewish Culture*. Имена музыкантов, выпускающих свои работы в этой серии, составляют гордость Даунтаун-авангарда: Стивен Бернстайн, Бен Перовски, Зина Паркинс, группы *Naftule's Dream* и *New Klezmer Trio*, Эрик Фридландер, Марти Эрлих, Бора Бергман, Энтони Коулман, Марк Рибо, Джейми Сафт, Фрэнк Лондон... Вклад еврейских музыкантов в мировую культуру, причём в радикальную (авангардную, экспериментальную) культуру; так определяется признак, по которому в эту серию включаются работы тех или иных авторов. Были случаи, когда Зорн как исполнительный продюсер лейбла отвергал принесённые ему работы, потому что автор не мог с уверенностью определить, что именно в его записи такого уж еврейского. Было и наоборот — музыканты считали, что наличия мотивов еврейской музыки и отсылки к истории еврейского народа достаточно для включения записи в серию *RJC*, но Зорн отвергал работу по причине недостаточной её радикальности.

Подробнее с деятельностью Зорна в качестве главы лейбла *Tzadik* можно ознакомиться в его интервью, озглавленном «Джон Зорн и его *Tzadik*» — «Полный джаз», интернет-журнал портала «Джаз.Ру», публиковал его в своём 350 номере (2006); кроме того, оно вошло в книгу главного редактора «Джаз.Ру» Кирилла Мошкова «Индустрия джаза в Америке» («Планета музыки», 2008).

Но всё-таки основа мировой известности Джона Зорна — его собственное музыкальное творчество. И можно с уверенностью сказать, что для первого выступления Зорна в России в 2004 году был выбран один из самых интересных проектов лидера Даунтауна.

Зорн, наверное, самый популярный в России авангардист (если такое словосочетание вообще имеет хоть какой-то смысл). И при этом он, пожалуй, самый правомочный претендент на звание «культового музыканта», что бы оно ни означало.

Да, у Джона Зорна в России действительно есть культ, и культ достаточно обширный. Его записи встретишь в коллекциях и у знатоков джаза, и у энтузиастов аванрока, и просто у людей с открытым подходом к музыке, интересующихся всем нешаблонным, неприкладным и некоммерческим (просим понять нас правильно — «некоммерческое» вовсе не означает «плохо продающееся» или «неинтересное широкой публике»). При этом возможность приезда этого музыканта в Россию всегда рассматривалась как довольно умозрительная: Зорн — артист совсем недешёвый, и при этом имеет довольно сложную репутацию у организаторов, так как известен тем, что иногда внезапно отменяет уже назначенные концерты. Но — спасибо Александру Чепарухину и его компании *Green Wave* — все сомнения позади: так или иначе, 29 апреля 2004 года в Московском Дворце молодёжи концерт саксофониста, композитора и бэндлидера Джона Зорна наконец прошёл.

Собственно, называть это выступление концертом Джона Зорна было бы не вполне корректно, поскольку проект *Electric Masada*, с которым приехал Зорн, представляет собой целый букет звёзд первой величины мировой авангардной сцены. Сольный концерт любого из музыкантов проекта сам по себе был бы достоин ранга заметного события в музыкальной жизни столицы. Судите сами: Марк Рибо

(гитара), Икуэ Мори (электроника), Джейми Сафт (клавишные), Тревор Данн (бас), Сиро Баптиста (перкуссия), Джои Бэрон (барабаны) и Кенни Уоллесен (барабаны) — настоящая сборная нью-йоркского Даунтаун-авангарда!

Сущность проекта «Электрик Масада» диалектична. Фактически это ансамбль солистов-виртуозов, но при этом все они тончайшим образом взаимодействуют между собой, а также находятся в строгом подчинении у бэндлидера-дирижёра — самого Джона Зорна. В свою очередь он, обладая своеобразной выразительной дирижёрской техникой (его жесты, адресованные ансамблю и отдельным музыкантам, понимали, наверное, даже те, кто никогда в жизни не брал в руки музыкальных инструментов), управляет процессом очень дозированно. Временами весь состав, включая даже электронщицу Икуэ Мори (которая в основном занималась воспроизведением пред-записанных шумов и тонов с лежавшего перед ней компьютера-лэптопа), играет чётко «по руке», с точностью, достойной ведущих симфонических оркестров мира; временами же Зорн-дирижёр (кстати, совсем не совпадающий с Зорном-саксофонистом: Джон может и дирижировать в процессе игры на саксофоне, и сидеть неподвижно тогда, когда его саксофон молчит) совсем самоустраняется, предоставляя музыкантам полную свободу выражения и отстранённо наблюдая за происходящим с довольным выражением лица.

Вообще стоит отметить, что на концерте Джон Зорн, известный своею неувимостью для прессы и нелюбовью к фотографам, вовсе не производил впечатления замкнутого в себе человека. Напротив, был очень эмоционален и радушен — впрочем, как и весь состав. Чтобы понять, что музыканты испытывают кайф от совместно исполняемой ими музыки, не требовалось навыков психоаналитика — энергетика хлестала через край, и зал, разумеется, не остался безучастным. Тем более что исполняемый музыкальный материал в общем-то был рассчитан на довольно широкую аудиторию. Хотя здесь далеко не всё так просто, и зависит от того, насколько глубоко слушатель стал бы вдаваться в анализ.

Один из основных композиционных приемов Зорна — сочетать несочетаемое. Музыкальные фрагменты, из которых складываются композиции, зачастую могут быть абсолютно несвязуемы стилистически с точки зрения

европейской музыкальной системы — в одной связке оказываются разнообразные элементы хардбопа, джазовой баллады, поп-рока, хард-рока и многих других стилистик и направлений.

Мало того, сочетание это происходит вопреки каким бы то ни было законам музыкальных построений — Зорн использует, как правило, «рванные» фрагменты, будто бы выхваченные из середины какого-то произведения, обрывает их на полуслове и без всякой мелодической, гармонической или ритмической подготовки врезает следующие в соответствии с одному ему известными закономерностями. Кроме того, сложные тактовые размеры и полиритмия комбинируются у него таким образом, что кажется, будто долей в такте то не хватает, то, напротив, слишком много, и это придаёт композициям интригующую неустойчивость и сообщает движение. В довершение всего, мелодика, на которой построена большая часть исполненного в Москве материала, принадлежит целиком и полностью внеевропейским музыкальным системам — не будем забывать, что это хоть и *Electric*, но всё-таки *Masada*: в акустической же «Масаде», многократно признававшейся американскими джазовыми критиками лучшим малым составом современной новой импровизационной музыки, Зорн разрабатывал идею слияния джазовых способов изложения музыкального материала и фольклорных основ этого материала — основ, взятых целиком и полностью из фольклорных музыкальных культур евреев Ближнего Востока и Восточной Европы.

С ног на голову у Зорна поставлено и решение вопроса о динамическом развитии. Опять же излюбленный приём — пьеса (насколько это слово применимо в данном случае) исполняется фортиссимо, а в момент кульминации весь состав неожиданно резко сбрасывает звук до *piano*.

С точки зрения исполнительства — как ни странно — при том, что Джон Зорн обладает внушительной саксофоновой техникой и обширным «трюковым» инструментарием (цепное дыхание, на котором он играет головокружительно сложные и невероятно длинные пассажи, экстремальный расщеплённый тон и прочее), на концерте он воспринимается прежде всего как композитор и уже потом как исполнитель. В более или менее конвенционных ролях, впрочем, выступали участники его ансамбля: с видимым

удовольствием взаимодействовали, каждый со своим индивидуальным темпераментом играли представляемые им лидером соло — а кроме того, ещё и украшали, каждый по-своему, сценическое воплощение этой музыки.

Особенно отметился экстрамузыкальными «украшениями» по своему обыкновению перкуссионист Сиро Баптиста. Обладатель колоритной внешности типичного «сумасшедшего профессора» из голливудских фильмов (очки, бородка, огромная всклокоченная шевелюра), он живописно размахивал многочисленными перкуссионными предметами, один экзотичнее другого: особенно запомнился исполинский бубен, сквозь полупрозрачную кожу которого Сиро время от времени грозно взглядывал на зал, и поющий «шланг», размахивание которым аудитория в зале — особенно те, кто пришёл не столько на музыку, сколько на предмет культа — принимала почему-то с особенно бурными изъятиями радости, словно людям казалось, что это Сиро лично их приветствует. С Баптистой же был связан и единственный эпизод своеобразного «бунта на корабле» внутри «Электрик Масады» — когда в последней перед «бисами» пьесе перкуссионист вдруг стал яростно жестикулировать, обращаясь к лидеру, и видно было, что перкуссионисту что-то вдруг сильно не понравилось и чем-то он там сыт по горло. Зорн, впрочем, эту вспышку моментально погасил, сделав в сторону Сиро один из своих мягких, но настойчивых дирижёрских движений.

В общем, Джон Зорн дал пищу для размышлений и смакования как рядовым слушателям, не отягчённым знаниями в области законов музыкальных построений, продемонстрировав им энергичное, экстремальное, ни на что не похожее музыкальное действие заманчиво-непонятной эстетики, так и любителям высоких теоретизирований — вывернув наизнанку всё, чему учат в консерваториях.

Анна Филипьева, Кирилл Мошков

JOHN ZORN & PAINKILLER: В МОСКВЕ ЖАХНУЛИ

Если бы в чью-то голову пришло снять альтернативную версию «Звёздных войн», авторскую ленту про бесконечно рефлекслирующих джедаев, потерянных где-то на

заворках галактики и практически permanently находя-щихся в состоянии расширенного сознания, если бы кто-то взялся за подобный сумасшедший проект, то я знаю, кого надо было бы просить писать саундтрек — Джона Зорна с его проектом *Painkiller*.

Painkiller был создан двумя гуру нью-йоркского даутаун-авангарда — Джоном Зорном (саксофон) и Биллом Ласвеллом (электрический бас) — и Миком Харрисом (ударные), который играл в *Napalm Death*, группе, создавшей грайндкор, одно из самых радикальных направлений «тяжёлого металла». Все трое — удивительно разносторонние музыканты, в каких только жанрах они не работали. *Painkiller*, например, принято относить к такому редкому поджанру, как джазкор (нечто вроде смеси авант-джаза и грайндкора). В 1995-м Харрис покинул команду, чтобы заниматься компьютерной музыкой, но в середине 2000-х *Painkiller* ожил: Зорн и Ласвелл отыграли несколько концертов то с чикагским авангардистом Хамидом Дрэйком, то японским прог-рокером Ёсидой Тацуя на ударных (*у нас на афишах он фигурировал как «Ёшида Тацуо»; в японском языке имя пишется после фамилии, а зовут барабанищика на самом деле Ёсида Тацуя, причём Тацуя — это имя, а не фамилия. — Ред.*).

В Москву в мае 2006-го *Painkiller* приехал в составе Зорн-Ласвелл-Ёсида. Ажиотаж своим визитом вызвали дикий. В клуб «Апельсин» набилась тьма народа. Причём самого разношёрстного: от солидных ценителей авангарда до продвинутых металлистов. *Painkiller* появились на сцене под гром аплодисментов и одинокий крик «Мочи!!!». Появились и заиграли.

Первая вещь — что-то невероятное, отдалённо напоминающее то *Pink Floyd*, то почему-то *The Flaming Lips*, то вообще чёрт знает что. Какая-то космическая нойз-психоделика: никакого чёткого ритмического рисунка, трое музыкантов одновременно импровизируют, да как! Зорн — Адский Соловей Космического Леса: как он вообще извлекал из саксофона те истерические звуки, которыми он разрывал пространство, периодически сбываясь на бормотание и всхлипывания, для меня осталось загадкой. Ёсида тоже играл что-то странное: его ломаные партии то взрывались, то растворялись в вопле зорновского саксофона. Ласвелл же своим басом придавал всему этому

какую-то атмосферность, что ли. Но что самое интересное — в этом хаосе жила своя гармония. Продолжалось это «безобразия» минут 10–15 (т. е. примерно 1/5 всего концерта). По окончании услышал где-то за спиной голос: «А приятно, что неоднозначное впечатление оставляют...»

Дальше было как-то... попроще. Психоделика уступила место авант-джазу и басовому драйву, одновременная импровизация всех троих — более привычной схеме «двое играют тему, один солирует». Но безумие не закончилось, оно лишь несколько смягчилось, сюрпризов впереди было ещё много. Игру Джона Зорна вообще можно слушать часами и каждые три минуты вновь и вновь удивляться, до того неожиданные ходы он иногда делает в своих импровизациях. Билл Ласвелл то держал ритм, давая развернуться саксофону Зорна, то отмачивал такие соло, что дух захватывало, а ближе к концу концерта периодически играл на перегруженном, искажённом звуке, и тогда его бас звучал настолько мощно, что создавалось ощущение, что находишься на каком-то хардкор-концерте, несколько посетителей даже устроили слэм, как при звуках «тяжёлого металла». Йосида Тацую, кроме, конечно же, импровизаций, запомнился своим сольным номером (Ласвелл и Зорн ушли выпить воды и передохнуть): он то бормотал, то пел, то орал в микрофон на каком-то непонятном языке (вполне возможно, что на японском) и яростно отбивал какие-то дикие, шаманские ритмы. Вообще Ласвелл + Йосида, на мой взгляд, потрясающая ритм-секция, которой позавидовали бы и академические джазовые коллективы, и альтернативные рокеры, и металлисты.

Публика долго не отпускала Painkiller. Ревела, улюлюкала, выкрикивала скороговоркой «ДЖОН — ЗОРН — ДЖОН — ЗОРН — ДЖОН — ЗОРН!!!!». В награду — два выхода на бис. Первый — тот самый номер Йосиды, про который я уже упоминал, второй — просто ураганное трэш-рубилово! После таких концертов яснее ощущаешь относительность понятия «время». Час показался дико, несправедливо коротким, а 15–20 минут ожидания в душной толпе — бесконечными. Такое не скоро забудется.

Сергей Бондарьков

СТАРЕЙШИНА БЕННИ КАРТЕР

Ким Волошин

12 июля 2003 года в Лос-Анджелесе скончался старейшина джазового мира — саксофонист, трубач, композитор и бэндлидер Бенни Картер, не доживший меньше месяца до своего 96-летия.

Беннетт Лестер Картер родился 8 августа 1907 года в Нью-Йорке, в районе, который в те далёкие годы имел репутацию лихого местечка — Сан-Хуан-Хилл. В детстве он обожал трубу и трубачей, и его героями был его собственный кузен — трубач Кьюбан Беннетт, а также солист оркестра Дюка Эллингтона — беспутный, но гениальный трубач Баббер Майли, который жил по соседству.



Свою первую трубу он приобрёл на распродаже в гарлемском ломбарде, когда ему было 13, однако первым инструментом, которым он по-настоящему овладел, оказался альт-саксофон, впоследствии ставший его основной специализацией. Правда, играть на трубе он также научился, став одним из немногих музыкантов, кому удавалось успешно сочетать столь разные навыки игры и положения амбушюра на медных духовых и на саксофонах.

Первая профессиональная работа Картера началась в 1926 году в составе оркестра Чарли Джонсона, а в 1928-м он перешёл в биг-бэнд Хораса Хендерсона (брата легендарного бэндлидера Флетчера Хендерсона). Когда Хорас

внезапно бросил свой оркестр прямо посреди турне, музыканты избрали своим новым руководителем Бенни Картера. Так началась его практика руководства оркестром, которая немало помогла ему в середине 30-х, когда он работал в Лондоне аранжировщиком танцевального оркестра радиокompании Би-Би-Си (руководителем оркестра был Генри Холл). Считается, что именно работа Картера на этом посту и вообще его присутствие в Лондоне оказали огромное влияние на целое поколение первых британских джазменов.

В начале 1940-х Картер переехал в Голливуд, где начал работать в качестве студийного музыканта — карьера, которая не прерывалась долгие десятилетия и изрядно помогла Бенни упрочить своё материальное положение (например, он очень любил дорогие автомобили, которые вряд ли мог бы себе позволить, будучи «просто» клубным джазовым музыкантом). В 1943 году он впервые участвовал в создании фильма («*Stormy Weather*») в качестве аранжировщика, хотя в титрах его имени и не оказалось. К этому времени он уже числился одним из лучших альтистов той эпохи — наряду с Джонни Ходжесом из оркестра Дюка Эллингтона (Чарли Паркеру только предстояло заявить свои права на этот титул). Причём, в отличие от Ходжеса, Картер не только обладал прекрасной артикуляцией, фразировкой и выразительностью на альте: он профессионально играл также на кларнете и трубе, а при нужде мог в любой записи заменить пианиста, баритон- или тенор-саксофониста и даже тромбониста. В дополнение он в тот период написал множество превосходных аранжировок для ведущих свинговых оркестров — Флетчера Хендерсона, Чика Уэбба, Бенни Гудмена, Гленна Миллера и Каунта Бэйси, а его темы «*Blues In My Heart*» и «*When Lights Are Low*» стали джазовыми стандартами.

Малые составы Картера всегда были достойны его собственного уровня: так, в начале 30-х у него играли барабанщик Сид Кэтлетт и пианист Тедди Уилсон, а в начале 40-х — тромбонист Джей Джей Джонсон, трубач Майлс Дэйвис, барабанщик Макс Роуч. Впрочем, к середине 1940-х он практически перестал концерттировать (и не выступал до 1970 года), хотя довольно регулярно записывался. Это было и не удивительно, учитывая, что вне джаза он вёл титаническую студийную деятельность как

аранжировщик и студийный музыкант, а кроме того — занимался... профсоюзной деятельностью, впервые в истории объединив «чёрное» и «белое» отделения музыкантского союза в Голливуде. Помимо аранжировок и записей для телевидения и кино он также писал аранжировки для певцов (среди которых были Билли Холидей, Элла Фицджералд, Сара Вонн, Лу Роулз, Рэй Чарлз, Пегги Ли, Луи Армстронг, Пёрл Бэйли, Билли Экстайн и Мэл Торме). В конце 1960-х он также начал преподавать музыку в Принстонском университете, что вполне логично привело его к возобновлению джазовой концертной карьеры, и джазовое сообщество приняло его как уважаемого старейшину.

Эта карьера впечатляющей продолжительности была увенчана премией «Грэмми» за заслуги в течение всей жизни, вручённой ему в 1987 году, хотя и далеко ещё не завершилась ею: Бенни Картер перестал играть, записываться и выступать только в 1997 году, когда ему было уже 90 лет. И, хотя болезни уже не оставляли его до самой смерти, его друзья говорят, что до последних дней Картер был в здравом уме, твёрдой памяти и прекрасном настроении, много и охотно общаясь со своими родными (он был женат пять раз, у него есть дочь и внуки) и коллегами.

ДЖЕЙМС КАРТЕР: КАК РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

1 февраля 2012 года в Концертном зале им. Чайковского в Москве выступил один из ведущих саксофонистов мирового джаза — Джеймс Картер.

В 1991 году вышел нашумевший альбом «*Tough Young Tenors*» («Крутые молодые тенора»), представив публике пять молодых тенор-саксофонистов, каждый из которых обещал своей игрой сделать целую эпоху в мировом джазе. Сдержал своё обещание, кажется, только один из них, выходец из соул-столицы Америки, Города Моторов — Детройта; его звали Джеймс Картер.

3 января 2012 ему исполнилось 43 года. В багаже — полтора десятка альбомов в качестве лидера и абсолютное владение всей линейкой саксофонов — сопрано, альт, тенор



и баритон плюс бас-кларнет и флейта. В стилистике — такой же ошеломляюще полный спектр: и традиционный джаз, и авангард, и фанк, и опыты в современной академической музыке (так, в 2011-м Картер выпустил альбом музыки академического композитора Роберто Сьерра «*Caribbean Rhapsody*»). Но в Москву он приехал с ансамблем, в котором стоит, пожалуй, ближе всего к своим детройтским корням, к самому сердцу афроамериканской музыки: это *Organ Trio*, с которым он уже выступал в российской столице ранней весной 2005-го — два земляка-детройтца, барабанщик Леонард Кинг-мл. и мастер электрооргана Джерард Гиббс.

Тогда, в 2005-м, «Джаз.Ру» (существовавший ещё только как интернет-издание) писал:

Картер делает слушателей не просто свидетелями выдающейся игры, он преподносит им каждый звук, каждую ноту, каждую смену гармонии как часть шоу, как что-то видимое, осязаемое, и публику этот спектакль захватывает по самые уши. Тем более что Картер обладает таким контролем над саксофонами (особенно тенором), что его, пожалуй, почти что и не с кем сравнить... Конечно, Картер не сам всё это придумал: как и весь пост-мэйнстрим в нынешнем джазе, он питается источниками 1950–1960-х годов, например — творчеством Натана Дэйвиса, у которого Картер взял идею тотального контроля над всем семейством язычковых духовых (Дэйвис тоже был известен абсолютным владением всем спектром саксофонов и кларнетов), и более поздними — в первую очередь, игрой Дейва Мюррея. С Мюрреем Картера роднит идея экстремального звукоизвлечения, запредельно мощного звукового давления, использования при игре «нештатных» возможностей инструмента (щелчки и шлепки клапанами и тростью, расщепление тона, богатейшее использование обертонов — в этом вопросе техника Картера просто не знает равных!); кроме того, именно Мюррей, пожалуй, подарил Картеру идею произвольного сочетания стилистических элементов вполне общедоступного хардбопа и довольно «отвязного» авангарда, при том, что в ладовом плане в музыке обоих доминирует всё-таки блюзовое, афроамериканское начало».

«Полный джаз 1.0», март 2005

Зал им. Чайковского представил Джеймса Картера в концерте одного из филармонических абонементов; артистов представлял старейшина джазового сообщества России петербургский музыковед Владимир Фейертаг.

Зная музыку Картера, я предполагала «отрыв башки», но что башку начнут отрывать с первых же нот — не ожидала. Саксофонист открыл концерт долгим сольным и вольным вступлением (конспектируя происходящее, я сначала опечаталась и написала «вольным»; исправила, но слово решила оставить, потому что оно очень правильно характеризует игру американского саксофониста).

Ключевая характеристика игры Картера — очень высокая степень технической свободы. К тому, что он делает с инструментом, не всегда можно подобрать адекватный музыкальный термин. Порой даже мне (с некоторой саксофоновой подготовкой за плечами) трудно понять, как он делает некоторые вещи. То есть в принципе саксофон так звучать не может. А у Картера — звучит.

Органист Джерард Гиббс — надёжный, как Шевардинский редут, в том, что касается аккомпанемента — получив соло, впадает в неистовство, граничащее с чудачковатостью. При этом на лице его запечатлено такое удовольствие от процесса, какое можно наблюдать разве что у растянувшегося поперёк хозяйской кровати кота. Сам Картер на время соло органиста удаляется с авансцены назад и там начинает отплясывать самыми разнообразными способами — то откаблучивая довольно правдоподобную самбу, то просто перекатываясь с пятки на мысочки, как нас учили в детском саду, а то размахивая ногами во все стороны.

Барабанщик Леонард Кинг-мл. ведёт себя за инструментом в высшей степени скромно, не «выпячивается»: он очевидно поглощён стилистикой (из которой ни на миг не выходит) и оказанием поддержки солистам. Просто его время ещё не пришло. А пришло оно, когда трио заиграло классический номер «*Come Sunday*» из сюиты «*Black, Brown and Beige*» Дюка Эллингтона. Тут барабанщик временно отложил в сторону палочки и запел красивым баритоном настоящий госпел под правильный, практически церковный аккомпанемент органиста, введя аудиторию поистине в благоговейное состояние (ну, вокальные номера традиционно доступны наиболее широкой аудитории, так что стратегический расчёт ансамбля оказался совершенно точным).

Следующий звёздный час барабанщика, уже снова с палочками в руках, настал при исполнении пьесы «*Lettuce*

Toss Yo' Salad» (которую он, кстати, сам и написал) — с самого нового альбома трио («*At The Crossroads*», EmArcy, 2011). Тут он нагрохотал много, громко, разнообразно, а главное — качественно, вполне под стать остальным участникам состава, которые тоже отнюдь не мучились минимализмом.

Концерт получился мощный, весёлый и в хорошем смысле эклектичный. Но, к сожалению, не обошлось без ложки дёгтя. Несмотря на запрет, одна из слушательниц зачем-то стала снимать выступление трио на видео. Заметив это, Картер довольно жёстко потребовал немедленно прекратить съёмку, и этот инцидент сказался как на музыкантах, так и на публике. Было заметно, что Картер старается вернуть себе прежнее беззаботное настроение, но получается с трудом. А виновница инцидента преспокойно покинула зал (не подумайте, никто её не гнал) — видимо, особо и не задумываясь о том, что только что испортила удовольствие нескольким сотням людей.

Анна Филиппева

В день концерта Джеймс Картер любезно согласился встретиться с представителем журнала «Джаз.Ру», чтобы ответить на несколько вопросов и, кроме всего прочего, рассказать о своих любимых пластинках.

Первый вопрос очевиден для всякого, кто видит вас на сцене, особенно впервые. Есть ли пределы совершенству техники игры, способности человека производить множество нот на единицу времени?

— Ну, начнём с того, что я вовсе не рассматриваю как свою главную цель «произвести множество нот». Мне вообще не кажется, что это хорошая цель. Я иду от того, что я играю *ноту*. Таким образом, я совершаю некоторое художественное высказывание. Это высказывание производится посредством музыкального инструмента, который вполне позволяет воспроизведение значительного количества нот, в том числе в быстрых последовательностях. Но это не означает, что я обязательно воспроизведу значительное количество нот в быстрых последовательностях. Я могу выбрать и другую, экономную тактику. Но, играю

ли я множество нот или всего одну, я стремлюсь делать это наиболее одушевлённым образом.

Тем не менее первое, что поражает слушателя — особенно молодого слушателя, и особенно если он (или она) сам играет, или учится играть на музыкальном инструменте — это техника игры. Молодого музыканта она заставляет завидовать, вызывает восхищение...

— Когда ты учишься играть, технический аспект определённо кажется самым главным. Потому что молодой музыкант всё время испытывает давление с этой стороны, побуждающее его совершенствовать именно технику. И это естественно, потому что именно технические возможности музыканта позволяют ему доносить до слушателя то, что у него внутри. Но если техника игры становится во главу угла, диктует художественные решения, подавляет эмоции, — тогда беда. Во-первых, такой подход отрицает саму основу того, что делает нас индивидуальностью. Во-вторых, примат техники означает, что мы превращаемся в эдаких «людей в касках», для которых от всего творчества остаётся только один аспект, для которых творец — всего лишь обладатель выдающейся техники. А это ведёт к тому, что теряется разница между тем, кто что (и как) играет, теряется и смысл эту разницу выяснять, потому что при таком подходе все просто читают из одной и той же книги.

Мой же подход — иной. Использовать все технические возможности — и использовать их как катализатор, как удобрение для выращивания того, что происходит у вас в сердце, уме, теле, душе, и для сообщения этого другим людям.

В ситуации, когда джазовое образование по всему свету всё больше становится замкнутой системой, которая сама себя поддерживает и сама себя воспроизводит, молодые музыканты всё чаще попадают в ситуацию зависимости именно от техники игры. Что вы посоветуете им? Они работают над своей способностью посредством техники игры передать слушателю что-то... но что именно?

— Музыканту всегда есть что сообщить слушателю. Мы только что говорили о тех средствах, посредством которых

личность выражает себя. Более того, личность и может, строго говоря, выразить только себя! Потому что музыкант не может бесконечно дословно пересказывать то, что было сказано до него кем-то другим. Да, мы слушаем, мы «снимаем» соло наших любимых музыкантов, но таким образом мы формируем собственную технику, учимся тем или иным приёмам и нюансам — для того, чтобы выразить СЕБЯ. Овладевая тем, что было сделано до тебя, ты как бы становишься в строй вместе с теми, кто это делал, но ты же становишься туда не просто постоять: подразумевается, что ты будешь развивать этот язык, что ты будешь играть своё и от себя, что ты будешь вносить новое, собственное в тот канон, который сложился до тебя. Ведь он тоже не сам собой сложился, его создали отдельные личности, солисты, каждый из которых привносил в канон что-то своё.

Проект, с которым вы приехали в Россию, — один из самых устойчивых в вашей карьере...

— Да, *Organ Trio* только что пересекло рубеж десятилетия, и мы отмечаем этот юбилей новым CD, который называется «*At The Crossroads*». Рабочим его названием было «*It's All Good News To Me*» («Это хорошие новости»), и это название отражало первоначальную идею содержания альбома — музыка по обе стороны водораздела между блюзом и госпел. Но, когда мы окончательно отобрали материал для записи, мы увидели, что альбом получается более блюзовым, чем евангельским, хотя обе стороны афроамериканской музыки в нём всё-таки представлены. В конце концов между блюзом и госпел — весьма тонкая грань. Тут просто вопрос в том, в каком состоянии находится сам артист, а так оба эти вида музыки имеют дело с одними и теми же вопросами, проблемами и бедами, с которыми человеческая личность сталкивается в жизни. В блюзе это, грубо говоря, «я потерял женщину, я потерял работу, но когда-нибудь солнце ещё заглянет в мою дверь» — а это ведь вечные проблемы, вечные темы, человеку они интересны всегда, потому что люди всегда страдают и всегда ищут утешения.

Блюз — становой хребет практически всей популярной музыки XX века, да и сейчас, уже во втором десятилетии

века XXI. Практически во всех ваших работах (а у меня есть ваши альбомы начиная с самого первого — «JS On The Set», 1992) блюз составляет основу всей музыки — если не как жанр, то как стиль, и если не как стиль, то как музыкальный язык. Что с блюзом сейчас — жанром, стилем, музыкальным языком?

— Это всё ещё живой язык. Просто потому, что темы, о которых я только что говорил, — это вечные темы. Блюз жив и развивается.

В каком направлении?

— А вот этого я не знаю. Он движется вперёд, вот это я точно могу сказать. Блюз развивается, новые и новые музыканты добавляют что-то к его канону (надеюсь, и я тоже). Сказать точнее? Ну, если я скажу, что он двигается к северо-северо-западу, это вряд ли будет точно! *(смеётся)*. Ни в художественном, ни в человеческом плане невозможно проложить точный маршрут развития музыки, да даже просто определить, где именно она сейчас находится, потому что — где карта?

Как только какой-то вид музыки, какой-то стиль переходит в руки второго-третьего поколения работающих в нём музыкантов, он, мне кажется, оказывается в опасности окаменеть внутри канона. Не кажется ли вам, что это происходит с джазом?

— Нет, я этого не ощущаю. Так же как я не ощущаю, чтобы это происходило, например, с классической музыкой, а ведь она в большинстве случаев воспроизводится нота в ноту — в ней же ничего не добавляется: ни новой гармонии, ни новых каденций, ни новой коды — с тех самых пор, как она родилась, а это ведь XVII-XVIII столетия! Моцарта до сих пор играют — разве он нежизнеспособен? Конечно, если вы «снимаете» соло Чарли Паркера и Джона Колтрейна и не идёте дальше, вы в опасности. Любой музыкант в опасности, если канон того вида музыки, которым он занимается, становится для него «пределом, его же не преjdeши» (*«be-all and end-all»*). Если ты просто выучиваешь всё то, что даёт тебе система музыкального

образования — чужие соло, каденции и т. д.; если твоя цель — экзамен в конце семестра и получение диплома, и, получив диплом по музыкальному исполнительству или музыкальной педагогике, ты считаешь, что достиг вершины и превратился в «профессионала» — да, ты в опасности. И если ты взял всё это и вышел за пределы своего маленького мира, того сообщества музыкантов, в котором ты «варился» в годы обучения, взял всё, чему тебя научили, и пошёл проповедовать всему миру — ты должен избежать опасности не увидеть того, что на самом деле ты пока ещё только овладел алфавитом.

Один ваш очень известный коллега, говоря о джазовом образовании, категорично утверждает, что фокус в программах джазового обучения должен быть смещён с гармонии на мелодию и что молодые музыканты должны учиться играть не по зрению, а по слуху...

— Это очень точно.

То есть вы согласны с этой оценкой? Это были слова Брэнфорда Марсалиса.

— А я знал, что это был он. Конечно, согласен! Создание мелодии, исполнение мелодии — это обращение к самым основам. Помните, мы только что говорили о вечных темах? Создавая и играя мелодию, ты обращаешься к наследию, корни которого уходят глубоко в историю. Больше того — мелодия обращается к самым основам человеческой души. Вы знаете, что старые мастера, вроде Лестера Янга, всегда знали тексты песен, темы которых использовали для импровизации — даже при том, что сами были инструменталистами? Когда я впервые услышал об этом, я понял, что тот же Лестер Янг таким образом расширял эмоциональный контекст своих соло. Для него, кроме самой мелодии, за этими звуками стояла ещё и история, выраженная словами, понимаете? Да, конечно, нужно знать гармонический материал. Нужно уметь точно изложить тему, чтобы и твои коллеги на сцене, и твои слушатели в зале понимали, что ты играешь. Если ты играешь «*Stella By Starlight*», то это должна быть «*Stella By Starlight*», если «*Mean To Me*», то ты играешь именно «*Mean To Me*»;

но если ты при этом знаешь, что в исходной песне «*Mean To Me*» поётся «*You're mean to me, / Why must you be mean to me? / Gee, honey, it seems to me / You love to see me cryin'...*» — это придаёт твоему варианту дополнительное измерение. Между прочим, и текст этот можно изложить совершенно по-разному. Это самое «*Gee, honey, it seems to me...*» у разных исполнителей ведь звучит по-разному, а значит — и означает разное! Но если взглянуть на эту тему с точки зрения гармонии, то все в мире знают, что это Em7b5 — A7b9 — Dm — G7, и все в мире знают, как это обыграть. И все в мире обыграют одинаково. Где здесь индивидуальность, если ты думаешь о последовательности аккордов, а не об истории, которую рассказываешь?

Когда ты играешь, ты ведь в конечном счёте не просто издаёшь звуки. Ты рассказываешь историю — в том числе и ту историю, которую автор текста песни хотел рассказать словами. Мало того, на тебя влияют предыдущие интерпретации этой песни: как разные исполнители сообщали слушателю эту историю? Ты понимаешь, что версия «*Mean To Me*» у Билли Холидей — совсем не такая же, как версия «*Mean To Me*» у Кармен Макрэй или у Эллы Фицджералд. У каждой из них будут свои тонкости, свои вольности в интерпретации, и каждая из них по-своему служит этой музыке, и, когда дойдёт дело до тебя — у тебя будут свои вольности в интерпретации, и ты тоже по-своему примешь участие в этом служении!

У вас богатый опыт сотрудничества с музыкантами разных направлений, разных школ. Какие совместные проекты вы можете выделить как важные для себя, чему они вас научили?

— Прежде всего все дуэты, которые я сыграл для альбома «*Conversin' with the Elders*» (1996): там был трубач Лестер Боуи, Бадди Тейт на теноре и кларнете, Гарри «Суитс» Эдисон на трубе, Хэмиетт Блуизетт на баритоне и мой земляк из Детройта — старина Ларри Смит на альт-саксофоне. Мне очень понравилась работа с классической певицей Катлин Бэттл, мы очень клёво поработали с Ди Ди Бриджуотер над посвящением Билли Холидей. Очень важным для меня было ученичество у Лестера Боуи, Джулиуса Хэмпхилла, Фрэнка Лоу. И каждая новая совместная

работа помогала мне осознать, что, сколько бы мне ни было лет, всегда есть чему научиться у других. Многие из моих партнёров были устоявшимися музыкантами, во все не обязаны были «учить новые трюки» и играть что-то новое, и даже *захотеть* играть что-то необычное для себя. Но они хотели играть новое и изучать то, чего ещё не знали! Вместе с Джеймсом Муди в 1999 году я участвовал в концерте сборного состава *Verve All Stars* в Ньюпорте. Муди тогда было 74 года. После саундчека мы разошлись по гримёркам, и так случилось, что моя гримёрка была соединена с гримёркой Муди общим вентиляционным каналом — при том, что физически мы были в разных частях здания, по разные стороны сцены. Я слышал, что Муди играл у себя в гримёрке, а он слышал меня. Муди играл сложные гаммообразные построения (напевает). Помню, я поразился: ого, во даёт! Я попытался повторить их за ним, но никак не мог понять, что там за чем идёт (напевает, забавно имитируя свои ошибки). И вдруг — бабах! — открывается дверь моей гримёрки, вбегает Муди (74 года чуваку) и говорит: кончай это, дай покажу, как надо. И показал. Я повторил за ним, он кивнул и говорит: ну а теперь ты мне что-нибудь покажи. Окей, я показал ему китайскую 12-тоновую гамму, а она очень сложная (напевает). Муди аж подпрыгнул: эй, стой, куда, давай по-медленнее, я выучу! И выучил.

С тех пор, когда мы с ним где-то пересекались с инструментами в руках, мы обязательно показывали друг другу разные непростые паттерны. Последний раз это было, когда Муди было 80 или 81. А он всё учился. И это, наверное, главный урок в моей жизни!

Кирилл Мошков

ВЫХОД ЗА РАМКИ ФОРМАТА: УРИ КЕЙН

Григорий Дурново
при участии Кима Волошина

Ури Кейн — «музыкант-хамелеон, с лёгкостью интегрирующий любой стиль в свой красочный музыкальный парад»: так несколько лет назад в сетевой версии «Джаз.

Ру» определил творческий образ Кейна наш нью-йоркский автор Иван Шокин.



Джаз, классика, электронная, этническая и религиозная музыка свободно смешиваются в импровизациях пианиста и клавишника Ури Кейна. Для него не существует музыкальных границ или табу. Он много играл и играет с джазовыми проектами (помимо собственных ансамблей он много работал, например, в ансамбле трубача Дейва Дагласа), но также в полном блеске проявил себя как интерпретатор классической

музыки. Кейн с равным интересом экспериментирует как с музыкой Баха, Шумана и Малера, так и с популярными мелодиями 20-х годов.

По манере Кейна часто сравнивают с Хэрби Хэнкоком: оба активно используют электропиано; и тот и другой, будучи изначально джазовыми музыкантами, весьма склонны к выходу за рамки джазового формата.

«Я слышу грав у Моцарта, — говорил Ури Кейн в интервью порталу *Jazz.Com* несколько лет назад. — Я люблю Стравинского. Мне нужны все эмоции, которые я получаю, слыша Колтрейна и Майлса; я ощущаю сильные эмоции и от слушания Верди. Вопрос только в том, чтобы принять сами основания их музыки. На самом общем уровне вся музыка едина. Но я не хочу проявлять неуважение к любому стилю, утверждая, что все стили на самом деле — одно и то же; ведь это не так. Достижения Колтрейна свойственны именно его стилю, и как бы люди ни подходили к его музыке, её нужно чтить, изучать и даже имитировать. Стравинский и Малер, в свою очередь, должны восприниматься по их собственным законам. Я — не за обобщения, я за специфику разных стилей».

Ури Кейн родился 8 июня 1956 года в Филадельфии, штат Пенсильвания, в семье университетского профессора. Под влиянием своих родителей в возрасте восьми лет начал изучать фортепиано. В 12 лет, когда его преподавателем по фортепиано стал знаменитый французский музыкальный педагог Бернар Пейффер, джаз уже сильно интересовал Ури. Он увлёкся творчеством пианиста Гленна Гульда и великих джазовых музыкантов, среди которых были Хэрби Хэнкок, Оскар Питерсон, Сесил Тейлор. Высшее музыкальное образование Кейн получил в Университете штата Пенсильвания, где изучал академическую композицию под руководством известных композиторов Джорджа Рохберга и Джорджа Крама.

С 1981 года Кейн начинает профессиональную карьеру, работая с известнейшими джазовыми музыкантами, среди которых были трубачи Фредди Хаббард и Кларк Терри, саксофонисты Бенни Голсон и Фил Вудс, барабанщик Макс Роуч.

В начале 90-х Кейн работал с авангардным джазовым ансамблем Сэма Риверса и Барри Алтшула, выступал и записывался со звёздами нью-йоркского «Даунтаун-авангарда» — кларнетистом Доном Байроном, трубачом Дейвом Дагласом, саксофонистом Джоном Зорном. При этом в его послужном списке есть и работа с мастерами джазового мэйнстрима, среди которых были Филли Джо Джонс, Хэнк Мобли и др. — вплоть до суперзвезды *contemporary*-джаза Гровера Вашингтона-мл.

Кейн записал 24 альбома в качестве солиста или лидера; среди его работ преобладают записи в направлении *jazz/classical crossover* — альбомы, где он играет классический репертуар то в академической, то в джазовой стилистике. Вагнера у него играют джазовые солисты, любовные песни Шумана звучат с использованием электрогитары в исполнении поп-певцов, а Малер звучит как клезмер — еврейская народная музыка. С 1996 года Кейн записывается на лейбле *Winter&Winter*. Его альбом 2009 года «*The Othello Syndrome*» был номинирован на премию *Grammy*.

Кейн много работал как композитор и аранжировщик по заказам ведущих мировых симфонических и камерных коллективов, но при этом не оставляет и джазовой карьеры: в последнее десятилетие он работал в группах, возглавляемых Доном Байроном, Дейвом Дагласом, Терри Гиббсом и Бадди Де Франко, Кларком Терри, Рашидом Али, Арто Линдси и др. Он выступал на многих джазовых фестивалях, в т. ч. в Монреале, Монтерее, Сан-Себастьяне, Ньюпорте, а также на фестивалях классической музыки в Зальцбурге, Гааге, Тель-Авиве, Нью-Йорке (Линкольн-Центр), фестивале Мюнхенской оперы.

В первый свой приезд в Россию, в 2004-м, пианист Ури Кейн на сцене Концертного зала им. П. И. Чайковского в сопровождении Государственного академического камерного оркестра России под управлением Константина Орбеляна исполнял свою версию бетховенских Вариаций на тему Диабелли, после чего, оставшись на сцене в одиночестве, сыграл Шумана, Верди (в своей интерпретации, естественно), джазовый стандарт, а также свои собственные пьесы. Несмотря на безупречное владение инструментом, показанное гостем, программа тогда оставила какое-то мутное ощущение — отчасти из-за того, что незадолго до приезда в Москву скончался партнёр Кейна по проекту, посвящённому обработкам песен Шумана, соул-певец Марк Ледфорд, и это печальное событие явно наложило отпечаток как на настроение пианиста, так и на наспех перекомпонованную программу концерта.

9 марта Кейн приехал в Москву во второй раз. Теперь пианист выступил в более скромном зале Дворца на Яузе

в составе стандартного джазового фортепианного трио, чем примерно очертил жанровые границы происходящего. И всё же без сюрпризов не обошлось.

С первого же номера трио обрушило на слушателей водопад звуков — хотя структура в этом водопаде угадывалась безошибочно, чему способствовала спокойная и уверенная игра контрабасиста Джона Эбера. Затем из этих всплесков родилась свинговая пульсация, а из нее — знакомая мелодия «*Autumn Leaves*», но лишь для того, чтобы через несколько мгновений исчезнуть и потом появиться ближе к финалу номера (особенно внимательные слушатели учуяли эту тему ещё и во втором отделении!). Обращала на себя внимание странная манера игры барабанщика Бена Перовски: он как будто случайно задевал палкой тарелки, причём практически на них не глядя. При этом Перовски мастерски дублировал акценты Кейна, в такие моменты пианист и барабанщик казались единым целым, сгустком страсти. Стоявший между ними Эбер, напротив, демонстрировал невозмутимость. Возможно, отчасти это объяснялось тем, что он реже играет с Кейном, чем Перовски. Однако этот контраст только подчёркивал общую драматургию.

Большую часть программы составили произведения самого Кейна. В них преобладала свингующая бессвязность джазового мейнстрима, хотя музыканты постоянно оживляли её то неожиданной сменой ритма (как в «*Stiletto*», внезапно превратившейся в тяжеловесный блюз), то столь же неожиданными звуковыми колебаниями (как в «*Snaggletooth*»). Один из номеров, несмотря на вполне традиционно джазовое звучание, по нахальности интонации и угловатости сгодился бы для совсем другого проекта Кейна — трио *Bedrock*, исполняющего электронную музыку с элементами фанка. Выпадала из общей стилистики и композиция «*Foolish Me*», лёгкая и печальная, с отголосками не то салонного романтизма, не то кабацкого декаданса. Целый спектакль был разыгран в первом номере второго отделения. Он начался с фортепианных россыпей (коллеги Кейна даже не успели занять места), сквозь которые вдруг отчётливо проступила цитата из Моцарта. Затем после недолгих импровизаций на известные только самим музыкантам темы Кейн начал, на манер фокусника, по частям доставать из-под полы «*Round*

Midnight». Не успели слушатели свыкнуться с этим, как им уже предстояло угадывать другую мелодию — *«Cheek to Cheek»*. В финале же снова на несколько секунд зазвенел Моцарт.

Несмотря на все эти прыжки, гримасы и обманы, трио разговаривало со слушателем на истинно джазовом языке. Правда, не все были согласны его воспринимать — говорят, известный российский джазмен Игорь Уланов, представивший для концерта контрабас, отзывался об услышанном в крайне резких тонах. Надо сказать, что и на бис музыканты вышли скорее из чувства долга: аплодисменты, казалось, в этот момент уже совсем стихли. Возможно, даже в таком, казалось бы, привычном формате, без латиноамериканских музыкантов, распевających тексты про контрапункт, или кантора из синагоги, поющего в малеровской «Песне о земле» (как это происходит в других проектах Ури Кейна), слушателей всё равно несколько отпугивает эклектика, способность в течение нескольких минут перескакивать из одной эпохи в другую, от одной манеры к другой.

Перед концертом Ури Кейн ответил на несколько вопросов обозревателя «Джаз.Ру» Григория Дурново.

В одном интервью вы говорили, что обычно не включаете в программу трио произведения из других проектов. Это по-прежнему так?

— Нет, я в этом смысле довольно гибок. У нас есть свой репертуар, но иногда мы можем сыграть и что-нибудь из малеровского проекта или ещё откуда. Особенно если нас просят.

Но большая часть репертуара трио — это ваши произведения, которые можно условно назвать джазом?

— Мы играем мои пьесы, джазовые стандарты и свободную импровизацию.

Все эти разные проекты суть части одного большого пространства, которое называется «Ури Кейн» и имеют общие корни?

— Да, это верно.

Вы часто принимаете участие в чужих проектах, и довольно разных. Возможны ли предложения, от которых вы бы точно отказались; есть ли музыка, которую вы бы не стали играть, музыканты, с которыми вы не хотели бы работать? Или вы открыты для любого материала?

— Я открыт, но это во многом зависит от наличия времени. Если музыканты, с которыми я хочу работать, предлагают что-то интересное, я стараюсь найти время для этого. Но в остальное время предпочитаю заниматься своими собственными проектами.

Могли бы вы сказать несколько слов о ваших самых недавних работах? Расписание на вашем сайте слегка отстаёт от времени.

— В ближайшее время должен выйти мой диск со струнным квинтетом *Arditti*, я написал двенадцать произведений, в которых они играют, а я импровизирую. Сейчас я преподаю в Канаде, в Банффском Центре искусств. На следующей неделе буду выступать в Италии с малеровским проектом. Сочиняю фортепианную музыку, небольшой концерт и произведение для двух фортепиано, для конкурса пианистов в Сан-Марино. Ещё перед тем, как мы приедем в Москву, у меня проходит европейский тур моцартовского проекта. Я пишу произведение для оркестра и хора для манчестерского *Hallé Orchestra*, премьера состоится через месяц. Работаю со своей группой *Bedrock*. Так что у меня много дел.

Когда вы начали писать на заказ и почему? Пишете ли вы любую музыку, для любых инструментов?

— Думаю, с тех пор, как я начал записываться с разными ансамблями, особенно в проектах, связанных с классическими произведениями, музыканты стали спрашивать, не сочиню ли я что-нибудь для них. Первым заказом восемь-девять лет назад были Вариации на тему Диабелли для фортепиано и оркестра. После этого мне стали заказывать другие оркестры и камерные ансамбли.

Какую музыку было сложнее и интереснее всего писать?

— Для квартета *Arditti*, хотя когда я начал с ними играть, всё стало развиваться естественным путём. Оркестровая музыка в принципе сложна. Ответ на ваш вопрос зависит от того, что вы имеете в виду под сложностью. Сочинение музыки — сложное занятие само по себе, приходится сидеть и подолгу думать над чем-то.

Когда зародился ваш электронный проект? Я знаю, откуда происходит ваше увлечение еврейской музыкой, откуда — джазом, откуда — классической музыкой. А Bedrock откуда?

— Я играю на синтезаторе с подросткового возраста. Когда я купил себе первый синтезатор, я ещё играл акустический джаз, но раз уж у меня появился этот инструмент, я стал изучать его возможности. А последние лет десять, а то и меньше, я использую лэптоп и, выступая соло, могу работать, не завися ни от кого. В *Bedrock* у нас у всех есть лэптопы, мы используем программу *Ableton Live*, которая позволяет нам работать с лупами и сэмплами.

Играли ли вы когда-нибудь рок?

— Я играл всякую музыку, особенно пока рос. В Филадельфии было много возможностей для музыканта, клавишника. Много фанка, рока, джаза. Я ценил любой опыт. Сейчас я не очень-то играю рок.

Я спросил об этом, потому что в ваших проектах можно различить влияние самых разных направлений, но рок не представлен. Может быть, в вашем творчестве единственное, что мало-мальски ему близко — это обработка песни Элтона Джона на альбоме «The Philadelphia Project».

— Да, хотя всё зависит от того, что вы подразумеваете под словом «рок». Мне нравится фанк, танцевальная музыка.

В малеровском проекте довольно много моментов, где вашим коллегам предоставляется возможность для импровизации. Все ли эти моменты изначально укладывались в общую композицию, или они и для вас были неожиданными?

— Проекты вроде малеровского развиваются в течение долгого времени. Мы много играем эту музыку в турах. Я задаю рамки, но музыканты гибки в пределах этих рамок, они эклектичны, они могут играть в разных стилях, могут импровизировать свободно или отталкиваясь от определённых гармоний, или играть партии, как классические музыканты. К сожалению, запись в этом случае — то, что появляется первым делом... Не то чтобы «к сожалению», но вы понимаете, о чём я: мы много играем эту музыку на концертах, и благодаря опыту и времени она становится только лучше и естественнее.

Раз уж вы употребили слово «эклектичный», не могу не спросить: не кажется ли вам иногда, что вы сами слишком эклектичны, что вы играете слишком много разного? Или такого риска нет?

— Об этом должны судить другие. Я стараюсь заниматься тем, что люблю, что мне интересно. Может быть, кому-то что-то нравится больше, что-то меньше; это естественно. Я же стараюсь получать удовольствие от игры.

Всё ли из того, что вы играете, одинаково органично и естественно для вас, или есть какие-то более естественные и менее естественные составляющие?

— Я бы ответил так: на рояле я играю с семи лет, это было и есть естественно. Но с подросткового возраста я уже изучал композицию, и это большая работа. Я давно занимаюсь электроникой, и это тоже большая работа. А работа по-прежнему требует занятий, она не прекращается. Когда я играю, я стараюсь сосредоточиться на том, куда идёт музыка, и считать это не трудом, а удовольствием.

А играете ли вы собственно классическую музыку, не добавляя ничего?

— Когда я учился и начинал играть, я, естественно, должен был её играть. Но сейчас я не так уж много уделяю этому внимания, предоставляя это другим, тем, кто сосредоточен на этом.

То есть вам это в каком-то смысле не так уж нужно?

— Я хочу сказать, что есть множество прекрасных пианистов, которые играют Шопена, Брамса. Это не моя стезя.

Почему вы выбрали Верди в качестве одного из композиторов, чьи произведения вы обрабатываете? Ведь по сравнению с Малером или Моцартом он не был таким уж большим новатором и столь разнообразным автором.

— Нет-нет-нет, это великий композитор. Я люблю «Отелло», люблю сам сюжет, люблю эту оперу, люблю вердиевское чувство ритма. И когда мы только начинали работать над этим проектом, мы получали большое удовольствие.

Верди — мастер вокальных ансамблей. Пытались ли вы реконструировать этот аспект его творчества?

— В нашем вердиевском проекте вокальных ансамблей нет, так что на этом аспекте я не сосредотачивался, но он того заслуживает. Сейчас я заканчиваю работу над произведением для оркестра и хора, и, наверное, какие-то идеи Верди повлияли на меня в этой работе.

Вы когда-то говорили, что очень любите Стравинского. Не было ли у вас планов сделать проект, посвящённый Стравинскому?

— Не уверен, что мне позволят это сделать, поскольку следует помнить про закон об авторском праве, нужно получить разрешение, это сложная вещь.

А в чём заключался проект, связанный с Лучано Беррио?

— Его студия электронной музыки *Tempo reale* во Флоренции пригласила меня принять участие в проекте и создать произведение, посвящённое ему, используя сэмплы с его музыкой, свои собственные сэмплы. Я написал восемь произведений, они исполняются с помощью живой электроники.

У вас был проект под названием «Rio». Когда вы впервые слышали латиноамериканскую музыку?

— В Нью-Йорке я много играл с бразильским перкуссионистом Пауло Брагой, и мы решили, что можно было бы отправиться в Бразилию и поиграть с большим ансамблем его друзей. Проект рос и рос, всё больше и больше музыкантов приходило в студию, пока мы записывались; в конце концов это превратилось в большую тусовку.

Вы учились у Джорджа Рохберга и Джорджа Крама. Их музыка как-то повлияла на вас?

— Да, очень. С Рохбергом я познакомился, когда мне было пятнадцать. Он, по сути дела, научил меня, как быть музыкантом. Мне нравится его серийная музыка, музыка, которую он писал в 1950-е, а когда он начал писать тональную музыку, я стал изучать и её. Крам — очень хороший учитель, и на меня сильно повлиял звуковой мир его музыки, особенно когда я был молод.

Я знаю, что Рохберг включил блюз в одну из фортепианных сонат. Возможно, это должно быть близко вам, поскольку здесь есть сочетание различных стилей.

— Вы знаете, многие композиторы занимались тем же самым и до Рохберга и Крама. Это продолжается и сегодня. В этом нет ничего такого уж радикального на самом деле. Большая часть великих композиторов использовали элементы различных стилей и внедряли их в свою музыку, просто сегодня мы воспринимаем их музыку иначе, чем их современники.

Слушаете ли вы современных академических композиторов? Есть ли молодые композиторы, которых вы бы отметили?

— Да, я много слушаю. Я назвал бы англичанина Томаса Адеса, американца Майкла Торки, француза Марка-Андре Дальбави. Их много.

А каких современных джазовых музыкантов вы назвали бы?

— Барабанщик Тайшоун Сори, гитарист Майлс Окадзакки, пианист Виджей Айер.

Напоследок я хотел бы задать один вопрос о вашем предыдущем концерте в Москве, когда вы исполняли Вариации на тему Диабелли. Там была часть, в которой оркестр что-то играл, а в паузах вы хлопали в ладоши, чихали...

— Да, в тот день было холодно...

Но это была попытка интерпретировать юмор, заложенный в произведении Бетховена, или что-то совсем свежее, новое?

— Конечно, я хотел передать юмор, это очень саркастическое произведение. Потом оно превращается в нечто очень значительное, эмоциональное, с богатым контрапунктом. Но в финале там звучит небольшой менуэт, своего рода шутка. Я потому и выбрал это произведение, что там много юмора и сарказма.

БАРНИ КЕССЕЛ: «ВЕЛИКАЯ ГИТАРА»

Константин Волков

6 мая 2004 года в Сан-Диего, Калифорния, от опухоли мозга скончался один из самых значительных гитаристов в истории джаза — Барни Кессел. Ему было 80 лет. Диагноз был поставлен ему в конце 2001-го, как раз когда он почти окончательно оправился от последствий тяжёлого инсульта, пережитого девятью годами ранее. Была проведена длительная радиологическая терапия, так что, хотя Барни после выписки из больницы продолжал нуждаться в ежедневном уходе и интенсивном лечении, он был в состоянии говорить по телефону, принимать посетителей и слушать музыку. Однако опухоль не была удалена, а только приостановлена в развитии на два года.



Барни Кессел родился в Маскоги, штат Оклахома, 17 октября 1923 года. Когда ему было всего 16, слава новой звезды джазовой гитары привела в Оклахома-Сити, где тогда жил Барни, самого Чарли Крисчена, первого великого электрогитариста джаза, который не только пришёл на выступление Барни, но и сыграл с его студенческим оркестром, играя на гитаре Кессела. Музыкант вспоминал позднее, что Крисчен дал ему важнейший урок в его

карьере, сказав: «Бери гитару в руки только в трёх случаях: когда собираешься либо научиться чему-нибудь новому, либо получить удовольствие, либо заработать денег». Затем, начиная с 1942 года (когда музыкант перебрался в Лос-Анджелес), последовала череда работ со знаменитыми в те годы биг-бэндами Чико Маркса, Арти Шоу, Бенни Гудмана и Чарли Барнета. Кессел вспоминал, что приехал в Лос-Анджелес рейсовым автобусом и сразу направился в общежитие для музыкантов, которое, как рассказали ему более опытные музыканты в Оклахоме, было прямо рядом с автостанцией. Войдя в отведённую ему комнату, Барни услышал телефонный звонок в холле; никто не подходил, и тогда молодой гитарист снял трубку сам. «Нам нужен джазовый гитарист», сказали в трубке. Так Кессел получил свою первую работу в оркестре Чико Маркса (кстати, на барабанах там в то время играл Мэл Торме, в будущем — знаменитый джазовый певец).

В 1952–1953 годах Кессел был членом одного из первых составов трио приехавшего из Канады пианиста Оскара Питерсона. Затем он поселился в южной Калифорнии, и основной его работой на четыре десятилетия стали студии Голливуда. Но как раз в этот период им были созданы эпохальные сольные джазовые работы, в значительной степени определившие многие элементы гитарного джазового стиля более поздних десятилетий, как и само понятие формата джазового гитарного трио (достаточно вспомнить пять легендарных альбомов его трио *Poll Winners*, с Шелли Мэнном на барабанах и Рэем Брауном на контрабасе, или знаменитую запись с Джули Лондон «*Julie Is Her Name*» — все эти записи выходили на лейбле *Contemporary*, с которым Кессел работал на протяжении всех 50-х годов, до 1961-го). Но его сольная работа в джазе не исчерпывалась записями с малыми составами — например, в 1958 году он сделал джазовую аранжировку оперы Бизе «Кармен» и сделал запись этой работы с Андре Превеном на фортепиано.

При этом гитара Барни Кессела звучала на сотнях записей — начиная от киномузыки и рекламных роликов на радио и ТВ и заканчивая записями Элвиса Пресли, Барбры Стрейзанд, Фреда Астера, *The Coasters*, Сэма Кука, *The Beach Boys* (его гитара звучит на их легендарном альбоме «*Pet Sounds*»), Мориса Шевалье, Фрэнка Синатры, Марлен

Дитрих и т. п. Легендарный продюсер поп-музыки 60-х Фил Спектор постоянно приглашал его участвовать в записях поп- и рок-звёзд. Барни Кессел был также артистическим директором компании *Verve Records* и спродюсировал для этого лейбла первый хит поп-певца Рикки Нельсона.

В 60–70-е Кессел много гастролировал по Европе и даже жил в Лондоне в 1969–1971 годах. В первой половине 70-х он много выступал со сборной командой *The Great Guitars*, куда входили также два других великих джазовых гитариста — Чарли Бирд и Херб Эллис.

При президенте Картере (1976–1980) Кессел имел почётное звание «музыкального посла Государственного департамента» и совершил в этом качестве много международных поездок. Его последние гастролы состоялись в 1991 году и охватили США, Канаду, Португалию, Швецию, Италию, Германию, Великобританию и Японию, а в начале 1992-го, незадолго до инсульта (который случился с ним 26 мая), он триумфально проехался по Австралии и Новой Зеландии. Говорят, что, когда с ним случился инсульт, пришлось отменять целый год уже назначенных концертов...

В последние 12 лет Барни Кессел не выступал: после инсульта он больше не мог играть, испытывал проблемы с речью и все эти годы только преподавал. В этом качестве он был, пожалуй, известен не менее, чем как исполнитель — его мастер-классы и творческие мастерские проходили по всему миру и имели большой успех благодаря его прирождённому умению передавать свой немалый опыт и огромному чувству юмора. Он выпустил учебник под лаконичным названием «*The Guitar*» и три учебных видеокурса по джазовой импровизации на гитаре.

ДЖОН КОЛТРЕЙН: МАГИЯ ЗВУКА

Михаил Сапожников,
Юрий Мачкасов

В июле 2012 года исполнилось 45 лет со дня смерти саксофониста Джона Колтрейна — музыканта, без которого современная импровизационная музыка была бы совершен-



но иной. Изымы Колтрейна из истории джаза — получится совершенно другая история и совершенно иной джаз. В столетней истории жанра всего несколько имён такого масштаба: Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Чарли Паркер, Майлс Дэйвис...

И Джон Колтрейн.

Сорок пять лет, прошедших после смерти Колтрейна, пока так и не произвели на свет фигуры сопоставимого масштаба. Четыре с половиной десятилетия вершинные достижения в джазе измеря-

ются степенью приближения к уровню Колтрейна. И это не только уровень техники игры, как иногда кажется молодым музыкантам — хотя Колтрейн и поднял технику игры на саксофоне на небывалый дотоле уровень. Это духовный уровень, уровень того содержания музыки, которое не описывается технологическими терминами и не может быть отражено в нотных записях. Это магия, которая и делает музыку — музыкой, высшим проявлением человеческого

духа, а не просто упорядоченным набором звуков разной высоты. К сорокалетию ухода из жизни Джона Колтрейна журнал «Джаз.Ру» попытался очертить жизненный путь великого джазового чудотворца. Искренне надеемся, что эти материалы — обширный биографический очерк Михаила Сапожникова и интересное исследование Юрия Мачкасова об истории появления в арсенале Колтрейна сопрано-саксофона — окажутся полезны и тем, кто давно и хорошо знает музыку Трейна, и тем, кто только открывает для себя его творчество.

КОЛТРЕЙН: СТУПЕНИ

Колтрейн чувствовал, что музыка — это Вселенная... подобно тому, как смотришь на звёзды на небе и знаешь, что за звёздами, которые ты видишь, находится гораздо больше невидимых звёзд. Всё, что можно было сказать, — Колтрейн сказал.

Маккой Тайнер

Для меня он был ангелом, сошедшим на землю.

Элвин Джонс

Гениальный музыкант двадцатого столетия, саксофонист и композитор Джон Колтрейн был ключевой фигурой в истории джаза. Творчество Колтрейна оказало огромное влияние на развитие мировой музыки в целом, и это влияние не ослабевает и сейчас, спустя сорок лет после его смерти.

Впервые я услышал звук саксофона Джона Колтрейна 50 лет тому назад. В 1957 году я учился в десятом классе и готовился к поступлению в Московский физико-технический институт, а вечерами регулярно слушал передачи Уиллиса Коновера «*Time for Jazz*» по «Голосу Америки».

И вот как-то я не успел к началу очередной передачи. Быстро настраиваюсь на нужную волну... и слышу пронзительно печальный, потусторонний звук трубы, мгновенно создающий атмосферу какой-то глубокой, отрешённой меланхолии. Тихий звук трубы, приглушённый сурдинкой,

медленно затухает и исчезает... и вдруг происходит резкий, неожиданный и короткий взрыв — громкие фанфары, производимые одновременно трубой, саксофоном, фортепиано и барабанами.

А потом... потом появился невыразимо прекрасный, магический звук саксофона — одновременно грустный и величественный, жёсткий, эмоционально напряжённый, устремлённый ввысь, в таинственную бесконечность. Изысканное, изобретательное соло саксофона заканчивается, опять вступает на короткий момент печальная труба, резко контрастирующая с саксофоном, и пьеса завершается.

Ничего подобного я раньше не слышал. Было это ровно полвека тому назад, а я помню тот восторг, который меня охватил, как будто это было только вчера. Жду с нетерпением, что скажет Уиллис.

И Уиллис, медленно, тщательно выговаривая каждое слово, торжественно объявляет на своём «специальном английском»: *«'Round Midnight!... The Miles Davis Quintet. Miles Davis on trumpet, John Coltrane on tenor saxophone, Red Garland on piano, Paul Chambers on bass, «Philly» Joe Jones on drums»*.

Это была запись с новой пластинки *«'Round About Midnight»* знаменитого квинтета Майлса Дэйвиса с Джоном Колтрейном. Изумительная композиция Телониуса Монка, исключительно оригинальная аранжировка Гила Эванса, великолепное исполнение квинтета Дэйвиса, и в результате — абсолютный шедевр.

Почему я люблю музыку Джона Колтрейна? Попробую объяснить.

Как физик, много лет изучающий резонансное взаимодействие лазерного излучения с веществом, могу точно сказать, что в основе моего восхищения музыкой Колтрейна лежит резонанс.

Магический звук его тенора, фразировка, интонации, сплав напряжённых эмоций и интеллекта, высочайшая духовность его музыки, устремлённой в космос — всё это я чувствую. Это вызывает в моей душе резонанс.

Сейчас я собрал практически всю музыку, записанную Джоном Колтрейном. И мне хочется рассказать о жизни и творчестве этого гениального музыканта.

Детство и юность

Джон Уильям Колтрейн родился 23 сентября 1926 года в небольшом городке Гамлет в штате Северная Каролина. Его мать, Элис Гертруда Блэйр, была дочерью священника Уильяма Блэйра — пастора Африканской методистской епископальной церкви Сиона. Отец Джона, Джон Роберт Колтрейн, был сыном другого священника этой церкви — Уильяма Колтрейна.

Через несколько месяцев после рождения Джона, в конце 1926-го, его семья переехала в соседний город Хай Пойнт к Уильяму Блэйру, где они стали жить вместе в большом двухэтажном доме пастора. Отец Джона был портным. Он был музыкально одарён и хорошо играл на скрипке, гавайской гитаре и кларнете.

Мать Джона занималась домашним хозяйством, она тоже была музыкальна, играла на пианино и пела. В доме постоянно звучала по радио музыка Дюка Эллингтона, Джимми Лансфорда, Луи Армстронга, песни Фрэнка Синатры, Эллы Фитцджералд и многих других. «Мы слушали всё подряд... и включали с Джоном радио в гостиной на всю громкость, чтобы было слышно на кухне», вспоминает Мэри Александер, двоюродная сестра Джона, с которой он был очень близок в детстве.

В 1932 году Джон пошёл в начальную школу. Когда Джону было 12 лет, в 1939-м, умер дед — Уильям Блэйр, через месяц неожиданно умер от рака его отец, а затем ушёл из жизни последний кормилец — дядя. Жизнь резко изменилась. Мать Джона вынуждена была пойти работать, затем, в поисках более подходящей работы, уехала в Атлантик-Сити, а Джон остался один заканчивать школу.

Впервые Джон начал учиться играть в любительском детском оркестре при церкви Святого Стефана осенью 1939 года. Первым инструментом Джона оказался альтгорн. Это получилось случайно: Джон пришёл только на второе занятие, и все инструменты, кроме альтгорна, уже были разобраны. Но вскоре он переключился на кларнет. В сентябре 1940 года директор средней школы им. Уильяма Пенна, где учился Джон, организовал школьный оркестр, и Джон стал первым кларнетистом.

В это же время Джон заинтересовался саксофоном. Он вспоминал: «Я слушал джаз, особенно саксофонистов,

начиная с ранних записей оркестра Каунта Бэйси с Лестером Янгом. И первым саксофонистом, оказавшим на меня влияние, был През (*прозвище Лестера Янга. — Ред.*). Но первым моим саксофоном был альт, а не тенор. Я хотел играть на теноре, но кто-то посоветовал матери купить мне альт, потому что он был меньше и легче. Было это в 1943 году» («Колтрейн о Колтрейне», *Down Beat*, 29.09.1960).

Джон закончил школу в 1943 году и в июне этого же года переехал в Филадельфию — в поисках работы и чтобы быть ближе к матери, которая работала в это время в Атлантик-Сити. Здесь он поступил в музыкальную школу Орнстайна (*Ornstein School of Music*). Школу в 1940 году основал Лео Орнстайн (Лев Орнштейн), иммигрант из России, ученик Александра Глазунова. Учителем Джона по классу саксофона и теории музыки был Майк Гуэрра. Он был кларнетистом и играл иногда классическую музыку в Филадельфийском оркестре, но в то же время хорошо играл на альт- и тенор-саксофонах.

Гуэрра вспоминает о Колтрейне: «Он был лучшим студентом в моём классе. Я писал сложные гармонические последовательности и специальные упражнения по хроматическим гаммам, и он был одним из немногих, кто выполнял задание практически на следующий день и играл всё на память. Было просто поразительно, как быстро он впитывал всё новое, чему я его учил, и постоянно стремился узнать ещё больше» (2). Джон занимался в школе Орнстайна около года и в это же время работал на сахарорафинадном заводе.

Филадельфия тех лет была идеальным местом для начинающего джазового музыканта. В городе было множество джаз-клубов. Большие свинговые оркестры были очень популярны, и в них играли замечательные музыканты, большинство из которых, однако, никогда не записывались и поэтому были известны только в узких кругах.

Но во время войны популярность этих оркестров стала падать, и молодые музыканты уже стремились освоить радикально новую музыку, которая родилась в начале сороковых годов в Нью-Йорке, в гарлемском клубе *Minton's Playhouse*, и получила название бибоп. Создали эту музыку пианист Телониус Монк, трубач Диззи Гиллеспи, барабанщик Кенни Кларк, гитарист Чарли Крисчен и альт-саксофонист Чарли Паркер.

В 1945 году Джон впервые начал время от времени много зарабатывать музыкой, вступил в профсоюз музыкантов и вместе с другим молодым саксофонистом, Бенни Голсоном, впервые услышал, как играет Чарли Паркер. Это случилось 5 июня в Филадельфии, на концерте квинтета Диззи Гиллеспи с Чарли Паркером, пианистом Элом Хэйгом, басистом Кёрли Расселом и барабанщиком Стэном Ливи. Виртуозная, совершенно новая манера игры гениального Паркера произвела на молодых музыкантов огромное впечатление. После концерта потрясённые Джон и Бенни пошли за кулисы взять автографы у Паркера. Так у Джона появился новый идол.

В 1945-м Джона призвали на военную службу. Он прослужил во флоте на Гавайях год (06.08.1945–11.08.1946). Здесь он играл на кларнете во флотском оркестре чернокожих музыкантов *Melody Masters*. Исследователи, знакомившиеся с его перепиской, считают, что уже к этому моменту Колтрейн получил прозвище *Trane*, Трейн, которым его будут звать коллеги-музыканты следующие два с лишним десятилетия.

Самая первая запись Колтрейна, которая была обнаружена сравнительно недавно [3], была сделана 13 июля 1946 года на Гавайях (о-в Оаху). Белые музыканты пригласили Джона и чернокожего певца Бенни Пэйна на домашний джем-сешн и в течение одного часа записали четыре пластинки на 78 оборотов в студии радиостанции Вооружённых сил. Они никогда раньше не играли вместе, и запись была сделана без репетиций. Вещи для исполнения выбрал трубач Декстер Калбертсон, по-видимому, обсудив их с Колтрейном. Он же сделал все аранжировки. Композиции отражали наиболее современный репертуар бибоба, и четыре из восьми были непосредственно связаны с Чарли Паркером — «*KoKo*», «*Now's The Time*», «*Hot House*» и «*Ornithology*» из репертуара Паркера и Гиллеспи.

Колтрейн солировал на альт-саксофоне на всех вещах. «*Hot House*» — единственная пьеса этого джема, которая была издана *Rhino Records* в бокс-сете «*The Last Giant: Coltrane Anthology*» в 1993-м. Влияние Паркера на соло Колтрейна очевидно. Колтрейн говорил об этом: «Я играл на альте до 1947 года и находился под влиянием Чарли Паркера. Когда я впервые услышал, как Бёрд играет, я был просто сражён наповал... я думаю, что Диззи Гиллеспи и Бёрд

были первыми, кто побудил меня изучать музыку. Именно благодаря их работе я начал узнавать новое о... теоретических аспектах музыки» («Колтрейн о Колтрейне»).

Интересно, что Калбертсон, который был последователем Майлса Дэйвиса, осенью 1946 года продемонстрировал Дэйвису эти записи, и Дэйвис был впечатлён игрой Колтрейна, которую он услышал впервые. Так состоялось первое заочное знакомство Джона с Майлсом, который через девять лет сыграл решающую роль в жизни Колтрейна.

Жизнь в Филадельфии (1946–1955)

Вернувшись после демобилизации в Филадельфию, Колтрейн, по-видимому, сначала вновь стал заниматься в классе Майка Гуэрры, но уже осенью 1946 года продолжил занятия в студии Граноффа (*Granoff Studios*), где его обучение оплачивалось армией.

Директор студии — Айсадор Гранофф (Исидор Гранов), родом из России — был скрипач. Студия, основанная им в 1918-м, в 40-е годы стала одной из крупнейших музыкальных школ США, уступая лишь Джульярдской школе в Нью-Йорке и Институту Кёртиса в Филадельфии. Школа давала классическое четырёхгодичное образование.

Наставником Колтрейна стал легендарный Деннис Сандоле. Он был гитарист и аранжировщик и играл в 40-е годы в оркестрах Рэя Маккинли, Томми Дорси и Чарли Барнетта, а также писал музыку для фильмов в Голливуде. Сандоле с любовью вспоминал Колтрейна: «Он занимался два раза в неделю и всегда прекрасно выполнял задания. Он был исключительно одарён. Я обучал его современной гармонической технике, которую можно использовать с любыми инструментами. За четыре года Колтрейн изучил все, что я написал и что было рассчитано на восьмилетнее обучение... и мы стали друзьями...»

Учителем Колтрейна по классу саксофона был ученик Гуэрры, Мэтью Растелли. Джон занимался на теноре и альте с Растелли раз в неделю в течение двух или трёх лет. Растелли скромно оценивает свою роль: «Я был просто средним музыкантом, зарабатывающим на жизнь преподаванием. Колтрейн... был музыкантом от природы. Когда мы только начали занятия, он совсем не мог читать ноты. Мы начали постепенно, и он очень быстро

прогрессировал. Мне кажется, он не выпускал саксофон из рук весь день, да и спал вместе с ним. Сначала он выполнял обычное домашнее задание, а потом непрерывно играл джаз...»

Вернувшись с флота, Джон окунулся в бурную музыкальную жизнь Филадельфии. Наступила эра бибоба. В городе было много великолепных молодых музыкантов: саксофонисты Бенни Голсон, Билл Баррон и Джимми Хит, пианисты Рэй Брайант и Рэд Гарланд, барабанщики «Филли» Джо Джоунс и «Спекс» Райт, композитор и трубач Кэл Мэсси и трубач Джонни Коулс. И совсем молодое, подрастающее поколение: трубач Ли Морган, пианисты Маккой Тайнер, Кенни Баррон и др.

Колтрейн начал играть на альте в разных джаз-клубах Филадельфии. Профессиональную работу ему впервые предложил Джо Уэбб в сентябре 1946 года. Это был танцевальный оркестр с блюзовой певицей Биг Мэйбел, игравший, по словам Колтрейна, в манере «ритм-энд-блюз или что-то вроде этого». После первых гастролей с этим оркестром Джон вернулся в Филадельфию, но уже в феврале 1947 года вновь уехал на гастроли — с оркестром Кинга Колакса, по-видимому, в качестве первого альтиста.

В Лос-Анджелесе, во время гастролей, Колтрейн встретился с Чарли Паркером, который только что вышел из больницы Камарилло, где его полгода лечили после нервного срыва, вызванного героином и алкоголизмом. И здесь в феврале 1947-го Джон впервые играл с Паркером на джеме.

Колтрейн недолго играл у Колакса. В мае 1947-го его пригласил в свой биг-бэнд замечательный саксофонист Джимми Хит. Джимми родился в Филадельфии, он был на месяц младше Джона и, конечно, тоже был поклонником Чарли Паркера. В конце 1946 года он организовал свой оркестр. «Я хотел, чтобы мой оркестр был похож на оркестр Диззи, и делал аранжировки многих вещей, исполняемых Диззи», — вспоминал Джимми.

В оркестре играли талантливые молодые ребята, боготворившие Паркера и Гиллеспи. В этом составе Джон играл до ноября 1948-го. Никаких записей оркестра Джимми Хита, к сожалению, не было сделано.

Джазовая жизнь в Филадельфии была очень оживлённой, но таила в себе и опасность. Джон в течение многих лет

после смерти отца жил один. Он стал много пить, курил до двух пачек в день, а в 1948-м начал употреблять героин.

Примером для молодых музыкантов в этом отношении невольно стал их кумир Чарли Паркер. И хотя он публично не раз заявлял, что играет так хорошо совсем не из-за героина, большинство молодых музыкантов не верили ему. Фактически почти все джазовые музыканты, и белые, и чёрные, начинавшие профессиональную карьеру в конце сороковых — начале пятидесятих годов, не могли избежать соблазна попробовать героин.

Очень часто это приводило к героиновой зависимости. И многих героин погубил. Чарли Паркер, Фэтс Наварро, Уорделл Грэй и многие другие известные музыканты умерли совсем молодыми. Майлс Дэвис, Стэн Гетц, Декстер Гордон, Чет Бейкер, Сонни Роллинз и многие другие надолго стали рабами героина.

Колтрейн не раз безуспешно пытался избавиться от героиновой зависимости с помощью алкоголя. И этот порочный круг подрывал его здоровье и тормозил его профессиональную карьеру. Джимми Хит, который стал наркоманом в 1949-м, с горечью говорил об этом много лет спустя: «Ты становишься доктором Джекилом и мистером Хайдом. А сначала каждый думает — нет, только не я. Я никогда не попадусь на этот крючок».

Но Колтрейн не стал мистером Хайдом. Он никогда не занимал деньги на героин, не воровал и не причинял никаких неприятностей окружающим. «Трейн понимал, что он болен и зависим от героина, но хорошо контролировал себя... Как-то он сказал мне: «Знаешь, сегодня я истратил восемьдесят долларов [*на героин*]. С этим надо покончить!» А это была куча денег в те времена», вспоминал пианист Джеймс Форман. Но даже в это тяжелое время Джон всегда оставался спокойным и милым человеком, каким он был всю жизнь.

В ноябре 1948 года Джон перешёл в новый оркестр Эдди Винсона.

Джон пришел на прослушивание, как обычно, с альтом. Но Винсон настоял, чтобы он сыграл на теноре, так как музыкант, претендовавший на место тенора, ему не понравился. После некоторых колебаний Джон согласился и сыграл великолепное соло в манере Декстера Гордона. Винсон тут же взял его в оркестр на место тенор-саксофониста.

Это был весьма важный момент в жизни Колтрейна. Именно с этого момента он поставил перед собой задачу добиться своего собственного звука на тенор-саксофоне.

Джон вспоминает: «Когда я купил тенор и стал играть в оркестре Эдди «Клинхед» Винсона, мне открылась более широкая область для обучения... Играя на альте, я был полностью под влиянием Паркера, но среди тенор-саксофонистов не было такого — единственного, который бы полностью доминировал над всеми, как Чарли на альте. И поэтому я учился у всех хороших тенористов, начиная с Лестера [Янга], и, поверьте, у каждого я что-то заимствовал, и среди них были саксофонисты, которые вообще никогда не записывались. Мне нравился Лестер, потому что я чувствовал простоту его импровизации. Моя фразировка была очень похожа тогда на то, как играл Лестер» («Колтрейн о Колтрейне»).

Несколько позже Джон стал изучать манеру игры Коулмана Хокинса. «...Многие вещи, которые делали в сороковые годы Хок [Хокинс], Бен [Уэбстер] и Таб Смит, были мне непонятны, но я их чувствовал эмоционально. Когда я впервые услышал Хока, я был очарован его арпеджио и манерой игры. Я достал его пластинку с «*Body and Soul*» [его самую знаменитую запись, сделанную в 1939 году] и много раз слушал её, чтобы понять, как он играет. И хотя я высоко ценил Презу [Лестера Янга], Хок мне нравился всё больше и больше» («Колтрейн о Колтрейне»).

Джон также внимательно изучал игру Декстера Гордона и Уорделла Грэя. Но вскоре понял, что больше всего ему нравится Сонни Ститт. Ститт одинаково хорошо играл и на теноре и на альте. «У Сони был именно тот звук, которого я хотел добиться. Его звук был чем-то средним между звуком Декстера и Уордела... Я все время искал этот звук, и вдруг услышал Сонни и подумал — чёрт возьми, это как раз то, что нужно!» — вспоминает Колтрейн.

В сентябре 1949 года в жизни Джона произошло знаменательное событие. Сам Диззи Гиллеспи пригласил его в свой знаменитый биг-бэнд. Джона рекомендовал пианист Джеймс Форман, который уже играл у Диззи с середины 1948 года. В октябре 1949 года Диззи взял в оркестр и Джимми Хита.

Конечно, играть в оркестре Диззи было мечтой каждого музыканта. Однако Джону вновь пришлось играть на

альте, а не на теноре, который он в это время уже предпочитал. Кроме того, Диззи добавлял в репертуар коммерческую музыку, чтобы сделать оркестр более успешным в экономическом отношении. И это Джону не очень нравилось.

Он вспоминает: «Это был сумасшедший период в жизни Диззи. Он пытался завоевать новую публику, и мы играли что-то вроде ритм-энд-блюза, но в своём собственном стиле с [певицей] Джо Кэрролл. Это было очень интересно, но не уверен, всегда ли это нравилось публике!» Джон здесь имеет в виду, что даже коммерческая музыка Гиллеспи была весьма сложной.

В оркестре Гиллеспи Джон играл пьесы, оказавшие несомненное влияние на его собственные композиции, которые он напишет в будущем. Среди них — знаменитые пьесы Диззи «*A Night In Tunisia*» и «*Manteca*», и «*'Round Midnight*» Телониуса Монка. Влияние латиноамериканской музыки, которой увлекался Диззи, легко прослеживается в таких композициях Колтрейна, как «*Like Sonny*», «*Exotica*» и «*Equinox*». Эксперименты Гиллеспи с латиноамериканскими ритмами, безусловно, стимулировали интерес Джона к расширению границ джаза уже тогда, в конце сороковых годов.

Джимми Хит вспоминал: «Диззи был щедрым учителем. Он был самым доступным гением из тех, кого я знал. Каждый раз, когда я проходил мимо, он усаживал меня за рояль и показывал всякие приёмы. Я в любое время мог позвонить ему и узнать всё, что мне было нужно».

Большинство соло на саксофоне исполнял тенорист Пол Гонсалвес, который до этого работал в оркестре Каунта Бэйси, а позже прославился в оркестре Дюка Эллингтона. Играющие на альтях Хит и Колтрейн солировали очень редко.

В июне 1950 года Гиллеспи из-за финансовых трудностей был вынужден распустить свой биг-бэнд. Наступило тяжёлое время для больших оркестров, и даже Каунт Бэйси выступал в 1950-м уже только с малым составом.

Диззи организовал септет с Колтрейном на теноре и Джимми Хитом на альте, вибафонистом Милтоном Джексонном, басистом Перси Хитом (братом Джимми), барабанщиком Спексом Райтом и Фредом Стронгом на конгах, и в конце августа они отправились на гастроли по

стране. И тут всплыли проблемы, начавшиеся ещё раньше, в начале года, в биг-бэнде. Но Гиллеспи раньше не подозревал, что Хит, Колтрейн и ещё шесть музыкантов его оркестра были наркоманами.

Развязка наступила в самом конце 1950-го, когда септет выступал в *Silhouette Club* в Чикаго. Хит вспоминает: «Трейн в это время стал реже колотиться и стал больше пить. Мы со Спексом пошли в подвал во время антракта, и Диззи застал Спекса со шприцем». Гиллеспи сказал, что увольняет обоих сразу после последнего гастрольного концерта через неделю в Торонто в Канаде. «Диззи пригрозил Колтрейну, что уволит и его за пьянство... И он уволил его, но потом взял обратно, потому что, я думаю, Трейн всё-таки упросил его. А я был заносчивый и не стал просить ни о чём».

Выступление секстета Гиллеспи в нью-йоркском клубе *Birdland* 13 января 1951 года было записано. Соло Колтрейна на теноре можно услышать в композиции Билли Тэйлора «*Good Groove*» (бокс-сет «*The Last Giant*»). Это — первая официальная запись Джона. 1 марта 1951-го секстет Диззи записался на студии в Детройте. Пьеса Гиллеспи «*We Love to Boogie*» с соло Колтрейна также представлена в бокс-сете «*The Last Giant*».

В начале апреля Колтрейн вернулся в Филадельфию. Здесь он играл в разных джаз-клубах, иногда в составе ансамбля своего друга Джимми Хита «Выпускники Диззи Гиллеспи» (*Dizzy Gillespie Alumni*).

Конечно, работа в оркестре Гиллеспи оказала большое влияние на музыкальное развитие Джона, но он вспоминал в 1958-м: «Работая у Диззи, я не понимал, что мне нужно было стремиться выразить себя. А я играл клише и учил модные темы, чтобы играть их вместе с парнями, которые знали их. Ещё раньше, когда я впервые услышал Бёрда, я хотел играть точно как он... чтобы он полностью поглотил меня. Но в глубине души я на самом деле хотел быть самим собой» [5].

В течение четырех лет (1951–1955) Колтрейн был сайд-меном в разных ансамблях, играющих джаз и ритм-энд-блюз. Некоторые из них — например, оркестры Эрла Бостика и Джонни Ходжеса — были хорошо известны, но нигде он не имел возможности импровизировать.

«Я был очень долго неизвестен, потому что играл только то, что от меня ожидали другие, не пытаюсь внести

ничего оригинального. Многих моих приятелей увольняли из оркестров за то, что они пытались играть что-то новое, и я боялся делать это!» — вспоминает Джон.

В апреле 1952-го Джон и его приятель Спекс Райт отправились на гастроли с оркестром альт-саксофониста Эрла Бостика. Колтрейн играл в этом оркестре до декабря 1952-го. Бостик был очень популярен в те времена, будучи великолепным исполнителем баллад и ритм-энд-блюза. Он не был современным импровизатором, но обладал фантастической техникой и научил Джона многим техническим приёмам игры на саксофоне.

В марте 1954-го Колтрейна пригласил в свой оркестр Джонни Ходжес. Ходжес, который был много лет первым альт-саксофонистом в оркестре Дюка Эллингтона, в 1951-м организовал собственный септет. В июне 1954 года септет записал пластинку в Лос-Анджелесе. Одна из пьес с этой пластинки — «*Thru For the Night*», на которой Джон солирует на теноре, — включена в антологию Колтрейна «*The Last Giant*».

«Эта работа мне очень нравилась. Мне нравились все вещи из репертуара... и Кролик (*Rabbit, прозвище Ходжеса. — Ред.*) играл так уверенно; я бы очень хотел научиться играть так же уверенно, как он...» — вспоминал Джон («Колтрейн о Колтрейне»).

Но когда Ходжес узнал, что Колтрейн наркоман, он уволил его. Он очень ценил Колтрейна и любил его, но не мог позволить себе держать в оркестре наркомана. Это произошло в Лос-Анджелесе в начале сентября 1954 года. Здесь Джон познакомился с саксофонистом Эриком Долфи, который занял ему денег на обратную дорогу в Филадельфию.

И Джон опять стал играть в разных клубах Филадельфии, не имея постоянной работы. Время от времени в Филадельфию приезжал Майлс Дэйвис. В очередной раз он приехал в сентябре 1955-го, когда Джон работал с органистом Джимми Смитом в клубе *Spider Kelly's*. И произошло событие, которое определило все дальнейшую судьбу Колтрейна: Майлс пригласил Колтрейна в свой новый квинтет.

Провидение свело судьбы двух гениев. Джону было в это время 29 лет.

АНСАМБЛИ МАЙЛСА ДЭЙВИСА, ТЕЛОНИУСА МОНКА И ДРУГИЕ СОСТАВЫ (1955–1960)

После успешного выступления на Ньюпортском фестивале в июле 1955 года Майлс Дэйвис решил организовать новый квинтет. Он пригласил барабанщика Филли Джо Джонса, пианиста Реда Гарланда и басиста Пола Чэмберса, а кроме того, хотел взять в состав тенор-саксофониста Сонни Роллинза. Но Роллинз в это время решил на год бросить музыку и попытаться избавиться от героиновой зависимости. Майлс попробовал пригласить тенориста Джона Гилмора, который играл в оркестре Сан Ра, но Гилмор его не устроил.

И тут Филли Джо Джонс посоветовал ему взять в квинтет Колтрейна. Первое выступление нового квинтета состоялось 27 сентября 1955-го в джаз-клубе «Лас Вегас» в Балтиморе. И Майлс сразу понял, что Колтрейн — именно тот саксофонист, который ему нужен. Он вспоминает: «И быстрее, чем я мог себе представить, мы стали играть просто невероятную музыку... Мой квинтет с Колтрейном стал легендарным» [7].

Это знаменательное событие в жизни Джона и Майлса произошло в год смерти их кумира Чарли Паркера, который умер в Нью-Йорке 12 марта 1955 года в возрасте всего 34 лет.

3 октября 1955 года в Балтиморе Колтрейн женился на Наиме Граббс, с которой познакомился в Филадельфии. 27 октября 1955 года новый квинтет Дэйвиса записал свою первую пластинку «*Miles and Coltrane*» на фирме *Columbia* и затем 16 ноября — альбом «*Miles*» на *Prestige*. Квинтет быстро стал очень популярным. И с этого момента Джон приобрёл широкую известность. Некоторые критики скептически относились к Колтрейну, обвиняя его в отсутствии оригинальности, но Майлс прекрасно понимал, какое сокровище он приобрёл.

Выступая в квинтете Дэйвиса, Джон в то же время регулярно записывался в разных составах на фирме *Prestige* (1955–1958). В частности, он впервые (и единственный раз!) записался с Сонни Роллинзом на его пластинке «*Tenor Madness*».

31 диск с записями Колтрейна за этот период собран в бокс-сете «*John Coltrane: The Prestige Recordings*», который прекрасно иллюстрирует развитие музыки Колтрейна в этот очень важный период его творчества. Все выступления Колтрейна в квинтете Дэйвиса, записанные фирмой *Prestige*, представлены в бокс-сете из восьми дисков «*Chronicle: The Complete Prestige Recordings 1951–1956*».

10 сентября 1956 года квинтет Дэйвиса записал на фирме *Columbia* великолепную пластинку «*'Round about Midnight*». Прекрасное соло Колтрейна на этой замечательной пьесе стало классическим.

16 апреля 1957 года Колтрейн впервые записался с пианистом Телониусом Монком (композиция «*Monk's Mood*»).

Однако Джон стал нередко подводить Майлса, так как продолжал употреблять героин и пить. И хотя Майлс очень высоко ценил его и любил, он вынужден был, после многих предупреждений, уволить его в конце апреля 1957-го после окончания ангажемента в кафе *Bohemia* в Нью-Йорке.

Это стало переломным моментом в жизни Колтрейна. Джон вернулся домой в Филадельфию. Здесь в мае он играл в клубе *Red Rooster* — впервые с пианистом Маккеем Тайнером и басистом Джимми Гаррисоном, которые станут через несколько лет участниками знаменитого «классического квартета» Колтрейна.

Увольнение из знаменитого преуспевающего квинтета Дэйвиса стало шоком для Колтрейна — шоком, в котором он на самом деле давно нуждался, чтобы покончить раз и навсегда с героином. Героин губил его здоровье и тормозил его музыкальное развитие.

И наконец ему удалось сделать это. Волевым усилием, при поддержке жены и друзей, Джон сумел за короткое время избавиться от героиновой зависимости и алкоголизма. Это произошло в мае 1957-го в Филадельфии: на две недели музыкант заперся в доме своей матери и прошёл мучительную «ломку».

Вернувшись в Нью-Йорк, преображённый Колтрейн 31 мая записал в студии Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси первую пластинку под своим именем, которая была издана на *Prestige* под названием «*Coltrane*».

Чудесное превращение Колтрейна было для него не просто волевым решением серьёзно заняться своим здоровьем и карьерой. Джон в этот период интересовался целым рядом

неевропейских религиозных и философских систем — исламом, индуизмом, буддизмом, африканскими верованиями йоруба — и он чувствовал, что он духовно преобразился.

Позднее он писал: «В течение 1957 года я испытал по милости Божьей духовное пробуждение, которое привело меня к более богатой, более полной и плодотворной жизни. Преисполненный благодарности, я смиренно просил всё это время Господа, чтобы он дал мне силы и честь нести радость людям своей музыкой. И я почувствовал, что Господь великодушно даровал мне эту милость» (обращение Колтрейна к слушателям на его знаменитой пластинке «*A Love Supreme*»).

Летом 1957 года Телониус Монк, с которым Джон уже несколько раз записывался, предложил Колтрейну играть с его трио в клубе *Five Spot*. «Конечно, я был просто счастлив, когда Монк предложил мне играть с ним... Монк был полная противоположность Майлсу. Майлс был немногословен и редко говорил о музыке, и всегда казалось, что он в плохом настроении и всё, что касается других, его не интересует и не трогает. А Монк всё время говорил о музыке, и ему так хотелось, чтобы собеседнику было всё понятно, что если ты случайно спрашивал его о чём-нибудь, он мог часами объяснять тебе всё в деталях», — вспоминал Джон.

Квартет Монка с Колтрейном выступал в *Five Spot* с 18 июля до конца 1957 года. На протяжении этого времени в квартете играли разные басисты (Уилбур Уэр или Ахмед Абдул-Малик) и барабанщики (Шэдоу Уилсон, Фрэнки Данлоп, Филли Джо Джонс и Кенни Денис). Иногда приходили поиграть валторнист Джулиус Уоткинс, саксофонист Сахиб Шихаб и барабанщики Макс Роуч, Арт Блэйки и Уилли Джонс.

Выступления квартета Монка с Колтрейном в *Five Spot* буквально «электризовали публику, подобно игре Чарли Паркера с Диззи Гиллеспи», по словам замечательного тромбониста и композитора Джей Джей Джонсона. Слух быстро распространился по Нью-Йорку, и клуб каждый вечер битком заполняли музыканты, любители джаза и критики.

Сейчас общепризнано, что этот квартет являлся одним из величайших в истории джаза. Однако «все критики были в то время в ужасе от нашей игры», вспоминал Колтрейн. «Но, знаете, музыканту трудно понять их позицию. Для меня самое главное было не то, что я играл, а то, что я был

способен играть эту музыку с самим Монком! Мы играли на все катушку каждый вечер, и это была фантастика!»

Монк многому научил Колтрейна. Саксофонист вспоминал: «играя с Монком, всегда нужно быть начеку, потому что если не следишь всё время за тем, что происходит, внезапно вдруг чувствуешь, что будто бы шагнул в пустую шахту лифта... Я узнал от него массу вещей, о которых раньше не имел никакого представления. Монк одним из первых объяснил мне, как можно одновременно брать две или три ноты на теноре... Я считаю его одним из величайших музыкантов всех времён. Он настоящий мыслитель. И я счастлив, что мне довелось играть вместе с ним».

Запись одного из выступлений квартета Монка в *Five Spot*, сделанная женой Колтрейна Наймой, представлена на пластинке «*The Thelonious Monk Quartet. Live at the Five Spot: Discovery!*». Долгие годы эта запись, сделанная в начальный период работы Колтрейна с Монком, оставалась единственным документом их совместных концертных выступлений, пока в середине 2000-х главный звукоинженер Библиотеки Конгресса США Ларри Эппелбаум не обнаружил в хранилищах библиотеки плёнку, на которой было записано блестящее выступление квартета в Карнеги-Холле 29 ноября 1957 года. В 2005 году компания *Blue Note* издала эту запись под названием «*Thelonious Monk Quartet with John Coltrane at Carnegie Hall*». Альбом стал одним из важнейших джазовых событий года, был распродан огромным для джазовой пластинки тиражом (более полумиллиона экземпляров в течение года!), и большинство специалистов сошлись во мнении, что открытие этой записи в архивах значительно изменило представления об истории джаза того периода.

В сентябре 1957-го Колтрейн записал на лейбле *Blue Note* альбом «*Blue Train*», пригласив для записи прекрасных молодых музыкантов — трубача Ли Моргана и тромбониста Кёртиса Фуллера. В ритм-группе играли пианист Кенни Дрю, контрабасист Пол Чэмберс и барабанщик Филли Джо Джонс. Эта пластинка — первый настоящий сольный шедевр Джона Колтрейна. Великолепное соло Колтрейна в заглавном блюзе сразу стало классикой.

В конце 1957 года эксцентричный Монк по какой-то причине распустил свой великолепный квартет, и Колтрейн вернулся к Майлсу. Незадолго до этого Дэйвис пригласил

в свой состав замечательного альт-саксофониста Джулиана «Кэннонболла» Эддерли. Так возник новый секстет Дэйвиса с ритм-секцией, в которой играли, как прежде, пианист Рэд Гарланд, Пол Чэмберс и Филли Джо Джонс.

Секстет в апреле 1958-го записал свою первую пластинку «*Milestones*» на фирме *Columbia*. Композиция «*Miles*» на этой пластинке — первая запись Дэйвиса, демонстрирующая ладовый подход к импровизации, которым Майлс заинтересовался в этот период под влиянием Джорджа Расселла. В 60-е годы Колтрейн будет широко использовать ладовую импровизацию в своём творчестве.

Через некоторое время Майлс заменил барабанщика Филли Джо Джонса на Джимми Кобба, а пианиста Рэда Гарланда — на Билла Эванса. И новый состав секстета быстро стал очень популярным. Однако некоторые критики весьма враждебно относились к игре Колтрейна, прилепив ему ярлык «сердитый тенор» за его слишком энергичные и длинные, по их мнению, соло.

В конце 1958 года контракт Колтрейна с фирмой *Prestige* закончился, и Джон подписал новый двухгодичный контракт с лейблом *Atlantic*. Первый диск на этой фирме — «*Bags & Trane*» — Колтрейн записал с вибрафонистом Милтом Джексоном. В этом же году Билл Эванс ушёл из секстета Майлса, и Дэйвис взял на его место пианиста Уинтона Келли.

Между тем Майлс продолжал изучать более свободный подход к импровизации. На своей замечательной пластинке «*Porgy and Bess*» с большим оркестром под управлением Гила Эванса Майлс играл продолжительные модалные пассажи, обыгрывая всего лишь один аккорд.

Майлс считал, что современные джазовые музыканты должны уделять больше внимания мелодическим, а не гармоническим вариациям. Любопытно, что он как-то сказал автору книги «*Ascension*», что он познакомил Колтрейна с музыкой Арама Хачатуряна, и этот композитор оказал огромное влияние на музыку, которую Колтрейн исполнял в 60-е [8].

Увлечение Дэйвиса ладовой музыкой увенчалось созданием абсолютного шедевра. В марте и апреле 1959 года секстет записал альбом «*Kind of Blue*». Изумительно красивая музыка, записанная на этом альбоме, воистину была «создана на небесах», по образному выражению

барабанщика Джимми Кобба. Две пьесы с этого альбома — «*So What?*» и «*Flamenco Sketches*» — основаны на ладовой импровизации.

Соло Колтрейна на медленных пьесах «*Blue in Green*» и «*Flamenco Sketches*» невыразимо, божественно прекрасны. Пластинка мгновенно стала очень популярной и до сих пор остаётся наиболее продаваемым альбомом за всю историю джаза.

История создания альбома «*Kind of Blue*» детально описана в книге Эшли Кана «*Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece*» [6].

Вскоре после записи «*Kind of Blue*» с Майлсом Колтрейн записал для лейбла *Atlantic* великолепный альбом «*Giant Steps*». В квартете Джона играли пианисты Томми Флэнеган (в нескольких треках — Уинтон Келли), басист Пол Чэмберс и барабанщик Арт Тэйлор (в нескольких треках — Джимми Кобб).

Эта пластинка подводит итог творчества Колтрейна за предыдущие годы и намечает новое направление его развития. Впервые Джон играет здесь только свои собственные композиции — «*Giant Steps*», «*Cousin Mary*», «*Count Down*», «*Spiral*», «*Syeeda's Song Flute*», «*Naima*» и «*Mr. P.C.*», демонстрирующие, с одной стороны, очень сложные, быстрые смены гармоний, как в «*Giant Steps*», а с другой — гармонически простую, более свободную импровизацию на пьесах «*Naima*» и «*Syeeda's Song Flute*». Пластинка явилась своего рода манифестом, провозгласившим переход к новому направлению в джазе.

В это время Колтрейн начинает думать о том, чтобы создать свой собственный постоянный ансамбль, в котором он мог бы свободно выражать свои идеи. Он по-прежнему восхищался Дэйвисом и, конечно, был благодарен Майлсу за то, что тот многому научил его и сыграл столь решающую роль в его карьере. Но наступило время самому становиться лидером.

Несомненно, это решение было отчасти стимулировано появлением новой тенденции в развитии джаза, связанной с именем альт-саксофониста из Техаса Орнетта Коулмана. Выступления квартета Коулмана в клубе *Five Spot* с трубачом Доном Черри, басистом Чарли Хэйденом

и барабанщиком Билли Хиггинсом в течение нескольких месяцев, начиная с 18 ноября 1959-го, буквально потрясли основы джаза. Коулман проповедовал ничем не ограниченную мелодическую импровизацию. И хотя его музыка приводила в недоумение и отталкивала многих слушателей и музыкантов, он почти мгновенно был провозглашён новым мессией. Это было начало нового направления в джазе, которое получило название *free jazz* (свободный джаз).

Конечно, когда Джон сказал Майлсу о своём решении, Майлс попытался убедить его остаться с ним, но в результате они пришли к соглашению, что Джон уйдет из квинтета после турне в Европе в 1960 году.

В 1959 году Джон решил освоить новый инструмент — сопрано-саксофон (см. материал Юрия Мачкасова в заключительной части этой главы. — Ред.). До этого сопрановый вариант саксофона почти не использовался в джазе. В 30-е и 40-е годы на нём иногда играл Джонни Ходжес, а ещё раньше — Сидней Бише. Единственным музыкантом, который играл на сопрано более или менее регулярно, был в это время Стив Лэйси.

Квинтет Дэйвиса гастролировал в Европе с 21 марта по 10 апреля. Джон всё свободное время занимался на сопрано. Соло Колтрейна на теноре на концертах часто вызывало неодобрение слушателей, которые были просто не подготовлены к новой музыке. Но если послушать запись, сделанную на концерте в Стокгольме 22 марта («*Miles Davis & John Coltrane: Live in Stockholm*», 1960), то сразу становится понятно, насколько более современно по сравнению с Майлсом играл в это время Джон, и в игре квинтета чувствуется напряжение.

После гастролей в Европе Майлс во время концерта в Филадельфии с грустью объявил, что вместе с Колтрейном они играют в последний раз.

КЛАССИЧЕСКИЙ КВАРТЕТ И ДРУГИЕ АНСАМБЛИ ДЖОНА КОЛТРЕЙНА (1960–1967)

Решив организовать свой ансамбль, Колтрейн знал заранее, что это будет квартет. Ему не нужен был ещё один солист, так как в последнее время он стал играть всё более длинные соло.

Джон сначала хотел пригласить молодого пианиста Маккоя Тайнера, с которым он играл три года назад в Филадельфии, басиста Арта Дэйвиса и барабанщика Элвина Джонса, но все они оказались заняты в других ансамблях. В результате он пригласил своего старого знакомого по Филадельфии басиста Стива Дэйвиса, а затем белого пианиста Стива Кюна, который сам обратился к нему, и барабанщика Пита Ла Рокка.

В мае 1960 года новый квартет Колтрейна дебютировал в джаз-клубе *Jazz Gallery*. Джон получил ангажемент на восемь недель. Дебют прошёл с большим успехом. Однако через несколько недель Джон почувствовал неудовлетворение игрой квартета и понял, что ему нужно изменить состав. Вместо Кюна он взял Маккоя Тайнера, который до этого играл в *Jazztet*'е Арта Фармера и Бенни Голсона. И манера игры Маккоя идеально подошла Колтрейну.

Однако Джон пока ещё не считал квартет достаточно подготовленным для записи. В это время он очень интересовался новыми концепциями Орнетта Коулмана и решил записать альбом с его музыкой.

В июне-июле 1960 года Колтрейн записал пластинку «*John Coltrane & Don Cherry, The Avant-Garde*» с музыкантами квартета Коулмана, где они играли три композиции Орнетта — «*Focus on Sanity*», «*The Blessing*», «*The Invisible*» — и пьесы Дона Черри «*Cherryco*» и Монка «*Bemsha Swing*». На этой пластинке Джон впервые играл на сопрано (в «*Blessing*» и «*The Invisible*»).

Через некоторое время Колтрейн заменил в своём квартете и барабанщика. Ему нужен был мощный, энергичный, полиритмичный ударник — такой, как Элвин Джонс. Но Элвин в это время гастролировал с трубачом Гарри Эдисоном. Джон взял Билли Хиггинса, который играл до этого в квартете Коулмана.

Во время гастролей в Лос-Анджелесе квартет впервые записался в таком составе: 8 сентября 1960 года для лейбла *Roulette* были записаны три композиции, вышедшие затем на диске «*John Coltrane, Like Sonny*». В конце сентября во время гастролей в Денвере Джон заменил Билла Хиггинса на только что освободившегося Элвина Джонса. Так образовалось ядро знаменитого «классического квартета» Колтрейна (Колтрейн, Тайнер, Джонс).

В 1960 году Колтрейн также записал на *Atlantic* альбомы «*Coltrane Jazz*», «*My Favorite Things*», «*Coltrane Plays the Blues*» и «*Coltrane's Sound*».

Пластинка «*My Favorite Things*» мгновенно стала очень популярной. Колтрейн исполнил заглавную мелодию (тему песенки Ричарда Роджерса на стихи Оскара Хаммерстайна II из мюзикла 1959 года «*Sounds of Music*») на сопрано и превратил её в настоящий шедевр. В последующие годы он много раз играл её на концертах, каждый раз по-разному.

После этого в течение нескольких последующих лет почти все тенор-саксофонисты стали по примеру Колтрейна играть также и на сопрано.

Все десять пластинок, записанные Колтрейном на фирме *Atlantic* в период с 1959 по 1961 год, представлены в бокс-сете «*The Heavyweight Champion. John Coltrane: The Complete Atlantic Recordings*».

Однако Колтрейн по-прежнему чувствовал, что чего-то ему не хватает. Он заменил контрабасиста Стива Дэйвиса на Реджи Уоркмана. Кроме того, он предложил гитаристу Уэсу Монтгомери, с которым он играл в одном из клубов в Сан-Франциско, присоединиться к его квартету. Но Монтгомери отказался, по-видимому, посчитав музыку Джона слишком авангардной для себя.

В марте 1961 года Колтрейн по просьбе Майлса Дэйвиса в последний раз записался с великим трубачом на пластинке «*Someday My Prince Will Come*». Он играл только на заглавной пьесе и композиции «*Тео*», написанной Дэйвисом и посвящённой продюсеру Тео Масеро, с которым Дэйвис постоянно работал.

Все выступления Колтрейна в квинтете и секстете Дэйвиса, записанные фирмой *Columbia* в период с 1955 по 1961 год, представлены в бокс-сете из шести дисков «*Miles Davis & John Coltrane. The Complete Columbia Recordings 1955–1961*».

В мае 1961 года Колтрейн подписал контракт с новым лейблом *Impulse!*, для которого он запишет в период 1961–1967 годов все свои лучшие пластинки. В это время Джон уже стал культовой фигурой американского джаза, подобно Чарли Паркеру в 40-е и начале 50-х.

Продюсер Колтрейна на *Impulse!* Боб Тиле предоставил ему полную свободу. Джон мог записывать столько пластинок, сколько считал необходимым (в то время как средняя норма была два диска в год).

Первый альбом, записанный Колтрейном на *Impulse!* 23 мая и 7 июня, назывался «*Africa/Brass*». Джон решил записать новую музыку квартетом в сопровождении биг-бэнда. Концепция музыки принадлежала Колтрейну, почти все аранжировки сделал саксофонист Эрик Долфи. Очень большую роль играл аккомпанемент Маккоя Тайнера, который использовал блок-аккорды, ставшие одной из главных компонент звука «классического квартета» Джона Колтрейна.

Полная запись различных исполнений композиций «*Greensleeves*» и «*Africa*» представлена на двойном альбоме «*The Complete Africa/Brass Sessions. The John Coltrane Quartet*».

25 мая Колтрейн записал свой последний альбом на лейбле *Atlantic* — «*Olé Coltrane*», с Эриком Долфи на альт-саксофоне и флейте, трубачом Фредди Хаббардом, Маккоем Тайнером на рояле, двумя басистами (Артом Дэйвисом и Реджи Уоркманом) и Элвином Джонсом на ударных.

В начале ноября 1961 года ансамбль Колтрейна с Эриком Долфи выступал в знаменитом джаз-клубе *Village Vanguard* в нью-йоркском квартале Гринвич-Вилледж.

Выступления 1, 2, 3 и 5 ноября были записаны, и фирма *Impulse!* позже выпустила бокс-сет из четырёх дисков «*Coltrane: The Complete 1961 Village Vanguard Recordings*».

Колтрейн играл на сопрано и теноре, Долфи — на альт-саксофоне и бас-кларнете, в ритм-секции был Маккой Тайнер, а также — поочерёдно — басисты Джимми Гаррисон и Реджи Уоркман и барабанщики Элвин Джонс и Рой Хэйнс. Кроме того, в некоторых пьесах играли также Гэрвин Бушелл на гобое и контрафаготе и Ахмед Абдул-Малик — на арабской лютне уд. В основном звучали новые композиции Колтрейна: «*India*», «*Chasin' the Trane*», «*Impressions*», «*Spiritual*», «*Brasilia*», «*Miles' Mode*», «*Naima*» — а также «*Greensleeves*», основанная на

старинной английской мелодии, и «*Softly as in a Morning Sunrise*».

Эти четыре концерта были выдающимся событием в истории джаза. Однако они вызвали бурю негодования некоторых «влиятельных» критиков, консервативных и ограниченных, которые просто не были способны понять новую музыку. Один из них даже запустил в оборот бессмысленный термин «анти-джаз».

С 11 ноября по 2 декабря 1961 года квинтет Колтрейна с Эриком Долфи гастролировал в Англии и Европе. 24 ноября выступление квинтета было записано на телевидении в Германии.

В 1962-м Колтрейн взял в квартет Джимми Гаррисона вместо Реджи Уоркмана. Так возник «классический квартет» Джона Колтрейна.

Полное собрание студийных записей этого квартета представлено в бокс-сете «*The Classic Quartet — Complete Impulse! Studio Recordings*».

В 1962–1963 годы Колтрейн записал пластинки «*Coltrane*», «*Ballads*», «*Duke Ellington & John Coltrane*», «*John Coltrane and Johnny Hartman*», «*Coltrane Live at Birdland*», «*The Gentle Side of John Coltrane*», «*Afro Blue Impressions*», «*Newport '63*» и ряд других.

Летом 1963 года Колтрейн расстался с Наимой и соединил свою жизнь с пианисткой Элис Маклауд. С 22 октября по 4 ноября этого года квартет Колтрейна гастролировал в Европе.

Три европейских турне Колтрейна, в период с ноября 1961 по ноябрь 1963-го, представлены в бокс-сете из семи дисков «*John Coltrane. Live Trane. The European Tours*».

7 декабря 1963 года выступление квартета Колтрейна было записано на телевидении в Сан-Франциско в программе «*Jazz Casual*». 31 декабря с квартетом Колтрейна в Линкольн-Центре в Нью-Йорке в последний раз выступил альтист Эрик Долфи. Он внезапно умер от диабета в Берлине в 1964-м, когда ему было всего лишь 36 лет.

26 августа 1964-го у Колтрейна и Эллис Маклауд родился сын Джон Уильям Колтрейн-младший. В этом году Колтрейн записывает две пластинки, считающиеся вершиной творчества его классического квартета: поэтический

альбом «*Crescent*» («Полумесяц») и сюиту из четырёх частей «*A Love Supreme*» («Любовь Всевышняя»).

Альбом «*Crescent*», записанный в апреле и июне 1964-го, состоит из очень красивых лирических композиций Колтрейна. Маккой Тайнер, который был идеальным аккомпаниатором для Колтрейна, демонстрирует на этом диске прекрасные соло, особенно на изумительной композиции «*Wise One*», которую Колтрейн посвятил Наиме.

Сюита «*A Love Supreme*», записанная 9 декабря 1964 года, состоит из четырёх частей — «*Acknowledgment*», «*Resolution*», «*Pursuance*» и «*Psalm*». В аннотации к пластинке Колтрейн пишет, что этот альбом является «смирненным дароприношением Богу». 10 декабря Колтрейн записывает альтернативную версию «*Acknowledgment*», добавив к квартету Арчи Шеппа на тенор-саксофоне и басиста Арта Дэйвиса. Вся сюита была позже исполнена квартетом 26 июля 1965 года на Антибском джазовом фестивале в Жуан-ле-Пэнне, на юге Франции.

Все эти исполнения представлены на двойном альбоме «*A Love Supreme*» (*Deluxe Edition*).

История создания сюиты «*A Love Supreme*» детально описана в книге Эшли Кана «*A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album*» [8].

В 1965-м Колтрейн записал 19 альбомов. Самые значительные среди них — «*The John Coltrane Quartet Plays*», «*The New Wave in Jazz*», «*Kulu Se Mama*», «*Transition*», «*Ascension*», «*New Thing at Newport*», «*Sun Ship*», «*Live in Seattle*», «*Om*» и «*Meditations*».

Пластинка «*Ascension*» записана квартетом Колтрейна 28 июня 1965 с добавлением ещё семи музыкантов: тенор-саксофонистов Арчи Шеппа и Фэроу Сандерса, альт-саксофонистов Джона Чикаи и Мариона Брауна, трубачей Фредди Хаббарда и Дьюи Джонсона и басиста Арта Дэйвиса. Коллективная импровизация этого большого ансамбля напоминает запись двойного квартета Орнетта Коулмана с Эриком Долфи на пластинке «*Free Jazz*», записанной в 1960 году.

Позже композиции с этого альбома «*Ascension*», «*Om*», «*Kulu Se Mama*» и «*Selflessness*» были изданы в бокс-сете «*The Major Works of John Coltrane*».

С 26 июля по 1 августа 1965 года квартет Колтрейна гастролировал в Европе. 6 августа родился второй сын Колтрейна, Рави Джон, которого Колтрейн назвал в честь виртуозного индийского музыканта Рави Шанкара.

16 августа 1965 года квартет Колтрейна выступал вместе с Арчи Шеппом на джазовом фестивале журнала *Down Beat* в Чикаго. В сентябре 1965-го Колтрейн пригласил в свой ансамбль саксофониста Фэроу Сандерса, а в ноябре взял второго барабанщика Рашида Али, превращая квартет в секстет. С этого момента Колтрейн регулярно дополнял на концертах свой ансамбль различными барабанщиками, саксофонистами, трубочами и басистами. Он был единоличным лидером того движения в джазе, что современники иногда называли «новой волной» (*New Wave*), и, по-видимому, считал своим долгом всячески способствовать продвижению молодых музыкантов, играющих авангард.

Музыка этих ансамблей была очень интенсивной, напряжённой и громкой. В декабре 1965 года Маккой Тайнер по этой причине ушёл от Колтрейна, и его место заняла Элис Маклауд. В январе 1966-го барабанщик Элвин Джонс, полиритмическая манера которого контрастировала с носившей совершенно иной характер игрой второго барабанщика Рашида Али, по той же причине также покинул Колтрейна.

19 февраля Джон Колтрейн выступал с группой молодых музыкантов из девяти человек на концерте «Титаны тенора» в Центре Линкольна в Нью-Йорк. Фирма *Impulse!* в 1966 году выпустила альбомы Колтрейна «*Infinity*» и «*Live at the Village Vanguard Again!*».

С 8 по 24 июля 1966 года квинтет Колтрейна с Фарао Сандерсом гастролировал в Японии.

Композиции «*Afro Blue*», «*Peace on Earth*», «*Crescent*», «*Leo*» и «*My Favorite Things*», записанные на концертах в Токио 11 и 22 июля 1966 года, представлены в бокс-сете из четырёх дисков «*John Coltrane Live in Japan*».

В августе 1966-го Колтрейн официально развёлся с Наимой и женился на Элис Маклауд. В ноябре музыкант отказался от намеченного турне в Европе — по-видимому, из-за плохого самочувствия.

В феврале 1967 года Колтрейн записал дуэтом с барабанщиком Рашидом Али крайне радикальный альбом

«*Interstellar Space*» (не выходявший до 1974) и ансамблевый материал с участием Элис Колтрейн, ставший впоследствии альбомом «*Stellar Regions*» (был выпущен по инициативе Элис Колтрейн в 1994 году). В записи этого материала, кроме четы Колтрейнов, участвовали Рашид Али и басист Джимми Гаррисон. Этот альбом считается одним из самых доступных в позднем, авангардном периоде творчества Колтрейна, так как вошедшие в него пьесы в основном имеют небольшую протяжённость, чётко структурированы и иногда даже написаны с явным, почти классическим европейским ощущением тональности — в отличие от других поздних записей Джона, где доминирует атонализм и импровизационное развитие в рамках блюзовой идиомы. До сих пор остаётся неясным, собирался ли сам Колтрейн выпускать этот альбом, так как записанные треки даже не получили названий (названия придумала Элис Колтрейн при выпуске записи в 1994-м).

19 марта родился третий сын Колтрейна, Оран.

В феврале и марте Колтрейн записал материал, ставший после смерти музыканта его последним альбомом «*Expression*». На вошедшей в этот альбом мистически-тревожной композиции «*To Be*» он впервые на протяжении всего трека играл не на саксофоне, а на флейте. Другая очень красивая композиция на этом альбоме — «*Ogunde*», основанная на бразильской народной песне «*Ogunde Varere*» («Молитва богам»).

23 апреля Колтрейн последний раз выступал на концерте в Центре африканской культуры Олатунджи (*Olatunji Center of African Culture*) в Нью-Йорке. Он отменил все намеченные концерты, так как чувствовал себя больным. 17 мая он сделал последнюю студийную запись — композицию «*Kaleidoscope*».

16 июля 1967 года Колтрейн почувствовал себя очень плохо и обратился в больницу городка Хантингтон на Лонг-Айленде, где он жил с семьей. 17 июля он умер в больнице от рака печени — за два месяца до того, как ему должен был исполниться сорок один год.

Колтрейна отпевали 21 июля в лютеранской церкви Святого Петра в Нью-Йорке. Его старый друг Кэлвин Мэсси прочитал поэму Колтрейна «*A Love Supreme*». Квартеты Алберта Айлера и Орнетта Коулмана исполнили во время

похоронной церемонии пьесы «*Our Prayer*» и «*Holiday for a Graveyard*».

Джон Колтрейн похоронен на кладбище Пайнлоун в Фармингдейле на острове Лонг-Айленд.

Михаил Сапожников

[1] The John Coltrane Companion: Five Decades of Commentary, New York: Schrimmer Books, 1998

[2] J.C. Thomas, Chasin' the Trane: The Music and Mystique of John Coltrane, New York: Da Capo Press, 1975

[3] Lewis Porter, John Coltrane: His Life and Music, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998

[4] August Blum, An Interview with John Coltrane, The Jazz Review, January 1959, in: Carl Woideck

[5] Ira Gitler, Trane on the Track, *Down Beat*, October 16, 1958; in: Carl Woideck, p. 3

[6] Ashley Kahn, Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece (New York: Da Capo Press, 2000)

[7] Miles Davis with Quincy Troupe, Miles: The Autobiography (New York: A Touchstone Book, Simon & Schuster, 1989)

[8] Eric Nisenson, Ascension: John Coltrane and His Quest (New York: Da Capo Press, 1995)

[9] Ashley Kahn, A Love Supreme: The Story of John Coltrane's Signature Album (New York: Viking, 2002)

ДЖОН КОЛТРЕЙН И ВТОРАЯ ДУДКА

Со дня смерти Джона Колтрейна прошло больше времени, чем продолжалась его жизнь. За эту жизнь он успел переопределить себя, свою музыку, несколько раз — причём ранняя часть этих трансформаций осталась и вовсе за кадром, обойдённая звукозаписывающими устройствами и взыскательными критиками. Сравнить его влияние на развитие джазовой идиомы можно, пожалуй, только с путешествием по рок-пейзажу его младших современников «Битлз»: те от штампованных распевов «про любовь» через ситары, барочные аранжировки и психоделику добрались до музыкальных осколков «Эбби Роуд»; Колтрейн, начинавший традиционно, в аналоге армейского ансамбля

песни и пляски, продолжил секционным духовиком в разнокалиберных оркестрах, утвердился в ортодоксии хардбопа, ушёл от неё в свободный полёт гармонической, а потом и модальной импровизации — и продолжал восхождение туда, где нам был явлен умирающий пророк, свидетельствующий на ангельских языках.

Этот путь, несомненно, был подчинён неумолимой логике, не мог быть иным, чем оказался; внешние подробности жизни музыканта инцидентальны его внутреннему голосу, диктующему направление, ведающему сроками и целями. Но это не значит, что окружающий мир не может в нужный момент предоставить ему для достижения цели — средство; инструмент; в расширительном, а в случае с Колтрейном — и в обыкновенном, утилитарном смысле.

Адольф Сакс в середине XIX века, после сравнительной неудачи с вентильной «саксотромбой», которую ему не удалось протолкнуть так же быстро, как более ранние «саксгорны», запустил в производство целое семейство нового типа — семь разнокалиберных «саксофонов» (излишняя скромность в названиях была ему чужда), в точном соответствии с классификацией человеческого голоса. Изобретению его с рождения было суждено оказаться между стульев. Первые чучела утконосов повсеместно разоблачали как химеру, клюв, пришитый к мохнатому телу; саксофон, несмотря на очевидную медность, относится к деревянным духовым, из-за способа звукоизвлечения — он делит мундштук и трость с кларнетом, — и наоборот, несмотря на этот «клюв», представляет собой в сечении не цилиндр, а конус, что роднит его с семейством трубы. Классическая литература для саксофона практически не существует, композиции и оркестровые партии для него в течение ещё почти века будут наперечёт. Сейчас сложно себе это представить, но понадобилось невероятное, монументальное соло Коулмана Хокинса («*Body And Soul*», 1939), чтобы этот инструмент занял наконец своё привычное для нас место в джазовой биосфере.

После довольно короткого периода с альтином Колтрейн перешёл на тенор — два средних размера, «средних» голоса; слегка парадоксальное движение вниз по диапазону, учитывая, что музыка, звучащая в его голове, многократное обыгрывание в пулемётном темпе с надстройками

каждого аккорда сетки — то, что потом с лёгкой руки критика Айры Гитлера назовут «полотнищами звука», — требовала скорее обратного, и находила выражение в передувании и «ложном регистре», расширявших звуковой диапазон тенора вверх. Однако естественные акустические границы вибрирующего воздушного столба всё же существуют и не могут быть отброшены полностью. Биограф Колтрейна ДжейСи Томас приводит (наполовину выдуманный, скорее всего) диалог между ним и его учителем, Деннисом Сандоле:

«— Похоже, я так и остался альтистом; всё время лезу вверх.

Колтрейн подождал, пока его собственное молчание отзвенело в ушах учителя; наконец, тот заговорил:

— Нет, Джон, я не представляю тебя на альте. Да, я знаю, ты играешь на теноре выше, чем многие — по крайней мере пытаешься расширить верхнюю границу звучания на нём, и это прекрасно. Но я тебя слышу на другой дудке.

И, после паузы, добавил пророчески:

— Сопрано, Джон. Подумай про сопрано-саксофон.

Ещё пауза.

— Хорошенько подумай.» [1]

Есть три истории, объясняющие, как именно Колтрейн открыл для себя сопрано. Первая, самая банальная и безымянная (и потому наименее распространённая), заключается в том, что один из музыкантов, возвращаясь с оркестровой халтуры, просто забыл свой инструмент у него в багажнике; Колтрейн крутил в руках новую игрушку, ожидая, пока подвернётся возможность её вернуть, и до него быстро дошло, какие возможности несёт новый тембр.

Вторая, на другом полюсе, исходит от Дэйвиса; в своей автобиографии он пишет, что купил другу замечательную дудку со своего плеча — и потом требовал признательности: «Он заявил, что уходит из группы, как только мы вернёмся домой. Но прежде того я и подарил ему этот сопрано-сакс, как и обещал, и он начал на нём играть. Я предвидел, какое влияние это окажет на его теноровую музыку, перевернёт ее. Я подкалывал его всё время — что если бы он остался, не поехал с нами, то и сопрано не

получил бы, так что он мне теперь должен по гроб жизни. Ну, он хохотал до слёз; а я не отстаю: «Трейн, без шуток». Он тогда меня крепко обнимет и повторяет: «Майлс, ты прав». Но это потом уже, когда у него уже была своя команда, когда они всех своей фигнёй рвали в клочья» [2].

И, наконец, третья, которой я склонен верить именно потому, что она последовательна, логична, вытекает из неумолимо поступательного путешествия Колтрейна к своим вершинам.

«В феврале 1959 года Колтрейн, саксофонист Джеймс Муди и певец Эдди Джефферсон жили у Мамаши [Левада Каунтисс, в доме которой, на 76-й улице в Чикаго, часто останавливались проезжие джазмены]. Однажды поздно вечером они сидели на кухне за столом, трепались о музыке, и имя Сиднея Беше всплывало настолько часто, что давно зароненные в сознание Трейна семена на следующее утро взошли уже полностью сформировавшимися. В восемь утра Колтрейн уже ломился в дверь к Муди и Джефферсону; им пришлось вылезать из постелей. Первыми его словами были: «Мне надо в Элкхарт. Отвезите меня туда, прямо сейчас, утром» [В Элкхарте, Индиана, находилась фабрика музыкальных инструментов фирмы «Селмер»].

У Муди была машина; через час он достаточно проснулся, чтобы её вести, и ещё через два часа они добрались до фабрики. Их встретил Тони Рулли [кларнетист, саксофонист и руководитель оркестра, заведующий секцией деревянных духовых в «Селмере»]; он показал Колтрейну с десятков сопрано-саксофонов — именно об этом инструменте Колтрейн непрерывно думал с прошлого вечера, подстёгнутый упоминаниями о Беше. Джон перепробовал их один за одним, а некоторые — и не по одному разу, как бы не доверяя первому впечатлению. Наконец, пробежав через несколько сложных гармонических сеток и затейливых гамм, он задал несколько вопросов о тростях и мундштуках и остановился на одном из саксофонов, который и забрал с собой. Как вспоминает Рулли, «Марсель Мюлэ [французский саксофонист, исполнявший классическую музыку] записывал саксофонные квартеты, в которых ведущую партию отдавал сопрано; я предложил Джону их послушать. Я знал, что другие музыканты знакомы с ними. Беше мы тоже подробно обсудили. Джон

всегда говорил мне, что внутри себя он слышал то, что сложно было передать на теноре — слишком высоко, вне тенорового диапазона. Когда он перепробовал все эти сопрано, звук его так заинтересовал, что он просто не мог не купить этот инструмент. Ну а что было дальше, всем известно» [3].

В этом свидетельстве интересно то, что оно объясняет столь разительное различие между манерой игры Беше, полной заразительного, неизбывного вибрато, раздетой, почти непристойной, и Колтрейна — чувственной в другом измерении, ведомой нетерпеливой, задыхающейся, с сухими губами страстью. Дело в том, что Беше был в то время практически единственным музыкантом, покорившим сопрано; любому неофиту можно было или играть, как он, или изобретать свой собственный способ с нуля, третьего, казалось бы, не было дано. Обратившись к ещё более ранней истории, к европейской классической традиции, Колтрейн обошёл это ограничение, дотянувшись, как мне представляется, до «Болеро» — в котором Морис Равель отдал этому инструменту ехидную экспозицию внешне сдержанной, угловатой темы, исполненной тем не менее того эротизма, который и взрывается потом в тщательно отстроенном финале.

На непрофессиональный взгляд сопрано — естественное продолжение тенора, отстоящее от него ровно на октаву вверх; семь детей Сакса, будучи транспонирующими инструментами, делят между собой всего два ключа: бас, тенор и сопрано настроены в си-бемоле, так, что концертный до-мажор имеет для них два знака, в то время как контрабас, баритон, альт и сопранино отстоят от них ещё на шаг по квартово-квинтовому кругу. Однако, как выясняется, наработанная техника тенора не переносится на сопрано. Во-первых, амбушюр (положение губ на мундштуке) отличается чисто физически, просто из-за различного положения инструмента, напоминая больше всего кларнетный. Одно это означало для Колтрейна бессчётные часы дополнительных упражнений. Но что более важно, сопрано — дудка непрощающая, интонацию практически невозможно держать равномерно по всему диапазону; коническое сечение заставляет играющего проталкивать огромный объём воздуха через чрезвычайно узкое отверстие у мундштука — а это требует жёсткого контроля над

дыханием, дисциплинированный, собранный поток воздуха. Это не «второй сакс», стоящий кокетливо на подставке, который можно подхватить во время концерта и забыть о нём после; сопрано должно быть основным инструментом, иначе не избежать очевидных тональных огрехов. Но как бы то ни было, желчный Майлс оказался прав. С приобретением сопрано Колтрейн, на самом деле, приобрел два инструмента, переоткрыл для себя тенор; освоив верхний регистр на более высоком из них, он таким образом освободил для своего внутреннего уха нижний регистр более низкого. В одном из интервью он описывает этот эффект:

«Нижние ноты на нём приходятся на средние ноты тенора — ну и поэтому, когда я приспособил амбушюр, чтобы брать верхний регистр, получилось, что я мог теперь покрывать весь инструмент, играть определённые мысли, которые шли по определённым диапазонам, октавам. Но играя таким образом на сопрано и приучая себя к тенору от самого нижнего си-бемоля, я и на теноре стал делать то же самое, так вышло. В результате произошла некоторая подвижка, вернее, готовность к ней, пришло желание использовать каждый инструмент как можно полнее. Эта штука давала мне новую форму для идей и рисунок... То, как общая структура ложилась... Структурой я как раз был недоволен тогда на теноровом мундштуке, а сопрановый звук на самом деле просто находился ближе к ушам. В этой непосредственной близости было что-то, что для меня, хотя я и боялся в этом признаваться... Что-то, что мне нравилось. Я, чёрт возьми, не хотел это признавать, я всегда говорил, что тенор — моя дудка, самая любимая. Но сопрано, может так быть, что всего лишь из-за того, что это более высокий инструмент — в общем, потянуло за собой всю концепцию» [4].

И мы пришли к выводу, что наносные, внешние, казалось бы, аспекты самого процесса производства звука, извлечения его из выделанного в трубку листа меди с отверстиями, смогли оказаться если не определяющими, то по крайней мере значительными — в том, каким дошло до нас наследие одного из величайших творцов музыки, называемой джазом.

Юрий Мачкасов

[1] J. C. Thomas, «Chasin' the Trane: the music and mystique of John Coltrane» Da Capo, Cambridge, MA 1976, p. 54.

[2] Miles Davis with Quincy Thorpe, «Miles: The Autobiography Of Miles Davis», Touchstone, New York 1990, pp. 246–247.

[3] «Chasin' the Trane», p. 108.

[4] Eric Nisenson, «Ascension: John Coltrane and His Quest», Da Capo, Cambridge, MA 1995, pp. 81-82.

ЭЛИС КОЛТРЕЙН: СПУТНИЦА ИЛИ ОТДЕЛЬНАЯ ЗВЕЗДА?

Константин Волков

12 января 2007-го в больнице *West Hill Hospital & Medical Center* в Лос-Анджелесе от тяжелого заболевания лёгких на 70-м году жизни умерла пианистка Элис Колтрейн.

Вопреки устоявшейся легенде, Элис Колтрейн стала профессиональным джазовым музыкантом задолго до того,



как в её жизнь вошёл саксофонист Джон Колтрейн. Юная Элис Маклауд с семилетнего возраста изучала классическую музыку, а после школы уже играла на фортепиано в ансамблях таких звёзд джазовой сцены её родного Детройта, как Юсеф Латиф и Кенни Бёррелл. Только в 1963-м она повстречала Джона Колтрейна, чьей женой стала два года спустя: великий саксофо-

нист увидел скромную, застенчивую пианистку в клубе *Birdland*, где она играла бибоп в ансамбле вибрафониста Терри Гиббса. В 66-м Элис сменила Маккоя Тайнера на посту пианиста в ансамбле Колтрейна — и оставалась в его составе до смерти мужа летом 1967-го, став участницей самых радикальных, самых новаторских его проектов, на долгие годы определивших направление поисков многих джазовых авангардистов.

До 1978 года Элис Колтрейн вела довольно активную музыкальную деятельность; многие её сольные записи нашли место в истории мирового джаза, прежде всего — альбом «*Universal Consciousness*», где она не только следовала идеям покойного мужа как пианистка, но и изучала возможности электропиано *Wurlitzer*, а также такие работы, как «*A Monastic Trio*» и «*Ptah the El Daoud*» (где она новаторски использовала редко звучащий в джазе инструмент — арфу). Но в последовавшие два десятилетия Элис перестала играть джаз, поскольку её гораздо больше занимала религиозная деятельность. Убеждённая индуистка, она основала близ Лос-Анджелеса неоиндуистскую общину Центр Веданты — «ашрам» (молитвенный центр) на 48 акрах земли. Там, среди стремящихся постигнуть древние индийские учения, её звали не Элис Колтрейн, а Турийя-Сангитананда. В последние годы она также была свами (лидером, учителем) в индуистском храме в Сан-Фернандо. Она не окончательно порвала с музыкой: в ашраме она сочиняла духовные песнопения на индуистские темы. Только в начале нового столетия под влиянием своих сыновей, саксофонистов Рави (тенор, сопрано) и Орана (альт), она вновь вернулась к выступлениям и записям. В 2001 году она появилась на церемонии открытия Фонда Джона Колтрейна, который занимается сбором средств для выплаты стипендий молодым музыкантам. В 2004-м мадам Колтрейн выпустила первый за 26 лет полноценный альбом («*Translinear Light*», *Impulse!*). Спродюсированный Рави Колтрейном, альбом представлял вполне ностальгичный музыкальный материал, если такое можно сказать о музыке на грани авангарда (или, точнее, в духе авангарда прошлых лет), и в то же время звучал вполне насыщенно — если и не новаторскими идеями, то во всяком случае добротным импровизаторским мышлением, причём благодаря не только участникам с фамилией Колтрейн (Элис, Рави и Орану), но и ветеранам поколения Элис — контрабасисту Чарли Хэйдену, барабанщику Джеку ДеДжоннетту и другим.

Её последние концертные выступления состоялись осенью 2006-го, когда Элис играла вместе с Рави Колтрейном в Нью-Йорке и Сан-Франциско.

ЧИК КОРИА, ЖИВОЙ КЛАССИК

Кирилл Мошков, Армен Манукян,
Андрей Соловьёв, Дмитрий Булычев,
Григорий Дурново, Анна Филиппева

Чик Кория (Антонио Армандо Кория) — один из наиболее влиятельных и авторитетных джазовых музыкантов мира, обладатель почти двух десятков премий *Grammy*



и более 50 номинаций на эту престижнейшую награду в области звукозаписи, а также множества других международных премий.

Творческая карьера Чика Кория началась в составе джазовых коллективов таких известных музыкантов, как Монго Сантамария, Уилли Бобо, Хэрби Мэнн и Стэн Гетц.

Важнейшим этапом в жизни музыканта стало приглашение в ансамбль великого революционера джаза — трубача Майлса Дэйвиса, в сотрудничестве с которым были записаны важные альбомы

Майлса конца 60-х — «*Filles de Kilimanjaro*», «*In A Silent Way*», «*Bitches Brew*». С тех пор Чик Кория неоднократно обращался к самым разным стилевым направлениям — от авангардного акустического джаза до фьюжн и пост-бопа. В конце 80-х и в 90-х годах Чик Кория увлёкся крупными концертными формами, им был создан фортепианный

концерт с симфоническим оркестром (записан с Лондонским филармоническим оркестром), а также джазовые версии концертов В. А. Моцарта и другие крупные формы в манере *crossover* (на стыке джаза и академической музыки).

В разные годы Чик Кория работал с самыми разными собственными составами — *Circle, Return To Forever, Electric Band, New Trio* и др.

На счету Чика Кория — выступления на всех крупнейших и престижнейших концертных сценах Америки, Европы и Азии, участие в престижных фестивалях и сотрудничество с прославленными музыкантами (Бобби Макферрин, Джон Маклафлин, Пако де Лусия, Хэрби Хэнкок, Эл ДиМеола, Джон Патитуччи и др.). Чик Кория выпустил более 100 альбомов.

В 2007 году Чик Кория продолжал юбилейный тур со своим знаменитым партнером вибафонистом Гэри Бёртоном, выступил на фестивале в Монтрё и опробовал для себя новое сочетание — фортепиано и банджо: совместный альбом Кория и банджоиста Бэлы Флека «*The Enchantment*» («Чары»), релиз которого состоялся в конце мая, сразу очаровал и профессионалов, и любителей джаза необычным звучанием, изысканностью композиций и виртуозностью обоих исполнителей.

В 2007 году великий джазовый пианист и композитор Чик Кория вновь был отмечен двумя золотыми статуэтками *Grammy* в категории «Джаз» в номинациях «Лучший инструментальный альбом» и «Лучшая аранжировка» (альбом «*The Ultimate Adventure*»). А в феврале 2012-го его коллекция пополнилась ещё двумя позолоченными граммофончиками — за «Лучшее инструментальное соло» (соло в пьесе «*Five Hundred Miles High*» с концертного двойного альбома «*Forever*» — запись трио с басистом Стэнли Кларком и барабанщиком Ленни Уайтом) и за «Лучший инструментальный джазовый альбом» (тот же альбом «*Forever*»).

20 мая 2001 года в Челси, штат Массачусетс (пригород Бостона), состоялась церемония присвоения одной из улиц города имени самого знаменитого его уроженца — джазового пианиста Антонио Армандо «Чика» Кория. В 15.30 по Стандартному восточному времени бывшая Честнат-Стрит, расположенная между улицами Арлингтон и Уолнут на авеню Эверетт, стала именоваться Чик Кория Стрит. Во время

церемонии играл местный ансамбль, который исполнял произведения Кория, а затем участники церемонии перешли в актовый зал расположенной здесь же средней школы Нью-Уильямс, где Кория учился до девятого класса.

Чик Кория родился в Челси в 1941 году и до 1958-го жил с родителями в доме № 149 на Честнат-Стрит. В 1956-м, когда он учился в девятом классе, он был избран «президентом» своего класса и, согласно школьной характеристике, проявил себя «самым устремлённым к успеху, самым открытым для сотрудничества и самым музыкальным». Согласно той же характеристике он тогда, в 15-летнем возрасте, хотел «стать джазовым музыкантом и писать песни». Его бывшие одноклассники вспоминают, что он был очень скромным, что его папа руководил любительским ансамблем, который играл на всех школьных мероприятиях (для тех мест это было необычно — во всех окрестных школах просто заводили пластинки), а сам Чик играл в школьном оркестре на трубе и аккомпанировал школьному хору на рояле.

ЧИК КОРИА В МОСКВЕ: КАК ЭТО БЫЛО (АПРЕЛЬ 2001)

Чик Кория и *The Chick Corea New Trio* выступали в Большом зале Московской консерватории в рамках фестиваля, посвящённого 100-летию этого зала. Первое отделение их концерта 15 апреля было открыто классической «Фиестой», после чего вереницей пошёл новый материал — почти весь с новейшего альбома (первого за много лет альбома Чика в трио) «*Past, Present And Futures*» (*Stretch Records*, 2001). *New Trio*, то есть ритм-секция большого ансамбля Кория (*The Origin*) — контрабасист Авишай Коэн из Израиля и барабанщик Джефф Баллард, — выступило действительно по-звёздному. Изрядно располневший по сравнению с фотографиями прежних лет 59-летний Кория не потерял ни техники, ни глубины музыкальной мысли, но приобрёл выверенность и точность, приходящие только с очень большим опытом. Невозможно сказать, чтобы он стал консервативнее или «ностальгичнее»: нет, он и сейчас на переднем крае, он и сейчас — весь развитие, просто он уже не выплёскивает музыку через край, а струит её ровным и мощным потоком.

Роль партнёров — Коэна и Балларда — в трио исключительно велика. Авишай работает с Чиком уже три с половиной года (за исключением короткого периода, когда он, уехав на новый год в родной Израиль, не смог вернуться в США из-за визовых проблем и некоторое время работал в Тель-Авиве с местным ансамблем, разрабатывающим идею слияния джазового языка и материала разных пластов израильского музыкального фольклора), то же касается и Джеффа.

Между ними двоими, так же как между каждым из них и Чиком, есть то, что джазмены называют *good chemistry* (буквально — «хорошая химия») и что приблизительно можно определить как «интуитивное взаимодействие». Они и впрямь играют, как три пары рук одной головы. В некоторых моментах очень трудно установить, репетировался ли какой-то момент или это так спонтанно рождается совершенно композиторская музыкальная ткань. Помогало то, что звучал материал в основном с только что вышедшей пластинки: она позволяла понять, что на самом деле процент импровизации весьма велик и, следовательно, слышимое взаимодействие — это взаимодействие импровизаторов, а не зубрёжка.

Во втором отделении последовало симфоническое произведение Кория — «Концерт № 1», исполненный маэстро вместе с трио и с симфоническим оркестром Большого зала консерватории (в основе своей — студенческим). Дирижировал руководитель оркестра Юрий Ботнарь. Против ожиданий, оркестр оказался вполне на высоте. Только исполненное сочинение вызывало вопросы... Да нет, наверное, не вызывало. Это — весьма американская музыка, отчётливо отдающая «симфоджазовой» традицией XX века, голливудскими оркестровыми партитурами и голливудской же эклектикой. Всё вместе достойно всяческого уважения, как любая попытка большого мастера освоить новую для себя форму (и — в меньшей в данном случае степени — новый язык), но второй раз слушать это явно будет скучно. Хотя для многих присутствовавших именно в этом сочинении явно крылась главная изюминка вечера — я имею в виду консерваторских студентов-академистов.

Кстати, когда публика после финала концерта расходилась, довелось послушать в толпе студентов примечательные мнения, в том числе: «ну, сам он хорош, да, но поведение этих двоих остальных на сцене меня просто

возмутило...» Поясню: ни Авишай, ни Джефф не прыгали, не скакали и были одеты вполне скромно. Дело в том, что они играли так, как играют высококлассные джазовые музыканты — с огромной внутренней свободой. А это — именно то, что консерваторского студента, как и большинство аудитории академической музыки, вполне способно не только напугать, но и оттолкнуть.

Впрочем, до финала-то мы ещё не добрались. В финале (переполненный зал, в котором было не продохнуть, долго требовал «биса») Чик для начала поделил зал на пять голосов (два мужских и три женских) и заставил петь, пока он сам обыгрывал образовавшуюся красивую гармонию. Всё получилось: процент присутствовавших музыкантов и просто музыкальных людей сделал своё дело, и пели чисто и красиво. Дальше пошло ещё веселее. Заиграла ритм-секция, и Чик стал играть несложные, но красивые полумпровизированные, полузаготовленные фразы, заставляя зал повторять их хором — что тот успешно и проделывал. Затем к игре был подключён и оркестр, который хорошо справился с аккомпанементом по гармонической сетке, но импровизировать лучше б не пытался. И, наконец, когда всеобщее веселье достигло апогея, Чик вновь вскинул руки и вызвал дух только что отрепетированного хора, который, повинуясь его жестам, закончил всё действие светлым и мощным *crescendo*. И это было прекрасно — и само по себе, и как модель образцового джазового шоу, в котором и музыка прозвучала креативная (извините за отвратительный новояз, но как сказать по-русски — «творческая музыка», что ли?), и эстетская часть публики довольна, и все остальные — развлечены и полны чувства приобщения к чему-то большому и значительному.

Кирилл Мошков

ЧИК КОРИА: «МОЕ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ — РАЗВЛЕКАТЬ ЛЮДЕЙ»

Это — текст эксклюзивного интервью, которое великий пианист дал ереванскому журналисту Армену Манукяну за кулисами Ереванского джаз-фестиваля (больше за весь свой визит в Армению в начале июня 2000 года он не дал ни одного интервью).

Сейчас многие пытаются предсказать дальнейший путь развития джаза. Одни видят его в союзе с электронной, другие — в симбиозе с фольклором или классикой. Каково ваше мнение?

— Меня часто спрашивают о будущем джаза, и это очень хороший и нужный вопрос, мы действительно должны задать его себе сейчас. Так вот, для меня не столь важно, будет ли джаз внешне больше похож на симфоническую музыку, или фольклорную, или же будет больше или меньше внимания уделяться импровизации. Для меня самым главным является ситуация, в которой рождается и исполняется музыка. Настоящая музыка может существовать лишь в спокойной, мирной атмосфере. Если же ситуация в стране напряжённая, люди запуганы, то страдает в первую очередь искусство, и музыка в том числе. Потому что музыка — это в первую очередь музыканты, а музыканты — это люди, которые живут в стране. Так что, если мы хотим, чтобы наша музыка процветала, мы должны создать спокойную обстановку, дать музыкантам свободу творчества, одним словом, счастливую жизнь. Это очень трудная задача, но мы должны сделать всё, что в наших силах, чтобы выполнить её. А вот в какой форме найдёт своё выражение творчество музыканта — уже не столь важно.

Существует мнение, что джаз в последнее время утратил своё первоначальное предназначение — развлекать и веселить людей. Став музыкой профессионалов, джаз ушёл из клубов и баров, переместившись в филармонические залы. Джаз стал слишком сложным, элитарным искусством.

— Любая музыка, становясь слишком серьёзной, лишается души, эмоциональности, наконец, теряет своих слушателей. И это не только джаз. Подобная проблема свойственна любому другому виду искусства. У каждого жанра есть свои профессионалы и любители, и джаз в этом смысле — не исключение. Джаз лишь тогда может считаться настоящим джазом, когда он хорошего качества, когда его понимают люди, когда они его чувствуют, получают удовольствие. Сегодня на концерте в Ереване мы смогли доставить удовольствие слушателям, хотя наша музыка не

такая уж простая. Я не думаю, что вопрос в сложности или простоте музыки. Дело в том, что для достижения успеха должен установиться духовный контакт между исполнителем и слушателем. И главным исполнителем этой задачи является музыкант, а не публика. Он должен создать атмосферу взаимопонимания и доверительности, только тогда он сможет быть понятым людьми.

Вы много выступаете и записываетесь. Чего следует ожидать вашим поклонникам в ближайшем будущем?

— У меня много разных идей. В настоящее время я увлечён проектом со своим секстетом *Origin* — мы много выступаем в самых разных странах мира. Я также довольно-таки часто выступаю со своими сольными проектами, и я только что выпустил два альбома, записанных во время моих сольных выступлений в Японии и Европе. Я сотрудничаю с Лондонским филармоническим оркестром, исполняя свои фортепианные концерты. Ну и, конечно, я много экспериментирую и работаю с электроникой у себя в студии. Вряд ли из этого получится что-либо путное, но зато в результате подобных экспериментов могут родиться новые идеи.

Вы часто меняете свои пристрастия — играли и электронную музыку, и акустическую, и классическую. Какой из периодов своего творчества вы любите больше всего?

— Дело не в стиле музыки, которую я исполняю. Я музыкант, и моё предназначение — развлекать людей, и естественно, что я не хочу без конца повторяться. Если бы я был актёром, то каждый сезон менял бы своё амплуа — трагик, комик. Делал бы что-нибудь авангардное для узкого круга зрителей, развлекательное для широкой публики. То же я делаю будучи музыкантом. Я всё время стараюсь создать что-нибудь новенькое, чтобы доставить людям радость и удовольствие.

Мы очень хорошо знаем Корию-музыканта и в то же время почти ничего не знаем о его жизни вне музыки.

— У меня двое детей. Хотя они уже давно не дети. Мой сын, Фабиус, играет на ударных инструментах, пишет

музыку. У него своя группа, и совсем недавно они выступали в Лас-Вегасе в шоу под названием *Blue Men Group*. Он женат на прекрасной девушке по имени Трейси. Она — танцовщица и хореограф, часто выступает в бродвейских мюзиклах. Моя дочь Лиана, прекрасная пианистка, очень любит свой инструмент, часто выступает со своими друзьями, играя джаз. Она любит и предпочитает старый джаз 40–50-х годов. Мой отец скончался 12 лет тому назад, и именно ему я посвятил своё произведение «*Armando's Rhumba*» и совсем недавно — «*Armando's Tango*». Он тоже был музыкант, у него была своя группа, они часто собирались у нас дома, играли, так что я вырос в музыкальной среде. У отца была огромная коллекция старых пластинок на 78 оборотов, я часто слушал их. Первое моё знакомство с джазом произошло через эти пластинки. Это была музыка Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи, Бада Пауэлла. Я рос среди музыкантов и окружавшей меня джазовой музыки.

Армен Манукян

ЧИК КОРИА: «МНЕ НЕ СТЫДНО УЧИТЬСЯ»

Накануне приезда Чика Кория в Россию в 2001 году журналист Андерей Соловьёв связался с ним по телефону и задал несколько вопросов. Первым делом, конечно же, попросил пианиста прокомментировать сам факт его выступления в цитадели русской академической музыки — Большом зале Московской консерватории. Неужели классика интересуется его теперь больше, чем джаз?

— Когда я выступаю или записываюсь с каким-то ансамблем или оркестром, я стараюсь не думать слишком много о стиле и его границах. Мне гораздо важнее понять музыкантов, с которыми я работаю. От того, как складываются отношения между исполнителями, зависит результат. Здесь всё дело не в стиле или направлении, а в том, как удаётся нащупать какой-то определённый звук. Я меньше всего думаю о категориях — классическая это музыка, джазовая или какая-то другая, я отталкиваюсь прежде всего от звучания. С этой точки зрения академическая музыка — будь то

камерный или симфонический оркестр — отличается особыми звуковыми красками и возможностями. Я определил для себя поле деятельности и могу сказать: всё, что я делал в последнее время, внутренне связано, во всех моих работах много общего. Я просто пользуюсь разными средствами для того, чтобы воплотить свои замыслы.

За последние 30 лет вы неоднократно возвращались к идее синтеза джаза с академической музыкой — это связано с каким-то жизненным ритмом, внутренним ощущением потока времени?

— Не думаю. Когда я размышляю о музыке или что-то читаю о ней — мне часто кажется, что конструкции и схемы, связанные со временем, с процессом истории, содержат в себе слишком большую вероятность ошибки. Мне кажется, что всё обстоит проще. Я работаю с классическими составами тогда, когда мне это интересно и когда есть благоприятная возможность.

Одна из ваших известных записей («Mad Hatter») представляет собой звуковую параллель сказки об Алисе в Стране чудес. Есть ли какая-нибудь литературная основа у других работ?

— Мне кажется, что «Mad Hatter» — это скорее исключение из правил, и я не старался буквально следовать сюжетным линиям, заимствованным у Льюиса Кэрролла. То же самое можно сказать и об альбоме «My Spanish Heart», в котором часто пытаются найти тот или иной программный замысел. Здесь нет буквальных параллелей с литературными произведениями, но я всегда интересовался испанской культурой — поэзией, живописью — и всё это могло повлиять на мою работу.

Все знают вас как одного из пионеров в области синтеза джаза и рока. Как вы относитесь к тому, что происходит в рок-, поп- и танцевальной музыке сегодня?

— Я по-прежнему с интересом слежу за тем, что происходит в этой области. Здесь, как всегда, сосредоточено очень много творческих людей, которые всё время изобре-

тают что-то необычное. Мне не стыдно учиться у них, я всегда пытаюсь понять, что они хотят сказать, и благодарен за свежие идеи тем, кто записывает сегодня электронную музыку для танцев. К сожалению, джазмены нередко ведут себя высокомерно и считают поп-музыку искусством второго сорта. Это вредит только им самим. Обмен идеями и внимательное отношение к тому, что делают «соседи», не приносит музыкантам ничего, кроме пользы.

В первой половине 80-х годов вы уже выступали в России в дуэте с вибафонистом Гэри Бёртоном. Какие впечатления оставила эта поездка, кто из наших музыкантов вам тогда запомнился?

— Да, конечно, я помню эти гастроли, было много разных впечатлений. Из русских музыкантов мне особенно понравился тогда пианист Николай Левиновский, я играл с ним на джем-сешн и познакомился с его семьёй. В Санкт-Петербурге я встретился также с Игорем Бутманом и ещё с несколькими прекрасными музыкантами — к сожалению, я не запомнил их имён. Но вообще-то мне больше знакомы те русские, которые постоянно живут в Нью-Йорке или часто приезжают в Америку. А в самой России меня больше поразили не музыканты, а слушатели, потому что интерес к моим выступлениям был очень высок. Русские, как мне показалось, очень любят джаз.

Все знают вас как одного из самых техничных виртуозов в современном джазе. Как вы относитесь к тем музыкантам, которые технически хуже подготовлены, но тем не менее пытаются проложить свой путь в искусстве?

— Не знаю, к сожалению или к счастью, но меня очень многое интересует. Более того, я понял, что музыкантам не так часто удаётся совершить прорыв, необходимый для того, чтобы музыка стала по-настоящему свободной. И зависит это не от техники и не от образования. Стать свидетелем такого события всегда интересно и волнительно. Но времени на их поиски, к сожалению, не хватает.

А удаётся ли найти время на реализацию новых проектов и замыслов?

— К сожалению, это не только вопрос времени. Многое зависит от денег. Музыкантам нужно платить, большие расходы связаны с гастролями, с приглашением артистов из разных стран. Я не свободен в решении этих проблем — не пишу музыку к фильмам (многие хорошо зарабатывают на этом), не раскручиваю коммерческих проектов. Поэтому всякий замысел, особенно если его воплощение предполагает участие большого числа людей, требует финансовой поддержки, а сам я не располагаю достаточными средствами. Чем больше ансамбль — тем дороже удовольствие с ним работать.

Что вас больше привлекает в музыке в первую очередь — возможность говорить о серьёзных вещах, отражать возвышенные стороны жизни или наоборот — остроумие и ирония?

— Мне кажется, что не стоит заострять внимание на выборе между этими состояниями. Ирония, как и серьёзное отношение к вещам — это скорее следствие большой работы, результат. Всякое эмоциональное состояние (а музыка может выразить очень широкий спектр человеческих переживаний) зависит от того, насколько искренне общаются музыканты. Контакт с аудиторией тоже очень важен, порой весьма непросто его наладить. Если дух общения царит на концерте — музыка может глубоко повлиять и на слушателей, и на самих исполнителей.

А что вам сегодня дороже — творческая свобода или дисциплина, порядок?

— Я не думаю, что «свободу» и «порядок» вообще следует рассматривать как пару противоположностей. Отсутствие «свободы» означает, скорее, «рабство», а «порядку», в свою очередь, противостоит «хаос». Свобода и дисциплина никогда не мешают друг другу. Быть свободным — значит обладать способностью самостоятельно и ответственно принимать решения, выбирать. Чтобы добиться этого, часто приходится заставлять себя и делать что-то против желания.

Вы были одним из тех, кто впервые ввёл синтезаторы и другую электронику в джазовый обиход. Однако последнее время вы чаще выступаете с акустическими программами, хотя техника стала намного совершеннее, чем во времена Return To Forever. Значит ли это, что вы разочаровались в электронике и считаете её непригодной для джазовой музыки?

— Нет, я ничего не имею против электроники, просто мне кажется, что вся эта техника гораздо полезнее дома, чем на сцене. Я пользуюсь многими устройствами и приборами — они облегчают мне работу с партитурой, но на сцену я беру разве что *Fender piano*. Не потому, что мне неинтересно — просто это влечёт за собой слишком много дополнительных технических сложностей, прежде всего с отстройкой звука и координацией исполнителей.

Андрей Соловьёв

ДУЭТ ЧИК КОРИА — ГЭРИ БЁРТОН В МОСКВЕ, 2006

28 и 30 сентября 2006 года в Светлановском зале Московского международного Дома музыки выступал дуэт легендарных джазовых музыкантов — пианист Чик Кориа и вибафонист Гэри Бёртон.

Эти концерты — часть мирового турне, посвящённого 35-летию выхода первой совместной записи титанов современного джаза, альбома «*Crystal Silence*» (ECM, 1971). В Восточной Европе в рамках этого тура состоялось четыре концерта — два в Москве и по одному в Киеве и Тбилиси.

Музыканты такого уровня могут позволить себе одеться на концерт так, как им удобно. Чик — по сравнению даже с предыдущим приездом в Москву (2001), с изрядным брюшком — был облачён в свободную тёмную рубашку, спортивные штаны и здоровенные теннисные тапки. Бёртон выглядел несколько более строго — чёрные брюки и чёрная рубашка с коротким рукавом.

Но дело, конечно, вовсе не в визуальной стороне концерта (из элементов «шоу» запомнилось только насмешлившее зал раскладывание на рояле огромной девятистраничной простыни нот, часть которой на рояле не поместилась

и свободно колыбалась в воздухе). Кория и Бёртона нужно прежде всего слушать.

Материал концерта главным образом состоял из пьес, записанных на дуэтных альбомах Кория и Бёртона: «*Native Sense*», 1997 (первое отделение) и давнего «*Crystal Silence*» (второе), с некоторыми добавлениями — например, ради выступления в России Чик Кория дуэтом с Бёртоном сыграл два произведения своего любимого композитора Александра Скрябина из раннего цикла *Op.11* «24 прелюдии» (1888–1896): Прелюдию *e-moll* №4 (1888) и Прелюдию *h-moll* №6 (1889). На первом московском концерте, говорят, исполнение скрябинского текста составило некоторую трудность для дуэта — вибрафон просто не вступил вовремя, и пришлось начинать заново. На втором концерте всё было идеально — ну, правда, было очень слышно, что классические пьесы играют именно джазовые музыканты. Ощущалось, как джазовая фразировка с тяготением к ритмическим смещениям и обострениям мешает по крайней мере Бёртону, в то время как Чик довольно уверенно пробирался через классический текст. Тем не менее исполнение получилось весьма трогательным (сама фактура мелодичной, романтической ранней музыки Скрябина этому способствовала) и было встречено настоящей овацией.

Овации завершили и программу концерта в целом, так что дуэт вышел на бис аж два раза. Играя Монка, Чик некоторое время морщился от массированного (и, как обычно в Москве, неритмичного) радостного хлопанья в ладоши всем залом и уморительно показывал, не отрываясь от клавиатуры, что надо не хлопать в ладоши, а щелкать пальцами. На второй бис из-за кулис был выведен саксофонист Игорь Бутман, и Чик с удовольствием рассказал, что недавно записался с Бутманом на готовящемся альбоме с «музыкой из русских мультфильмов» (Игорь в подтверждение сыграл пару тактов из «Ну, погоди!»). Играть втроём, впрочем, стали не «Ну, погоди!», а очередную классику Кория — «*Armando's Rhumba*». Характерно, что Чик не дал технику вынести Бутману микрофон, видимо, полагая, что Игорь справится и так. Справился. Его саксофон продул весь объём Светлановского зала, в то же время не торча над камерным, прозрачным звуком дуэта. И ещё одна овация. На этот раз после неё никто на сцену уже не вышел.

Кирилл Мошков

Черта, которая, на мой неискушённый взгляд, сближает джаз и классику — это наличие общеизвестного репертуара, который воспроизводится и интерпретируется поколениями исполнителей. Джентльменский набор каждого квалифицированного джазового музыканта включает в себя от шестисот до двух тысяч (тут мнения экспертов расходятся) «стандартов», многие из которых обладают каноническими (наиболее удачными или известными) исполнениями. Наличие таких канонических интерпретаций играет исключительно важную роль для сохранения традиции джаза, поскольку культура письменной передачи информации в виде нотного текста здесь развита существенно слабее.

Дуэт пианиста Чика Кория и вибафониста Гэри Бёртона в полной мере можно отнести к числу создателей классического джазового репертуара. Во-первых, сам Кория — это прежде всего автор многих признанных стандартов (назову хотя бы «*Fiesta*», «*Spain*», «*Armando's Rhumba*», «*Crystal Silence*», «*500 Miles High*», «*Bud Powell*», «*Secor Mouse*», «*No Mystery*»). Во-вторых, именно в дуэте с Бёртоном многие из этих стандартов получили своё каноническое воплощение. Поэтому для любителя джаза посещение концерта классического дуэта Чик Кория — Гэри Бёртон имеет такую же важность, как для метролога — визит в парижскую Палату мер и весов.

За Чиком Кория устойчиво закрепилась репутация пианиста-виртуоза. Считаю своим долгом эту репутацию уточнить. Возможно, в ранние годы ему и казалось, что чем чаще он будет нажимать на клавиши, тем будет веселее. Однако истинная его сила — это владение метром и контрапунктом, а также разнообразными фактурными приёмами. Фортепиано в дуэте с солирующим инструментом (в данном случае — вибафоном) львиную долю времени призвано обеспечивать гармонический и ритмический «бэкграунд», и в том, каким именно образом Кория поддерживал своего партнёра, в полной мере проявились особенности его стиля. В аккомпанирующей партии фортепиано не было места однообразным басовым линиям или стандартному «компингу». Для создания сообразной ритмической пульсации Кория хватало несколько точно расставленных акцентов, которые формировали устойчивое метрическое пространство на несколько тактов вперёд.

В этом только что созданном пространстве Кория выступал уже как полноправный солирующий партнёр, добавляя ритмического и гармонического «перца» к виртуозной, но более равномерной импровизации Бёртона.

Мне уже доводилось слышать Гэри Бёртона «вживую» — с Макото Одзонэ на легендарном фестивале «Триумф Джаза» в Москве (2002). На концертах Кория я тоже бывал — в 2001-м в Москве (тогда он выступал в составе трио) и на Фестивале Северного Моря в Гааге в 2005-м, где он окружил себя салатом из гитаро-бонго-конго-мачос, исполнявших поп-латинское шари-вари. То выступление мне совсем не понравилось, а вот сравнение с предыдущим московским концертом так и просится. Тогда концерт был построен вокруг только что вышедшего альбома «*Past, Present and Futures*» (Чик Кория — Джефф Баллард — Авишай Коэн). Сравнивая этот альбом с записью московского концерта, сделанной российским телевидением, я с удивлением обнаружил превосходство последней. Видимо, сказалось живое общение с публикой, да и раз на раз не приходится. Концерт оказался исключительно удачным как по репертуару, так и по эмоциональному наполнению. Правда, публика попала не особенно знакомая с джазовой традицией — начав выступление с замысловатой интродукции к «Фиесте», музыканты так и не дождались поддержки зала при первом исполнении темы.

В этот раз зрители были значительно лучше подготовлены — одна часть аплодировала уже после объявления темы, а другая — когда узнавала её на слух. А вот музыка была более рафинированной, замороженной, «музейной». Музыканты, один из которых выглядел как бухгалтер, а другой — как учитель физкультуры в младших классах, исполняли в своей «фирменной» манере то, что они играют уже без малого 35 лет. Надо сказать, что Чик Кория временами издаёт в виде нотного текста авторизованные варианты своих записей (например, альбом «*Chick Corea's Elektric Band*» имеет полноценную аутентичную нотную запись). Поэтому некоторые канонические интерпретации стандартов Кория известны с точностью до ноты, включая интродукции, связи и коды.

На концерте в Доме музыки во многих темах (например, «*No Mystery*» и «*Armando's Rhumba*») музыканты придерживались именно этого нотного текста во всех

местах, кроме импровизаций. Что же, лучшее — враг хорошего (ведь эти аранжировки принесли им мировую славу), но всё-таки на мой субъективный вкус меньшая предсказуемость придала бы исполнению большую динамичность.

Наблюдения последних лет свидетельствуют, что мы медленно, но верно двигаемся от периферии джазовой жизни к её центру — и джазовые знаменитости первой величины теперь уже не редкость на отечественных подмостках, и сами концерты проходят в более неформальной обстановке, без ведущих и переводчиков. Так что не за горами то время, когда обычными нашими гостями будут менее известные, но более амбициозные музыканты, чьё творчество определяет лицо джаза сейчас, а не 35 лет назад.

Дмитрий Булычев

ДУЭТ ЧИК КОРИА — БЭЛА ФЛЕК В МОСКВЕ, 2007

Инструментальный дуэт — та форма совместного музицирования, в которой роли участников должны быть хоть и не одинаковы, но равноценны. Чик Кория уже давно прибегает к этой форме. Всякий очередной дуэт с его участием — это результат изучения новых направлений, новых идей, новых техник. Партнёров он подбирает себе под стать: если не такие же разносторонние, то во всяком случае настоящие творческие личности с богатым музыкальным опытом и собственным почерком. Прежде других, ещё 35 лет назад, возник тандем пианиста с вибрафонистом Гэри Бёртоном. Основные принципы этого дуэта — балансирование между лёгкостью и серьёзностью, хрупкая и умиротворённая красота. Среди других партнеров Чика по дуэтам — джазовые пианисты Хэрби Хэнкок и Гонсало Рубалькаба, академические, но не чуждые джаза пианисты Николас Эконому и Фридрих Гульда, флейтист Стив Куяла, человек-оркестр Бобби Макферрин.

Дуэт «Чик Кория и Бэла Флек» сформировался в конце прошлого года, а в мае года нынешнего был записан альбом «*The Enchantment*», композиции с которого и составили

программу вечера в Концертном зале имени Чайковского. Впрочем, Кория фигурировал на некоторых записях банджоиста Бэлы Флека начала 1990-х, а Флек — на альбоме пианиста 2003 года «*Rendezvous in New York*». Флек всегда говорил о Чике как о сильно повлиявшем на него музыканте, одном из своих учителей и кумиров (в этом он признался и на московском концерте); первый сольный альбом Бэлы включал обработку бессмертной пьесы «*Spain*». Впрочем, выступление показало, что и ученику есть чему научить учителя.

Именно Бэла Антон Леош Флек (его называли в честь сразу трёх выдающихся восточноевропейских композиторов — соответственно Бартока, Дворжака и Яначека) смог расширить стандартные границы применения банджо. До него этот инструмент ассоциировался преимущественно с кантри и его разновидностью — блюграссом, исполняемым на акустических инструментах с большой долей импровизации, а также использовался в ритм-секциях ансамблей традиционного джаза, играющих диксиленд. Флек же внедрил банджо и в современный джаз, и в рок, и в фанк, и даже в академическую музыку. Имея за плечами опыт переключивания бибоповых тем для банджо, он поработал в коллективах, игравших фолк и блюграсс разной степени прогрессивности, после чего в 1989 году собрал группу *The Flecktones*. В неё вошли исполнитель на губной гармонике и пианист Ховард Леви, игравший в ряде любопытных джазовых и околodжазовых проектов, бас-гитарист Виктор Вутен и его брат Рой по прозвищу *Future Man* со своим драмитаром — электронным ударным инструментом, имеющим форму гитары. Позднее Леви сменил саксофонист, флейтист и кларнетист Джефф Коффин. *Béla Fleck and The Flecktones* назвали свой стиль словом «блю-боп», но их музыка выходит за рамки и блюграсса, и бопа, представляя собой фантастический сплав кантри со всевозможными другими направлениями. В композициях участников группы можно услышать элементы ирландской и южноафриканской музыки, а репертуар включает обработки битловских песен и корейских народных мелодий. Но в основе музыки *Flecktones* всегда лежит импровизационный дух и юмор. В записях *The Flecktones* принимали участие джазовый саксофонист Брэнфорд Марсалис и поп-рок-певец Брюс Хорнсби, гитарист арт-рок-группы *King*

Crimson Эдриан Белью и новоджазовый органист Джон Медески. *The Flecktones* не раз претендовали на «Грэмми» и получали эту премию, причём сам Бэла Флек выдвигался на неё в рекордном количестве номинаций: параллельно с работой в группе он выпускал сольные альбомы, обрабатывал Баха, Шопена и Паганини и даже сочинил вместе с контрабасистом Эдгаром Мейером концерт для банджо и контрабаса с оркестром.

Тонкость и виртуозность, присущие упомянутому выше проекту Кория-Бёртон, в той же степени свойственны и союзу пианиста и банджоиста. Музыка у обоих дуэтов необыкновенно трогательна и светла. Пускай отношения между партнерами в этих двух проектах изначально разные: Кория и Бёртон — ровесники, а Флек младше своего духовного наставника на 17 лет. При этом Бёртон для дуэта ничего не сочиняет, а Флек выступает как автор на равных с Чиком. Кстати, по характеру композиций, исполненных на концерте, было довольно легко, даже не зная заранее, определить, кто какую сочинил. Пьесы пианиста в основном звучали более глубоко и прочувствованно, в то время как в номерах, сочинённых Флеком, упор делался на драйв. Открыла концерт пьеса Чика «*Secorita*», в которой банджо звучало как испанская гитара. Надо сказать, что гитарный звук преобладал у Бэлы в течение всего концерта. Исключение составили два номера Флека, в которых он демонстрировал ошеломляющую технику: «*Spectacle*» и особенно «*Mountain*» — здесь музыкант некоторое время играл откровенный блюграсс, и когда Кория перехватил основной перебор, поначалу даже сложно было отличить по тембру банджо от рояля. Влияние ученика на учителя проявлялось не только в использовании тех или иных музыкальных ходов: казалось, что Кория вообще сильно помолодел и заразился юмором Флека. Так, он долго объяснял банджоисту, как следует произносить загадочное, якобы на древнем языке инопланетян, название очередной композиции «*Joban dna Nopia*», которое оказалось просто анаграммой словосочетания «*banjo and piano*». В этом номере особенно была видна глубина взаимопроникновения двух музыкантов: они как будто перехватывали друг у друга мелодии, соперничали, одновременно создавая единое строение.

Кория, несмотря на открытость самым разным стилям, остается верен себе: так, в лучших его проектах непременно

фигурирует очередная «детская песня» — в данном случае «*Children's Song #6*», которая кажется более живой, чем другие, но, подобно им, строится на повторе одного и того же рисунка.

Григорий Дурново

ЧИК И ГЭРИ В МОСКВЕ, 2011: НОВОЕ СОВЕРШЕНСТВО

4 и 5 апреля 2011 года в Москве выступил дуэт, которому в этом году стукнуло 40 лет, а старшему и более знаменитому участнику дуэта 12 июня 2011 года исполнилось 70. Да, конечно, это пианист Армандо Антонио Кория, известный всему миру под прозвищем Чик, и вибрафонист Гэри Бёртон, который на два года младше.

В далёком 1972 году на мало кому ещё известном европейском лейбле *Editions for Contemporary Music* («Издательство современной музыки»), ныне всем известном просто как *ЕСМ*, был записан альбом дуэта Чика Кория и Гэри Бёртона, озаглавленный «Кристалльная тишина», «*Crystal Silence*». Идея тишины вообще изрядно занимала бессменного главу и продюсера *ЕСМ* Манфреда Айхера, недаром творческий девиз его фирмы грамзаписи переводится на русский как «Самый красивый звук, после тишины». Чик и Гэри случайно пересеклись в 1971 году в Мюнхене, где расположена штаб-квартира фирмы, на джазовом фестивале, и внезапно обнаружили, что на фестивальнй джем-сешн после концерта пришли только они двое. Они попробовали играть вместе, и — что называется, «щёлкнуло». Так начался этот дуэт. Интересно, что двумя годами ранее, когда Чик ещё играл у Майлса Дэйвиса, а у Гэри уже был собственный джаз-роковый квартет, они уже пытались поиграть вместе, но — в квартете, и тогда «не щёлкнуло»: активная ритм-секция оказалась избыточной для их совместной игры.

Когда Кория начал играть в дуэте с Бёртоном, он только что создал собственный фьюжн-проект, *Return to Forever*, которому было суждено стать одной из самых известных групп классического джаз-рока 70-х годов. Но на первом совместном альбоме с Бёртоном не было ни фри-джаза (как в более раннем проекте Кория *Circle*), ни джаз-рока. Была

действительно кристально ясная, светлая музыка невероятно острой ритмической природы, поскольку оба музыканта использовали свои инструменты, рояль и вибрафон соответственно, подчёркивая острую перкуссивность, ударность их звучания. Но всё это, как обычно в звуковой эстетике фирмы *ЕСМ*, очень сдержанно и романтично.

Альбом имел успех, и дуэт гастролировал почти каждый год, когда Чик отправлял свою джаз-рок-группу в отпуск. В жарком июле 1982 года они впервые приехали в Москву, но то был один из самых напряжённых моментов «холодной войны», отношения между Советским Союзом и Соединёнными Штатами Америки были как никогда враждебными, и публичного концерта не было: кое-кто смог попасть на их закрытое выступление в резиденции американского посла, а на следующий день был джем-сешн в зале Союза композиторов, где советские джазмены, говорят, немного перестарались, пытаясь произвести впечатление на заморских «суперстаров».

Потом и Чик, и Гэри неоднократно приезжали уже в независимую Россию, каждый со своими сольными проектами, а дуэт вновь появился на московской сцене только в 2006 году, когда отмечал 35-летие своего первого совместного альбома мировым турне. Два года спустя на *ЕСМ* вышел их альбом «*The New Crystal Silence*», в очередной раз отмеченный премией Грэмми. И вот апрель 2011-го, новый мировой тур дуэта Чик Кория — Гэри Бёртон.

Авторы этих строк побывали на первом из двух концертов дуэта Кория-Бёртон (Светлановский зал ММДМ) 4 апреля. В длинном «заезде» мирового турне дуэта оставалось всего два концерта: второй концерт в Доме музыки 5 апреля и выступление в Киеве 7 апреля. В следующий раз Чик и Гэри должны были встретиться только в конце апреля для ряда концертов в США.

Первое впечатление от первых звуков концерта: пришедшим с шумной московской улицы пришлось срочно перестраивать уши, настолько инопланетно и неожиданно по контрасту с привычным звуковым фоном зазвучал дуэт. Может, нам просто повезло с точкой слушания (правый амфитеатр)? Порталы с их надоедливym металлическим призывком на нас не смотрели, локальная подзвучка с днища балкона, с её хрипом и треском — не дотягивалась, так что мы фактически слышали прямой живой звук со

сцены. По нашим временам, задавленным тотально плохим, неестественным звуком на концертах — почти экстремальное переживание.

Концерт открыл «*Love Castle*» — это такая весёлая самба с характерными «чиккориевскими» волшебными модуляциями. Понимаешь, что Бёртон, наверное, миллион раз уже играл с Чиком эту тему, но всё равно впечатляешься, насколько глубоко в своём соло он проник в идею пьесы, насколько персонализировал её. И звучит она иначе, чем в классической версии с альбома Кория «*My Spanish Heart*». Ничуть не менее насыщенно, но это насыщенность иного порядка: прозрачная насыщенность. И вот ещё любопытный момент: переключка по несколько тактов в репризе. Так любят этот классический джазовый приём современные джазмены, и так редко сейчас можно услышать настолько неформальное и проникнутое общей идеей исполнение этого упражнения (а оно сейчас и правда воспринимается музыкантами уже скорее как упражнение из обязательной программы, нежели как нечто обусловленное художественной задачей).

В материале концерта это, как ни странно, было одно из немногих обращений к ранее исполнявшемуся материалу. Мало проверенных временем хитов, никаких «Сеньоров Маусов» или «Испаний». В отличие от предыдущего приезда (2006) дуэт играл в основном новый материал. Ну — новый для себя, скажем так. Но были и совсем новые пьесы Кория, в частности «*Alegria*». Представлявший её Бёртон пообещал сначала показать ритм, разновидность фламенко, по которому названа тема, а потом сыграть собственно пьесу. И правда — протопали, прохлопали и простучали. Заковыристая пьеса, надо сказать; ну так и настоящая алегррия — довольно сложный ритм.

Первым из нескольких обращений к джазовой классике стало исполнение «*Can't We Be Friends*», написанной первой женщиной — композитором мюзиклов Кэй Свифт, но превращённой в джазовый стандарт исполнением пианиста Арта Тэйтума в 1947 году. В её исполнении, казалось бы, музыканты отошли от фирменных «чиккориевских» латинских звучаний, сделав шаг в сторону джазовой традиции. Но не тут-то было. Не поймёшь, в какой момент они не то расцвели, не то завуалировали первоначальную идею, да и вообще что они такое сделали, чтобы

так насытить музыку действием, чтобы она настолько органично лавировала между страйдовой поступью раннего джаза и джаз-роком. Нет ни склеек, ни спаек. Музыка течёт так, будто джаз-рок и рэгтайм всегда соседствовали друг с другом и не существует более чем полувекового разрыва между ними.

«*Chega de Saudade*» (она же «*No More Blues*») Антонио Карлоса Жобима, будучи классикой босса-новы и современного джаза, не исполнялась дуэтом ранее, хотя, как рассказал Бёртон, оба музыканта познакомились с ней ещё в 1960-е годы в ансамбле Стэна Гетца, где играли оба (правда, в разные годы). Здесь Кория заиграл немного более жёстко, добавил колючек синкопированных полиаккордов, подчеркнув своим шероховатым звучанием округлость вибафона Бёртона в его соло. Когда же дело дошло до собственного соло Чика, звук «оплыл», округлился и потек, как речная галька.

Вообще говоря, описывать эмоциональную сторону этого концерта через тембр и динамику иногда проще, чем анализировать собственно ноты: при всей кристальной прозрачности звучания дуэта музыка эта весьма эмоциональна. Например, «*My Ship*» немецкого композитора Курта Вайля, вошедший в джазовый оборот благодаря записи Майлса Дэйвиса с оркестром Гила Эванса, совершенно исключил для автора этих строк возможность объективного анализа: у меня перестало получаться успевать записывать то, что происходило на сцене, и я благоразумно отложила стилус компьютера-наладонника.

Первое отделение концерта завершила ещё одна новая пьеса Кория — «*Mozart Goes Dancing*». Объявлявший её Бёртон крайне серьёзно заметил: «На нас оказывают влияние самые разные музыканты — академические, джазовые, даже рок-музыка. И вот самое новое влияние, которое испытал Чик Кория: Моцарт!». Без очевидных прямолинейных заимствований у Моцарта моцартианство передано где гармоническими аллюзиями, а где и вообще не понять чем. Вроде только ухватишься за Моцарта — ан нет, pokazалось. Выглядит это как мозаичный коллаж: отдельные кусочки совсем не про Моцарта, а отойдёшь на несколько шагов, посмотришь — ба! Моцарт. Вспоминается картина Сальвадора Дали с Галой на балконе, превращающаяся, если глянуть издали, в портрет Авраама Линкольна.

Начатая обращением к творческому наследию Арта Тэйтума линия джазовой классики была продолжена в начале второго отделения исполнением пьесы Кория «*Bud Powell*», посвящённой, естественно, пианисту Баду Пауэллу. Трибьют одному из невоспетых героев революции бибопа в репертуаре дуэта находится давно: существует, например, запись исполнения этой пьесы на концерте в Цюрихе в 1979 году (выходившая на четырёхдисковом бокс-сете со всеми записями дуэта, сделанными в 70-е годы для *ECM*, в 2005 году). В московском варианте она не очень отступала от сложившихся канонов её исполнения, прозвучав, в общем-то, в рамках джазовой традиции. И, похоже, это первая пьеса во всём концерте, насквозь выдержанная в едином стиле.

Предваряя исполнение «*Brasilia*», впервые сыгранной Кория и Бёртоном ещё в 1985 году, Гэри сказал, что это одна из его любимейших пьес из написанных Чиком. Можем его понять: очень красивая печальная тема. На этом концерте, при всей своей насыщенности, она прозвучала как пьеса свободных пространств: в ней ощущался воздух и горизонт.

Для объявления следующей пьесы Чик Кория потребовалось много слов. «И Гэри это очень нравилось, и многим моим друзьям-музыкантам это очень нравилось. Только я один как-то не очень этим интересовался. И вот несколько лет назал [банджоист] Бэла Флек наконец показал мне красоту этого». «Этим» оказалась музыка *The Beatles*, точнее — тема песни Пола Маккартни 1966 года «*Eleanor Rigby*». Возможно, Чик sluкавил: на самом деле свою версию этой пьесы, хотя и совершенно иную по характеру, он записал ещё в 1995 году для трибьютного сборника лейбла *GRP* «*(I Got No Kick Against) Modern Jazz*». Так или иначе, стилус вашего корреспондента оказался вторично парализован в связи с полной неспособностью выразить происходящее. Одинокая ливерпульская старушка Эленор родилась заново в XXI веке, стала современной. «Одинокие люди», воспеваемые в оригинале песни, живут уже не в послевоенном индустриальном городе, а в ультра-современном мегаполисе.

Очередное возвращение к джазовому материалу последовало в «*Strange Meadow Lark*» Дейва Брубeka. Надо отметить, что Чик сохранил основной принцип оригинала

1959 года: как и на альбоме Брубeka «*Time Out*», изложение начинается обширным фортепианным вступлением, в котором трудно вычлени́ть метроритмические характеристики (ну разве что Чик в большей, нежели Брубеk, степени склонялся к балладной экспликации), но затем разворачивается в привычный среднетемповый свинг на 4/4.

Свинговая метрика довлекла и в пьесе «*Hot House*» пианиста Тадда Дэмерона, прославленной исполнением Диззи Гиллеспи (и основанной на гармонической сетке «*What Is This Thing Called Love?*» Коула Портера). Тут впервые за весь концерт контролируемый темперамент обоих музыкантов действительно полыхнул жгучим огнём. Закономерно последовала овация и бисирование, в результате чего направившиеся было за кулисы артисты вернулись и порадовали москвичей исполнением такой родной и знакомой каждому русскому человеку ранней (1888) пьесы Александра Николаевича Скрябина из цикла «24 прелюдии», звучащей, по всей видимости, в каждой московской семье и оттого носящей столь тёплое и запоминающееся название «Опус 11 номер 4». Практически без перерыва на вежливые аплодисменты дуэт заиграл снова... Да, пришло время для хита, и из всех хитов дуэт выбрал легендарную пьесу Чика «*La Fiesta*». Вот тут овация была уже стоячей, и последовал третий, он же финальный, бис: «*Blue Monk*» Телониуса Монка, сыгранный, против исходной монковской угловатости, вполне по-«чиккориевски» — изящно, перкуссивно, остро и с массой мельчайших подробностей, для одного только разучивания каждой из которых менее подготовленным музыкантам пришлось бы репетировать неделями. На сей раз, несмотря на продолжавшуюся стоячую овацию, номер действительно оказался заключительным: после почти двух с половиной часов на сцене дуэт скрылся за кулисами.

Что сказать о московских концертах в целом? Музыка стала ещё более утончённой, ещё более рафинированной, ещё выше качеством, если такое вообще возможно. Несмотря на возраст — Чик у́же было 69, Гэри на два года младше — оба музыканта находились на пике формы. Мало того, они много играли совершенно новой для своего дуэта музыки, почти не возвращаясь к хитам прошлых лет, что подтвердило их равноустремлённость и в творческое будущее, пусть и хорошо очерченное давно

устоявшейся стилистикой совместной игры, и к великим свершениям прошлого. Немного обеспокоил внешний вид Чика Кория: совсем недавно (буквально прошлым летом) он ещё был, скажем так, весьма солидным господином — и вдруг резко похудел, что в сочетании с вновь отращенными усиками сделало его неожиданно похожим на себя молодого. Но в 69 лет такое резкое похудение скорее настораживает, и дай-то Бог, чтобы это действительно был результат какой-нибудь чудодейственной диеты, как все мы надеемся. И хорошо бы послушать их ещё когда-нибудь.

Анна Филиппева, Кирилл Мошков

ЛАРРИ КОРИЭЛЛ: ЭКЛЕКТИК ГИТАРЫ

Ким Волошин

Если имя гитариста Ларри Кориэлла и не звучит в числе первых, когда произносится словосочетание «джаз-рок», то это только потому, что Кориэлл никогда не заботился оставаться в рамках только одного стиля. Он играл прото-джаз-рок ещё в середине 60-х, только-только перебравшись в Нью-Йорк из далёкого Сиэтла, и как играл! Ряд его джаз-роковых проектов рубежа 60-х и следующего десятилетия далеко опережал своё время, но вот беда — продукция этих проектов оказалась вне фокуса коммерческого успеха, поскольку в них входили сильные солисты (например, трубач Рэнди Бреккер или барабанщик Алфонс Музон), у каждого из которых были и другие важные работы. А потом джаз-рок стал тесен Кориэллу, он стал играть джазовый мэйнстрим (и с кем — Сонни Роллинз, Чарлз



Мингус, Кенни Баррон!), классику, бразильскую музыку, акустические дуэты с другими гитаристами (Джон Скофилд, Джон Маклафлин...). В общем, он — слишком эклектичная фигура для критиков, любящих всё раскладывать строго по жанровым полочкам. Но большинство отдельно взятых его работ в рамках выбранного им для каждой работы стиля весьма сильны. Большинство его проектов последнего времени, как студийных, так и гастрольных, реализованы в таком сложном формате, как электрическое трио: к звучанию его электрогитары присоединяется подвижный и сильный безладовый электробас (в первой половине 2000-х это был Марк Игэн, сейчас Ларри гастролирует с Джеффом Берлином), и вместе два этих голоса, как на гранитной скале, лежат на могучем основании безупречно надёжных барабанов Пола Вертико, который много лет играл в группе другого джаз-рокового супергитариста, Пэта Мэттини.

Впервые Ларри выступал в России в 2004 году на важнейшей в те годы московской джазовой сцене — в «Ле Клубе». Концертное выступление не позволяло усомниться в стопроцентной компетентности музыкантов во всех тонкостях джазового мейнстрима, и в то же время исподволь, не в лоб, не декларативно, но неотвязно захватывало слушателя стопроцентно джаз-роковой энергетикой — наверное, с того момента в первой же пьесе, когда Кориэлл целый квадрат играл смелое, по-молодому нахальное гитарное тремоло на одной ноте, пока ритм-секция выписывала будоражающие ритм-н-блюзовые фигуры (это его излюбленный приём в начале концерта, переходящий из одной концертной программы в другую и каждый раз находящий себе место в открывающем блюзовом номере)! Контрастно и в то же время логично звучали интерлюдии на акустической гитаре: в программе середины 2000-х это была битловская «*She's Leaving Home*» без аккомпанемента.

Мастер уже, увы, не обладает столь роскошной длинной чёрной шевелюрой, какая красуется на его фотографиях 70-х. Он сед, грузен, добродушен, не слишком часто приподнимается со стула (но зато уж если приподнялся — значит игра его достигла действительно высокого накала). В игре его слышатся отголоски всех стилистических исканий — и ранний джаз-рок, который он играл в конце 60-х — первой половине 70-х, и строгий полуакустический

(или вовсе акустический) мейнстрим, который он играл с 1976-го и дальше, и классика, которую он записывал на акустической гитаре для японских лейблов (любимые композиторы Ларри — Стравинский и Римский-Корсаков).

Гитарист на тех концертах блистал техникой несколько меньше барабанщика (Пол Вертико — барабанщик с большой любовью и вниманием к тонким деталям, но при случае любит блеснуть необычной технической «фишкой»), но и у Ларри есть свои фирменные «проявления силы», которые он не упускал случая продемонстрировать. Особенно впечатляли длиннющие фигурации, исполнявшиеся в сплошном — и очень быстром! — тремоло, а также обильное и очень оригинальное использование как натуральных, так и искусственных флажолетов, у Кориэлла имеющих поразительно ясный, шёлково свистящий тон.

Те, кто ожидал, по старой памяти, услышать в Кориэлле джаз-рокера — ошиблись. Господствовал гитарный джазовый мейнстрим, хотя Ларри не раз и не два обращался и к арсеналу средств, наработанных им в джаз-роковые годы. Кстати, канадский пианист Стив Холт как-то вспоминал, как Кориэлл однажды пригласил его поиграть со своим квинтетом в Монреале. Холт не слышал Ларри с начала 70-х годов и опасался, что придётся играть джаз-рок, которого сам Стив уже давно не играл, но, появившись в клубе, выяснил, что Кориэлл тоже больше не играет джаз-рок — весь материал был в стилистике джазового мейнстрима. Стив сел за рояль и, поглядывая на гармонические сетки в нотах, с большим удовольствием стал играть, не забывая о том, что с ним играет гитарист, которого он в юности буквально боготворил. И тут случился маленький музыкантский «инцидент»: перед одной из пьес Кориэлл положил перед Холтом ноты, из которых выяснилось, что поверх блюзового квадрата нужно будет играть длинную мелодическую линию на головокружительной скорости — в унисон с гитарой. Холт не слишком блестяще читал ноты и кое-как проковылял сквозь пьесу. Это его задело, и, вернувшись домой из клуба, он ещё полночи разучивал за клавишами злополучный унисон. На следующий вечер он снова играл с Кориэллом и, когда дело дошло до унисона, демонстративно закрыл глаза и без запинки сыграл всю длинную линию вместе с гитарой. «Выучил! Ты выучил её!», — захохотал Ларри прямо поверх музыки.

В феврале 2006 года Кориэлл ещё раз выступил в Москве, на этот раз с выдающимся бас-гитаристом Виктором Бэйли (*ex-Weather Report*) и легендарным барабанщиком Ленни Уайтом (*ex-Miles Davis Bitches Brew, ex-Return To Forever*); они играли материал совместного альбома «*Electric*» (2005).

Ларри Кориэлл родился в Гэлвстоне (штат Техас) 2 апреля 1943 года. До гитары он пробовал и другие инструменты, но затем влияние кантри-гитариста Чета Аткинса, рок-н-ролльщика Чака Берри и (несколько позже) джазмена Уэса Монтгомери заставило его остановиться на электрогитаре. В начале 60-х Ларри учился в университете штата Вашингтон в Сиэтле и оттуда в 1965-м отправился через всю страну в Нью-Йорк, где сразу же попал играть в ансамбль барабанщика Чико Хэмилтона, в котором заменил гитариста из Венгрии Габора Сабо. Во второй половине 60-х Кориэлл записывался с вибрафонистом Гэри Бёртоном и самым известным американским индейцем в джазе — саксофонистом Джимом Пеппером из племени кри (штат Орегон), в ансамбле которого, *The Free Spirits*, именно в эти годы при участии Ларри Кориэлла предпринимались первые попытки соединять элементы джаза и рок-музыки.

В 1973 году Ларри создал собственную группу *The Eleventh House*, в которой первоначально участвовали видные солисты — упомянутый выше Рэнди Бреккер, которого из-за его вечной занятости всё-таки пришлось заменить трубачом второго эшелона Майклом Лоуренсом, и барабанщик Алфонс Музон, которого через два года сменил Джерри Браун, а того, в свою очередь — горячий фанковый трубач из Японии Тирумаса Хино. На бас-гитаре первое время играл Дэнни Трифан, которого вскоре сменил Джон Ли (из оркестра Диззи Гиллеспи). С начала и до конца в «Одиннадцатом Доме» играли только сам Кориэлл и клавишник Майк Мэндел. Впрочем, уже после распада *The Eleventh House*, в 1977-м, Кориэлл и Алфонс Музон снова собрали совместную группу, где опять оказался басист Джон Ли, Впрочем, быстро сменившийся небезызвестным Мирославом Витоушем, только что покинувшим *Weather Report*. Хотя этот коллектив играл настолько же креативный джаз-рок, замешанный на фанковых ритмах, что и *The Eleventh House*, просуществовал он недолго.

В 1998 году, кстати, участники первого состава *The Eleventh House* (кроме басиста: этот пост занял Джефф

Берлин) вновь объединились и под прежним названием съездили в весьма успешное мировое турне.

Что же до Ларри Кориэлла, то у него в конце 70-х обнаружилась весьма серьёзная и, увы, распространённая среди музыкантов проблема — наркотическая зависимость. Мало кто знает, что в те годы он интенсивно играл классику и фламенко на акустической гитаре и именно он инициировал создание акустического трио, в которое вошли Джон Маклафлин и титан современного испанского фламенко Пако де Лусиа. Трио съездило в коротенькое европейское турне и даже выпустило видеокассету с записью концерта в лондонском Алберт-Холле («*Meeting of Spirits*», 1979), но тут Ларри одолели его «демоны», и дальнейшая история трио протекала уже без него — его сменил там Эл Ди Меола, и именно в составе Маклафлин — де Лусиа — Ди Меола это трио в начале 80-х выпустило два сенсационно успешных альбома, «*Friday Night in San Francisco*» и «*Passion Grace & Fire*». Лишь к концу следующего десятилетия Кориэлл полностью избавился от старых проблем, и с того момента его сольная карьера идёт ровно и насыщенно. В дополнение к многочисленным турам и записям он теперь преподаёт в своей альма-матер — университете штата Вашингтон в Сиэтле, по результатам чего выпустил два учебника, а ведущее музыкальное издательство *Hal Leonard* напечатало альбом с нотами его лучших авторских композиций за сорок лет карьеры. Кориэлл по-прежнему эклектичен: в его игре одновременно звучат и джазовый мэйнстрим, и джаз-рок, и классика, и фламенко — но именно этим, в сущности, он и привлекал слушателей все эти четыре с лишним десятилетия.

ОРНЕТТ КОУЛМАН, ОТЕЦ ФРИ-ДЖАЗА

Николай Шиенок,
Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

В 2010 году 14 июля праздник был не только в столице Франции (там это — День Бастилии): раскалённая палящим солнцем необычайно жаркого лета столица России впервые в истории принимала у себя квартет одного из важнейших джазовых гигантов планеты — Орнетта Коулмана. На единственный концерт в Светлановском зале Московского международного Дома музыки пришли люди, которые ждали этого момента многие годы и уже не чаяли, что такое вообще когда-нибудь произойдёт.

Тут, однако, тот самый случай, когда рассказ о концерте лучше всего начать с конца. В финале, на бис, квартет Коулмана исполнил самую известную и прекрасную балладу Орнетта — «*Lonely Woman*». А теперь перечитайте



это предложение ещё раз и представьте: вы сидите в двух шагах от сцены, на которой сам Орнетт Коулман исполняет для вас «*Lonely Woman*». В Москве, на исходе первого десятилетия XXI века. Разве это не фантастика? Мне до сих пор не верится. А ведь так оно и было!

Сначала я ожидал услышать нечто похожее на концерт пятилетней давности, записанный на диске «*Sound Grammar*» (*Phrase Text*, 2006), за который Орнетт, кстати, получил Пулитцеровскую премию — самую престижную в области «литературы и искусства» в США. Но вклад бас-гитариста Эла Макдауэлла, который выступает и записывается с Коулманом с 1985 года, а теперь пришёл и в этот квартет на смену контрабасисту Грегу Коэну, стал для меня настоящим открытием. Его высокий гитарный звук привнёс в палитру квартета неожиданные краски, которые для любителей гитары в джазе (а к ним отношусь и я) — словно бальзам.

Из записи «*Sound Grammar*» я уже знал, что Тони Фаланга великолепно играет на контрабасе смычком, но как это звучит вживую... О, уважаемые, как это звучит вживую! Границы жанра уже не видны, перед вами — просто МУЗЫКА, способная покорить сердце каждого. В четвёртой композиции мне даже показалось, что им удалось сыграть что-то очень наше родное, столько там было бездонной и пронзительной русской тоски. И через такую музыку душа лечится, как ни странно. Антидепрессант в чистом виде. Порадовала нарочито замедленная версия «*Turnaround*» — джазового мега-стандарта всех времён и народов.

Что касается барабанщика (и по совместительству сына и менеджера Маэстро) Денардо Коулмана, то насчёт его музыкальных способностей существует распространённое и просвещённое мнение, с которым я по-прежнему не хочу соглашаться. А концерт в ММДМ ещё больше укрепил меня в намерении и дальше противиться неприятию Денардо как музыканта. Мне не кажутся абсурдной затеей старые виниловые пластинки «*The Empty Foxhole*» (*Blue Note*, 1966) и «*Ornette at 12*» (*Impulse!*, 1968), где отец посадил за ударные своего сына в 10- и 12-летнем возрасте, соответственно. Они мне нравятся, я их даже люблю. К ним просто нужно относиться иначе и слушать другими ушами. А иначе получится всё равно как ругать Марка

Шагала за то, что домики на заднем плане прорисованы кособоко, лошадь неправильная, а у невесты один глаз больше другого. Правильно ли поступил Телониус Монк, который так никогда и не предложил своему сыну поиграть на ударных у себя в ансамбле (хотя тот **ОЧЕНЬ** хотел)? Не уверен...

Сейчас Денардо — это словно часть Орнетта, источник его энергии, поддержка и опора. Не думаю, что без него у Маэстро достало бы сил выступать сейчас с концертами по всему миру, сочинять и записывать музыку. Перед нами — уникальный пример гармонии в извечной проблеме «отцов и детей», нечто особенное, не похожее на всё остальное. Слушать игру Денардо на концерте лично мне было интересно, в ней хватало неожиданных моментов и поворотов. И его вклад в общее звучание квартета мне кажется естественным и органичным.

И наконец — сам Маэстро. Невысокий и хрупкий, отметивший в марте своё 80-летие, он удивил и восхитил больше всех. Благодарная и правильная публика (что, признаться, редкость для ММДМ), которая встретила его выход на сцену продолжительной стоячей овацией, не была разочарована: Орнетт Коулман — в отличной форме, это не музейный экспонат, а интереснейший «выступающий композитор», средоточие мудрости, просветлённости и внутренней силы. Парадоксальный склад ума, неиссякаемое чувство юмора. Когда юная корреспондентка ТВЦ за день до выступления спросила его, в какой момент своей жизни он понял, что альт-саксофон для него — главное, он ответил: «Вообще-то женщин я люблю больше». Разумеется, годы берут своё, и ему уже очень непросто играть на трубе, но альт-саксофон в его руках звучал по-прежнему мощно. Жаль, что на этот раз Орнетт почему-то решил обойтись без скрипки, её мы так и не услышали.

Было приятно видеть большое количество компакт-дисков и пластинок (среди них были и очень редкие), которые принесли на концерт истинные ценители. Удивительно то, что они вели себя гораздо скромнее и сдержаннее тех, кто упорно ломился к сцене с чем попало: пираткой с Горбушки, надорванными билетами, девичьими песенниками-молескинами, в руки Маэстро сунули для автографа даже российский паспорт. Хорошо хоть Орнетту позже догадались подставить пюпитр, чтобы удобнее было

подписывать все эти предметы, но вот предложить пожилому и уставшему человеку сесть уже не догадались. А потом, как рассказывают (мы к тому времени уже ушли), пришёл какой-то сердитый «швондер» и велел всем расходиться, потому что зал нужно срочно убрать и запереть. То есть некоторым не повезло.

Странно, что разнообразная и насыщенная концертная история современной Москвы ничему не учит организаторов концертов, которые продолжают наступать на старые грабли, да и само количество этих граблей не спешит уменьшаться. Хорошо бы собрать этих людей в какую-нибудь ассоциацию, провести семинар, мастер-класс или что там ещё, чтобы попытаться выработать рецепты гармонизации энтузиазма и амбиций/аппетитов устроителей со здравым смыслом, а также (и главным образом! — *Ред.*) с интересами самих музыкантов и любителей музыки.

Самый главный персональный вывод из всего увиденного и услышанного: Орнетт Коулман по-прежнему АКТУАЛЕН, его музыка — не просто важная часть богатой истории джаза, она — часть нашей сегодняшней жизни. «Люди всегда говорят о том, как много я сделал. Я же всегда надеюсь, что смогу сделать ещё больше».

Николай Шиенок

ОРНЕТТ КОУЛМАН НА ФЕСТИВАЛЕ JAZZ ЕМ AGOSTO, ЛИССАБОН, ПОРТУГАЛИЯ (ФРАГМЕНТЫ РЕПОРТАЖА 2007 Г.)

...Второй трёхдневный блок фестивальной программы открыл показанный в кинозале Фонда Гюльбенкяна (*Sala Polivalente*) документальный фильм «*Ornette Coleman: Made In America*» (1985). Кино это, мягко скажем, странноватое: примерно полчаса интересной документальной хроники из жизни создателя фри-джаза Орнетта Коулмана, а остальное — производящие тяжёлое впечатление допотопной древности аналоговые видеоэффекты, смотреть на которые просто больно глазам (вроде затяжного перемигивания двух ярких картинок, способного спровоцировать нестойкого зрителя на эпилептический припадок). Причём видеоэффекты эти не несут практически никакой драматургической нагрузки. Наш американский коллега

Лэрри Эппелбаум, выходя вместе с нами из «Сала Поливалентэ», отрецензировал фильм кратко: «Режиссёр принимал ЛСД».

На следующий день публика около сорока минут ждала обещанной «конференции» с самим отцом фри-джаза — Орнеттом Коулманом. У него новый менеджмент, который настойчиво делает из 77-летнего лауреата Пулитцеровской премии и «Грэмми» за заслуги «в течение всей жизни»... поп-звезду. Включая неизбежные опоздания на публичные мероприятия и строгий запрет на фотографирование, аудио- и видеозапись. Ну что сказать? В конце концов Орнетт появился и произнёс, по словам менеджмента, «публичную лекцию» — монолог на полчаса. Охарактеризовать этот монолог лучше, чем, опять-таки, наш коллега Лэрри Эппелбаум («спутанный комок непроходимых банальностей»), мы вряд ли сумеем. Впрочем, одна очень мудрая мысль Орнеттом всё же была высказана. «Я не знаю, чего такого уж особенного хотите вы от меня услышать, — сказал, улыбаясь в пространство, легендарный музыкант. — Я гораздо лучше играю, чем разговариваю». И это святая правда.

Финал фестиваля — аншлаг в Большом зале вечером 11 августа. С молодым задором и мощным ансамблем из трёх разнохарактерных басистов и собственного сына на барабанах впервые в Португалии выступил 77-летний Орнетт Коулман. Дедушка Орнетт был в прекрасной форме — убедителен, как в свои лучшие годы: звук его альт-саксофона — по прежнему пронзителен и мощно дёргает слушателя за струны самых разных эмоций, от гнева и боли до светлой радости; и даже на трубе, которую ветеран время от времени хватает (что в своё время бесило Майлса Дэйвиса, который не мог стерпеть, что кто-то может использовать тембр трубы, не учившись играть на ней), он по-прежнему умеет вставить в свою музыкальную речь какое-нибудь саркастическое замечание. Осталась невостребованной только скрипка, которую возле Орнетта положили, в программе о ней упомянули, но сам мастер про неё так ни разу и не вспомнил. В общем, как Коулман и предупреждал, играет он до сих пор намного лучше, чем говорит.

Гармоническую ткань ансамбля «тянут» сразу три (!) басиста — контрабасисты Чарнетт Моффетт и Тони Фаланга плюс бас-гитарист Эл Макдауэлл. У каждого из них своя роль: то Моффетт играет грув пальцами, а Фаланга — соло смычком, то наоборот (и тогда смычковое звучание небольшого «походного» контрабаса Моффетта осложняется электронными «примочками»). Шестиструнная бас-гитара Макдауэлла при этом почти всё время звучит в высоком регистре (то есть играет роль обычной гитары, только звучащей на октаву ниже).

Слабым местом ансамбля Орнетта по-прежнему остаётся игра сына маэстро, барабанщика-самоучки Денардо Коулмана: он хаотически лупит по барабанам, не обладая при этом сколько-нибудь значительным ощущением ритма. Если это как-то проходит в «свободных» эпизодах, где ритмической остроты и мощи добавляют басисты, то в медленных пьесах беспомощное неритмичное трямканье по тарелкам начинает раздражать. Но личная мощь самого Орнетта, искущённость его музыки и согласная коллективная воля его басистов с успехом компенсируют эту слабость, которую большая часть публики в результате наверняка просто не замечает.

Что особенно важно в нынешней музыке Коулмана: она глубоко позитивна. Вместо повествований тоски, боли и ярости, доминировавших в раннем фри-джазе, Орнетт теперь создаёт подвижные и напористые истории о чём-то светлом и высоком. И что удивительно, выходит так же органично, как и почти полвека назад.

Концерт закономерно завершился двумя стоячими овациями — перед вызовом на «бис» и после него. Есть всё-таки музыканты, которых обязательно нужно увидеть живьём, потому что записи не вполне передают уровень их музыкантской «харизмы». Орнетт Коулман — среди них. Хорошо, что мировое музыкальное сообщество наконец признало его огромную роль в истории музыки нашей эпохи и почтило такими «знаковыми» наградами, как *Grammy* «по совокупности заслуг» и Пулитцеровская премия: Дюку Эллингтону, например, при жизни не досталось ни то, ни другое...

Анна Филиппева, Кирилл Мошков

АВИШАЙ КОЭН: «МНЕ ПРОСИТЬ БОЛЬШЕ НЕ О ЧЕМ»

Татьяна Балакирская

Контрабасист Авишай Коэн в первом десятилетии XXI века стал одним из самых известных в мире джазовых музыкантов родом из Израиля. Пройдя горнило нью-йоркского джаза, музыкант остался верен своим корням — в его сольных проектах отчётливо слышны призвуки ближневосточной и средиземноморской музыкальных культур, при том, что эти элементы в музыке Коэна глубоко и органично сплетены с передовым современным камерным джазом и не могут быть отнесены на счёт простого увлечения модной «этничностью».



Авишай Коэн родился 20 апреля 1971 года. В 11 лет он начал учиться играть на фортепиано, в 14 — впер-

вые услышал джаз и полюбил его. Последовало увлечение Джако Пасториусом и самостоятельное овладение бас-гитарой. В 16 Авишай поступил в иерусалимскую Школу музыки и искусств, в 18 — как любой израильтянин, пошёл в армию. Вернувшись со службы, Коэн решил осваивать контрабас. Всего через полтора года он уже оказался в Нью-Йорке — без знакомств, без знания джазовой сцены. Работал грузчиком и строителем, чтобы заработать на жизнь. Искал знакомств среди нью-йоркских

джазменов — как это обычно делается, прилежно посещая джемы в джаз-клубах. И началось: выступления с саксофонистом Рави Колтрейном... перкуSSIONистом Леоном Паркером... самим «министром джаза» США Уинтоном Марсалисом... В 96-м, меньше чем через четыре года после приезда в США, Авишай Коэн записался с панамским пианистом Данило Пересом на его известном альбоме «*Panamonk*» (*Impulse!*, с барабанщиками Терри Лин Кэррингтон и Джеффом «Тэйном» Уоттсом). Благодаря этой работе Авишай получил приглашение от легендарного пианиста Чика Кория — сначала выпустить сольный альбом на принадлежащем Чику лейбле *Stretch Records* («*Adama*», 1997), затем — присоединиться к ансамблю самого Чика. Авишай играл и в акустическом секстете Кория, *Origin*, и в малом составе — *New Trio*, с барабанщиком Джеффом Баллардом. В составе *New Trio* израильский контрабасист в начале десятилетия побывал и в Москве. С 1998 года Коэн выпустил восемь сольных альбомов, сначала на *Stretch*, а начиная с записи 2003 года «*Lyla*» — на собственном лейбле *Razdaz Records*. С 2006 года он работает в трио, в составе которого — опытный нью-йоркский барабанщик Марк Джулиана и совсем юный израильский пианист Шай Маэстро (р. 1987).

Впервые я услышала музыку Авишай Коэна при не вполне обычных обстоятельствах. Глубокой ночью ваша покорная слуга, заняв место за офисным компьютером маленькой специализирующейся на хип-хопе (!) звукозаписывающей студии, занималась созданием первых страниц джазового портала *UaJazz.Com* (украинского партнёра «Джаз.Ру»). Параллельно исследуя папку «*My Music*» на чужом компьютере и выбирая между *Mobi*, *Morcheeba*, *Jamiroquai* и *Röyksopp*, наткнулась на неизвестное имя. *Avishai Cohen* — «*Lyla*». «Наверное, какойнибудь фанк» — подумала я и, едва надев наушники и включив первый трек, задохнулась от восторга.

В уши полилась музыка необычайной красоты и искренности: одни неровные размеры сменялись другими, настойчиво-монотонно отбивало хитрый такт фортепиано; то вкрадчиво и проникновенно, то открыто и безыскусно пел смешанный мини-хор; расставляли смачные акценты духовые «пачки»; безумствовал тенор-саксофон... а в основе этой красоты тугой пружиной звучал контрабас автора

музыки, Авишая Коэна. Пальцы перебирали толстые струны то нежно и осторожно, то неистово и страстно, давая инструменту солировать лишь изредка, но и этих кратких соло, переходящих в грув, было достаточно, чтобы я влюбилась в эту музыку окончательно и бесповоротно с первого же звука. Я просидела тогда на студии почти до утра, заиклив альбом, прослушивая его снова и снова. Забыв обо всём.

А через неделю-две писала письмо менеджеру музыканта, интересуясь гонораром и условиями выступления Коэна в Восточной Европе, после чего сочиняла эмоциональные пресс-релизы и пыталась убедить украинских организаторов в том, что Авишая надо обязательно привезти в Киев. Или в Одессу. Или в Винницу. В ответ слышала: «Да, музыкант большой, но имя его нашей публике неизвестно. Народ не пойдёт».

Проходило время; я получала от администрации музыканта рассылки: «Авишай Коэн в Польше! Авишай скоро выступит в Чехословакии!» и закусывала локти — да что ж такое, где угодно, только не у нас! В Москве, правда, Авишай уже успел выступить, — хоть и не с сольным проектом, а в составе трио Чика Кория. Но в любом случае — задолго до того, как персонально я узнала о том, кто это такой, в 2001-м, поэтому это выступление «не считается».

В общем, встречи с любимым басистом я ждала довольно долго. И дождалась: организаторы фестиваля «Усадьба. Джаз» 2007 года пригласили трио Авишая Коэна, поставив его в программу площадки «Аристократ». Что характерно: сами организаторы «распробовали» музыку Коэна уже после того, как тот триумфально выступил на их же событии, а приглашая артиста, очевидно, руководствовались его фактическим статусом на джазовой сцене и критерием заангажированности. Зато уж после 3 июня альбомы контрабасиста заслушивались организаторами фестиваля до дыр.

Наступило утро 3 июня; интервью с Авишаем Коэном назначено на 10.20, после саундчека. В 11.00 выясняется, что артист от пробы звука отказался. Интервью не отменяется, но переносится на предконцертное время.

В конце концов мы всё-таки беседуем с музыкантом. Выглядит он несколько уставшим — красные глаза, хрипота в голосе. Но расслабиться себе не даёт, ответственно относясь к встрече с прессой: на вопросы отвечает, тщательно

подыскивая слова; перед ответом сосредоточивается, хмурится, от чего на лбу появляются суровые морщины.

Почему вы отменили утренний саундчек? Вы настолько доверяете местным звукорежиссёрам?

— Вчера у нас был тяжёлый перелёт, поспать практически не удалось. А поскольку время для нашего саундчека было назначено на раннее утро, а вставать надо было, соответственно, ещё раньше, с учётом возможных пробок, мы предпочли пожертвовать саундчеком. Надо было отоспаться, чтобы нормально выступить вечером и не заснуть прямо на сцене. Для нас куда важнее пребывать во время выступления в нужном состоянии — бодром и сконцентрированном, — поэтому мы решили, что лучше сделать короткий лайн-чек прямо перед концертом. Вообще должен сказать, что встречи со звукорежиссёрами на слишком раннее время назначать не годится.

А сейчас как вы себя чувствуете?

— Намного лучше, чем утром.

Тогда — первый вопрос. Выходец из Израиля Авишай Коэн на сегодняшний день достиг очень многого: мировой славы, признания критиков, восхищения публики. Каким был путь никому не известного эмигранта к такому успеху? Как произошёл исторический переезд в Нью-Йорк?

— Конечно же, начальный период был очень тяжёлым. Любая смена места жительства сама по себе — источник стресса, а мой переезд был и вовсе не из лёгких. 21-летний парень, у которого нет ни единой близкой души в Штатах, — ни друзей, ни знакомых, ни родственников — по сути, начинает жизнь сначала. На чужой земле, среди чужих людей. Мало того, я выбрал своей точкой назначения Нью-Йорк, где проторить себе дорогу вообще сложно. Пережить этот период мне помогло только то, что я был полностью захвачен, очарован, воодушевлён музыкой, которую слушал в Нью-Йорке. Я многому научился, играя на джемах и общаясь с музыкантами — в том числе с такими же, как я, молодыми. Понемногу, шаг за шагом,

я прокладывал себе путь на сцену. Каждую возможность выступить я непременно использовал и играл, выкладываясь по максимуму. Понимаете, у меня была чётко поставленная цель. И большие амбиции. Впрочем, в то время я и сам не смог бы ответить на вопрос — хватит ли у меня душевных сил и энергии остаться в Нью-Йорке хотя бы год.

Но даже несмотря на то, что на первых порах было очень трудно, мало-помалу я совершенствовался как исполнитель, учился играть в разных стилях, начал играть с очень серьёзными музыкантами. И всё это время я не прекращал писать музыку. Которая, к слову, и привлекла ко мне внимание таких людей, как Чик Кория. Чик очень понравились мои композиции, и он предложил мне записаться на его лейбле. А после того, как я сделал свою первую запись на его лейбле, Кория пригласил меня в свою группу. И с этого момента события начали разворачиваться молниеносно. Многие узнали обо мне, услышали меня. Но ни на одну минуту я не позволял себе расслабиться. Мне не было просто (да и сейчас непросто — никогда не может быть просто, если ты бэндлидер и на тебе лежит ответственность). Но по крайней мере я увидел смысл в происходящем.

И сегодня я благодарен за всё то, через что мне пришлось пройти, потому что моя мечта сбылась. Я создаю музыку. В моей группе великолепные музыканты. Мы путешествуем по миру и встречаем на своём пути любовь слушателей. Это действительно прекрасно. И мне просить больше не о чем.

Как вы считаете, обязательно ли в карьере музыканта должен присутствовать фактор удачи, везения? Считаете ли вы везением то, что Чик Кория вас услышал и вывел на свет Божий?

— Нет. Это не везение. Вообще удача — это то, в чём нуждается каждый из нас. Нам повезло, что мы живы, например. Удача — это то, что сваливается тебе на голову без всяких причин. А то, что произошла наша встреча с Чиком, не имеет ничего общего с везением. Эта встреча — продукт реальности. Чик был открыт моей музыке и захотел со мной общаться. А я был к этому готов, потому

что всю жизнь работал для того, чтобы такой момент наступил. Может быть, вы скажете, что Чик мог бы и не услышать меня — и что в этом заключается моё везение. Но тогда на его месте был бы кто-то другой. Я абсолютно в этом уверен. Если ты готовишься к «моменту истины», если ты полностью посвятил себя любимому делу, то твоё время обязательно придёт. И когда оно придёт, ты будешь во всеоружии. И сможешь извлечь из предоставленной тебе возможности максимум.

Что же вы извлекли из работы с Чиком Кориа? Чему вас научил опыт игры с этим человеком?

— Я научился очень многому. Понял, как управлять ансамблем, как вести себя, как заботиться о своих музыкантах, — в общем, все знания, связанные с руководством группы, я получил от Чика.

Кроме всего прочего, в ваших руках находится собственный звукозаписывающий лейбл RazDaz Records. Как вы им-то успеваете заниматься?

— Ну, на самом деле все заботы по администрированию лейбла лежат на его менеджере. Я лишь служу представителем нашей компании. Если бы мне пришлось развивать лейбл, то я просто был бы вынужден оставить карьеру музыканта. Однако совсем в стороне я не остаюсь, и вообще иметь собственный лейбл — это очень здорово. Можно записывать тех, кто тебе нравится. Мы, например, выпустили альбом моего барабанщика Марка Джулиана, собираемся сделать релиз для нью-йоркского саксофониста Джимми Грина. Я рад, что могу помогать музыкантам.

Вопрос, касающийся вашей композиционной деятельности. Каких целей вы стремитесь достичь, какие задачи ставите перед собой, сочиняя то или иное произведение?

— Да никакие. Я просто люблю музыку, это совершенно естественная страсть. Когда я пишу её, то словно подключаюсь к неведомым потокам энергии: они и рожают то, что выходит из-под пера. А я лишь пытаюсь сформировать эти потоки в какую-то историю. Я редко задумываюсь

о том, чего хочу от своей музыки, какой хочу её видеть. Я просто делаю то, что делаю. Пробую воплотить то, что написано, со своими музыкантами и обычно имею удовольствие видеть, что всё написанное «работает». Вообще музыка — это форма жизни, это субстанция, которая живёт сама по себе.

Джон Маклафлин говорил так: «В идеале музыка должна взять всё, что хочется ей, а мы должны открыто нести её и позволить ей состояться».

— Я с этим согласен на 100%.

А как вы определяете, что написанная вами пьеса закончена? Что является знаком к тому, что вы должны остановиться?

— Ух ты, очень интересный вопрос. Какое-то внутреннее чувство, наверное. Нечто, что, как я уже говорил, уже не от меня зависит... Да, пьеса сама говорит мне, когда и где остановиться. Музыка в пьесе становится самодостаточной, дополняет саму себя — и я это чувствую. И я рад тому, что владею языком, который может выразить всё, что ей нужно. Знаете... у каждого из музыкантов есть песня, которую они поют всю жизнь. И эта песня проявляется в каждой из пьес, которые они пишут, поётся на разные голоса. Вот это же происходит со мной.

Авишай, ваша музыка настолько самобытна, что её не спутаешь ни с чем. Однако у вас самих есть тёзка и однофамилец, трубач Авишай Коэн, с которым вас, возможно, по ошибке ассоциируют. Бывает такое?

— Честно говоря, нет. Во всяком случае ни одного случая я не помню. Кроме того, я начал работать на сцене задолго до того, как появился он, поэтому, возможно, это его со мной путают временами.

Следующий вопрос, возможно, покажется вам несколько неожиданным. Многие наши соотечественники в начале 90-х покинули СНГ, переехав в Израиль, где, по их собственным словам, перед ними были открыты все дороги

и где они стали настоящими звёздами. Хочется услышать от вас: кто же из бывшего СССР стал действительно известен в Израиле? Какие имена у вас на слуху?

— Ну, честно говоря, я лучше знаю тех, кто переехал ещё до начала 90-х. Из тех, кто приехал после, я не знаю практически никого. Очень хорошо мне знаком саксофонист Борис Гаммер. Потом ещё пианист... м-м...

Леонид Пташка?

— Да, его знаю. И ещё один есть, который намного лучше...

Вячеслав Ганелин?

— Да-да. Наверное, он самый известный. И самый лучший. А вообще я в Израиле бываю не так часто, как хотелось бы, поэтому мой ответ получился таким скромным.

И последний вопрос. Мне пока не удалось послушать ваш последний альбом, «As Is», — как бы вы его охарактеризовали? Насколько сильно он отличается от предыдущих?

— Каждый альбом имеет свои особенности. Но если вы знаете мою музыку, то можно сказать, что новый альбом остался в прежней плоскости. Впрочем, на данный момент я бы назвал его самым зрелым и завершённым. В нем есть чувство законченной работы. Мне кажется, вам понравится.

ХЭНК КРОУФОРД, ЗВЕЗДА МЕМФИСА

Константин Волков

29 января 2009 года в своём доме в Мемфисе в возрасте 74 лет умер один из крупнейших саксофонистов так называемой «мемфисской школы» — Хэнк Кроуфорд. По словам родных музыканта, его здоровье неуклонно ухудшалось с 2000 года, когда он перенёс инсульт.

Бенни Росс Кроуфорд-мл. родился в Мемфисе 21 декабря 1934 года и, как многие афроамериканцы на Юге, начал приобщаться к музыке в церковном хоре, которому в десятилетнем возрасте аккомпанировал на фортепиано в Спрингдейлской Миссионерской баптистской церкви. Он окончил среднюю школу *Manassas High School*, где вместе училось много будущих джазовых звёзд — Джордж Коулман, Хэролд Мэйберн, Чарлз Ллойд. Хэнк Кроуфорд впервые заиграл на саксофоне в школьном ансамбле *The Rhythm Bombers*.



В конце 40-х и начале 50-х годов прошлого века молодой Хэнк уже был заметным участником музыкантского сообщества так называемого «среднеюжного» (*Mid-South*) направления танцевального ритм-н-блюза и играл с местными блюзовыми звёздами — Айком Тёрнером, Би Би Кингом и Бобби «Блю» Блэндом. Прозвище Хэнк ему дали именно в Мемфисе — за то, что он, по общему мнению, выглядел и играл как мемфисский саксофонист более старшего поколения, Хэнк О'Дэй.

После школы Кроуфорд переехал в Нэшвилл, где изучал музыку в Университете штата Теннесси и заодно работал студийным музыкантом, записывая танцевальные ритм-н-блюзовые номера и рок-н-ролл: у него была собственная рок-н-ролльная группа *Little Hank and the Rhythm Kings*, а кроме того, он участвовал в университетском оркестре *Tennessee State Jazz Collegians*, где играл не только на альт-саксофоне, но и на баритоне. Именно в Нэшвилле в 1958-м Кроуфорд впервые встретился со звездой ритм-н-блюза и нарождающейся музыки соул — Рэем Чарлзом, штатным альт-саксофонистом ансамбля которого стал в 1959-м, вскоре заняв и пост музыкального руководителя группы Рэя. Кстати, основных саксофонистов в группе было два — Хэнк работал там вместе с тенористом «Фэтхедом» Ньюманом, с которым его впоследствии связывали дружба и регулярное участие в записях друг друга и который ушёл из жизни всего за несколько дней до Кроуфорда.

«Я многому научился у Рэя в плане ансамблевой дисциплины и фразировки, — вспоминал позже Кроуфорд. — Часто он мне не давал спать по ночам — диктовал мне аранжировки. Я у него многое узнал о голосоведении и о том, как добиваться этого широкого, душевного звучания. Я думаю, я инстинктивно это знал и до него, но он просто помог мне это освоить».

В 1963-м Хэнк ушёл от Гения Соул (таково было полуофициальное звание Рэя в шоу-бизнесе — *The Genius of Soul*), чтобы создать собственный септет; но к этому моменту саксофонист уже выпустил несколько сольных альбомов для крупнейшего независимого лейбла *Atlantic*. Всего с 1960 по 1970 год Кроуфорд записал для этой фирмы двенадцать альбомов, которые стилистически балансировали на грани джаза и ритм-н-блюза, закладывая основу будущему «мягкому» или «гладкому» (*smooth*) джазу

(крупнейшая звезда «современного» — *contemporary* — джаза, саксофонист Дэвид Санборн, называет Кроуфорда среди своих самых сильных влияний). Кроме того, Хэнк много записывался в качестве солиста на альбомах ритм-н-блюзовых или соул-джазовых звёзд, а также писал для них аранжировки: его оркестровки и игра звучат на записях вокалистки Этты Джеймс, певца Лу Роулза, органиста Джимми Макгриффа и певца-пианиста Доктора Джона.

Сольные работы Кроуфорда в 1970-е выходили на лейблах идеолога раннего «гладкого» джаза — продюсера Крида Тэйлора, главным образом не на *CTI* (там появилась только одна его пластинка), а на его филиале *Kudu*, который был ориентирован на соул-джаз; его запись 1975 года «*I Hear a Symphony*» достигла 11-й позиции в джазовом хит-параде и даже фигурировала во второй сотне поп-альбомов года по версии журнала *Rolling Stone*. Кроуфорд был одним из первых музыкантов, кого Тэйлор пригласил на *Kudu*, и одним из последних, кто в период заката *CTI* и его филиала оставался верен Криду — вплоть до 1978 г., когда компания Тэйлора была подвергнута банкротству. С 1983 года Хэнк Кроуфорд перешёл на лейбл *Milestone Records*, где оставался до конца 1990-х, активно выпускал собственные альбомы, а также писал музыку, аранжировки и записывал партии альт-саксофона для других звёзд лейбла, среди которых были гитарист Мелвин Спаркс и органист Джимми Макгрифф (с последним Хэнк записал четыре совместных альбома и много гастролировал по Европе). Финальный, 14-й (считая четыре с Макгриффом) его альбом, записанный для *Milestone* в 1997 году — «*After Dark*» — заканчивается трогательной инструментальной версией знаменитого спиричуэла «*Amazing Grace*», в котором публике, знающей историю Хэнка, так несложно было услышать намёк на его ранние детские музыкальные переживания в мемфисской баптистской церкви.

«Мой подход к игре можно назвать вокальным, — говорил он. — Я не «технар», я пою на инструменте. В моей игре почти можно услышать слова песен».

С конца 1950-х и до конца 90-х Кроуфорд жил в Нью-Йорке, но перенесённый им в 2000 году инсульт заставил музыканта вернуться в Мемфис, где его обширная семья могла обеспечить ему заботу и уход. Когда Хэнку стало чуть лучше, он начал вновь выезжать в Нью-Йорк, но

базироваться продолжал в родном городе. Однако к активной музыкальной деятельности он так и не вернулся.

Странно было узнать, что два ведущих саксофониста классического ансамбля Рэя Чарлза — Фэтхед Ньюман и Хэнк Кроуфорд — ушли из жизни буквально в течение одной недели, но ощущение странности усиливается, когда мы узнаём, что за две недели до Хэнка умер и третий саксофонист того же ансамбля (с 1957 по 1977-й) — баритонист Лерой Купер. 15 января 2009-го он ушёл из жизни в Орландо, штат Флорида, где с конца 1970-х на протяжении двадцати лет руководил оркестром Диснейленда. Ему было 80 лет...

ДЖИН КРУПА, ВЕЛИЧАЙШИЙ ИЗ БАРАБАНЩИКОВ

Мэган Виртанен

Черета джазовых столетий со дня рождения, начавшаяся в последнем десятилетии прошлого века с юбилеев титанов раннего джаза 1910-1920-х годов, добралась и до звёзд следующего поколения джазовой эры — поколения эпохи свинга.

15 января 2008-го исполнилось сто лет со дня рождения одного из самых значительных барабанщиков в истории джаза первой половины XX века. Полное его имя было Юджин Бертрам Крупа, но в истории он остался под звучным коротким именем Джин Крупа.

Великий барабанщик эры бибоба, Бадди Рич, сказал про него: «Джин Крупа не был лучшим. Он был величайшим».



Польский эмигрант Бартли Крупа приехал в Чикаго с мечтой о лучшей жизни, но так и не увидел ничего, кроме бедности и унижений — а после его ранней смерти Энн Крупа и её девять детей увидели ещё большую бедность. Всем детям пришлось рано начать работать — в том числе и младшему, Юджину, который в 11 лет стал мальчиком на побегушках в магазине *Brown Music Company*, где уже работал его старший брат Пит. Юджин, начавший играть на саксофоне в школьном оркестре, мечтал купить музыкальный инструмент — какой угодно, лишь бы иметь собственный инструмент, на котором можно было бы играть дни напролёт. Просмотрев весь каталог компании, Юджин убедился, что самыми дешёвыми были барабаны — и вскоре он обеднел на 16 долларов, зато был счастлив; чего нельзя сказать о его матери, которая прочила мальчику карьеру священника, и соседях, которые предпочли бы спать по ночам. «Это были японские барабаны, — вспоминал Крупа. — Огромный, высокий басовый барабан с бронзовой тарелкой на нём, деревянная коробочка — вудблок, и малый барабан».

Юджин ринулся искать подобных ему юных музыкантов по всему Саутсайду (южному району Чикаго, населённому в те годы в основном иммигрантами): он посещал все выступления школьных ансамблей, игравших на танцах, и домогался уроков у каждого ударника — по крохам набирая опыт, ему всё же удалось в конечном итоге начать подменять этих барабанщиков, когда оркестр должен был играть на очередной вечеринке, а ударнику надо было кровь из носу успеть посетить свою девицу, пока её родители в отъезде. В 1921 году Крупа должен был заменить заболевшего барабанщика ансамбля *The Frivolians*, да так и остался с ними, играя с ними как в Чикаго, так и в Мэдисоне, штат Висконсин, куда оркестр приглашали на летние сезоны.

В 1923 году, перейдя в старшие классы, Джин подружился с компанией юных музыкантов, в которую входили Джимми Макпартланд, Джимми Ланниган, Бад Фриман и Фрэнк Тешемахер — кстати, будущие участники его первой грамзаписи; так что вскоре музыка заняла в его жизни первое место, далеко обогнав школу: он чаще всего просто спал на уроках. Энн Крупа была более чем недовольна, и в 1924 году Джин предпринял попытку исправить

ситуацию, поступив в католический колледж Св. Иосифа в Ренсселэре, штат Индиана, где начал брать уроки музыки у отца Ильдефонса Рэппа. Уже через год Джин понял, что единственное, чего он действительно хочет — это быть музыкантом. Он покинул колледж, начал обучаться игре на ударных у Роя Нэппа, Эла Силвермана и Эда Стрэйта, часами пропадал в подозрительных забегах, слушая Затти Синглтона и Табби Холла и, по совету старших товарищей, вступил в профсоюз музыкантов («мне сказали: сыграй-ка дробь... Хорошо. Давай пятьдесят баксов. Ты принят»).

Весной 1927 года Джин в своих неустанных поисках настоящего джаза, который нужно было буквально отцеживать из потока стандартной танцевальной музыки, в одном кинотеатре в Саутсайте наткнулся на группу молодых белых джазменов, которые называли себя *Austin High Gang*. Среди них были банджоист Эдди Кондон, саксофонист Бад Фриман и Дейв Таф, которого в Чикаго считали лучшим белым барабанщиком. Впоследствии Эдди Кондон в своей автобиографии «Мы звали это музыкой» писал, что Крупа «сидел на обоих наших выступлениях каждый день, и на всех трёх по субботам, чтобы слушать, как играл Таф». Вскоре Таф отвёл Кругу на выступление нью-орлеанского ансамбля, где играл величайший барабанщик раннего джаза Бэби Доддс. В своей книге «Люди за барабанами» Крупа напишет об этом: «Бэби был ведущей силой своего ансамбля. То, что он делал на тарелках, барабанах и их ободах, было изумительно. Я вновь и вновь приходил слушать Бэби и всегда показывал ему, как я восхищаюсь теми бесконечно музыкальными вещами, которые он делал. Он был одним из моих главных вдохновителей».

Вскоре Джин начал использовать преимущества члена музыкантского профсоюза — зарабатывать в коммерческих оркестрах Джо Кэйзера, Телмы Терри и т. п., в то же время регулярно посещая известное заведение *The Three Deuces*, где собирались играть джемы многие джазовые музыканты, в том числе Мезз Меззроу, Томми Дорси, Бикс Байдербек и будущий работодатель Круги — Бенни Гудман. В декабре 1927 года Джин был приглашён на запись ансамбля *The McKenzie — Condon Chicagoans* для лейбла *Okeh*. Эта запись стала первой в истории, на которой использован

современный состав ударной установки (басовый барабан, хай-хэт, малый барабан, «томы» и тарелки), и именно она считается образцом чикагского джазового стиля. Кстати, менеджер фирмы *Okeh*, Томми Рокуэлл, поначалу противился идее записывать целую ударную установку. «Что вы собираетесь со всем этим делать?» — осведомился он, когда Джин при помощи Мезза Меззроу собирал в студии свою установку. «Будем на этом играть», — коротко ответил Крупа. Рокуэлл замотал головой: «Нельзя. Иголку рекордера вышибет с дорожки прямо на улицу. Мы тут записываем только малый барабан и тарелки». Положение спас самый старший участник группы Эдди Кондона, Ред Маккензи (1899–1948), единственный в истории джаза исполнитель на... расчёске (!): он гарантировал лейблу, что, если оборудование будет повреждено, он заплатит за ущерб. Оборудование выдержало, а игра Крупы настолько понравилась Рокуэллу, что в тот день была записана не одна пластинка, а две (то есть четыре пьесы). Эти четыре композиции («*China Boy*», «*Liza*», «*Nobody's Sweetheart*» и «*Sugar*»), записанные 16 декабря 1927-го, оказались первой в мире записью современной ударной установки, и их теперь можно услышать в свободном доступе на сайте *Red Hot Jazz* (www.redhotjazz.com/mcc.html).

В 1929 году Джин переехал в Нью-Йорк, начав играть с корнетистом Редом Николсом, а также работал в оркестре, игравшем в сценических постановках новых мюзиклов Джорджа Гершвина, «*Strike Up the Band*» и «*Girl Crazy*», вместе с кларнетистом Бенни Гудманом и тромбонистом Гленном Миллером, которому приходилось старательно «пыхтеть» партию ударных, пока Джин не выучивал её — Крупа не умел читать ноты. Трубач Макс Камински в своей книге «Моя жизнь в джазе» впоследствии писал: «Гершвину безумно нравилась его игра, потому что Джин был первым белым барабанщиком, который мог свинговать так, чтобы девочки в кордебалете вскидывали ножки одновременно».

Примерно в это время Крупа сделал несколько удачных записей с пианистом, вокалистом и композитором Хоуги Кармайклом, в которых приняли участие и другие значительные джазовые солисты — трубач Бикс Байдербек, бас-саксофонист Эдриан Роллини и скрипач Джо Велути.

В 1931 году Джин наконец-то получил постоянную работу в оркестре Ирвинга Ааронсона, а затем — у Расса Коламбо. Это были коммерческие оркестры, где музыкант зарабатывал на жизнь; основное время в те годы он тратил на занятия с преподавателем (это был маститый Гас Мёллер) — Джину хотелось стать «настоящим» барабанщиком, и он занимался музыкой по восемь часов в день.

В 1934 году Бенни Гудман решил нанять Круппу, игравшего тогда в Чикаго у бэндлидера Бадди Роджерса, для своего предполагаемого турне в Европу (это турне так и не состоялось). Круппа, недавно женившийся на Этель Магуайр (по другим сведениям, фамилия первой супруги Джина была Макгуайр. — *Ред.*), некоторое время сопротивлялся («у него остались не слишком приятные воспоминания от нашей последней совместной работы», пояснял Гудман), но уже в январе 1935 года он выступал вместе с оркестром Гудмана на воскресной трансляции радиокompании *NBC* «*Let's Dance*».

В оркестре Бенни Гудмана Круппе удалось стать звездой национального масштаба, а фирма *Slingerland* даже создала для него новый набор ударных, запущенный в производство в 1936 году. 16 января 1938-го оркестр дал легендарный концерт в нью-йоркском «храме» академической музыки — Карнеги-Холле; сыгранное в ходе этого концерта и записанное на пластинку соло Круппы в пьесе «*Sing, Sing, Sing*» стало первым в истории джаза развёрнутым соло барабанов с богатой драматургией и динамически разнообразным развитием. Но именно то, что сделало Джина звездой — его «безумие», которое он считал неотъемлемой частью развлекательности, заслужившее ему прозвище «Чикагской вспышки» (*Chicago Flash*) — привело к уходу из гудмановского оркестра. Бенни считал, что «сенсационалистский» подход Круппы заслоняет настоящую суть музыки — и 3 марта 1938 года Джин покинул оркестр.

А уже 16 апреля 1938 года в зале *Marine Ballroom* в Атлантик-Сити состоялся первый концерт *The Gene Krupa Orchestra*, мгновенно ставшего популярным прежде всего благодаря самому Круппе. Оркестр подписал контракт с *Brunswick*, а вокалисткой стала Айрин Дэйе. В том же году Джин издал книгу «*The Gene Krupa Drum Method*» («Барабанная методика Джина Круппы»), быстро ставшую

стандартным пособием джазовых барабанщиков, а через три года учредил ежегодный конкурс *Drum Contest*, первым победителем которого стал Луи Беллсон (впоследствии — барабанщик оркестра Дюка Эллингтона). Оркестр постоянно изменялся, в какой-то момент в нём даже была струнная секция из 30 человек, а в 1941 году Джин Крупа нанял сначала вокалистку Аниту О'Дэй (март), а затем и трубача Роя Элдриджа (май 1941). При участии О'Дэй и Элдриджа было записано несколько ярких хитов, в том числе одна из самых популярных пластинок 1941 г. — «*Let Me Off Uptown*». Правда, всего через два года Анита покинула оркестр — с её точки зрения, Крупа хронически недоплачивал, так что ему пришлось обходиться Джонни Десмондом, Рэем Эберле и Ховардом Дюлэйни. Слава оказалась и на личной жизни Джина — в 1942 году он развёлся с Этель (правда, только для того, чтобы снова жениться на ней в 1946-м).

20 января 1943 года в Сан-Франциско проводился полицейский рейд, и Джин Крупа был арестован по обвинению в хранении марихуаны. Хотя дело было шито белыми нитками, Джину присудили 90 дней тюрьмы, из которых он отсидел 84. Сидя на нарах, Крупа был уверен, что с его карьерой покончено, и попросил Элдриджа распустить оркестр.

После выхода из тюрьмы Джин вновь начал работать в оркестре Гудмана, а в 1944 году отправился в шестимесячное турне с оркестром Томми Дорси. К искреннему удивлению Круппы, публике не было дела до какой-то газетной истории — она по-прежнему обожала Круппу, так что к концу этого года он вновь собрал свой оркестр — на этот раз в его составе были сильные солисты нового поколения (например, кларнетист Бадди ДеФранко, тромбонист Фрэнк Розолино, трубач Ред Родни и тенорист Чарли Вентура), а в мощную команду штатных аранжировщиков оркестра входили и тогдашние «зубры» — Джордж Уильямс и Эдди Финкель, и будущие звёзды — молодые тогда Нил Хэфти и Джерри Маллиган. Именно оркестр Джина Круппы стал первым, который ввёл в аранжировки элементы нового джазового стиля — бибопа: так, в сделанных Маллиганом аранжировках пьес «*Birdhouse*» и «*Disc Jockey Jump*» отчётливо звучат приёмы бибопа, а его же аранжировка стандарта «*How High the Moon*» использует

прямую цитату из «Орнитологии» Чарли Паркера в качестве контрапункта к основной теме.

Но время больших оркестров ушло, и в декабре 1950 года Джину пришлось распустить оркестр и сконцентрироваться на малых составах. *The Gene Krupa Trio* было одним из первых таких составов: барабанщик создал его ещё в 1942 году с пианистом Тедди Наполеоном и саксофонистом Чарли Вентурой, откликаясь на растущее движение бибоба. Кстати, свинговый барабанщик Крупа приспособился к новой бибоповой манере без особых проблем, хотя от своего прежнего стиля так полностью и не отказался. К началу пятидесятых основным солистом трио стал мультиинструменталист Эдди Шу, который играл на тенор-саксофоне, кларнете и губной гармонике. Трио было приглашено Норманом Грэнцем участвовать в передвижной антрепризе *Jazz at the Philharmonic*, в рамках которой в октябре 1952 года были проведены знаменитые «Барабанные битвы» между Крупой и барабанщиком нового, бибопового поколения — Бадди Ричем (успех этих «битв» был так велик, что на их материале в 1955 году была даже сделана студийная запись «*Krupa And Rich*»).

В марте 1954 года Джин и барабанщик Кози Коул открыли *Krupa-Cole Drum School* — учебное заведение, которое еженедельно посещали около 150 студентов.

В 1959 году был снят биографический (впрочем, излагавший факты жизни музыканта довольно свободно) фильм «*The Gene Krupa Story*», где роль Крупы сыграл Сэл Минео (саундтрек для фильма записал сам Джин). В том же году Крупа, оставшийся в 1955 году вдовцом, женился третьим браком на Пэтти Боулер. Однако в том же году здоровье музыканта значительно ухудшилось: возникли боли в спине, которые всё больше мешали ему выступать, да и преподавание ему пришлось почти оставить.

В 1960 году у Крупы случился серьёзный сердечный приступ, а затем врачи диагностировали лейкемию. Тем не менее в 1963 году Крупа собрал один из своих лучших составов — *The Great New Gene Krupa Quartet*, — в который вошли Чарли Вентура, пианист Джон Банч и контрабасист Нобби Тота. Этот квартет записал в 1964 году одноимённый альбом для *Verve*, ставший последним студийным альбомом под именем Джина Крупы. В 1967 году барабанщик вновь оставил сцену, вернувшись только в 1970 году,

регулярно выступая в нью-йоркском отеле *Plaza*. Свою последнюю запись он сделал в ноябре 1972 года («*Jazz At the New School*», с Эдди Кондоном и «Диким» Биллом Дэйвисоном), а последнее представление дал на открытии Ньюпортского джазового фестиваля 1973 года вместе с легендарным составом квартета Бенни Гудмана 1938 года (с Лайонелом Хэмптоном на вибрафоне и Тедди Уилсоном на фортепиано), незадолго до того, как 16 октября 1973 года Крупа скончался от сердечного приступа в Йонкерсе, штат Нью-Йорк. Джина Кругу отпели в католической церкви *St. Dennis* в Йонкерсе; его тело было погребено в родных местах — на кладбище Св. Креста в южном пригороде Чикаго, Калюмет-Сити.

КЭБ КЭЛЛОУЭЙ: ПЕВЕЦ И ШОУМЕН

Марк Нейшуллер

Кэбелл Кэллоуэй III родился 25 декабря 1907 года в городе Рочестер (штат Нью-Йорк) в афроамериканской, но совсем не бедной семье: отец, Кэбелл Кэллоуэй II, был адвокатом, мать Марта Юлалия Рид — учительницей и церковной органисткой. Детство Кэба прошло в Рочестере, отрочество — в Балтиморе (штат Мэриленд). Ему повезло, что



расизм на Севере США не был таким свирепым, как на Юге: он получил довольно сносное образование — помимо средней школы, он брал уроки вокала. Родители и преподаватели не одобряли увлечение Кэба джазом, но он регулярно ходил в балтиморские джаз-клубы и даже выступал иногда, набираясь джазового

ума-разума у местного барабанщика Чика Уэбба (того самого, в оркестре которого впоследствии дебютирует Элла Фитцджералд).

После окончания школы в Балтиморе Кэб отправился в турне вместе со своей старшей сестрой Бланш Кэллоуэй, которая работала в труппе популярного «чёрного музыкального ревю» под названием «*Plantation Days*». Бланш (1902 или 1904 — 1978) была уникальной для своего времени личностью: она — первая женщина, возглавившая

мужской джазовый оркестр (*Blanche Calloway and her Joy Boys*, 1931–1938). Бланш написала много джазовых композиций, в 1938 году была вынуждена распустить оркестр из-за собственного банкротства, но продолжила сольную певческую карьеру, а в 1950-е переехала во Флориду, где работала на радиостанции *WMBM* сначала ди-джем, а затем программным директором. Кстати, у Бланш и Кэба был ещё один брат-музыкант, Элмер, который, правда, не добился особой популярности.

Во время разъездов с «*Plantation Days*» Кэб Кэллоуэй успел немного поучиться на юридическом факультете Линкольновского университета в Пенсильвании, но в 1930-м бросил его, хотя полученные знания пригодились ему впоследствии — разбираться в вопросах музыкального бизнеса. Бланш после тура осела в Чикаго, остался там и Кэб. Родители продолжали настаивать, чтобы он получил юридическое образование, и он поступил в колледж Крэйн — первый публичный колледж Чикаго, ныне Колледж им. Малколма Икс. Но мир индустрии развлечений всё-таки интересовал его гораздо больше. Все свободные вечера Кэллоуэй проводил в модных клубах, где выступал в качестве барабанщика, певца и ведущего шоу-программ. Именно в одном из клубов Чикаго он впервые встретился с Луи Армстронгом, который, как говорят, и научил его петь скэт (слоговую импровизацию). И именно там он организовал свой первый оркестр *The Alabamians*.

По совету сестры Бланш в 1928 году Кэб отправился с этим ансамблем в Нью-Йорк, но чикагский коллектив не выдержал сильнейшей конкуренции в джазовой столице. Через год Кэллоуэй в качестве вокалиста и танцора влился в существовавший с середины 20-х оркестр *The Missourians*, лучшие деньки которого, с работой в «Коттон-клубе» и танцзале «Савой», были уже позади. Оркестр совсем развалился бы, невзирая на то, что в нём играли весьма крепкие музыканты, но тут Кэллоуэй взял и нанял весь оркестр... в качестве своего собственного биг-бэнда. Это случилось в 1930 году, и оркестр вместе с новым лидером триумфально въехал обратно в «Коттон-Клуб»: там был, правда, постоянный состав — между прочим, оркестр Дюка Эллингтона, — но ведь Дюк часто гастролировал, а музыка в клубе нужна была всегда. Постепенно сменяя состав и потеряв собственное имя,

The Missourians в качестве биг-бэнда Кэба Кэллоуэя про- существовали вплоть до 1948 года.

Дважды в неделю радиосеть NBC на всю страну передавала концерты из *Cotton Club*. Кроме этих трансляций, в которых звучал то Эллингтон, то Кэллоуэй, сам Кэб постоянно участвовал в радиошоу журналиста Уолтера Уинчелла и в радиопрограмме певца Бинга Кросби, которая транслировалась из театра «Парамаунт». Благодаря этим радиопередачам Кэллоуэй и Эллингтон стали первыми афроамериканскими музыкантами, пробившими «расовый барьер» на крупных радиосетях США.

В 1931-м Кэллоуэй записал песенку «*Minnie the Moocher*», которая стала его самой известной записью. «Минни-попрошайка» для непосвящённых кажется забавной бессмыслицей; на самом деле история Минни, подружки некоего Смоки («Копчёного») Джо, переполнена аллюзиями, понятными только тем, кто знал *jive* — наркоманско-музыкантский жаргон тех лет. Так, встречающееся в тексте выражение «*kicking the gong around*» означало процесс курения опиума. Но широкую публику привлекали вовсе не таинственные жаргонные словечки: большую часть песни составляли скэтовые распевки, исполняемые сильным гортанным голосом Кэба, и хоровые ответы музыкантов оркестра, повторявших эти задорные считалки: «хай-ди, хай-ди хай-ди-хо»... На эстраде, как это можно увидеть на видео, Кэб ещё и пританцовывал, что неизменно вызывало бешеный восторг у публики. В общем, Кэб стал заметной фигурой на американской эстраде. Его танцы («глайд-дэнс») даже были посредством чуда тогдашней мультипликационной техники, устройства «ротоскоп», перерисованы для танцевальных движений персонажей самых первых выпусков диснеевских мультфильмов про Бетти Буп (1932–1933).

Выступления Кэллоуэя в «Коттон-клубе» были не просто обычными танцами под оркестр: это настоящие представления в виде инструментально-вокально-танцевального шоу. Эти выступления в период ещё существовавшего «сухого закона», отменённого президентом Рузвельтом только в 1934 году, собирали весьма пёструю (но не «цветную»!) публику. Она включала в себя довольно широкий диапазон персонажей — от рафинированных интеллектуалов и миллионеров до плейбоев и гангстеров. Всем им и угождал



тогда Кэллоуэй. Он выступал обычно в гипертрофированно объёмном атласном костюме и одновременно дирижировал, пел и танцевал. Его выступление выглядело весьма эксцентрично. При этом оркестр обычно играл громкие и быстрые вещи. Кэб заводил публику, предоставляя ей возможность хором подпевать оркестрантам или вторить ему, как это заведено в наше время на эстрадных концертах. Однако он делал это 75–80 лет тому назад! Кэллоуэй был изобретательным шоуменом и деловым человеком, который зарабатывал не только своими выступлениями, но и записью пластинок, продававшихся тогда огромными тиражами (а ведь это было время экономического кризиса, Великой депрессии!). Невзирая на кризис его знали, любили этого «пройдоху» Кэба, но главное — покупали! Он помогал американцам выжить и не забывал о себе. В 1934 году Кэб успешно гастролировал в Европе. Его там прозвали «Королём Хай-Ди-Хо», по постоянно повторяющемуся в его скэте звукосочетанию.

Во второй половине 1930-х — начале 1940-х годов в американском джазе началась эра свинговых оркестров, и хотя у Кэллоуэя были хорошие музыканты (ведущий трубач оркестра Док Читэм, кларнетист Эдди Бэрфилд, тенорист Уолтер «Фут» Томас), ему было необходимо обновить музыкальную часть, найти новых инструменталистов и аранжировщика, подновить и расширить репертуар. Кэб это понял: «Я впереди оркестра, исполняю свои штучки, но именно музыканты делают этот бэнд таким, каким он есть... долгое время в бэнде было что-то упущено... примерно

четыре месяца назад [пианист] Бастер Хардинг стал музыкальным директором оркестра, написал все аранжировки, вдохновил нас, и ребята заиграли здорово. Теперь, впервые в моей жизни, у меня такой бэнд, которым я по праву могу гордиться. И мне не стыдно перед ним стоять». Конечно, он и сам приложил к этому руку, набрав в оркестр отличных инструменталистов, среди которых были трубачи Диззи Гиллеспи и Джона Джонс, тромбонисты Квентин Джексон и Тайри Гленн, альтист Хилтон Джефферсон, тенористы Чу Берри и Бен Уэбстер, нью-орлеанский гитарист Дэнни Баркер, контрабасист Милт Хинтон и ударник Кози Коул. Таким составом можно было гордиться. Рекомендую послушать записанные в 1940 году пьесы: «*Pickin' the Cabbage*» (тему написал Диззи Гиллеспи — это его первая записанная композиция!), «*Hard Times*», «*Bye Bye Blues*» — переизданные на альбоме «*Dizzy Gillespie: The Development of an American Artist, 1940-1946*» (Columbia).

Кэллоуэй был деловым человеком, делал большие деньги и хорошо платил своим музыкантам, поэтому его оркестр процветал до конца 1940-х годов, когда большинство джазовых биг-бэндов со сменой поколений в популярной музыке перестало существовать. Долгое время в России хорошо продавался итальянский (из знаменитой «полупиратской» серии *Giants of Jazz*) сборник лучших номеров его оркестра «*Cab Calloway. The King of Hi-De-Ho 1934-1947*». Слушатель обратит внимание прежде всего на «коронную» пьесу «*Minnie the Moocher*», затем на популярную у нас после войны песенку (Кэб записал её в 1935 году) «*Nagasaki*». Одна из лучших его записей конца 1930-х годов, на мой взгляд — «*Hoy Hoy*», где, кроме вокала, обращает на себя внимание соло трубача Дока Читэма. Из периода после обновления состава интересен вокал автора пьесы «*Her-Her! The Jumpin' Jive*» и подпевки оркестрантов, а также небольшое соло саксофониста Чу Берри. Нельзя не обратить внимание и на замечательное (и более продолжительное) соло Чу Берри в пьесе «*Ghost Of A Chance*». Но больше всего мне нравятся два соло в композиции «*Pluckin' the Bass*»: соло трубы Диззи Гиллеспи и особенно — контрабасиста Милтона Хинтона. Правда, Кэллоуэй расстался с Гиллеспи через два года совместной работы, так как, во-первых, не принимал его новаций, называя его музыку «китайской», а во-вторых, имел с трубачом неприятное столкновение:

кто-то из музыкантов прямо на сцене обстрелял руководителя жёваной бумагой, Кэб тут же обвинил в этом (ошибочно) Диззи, и последовала потасовка, в ходе которой Диззи ткнул Кэба маленьким складным ножиком в ногу.

Некоторое время Кэллоуэй работал с комбо (небольшим инструментальным составом) и даже выступал в одиночку, снимался в кино. Ещё в 1943 году он участвует как певец и руководитель оркестра в фильме «*Stormy Weather*» — популярном мюзикле со знаменитой певицей Линой Хорн; в следующем году — в фильме «Сенсация 1945-го»... В 1980 году, будучи уже в относительно преклонном возрасте (но в прекрасной форме!), Кэб Кэллоуэй снялся в роли самого себя в ставшем «культовым» фильме «*The Blues Brothers*».

В 1952–1954 годах он поёт в опере Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» партию стилиаги Спортин Лайфа (*Sportin' Life*), его вокал и игра неизменно вызывали бурный восторг у публики. С успехом он выступал в Нью-Йорке и в мюзикле «*Hello Dolly*» в 1967 году (это была первая постановка знаменитого мюзикла, где все актёры были афроамериканского происхождения).

В 1976-м вышла автобиография Кэба Кэллоуэя, в заглавии которой опять фигурировала попрошайка Минни из его первого хита (и, замечу, ещё из полудюжины песен — к этому образу Кэб возвращался постоянно). Книга называлась «*Of Minnie the Moocher & Me*» («О Минни-попрошайке и обо мне») и в качестве приложения включала полный «Словарь хипстера», впервые изданный Кэбом ещё в 1944 году (в той брошюрке «хипстер» Кэллоуэй посвящал читателей в тонкости «джайвового» слэнга). В 1980-е годы он по возрасту и болезням отошел от активной артистической жизни, хотя временами появлялся в качестве гостя различных шоу и даже снимался в рекламе. Скончался великий шоумен и незаурядный певец эстрадного джаза 18 ноября 1994 года после того, как полугодом раньше перенёс обширный инсульт.

НИЛЬС ЛАНДГРЕН. ТРОМБОН С ТОНКОСТЯМИ

Кирилл Мошков

Первое «живое» знакомство с группой *Funk Unit*, во главе которой стоит тромбонист Нильс Ландгрэн, у автора этих строк случилось в 2005 году. Тогда вместе с заместителем главного редактора «Джаз.Ру» Анной Филиппевой мы освещали фестиваль Jazz Rally в Дюссельдорфе (Германия), и вот что было написано в нашем совместном репортаже, опубликованном в сетевом журнале «Полный джаз» (№ 309):

«Вечер завершал концерт «*Funky ABBA*» — проекта группы *Nils Landgren Funk Unit*. Гигантская палатка на Бургплац была набита слушателями под завязку: единственный кадр, который удалось снять, был «щёлкнут» от входа палатки, через головы публики. Тент буквально лопался от могучих басовых раскатов, доносившихся изнутри. Но, кроме мощной звуковой стены ритм-секции, группа обрушила на свою аудиторию много действительно сложного и хитроумно сделанного музыкального материала: знакомые с детства хиты шведской поп-супергруппы звучали в таких заковыристых и сокрушительно-драйвовых фанковых аранжировках, что мелодии «*Voulez-Vous*» (кстати, в оригинальной записи *ABBA* в этой песне в 1979 года принимал участие лидер *Funk Unit*, шведский тромбонист Нильс Ландгрэн) или «*Money, Money, Money*» не всегда легко было опознать. Зато, судя по довольному реву из палатки, под стенобойный фанк шведского коллектива немецкая публика веселилась на славу»...

Но *Funk Unit* — это далеко не только «стенобойный фанк». То есть первое впечатление действительно — беспредельная ритмическая мощь. Но когда слух по привычке, начинаешь слышать массу тонкостей, которые, наверное,

могут привнести в танцевальный фанк только европейцы с большой классической школой. А Нильс Ландгрэн именно таков: 56-летний ныне, он в 1970-е изучал в музыкальном колледже в Карлстаде и затем в университете Арвика именно классический тромбон, и только в конце десятилетия благодаря встрече со шведскими джазменами в Стокгольме, куда он переехал после университета, музыкант впервые начал импровизировать, и импровизировать на джазовом языке. И, надо сказать, справлялся недурно:



уже в 1981-м его пригласил в свой новый европейский оркестр легендарный флюгельгорнист и трубач и бэндлидер Тэд Джонс, незадолго до этого переехавший из Нью-Йорка в Данию. Так была заложена основа высочайшей джазовой репутации Нильса Ландгрена, но тромбонист никогда не ограничивал себя одним стилем: он записывался и с поп-музыкантами (с той же *ABBA*, например), и с рокерами, и с исполнителями соул и хип-хопа. В его арсенале есть работы с Хэрби Хэнкоком и Эдди Харрисом, группой *Crusaders* и Томашем Станько. Особняком в творчестве Ландгрена стоял его дуэт с выдающимся шведским пианистом Эсбьорном Свенссоном, с которым он играл музыку очень тонкую, странную и волнующую, как правило — в значительной степени спонтанную, обнаруживавшую не только мастерство инструменталистов, но и их богатейшее воображение и импровизационный язык. К сожалению, продолжения этого проекта не будет: в 2008-м Эсбьорн Свенссон нелепо и трагически погиб, ныряя с аквалангом на островах близ Стокгольма...

Подлинную славу принёс Нильсу Ландгрэну собственный проект *Funk Unit*, «прорыв» которого к международной аудитории случился в середине 90-х. Множество международных гастролей и отличные альбомные продажи сделали этот коллектив весьма заметной статьёй шведского

джазового экспорта. Вот как писал о выступлении Ландгрена и его «Фанк-отряда» на фестивале в Каунасе ещё один наш автор, минская журналистка Анастасия Костюкович:

«То, что с гениальными поп-композициями сделала фантазия джазмена Ландгрена, действительно заслуживает уважения! Под эту перерождённую музыку было не просто весело танцевать — её интересно было слушать, разбирая в уме ребус аранжировок, обработок, модификаций и совершенно нового, несомненно фанк-джазового звучания... При всей «попсовости» проекта было очевидно, что участники его не пошли самым легким и кратчайшим путем ни в обработке музыки, не в её исполнении, которое пестрило импровизациями и потрясающими соло как самого Ландгрена на именном красном тромбоне *Yamaha*, так и всех без исключения музыкантов проекта. При этом — напор, энергия, какая-то объединяющая радость на сцене и в зале...»

На любом выступлении *Funk Unit* Нильса Ландгрена может дать настоящего фанкового жара. Главное — не упустить за мощным танцевальным посылом ещё и сложное, умное и нешаблонное музыкальное содержание, которое у Ландгрена имеет высочайшее, истинно шведское качество!

ГЕРМАН ЛЕОНАРД, КЛАССИК ДЖАЗОВОЙ ФОТОГРАФИИ

Константин Волков

14 августа 2010 года в Лос-Анджелесе скончался на 88-м году жизни Герман Леонард, один из самых известных джазовых фотографов, документировавших бурную историю джаза 1940–1950-х годов. Многие работы Леонарда стали своего рода «иконами» джазовой мифологии, идеальными визуальными образами, по которым мы представляем себе золотой век джаза. Самая, наверное, известная его фотография — запечатлённое в 1948 году изображение саксофониста Декстера Гордона, задумчиво курящего на сцене одного из нью-йоркских джаз-клубов.

Не менее известен и его портрет певицы Билли Холидей, считающийся классическим изображением великой вокалистки, и множество других кадров — выразительные,



устремлённые в пространство глаза солирующего Чарли Паркера; Дюк Эллингтон и Бенни Гудман, восторженно слушающие Эллу Фитцджералд; высочайшее напряжение на лице дующего в свою трубу Клиффорда Брауна; словно вырезанное из камня лицо Майлса Дэйвиса в последние годы его жизни...

Герман Леонард родился в 1923 году в Аллентауне (Пенсильвания), в девятилетнем возрасте случайно увидел, как старший брат в фотографической «тёмной комнате» проявляет фотографии, и чудо возникновения застывшего образа времени на фотобумаге навсегда очаровало его. Он получил высшее образование по фотографии в единственном тогда университете США, предлагавшем такую специализацию (Университет Огайо), причём его обучение было прервано на два года войной — в 1943–1945 годах Герман служил анестезиологом в полевом госпитале на американско-японском фронте в Бирме. Завершив образование, Леонард с 1948 года работал фотографом-«фрилансером» в Нью-Йорке. Он легко договаривался с владельцами джаз-клубов, чтобы ему позволяли снимать репетиции музыкантов, взамен снабжая клубы бесплатными фотографиями для афиш. «Мне хотелось создать визуальный дневник того, что я слышал в клубах, — писал позднее Леонард. — Я хотел, чтобы люди видели, как именно рождается музыка». И это, безусловно, удалось: сотни его снимков, хранящихся ныне в Музее американской истории Смитсоновского института в Вашингтоне, стали золотым фондом джазового фото.

Переехав в 1956 году в Париж, Леонард время от времени снимал музыкантов и там, но только изредка — он занялся более широким спектром фотографии, чтобы зарабатывать на жизнь: снимал рекламу, моду, фоторепортажи. Только в середине 1980-х, когда он жил на острове Ибица, Герман вернулся к своим старым джазовым негативам, из которых собрал свой первый фотоальбом — «*The Eye of Jazz*». В 1988–1989 годах состоялись первые выставки его джазовых фотографий — сначала в Лондоне, где выставку посетили более 10 000 человек, а затем в США. Именно эти выставки создали и укрепили репутацию Леонарда как классика джазовой фотографии.

Вторая книга фотографий Германа Леонарда, «*Jazz Memories*», вышла в 1995 году, когда фотограф уже три года жил в Нью-Орлеане, куда перевёз свою студию и архив.

Рубеж веков — время широкого признания заслуг Леонарда: в 2000-м Ассоциация джазовых журналистов вручила ему премию *Jazz Award* в фотономинации, а в 2004-м старейший в мире джазовый журнал *DownBeat* наградил Германа премией «За заслуги в течение жизни».

В 2005 году дом Германа Леонарда в Нью-Орлеане был разрушен ураганом «Катрина», и хранившаяся в доме коллекция из 8000 фотоотпечатков погибла. По счастью, уцелели негативы, хранившиеся в нью-орлеанском Музее южного искусства имени Огдена. После наводнения Леонард был вынужден переехать в Лос-Анджелес и построить там жизнь заново — что было не так уж и просто в возрасте 82 лет. Тем не менее в 2006-м вышел третий, самый полный альбом фотографий Леонарда — «*Jazz, Giants and Journeys*», в который вошли фотографии не только джазменов, но и других знаменитостей (актёров, политиков, даже Альберта Эйнштейна), а также его путевые съёмки (включая репортажные кадры, сделанные им в тылу в Индии и на фронте в Бирме во время Второй мировой войны) и даже снимки в жанре «ню» из периода его работы для парижских журналов моды. В 2008 году Леонард оказался первым фотографом, получившим грант на сохранение и архивирование своей коллекции снимков от фонда премии «Грэмми», благодаря чему в течение года он смог, при помощи небольшого штата сотрудников своей фирмы *Herman Leonard Photography*, оцифровать, каталогизировать и надёжно архивировать всю свою коллекцию джазовых негативов — почти 60 тысяч кадров.

На лето 2009 года планировался приезд Германа Леонарда с выставкой в Санкт-Петербург, и его компания даже вела с редакцией «Джаз.Ру» переговоры об эксклюзивном освещении визита легендарного джазового фотографа в Россию, но фестиваль, на который его приглашали почётным гостем, был отменён из-за мирового экономического спада, и Леонард так и не посетил нашу страну.

Он активно работал до последних месяцев жизни, участвовал в подготовке первого исследования своего творческого наследия — изданной в 2010 году Университетом Миссисипи книги «*The Jazz Image: Seeing Music through Herman Leonard's Photography*» и готовил к изданию материалы

своего четвёртого фотоальбома, «Jazz», который вышел в свет в конце 2010 года и содержит ряд ранее не публиковавшихся фотографий, обнаруженных Германом при оцифровке коллекции негативов (в феврале 2012-го в Москве вышло русское издание этого фотоальбома. — Ред.).

ДЖИН ЛИЗ: КРИТИК, ВОКАЛИСТ, ПОЭТ

Ким Волошин

Есть в истории джаза фигуры, роль которых невозможно определить одним-двумя словами. Канадец Джин Лиз, большую часть жизни проживший в США, как раз из таких фигур. Он умер 22 апреля 2010 года на 82-м году жизни в своём доме в Оахи (штат Калифорния) — доме, в котором на протяжении почти 30 лет он ежемесячно готовил к печати *Jazzletter*, своего рода «бюллетень джазовой критики», служивший важным источником компетентных мнений внутри джазового сообщества.

Да, роль Джина Лиза как джазового критика неоспоримо важна. Он был человеком твёрдых убеждений, своих мнений просто так не менял и был большим мастером джазовой дискуссии. Его колонки из *Jazzletter* на протяжении многих лет собирались в книги, которые пользовались большим успехом («*Singers and the Song*», 1987, «*Meet Me at Jim&Andy's*», 1988, и «*Waiting for Dizzy*», 1991). Он написал около ста статей для обложек пластинок важнейших музыкантов джазовой истории, в том числе Джона Колтрейна и Стэна Гетца. Написанные им биографии пианиста Оскара Питерсона, бэндлидера Вуди Хермана и ряда других музыкантов, а также автобиография Генри Манчини «*Did They Mention the Music?*», которую он написал в соавторстве с самим композитором, числятся среди лучших джазовых биографий; в последние годы жизни он почти завершил работу над биографией кларнетиста Арти Шоу, которая, видимо, тоже будет издана. В конце концов именно Джин Лиз в период работы главным редактором чикагского журнала *DownBeat* (1959–1962) радикально изменил имидж и стиль этого издания, превратив

его в серьёзный и глубокий музыкальный журнал с очень высоким уровнем редакционных стандартов — уровнем, ставшим ориентиром для многих более поздних изданий. На протяжении жизни Лиз пять раз был удостоен важнейшей американской премии в области музыкальной критики и музыкальной журналистики — *ASCAP-Deems Taylor Award*, первую из которых он получил в 1978 году за цикл статей об американском джазе для аудиофильского журнала *High Fidelity*.

Но при этом круг занятий Джина Лиза вовсе не ограничивался джазовой критикой. Он писал художественную прозу (первый его роман, «И спать до полудня», вышел ещё в 1967 году), составил весьма полезный словарь рифм для авторов песен и написал три отличные автобиографические книги о жизни в джазовом сообществе: «Чуваки любого цвета кожи: джаз чёрный и белый» («*Cats of Any Color: Jazz Black and White*», 1994); «Нельзя украсть дар» («*You Can't Steal a Gift*», 2001) и «Друзья на пути: путешествие через джаз» («*Friends Along the Way: A Journey Through Jazz*», 2003).

Он имел полное право писать о себе как об участнике джазового сообщества: ведь он не только писал о джазе, он был музыкантом. Заочно закончив курс композиции при колледже Бёркли в начале 1960-х и изучив игру на фортепиано под руководством Тони Алесса и аккомпанемент на акустической гитаре под руководством известного бразильского композитора Оскара Каштру-Невеша, он впервые применил свои умения на практике в первой половине 1970-х — этот период своей жизни он провёл на родине, в Канаде: там у него вышло несколько удачных пластинок, на которых он пел собственные песни в джазовой манере, а кроме того — он вёл в Торонто и Оттаве музыкальные программы на радио и телевидении, где общался с приглашёнными в студию музыкантами, ставил их музыку, пел и играл сам. Когда он вернулся в США в 1975 году, собственная музыкальная карьера отошла на второй план, но он не бросал её: так, в 1998 году Джин выпустил на компакт-диске сборник собственных песен, «*Gene Lees Sings Gene Lees*» (*Unity Records*).

Интерес к песне как художественной форме проявлялся у Джина и в иной форме — и, пожалуй, в этой форме он оставил в джазе и популярной музыке 1960-х годов

наиболее значительный след. Он писал тексты для песен. Многие классические номера Антонио Карлоса Жобима переведены на английский язык — точнее, снабжены новыми, оригинальными английскими текстами — именно Джином Лизом. В его переводе звучали в вокальном цикле «*One World, One Peace*», записанном в 1985 году Сарой Вонн, стихи польского поэта Кароля Войтылы, более известного как Римский папа Иоанн Павел II. Его словами звучат по-английски песни Милтона Нашименту и Шарля Азнавура, но работа над песнями Жобима получилась наиболее удачной: «*Corcovado*» в переводе Лиза превратилась в «*Quiet Night and Quiet Stars*», и именно с его текстом её записали Фрэнк Синатра, Тони Беннетт, Сара Вонн, Перри Комо, Пегги Ли, Сержио Мендес и ещё около 150 исполнителей. И именно Джину Лизу принадлежит текст к теме пианиста Билла Эванса «*Waltz for Debby*» («*In her own sweet world, populated by dolls and clowns and a prince and a big purple bear...*»), с которым этот стандарт записали многие вокалисты — прежде всего Моника Цеттерлунд в 1964-м и Тони Беннетт в 1975-м на альбомах самого Эванса, но также Джонни Хартман, Эл Джарро и др.

СИЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА ЭББИ ЛИНКОЛЬН

Кирилл Мошков

14 августа 2010 года в Нью-Йорке умерла певица и актриса Эбби Линкольн. Ей было 80 лет.

В джазе было и есть много разносторонних личностей, но Эбби была какая-то особенная даже по джазовым меркам. Она снималась в известных фильмах, получавших пре-



стижные призы (так, фильм 1968 года «Ради любви Айви», где она играла рядом с самим Сиднеем Пуатье, первой афроамериканской суперзвездой киноэкрана, получил первую премию на фестивале в Сан-Себастьяне и был дважды номинирован на «Оскар», причём одна из номинаций принадлежала именно Линкольн за «Лучшую роль второго плана»). Она выпускала успешные альбомы, записанные с крупнейшими инструменталистами того времени (Сонни Роллинз, Макс Роуч),

и участвовала в движении за гражданские права афроамериканцев, причём на определённом этапе даже более активно, чем в работе на музыкальной сцене — настолько активно, что один известный джазовый критик в 1960-е иронически определил её положение словосочетанием «профессиональная негритянка». А в последние два десятилетия жизни, много и успешно выступая на джазовой

сцене, она завоевала новую репутацию — автора собственных умных и серьёзных песен.

Она родилась в Чикаго 6 августа 1930 года. Её настоящее имя — Анна Мари Вулдридж. Она была десятым ребёнком в семье, где было 12 детей. В начале 50-х, едва достигнув гражданского совершеннолетия, Анна Вулдридж отправилась из городка Каламазу в сельской части штата Мичиган, где выросла, на Западное побережье и дальше, на Гавайские острова, чтобы начать самостоятельную жизнь.

В Гонолулу она два года проработала в ночном клубе, где впервые услышала пение Билли Холидей. Влияние Леди Дэй на собственное творчество Эбби Линкольн оказалось огромным, она никогда его и не скрывала: как и Холидей, она не могла «просто» петь тексты песен — она обязательно должна была пропустить текст через своё личное восприятие, верить в то, что она поёт, рассказывать свою личную, сокровенную историю, выражать собственные эмоции, а не просто пропевать ноты.

После переезда в Лос-Анджелес в середине 1950-х появилась на свет собственно Эбби Линкольн — артистическое имя, которое придумал для молодой певицы известный автор текстов песен Боб Расселл (1914–1970), написавший слова, например, для хитов оркестра Дюка Эллингтона «*Do Nothin' Till You Hear From Me*» и «*Don't Get Around Much Anymore*». Расселл стал менеджером Эбби и устроил ей запись первого альбома, «*Affair. ...A Story of a Girl in Love*» (*Liberty*, 1956), на котором она пела довольно легковесный репертуар в сопровождении безымянного оркестра (впрочем, в качестве одного из аранжировщиков выступал саксофонист Бенни Картер, что было весомым признаком качественной работы), но голос её уже тогда обещал весьма яркое и сильное будущее. Тогда же, в 56-м, Линкольн снялась в своём первом фильме — комедийном мюзикле режиссёра Фрэнка Ташлина «*The Girl Can't Help It*», тексты песен для которого (в том числе для заглавной темы, лёгкого рок-н-ролла в истошном исполнении Литтл Ричарда) написал её менеджер Расселл. В фильме Эбби Линкольн, одетая в роскошное красное платье (интересно, что это то самое платье, которое Мэрилин Монро носила в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок» — да-да, не точно такое же, а именно то же самое!), поёт весёлый ритм-н-блюзовый номер «*Spread the Word*» с легкомысленными

отсылками к эстетике госпелз, афроамериканских церковных песнопений.

Второй альбом Эбби Линкольн, «*That's Him*», вышел на нью-йоркском лейбле *Riverside* в 1957 году. Это была уже вполне серьёзная джазовая работа, среди её аккомпаниаторов здесь были саксофонист Сонни Роллинз, трубач Кенни Дорэм, пианист Уинтон Келли, контрабасист Пол Чэмберс и барабанщик Макс Роуч (1924–2007). Встреча с Роучем стала, пожалуй, самой важной встречей в жизни Линкольн — она позже иронически говорила, что, познакомившись с великим барабанщиком, «сунула платье Мэрилин в печь и пошла за Максом, не оглядываясь».

Самый, наверное, известный плод сотрудничества Макса Роуча и Эбби Линкольн — это её участие в написанной Роучем яростной агитационно-пропагандистской сюите за права негритянского населения, «*We Insist! Freedom Now Suite*» (название сюиты не использует никакого эзопова языка: «Мы настаиваем! Свобода сейчас»). Тексты для сюиты написал Оскар Браун-мл., чьи песни Эбби Линкольн записывала ещё на своём альбоме 1957 года. Роуч записал сюиту на пластинку для лейбла *Candid*, и эта работа стала хрестоматийной по теме «джаз и движение за гражданские права», хотя, надо признать, слышало её гораздо меньшее количество людей, чем ссылается на неё как на хрестоматийный пример — когда злободневная актуальность этого незаурядного сочинения снизилась, коммерческие её продажи, конечно, не впечатлили: шоу-бизнес, с успехом переваривал и осваивал «протест» 60-х как товар, но не в таких раскалённо-радикальных воплощениях. Существует несколько разной степени удачности видеoverсий (точнее, киноверсий) сюиты, сделанных в основном в Европе: лучше всего известна та, что снята западногерманским телевидением в Баден-Бадене (вокал — Эбби Линкольн, барабаны — Макс Роуч, саксофон — Клиффорд Джордан, фортепиано — Коулридж Перкинс, бас — Эдди Кан).

Тут-то репутация Эбби Линкольн в шоу-бизнесе и пошатнулась. Из многообещающей джазовой певицы она стала активисткой афроамериканского протестного движения, той самой «профессиональной негритянкой». И последней её записью во все 1960-е годы стал альбом «*Straight Ahead*» (*Candid*) — тот самый альбом, один из треков которого

(«*Retribution*») и побудил белого критика столь уничижительно отзываться о певице. В 1962 году Линкольн вышла замуж за Макса Роуча, погрузилась в борьбу за гражданские права и на долгих два десятилетия прекратила выступления на джазовой сцене. Правда, она снималась в кино, главным образом в фильмах чёрных режиссёров с чёрными актёрами, но не только: тут был и любимый фильм лидера чёрных радикалов Малколма Икс — «*Nothing But a Man*» (1964), и упомянутый выше «*For Love of Ivy*» с Сиднеем Пуатье, но были и более «развлекательные» работы (по мере того, как к концу десятилетия отпугнутые её репутацией продюсеры более серьёзных фильмов переставали звонить, они постепенно стали единственным видом заработка для Эбби) — и телесериал 1968 года «*The Name of the Game*», и даже один эпизод в самом первом, оригинальном сериале «*Mission: Impossible*» (1971). Не было только музыки.

Движение шло разными путями, и не все они вели ввысь. Логика борьбы вмешивалась в логику жизни. В 1970 году браку Линкольн и Роуча пришёл конец, певица (впрочем, в это время совсем не выступавшая) покинула Нью-Йорк и поселилась в Лос-Анджелесе в скромнейшей квартирке над гаражом, а в 1972-м на время вообще уехала из Соединённых Штатов — туда, куда её, как ей казалось, вела та самая логика борьбы: в Африку. Там она была героиней и наслаждалась своей репутацией борца за чёрное дело. Два народа дали ей почётные африканские имена: в Гвинее её называли Амината, а в Заире — Мосека, и это второе имя ей настолько нравилось, что довольно долгое время она даже подписывалась как Эбби Мосека Линкольн. В Африке она начала писать песни. Но после развода с Максом Роучем больше никогда не вышла замуж.

В 1980-е Линкольн вернулась в Нью-Йорк, стала вновь выступать и записываться (достойны внимания два её альбома-посвящения Билли Холидей, записанные во второй половине 80-х для европейского лейбла *Enja*), и на её жизненном пути появился Жан-Филипп Алляр, продюсер французского отделения лейбла *PolyGram*. Начиная с 1990 года, он спродюсировал восемь её альбомов для лейбла *Verve*, и первый же — «*The World Is Falling Down*» — получил очень хороший приём и у критики, и у публики. С Линкольн продолжали записываться музыканты высочайшего уровня (например, саксофонист Стэн Гетц), но в целом её

звучание изменилось: стало намного меньше песен из стандартного джазового репертуара, больше отсылок к эстетике авторов-исполнителей вроде Боба Дилана, а кроме того — теперь Линкольн пела много своих песен, настолько много, что в 2007-м, в возрасте 77 лет, выпустила (вновь с Алляром как продюсером) альбом «*Abbey Sings Abbey*» (*Emarcy/Verve*), составленный только из её собственных песен, спетых и записанных ею в последние два десятилетия, но радикально переработанных для новой записи. Звучание этого альбома уже ничем не напоминает джазовый мейнстрим: это, скорее, что-то среднее между фолк-роком и кантри-блюзом (как это ни парадоксально) — акустическая гитара (Ларри Кэмпбелл), иногда аккордеон (Гил Голдстин), плюс скромная перкуссия (Шоун Пелтон) и ещё более скромный контрабас (Скотт Колли). По общему саунду, благодаря прорывающимся иногда у Кэмпбелла блюзовым интонациям, запись напоминает некоторые работы гораздо более молодой Кассандры Уилсон — вот только голос другой: да, это голос очень пожилой женщины, но женщины с огромным опытом Эбби Линкольн.

Несмотря на солидный возраст, на обложке, среди узнаваемого городского пейзажа Верхнего Вест-Энда на Манхэттене, где певица жила в последние годы, стоит почти что прежняя Эбби — сухая, тонкая, со множеством африканских косичек и исключительно стильная.

Газета «Нью-Йорк таймс» опубликовала интервью с Эбби Линкольн по поводу выхода этого её альбома, ставшего волею судеб последним в её дискографии. Когда альбом вышел, Эбби как раз оправлялась от операции на открытом сердце, которую перенесла весной 2007 года. Она с гордостью говорила о своих песнях и, процитировав корреспонденту текст одной из них, сказала: «Не знаю, почему кто-то может захотеть бросить всё это. Я, например, не хочу. В этом весь смысл моей жизни».

Она и не бросала: Эбби Линкольн выступала до последних дней своей жизни, регулярно появляясь, например, в знаменитом нью-йоркском клубе *Blue Note*. Путешествовала она и по джазовым фестивалям: хорошо известна видеосъёмка её выступления в Марсьяке (Франция) на *Marciac Jazz Festival* в середине первого десятилетия века.

Поздние годы жизни Эбби Линкольн хорошо показаны в 90-минутном документальном фильме «*Abbey Lincoln: The*

Music is the Magic», завершённом режиссёром-оператором Кэрол Фридман в 2010 году (в интернете доступен его 10-минутный трейлер): мы видим сильную, гордую и талантливую женщину, живущую одной только музыкой. Да, её голос уже совсем не таков, каким он был в молодости. И что с того? «Я многому научилась у Билли [Холидей], — говорила она в интервью газете *Washington Post* в 2006 году — Я пою не для того, чтобы показать, какой у меня хороший голос. Я пою, чтобы рассказать историю. И делаю это не для того, чтобы кого-то развлечь: я делаю это для себя самой». Такой Эбби и ушла из жизни.

ЧАРЛЗ ЛЛОЙД: ОБЪЕКТ КУЛЬТА

Михаил Митропольский,
Константин Волков

Вторая половина 1960-х была трудным временем для джаза: новые поколения слушателей практически полностью переориентировались на рок, фолк и прочие новые му-



зыкальные веяния. Только отдельные джазовые музыканты смогли не противопоставить себя новым направлениям, а, используя их, искать и находить новую, в том числе молодёжную, аудиторию. Помимо ансамбля Майлса Дэйвиса, одним из самых популярных у молодёжи джазовых коллективов этого периода оказалась и группа саксофониста и флейтиста Чарлза Ллойда.

Чарлз Ллойд родился 15 марта 1938 года в Мемфисе (Теннесси). Этот город издавна

символизировал половину дороги на путях миграции афроамериканцев с сельского Юга на промышленный Север и в XX веке был одним из важнейших центров развития афроамериканской музыки, прежде всего блюза. Было в городе и яркое джазовое сообщество, причём — что характерно — джазмены Мемфиса не отгораживались жанровыми рамками от блюзменов: это была единая сцена, на которой один и тот же музыкант мог выступать в разных жанрах, в зависимости от контекста. Вот и Ллойд, который учился

играть на саксофоне с 9-летнего возраста, брал уроки импровизации у такого «амбивалентного» пианиста — Финеса Ньюборна. Вместе с ним у Ньюборна занимался и ещё один юный музыкант, впоследствии ставший известным джазменом — трубач Букер Литтл. А когда Чарльз Ллойд начал в середине 50-х профессионально работать в качестве саксофониста, ему довелось играть в аккомпанирующих составах тогдашних звёзд мемфисского блюза — Би Би Кинга, Хаулин Вулфа, Бобби «Блю» Блэнда и других.

В возрасте 18 лет, в 1956-м, Чарльз Ллойд уехал учиться в Университет Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе. В период обучения он играл в биг-бэнде трубача Джералда Уилсона; получив в 1960 году степень магистра исполнительских искусств, он стал преподавать музыку в местной средней школе *Dorsey High* и параллельно с 1961 по 1963 год работал в ансамбле барабанщика Чико Хэмилтона, очень сильно повлияв на его стилистическую эволюцию от «камерного джаза» в сторону прогрессивного пост-бопа. В этом ансамбле Ллойд сделал свои первые записи, представил свои первые авторские сочинения (в том числе и одну из самых своих известных тем — «*Forest Flower*») и даже стал музыкальным директором квинтета. В январе 1964 года Ллойд переехал в Нью-Йорк, чтобы работать в секстет альти-саксофониста Кэннонбола Эддерли, а в 1965-м, не бросая работу у Кэннонболла, записал два своих первых сольных альбома на *Columbia*, в записи которых участвовал приехавший из Венгрии гитарист Габор Сабо (работавший с ним ещё у Хэмилтона), а также ритм-секция «второго великого квинтета Майлса Дэйвиса» — пианист Хэрби Хэнкок, басист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс. В 1966 году, покинув Эддерли, Чарльз Ллойд сформировал свой гастрольный ансамбль: в него вошли пианист Кит Джарретт, контрабасист Сесил Макби (вскоре его сменил Рон Макклур) и барабанщик Джек ДеДжонетт. Этот состав просуществовал около трёх лет и добился очень широкой популярности. В 1966 году квартет Чарльза Ллойда становится открытием джазового фестиваля в Монтерее (Калифорния). Его заметил легендарный продюсер Джордж Авакян и предложил контракт с ведущим независимым лейблом тех лет — *Atlantic*. Годом позже, по рекомендации Авакяна, квартет отправился на гастроли в СССР, правда — из-за политических сложностей не

выступил в Москве (только сфотографировался на Красной площади). Зато Ллойд дал оказавший огромное воздействие на советское джазовое сообщество концерт на джазовом фестивале в Таллине: запись концерта был выпущен лейблом *Atlantic* на альбоме «*Charles Lloyd In The Soviet Union. Recorded At The Tallinn Jazz Festival*» (1967, CD-переиздание лейбла *Rhino Atlantic* — 2005). Этому же концерту посвящены лучшие строки одного из ранних (и до сих пор непревзойдённых) образцов русскоязычной джазовой журналистики — репортажа писателя Василия Аксёнова:

...Ллойд, высокий, невероятно, до условности, тонкий, с огромной шапкой курчавых волос, делающей его больше похожим на индуса, чем на негра. Саксофон его рыдает, хочет, визжит, умоляет, требует, издевается, тело его изгибается, дёргается, подпрыгивает, и это, конечно, не эпатаж и не игра на публику, это какое-то уже запредельное самовыражение, когда отпускаются все тормоза, сдираются все покровы: смотрите, вот я каков!

Кончается двадцатиминутное соло. Ллойд, согнувшись, даже не пытаясь вытереть пот, прячется в глубине сцены, смущённо блестит оттуда золотыми очками.

Ритм-секция бросается в атаку, словно дикая кавалерия. Пианист — настоящий виртуоз, но клавиш ему мало, он играет прямо на струнах рояля, бьёт в бубен. Ударник разбрасывает медные колокольчики, скребёт щетками. Снова надвигается распад, развал, но Ллойд подбегает к микрофону, высоко закинув голову, вздёргивает узду, усмиряет, — и вдруг становится мягким, лиричным, покаянно-нежным...

Они играют час пять минут и покидают эстраду совершенно измочаленные, под неистовый шквал аплодисментов.

На улице их окружают американские корреспонденты. Эй-Би-Си с квадратной голливудской челюстью: «Что вы чувствуете сейчас?» Ллойд, тяжело дыша:

«Хэпинис. Счастье».

Василий Аксёнов. «Простак в мире джаза,
или Баллада о тридцати бегемотах».
Журнал «Юность», № 8, 1967

Музыка, которую играл квартет Чарльза Ллойда, представляла собой живой и яркий сплав постбопового мэйн-стрима, фри-джаза и соул-джаза, поданный с огромной

экспрессией, свойственной тогдашней рок-музыке. Учитывая, что участники квартета носили длинные по тем временам волосы и свободную современную одежду, их было трудно отличить по внешнему виду от членов тогдашних популярных рок-групп, а мощный энергетический напор квартета делал его музыку весьма привлекательной для широкой молодёжной аудитории, в чём с квартетом Ллойда мог посоревноваться только ансамбль Майлса Дэйвиса. Квартет даже выступал в святой святыне калифорнийского рока конца 60-х — зале *Fillmore West* в Сан-Франциско. Именно поэтому консервативная джазовая критика тех времён не принимала ансамбль Ллойда, игнорируя его музыку и сосредотачивая огонь на одежде и причёсках музыкантов, их атрибутах хиппи и вольных манерах.

В 1969 году Джарретт и ДеДжонетт покинули квартет, а Ллойд к этому времени потерял интерес к группе и музыке вообще, сосредоточившись на занятиях модной тогда «трансцендентальной медитацией» — приспособленной к интересам западных «духоискателей» выжимкой из индийских религиозных учений. Редкие записи 70-х годов, в которых Ллойд изредка появлялся, стилистически относятся скорее к направлению *new age*. Впрочем, он активно участвовал в студийных записях... легендарной калифорнийской сёрф-рок-группы *The Beach Boys* и даже ездил с ними на гастроли.

В начале 80-х французский пианист Мишель Петруччани убедил Ллойда вернуться к джазовому музицированию и организовать квартет, в который были приглашены скандинавские джазмены — шведский контрабасист Палле Даниэльссон и норвежский барабанщик Йон Кристенсен. Этот квартет успешно выступил на фестивале в швейцарском Монтрё, после чего Ллойд окончательно возвратился на джазовую сцену, много работал в студии, а в конце 80-х создал новый квартет. В 90-е годы музыкант записывается на фирме *ЕСМ*: выяснилось, что его музыка точно соответствует концепции этого европейского лейбла — его флейта обрела твёрдость и уверенность, а тенор-саксофон получил мягкость и воздушность, ранее присущую флейте.

В 1997 году Чарльз Ллойд был почётным гостем на таллиннском фестивале *Jazzkaar*, отмечавшем 30-летие легендарного фестиваля 1967 года, который стал одним из

важнейших прорывов «железного занавеса» в джазовой жизни СССР.

Вокруг выступлений нынешних ансамблей Чарлза Ллойда (в разные годы в них входили такие заметные музыканты, как пианисты Джери Аллен и Брэд Мэлдау, мастер индийских барабанов табла Закир Хуссейн, гитарист Джон Эберкромби, барабанщик Билли Хиггинс и др.) до сих пор, во всяком случае — в США, существует культ, наследующий культу конца 60-х. «...Многие из [слушателей] к этому моменту реагировали на происходящее на сцене так, как будто они не на джазовом концерте, а на сеансе Кашпировского. Стоны, вздохи и нечленораздельные восклицания раздавались там и тут, не говоря уже о совершенно неадекватных взрывах аплодисментов...» — таким увидел концерт Ллойда в клубе *Knitting Factory* в начале октября 2000 года основатель интернет-портала «Джаз.Ру» Пётр Ганнушкин, который в то время под псевдонимом Иван Шокин публиковал в нашем интернет-издании «Полный джаз» регулярную колонку «Как это было в Нью-Йорке». Гораздо спокойнее, с большим вниманием к музыкальному содержанию концертов Ллойда воспринимают в Европе, где благодаря работе на *ЕСМ* у музыканта есть широкая и благодарная аудитория. Весьма типичным примером может служить выступление Чарлза Ллойда на таллинском *Jazzkaar* в 2005 году, описанным тогда в «Полном джазе» нашим внештатным автором Ростиславом Зябловым. «Публика была более чем благодарна: после каждой композиции звучала овация, но даже не это главное. Главное то, что, кинув взгляд на зал, можно было увидеть множество людей, покачивающих головами под медитативные звуки со сцены. Это было наивысшей благодарностью для Ллойда, потому что в одном из своих интервью он говорил, что в своём последнем туре по Европе хотел бы помедитировать вместе с публикой».

МЯГКАЯ ФЛЕЙТА ХЬЮБЕРТА ЛОУЗА

Константин Волков

Один из самых популярных флейтистов в джазе, Хьюберт Лоуз — один из немногих музыкантов, которые могут с лёгкостью исполнять и классику, и джаз, и ритм-н-блюз, и даже поп-музыку, без труда переходя от одного жанра к другому. Он выступал как солист с Нью-Йоркским Филармоническим оркестром и оркестром *Metropolitan Opera*, с оркестрами Лос-Анджелеса, Далласа, Кливленда, Амстердама, Детройта и Стэнфордским струнным квартетом. Лоуз ежегодно даёт сольные концерты в Карнеги-холле и с неизменным успехом выступает в «Голливудской чаше» в Лос-Анджелесе. Дискография Хьюберта Лоуза насчитывает более 20 альбомов, выпущенных на звукозаписывающих лейблах *Atlantic*, *CBS*, *CTI* и *Music Masters*. В студии он сотрудничал со звёздами мировой величины, среди которых Пол Маккартни, Элла Фитцджералд, Леонард



Бернстайн, Майлс Дэйвис, Чик Кория, Хэрби Хэнкок, Пол Саймон, Джордж Бенсон и др.

Хьюберт Лоуз родился 10 ноября 1939 года в Хьюстоне, штат Техас, и впервые взял флейту в руки, еще учась в школе. Когда ему было 14 лет, руководитель школьного ансамбля открыл для него удивительный мир джаза, и вскоре флейтист уже играл с ранней версией известной впоследствии хьюстонской группы *The Jazz Crusaders* (1954–1960). После окончания школы он поступил на музыкальный факультет Университета Южного Техаса, где проучился два года. Затем он вместе с *The Jazz Crusaders* перебрался в Лос-Анджелес. Вскоре ему удалось поступить в легендарную Джульярдскую консерваторию в Нью-Йорке к знаменитому флейтисту Джулиусу Бейкеру; там он завершил свое обучение и получил степень.

В начале своей карьеры Лоуз совмещал джаз с классической музыкой, играя в симфоническом оркестре, что наложило заметный отпечаток на его дальнейшее творчество. Сольная карьера музыканта началась на фирме *Atlantic* в 1964 году: первые же два альбома считались весьма сильными (на самом первом — «*Laws of Jazz*» — играл еще никому не известный молодой пианист Армандо Кория, на втором — «*Flute By-Laws*», 1965 — этот же пианист уже фигурирует как Чик Кория). Однако самые популярные записи были сделаны Лоузом на легендарном лейбле продюсера Крида Тейлора — *CTI*, в начале 1970-х во многом предвосхитившем черты будущего *smooth jazz*, только в гораздо более креативном, живом ключе, чем это происходило в 1990-е. Среди лучших работ Лоуза 1970-х, сделавших его десятикратным «лучшим флейтистом года» по версии и читателей, и критиков журнала *Down Beat* и троекратным номинантом *Grammy* — «*Afro Classic*» (1970), «*In The Beginning*» (1974) и вышедший на *Atlantic* в 1972 году альбом «*Wild Flower*», записанный с большим симфоническим составом и представляющий собой типичный пример так называемого «третьего течения» (*third stream*).

Активность Лоуза снизилась в 1980-е, но на рубеже веков он выпустил несколько крепких альбомов, включая весьма сильный «*Moondance*» (*Savoy Jazz*, 2004).

Хьюберт Лоуз впервые выступил в России 24–26 ноября 2005 года в московском «Ле Клубе».

Флейта — не то чтобы редкий инструмент в джазе, но часто это так называемый «дабл», второй или третий инструмент того или иного солиста, специализирующегося при этом на другом инструменте, как правило — на саксофоне. Исключения — музыканты, построившие свою карьеру в джазе исключительно на игре на флейте — очень редки: на память сразу приходят только два имени — Хэрби Мэнн и Хьюберт Лоуз.

66-летний мастер выступал в Москве с квинтетом, обеспечивавшим ему и достаточно живое джазовое звучание, и более или менее плотные оркестровые фактуры в духе «третьего течения» 1970-х: маститый барабанщик Ралф Пенланд, крепкие профессионалы — басист Джон Лефтович и клавишник Роб Маллинз, плюс невероятно экспрессивный виртуоз-пианист Дэвид Бадуэй. Типичное «третье течение» и доминировало в репертуаре концерта — оркестровые партии, деликатно разложенные на флейту, два клавишных инструмента и бас, точное и академически-сдержанное звукоизвлечение, сложные и тонкие аранжировки. Джазовых стандартов было немного (и те весьма заковыристые — «*Dat Dere*» Бобби Тиммонса, «*Seven Steps To Heaven*» Майлса Дэйвиса — Виктора Фелдмана и тому подобный материал 60–70-х), зато был Чайковский (тема увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта»), малоизвестный джаз-вальс Чика Кория, написанный специально для флейты Лоуза, и много авторского материала.

Динамика исполнения держалась на самом ярком с виду члене ансамбля — безумном питтсбургском пианисте Дэвиде Бадуэе, динамический диапазон которого, казалось, не знает предела в сторону *forte*: чтобы заставить рояль звучать ещё мощнее и плотнее, он, казалось, готов буквально вколотить себя в клавиатуру, помогая себе не только движениями рук и корпуса, но и мимикой, приглядываясь к которой временами даже становилось страшновато. Особенно запомнилось его невероятное фортиссимо на соло в пьесе Лоуза «*Land of Passion*» — чего-чего, а упоминаемой в названии страсти в этой пьесе оказалось хоть отбавляй. Впрочем, страсть эта — лишь краска в общей тембрально-динамической картине квинтета Лоуза, где господствуют мягкие, шелковистые, сдержанные звучания, точное звукоизвлечение, прозрачный звук, так что внезапные эпизодические использования флейтистом более

окрашенного, «джазового» звука воспринимаются на этом фоне как очень необычные, яркие краски.

Как необычная краска воспринимается и игра Лоуза на крохотной пикколо-флейте — несмотря на пронзительность её звука и небольшой диапазон, Хьюберт извлекает из неё настолько же чистое и ясное звучание, что и из основного своего инструмента, а его импровизационная мысль, пусть и заключённая в довольно жёсткие рамки его сдержанного и спокойного стиля, так же богата и ясна (особенно запомнилось его соло на этом необычном инструменте в «*Dat Dere*», вызвавшее рёв восторга в том углу «Ле Клуба», откуда Лоуза слушали молодые московские музыканты).

Нынешний репертуар Хьюберта Лоуза только слегка напоминает тот сладкий прото-*smooth*, который он, волей легендарного продюсера Крида Тейлора, записывал на лейбле *CTI* в первой половине 1970-х (и который сделал его действительно популярным музыкантом). Однако все характеристики игры флейтиста, которые запоминались по его альбомам на *CTI*, никуда не делись — что и понятно: всё-таки Лоуз никогда не замыкался в чисто джазовых рамках, играл не меньше академической музыки, чем джаза, и забирался даже в ритм-н-блюзовую епархию. Впрочем, характеристики-то эти имеют мало отношения к блюзу: эстетика игры Лоуза — от классики, с которой он уже четвертое десятилетие стремится помирить более экспрессивную, острую природу джазовой игры. Приятно, что именитый музыкант при этом находится в отличной форме и, как кажется, вполне преодолел свой глубокий творческий кризис 80-х — начала 90-х.

СТИВ ЛЭЙСИ: ВЕЛИКИЙ СОПРАНИСТ

Константин Волков

4 июня 2004 года в Бостоне скончался от рака печени один из важнейших мастеров игры на сопрано-саксофоне в истории современного джаза — Стив Лэйси. Проведя вне своей родины — США — более трёх десятилетий (он вернулся в Америку из Парижа только в 2002-м, чтобы преподавать в бостонской Консерватории Новой Англии, старейшем и одном из самых авторитетных высших музыкальных учебных заведений в США), Лэйси оставался тем не менее одним из самых авторитетных сопранистов в джазе — тех, кто своим творчеством расширил само представление о возможностях этого непростого инструмента.

Стивен Норман Лакриц родился в Нью-Йорке 23 июля 1934 года. В начале 1950-х, когда он стал играть на кларнете



и сопрано-саксофоне с Рексом Стюартом, Генри «Редом» Алленом и другими звёздами тогдашней диксилендовой сцены Нью-Йорка, он сменил свою фамилию, для американского уха звучащую неуклюже, на Лэйси. Однако эпоха взаимной любви Лэйси и диксиленда быстро закончилась: уже в 1955 году он бросил играть на кларнете и, с сопрано-саксофоном в руках, оказался в раннем ансамбле будущего новатора и авангардиста — пианиста Сесила Тэйлора (игра Лэйси звучит на дебютном альбоме Тэйлора, «*Jazz Advance!*», выпущенном лейблом *Transition* в 1956). Годом позже он записался для лейбла *Prestige* с выдающимся кул-джазовым аранжировщиком и бэндлидером Гилом Эвансом («*Gil Evans + Ten*») и тогда же выпустил на этом же лейбле свой дебютный авторский альбом — «*Soprano Sax*». Некоторое время Стив находился под очень сильным влиянием композитора и пианиста Телониуса Монка, и работа в составе монковского квартета 1960 года стала этапной вехой в творчестве Лэйси. На протяжении всей своей последующей карьеры Лэйси неоднократно возвращался к музыке Монка.

В течение 1960-х Лэйси всё сильнее разочаровывался в нью-йоркской джазовой сцене, где, по его словам, «слишком много молодых чуваков должны были сражаться друг с другом за слишком немногие рабочие места». Он начал путешествовать по миру, играя и записываясь с неамериканскими импровизирующими музыкантами: так, в 1966-м в Буэнос-Айресе он записался с итальянским трубачом Энрико Рава и южноафриканской ритм-секцией — Джонни Дайани и Луисом Мохоло («*The Forest and the Zoo*», *ESP*). Эта страсть к исследованию внеамериканского джаза привела к тому, что в 1970-м Лэйси эмигрировал в Париж, где провёл следующие 32 года, исследуя горизонты фри-джаза и вдохновляясь идеями и ритмами стихов европейских поэтов (от француза Марселя Дюшана до болгарки Благы Димитровой), а затем — создавая новые, высокоточные по технике, глубоко своеобразные по интонациям и уникальные по звучанию формы ансамблевого музицирования (после 1977-го — главным образом со своим парижским секстетом: басист Жан-Жак Авенель, барабанщики Оливье Джонсон и — после 1990-го — Джон Бэтч, саксофонист Стив Поттс, пианист Бобби Фью и жена Лэйси — вокалистка и скрипачка Ирен Аэби).

В 2002 году Лэйси вместе с женой переехал в Бостон, приняв предложение занять должность профессора в *New England Conservatory*, которую он исполнял до самой смерти. Одно из последних его концертных выступлений состоялось в Бостоне в марте 2003 года перед двадцатипятитысячной аудиторией, собравшейся на «Марш мира» незадолго до вторжения США в Ирак.

КРИСЧЕН МАКБРАЙД: МОЩЬ И СТРАСТЬ

Кирилл Мошков

Басист, композитор, аранжировщик, радиоведущий и продюсер Крисчен Макбрайд — один из самых востребованных музыкантов в джазовом мире на протяжении уже



двух десятиков лет. Иногда сложно поверить, что ему нет ещё даже сорока. Великий контрабасист Рэй Браун как-то сказал о нём: «Это парень ещё всем покажет!» — и с тех пор Крисчен «показывает всем» уже третье десятилетие подряд.

Макбрайд, один из самых уважаемых басистов своего поколения, выступал в Москве неоднократно. Впервые российская публика увидела его в феврале 2003 года с группой, в составе которой было ещё два музыканта высочайшего класса — саксофонист Рон Блэйк, уже зна-

комый московской публике по выступлению на фестивале в саду «Эрмитаж» в 2001 году, и никогда ранее не выступавший в России пианист Джефф Кизер.

Крисчен Макбрайд родился в Филадельфии 31 мая 1972 года. Неудивительно, что он стал басистом: его отец, Ли Смит, играл на бас-гитаре в группах местных филадельфийских соул-звёзд (например, *The Delfonics*), а дядя,

Ховард Купер, был басистом в «Аркестре» самого Сан Ра. В девятилетнем возрасте Крисчен уже играл на бас-гитаре, а в 11 взялся за контрабас. Забегая вперёд, скажем, что в настоящее время он — один из немногих басистов, не просто одинаково сильных на обеих разновидностях струнного баса, но и с равным удовольствием и одинаково интересными эстетическими результатами играющих и на контрабасе, и на бас-гитаре. Обучаясь классической музыке, Макбрайд в то же время активно интересовался джазом и в 13 лет уже начал играть с местными ансамблями на клубных сценах. На следующий год Крисчен случайно встретился в музыкальном магазине с трубачом Уинтоном Марсалисом, в это время как раз вошедшим в зенит славы. Уинтон пообещал юному басисту поддержку, которую впоследствии не раз оказывал.

Макбрайд учился в знаменитой филладельфийской школе С.А.Р.А, которую также оканчивали участники поп-группы *Boyz II Men*, органист Джои ДеФранческо, гитарист Курт Розенвинкел и многие другие известные музыканты. Окончив школу в 1989 году, Макбрайд поступил в легендарную Джульярдскую консерваторию в Нью-Йорке. В первый же семестр он уже играл в группе саксофониста Бобби Уотсона, а затем начал работать в клубах Village Gate и Bradley's, играя с пианистом Кенни Барроном, саксофонистом Гэри Бартцем и другими. Через год Крисчен покинул Джульярд, чтобы поехать в турне с первым ансамблем трубача Роя Харгроува. С 1990 по 1993 год последовала одновременная работа в ансамбле трубача Фредди Хаббарда и в трио Бени Грина. Однако место Крисчена Макбрайда на джазовом Олимпе стабилизировали не эти работы, а участие в проекте великого контрабасиста Рэя Брауна *Superbass* (вместе с еще одним замечательным басистом — Джоном Клэйтоном). В 1993-м его имя стало известно более широкой публике благодаря работе в «Специальном квартете» гитариста Пэта Мэтини вместе с легендарным барабанщиком Билли Хиггинсом и ровесником Крисчена, ещё одной растущей звездой тех лет — саксофонистом Джошуа Редманом.

В 1994 году Макбрайд выпустил свой первый сольный альбом — «*Gettin' To It*», получивший отличную прессу и продажи. Съездив на гастроли с пианистом Чиком Кория, Крисчен пригласил его участвовать в записи своего второго альбома — «*Number Two Express*» (1996), где

партнёром Макбрайда по ритм-секции был великий барабанщик Джек ДеДжоннетт.

Третий альбом Макбрайда, «*A Family Affair*» (1998), был противоречивым по звучанию: клавишник Джордж Дюк спродюсировал его для Verve в эклектичной электрической манере, следуя за желанием Макбрайда исследовать музыку своего детства — соул и ритм-н-блюз. Вызвав неприятие части джаз-фэнов, этот альбом тем не менее привлек к творчеству Макбрайда совершенно новую молодёжную аудиторию. Четвёртая пластинка, «*Sci Fi*», стала наиболее сбалансированной и успешной в творчестве Крисчена (в её записи участвовали пианист Хэрби Хэнкок и вокалистка Дайан Ривз). Летом 2001 года Макбрайд выпустил ещё одну любопытную работу — «*The Philadelphia Experiment*», в которой пробовал соединять джаз и рэп, в чём ему помогал известный клавишник нью-йоркского Даунтауна — Ури Кейн и легендарный гитарист Пат Мартино. Однако самая широкая известность ждала басиста после того, как он поработал с поп-звездой Стингом (альбом 2001 года «*All This Time*»).

Макбрайд также талантливый менеджер: в 2000 году он был назначен художественным руководителем летних сессий фестиваля *Jazz Aspen Snowmass* в Колорадо, а в 2005 году — одним из двух директоров Национального джазового музея в Гарлеме. С 2006-го он также выступает в качестве руководителя джазовых программ Лос-Анджелесского филармонического общества, проходящих в знаменитой «Голливудской чаше» и концертном зале им. Уолта Диснея.

С 2000 года Макбрайд возглавляет *Christian McBride Band*, в котором играют саксофонист Рон Блэйк, клавишник Джефф Кизер и барабанщик Террион Галли. Оба диска этого ансамбля Макбрайда — «*Vertical Vision*» (2002) и «*Live at Tonic*» (2006) — заслужили похвалу известного писателя Алана Лидса, который назвал СМБ «самым интригующим, самым непредсказуемым ансамблем на сегодняшней сцене». С этим коллективом Крисчен уже выступал в Москве — в «Ле Клубе» в 2003 году. Он также выходил на московскую сцену осенью 2011-го, когда принимал участие в концерте в честь 50-летия Игоря Бутмана

в Кремлёвском дворце (как приглашённый контрабасист в составе Оркестра Игоря Бутмана).

2011 год ознаменовался выпуском на лейбле *Mack Avenue* двух значимых альбомов Крисчена. Первый — это «*Conversations with Christian*», на котором записались множество джазовых (и неджазовых) звёзд — Чик Кория, Ди Ди Бриджуотер, Рой Харгроув, Джордж Дюк, Хэнк Джонс, Эдди Палмьери и даже Стинг. Второй — «*The Good Feeling*», первая запись Крисчена с его новым *Christian McBride Big Band*, за которую 12 февраля 2012 года музыкант получил премию «Грэмми» в номинации «Лучший альбом большого джазового состава».

А уже 6–9 марта 2012 года в московском Клубе Игоря Бутмана (наследнике «Ле Клуба») прошли концерты обладателя премии *Grammy-2011* контрабасиста Крисчена Макбрайда и *Christian McBride Trio*, в составе которого были совсем молодые музыканты — исполненные энтузиазма Улиссес Оуэнс-мл. (барабаны) и Крисчен Сэндс (фортепиано).

Что показали московские концерты Крисчена?

В 2003-м опасения тех, кто ожидал от выступлений сольного проекта басиста одних сплошных соло на басу, не оправдались. Равно как и опасения тех, кто, зная сольные записи Крисчена, подозревал, что большую часть времени он будет играть на бас-гитаре. То есть были и басовые соло (да ещё какие!), была и игра на бас-гитаре. Но всего этого было в меру. Был ансамбль. Точнее, так: был Ансамбль. И тот факт, что этот Ансамбль играл не поток стандартов в манере *straight-ahead* (тема, соло, тема, соло, «по четыре и по восемь», приехали), а сложную авторскую музыку, не очень просто организованную и даже в чисто звуковом плане не слишком лёгкую для немедленного восприятия неподготовленного слушателя, только увеличил ценность этих концертов.

Ансамбль, помимо 31-летнего лидера, включал ещё трёх музыкантов того же поколения. Только о барабанщике Террионе Галли раньше практически не приходилось слышать: саксофонист Рон Блэйк долго играл у Роя Харгроува (и уже выступал в Москве раньше — с ансамблем пианиста Льва Кушнера на фестивале в саду «Эрмитаж»), а 30-летний пианист Джефф Кизер, помимо убедительных

записей с разными звёздами, несколько лет был членом трио покойного контрабасиста Рэя Брауна.

Первое, что бросилось... нет, не в глаза: в уши — огромная мощь и страсть, с которой играет этот квартет. Нет, это не был в прямом смысле этого слова джаз-рок. Хотя были электронные искажения и эффекты на контрабасе (владение которыми лидер коллектива продемонстрировал не менее убедительно, чем невероятную беглость при отличной разборчивости каждой ноты, упругую, туго «стреляющую» атаку и точную, несколько жестковатую фразировку на чистом контрабасовом звуке). Были пространные синтезаторные и органные соло Кизера. Был, наконец, временами почти хард-роковый напор и тяжкие фанковые ритмы Терриона Галли. Но это был в первую очередь джаз. А если и джаз-рок, то в том смысле, в котором приближался к нему в самом начале этого явления Майлс Дэйвис: недаром квартет сыграл очень пространную, очень необычную и очень индивидуальную версию заглавной пьесы его эпохального альбома *«Bitches Brew»*.

Удивительно другое: как, балансируя на грани фьюжн, Макбрайд сотоварищи умудряется почти не переступать эту грань; как довольно характерная, совсем не боповая фразировка не сваливается в мармеладно-карамельное фьюжновое сюсюканье, а остаётся отчетливо джазовой. Возможно, дело здесь в индивидуальных темпераментах музыкантов. Точнее — в их сочетании.

Саксофонист Рон Блэйк — сам огонь. Почти каждое его соло, даже в меланхолических темах Кизера, превращается в развёрнутое повествование, где в начале всегда яркая, осмысленная эмоция, в развитии — умение горячо и убедительно доказать своё видение, а в кульминации — такой взрыв страсти, что за музыканта становится даже страшновато (хотя в отличие от многих своих коллег он практически не «играет лицом», из всех театральных элементов позволяя себе только внезапные и очень выразительные движения нижними конечностями, вызывающие ощущение, что Рон вот-вот оттолкнётся от сцены и прыгнет через весь зал). Блэйк хорошо владеет самыми контрастными средствами, причём не на одном инструменте: он одинаково интересно играл и на теноре, и на сопрано (на сопрано, надо заметить, нечасто приходится слышать такой плотный и густой звук), а его флейтовое соло во

втором отделении принадлежало к лучшим моментам концерта, хотя само по себе вряд ли открывало очень уж новые горизонты в искусстве джазовой флейты.

Пианист Джефф Кизер — полная ему противоположность, в том числе и внешне: Блэйк — очень высокий, жилистый и худой, Кизер — маленького роста, субтильный и хрупкий. Он не так много играл на фортепиано, хотя когда играл — было слышно, что среди его приоритетов далеко не только джазовый мейнстрим: чего стоили каскады необычных интервалов, которые он «насаживал» то на основной тон каждого из звеньев продолжительных аккордовых цепочек, то вдруг на побочные и даже на проходящие ноты! Автору этих строк случалось видеть Джефффри на мастер-классе, где он перед сотней восторженных американских студентов сыграл сложный кусок из Рахманинова, а потом показал несколько путей непростого импровизационного развития идей русского классика. Примерно такими же путями Кизер шёл и на концерте в составе квартета Макбрайда, но, помимо умной и нешаблонной игры на фортепиано, то и дело переходил на синтезатор, показывая, что работа с тембрами и динамикой электрического звука для него не менее важна, чем гармонические элементы или впечатляющая техническая лёгкость на фортепиано. Только орган давался Джеффу не так легко (насколько можно было понять, ему не очень привычна была использованная на этом концерте модель органного эмулятора), хотя, когда он путём проб и ошибок приспособливался к переключениям тембров и динамики, сами соло на органе оказывались по крайней мере не ниже уровня, чем на синтезаторе.

Сам лидер — крупный, широкоплечий, но не чрезмерно габаритный — сочетал в себе оба подхода: эмоциональный и рациональный. Трудно сказать, что именно из тех ритмогармонических решений, которые он использовал в этом концерте — сложные триольные построения, жёсткий фанк, заковыристые нечётные джаз-роковые паттерны или земные, певучие баллады — наиболее близки его сердцу. Вернее всего, ближе всего ему ВСЁ, что он сыграл — ещё бы, ведь это его проект. За минувшие годы Макбрайда приходилось видеть и слышать и в штатных ритм-секциях джазовых фестивалей аккомпанирующим ветеранам свинговых и боповых времен, и в группе Стинга, и в горячих

джемах, и в сольных записях — выполняющим установки самых разностилевых продюсеров, со вкусами от соул до рэпа. Но, пожалуй, именно в «Ле Клубе» мы видели самого настоящего Макбрайда. И самый настоящий Ансамбль. Да, вот что ещё в этом Ансамбле поразило: в отличие от многих других гастролеров, профессионально, с блеском отрабатывающих свой хлеб, эти ребята ни на одной композиции не положили перед собой ни листочка нот.

Теперь о концертах 2012 года. Прошло почти целое десятилетие; нетрудно было предположить, что многое изменится. И прежде всего изменился сам лидер. Автор этих строк, впрочем, неоднократно видел его на сцене и в жизни между двумя приездами в Москву со своими ансамблями — прежде всего в США, поэтому контраст оказался не столь разителен; но если сравнивать фотоснимки с концертов 2003 и 2012 годов, то видно, что Крисчен сильно заматерел: теперь это не просто крупный молодой человек, но зрелый гигант с атлетичной, «раскачанной» фигурой, в руках которого контрабас кажется изящной игрушкой. По сравнению с ним два молодых музыканта его нового трио — барабанщик Улиссес Оуэнс (который играет также в его биг-бэнде) и пианист Крисчен Сэндс — выглядят щуплыми мальчишками.

Репертуар трио оказался неожиданно гораздо более мэйнстримовым, чем у квартета девять лет назад. То есть просто-таки джаз-рок отсутствовал как таковой. Блюз, босса, секонд-лайн, лёгкий фанк — и безусловное доминирование четырёхдольных свинговых моделей, такова ныне ритмическая среда Макбрайда.

В трио звуковая картинка значительно более чётко сфокусирована на лидере. Бас не просто формирует основу звучания ансамбля — бас его, собственно, и составляет. Не поймите неправильно: концерт трио Макбрайда не представляет собой непрерывного басового соло. Но солирует Крисчен много и с удовольствием, а когда не солирует — вовлечён в такую острую, насыщенную, напористую ритмическую игру с партнёрами, что назвать контрабас в этом трио «аккомпанирующим» инструментом язык не повернётся ни на секунду. Самым забавным и в то же время показательным номером концерта стал довоенный ещё (1939) кантри-номер «*You Are My Sunshine*», который Макбрайд

мало того что претворил из залихватского деревенского «умца-умца» в искушённый городской ритм-н-блюз — он ещё и изложил значительную часть темы на контрабасе (в других пьесах тему излагал всё-таки Сэндс на рояле).

Среди исполненного материала было много пьес в блюзовой форме; объявляя одну из них, Крисчен сказал примечательные слова — «не знаю, какой именно блюз, но какой-то блюз мы сейчас точно сыграем».

И это ключ к тому, что играл Макбрайд с трио: вполне в русле консервативных поисков (если можно так выразиться!), которые сейчас декларируют многие афроамериканские музыканты, он продемонстрировал значительный крен от космополитичной, открытой музыки полижанрового характера, широко распространённой в современном джазе ещё в первые годы ХХI столетия, к более жёстко очерченной «чёрной американской музыке», *ВАМ*, о принадлежности к которой заявляют сейчас (иногда даже полностью отрицая термин «джаз») некоторые его коллеги — например, трубач Теренс Бланшард. Что ж, эта музыка в исполнении трио Макбрайда повернулась к московской публике весьма привлекательной и позитивной стороной.

МАСТЕР ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА РОБ МАККОННЕЛЛ

Кирилл Мошков

В современном оркестровом джазе есть несколько имён, на которых держится едва ли не большая часть всего оркестрового репертуара. Это аранжировщики — люди, которые создают оркестровки, по которым потом играют оркестры во всём мире. Хорошая аранжировка — ключ к хорошему звуку оркестра: нотные папки с аранжировками ведущих оркестровщиков продаются многотысячными тиражами. Одним из самых известных аранжировщиков для современного биг-бэнда был канадский тромбонист, композитор и преподаватель искусства джазового оркестра Роб Макконнелл. 1 мая 2010 года он скончался в Торонто в возрасте 75 лет после продолжительной болезни.

Полное имя музыканта было Роберт Мюррэй Гордон Макконнелл, и родился он 14 февраля 1935 года в Лондоне — но не в том, что в Великобритании, а в том, что в канадской провинции Онтарио. Ещё в годы школьной учёбы он научился играть на вентильной разновидности тромбона: по размерам это тромбон, но высота звука на этом инструменте изменяется не движением складной кулисы, как на обычном тромбоне, а нажатием вентильных клапанов, как на трубе. Роб Макконнелл изучал теорию музыки у выдающегося канадского профессора Гордона Деламонта, а исполнительская его карьера началась в канадских джазовых оркестрах ещё в начале 50-х годов прошлого века. Некоторое время Макконнелл поиграл у самого известного канадского бэндлидера Мэйнарда Фергюсона, но в 1968 году создал собственный оркестр, с которым связана большая часть его творческой жизни, — *The Boss Brass*.

Первоначально это был биг-бэнд без саксофонов, с одними медными духовыми и ритм-секцией, отсюда название: медные инструменты по-английски называются именно «*brass*» (латунь). Правда, уже в 1971 году в составе биг-бэнда появились и саксофоны тоже, зато состав медных расширился — зазвучала пятая труба и валторны. В результате *The Boss Brass* обладали мощнейшим звуком очень плотного тембра (в лучшие годы состав оркестра доходил до 21 одновременно звучащих инструмента!). Но главное — оркестр играл великолепные аранжировки Роба Макконнелла, который обладал редким талантом не только представлять себе одновременно все взаимодействующие партии в богатой оркестровой звуковой ткани, но и записывать это взаимодействие на бумагу так, что оркестрантам оставалось только воспроизвести его — и возникала мощная, плотная и радостная музыка.

В оркестре Макконнелла играли в основном студийные музыканты из Торонто, поэтому оркестр гастролировал мало: по миру Роб Макконнелл ездил главным образом как преподаватель, с мастер-классами и так называемыми «клиниками», но часто появлялся и как приглашённый солист с оркестрами других лидеров. Его огромная преподавательская деятельность и успешная работа на канадской джазовой сцене принесла ему членство в Зале славы канадской музыки в 1997 году, а год спустя Макконнелл стал кавалером Ордена Канады, высшей награды Страны кленового листа.

Хотя гастролей было немного, оркестр много и плодотворно записывался. В его составе участвовали ведущие канадские инструменталисты, например — Эд Биккерт и Дон Томпсон (ритм-секция, которая много работала на канадской сцене с американскими звёздами, например — Полом Дезмондом), сильнейшая первая труба Арни Чикоски, трубач-солист Сэм Ното (ранее игравший в «прогрессивном» биг-бэнде Стэна Кентона на Западном побережье США), ведущий тромбонист Иэн Макдугалл (деливший тромбоновые соло с самим Макконнеллом, который часто солировал), тенористы Джин Амаро и Рик Уилкинс и др. Интересно, что ради работы с Макконнеллом некоторые канадские музыканты (тот же Сэм Ното) возвращались в Канаду из США, где возможностей для хорошо оплачиваемой работы всегда было больше: их привлекала возможность

играть в оркестре высочайшего уровня. Сам Макконнелл так никогда и не переехал в США — возможно, упустив возможность более коммерчески успешной карьеры, но зато став надёжным краеугольным камнем канадской джазовой сцены и заметно подняв общий уровень джазового исполнительства в Канаде. Канадские музыканты считали, что его оркестр — единственный в стране, который может конкурировать по общей классности с оркестрами из США, даже на их территории. Музыканты вообще любили Роба: он был человек юморной, легко и весело общался на сцене с аудиторией и коллегами. Кто знает, что в конечном счёте оказалось важнее: то, что Роб упустил, или то, чего он достиг?

Огромная работоспособность Макконнелла и его мощный талант аранжировщика и тромбониста принесли ему несколько номинаций на премию «Грэмми» и три победы: Роб получал золотые граммофончики в 1983 году за исполненную *The Boss Brass* тему «*All In Good Time*» в категории «Лучшее инструментальное исполнение джаза большим оркестром», в 1992-м — за тему «*Strike Up The Band*» в категории «Лучшая инструментальная аранжировка» и в 1995-м — за «*I Get A Kick Out Of You*» в категории «Лучшая аранжировка аккомпанемента вокалу» (это был трек со второго альбома из двух, записанных *The Boss Brass* в 1987 и 1994 годах с выдающимся американским джазовым вокалистом Мэлом Торме). Кроме того, среди его наград — пять высших канадских музыкальных премий *Juno* и несколько Канадских джазовых премий (*Canadian Jazz Awards*). Например, один из общепризнанно лучших альбомов Макконнелла и *The Boss Brass* — «*Big Band Jazz*» 1977 года — завоевал премию *Juno* как «Лучший канадский джазовый альбом»: на этой записи звучат классические оркестровые номера Макконнелла, в том числе самый, наверное, популярный. С присущим Робу юмором пьеса эта названа «*Runaway Hormones*», что можно скучно перевести как медицинский термин «Гормональный взрыв», но лучше сохранять дух оригинала и называть её «Играй, гормон».

В последнее десятилетие Роб Макконнелл тоже регулярно появлялся на сцене, но уже с более мобильным и экономически выгодным составом под названием *Tentet*, то есть оркестр из десяти музыкантов. «Тентет» позволял

ему гастролировать, что с оригинальным составом *The Boss Brass*, в лучшие годы состоявшего из 21–22 музыкантов, было делать не так-то просто. Впрочем, с малым составом оркестра Макконнелл записывался уже не так часто, как раньше, ведь в 70–80-е *The Boss Brass* стабильно выдавал «на-гора» примерно по альбому в год. А в последние годы активность канадского мастера оркестрового джаза и вовсе почти прекратилась: он боролся с онкологическим заболеванием, которое и стало причиной его смерти. Памятником Робу Макконнеллу остаются не только его собственные записи, но и десятки изданных аранжировок, по которым его музыку и его оркестровки играет множество оркестров по всему миру.

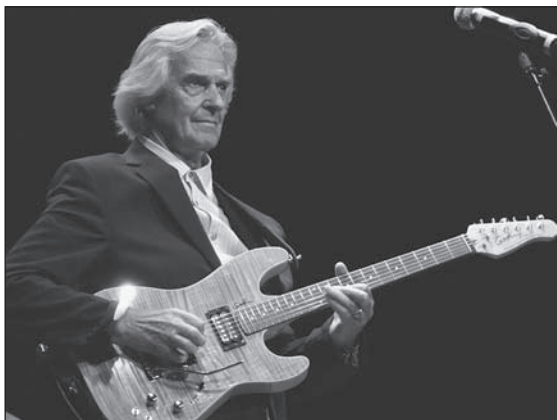
ДЖОН МАКЛАФЛИН: ДЕВЯТЬ ИНКАРНАЦИЙ МАХАВИШНУ

Николай Шиенок,
Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

Для начала — почти лирическое отступление...

Памятуя слова великого и ужасного Фрэнка Заппы о том, что писать о музыке — всё равно что танцевать об архитектуре, я не буду пытаться описывать музыку Джона Маклафлина, а лишь постараюсь рассказать о его удивительном творческом пути в робкой надежде на то, что прочитавший эти строки сам захочет услышать её либо впервые, либо ещё и ещё раз...

Когда вас спрашивают — за что вы любите того или иного музыканта? — зачастую очень трудно ответить что-нибудь вразумительное. Что значит «за что» или «почему»,



когда большая часть вашей сознательной жизни связана с его музыкой и изменилась в лучшую сторону благодаря ей?

Как это ни странно, но первая моя встреча с музыкой Джона Маклафлина произошла в Минске в самом конце 1970-х на концерте «Арсенала» Алексея Козлова. Именно в их исполнении прозвучали «Корни лотоса», и было впервые произнесено это странное имя — Махавишну. Чуть позже на пластинке «Своими руками» (Мелодия, 1982) Козлов запишет собственную композицию, вдохновлённую творчеством Маклафлина — «Посвящение Махавишну».

Потом был «Апокалипсис» (Columbia, 1974) — непривычный по звучанию альбом второго состава «Оркестра Махавишну» с Лондонским симфоническим оркестром, альбом, который почему-то хотелось слушать снова и снова. А когда в моих руках практически одновременно оказались «*Birds Of Fire*» (Columbia, 1973) и «*Shakti*» (Columbia, 1976), мир стал другим, и я понял, что наконец обрёл то, что искал. И эта музыка действительно изменила всю мою жизнь.

В 1995-м, когда стал активно развиваться интернет, Андрес Дидрик, математик из Тартуского университета, создал сайт «*Pages Of Fire*», посвящённый творчеству Джона Маклафлина. В рамках сайта заработал форум под названием «*One Word*». Форум объединяет поклонников Маклафлина со всего мира и успешно существует вот уже более десяти лет (только не так давно он переехал из Эстонии в Кардифф, столицу Уэльса). С момента регистрации на форуме все новости стали узнаваться без опозданий. Появились новые друзья по обе стороны океана, которые любят и хорошо знают музыку Джона. Многие знакомы с ним лично. Да и вообще мир здорово изменился; новая музыка стала появляться в России одновременно с Америкой и Европой.

Маклафлин впервые приехал в Россию в 1994 году. Это был концерт с трио *Free Spirits* в рамках фестиваля «Белые ночи» в Санкт-Петербурге. Я узнал об этом случайно из телевизора, мой приятель записал на видеокассету программу местного телевидения.

И вот наконец личная встреча. Джон Маклафлин приезжает в Москву 28 июня 2004 года со своей группой *Remember Shakti*. Зал московского Дворца молодежи на Фрунзенской был набит до отказа. Как хорошо написали в «Полном джазе», когда обсуждали этот концерт, — само

появление музыкантов на сцене было исполнено такого достоинства и внутренней силы, что, когда они спокойно сели и замерли в молчании, казалось, что им можно даже и не играть, — настолько все находящиеся в зале прониклись особенностью и важностью происходящего. Потом зазвучала музыка, и связь с реальностью для публики была утрачена на ближайшие два часа. Один из лучших концертов в моей жизни... Спустя почти четверть века после первого знакомства с музыкой Мастера сбылась наконец «мечта идиота» — я увидел и услышал его на сцене. А после концерта каким-то чудом удалось попасть за кулисы и поговорить с Маклафлином лично. Это один из замечательнейших людей, с которыми мне посчастливилось встретиться в жизни, очень простой и приветливый в общении, от него исходит сильная и добрая энергия человека в высочайшей степени духовного и преисполненного мудрости и спокойствия, накопленными многими годами самозабвенного творческого труда. Это некая антитеза суетности современного мира, но не отрешённая от него, а всматривающаяся в происходящее вокруг с пристальным и благожелательным интересом и не теряющая связи со своими корнями, традициями и идеалами.

Сейчас ему 70, и он снова в пути. Музыка продолжается, а вместе с нею — и жизнь...

* * *

Джон Маклафлин родился 4 января 1942 года на севере Англии, в Йоркшире, в городе Донкастер, но его детство и отрочество прошли ещё севернее, в Нортумберленде, в городе Ньюкасл. В семье, в которой он был младшим из пяти детей, практически постоянно играла музыка. В 11 лет у Джонни появилась собственная гитара, с которой он не расставался ни на минуту. Эта привычка постоянных упражнений сохранилась у него и по сей день. «Это нельзя назвать работой, это вообще едва ли можно с чем-то сравнить. Ты просто любишь свой инструмент и продолжаешь играть». Самыми первыми увлечениями юного гитариста стали Тэл Фарлоу и Мадди Уотерс, которых впоследствии сменили более прочные привязанности всей его жизни: Майлс Дэйвис, Джон Колтрейн и Билл Эванс.

В одном из интервью на вопрос, какой из периодов в своём творчестве он считает наиболее интересным и важным,

Джон Маклафлин, не задумываясь, ответил: «Здесь и сейчас. Мне важнее всего то, что происходит здесь и сейчас». Поэтому для него никогда не имели и не имеют смысла какие-либо этапы или периоды. Когда музыкант находится в постоянном движении и поиске — это самое правильное и естественное его состояние. Последовательность перемещений Мастера, речь о которых пойдёт ниже, чисто условна, их временные рамки часто пересекаются, накладываются и перепрыгивают с места на место самым причудливым образом. Не судите строго, это всего лишь попытка, причём довольно сумбурная и пристрастная, охватить полвека творческой биографии одного из самых выдающихся гитаристов мира.

ИНКАРНАЦИЯ 1-я. «НАЧАЛО ПУТИ И БРИТАНСКАЯ ДЖАЗОВАЯ СЦЕНА»

В 1958 году, в возрасте 16 лет, Джон Маклафлин покинул родительский дом и уехал в Манчестер работать в постоянном составе *Big Pete Deuchar And His Professors of Ragtime*. Группа просуществовала около года, и Джон в поисках работы перебрался в Лондон.

С начала 60-х он работает в качестве студийного гитариста («студийной акулы», как он сам себя называет), записываясь со множеством самых разных исполнителей: от Энгельберта Хампердинка и Петулы Кларк до «Роллинг Стоунз» и Дэвида Боуи. Именно Джон дал первые уроки игры на гитаре юному Джимми Пейджу (*впоследствии основателю Led Zeppelin*. — *Ред.*).

Джон играет с *Georgie Fame's Blue Flames*, *Graham Bond Organization*, *Brian Auger's Trinity*, *Gordon Beck Quartet*, *Danny Thompson Trio* и другими прогрессивными британскими коллективами. Исполняется самая разнообразная музыка, начиная от блюза и заканчивая бескомпромиссным фри-джазом. Лет пять назад раритетные записи того времени стали мало-помалу переиздаваться на компакт-дисках, и музыка словно получила вторую жизнь. Что-то не издано до сих пор (например, «*Windmill Tilter*» Кенни Уилера), но мы с вами прекрасно знаем, что всё сразу и не бывает.

В 1968 году Джон Маклафлин записывает свой первый сольный альбом «*Extrapolation*», который по праву считается

одним из лучших альбомов британского джаза вообще. И ещё до выхода этого альбома он получает звонок из Нью-Йорка от барабанщика Тони Уильямса, который приглашает его присоединиться к собственной группе *Lifetime*. Тони принял такое решение, как только услышал запись джема Маклафлина с барабанщиком Джеком ДеДжоннеттом и контрабасистом Дэйвом Холландом в знаменитом лондонском клубе Ронни Скотта. Джон не раздумывает ни минуты и отправляется за океан, в Мекку джаза...

ИНКАРНАЦИЯ 2-я. «НЬЮ-ЙОРК И «ДЕТИ» МАЙЛСА ДЭЙВИСА»

Итак, в феврале 1969 года Маклафлин оказывается в Нью-Йорке в группе Тони Уильямса *Lifetime*, в состав которой также входит уникальный органист Ларри Янг, а впоследствии к ним присоединяется старый знакомый Джона — басист Джек Брюс. Он понятия не имел, какую музыку ему придётся играть, но хорошо знал и боготворил Тони по записям квинтета Майлса Дэйвиса 1965–1968.

Самое невероятное, что всего лишь через 48 часов после прибытия в США Маклафлин оказывается в студии Майлса Дэйвиса, где принимает участие в записи эпохального альбома *«In A Silent Way»* (Columbia, 1969). Майлс потом долго вспоминал, как его упрекали за то, что он взял себе в группу белого гитариста. На что он неизменно отвечал: так найдите мне такого чёрного парня, который играет, как Джон. Впоследствии Майлс всегда приглашал Маклафлина, когда тот был свободен, принять участие в записи своих альбомов. Среди них — подлинные шедевры: *«Bitches Brew»* (1969), *«Tribute To Jack Johnson»* (1970), *«Aura»* (1985).

Джон Маклафлин записывает с *Tony Williams Lifetime* два альбома, первый из которых — *«Emergency!»* (1969) — оказал поистине революционное воздействие на многие поколения музыкантов. В 2004 году музыке этого трио был посвящён грандиозный лондонский концерт гитариста Джона Скофилда, барабанщика Джека ДеДжоннетта и органиста Ларри Голдингса, собравшихся под именем *The Trio Beyond*. Двумя годами позже запись концерта вышла на мюнхенском лейбле *ЕСМ*.

Параллельно Маклафлин участвует в записи нескольких интересных альбомов своих друзей, которые вышли

в самостоятельное плавание из-под крыла Майлса Дэйвиса — например, «*Super Nova*» и «*Moto Grosso Fayo*» саксофониста Уэйна Шортера, «*Infinite Search*» контрабасиста Мирослава Витоуша и «*Song Of The Wind*» саксофониста Джо Фаррела. Участниками этих проектов были пианисты Чик Кория и Хэрби Хэнкок, контрабасисты Дэйв Холланд и Рон Картер, барабанщик Джек ДеДжоннетт и саксофонист Джо Хендерсон, а музыка сильно тяготела к фри-джазу.

Джон записывает ещё два сольных альбома, «*Devotion*» (1970) и «*My Goals Beyond*» (1971), о которых чуть позже.

Наконец, в начале 1971-го Майлс Дэйвис благословляет Маклафлина на создание собственной группы.

ИНКАРНАЦИЯ 3-я. «ОРКЕСТР МАХАВИШНУ»

Имя Махавишну (что означает «великий хранитель») Маклафлин получил от бенгальского проповедника Шри Чинмоя, когда стал учеником в его духовном центре в Коннектикуте. Туда его привёл ещё один гитарист раннего джаз-рока, Ларри Кориэлл, который, впрочем, сам учеником стать не захотел, сочтя, что столь строгий образ жизни не для него. Впоследствии всего два человека поддерживали Джона в его приверженности восточным учениям, вступив в братство Шри Чинмоя: Карлос Сантана (получивший имя Девадип) и барабанщик и продюсер Майкл Уолден (Нарада). Но сейчас не об этом... Джон занялся поисками музыкантов своего «Оркестра Махавишну».

Вообще-то история «Оркестра Махавишну», растянувшаяся более чем на 15 лет, сама включает в себя четыре инкарнации, в каждой из которых звучала разная музыка, но все их объединяет некий общий дух, заложенный в самом начале.

Многие считают самый первый состав группы, включавший Яна Хаммера (клавишные), Джерри Гудмена (скрипка), Рика Лэйрда (бас) и Билли Кобэма (ударные), самым уникальным и «правильным». Эта была поистине гремучая смесь сильных индивидуальностей и разительно отличающихся бэкграундов, которая сплавилась в единое целое и стала, по мнению многих, одной из величайших групп в истории современной музыки.

Первое выступление «Оркестра Махавишну» состоялось в июле 1971 года в Нью-Йорке, «на разогреве» перед шоу Джона Ли Хукера. Публика была буквально раздавлена напором, громкостью и энергией непривычной и ни на что не похожей музыки. Потом визитной карточкой выступлений группы стало несколько минут абсолютной тишины (публику специально просили затихнуть и сосредоточиться), а потом — ошеломляющий и оглушающий звуковой шквал первых аккордов «*Meeting of the Spirits*» или «*The Noonward Race*». Первый состав оркестра записал три выдающихся альбома: студийные «*The Inner Mounting Flame*» (1971) и «*Birds Of Fire*» (1973), и один концертный, «*Between Nothingness and Eternity*» (1973). Третий, оставшийся незаконченным, студийный альбом был спустя двадцать пять лет случайно найден в хранилищах *Columbia* и выпущен в 1999 году под названием «*The Lost Trident Sessions*». В конце 1973 года музыканты по ряду причин разошлись в разные стороны, но Маклафлин решил продолжать начатое им дело.

Второй состав «Оркестра Махавишну» увеличился более чем в два раза за счёт добавления струнной и духовой групп. На скрипке играл легендарный Жан-Люк Понти, а на ударных — невероятный Майкл Уолден. Этим составом были записаны два диска: «*Apocalypse*» (1974) и «*Visions of The Emerald Beyond*» (1975). Концертная версия «Апокалипсиса», исполненная на джазовом фестивале в Монтрё, была недавно выпущена на компакт-диске, а совсем скоро появится и DVD.

Третий состав «Оркестра» уменьшился до квартета. Записан альбом «*Inner Worlds*» (1976), в который вошла знаменитая композиция «*Lotus Feet*» (та самая, что вошла потом в репертуар Алексея Козлова). Этот состав просуществовал недолго, потому что Маклафлин уже параллельно работал с индийскими музыкантами в своей группе «Шакти».

Четвертый состав под именем Махавишну был собран в 1984 году из совсем молодых и никому не известных музыкантов — за исключением самого Джона, ненадолго вернувшегося Билли Кобэма и саксофониста Билла Эванса, который уже успел до этого в начале 80-х поиграть с Майлсом и записать с ним несколько дисков. Маклафлин увлечен гитарным синтезатором — синклавиром, что во

многим определяет общее звучание коллектива. Группа записала два альбома — «*Mahavishnu*» (1984) и «*Adventures in Radioland*» (1987), — причем на втором диске слово «оркестр» из названия исчезло. Наиболее яркой молодой звездой этого последнего состава «Махавишну» становится шведский бас-гитарист Йонас Хеллборг.

ИНКАРНАЦИЯ 4-я. «ШАКТИ»

Впервые с индийской музыкой Маклафлина познакомил ещё в 1967 году Джим Сэлливэн, гитарист эстрадного певца Тома Джонса. С тех пор увлечение ей росло, и когда Джон в 1973 году познакомился с молодым мастером игры на индийских барабанах табла Закиром Хуссейном, он попросил его дать несколько уроков индийской музыки и пения. Совместное музицирование постепенно переросло в замысел нового акустического проекта, которому было дано название «Шакти» (животворящая сила, божественная творческая энергия). Одно из первых концертных выступлений «Шакти» в студенческом кампусе на Лонг-Айленде в 1975 году было записано и выпущено *Columbia* годом позже под названием «*Shakti, with John McLaughlin*». Вообще-то руководство *Columbia* было далеко не в восторге от такой быстрой смены направления и резко противилось переходу Маклафлина от успешного электрического фьюжна в непонятную индийско-акустическую ипостась. Поклонники электрического джаз-рока тоже сначала были в недоумении. Но Джон упорно стоял на своём. Ансамбль, в который входил блистательный скрипач Л. Шанкар и виртуозные перкуссионисты Закир Хуссейн и Т. Винайакрам, просуществовал до 1977 года и выпустил два замечательных студийных альбома «*A Handful of Beauty*» (1977) и «*Natural Elements*» (1977).

Потом Джону опять захотелось чего-нибудь нового, и проект в обновлённом составе и с обновлённым названием *Remember Shakti* возродился лишь спустя 20 лет, но существует до сих пор. Джон теперь играет не на акустической, а на электрической гитаре, место скрипки заняла электрическая мандолина вундеркинда У. Шриниваса, а место Т. Винайакрама — его сын В. Сельваганеш. Композиции

стали гораздо сложнее и медитативнее. В 2001 году к ансамблю присоединился вокалист Шанкар Махадеван.

В декабре 2006 года с большим успехом прошли гастроли *Remember Shakti* в Индии. Вышел DVD под названием «*Remember Shakti — The Way Of Beauty*» (2006) с записями концертных выступлений ансамбля в Бомбее, Париже и Монтрё. С ансамблем записывался флейтист Хари Прасад Чаурасия, по словам Маклафлина — самый выдающийся музыкант современной Индии.

ИНКАРНАЦИЯ 5-я. «СТАРОЕ И НОВОЕ ЭЛЕКТРИЧЕСТВО»

Спустя месяц после своего прибытия в США, в марте 1969-го, Маклафлин знакомится с Джими Хендриксом, и им удается даже поиграть вместе. Запись их совместного джема в нью-йоркской студии *Record Plant* 25 марта пытливые меломаны смогут отыскать на нескольких бутлегах Хендрикса. Роль ритм-секции выполняли басист Дэйв Холланд и барабанщик группы Хендрикса — Бадди Майлс.

Год спустя Маклафлин записывает альбом «*Devotion*» (1970), самый психоделический в его дискографии и явно вдохновлённый творчеством Хендрикса. Этот альбом лучше всего звучит на виниле и на большой громкости.

После «Шакти» Маклафлин вновь возвращается к электрической гитаре и записывает феноменальный альбом «*Johnny McLaughlin, Electric Guitarist*» (1978) в компании с бывшими участниками «Оркестра Махавишну» и такими мэтрами, как Карлос Сантана, Джек Брюс, Тони Уильямс, Чик Кория и другие. Ему вообще хорошо удаются подобные насыщенные участниками проекты, например, другой подобный альбом «*Promise*» (1995) или совсем недавний компьютерно-электрический «*Industrial Zen*» (2006).

Практически сразу после «*Electric Guitarist*» выходит альбом «*Electric Dreams*» (1978) с новой группой Маклафлина, именующейся *The One Truth Band*, в которую вошли скрипач Л. Шанкар (экс-*Shakti*), клавишник Стю Голдберг (четвёртый состав «Оркестра Махавишну»), басист Фернандо Сандерс, саксофонист Дэвид Санборн и барабанщик Тони Смит (гастролирующий состав «единоистинцев» впоследствии существенно изменился). В «Электрических снах» чувствуется сильное влияние Майлса Дэйвиса (одна

из композиций прямо названа его именем, словно в ответ на аналогичный жест Майлса на «*Bitches Brew*»), а визитной карточкой альбома стали темы «*Guardian Angels*», «*The Dark Prince*» и «*Unknown Dissident*».

Возвращение Маклафлина в электрический фьюжн в конце 90-х ознаменовалось двумя дисками «*The Heart Of Things*» (1997) и «*The Heart Of Things. Live In Paris*» (2000). Маэстро вновь проявил себя как незаурядный композитор, а в его концертных выступлениях того периода проглядывают черты сходства с Майлсом Дэйвисом: он реже солирует, предоставляя больше возможностей для раскрытия своим музыкантам. Но без пиротехники всё же не обходится: кульминацией каждого концерта становится его головокружительная дуэль с барабанщиком Деннисом Чэмберсом. Маклафлин обожает играть дуэтом с барабанщиками ещё со времен первого состава «Оркестра Махавишну». Самый недавний пример — его выступление на гитарном фестивале Эрика Клэптона *Crossroads* в трио с Закиром Хуссейном и Деннисом Чэмберсом.

ИНКАРНАЦИЯ 6-я. «ФРАНЦИЯ И ФЛАМЕНКО»

Многие считают второй сольный альбом Джона Маклафлина «*My Goal's Beyond*» (1970) эталоном акустического гитарного джаза. Кажется, до него никто не записывал сольных гитарных альбомов в джазе. Хотя и этот альбом нельзя считать полностью таковым: вторая сторона занята пространной диалогией, на которой Маклафлину аккомпанируют семь человек, включая контрабасиста Чарли Хэйдена, саксофониста Дэйва Либмана и барабанщика Билли Кобэма.

С той поры Маклафлин постоянно возвращается к акустической гитаре. В конце 70-х он увлекается музыкой фламенко, а его близким другом становится знаменитый испанский гитарист-виртуоз Пако де Лусия. Концерт трио Маклафлин/де Лусия/Ларри Кориэлл «*Meeting of the Spirits*» (1979) выпущен на DVD, а записанная двумя годами позже концертная пластинка трио Маклафлин/де Лусия/Эл Ди Меола «*Friday Night in San Francisco*» (1981) станет одной из самых успешных в истории акустической

гитарной музыки вообще. Это последнее трио впоследствии запишет ещё две пластинки: «*Passion, Grace and Fire*» (1983) и «*The Guitar Trio*» (1996).

В 1982 году Маклафлин переезжает из США во Францию, где начинается, пожалуй, самый романтический период его творческого пути. Его близкой подругой становится французская пианистка Катя Лабек, вместе с которой он записывает потрясающие дуэты и которая становится неременной участницей двух его ансамблей *The Players* и *The Translators* с французскими музыкантами. Возможно, концерт *The Translators* на джазовом фестивале в Жуан-ле-Пен — самый вдохновенный у Маклафлина из записанных на видео. Гитарист там словно парит над сценой, его игра невероятно виртуозна и харизматична, между ним и Катей — словно электрическая дуга... Незабываемое зрелище. В то время записаны две самые изысканные пластинки Маклафлина: «*Belo Horizonte*» (1981) и «*Music Spoken Here*» (1982).

ИНКАРНАЦИЯ 7-я. «ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОЕ ТРИО И СИНТЕЗАТОР»

На рубеже 90-х Джон Маклафлин создает новое трио, в которое входят индийский перкуссионист Трилок Гурту (экс-*Oregon*) и бас-гитарист (сначала Джефф Берлин, потом Кай Экхардт и, наконец, Доминик Ди Пьяцца). Первая запись трио — «*Live At The Royal Festival Hall*» (1989). Гастроли 1990 года пришлось отменить по причине серьезной травмы: при перестановке мебели на указательный палец левой руки гитариста упал телевизор. Ему пришлось удалить часть раздробленной кости. К счастью, рука зажила настолько, чтобы можно было снова вернуться к игре на гитаре. Джон считает, что ему просто повезло.

В новом трио Маклафлин играет на акустической гитаре с подключённым к ней специальным синтезатором *Photon*, используется электрическая бас-гитара и экзотический набор разнообразной перкуссии. Трио записало ещё один альбом «*Que Alegria*» (1992), после чего Маклафлин собирает новое трио, совершенно отличное от предыдущего.

ИНКАРНАЦИЯ 8-я. «ОРГАННОЕ ТРИО *THE FREE SPIRITS*»

В этом трио, названном *The Free Spirits*, решено возродить на новом уровне концепцию 25-летней давности, использованную в *Tony Williams Lifetime*, но на современном уровне и на новом музыкальном материале. Приглашены: Джои Де Франческо, играющий на органе Hammond, но время от времени берущий в руки ещё и трубу (в прошлом — участник ансамбля Майлса Дэйвиса), и ураганный барабанщик Деннис Чэмберс (*Parliament, Funkadelic*, ансамбли Боба Берга и Джона Скофилда). Трио объехало с гастролями весь мир, включая Россию. Счастливицы, побывавшие на единственном концерте *The Free Spirits* в Санкт-Петербурге (1994), вспоминают фантастическую безалаберность организаторов и блистательную игру музыкантов.

В формате органного трио Маклафлин записал два диска: «*Tokyo Live*» (1993) и «*After The Rain*» (1996). На втором из них, который посвящён памяти Джона Колтрейна, на ударных вместо Чэмберса играет легендарный Элвин Джонс, участник классического квартета Колтрейна 1961–1965 годов.

ИНКАРНАЦИЯ 9-я. «ЭКСПЕРИМЕНТЫ, ТРИБЬЮТЫ И ПРОЧИЕ РАЗНОСТИ»

Творчество Джона Маклафлина настолько многогранно, что его невозможно уместить в прокрустово ложе даже девяти инкарнаций. Он написал два симфонических произведения для акустической гитары с оркестром: «*The Mediterranean*» (1985) и «*Thieves and Poets*» (2003). Когда Майлс Дэйвис послушал запись «*The Mediterranean*», он с присущим ему грубоватым юмором сказал: «Всё, Джон, после такого тебе уже можно и помирать спокойно». В устах Майлса это прозвучало как высшая оценка Учителя одному из своих учеников.

В 1985 году Маклафлин снялся в эпизодической роли в фильме Бертрана Тавернье «Около полуночи», который считается одним из лучших художественных фильмов о джазе. А в 1993-м — написал музыку к французскому документальному фильму о Монголии «*Molom*».

Благодаря Маклафлину как продюсеру и композитору сёстры Катя и Мариэль Лабек записали несколько успешных дисков с обработками джазовой музыки.

В начале 90-х был реализован давний проект — триббют кумиру Маклафлина, гениальному джазовому пианисту Биллу Эвансу, в необычной интерпретации с квинтетом классических гитаристов *The Aighetta Quartet*. Диск «*Time Remembered — John McLaughlin Plays Bill Evans*» (1993) был высоко оценён критиками и слушателями.

Маклафлин как педагог выпустил тройной DVD «*This Is The Way I Do It*» (2004), где щедро делится своим опытом овладения премудростями игры на гитаре.

Мастер продолжает движение вперёд. Это доказывает его новейший альбом «*Industrial Zen*» (2006), для записи которого был собран интереснейший коллектив маститых и совсем молодых музыкантов и который поднимает электрический фьюжн на совершенно новый уровень.

Музыка Маклафлина всё чаще исполняется другими музыкантами. Только что вышла запись знаменитого *HR Big Band* Колина Таунса с Билли Кобэмом «*Meeting Of The Spirits — A Celebration Of The Mahavishnu Orchestra*» (2006). В этом же году выходит альбом с музыкой Маклафлина, который записал пианист и барабанщик Гэри Хазбанд. Вот уже пять с лишним лет с успехом выступает в Америке и Европе *Mahavishnu Project*, коллектив, который барабанщик Грег Бендиан специально создал для исполнения музыки Махавишну.

Своё 65-летие Джон Маклафлин встретил в Индии, где работал над новыми проектами. Как всегда, неожиданными...

Николай Шиенок

Московский концерт проекта *Remember Shakti* Джона Маклафлина, человека, имя которого давно стало в музыкальных кругах символом высшего музыкального авторитета, одной из важнейших фигур в истории джаз-рока, прошёл 28 июня 2004 года в Московском Дворце молодёжи стараниями компании *Greenwave*, благодаря которой жители столицы совсем недавно услышали живьём Дэвида Силвиана и *Electric Masada* Джона Зорна, а немного раньше — Филипа Гласса.

В своей вступительной речи Александр Чепарухин (руководитель *Greenwave* и, следовательно, организатор концерта), призвал публику как можно корректнее вести себя — дабы, по его словам, не нарушить ту хрупкую гармонию, которая царит в композициях *Remember Shakti*. Но, сказать по правде, появление на сцене музыкантов, спокойствие и достоинство, с которыми они держались, ощущение неколебимой уверенности, незыблемости и исчерпывающей осмысленности, исходящее от звучащей в их исполнении музыки — всё это производило такое впечатление, что одного из авторов этих строк посетила забавная мысль: доведись кому по итогам концерта взяться доказывать, что Земля держится на плечах участников *Remember Shakti*, сторонники астрономического подхода к вопросу имели бы все шансы остаться в меньшинстве. Впрочем, шутки шутками, а публика встретила музыкантов с огромным энтузиазмом. *Remember Shakti* вышли на сцену в традиционных индийских облачениях, неспешно усадились на пол, накрыв колени специальными покрывалами, и на некоторое время замерли в тишине. Затем Джон Маклафлин взял на своей новой, ручной работы *solid body* электрогитаре первый аккорд первой композиции.

Собственно, ни одна из исполненных на концерте композиций не была похожа на другую, но при этом все они обладали общими чертами, которые и определяют стилистику *Remember Shakti*. Все они, в соответствии с индийской музыкальной традицией, исполнялись поверх непрерывно звучащего основного тона, генерируемого в данном случае не традиционными индийскими инструментами — струнной танпурой или ручным органом баджа, — а синтезатором, которым оперировал Маклафлин (чтобы сменить звучащий тон, он время от времени надевал сильные очки, трогательно изменявшие его сухое, типично британское лицо, обрамлённое благородной седinouй). При этом гармоническая схема композиций вполне укладывалась в рамки европейской функциональной системы, но на всём протяжении каждой отдельной пьесы гармония варьировалась в пределах двух аккордов, которые ни в коем разе не были самоцелью (что временами бывает характерно для «вертикального» джазового мышления), а просто задавали бэкграунд, который в джазе обеспечивала бы ритм-секция.

Как и в традиционной индийской музыке, здесь широко использовались специфические речитативы, исполняемые, как правило перкуссионистами и превращающиеся в своего рода состязания в этаким индийском скэте, во время которых все участники состава внимательно вслушиваются и жестами выражают своё одобрение услышанного. Эти ритмические «считалки» — «бол» — один из основных элементов музыкальной подготовки индийских перкуссионистов: каждый из видов звукоизвлечения на индийских ударных инструментах, особенно на барабанах табла, соответствует определённому слогу или сочетанию слогов (*да, дин, га, ка, на, та, ти, ти-ра-тита, ти-та, тин, ту*), базовые модели последовательностей которых (*тала*) перкуссионисты в детстве выучивают наизусть, а в зрелом возрасте оказываются способны часами перекидываться импровизируемыми на ходу ритмическими цепочками, как правило — к вящему удовольствию публики. До часов на концерте в МДМ, правда, дело не дошло, но имела место и дуэль на таких цепочках между великим мастером игры на табла, *устадом* (учителем) Закиром Хуссейном, и более молодым В. Сельваганешем, который играл на массе других индийских перкуссивных инструментов (среди которых были опознаны огромный глиняный гхатам, малый тамбурин танджира и дамару — двусторонний барабан в форме песочных часов), и их протяжённые соло, ограниченные, пожалуй, даже не полётом мысли музыкантов, а их (и публики!) физическими возможностями: ведь некоторые исследователи считают, что звуковой и эстетический идеал индийской музыки — звучание бесконечной протяжённости. Оба мастера показали и мудрость, и знания, и темперамент (особенно отличался этим Сельваганеш, демонстрировавший во время своего последнего, самого продолжительного соло просто-таки неукротимую энергию), и значительную открытость к неиндийским музыкальным влияниям (чего стоила только хроматическая басовая линия, копирующая джазовый контрабас, которую, вызвав вопль восторга в аудитории, уstad Закир Хуссейн сыграл на мембране своего «байяна» — левого, большего по размеру басового табла, чей корпус, в отличие от изготавливаемого из дерева звонкого правого «дайяна», сделан из металла).

Очень интересно звучал традиционный, богатый этнической мелизматикой вокал Шанкара Махадевана, который

вокалист сопровождал похожими на танец жестами, точно иллюстрирующими высоту, динамику и мелодические особенности вокальной партии. Это тоже мастерство, которому в Индии музыканты учатся с детства: в классической индийской музыкальной системе (и в северной, и в южной, так называемой карнатической) мелодические линии — *рага* — имеют уйму характеристик (сами ноты — *свар*, модальность — *тхат* или *мела*, количество звуков в мелодической структуре — *джати*, восхождение или нисхождение мелодической структуры — *арохана* или *аварохана*, важность или неважность тех или иных нот — *вади* и *самавади*...) — и все эти характеристики соответствуют определённым движениям рук, которые выражают движение мелодической линии рага (*пакад* или *сваруп*). Особенно эффектно звучали моменты, когда Шанкар Махадеван вдруг, не меняя традиционной вокальной техники, мастерски начинал опевать гармонию, используя исключительно джазовые мелодические ходы. Далее, все музыканты *Remember Shakti* с большой охотой прибегали к одному характерному для индийской музыки очень эффектному типу мотивного развития — берётся короткая попевка, которая многократно повторяется, раз от раза удлиняясь и усложняясь за счёт обрастания всевозможными мелизматическими изысками. Причём работала эта техника и в прямом, и в обратном направлении, когда развёрнутый мотив в сжатый промежуток времени постепенно «резается» буквально до одной ноты. Но самое главное, что при всём многообразии используемых музыкальных средств, заимствованных как из индийской, так и из европейской музыки, ни та, ни другая музыкальная традиция в композициях не находится в подчинённом положении, а напротив, они органично сращиваются и взаимодействуют.

Естественно, что европейскую традицию в этой музыке представляет Джон Маклафлин: ему принадлежала и большая часть исполненного музыкального материала, и доминирующая — точнее, даже формообразующая — роль в аранжировках, хотя особо протяжёнными или довлеющими над остальными музыкантами его соло назвать было никак нельзя, а значительную часть времени он играл только ритмогармоническую базу, предоставляя мелодическое развитие (если в индийской музыке вообще можно говорить о развитии в его европейском понимании)

молодому мандолинисту У. Шринивасу и вокалисту Шанкару Махадевану. Но особенно интересными были его дуэты со Шринивасом, в которых (особенно в пьесе «*Luki*») мандолинист базировался на индийских пентатонических попевках, а Маклафлин во вполне европейском духе перепрыгивал из одного классического европейского лада в другой. Совершенно органично даже для самых динамически напряжённых моментов концерта Маклафлин выглядел погружённым в себя и внутренне успокоившимся гармоничным человеком — что, в принципе, и есть один из эстетических идеалов той древней музыкальной традиции, которую он осмысляет в этом проекте. При этом он исключительно точно взаимодействовал со своими индийскими коллегами, не копируя, не имитируя их, но именно осмысляя их игру в своей игре — что особенно хорошо было видно в пьесе «*Finding The Way*», где Маклафлин и Шринивас сначала долго перекликались своими инструментами поверх всячего тона синтезатора, а потом долгое время повторениями сложной попевки поддерживали весёлую перекличку обоих перкуSSIONистов, обильно уснащённую стоп-таймами на самый неожиданный для европейского слушателя счёт, пока, пройдя через несколько вполне европейских по мысли кульминаций, пьеса ко всеобщему восторгу не завершилась мощной унисонной каденцией. А в «*Lotus Feet*» основным проводником и одновременно оппонентом музыкальных построений Маклафлина (завязанных на гармонические отклонения в субдоминанту и обратно) была ритмическая линия, которую в этой пьесе вёл Хуссейн, разделяя вполне европейские двенадцать восьмых на триольные группы (три восьмых плюс три восьмых плюс три восьмых...).

Но особенно интересными — по крайней мере для одного из авторов этих строк — оказались две пьесы, пришедшие из индийской музыкальной традиции: северной (в форме «крити») — «*Giriraj Sudha*» и южной, карнатической — «*Sadhi*». Основой музыки в обеих пьесах был голос Шанкара Махадевана — в первой композиции в тонких и изящных перекличках с мандолиной и табла, во второй — в пространственной, атмосферной аранжировке, выстроенной в почти европейской трёхчастной форме и временами напоминавшей джаз-роковую балладу. И именно этот гибкий, с непривычной европейскому уху «открытой» техникой вокала, но обладающий впечатляющим и высотным, и динамическим

диапазоном голос стал символом уникальной духовной насыщенности, которой обладает музыка *Remember Shakti*.

Нет, ребята. Это невозможно «снять», будь ты семи пядей во лбу и о трёх руках, и каждая — как у Пасториуса и Паганини одновременно. Эта музыка — очередное подтверждение того, что музыкальные качества неразрывно связаны с качествами экстрамузыкальными (или сверхмузыкальными), что высокая духовность музыканта — залог возможности создания высокой музыки, и что количество воспроизводимых в единицу времени нот и формальная правильность звукоизвлечения при таковом воспроизведении — ну, то есть то, что молодые музыканты обычно называют «профессионализмом» — ещё далеко не всё, что нужно для создания не просто организованного потока разновысотных звуков, но Музыки, которая станет для восхищённых слушателей средством и самым приобрести какой-то новый духовный опыт — а не просто восхититься «во мужик на басухе даёт». Кстати, символично, что никакой «басухи» в составе *Remember Shakti* нет. Зато была стоячая овация, которая продолжалась долго, бесконечно долго. Но музыканты, раз выйдя на поклон, на «бис» так и не сыграли. Потому что они сказали своей музыкой уже всё, что собирались, — и всё, что нужно было услышать.

Анна Филипьева,
Кирилл Мошков

Нелегко писать о концерте, которого ждёшь всю жизнь. Потому что когда с тобой случается что-то сильно и давно ожидаемое, долгое время не верится, что это не сон. И от этого происходящее теряет резкие очертания, а краски становятся ярче, звуки громче, и время утрачивает привычно-размеренное течение, то замедляясь, почти останавливаясь, то вдруг срываясь с места, как одержимое. Эйфория, обычное дело.

Хотя в июне 2008-го состоялся уже третий приезд Джо-на Маклафлина в Россию, таким мы его ещё ни разу не видели. Первый раз, в 1994 году в Санкт-Петербурге, он играл со своим трио *Free Spirits*, и это была пусть и весьма необычная, но преимущественно джазовая музыка. В 2004 году в Москве он выступал с индийскими музыкантами своей группы квинтета *Remember Shakti*, играя *world*

music высочайшего класса и практически вплотную приблизившись к недостижимому идеалу синтеза восточных и западных музыкальных традиций. В Калугу в 2008-м Маклафлин привёз бескомпромиссный и ураганный фьюжн, которого мы так долго и терпеливо ждали. Потому что у большинства знакомство с музыкой Маклафлина началось с «Оркестра Махавишну», и это самое первое впечатление невероятной энергии и внутренней силы, которую несла в себе та музыка, остаётся неизгладимым.

Почему именно в Калугу, почему не в Москву или Санкт-Петербург? Ответ на этот вопрос отсылает нас в теперь уже далёкий 1996 год, когда калужский музыкант и педагог Олег Акимов проходил стажировку в американском концертном агентстве *Performing Arts Chicago* по специальности «концертный менеджер». И случилось так, что именно в это время в Чикаго выступало с концертом легендарное *Guitar Trio* — Пако де Лусия, Эл Ди Меола и Джон Маклафлин. Олег очень хотел попасть на этот концерт, но обстоятельства сложились иначе. И тогда он дал себе слово сделать так, что эти музыканты сами приедут в Россию, и не просто в Россию, а именно в Калугу.

Потом родился фестиваль «Мир гитары», и его основатель и бессменный художественный руководитель Олег Акимов стал постепенно превращать свою мечту в реальность. Первым из *Guitar Trio* в фестивале принял участие Эл Ди Меола (2004). Потом на закрытии 10-го юбилейного фестиваля выступил Пако де Лусия (2007). И вот теперь в Калугу приехал Джон Маклафлин со своим квартетом *4th Dimension*. Концерт в Калуге ставит точку в продолжавшемся почти месяц турне квартета по странам Европы.

Привезти *4th Dimension* в Калугу помогли сразу несколько обстоятельств: удачные совпадения во времени и в пространстве, а также давняя дружба с агентством «АртМания», давно работающим с французскими джазовыми музыкантами, у которых с Маклаfliном оказался общий тур-менеджер. Впрочем, не обошлось без досадных неожиданностей. Прямо перед началом европейского тура бас-гитарист *4th Dimension* 23-летний Адриен Феро сломал палец, и ему пришлось искать срочную замену. Заменял Феро великолепный Доминик Ди Пьяцца, который играл в трио Маклафлина в 1992–1993 годах. А у калужских организаторов возникла дополнительная проблема:

гастролирующему по европейским городам Доминику нужно было срочно получить российскую визу. Эту не самую простую задачу тоже удалось решить вовремя.

График тура *4th Dimension* заставил организаторов «Мира гитары» передвинуть традиционные даты фестиваля с конца мая на начало июня и провести концерт хэдлинера не в заключительный (как обычно делалось), а в самый первый день фестиваля. Но, как говорится, что ни делается — всё к лучшему. Такой впечатляющий старт наверняка был только на пользу дальнейшим концертам, вдохновив всех остальных участников фестиваля на подвиги и выдающиеся достижения.

Зал Калужской областной филармонии (а это около 750 мест) был набит до отказа. Лично я сразу же предпочёл расположиться на полу в центральном проходе недалеко от сцены, и мой пример не замедлил найти последователей. Джон на пресс-конференции неспроста затронул тему подготовленности публики. Готово ли было большинство пришедших на этот концерт к тому, что им предстояло услышать? Думаю, что нет. Проще всего было тем, кто слышал альбом Маклафлина «*Industrial Zen*» (2006) и записи *4th Dimension* с прошлогоднего тура по США. Остальных вполне мог дезориентировать запущенный перед концертом рекламный ролик фестиваля с кадрами концертов прошлых лет, которые шли на экране в сопровождении музыки фламенко.

В качестве вступления несколько слов со сцены сказали Олег Акимов и не нуждающийся в представлениях Дмитрий Дибров, который посоветовал сидящим в креслах слушателям метафорически «застегнуть ремни» и быть готовыми к сеансу преодоления гравитации вместе с музыкантами «Четвёртого измерения».

Группа играла достаточно агрессивный и сложный фьюжн, требующий от слушателя сосредоточенного внимания и, по моему мнению, определённой подготовки. Концерт начался с пьесы «*Raju*», вслед за которой была исполнена композиция «*Little Miss Valley*», значительно переработанная и мало похожая на вариант, исполнявшийся трио *Free Spirits* в середине 90-х. Следует сказать, что практически все исполняемые пьесы были настолько насыщены явными и скрытыми цитатами и аллюзиями и настолько видоизменены, что я по ходу дела совершенно запутался в названиях, так и не сумев всё стопроцентно правильно

идентифицировать. Наверное, на таких концертах лучше вообще не задумываться о том, что и как происходит, а целиком отдаться во власть получаемого удовольствия.

Доминику Ди Пьяцце единственному поставили пюпитр с нотами, потому что он всё-таки человек в квартете новый и ещё не успел всё как следует выучить. Впрочем, на игре это никак не сказалось, а его соло на 5-струнной бас-гитаре были без преувеличения фантастическими.

За великолепной медленной композицией «*The Unknown Dissident*» с альбома «*Electric Dreams*» (1978) и не менее великолепной «*Senor S.C.*» с альбома «*Industrial Zen*» (2006) совершенно неожиданно последовала моя любимая тема «*Bridge Of Sighs*» с последнего студийного альбома *Shakti* — «*Natural Elements*» (1977). Затем были исполнены «*Hijacked*» (1992) и «*Nostalgia*» (1984), после чего начался совершенно хулиганский хард-рок, в котором с очень большим трудом можно было услышать отголоски композиции «*Jean-Pierre*» (1981) Майлса Дэйвиса. Я подозреваю, что она появилась в репертуаре *4th Dimension* с лёгкой руки Гэри Хазбанда и Марка Мондезира, которые раньше играли её на концертах своего трио *The Power Of Three*. Гэри сыграл великолепное и изобретательное соло на клавишных с использованием вокодерных сэмплов, которые прозвучали очень неожиданно и свежо в контексте общего саунда группы. Потом настал черёд новых сочинений — «*Maharina*» (2007) и «*Five Peace Band*», причём последняя плавно перешла в импровизацию на тему «*Mother Tongues*» (1992), во время которой Джон солировал на фоне дуэли двух барабанщиков. Ударная установка Гэри Хазбанда была оснащена двумя оригинальными тарелками, напоминавшими крышки больших кастрюль из армейской столовой, попавшие под колонну военных грузовиков. После саундчека Гэри рассказал, что эти специальные тарелки называются *trash*, и их задача — своим специфическим кастрюльным звуком контрастировать с традиционными тарелками ударной установки Марка Мондезира.

Дуэль барабанщиков была настолько мощной, виртуозной и впечатляющей, что весь зал Калужской областной филармонии, включая и подготовленных, и неподготовленных слушателей, буквально встал на уши. Казалось, что — вот, кульминация уже наступила, но обороты всё прибавлялись и прибавлялись, пока не была наконец

достигнута первая космическая скорость и заключительное соло Джона не возвестило полную и окончательную победу над гравитацией.

Зал аплодировал музыкантам стоя, и аплодисменты не смолкали до тех пор, пока не раздались первые аккорды композиции, исполняемой на бис. Совершенно неожиданно была сыграна умиротворяющая красивая тема «*The Light At The End Of The World*», после которой прозвучало что-то очень и очень знакомое. Было ощущение, что это одна из тем Билла Эванса, но я никак не мог понять, какая именно. И только через несколько дней после концерта Гэри Хазбанд подтвердил по e-mail, что это точно была композиция Билла Эванса «*We Will Meet Again*», и сыграна она была экспромтом в качестве сюрприза-посвящения Джону (сам он в ней не играл, а стоял в углу сцены, с изумлением глядя на своих друзей-музыкантов). Вот так неожиданно на очень лирической ноте и завершился концерт «Четвёртого измерения».

Джон был прав, предупреждая на пресс-конференции, что концерт будет *very electric*. И это относилось не только к использованию электроинструментов и саунду *4th Dimension*: сама атмосфера на сцене и в зале была наэлектризована до предела. Ничего не скажу о тех, кто был не готов, а в отношении «подготовленных» готов поручиться, что они были на седьмом небе. Мы услышали тот самый гитарный звук того самого Джона Маклафлина во всём первозданном великолепии.

Олег Акимов сказал на пресс-конференции, посвящённой открытию 11-го международного фестиваля «Мир гитары»: теперь я пока даже не знаю, чего мне желать ещё, когда три великих гитариста уже побывали в Калуге. Лично я пожелал бы Олегу не снижать обороты и привезти на фестиваль Роберта Фриппа.

ДЖОН МАКЛАФЛИН И *4th DIMENSION*: ПРЯМАЯ РЕЧЬ

Джон, в феврале 2007 года «Джаз.Ру» напечатал большую статью о вас, в которой достаточно подробно рассказал о вашем творческом пути с самого начала 60-х и до того момента, когда в конце 2006 года вы на несколько месяцев уехали с семьёй в Индию. Сразу по возвращении из

Ченнаи вы организовали квартет 4th Dimension. Когда вы приняли решение собрать этот квартет: в Индии, после Индии или же гораздо раньше, ещё во время записи альбома «Industrial Zen»?

— Как всё случилось? Всегда трудно рассказывать о таких вещах, ведь этот вопрос непременно связан с другим вопросом: зачем и почему это случилось. Почему мы делаем в музыке то или это... и в ответах, как правило, нет никакой логики. Это относится не только к музыке, но и к искусству вообще. Всё происходит полностью инстинктивно, то есть музыканты просто следуют своим инстинктам. Что же касается изначальной идеи «Четвёртого измерения», то она возникла примерно пять лет назад, когда меня пригласили выступить в двух концертах, организованных Ассоциацией французской культуры на острове Реюньон близ Мадагаскара.

В то время я гастролировал со своей группой *Remember Shakti*, занимаясь параллельно записью нового альбома. То есть времени совсем не было, и я поначалу даже хотел отказаться. К тому же мне не хотелось играть на острове ничего такого, что относится непосредственно к *Remember Shakti*, я был настроен играть джаз.

Я уже давно знал Марка Мондезира и Гэри Хазбанда и поэтому пригласил сыграть их в планируемых концертах вместе со мной. Мне понравилось то, что получилось в итоге, и я подумал, что при первой же возможности этот опыт нужно будет продолжить. Так и случилось в прошлом году, когда мы собрались как квартет *4th Dimension* и отправились в свой первый концертный тур по США.

(На самом деле упомянутые концерты состоялись чуть позже: 15 и 16 апреля 2005 года. В качестве бас-гитариста был приглашён Майк Мондезир, брат Марка. Марк, Майк и Гэри затем продолжили совместные выступления как трио *The Power Of Three* и даже выпустили концертный DVD. — *Авт.*)

Осенью уже начинаются концерты совершенно нового квинтета с вашим участием — The Five Peace Band. Но мы продолжаем надеяться, что «Четвёртое измерение» запишет долгожданный студийный альбом. Ведь вы запишете его, правда?

— Да, мы запланировали запись на август. И мы надеемся, что компакт-диск с этой записью появится в начале января следующего года или, может быть, даже в декабре нынешнего.

А где ещё вы будете записываться?

— У нас должен быть концерт, организованный Тибетской ассоциацией, где у нас будет шанс выступить в присутствии далай-ламы. Я вместе со своей женой Иной участвую в движении в поддержку Тибета, потому что мы считаем проблему защиты прав человека очень важной. Мы не собираемся бойкотировать Олимпийские игры, мы просто хотим, чтобы люди знали о том, что происходит в Тибете. Всего в августе на востоке Франции, недалеко от швейцарской границы, планируется организовать три бесплатных концерта в поддержку Тибета. Во время этих концертов и будут сделаны записи.

Ваши группы, как правило, имеют достаточно значащие и даже философские названия, например: The One Truth Band, The Translators, The Heart Of Things, и вот теперь — 4th Dimension. Как нужное название приходит к вам и определяет ли оно каким-либо образом характер музыки, которую вы планируете исполнять в рамках данной группы?

— Каждое из названий имеет отношение не только к исполняемой музыке, но и к конкретным периодам моей собственной жизни. Если говорить о «Четвёртом измерении», то этим названием я хотел подчеркнуть, что музыка может существовать только в четвёртом измерении. Учёные говорят о четвёртом измерении как о пространственно-временном континууме. Музыка тоже построена на отношениях времени и пространства. Без них музыки не существует, как не существует и жизни. Конечно, любое название — это своего рода абстракция. Но мне нравится давать своим группам подобные названия, потому что я не вижу особого смысла в таких вариантах, как, например, «Группа Джона Маклафлина». Что это значит? Что значит моё имя? Для меня лично оно ничего не значит. Потому что я — это не имя. Я — это я. А моё имя нужно только

для паспорта и для других людей, чтобы они знали, как меня называть.

Ваше творческое развитие представляется непрерывной восходящей спиралью. Вспоминая концерты The Heart Of Things десятилетней давности, можно сказать, что ваша тогдашняя манера поведения на сцене чем-то напоминала позднего Майлса Дэйвиса: вы словно нарочно оставались в тени, почти не солируя, но зато провоцируя своих более молодых партнёров играть на пределе собственных возможностей. Нынешний квартет — совсем другое дело: гораздо больше гитарной игры, агрессивный звук, и вы снова — безусловный фронтмэн, как в славные времена «Оркестра Махавишну».

— Иногда приходится возвращаться к истокам. А Майлс как был моим учителем, так и продолжает им быть. Таким же учителем для меня всегда остаётся Джон Колтрейн. Их уход был большим потрясением для меня. Когда уходят люди, которых ты любишь... Совсем недавно, несколько дней назад, ушёл из жизни очень дорогой для меня человек. У него был рак крови, и ему было всего 34 года. Это был такой замечательный человек, такой светлый. Знаешь, Николай, есть такое понятие — *death row*. Так в тюрьмах США называют камеры смертников, в которых осуждённые покорно ждут своей участи. Но ведь, по сути, в такой камере находимся все мы без исключения. Потому что всем нам суждено когда-нибудь умереть.

В последнее время произведения композитора Джона Маклафлина исполняются всё чаще и чаще музыкантами самых разных поколений. Можно ли объяснить это тем, что пришло время для такой музыки и что она и дальше будет всё более востребована?

— Да, некоторые люди исполняют мою музыку. Это большая честь для меня, я чувствую одновременно гордость и радость, когда такое случается. Что тут можно ещё сказать?

Тогда вопрос к Гэри Хазбанду как одному и таких музыкантов. Гэри, до того, как стать участником 4th

Dimension, вы были, да и сейчас остаётесь, насколько я знаю, большим поклонником творчества Джона Маклафлина. Доказательством этого является ваш великолепный фортепианный сольный альбом «A Meeting Of Spirits», где вы исполняете произведения Джона. Как вы отбирали композиции для него? Это ваши любимые композиции или выбор был обусловлен некоей общей идеей (концепцией) альбома?

Гэри: Я пытался выбирать композиции инстинктивно. При этом получилось так, что выбранные пьесы относятся к различным периодам. Я представлял это как воздаяние должного, как посвящение человеку, который является для меня источником вдохновения и который оказывает на меня очень большое влияние.

Джон: Я бы посоветовал ещё одну запись Гэри, где он исполняет музыку Алана Холдсуорта (диск называется «*The Things I See*») и тоже на фортепиано. Ты уже слышал её?

Конечно.

Джон: Очень хорошо. Это превосходный альбом.

Теперь вопрос к Марку Мондезиру. Марк, совсем недавно, накануне вашей работы с «Четвёртым измерением» вы записали очень хорошие диски в составе трио Жана-Мишеля Пилька. Насколько трудно перестраиваться с музыки, которую играет Пильк, на музыку, которую сейчас играет Маклафлин?

Марк: Я знаком с музыкой Джона довольно давно. Я много и внимательно слушал его записи ещё с тинэйджерских времён и учился по ним. И перестраиваться мне было несложно, потому что я привык играть в разных стилях и с очень разными музыкантами.

Джон: я хочу напомнить Марку, что мы познакомились с ним тоже довольно давно, примерно 13 лет назад. Я был так впечатлён игрой Марка, что сразу же пригласил его принять участие в записи моего альбома «*Promise*»

Ах, да, конечно, как же я мог забыть. Это была пьеса «Django», ваш дуэт с Джеффом Беком.

Джон: Да.

Марк, а что вы чувствовали, приступая к работе с Джоном, в группах которого играли такие выдающиеся барабанистики, как Билли Кобэм, Майкл Уолден, Тони Кэмпбелл, Деннис Чэмберс?

Марк: Моим кумиром всегда был Билли Кобэм. Думаю, что я многому у него научился.

Гэри: Моим, кстати, тоже.

Кстати, Гэри, вы собираетесь играть на ударных сегодня вечером?

Гэри: Нет.

Как, совсем-совсем?

Гэри: Ну, если только чуть-чуть. (Эх, видели вы бы эти самые «чуть-чуть» — см. отчёт о концерте!)

А сейчас я хотел бы задать пару вопросов Доминику Ди Пьяцце. В России есть поговорка: не было бы счастья, да несчастье помогло. Нам очень жаль, что Адриен Феро сломал палец и не смог приехать в Калугу. Но мы также очень рады, что это печальное обстоятельство подарило нам шанс видеть здесь вас. Наверное, нелегко пришлось поначалу, ведь вы были абсолютно незнакомы с тем музыкальным материалом, который группа 4th Dimension исполняла на концертах?

Доминик: Да, сначала было действительно трудновато. Но сегодня вечером будет мой уже восемнадцатый по счёту концерт в составе 4th Dimension, и я чувствую себя гораздо увереннее.

На сентябрь запланирован выпуск вашего первого сольного альбома «Princess Sita». Расскажите о нём немного.

Доминик: Этот альбом записан в составе трио, в котором, кроме меня, играют бразильский гитарист Нельсон Вераш — он также является автором большинства композиций — и французский перкуссионист Ману Роше, который раньше играл у Мишеля Петруччиани. Кроме собственных пьес Вераша, мы также записали три стандарта.

После очень успешных выступлений в составе трио с Джоном Маклафлином и Трилоком Гурту в начале 90-х вы почти на восемь лет исчезли из музыкальной жизни, чтобы потом вновь появиться на записи замечательного альбома «Front Page» с Бирели Лагреном и Денисом Чэмберсом. Где вы были всё это время?

Доминик: Я находился в своего рода духовном поиске, изучал богословие в одной из обителей на юге Франции.

Джон, в апреле 2008 года на Times Square Records вышла пластинка «Miles From India», для которой вы сочинили и записали заглавную композицию. Учитывая, что вы уже выпустили ранее трибьюты Биллу Эвансу («Time Remembered») и Джону Колтрейну («After The Rain»), можем мы надеяться в будущем на запись вами альбома, целиком посвящённого Майлсу? Ведь, как говорят у нас в России, Бог любит троицу...

Джон: Нет, я не думал о записи такого трибьюта. Наверное, потому, что Майлс во многом стал частью моей собственной жизни. Я до сих пор ощущаю его влияние, очень мощное и благотворное. Он был великим артистом и великим человеком.

Вы наверняка получаете много приглашений и предложений принять участие в том или ином проекте других музыкантов. Но в отличие от некоторых других гитаристов (например, Джона Скофилда или Эла Ди Меолы), вам удаётся не разочаровывать своих поклонников участием в проектах, уровень которых ниже того, на который можно рассчитывать. Каким принципам вы следуете при принятии решения — согласиться на то или иное предложение или отказаться от него? Иными словами, как вам удаётся делать правильный выбор?

Джон: Выбор сделать очень легко. Просто слушаешь, как играет музыкант, и сразу знаешь, как поступить. Иногда для этого достаточно тридцати секунд. Кроме того, важно, чтобы музыканты были близкими тебе по духу, с похожим мировоззрением. Твоё собственное понимание музыки, твои концепции подходят не всем, и это нормально. Поэтому ищешь именно тех, кто сможет реализовать твои замыслы вместе с тобой. Когда Билли Кобэм пришёл в «Оркестр Махавишну», я попросил его играть по-другому — так, как было нужно для той музыки, которую мы собирались играть. Для него это был вызов, а он любил принимать вызовы. И у него всё получилось. Я сам люблю, когда музыканты меня провоцируют, когда их музыка меня провоцирует. Провоцирует на действие, на необычный и смелый ответный ход. В спонтанной музыке мы становимся наиболее честными, мы становимся самими собой. Поэтому мне нравится играть с *4th Dimension*.

С 1996 года, в котором вышел альбом *The Promise* («Обещание»), вы выполнили практически все свои обещания. Кроме одного, пожалуй: там есть одна великолепная (но, к сожалению, слишком короткая) вещь под названием «*English Jam*», где с вами играют Стинг и Винни Колайюта. У вас ещё осталось желание записать с ними полноразмерный альбом подобной дикой и хулиганской музыки?

Джон: Я думаю, что с такой музыкой ты встретишься уже сегодня вечером на нашем концерте. Я думаю, тебе понравится наш новый саунд, *very electric*. А с Винни я буду играть уже в октябре в группе *Five Peace Band*. Что касается Стинга, то он хотел записать со мной одну мою пьесу, для которой ему ещё надо сочинить слова. Я уже дал согласие, но он очень занятой человек, и когда всё это случится, и случится ли вообще, я не знаю.

В прошлом году мы с радостью встретили выпуск двойного DVD с двумя концертами «Оркестра Махавишну» на фестивалях в Монтрё 1974 и 1984 годов. Однако у самой первой инкарнации Оркестра (периода 1971–1973 годов) до сих пор нет, к нашему глубочайшему сожалению,

официально изданных концертных видеозаписей, что уже давно есть, например, у таких групп, как Led Zeppelin, Gentle Giant и многих других. Каковы шансы, что такие архивные записи будут выпущены в обозримом будущем?

Джон: Да, говорят, что старые видеозаписи *Mahavishnu Orchestra* существуют. Например, запись концерта для радиопередачи *King Biscuit Flower Hour* 1973 года, но я только слышал о ней, у меня самого нет копии.

У меня есть копии концертов в Сиракузском университете, на Би-Би-Си, в Германии, но это всё неофициальные записи, добытые из Интернета, причём не всегда удовлетворительного качества, а хотелось бы всё-таки увидеть профессионально сделанный диск.

Джон: Да что тут можно сказать. Вот на *Columbia* до сих пор хранится фантастическая запись концерта в Кливленде 1972 года...

О да, я знаю о ней. «Mahavishnu Orchestra Live in Cleveland». Её обещали выпустить в серии Columbia/Legacy ещё два или три года назад.

Джон: Они обещали выпустить её пятнадцать лет назад... Ну, и где она?

Почему вы перестали использовать имя Махавишну?

Джон: В 1970 году я стал учеником Шри Чинмоя, который дал мне имя Махавишну. Спустя пять лет я понял, что должен идти собственным путём и далее уже не смогу продолжать ученичество. Поэтому я перестал быть учеником и формально уже не могу носить это второе данное мне имя. Я очень многим обязан своему учителю, который научил меня основам самопознания. Время, проведённое в медитациях и в окружении минимального количества только самых необходимых вещей, не проходит бесследно. Его невозможно просто оставить за порогом, оно продолжает влиять на тебя. Кто я и зачем я живу — этот вопрос и сейчас остаётся для меня самым главным.

Одну из своих недавних композиций под названием «Maharipa» вы посвятили своей жене Ине. Что для вас значит семья?

Джон: Семья — это всё-таки главное. Для меня она значит очень многое, практически всё. А помехой она является тем, у кого завышенные амбиции. Когда я был совсем молодым, у меня тоже были такие амбиции. Но потом я понял, что на первом месте должна быть жизнь, а уже где-то за ней должна следовать карьера. Если наоборот — жди проблем. Я не могу понять и принять утверждения, что карьера превыше всего. Я просто не верю в это. Сосредоточение на карьере непременно ведёт к дисгармонии личности. А гармония личности, мир в душе, непременно позитивно влияют на внешний мир, делая его более гармоничным. Так что ставить карьеру на первое место — это всё равно что ставить повозку впереди лошади. Но, как ни странно, у некоторых людей это работает.

Да, это работает, но только определённое время. Потом всё равно возникают проблемы.

Джон: Это точно. В моей жизни был такой человек, классический пианист, который в течение семи лет на первое место ставил карьеру. Закончилось это печально.

В марте следующего года исполнится ровно 40 лет со дня вашего первого приезда в США, который круто изменил вашу судьбу. Собираетесь как-либо отметить это событие?

Джон: Мне кажется, что я праздную это событие каждый день каждым своим концертом. Когда вам становится за шестьдесят, каждый новый подаренный Богом день воспринимается как праздник.

Чем вы любите заниматься помимо музыки? Любите ли вы читать книги, и если да, то какие и каких авторов?

Джон: Моё свободное время принадлежит прежде всего моей семье. Это самое главное. Ещё я люблю спорт, путешествия, то есть обычные увлечения обычного человека.

Читать я тоже люблю. Раньше, в юности, я читал много научной фантастики, возможно, это передалось мне от моей матери. Она также была очень рада тому, что я стал музыкантом, потому что сама любила играть на скрипке. Что такое научная фантастика? Это такие же истории о людях, но только находящихся в необычных условиях и ситуациях. Все эти высокие технологии, другие планеты, иные формы жизни — это предмет воображения фантаста. Остальное, и главное, — это отношения между людьми. Потому что несмотря на повседневную монотонную жизнь, которую мы ведём — работаем, едим, спим, смотрим телевизор, — рано или поздно мы все начинаем задумываться над тем, кто мы есть, для чего мы живём. Это, пожалуй, самые важные вопросы. Зачем мы здесь? В чём смысл и цель нашего существования? Мне кажется, что мы все без исключения рождены совершенными, и главная задача нашей жизни — стремиться соответствовать этому изначальному совершенству.

А вы сами нашли ответ на эти вопросы?

Я думаю, что ответ для себя находит каждый из нас своей собственной жизнью. Этот ответ не имеет интеллектуальной природы. Он заключён в самом нашем существовании. Просто по ходу жизни все мы делаем выбор: пытаться ответить самим себе на эти вопросы — или игнорировать их. Предпочитающие второй путь творят, как правило, ужасные вещи в отношении других людей. Столько зла в мире... почему и зачем? Я не стремлюсь изменить этот мир. Я хочу изменить себя. Но когда меняюсь я сам, мир тоже меняется вместе со мной.

Какую музыку вы любите слушать?

Джон: Я слушаю много музыки разных жанров. Это может быть классика или поп-музыка... Главное, чтобы она была хорошей. Дюк Эллингтон сказал однажды, что вся музыка делится только на два вида — плохую и хорошую. И джазовая музыка может быть плохой, и классическая музыка может быть плохой, и индийская музыка может быть плохой, ну и так далее...

Сегодня мы будем очень стараться, чтобы вы услышали хорошую музыку. Я ведь вообще ничего не знал об этом

фестивале в Калуге, но сейчас мне приятно находиться здесь и принимать в нём участие вместе с другими гитаристами, поскольку я тоже играю на гитаре, а мой коллега Доминик Ди Пьяцца играет на бас-гитаре. Мы приехали в Калугу только вчера поздно вечером и даже ещё не видели город, но сам факт, что здесь проводится фестиваль, специально посвящённый гитарной музыке, эта любовь к гитаре меня очень радует.

К сожалению, я ничего не знаю о русских гитаристах, было бы интересно услышать, что и как они играют. Меня особенно интересует, как корни народной музыки врастают в ткань современных стилей. В качестве примера могу упомянуть Венгрию, где в современной гитарной музыке нашли яркое отражение богатые традиции древней венгерской музыкальной культуры. У России тоже богатейшие музыкальные традиции, и поэтому мне это было бы особенно интересно.

Концертом в Калуге завершается европейское турне 4th Dimension. Какое у вас общее впечатление от этого тура, и с каким настроением вы идёте на сегодняшний концерт?

Джон: Тур был замечательный. Доброжелательная и внимательная публика, которая умеет слушать. Что ещё желать музыканту? Нам всегда интересно играть в новой стране, а сегодня мы впервые играем в этом составе в России, в небольшом городе, где мы никого не знаем. И никогда нельзя знать заранее, готова ли публика воспринять ту или иную музыку или нет. Когда, например, впервые исполнялась «Весна священная» величайшего русского композитора Стравинского, публика закидала оркестр гнилыми помидорами. Вообще я должен сказать, что концерты — это непостижимая вещь. Иногда бывает, что выходишь на сцену очень усталый и вообще не в настроении, а концерт получается фантастическим. А бывает и наоборот: ты полон сил и в хорошей форме, но игра почему-то не ладится. Поэтому до самого первого аккорда не знаешь, что будет и как. И тем не менее у нас большие ожидания от сегодняшнего вечера. Так что до встречи на концерте!

Николай Шиенок

2011: МАХАВИШНУ ПРОДОЛЖАЕТ ПУТЬ

Махавишну, то есть первопроходец джаз-рока гитарист Джон Маклоклин (чью фамилию в США и России охотнее произносят как Маклафлин), не просто жив и здоров: хотя ему сейчас уже 69, он находится в великолепной творческой форме и до сих пор может дать на сцене такого жару, что более молодым коллегам остаётся только преклонить колена и грустно воскурить бамбук. Именно такого жару он и дал в ходе своего выступления на 50-м джазовом фестивале в норвежском городе Молде на сцене битком набитого 900-местного зала *Bjurnsonhuset*.

Вот уже пять лет Маклафлин гастролирует с различными версиями своего нынешнего коллектива *John McLaughlin & The Fourth Dimension*, в котором на сегодняшний момент присутствует индийский барабанщик Ранджит Барот (с которым Джон записывался на альбоме 2008 года «*Floating Point*»), прославленный французский (родом из Камеруна) электробасист Этьен М'Баппе (он записан на новейшем альбоме Маклафлина, вышедшем в прошлом году «*To The One*») и универсальный британец Гэри Хазбанд, который играет в «Четвёртом измерении» и на клавишных инструментах, и на второй ударной установке, между которыми он время от времени весьма ловко перебегаёт (с ним Маклафлин записывался и на самой новой пластинке, и на первом альбоме нового направления — «*Industrial Zen*», 2006).

Именно на материале этих трёх самых свежих альбомов Джон Маклафлин и построил свою программу — не без исключений (например, вторым номером был сыгран «*The Unknown Dissident*» из альбома 1979 года «*Electric Dreams*», эпохи состава *The One Truth Band*), но стилистически весьма единообразно: с самого начала в программе звучал почти исключительно плотный жёсткий джаз-рок. «*Sorry purists, we got to jazz rock!*» («Простите, пуристы, нам надо поиграть джаз-рок!»), ехидно воскликнул Джон, объявляя тему Гэри Хазбанда, в которой Этьен М'Баппе, уже представленный обильным соло в головоломной пьесе «*Recovery*» с самого нового альбома, впервые за концерт заиграл не обычной пальцевой техникой, а слепом (нужно ли мне, как и всем, кто пишет об этом примечательном музыканте, упомянуть, что он играет в чрезвычайно стильно выглядящих чёрных шелковых перчатках — но не просто

потому, что он пижон, а потому, что у него сильно потеют ладони и он таким образом защищает струны от быстрой потери звонкости?).

Маклафлин подобрал группу себе под стать. Каждый из них виртуоз, у каждого своя долгая музыкальная история. Так, Хазбанд играл во множестве весьма популярных поп- и рок-групп, от *Level 42* до *Pet Shop Boys*, но прославился благодаря работе с гитаристом Аланом Холдсуортом, легендарным басистом Джеком Брюсом и... звездой блюз-рока Гэри Муром; Ранджит Барот — конечно, славный барабанщик, но в основном известен в Индии как один из лучших кинокомпозиторов (и певцов!) Болливуда; а М'Баппе выступал с такими разными звёздами, как клавишник Джо Завинул, электроскрипач Жан-Люк Понти и гитарист Нгуен Ле. Но, как и в случае со многими другими гигантами джаза, одно только появление на сцене Джона Маклафлина сразу даёт понять, кто тут главный.

И дело не в одной только харизме. Маклафлин не только легенда: он по сей день умеет и может быть сногсшибательно виртуозным, производить колоссальное количество нот на единицу времени, причём извлекая каждую отдельную ноту честным ударом медиатора, без обманных ходов — и всё же не это главное в его игре. Каждая его нота — не продукт техники, а элемент музыки. И эта музыка пригодна для восприятия на самых разных уровнях. Всё, что он играет, наполнено музыкальным смыслом, который можно анализировать, а можно просто поглощать — и радоваться.

На обратном пути из Молде автору этих строк довелось немного пообщаться с великим гитаристом на пересадке в аэропорту Осло: Маклафлин и его группа дальше летели в Милан, я — в Москву, а переходы из терминала в терминал в Осло длинные. Джон порадовался горячему приёму, который ему оказала норвежская публика. «Так приятно возвращаться! — лукаво усмехнулся музыкант. — Я ведь в Молде был не впервые: предыдущий раз я играл тут... тридцать пять лет назад!»

Кирилл Мошков

МЭРИЭН МАКПАРТЛАНД: ВЕДУЩАЯ ВЕДУЩАЯ

Михаил Митропольский,
Константин Волков

20 марта 2008 года исполнилось 90 лет пианистке Мэриэн Макпартланд, которую весь джазовый мир знает прежде всего в качестве ведущей радиопрограммы сети *NPR* «*Piano Jazz*». Один из идейных лидеров джазового радиовещания США, программный директор нью-йоркской джазовой радиостанции *WBGO (Jazz 88)* Тёрстон Бриско рассказывал о Мэриэн: «Её программы — это удивительный артистизм и фантастическое взаимодействие между музыкантами, ведь передача Мэриэн заключается в том, что она не только беседует, но и играет в студии вместе с музыкантом, которого она пригласила, а она ведь — невзирая



на возраст — исключительная пианистка и просто очаровательная женщина! Она — человек удивительной силы: ей удалось проложить себе дорогу в таком непростом деле, как джаз, где доминировали (и доминируют!) афроамериканские мужчины, а вовсе не белые женщины. Она известна тем, что знает *тысячи* [музыкальных] тем, так что способна подхватить и играть практически любую пьесу, которую предложит ей её гость».

Маргарет Мэриэн Тёрнер родилась в британском Виндзоре в 1918 году. В детстве её учили играть на скрипке, виолончели и фортепиано, в трёхлетнем возрасте она уже по слуху подбирала на пианино вальсы Шопена. Она получила отличное академическое образование в лондонской музыкальной школе Гилдхолл и в конце Второй мировой войны уже гастролировала по Европе с водевильным шоу четырёх пианистов, выступая перед войсками союзников. В Бельгии она встретила своего будущего мужа — чикагского корнетиста Джимми Макпартланда. Переехав в 1946 году в США, она недолго играла вместе с мужем в его диксиленде, но ей гораздо больше нравился бибоп, так что она принялась выступать с собственным трио. Известный клуб *Hickory House* дал ей двухнедельный ангажемент, в ходе которого выяснилось, что британская пианистка обладает мощным свингом, умением проникновенно сыграть балладу и при этом отлично разбирается в самых новейших стилях. В общем, двухнедельный ангажемент превратился в восемь лет постоянной работы в *Hickory House*, куда послушать Мэриэн заходили Бенни Гудман, Дюк Эллингтон, Оскар Питерсон и другие выдающиеся коллеги-пианисты.

Макпартланд выпустила множество записей на самых разных лейблах: только на *Concord* вышло 50 её альбомов! Был у неё и собственный лейбл, *Halcyon Records*, где она выпускала коллег-пианистов — Эрла Хайнса, Тедди Уилсона, Дейва Маккенну.

С 1980 года она начала вести на национальной общественной радиосети *NPR* программу «*Piano Jazz*». В настоящее время это общепризнанно самая широко распространяемая программа *NPR* (её из всех программ, распространяемых по этой сети, передаёт в эфир не только наибольшее число станций-филиалов, даже и тех, которые вообще не транслируют других джазовых программ, но

и ряд станций, не входящих в сеть Национального общественного радио), и при том старейшая: ни одна другая программа *NPR* не выходит в эфир так давно!

Мэриэн Макпартланд выпустила две книги: «*The Artistry of Marian McPartland*» представляет собой подборку текстовых расшифровок её радиопрограмм, а «*Marian McPartland's Jazz World: All in Good Time*» — коллекцию подготовленных ею портретных очерков о джазовых музыкантах, бывавших гостями её программы. Множество дуэтных записей, сделанных во время её радиошоу, вышло отдельными пластинками, в частности — серия фортепианных дуэтов с коллегами-пианистами Эрлом Хайнзом, Джорджем Ширингом, Тедди Уилсоном, Биллом Эвансом, Чиком Кория и другими.

Огромный аудиоархив выпусков программы «*Piano Jazz*» можно найти на сайте Национального общественного радио США: www.npr.org.

БОББИ МАКФЕРРИН. ГОЛОС

Татьяна Балакирская,
Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

Бобби Макферрин — десятикратный обладатель премии *Grammy*, один из самых известных в мире вокалистов-импровизаторов, автор одного из бессмертных хитов XX столетия («*Don't Worry, Be Happy*», 1988), который он, правда, принципиально не исполняет с тех самых пор, как эта песенка стала мегахитом. Разменяв пятый десяток, певец в 1990-м начал также — и небезуспешно начал! — карьеру дирижёра симфонического оркестра. Его записи разошлись общим тиражом более 20 миллионов, а совмест-

ные работы с виолончелистом Йо-Йо Ма, пианистом Чиком Кория, Венским Филармоническим оркестром и клавишником Хэрби Хэнкоком закрепили за Бобби титул звезды как джаза, так и академической музыки.

Бобби Макферрин родился в семье оперного певца в Нью-Йорке в 1950 году. Его отец, Роберт Макферрин-старший, был первым афроамериканским солистом (среди мужчин) в Метрополитен-Опере. Семья в 1958 году переехала в Голливуд, когда Макферрина-отца пригласили озву-



чивать вокальную партию за актера Сиднея Пуатье в кинофильме «Порги и Бесс» по «народной опере» Джорджа Гершвина и Дюбоза Хейуорда. Первым музыкальным увлечением Макферрина-младшего был кларнет, затем он переключился на фортепиано. Подростком он одно время хотел стать священнослужителем, но страсть к музыке победила. Бобби организовал в школе ансамбль *Bobby Mack Quartet*, затем последовал тур по стране с группой *Ice Follies* и, наконец, работа пианиста в клубах.

В 1977-м Макферрин решил попробовать себя в качестве вокалиста. Годом позже он начал работать солистом в группе *Astral Project* в Новом Орлеане, а затем отправился в тур с легендарным джазовым певцом Джоном Хендриком. В это же время он встретил вокалистку Линду Голдстейн, которая, занявшись музыкальным бизнесом, с 1979 года стала его менеджером и часто — продюсером. Вдохновлённые успехом выступлений пианиста Кита Джарретта, полностью построенных на импровизации, Макферрин и Линда задумали сходным образом построить сольные выступления Бобби. Такое решение было новаторским и шло вразрез с традиционными законами построения музыкальной карьеры. Афроамериканский комик Билл Косби помог организовать выступление Бобби на *Playboy Jazz Festival* в 1980 году, а годом позже Макферрин триумфально выступил на *Kool Jazz Festival* в Нью-Йорке. Вскоре после этого Бобби выпустил свой первый альбом, продолжая работать над идеей полностью импровизированных сольных концертов.

В 1983-м Бобби Макферрин отправился в первый тур по Европе как соло-вокалист (без сопровождения) с полностью импровизированной программой. Публика поначалу встречала его настороженно, а затем покорялась. Записи с этих концертов вошли в альбом «Голос» («*The Voice*»).

На протяжении 80-х Макферрин постоянно работал над развитием своих потрясающих сольных шоу, а также всё чаще и чаще взаимодействовал с публикой, вовлекая зрителей в процесс импровизации. Обладая поразительным чувством времени, свойственным скорее актёрам или юмористам, и заразной любовью абсолютно ко всем жанрам музыки, Макферрин создал совершенно новую разновидность концерта. Это не просто выступление артиста

в привычном понимании — это «ликование и воспевание» музыки в прямом и переносном смысле.

В то же время Бобби начинает активно сотрудничать с различными музыкантами, и в 1985-м завоёвывает свою первую «Грэмми» за песню «*Another Night in Tunisia*», записанную вместе с вокальным квартетом *Manhattan Transfer*. Последующие *Grammy* были получены за саундтрек к фильмам «*Round Midnight*» Бертрана Тавернье (1986) и «*How the Rhinoceros Got His Skin*» с Джеком Николсоном в 1987 году.

К 1988 году Бобби уже покориł своими сольными импровизациями нью-йоркский Карнеги-Холл и ведущие концертные залы Европы и Азии, укрепляя свою репутацию музыкального феномена. Он выпустил альбом «*Simple Pleasures*» — дань музыке 60-х. Игривая песенка, совершенно спонтанно родившаяся в студии звукозаписи в ходе работы над альбомом, превратилась в феноменальный хит «*Don't Worry, Be Happy*». «*Simple Pleasures*» был номинирован на Грэмми в 1988-м в категории «Альбом года», а «*Don't Worry, Be Happy*» выиграла в номинациях «Запись года» и «Песня года». Эта композиция могла быть с успехом названа «Песней десятилетия», так как заняла первые строчки поп-чартов практически во всём мире.

В разгаре ошеломляющей популярности, которая была абсолютно неожиданной для певца в самом начале карьеры, Бобби вдруг резко изменил круг своих интересов. Отказавшись от лавины концертных приглашений, он начал всерьёз заниматься дирижированием. Энтузиазм, заразная радость и виртуозность, присущие вокальным выступлениям Бобби, позволили ему добиться успехов и на академической ниве. В 1990 г., в день своего сорокалетия, Бобби выступил как дирижёр с *San Francisco Symphony Orchestra*. Затем он выпустил альбом «*Hush*» совместно со своим другом, известным виолончелистом Йо-Йо Ма. Альбом оставался на вершине чартов классики в течение двух лет и стал «золотым». В 1994-м Макферрин стал художественным руководителем оркестра *St. Paul Chamber Orchestra* и выпустил альбом «*Paper Music*» («Бумажная музыка») — первый альбом Макферрина-дирижёра, который получил достаточно высокие оценки критиков.

С тех пор Бобби стал часто сотрудничать с такими оркестрами, как *London Philharmonic*, *Chicago Symphony*,

Cleveland Orchestra, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Kirov Orchestra (оркестр Мариинского театра) и *Vienna Philharmonic*. С последним он выступал в ходе своего европейского турне в 2003 году.

В последнее время Бобби объединил свою любовь к импровизации с дирижёрскими навыками, распространяя свои вокальные эксперименты на большие группы певцов, как профессионалов, так и любителей, в т. ч. простых зрителей. На концертах Макферрин всегда задействует публику, вовлекая людей в процесс создания музыки в режиме реального времени. Эту же идею, но в более изысканной форме, он воплощает с вокальным ансамблем *Voicestra* в альбомах «*Medicine Music*» и «*Circlesongs*».

До Бобби Макферрина идея карьеры сольного вокалиста-импровизатора казалась абсолютно нереальной. А сейчас критики часто награждают талантливых молодых вокалистов эпитетами вроде «новый Бобби Макферрин». Но Макферрин — единственный в своём роде. Он продолжает совмещать карьеру дирижёра с выступлениями соло-вокалиста, а также постоянно пропагандирует музыку для детей как в своих сольных выступлениях, так и в специальных оркестровых программах. Несмотря на свою занятость Бобби стремится как можно больше времени проводить дома со своей супругой и тремя детьми.

«Эксцентричность» — вот слово, которое позволяет наиболее точно описать творчество Бобби Макферрина. Те, кто бывал на его выступлениях, или сольных, или в качестве дирижёра, знают, что каждый его концерт уникален и полон неожиданностей. Он из тех немногочисленных артистов, которые выходят за рамки музыкальных жанров и стереотипов и находят свой собственный, неподражаемый и неповторимый стиль. Страстный хранитель музыкального наследия прошлого, Макферрин продолжает оставаться популярным со своей прекрасной музыкой, над которой не властны границы времени, стран и культур.

Незадолго до третьего приезда Бобби Макферрина в Москву «Джаз.Ру» обратился к организаторам концерта певца (фонд «Музыкальный Олимп») за содействием в организации интервью великого вокалиста. И вот буквально за день до сдачи номера в печать мы уже звоним Бобби Макферрину...

Прежде всего хотела бы сказать, что я — ваша горячая поклонница, польщена иметь возможность беседовать с вами и рада, что наконец могу спросить у вас о том, что давно хотела узнать.

Собственно, первый вопрос. Вы создали абсолютно уникальный, оригинальный и самодостаточный стиль пения. Очевидно, понимание того, каким он должен быть, пришло не сразу, и вы потратили какое-то время на его разработку. Помните ли вы, когда именно произошло «переключение» с обычного пения на тот стиль, в котором вы работаете до сих пор?

— Думаю, что с самого начала, как только я начал выступать соло. Я был настолько пленён самим фактом того, что могу находиться на сцене один, что мне не хотелось переключаться на что-то иное. Что же касается временно-го интервала... Пожалуй, около шести лет понадобилось для того, чтобы выработать стиль. С того момента, когда я впервые задумался о вокале, до моего первого концерта прошло около шести лет. Причём первые два года я сознательно избегал слушать других вокалистов — чтобы не заглушить тот голос, который был у меня внутри. Тем не менее в самом начале своей певческой карьеры, работая в барах, я умудрялся петь песни Стиви Уондера и всё такое в этом духе, аккомпанируя себе на фортепиано. Какое-то время я жил в Нью-Орлеане и пел в группах... но на протяжении всего этого времени вынашивал идею сольного проекта, постоянно практиковался, сам себя записывал, слушал, исправлял ошибки. Так и выработал стиль.

Испытываете ли вы постоянную потребность в том, чтобы выступить перед публикой — или, если была бы возможность, вы сконцентрировались бы на записи альбомов? Многие музыканты считают, что альбомы — это нечто, что останется в истории, и записывают их десятками. Какова ваша позиция в этом отношении?

— (Несколько секунд размышляет) М-м-м, любой записи я предпочитаю живое выступление. Ну, вот такой у меня вкус. Мне нравится сиюминутность, мимолётность, «сейчасность» (*nowness*) концерта. Тем не менее, когда

он закончен, всё равно нечто остаётся внутри тебя. Когда я был помоложе, мне не нравилось запечатлевать музыку, фиксировать её. Сейчас — мне всё равно, я уже привык. Но если уж говорить о настоящих предпочтениях, то больше всего мне нравится петь вместе с людьми.

Со зрительным залом вы имеете в виду?

— Совершенно верно. Это то, от чего я испытываю огромное удовольствие.

Вот такой вопрос у меня созрел. Я, к сожалению, не знаю, какой вы в повседневной жизни, но отчего-то мне кажется (и не только мне), что человек, способный передавать музыкой те чувства, что передаёте вы, обладает какой-то высшей мудростью. Уверена, многие вас вообще считают чуть ли не святым. Как прокомментируете?

— Ну, вовсе нет (*усмехается*). Я бы не назвал себя мудрым человеком. Конечно же, я стараюсь думать о людях и быть самоотверженным и бескорыстным изо всех сил. Я же христианин. Я постоянно изучаю Писание и пытаюсь жить такой жизнью, какой бы её хотел видеть Иисус. И если есть во мне какая-то мудрость, то она почерпнута из Писания. Вот и всё, что я могу сказать... В принципе, я довольно спокойный и тихий человек, и я равнодушен к славе... ну, вы понимаете, что я хочу сказать. Часто медитирую. Вот такая у меня повседневная жизнь.

А как медитация согласуется с Писанием? Разве нет в этом противоречия?

— Я имел в виду, что внимательно, вдумчиво читаю Библию и пытаюсь вникнуть в суть прочитанного. Если какой-то стих особенно сильно впечатляет меня, я долго размышляю над ним.

А какое место в вашей жизни занимает музыка? Понимаю, что важное, но чем именно она для вас является? Это просто удовольствие, упражнение ума или способ выразить себя, или...

— *(перебивает)* О-о, это молитва. Это молитва, восхваление, это переживание счастья. Это радостный шум во славу Бога. Это способ объединить двух человек, это связь между ними. Это средство создания общности... Самое удивительное и прекрасное, что я вижу в музыке — её способность в одно мгновение создавать общность, содружество людей. Ты стоишь перед двумя, тремя тысячами людей, которые не знают друг друга, и в одну секунду, в ту секунду, когда они открывают свои сердца и поют вместе, эти люди превращаются в единое целое... Это непередаваемое ощущение. Тысячи людей поют на несколько голосов. Вместе. Наверное, такие минуты — самые ценные в моих концертах.

Я, к слову, видела, что на вашем сайте незаполненным остался всего один раздел: философия хорового пения и пения как такового. Он сейчас в разработке. Что будет в этом разделе?

— *(Усмехаясь)* Вы знаете, понятия не имею. Давно туда не заглядывал и не знаю, как там что строится.

Ну что ж, думаю, что к философии вокала имеет отношение следующий вопрос. Каков ваш подход к вопросу о месте человека в музыке? Является ли индивидуум полноправным творцом или он всего лишь «передатчик» чего-то высшего (если использовать библейскую терминологию — сосуд Божий)?

— Я не думаю, что кто-либо может полностью быть ответственным за создание музыки. Ведь Бог есть первоисточник её. Впрочем... Нет, всё-таки понемногу первого и второго. Допустим, я импровизирую. Я использую технику, которую сам изобрёл. Или пусть не сам изобрёл, а частично заимствовал из ранее услышанного. В частности, из африканской музыки, — техника эта чем-то сродни йодлю, звукоподражательным песнопениям. Словом, я использую эту технику, чтобы могла возникнуть музыка. Когда она появляется, я сам её слушаю, наблюдаю за ней, позволяю ей вести себя дальше. Да, безусловно, мы лишь русло, канал связи, по которому течёт музыка, но наша задача — выработать в себе дисциплину, постоянно находиться в бодрствовании,

практиковаться. Держать технику на уровне. Как только ты перестаёшь практиковаться, ленишься, отпускаешь всё на самотёк, ты перестаёшь быть каналом.

К вопросу о «канале». У меня есть диск «Interactive Guide To Vocal Improvisation», автором которого является ваша коллега по Voicestra, Риэннон. Самое первое упражнение, которое советует делать Риэннон, — это упражнение на дыхание. Но не простое, а чем-то походящее на практики у-шу, ци-гун и прочих восточных гимнастик. Прежде чем начать петь, ты должен почувствовать себя частью мироздания, «прокачать чакры», макушкой дотянуться до небес, а ногами упереться в центр Земли — всё прямо как на уроках по, скажем, тай-цзи. Интересно, а практикуете ли вы подобные вещи вместе с Voicestra? Насколько такая практика вообще распространена среди ваших коллег? Или такой способ психологической настройки в ваших краях так же необычен, как и в России?

— У каждого свой метод вхождения в музыку. Такой метод использует Риэннон, я — нет. У меня вообще нет никакого метода подготовки к выступлению. Разве что такой: я стараюсь — не выступать. Мне не нравится думать, что момент, который наступит в восемь часов вечера, когда я выйду на сцену перед зрителями, более важен, чем любой из тех моментов, которые я проживаю в музыке днём. На сцене я делаю то же самое, что делаю в своём номере, когда пою наедине с собой, или когда выхожу на улицу. Некоторые люди думают, что всё, что звучит вне сцены, «не считается», что музыка со сцены обладает наибольшей значимостью. А я так не считаю. Я считаю так: то, что я делаю за сценой, так же важно, как и то, что я пытаюсь делать перед зрителями. Нет разницы. Совсем.

Потрясающе. Пожалуй, с такой точкой зрения я встречаюсь впервые... В продолжение начатой темы о Voicestra: в какой стадии находится ваша работа в рамках этого коллектива?

— В этом году мы больше не выступаем. Тур закончился в феврале, в следующий раз мы встретимся уже в 2009 году.

Скажите, пожалуйста, а какой будет первая встреча ансамбля после такого долгого перерыва? Как вы репетируете, каких целей достигаете в ходе репетиции?

— Мы не репетируем вовсе.

Да вы что!

— Мы никогда не репетируем, мы всегда импровизируем. Все участники *Voicestra* живут в разных концах страны, кто-то на Востоке, кто-то на Западе, кто-то с Юга... Кто-то с Севера, да (*смеётся*). Днём, в который мы соберёмся в следующий раз, будет день первого концерта в туре. Мы вместе выйдем на сцену во время саундчека. Разве что это можно будет назвать репетицией. Мы даже никогда не говорим о музыке, никогда не подходим друг к другу, чтобы обсудить, что бы нам хотелось попробовать спеть. Мы просто выходим на сцену и поём. Меня несколько раз просили выучить что-то вместе, какие-то фрагменты, которые перед этим записываются на бумаге. Я каждый раз отказывал в этих просьбах, потому что я не хочу, чтобы *Voicestra* были чем-то иным помимо импровизирующего хора.

Что вас привлекает в дирижировании? Мои родители — дирижёры по образованию...

— (*Одобрительно*) Ага.

...И я представляю, что это за профессия, но сама всегда считала, что намного интереснее принимать в создании музыки непосредственное участие. Петь или играть. Почему вам нравится управлять оркестром?

— Немножко не так: мне нравится музыка, которую играет оркестр. Мне нравится переживать разные эмоциональные состояния в окружении музыкантов, разделять с ними музыку... Я словно пою своими руками. Пою телом. Ощущения очень напоминают те, что я испытываю, когда пою со зрительным залом, поэтому мне так это нравится. Но! Но. Я не дирижёр. Я не воображаю себя дирижёром ни в коем случае. Я певец. Я чувствую сердцем, что это моё предназначение, что ради этого я был создан. Управление

оркестром — это хобби. Я его называю своей случайной карьерой, потому что я никогда не планировал и даже не намеревался этим заниматься: всё произошло само собой. Просто... люди знают моё имя, просто кому-то однажды пришла в голову мысль: было бы интересно, если бы он пришёл и попробовал быть нашим дирижёром. Может, нам так удастся положить какие-то деньги в пенсионный фонд... Ну, вроде этого.

Да, понятно.

— Но погодите, мне всё-таки нравится это делать! Я от этого получаю удовольствие (*смеётся*).

Ну конечно же, я вам верю! Похоже, у нас остаётся не так много времени. Поэтому — последние вопросы. В ваш прошлый приезд на одну сцену с вами поднимались российские музыканты; вы вместе играли. Однако создалось впечатление, что вам вместе было не очень комфортно. Это так?

— Ну, не знаю, я уже не очень-то помню. Обычно бывает так. Во многих странах, куда я приезжаю и выступаю с сольными концертами, организаторы приглашают местных музыкантов, чтобы мы что-то сделали вместе. Я даже и не знаю, кто эти музыканты. Не знаю, как они играют, в каком стиле. Поэтому первое, что мне хочется сделать, это послушать, чем является музыкант. И иногда... речь даже не идёт о том, комфортно или некомфортно, — словом, мне иногда приходится ждать очень долго, чтобы понять, что можно сделать. Со стороны может показаться, что мне некомфортно, но вполне может быть и так, что я просто стою и жду, что будет дальше. Есть музыканты, которых «схватываешь» через 15–20 секунд после того, как они начинают играть. А бывает так, что нужно ждать две или даже три минуты, чтобы понять, что ты здесь можешь сделать.

Теперь понятно. Вопрос от ваших поклонников из Украины: приглашали ли вас выступить промоутеры из прочих постсоветских государств, кроме России (и, возможно, стран Балтии)?

— На вопрос о таких вещах я обычно отвечаю «не знаю». Моя основная задача такова: собрать чемодан, выписаться из номера и выехать.

Что должно случиться, чтобы вы сочли свой концерт неудавшимся?

— Ох, мне кажется, у меня такого ни разу не было. Я думаю... Ну... Я могу вспомнить только одно выступление за всю свою карьеру, которое можно считать неудачным. Это было о-о-очень давно. Когда я только начинал выходить на большую сцену с сольными концертами. Я до сих пор учусь тому, как делать так, чтобы всё выходило хорошо и правильно. А на том концерте, помню, я совсем не чувствовал, что знаю, как это делать. Но это было о-о-очень давно. В Лондоне, в 1985-м или 1984 году примерно.

Ну, всё равно, я тогда ещё была маленькой девочкой.

(смеётся)

И если серьёзно... мне кажется, вы являете собой пример того, как человек может творчески реализоваться, не прибегая вообще ни к чему внешнему. Не нуждаясь в инструменте, не нуждаясь в помощи других музыкантов. Вы, как кажется человеку постороннему, вроде меня, абсолютно гармоничная личность (в чём я убедилась и в процессе нашей беседы). Жалете ли вы о чём-нибудь? Или в прошлом всё сделано, в настоящем всё получается, возвращать время ни к чему?

— *Oh my goodness.* Вот это вопрос, на который я совсем не могу ответить сразу. Я должен подумать. Дайте я вспомню. О чём же я жалею...

Может быть, если вспоминается так тяжело, и не о чем жалеть-то?

— Ну да. У каждого есть о чём жалеть. Только мне ничего на ум не идёт. О! Вспомнил. Есть одна вещь. Я как-то выступал на концерте, посвященном Элле Фитцджералд (по всей видимости, «*Hearts For Ella*» в 1990 году. — Т. Б.).

Она присутствовала на нём. В конце этого вечера вместе с Эллой вышли вокалисты, принимавшие участие в концерте, очень много. А я не пошёл. Мне казалось, что это будет слишком дерзко — войти на одну сцену с ней. Моё почтение к ней не позволило это сделать. Я бы не задумываясь выбежал бы туда, если бы меня пригласили, но выйти нагло, без приглашения... Понимаете?

Да, да.

— Так я упустил возможность спеть с Эллой Фитцджеральд. Об этом я жалею. Есть наверняка и ещё какие-то сожаления, но так сразу я их не вспомню.

...И, наверное, не нужно.

БОББИ И «BOBBLE»: МАКФЕРРИН + 17

25 и 26 января 2010 года в Москве мастер пения *a cappella* Бобби Макферрин поставил «импровизационную оперу» с международным составом вокалистов, в который вошли и российские музыканты. Оба представления прошли при аншлаге и с немалым резонансом. «Наши», вопреки некоторым пессимистическим ожиданиям, вели себя адекватно; «не-наши» разуверили тех, кто думает, что мастерство музыканта всегда прямо пропорционально степени его известности. А Бобби... Бобби, как всегда, был светел, мудр и велик.

Возможность посетить кастинг самого Макферрина и попасть в число участников оперы была вполне реальной: команда петербургского фонда «Музыкальный Олимп», организовавшего очередной (уже четвёртый) приезд Бобби в Россию, за несколько недель до него опубликовала условия участия в отборе. Акцент в этих условиях был сделан на том, что для проекта прежде всего нужны разноплановые артисты, желательно принадлежащие к разным этносам, по возможности владеющие соответствующими техниками вокала, имеющие опыт выступлений и легко ориентирующиеся в гармонии. Не сказать, что эти условия висели «на каждом столбе» печатных и онлайн-СМИ, — по крайней мере по блогам они не гуляли и в ключевых сообществах не появились. Но тем не менее, кто очень хотел, — на кастинг попал.

В результате чего в списке участников, помимо известных отечественному слушателю имён — знатока русского фольклора Сергея Старостина, поп-фолковой певицы Пелагеи Хановой, грузинской дивы Нино Катамадзе, солистки группы «Дети Пикассо» Гаи Арутюнян (сейчас живущей в Венгрии), этно-соуловой вокалистки и основательницы группы *Zventa Sventana* Тины Кузнецовой и знаменитого тувинского вокалиста Андрея Монгуша — оказались фамилии менее узнаваемые: исполнителя репертуара группы «Песняры» Владимира Крыжановского; поклонника этно-электронных миксов Булата Гафарова; живущей в Санкт-Петербурге певицы и танцовщицы Марты Руис Вильямил и солистки довольно молодого ансамбля *Jazzator* Марины Собяниной.

Гости из дальнего зарубежья, по всей вероятности, присоединялись к составу вне условий общего кастинга. В частности, обладатель роскошного баса Джоуи Блэйк знаком с Бобби с 80-х: он одним из первых вошёл в число участников вокального ансамбля *Voicestra*, которым Макферрин руководит и поныне. Ливанка Кристиан Карам (входящая в преподавательский штат колледжа Бёркли) и нью-йоркский битбоксер Адам Мэтта уже пели с Бобби во время премьерного представления проекта (тогда он назывался еще не «*Bobble*», а «*Instant Opera*») в Карнеги-Холле. А контртенор из Бразилии Эдсон Кордейру и швейцарец Андреас Шерер имели возможность поближе познакомиться с Макферрином в Базеле, где состоялся швейцарский показ оперы-экспромта. Впрочем, не упоминавшиеся в предыдущих проектах Макферрина вокалистки Бори Мадьяр и Бренна Маккриммон, из Венгрии и Канады соответственно, в московскую версию ансамбля тоже попали.

В любом случае — даже при условии просмотра *YouTube*-роликов всех заявленных участников — вообразить, что у этого коллектива может получиться под руководством Бобби Макферрина, не представлялось никакой возможности. Да и не особо хотелось. Однако догадки вырисовывались. В опере «*Bobble*» (от «*Bobby*» + «*Babel*», Вавилон), не имеющей ни либретто, ни заранее прописанных партий, ни ярко выраженного сюжета (во всяком случае так утверждал пресс-релиз), однако схематически основывающейся на истории о Вавилонском столпотворении, наверняка должно было быть нечто а) иллюстрирующее

гармоничное сосуществование всех людей, говорящих на едином праязыке; б) повествующее о том, как гордыня и чрезмерный индивидуализм разводят народы по разным углам, и в) провозглашающее торжество красоты и истины — ведь без него у Макферрина по сути ни один концерт не проходит.

Догадки, по большому счёту, подтвердились. Но... об этом поподробнее.

На сцену из темноты выходит главный человек вечера. Как всегда — в джинсах и футболке. Кажется, ещё стройнее и подтянутее, чем обычно. Зал встречает его так, что в какой-то момент появляется ощущение, что Бобби и делать уже ничего не надо: довольно и того, что вот он, живой и настоящий, перед глазами. Самый натуральный ор стоит, наверное, с минуту или две. Бобби приветствует зал, но почти не реагирует на овацию эмоционально: сосредоточенно — молитвенно сосредоточенно — начинает петь что-то очень чёрно-континентальное. Без единого намёка на усилие перекачивается через две-три октавы, задействует как никогда сильный грудной резонатор, — будто на свете нет ничего легче и естественнее; увлечённо играет с собственным нёбом, зубами, языком, — будто недавно открыл для себя удовольствие пения и никак не может им насытиться. Если 17 вокалистов из разных стран будут символизировать столпотворение народов, то этот темнокожий человек в одиночку луче света, великий в своей естественности и естественный в своём величии — не иначе, Адам, ещё наслаждающийся непосредственным общением с Богом. А может быть, Макферрин символизирует Самого? Создателя неба, Земли, человеческой гортани, законов акустики?..

Спустя несколько минут Бобби приходит к повторяющемуся мелодическому рисунку. Он становится всё ярче и насыщеннее: никак, подключён процессор? Нет: из зала вереницей на сцену поднимаются вокалисты, подхватившие рисунок: Андрей Монгуш в расшитом национальном халате, Пелагея в кокошнике и блестящем сарафане, Нино Катамадзе в знакомом голубом одеянии на проволочном каркасе, Тина Кузнецова в длинном черном платье, с белой косой, в белом кокошнике и лаптях, статный темнокожий Джоуи Блэйк в лиловом костюме... Пёстрая толпа выстраивается полукругом — как в обычном хоре, строго

по регистрам, — и Бобби грудным резким голосом наслаивает структуры поверх многоголосого риффа.

Весь ансамбль делится на несколько секций, в зависимости от регистра; каждой секции Бобби напевает партию, придумывая её на ходу; когда же убеждается в том, что все уверенно исполняют своё и отдельные партии превращаются в единый аккомпанемент, импровизирует на его основе самостоятельно. Саунд при этом выстроен так, что голоса участников ансамбля звучат мягко и, если я не ошибаюсь, с несколько урезанными частотами — возможно, с целью избавления от чересчур индивидуальных вибрато, — а голос Макферрина высится над всеми остальными. Бобби непрерывно тасует фактуры, ритм, темп, выключает одну секцию вокалистов и оставляет другую, меняет рисунки, вылепливает из податливого и готового ко всему человеческого материала, что ему угодно. Полукруг хора сужается, Бобби жестом вызывает в центр Тину Кузнецову. Та умело и со вкусом импровизирует на основе общей темы.

Правда, группового экспромта и спонтанного взаимодействия по принципу связи n:n, «многие ко многим», во всём происходящем нет вовсе: структура строится на базе 1:n, «один ко многим». Технология та же, что и на любом другом концерте Макферрина, только вместо зала, играющего с Бобби в *call & response* — профессиональные вокалисты, способные повторить мелодический и ритмический рисунок любой сложности. Несомненно, на наших глазах рождается музыка неимоверной красоты и глубины, но в отношении коллективной импровизации — чуда не происходит. Ни в начале представления, ни в середине, ни в финале, который по структуре будет дублировать первый акт. Да и шут с ней, с коллективной импровизацией: Бобби вместе с партнёрами создаёт нечто самоценное и без неё.

В какой-то момент Макферрин «зацикливает» один из рисунков, начинает двигаться по сцене, уводить вокалистов в хоровод, вести их по спирали, затем через трёхэтажные подмостки в глубине сцены. В конце концов артисты группируются по центру сцены и, повернувшись к зрителям спиной, замирают (начинается постановочная часть, для создания которой, очевидно, и была приглашена режиссёр-хореограф Тэнди Бил). Свет гаснет. Тишину, вызванную звуком «Щ-щ-щ!» (обозначающим «Дальше!» или «Стоп!» и с сильной аспирацией произносимым Бобби),

прерывает Эдсон Кордейру. Высокий мужской голос поёт арию из оперы Генделя «Ринальдо», которая — пожалуй, без особого умысла со стороны вокалиста — отсылает к фильму «Антихрист» Ларса фон Триера и оттого наполняет происходящее ещё более щемящим ощущением. «Щ-щ-щ!» — контрастом звучит песня Катамадзе: обычно предпочитающая активно обращать на себя внимание, Нино без всякого форсирования и надрыва, тихо и печально поёт по-грузински. «Щ-щ-щ!» — Андреас Шерер, похоже, имитирует самого Макферрина; «Щ-щ-щ!» — вступает бас Джоуи Блэйка, сперва поющего в академической манере, а затем переходящего на спиричуэл. Затем снова поют Эдсон, Нино и Андреас, только уже перебивая друг друга; следом включаются и остальные участники — стремясь попасть на авансцену и переплюнуть товарища; через несколько секунд всё превратится в хаос. Крещендо, топот ног, вперёд выходит Крыжановский и имитирует пафосный конферанс (это единственный его сольный выход за вечер), предваряя мюзиклоподобный фрагмент постановки. Поочерёдно разбившиеся на группы участники поют «*Billy Jean*», «*Macarena*», «*Lady Marmalade*» и «*New York, New York*» (здесь отметился Анжей Ковалёв, которым заменили заболевшего Сергея Старостина; Ковалёва посетители предыдущих концертов Макферрина помнят как назойливого человека-из-зала, которому во что бы то ни стало, при любой возможности нужно было подольше побыть подле Бобби, даже если тот уже этого явно не хотел). Следом выходит сам — изображая звезду в окружении поклонников и прихлебателей, поёт в стиле махровой американской традиционной эстрады. Снова гаснет свет: окончен второй акт.

Эта часть «импровизационной оперы» — полностью отрепетированная и не сказать, что с большим вкусом скроенная реприза: в частности, актёрское мастерство прислуживающего звезде-Макферрину Кордейру, конферансье Крыжановского и «пьяненького» исполнителя «*New York, New York*» соответствует скорее уровню студенческого капустника, чем международного проекта на сцене Светлановского зала. Впрочем, если целью этой антрепризы было раскрыть пошлость и примитивность попсы, какими бы жанрами она ни прикрывалась, то цель эта, можно сказать, была достигнута.

Третий акт стал, пожалуй, самым главным сюрпризом «*Bobble*». Если в завязке представления (сюжет которого оказался скроенным во вполне традиционной манере) довольно скоро стало понятно, какого рода взаимодействие происходит между музыкантами, если развитие действия было представлено весьма легкомысленной пародией, а развязка по форме стала копией завязки, то роль кульминации выполнила часть, где дали слово «актёрам второго плана».

Первым среди равных вступает Андрей Монгуш. Тувинского горлового вокала в последние годы стало как-то особенно много, да вот только Мастеров с большой буквы — единицы. Андрей — один из них. Какое-то запредельное, космическое или, скорей наоборот, поднимающееся из земных глубин пение... Воспроизводить голосом интервалы, наверное, можно научиться, но придавать им такую выразительность, отчётливость и трансцендентность по силам, пожалуй, только особым людям.

Монгуша сменяет Марта Руис Вильямил, которой помогают битбоксеры Адам Мэтта и Андреас Шерер; за ними — Бренна Маккриммон и Кристиан Карам, исполнившие простые и проникновенные песни с ближневосточным колоритом. Самое же интересное происходит в следующие несколько минут — во время сольных выступлений Адама Мэтта, Бори Мадьяр и Тины Кузнецовой. Битбоксер из Нью-Йорка, с предельной достоверностью имитирующий звуки мегаполиса и демонстрирующий фантастическое умение воспроизводить голосом ритм-секцию, гармонию и мелодию одновременно, срывает такие овации, какими зал в этот вечер удостаивал лишь Бобби Макферрина. Бурей эмоций аудитория встречает и дуэт Адама с венгерской вокалисткой Бори Мадьяр: печальный, трогательный за живое народный напев в сопровождении «качового» грува, — вариант беспроектный. Что же до Тины Кузнецовой, то она в этот вечер, похоже, пережила настоящий звёздный час. Столько времени на солирование, сколько было отведено ей, Бобби не давал никому из прочих участников. Что и неудивительно. Молодую и необычайно талантливую Тину, ещё несколько лет тому назад ходившую в рядах «очень перспективных» и «подающих большие надежды», нынче стоит называть национальной гордостью — уж всяко более, чем Пелагею, которая, несмотря на сияющее

облачение и разливыстые «тири-тири», на фоне прочих слушалась довольно блёкло.

Тина, на протяжении всего времени солирования предыдущих исполнителей просидевшая на подмостках, обняв ноги и опустив голову, поёт одну из самых глубоких фольклорных песен из своего репертуара — «Стороною дождь». Начинает в аутентичной манере — и заканчивает дивными по технике исполнения, вкусу, фразировке и вложенной эмоции соул-джазовыми пассажами. Бьюсь об заклад, что так внимательно эту песню в её исполнении не слушали ни на одной из клубных или фестивальных площадок, где выступала группа Тины, *Zventa Sventana*. Весь зал — от олигархов, приехавших на больших чёрных машинах с водителями, до студентов, сидящих на ступенях галёрки — замер в оцепенении и разразился нетерпеливыми овациями, когда, казалось, девушка подвела черту под своим соло. А оно тем временем не закончилось: «Стороною дождь» перетекла в «Пошла млада за водой», которую подхватили все остальные участники (включая Макферрина), превратившие её во всеобщую торжествующую хороводную.

После неё снова будет деление на группы и распределение партий, будет пение с залом, немного юмора. Будет Музыка. Но самое главное, на мой взгляд, уже произошло, когда полторы дюжины людей из разных уголков света, ведомые величайшим импровизатором современности, самозабвенно выводили «Ой-яли-ляли-лё». А может быть, самое главное во всём произошедшем осталось между строк: две тысячи людей пришли слушать звезду, а катарсис испытали благодаря людям, чьи имена им, возможно, и известны раньше не были. Вполне возможно, что эта цель и была первоочередной для Бобби *The Voice* Макферрина...

* * *

Спустя два дня мы взяли комментарий у Христины Кузнецовой, расспросив её о закулисных подробностях проекта.

— Нам на электронный адрес *Zventa Sventana* пришло письмо от «Олимпа» — приглашение принять участие в кастинге и отборочном туре. Там была какая-то довольно противоречивая информация: я вообще сперва

подумала, что 1-й тур будет проходить в Нью-Йорке. Я сделала запись, вокализ. Проявила себя, так сказать, как фольклорная и импровизирующая вокалистка. Очень боялась, что ничего из этой затеи не выйдет — знаешь, как бывает, когда чего-то очень хочется... Поэтому постаралась вообще не думать об отправленном письме, выбросила его из головы. А через месяц пришёл ответ — поправляем, вы приняты.

Все заявки сначала отслушивала русская сторона, а потом их посылали в Америку. Среди участников изначально был Сергей Старостин, но он, к сожалению, лёг в больницу. И на замену взяли Сергея Клевенского. Но Серёжа сам отказался, сказал, что не подходит — он ведь в первую очередь инструменталист. Позвали ещё битбоксера Вахтанга Каландадзе, но там какая-то неурядица была с его продюсером. Так в проекте появились ребята, которые и конечном итоге были на концерте.

24 января у нас была генеральная репетиция, а 25 и 26-го — спектакль. На репетиции мы приходили к 10 утра — а это для музыкантов, сама понимаешь, не очень легко. Первым мы увидели режиссёра Тэнди, которая занимается массовыми шоу. Ну, встали в круг, всё началось с разминки-зарядки. Мы сперва смутились: что за детсад. А с другой стороны, это нас пробудило: мы начали друг друга познавать; бегать, прыгать. Все уже начали понимать, что это будет часть шоу. Но в целом не было ясно, что выйдет в итоге. На эти репетиции Бобби приходил, как получится — между интервью. В первый день пришел в 12, распел нас, мы начали строиться. И взаимодействовать. А ещё в самый первый день, предрепетиционный, был торжественный ужин. Каждый из нас пел по небольшому фрагменту. Вот и во время репетиции тоже каждый садился на стул, и мы начинали взаимодействовать. Участник сам давал рифф, а Бобби на него уже работал. Естественно, было ощущение, что мы все отупели — рядом с таким мастером. Я вообще только под конец своего диалога вошла в ритм. Ты думаешь, что волнения нет, но от этого мысли не появляются. Чувствую — вылетаю... Хотя такое не про меня обычно. А потом мы начали входить в принцип его работы.

Несмотря на то, что репетиции были по 10–12 часов, мы все были в шоке от того, что в конечном итоге так

мало получилось всего. Мне хотелось побольше не только с Бобби попеть, а и с битбоксером, и с Джоуи, обладателем такого тембра, и ещё с кем-то из участников. Но за час двадцать мы должны были оправдать всю концепцию, раскрыть сюжет. Я, конечно, не могу сказать, что была обделена вниманием. Даже незнакомые люди говорят, что получилось шоу для Бобби Макферрина и Тины Кузнецовой. Но я сама не знала, что так получится: он ведь всех спонтанно в круг выдёргивает. У меня и так был запланированный «жирный» финал, и я думала, что он больше не будет меня трогать.

Почему я сидела в позе зародыша во второй день спектакля? Ну, скорее это была поза Алёнушки — я слушала цепочку, созерцала, думала о том, как прекрасно то, что звучит. Наслаждалась последним днём, размышляла о том, какие все потрясающие, какие у всех народностей песни слёзные, такие разные и такие одинаковые. И ни один фольклор не уступает другому, в каждом — крик человеческой души.

У вокалистов во время выступлений порой возникает страх сделать неверный шаг, но я не боялась: в процессе уже распеваешься,ходишь в нужное состояние. У меня ведь была конкретная задача — выразить конкретную эмоцию конкретной песни. Хотя не было времени её репетировать, продумать хорошенько, я тем не менее была внутри этой песни, у меня не было паники, поэтому всё пришло, столбняка не было. Разве что проскочила мысль — не пересохло бы горло в самый ответственный момент...

Что я чувствовала после концерта? Я была переполнена счастьем. Вообще, конечно, слишком много почестей я приняла. А ведь я знаю всё о себе — знаю, насколько я профессионал, и знаю, что я ещё не мастер. Но было очень приятно. У нас был очень сильный состав, но команда Бобби меня просто возносила — я каждый день выслушивала слова о том, какая я особенная, да необыкновенная, и что Бобби и Тэнди меня выделили, и что я должна стать известной — приезжай, поможем, тебе нужны концерты в Штатах, надо искать пути... Меня очень смутил такой статус. И лестные отзывы в интернете. Другое дело, что — если бы всю эту историю развить внутри, здесь, у нас, чтобы люди проявили интерес к русскому фолку и творчеству *Zventa Sventana* в частности.

Что Бобби за человек?.. Не знаю. Не знаю, что у него в голове. Он довольно закрытый. Его главный приоритет — семья, и это правильно, это соответствует его возрасту. Он в потрясающей форме, и моральной, и физической. Это молодой музыкант, по сути. Как человек он аскетичен, собран. Пьёт много воды, ест фрукты. Доходило до идиотизма: Бобби ходил обедать в те же столовые, куда водили кормить нас. «Пельмешка», «Столовая №1»... Безумно светлый человек. Это другой, другой уровень.

Мне было с ним классно. Он тебя видит насквозь. Я поняла, что его чувствую, мне было с ним дико интересно — а с вокалистами мало с кем интересно, почти у всех техника на первом месте, а у него техника сама собой разумеется, а главное — музыка. И все паттерны у него невероятно красивые — помимо того, что сложные. Он создаёт свободное музыкальное пространство, ты как будто танцуешь, просто получаешь удовольствие.

К светлым людям, как к святым, тянешься. Вот он точно один из них. Таких людей хочется обнимать — и это не фанатизм совсем, это что-то совсем другое.

Татьяна Балакирская

БОББИ МАКФЕРРИН В МОСКВЕ, 2004

12 мая 2004 года в Концертном зале им. Чайковского произошло событие, которым давно уже грезили и «просто слушатели», и люди, посвятившие себя профессиональному вокальному творчеству: в Москве дал концерт выдающийся музыкант и композитор, уникальный вокалист Бобби Макферрин — человек, о котором хочется говорить только в превосходной степени и никак иначе. Чисто автоматически чуть было не охарактеризовала Бобби Макферрина как «джазового вокалиста» — а это было бы не вполне корректно. Действительно, по ходу своей творческой биографии он неоднократно обращался к джазу, в его репертуаре время от времени фигурируют джазовые стандарты, но исполнительская концепция его настолько далека от мейнстримового вокала и настолько непохожа на какое бы то ни было направление вокального творчества вообще, что, пожалуй, подобной стилистике со временем могли бы дать его имя.



Бобби Макферрин и участники проекта Bobble в Москве

Наверное, ни один другой вокалист не подходит к вопросу звукоизвлечения настолько инструментально. При этом речь идет не только (и не столько) об имитации, сколько о стремлении наиболее полно раскрыть возможности человеческого голоса как такового и использовать их в качестве беспрецедентного средства музыкальной выразительности. Публичные концерты Бобби Макферрина и его студийное творчество представляют собой два самостоятельных культурных пласта, первый из которых ориентирован прежде всего на ответную реакцию публики и взаимодействие с ней, тогда как второй более интровертен и направлен в большей степени на художественные изыскания и творческие эксперименты.

Свет в зале постепенно угас, на сцену вышел Макферрин и — запел. Сложно сказать, чего было больше в этой композиции — продуманного сюжетного драматизма или импровизации, работы на публику или свободного полёта фантазии. Так или иначе, слушатели внимали исполнителю, как загнипнотизированные, время от времени раздражаясь овациями, которые Бобби Макферрин тут же гасил мягким, но не предполагающим возражений жестом, намереваясь довести композицию до логического финала. Здесь во главу угла была поставлена не музыка в традиционном

смысле этого слова, а создание некоего сверхмузыкального звукового коллажа, в котором музыкальные тоны в привычном смысле этого слова растворялись в потоке самых неожиданных голосовых тембров. Слушатели стали свидетелями своеобразной звуковой инсценировки, которая время от времени ложилась на отчётливую ритмическую основу, тем самым поддерживая связь с музыкальным восприятием слушателей.

Следующие две композиции, исполненные Бобби Макферрином, были «омузыкалены» намного сильнее. Одна из них своей ритмикой и тембральной окраской вызвала ассоциации с латиноамериканской этникой. Другая была более «европеизирована» и представляла собой оstinatный бас и мелодию, которую зал тотчас же подхватил. Макферрин (точнее, его звукорежиссёр: хотя в концерте Бобби электронные эффекты, от реверберации до хоруса, использовались очень широко, сам певец не нажимал никаких кнопок — за него это делал человек за звуковым пультом) использовал эффект «холла», благодаря чему взятая им нота тянулась чуть дольше, чем пелась; это позволяло достигнуть небольшого наложения, в результате чего получалось, что вокалист как бы аккомпанирует сам себе.

Затем Бобби выразил свою радость по поводу возможности спеть для московской публики, а главное — спеть вместе с россиянами. И тут же перешел от слов к делу. На сцену вышло молодое дарование — Виктория Войтенкова, юная обладательница академического вокала. Она исполнила «*Ave Maria*» Шарля Гуно в дуэте с Макферрином, который аккомпанировал ей, точно выпевая сложные ломанные арпеджио в соответствии с гармонической сеткой оригинала. Следующим гостем программы был «Терем квартет», с которым Бобби Макферрину, увы, не удалось достигнуть взаимопонимания на пути к плодотворному сотрудничеству, поскольку музыканты явно вышли на сцену не столько людей посмотреть, сколько себя показать, и принялись честно наяривать заученный по нотам репертуар, в котором места для самовыражения кого бы то ни было еще, тем более всяких там импортных Макферринов, предусмотрено явно не было. В результате хэдлайнер постепенно прекратил бесплодные попытки вклиниться в культурный процесс коллектива, предоставив ему возможность спокойно исполнить «*Sertao*» Ришара Гальяно

практически без вмешательства посторонних идей, чуждых коллективному сознанию квартета.

— «*Round Midnight!*» — крикнул кто-то. И Макферрин, в ответ улыбнувшись в темноту зала, проникновенно и как-то очень доверительно запел желаемый стандарт Монка, щедро сдабривая его скачками через две октавы, головокружительными мелизмами и поразительной красоты мелодическими построениями. Вслед за этим было исполнено одно из наиболее любимых поклонниками Бобби Макферрина произведений — битловский «*Blackbird*», сорвавший шквал аплодисментов.

Затем маэстро «пошёл в народ», выискивая в зале заинтересованные лица и предоставляя их обладателям возможность спеть с ним дуэтом. При этом эффект оказывался более чем положительным каждый раз, вне зависимости от вокальных данных и слуха новоявленных певцов: просто Бобби умеет любой поворот сюжета обратить не столько даже в свою пользу, сколько в пользу музыки. Потом настало время для ещё одного дуэта: маэстро вернулся на сцену и пригласил к роялю Андрея Кондакова — хорошо известного нашим читателям питерского пианиста (с ним Бобби выступал и в Санкт-Петербурге на следующий день), с которым совместными усилиями было предпринято исполнение двух стандартов — «*Stella By Starlight*» и «*Autumn Leaves*» (в девичестве «*Les Livres Morts*»).

По счастью, с Кондаковым общий музыкальный язык был найден быстро. Хотя и не сразу: сначала Андрей начал было аккомпанировать Бобби, как обычному вокалисту, но тут же оставил эту затею, обнаружив вдруг, что Бобби как ни в чём не бывало сам аккомпанирует ему, выпевая затейливый «блуждающий бас». С этого момента на сцене стало происходить совместное музицирование двух инструменталистов, вылившееся в развесёлую «поп-латину», тепло встреченную публикой.

После этого Бобби Макферрин попросил выйти на сцену двенадцать певцов из зала, что вызвало впечатляющий ажиотаж с торопливыми прыжками через ряды и всползаниями на подиум, в результате чего на сцене оказалось ровно в два раза больше народу — в основном молодые московские вокалисты и студенты вокальных отделений училищ и вузов Москвы, пришедшие послушать своего

кумира и не желающие упускать уникальный шанс с ним спеть. Что и было исполнено.

Разумеется, публика потребовала выхода музыканта на «бис». И тогда Бобби исполнил «Полёт шмеля», замахнулся на увертюру к «Свадьбе Фигаро» Моцарта и завершил своё выступление исполнением «Болеро» Мориса Равеля под аккомпанемент поделённого на голоса зрительного зала (*выходивший в те годы в одной соседней стране уважаемый джазовый журнал, впрочем, руками московского корреспондента на своём сайте сообщил, что это был «Свадебный марш» Мендельсона — завидная точность, достойная всяческих похвал. — Ред.*).

Таков был финал этого выдающегося действия, имеющего полное право претендовать на звание одного из наиболее значимых культурных событий российской столицы в 2004 году и, надеюсь, продемонстрировавшее наконец нашим соотечественникам, что не стоит отождествлять Бобби Макферрина с одной лишь песенкой, что когда-то прославила его имя и которую он уже 17 лет как перестал исполнять на концертах — «*Don't Worry, Be Happy*».

Анна Филиппева

БОББИ МАКФЕРРИН В МОСКВЕ, 2005

Лето в Москве — традиционная пора затишья. Публика разъехалась кто куда, клубы ушли на каникулы, театры укатили на гастроли. Активная культурная жизнь переместилась поближе к теплым морям. Меж тем время от времени и в столичном регионе случаются события по-настоящему грандиозные. Например, 10 июля 2005-го, спустя 13 месяцев после своего первого визита в Москву, к нам вновь пожаловал величайший импровизирующий вокалист мира — Бобби Макферрин.

На этот раз его приезда ждали с нетерпением. Если в прошлом году свободных мест в концертном зале им. Чайковского было вполне достаточно, то в этот раз яблоку упасть было негде, а перекупщики с «лишними билетиками» начинали осаждать публику еще на платформе метро «Маяковская». Да и настроение публики заметно изменилось. Если в прошлом году слушатели шли, повинувшись своеобразной российской рекламе, на джазовый концерт

американского певца, который пел когда-то «*Don't Worry Be Happy*», то в этот раз публика уже стремилась попасть на единственного и неповторимого Макферрина, и ее не останавливали даже возросшие в несколько раз цены на входные билеты, достигшие значений, превышающих цены на аналогичные билеты в США и Европе минимум в три раза.

Погас свет, и в луче прожектора, вооружённый микрофоном и бутылочкой воды, появился Бобби. Как обычно, в простой майке, джинсах и массивных ботинках. Только легкая проседь в волосах выдаёт возраст: всё-таки артисту уже 55. Публика как с цепи сорвалась — настоящая орация! — и смолкла лишь в тот момент, когда зазвучал голос. И, нужно признать, такой тишины, как воцарилась в зале, авторам слышать еще не доводилось — чувствовалось, что люди ловят каждую ноту.

Макферрин не разогревается, не наращивает сложность — он сразу обрушивает на публику весь свой богатейший исполнительский арсенал, если о его мягкой, органичной, нисколько не агрессивной манере можно сказать «обрушивает». Быстрое, без видимых усилий переключение между сложными исполнительскими приёмами, мгновенные переходы от глубоких басовых нот к фальцету и обратно... Макферрин — не создатель жанра сольного вокального шоу, но именно он в 1980-е перевёл этот жанр из области чистого развлечения, музыкальной эксцентрики, балагана в область серьёзного искусства, при этом умудрившись нисколько не утратить и развлекательного элемента жанра. Пожалуй, именно его сольные выступления могут служить наилучшей иллюстрацией к максиме «развлекая — просвещать», потому что он не даёт залу расслабиться ни на секунду, постоянно приковывает к себе внимание, точно и выверенно усиливает своё гипнотическое воздействие на публику многочисленными и крайне разнообразными вокальными трюками, при этом ни на секунду не понижая градус накала собственно музыкальной мысли, не теряя высокого, необыкновенно одухотворённого музыкального содержания за сногсшибательной «трюковой» формой.

Звучание голоса Бобби в порталах снова, как и год назад, заставило задуматься над техническими решениями, применяемыми им самим и его звукорежиссёром для

работы с его уникальным голосом. Макферрин широчайшим образом использует все возможные приёмы микрофонного пения — от простого приближения к микрофону (на более низких и тихих нотах) и удаления от него (на активном звукоизвлечении в более высоких частях вокального диапазона) до изменений угла наклона оси микрофона по отношению к источнику звука, вплоть до снятия микрофоном не открытых звуковых колебаний, а резонанса головы вокалиста в области основания челюсти (по принципу танкового ларингофона). Понятно, что такое обилие приёмов и техник, да еще меняющихся не по строгому сценарию, а импровизационно, зачастую спонтанно и очень быстро, требует от звукорежиссёра и точной ручной работы, и не малой доли автоматизации.

По сведениям портала ProSoundWeb.Com, постоянный (на протяжении последних 15 лет) звукорежиссёр Макферрина, Дэн Викари, действительно применяет широкую автоматизацию обработки голоса Бобби: так, самые низкие ноты «подхватываются» субгармоническим синтезатором dbx 120A, что позволяет не бояться выпадения их из общей гармонической картинке при движении микрофона от лица и к лицу певца, а за ровность и насыщенность всей остальной звуковой картинке отвечает надёжное устройство британского производства, четырёхполосный динамический эквалайзер BSS DPR 901-II, который осуществляет, помимо всего прочего, обрезку тех частот в голосе Бобби, которые во время настройки звука перед концертном показывают тенденцию к слишком сильному резонансу в данном конкретном концертном зале. Главное, что этот эквалайзер — динамический, то есть он не только изменяет частотные составляющие того потока звуков, который издает Макферрин, но и активно компрессирует его, давая в порталах ровный, плотный звук, не «прыгающий» в зависимости от эволюций микрофона (Бобби применяет радиомикрофон Shure 87C). Что же до ручной работы, то Викари формирует с центрального звукорежиссёрского пульта и звук порталов, идущий на зал, и звук мониторов, который слышит сам артист, — поэтому звук микрофона на пульте у Дэна выведен сразу на два канала: на одном он — обработанный эквалайзером, компрессией и субгармоническим синтезатором, поддерживающим басовые партии, на другом же — чистый, «живой», в том виде, в котором он

поступает на пульт с предусилителя на пояс у Бобби. Этот второй канал Викари подаёт на мониторы Бобби и активно подмешивает вручную к обработанному, компрессированному звуку в порталах, добиваясь наибольшей естественности, живости звучания голоса Макферрина. Нельзя не признать, что это удаётся творческому тандему Викари-Макферрин наилучшим образом.

Уже вторым номером шёл многолетний «талисман» Макферрина — «*Blackbird*» Пола Маккартни с битловского «Белого альбома». Здесь диапазон использованных вокалистом приёмов ещё расширился, хотя, казалось, это было уже невозможно — ведь Бобби пел не на «воображаемых языках», фонетически напоминающих некоторые африканские наречия (как он это часто делает в своих «инструментальных» песнопениях), а на самом что ни на есть английском, на каждый слог пропевая басовую ноту и тут же — скачком — собственно мелодический интервал, моментально оплетая его дополнительным звуками до полного аккорда. Причём ноту он берёт не только выдыхая, но и вдыхая — и этот странный, почти болезненный звук оглашённого вдоха легко вплетается в общую мелодическую ткань, придавая ей оттенок нереальности, почти сновидения.

Ещё один приём, широчайшим образом используемый Макферриным — короткое искажение, «дисторшн» звука голосовых связок, получающееся от толчка ладонью и пальцами в грудину, под ключицами. В ритмичных вещах, где Бобби широко применяет шумный короткий вдох, щёлканье языком, чмокание губами и тому подобные звуки для имитации работы ударных инструментов, эти ритмичные шлепки помогают ему изменять тембр низких вокальных звуков, образующих в общем потоке басовую партию, так, что в каждой басовой ноте появляется вполне ощутимая атака, как у контрабаса или у старомодной, под 60-е, бас-гитары. В таких произведениях рука вокалиста почти всё время лежит на груди, опираясь на большой палец, а ладонь и четыре остальных пальца непрерывно ходят вверх-вниз, насаживая ритмический рисунок пения Бобби на ощутимые низкие толчки.

Макферрин никогда не даёт залу соскучиться. Сольное пение (если всю совокупность звуков, издаваемых Бобби, можно вместить в понятие «пение») быстро сменилось

обязательным для его сольных шоу элементом — пением с залом. Понятно, что певческие традиции, а главное — набор знакомых любой (ну, более или менее подготовленной) аудитории вокальных произведений в разных странах и даже городах очень разнятся, но Макферрин достаточно успешно обходит кроющиеся здесь подводные камни.

Сначала зал у него пел одну ноту (точнее, две половины зала — каждая свою ноту) в определённом ритме — вместо сэмплера. Тут уже настало время свободной вокальной импровизации певца — не только мелодической, но и тембральной. Потом, как он делает почти на каждом концерте, Бобби задал залу «*Ave Maria*» Шарля Гуно (набросав первые несколько тактов точными и лёгкими вокальными мазками) — и как только в зале образовалось достаточное количество поющих (консерваторские и гнесинские студенты не подкачали), стал ломаным арпеджио петь поверх этого импровизированного хора аккорды Прелюдии до мажор И.-С. Баха (из «Хорошо темперированного клавира»), той самой, на основе которой Гуно и создал свой маленький шедевр.

Дав немного передохнуть залу, Макферрин спел заглавный номер из своего грэмминосного альбома «*Simple Pleasures*», того самого, на котором была самая популярная песенка второй половины 1980-х — «*Don't Worry, Be Happy*». Правда, собственно свой мегахит певец с тех самых пор и не поёт — не поёт принципиально, потому что, по его словам, песня смертельно надоела ему еще до того, как стала хитом. И снова — игра с залом, повторение всеми желающими блюзовых фраз, пропеваемых Бобби: от самых простых ко всё более сложным, среди которых певец вдруг выдаёт что-то настолько «завёрнутое», что зал, вместо того, чтобы хотя бы попытаться повторить, разражается хохотом.

И в первый свой приезд в Россию Макферрин изрядную часть концерта посвятил совместному музицированию с российскими музыкантами, причём если с пианистом Андреем Кондаковым у него тогда всё получилось органично и легко, то балалаечный «Терем-квартет» тогда «жахнул» совершенно помимо певца, не оставив ему ни щёлочку для сотрудничества. Ныне организаторы (кстати, всё те же — петербургская компания «Музыкальный Олимп») привлекли облечённого многочисленными заслугами саксофониста

Георгия Гараняна, пытающегося играть джаз академического пианиста Дениса Мацуева, классического виолончелиста Борислава Струлёва и джазового контрабасиста Андрея Иванова. Вроде бы Макферрин не предлагал своим российским партнёрам ничего сверхъестественного — джазовые стандарты (в диапазоне от «*Sweet Georgia Brown*» и гершвиновской «*It Ain't Necessarily So*» до головоломной «*Donna Lee*» Чарли Паркера). Однако сложилось впечатление, что показать себя рядом со знаменитостью партнёрам иногда было важнее, чем создать что-то вместе с Бобби. Особенно было странно, что эти попытки так активно подерживались аплодисментами значительной части зала.

Только дуэт Макферрина и контрабасиста Андрея Иванова не только не оставил ощущения неловкости, но и вызвал явно положительные эмоции — Андрей не просто работал на совместный результат, он был точен и убедителен, и, хотя не открыл никаких Америк, его дуэт с Бобби в «*Blue Monk*» стоит признать одним из самых удачных моментов концерта.

Разной степени удачности попытки взаимодействия с российскими музыкантами не отменили интерес Бобби к взаимодействию с залом. Во второй части концерта он долго приглашал на сцену кого-нибудь, кто занимается современным танцем. Увы, но именно эта часть современной культуры в российской столице (да, видимо, и во всей стране) уже долгое время находится в совершенно неудовлетворительном (чтоб не сказать — перманентно зачаточном) состоянии. Вышедшая наконец на сцену храбрая девушка явно понимала под словами «*modern dance*» лёгкое приотпывание на дискотеке с рудиментарными элементами ложно понятого «танца живота». Долго мучить ее певец не стал.

А вот следующего эпизода, после прошлогоднего приезда Бобби, явно ждали. Едва он успел произнести «мне нужно 12 певцов на сцене», как со всех концов зала, прыгая через ряды и скача по лестницам, к сцене устремился целый водопад юношей и девушек. Мимо ваших корреспондентов, с трудом пристроившихся высоко в амфитеатре, ураганом пробежала молодая вокалистка, в голос выкрикивая «не успею!»... Успела. На сцене в конце концов оказалось 25 человек, включая трёх-четырёхлетнего карапуза. Макферрин разделил эту группу на голоса, дал им

ритмический рисунок, некоторое время импровизировал под четырёхголосный аккомпанемент, а затем стал подносить микрофон то одному, то другому молодому вокалисту. Во-первых, сразу выяснилось, что крохотный карапуз в колготках тоже поёт, добросовестно повторяя ритмическую формулу «тума-тума», правда, совершенно поперёк ритма. Во-вторых — большинство солистов не разочаровали, в меру разумения пропев достаточно индивидуальные, пусть и коротенькие соло. Один юноша даже выдал очень похожую имитацию самого Бобби, с характерными перкуссионными чмоканьями и щелчками. Другой так увлёкся солированием, что, когда Макферрин потянул к себе микрофон, молодой человек, склонившись, так и пошёл за микрофоном следом под одобрительный хохот зала...

В финальной части концерта Бобби Макферрин снова пел соло (запомнилась его оптимистичная, с хорошей оттяжкой версия бессмертного блюза Роберта Джонсона «*Sweet Home Chicago*» и, конечно, суперхит Чика Кория «*Spain*», которому Бобби каждый раз находит новое, посвоему яркое воплощение). Ну и, конечно, было «хождение в народ». Макферрин сделал выводы из прошлогоднего неуспеха этой части концерта: всё-таки средний москвич поёт совсем не так, как средний американец, ведь хоровая и вообще вокальная культура в России разительно отличается от Штатов степенью распространённости (мы же не поём в церкви каждое воскресенье, и уроки «пения» в средней российской школе, если вообще есть, не выдерживают никакой критики!). Поэтому микрофон он предлагал очень небольшому количеству слушателей в партере вдоль прохода, да и то некоторые ещё издали отказывались — зато прибежал, прыгая через ноги сидящих, один из тех, кто только что пел с Бобби на сцене, самостоятельно пробрался к микрофону и снова стал имитировать своего кумира, благосклонно его слушавшего.

Последним номером оказалась песенка из довоенного фильма «Волшебник страны Оз», «*Over The Rainbow*», написанная Харолдом Арленом и Йипом Харбургом в далёком 1939-м. Макферрин пропел было вместе с залом первый куплет (зал — мелодия, Бобби — арпеджированные, то есть спетые последовательно, нота за нотой, аккорды гармонической сетки), как вдруг остановил исполнение и сказал: «Мне нужна на сцене вот та голосистая птичка

из первого ряда амфитеатра». На сцену, волнуясь и смущаясь, поднялась из первого ряда амфитеатра московская джазовая вокалистка Ирина Томаева, и Бобби спел всю эту песню с ней дуэтом — Ирина пела собственно мелодию со словами, а он по-прежнему опевал гармонию. Надо отдать должное Томаевой — она не поставила перед собой задачу поразить или ошеломить великого певца, как это явно пытались сделать многие из тех, кто выходил в тот вечер на сцену. Она просто спела эту трогательную песню с чувством, проникновенно и чисто, так что в совокупности с тончайшим кружевом гармонического опевания её голоса голосом Макферрина песня вызвала у значительной части аудитории неудержимое ципание в носу.

И совершенно неожиданным был бис, на который величайший вокалист современности вышел после продолжительной стоячей овации. Он просто сел на авансцене на тот же стул, на котором провёл значительную часть концерта, и некоторое время полушутливо, полувсерьёз отвечал на вопросы из зала — женат ли он, почему не поёт «*Don't Worry...*», каковы его планы (оказалось — допеть оставшиеся в турне 23 концерта и взять годичный отпуск) и понравилась ли ему Москва. И если бы микрофоном на некоторое время не завладел всё тот же назойливый имитатор, начавший пространно пиарить себя перед всем залом, было бы совсем трогательно и приятно. Всё-таки многие соотечественники совершенно превратно понимают хорошее отношение к себе как повод тут же сесть на шею, а зря.

Но все эти мелочи, конечно, не главное.

Главное — нам невероятно повезло: в течение двух календарных лет мы дважды услышали человека, который сам — жанр, сам — искусство, сам — Голос. Всё-таки человеческий голос — не только самый древний, но и самый совершенный музыкальный инструмент, если им пользоваться так, как это умеет великий Бобби Макферрин.

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

ДЖО МАКФИ: НЕПРОСТАЯ ФИГУРА НОВОГО ДЖАЗА

Григорий Дурново,
Саша Буров

19 ноября 2008 года в Культурном центре «ДОМ» состоялся концерт, посвящённый великому саксофонисту и новатору в области импровизационной музыки Алберту Айлеру. Сделать ему приношение приехали четыре выдающихся исполнителя, каждый из которых сам по себе уже занимает вполне почётное место в истории музыки. Москвичам лучше всех был до тех пор знаком контрабасист Уильям Паркер, который уже дважды посещал ДОМ — в дуэте с барабанщиком Хамидом Дрейком (тогда они выступили с тувинской певицей Саинхо Намчылак) и с собственным квартетом (в который также входил Дрейк, — вместе с Паркером они составляют одну



из самых востребованных ритм-секций в сегодняшнем авангардном джазе). Паркер — любитель неожиданных сочетаний инструментов, исследователь различных музыкальных культур. Самый старший участник квартета, барабанщик Уоррен Смит, всю жизнь работал далеко не только в джазе: случалось ему играть современную академическую музыку, рок-н-ролл, соул, писать аранжировки для ряда артистов. Но и в джазе он человек весьма заслуженный — достаточно упомянуть, что он много лет играл с Максом Роучем в его ансамбле ударников *M'Boom*. Хорошо можно оценить разброс интересов Смита, посмотрев список записей с его участием, сделанных в одном году. Взяв, например, 1968-й, мы получаем рядом умудрённого рокера Вана Моррисона, психоделическую фолк-группу *Pearls Before Swine*, соул-певицу Арету Франклин и новоджазового мультиинструменталиста Расаана Роланда Кёрка. Идея айлеровского проекта принадлежит трубачу Рою Кэмпбеллу, который тоже выходит в своём творчестве за пределы джаза (и даже музыки: он снимается в независимом кино), но наиболее любопытные его работы лежат в области коллективной импровизации — отметим, например, квартет с характерным названием *Other Dimensions in Music* («Иные измерения музыки»). В последнее время Кэмпбелл увлёкся проектами-посвящениями: перед европейским туром «айлеровского» квартета Кэмпбелл участвовал в концертах двух ансамблей, посвящённых Джону Колтрейну. Кстати, Кэмпбеллу и Паркеру уже случалось работать в проектах, порождённых творчеством Айлера — они оба играли в квартете *Die Like A Dog* саксофониста Петера Брётцманна, а Кэмпбелл — ещё и в ансамбле *Spiritual Unity* гитариста Марка Рибо.

Однако самой притягательной фигурой в квартете для московской публики был, конечно же, саксофонист (и трубач) Джо Макфи. Собственно, проект этот и подавался в афише первоначально как основанный именно им. Музыкальный путь Макфи складывался необычно и постоянно сопровождался какими-то случайными стечениями обстоятельств, неожиданными встречами, подарками. Первую трубу ему подарил отец-трубач, когда Макфи было восемь лет, вторую в 1965 году — сам первопроходец фриджаза Орнетт Коулман, чей лофт (используемое под жильё,

студию и т. п. чердачное или бывшее производственное помещение. — Ред.) находился в том же здании в Нью-Йорке, что и лофт Джо. Первая запись Макфи в студии состоялась на следующий день после похорон Джона Колтрейна, и вскоре под влиянием Колтрейна, Коулмана и Айлера Джо начал осваивать саксофон — в 29 лет. Не всё здесь проходило гладко: когда Макфи впервые вышел с новым инструментом на публику, партнёры по ансамблю попросили его больше никогда не играть на саксофоне. Однако вскоре они же приняли участие в работе над его дебютным альбомом *«Underground Railroad»* (1971), где уже звучит тенор Макфи — музыкант решительно и уверенно продолжал делать то, чего другие советовали ему не делать. Альбом этот, составленный из концертных записей в баре при монастыре Святого Креста (деревушка Уэст-Парк, штат Нью-Йорк), спродюсировал местный художник Крэйг Джонсон, никогда до тех пор не занимавшийся ничем подобным. На его лейбле *CjR* Макфи выпустил четыре пластинки, которые попали в руки швейцарскому бизнесмену Вернеру Улингеру, который в 1975 году основал свой собственный лейбл — специально чтобы издавать альбомы Макфи. Теперь *HatHut Records* — один из самых авторитетных лейблов в среде современного авангарда, как джазового, так и академического. Последней пластинкой, вышедшей на *CjR* в те годы, была *«Pieces of Light»* — дуэт Макфи с исполнителем на синтезаторе ARP 2600 Джоном Снайдером. В том же 1975 году Макфи и Снайдер отправились на гастроли по Франции и Швейцарии. Концерт в швейцарском городе Виллизау (выпущенный позднее на *HatHut*) прошёл, по мнению обоих музыкантов, неудачно, их не устраивали барабанщик и менеджер, и они решили вернуться в Париж. Друг, который и пригласил их во Францию, организовал им по этому случаю концерт в Американском центре. Расклеивая афиши, он вдруг услышал, как в соседнем кафе в бешеном темпе играет какой-то удивительный гитарист. Друг Макфи позвал этого гитариста на концерт, где саксофонист исполнял среди прочего *«The Truth Is Marching In»* Айлера. Гитарист, очень любивший Айлера, подумал, что не прочь бы как-нибудь поработать с Макфи. Это был Рэймон Бони, один из тех, кого Джо теперь называет своим самым важным партнёром. Столь же случайной была встреча с другим

важнейшим партнёром — композитором Полин Оливерос: в 1981 году в аэропорту Сан-Франциско она просто оказалась рядом и морально поддержала Макфи, когда тот находился в смятенных чувствах из-за того, что уронил саксофон и его пришлось чинить. Макфи присоединился к её ансамблю *The Deep Listening Band* и под влиянием её теорий, а также концепции латерального мышления Эдварда де Боно, создал свою «*Po Music*», в рамках которой исповедовал идею «провокативного процесса» для «ухода от одних идей с тем, чтобы создать другие». «*Po*» означает «*Positive, Possible, Poetic Hypothesis*» («гипотеза позитивности, возможности и поэтичности»).

Следует отметить, что джаз никогда не был для Макфи главным и единственным музыкальным стержнем. В детстве Джо слушал карибскую музыку, в молодости параллельно с джазом играл соул-рок, поэтому неудивительно, что он сразу пошёл по своему собственному пути, всегда играл и записывался только с теми, с кем хотел, и был открыт любым новым веяниям. Потому, например, он так органично вписался в молодой скандинавский ансамбль *The Thing*, смешивающий ярость фри-джаза с грязным звуком пост-панка. Потому ему удаётся находить малоизвестных и крайне интересных музыкантов из разных уголков мира и создавать с ними уникальные ансамбли.

Автор этих строк беседовал с Макфи 4 ноября 2008 года — на следующий день после того, как тому исполнилось 69 лет, и в день, когда тот проголосовал на президентских выборах за Барака Обаму.

В этом туре вы играете композиции Айлера или свою музыку, вдохновлённую им?

— Будут и некоторые композиции Айлера, и наши собственные. Это посвящение ему, и нам важно сыграть музыку, отражающую наш опыт, музыку из сегодняшнего дня.

Вы посвящаете ему программу потому, что его творчество важно именно для вас, или вы считаете, что его музыка по-прежнему актуальна?

— Я считаю, что он был одним из последних великих новаторов в игре на саксофоне, в джазе. Джаз — это живая музыка, она всё время находится в процессе становления. Для меня Айлер действительно очень важен: ведь именно благодаря его саунду я стал играть на саксофоне. Изначально я был трубачом. Мне кажется, его музыка имеет очень большое значение сегодня. Она все время меняется. Всякий раз, как я слушаю его, он меня вдохновляет.

Находите ли вы следы влияния его музыки в творчестве кого-нибудь ещё из сегодняшних музыкантов?

— Одного такого я знаю — это Матс Густафссон из Швеции. Музыка Петера Брётцманна тоже напрямую связана с Албертом Айлером.

Что вы можете рассказать о музыкантах, которые играют с вами в этом проекте?

— Рой Кэмпбелл, которому принадлежит идея этого проекта, — замечательный трубач, сочиняет очень интересную музыку. Уильям Паркер — очень значительный музыкант, об этом можно судить как по тому, что он делал с Сесилом Тэйлором, так и по его собственным ансамблям, он композитор и оркестровщик. Уоррен Смит — это своеобразный мостик к Максу Роучу, возможно, один из лучших подобных примеров среди живущих ныне барабанщиков. Он играл на ударных с Гарри Партчем, работал музыкальным директором у Джанис Джоуплин, записывался с Аретой Франклин, то есть его музыка имеет значение и за пределами джаза.

Сочиняете ли вы что-нибудь, прежде чем начинаете играть?

— Иногда, но в последнее время я чаще играю чисто импровизационную музыку. Я один из членов *Chicago Tentet* Петера Брётцманна. Когда этот проект только начинался, у нас у всех были какие-то произведения, всем предлагалось представить то, что мы сочинили, и мы играли всё это. Но как-то раз Петер сказал, что это не соответствует

его эстетике и он больше не хочет так работать, так что мы выбросили всю свою музыку в помойку. И вот теперь нас десятеро музыкантов из Германии, Швеции, Норвегии, Чикаго и Нью-Йорка, мы встречаемся и не обсуждаем музыку. Мы говорим про политику, про жизнь, делимся опытом — и всё это приносим на концерт, и публика получает то, что происходит непосредственно перед ней, что может никогда не повториться, потому что в следующий раз мы будем играть по-другому.

А как происходит в ваших собственных ансамблях?

— У меня есть один ансамбль, с которым я работаю уже десять лет, *Trio X* с контрабасистом Домиником Дювалем и барабанщиком Джейм Розеном. В этом трио мы никогда не репетируем какие-то конкретные произведения. Мы репетируем, только чтобы отработать технику, усовершенствовать те возможности, которые нам нужны сейчас. Мы играем стандарты, но так, как они выглядят с нашей точки зрения; мы вовсю импровизируем. Некоторые композиции написаны заранее, но мы их развиваем.

В вашей давней композиции «Topology» есть момент, где музыканты начинают играть марш. Это произошло спонтанно, или вы продумывали этот момент заранее?

— Мы не писали и не придумывали ничего заранее. Я люблю рассказывать истории, я разговариваю с музыкантами и стараюсь дать им некую идею, задать направление, но не говорю, что конкретно они должны делать. Так что марш как таковой возник совершенно спонтанно.

И что же за историю вы им тогда рассказали?

— Это было в 1991 году, я уже не помню (смеётся).

А какого рода истории вы рассказываете своим партнёрам сейчас?

— Я недавно играл с молодым польским саксофонистом Миколаем Тшаской и барабанщиком Джейм Розеном, у нас было трио *Intimate Conversations*, и мы использовали

в качестве отправной точки в музыке темы наших бесед. Например, одна из композиций, которую мы записали, называется «*Did God Forget Darfur/What God?*» — как мог Бог допустить события в Дарфуре, если это Бог? Другая композиция («композиция» в кавычках, конечно же) называется «*Queen to Queen's Level 3*», эта идея взята из *Star Trek*, где играют в трёхмерные шахматы на очень высоком уровне, мы воображаем себя шахматистами (*на самом деле на альбоме «Intimate Conversations» был найден трек под названием «King to King's Bishop 3».* — Г. Д.)

Кто из ваших многочисленных партнёров на сегодняшний день остаётся самым важным для вас?

— Один из самых важных — человек, с которым я играю уже очень давно, французский гитарист Рэймон Бони. Он продолжает линию Джанго Райнхардта и одновременно Джими Хендрикса. Он большой новатор по части использования электроники, и при этом его стиль восходит к цыганской манере игры, которая сильно отличается от манеры большинства американских гитаристов. Другой человек — это Полин Оливерос, она не джазовый музыкант, а потрясающий композитор, сочиняющий электронную музыку, импровизатор, преподаватель, учитель, профессор в Политехническом институте Ренсселера. Её музыка очень сильно повлияла на меня. Я сам очень интересуюсь импровизационной музыкой, музыкой, которая создаётся прямо сейчас и питается всем, что мы знаем, всей нашей жизнью.

Правильно ли я понимаю, что многие из ваших нынешних партнёров — молодые люди?

— Это только потому, что я старый! (*смеётся*). Вчера у меня был день рождения...

Поздравляю!

(*Смеётся*) Большое спасибо! В общем, возраст тут ни при чём, равно как и национальная принадлежность. Я работаю с теми, с кем мне удобно, с кем я могу установить контакт, кто может установить контакт со мной. У нас

могут быть совершенно разные взгляды на музыку и разный музыкальный бэкграунд. Для меня музыка — универсальный язык, поэтому я могу играть даже с теми, с кем не могу общаться на обычном языке.

Вы всегда были открыты для разных музыкальных направлений, в том числе и тех, которые в определённый период были новыми. Приносят ли ваши нынешние молодые партнёры какие-то свежие идеи? Например, Густафссон или Кен Вандермарк?

— Да, и очень хорошо, что вы упомянули этих двоих, они имеют для меня очень важное значение. Кен Вандермарк был одним из первых, кто пригласил меня в Чикаго, он очень сильно влияет на тамошнюю сцену. Мне очень интересна их энергетика. Матс начинал не с джаза, а с панк-рока, и мне случилось играть с его группой *The Thing*, мы давали концерты в Норвегии в рок-клубах вместе с металлической группой.

Cato Salsa Experience?

— Да, и это было здорово, мне очень понравилось. У нас появилась новая аудитория. Молодые люди, которые не слушали джаз или близкую джазу музыку, которую мы играем. Это было открытием и для них, и для нас.

Используете ли вы в своей музыке электронику, элементы хип-хопа, что-то совсем новое?

— Я как-то играл с Мэттом Шиппом, Уильямом Паркером и барабанщиком Гильермо Брауном — это был проект с диджеем Спуки. Интересно было то, что диджей не присутствовал, пока мы записывались — он дописывал что-то позже.

Когда я только начинал играть на саксофоне на публике, я играл в группе, исполнявшей соул-рок, но и джаз тоже. И на моём альбоме «*Nation Time*» есть композиция «*Shakey Jake*», которая отсылает к тому времени.

Какая музыка вдохновляет вас сейчас, даёт вам новые идеи?

— Это может быть и не музыка даже. Я люблю слушать шумы, например — шум нью-йоркского метро, там возникают очень интересные ритмы. Иногда я что-то придумываю, играя на синтезаторе. Сейчас я учусь играть на кларнете. Потому что не хочу всё время воспроизводить одни и те же идеи в одном и том же пространстве. Я пока не так хорошо владею кларнетом, и кларнет — это нечто совсем иное, чем саксофон, он даёт мне новые идеи.

Как вам кажется сейчас — тогда, когда вы только начинали, в конце 1960-х, в 1970-х, вы играли просто то, что вам хотелось, или всё-таки ваша игра была частью некоего общего процесса, отражала то, что носилось в воздухе?

— Тогда много всего носилось в воздухе. Кроме того, я тогда как раз учился играть на саксофоне, поэтому многое перенимал у других. Конечно, у Алберта Айлера, но и у Джона Колтрейна, Орнетта Коулмана, Эрика Долфи и других. Важно сначала научиться у великих мастеров, а потом найти свой собственный голос, собственную индивидуальность. Время идёт, ты развиваешься, а не просто копируешь кого-то.

А что вы вообще думаете о той эпохе? Было ли в ней что-то, что сейчас утрачено, или музыка развивалась, как ей и следует?

— Мне кажется, она развивается, как и должна развиваться. Я думаю, после того, как умер Алберт Айлер, музыка в каком-то смысле сделала шаг назад и стала несколько более доступной. Но она меняется и будет продолжать развиваться, люди будут приходить и что-то приносить в неё, это соответствует природе джаза. В системе музыкального образования музыку изучают в ретроспективе, но если музыка развивается, то она развивается на практике, в клубах. Что-то новое всегда будет происходить, это естественно.

То есть вы не считаете, что в прошлом было лучше?

— Для меня это не так. Просто по-другому. Я люблю бибоп, но не играю его. Было время, была жизнь, но это

не моё время и не моя жизнь. Я продукт своего времени. Музыка, которую можно отнести к началу 1960-х, была связана с событиями, которые тогда происходили в мире и в особенности в Соединённых Штатах — с движением за гражданские права и прочим. Всё это отражалось в музыке.

Был период, когда вас практически не знали в Соединённых Штатах и вы выступали преимущественно в Европе, но сейчас ситуация изменилась. Как теперь обстоит дело со «свободной музыкой»?

— Мне кажется, «свободная музыка» — неправильный термин, я не очень люблю его использовать. Его используют, чтобы поместить людей в какую-нибудь ячейку: «Я не могу слушать свободную музыку, это для меня слишком сложно». Я понимаю свободную музыку как музыку, которая может двигаться в любом направлении, находиться в любом контексте.

Я это и имел в виду.

— Да я понимаю, что вы имели в виду. Но некоторые совсем этого не понимают. Эта музыка освобождает, даёт возможность делать, что я хочу. Конечно, все мы ограничены по части умений, но эта музыка открывает путь для роста, и я надеюсь, что каждый раз, что я играю, я чему-то учусь, в том числе у ребят, с которыми работаю сейчас.

Легко ли вам в Америке найти место для выступления?

— Нет, в Нью-Йорке становится всё меньше и меньше мест, где можно выступить, где можно играть музыку, которую играю я. Мейнстрим — это музыка в большей степени для туристов, людей, которые думают, что Нью-Йорк — это Большое Яблоко, как в 1950-е. Нам приходится бороться за каждую возможность выступить, за место, где нас будут слушать, где у нас может появиться публика. Приходится бороться с интернетом, с радио, наша музыка не так хорошо представлена на телевидении и даже на радио, как и джаз в целом. Довольно сложное время.

А что в Европе?

— Европа становится всё более консервативной, как и весь остальной мир, и европейским музыкантам приходится поступать точно так же. К счастью, насколько я могу судить, европейские музыканты нашли свою нишу, свою историю, поэтому они не настолько сильно привязаны к американской джазовой традиции. Происходит что-то новое, это хорошо.

О каких музыкантах вы говорите?

— Не только те, которые играют «свободную музыку». Есть особая европейская эстетика, и это понятно, у европейцев иной опыт, чем у американцев. Так что они делают новую музыку, представляют иную грань музыкального спектра. Для меня как американца очень важно иметь возможность контактировать с такими музыкантами, потому что это предполагает рост, обучение, обмен идеями.

Могли бы вы назвать какие-нибудь новые имена? Не тех, с кем вы сами играли, а тех молодых, которые произвели на вас впечатление?

— Сложно вспомнить. Есть молодой норвежский альт-саксофонист, я не запомнил его имя, я видел его на его сольном выступлении в Австрии. Что меня поразило больше всего — язык был совершенно иным, чем привычный моему поколению язык сольной игры на альт-саксофоне, идущий от Энтони Брэкстона. Он играл очень тихо, но горячо и мощно. Не открыто, а очень, я бы сказал, интроспективно. Или вот, например, Эван Паркер разработал язык для сопрано-саксофона, и очень мало кто пользуется другим языком. Один из таких людей — Мишель Донедда из Франции, его язык отличается от языка Паркера, но столь же мощный и столь же сильно воздействующий.

С Полин Оливерос вы по-прежнему общаетесь?

— Да. Последний раз я видел её пару недель назад, на праздновании 20-летия её *The Deep Listening Band*.

Играете ли вы сейчас вместе, делитесь ли идеями?

— Надеюсь, что это произойдёт. А ещё я недавно видел её совместное выступление, представьте себе, с Сесилом Тэйлором. Это была их первая встреча. Сначала Сесил Тэйлор музицировал один, потом Полин, а потом они сыграли вместе, причём она играла на акустическом аккордеоне, и можно было предположить, что Тэйлор её забудет. Но вышло совершенно не так. И Сесил играл в каком-то романтическом духе! Все были поражены, что он выступил в такой неожиданной манере. Но, с другой стороны, почему от него нужно ожидать чего-то привычного? *(смеётся)*

А приходилось ли вам играть с этническими музыкантами?

— Случалось — это были музыканты из Польши, африканские, цыганские музыканты.

И в вашей игре можно было наблюдать смесь разного рода импровизаций — джазовой и этнической?

— Вы знаете, мы не пытались как-то это классифицировать, мы просто играли музыку, не думая про джаз или традиционную музыку и не пытаясь подстроиться подо что-то. Я не рассуждаю о себе как о джазовом музыканте. Я надеюсь, что меня считают музыкантом. Мне часто говорят: «Мы не знаем, какой именно Джо Макфи будет у нас на концерте: тот, который играет на тромбоне, тот, который играет на трубе, тот, который играет на саксофоне, тот, который играет современную музыку на синтезаторах». По-моему, это здорово.

Вы используете электронику в своей музыке? Сэмплы, какие-нибудь устройства?

— В последнее время нечасто. У меня есть небольшой синтезатор, какое-то время я всё время возил с собой гитарные педали, всякие микрофоны. Но я люблю, когда есть возможность, поиграть и в акустике, потому что не люблю тратиться на батарейки и компьютеры, которые не работают. Если я не работаю, это другое дело.

Есть ли какой-нибудь вид музыки, с которым вы не хотели бы иметь дело?

— Не сказал бы. Конечно, у меня есть свои пристрастия, что-то я люблю больше, что-то меньше, но не думаю, что есть много такого, чего я не выношу...

* * *

Концерт в «ДОМе» начался с того, что Уоррен Смит стал бродить по залу, звеня в колокольчик и тряся шейкером, в то время как Рой Кэмпбелл читал программный текст Айлера «Музыка — исцеляющая сила Вселенной». Смит и Уильям Паркер подхватывали обрывки фраз, а Макфи тем временем заиграл на тенор-саксофоне. Вскоре к нему присоединился Паркер на бретонском духовом инструменте под названием *бомбарда*. Это был, впрочем, единственный момент концерта, когда Паркер играл не на контрабасе. Контрабас и ударные вступили позднее, после чего началось соло Кэмпбелла. Далее саксофон и труба то объединялись, исполняя тему Айлера (или его брата Доналда — прозвучала, в частности, написанная им божественная «*Our Prayer*»), то перекрывали один другую. Смит тем временем, казалось, жил собственной жизнью — во всяком случае тот рисунок, который проступал в его игре, не ложился на линию духовых, однако было ясно, что все четверо дышат одним дыханием — возможно, тем святым духом, о котором говорил своей музыкой Айлер (на концерте исполнялась и его тема «*Holy Ghost*»). Паркер в самом начале концерта находился несколько в тени остальных, чему способствовало и его расположение в самом дальнем от публики углу сцены.

Макфи попытался в первом же соло выжать из своего саксофона все соки. Смит в это время не отставал и подбадривал себя и других громкими криками. Паркер, начав солировать, вновь процитировал слова Айлера о музыке — на этот раз ему эхом вторили Макфи и Смит. После этого трио (Кэмпбелл ненадолго ушел со сцены) заиграло потрясающе мелодичный фрагмент — с тем, чтобы чуть позже Макфи опять пустился во все тяжкие. На этот раз он одновременно играл на саксофоне и пел. Последовало соло Смита, который, казалось, хотел пробить барабаны насквозь. Слегка утихнув, он обратился к публике с монологом

о грядущих переменах — причём, судя по всему, не только в жизни человечества, но и в музыке, звучавшей в реальном времени. Смит провозгласил «*blues changes*», и вернувшийся на сцену Кэмпбелл, взяв флюгельгорн, заиграл с ритм-секцией сочный, грузный блюз, блюз с каким-то настоящим, первобытным оттягом. И дальше — снова черед соло и дуэтов, черед бурных и спокойных, хаотичных и выстроенных эпизодов. Кэмпбелл неистовствовал на трубе, Макфи подключался к нему на трубе карманной. Духовые утихали, оставался только контрабас и маленький африканский металлический инструмент *агого*, на котором выстукивал немудрящий ритм Смит, сперва помогая себе на бочке и хай-хэте, а потом пустившись крутиться по сцене. Кэмпбелл брался за флюгельгорн, Макфи прорывался в его соло с тремоло на теноре...

В начале второго блока на карманной трубе заиграл, а точнее — зачирикал и заскрипел Кэмпбелл. Вскоре Макфи последовал его примеру. То, что они производили, было похоже уже не на джаз, а скорее на нойз. Впрочем, иногда труба Макфи, а иногда, наоборот, труба Кэмпбелла, звучала более мелодично. Паркер после долгих повторов одних и тех же четырёх нот сыграл соло, сильно раздвигая струны, затем повисла пауза — и квартет грянул простую, как всё гениальное, тему Дона Черри «*D.C.*» (другой вариант её названия — «*Awake Nu*»).

Перед следующим блоком опять заговорил Кэмпбелл. Развив тему грядущих изменений, он не удержался от того, чтобы коснуться смены администрации в США, сказав пару тёплых слов в адрес Буша и Чейни (к слову, на Макфи была надета бейсболка с надписью «*OBAMA YES WE CAN*»). Заявив, что Айлер был пророком и предвидел изменения к лучшему, Кэмпбелл заиграл его пьесу «*Change Has Come*». Один гимн Айлера торжественно и уверенно шёл за другим. Иногда откуда-то рождалось ощущение марша — хотя Смит мог при этом отбивать совсем другой ритм, — а то даже и бибоба. Снова поразил дуэт карманных труб, удивительно прозвучало соло Кэмпбелла на флейте, которая, как это часто бывает, мгновенно создала на сцене совсем иное, до тех пор не угадывавшееся тропическое пространство. Под конец блока вновь зазвучал логичным образом завершающий всю программу величественный и элементарный в своей структуре айлеровский

гимн, из которого ненадолго выплыл какой-то быстрый блюз чуть ли не с карибским оттенком. И без краткого биса, конечно, не обошлось... Все участники квартета, открытые огромному миру музыки, доказали этим концертом, что основной принцип творчества Айлера — полная свобода, вырастающая из высокой, радостной духовной упорядоченности — успешно выжил за прошедшие с его смерти десятилетия. Надо надеяться, что он будет столь же успешно жить и дальше.

Григорий Дурново

ДЖО МАКФИ И ЯЗЫК МУЗЫКИ

Так получилось, что тот мир, который окружает нас повседневностью, построен на словах. Всё находится в их двусмысленной власти. Музыка же, самый искренний и непосредственный язык на этой планете, не то чтобы канула в реку забвения, но очень уж немногочисленны говорящие на этом языке свободно: их легко пересчитать по пальцам одной большой руки (ну, возможно, не человеческой — но это уже детали), а те, кто пытается освоить его, в массе своей овладевают определёнными методами — своего рода набором фраз, помогающих узнать «какой час» или как «пройти в библиотеку» — и останавливаются на этом. Не все хотят заходить за пределы, в которых может быть найден практический смысл, будь то деньги, слава или другие полезные приобретения. Не всем, у кого есть способности, хватает мотивации для этого.

Слова, напротив, весьма удобны для общественной жизни, доступны в применении и демократичны. Легко уравнивать желаемое с возможным, легко назвать чёрное белым, белое — опять же белым или все-таки чёрным, а серое и вовсе оказывается богато различными аспектами. Нетрудно впасть в заблуждение, если не убедиться во всём лично. С изобретением новых средств связи и появлением масс-медиа власть слов как способа коммуникации только возросла. Обратная сторона этого процесса заключается в том, что слова начали истираться. Былая сила каждого отдельного слова, перенесённая из области чистых вибраций в сферу повседневных значений, постепенно теряется. Поэтому, например, английское слово «*great*» в наше время

нужно переводить как «клёвый», а не как «великий». Если вы еще не поняли, куда я клоню: я пытаюсь представить героя этого очерка. Видите ли, благодаря словам и масс-медиа в разросшемся пантеоне джазовых светил подлинно творческие персонажи перемешаны с менее творческими, но более успешными, и не в лучшей пропорции. В результате имена некоторых достойных людей, пути их поисков и плоды их труда ускользают от широкой публики. Сейчас как раз такой случай, когда ситуацию можно немного исправить. Не исключено, что вы читали мой репортаж о фестивале в Тампере («Полный джаз» № 234, 2003. — *Ред.*). О, какая удача, что я имел возможность туда поехать! Но должен вам сказать: не меньшая удача, что у меня была и причина, и этой причиной был конкретный человек, совершенно неопиcуемый.

В самом деле, что можно сказать о человеке, которому 64 года, и он устремлён в неизвестное, как стрела, летящая во тьме. Для которого язык музыки не просто родной, — он поэт, который испытывает его возможности, нащупывает — и раздвигает — его пределы. Знакомьтесь — это Джо Макфи. Он не «лучший из лучших», он не «единственный в своём роде», не «легендарный» и не «музыкант с большой буквы» — всё это недостойные клише, ни о чём не говорящие. Поэтому я не стану их использовать. Не стану и пересказывать его биографию. Я просто постараюсь вкратце рассказать о том, что видел сам.

ДЖО МАКФИ В ФИНЛЯНДИИ

В Тампере Джо Макфи прибыл вместе с французским гитаристом Рэймоном Бони, своим давним партнёром — они уже более 25 лет периодически выступают вместе, в том числе и дуэтом. (Бони, к слову, и сам по себе достоин всяческого внимания, и если вам посчастливилось видеть его в Москве или Петербурге в апреле этого года, то вы понимаете, о чём я — но в дуэте их сила возрастает вдесятеро).

Музыканты приехали из Гётеборга, где накануне вечером у них был концерт. Они материализовались в клубе, наполненном фестивальной толпой, ожидающей входа в соседний зал, и буднично принялись за своё дело: сложили вещи на сцене, достали инструменты и стали пробовать

звук. В эти несколько дней Джо играл только на трёх инструментах из своего арсенала — на карманной трубе, сопрано- и альт-саксофоне, поскольку они проще всего для транспортировки. Время от времени их приветствовали знакомые (Джо Макфи никогда прежде не был в Финляндии), молодой человек с пластинкой подошёл за автографом, но в целом саундчек прошёл незаметно, и они столь же быстро растворились.

Время концерта пришло только во втором часу ночи, и то, что он проходил именно в клубе, где у стойки бара собрались люди, желающие выпить и поговорить «под музыку», создало некоторую сложность. Музыка была тихой и эмоциональной, и шум поначалу мешал. Но музыканты не стали играть громче и переламявать толпу, и постепенно вокруг них возникла особая атмосфера, какая редко бывает в большом зале, даже если там полная тишина. Если бы вы слышали, как Джо и Раймон играют «*Nature Boy*», то возвращаясь к знакомой мелодии, как бы припоминая её, то погружаясь в собственные размышления... Это эмоциональный опыт, который в такой концентрации редко где можно почерпнуть!

На следующий день Джо Макфи должен был выступать в составе «Тентета» под руководством Петера Брётцманна, и саундчек был рано утром, так что отдохнуть особенно не удалось. Несмотря на это все были сконцентрированы на деле, и настройки не отняли много времени (чего вполне можно было бы ожидать от ансамбля из десяти человек, в котором доминируют духовые, близкие по диапазону). Вечером, когда в фестивальной программе настала очередь «Тентета», Джо Макфи неожиданно поздравили по трансляции: организаторы фестиваля прознали, что у него день рождения. Джо был явно приятно удивлён, но не утратил ни капли собранности, и в контексте «Тентета», в структурированной коллективной импровизации, его голос (а здесь он играл исключительно на карманной трубе) по-прежнему звучал в полную силу, на пределе человеческих возможностей. Но ближе к ночи, когда начался джем-сейшн и по приглашению Рауля Бьоркенхайма он снова появился на сцене клуба, на этот раз вместе со своими молодыми старыми друзьями, Матс Густафссон, Пол Нильсен-Лов и Ингебригт Хокер-Флатен, Рауль Бьоркенхайм и Джо перешагнули этот край. Вот так вот бывает...

Затем Джо ушёл из клуба, и я решил, что он наконец-то сможет отдохнуть в гостинице, но получилось совсем иначе: далеко за полночь он снова вернулся, чтобы играть с диджеем и электрогитарой, дуэтом с финским саксофонистом Сакари Кукко, но совсем особый момент настал, когда Джо Макфи окончательно пришёл в хорошее настроение и спел несколько блюзовых строк, буквально какие-то секунды по сравнению с четырёхчасовым джемом, но, думаю, звук его голоса я не забуду никогда. Этот человек — само электричество, как выразилась одна моя знакомая. Я полностью согласен.

Утром следующего дня Раймон Бони уехал в Хельсинки, а чуть позже в холле гостиницы можно было видеть членов «Тентета» (и Джо в их числе), ожидающих отъезда в аэропорт для перелета в Вэстерос, город неподалёку от Стокгольма, где «Тентет» должен был дать второй и последний концерт скандинавского мини-тура. По рассказам, концерт этот проходил в городском концертном зале, собрал несколько сотен зрителей и был вполне удачным. Позже Джо пришлось провести много часов в аэропорту, наблюдая, как его товарищи улетают по своим пунктам назначения: кто в Чикаго, кто в Нью-Йорк, кто в Париж...

Раймон тем временем поселился на небольшой даче в центре Хельсинки: город стоит на озёрах, и по их берегам кое-где, даже в самом центре, сохранились деревянные строения, которые служат как временные резиденции для приезжих. Вечером, зайдя его навестить, я обнаружил, что Джо Макфи уже вернулся из Швеции. Отдохнуть ему, однако, не удалось, так как их уже пригласили на званый вечер.

А рано утром их ожидала студия финского радио, где к ним присоединились замечательный финский контрабасист Теппо Хаута-ахо, поигравший в своё время и с Энто-ни Брэкстоном, и с Эваном Паркером, и с Сесилом Тэйлором, но до недавних пор вынужденный работать в оркестре хельсинкской оперы (в течение 32 лет!), а также молодой финский же барабанщик Олави Лоухивуори.

Это была студийная сессия Джо, поэтому он руководил процессом. Музыка, однако, была тотально импровизированной, никаких нот, никаких заготовок — только изредка Джо говорил, в каком духе он бы хотел начать: попробовать играть нежнее, начать с дуэта баса и гитары, а затем

присоединиться всем остальным, и т. д. Никаких специфически музыкальных терминов вообще не звучало, но музыка была изменчивой, с богатой структурой, и можно было слышать, как мысли превращаются в вибрации воздуха и смешиваются в самые причудливые комбинации.

Пару раз это были дуэли между участниками, затем каждый сыграл импровизацию соло, причём Джо Макфи своё соло спел через засурдиненную трубу — я никогда в жизни не слышал таких звуков, и это было совершенно неожиданно даже в контексте сессии... Запись длилась восемь часов с небольшим перерывом, и когда и где будет опубликован записанный материал (и будет ли), никому не известно.

Вечером того же дня Раймон, Джо и Теппо, отдохнув сорок минут после студийной записи, отправились на машине в Котку, небольшой город в 180 километрах от Хельсинки, и дали там совершенно замечательный двухчасовой концерт — серию соло, дуэтов и трио — в полупустом ресторане при концертном зале, для аудитории в 10 человек, в число которых входили организатор концерта, хозяйка ресторана и две официантки.

Атмосфера была очень тёплая, и не оставляло ощущение, что ради таких вечеров эти люди и выбрали своё призвание — с таким осязаемым удовольствием и свежестью они играли. После концерта хозяева устроили музыкантам торжественный ужин, и скоро снова нужно было садиться в машину и возвращаться в финскую столицу.

На следующий день Джо и Раймон сели на паром и скрылись в плотном тумане Финского залива: на другом берегу их ждал Таллинн, затем Вена, небольшой австрийский городок Вельс, Загреб, Марсель, новые концерты, новые странствия, поиски и открытия...

Саша Буров

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОРИГИНАЛЬНОЕ НАПИСАНИЕ ИМЁН МУЗЫКАНТОВ, УПОМЯНУТЫХ В ПЕРВОМ ТОМЕ

- Ааронсон, Ирвинг — Irving
Aaronson
Абдул-Малик, Ахмед — Ahmed
Abdul-Malik
Аберкромби, Джон — John
Abercrombie
Абрамс, Мухал Ричард — Muhal
Richard Abrams
Авакян, Джордж — George
Avakian
Авенель, Жан-Жак — Jean-
Jacques Avenel
Адамс, Пеппер — Pepper Adams
Адес, Томас — Thomas Adis
Азнавур, Шарль — Charles
Aznavour
Айверсон, Итэн — Ethan Iverson
Айер, Виджей — Vijay Iyer
Айлер, Алберт — Albert Ayler
Айхер, Манфред — Manfred Eicher
Аккерман, Ян — Jan Akkerman
Албини, Стив — Steve Albini
Албурян, Армен — Armen
Halburian
Алджер, Нил — Neal Alger
Александр, Алджер «Техас» —
Alger «Texas» Alexander
Александр, Ли — Lee Alexander
Александр, Монти — Monty
Alexander
Александр, Мэри — Mary
Alexander
Алесс, Тони — Tony Aless
Али, Рашид — Rashied Ali
Алиас, Дон — Don Alias
Аллен, Генри Ред — Henry Red
Allen
Аллен, Джери — Geri Allen
- Аллен, Карл — Carl Allen
Аллен, Клиффорд — Clifford Allen
Алляр, Жан-Филипп — Jean-
Philippe Allard
Алтшул, Барри — Barry Altschul
Амаро, Джин — Gene Amaro
Аммонс, Джин — Gene Ammons
Андерсен, Арильд — Arild Andersen
Андерсон, Фред — Fred Anderson
Арлен, Харолд — Harold Arlen
Армор, Эдди — Eddie Armour
Армстронг, Луи (Сатчмо) — Louis
Armstrong («Satchmo»)
Арнопол, Майкл — Michael
Arnpol
Астер, Фред — Fred Astaire
Аткинс, Чет — Chet Atkins
Аэби, Ирен — Irene Aebi
Баарс, Аб — Ab Baars
Бадрена, Маноло — Manolo
Badrena
Байард, Джеки — Jackie Byard
Байдербек, Бикс (Леон Бисмарк
Байдербек) — Leon Bismark
«Викс» Beiderbecke
Байдербек, Чарлз — Charles
Beiderbecke
Байрон, Дон — Don Byron
Баланеску, Альдо — Alex
Balanescu
Баллард, Джефф — Jeff Ballard
Баллард, Хэнк — Hank Ballard
Банч, Джон — John Bunch
Баптиста, Сиро — Cyro Baptista
Барака, Амири (Джонс, Лерой) —
Amiri Baraka (LeRoy Jones)
Барбер, Патрисия — Patricia
Barber

Барбер, Сэмюэл — Samuel Barber
 Барбиери, Гато — Gato Barbieri
 Баркер, Дэнни — Danny Barker
 Барнет, Чарли — Charlie Barnet
 Барот, Ранджит — Randjit Barot
 Баррон, Билл — Bill Barron
 Баррон, Кенни — Kenny Barron
 Барток, Бэла — Béla Bartók
 Бартц, Гэри — Gary Bartz
 Бах, Иоганн Себастьян — Johann Sebastian Bach
 Бейкер, Анита — Anita Baker
 Бейкер, Чет — Chet Baker
 Бекк, Джефф — Jeff Beck
 Беко, Жильбер — Gilbert Bécaud
 Беллино, Том — Tom Bellino
 Беллсон, Луи (Луиджи Паулино Альфредо Франческо Антонио Балассони) — Louie Bellson (Luigi Paulino Alfredo Francesco Antonio Balassoni)
 Белью, Адриан — Adrian Belew
 Бендьян, Грег — Greg Bendian
 Бенеке, Текс — Tex Beneke
 Беннет, Кьюбан — Cuban Bennett
 Беннетт, Тони — Tony Bennett
 Бенни Картер — Benny Carter
 Беннинк, Хан — Han Bennink
 Бенсон, Джордж — George Benson
 Бергер, Карл-Ханс — Karl-Hans Berger
 Бёрд, Бобби — Bobby Byrd
 Бёрд, Чарли — Charlye Byrd
 Бержерон, Уэйн — Wayne Bergeron
 Берио, Лучано — Luciano Berio
 Берлин, Джефф — Jeff Beriln
 Берлин, Ирвинг — Irving Berlin
 Бёрн, Тим — Tim Berne
 Бернстайн, Арти — Artie Bernstein
 Бернстайн, Леонард — Leonard Bernstein
 Бернстайн, Стив — Steven Bernstein
 Бёррелл, Кенни — Kenny Burrell
 Берри, Чак — Chuck Berry
 Берри, Чу — Chu Berry
 Бёрритт, Майкл — Michael Burritt
 Бёртон, Гэри — Gary Burton
 Бёртон, Уилли — Willie Burton
 Бертумье, Марк — Marc Berthoumieux

Беховен, Людвиг ван — Ludwig van Beethoven
 Беше, Сидни — Sydney Bechet
 Бигард, Барни — Bernie Bigard
 Биккерт, Эд — Ed Bickert
 Бил, Тэнди — Tandy Beal
 Бланд, Бобби «Блю» — Bobby «Blue» Bland
 Бланшард, Теренс — Terence Blanchard
 Блуизэнт, Хэмиетт — Hamiett Bluiett
 Блэй, Карла (Карла Борп) — Carla Bley (Carla Borg)
 Блэй, Пол — Paul Bley
 Блэйд, Брайан — Brian Blade
 Блэйк, Джо — Joey Blake
 Блэйк, Ран — Ran Blake
 Блэйк, Рон — Ron Blake
 Блэйки, Арт — Art Blakey
 Блэкуэлл, Эд — Ed Blackwell
 Блэр, Уильям — William Blair
 Блэр, Элис Гертруда — Elis Gertruda Blair
 Бокк, Ричард — Richard Bock
 Болтон, Майкл — Michael Bolton
 Бона, Ришар (Ричард) — Richard Bona
 Бони, Рэймон — Raymond Boni
 Бостик, Эрл — Earl Bostic
 Боуи, Лестер — Lester Bowie
 Боулер, Патти — Patty Bowler
 Брага, Паулу — Paulo Braga
 Брайант, Рэй — Ray Bryant
 Брайт, Кевин — Kevin Bright
 Брандо, Марлон — Marlon Brando
 Братья Бихари — Bihari Brothers
 Братья Хит — Heath Brothers
 Братья Чесс — Chess Brothers
 Браун-мл., Оскар — Oscar Brown, Jr.
 Браун, Вернон — Vernon Brown
 Браун, Гильермо И. — Guillermo E. Brown
 Браун, Джеймс — James Brown
 Браун, Джерри — Jerry Brown
 Браун, Клиффорд — Clifford Brown
 Браун, Марион — Marion Brown
 Браун, Рэй — Ray Brown (Raymond Matthews Brown)
 Браун, Эрл — Earl Brown
 Бреккер, Майкл — Michael Brecker

Бреккер, Рэнди — Randy Brecker
 Брель, Жак — Jacques Brel
 Брётцманн, Петер — Peter Brötzmann
 Бриджуотер, Ди Ди — Dee Dee Bridgewater
 Бриско, Тёрстон — Thurston Briscoe
 Бромберг, Брайан — Brian Bromberg
 Бромберг, Дейв — Dave Bromberg
 Бромберг, Ховард — Howard Bromberg
 Броуден, Марлон — Marlon Browden
 Бру, Магнус — Magnus Broo
 Брубек, Генри — Henry Brubeck
 Брубек, Дариус — Darius Brubeck
 Брубек, Дейв — Dave Brubeck
 Брубек, Дэниел — Daniel Brubeck
 Брубек, Крис — Chris Brubeck
 Брубек, Мэтью — Matthew Brubeck
 Брубек, Ховард — Howard Brubeck
 Брукмайер, Боб — Bob Brookmeyer
 Брукс, Ричард — Richard Brooks
 Брунборг, Торе — Tore Brunborg
 Брунзи, Биг Билл — Big Bill Broonzy
 Брэкстон, Энтони — Anthony Braxton
 Брунингхауз, Райнер — Reiner Brunninghaus
 Брюс, Джек — Jack Bruce
 Будро, Роберт А. — Robert A. Budro
 Буланже, Надя — Nadia Boulanger
 Буллок, Хайрам — Hiram Bullock
 Бутчер, Джон — John Butcher
 Бущелл, Гарвин — Garvin Bushell
 Бьоркенхайм, Рауль — Raoul Björkenheim
 Бэйкер, Жозефин — Joséphine Baker
 Бэйли, Бастер — Buster Bailey
 Бэйли, Виктор — Victor Bailey
 Бэйли, Дерек — Derek Bailey
 Бэйли, Пёрл — Pearl Bailey
 Бэйси, Каунт — Count Basie
 Бэрон, Джо — Joey Baron
 Бэрфилд, Эдди — Eddie Barefield
 Бэтл, Катлин — Kathleen Battle
 Бэтч, Джон — John Betsch

Вайль, Курт — Kurt Weil
 Ваксман, Филип — Philip Waxman
 Валенте, Гэри — Gary Valente
 Ван Гелдер, Руди — Rudy Van Gelder
 Вандермарк, Кен — Ken Vandermark
 Вандермарк, Стю — Stu Vandermark
 Вашингтон, Дайна — Dinah Washington
 Вебер, Карл-Мария фон — Karl-Maria von Weber
 Вебер, Эберхард — Eberhard Weber
 Вентура, Чарли — Charlie Ventura
 Вентути, Джо — Joe Venuti
 Верас, Нелсон — Nelson Veras
 Вертико, Пол — Paul Wertico
 Визли, Джералд — Gerald Veasley
 Викари, Дэн — Dan Vicari
 Виск, Вирджиния — Virginia Vicks
 Висон, Эдди «Клинхэд» — Eddie «Cleanhead» Vinson
 Витоуш, Алан — Alan Vitouš
 Витоуш, Мирослав — Miroslav Vitouš
 Волд, Ян-Эрик — Jan Erik Vold
 Воэн, Сара — Sarah Vaughan
 Вудс, Фил — Phil Woods
 Вулдридж, Анна-Мария — Anna Marie Wooldridge
 Вулф, Томми — Tommy Wolf
 Вутен, Виктор — Victor Vooten
 Вутен, Рой — Roy Vooten
 Гай, Барри — Barry Guy
 Галли, Террион — Terreon Gully
 Гарай, Минио — Minino Garay
 Гарбарек, Аня — Anja Garbarek
 Гарбарек, Ян — Jan Garbarek
 Гарзон, Джордж — George Garzone
 Гарланд, Джуди — Judy Garland
 Гарланд, Ред — Red Garland
 Гарнер, Эрролл — Erroll Garner
 Гарретт, Кенни — Kenny Garrett
 Гаррисон, Джимми — Jimmy Garrison
 Гарфанкел, Арт — Art Garfunkel
 Гарфилд, Дейв — David Garfield
 Гварнери, Джонни — Johnny Guarnieri

Герра, Майк — Mike Guerra
 Гершвин, Джордж — George Gershwin
 Гершорн, Тед — Ted Gershorn
 Гетц, Стэн — Stan Getz
 Гиббс, Джерард — Gerard Gibbs
 Гиббс, Терри — Terry Gibbs
 Гиддинс, Гэри — Gary Giddins
 Гиллесли, Диззи (Джон Бёркс Гиллесли) — John Birks «Dizzy» Gillespie
 Гиллесли, Лоррейн — Lorraine Gillespie
 Гилмор, Джон — John Gilmore
 Гилмор, Марк — Mark Gilmore
 Гитлер, Айра — Ira Gitler
 Гленн, Тайри — Tyree Glenn
 Глэйзер, Джо — Joe Glazer
 Голдкетт, Жан — Jean Goldkette
 Голдстейн, Гил — Gil Goldstein
 Голсон, Бени — Benny Golson
 Гомес, Эдди — Eddie Gomez
 Гонсалвес, Пол — Paul Gonsalves
 Гор, Лесли — Leslie Gore
 Гордон, Декстер — Dexter Gordon
 Гордон, Мак — Mack Gordon
 Готесман, Аркадий — Arkady Gotesman
 Граббс, Хуанита (Наима Колтрейн) — Juanita Grabbs (Naima Coltrane)
 Граватт, Эрик — Eric Gravatte
 Гранофф, Айсадор (Исидор Гранов) — Isadore Granoff
 Гренадир, Ларри — Larry Grenadier
 Григ, Эдвард — Edward Grieg
 Грин, Бени — Benny Green
 Грин, Грант — Grant Green
 Грин, Джимми — Jimmy Greene
 Грин, Ирвинг — Irving Green
 Грин, Фредди — Freddie Green
 Гриффин, Джонни — Johnny Griffin
 Гровер, Джим — Jim Grover
 Грэй, Ворделл — Wardell Gray
 Грэй, Эл — Al Gray
 Грэнци, Норман — Norman Granz
 Грюсин, Дейв — Dave Grusin
 Гудман, Бенджи — Benjie Goodman
 Гудман, Бени — Bennie Goodman
 Гудман, Рэйчел — Rachel Goodman

Гулд, Гленн — Glenn Gould
 Гулд, Мортон — Morton Gould
 Гульда, Фридрих — Friedrich Gulda
 Гурту, Трилок — Trilok Gurtu
 Густафссон, Матс — Mats Gustafsson
 Гутманн, Элана — Elana Gutmann
 Гэй, Марвин — Marvin Gaye
 Гэйл, Чарлз — Charles Gayle
 Д'Анджело, Эндрю — Andrew D'Angelo
 Даглас, Алан — Alan Douglas
 Даглас, Дейв — Dave Douglas
 Дайани, Джонни — Johnny Dyani
 Дайетт, Уолтер — Walter Dyett
 Даль, Карстен — Carsten Dahl
 Дальбави, Марк-Андрэ — Marc-André Dalbavie
 Дамерон, Тэдд — Tadd Dameron
 Даниэльссон, Палле — Palle Danielsson
 Данлоп, Фрэнки — Frankie Dunlop
 Данн, Тревор — Trevor Dunn
 Дауд, Том — Tom Dowd
 Дворжак, Антонин — Antonín Dvořák
 Де Боно, Эдвард — Edward de Bono
 Де Франко, Бадди — Buddy De Franco
 Дебюсси, Клод — Claude Debussy
 Деджоннетт, Джек — Jack DeJohnette
 Дезмонд, Джонни — Johnny Desmond
 Дезмонд, Пол — Paul Desmond
 Деламонт, Гордон — Gordon Delamont
 Делонаэ, Шарль — Charles Delaunay
 Дёрэм, Бобби (Роберт Джозеф Дёрэм) — Robert Joseph «Bobby» Durham
 ДеФранческо, Джои — Joey DeFrancesco
 Джакет, Иллиной — Illinois Jacquet
 Джамал, Ахмад — Ahmad Jamal
 Джарвис, Эл — Al Jarvis
 Джарман, Джозеф — Joseph Jarman
 Джарретт, Кит — Keith Jarrett

Джарро, Эл — Al Jarreau
 Джеймерсон, Джеймс — James Jamerson
 Джеймс, Боб — Bob James
 Джеймс, Гарри — Harry James
 Джеймс, Дэвид — David James
 Джеймс, Этта (Джеймсэтта Хоукинс) — Etta James (Jamesetta Hawkins)
 Джексон, Бен «Лось» — Ben «Bull Moose» Jackson
 Джексон, Квентин — Quentin Jackson
 Джексон, Майкл — Michael Jackson
 Джексон, Махелия — Mahalia Jackson
 Джексон, Милт — Milt Jackson
 Дженкинс, Гордон — Gordon Jenkins
 Джефферсон, Хилтон — Hilton Jefferson
 Джефферсон, Эдди — Eddie Jefferson
 Джи, Кенни — Kenny G
 Джон, Элтон — Elton John
 Джонс, «Папа» Джо — Papa Joe Jones
 Джонс, Гордон — Gordon Jones
 Джонс, Джо «Филли» — «Philly» Jo Jones
 Джонс, Джона — Jonah Jones
 Джонс, Куинси (Куинси Дилайт Джонс-мл.) — Quincy Jones (Quincy Delight Jones, Jr.)
 Джонс, Лерой — см. Барака, Амири
 Джонс, Нора — Norah Jones
 Джонс, Рэнди — Randy Jones
 Джонс, Сэм — Sam Jones
 Джонс, Тэд (Таддеуш Джозеф Джонс) — Thad Jones (Thaddeus Joseph Jones)
 Джонс, Уилли III — Willie Jones III
 Джонс, Филли Джо — Philly Joe Jones
 Джонс, Хэнк — Hank Jones
 Джонс, Элвин — Elvin Jones
 Джонсон, Альфонсо — Alfonso Johnson
 Джонсон, Вивьен — Vivien Johnson

Джонсон, Джей Джей (Джеймс Луис) — James Louis (J. J.) Johnson
 Джонсон, Джеймс «Ровно катит» — James «Steady Roll» Johnson
 Джонсон, Дьюи — Dewey Johnson
 Джонсон, Крэйг — Craig Johnson
 Джонсон, Лонни (Алонсо) — Lonnie (Alonso) Johnson
 Джонсон, Оливер (Оливье) — Olivier Johnson
 Джонсон, Роберт — Robert Johnson
 Джонсон, Ховард — Howard Johnson
 Джонсон, Чарли — Charlie Johnson
 Джонстон, Рэнди — Randy Johnston
 Джоплин, Джанис — Janis Joplin
 Джордан, Клиффорд — Clifford Jordan
 Джордан, Стэнли — Stanley Jordan
 Джоэл, Билли — Billy Joel
 Джулиана, Марк — Mark Giuliana
 Джурек, Том — Thom Jurek
 Джуффри, Джимми — Jimmy Giuffre
 Зондзатерра, Андреа — Andrea Zonzaterra
 Дзунино, Альдо — Aldo Zunino
 Ди Пьяцца, Доминик — Dominique Di Piazza
 Дилан, Боб — Bob Dylan
 ДиМеола, Эл — Al DiMeola
 Димитрова, Блага — Blaga Dimitrova
 Дистель, Саша — Sacha Distel
 Дитрих, Марлен — Marlen Dietrich
 Доддс, Бэби — Baby Dodds
 Доддс, Джонни — Johnny Dodds
 Доджон, Джерри — Jerry Dodgion
 Доки, Крис Мин — Chris Minh Doky
 Доктор Джон (Мак Ребеннэк) — Dr. John (Mac Rebennack)
 Долфи, Сэди — Sadie Dolphy
 Долфи, Эрик — Eric Dolphy
 Дон Мойе, Фамуду — Famodou Don Moye

Доналдсон, Лу — Lou Donaldson
 Донеда, Мишель — Michel Doneda
 Дорси, Джимми — Jimmy Dorsy
 Дорси, Томми — Tommy Dorsey
 Дорф, Майкл — Michael Dorf
 Дорэм, Кенни — Kenny Dorham
 Драммонд, Билли — Billy Drummond
 Дрейк, Хамид — Hamid Drake
 Дрисколл, Кермит — Kermit Driscoll
 Дрю, Кенни — Kenny Drew
 Дьюркин, Эндру — Andrew Durkin
 Дэй, Дорис — Doris Day
 Дэйвис-мл., Уолтер — Walter Davis, Jr.
 Дэйвис, «Дикий Билл» — Wild Bill Davis
 Дэйвис, Арт — Art Davis
 Дэйвис, Кенни — Kenny Davis
 Дэйвис, Майлс — Miles Davis
 Дэйвис, Натан — Nathan Davis
 Дэйвис, Ричард — Richard Davis
 Дэйвис, Стив — Steve Davis
 Дэйвис, Эдди «Локджо» — Eddie «Lockjaw» Davis
 Дэйвисон, «Дикий Билл» — Wild Bill Davison
 Дэйе, Айрин — Irene Daye
 Дэйзи, Тим — Tim Daisy
 Дэниелс, Эдди — Eddie Daniels
 Дюваль, Доминик — Dominic Duval
 Дюк, Вернон — Vernon Duke
 Дюк, Джордж — George Duke
 Дюлэйни, Ховард — Howard Dulaney
 Дюшан, Марсель — Marcel Duchamp
 Елинек, Иржи — Jiří Jelinek
 Жобим, Антонио Карлос — Antonio Carlos Jobim
 Завинул, Джо — Joe Zawinul
 Завинул, Джо (Йозеф Эрих Завинуль) — Joseph Erich «Joe» Zawinul
 Завинул, Иван — Ivan Zawinul
 Заппа, Фрэнк — Frank Zappa
 Зеранг, Майкл — Michael Zeran
 Зорн, Джон — John Zorn
 Игэн, Марк — Marc Egan
 Икс, Малколм — Malcolm X

Йосида, Тацуя (Тацуя Йошида) — Tatsuya Yoshida
 Йосихидэ, Отомо — Ootomo Yoshihide
 Кабонго, Сабин — Sabine Kabongo
 Кавалерес, Феликс — Felix Cavalierses
 Кайзер, Джо — Joe Kayser
 Калбертсон, Декстер — Dexter Culbertson
 Калдераццо, Джои — Joey Calderazzo
 Камински, Макс — Max Kaminsky
 Кан, Эдди — Eddie Kahn
 Кан, Эшли — Ashley Kahn
 Канявичюс, Эугениус — Eugenius Kanevicius
 Капоте, Труман — Truman Capote
 Карам, Кристиан — Christiane Karam
 Карденас, Стив — Steve Cardenas
 Кармайкл, Хоуги — Hoagy Carmichael
 Карни, Гарри — Harry Carney
 Картер, Джеймс — James Carter
 Картер, Регина — Regina Carter
 Картер, Рон — Ron Carter
 Картер, Эллиотт — Elliott Carter
 Каунтисс, Левада — Levada Countiss
 Каштру-Невеш, Оскар — Oscar Castro-Neves
 Кейдж, Джон — John Cage
 Кейн, Ури — Uri Caine
 Кейта, Салиф — Salif Keita
 Келле, Реджиналд — Reginald Kelle
 Келли, Уинтон — Wynton Kelly
 Кентон, Стэн — Stan Kenton
 Кёрк, Расаан Роланд — Rahsaan Roland Kirk
 Кёркланд, Кенни — Kenny Kirkland
 Керн, Джером — Jerome Kern
 Кессел, Барни — Barney Kessel
 Кизер, Джефф — Geoff Keezer
 Кинг-мл., Леонард — Leonard King, Jr.
 Кинг, Би Би — B. B. King
 Кинг, Дейв — Dave King
 Китагава, Киёси — Kiyoshi Kitagawa
 Кларк, Дональд — Donald Clarke

Кларк, Кенни — Kenny Clarke
 Кларк, Стэнли — Stanley Clarke
 Клестиль, Томас — Thomas Klestil
 Клэйтон, Бак — Buck Clayton
 Клэйтон, Джон — John Clayton
 Клэптон, Эрик — Eric Clapton
 Кобб, Джимми — Jimmy Cobb
 Кобэм, Билли — Billy Cobham
 Кови-Крамп, Роджерс — Rogers Covey-Crump
 Кокс, Бэби — Baby Cox
 Колайюта, Винни — Vinnie Colaiuta
 Колакс, Кинг — King Colax
 Коломбо, Расс — Russ Columbo
 Колер, Кайл — Kyle Koehler
 Колли, Скотт — Scott Colley
 Коллинз, Бутси — Botsy Collins
 Коллинз, Фил — Phil Collins
 Колтрейн (Маклауд), Элис — Alice Coltrane (McLeod)
 Колтрейн, Джон Роберт — John Robert Coltrane
 Колтрейн, Джон Уильям — John William Coltrane
 Колтрейн, Наима (Хуанита Граббс) — Naima Coltrane (Juanita Grabbs)
 Колтрейн, Оран — Oran Coltrane
 Колтрейн, Рави — Ravi Coltrane
 Комо, Перри — Perry Como
 Конгсхауг, Ян-Эрик — Jan Erik Kongshaug
 Кондон, Эдди — Eddie Condon
 Конитц, Ли — Lee Konitz
 Конклин, Джим — Jim Conklin
 Коннелл, Конни — Connie Connell
 Коновер, Уиллис — Willis Conover
 Копланд, Аарон — Aaron Copeland
 Кордейру, Эдсон — Edson Cordeiro
 Кория, Лиана — Liana Corea
 Кория, Чик (Армандо Антонио Кория) — Chick Corea (Armando Antonio Corea)
 Кориелл, Ларри — Larry Coryell
 Корэн, Фил Келан — Kelan Phil Cohran
 Коул, Кози — Cozy Cole
 Коул, Нат «Кинг» — Nat «King» Cole
 Коул, Натали — Natalie Cole
 Коул, Ричи — Ritchie Cole
 Коулз, Джонни — Johnny Coles

Коулман, Айра — Ira Coleman
 Коулман, Денардо — Denardo Coleman
 Коулман, Джордж — George Coleman
 Коулман, Орнетт — Ornette Coleman
 Коффин, Джефф — Jeff Coffin
 Коэн, Авишай — Avishai Cohen
 Коэн, Грег — Greg Cohen
 Крамб, Джордж — George Crumb
 Кристенсен, Юн — Jon Christensen
 Крисчен, Джоди — Jodie Christian
 Крисчен, Чарли — Charlie Christian
 Кролл, Дайана — Diana Krall
 Кросби, Бинг — Bing Crosby
 Кросс, Джеймс «Пенёк» — James «Stump» Cross
 Кроу, Билл — Bill Crow
 Кроуфорд, Хэнк — Hank Crawford
 Крупа, Джин (Юджин Бертрам Крупа) — Gene Krupa (Eugene Bertram Krupa)
 Ксенакис, Яннис — Iannis Xenakis (Ιάννης Ξενάκης)
 Кугат, Шавье — Xavier Cugat
 Кук, Сэм — Sam Cooke
 Кукко, Сакари — Sakari Kukko
 Купер, Лерой — Leroy Cooper
 Купер, Ховард — Howard Cooper
 Курцманн, Кристоф — Christof Kurzmann
 Кускуна, Майкл — Michael Cuscuna
 Куяла, Стив — Steve Kujala
 Кэй, Конни — Connie Kay
 Кэйси, Бенджамин — Casey Benjamin
 Кэллоуэй, Бланш — Blanche Calloway
 Кэллоуэй, Кэб — Cab Calloway
 Кэллоуэй, Элмер — Elmer Calloway
 Кэмпбелл, Ларри — Larry Campbell
 Кэмпбелл, Рой — Roy Campbell
 Кэмпбелл, Тедди — Teddy Campbell
 Кэмпбелл, Тони — Tony Campbell
 Кэррингтон, Терри Лин — Terri Lyne Carrington
 Кэтлетт, Сид — Sid Catlett

Кюн, Стив — Steve Kuhn
 Ла Рокка, Пит — Pete La Rocca
 Ла Фаро, Скотт — Scott La Faro
 ЛаБелл, Патти — Patti LaBelle
 Лагрен, Бирели — Bireli Lagrene
 Лайонс, Джимми — Jimmy Lyons
 Ланг, Эдди (Слепой Уилли Данн) — Eddie Lang (Blind Willie Dunn)
 Ландвалл, Брюс — Bruce Lundvall
 Ландгрен, Нильс — Nils Landgren
 Ландесман, Фран — Fran Landesman
 Ланниган, Джимми — Jimmy Lannigan
 Лансфорд, Джимми — Jimmy Luncford
 ЛаРокка, Ник — Nick LaRocca
 Ласуэлл, Билл — Bill Laswell
 Латиф, Юсеф — Yusef Lateef
 Лаудермилк, Джей Ди — J. D. Loudermilk
 Лаша, Принс — Prince Lasha
 Ле, Нгуэн — Nguyn Lk
 Леви, Адам — Adam Levy
 Леви, Стэн — Stan Levy
 Леви, Ховард — Howard Levy
 ЛеДонн, Майк — Mike LeDonne
 Ледфорд, Марк — Mark Ledford
 Леер, Тайс ван — Thijs van Leer
 Леннон, Джон — John Lennon
 Леонард, Герман — Herman Leonard
 Леттерман, Дэвид — David Letterman
 Ли, Джон — John Lee
 Ли, Пегги — Peggy Lee
 Либман, Дейв — Dave Liebman
 Лигети, Дьёрдь — Gyrgy Ligeti
 Лидс, Алан — Alan Leeds
 Лиз, Джин — Gene Lees
 Линдсей, Арто — Arto Lindsay
 Линкольн, Эбби — Abbey Lincoln
 Литтл Ричард (Ричард Пенни-ман) — Little Richard (Richard Penniman)
 Литтл, Букер — Booker Little
 Литтон, Пол — Paul Lytton
 Ллойд, Чарлз — Charles Lloyd
 Ловано, Джо — Joe Lovano
 Ловенс, Пол — Paul Lovens
 Лонгберг-Холм, Фред — Fred Lonberg-Holm

Лондон, Джули — Julie London
 Лондон, Фрэнк — Frank London
 Лоу, Фрэнк — Frank Lowe
 Лоуренс, Майкл — Michael Lawrence
 Лоухивуори, Олави — Olavi Louhivuori
 Луис, Мэл — Mel Lewis
 Лусия, Пако де — Paco de Lucia
 Льюис, Бобби — Bobby Lewis
 Льюис, Венди — Wendy Lewis
 Льюис, Джон — John Lewis
 Льюис, Рэмзи — Ramsey Lewis
 Льюис, Тед — Ted Lewis
 Льюнгквист, Фредерик — Frederick Ljungkvist
 Лэйн, Адам — Adam Lane
 Лэйси, Стив — Steve Lacy
 Лютославски, Витольд — Witold Lutosławski
 М'Баппе, Этьенн — Etienne M'Barpe
 Магуайр (Макгуайр), Этель — Ethel Maguire/McGuire
 Мадьяр, Бори — Bori Magyar
 Мазур, Мэрилин — Marilyn Mazur
 Майер, Эдгар — Edgar Meyer
 Майли, Баббер — Bubber Miley
 Макби, Сесил — Cecil McBee
 Макбрайд, Крисчен — Christian McBride
 Макбрайд, Нат — Nat McBride
 Макгенри, Билл — Bill McHenry
 Макгрифф, Джимми — Jimmy McGriff
 Макдауэлл, Фред — Fred McDowell
 Макдауэлл, Эл — Al McDowell
 Макдафф, Джек «Братец» — Brother Jack McDuff
 Макдугалл, Иэн — Ian McDougall
 Макигами, Коити — Koichi Makigami
 Макинтайр, Эрл — Earl McIntyre
 Маккартни, Пол — Paul McCartney
 Маккаслин, Донни — Donny McCaslin
 Маккенна, Дейв — Dave McKenna
 Маккинли, Рэй — Ray McKinley
 Макклур, Рон — Ron McClure
 Макколл, Стив — Steve McCall
 Макконнелл, Роб (Роберт Мюррэй Гордон Макконнелл) — Robert Murray Gordon «Rob» McConnell

Маккрел, Деннис — Dennis Mackrel
 Маккриммон, Бренна — Brenna McCrimmon
 Маклауд, Элис — см. Колтрейн, Элис
 Маклафлин (Маклоклин), Джон — John McLaughlin
 Макнили, Джим — Jim McNeely
 Макпартланд, Джимми — Jimmy McPartland
 Макпартланд, Мэриэн (Маргарет Мэриэн Тёрнер) — Marian McPartland (Margaret Marian Turner)
 Макрэй, Кармен — Carmen McRay
 Макферрин, Бобби — Bobby McFerrin
 Макфи, Джо — Joe McPhee
 Маллиган, Джерри — Gerry Mulligan
 Малоун, Расселл — Russell Malone
 Мантлер, Карен — Karen Mantler
 Мантлер, Михаэль (Майк) — Michael «Mike» Mantler
 Манугян, Патрик — Patrick Manouguian
 Манчини, Генри — Henry Mancini
 Мардин, Ариф — Arif Mardin
 Мариано, Чарли — Charlie Mariano
 Маркс, Чико — Chico Marx
 Марсалис, Брэнфорд — Branford Marsalis
 Марсалис, Уинтон — Wynton Marsalis
 Март, Линли — Linley Marthe
 Мартино, Пат — Pat Martino
 Мархауг, Лассе — Lasse Marhaug
 Масеро, Тео — Teo Macero
 Масси, Кэл — Cal Massey
 Матта, Адам — Adam Matta
 Маэстро, Шай — Shai Maestro
 Медески, Джон — John Medeski
 Меззроу, Мезз — Mezz Mezzrow
 Мела, Франсиско — Francisco Mela
 Мёллер, Гас — Gus Moeller
 Менгельберг, Миша — Misha Mengelberg
 Мендес, Сержио — Sergio Mendes
 Мерсер, Джонни — Johnny Mercer
 Мессиа́н, Оливье — Olivier Messiaen

Мидлер, Бетт — Bett Midler
 Мийо, Дариус — Darius Milhaud
 Мили, Джон — Gjon Mili
 Милителло, Бобби — Bobby Militello
 Миллер, Гленн — Glenn Miller
 Мингус, Чарлз — Charles Mingus
 Минео, Сэл — Sal Mineo
 Митчел, Джони — Joni Mitchell
 Митчелл, Роско — Roscoe Mitchell
 Мобли, Хэнк — Hank Mobley
 Мозес, Боб — Bob Moses
 Молвер, Нильс-Петтер — Nils-Petter Molvaer
 Мондесир, Майк — Mike Mondesir
 Мондесир, Марк — Mark Mondesir
 Мондер, Бен — Ben Monder
 Монк, Телониус (Телониус Сфизер Монк) — Thelonious Monk (Thelonious Sphere Monk)
 Монро, Мэрилин — Marilyn Monroe
 Монтгомери, Уэс — Wes Montgomery
 Монтцка, Эрик — Eric Montzka
 Моралес, Ричи — Richie Morales
 Морган, Ли — Lee Morgan
 Мордекай, Джойс — Joyce Mordechai
 Морейра, Айрто — Aírto Moreira
 Морелло, Джо — Joe Morello
 Мори, Икуэ — Ikue Mori
 Моррис, Джо — Joe Morris
 Моррисон, Ван — Van Morrison
 Морриссон, Эл Джей — L. J. Morrisson
 Моушн, Пол (Пол Мотян) — Paul Motian
 Моффетт, Чарлз — Charles Moffett
 Моффетт, Чарнетт — Charnett Moffett
 Мохоло, Луи — Louis Moholo
 Моцкунас, Людас — Liudas Mockūnas
 Мраз, Джордж (Иржи) — George Mraz (Jiří Mráz)
 Муди, Джеймс — James Moody
 Музон, Альфонс — Alphonse Mouzon
 Мур, Гэри — Gary Moore
 Мур, Майкл — Michael Moore
 Мур, Тёрстон — Thurston Moore
 Мур, Энди — Andy Moor

Мухаммад, Идрис — Idris
 Muhammad
 Мэйбел, Биг — Big Maybelle
 Мэйберн, Харолд — Harold
 Mabern
 Мэйсон, Ник — Nick Mason
 Мэйфилд, Кёртис — Curtis
 Mayfield
 Мэлдай, Брэд — Brad Mehldau
 Мэндел, Майк — Mike Mandel
 Мэнди, Джимми — Jimmy Mandy
 Мэнн, Хэрби — Herbie Mann
 Мэнн, Шелли — Shelly Manne
 Мэтини, Пат — Pat Metheny
 Мюллер, Рихард — Richard Muller
 Мюлэ, Марсель — Marcel Mule
 Мюнш, Шарль — Charles Münch
 Мюррей, Дейв — Dave Murray
 Мюррэй, Кэл — Cal Murray
 Мюррэй, Сонни — Sonny Murray
 Наварро, Фэтс — Fats Navarro
 Наполеон, Тедди — Teddy
 Napoleon
 Нашименту, Милтон — Milton
 Nascimento
 Нелсон, Рикки — Ricky Nelson
 Нелсон, Уилли — Willie Nelson
 Нельсон, Оливер — Oliver Nelson
 Неппер, Джимми — Jimmy
 Knepper
 Николас, Алберт — Albert
 Nicholas
 Николс, Ред — Red Nichols
 Нильсен, Карл — Karl Nilsen
 Нильссен-Лов, Пол — Paal
 Nilssen-Love
 Нокс, Кит — Keith Knox
 Нолен, Джимми — Jimmy Nolen
 Нордин, Кен — Ken Nordine
 Ното, Сэм — Sam Noto
 Нун, Джимми — Jimmy Noon
 Ньюборн, Финеас — Phineas
 Newborn
 Ньюланд, Джей — Jay Newland
 Ньюман, Джо — Joe Newman
 Нэпп, Рой — Roy Knapp
 О'Дэй, Анита — Anita O'Day
 О'Дэй, Хэнк — Hank O'Day
 О'Нил, Майкл — Michael O'Neal
 О'Рурк, Джим — Jim O'Rourke
 Одзонэ, Макото — Makoto Ozone
 Одум, Бернард — Bernard Odum
 Окадзаки, Майлс — Miles Okazaki

Оксли, Тони — Tony Oxley
 Оливер, Кинг — King Oliver
 Оливер, Пол — Paul Oliver
 Оливерос, Полин — Pauline
 Oliveros
 Орнстайн, Лео — Leo Ornstein
 Орт, Бакстон — Buxton Orr
 Орфф, Карл — Karl Orff
 Остин, Патти — Patti Austin
 Отис, Джонни — Johnny Otis
 Оуэнс-мл., Улиссес — Ulysses
 Owens, Jr.
 Палмиери, Эдди — Eddie Palmieri
 Панасье, Юг — Hugues Panassié
 Паркер, Леон — Leon Parker
 Паркер, Мелвин — Melvin Parker
 Паркер, Мэйсио — Maceo Parker
 Паркер, Уильям — William Parker
 Паркер, Чарли — Charlie Parker
 Паркер, Эван — Evan Parker
 Паркинс, Зина — Zena Parkins
 Парч, Гарри — Harry Parch
 Пасс, Джо — Joe Pass
 Пасториус, Джако (Джон Фрэнсис
 Пасториус III) — John Francis
 «Jaco» Pastorius III
 Патитуччи, Джон — John
 Patitucci
 Пауэлл, Бад — Bud Powell
 Паэш, Руи Эдуарду — Rui
 Eduardo Paes
 Пейдж, Джимми — Jimmy Page
 Пейдж, Уолтер — Walter Page
 Пейффер, Бернар — Bernard
 Peiffer
 Пелтон, Шоун — Shawn Pelton
 Пена, Ралф — Ralph Pena
 Пендерецки, Кшиштоф —
 Krzysztof Penderecki
 Пеппер, Арт — Art Pepper
 Пеппер, Джим — Jim Pepper
 Перельман, Иво — Ivo Perelman
 Перес, Данило — Danilo Perez
 Перкинс, Колридж — Coleridge
 Perkins
 Перовски, Бен — Ben Perowsky
 Перри, Ли — Lee Perry
 Пёрселл, Генри — Henry Purcell
 Петерик, Джим — Jim Peterik
 Петруччани, Мишель — Michel
 Petrucciani
 Петтифорд, Оскар — Oscar
 Pettiford

Пиаф, Эдит — Édith Piaf
 Пикетт, Уилсон — Wilson Pickett
 Пикок, Аннетт — Annette Peacock
 Пикок, Гэри — Gary Peacock
 Питерсон, Оскар — Oscar Peterson
 Пиццарелли, Джон — John Pizzarelli
 Поллак, Бен — Ben Pollak
 Понти, Жан-Люк — Jean-Luc Ponty
 Поп, Игги — Iggy Pop
 Портер, Коул — Cole Porter
 Портер, Рой — Roy Porter
 Поттер, Джон — John Potter
 Поттер, Томми — Tommy Potter
 Поттс, Стив — Steve Potts
 Пошта, Франтишек — František Pošta
 Прайз, Ллойд — Lloyd Prize
 Прайн, Джон — John Prine
 Превэн, Андре — Andre Previn
 Пресли, Элвис — Elvis Presley
 Прима, Луи — Louis Prima
 Принс (Принц) — Prince
 Пуатье, Сидни (Сидней) — Sidney Poitier
 Пуленк, Франсис — Francis Poulenec
 Пэйдж, Хот Липс — Hot Lips Page
 Пэйн, Бенни — Benny Payne
 Ра, Сан — Sun Ra
 Рава, Энрико — Enrico Rava
 Равель, Морис — Maurice Ravel
 Рада, Рубен — Rubén Rada
 Райли, Бен — Ben Riley
 Райли, Ховард — Howard Riley
 Райнхардт, Джанго — Django Reinhardt
 Райт, Спекс — Specs Wright
 Райт, Юджин — Eugene Wright
 Райх, Ховард — Howard Reich
 Рапп, отец Ильдефонс — Fr. Ildefonse Rapp
 Рапполо, Леон — Leon Rappolo
 Расселл, Боб — Bob Russell
 Расселл, Джордж — George Russell
 Расселл, Кёрли — Curly Russell
 Растелли, Мэтью — Matthew Rastelli
 Реддинг, Отис — Otis Redding
 Редман, Джошуа — Joshua Redman

Редман, Дьюи — Dewey Redman
 Резерфорд, Пол — Paul Rutherford
 Рибо, Марк — Marc Ribot
 Риверс, Сэм — Sam Rivers
 Ривз, Дайана — Dianne Reeves
 Ригганс, Карим — Kareem Riggins
 Рид, Лу — Lou Reed
 Ризер, Дэн — Dan Rieser
 Рикки, Майкл — Michael Ricci
 Рипдал, Терье — Terje Rypdal
 Ритенаур, Ли — Lee Ritenour
 Рич, Бадди — Buddy Rich
 Ричмонд, Дэнни — Danny Richmond
 Робертс, Хэнк — Hank Roberts
 Робинсон, Скотт — Scott Robinson
 Роджерс, Бадди — Buddy Rogers
 Роджерс, Ричард — Richard Rogers
 Родни, Ред — Red Rodney
 Розен, Джей — Jay Rosen
 Розенвинкел, Курт — Kurt Rosenwinkel
 Рокуэлл, Томми — Tommy Rockwell
 Роллинз, Генри — Henry Rollins
 Роллинз, Сонни — Sonny Rollins
 Роллини, Адриан — Adrian Rollini
 Ромберг, Зигмунд — Siegmund Romberg
 Росолино, Фрэнк — Frank Rosolino
 Росси, Хорхе — Jorge Rossy
 Рота, Нино — Nino Rota
 Роуз, Чарли — Charlie Rouse
 Роулз, Лу — Lou Rawls
 Роуч, Макс — Max Roach
 Рохберг, Джордж — George Rochberg
 Роше, Ману — Mahnu Roche
 Рубалькаба, Гонсало — Gonzalo Rubalcaba
 Рулли, Тони — Tony Rulli
 Руссин, Бэйб — Babe Russin
 Рэйбёрн, Бойд — Boyd Raeburn
 Сабо, Габор — Gábor Szabó
 Саймон, Пол — Paul Simon
 Сайт, Джейми — Jamie Saft
 Сакс, Адольф — Adolphe Sax
 Салливан, Эд — Ed Sullivan
 Саммер, Донна — Donna Summer
 Сан Ра — Sun Ra

Санборн, Дэвид — David Sanborn
 Сандерс, Фарао — Pharaoh Sanders
 Сандоле, Деннис — Dennis Sandole
 Санчес, Давид — David Sanchez
 Саснаускас, Скирмантас —
 Skirmantas Sasnauskas
 Сати, Эрик — Erik Satie
 Саутер, Эдди — Eddie Souter
 Свенссон, Эсбьёрн — Esbjörn
 Svensson
 Свифт, Кэй — Kay Swift
 Сёрман, Джон — John Surman
 Сигети, Джозеф — Joseph Szigeti
 Силвер, Хорас — Horace Silver
 Силверман, Эл — Al Silverman
 Силвестер, Джеймс — James
 Sylvester
 Симмонс, Хьюи — Huey Simmons
 Симон, Нина — Nina Simone
 Симс, Зут — Zoot Sims
 Синатра, Фрэнк — Frank Sinatra
 Синглтон, Затти — Zutty Singleton
 Скотт, Рода — Rhoda Scott
 Скотт, Тони — Tony Scott
 Скотт, Ширли — Shirley Scott
 Скофилд, Джон — John Scofield
 Смит, Айзек — Isaac Smith
 Смит, Бесси — Bessie Smith
 Смит, Джимми — Jimmy Smith
 Смит, Ларри — Larry Smith
 Смит, Ли — Lee Smith
 Смит, Мами — Mamie Smith
 Смит, Уоррен — Warren Smith
 Смит, Чарлз Эдвард — Charles
 Edward Smith
 Снайдер, Джон — John Snider
 Снукам, Расселл — Snookum
 Russel
 Сори, Жюли — Julie Saury
 Сори, Тайшоун — Tyshawn Sorey
 Спаркс, Мелвин — Melvin Sparks
 Спектор, Фил — Phil Spector
 Спеллман, Эй-Би — AB Spellman
 Spielberg, Стивен — Steven
 Spielberg
 Спрингстин, Брюс — Bruce
 Springsteen
 Спрингфилд, Дасты — Dusty
 Springfield
 Спуки, диджей — DJ Spooky
 Стабблфилд, Слайд — Clyde
 Stabblefield
 Станько, Томаш — Tomasz Stańko

Старр, Ринго — Ringo Starr
 Стивенс, Майкл — Michael Stevens
 Стинг — Sting
 Ститт, Сонни — Sonny Stitt
 Стоун, Слай — Sly Stone
 Стреизанд, Барбра — Barbra
 Streisand
 Стрит, Бен — Ben Street
 Стрит, Крэйг — Craig Street
 Стронг, Фред — Fred Strong
 Стрэйт, Эд — Ed Straight
 Стрэйхорн, Билли — Billy
 Strayhorn
 Стюарт, Рекс — Rex Stewart
 Стюарт, Род — Rod Stewart
 Суоллоу, Стив — Steve Swallow
 Сэйлер, Тони — Tony Sailer
 Сэмпл, Джо — Joe Sample
 Сэндс, Крисчен — Christian Sands
 Сэри, Пако — Paco Séry
 Табакин, Лу — Lew Tabackin
 Табби, Кинг — King Tubby
 Таинака, Фукуси — Fukushi
 Tainaka
 Тайнан, Джон — John Tynan
 Тайнер, Маккой — McCoy Tyner
 Таф, Дейв — Dave Tough
 Тексье, Анри — Henri Texier
 Темим, Оливье — Olivier Temime
 Тёрнер, Айк — Ike Turner
 Тёрнер, Марк — Mark Turner
 Терри, Кларк — Clark Terry
 Терри, Телма — Thelma Terry
 Тешемахер, Фрэнк — Frank
 Teschemacher
 Тиле, Боб — Bob Thiele
 Тилтон, Марта — Martha Tilton
 Тичаут, Терри — Terry Teachout
 Томас, Джей Си — JC Thomas
 Томас, Уолтер «Фут» — Walter
 «Foot» Thomas
 Томпсон, Дон — Don Thompson
 Торки, Майкл — Michael Torke
 Торме, Мэл — Mel Tormé
 Торнхилл, Клод — Claude
 Thornhill
 Тота, Нобби — Knobby Totah
 Траволта, Джон — John Travolta
 Трамбауэр, Фрэнки — Frankie
 Trumbauer
 Трене, Шарль — Charles Trenet
 Тристано, Ленни — Lennie
 Tristano

Трифан, Дэнни — Danny Trifan
Тунчбойджян, Арто — Arto
Tuncboyacıyan
Турре, Стив — Steve Turre
Тшаска, Миколай — Mikolaj
Trzaska
Тэборн, Крэйг — Craig Taborn
Тэйлор, Билли, доктор (Уильям
Эдвард Тэйлор-мл.) — Dr. Billy
Taylor (William Edward Taylor,
Jr.)
Тэйлор, Джеймс — James Taylor
Тэйлор, Джон — John Taylor
Тэйлор, Крид — Creed Taylor
Тэйлор, Сесил — Cecil Taylor
Тэйт, Бадди — Buddy Tate
Тэйт, Грэди — Grady Tate
Тэйтум, Арт — Art Tatum
Уайт, Ленни — Lenny White
Уайтман, Пол — Paul Whiteman
Уизли, Фред — Fred Weasley
Уилер, Кенни — Kenny Wheeler
Уилкинс, Рик — Rick Wilkins
Уилкинс, Эрни — Ernie Wilkins
Уилсон, Джералд — Gerald Wilson
Уилсон, Кассандра — Cassandra
Wilson
Уилсон, Нэнси — Nancy Wilson
Уилсон, Тедди — Teddy Wilson
Уилсон, Шэдоу — Shadow Wilson
Уильямс, Бастер — Buster
Williams
Уильямс, Джордж — George
Williams
Уильямс, Кути — Cootie Williams
Уильямс, Тони — Tony Williams
Уильямс, Хэнк — Hank Williams
Уиндинг, Кэй — Kai Winding
Уинчелл, Уолтер — Walter
Winchell
Унгер-Вертико, Барбара —
Barbara Unger-Wertico
Уокер, Ти-Боун — T-Bone Walker
Уолден, Майкл — Michael Walden
Уолдрон, Мэл — Mal Waldron
Уоллерстайн, Тед — Ted
Wallerstein
Уоллесен, Кенни — Kenny
Wollesen
Уолтон, Седар — Cedar Walton
Уоркман, Регги — Reggie
Workman
Уорнер, Джек — Jack Warner

Уоррен, Гарри — Harry Warren
Уоткинс, Джулиус — Julius
Watkins
Уотсон, Бобби — Bobby Watson
Уоттс, Джефф «Тэйн» — Jeff
«Tain» Watts
Уоттс, Эрни — Ernie Watts
Уэбб, Даг — Doug Webb
Уэбб, Джо — Joe Webb
Уэбб, Чик — Chick Webb
Уэбстер, Бен — Ben Webster
Уэкслер, Джеппи — Jerry Wexler
Уэр, Уилбур — Wilbur Ware
Уэсс, Фрэнк — Frank Wess
Фаланга, Тони — Tony Falanga
Фарао, Массимо — Massimo Farao
Фармер, Арт — Art Farmer
Фаррелл, Джо — Joe Farrell
Фелдман, Виктор — Victor
Feldman
Фелдман, Мортон — Morton
Feldman
Фергюсон, Мэйнард — Maynard
Ferguson
Феро, Адриен — Hadrien Feraud
Ферре, Лео — Léo Ferré
Финкель, Эдди — Eddie Finckel
Фитцджералд, Элла — Ella
Fitzgerald
Флек, Бэла — Béla Fleck
Флудас, Джордж — George Fludas
Флак, Роберта — Roberta Flack
Флэнеган, Томми — Tommy
Flanagan
Форман, Джеймс — James Forman
Форманек, Майкл — Michael
Formanek
Фостер, Фрэнк — Frank Foster
Фостер, Эл — Al Foster
Франклин, Арета — Aretha
Franskin
Фрезу, Паоло — Paolo Fresu
Фридман, Джефф — Jeff Fridman
Фризелл, Билл — Bill Frisell
Фриман, Бад — Bud Freeman
Фриман, Чико — Chico Freeman
Фрипп, Роберт — Robert Fripp
Фрит, Фред — Fred Frith
Фрэнкс, Майкл — Michael Franks
Фуллер, Кёртис — Curtis Fuller
Фуллер, Ларри — Larry Fuller
Фью, Бобби — Bobby Few
Фэддис, Джон — Jon Faddis

Фэзер, Леонард — Leonard Feather
 Фэйворс Магостут, Малаки —
 Malachi Favors Magostut
 Хаббард, Фредди — Freddie
 Hubbard
 Хазбанд, Гэри — Gary Husband
 Хайдемманн, Отто К. Е. —
 Otto K. E. Heidemann
 Хайнс, Эрл — Earl Hines
 Халперин, Джимми — Jimmy
 Halperin
 Хаман, Филлис — Phyllis Human
 Хаммер, Ян — Jan Hammer
 Хаммерстайн, Оскар — Oscar
 Hammerstein II
 Хаммонд, Джон — John Hammond
 Хаммонд, Элис — Alice Hammond
 Хан, Чака — Chaka Khan
 Ханна, Роланд (сэр Роланд Хан-
 на) — Roland Hanna (Sir Roland
 Hanna)
 Хантер, Чарли — Charlie Hunter
 Харбург, Йип — Yip Harburg
 Харви, Пи Джей — P. J. Harvey
 Харгроув, Рой — Roy Hargrove
 Хардинг, Бастер — Buster Harding
 Харпер, Арт — Arthur Harper
 Харрис, Барри — Barry Harris
 Харрис, Джесс — Jesse Harris
 Харрис, Джим — Gene Harris
 Харрис, Мик — Mick Harris
 Харрис, Эдди — Eddie Harris
 Харрисон, Эд — Ed Harrison
 Харролд, Стивен — Steven Harrold
 Харт, Билли — Billy Hart
 Хартман, Джонни — Johnny
 Hartman
 Хатчерсон, Бобби — Bobby
 Hutcherson
 Хаулин Вулф — Howlin' Wolf
 Хаута-ахо, Теппо — Teppo Hauta-
 aho
 Хендерсон, Джо — Joe Henderson
 Хендерсон, Флетчер — Fletcher
 Henderson
 Хендерсон, Хорас — Horace
 Henderson
 Хендерсон, Эдди — Eddie
 Henderson
 Хендрикс, Джими — Jimi Hendrix
 Хендрикс, Джон — Jon Hendricks
 Херман, Вуди — Woody Herman
 Хёрт, Эл — Al Hirt

Хесселс, Терри — Terrie Hessels
 Хиггинс, Билли — Billy Higgins
 Хиндемит, Пауль — Paul
 Hindemith
 Хино, Тирумаса — Tirumasa Hino
 Хинтон, Милт — Milt Hinton
 Хит, Алберт — Albert Heath
 Хит, Джимми — Jimmy Heath
 Хит, Перси — Percy Heath
 Хо Байнам, Тэйлор — Taylor Ho
 Bynum
 Ходжес, Джонни — Johnny
 Hodges
 Хокер Флатен, Ингебригт —
 Ingebrigt Hoker Flaten
 Холдсворт, Алан — Alan
 Holdsworth
 Холидей, Билли — Billie Holiday
 Холл, Генри — Henry Hall
 Холл, Джим — Jim Hall
 Холл, Табби — Tubby Hall
 Холл, Том — Tom Hall
 Холланд, Дейв — Dave Holland
 Холлман, Билл — Bill Hollman
 Холт, Стив — Steve Holt
 Хомбургер, Майя — Maya
 Homburger
 Хорват, Петер — Peter Horvath
 Хорвиц, Уэйн — Wayne Horwitz
 Хорн, Лина — Lena Horne
 Хорнсби, Брюс — Bruce Hornsby
 Хоуз, Хэмптон — Hampton Hawes
 Хоукинс, Коулман — Coleman
 Hawkins
 Хофф, Девин — Devin Hoff
 Хуссейн, Закир — Zakir Hussain
 Хэйг, Эл — Al Haig
 Хэйден, Чарли — Charlie Haden
 Хэйз, Айзек — Issac Hayes
 Хэйнс, Пол — Paul Haines
 Хэйнс, Рой — Roy Haynes
 Хэмилтон, Чико — Chico Hamilton
 Хэмлин, Луи — Louis Hamlin
 Хэмптон, Лайонел — Lionel
 Hampton
 Хэмптон, Слайд — Slide Hampton
 Хэмпхилл, Джулиус — Julius
 Hemphill
 Хэнди, В. С. (Даблью Си,
 Уильям Кристофер Хэн-
 ди) — W. C. Handy (William
 Christopher Handy)
 Хэнди, Кэтрин — Katherine Handy

Хэнкок, Хэрби — Herbie Hancock
 Хэнкс, Том — Tom Hanks
 Хэфти, Нил — Neal Hefti
 Цеттерлюнд, Моника — Monica Zetterlund
 Чарлз, Рэй — Ray Charles
 Чаттерджи, Амит — Amit Chatterjee
 Черри, Дон — Don Cherry
 Чёрчилл, Фрэнк — Frank Churchill
 Чик, Крис — Chris Cheek
 Чикаи, Джон — John Tchicai
 Чикоски, Арни — Arnie Chykoski
 Чиппендэйл, Брайан — Brian Chippendale
 Читэм, Док — Doc Cheatham
 Чэмберс, Деннис — Dennis Chambers
 Чэмберс, Джо — Joe Chambers
 Чэмберс, Пол — Paul Chambers
 Шанкар, Анушка — Anushka Shankar
 Шанкар, Лакшминараяна — Lakshminarayana Shankar
 Шанкар, Рави — Ravi Shankar
 Шарп, Эллиотт — Elliott Sharp
 Шаффер, Пол — Paul Shaffer
 Шафэ, Гэри — Gary Chaffee
 Швайцер, Ирен — Irene Schweizer
 Шевалье, Морис — Maurice Chevalier
 Шёнберг, Арнольд — Arnold Schoenberg
 Шепп, Арчи — Archie Shepp
 Шёпп, Франц — Franz Schoepf
 Шеппард, Энди — Andy Sheppard
 Шерер, Андреас — Andreas Scherer
 Шеррилл, Джойя — Joya Sherrill
 Шипп, Мэтью — Matthew Shipp
 Ширинг, Джордж — George Shearing
 Шифрин, Лало — Lalo Schifrin
 Шихаб, Сахиб — Sahib Shihab
 Шнайдер, Мария — Maria Schneider
 Шортер, Уэйн — Wayne Shorter
 Шоу, Арти — Artie Shaw
 Шоу, Вуди — Woody Shaw

Шоу, Марлена — Marlena Shaw
 Шу, Эдди — Eddie Shu
 Шуллер, Гюнтер — Gunther Schuller
 Эбер, Джон — John Hébert
 Эберле, Рэй — Ray Eberle
 Эванс, Билл (пианист) — Bill Evans
 Эванс, Билл (саксофонист) — Bill Evans
 Эванс, Гил — Gil Evans
 Эдвардс, Эсмонд — Esmond Edwards
 Эддерли, Джулиан «Кэннон-болл» — Julian «Cannonball» Adderley
 Эддерли, Нат — Nat Adderley
 Эдисон, Гарри «Свитс» — Harry «Sweets» Edison
 Эконому, Николас — Nicholas Economou
 Экстайн, Билли — Billie Eckstine
 Элдридж, Рой — Roy Eldridge
 Эллинг, Курт — Kurt Elling
 Эллинтон, «Дюк» Эдвард Кеннеди — Edward Kennedy «Duke» Ellington
 Эллис, Пи Ви — Pee Wee Ellis
 Эллис, Хэрб — Herb Ellis
 Эппелбаум, Ларри — Larry Appelbaum
 Эраль, Патрис — Patrice Heral
 Эрланд, Чарлз — Charles Earland
 Эрскин, Питер — Peter Erskine
 Эртегун, Ахмет — Ahmet Ertegun
 Эртегун, Несухи — Nesuhi Ertegun
 Юлингер, Вернер — Werner Uehlinger
 Юрок, Сол — Sol Hurock
 Ямасита, Ёскэ — Yosuke Yamashita
 Яначек, Леоп — Leo Janáček
 Янг, Лестер («През») — Lester «Prez» Young
 Янг, Снуки — Snooky Young
 Янг, Чарлз — Charles Young
 Янов, Скотт — Scott Yanov
 Яхель, Сэм — Sam Yahel

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Джордж Авакян, человек-эпоха	5
Арильд Андерсен: контрабас в свободной музыке	16
Фред Андерсон, отец чикагских экспериментаторов	20
Бике Байдербек, первая жертва джаза	24
Патрисия Барбер. Как она делает это?	29
Кенни Баррон: с достоинством и честью	36
Луи Беллсон, фанатик барабанов	44
Джордж Бенсон. Самый популярный?	47
Карла Блэй: белая женщина в джазе	55
Джеймс Браун, «Мистер динамит»	73
Рэй Браун: «Джаз — доброе чувство»	77
Лебединая песня Майкла Бреккера	88
Две любви Ди Ди Бриджуотер	94
Недооцененный Брайан Бромберг	100
Дейв Брубек: ожидаемо непредсказуемый	104
Боб Брукмайер, композитор джаза	113
Хайрам Буллок: универсальная мощь	122
The Bad Plus: «Зачем мы играем эту непонятную музыку?»	125
Виктор Бэйли: бас-гитара — молодой инструмент	145
Кен Вандермарк: поиск новых форм	155
Пол Вертико: «Дать шанс»	175
Мирослав Витоуш: ради музыки	184
Барри Гай: не думать о стиле	198
Ян Гарбарек, лидер норвежского джаза	208
Диззи Гиллеспи: щёки и труба	229
Бенни Голсон: не шепчи	238
Норман Грэнц, ниспровергатель барьеров	243
Джонни Гриффин: маленький гигант	249
Бенни Гудман: столетие легенды	252
Матс Густафссон: «Не хочу развлекать людей»	266
Чарлз Гэйл: вместо интервью	277
Бобби Дёрэм: барабанщик, который играл со всеми	282

Этта Джеймс. Последняя дива блюза	285
Кунси Джонс: самый успешный во всём	290
Нора Джонс: кто стоит за триумфом?	296
Тэд Джонс: столп оркестрового джаза	303
Филли Джо Джонс: надёжный фундамент	309
Хэнк Джонс, последний из Джонсов	315
Джей Джей Джонсон, гигант тромбона	323
Пионер гитары Лонни Джонсон	330
Джимми Джуффри: вне главного русла	336
Эрик Долфи: саксофонист-эпоха	339
Лу Доналдсон: ветеран в строю	353
Доминик Дюваль: искусство спонтанного музицирования	356
Арт Дэйвис, бунтарь контрабаса	368
Джо Завинул, самый известный австриец в джазе	370
Джон Зорн: лидер «даунтауна»	388
Старейшина Бенни Картер	397
Джеймс Картер: как рассказать историю	400
Выход за рамки формата: Ури Кейн	410
Барни Кессел: «Великая гитара»	421
Джон Колтрейн: магия звука	424
Элис Колтрейн: спутница или отдельная звезда?	458
Чик Кория, живой классик	460
Ларри Кориэлл: эклектик гитары	485
Орнетт Коулман, отец фри-джаза	490
Авишай Коэн: «Мне просить больше не о чем»	496
Хэнк Кроуфорд, звезда Мемфиса	504
Джин Крупа, величайший из барабанщиков	508
Кэб Кэллоуэй: певец и шоумен	516
Нильс Ландгрэн. Тромбон с тонкостями	522
Герман Леонард, классик джазовой фотографии	525
Джин Лиз: критик, вокалист, поэт	529
Сильная женщина Эбби Линкольн	532
Чарльз Ллойд: объект культа	538
Мягкая флейта Хьюберта Лоуза	543
Стив Лэйси: великий сопранист	547
Крисчен Макбрайд: мощь и страсть	550
Мастер оркестрового письма Роб Макконнелл	558
Джон Маклафлин: девять инкарнаций Махавишну	562
Мэриэн Макпартланд: ведущая ведущая	597
Бобби Макферрин. Голос	600
Джо Макфи: непростая фигура нового джаза	632
ПРИЛОЖЕНИЕ	651

ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ ДЖАЗА

под редакцией К. В. Мошкова

В двух томах. Том 1

Издание второе,
исправленное и дополненное

GREAT PEOPLE IN JAZZ

under the editorship of K.V. Moshkov

Two-volume. Volume 1

The second edition,
revised and expanded

Авторы сборника: Татьяна Балакирская, Михаил Бирюков, Сергей Бондарьков, Дмитрий Булычев, Саша Буров, Мэган Виртанен, Константин Волков, Ким Волошин, Михаил Галич, Григорий Дурново, Марина Евсеева, Иван Кондратов, Диана Кондрашина, Дмитрий Липкин, Юрий Лыноградский, Армен Манукян, Юрий Мачкасов, Михаил Митропольский, Максим Михелёв, Кирилл Мошков, Марк Нейшуллер, Ник Олейников, Леонид Переверзев, Борис Ривчун, Михаил Сапожников, Андрей Соловьёв, Роман Столяр, Елена Таращанская, Анна Филиппева, Николай Шиенок.

Генеральный директор издательства *А. Л. Кноп*
Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 27.08.12.

Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная. Формат 84×108^{1/32}.

Печать офсетная. Усл. п. л. 35,28. Тираж 1000 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122