

ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ ДЖАЗА

Под редакцией *К. В. МОШКОВА*

В двух томах
Том 2

Издание второе, исправленное и дополненное



ББК 85.318

В 27

В 27 Великие люди джаза. В 2-х т. Т. 2 / Под ред. К. В. Мошкова. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. — 640 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-1404-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-073-3 (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.

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.

Авторы: Т. Балакирская, М. Бирюков, С. Бондарьков, Д. Булычев, С. Буров, М. Виртанен, К. Волков, К. Волошин, М. Галич, Г. Дурново, М. Евсеева, И. Кондратов, Д. Кондрашина, Д. Липкин, Ю. Льюградецкий, А. Манукян, Ю. Мачкасов, М. Митропольский, М. Михелёв, К. Мошков, М. Нейшуллер, Н. Олейников, Л. Перверзев, Б. Ривчун, М. Сапожников, А. Соловьёв, Р. Столяр, Е. Таращанская, А. Филиппева, Н. Шиенок.

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).

ББК 85.318

Обложка:
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012

© Коллектив авторов, 2012

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2012

РАССЕЛЛ МАЛОУН: «ТЫ ТО, ЧТО ТЫ ИГРАЕШЬ»

Евгения Браганцева

15 октября 2011 года в Светлановском зале Дома Музыки в Москве выступал гитарист Расселл Малоун.

Будущий музыкант родился 8 ноября 1963 года в штате Джорджия. На пятый день рождения маленькому Расселлу родители подарили игрушечную гитару. Играть он научился самостоятельно — просто садился рядом с проигрывателем, ставил пластинки Би Би Кинга, Уэса Монтегомери, Джорджа Бенсона или Кенни Бёррелла и пытался подбирать услышанное. Так Малоун начал играть джаз.

Профессиональная карьера Расселла Малоуна началась в 1988 году, когда он работал с джазовым органистом Джимми Смитом. В 1990–1994 годах он гастролировал с Гарри Конником-мл., а в конце 90-х съездил в мировое турне с вокалисткой Дайаной Кролл. По мнению критиков и поклонников певицы, Расселл стал правой рукой



Дайаны как в турне, так и на её альбомах. Но этими именами список артистов, с которыми сотрудничал Расселл, не исчерпывается: он играл также с Бакки Пиццарелли, Джеком Макдаффом, Фредди Коулом, Малгрю Миллером, Кенни Барроном, Роем Харгроувом и многими, многими другими.

Свои первые сольные альбомы Расселл Малоун записал на лейбле *Columbia*. Альбомы «*Russell Malone*» (1992), «*Black Butterfly*» (1993), «*Wholly Cats*» (1994) получили хорошие отзывы у критиков. Затем музыкант подписывает контракт с компанией *Impulse!* (входящей в концерн *Universal*). На этом лейбле вышли такие альбомы, как «*Sweet Georgia Peach*» (1998), «*Look who's here!*» (2000) и «*Heartstrings*» (2001). С 2004-го Малоун записывается на авторитетном независимом лейбле *MAXJAZZ*, где на настоящий момент у него вышли ещё три альбома, самый новый из которых — «*Triple Play*» (2010), записанном в строгом формате джазового трио (как раз таком, в каком он и появится на сей раз в Москве). Расселл участвовал в записи нескольких альбомов своего друга — пианиста Бенни Грина («*Kaleidoscope*», 1997, и «*These Are Soulful Days*», 1999). Как уже упоминалось, очень плодотворным было сотрудничество музыканта с Дайаной Кролл. Альбомы певицы «*All For You*» и «*Love Scenes*», где играл Расселл, номинировались на премию *Grammy*. Среди тех, с кем Малоун записывался, — Гарри Конник-мл., Брэнфорд Марсалис, Дон Брэйден и Этта Джонс.

Расселл Малоун уже приезжал в Москву; в ММДМ он выступал в ансамбле вокалистки Дайаны Ривз, а вот его сольные выступления до концерта 15 октября видела только клубная аудитория.

Перед концертом корреспонденту «Джаз.Ру» удалось взять у гитариста небольшое интервью. Мы беседуем с Расселлом в гримёрке, после обеда в столовой Дома Музыки, где музыкантам довелось отведать русской национальной кухни в лице зелёных щей и запеканки (щи гостям понравились больше). Во время обеда музыкант шутил и балагурил, повторял русские названия блюд (и делал это практически без акцента!).

Расселл, расскажите о программе, которую сегодня будете играть.

— Я не составляю трек-лист. Все произведения, которые мы играем, — мы в них отлично ориентируемся, и выбор композиций целиком зависит от моего внутреннего состояния, от эмоций. Я играю по моему ощущению именно те пьесы, которые уместны в данное время в данном месте.

Немного об участниках вашего трио.

— В сегодняшнем концерте на контрабасе играет Тасили Бонд, мы сотрудничаем уже девять лет, а на ударных — нью-йоркский барабанщик Даррелл Грин. Это хороший состав. Мы знаем друг друга, мы доверяем друг другу. Я думаю, когда музыканты играют вместе, очень важно, чтобы они доверяли друг другу в музыкальном аспекте. Мои коллеги — замечательные музыканты, и я искренне рад тому факту, что играю вместе с ними.

Ваши любимые музыканты?

— Вы спрашиваете меня о любимых джазовых музыкантах? О, это будет очень долгий ответ (*смеётся*). И я называю много великих имён.

Ну, хотя бы несколько...

— Дюк Эллингтон — мой любимый музыкант. Сонни Роллинз, с которым я работал в прошлом году. Ещё могу назвать Билли Холидей, Уэса Монтгомери, Рона Картера, Рэя Брауна. Я также люблю творчество музыкантов и в других музыкальных жанрах. Вы сказали, вам нравится блюз, мне он нравится тоже (*на концерте заключительной композицией был исполнен именно блюз. — Авт.*), из блюзовых музыкантов могу назвать Роберта Джонсона. Из кантри-исполнителей мне по душе Чет Аткинс. Вообще мне нравятся разные направления в музыке.

Знакомы ли вы с джазовыми российскими музыкантами?

— Я знаком с Игорем Бутманом: играл вместе с ним не один раз в Штатах на джазовом фестивале имени Лайонела

Хэмптона. И в первый раз, когда я приехал в Россию с пианистом Бенни Грином, я играл в джазовом клубе Игоря Бутмана. Я также знаю, что некоторые джазовые музыканты, которые живут в Нью-Йорке, приехали из России. Например, трубач Алекс Сипягин и замечательный бас-гитарист и контрабасист Борис Козлов.

Какое, на ваш взгляд, образование необходимо получить современному гитаристу?

— Приобрести хорошую технику необходимо, и этому можно научиться в музыкальной школе. Только нужен ещё хороший учитель с хорошими идеями...

Ну, хорошего учителя найти не так легко...

— Это зависит от места жительства... В Нью-Йорке есть отличные учителя.

Не каждый российский гитарист сможет позволить себе обучение в Нью-Йорке.

— Я понимаю, однако есть ведь огромное множество обучающих DVD и учебных пособий. Конечно, можно выучить все лады и гаммы, предлагаемые в этих пособиях, но лучший способ обучения, я думаю, это — находиться в тесной связи и содружестве с профессиональными музыкантами. Ну, для меня это действительно наилучший способ музыкального роста. Я-то как раз не ходил в музыкальную школу, однако находясь в компании уже взрослых профессиональных музыкантов, я учился, задавая им вопросы и наблюдая за их игрой.

Поэтому лучший путь для меня — это как можно больше играть с великими музыкантами! Многие приезжают в Нью-Йорк и остаются там, поэтому там есть такая возможность: играть с такими маститыми музыкантами, как Рон Картер, Кенни Баррон... Хорошие музыканты со всех концов мира приезжают туда каждый день. Так что в Нью-Йорке весьма насыщенная музыкальная жизнь.

Расселл, как вы относитесь к понятию «джазовый гитарист — крутой гитарист»?

— Я люблю джаз, это великая музыка, однако я не хотел бы принизить музыкантов, играющих в других музыкальных жанрах, таких как рок, кантри и блюз. Это серьёзные музыканты, занятые своим любимым делом, как и джазовые музыканты. Есть масса людей, которые, к примеру, не восхищаются джазом, и это нормально, они как раз восхищаются музыкой рок, блюзом или любой другой музыкой. И рокеры или кантри-музыканты играют для них, для своих фанов, приносят им радость и получая радость от своей игры. Почему нет? Тут выполняются два принципа: «делать людей счастливыми» и «любить то, что делаешь». Я знаю много музыкантов, которые играют разную музыку (не только джаз), порой очень простую, блюзовый рифф или рок-грув. Но порой именно эта простота и делает с людьми то, что называется «цепляет». Поэтому, конечно, как джазовый музыкант я крайне осторожен в высказываниях относительно музыкантов других жанров. С другой стороны, в мире много так называемого «музыкального мусора»... но даже те, кто играют эту музыку, — верят в то, что они делают, и любят то, что они делают.

Есть ли у Расселла Малоуна мечта?

— Когда я был мальчишкой, я мечтал играть с великими джазовыми музыкантами. Сегодня я понимаю, что сделал это, мне довелось быть на сцене с многими великими джазменами. Я счастлив. Но я всё равно мечтаю достичь в музыке и в своём исполнительском мастерстве ещё больших высот. Да. Можно сказать, что я мечтаю улучшаться как музыкант, гитарист и как человек, потому что «ты есть то, что ты играешь».

Какой совет вы можете дать начинающим гитаристам?

— Любить то, что делаешь, в каком бы жанре ты ни работал. Да. Любить то, что делаешь. В музыке это очень важно.

Когда музыкант достигает статуса «звезды международного значения», чего он хочет достичь потом?

— Я не чувствую себя достигшим этого статуса. Я просто стараюсь профессионально расти...

В заключение Расселл сказал, что очень счастлив снова выступать в России. Надо сказать, это было заметно. Весь концерт меня не покидало ощущение радости, лёгкости и счастья от возможности прикосновения к внутреннему миру этого замечательного гитариста, ибо он полностью оправдал свои же слова «Ты то, что ты играешь». Он щедро дарил чудесные мелодии, радуя слушателей как собственными авторскими произведениями, так и известными стандартами. Во время исполнения им композиции с использованием искусственных флажолетов возникло почти реальное чувство присутствия невидимой арфы, настолько красочно звучала его гитара. И всё же, сколько музыку ни описывай словами — их будет мало. Музыку надо слушать!

А ещё лучше — видеть и слушать! Как на концерте Расселла. Следует отдать должное мистеру Бонду и мистеру Грину: свои партии они исполнили блестяще. На чудеса, которые проделывал Грин с барабанами, невозможно было наглядеться!

И кончился праздник... Восторги зрителей, «браво», и композиция на бис, тот самый блюз.

Благодарю вас от всей души, уважаемый Расселл Малоун. До новых встреч. В Москве или в Нью-Йорке... Но уж лучше вы к нам!

АЛЬБЕРТ МАНГЕЛЬСДОРФФ: ТИТАН ТРОМБОНА

Юрий Лыноградский

5 сентября 2008 года исполнилось бы 80 известнейшему представителю немецкого джаза — тромбонисту Альберту Мангельсдорффу. Говоря о нём, трудно обойтись без терминов «новатор» и «революционер»: Мангельсдорффу, пожалуй, трудно найти достойных конкурентов в деле «осовременивания» джазового тромбона. Он широко известен своей уникальной техникой игры, позволяющей играть на инструменте гармонически (то есть извлекать из одного-двух нот — за счёт одновременно и «традиционного» направления потока воздуха, и пропевания каких-то мелодических линий). И если в случае со многими новаторами, добившимися чего-то сравнимого на своих инструментах, разработка новых методик сравнительно редко подкреплялась по-настоящему всемирной их демонстрацией, то Мангельсдорфф и тут взял едва ли не высшую планку в мировой



истории: в 1972 году он был удостоен чести играть соло (!) на мюнхенских Олимпийских играх — событии, которое смотрел без преувеличения весь мир и отбор музыкантов на которое шёл куда более жёстко, чем на многие современные «Евровидения»...

Становление музыканта пришлось на то время и место, которое при всём желании удачными не назовёшь. Реалии Франкфурта, в котором родился и рос Альберт, к моменту появления у него интереса к музыке были уже реалиями не просто Германии тех лет, а Германии Третьего рейха. Джаз как музыка расово чуждых негров (а заодно и евреев) на официальном уровне попросту преследовался. Правда, источники тех лет порой упоминают о существовании каких-то полуподпольных концертов, а порой даже и небольших ресторанчиков с джазовой и околоджазовой музыкой, в которых вполне можно было «нахвататься» знаний и умений. Однако Мангельсдорфф получил свои первые знания о предмете из коллекции пластинок своего старшего брата Эмиля, а свой интерес к джазу вынужденно скрывал. Первыми же шагами в музыке для него стали уроки дяди, профессионального скрипача. Впоследствии Альберт самостоятельно научился играть на гитаре, и к тромбону, который прославил его имя на весь мир, его привёл именно этот инструмент: уже после окончания Второй мировой войны, в 1948-м, играя на гитаре ради небольшого заработка перед американскими солдатами, Мангельсдорфф завязал с ними разговор и, слово за слово, выменял у них подержанный тромбон на... сигареты. Поневоле задумаешься, так ли уж вредно курение для будущего духовика...

Прогресс Альберта на тромбоне был поразительным. Очень скоро о нём заговорили в узких кругах, очень скоро эти круги стали широкими, и уже в 1952 году 24-летнему Мангельсдорфу было предложено записаться на пластинку — это в послевоенной-то Германии, которой предстояло не только перестроиться на новые рельсы в плане восприятия «расово чуждой музыки», но и вообще опомниться от итогов Второй мировой, переломавшей и куда более важные для страны отрасли, чем звукозапись! Правда, лидером этого проекта был тенор-саксофонист Ханс Коллер, ещё с довоенных времён стоявший на беспрецедентной позиции пропаганды джаза в условиях его безусловного партийного запрета. Официально числясь в рядах германской

армии и имея на руках консерваторский диплом, он умело балансировал на грани дозволенного и умудрился в течение всей войны иметь действующий джаз-ансамбль, который особо не маскировался под «популярную музыку», а Мангельсдорфф и вовсе попал в сферу его внимания ещё в 1947-м, когда ни о каком тромбоне не было ещё и речи.

В 50-х Мангельсдорфф сотрудничал, разумеется, не только с Коллером: музыкант такого класса, каким он обещал стать, просто обязан был пробовать разные варианты, разные стили, разные форматы. Среди лидеров, в коллективах которых он играл, — пианист Джо Климм (1950–1953), пианистка Ютта Хипп (1954–1955), в 1955 и 1956 годах он уже входил в состав с говорящим названием *Frankfurt All Stars*, а в 1957-м стал ставить своё имя в качестве со-лидера: первым коллективом в ряду его собственных ансамблей стал исполнявший хардбоп квинтет, вторым фронтменом которого был тенор-саксофонист Йоки Фройнд. Наконец, к 1958 году Мангельсдорффа, достигшего тридцатилетнего возраста, распространённый стереотип обязывал выходить на международную арену, если он рассчитывал говорить о себе как о музыканте высшего эшелона своего государства. Мангельсдорфф вышел, причём мастерски: именно он стал единственным представителем Германии в сборном интернациональном оркестре Ньюпортского джаз-фестиваля 1958 года, куда получил путёвку из одного из многочисленных сборных молодёжных оркестров тех лет.

Любопытно то, что этот выезд в Америку (которая навряд ли для выросшего при нацистах немецкого музыканта казалась таким же музыкальным раем, как и для выросшего при коммунистах советского) не стал отправной точкой для музыкальной эмиграции. Мангельсдорфф без малейших сомнений вернулся в Германию и пошёл на родине «по нарастающей» — благо и эхо войны всё отдалялось, и экономическая мощь и благосостояние государства росли на глазах, и молодое поколение партнёров внушало оптимизм.

В шестидесятых стоит отметить сразу несколько проектов. Мангельсдорфф повторил тему «всех звёзд», но на сей раз — на две ступеньки выше городского уровня, с *European All Stars*. Он образовал квинтет очень необычного инструментального состава с участием барабанщика

Ральфа Хюбнера, басиста Гюнтера Ленца и двух саксофонистов — Хайнца Зауэра и Гюнтера Кронберга: ансамбль остаётся одним из самых интересных явлений европейского джаза 60-х, его игру могла видеть на концертах не только Германия и Европа, но и США, Азия и даже Южная Африка. После поворота в сторону фри-джаза и ухода Кронберга коллектив существовал в виде квартета вплоть до 1971 года. Кроме того, Мангельсдорфф сделал две любопытных записи: с пианистом *Modern Jazz Quartet* Джоном Льюисом (альбом 1962 года «*Animal Dance*», *Atlantic*) и со своим квинтетом (альбом «*Now Jazz Ramwong*», записанный в 1964 году после тура по Азии по инициативе культурного института имени Гёте и включавший много материала, основанного на этнических азиатских мотивах).

В конце 60-х Мангельсдорфф всё дальше и дальше уходит во фри-джаз, переживавший тогда во всём мире свои лучшие годы. Список проектов с его участием, исповедующих это направление, пополняет трио самого Петера Брётцманна, а также знаменитый *Globe Unity Orchestra*, через который в разное время прошли едва ли не все ключевые фигуры европейского фри-джаза и авангарда. Именно в этот период Мангельсдорфф и открыл для себя то, что принято называть «мультифоникой» — технику совмещения традиционной игры на тромбоне с одновременным пением, что позволяет получить на выходе одновременно несколько нот, в зависимости от мастерства тромбониста превращающих его игру либо в цирк, либо в осознанные аккордовые построения. Его всё больше увлекают длинные сольные партии, эксперименты со звуком, и упомянутый выше выход с сольным сетом на концерте в рамках Олимпийских игр в Мюнхене 1972 года становится если не вершиной его работы в этой области, то как минимум наиболее убедительным доказательством того, что игра стоит свеч и может привлечь к себе внимание внушительной аудитории. Мангельсдорфф начинает даже выпускать альбомы, на которых звучит только его тромбон — правда, на не оставивших заметного следа в мировой истории лейблах звукозаписи, но зато не в единственном экземпляре, возвращаясь к идее раз за разом и совершенствуя её. Рассматривая эти релизы в ретроспективе, известный джазовый критик Скотт Янов заметил: «целый альбом одного тромбона — затея довольно странная, но Альберт Мангельсдорфф

находится совсем не на том же уровне, что большинство тромбонистов». В его игре появляются элементы модальной импровизации и даже приёмов рок-музыки (вплоть до использования педали-«квакушки» для обработки звука).

В 1975-м Альберт становится одним из сооснователей нашумевшего интернационального состава под названием *United Jazz+Rock Ensemble* (к слову, прекратившего активное концертное выступление лишь в 2002 году, в основном по причине преклонного возраста своих основных музыкантов). Как видно из названия, это комбо тяготело в первую очередь к джаз-року, хотя наличие в составе множества ярких и самобытных персоналий с равной вероятностью могло увести их выступления и в джаз-фанк, и в авангард, и в откровенный стёб. Например, в концертном альбоме 1992 года *«Na Endlich!»* («Ну наконец-то!») Альберт довольно долго рассказывает об истории создания своей композиции *«Meise Vorm Fenster»* (что переводится как «Синица за окном»): во время остановки в какой-то гостинице эта самая синица несколько часов не давала ему отдохнуть, сидя у самого окна и «выделявая это своё та-та-та, та-та-та, та-та». На этом месте рассказа Мангельсдорфф ненадолго замолкает и потом с непередаваемой экспрессией говорит: «И знали бы вы, как же она меня задолбала!». Результат — хорошая фьюжн-композиция, во вполне традиционную ритмику которой искусно встроена исполняемая унисоном духовых асимметричная птичья трескотня. Ещё один хороший пример здоровой самоиронии — размещение на сайте оркестра официальных пресс-фото для прощального тура 2002 года, где журналистам предложены два варианта, цветной и чёрно-белый. Оба они представляют собой снятую с одной и той же точки группу музыкантов (видимо, два сделанных с разницей в пару секунд кадра), но только одно из изображений... зеркально отображено по горизонтали (то есть родинки с правой щеки перекочевали на левую, а часы с левого запястья — на правое).

В этот же период, в 1976 году, записывается любопытнейшая работа — альбом *«Trilogy: Live!»* в формате абсолютно неклассического трио с барабанщиком Альфонсом Музоном и бас-гитаристом Джако Пасториусом. Любопытно в ней в первую очередь то, что три большие музыкальные фигуры с отчётливо индивидуальными почерками, весьма разные по возрасту, национальности, вкусам

и интересам, находят абсолютно самодостаточное звучание и едва ли не в формате джем-сешна взаимодействуют с такой глубиной, которой годами приходится искать иным составам с международной славой — и это при том, что исполняется исключительно авторский материал одного из них. В «Трилогии» музыканты словно бы поумерили свой экспериментаторский пыл в привычных областях и сделали по несколько шагов к той точке, где их стили пересекаются. В результате неистовый Мангельсдорфф тех лет предстаёт в качественно новом свете. Впрочем, размашистые эксперименты вообще начинают понемногу сходить в его жизни на нет, уступая место зрелому такту и обусловленной возрастом и опытом мудрости.

Его партнёры уже без исключений представляют высший мировой джазовый эшелон — это либо имена, не требующие дополнительных разъяснений, либо создатели самостоятельных направлений в музыке. Среди них — швейцарский перкуссионист Петер Гигер, британский саксофонист Джон Сёрман, легендарные американцы — барабанщики Эд Тигпен, Элвин Джонс и саксофонист Чико Фримен. Любопытно при этом, что Мангельсдорфф предпочитает либо массивные интернациональные ансамбли (помимо «Объединённого», появляется при его инициативе и франко-германский, *German-French Jazz Ensemble*), либо небольшие форматы трио, дуэтов и опять-таки сольного выступления. В 1980 году *Down Beat* называет его лучшим тромбонистом мира.

Помимо чисто исполнительской деятельности, Мангельсдорфф начинает со временем брать на себя и другие функции. В 1976 году он впервые в своей практике начинает преподавать — читает курс джазовой импровизации во Франкфуртской консерватории. В 1995-м — сменяет Георга Грунтца на посту музыкального режиссёра Берлинского джазового фестиваля, на несколько лет гарантировав своим именем его стратегию и политику. А в 1994 году союз немецких джазовых музыкантов учреждает ежегодную премию его имени — *Albert-Mangelsdorff-Preise*.

Один из лучших джазовых тромбонистов за всю историю остаётся до обидного обойдённым вниманием больших наград. Звание тромбониста года от *Down Beat* — едва ли не вершина его достижений в этой области (хотя, что и говорить, дай бог каждому музыканту оказаться хотя бы

в пятёрке претендентов на это звание хотя бы раз в карьере). Мангельсдорфф никогда не держал в руках граммофончик «Грэмми», редко был номинирован на премии и ещё реже их получал, его лицо не так уж и просто узнавалось в толпе поклонниками — во многом потому, что в жизни он представлял собой типичного немца: неторопливого, рассудительного, дисциплинированного, не стремящегося к громким поступкам и одновременно способного на настоящие трудовые подвиги в работе. Неизвестно, считал ли сам Мангельсдорфф такое положение дел правильным, но как минимум один большой подарок, которого достаивается далеко не каждый великий музыкант, коллеги успели сделать ему при жизни: речь о праздновании семидесятилетия артиста, которое прошло в сентябре 2003 года во франкфуртской Старой Опере и на который съехался весь цвет джазовой и прогрессивной музыки.

Альберт Мангельсдорфф скончался 25 июля 2005 года во Франкфурте-на-Майне, где родился и прожил всю свою жизнь. Он выступал до последних дней, а его финальный альбом «*Shake, Shuttle and Blow*» вышел на лейбле *Enja* уже после его смерти, в ноябре 2005 года.

МИХАЭЛЬ МАНТЛЕР: СЕРЬЁЗНЫЙ КОМПОЗИТОР?

Юрий Льноградский

Имя Михаэля Мانتлера редко встретишь в списках ведущих джазовых инструменталистов мира (а если выражаться решительнее — то вообще не встретишь). Уроженец австрийской Вены, он изучал в академии трубу и музыковедение, однако в жизни преуспел не в том и не в другом: музыкальный мир знает Мانتлера в первую очередь как композитора, во вторую — как организатора и лишь в третью — как трубача. Ну а что до музыковедения — оно в той или иной степени нашло отражение во всех остальных ролях, придавая творческим концепциям Мانتлера академическую глубину и серьёзность. Забавно, что вряд ли можно сказать «изысканность» или «изошрённость»: он в первую очередь серьёзен и начисто лишён в музыке чувства юмора, что искупается разве что несомненной страстью к своему делу.

Мантлер появился на свет 10 августа 1943 года. Он практически ничего не рассказывает о своих детских годах, и все его биографии сразу начинаются с поступления в Венскую музыкальную академию. Мانتлер, к слову, вообще человек довольно замкнутый: попытка переговорить с ним в начале 2000-х для освещения его роли в деятельности легендарного лейбла *ECM* завершилась лишь в немедленном сухом ответе: «Всё, что обо мне нужно знать, есть на моём официальном сайте. Спасибо». Если следовать этой логике, то о Мантлере нужно знать лишь, с кем и в каком году он записывал альбомы, однако расцвечивать эту информацию действительно попросту нечем. Видимо, имела полное право на жёсткую иронию его дочь Карен, как-то сказавшая: «Говорят, у меня очень странный характер. Я думаю, это я унаследовала от отца...».

В 1962 году 19-летний австриец перебрался в США, чтобы продолжить изучение музыки в бостонском колледже Бёркли, а ещё через пару лет оказался в Нью-Йорке. Его главные интересы в музыке совпадали с интересами ключевых фигур новой импровизационной сцены тех лет: скоро он уже играл с авангардным пианистом Сесилом Тейлором, а к середине шестидесятых стал одним из основных инициаторов создания *Jazz Composer's Guild* — организации, с которой можно писать портрет самого Мантлера. Эта группа мыслящих «по-новому» музыкантов и композиторов абсолютно серьёзно, до неприличия упорно и до очевидности безнадёжно боролась за лучшую жизнь для новой музыки — предполагая, что сумеет обеспечить не только финансирование её создания, но и её исполнение и развитие на качественно новом уровне. Любопытно, что если почти все организации такого рода со временем закрывались, то сам Мантлер в течение своей жизни регулярно добивался и первой (финансирование), и второй (исполнение), и третьей цели (развитие). Одним из основных его помощников в деле становления *JCG* была пианистка и композитор Карла Блэй, через некоторое время ставшая женой Мантлера, но оставившая себе прежнюю фамилию. В 1966 году у них родилась дочь Карен, унаследовавшая от матери великолепные способности к отточенной сатире и... причёску, а от отца — фамилию и упёртость. В своей автобиографии Карен описала свои отношения с родителями примерно так: «Я была зачата Карлой Блэй и Михаэлем Мантлером на Ньюпортском джазовом фестивале в 1965 году. Родившись в 1966-м — была сразу же втянута в музыкантскую гастрольную жизнь. После того как родители внимательно осмотрели меня в гримёрке Берлинского джаз-фестиваля (к ужасу прессы), они обнаружили, что мне надо ещё научиться на чём-то играть, чтобы я была хоть чем-то полезна. Но поскольку я всё-таки была младенцем и бросить меня одну было нельзя, они вытащили меня на сцену и держали там под роялем. Наверное, поэтому я до сих пор и чувствую себя на сцене как дома...».

Смех смехом, но Мантлер с его фанатизмом наверняка запросто мог бы проделать нечто подобное на самом деле. Ему некогда было отвлекаться: открытие *JCG*, закрытие *JCG*, новый проект — квинтет *Jazz Realities* (с участием Карлы и Стива Лэйси), массированные гастроли, новые

знакомства в Европе, появление оркестра под названием *Jazz Composers Orchestra*, первая его запись под названием «*Communication*» (1968), появление наследницы *JCG* — организации *Jazz Composers Orchestra Association*, записи с Гэри Бёртоном («*A Genuine Tong Funeral*») и Чарли Хэйденом («*Liberation Music Orchestra*»), новые пьесы и пластинки *JCO* с солистами вроде Дона Черри, Розуэлла Радда, Фарао Сандерса, Гато Барбьери, а потом и участие в создании легендарного альбома «*Escalator Over The Hill*»...

В 1972 году Мантлер окончательно понял, что бесконечные попытки удержать на плаву новую музыку через организации некоммерческого формата бесперспективны. То, что он пытался делать в дистрибьюции, было куда проще, да и естественнее реализовывать через обычные стандартные «коммерческие» структуры, и на свет появилась контора под названием *New Music Distribution Service* (к слову, это детище Мантлера впоследствии около двадцати лет подряд успешно обслуживало ряд независимых лейблов). Даже сам выбор названий для проектов Мантлера красноречиво свидетельствует о его, скажем так, прямолинейности: никаких абстракций, никаких метафор — голый функционал: «гильдия джазовых композиторов», «оркестр джазовых композиторов», «служба распространения новой музыки»... На этом фоне просто супермодернистским выглядит название для наконец-то появившегося в 1973 году полноценного лейбла — *WATT*, к основанию (и наверняка именованию) которого приложила руку Карла. Предполагалось, что лейбл будет заниматься изданием исключительно авторских проектов супругов, однако время распорядилось этим по-своему: через несколько лет супругами они быть перестали, Карен Мантлер открыла свою собственную «линейку» записей на *WATT*, подтянулся многолетний партнёр и друг семьи — басист Стив Суоллоу, а потом и знакомые молодые люди Карен. Словом, *WATT* превратился из семейного предприятия в предприятие более или менее обычного профиля.

В 1974-м Мантлер выпустил на *WATT* (с правом дистрибьюции в Европе через *ECM Records*) свою пластинку «*No Answer*», которая надолго определила фирменный сухой, колючий и концептуальный звук его работ и представляла публике нюансы, впоследствии очень характерные для Мантлера. Во-первых, он начал привлекать к работе

людей из мира прогрессивного рока (на сей раз это был Джек Брюс, в 60-е — бас-гитарист и вокалист британской группы *Cream*), а во-вторых — он начал использовать в качестве либретто не сочинения участников коллектива, а живущие самостоятельной жизнью стихи известных авторов (в данном случае — Сэмюэля Беккета).

Обрастая инфраструктурой и педантично проводя в жизнь политику независимости, Мантлер начал строить собственную студию неподалёку от Вудстока (по его собственным словам — чтобы избежать диктата со стороны коммерческих студий). В том же году он получает свои первые большие гранты (*Creative Artists Program Service u National Endowment for the Arts*) и записывает альбом «13» — музыку, созданную для двух оркестров и фортепиано.

Последующие работы Мантлера — развитие темы «большая поэзия плюс рокер» (он никогда не говорил о том, что эта концепция действительно является таковой: возможно, речь просто о большой случайности). В 1976-м на альбоме «*The Hapless Child*» были использованы слова Эдварда Гори, а играл среди прочих знаменитый Роберт Уайатт, основатель *Soft Machine*. В 1977 на альбоме «*Movies*» зазвучали гитарист Лэрри Кориэлл и барабанщик Тони Уильямс; в 1980-м на «*More Movies*» — гитарист Филип Катерин. В 1981-м сам Мантлер играл на альбоме барабанщика рок-группы *Pink Floyd* Ника Мэйсона, в 1982-м — пригласил Мэйсона на свой собственный «*Something There*», где поместил его в одну упаковку с джаз-роковым гитаристом Майком Стерном и Лондонским симфоническим оркестром, которым дирижировал Майкл Гиббс. Словом, Мантлер без каких бы то ни было сомнений замешивал в своей музыке исполнителей разных континентов, стилей и возрастов — и только одно несколько портит впечатление от его последовательности и его успехов в этом начинании: его альбомы не становились шедеврами, уровень которых был бы очевиден. Мантлер с годами, пожалуй, всё больше и больше погружался в опасное болото высокой известности среди профессионалов, и на его концерты редко ходили за чувственным откровением и бурей эмоций: от них ждали точного расчёта, удачной реализации идеи, наконец — самой идеи, которая ещё никому в голову не приходила, а Мантлеру — пришла.

Одним из подтверждений распространённого мнения о том, что уже начавший отзываться на американский вариант своего имени «Майкл» Мантлер — в большей степени администратор и продюсер, чем музыкант-лидер, является его постоянное присутствие в программах помощи независимой музыке, частая борьба за гранты (и частая победа в них), многочисленные специальные пожертвования на создание специфических музыкальных программ. Как известно, абсолютное большинство таких грантов порождает музыку, которая исполняется два-три раза и в лучшем случае записывается, а в худшем — ограничивается «мировой премьерой». Эстеты скажут, что это всего лишь очень непростая музыка, и она действительно очень непроста — не давать же именной грант на творчество Джорджу Гершвину, Майлсу Дэйвису или Джону Колтрейну, к которым и так выстраивается очередь за созданным ими материалом? Но вся творческая жизнь Мантлера — это, пожалуй, самый сильный аргумент в пользу того, что не так всё очевидно в дотируемом искусстве. Да, его музыка записывается. Да, издаётся. Да, покупается. Но... все знают Карлу Блэй, с которой он играл, Майка Стерна, которого он привлекал, Джека Брюса, который не раз к нему возвращался — но по-прежнему мало кто знает самого Михаэля Мантлера. К сожалению или нет — могут судить лишь те, что слышал его музыку. А для этого её нужно сначала достать, что, прямо скажем, не особенно просто. А услышать... В 1984-м году созданные по специальному заказу композиции Мантлера были исполнены в Кёльне оркестром Западногерманского радио (WDR), в 1986-м — оркестром Лилльской оперы во Франции, и 1987-м — оркестром Датского радио в Копенгагене. Прямо скажем, непросто из сегодняшней России вернуться на двадцать с лишним лет назад, да ещё и в Кёльн, Лилль или Копенгаген!

Конечно же, Мантлер активно записывался. Любопытен альбом «Live» 1987 года, документирующий собранный Мантлером проект для международного фестиваля арт-рока во Франкфурте: здесь с ним играли Ник Мэйсон, Джек Брюс, Рик Фенн, Дон Престон и Джон Гривз — весь цвет современного английского прогрессивного рока. В «*Many Have No Speech*» доведена до высшей точки идея скрещивания поэзии и рока — Роберт Уайатт, Джек Брюс и Мэриэнн Фэйтфул соседствуют с поэзией на трёх языках:

Беккета (английский), Эрнста Майстера (немецкий) и Филиппа Супо (французский).

В 1991 году Мانتлер принял решение вернуться из Штатов в Европу, закончив в том числе и свои отношения с WATT. Его доля в компании перешла к дочери. В Старом Свете Михаэль распределил своё время между несколькими странами, сколько-то подолгу оставаясь лишь во Франции и Дании. И... новый виток. Ему заказывают пьесы (и исполняют их) крупные европейские оркестры — с которыми нормальный российский джазовый слушатель, надо полагать, не знаком даже на уровне названий. Впрочем, и не для нормального российского джазового слушателя всё это делается: Мانتлер находится в своём собственном «музыкальном бизнесе», в котором ему всё удаётся. Чего ещё желать?

В 1993-м на ECM выходит пластинка «*Folly Seeing All This*», где среди соисполнителей появляется струнный квартет знаменитого румынского скрипача Александра Баланеску. И — опять поэзия Беккета, опять Джек Брюс. Повторяемость? Скорее та самая сухая педантичность. Впечатление, которое складывается от всего этого, совершенно правильное — достаточно взять любой из сольных дисков Мантлера, чтобы получить представление о практически всей его музыке. Да, это может быть не лучший диск, но он будет... похож на остальные. Пусть даже со временем «языковая база» расширится — поэзия будет ещё и на итальянском. Пусть даже Брюса наконец сменят какие-то вовсе уж незнакомые норвежские имена, обаянные своим появлением в круге Мантлера его более активному сотрудничеству с ECM. Пусть вместо Баланеску у Мантлера появится собственный струнный ансамбль... Принцип останется неизменен. Из всего этого несколько выделяется, к примеру, «Концерт для маримбы и вибратона» образца 2001 года, написанный для португальского перкуссиониста Педру Карнейру.

Ближе к перелому веков деятельность Мантлера начала приносить ему официальные знаки внимания — но, прямо скажем, несколько не те, которые обычно характерны для яркой музыкальной личности в джазе. Государственная премия в области импровизационной музыки, Музыкальная премия города Вены, *Prandtauer Preis*. Всё — австрийской выделки. И всё — с формулировкой «за достижения

всей жизни», что было бы просто здорово, если бы разбавлялось чем-то более конкретным, более привязанным к одной выдающейся пьесе, ноте, пластинке.

Мантлера называют музыкальным эрудитом, импрессионистом, отцом камерного джаза, новатором джазового академизма — и как только ещё не. И он действительно таков. Но как же иногда, чёрт возьми, хочется, чтобы его немного расшевелила или бывшая жена, которая и сегодня умудряется совмещать всё то же самое с нормальным человеческим юмором, или бесшабашная дочь, которая записывает пластинки с посвящением не Сэмюэлю Беккету, а своему коту Арнольду, или даже просто те великие музыканты, которые с ним играли без особого юмора, но тем не менее остаются в глазах слушателей всего мира великими без всяких «как же иногда хочется» — Терье Рипдал, Джек ДеДжонетт, Гэри Бёртон, Чарли Хэйден...

ЭРИК МАРИЕНТАЛЬ: СЛАДКИЙ ГОЛОС САКСОФОНА

Анна Филиппева

Эрик Мариенталь родился 19 декабря 1957 года в Сакраменто (Калифорния), вырос в Лос-Анджелесе. Начал играть на саксофоне и кларнете в начальной школе. В десятом классе он уже был звездой — выступал в ансамбле *All-Southern California High School Jazz*, после школы поступил в бостонский джазовый колледж Бёркли. Поездив по гастролям с известным эстрадным трубачом Элом Хиртом, Эрик стал работать сессионным саксофонистом в голливудских студиях. В 1986 году. Мариенталь играл в одном лос-анджелесском клубе с клавишником Джоном Новелло, и там его заметил великий пианист Чик Кория, который в то время собирал свою знаменитую группу *Elektric Band*. Чик пригласил Эрика принять участие в записи альбома «*Light Years*», а вскоре сделал его постоянным участником ансамбля *Elektric Band*, в состав которого входили басист Джон Патитуччи, гитарист Фрэнк Гамбале и барабанщик Дэйв Уэкл.

Благодаря знакомству с Чиком Кориа Мариенталь начал работать на лейбле *GRP*, где вышло семь его сольных альбомов. После 1997 года Эрик в основном выпускает записи



на *contemporary*-лейбле *Peak Records* (последний по времени выхода его альбом — «*Just Around The Corner*», 2007).

Эрик Мариенталь известен и как один из ведущих авторов «прикладной музыки»: он — автор заставок популярных телевизионных шоу и сериалов (в том числе «*Santa Barbara*») и рекламных джинглов ведущих мировых компаний (*Nike, McDonald's, Coca Cola, Cadillac, Ford Motors...*).

Но, наверное, шире всего Мариенталь известен как преподаватель, прежде всего — как автор нескольких очень популярных видеошкол для альт-саксофонистов.

Эрик, прежде всего хочу передать вам слова восхищения от ваших российских фанатов-саксофонистов. Они попросили меня задать вам пару вопросов, касающихся вашей преподавательской деятельности. Выпускали ли вы в последнее время какие-то новые видеошколы, преподаёте ли вы? Есть ли у вас ученики?

— Начну с конца. Да, я преподаю. Я много путешествую, поэтому в Лос-Анджелесе я музыкантов в основном только консультирую. У меня не так много времени, чтобы преподавать на постоянной основе, но некоторые учебные заведения приглашают меня, ставят в расписание одно занятие, и я даю студентам сразу много материала, над которым они могут поработать. Хорошо, говорю я им, когда будете готовы, когда освоите весь этот материал, зовите меня снова, и мы продолжим уже с этого места.

Кроме того, я провожу много мастер-классов или клиник. Я приезжаю в колледж или школу. Мы говорим с молодыми музыкантами о разных видах музыки, о технике игры и всяком таком... Я считаю, это действительно очень важно. Когда я был молод, мне это было важно — совет старшего... Есть так много вещей, которые важно делать правильно, когда играешь музыку, и есть вещи, которые очень трудно понять самому. И если у вас есть кто-то, кто может проинструктировать вас, как двигаться в правильном направлении — в смысле игры, в смысле упражнений, понимания того, куда двигаться... Что касается материалов, то я выпустил новую книгу транскрипций. Это двадцать моих соло. Я расшифровывал их со своих собственных записей, с записей Чика Кория,

Дейва Грюсина, Дейва Уэкла — в общем, там довольно разные вещи.

Ещё один вопрос, который меня попросили задать вам молодые музыканты. Вы всё ещё продолжаете ежедневно заниматься или вам уже достаточно концертов?

— Нет, я продолжаю заниматься каждый день. Это очень-очень важно.

Как долго?

— Зависит от обстоятельств. Если я много путешествую... встаёшь утром, едешь в аэропорт, потом полёт, потом следующий аэропорт, отель, потом саундчек... остаётся очень мало времени для занятий. Но я всё равно стараюсь заниматься как минимум час в день. Каждый день. Если у меня больше времени, то я могу позаниматься два-три часа, и это будет просто замечательно. Не стоит полагаться только на концерты в смысле практики. Это всё-таки прежде всего шоу, а занятия необходимо от этого отделить.

Какой бы вы дали совет молодым саксофонистам, живущим здесь, в России?

— Ну, неважно, где ты живёшь, совет будет один для всех. Я думаю, очень важен хороший инструмент и вообще всё оборудование. Всё должно быть хорошо настроено и хорошо работать. И кроме того, очень важная вещь для саксофониста — трость. И если ваша трость... вы знаете, иногда трудно достать хорошую трость (дорого, или трудно найти)... И приходится играть на плохой трости. И это делает игру тяжёлой, становится намного труднее играть. Поэтому прежде чем тратить своё время, надо привести своё оснащение в хорошее состояние, чтобы быть в нём уверенным. Это очень важно. Нужно много упражняться. Нужно играть длинные ноты, чтобы укрепить амбушюр. Нужно улучшать своё чувство времени... У меня есть сайт *ericmarienthal.com*. Там на первой странице есть ссылка на бесплатные двухчасовые упражнения, которые студенты могут распечатать себе и заниматься по ним.

Как вы себе представляете людей, которые слушают вашу музыку?

— Хороший вопрос. Я не знаю. Не думал об этом. Мои записи можно в большей или меньшей степени отнести к стилю *contemporary*. Особенно моя последняя запись, которая называется «*Just Around The Corner*». Это что-то между *R&B* и *contemporary*. Это совсем не мейнстрим. И поэтому я предполагаю, что инструментальная музыка или джаз современных направлений — это музыка, которая преодолевает многие барьеры. Студенты колледжей или высших учебных заведений любят такую музыку. И более старшее поколение тоже. Я думаю, что инструментальная музыка близка очень разным демографическим группам.

Как сейчас выглядит ваше расписание? Вы много гастролируете?

— В этом году я много путешествую. Завтра после концерта в Москве я сразу улетаю прямо в Японию. Там есть джазовый клуб *Tokyo Blue Note*. Потом я еду в Польшу. Потом мне нужно будет посетить ещё несколько мест. Это достаточно удачный год. Много планов в отношении разных групп. С *Elektric Band Band* Чика Кория мы только что закончили тур в Америке. С Чаком Лоэбом, с которым мы играем сегодня, у нас есть бэнд, и у нас большие планы. И мой собственный бэнд, с которым я много играю. Ещё есть биг-бэнд Гордона Гудвина, который называется *Big Phat Band*. Он очень популярен в Соединённых Штатах. Ну и, конечно, мой последний альбом, «*Just Around The Corner*». Порядка трёх месяцев назад был релиз, и под Новый год альбом занял первое место в хит-параде журнала *Radio&Records* в категории *smooth jazz*.

А прямо сейчас мне очень нравится быть здесь, в России. Москва — это... Я и Чак Лоэб гуляли сегодня по городу целый день, и целый день мы только и вскрикивали: «*Вау! Глянь туда! Вау! Глянь сюда!*» Это замечательная возможность — приехать сюда и увидеть всю эту красоту. Я был здесь в прошлом июне, и было очень красиво. Мы сходили в Кремль, видели все эти цветочные сады... А сегодня шёл снег, было холодно, но это так красиво — снег в саду. Я живу на побережье океана — в Ньюпорте.

Бич в Калифорнии, и мы там снега обычно не видим! Мне и Одесса очень понравилась. Но я пока не бывал в Санкт-Петербурге. Хочу съездить туда...

ЭРИК МАРИЕНТАЛЬ В МОСКВЕ, 2003

За что Эрик Мариенталь, пожалуй, в первую очередь снискал уважение и любовь в отечественной музыкальной среде, так это за безупречную технику. Пожалуй, мало кто из ныне здравствующих саксофонистов может похвастаться таким обширным арсеналом исполнительских приёмов, как он.

Свободное владение расширенным диапазоном саксофона зачастую ставит слушателя в тупик, поскольку на слух бывает почти невозможно понять, какой инструмент звучит — сопрано или альт. Причём саксофонисты со мной согласятся, использование расширенного диапазона инструмента при игре в большом темпе мелкими длительностями весьма затруднительно с аппликатурной точки зрения. Для Эрика Мариенталья этой проблемы не существует.

Отдельно следует отметить высочайшую культуру звука Мариенталья. О звуковысотном строе в исполнительской практике концертирующего музыканта обычно говорить не принято, поскольку этот аспект считается сам собой разумеющимся. Однако ноты у Мариенталья звучат настолько безупречно, что трудно оставить сей факт без внимания.

Роскошная динамика. Головокружительные кульбиты в пределах пары тактов от субтона на пианиссимо и до громогласного расщеплённого тона в верхнем регистре в небезызвестной «*My One And Only Love*», а также сыгранной в ритмике сальсы и — затем — свинга «*Night In Tunisia*», естественно, сорвали свои аплодисменты.

Стилистика композиций варьировалась от мейнстрима до *contemporary*. И, надо сказать, в качественном смысле прозвучали они равнозначно. Хотя, конечно, *contemporary* оказалась довлеющей, что особенно хорошо было заметно в соло. Она сквозила даже в традиционных, в общем-то, вещах, таких как «*Unit 7*» или «*Mercy, Mercy, Mercy*» с хорошо известного альбома-посвящения Кэннонболлу Эддерли «*Walk Tall*» или сыгранном на бис «*Watermelon Man*». Это и ладовость, и репетиции на

одной ноте с агрессивной атакой, и расщеплённый тон, и «попсовый» звук, и многое другое.

Ну и, конечно же, нельзя не остановиться на поведении Мариенталья на сцене, его манере общения с публикой. Шоумен во всём, он был, как всегда, подвижен, зажигателен, сыпал шутками. Запомнился момент, когда изрядно разогретая публика с энтузиазмом хлопала и подпевала в такт его а-капельному соло на сетку одного из вышеперечисленных стандартов, а он «раскачивал» её, заставляя ритмически реагировать на изменение стилистики от среднего свинга через балладу и латино к фанку.

Его подвижность, нужно сказать, особенно резко контрастировала со статичностью и интравертностью аккомпанирующего состава (за исключением барабанщика), которого, кстати, было бы несправедливо обойти вниманием. Эрик Мариенталь выступал с российскими музыкантами и, по его искренним заверениям, остался очень доволен этим сотрудничеством. Действительно, ребята не подкачали. Иван Фармаковский (рояль, клавишные) «на-гора» выдавал композиционно очень грамотно продуманные соло с хорошей динамикой и развитием. Константин Серов (гитара) показал себя как весьма стильный аккомпаниатор, а также порадовал публику соло в духе Пэта Мэтини. Нью-йоркский житель Олег Бутман (барабаны) позаботился о драйвовой составляющей развернувшегося действия. Но особо я бы отметила Антона Ревнюка (бас-гитара), явившего тонкий мелодизм в качестве солиста и безупречную технику в качестве аккомпаниатора. Есть-таки пророки и в своем отечестве.

ЭРИК МАРИЕНТАЛЬ В МОСКВЕ, 2005

48-летний саксофонист Эрик Мариенталь, автор широко распространённых в мире школ игры на альт- и сопрано-саксофоне и одна из самых успешных звёзд *contemporary jazz*, уже не в первый раз приезжает в Москву: два года назад (2003) «Джаз.Ру» публиковал репортаж с концерта Мариенталья в «Ле Клубе», где были подробно разобраны технические особенности его игры, делающей её запоминающейся далеко не только для поклонников гладких и бесконфликтных *smooth jazz* и *crossover*: Мариенталь ведь занимается не только этими коммерческими направлениями.

В отличие от своего предыдущего появления в российской столице, на этот раз саксофонист *Elektric Band* великого пианиста и клавишника Чика Кория почти не играл джазовых стандартов — только авторскую музыку, преимущественно со своих сольных альбомов. Были исполнены и несколько сочинений Сергея Чипенко, лидера сопровождавшей выступление Мариенталья московской группы «Транс-Атлантик» — правда, во время их исполнения саксофонист преимущественно отдыхал.

Абсолютный контроль Мариенталья над своим инструментом, точнейший строй, превосходное владение расширенным диапазоном инструмента — все эти черты персонального стиля Эрика помогают ему и при работе в сложнейшем, насыщенном идеями материале Чика Кория, и при исполнении собственных несложных пьес, адресованных любящей стабильность и приятность аудитории *smooth jazz*. Его звук очень узнаваем, это своего рода индустриальный стандарт — играть *smooth* на саксофоне и не учитывать достижения Мариенталья сейчас достаточно странно. При этом игра Мариенталья не исчерпывается голей техникой: у него есть узнаваемый индивидуальный мелодизм, и он весьма разнообразен в применяемых им приёмах и средствах — ну, настолько, насколько это разнообразие не вступает в противоречие с основной задачей *smooth jazz*'а «сделать публике красиво».

Вот уж, кстати, в чём не откажешь Мариенталю — это в умении работать с публикой. Эрик — музыкант подвижный, артистичный, постоянно передвигающийся по сцене, а потом — и по залу: традиционный «выход в народ» во втором отделении был весьма органичен, совсем не выглядел клоунадой, как это иногда случается. Он отлично общается с залом, невзирая на языковой барьер — порусски артист мог сказать только «спасибо» (зато очень точно), но, судя по тому, что зал откликнулся и смеялся в правильных местах, его отчётливый калифорнийский английский московская публика прекрасно понимала. Точно дозированное количество шуток, краткие и точные характеристики объявляемых пьес, коротенькие истории про некоторые из них («а вот эту тему мы написали с моим сыном, когда ему было 13 — очень романтическая музыка, совсем не то, чего ожидаешь услышать от 13-летнего, верно?» — о пьесе «*Sweet Talk*», заглавной теме его

альбома 2003 года) — всё это делает Эрика замечательным «самоконферансье».

Как и к публике, Мариенталь очень чуток к партнёрам. Он умеет и любит эффектно красоваться в лучах прожекторов во время своего соло, но мгновенно переключается на партнёров во время их сольной игры и очень любит заговаривать с ними недолгие, но эффектные инструментальные «перестрелки». Особенно удавались такие импровизационные диалоги с бас-гитаристом «Транс-Атлантика» Алексеем Лебедевым, который ничуть не уступал солисту в плане сценической пластики и распространяемых вокруг флюидов доброжелательности и позитивного настроения.

То, что делал на сцене «Транс-Атлантик» с Мариенталем — это своего рода *«smooth jazz high end»*, самый высококачественный и в достаточной степени индивидуальный вариант этого жанра «массового спроса». Ни по качеству игры, ни по насыщенности музыкального материала этой музыке средний мыльно-пластмассовый продукт «смут-джаза» и в подмётки не годится. Тем более что в отличие от среднего «смут-продукта» (и, увы, даже от некоторых студийных записей самого Эрика) совместная игра Мариенталья и российской группы была весьма насыщена эмоционально — не в последнюю очередь благодаря форсированной динамике звучания саксофона (развиваемой за счёт применяемого Мариенталем приема «открытого горла»).

Помимо участников «Транс-Атлантика» и их звёздного гостя, в концерте приняли участие два вокалиста. Алексей Заволокин из вокального секстета *A'Cappella ExpreSSS* появлялся на сцене дважды, чтобы исполнить пару хитов Мариенталья, в том числе *«Tell Me Something Good»* (где Эрик устроил с Алексеем такую же переключку, как с инструменталистами). Единственный джазовый стандарт за весь концерт был исполнен мощным голосом Мариам из московской группы *Miraif* — это была *«My Funny Valentine»*, зачем-то сыгранная раз в два быстрее привычного, в бодрой диско-ритмике, и посему потребовавшая от вокалистки могучего форсирования звука, вряд ли уместного в этой, в оригинале, меланхоличной балладе (кстати, это была единственная пьеса, в которой Мариенталь играл на сопрано-саксофоне, а не на альте). Зато был стандарт из несколько другого вида музыки — инструментальная

(и довольно танцевальная притом) версия «*New York State Of Mind*» поющего рок-пианиста Билли Джоэла.

Запомнилось многое. Отличные соло уникального гитариста Славы Ханова: незрячего музыканта осторожно подводили к педалям гитарного процессора, после чего он, нащупав их, словно бы обретал зрение и с поразительной лёгкостью, казалось бы — едва шевеля пальцами, с завидной виртуозностью извлекал из на вид такой плоской и сухой «доски» *Godin* потоки разнообразнейших звучаний — от почти акустического фламенко до сочной джазовой гитары а-ля Кенни Бёррелл...

Мощная классическая база импровизаций Сергея Чипенко: когда Мариенталь подначивал его на очередную «дуэль», Сергей ответил узнаваемым фрагментом Первого концерта Чайковского с таким блеском русской фортепианной школы, что Эрик в шутливом ужасе закрыл лицо руками. Надёжная, искушённая гармоническая поддержка второго клавишника Владислава Сенчилло. Молодёжная удаль и напор нового члена «Транс-Атлантика» — 19-летнего барабанщика Петра Ившина, в последнюю пару лет ракетой взлетевшего над горизонтом московской джазовой и джаз-роковой сцены (Эрик сентиментально заметил со сцены: «он мог бы быть моим сыном»).

Ну и, конечно, опыт и вкус бывшего барабанщика группы Руслана Капитонова, который теперь занял пост перкуSSIONиста — специальность эта в наших краях крайне редка, а потому очень здорово, когда занимается ею такой мастер.

БРЭНФОРД МАРСАЛИС: БЕСКОМПРОМИССНЫЙ ЧЛЕН ДИНАСТИИ

Константин Волков

История джаза, вообще говоря, убедительно доказывает неверность посылки «природа отдыхает на детях гениев». В джазе множество династий, где сын продолжает



дело отца, иногда добиваясь и более сильных результатов. Но даже в джазе династия Марсалисов стоит особняком. Отец семейства, Эллис Марсалис — прекрасный джазовый пианист: ему сейчас 77, но он до сих пор выступает, и его вклад в историю современного джаза высоко оценён. Но из шести сыновей Эллиса четверо — джазовые музыканты, и двое из них известны гораздо шире, чем отец! 35-летний Джейсон Марсалис был барабанщиком знаменитой нью-орлеанской группы *Los Hombres Calientes*, а сейчас играет в ансамбле пианиста Маркуса Роберта-

са; 47-летний Делфийо Марсалис — прекрасный тромбонист, работавший, к примеру, в *Jazz Machine* легендарного барабанщика Элвина Джонса; но даже их успехи выглядят скромно по сравнению с достижениями старших братьев. 50-летний Уинтон Марсалис — превосходный

трубач в стилистике классического, я бы даже сказал — канонически-консервативного джаза, лидер отличного биг-бэнда *Lincoln Center Jazz Orchestra* и, в силу своего положения арт-директора знаменитой программы «Джаз в Линкольн-Центре», имеющей самое широкое освещение в американских масс-медиа и самый большой в мире среди подобных организаций бюджет — неофициальный «министр джаза США». А самый старший, саксофонист Брэнфорд Марсалис (р. 26.08.1960) — лауреат трёх премий Американской академии звукозаписи «Грэмми» (1991, 1993, 1999), музыкант поразительной стилистической гибкости и широты и один из самых влиятельных мастеров саксофонной игры в джазе последних десятилетий.

Профессиональный дебют Брэнфорда на широкой сцене состоялся в 1980 году, когда, будучи ещё студентом знаменитого бостонского музыкального колледжа Бёркли, он гастролировал по Европе с биг-бэндом великого пропагандиста джаза барабанщика Арта Блэйки. В этом оркестре Марсалис играл на двух разновидностях саксофона — альте и баритоне, хотя в последние годы он в основном играет на теноре и сопрано, владея таким образом всеми четырьмя типами инструмента. Смена альты и баритона на тенор и сопрано произошла в ансамбле брата, Уинтона Марсалиса: Брэнфорд работал с братцем-трубачом с 1981 по 1985 годы. Это был не «молодёжный» ансамбль — им повезло: фирмы грамзаписи в те годы искали для раскрутки молодого музыканта, который, после десятилетия господства на сцене джаз-рока и фьюжн, должен был олицетворять возрождение акустического джаза на новом этапе, с новым поколением артистов. И этим музыкантом оказался Уинтон Марсалис — трубач с великолепной классической школой, прекрасно играющий современный джаз, но глубочайшим образом укоренённый в джазовой традиции. Уинтон и Брэнфорд вместе играли в ансамбле Хэрби Хэнкока во время гастролей великого пианиста по Японии, и Хэрби был так впечатлён, что спродюсировал первый альбом Уинтона. Лейбл *Columbia Records* вложил в раскрутку Уинтона колоссальные средства, а Марсалис оказался невероятно трудолюбив, общителен и убедителен, и средства эти отработал сполна. Его популярность в начале 80-х действительно проложила дорогу новому подъёму

интереса к классическому джазу, но при этом консерватизм молодого трубача, решительно отказывавшего джазу в праве на дальнейшее развитие и сводившего его ко всё более изощрённому повторению канонов 1950-х годов, отталкивал от него многих музыкантов его же поколения (получившего в истории джаза название «молодые львы»). Разошлись и его дороги с братом: в 1984 году Брэнфорд выпустил на *Columbia* сильный дебютный сольный альбом «*Scenes in the City*» и со следующего года пошёл своим собственным путём.

На этом пути он поработал с титанами прошлых поколений — и с Майлсом Дэйвисом, и с Диззи Гиллеспи, и с Сонни Роллинзом, но, как ни странно, важнейшим шагом на этом пути оказалась работа в ансамбле поп-звезды Стинга. Британский певец никогда не забывал, что до работы в популярнейшей рок-группе начала 1980-х *The Police* его звали Гордон Самнер и был он джазовым контрабасистом (пусть в этом качестве он и не добился заметных успехов). Поэтому в сольном проекте Стинга, собранном им после ухода из *Police*, играли джазовые музыканты: пианист и клавишник Кенни Кёркланд, барабанщик Омар Хаким, басист Дэррил Джонс и саксофонист Брэнфорд Марсалис. Есть прекрасный документальный фильм «*Bring On The Night*», в котором показана история этой группы Стинга и их первые концерты. Записанный этом составом альбом «*The Dream of the Blue Turtles*» (1985) был не просто удачным, он стал одним из самых продаваемых альбомов десятилетия, достигнув тройной платиновой отметки (каждая из которых означает продажу одного миллиона экземпляров альбома). Следующий альбом Стинга, «*...Nothing Like The Sun*» (1987), был записан более широким составом, но Брэнфорд играл и на нём. Думаю, огромное большинство людей в мире если и слышали игру Брэнфорда Марсалиса, то как раз в трогательной песенке «*Englishman in New York*» с этого альбома, на которую был снят очень удачный видеоклип.

— Бог за что-то наградил меня удивительной удачей, — говорил Брэнфорд в интервью писателю Бену Сидрану в середине 80-х. — Мне не пришлось заниматься тем, чего я не хотел бы. Что бы мне ни приходилось играть, я всегда нахожу в этом возможность для реализации своей личности.

Мне никогда не приходилось делать что-то в угоду публике. Стинг, наверное, единственный человек в поп-музыке, в ансамбле у которого такое возможно! Его музыка интересна. Он пишет очень интересные, логичные, умные песни. Игра со Стингом заставила меня переосмыслить джазовый опыт, понять его заново.... Между прочим, я начинал слушать музыку вовсе не с джаза. Я слушал Элтона Джона, *The Beatles* и *Yes*, а потом — фанк и соул. «Джазовая муха» укусила меня только в колледже.

Игра Брэнфорда Марсалиса звучала и на более поздних записях Стинга, в частности — на «*The Soul Cages*» (1991) и «*Mercury Falling*» (1996), но саксофонист уже не был в это время членом постоянного ансамбля Стинга: Брэнфорд интенсивно работал над собственными проектами, прежде всего с группой *Buckshot LeFonque*, с которой он в 1994–1997 годах выпустил два альбома, и с собственным квартетом. Первый коллектив послужил полем для экспериментов в области сплава рока, ритм-н-блюза и хип-хопа; впрочем, значительного успеха с ним Брэнфорд не добился. А вот *Branford Marsalis Quartet*, где он играет современный, креативный, умный и эмоциональный современный джазовый мэйнстрим, существует сейчас в неизменном виде уже более 10 лет и стал одной из самых важных творческих единиц современного джаза. Пианист Джон Калдераццо, басист Эрик Ревис и барабанщик Джефф «Тэйн» Уоттс составляют вместе с Брэнфордом мощнейший коллектив, которому под силу глубокое музыкальное исследование самых разнообразных и сильных идей. И это именно ансамбль, а не «солист и его аккомпаниаторы»: все участники квартета подчёркивают, что, хотя лидерство Брэнфорда неоспоримо, музыканты в группе совершенно равноправны, и их музыкальные высказывания имеют в звуковой ткани ансамбля равное значение. Альбом квартета 2004 года, «*Eternal*», получил номинацию на «Грэмми»; следующий альбом, «*Braggtown*» (2006), повторил это достижение. Самый новый альбом, «*Metamorphosen*» (2009), критика оценила чрезвычайно высоко: характерное определение — «первоклассная запись высокоразвитого современного американского джаза». Это и есть именно то, что играет Брэнфорд Марсалис: передний край современного джазового мэйнстрима, на котором художественные

решения не носят случайного характера, но глубоко и всесторонне разработаны.

Я не охватил в этом материале целый ряд фактов о Брэнфорде Марсалисе. Все свои альбомы с 2002 года он выпускает на собственном лейбле *Marsalis Music*, который прогрессивно настроенная критика превозносит как образец фирмы грамзаписи новой эры — лейбл, созданный и контролируемый самими музыкантами, работающий не на сверхприбыли шоу-бизнеса, а на продвижение и распространение творчества своих артистов. Марсалис чрезвычайно серьёзно относится к воспитанию следующих поколений музыкантов-импровизаторов, не только преподавая джазовую импровизацию в ведущих американских университетах, но и путешествуя по всей стране с программой образовательных концертов и джем-сешнов для студентов-музыкантов — *Marsalis Jams*. Он много исполняет классической музыки для саксофона с самыми известными симфоническими оркестрами. Кроме всего прочего, на протяжении многих лет он вёл одну из самых популярных программ Национального Общественного Радио США (NPR) «*Jazz Set*», а после опустошившего его родной Нью-Орлеан разрушительного урагана «Катрина» возглавил организацию «Нью-Орлеанский заповедник гуманности», которая, в частности, построила в разрушенной части города квартал недорогого жилья для пострадавших от наводнения местных музыкантов. В общем, Брэнфорд Марсалис — личность и серьёзная, и разносторонняя. Одна из важнейших личностей в современном джазе, чего уж там!

Первый раз он был в Москве в 1990-м, на легендарном Первом московском международном джаз-фестивале. С тех пор прошло 19 лет. В июне 2009 года состоялась наша вторая встреча с музыкантом, который уже не принадлежит к «молодым львам» — теперь это один из мудрых вожжаков стаи, к которому следует очень внимательно прислушаться.

Для большинства аудитории это была первая личная встреча с одним из ведущих саксофонистов современности (напомним, в том же 2009 году Брэнфорд получил о международной Ассоциации джазовых журналистов престижную награду *Jazz Award* в категории «сопрано-саксофонист года»). На фестивале «Усадьба.Джаз» в подмосковной

усадьбе Архангельское он, впрочем, играл не только на сопрано: хотя как сопранист он известен шире всего, задействован был и тенор, и даже альт, на котором музыкант играет достаточно редко (но, как показал концерт — блестяще). В квартете Марсалиса, помимо ветеранов — работающих с ним более десятилетия пианиста Джо Калдераццо и контабасиста Эрика Ревиса, — играл «подменный» барабанщик: вместо Джеффа «Тэйна» Уоттса, отправившегося на всё лето в турне с *CTI All Stars*, приехал 18-летний Джастин Фолкнер, который, несмотря на возраст, не просто идеально вошёл в один из самых крепких квартетов современного джаза, но и внёс в его звучание собственную, взволнованную и глубоко эмоциональную краску.

Брэнфорд Марсалис известен резкостью и глубокой обоснованностью своих суждений, часто полемически спорных, но всегда искренних и продуманных. Заметно это и по тому короткому интервью, которое удалось у него получить журналу «Джаз.Ру».

Расскажите, что за программу вы подготовили для московского концерта.

— Мы покажем, чего добились за те 19 лет, что я не выступал в Москве — ну, или чего не добились. Главное в инструментальной музыке — это тронуть и эмоционально увлечь людей звуком, одним только звуком. Это, наверное, одна из самых сложных задач в мире. Это наша цель и наш идеал. Надеюсь, людям нравится, что мы делаем.

Один американский журнал назвал ваш квартет «одной из самых смелых групп в «твёрдом» (hard-core) джазе». Каково это — быть, с одной стороны, внутри определённой стилистики, а с другой — «смелой» группой, склонной к экспериментам?

— Трудно сказать, потому что я не знаю, что именно этот журнал имел в виду под «твёрдым» джазом. Мы просто сосредотачиваемся на музыке и не беспокоимся о ярлыках, которые на нас кто бы то ни было может наклеивать. До тех пор, пока в сердце того, что вы делаете, остаётся музыка (а не какие-то иные приоритеты) — до тех пор будет у вас и смелость, и готовность к экспериментам.

Когда в первой половине нынешнего десятилетия возник ваш лейбл Marsalis Music, его многие превозносили как модель лейбла нового типа, контролируемого не дельцами, а музыкантами. Как себя чувствует лейбл сейчас, когда звукозаписывающая индустрия в её прежнем виде вот-вот обрушится?

— Ситуация во всей музыкальной индустрии в целом определённно крайне трудная, и никто не знает, как пойдут дела дальше. Но у нас всё не так, как у других, именно потому что наш лейбл фокусируется на художественном поиске, а не на «хитах». Когда в центре внимания — художественная значимость, признание той или иной работы всегда занимает долгое время в отличие от обычной модели, где во главе угла стоят немедленные финансовые результаты. То, что делает наш лейбл, требует чутья на талант и очень, очень много терпения. Мы просто делаем то, что делаем, и надеемся на лучшее.

Из всех ветвей «джазовой индустрии» джазовое образование кажется наиболее успешным — много финансов, много джазовых программ в учебных заведениях, тысячи молодых музыкантов. Как вы, преподаватель с огромным опытом, видите будущее этих музыкантов?

— На самом деле джазовое образование — самая неэффективная ветвь художественного образования во всей университетской системе. Стандарты джазового образования невероятно низки, и именно поэтому так много студентов идут на эти отделения. Но только очень немногие выпускники этих отделений оставляют хоть какой-то след в музыкальном сообществе. До тех пор, пока курс обучения не будет переориентирован с гармонии на мелодию, а сам процесс обучения — со зрения молодых музыкантов на их слух, я боюсь, это «недообразование» (*mis-education*) так и будет продолжаться.

А что вообще делает джазового музыканта заметным, чем он может оставить свой след? Популярная точка зрения — это что «главная цель джазового музыканта есть самовыражение». А нуждается ли мир в таком количестве самовыражения?

— Самовыражение, да: через совместный труд всей группы. Этот совместный труд — олицетворение человеческой общности, что, в общем-то, и есть цель любого великого искусства. Если самовыражение, которое в джазе называется соло, происходит за счёт всего остального — то это порочная цель, изначально обречённая на неудачу. Только совместное создание музыкального повествования придаёт джазу его силу.

УИНТОН МАРСАЛИС: «ДЖАЗ КАК... ВОДКА»

Кирилл Мошков

Представлять нашего собеседника — всемирно известного трубача, композитора, популяризатора джаза в частности и музыкального искусства вообще, художественно-



го руководителя крупнейшей в США джазовой концертно-просветительской программы «Джаз в Линкольн-Центре», лидера Джаз-оркестра Линкольн-Центра, а заодно весьма своеобразного джазового мыслителя, часто именуемого столпом джазового консерватизма и самым непреклонным пуристом американского джаза — вряд ли нужно. Знать современный джазовый мейнстрим и не знать, кто такой Уинтон Марсалис, — трудно. Не обязательно быть его поклонником, но не знать его — невозможно: именно с его прорыва в начале 1980-х началось

возрождение более или менее массового интереса к акустическому джазу, основанному на его классических моделях 1930–1950-х годах, и именно в значительной степени благодаря Марсалису тогда на первых ролях в акустическом джазовом мейнстриме смогли закрепиться два (а теперь уже, наверное, три) поколения музыкантов, никто из которых по возрасту не застал «золотого века» джаза — эпохи, завершившейся ко второй половине 1960-х.

Повод для нашей беседы, состоявшейся в феврале 2004 года — сенсационный переход 42-летнего Уинтона Марсалиса с мейджор-лейбла *Columbia*, где он работал с 1981 года, на легендарную джазовую фирму *Blue Note*, и его первый релиз на этом новом для него лейбле — альбом «*The Magic Hour*», поступивший в продажу в США в марте того же 2004 года. Мы беседуем с трубачом по телефону: он находится в своём офисе в Линкольн-Центре и весьма оживился, узнав, что звонят ему именно из России — три приезда в нашу страну настроили Уинтона на весьма тёплое отношение.

Начнём с серьёзного вопроса. Мир быстро меняется, меняются условия, в которых живут и работают музыканты. Есть ли ещё в этом меняющемся мире место для музыки, которая не приносит быстрой прибыли, не носит коммерческого характера?

— Конечно, для неё всё ещё полно места. Хотя бы потому, что в мире всё ещё полно людей, которых не интересует быстрая прибыль и коммерческая выгода. Всегда есть место для качественных вещей, потому что они повышают качество жизни людей по всему миру — людей, которые хотят глубже разбираться в жизни, которые хотят углубить и расширить свой жизненный опыт. Всегда есть люди, которым нужно не развлечение, а глубина, ясность, честность.

В таком случае — каково будущее джаза в этом новом мире?

— Джаз всегда выживает. Этот вопрос — про будущее джаза — люди задают столько, сколько существует джаз! Посмотрите журнал *Down Beat* за 1940-е годы — там обязательно найдётся статья про то, куда же делись все великие джазовые певцы... А посмотрите: прошло шестьдесят лет, и сколько великих певцов кругом?

Будущее джаза — в очень хороших руках. В руках множества замечательных музыкантов по всему миру. Например, в России есть саксофонист Игорь Бутман, мой друг. У него — прекрасный оркестр. В Италии есть замечательный альт-саксофонист Франческо Кафисо — четырнадцатилетний

парнишка! Ещё один самородок — ему шестнадцать — живет в Балтиморе, его зовут Джастин Томас, он играет на вибрафоне. Джо Ловано, фантастический саксофонист, выступает по всему миру. Пианист Брэд Мелдау со своей группой играет в самых разных странах. Я могу продолжать и продолжать — у нас много великих музыкантов! И они относятся к самым разным поколениям: великий флейтист и саксофонист Фрэнк Уэсс всё ещё работает, выступает с концертами, а ему ведь 82! Я могу продолжать перечислять великих музыкантов, работающих сейчас — продолжать бесконечно, а ведь это только те, кого я знаю! Есть так много музыкантов, которых я не знаю, но они играют, занимаются, вносят свой вклад в развитие джаза... Так что джаз продолжает жить, продолжает искать свои пути, но, чтобы помочь ему в этом, мы должны делать так, чтобы люди знали больше о тех музыкантах, которые сейчас играют эту музыку.

Часто слышишь, что джаз — музыка универсальная, понятная всем. В то же время многие говорят, что джаз — «классическая музыка Америки». Означает ли это, что музыканты вне Америки должны следовать исключительно американским рецептам, играя эту музыку?

— Ну, если вы хотите сделать водку, вы будете следовать американскому рецепту или русскому? Конечно, русскому. Но при этом водка совершенно универсальна и понятна всем! Просто делать её надо так, как её делают в России. *(Я, конечно, не стал перечить артисту и сообщать, что отличную водку делают по своим рецептам и в Финляндии, и в Швеции, и в Польше. — К. М.)* В искусстве то же самое — такова его природа. Возьмём, к примеру, симфоническую музыку. Любой может играть её, любой может слушать её. Но, если вы хотите изучить эту музыку, вы должны изучать Гайдна, потому что он её придумал. Вы можете быть Бартоком из Венгрии, вы можете быть Стравинским из России, вы можете быть Дебюсси из Франции — но если вы хотите заниматься симфонической музыкой, вам придётся иметь дело сначала с Гайдном. Конечно же, это не означает, что вы не сможете заниматься этой музыкой вовсе — только потому, что вы не немец. Но вы должны будете сделать эту музыку своей

собственной — обращаясь к её главным устоям с такой ясностью сознания, что они станут вашими. Вот, например, саксофонист Игорь Бутман. Замечательный саксофонист! И его величие проистекает как раз из того, что он обращается как раз к главным устоям джаза специфичным именно для джаза, как вида музыкального искусства.

Что должен делать молодой человек, изучающий музыку, чтобы добиться в ней успеха?

— Слушать очень много разной музыки разных направлений. Особенно — живьём: очень важно ходить на концерты. И — играть, играть, играть. Играть на публике — столько, сколько возможно. Не стесняться играть на людях ни в коем случае, потому что есть слишком много вещей, которые невозможно постичь в комнате, где ты репетируешь в одиночестве. Это не значит, впрочем, что нужно игнорировать репетиции! Но обязательно нужно собирать ансамбли — и играть. Играть! Потому что мы учимся не только на анализе чужого совершенства, но и на собственных ошибках.

Ваш новый альбом, «Magic Hour», наполнен острым ощущением чисто музыкантского кайфа — а когда музыканты испытывают такое удовольствие от игры, его не может не испытывать и слушатель. Вы будете гастролировать с этим материалом?

— Уже гастролируем — я уже начинаю турне с квинтетом, которым записан этот альбом. Это прекрасные музыканты, и пианист Эрик Луис, с которым я уже довольно давно работаю, раскрылся в нём с совершенно новой стороны. Это действительно музыка огромного кайфа, и ребята очень здорово её играют.

Этот альбом — первая ваша работа в малом составе за несколько лет, и мне представляется весьма символичным, что именно с неё вы начали сотрудничество с Blue Note после этих масштабных оркестровых работ на Columbia. Каковы ваши дальнейшие планы сотрудничества с Blue Note, какую линию вы будете продолжать?

— Буду пока что продолжать линию, начатую «*Magic Hour*». Это не значит, впрочем, что больших сочинений для обширных составов не будет. В будущем — возможно. Но следующая запись точно будет для малого состава. Я только не решил пока, какой из своих проектов выбрать для следующей записи. Это может быть саундтрек к «Джазу» Кена Бёрнса или к фильму Джека Джонса, а может быть работа в духе латинского фанка, основанная на разных типах латиноамериканской музыки — у меня много друзей из Южной Америки, которые отлично играют, мы могли бы собраться с ними и сделать что-то на основе бразильской, аргентинской, колумбийской музыки... это тоже мог бы быть большой кайф! А ещё у меня есть музыка для джазовых балетов, написанная для малых составов, точнее — для моего септета... Есть пара концертных записей, которые я хотел бы издать...

Мы подробно обсудили, как и что вы будете делать в ближайшее время как солист на лейбле Blue Note. Но Джаз-оркестр Линкольн-Центра (LCJO) — наверное, не менее важная часть вашей работы. Каковы новости на этом фронте и ваши ближайшие планы в качестве руководителя оркестра?

— Мы подготовили программу под названием «Европейские звуковые ландшафты» («*European Soundscapes*»), в которую входит много музыки европейских композиторов разных направлений — от Спайка Хьюза (*крупнейший британский бэндлидер 1920–1930-х годов. — Ред.*) и француза Фрэнсиса Болэна (*на самом деле — бельгиец, работавший по всей Европе; более всего известен как солидер одного из лучших европейских биг-бэндов 1960–1970 годов — Bolland/Clarke Big Band, совместно с Кенни Кларком. — Ред.*). Мы также подготовили программу к столетию Каунта Бэйси. А сейчас мы готовим программу переложений музыки Орнетта Коулмена для биг-бэнда! 19 и 21 февраля мы будем играть эту программу в *Alice Tully Hall*, в Линкольн-центре, и с нами будет играть саксофонист Дьюи Редман, который много работал с Орнеттом. Ну и, кроме того, мы сделали ряд международных проектов. Вы, конечно, знаете, что прошлой осень мы выступали в Линкольн-Центре вместе с биг-бэндом Игоря Бутмана.

Man, I loved it! (Чувак, мне понравилось! — Ред.) Я пожалел, что не написал столько музыки для этого концерта, сколько он заслуживал. Московский оркестр здорово играл! И мои музыканты — они тоже нашли этот концерт превосходным. Когда играли русские, я слышал — наши оркестры сидели рядом на сцене — как мои ребята, слушая оркестр Игоря, говорили: «ух ты!» (*смеётся*). Для них это был небольшой шок — что русский оркестр так играет! Вы знаете, они же оставили своего трубача в Нью-Йорке, его зовут Виталий (*Головнёв. — Ред.*). Я уже несколько раз видел его с тех пор в клубах. Приятный парень и отличный музыкант.

Вы уже несколько раз были в России. Планируете приехать ещё?

— Очень хочу. Прежде всего очень хочу приехать потусоваться с Игорем (*Бутманом — Ред.*)! Мы с ним можем сидеть часами, играть в шахматы и пить водку (*смеётся*). Мы с ним, когда собираемся, подолгу разговариваем, играем на инструментах, обмениваемся идеями... И у него классный клуб в Москве! Здорово, что ему удаётся содержать его.

Кстати, о джазовых точках. Что слышно о новом джазовом зале Линкольн-Центра?

— Он уже почти построен. 18 октября мы открываем его. В здании, которое смотрит на Центральный парк с Коламбус-Сёркл, будет три зала: Фредерик-Роуз-Холл, концертный зал на 1100–1200 мест; Аллен-Рум, где будет танцпол для танцев под живой оркестр, который будет играть на фоне стеклянной стены с видом на парк, и «Диззи-Клуб», где будет 140 мест — там днем будут идти образовательные программы, а вечером он будет работать как обычный джаз-клуб. Приезжайте на открытие!

Постараюсь.

— Я серьёзно. Приезжайте!

Хорошо, давайте вернёмся к разговору о вашем новом альбоме, «The Magic Hour», который выходит на Blue

Note в марте. Его, как и многие другие ваши работы, продюсировал ваш брат, Делфийо Марсалис. Каково это — когда твои записи продюсирует твой собственный брат?

— (долго, долго думает) Это — замечательно! (смеётся). Мой брат записывал мою игру с тех пор, как ему было то ли десять, то ли одиннадцать лет. Когда я поступал в колледж, он записал мою демонстрационную ленту, которую я посылал на прослушивание в разные учебные заведения — я играл прямо на лужайке перед нашим домом в Нью-Орлеане. И не только мою: он постоянно возился с плёнками и магнитофонами, с тех пор, как был ещё ребёнком. Свою первую пластинку он спродюсировал ещё в 17 лет, это был, кстати, альбом нашего отца — Эл-лиса Марсалиса («*Syndrome*», ELM, 1985. — *Ред.*). Он ведь спродюсировал более 70 альбомов, четыре из которых получили премию *Grammy*. И в колледже Бёркли он изучал именно музыкальное производство. Это помимо того, что он ещё замечательный тромбонист (Делфийо Марсалис в 2002 году выступал в Москве в составе *Elvin Jones Jazz Machine*. — *Ред.*). Мы с ним будем продолжать работать, потому что он очень серьёзно относится к звуку, и мне очень нравится, как он всё делает. И при этом работать с ним — такой же кайф, как играть с теми ребятами, с которыми записан альбом. Кайф, вот что главное. Мы ведь так всегда и играем. Вот когда Игорь Бутман приходит ко мне домой, у нас всё так же и получается — мы играем разные темы, играем блюз, дурачимся, и получается настоящий музыкантский кайф. Так же и с моим ансамблем: всё, что должен сделать продюсер — это уловить состояние кайфа от игры, которое мы испытываем, и передать его в записи. Это ведь не сложно. Это не что-то искусственное: мы так работаем, таков наш образ жизни — ведь джаз и в самом деле образ жизни.

А это ощущение от игры — оно одно и то же в разных видах музыки или оно отличается? Вы играете в малых составах, вы играете с биг-бэндом, вы играете академическую музыку с симфоническим оркестром — кому, как не вам, знать ответ на этот вопрос?

— Да, это разные ощущения, но в целом это примерно то же самое, как если у вас есть несколько детей в семье. Когда у вас двое детей, ощущение такое же, как тогда, когда у вас был только один ребенок, но оно становится иным, потому что дети ведь все разные. А уж когда третий рождается... Так и здесь.

(В разговор врывается голос Шэрон Расселл из нью-йоркского отделения ЕМІ: «К сожалению, время интервью истекло!»)

— Эй! Мы же ещё не поговорили про водку и чёрную икру! *(смеётся)*.

ТЕО МАСЕРО: ПРАВАЯ РУКА МАЙЛСА

Константин Волков

19 февраля 2008 года в больнице города Риверхэд (штат Нью-Йорк) в возрасте 82 лет после продолжительной болезни скончался один из самых известных продюсеров в джазовой истории — человек, ответственный, в частности, за успех записей Майлса Дэйвиса. Его звали Тео Масеро.

В послужном списке продюсера Тео Масеро — несколько тысяч альбомов, среди которых — не только шедевры Майлса Дэйвиса (в том числе альбом 1959 года «*Kind of Blue*», который по авторитетному списку 500 лучших музыкальных альбомов всех времён журнала *Rolling Stone* считается самым известным джазовым альбомом, а по данным Ассоциации индустрии звукозаписи США — самым продаваемым джазовым альбомом всех времён), но



Майлс Дэйвис и Тео Масеро

и множество работ других жанров, например — мюзикл «*A Chorus Line*» или альбом фол-рок-дуэта Пола Саймона и Арта Гарфанкела «*The Graduate*». Всего в его коллекции более 20 сертификатов ассоциации *RIAA*, соответствующих «золотым», «платиновым» и «мультиплатиновым» альбомам.

Тео Масеро (полное имя — Атилио Джузеппе Масеро) родился в городке Гленс-Фоллс на севере штата Нью-Йорк (близ Адирондакских гор) 30 октября 1925 года. Его родители владели небольшим ресторанчиком в этом городе. Ещё в детстве Тео стал учиться играть на саксофоне. Отслужив в середине 40-х в военно-морском флоте США, Масеро поступил в прославленную нью-йоркскую консерваторию — Джульярдскую музыкальную школу, где в 1951 г. получил степень бакалавра, а в 1953-м — магистра исполнительских искусств. В качестве композитора он дважды в течение 1950-х годов получал стипендию Фонда Гуггенхайма. Как саксофонист и композитор Тео Масеро работал, к примеру, с выдающимся контрабасистом Чарлзом Мингусом в рамках коллектива *Jazz Composers Workshop*, записав два альбома — «*Jazzical Moods*» (1954) и «*Jazz Composers Workshop*» (1955). Самая значимая сольная запись саксофониста Тео Масеро — «*Explorations*» (*Debut Records*, 1956), в записи части треков которой в качестве контрабасиста тоже участвовал Чарлз Мингус: весь этот альбом, переизданный на CD лейблом *Fresh Sounds* в 2006 году, состоял из авторских сочинений Масеро.

Однако в 1957 году Тео Масеро резко изменил направление своей работы, став штатным музыкальным редактором, а затем — продюсером фирмы грамзаписи *Columbia Records*. В качестве продюсера он работал с Дюком Эллингтоном, Телониусом Монком и Чарлзом Мингусом, не только монтируя плёнки (пост редактора он занимал всего несколько месяцев), но и полностью продюсируя записи множества ведущих артистов *Columbia* — от Дейва Брубека (он спродюсировал «*Time Out*» — самый известный и продаваемый альбом Брубека) и исполнительницы госпелз Махэлии Джексон до дирижёра и композитора Леонарда Бернштейна. Например, Масеро продюсировал первые вышедшие на *Columbia* альбомы пианиста Телониуса Монка — «*Monk's Dream*» и контрабасиста Чарлза Мингуса — «*Mingus Ah Um*». Но подлинную славу Масеро-

продюсеру принесла работа с Майлсом Дэйвисом. Хотя последнее слово в производстве альбома всегда оставалось за Дэйвисом, Майлс полностью доверял Масеро как в вопросах сведения альбомов, так и в вопросах отбора дублей, монтажа треков и т. п.

Оценивая значение новаторства Тео Масеро, современный музыкальный критик Ник Саутхолл писал: «Втайне от всех Майлс и Тео взяли оригинальные плёнки, которым предстояло стать альбомом *«In A Silent Way»*, и превратили красивые, с налётом фольклорных влияний мелодии в странные, чарующие, неземные пьесы. Используя технологии, предвосхищавшие получившие впоследствии распространение в рок- и поп-музыке «петли», монтаж оригинальных треков и секвенсирование, Майлс и Тео разъяли исходные плёнки и вновь собрали их вне рамок какой бы то ни было устоявшейся традиции. Их идея — изъять джаз из той среды, где он родился и развился, и сделать его студийным искусством — скоро стала стандартной практикой, но в 1969 году это был новаторский подход».

В интервью журналу *Perfect Sound Forever* (1997) Тео Масеро уточнял: «Майлс никогда не входил в аппаратную. За 25 или 30 лет он там был раз пять. У меня от него был карт-бланш на любые манёвры, и я проделывал с его музыкой такое, чего мне никто больше не позволил бы». Масеро вырезал из записей неудачные соло, менял фрагменты местами, делал наложения, менял скорость движения плёнки (и, следовательно, высоту тона), вводил электронные эффекты — и получались величайшие альбомы Майлса: *«Bitches Brew»* (второй по значимости альбом в истории джаза по упоминаемой выше версии журнала *Rolling Stone*), *«In a Silent Way»* или *«Sketches of Spain»*. Масеро рассказывал, что некоторые эффекты и приёмы, которые он придумывал, не на чем было реализовать — соответствующая аппаратура ещё просто не была изобретена, и инженерам «Коламбии» приходилось сооружать для него уникальные самоделки. «Я звонил в инженерно-исследовательский отдел *Columbia* и говорил: слушайте, мне для записи Майлса нужен такой-то эффект. Можете принести мне — или изобрести — штуковину, которая этот эффект бы делала? И они изобретали». Но, конечно, решение оставалось за Дэйвисом. «Я ставил готовую плёнку Майлсу и спрашивал: ну что, нравится? Если нет,

я всё переделаю». Впрочем, Майлс редко заставлял Тео переделывать готовые сведения: ему нравилось новаторство Масеро.

«Майлс часто совал мне плёнку, на которой был записан какой-нибудь небольшой кусочек музыки, не имевший никакого отношения к тому, над чем мы работали. Засунь это в альбом, говорил он. Я слушал и начинал возмущаться: какого чёрта, Майлс, я вообще не знаю, куда это можно приспособить! Знаешь-знаешь, — отвечал он».

В последние десять лет вышло много «оригинальных» записей — полных, не монтированных, не подвергнутых обработке черновых записей, лёгших в основу классических альбомов Майлса Дэйвиса, вроде «*The Complete Bitches Brew Sessions*». В интервью газете «Бостон Геральд» в 2001 году Масеро говорил об этих материалах: «Они нашли всё, что мы выкинули, и вклеили обратно. Но я к этому никакого отношения не имею. Зачем это сделали? Это же был просто мусор».

В последние десятилетия Тео Масеро работал с музыкантами более молодых поколений (Уоллас Рони, Джери Аллен, Роберт Палмер), а также писал музыку для телевидения и кино. В 1999 году он создал собственный лейбл *TeoRecords*, на котором выпустил полдюжины альбомов с собственной музыкой, а также продюсировал переиздания своих прежних работ для других лейблов — в тех случаях, когда лейблы соглашались с его принципиальным требованием не вставлять в альбомы ничего из того, что им, как продюсером оригинальной записи, было в своё время оттуда удалено. Масеро считал, что таким образом лейблы при переиздании извращают идеи создателей музыки, которые имели веские основания редактировать черновые записи. «Не возвращайте обратно все вырезанные ошибки, — повторял Тео. — Не разрушайте музыку».

В своих интервью последних лет Тео Масеро никогда не стеснялся высказывать крайне негативные мнения по поводу нынешнего состояния музыкальной индустрии. «В прошлом мы, продюсеры, полностью контролировали производство альбомов, а те, кто занимались продажами, брали то, что мы давали им, — и продавали. В наше время отделы продаж командуют продюсерами, говорят им, что делать. Вот почему музыка сейчас в таком ужасном состоянии».

ДЖОН МЕДЕСКИ: ИСКУССТВО, ПРАЗДНИК И РИТМ

Кирилл Мошков

Нью-йоркская группа *Medeski Martin & Wood* возглавляет направление в импровизационной музыке, полностью оформившееся только к середине 90-х — движение так называемых *jam bands*. Адекватного перевода этого термина на русский язык пока нет, и разные источники именуют движение по-разному. Скорее всего, нам следует остановиться на варианте «джем-бэнды».



Джем-бэнды работают на тонкой, ранее почти неощутимой грани между джазом, соул, клубной музыкой, фанком и рок-музыкой. То, что они играют, — безусловно, импровизационная музыка, зачастую гораздо более спонтанная, чем джазовый мейнстрим. При этом она обладает

упругой, почти танцевальной пульсацией, идущей от фанка 80-х и старого органного соул-джаза 60-х — то, что в современной практике называется ёмким и, опять же, плохо переводимым на русский словечком *groove* — и ощущением блюзовой интонацией.

Ранние джем-бэнды рубежа 80–90-х шли от рок-музыки, наследуя дух *Allman Brothers* и *Grateful Dead* — самой популярной группой тогда была *Phish*, которая следовала «Благодарным мертвецам» не только в соединении множества трудно соединимых музыкальных элементов в безудержном

потоке спонтанной импровизации, но и в том, что билетов на концерты продавала больше, чем альбомов. Во второй половине 90-х джем-движение стало всё заметнее клониться в сторону современных джазовых стилей, поскольку возросшее инструментальное мастерство большинства музыкантов этого стиля требовало более серьёзного материала, чем три аккорда в рок-н-ролле. И здесь выдвинулись на первый план *Medeski, Martin & Wood*.

Клавишник Джон Медески, барабанщик Билли Мартин и басист Крис Вуд к 2002 году играли вместе уже больше десяти лет. Знатоки и ценители новой импровизационной музыки (а за счёт своей близости к новоджазовым кругам *MMW* всегда воспринимались в контексте нью-йоркского Даунтаун-авангарда не меньше, чем в контексте джем-движения) обратили на них внимание давно, поскольку трио изначально играло джазово-ориентированный материал. В 1995 году у них вышел альбом «*Friday Afternoon in the Universe*», который знаменовал начало выхода группы к более широкой аудитории джем-движения. Но настоящая слава пришла после того, как трио в 1997-м в полном составе участвовало в записи альбома легендарного гитариста Джона Скофилда. Год спустя трио заключило контракт с одним из ведущих джазовых лейблов мира — *Blue Note* — и первый же альбом на этом лейбле, «*Combustication*», вывел *Medeski Martin & Wood* в число самых популярных импровизирующих коллективов мира. Последующие несколько релизов укрепили популярность коллектива, а активная концертная деятельность, главным образом в США, привела к тому, что на их концерты, в первую очередь в их родном Нью-Йорке, практически невозможно было попасть.

9 апреля 2002 года на *Blue Note* вышел очередной альбом *Medeski Martin & Wood*, показавший заметные изменения в звучании группы. Трио и раньше приглашало на запись дополнительных музыкантов, но сейчас их количество заметно выросло. Несколько духовиков, два гитариста, два ди-джея (включая молодого и задорного *DJ Olive* с его мощным и скоростным «скрэтчингом»), плюс несколько слоёв игры самих участников трио, добавлявших один за другим инструменты и тембры поверх первоначально записанного импровизационного полотна — всё это образует весьма впечатляющую многоплановую и прихотливо

панорамированную звуковую картину, над которой работал продюсер и звукоинженер Скотти Хард.

Принципиально «аналоговая» эстетика звучания группы (так, Джон Медески при записи использовал орган *Hammond*, *Hohner Clavinet*, *Mellotron*, электропиано *Fender Rhodes* и *Wurlitzer*, а из синтезаторов — только *Mini Moog* и *ARP Strings*) нашла в работе Скотти Харда интересное воплощение, замешанное на хип-хоповой эстетике с выделенным басом и плотными, неявно структурированными звуковыми планами, в которых отдельные детали хорошо прослушиваются, но тембрально слиты в плотный монолит. Некоторые дополнительные партии, в частности гитарные (часть из которых сыграл сам Скотти Хард), вообще, на первый «взгляд», не прослушиваются, но тем не менее явно и убедительно ощутимы в миксе и играют немаловажную роль в создании определённого психологического напряжения, заставляющего слушателя внимательно вслушиваться в изощёренные ритмические структуры коллектива.

Такой подход не случаен: канадец по рождению, Скотти Хард (настоящее имя Скотт Хардинг) живет с конца 1980-х в Нью-Йорке и принимает самое непосредственное участие в происходящей на Манхэттене «новой революции хип-хопа». Он начинал с того, что работал инженером на студиях *Chung King House of Metal* и *Calliope Studios*, где записывал таких значительных представителей новой волны нью-йоркского хип-хопа, как *Cypress Hill*, *De La Soul* и *Wu Tang Clan*. Однако Хард никогда не замыкался на хип-хопе: за его плечами — запись альбомов нескольких весьма значительных представителей нью-йоркского джазового авангарда (группа Стива Бернстина *Sex Mob*, сольные работы бывшего гитариста *Living Color* Вернона Риды), а также коллективов современного танцевально-новоорлеанского панк-джаза (вроде *Dirty Dozen Brass Band*). Да и с *Medeski, Martin & Wood* он работает со времён «*Combustication*» — вот только столь радикальное изменение их звучания в сторону хип-хоп-эстетики предпринял впервые.

Впрочем, *Medeski Martin & Wood* никогда не скрывали, что звук — звуком, но все решения, касающиеся игры и композиции, они принимают сами, причём в тот момент, когда играют, — и не позже.

О новом альбоме прославленной группы мы беседуем с её номинальным лидером (номинальным потому, что группа часто декларирует полное равноправие её членов), клавишником Джоном Медески.

Ваш новый альбом называется «Uninvisible» (дословно — «Не-невидимый»). Что это значит? «Видимый»?

— Это значит сразу много всего. Это на самом деле абстрактное слово, которое может быть применимо ко многим явлениям. Строго логически, да, оно значит что-то противоположное слову «невидимый», но у нас в группе его употребляют для обозначения множества разных вещей — ну, как американцы всё время восклицают *«unbelievable»* (невероятно) по любому поводу.

Когда мы давали альбому это название, идея была, скорее всего, такая: так много музыкантов в наше время дают своим записям названия, состоящие из умных слов-ярлыков, которые, скорее всего, не имеют никакого отношения к той музыке, на которую они наклеиваются! Поэтому мы выбрали слово, не имеющее определённого значения, ведь музыка абстрактна, и название для неё — тоже.

Альбом и по звуку заметно отличается от того, что вы делали раньше. С точки зрения звукового решения впечатление такое, что вы решили сосредоточиться не на темах, а на настроениях, на оттенках эмоций. То есть и музыка его, как и название, следует абстрактному концепту?

— Скорее всего. Но, видите ли, мы ничего не решали сознательно — вот, мол, давайте-ка сделаем абстракцию. Нет, мы сделали альбом, который отразил какое-то общее на данный момент чувство, причём общее не только среди нас троих, но и среди наших друзей, знакомых и т. д. — так же, как и это словечко, которое мы вдруг начали употреблять в своём кругу и которое стало названием альбома.

Звучание «Uninvisible», наверное, ближе к современной экспериментальной клубной танцевальной музыке, к хип-хопу, чем к обычным шаблонам звучания импровизационной

музыки. Вы ощущаете стилистический дрейф в этом направлении?

— Мы всё равно остаёмся в рамках импровизационной музыки. Дело в том, что импровизация — это свобода, а значит, ты свободен делать именно то, что тебе хочется. В данном случае мы старались создать набор небольших по продолжительности пьес, каждая из которых была бы своего рода формулой определённого грува, определённой ритмической модели.

Видимо, именно поэтому получился момент приближения к танцевальной музыке — потому что угол зрения, под которым сделан этот альбом, это действительно ритм, а не песня. Но я хочу подчеркнуть, что эта работа — полностью импровизационная. То есть я приносил в студию маленькую ритмико-мелодическую заготовку, и мы начинали играть, создавая один за другим звуковые слои к каждому груву. Причём это всё было действительно спонтанно: каждый из этих слоёв мы играли, даже ничего не обговаривая, и большинство использованных при окончательном монтаже записей — это первые дубли.

Что значит — ничего не обговаривая?

— Понимайте это буквально. Мы садимся в студии и начинаем играть, не говоря ни слова друг другу. Когда мы заканчиваем играть ту или иную модель грува, мы можем вернуться к ней, чтобы наложить какие-то новые звуковые слои: дополнительные гармонии, дополнительные ритмы, дополнительные звуки — но всё это продолжает быть импровизацией, правда, уже определённой тем материалом, который мы записали в виде первого слоя. И всё равно процесс импровизации не прекращается, пока не заканчивается сведение.

Это не значит, что то, что мы играем, — это какие-то случайные созвучия. Нет! Я рассматриваю импровизацию как композицию. Каждый раз, когда я сажусь за инструмент и играю что-то спонтанное, я пользуюсь всем своим опытом, всеми своими знаниями — о композиции в частности и о музыке вообще. И я очень, очень внимательно слушаю и сам себя, и остальных, когда играю. Я слушаю и анализирую: вот здесь я могу добавить такую краску,

а здесь сыграть фразу так и так. При записи мы анализируем первый дубль и говорим друг другу: «Вот здесь можно добавить ещё один грув на акустическом контрабасе поверх электрического баса, а здесь — определённую тембровую краску, определённую мелодическую линию на клавишных».

Мне кажется, что большинство импровизаторов именно так и ощущают свою игру — что они сочиняют музыку в процессе её исполнения. Я думаю, каждый просто извлекает изнутри себя частицы своего опыта, свои знания о музыке, о композиции, гармонии, пропускает свои ощущения и мысли через какие-то фильтры, и на выходе получается музыка — вне зависимости от того, через какие именно фильтры всё это прошло. Мы отличаемся от других импровизаторов только тем, что одновременно делаем это втроём. Это просто занимает немного больше времени, но результат того стоит.

Это как раз то, о чём я собирался спросить: как вам удаётся сопрягать в одном процессе три одновременно импровизирующие личности?

— *(смеётся)* Это ТРУДНО!

Ну а серьёзно?

— Я думаю, нам удаётся поддерживать необходимый градус творческого общения благодаря тому, что мы, все трое, очень много работаем с другими музыкантами. Таким образом, мы не замыкаемся в рамках коллектива, мы непрерывно растём как исполнители, обогащаемся опытом общения с другими музыкантами, а потом весь этот опыт приносим в группу и обмениваемся им. Кроме того, очень важно, что мы стараемся не повторяться. Я рад слышать, что эта запись звучит не так, как предыдущие. Это значит, что нам все ещё удаётся расти и меняться. А как только мы прекратим расти и изменяться, мы, вероятнее всего, перестанем делать то, что делаем.

Вы ведь уже довольно долго вместе.

— Одиннадцать лет.

Вы не устали друг от друга?

— О, конечно, устали! (*хохочет*). Это как в браке, знаете ли: кризис третьего года, кризис седьмого года... (*смеётся*). На самом деле, мы действительно ощущаем себя семьёй — ну, не супругами, конечно (*хохочет*), а скорее, братьями. Я помню, как мы первый раз сыграли вместе втроём. Это было какое-то волшебство: всё сразу как-то срослось, заработало — это было очень здорово.

С тех пор мы через многое прошли. Гастролируя по Штатам, мы провели в нашем фургоне, наверное, в общей сложности, года два. Конечно, за это время мы не один раз возненавидели друг друга, но то, что получилось в результате, — это больше, чем просто дружба. Это именно тот тип отношений, какой бывает между братьями. Мы любим друг друга, но в то же время легко и быстро раздражаемся от малейшего пустяка.

И мне кажется, что мы не могли бы делать то, что мы делаем, в более широком составе. Коллективная спонтанная композиция — трудное дело, ей и втроём-то заниматься трудно. Так что трио — это идеальный состав для нас. Он позволяет удерживать баланс между творческой составляющей и теми компромиссами, на которые неизбежно приходится идти, когда музыку спонтанно сочиняют одновременно три человека. Если бы нас было четверо или больше, я боюсь, нам не удалось бы находить общий язык, или, точнее, общую территорию, на которой всем участникам коллектива было бы одинаково комфортно. Втроём же нам довольно успешно удаётся эту общую территорию удерживать. Я высоко ценю мнения, суждения и творческий вклад двоих других, и при этом втроём мы то и дело подвергаем сомнению идеи друг друга, пробуем их на излом и успешно доказываем их жизнеспособность.

Но вы не всегда играете строго втроём. На ваших альбомах полно приглашённых музыкантов (в новом альбоме — даже духовая секция из пяти человек), да и на сцене вы то и дело выступаете с гостями, причём не только музыкантами — например, с вами часто играл DJ Logic...

— Да, нам нравится вносить в нашу музыку новые краски, которые могут принести только новые музыканты — краски,

которые мы сами бы не изобрели. Это касается и Лоджика, и саксофониста Маршалла Аллена, и гитариста Марка Рибо, которые с нами выступали. Главное, чтобы такой приглашённый музыкант хорошо укладывался в рамки нашего концепта. Часто те, кого мы приглашаем (или кто приглашает нас), просто играют поверх нашей музыки, а не внутри неё. Другие же сразу входят в ткань того, что мы делаем. Так и *DJ Logic* начал работать с нами много лет назад: мы ничего не объясняли ему, ни о чём не договаривались — он просто начал крутить свои пластинки, когда мы играли, и его «скрэтчи» и «лупы» идеально влились в ткань нашей музыки. И чем больше мы с ним играли, тем лучше получалось. Как это отличалось от многих, даже самых великих музыкантов, с кем мы работали и кому многое приходилось объяснять словами!

Вы знаете, ди-джеи, если они хорошие ди-джеи, в каком-то смысле даже более музыканты, чем сами музыканты. Потому что сама природа того, что делают ди-джеи, — создание новой музыки из кусочков того, что кто-то уже сыграл, — заставляет их мыслить композиционно. Подумайте, ведь в самом утилитарном виде им надо создать час музыки для танцующих людей, держа в голове композицию всего часового сета и то, как включаются, перетекают друг в друга и выключаются отдельные слои и ритмы. Далеко не всякий саксофонист — если, конечно, он не Колтрейн — может держать в голове всю музыку, в исполнении которой он участвует, ясно представляя себе её развитие. А ди-джеи (хорошие, конечно) могут — просто потому, что сама природа их игры заставляет их мыслить именно так.

Другой тип сотрудничества — это когда вас приглашает какой-то, скажем так, более известный музыкант. Ну, как получилось с гитаристом Джоном Скофилдом, который пригласил всё трио для записи своего альбома («A Go Go», Verve, 1997). Ему понравилась ваша музыка или он просто решил оживить свою дискографию записью с молодыми музыкантами?

— (смеётся) Ну, Майлс Дэйвис, например, всю свою жизнь «оживлял» свою дискографию записями с более молодыми музыкантами! На самом деле, для многих

музыкантов это нормально — добавлять себе жизненной силы путём приглашения музыкантов других поколений. Молодые музыканты добавляют энергии, у них совершенно другой дух.

Вернёмся к отношениям внутри коллектива. Как известно, в каждом, даже самом маленьком коллективе всегда быстро определяются психологические роли, и дальше члены коллектива уже действуют в соответствии с этими ролями. «Кто есть кто» в Medeski, Martin & Wood?

— Как бы это объяснить... Ну, если к нам обращаются с каким-то деловым вопросом, то я сразу говорю «да», Билли сразу говорит «нет», а Крис сразу говорит «дайте подумать» (смеётся).

Означает ли это, что Билли — самый разумный из всех?

— В каком-то смысле, конечно, да (смеётся). На самом деле мы просто очень разные. Крис Вуд — он как скала. Он очень надёжный. Я — самый рассеянный, и у меня всегда множество идей и предложений, которые почти никогда не осуществляются. А Билли Мартин — он такой, как бы это сказать... эксперт-эстет. Я ужасно люблю играть и постоянно, каждый день с кем-нибудь играю — от артистически продвинутой музыки до самой, так сказать, развлекательной. Что до Билли, то он всё подвергает сомнению. И именно он у нас в группе записывает, где у нас концерты, и где искать меня или Криса. При этом он любит побольше посидеть дома, а я — побольше поваландаться где-нибудь на джеме: так мы и поддерживаем баланс в коллективе.

В последние годы движение джем-бэндов начинает явственно соперничать с джазовым мейнстримом в плане количества слушателей — причём сравнения часто оказываются не в пользу мейнстрима: мне, например, дважды не удалось попасть на ваши концерты в Нью-Йорке. Что вы чувствуете, становясь частью поп-культуры?

— Ну, в каком-то смысле это и есть то, зачем мы начали заниматься тем, чем занимаемся. Видите ли, я, например,

вырос, изучая классическую музыку и джаз. Когда мне было пятнадцать, я слушал Сесила Тэйлора, Джона Колтрейна и т. п., а также массу академической музыки — и я всерьёз хотел стать Большим Артистом. И я думал, что буду играть музыку, в которой нет ничего, кроме Великого Искусства. Но потом я начал изучать африканские корни джаза и открыл, что, помимо Великого Искусства, в этой музыке есть ещё и Большой Праздник, построенный на Большом Ритме. Так что, когда мы начали играть в трио, мы старались взять джазовый дух (только дух — я никогда не называл нашу музыку джазом!), чувство импровизации, ощущение свободы, и наложить всё это на ритмы, свойственные нашему времени и нашему ощущению жизни — тому, что звучало вокруг нас: поп-музыке, ритм-н-блюзу, фанку, регги, ну и джазу в том числе.

И я думаю, что мы привлекаем широкую молодёжную аудиторию именно потому, что используем современные, знакомые ей ритмы: ведь в наше время дух музыки — это ритм! И так было всегда, ведь ритм — основа всего культурного уклада. Сравните последовательно Баха, Моцарта, Бетховена и Брамса: их ритмический подход очень, очень различается! То же и в джазе: каждый период развития джаза — новая ступень развития ритмики. Ритм свинга — одно, ритм бибоба — другое, ритм хардбоба — уже третье. Так вот, ритмы нашего времени — это грув, фанк, регги — ритмы, которые мы используем и которые прокладывают нам дорогу к широкой публике. Именно этого мы и хотели: играть музыку, которая бы нам нравилась, которая была бы музыкой нынешнего времени, привлекала бы большую аудиторию и при этом сохраняла бы качества Большой Музыки!

КАРЛХАЙНЦ МИКЛИН: «ЛЮБЛЮ ПРЕПОДАВАТЬ»

Григорий Дурново,
Татьяна Балакирская

В конце ноября 2007 года в московском клубе «Союз Композиторов» выступало трио знаменитого австрийского саксофониста Карлхайнца Миклина. Впрочем, знаменитого — с оговоркой. У себя на родине Миклин — один из



самых известных джазовых музыкантов, в то время как у нас его, пожалуй, не знают совсем. В настоящее время он работает параллельно в трёх проектах. Во-первых, в трио с многоопытными американскими музыкантами — контрабасистом Роном Макклюром и ударником Билли Хартом. Этот состав существует уже двадцать лет, музыканты то играли в трио, то становились костяком квартета или секстета. Второй проект — *Quinteto Argentina*, ему больше двадцати лет. Наконец, третий ансамбль — тот, с которым Миклин и приехал

в Москву, — чисто австрийский. Называется он *Karlheinz Miklin Trio*, и входят в него, помимо саксофониста, его сын, Карлхайнц Миклин-младший, на ударных и Эвальд Оберляйтнер на контрабасе. Австрийское трио Миклин-старший собрал ещё в 1978 году, сын присоединился к нему лишь четыре года назад. С трио в разное время

сотрудничали музыканты, представляющие разные направления в современном джазе: вокалисты Шейла Джордан и Марк Мёрфи, тромбонист Альберт Мангельсдорфф, трубачи Арт Фармер и Энрико Рава.

В составе саксофон-контрабас-ударные нет ничего оригинального. И всё же удивительным образом отсутствие фортепиано вносит какое-то свежее дыхание в музыку, позволяя отойти от стандартного постбопового звучания. Может быть, поэтому подобных трио немало в авангардном джазе. Миклин, впрочем, оставался в рамках джаза традиционного, но тем не менее представил крайне любопытную, заводную и совершенно не банальную программу.

Основу составили композиции самого саксофониста. Темы в них были сыграны доходчиво, так что сразу хотелось подпевать. Кроме того, трио всячески разнообразило исполнение темы: саксофон играл то по очереди с контрабасом, то в унисон, то в терцию. И даже приевшиеся схемы последовательностей соло (сначала саксофон, все хлопают, потом контрабас, все хлопают, потом саксофон играет по строчке, и ударные отзываются на каждую) радовали, и каждый новый этап композиции казался откровением — настолько сочно всё было исполнено. Одно из произведений начиналось с аритмичного соло саксофона на фоне протяжных нот контрабаса и тремоло на тарелках. Казалось, что после такого вступления Миклин просто пойдёт вразнос и сыграет что-нибудь совсем авангардное, однако вместо этого трио исполнило пьесу с чётким ритмом, правда, сложным — на семь четвертей — но с таким драйвом, что не включиться в этот ритм было невозможно. В отличие от большинства боповых ансамблей, австрийское трио Миклина не увлекается быстрыми темпами, и это позволяет внимательнее вслушиваться в нюансы солирования, в тонкости выстраивания мелодии.

Миклин постоянно чередовал инструменты: за время концерта он сыграл на четырёх разновидностях саксофона (теноре, альте, сопрано и сопранино), а также на альтфлейте. Именно на ней был исполнен самый интересный номер концерта под названием «*Patagonia*»: флейта дышала и шепталась с эхо и аккордами (благодаря электронным эффектам), создавая при помощи ритм-секции ощущение

горного воздуха. Трио успешно исполняло и стандарты: прозвучали пьесы «*Whisper Not*» и «*Weaver of Dreams*», а в финале — «*Beautiful Love*» (в джете с пианистом Алексеем Подымкиным) и «*A Night in Tunisia*» (с Подымкиным и саксофонистом Романом Соколовым).

Григорий Дурново

Карлхайнц Миклин, который выступал в Москве в клубе «Союз Композиторов» в ноябре 2007-го и затем — на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж» в августе 2008-го, известен в качестве не только композитора и бэндлидера, но и подвижника джазового образования. Карлхайнц — один из преподавателей Королевской Академии музыки в Лондоне и президент Международной ассоциации джазовых школ (IASJ), существующей с 1990 года. Мы беседуем с Карлхайнцем, пытаюсь выяснить, в чём заключается уникальность Ассоциации и что именно она даёт своим членам.

Карлхайнц Миклин родился в 1946 году в Австрии и пришёл в музыку, что называется, широким фронтом: в консерватории своего родного города он изучал фортепиано и гармонию, а параллельно — самостоятельно осваивал саксофон, контрабас и аккордеон. Что и говорить, не самый обычный набор! С таким багажом Миклин естественным образом начал с местной «популярной» сцены — играл фольклорную и танцевальную музыку, даже пел. Далее — Академия музыки в Граце по классу саксофона, получение диплома с особыми почестями, правительственная премия (позже будет ещё и преподавание в этой же Академии)...

Уже с 1970-го Миклин концертирует с иностранным коллективом (аргентинским танцевальным шоу), занимаясь, как он сам это охарактеризовал, «обучением в процессе». В 1978 году Карлхайнц основывает собственное трио, состав которого (саксофон, бас и ударные) был для регулярного ансамбля того времени нестандартным: этот ансамбль выпустил восемь дисков. А в 1983 году Миклин назван в Австрии музыкантом года (этот титул вновь остался у него и в 84-м), после чего карьера идёт уже предсказуемо: совместные проекты с мировыми звёздами (Джон Льюис, Джордж Грунтц, Бобби Макферрин,

Хэрби Мэнн), специальные телевизионные проекты, музыка к фильмам, преподавательская деятельность в престижных учебных заведениях (среди которых, к примеру, Королевская академия в Лондоне), президентское кресло в Международной ассоциации джазовых школ.

Что представляет собой Ассоциация джазовых школ, в чём заключается её деятельность?

— Это объединение многих, даже можно сказать — большинства, джазовых или имеющих отношение к джазу школ в мире. В ассоциацию может вступить учебное заведение любого формата: частный колледж, государственный университет — словом, ограничений нет. Задача наша состоит в том, чтобы сводить лицом к лицу музыкантов и студентов, чтобы преодолевать препятствия на пути такого объединения. Например, в России все друг друга знают, в Германии тоже все друг друга знают, но часто бывает так, что ты абсолютно не в курсе, что происходит на расстоянии пяти километров от границы твоего государства.

А идея создать такую ассоциацию, которая могла бы изменить существующую ситуацию к лучшему, родилась у прекрасного саксофониста и преподавателя Дейва Либмана.

А какие именно проекты осуществляет ассоциация? Идёт ли речь о стандартном обмене студентами и учителями между школами разных государств, о каком-то долгосрочном пребывании учащихся в стенах школ — членов ассоциации?

— Скорее, речь идёт об обмене опытом в рамках ежегодных конференций — а вернее сказать, серий практических «клиник», которые устраивает Ассоциация. Каждый год мы организуем встречи музыкантов, преподавателей и студентов; люди собираются со всего мира, и место таких встреч каждый год меняется. Мы уже проводили такие встречи в Нью-Йорке, Бостоне, Тель-Авиве, Париже, Дублине, Копенгагене, Граце (откуда я родом), в Кракове. В 2008 году мы все поедem в Ригу. Преимущественно встречи проходят в США или Европе.

Кто больше заинтересован в таких собраниях — студенты или преподаватели? Кого приезжает больше?

— Конечно, студентов. Для них всё и делается. Мы смешиваем всех приехавших, распределяем их по шести группам — как правило, никто не знаком друг с другом: мы стараемся создать мультинациональные группы, чтобы студентам самим было интереснее. Процедура попадания в ту или иную группу для них немного волнительна: мы проводим небольшое предварительное прослушивание, чтобы выяснить исполнительский уровень ребят, а уж затем проходит распределение. Всё это длится, впрочем, не более двух часов. И уж затем каждая группа начинает репетиции. Перед ними ставится, в общем-то, достаточно непростая задача: подготовить концертное выступление в течение недели. С одного коллектива мы требуем часовой сет.

И студенты сами разрабатывают программу?

— Нет, вместе с преподавателями. К каждой группе приставлено по два куратора. Если ребята подбираются сильные (а зачастую так и бывает), кураторы дают им больше свободы, уходят, так сказать, в тень и просто наблюдают за происходящим со стороны. Было и так: когда в нашу ассоциацию начало приходить большое количество преподавателей, которые хотели участвовать во всём происходящем, мы даже не знали, какой работой их нагрузить; они просто слонялись от безделья, а студенты спокойно занимались своим делом.

Кроме практических занятий, на наших курсах бывают ежедневные мастер-классы и лекции. Таким образом, днём инструменталисты занимаются в соответствующих группах (барабанщики — со своим куратором, духовики — со своим), а вечером проходят групповые репетиции. Для тех же, кто не знает, чем себя занять, мы организуем общение, дискуссии по проблемным вопросам. Приглашаем именитых музыкальных критиков, обсуждаем различия в программах музыкальных учебных заведений разных стран, делимся впечатлениями и опытом, просто знакомим друг друга с особенностями национальных джазовых инфраструктур. Слушаем, как играют студенты... словом, видов деятельности — масса.

А чем занимается Ассоциация в перерывах между такими «саммитами»? Издаёт ли учебники, самоучители игры на инструментах, аудио- или видеошколы?

— Нет, практически не издаём. В очень малой степени, во всяком случае. Поначалу у нас был журнал о джазе, очень качественный — мы печатали его в Англии, — он назывался «*Jazz Changes*». Но со временем мы поняли, что это чересчур затратное, дорогостоящее дело: ведь членство в Ассоциации — добровольное, у нас нет спонсоров, нет источников, которые могли бы поддерживать издание журнала. Словом, мы журнал закрыли, и теперь раз в квартал издаём лишь тоненький информационный бюллетень. А больше и не нужно: ведь есть же Интернет, посредством которого все заинтересованные могут узнать об Ассоциации. У нас есть сайт *www.iasj.com*, на котором можно оформить подписку на новости Ассоциации — так что обратная связь функционирует нормально.

Что же нужно сделать, чтобы вступить в Ассоциацию? Нужно ли официально быть студентом/учащимся/преподавателем какого-то учебного заведения или же членом Ассоциации может быть любое физическое лицо?

— У нас есть два вида членства: индивидуальное и коллективное. Членом Ассоциации может быть как физическое лицо, так и целое учебное заведение. Нужно лишь написать письмо с просьбой о вступлении в Ассоциацию в сервисную службу.

Это бесплатно?

— Боюсь, что нет: школы платят членские взносы в количестве 300 евро в год, а физические лица — около 50 евро (у последних есть право посещения джазовых летних программ в качестве наблюдателей). Есть у нас и возможность т. н. пробного членства — школа может не рисковать всей суммой, а заплатить 100 евро в год и посмотреть, нужно ли ей быть членом Ассоциации, интересно ли то, что мы делаем в её рамках. А уж потом решить, оставаться с нами или нет.

Какова процедура командирования студентов в летний лагерь Ассоциации от школ — участников проекта?

— Школа (или вуз) номинирует нескольких учащихся на участие в нашей программе. Учредители Ассоциации включаются в процесс отбора студентов, поскольку количество участников весьма ограничено: нам требуется по шесть представителей каждого инструмента — шесть барабанщиков, шесть трубачей и т. п., поскольку если собирать более шести групп, то финальный концерт может чересчур затянуться. Все музыканты должны быть хорошо подготовлены, поэтому мы строго следим за уровнем номинантов. Что же касается представителей школ и преподавателей вузов — здесь никакого ограничения по количеству нет, поскольку каждый из них всё равно покрывает все затраты по транспорту и проживанию самостоятельно. Собственно, школы (вузы) и берут на себя все издержки по участию студентов и преподавателей в нашей программе.

Записываете ли вы отчётные концерты? Думаю, что многим потенциальным участникам вашей летней программы было бы интересно, что получается у их сверстников.

— Иногда записываем. И даже издаём: например, сессия в Кракове была выпущена на CD. Некоторые концерты мы транслировали по радио... Концерт в Кёльне был записан с местным биг-бэндом, а в качестве солистов играли Дейв Либман и Майкл Бреккер.

А кто ещё из звёздных гостей участвует в вашей программе?

— Вы знаете, мировых знаменитостей не так уж и много. Ведь все мы, преподаватели IASJ — энтузиасты. Мы не получаем за свою работу ничего. Наша организация не может выплачивать большие гонорары — кто же захочет потерять целую неделю без оплаты? — и к нам приходят лишь те, кому вправду интересно воспитывать молодое поколение.

Как вы считаете, почему идея создания такой ассоциации не была воплощена в США, почему она нашла свою реализацию в Европе?

— В Штатах совершенно иная история. У них и без того достаточно организаций, движений, всё-таки это единая страна... Люди знают друг друга, им не нужно объединяться в какие-то союзы, чтобы познакомиться. Это здесь, в Европе, музыканты и преподаватели из Франции, Швейцарии, Италии совершенно ничего друг о друге не знают. Это здесь существуют совершенно разные схемы обучения (в одной лишь Германии — три-четыре образовательные системы), это нам нужна подобная организация. Даже названия учебных заведений могут поставить человека в тупик: как, например, соотносятся между собой французская *Conservatoire* и немецкая *Hochschule*?.. *Academy* и *University*? Так что, по сути, американская инициатива-то была, поскольку основателем ассоциации был Дейв Либман, но это была американская инициатива в Европе. Он как раз прекрасно себе представлял масштабы разрозненности европейских музыкантов. Однажды он давал мастер-класс во Франции, и, приехав по его окончании в Германию (преодолев всего 500 км), он, к своему удивлению, обнаружил, что в Германии никто и слыхом не слыхивал об этом.

Не могу не спросить, как вам — композитору, бэндлидеру, человеку, который активно занимается собственным творчеством — удаётся находить время для подобных образовательных инициатив? Не так давно я беседовала с бас-гитаристом Виктором Бэйли, который на вопрос о своём нежелании преподавать ответил, что предпочитает тратить время на самосовершенствование.

— Вы знаете... я получил работу в музыкальной академии, когда ещё не был вполне готов к такой работе. Да, эта работа не давала мне возможности чересчур углубиться в себя, но давала возможность достойно прожить. И поэтому — самое главное — она позволяла мне сконцентрироваться исключительно на джазе, не размениваясь на коммерческую музыку.

Я люблю преподавать. Без чёткого понимания того, что именно ты хочешь сказать музыкой, ты не сможешь донести до своих студентов нужную мысль. Поэтому преподавание дисциплинирует тебя как музыканта.

Я глубоко благодарен системе образования за то, что она дала мне возможность развития. Я не Джо Завинул и не Виктор Бэйли, но я очень доволен своей работой и тем местом под солнцем, которое нашёл для себя.

Татьяна Балакирская

МАРКУС МИЛЛЕР — ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР

Константин Волков,
Григорий Дурново

Маркус Миллер — басист, кларнетист, продюсер, композитор и т. п. — родился в Бруклине (14 июня 1959 года), но, когда ему было 10 (то есть на рубеже 1960-х и 70-х), переехал с родителями северо-восточнее — в Куинс, точнее — в один из самых мрачных ныне районов Квинса, Джамэйку. Населённая преимущественно афроамериканцами, Джамэйка представляет собой ряды унылых двухэтажных домиков, изредка перемежаемых не менее унылыми кирпичными многоквартирниками, до уровня третьего этажа покрытыми «наскальной росписью» — граффити. Рядом режут самолёты в аэропорту имени Кеннеди и постоянно проносятся поезда на Лонг-Айленд. В общем, самое подходящее место, чтобы стать обычным городским шалопаем.



Однако стать шалопаем юному Маркусу не светило. Сам он объясняет это так: родители помогли. Семья была (да и есть: родители Маркуса живы и здоровы, живут теперь в богатом пригородном Лонг-Айленде) очень музыкальная. Отец служил органистом в епископальной церкви, и Маркус, сколько себя помнит — с самого раннего детства — постоянно что-нибудь брэнчал на отцовском

пианино. А родители, заметив его страсть к музыке, поддерживали и развили её. Поэтому Маркус счастливо избежал уличных соблазнов темнокожего гетто.

В восьмилетнем возрасте Маркус начал в школе учиться игре на блокфлейте, а когда переехал в Джамэйку — перешёл на кларнет (отец предлагал скрипку, но мальчик, лучше папы разбиравшийся в уличных понятиях, сказал, что на скрипке учиться не станет: со скрипкой его на улице будут бить). Система музыкального образования в Америке сильно отличается от нашей: там нет музыкальных школ как таковых. Элементарную игру на инструментах дети изучают в обычной средней школе, потому что практически любая школа, помимо обязательных общеобразовательных предметов, даёт ещё весьма широкий список *electives* — предметов по выбору. Набор этих предметов в каждой школе свой. И вершина музыкальной пирамиды Америки оказывается на недостижимой высоте именно потому, что основание этой пирамиды чрезвычайно широкое: основы сольного и — особенно — хорового пения, а также игры на музыкальных инструментах (примерно в объёме первых классов российской музыкальной школы) предлагают практически все публичные школы США, а во многих школах существуют углублённые музыкальные программы.

Есть такая программа и в Высшей школе музыки и искусств в Куинсе, куда Маркус Миллер поступил в старших классах (сейчас это прославленное учебное заведение называется Школой исполнительских искусств имени Лагуардиа). Маркус специализировался там на кларнете, да ещё и брал частные уроки по этому инструменту; посещал он и занятия по теории музыки, композиции, а ещё — играл в школьном симфоническом оркестре.

И в то же время к нему пришла новая любовь — бас-гитара.

В 13–14 лет он уже профессионально играл на бас-гитаре с пацанами из своего квартала. Играть на этом инструменте он научился по слуху, а как подбирать аккомпанемент к песням — ему намекнул отец: он показал мальчику, где в нотах популярных песен стоят буквенные обозначения аккордов. Базовые знания гармонии у Маркуса уже были, так что, зная гармоническую сетку песни, сообразить басовую партию было несложно. «Папа показал мне, как срезать дорогу», — рассказывал он много лет спустя.

Что они играли? Конечно, популярную афроамериканскую музыку того времени. Это же первая половина 70-х. Фанк, соул, ритм-н-блюз. Позже добавился ещё и джаз. «Это обучение было настолько же важным, как и школа, — говорил позже Миллер. — Именно так я понял, что такое фанк, что такое грав и как обращаться к людям посредством музыки».

Когда 16-летний Миллер поступил в лучший в Куинсе колледж, предлагавший музыкальное образование — *Queens College* — он уже профессионально играл на бас-гитаре во множестве разных групп. «Я выдержал в колледже четыре года, — говорил он, — но потом решил бросить — во имя собственного здоровья и вменяемости: я уже понимал, что мой успех не есть что-то временное, а продолжать учиться и работать одновременно не мог».

И то сказать, даже само решение пойти в *Queens College* далось юному Миллеру непросто. «Я собирался вообще-то поступать в *Mannes School of Music*, консерваторию типа Джульярдской, на кларнет. Но потом подумал: стоп, а как я буду дальше жить? Вот я закончу *Mannes*, подам заявление во все оркестры, и откуда-нибудь из Финикса придёт приглашение участвовать в конкурсе на занятие вакансии кларнетиста в местном симфоническом оркестре. И вот приезжаю я, с причёской «афро» и в нью-йоркском прикиде, и иду участвовать в конкурсе вместе с сотней других голодных кларнетистов...»

Короче говоря, бас-гитара победила.

На второй год обучения в колледже Маркус Миллер уже играл в одном из лучших студийных коллективов Нью-Йорка — штатном ансамбле популярнейшей развлекательной телепрограммы *Saturday Night Live*. Там он встретился с саксофонистом Дэвидом Санборном. Маркус уже хорошо знал тогдашний современный джаз: его кумирами были Майлс Дэйвис, Джон Колтрейн, Стэнли Кларк и Чик Кория. Он уже поднаторел в исполнении самого разнообразного музыкального материала, став востребованным студийным музыкантом, которого постоянно вызывали для записи рекламных роликов, саундтреков для телевидения и т. п. Бас-гитару тогда не преподавали в обычных музыкальных учебных заведениях, поэтому большинство бас-гитаристов были «слушачами», не умели читать ноты. Маркус — благодаря образованию классического

кларнетиста — умел. Кроме него, этим умением могли похвастаться только считанные электробасисты.

Работа в «Прямом эфире субботним вечером» и студийная подёнщина сделали своё дело — одарённого басиста, обладавшего яркой, агрессивной манерой игры и достаточно большим опытом, заметили и стали приглашать на записи со звёздами. Соул, ритм-н-блюз, диско, джаз, фьюжн; записи с Лютером Вандроссом, Гровером Вашингтоном-мл., Робертой Флэкк, Эриком Гейлом, Михалом Урбаняком, Дэвидом Санборном, Стивом Гэддом...

Откуда такая жёсткая, плотная игра?

«Мама купила мне *Fender Jazz Bass* в 1977 году, — говорил Миллер в одном из интервью. — Я выбрал именно этот экземпляр, с кленовым грифом, потому что светлая кленовая древесина на сцене смотрелась круче обычных тёмно-коричневых грифов. Только позже я понял, что кленовая древесина даёт более жёсткий звук, чем другие материалы. Так что многие музыкальные решения были продиктованы именно этим — тем, что мой инструмент даёт такой жёсткий звук: ты же всегда стараешься извлечь из инструмента то, что лучше всего получается, верно?».

Работа в *Saturday Night Live Band* открыла Маркусу ещё одну грань работы над музыкой: саксофонист ансамбля Дэвид Санборн услышал демо-ленту с несколькими авторскими пьесами Маркуса в стиле современного фьюжн, замешанного на ритм-н-блюзе, и сказал, что хочет записать эту музыку. «Какую из вещей?» — не понял Миллер. «Все», — объяснил Санборн.

На получившемся из этого сотрудничества альбоме «*Voyeur*» (*Warner Bros.*, 1980) играет крепкая группа — Миллер, Санборн, агрессивный гитарист Хайрам Буллок и мощный джаз-роковый барабанщик Стив Гэдд. Игра и музыка Миллера цементирует звучание всего коллектива — особенно если учесть, что Маркус выступил ещё и продюсером записи. Надо ли добавлять, что результат оказался настолько высококачественным, что альбом завоевал премию *Grammy*? В дальнейшем Миллер и Санборн регулярно сотрудничали: Маркус спродюсировал ещё несколько альбомов популярного саксофониста, в том числе ещё один «грэмминосец» — «*Inside*» (*Elektra*, 1999).

Миллер никогда не замыкался в рамках одного жанра. Не меньше, чем джаз, его занимал соул и ритм-н-блюз. В 1979 году в ансамбле вокалистки Роберты Флэкс он познакомился с серьёзным молодым бэк-вокалистом по имени Лютер Вандросс. Два года спустя Лютер начал успешную сольную карьеру, на протяжении которой Миллер регулярно работал с ним в качестве продюсера и композитора. Например, именно Маркус Миллер написал для Вандросса песню, ставшую лучшей в ритм-н-блюзе за 1991 год по версии *Grammy* — «*The Power Of Love*».

В 1981-м Миллер-исполнитель поднимается так высоко, как, казалось бы, мог только мечтать: его приглашает в свой ансамбль вернувшийся на сцену после продолжительного молчания Майлс Дэйвис. Два года в турне и в студии («*The Man With The Horn*», «*We Want Miles*», «*Miles! Miles! Miles!*», «*Miles Is Back!*», «*Star People*» и с полдюжины концертных записей) с самим Майлсом, пусть находящимся не в лучшей форме, мучительно ищущим новые пути — это ли не признание заслуг?

Однако подлинная история сотрудничества Миллера и Майлса начинается позже. В 1986 году Миллер пишет для Майлса музыку, которая выливается в странный, ни на что в дискографии Дэвиса не похожий альбом «*Tutu*», посвящённый легендарному южноафриканскому епископу Дезмонду Туту. Миллер полностью спродюсировал этот альбом, став для Майлса своего рода «Оркестром Гила Эванса». Как за два с половиной десятилетия до того Эванс записал оркестровые партии, поверх которых Майлс импровизировал свои соло для «*Sketches Of Spain*», так и Миллер записал для Майлса все инструментальные партии, в которые Дэйвис, делая всё новые и новые дубли, вписывал свою импровизацию. Маркус здесь — человек-оркестр: за исключением нескольких соло приглашённых солистов и трубы Майлса, он играет здесь буквально на всём, включая новый для себя сопрано-саксофон. Он сначала хотел пригласить саксофониста, но Майлс, услышав черновые наброски, сказал своим неподражаемым хриплым голосом: «саксофон звучит именно так, как должен звучать в этой музыке, давай записывай начисто». Миллер вспоминал, что к концу записи от непривычного прикуса саксофонного мундштука еле смог разжать челюсти.

После «*Tutu*» Маркус спродюсировал ещё две работы для Дэйвиса — саундтрек «*Music From Siesta*» и частично — последний студийный альбом Дэвиса, записанный с его концертной группой, «*Amandla*» (1989), где Миллер-басист появляется только в качестве гостя.

А потом наступило время для сольной работы.

Как обычно у Миллера, она не могла идти только в одном направлении. Он с успехом принялся работать над музыкой для кино («Бумеранг» с Эдди Мёрфи и множество других фильмов, в последнее время — глуповатая комедия «*Serving Sara*» с Мэтью Перри, в нашем прокате — «Мошенники»), продолжал продюсировать альбомы для других музыкантов (Кенни Гарретт, вокальная группа *Take 6*) и, начиная с 1993 года, выпускать сольные альбомы. В них Миллер пытается объединить весь свой музыкантский опыт — джаз, ритм-н-блюз, соул, фанк, фьюжн... Превалируют, конечно, фанковые ритмы, но сэмплирование и прочие новомодные штучки именитый басист применяет весьма дозированно, а исполнение тем и импровизация на старом добром *Fender Jazz Bass* 1977 года, особенно эпизоды, сыгранные «слепом» — выше всяких похвал. Отлично звучат и нечастые эпизоды на безладовой бас-гитаре, и интересные вкрапления других инструментов из арсенала Миллера (например, пьесу «*Strange Fruit*», прославленную страшноватой текстовой версией в предвоенной записи Билли Холидэй, Миллер играет на бас-кларнете). При этом для каждой записи Маркус собирает ансамбль из старых друзей — от альтиста Кенни Гаррета до барабанщика Ленни Уайта. И небезуспешно: если первые два альбома, «*The Sun Don't Lie*» (1993) и «*Tales*» (1995), были просто неплохо приняты, то третья сольная студийная работа Маркуса, «*M2*» (читается «*M-squared*», «М в квадрате»), вышедшая на JVC в 2001 году, завоевала *Grammy* в категории «Лучший альбом современного джаза», а его «официальный бутлег» «*The Ozell Tapes*» (*Telarc*, 2003) получил очень хорошие отклики прессы. Не очень повезло только альбому «*Silver Rain*» (*Koch*, 2005), который, несмотря на присутствие трёх гостей-вокалистов (один из которых — старина Эрик Клэптон) и нескольких парадоксально фанковых кавер-версий (включая «Лунную сонату» Людвига ван Бетховена), а может — благодаря им, не смог

пока попасть ни на одну из жанровых «полок», по которым у критики (а значит, и у менеджеров музыкальных магазинов) принято раскладывать музыкальный товар. Пока что самое внятное определение новому альбому Миллера звучит так: «Да, это *smooth jazz*, но совсем не скучный и с гораздо более клёвыми импровизациями, чем это обычно в смут-джазе бывает».

Миллер очень плотно работает. В последние годы он живёт в Лос-Анджелесе. Студия у него расположена прямо в доме, и он работает там с утра до вечера. В восемь утра он везёт в школу детей, после чего возвращается и садится работать. В час дня младшие девочки (у него две дочери) возвращаются: «я сразу узнаю, что они дома, потому что они врываются в студию и портят мне очередную дубль». В четыре Маркус везёт старшего сына, Джулиана, на тренировку по бейсболу (он сам его и тренирует). В половине седьмого они возвращаются, Миллер ещё немного работает, в восемь — ужин, потом вместе с женой Брендой он проверяет домашние задания детей. И — опять в студию, до часа-двух ночи. При таком режиме ни об алкоголе, ни тем более о наркотиках речи идти не может, да у Маркуса и так весьма отрицательное мнение об этих субстанциях — «я ведь пришёл в музыку как раз тогда, когда так много музыкантов старшего поколения, кому бы ещё работать и работать, помирали от этой дряни». Работать, работать, работать... Маркусу Миллеру ещё очень многое хочется успеть.

Константин Волков

МАРКУС МИЛЛЕР: ПРЯМАЯ РЕЧЬ

26 сентября 2008 года в Московском международном доме музыки выступило трио *S.M.V.* — ансамбль, организованный тремя бас-гитаристами: Стэнли Кларком, Маркусом Миллером и Виктором Вутеном (трио получило название от первых букв их имён). Каждый из троих — вершина в мире современной бас-гитары, причём далеко не только джазовой. Кларк пробовал себя и в роке, и в диско, и в *R&B*. Миллер адекватнее всего чувствует себя в фанке, но, долгое время работая сессионным басистом, выступал и записывался с огромным количеством самых разных

коллективов и лидеров (начиная с Майлса Дэйвиса). Вутен, менее знаменитый, чем остальные двое, и потому не настолько уверенно возвышающий свой голос, освоился в джазе и в роке, но в целом игра со стилями ему весьма близка, поскольку он — постоянный участник ансамбля банджоиста Бэлы Флека *The Flecktones*, где блюграсс легко скрепляется с джазом. Трио бас-гитаристов — любопытный состав, особенно когда речь идёт именно об этих бас-гитаристах: у каждого из них свой звук, своя манера и даже свой тембр. О себе и своих партнёрах по *S.M.V.* обозревателю «Джаз.Ру» Григорию Дурново рассказал Маркус Миллер.

На вашем сайте огромный раздел посвящён «часто задаваемым вопросам». А бывает ли так, что вам задают вопросы, которых в этом разделе нет?

— Мне очень часто задают вопросы, похожие на те, что есть в этом разделе, но они часто требуют более детального ответа или объяснения какого-то конкретного аспекта. Но всегда случаются и вопросы, которые мне раньше никогда не задавали. В последний раз был такой: «В какой комнате вы храните свои премии *Grammy*?» Я ответил, что в той же, где и баскетбольный мяч с автографом Майкла Джордана!

Что вы можете сказать о ваших партнёрах по трио, Стэнли Кларке и Викторе Вутене? Насколько ваша манера игры на бас-гитаре отличается от их? Когда-то вы говорили, что Кларк был одним из музыкантов, которые повлияли на вас более всего. А есть ли сейчас чему поучиться у партнёров?

— Мой звук несколько ниже, чем у Стэнли и Виктора. Стэнли обычно играет на теноровом басу, который настроен выше, чем обычный бас, и тембром ближе к гитаре. Виктор играет на обычном басу, но в более среднем диапазоне, чем я. Но главное различие между нами в том, что мы все — разные люди, и это можно услышать в нашей музыке. Мы всё время демонстрируем друг другу свои приёмы, это здорово. Вообще работа с отличными музыкантами очень вдохновляет.

Кто играет с вами в этом туре? Вообще в чём специфика вашего совместного проекта? Приходилось ли вам раньше играть с другими басистами?

— С нами выступают клавишник Федерико Гонсалес Пенья и ударник Дерико Уотсон. Федерико выступал с моей группой этим летом, мне очень нравится, как он играет. Он из Аргентины и привносит в музыку много страсти и красоты. Дерико играет на ударных в группе Виктора. Он очень изобретательный. А проект наш начался, когда американский журнал *Bass Player* пригласил нас с Виктором вручить Стэнли Кларку премию «За вклад в течение всей жизни». Каждый из нас выступил с речью, а потом сыграли вместе джем. И нам это так понравилось, что мы решили записать диск и съездить в турне. Раньше мы играли с другими басистами, но чаще всего такого эффекта не получали. А вот когда мы втроём играем вместе, получается по-настоящему здорово. Каждый из нас нашел собственное музыкальное пространство и не пересекается с остальными. У нас очень необычный ансамбль, но звучит хорошо.

Играете ли вы в этом туре на бас-кларнете?

— Да, и на некоторых других инструментах. Это создаёт забавный контраст с басами.

А на контрабасе когда-нибудь играете?

— Дома для семьи! Наверное, я могу, если как следует позанимаюсь, сыграть на контрабасе на концерте, но пока не готов.

Вы говорили когда-то, что работа сайдменом вас многому научила. Отличается ли ваш подход к работе в проектах других музыкантов сейчас от того, каким он был в начале вашей карьеры, когда вы помногу участвовали в записи различных альбомов?

— Когда я только начинал, меня звали играть на басу просто как обычного басиста. И я играл в том стиле, который был им нужен. Со временем меня стали звать, чтобы

я играл как Маркус Миллер. Я довольно рано попал на запись к Мэрайе Кэри, Уитни Хьюстон, Фрэнку Синатре. Никто, может, даже и не знает, что это я там играю. А вот на более поздних записях мой звук узнать легко. Теперь мне дают играть в более характерном для меня стиле.

Считаете ли вы себя джазовым музыкантом, а S.M.V. — джазовым ансамблем?

— Я джазовый музыкант, я музыкант, играющий фанк, я музыкант, играющий R&B с небольшими элементами хип-хопа и рока. По существу, я играю чёрную американскую музыку. В этом же ряду стоит и S.M.V.

С кем из огромного количества партнёров работать было удивительнее всего, наиболее непредсказуемо? (Разумеется, Майлс Дэйвис не в счет!)

— Я не думал, что мне настолько понравится работать с Робертой Флэк. Она очень многому меня научила в музыке. Я узнал, как играть баллады, как разнообразить динамику и вообще насколько всё это важно.

Есть ли какая-то музыка, которую вы бы никогда не стали играть?

— Не думаю, что когда-нибудь сознательно отказался бы играть в каком-то определённом стиле. Музыка есть музыка, и я могу играть в разных жанрах, мне это нравится. Кроме того, я способен расслышать в разных стилях то, что действительно ценно.

Григорий Дурново

ТЕЛОНИУС МОНК: МОНКОЛОГИЯ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

Николай Шиенок,
Юрий Мачкасов

«... произведения Монка были для меня объектом тщательного исследования. К концу 50-х я закончил анализировать его музыку и был готов к встрече с ним. И это наконец произошло. Мы встретились в одном из амстердамских ночных клубов, и у нас был абсолютно сюрреалистический разговор. Я сидел со своей женой, а на столе стояла целая батарея напитков. Я увидел Монка и предложил посидеть с нами. Монк посмотрел на напитки и сразу согласился. Он сел между нами. Я начал задавать ему разные вопросы о музыке, а он переадресовывал их моей жене, которая отвечала, что ничего не понимает... а мне говорил, что не понимает, о чём я спрашиваю. В конце концов я сказал: «Мистер Монк, а почему вы не играете *«Criss Cross»*, которую записали 12 лет назад?» А он мне в ответ: *«Criss Cross... Criss Cross... что-то я такой не помню...»* — тогда я подошёл к роялю и сыграл её в точности, как она была записана, а потом вернулся к нашему столику и посмотрел на Монка. Но он был невозмутим. «Да, — говорит, — что-то припоминаю».

(Из интервью нидерландского пианиста
Миши Менгельберга Геннадии Сахарову,
«Полный джаз», #43-2002)

За окном стремительно катится к закату дождливый и серый осенний день, сквозь который тут и там ещё проступают редкими яркими пятнами жёлто-красные кроны мокрых озябших деревьев. Самое время поставить на проигрыватель пластинку с этой самой *«Criss Cross»*, плеснуть себе немного чего-нибудь покрепче (*straight, no chaser!*) и в унисон звукам музыки приступить к сумбурным



прихрамывающим размышлениям на тему «Монк как воля и представление».

Кажется, мы знаем о Монке всё. Но иногда — наоборот: кажется, что нам ничего о нём не известно. Этот парадокс настолько же органичен в приложении к Монку, как и все мифы, несообразности и несуразности, продолжающие витать вокруг его личности и его музыки.

Телониус Сфиэр Монк (1917–1982) был, наверное, самым непостижимым джазовым музыкантом прошлого века. По-прежнему загадоч-

ной остаётся его последовательная и невозмутимая приверженность собственной угловатой манере игры на фортепиано, несмотря на то, какое неприятие и даже оторопь она вызывала у многих музыкантов и слушателей. Эрик Найсензон в одной из своих книг вспоминает слова собственного отца, услышавшего игру Монка: «Четырёхлетний ребёнок и то лучше сыграет». И в этом своём мнении он до сих пор остаётся далеко не одиноким. Манера игры Монка и сейчас, спустя четверть века после его смерти, раздражает немалое количество людей. Бытует даже мнение, что именно ограниченные технические возможности Монка как пианиста заставили его, подобно Майлсу Дэвису, выработать свой особый стиль, обратив недостатки в достоинства.

Между тем года три-четыре назад в форуме на сайте саксофониста Брэнфорда Марсалиса музыканты вспоминали такую байку. Как-то во время перерыва то ли записи в студии, то ли репетиции, когда музыканты ненадолго разбрелись кто куда по своим делам, в комнате остались Монк и ещё один музыкант — совсем молодой и никому ещё не известный саксофонист. Сидевший за роялем Монк, задумавшись о чём-то, вдруг взял и сыграл головокружительно-виртуозный пассаж аккуратно в манере Арта Тейтума. Пока молодой подбирал с пола упавшую от

изумления челюсть, Монк оборвал игру и, обернувшись, подмигнул ему и сказал: «Только не говори никому».

Пианистка Мэри Лу Уильямс тоже вспоминала, как молодой Монк, приезжая в Канзас-Сити, каждый вечер приходил на джем-сешн в клуб *Kaуsee*, где демонстрировал чудеса техники. «А теперь он стал играть по-другому, потому что ему просто наскучило выпендриваться».

С виду Телониус Монк производил впечатление такого неуклюжего и неотёсанного увальня, который и говорить не пойми что, и уж едва ли умеет толком читать и писать. А между тем Монк успешно учился в *Stuyvesant High School* в Нью-Йорке, одном из лучших учебных заведений города, и его имя можно найти на доске почёта среди примерно тридцати выдающихся учеников. Из них имели отношение к музыке всего двое: Монк и один из основателей джаз-роковой группы *Steely Dan* Уолтер Беккер. Впрочем, для гармонии (хорошо понятной читателям русского журнала) к ним в компанию можно ещё добавить изобретателя технологии *bit torrent*, которая нынче хорошо знакома большинству меломанов по обе стороны Атлантики. Кроме учёбы в *Stuyvesant*, Монк брал частные уроки игры на фортепиано у преподавателя той самой *Julliard School*, в которой пробовал учиться Майлс Дэйвис. Монк проучился в *Stuyvesant* ненамного дольше, чем Майлс в *Julliard*, и после второго курса решил целиком посвятить себя музыке.

«Гений — это тот, кто ни на кого не похож», — говорил Телониус, и сам всю свою жизнь неуклонно следовал этому постулату. И теперь уже никто и никогда не узнает, поступал ли он так осознанно либо просто и не умел жить иначе. Как бы там ни было, его жизни присущи удивительная внутренняя логика и гармония. И обязательно — ирония, чаще печальная, но временами весёлая и даже переходящая в гротеск. Без неё никак. Без неё представить Монка практически невозможно.

Свой первый контракт с фирмой звукозаписи Монк подписал осенью 1947 года с лейблом *Blue Note*, словно в подарок к собственному 30-летию. Это стало переломным моментом и для совсем небольшой в то время компании. Значительно позже, уже в 80-е, основатель *Blue Note* Альфред Лайон вспоминал, как ему безумно нравилось всё, что играл Монк, и поэтому он старался записывать его как можно больше, попросту всё подряд.

В том же 1947 году Монк получил ещё один подарок судьбы в лице Нелли Смит, которая стала его женой, родила ему сына и дочь и с бесконечной заботой и истинно философским терпением сопровождала его по жизни. Наверное, именно ласково-ироническое и трудно переводимое прозвище Монка *Melodious Thunk*, которое придумала Нелли, и вдохновило Джона Маклафлина на сочинение часто исполняемой на концертах композиции «*Thelonious Melodius*» (похоже, что Монка и Маклафлина объединяет одержимость необычными ритмическими фокусками и пристрастие к «перкуссивному» звукоизвлечению на своих инструментах). Кстати, Нелли Смит (1922–2002) была родом из... Санкт-Петербурга. Правда, того, что в штате Флорида.

Ещё одно знаменательное событие случилось в 1947 году (ох уж это магическое русское число три!): о Монке впервые написали в прессе. А автором этой статьи в гарлемском журнале *Music Dial* был не кто иной, как ещё один легендарный пианист (теперь, правда, почти забытый) — Хэрби Николс, чьи записи на *Blue Note* заслуживают самого пристального изучения.

Сотрудничество с *Blue Note* продолжалось до 1952 года, когда Монк попал в нелепую историю с наркотиками и, взяв на себя чужую вину (ох уж этот Бад Пауэлл!), на пять лет поплатился профсоюзной карточкой, которая давала право играть в клубах города.

Потом были записи на *Prestige* (1952–1954) и *Riverside* (1955–1961), первая поездка на фестиваль в Европу (1953), где он в Париже на *Vogue* записывает свой первый сольный альбом... Сольные пластинки Монка — это вообще нечто особенное. Их можно слушать бесконечно — и в хорошие дни, и в те, которые не очень. Стинг неоднократно упоминал альбом «*Solo Monk*» (*Columbia*, 1964) в числе своих самых любимых записей (это та самая, на обложке которой Монк в старинном лётном шлеме и с белым шарфом, развешивающимся, как у Айседоры Дункан, сидит за штурвалом самолёта и внимательно смотрит куда-то за горизонт).

Ещё один любопытный и малоизвестный факт: пластинка Монка «*Brilliant Corners*» (*Riverside*, 1956) — один из первых опытов пост-продакшн в истории джазовых записей: окончательный вариант заглавной композиции представляет собой склейку из трёх разных дублей.

В 1962 году Монк подписал контракт с *Columbia*, крупнейшей фирмой грамзаписи в мире. Пожалуй, самые известные пластинки Монка записаны именно на *Columbia*: «*Criss Cross*», «*Monk's Dream*», «*Straight No Chaser*». Именно они сделали наконец его по-настоящему знаменитым. Одна из наиболее примечательных среди них — «*Underground*» (1967), там даже обложку можно рассматривать часами (и не пропустите завораживающую «*Ugly Beauty*»!). А в 1964-м Монк попал на обложку популярнейшего издания Америки — журнала *Time* (статью оттуда можно прочитать на посвящённом Монку интернет-ресурсе www.monkzone.com). На закате 60-х *Columbia* начинает всё больше ориентироваться на набирающие популярность рок-музыку и фьюжн, и в 1972 году Монк тихо и незаметно выбывает из её молодеющих рядов. Последнее публичное выступление Монка состоялось в 1976-м, после чего он вообще, по причине общей усталости, болезней и нервного истощения, не возвращается к музыке до самой смерти 21 февраля 1982 года.

Все свои самые наиболее известные композиции («*Round Midnight*», «*Epistrophy*», «*Misterioso*» и др.) Монк сочинил, кстати, до начала 50-х годов прошлого века, и об этом почему-то мало кто знает. Известность и слава пришли к нему сравнительно поздно, на пятом десятке. Многие джазмены его поколения не доживали и до сорока. Те, кто видел фильм о джазовом фестивале в Ньюпорте 1958 года, должны помнить, как выступал Монк — далеко не хэдлинером, в самом начале дня, когда зрителей ещё практически не было. Странное это зрелище: квартет Монка, играющий при ярком солнечном свете перед горсткой ещё не проснувшихся зрителей.

Телониус Монк — один из самых исполняемых композиторов XX века, а в сочинении джазовой музыки впереди него можно поставить разве что Дюка Эллингтона. Одно перечисление имён всех тех, кто исполнял и исполняет его композиции, может занять целый журнал. Примечательно то, что среди них — не только джазовые музыканты. Монк оказал огромное влияние на исполнителей самой разной музыки. Для примера можно вспомнить записанные спустя два года после его смерти пластинки *Kronos Quartet* — «*Monk Suite*» (*Nonesuch*, 1984) и более редкую — «*That's The Way I Feel Now*» (*A&M*, 1984), в которой музыкальный

продюсер Хэл Уилнер собрал целое созвездие джаз-, рок- и поп-исполнителей (она вообще заслуживает отдельного рассказа). А в 1986 году был основан Джазовый институт им. Телониуса Монка (www.monkinstitute.org) — некоммерческое образовательное учреждение, поддерживающее талантливую молодёжь. Проводимый институтом Международный джазовый конкурс имени Телониуса Монка стал стартовой площадкой для ныне всемирно известных музыкантов, среди которых Маркус Робертс, Джошуа Редман, Джекки Террассон, Джои ДеФранческо...

Монк родился 10 октября. Среди подавляющего большинства думающих и читающих по-русски октябрь 1917-го непременно ассоциируется с революцией и прочими потрясениями. Монк тоже считается одним из революционеров бибопа (вместе с другим октябрёнком-ровесником, Диззи Гиллеспи). Формально это так, но на деле Монк всегда шагал не в ногу, несколько в стороне от стройной колонны бибоперов, небрежно держа под мышкой знамя авангарда (в самом лучшем смысле этого слова), которое тем не менее ухитрилось гордо реять, словно поднятое на самое высокое древко. И остаётся реющим до сих пор. Похоже, что так будет ещё очень и очень долго. По человеческим меркам — всегда.

Николай Шиенок

МОНК И ПАННОНИКА

Есть в истории джаза фигуры, которые оставляют весьма внушительный след, не будучи при этом музыкантами и даже не работая в музыкальной индустрии. Это — меценаты. Фигуры эти редки, но результаты их деятельности остаются в истории музыки надолго. Кому посвящены такие знаменитые джазовые темы, как «*Nica's Dream*» Хораса Силвера или «*Pannonica*» Телониуса Монка? В чьих апартаментах умер великий Чарли Паркер? В чьём доме Телониус Монк прожил последние десять лет своей жизни? Кто выведен в повести Хулио Кортасара «Преследователь» как «маркиза»?

Всё это — одна и та же женщина.

Баронесса Ника де Кёнигсвартер (урождённая Кэтлин Энни Панноника Ротшильд, из «английских Ротшильдов», праправнучка Натана Майера) была тем самым, к чему

я призываю сильных мира сего — богатой, праздной, властной, безапелляционной, безумно ревнивой, с полной отдачей (и требовавшей исчерпывающей же взаимности) фанаткой джаза и особенно его первосвященников; точнее даже — повитухой «нового антисладостного стиля», бибопа. Одна из последних меценатов (и в особенности меценаток), которыми так богата европейская музыкальная традиция (по крайней мере известных — не сомневаюсь, что всегда были и есть молчаливые, призванные свыше), и которые заменены теперь грантами, советами по искусству, официальной благотворительностью, экстравагантными корпорациями в погоне за пиаром и прочим бюрократическим безучастным, безликим мочалом.

PANNONICA DE KOENIGSWARTER

Воспитывалась юная барышня, по тогдашней моде, на континенте, во Франции (в конvente, кстати), и вольнодумство проявляла в полной мере. Быстро увлеклась: предмет увлечения — блестящий дипломат (и военный пилот) Жюль де Кёнигсвартер, на 9 лет её старше (отличная родословная, корнями уходящая в Австрию), за которого она и выскочила замуж — в 22 года (по тем временам — почти скандал). Во время оккупации муж был полковником в армии, она работала на Соппротивление, а брат её в то же время — курьером между Черчиллем и американским правительством; после войны Жюль получил *Ordre de la Liberation* и назначение в Мексику, где Нике стало элементарно скучно, и в 1951-м она поселилась в Нью-Йорке, сняв для своих целей апартаменты в «Стэнхопе» (теперь *Park Hyatt*, четыре звёздочки прямо через Пятую Авеню от музея Изыщных Искусств).

JULES DE KOENIGSWARTER

Собственно, джазом она заболела, как это ни странно, в Париже, на «*Salon du Jazz*» (хотя на самом деле ничуть не странно; Европа открыла для себя джаз задолго до войны, а чёрные американские музыканты, выражаясь незатейливо, открыли для себя место, где их не вздёргивали на деревьях и даже не заставляли ходить через чёрный ход, и многие из них надолго переселились — так, что, скажем,

Декстер Гордон намного более известен во Франции, чем в США), а потом общая знакомая Мэри Лу Уильямс (совершенно железная мадам, пианистка, о которой надо рассказывать отдельно) и подвела её к Монку.

С Монком её до самой его смерти связывала близкая дружба. Некоторые, правда, говорят, что всё началось ещё раньше того, когда брат Панноники брал в Америке уроки фортепиано у Тедди Уилсона, но я не уверен, что этот факт сам по себе произвёл бы на Нику такое впечатление — она была ещё маловата в тот момент.

В Нью-Йорке, естественно, бибоп стоял в то время значительно гуще, чем во Франции, и было где развернуться. С одной стороны, Ника стала устраивать (прямо в своих комнатах в гостинице) частые джем-сешнз, перераставшие в общее веселье и обратно, на всю ночь. С другой — активно помогала музыкантам, которые всегда во что-нибудь да влезали. Нет, она не помогала им появляться на концертах не обкуренными или не попадать в кутузку после того, как их в совершенно пьяном виде измочалит пара полицейских. Но, скажем, у Хэмптона Хоуза был припрятан её номер телефона, и когда он по нему звонил, вскорости прибывало авто, а у шофера всегда находилось достаточно денег, чтобы внести за него залог, и бутылка «Чиваса» в заглазнике «на поправиться».

Как писал Кортасар в «Преследователе», «все женщины Джонни в конце концов превращаются в его сообщниц, и я дал бы руку на отсечение, что марихуану ему раздобыла маркиза». Во второе я вполне верю (как и в то, что она была — нет, «сообщница» — плохой перевод; более правильно это называется *enabler*), но вот что к этому её привели неотразимые чары Джонни (под этим именем в повести выведен Чарли Паркер), сомневаюсь — скорее всего, это было просто в её натуре. Она наблюдала джазменов в их естественной среде обитания, поддерживала их вместе со средой и никак не собиралась её менять. Паркер действительно умер от сердечного приступа 12 марта 1955 года в том самом номере «Стэнхопа», где и провёл последние несколько дней своей жизни.

Про отношения Ники с Монком есть много разных мнений и слухов. Точно известно, что она дважды посылала высокооплачиваемых адвокатов, чтобы восстановить его *cabaret card*, профсоюзную лицензию на выступления (без которой

ему просто нечем было зарабатывать) — первый раз после того, как он отсидел два месяца за героин, с которым взяли его и Бада Пауэлла, а второй — уже при её личном участии, когда в «Бентли», в котором Монк, Ника и какой-то саксофонист ехали из Нью-Йорка в Балтимор на концерт, нашли «траву». В этом случае она сказала, что наркотики принадлежат ей, и получила по суду три года, которые потом очень долго оспаривала; но Монка всё равно зверски избили, в том числе сильно искалечили руки, и разрешение он потерял надолго — это были всё ещё 50-е. Для интересующихся: дело дошло до Верховного Суда штата Делавэр, который в деле *State vs. De Koenigswarter* установил довольно важный прецедент в защиту Четвёртой поправки к Конституции США, а именно — что обыск машины был незаконным, и таким образом найденные вещественные доказательства предъявлены в качестве обвинения быть не могут. Незаконным было и задержание Монка.

После смерти Паркера Нике пришлось съехать из «Стэнхопа». Долгое время она жила в отеле «Боливар» (по южной границе Центрального Парка; эта гостиница больше не существует), где ночные увеселения продолжались без запинки. Потом, когда Монку стало настолько плохо, что играть он больше не мог и ему нужно было постоянное наблюдение, Ника купила огромный особняк на другом берегу Гудзона, в Нью-Джерси, и поселилась там вместе с Монком, его женой Нелли и множеством кошек; это был уже 1972 год, и так они прожили ещё 10 лет.

«Я помню, как она заезжала в «Риверсайд» (*великолепная джазовая фирма грамзаписи Riverside, на которой записывались, среди прочих, Монк, Билл Эванс, Кэннонболл Эддерли, Джон Колтрейн и Уэс Монтгомери*. — Ю. М.), чтобы одобрить или зарубить ту или иную запись, а в особенности — обложку. «Бентли» она бросала посреди улицы, с включённым мотором и открытой дверью, а сама подымалась вверх по лестнице с откупоренной фляжкой спиртного в руках» (из воспоминаний одного джазового критика).

Паннонике посвящены джазовые темы «*Nica's Tempo*» Джиджи Грайс, «*Nica*» Сонни Кларка, «*Nica's Dream*» Хораса Силвера (ещё один отдельный разговор), «*Tonica*» Кенни Дорхэма (*To Nica — get it?*), «*Blues for Nica*» Кенни Дрю, «*Nica Steps Out*» Фредди Рэдда, «*Inca*» Барри Харриса, «*Thelonica*» Томми Флэнагана и по крайней мере две

вещи Монка — «*Pannonica*» (единственная из них, названная полностью и прямо, без вывертов) и «*Blue Bolivar Blues-Are*» (в честь музыки в отеле). Джазовый клуб в Нанте, во Франции, тоже называется *Pannonica*.

Баронесса Ника Кёнигсвартер умерла в 1991 году. У неё было пятеро детей. В фильме «*Bird*» Клинта Иствуда, посвящённом жизни Чарли Паркера, её сыграла Диана Сэлинджер.

Юрий Мачкасов

ТРУБАЧ ЛИ МОРГАН: БЕСПУТНАЯ ЛЕГЕНДА

Кирилл Мошков

Сейчас, когда в джазе не редкость выдающиеся 17–18-летние солисты, которых воспринимают наравне со «старшими товарищами» (ну, разве что с небольшой скидкой на неизбежное отсутствие жизненного опыта и связанную с этим эмоциональную незрелость), нам трудно представить себе, какой сенсацией был трубач Ли Морган в начале своей карьеры. А он был именно сенсацией: когда в 1956 году Диззи Гиллеспи впервые дал юному трубачу из Филадельфии не просто посидеть в секции труб своего биг-



бэнда, но сыграть соло — причём сразу в хрестоматийной пьесе самого Гиллеспи, «*A Night in Tunisia*»! — Моргану было всего 18 лет. Свидетель его нью-йоркского дебюта, критик Нэт Хентофф, рассказывал, что, когда он начал своё соло, публика в клубе *Birdland* моментально прекратила выпивать и закусывать, в изумлении обернувшись к оркестру на неслышанно мощные фразы трубы — и обнаружив, что выдувает эти фразы щуплый темнокожий паренёк, выглядевший ещё младше своего реального возраста!

О юности Моргана известно не так много. Он родился в Филадельфии 10 июля 1938 года, в детстве учился играть на вибрафоне, в 13–14 лет взял в руки трубу (первый инструмент ему совместно подарили на день рождения мать и старшая сестра). Он брал частные уроки, немного занимался музыкой в средней школе (*Mastbaum Technical High School*), где ему, впрочем, приходилось играть не столько на трубе, сколько на альтгорне. Как бы то ни было, уже в 1955-м, то есть в 17-летнем возрасте, Ли Морган руководил в Филадельфии джазовым ансамблем, где играл также его школьный приятель — контрабасист Джеймс «Спэнки» ДеБрест. По вторникам Ли ходил в клуб *Music City*, где проводились еженедельные «джазовые мастерские». Туда на огонёк часто заглядывали выступавшие в городе нью-йоркские звёзды, и юному трубачу не раз удавалось выслушать там советы от Майлса Дэйвиса или Клиффорда Брауна, который был кумиром Ли.

Летом 1956 года Морган закончил школу, и с этого момента начинается его карьера профессионального музыканта. В Филадельфию приехал выступать великий пропагандист джаза — Арт Блэйки со своими *Jazz Messengers*, в составе которых в тот момент не было контрабасиста и трубача. Морган и Спэнки ДеБрест попросились на замену, и Блэйки взял их. Две недели молодые музыканты успешно играли у Блэйки, после чего Спэнки так и уехал в Нью-Йорк вместе с «Посланцами джаза». Блэйки предлагал работу и Моргану, но, как позже вспоминал сам трубач (Леонард Фэзер цитировал эти его слова в статье на обложке дебютного альбома Моргана «*Lee Morgan Indeed!*» в ноябре 1956 года), «я тоже мог поехать с ними, но я не хотел подписывать контракт, поэтому ушёл через две недели. Вскоре после этого Диззи [Гиллеспи] вернулся из турне по Южной Америке. Я встречался с ним года за два до того

на «джазовых мастерских», и он меня помнил. Ему нужна была замена [трубачу] Джо Гордону, а мне нужно было набраться оркестрового опыта, так что всё получилось очень удачно».

Ли Морган проработал в нью-йоркском оркестре Диззи Гиллеспи восемнадцать месяцев. В начале 1958 года Диззи вынужден был по экономическим причинам распустить свой оркестр. К этому моменту Ли Морган из новичка-вундеркинда превратился в одного из самых востребованных трубачей Нью-Йорка. Гибель Клиффорда Брауна в автокатастрофе в 1956 году оказала влияние на карьеры многих трубачей: продюсеры и фирмы грамзаписи активно искали «нового Клиффорда». И что касается лейбла *Blue Note* и его продюсера Алфреда Лайона, то своего «нового Клиффорда» они нашли именно в лице Ли Моргана. К моменту прекращения работы у Гиллеспи молодой трубач уже записал (всего за 15 месяцев) шесть альбомов в качестве лидера или со-лидера (плюс ещё несколько пластинок для *Savoy* и *Speciality*), все — в мощных составах с участием самых передовых музыкантов *хардбона* (саксофонисты Бенни Голсон и Хэнк Мобли, трубач Дональд Бёрд, пианисты Уинтон Келли, Хэнк Джонс и Хорас Силвер и др.), а кроме того — участвовал во множестве записей как сайдмен: например, именно его труба звучит на популярнейшем альбоме саксофониста Джона Колтрейна «*Blue Train*» (*Blue Note*, 1957).

«За маской ироничной манеры разговаривать у него всегда можно было разглядеть чёткое понимание того, что ему ещё многому нужно научиться», — писал позднее о Моргане тех лет критик Айра Гитлер. «Он очень внимательно слушал всё, что звучало вокруг, и очень открыто говорил о том, какие цели преследует: он хотел большей ясности мелодий и большей глубины эмоций».

Британской журналистке Валери Уилмер трубач описывал свои цели так: «Раньше я всегда играл слишком много нот. Теперь я работаю над [музыкальным] пространством, над длинными [мелодическими] линиями... Майлс Дэйвис — прекрасный образец простоты, но это не то, чего я хочу. Я хочу использовать все возможности инструмента и играть сильным, красивым звуком».

И звук Моргана действительно был поразительно красив и силен. Всего за несколько лет из извергающего

потоки виртуозных звуков многообещающего новичка он превратился в зрелого мастера, которому было подвластно невероятно многое. В быстрых темпах и высоких регистрах Морган был настолько же убедителен, насколько в нижней части диапазона трубы и в изящных балладах. Его фразировка поражала воображение, его кристально чёткая артикуляция говорила о полном контроле над мускульным «аппаратом» и над самим инструментом, постепенно достигая выразительности и насыщенности человеческой речи (которую Ли, кстати, иногда сознательно имитировал на инструменте). А самое главное — игра Ли Моргана никогда не была демонстрацией голой техники, набором нот: он учился передавать человеческие эмоции, и в этом непростом деле добился потрясающих высот — его баллады трогали душу, его быстрые виртуозные номера способны были рассмешить или дать почувствовать его иронию, или артистичное хвастовство, или беспечно игристую радость.

Как только закончилась работа у Диззи Гиллеспи, Ли Морган стал членом *Art Blakey Jazz Messengers*. В октябре 1958 года Арт Блэйки впервые за много лет записал альбом для *Blue Note*, и этому альбому суждено было стать едва ли не самой известной и популярной записью «Посланцев джаза». Хотя этот состав «посланцев» просуществовал не так долго, именно он в глазах поклонников ансамбля стал «классическим», а зафиксированный этим альбомом репертуар — ядром, основой всего концертного репертуара «Посланцев» на три последующих десятилетия. На обложке этой пластинки, помимо слов «*Art Blakey and the Jazz Messengers, Blue Note 4003*», нет никакого названия, но по первому треку он навсегда вошёл в анналы джазовой истории как «*Moanin'*». Кроме этой пьесы, написанной пианистом Бобби Тиммонсом, и одного стандарта («*Come Rain Or Come Shine*» Хэролда Арлена), вся музыка для альбома написана саксофонистом Бенни Голсоном — и как минимум четыре пьесы с этого альбома стали ядром не только репертуара самих «Джаз Мессенджерс», но стандартами из хрестоматийного набора джазовых песен, которые молодой джазовый музыкант обязательно должен знать и уметь играть — это заглавная вещь, а также «*Are You Real?*», «*Along Came Betty*» и бессмертный «*Blues March*». Все пьесы (кроме, пожалуй, трёхчастной сюиты «*The Drum Thunder*», представлявшей лично лидера ансамбля),

а следовательно — и альбом в целом, в исключительно выгодном свете показывали трубача Ли Моргана — которому, напомним, в этой записи всего 20 лет!

Все годы первого периода работы у Блэйки (то есть до января 1962-го) Ли Морган параллельно участвовал во множестве других проектов — как сольных (в этот период он записал сильные сольные работы — например, «*Candy*» и «*Leeway*» для *Blue Note*, а также «*Here's Lee Morgan*» и «*Expoobident*» для чикагского лейбла *Vee Jay*), так и в качестве сайдмена. Он же порекомендовал своему основному работодателю — Блэйки — нового тенор-саксофониста, когда Бенни Голсон в 1959-м покинул *Jazz Messengers*. Этим новым тенористом был 26-летний Уэйн Шортер, который проработает у Блэйки пять лет, станет музыкальным директором «Посланцев джаза» и покинет ансамбль в 1964 году, чтобы стать участником «второго великого квинтета» Майлса Дэйвиса.

Очевидно, как и многие другие джазовые музыканты тех лет (например, тот же Майлс), Ли Морган полагался не только на внутренние резервы, но и на определённые химические субстанции, которые среди музыкантов считались «расширяющими сознание» и «открывающими новые горизонты». Печальная судьба Чарли Паркера в те годы ещё мало кого пугала: раннюю смерть от наркотиков в глазах музыкантов заслоняли его высочайшие музыкальные достижения, а кроме того, химические субстанции до поры до времени помогали многим справляться с огромными нагрузками, связанными в те времена с жизнью гастролирующего музыканта. Показательно, что, по мнению авторитетных исследователей, именно Арт Блэйки и «подсадил» на героин своего трубача. Он же и уволил его в начале 1961 г., когда обнаружил, что тот совершенно потерял над собой всякий контроль.

После того, как в январе 1961 года Ли Морган в последний раз перед довольно длительным перерывом вошёл в студию, чтобы записать сольный альбом («*Take Twelve*», *Jazzland*, с Клиффордом Джорданом на тенор-саксофоне и Барри Харрисом на фортепиано), музыканту и самому стало ясно, что с «расширением сознания» он несколько перебарщивает: он просто потерял какую бы то ни было работоспособность. Как и его земляк Джон Колтрейн несколькими годами ранее, Ли Морган поехал домой,

в Филадельфию, «ломаться». Как и Колтрейну, ему удалось избавиться от пристрастия к героину. Правда, начать серьёзно работать он долгое время не мог — болтался в Филадельфии, время от времени выступал в местных клубах, в ноябре 1962 года ненадолго появился в Нью-Йорке, чтобы сыграть ангажемент в клубе *Birdland* и записать (не слишком, впрочем, блестяще) три пьесы для альбома саксофониста Джимми Хита.

Силы на возвращение к работе Ли Морган нашёл только в конце 1963 года. Но это был уже прежний, полный сил и энергии музыкант, к тому же оторвавшийся от героиновой зависимости. В октябре-декабре 1963 года он принимает участие в записи трёх альбомов — и каких! Сначала — однодневная сессия 2 октября в студии великого звукорежиссёра Руди Ван Гелдера в городке Инглвуд-Клиффс в Нью-Джерси, на противоположном от Нью-Йорка берегу реки Гудзон. Результат — отличный альбом саксофониста Хэнка Мобли «*No Room For Squares*» (*Blue Note*, 1963). В ноябре в той же студии Морган записывается на дебютном альбоме авангардного тромбониста Грэйшана Монкёра III «*Evolution*» вместе с юным Тони Уильямсом на барабанах, Джекки Маклином на альт-саксофоне, а также вибрафонистом Бобби Хатчерсоном и басистом Бобом Крэншоу. Морган никогда ещё не уходил так далеко от коммерческих стандартов *хардбопа* — ни на секунду, впрочем, не порывая с джазовой традицией, в русле которой он оставался всегда. И, наконец, 21 декабря, опять в студии Ван Гелдера, Ли Морган записывает материал для своего первого после вынужденного двухлетнего перерыва сольного альбома — «*The Sidewinder*», которому суждено было стать самой популярной его записью. Альбом представлял новое имя — молодого тенор-саксофониста по имени Джо Хендерсон. Запись открывал заглавный трек — легко запоминающийся рифф поверх моторного ритм-н-блюзового остинато, образующий непростую, но накрепко въедающуюся в подсознание слушателя мелодическую фигурацию (строго говоря, по форме это просто очень длинный — 24-тактовый — блюз). Да, это был по-прежнему хардбоп — все соло (самого Моргана, саксофониста Хендерсона, пианиста Барри Харриса и контрабасиста Боба Крэншоу) изложены совершенно хардбоповым языком, но ритм! Именно на «Боковом ударе» впервые была отчётливо сформулирована эта

ритмическая формула, сочетавшая элементы ритм-н-блюза и латиноамериканского «бугалу» (барабанщик Билли Хиггинс действительно использовал здесь латинский элемент, афрокубинскую ритмическую фигуру *cascara*) — формула, использование которой в джазовых альбомах на следующие два-три года стало едва ли не главным коммерческим приёмом *Blue Note*. Глава лейбла Алфред Лайон, продюсировавший эту запись, всё рассчитал правильно. Пьеса, которую музыканты даже не готовили к записи и слепили прямо в студии, чтобы «добить» объём записи до стандартного альбома, оказалась настолько эффектной и запоминающейся, что потянула за собой весь альбом и сделала его настоящим хитом — в самом настоящем смысле: «обрезанная» (без части соло) версия пьесы «*The Sidewinder*» в начале 1964 года прорвалась в хит-парады поп-музыки! Более того, автомобильный гигант *Chrysler* использовал фрагмент этой пьесы в своей рекламе, что сильно увеличило продажи диска, но привело к затяжной юридической войне между *Blue Note* и «Крайслером»: в соответствии с первобытными бизнес-нравами того времени, разрешения на использование музыки в рекламе никто не спросил.

Через несколько месяцев барабанщик Билли Харт, придя на какой-то джем в клубе *The Showboat*, наткнулся при входе в клуб на Ли Моргана. В клуб надо было спускаться по двум пролётам лестницы — на первой площадке стояла касса, где брали входную плату, а чуть ниже, на ступеньках, кивая в такт доносящейся из клуба музыки, сидел Ли. Билли остановился поболтать с ним. Они обсудили *Jazz Messengers*, где Морган сменил другого выдающийся молодой трубач — Фредди Хаббард, и тут Харт спросил, что Ли думает об успехе «*The Sidewinder*», который в это время продавался огромными для джазовой записи тиражами.

— Слушай, чувак, ну разве это не фигня? — отозвался Морган (в оригинале, впрочем, выразившись несколько крепче). — Я наиграл всю эту стильную музыку, и вот в конце, просто чтобы добить альбом, мы наскоро слепили эту хрень, и она становится хитом! Мой первый хит, чувак — и такая тупая фигня!

Как бы то ни было, в 1964 году Ли Морган вновь вошёл в состав *Jazz Messengers*, на этот раз всего на полтора года, и продолжал записывать отличные сольные

работы — так, его записанный в 1964-м, но выпущенный только в 1966 году альбом «*Search For the New Land*» попал в двадцатку лучших альбомов США по категории *Rhythm'n'Blues* (к которой относился постольку, поскольку в нём вновь была использована ритм-н-блюзовая остинатная ритмика). В 1965-м он во второй раз ушёл от Арта Блэйки — кто-то считает, что из-за вернувшихся проблем с героином (а они действительно вернулись), кто-то — что для того, чтобы больше работать соло ввиду открывшихся перспектив коммерческого успеха. Видимо, имели место оба мотива.

Морган действительно всё глубже увязал в наркотической зависимости. Дошло до того, что измождённый музыкант оставался ночевать прямо в клубах, где играл (и спал, по свидетельству барабанщика Билли Харта, на бильярдных столах), а потом опустился до низшей точки — потерял свой инструмент, так что для участия в концертной записи Фредди Хаббарда «*Night of the Cookers*» (1965) ему приходилось заимствовать трубу у знакомых.

На этот раз самому «переломаться» не удалось — спасителем Ли Моргана оказалась его подруга Хелен Мур, которая энергично заставила музыканта пройти реабилитацию. Вскоре после этого Хелен стала гражданской женой Ли Моргана.

Коммерческий успех оказался быстропреходящим, но заработанные на продажах успешных сольных альбомов деньги позволили Ли Моргану сделать ещё несколько очень сильных и творчески удачных записей с первоклассными партнёрами, которых он мог пригласить на запись благодаря своей недолго продолжавшейся финансовой независимости. Достаточно, наверное, назвать такие интересные альбомы, записанные для *Blue Note* (в связи с тяжёлым кризисом лейбла выпущенные, впрочем, несколько позже — с 1968–1969 годов и до середины 70-х), как «*The Gigolo*» и «*Cornbread*» (запись 1965), «*Delightfulee*» (запись 1966) и «*The Procrastinator*» (запись 1967). Лучше всего продавалась «*Caramba!*» (1968), которой почти удалось вновь войти в хит-парад ритм-н-блюза (правда, только на 40-х местах).

После выхода из второго героинового пике Ли Морган довольно регулярно гастролировал с сильной собственной группой, саксофонистом которой был Бенни Мопин.

Сообразуясь с джазовыми тенденциями конца 60-х, группа играла протяжённые модалные пьесы, но сам Морган оставался прежним хардбоппером, ни на йоту не изменяя своему импровизационному стилю.

Последние записи Ли Морган сделал в 1971 году.

19 февраля 1972 года он играл в нью-йоркском клубе *Slug's*. Относительно следующих событий существует множество разных версий: история этого вечера стала основой одной из самых мрачных легенд в джазе, причём все рассказывают эту легенду по-своему. Кто-то говорит, что Ли купил у своего драгдилера довольно большое количество кокаина, дилер потребовал немедленно заплатить и принялся угрожать Моргану. Тот позвонил Хелен Мур и сказал ей, чтоб она привезла ему в клуб пистолет. Она так и сделала, но, войдя в клуб, обнаружила, что Ли болтает с женщиной, с которой, как небезосновательно подозревала Хелен, он ей изменял. Начался скандал, и на пике взаимных обвинений и общей ярости Мур вытащила из сумочки пистолет и выстрелила в Моргана. Кто-то говорит, что она приехала потому, что доброхоты рассказали ей про измену Ли — и в разгар скандала выстрелила в него...

Детали в точности неизвестны до сих пор — источники расходятся даже в том, стреляла ли Хелен внутри клуба (утверждали даже, что она застрелила Ли прямо на сцене) или вне его. Источники расходятся и в том, была ли её настоящая фамилия Мур, или Мор (как написано было в протоколе допроса), или же она фигурировала в документах как Хелен Морган. Есть журналист, который утверждает, что в начале 90-х интервьюировал её, и она была полна раскаяния. Биография Ли Моргана, написанная Томом Перчардом («*Lee Morgan: His Life, Music and Culture*», *Equinox*, 2006) сообщает, что Хелен Мур в момент выстрела была невменяема и на этом основании суд её оправдал.

Твёрдо известен только один факт: выстрел прозвучал, «скорая» долго не приезжала, и Ли Морган умер вечером 19 февраля 1972 года от потери крови. Ему было 33 года.

ПОЛ МОУШН И СЕКРЕТ ЕГО ИГРЫ

Ким Волошин

Ранним утром 22 ноября 2011 года (в Москве было уже 15:52) в Нью-Йорке умер на 81-м году жизни легендарный барабанщик Пол Моушн. Сначала факт подтвердила фирма грамзаписи, с которой Моушн успешно работал на протяжении трёх с половиной десятилетий — европейский лейбл *ЕСМ*. На следующий день стала известна причина смерти: сразу несколько источников сообщили, что Моушн страдал от миелодиспластического синдрома — того же опаснейшего заболевания костного мозга, которое свело в могилу саксофониста Майкла Бреккера. Только, в отличие от окружения Бреккера, Моушн никому (тем более — пубlique) не сообщал, что болен.

Армянин по происхождению, Пол Моушн часто говорил в интервью, что его фамилия *Motian* должна была бы произноситься «Мотян», как полагается по правилам языка его предков, но уж очень удачно американское чтение



фамилии совпадало со звучанием слова *motion* — движение. Роль Пола Моушна в истории музыки не ограничивается вкладом только в джаз: он, например, играл в 1968–1969 годах с фолк-рокером Арло Гатри (сыном провозвестника фолк-движения — певца «песен протеста» 40-х Вуди Гатри) и даже выступил с ним на легендарном рок-фестивале в Вудстоке летом 1969 года. Но славу Моушну принесла не эта работа, а те несколько лет, которые он десятилетием раньше провёл в эпохальном трио великого джазового пианиста Билла Эванса. Мало того, игра Пола Моушна звучит на записях ещё двух исторических фортепианных ансамблей — трио Пола Блэя (1963–1964) и «Американского квартета» Кита Джарретта (1967–1976). Позже он работал с собственными ансамблями, записав множество высококачественных и творчески разнообразных работ для *ЕСМ*. Среди этих ансамблей самым, наверное, успешным своим проектом было трио с гитаристом Биллом Фризеллом и саксофонистом Джо Ловано, которых Пол совсем молодыми музыкантами буквально «вывел в люди».

Пол Моушн родился в Филадельфии в семье выходцев из Армении 25 марта 1931 года и вырос в Провиденсе, столице самого маленького штата США — Род-Айленда. Когда началась Корейская война, Пол смекнул, что лучше пойти добровольцем на флот, чем оказаться призванным в армейские окопы, и два с половиной года плавал вокруг Европы в составе флагманского оркестра Седьмого флота США. Последние полгода службы Пол провёл на военноморской базе в Бруклине и в 1955 году после службы так и остался в Нью-Йорке, где, по его словам, «жил в конуре за двенадцать пятьдесят в месяц, питался картофельными кнышами и бесконечно играл на джемах». Впрочем, джемами дело не ограничилось: вскоре Моушн уже играл со множеством известных музыкантов самых разных направлений — от бэндлидера Гила Эванса и трубача Арта Фармера до саксофониста Ли Коница и композитора Джорджа Расселла.

Затем настал его звёздный час: с 1959 по 1963-й Пол Моушн был членом самого известного состава трио пианиста Билла Эванса — с контрабасистом Скоттом ЛаФаро, а после смерти последнего — с Чаком Израэлсом. С Эвансом он играл на, пожалуй, самых важных альбомах последнего, не только зафиксировавших лучший состав трио

(со Скоттом ЛаФаро) на пике формы, но и произведших революцию в формате джазового трио, которая превратила этот ансамблевый состав из пирамиды (ритм-секция, поддерживающая солиста-пианиста) в равносторонний треугольник с тремя равнозначными солистами, чутко слушающими друг друга. Оба эти альбома были записаны в один день, 25 июня 1961 года — «*Sunday At The Village Vanguard*» и «*Waltz For Debby*», и, строго говоря, их одним было бы достаточно, чтобы обеспечить Моушну место в истории джаза. Но Пол продолжал развиваться как музыкант: после трио Эванса он два года участвовал в более экспериментальном и камерном трио пианиста Пола Блэя, а затем на протяжении десятилетия много сотрудничал с пианистом Китом Джарретом, в ансамбле которого у него сложилось особенно тесное партнёрство с контрабасистом Чарли Хэйденом.

Из одарённого сайдмена Моушн постепенно вырос в значимого солиста, найдя своё место в истории уже не как член чьих-то ансамблей, а как лидер. В 1972-м он записал первый сольный альбом, «*Conception Vessel*», а с 1977-го появляется уже во главе собственных коллективов: сначала это было трио с молодыми Ловано и Фризеллом, а в 1990-е — ансамбль *Electric Bebop Band*, с которым Пол Моушн в ноябре 2001 года побывал и в Москве. «Оркестр электрического бибоба» имел довольно широкий состав, всегда обязательно включавший две электрогитары; правда, в посетившей Россию инкарнации группы уже не было блестящего саксофониста Джошуа Редмана, сделавшего к тому моменту сильную сольную карьеру. Этот коллектив в версии начала 90-х балансировал на грани современного пост-бопа и даунтаун-авангарда: первый стиль был представлен Редманом, второй — такими впоследствии заметными в авангардных направлениях именами, как гитарист Брэд Шепик и басист Стому Такэйши. К концу десятилетия пост-боп стал перевешивать, но называть группу Моушна мэйнстримовой по-прежнему можно было только с большой осторожностью.

В 2000-е этот ансамбль стал называться просто *Paul Motian Band*, и формат его стал окончательно нешаблонным: три гитары, два тенор-саксофона, бас и барабаны (самый заметный альбом этой формации вышел на ECM в 2006-м и назывался «*Garden of Eden*»). При этом Моушн

продолжал работать с Ловано и Фризеллом (их трио просуществовало больше двух десятилетий) и в ещё одном собственном составе — *Trio 2000+1*, куда входили контрабасист Лэрри Гренадир и саксофонист Крис Поттер, а «+1» попеременно становились японский пианист Масабуми Кикути и вокалистка Ребекка Мартин.

Джазовый критик газеты *New York Times* Бен Рэтлифф в 2006-м написал о стареющем барабанщике пронзительно грустный очерк: в 75 Моушн уже не гастролировал и вообще практически не играл за пределами Манхэттена, где около четырёх десятилетий жил в полном одиночестве в скромной квартире, расположенной, впрочем, в весьма престижном районе (на Централ-Парк Вест). В последние годы жизни он регулярно выступал в клубе *Village Vanguard*, где, как он считал, он мог лучше всего слышать звук своих барабанов.

А это был весьма необычный звук. Моушн крайне серьёзно подходил к звучанию своего инструмента, выразительные средства для которого подбирал и оттачивал десятилетиями. «У него две райд-тарелки, — писал Рэтлифф, — на одной из которых он играет с 50-х годов; она даёт богатый, тёмный, обильный нюансами звук. Он никогда не заглушает звук своего 20-дюймового басового барабана, из которого может добыть глубокий, громкий, свободный звук, почти толчок, напоминание о том, что бас-барабан — инструмент не только отсчёта времени, но и акцента. А для отсчёта времени он может играть всё, что придёт ему на ум. Четыре четверти могут содержать несколько ударов в малый барабан, несколько хлопков хайхэта и несколько сочетаний этих элементов, а в следующем такте он сыграет небольшую дробь, как на военном барабане, и один раз ударит в тарелку. У него очень осторожный стиль, но внутри его музыкант свободен».

Для своих ансамблей Пол Моушн писал довольно много музыки: хотя основным его инструментом были барабаны, он ещё с 1970-х довольно прилично играл и на рояле, хотя никогда не делал этого публично. Впрочем, назвать его музыку «композиторской» довольно сложно: он сочинял интересные темы, но не слишком усердствовал в их аранжировке, полагаясь прежде всего на импровизационные

способности своих партнёров и сайдменов. Моушн вообще не любил что-то анализировать или расписывать детали, а меньше всего — анализировать собственную игру. На сей счёт у него была любимая история: однажды после записи в студии к нему подошёл великий пианист Хэнк Джонс, поманил его в сторонку и таинственно прошептал: «Я знаю секрет твоей игры!», после чего молча удалился.

«Хотел бы я знать, что он имел в виду!» — замечал Моушн со своим характерным резким смехом.

СКРОМНЫЙ ПИАНИСТ ЛАЙЛ МЭЙЗ

Юрий Лыноградский

Американского пианиста Лайла Мэйза нельзя, к сожалению, уверенно причислить к тем, кого принято называть легендами. И, пожалуй, это остаётся главной претензией к нему со стороны критиков: ни в отношении его авторитета, ни в отношении качества его музыки, ни в отношении самобытности его музыкальных новаций сомнений не возникает ни у кого, но вот хроническое, мягко говоря, равнодушие Мэйза к собственной карьере — факт неоспоримый. Основная масса аудитории воспринимает его в первую очередь как одного из самых давних партнёров гитариста Пэта Мэтини (который как раз иначе как «легенда» не классифицируется), и этот иерархический нюанс в мировой джазовой табели о рангах сильно мешает продвижению имени самого Мэйза. Впрочем, возможно, что он и сам не стремится к тому, чтобы стать не просто одним из ведущих музыкантов своего времени, но одним из музыкантов, чьё имя абсолютно у всех на устах. Главный довод в пользу такого предположения — перечень жизненных интересов Лайла, на которые у него хватает времени и желания.

Мэйз родился 27 ноября 1953 года в Уоусоки, штат Висконсин, США. Семья была из тех, что принято называть музыкальными: профессиональными музыкантами его родители не были, однако мать играла на фортепиано в церкви, а отец владел гитарой на уровне, позволяющем свободно подбирать мелодии по слуху. Однако уже в детском возрасте Лайл проявил себя как личность разносторонняя и при этом разносторонне же одарённая: его влекло не только к музыке, но и к шахматам, математике и архитектуре. Архитектура в этом возрасте, разумеется,

заклучалась в основном в увлечении конструкторами типа *Lego* (хотя, по рассказам родственников, конструкции мальчик собирал совершенно фантастические), однако в дальнейшем интерес развился до вполне профессионального уровня: уже будучи известным музыкантом, Мэйз, например, полностью спроектировал жилой дом для своей сестры.

Родители пригласили для сына преподавателя фортепиано, Роуза Барона; выбор оказался удачным, поскольку учитель, обнаружив у ученика абсолютный слух, позволял ему по окончании обычного урока импровизировать и всячески поощрял его в этом. Впоследствии ещё два преподавателя музыки оказали прямое влияние на становление Мэйза: Дин Уилок, руководитель его школьного биг-бэнда, отправил Лайла в летний джазовый «лагерь», а занимавшийся там с ним Рич Маттесон познакомил его с творчеством ключевых джазовых музыкантов, многие из которых Мэйзу были попросту неизвестны. Сегодня всё это кажется странным — будущий джазовый пианист мог быть направлен своим преподавателем в джазовый лагерь, слабо представляя себе, что такое джаз, и только там услышать, к примеру, имя Билла Эванса; а одним из его преподавателей в том же лагере оказывается великая Мэриэн Макпартланд...

Уилок и Маттесон угадали. Мэйз, поступивший в государственный университет Северного Техаса, оказался одним из многих, пришедших с сумасшедшим желанием учиться и обеспечивших своеобразный «золотой век» джазового образования в этом учебном заведении. По словам очевидцев, студенты *NTSU* того времени джемовали и играли практически везде. Чего стоит один только университетский ансамбль *North Texas State University Lab Band*: из-за своего студенческого статуса он постоянно менял и состав, и названия, регулярно трансформировался в какие-то разовые проекты — и тем не менее не только записывался и не только поднимался всё выше в глазах меломанов, но и был даже в 1975 году номинирован на «Грэмми» с альбомом «*Lab '75*».

По окончании университета, в 1975 году, Мэйз присоединился к оркестру Вуди Германа, который тогда переживал

не самые лучшие свои времена (сам лидер всё с большей и большей прохладой относился к своему составу), но оставался тем не менее коллективом с мировой, а не национальной известностью. Местом постоянного жительства Мэйза в этот период стал Нью-Йорк, «мировая столица», которая всегда проверяла неофитов на прочность самым жестоким образом. Лайл вспоминал в своих интервью, что в этот период он жил настолько бедно, что порой его можно было называть попросту голодающим. Однако сотрудничество с Вуди Германом, которое по всем признакам могло бы показаться малопродуктивным (упомянутая бедность и всего лишь восемь месяцев, которые Мэйз выдержал в составе), на самом деле стало причиной самого, пожалуй, главного знакомства в жизни пианиста: в том же 1975-м, выступая с Германом на джазовом фестивале в Уичите, он впервые встретился с Пэтом Мэтини.

Переоценить значение этой встречи для истории мировой музыки сложно. Даже если считать, что Мэтини — это гений, что называется, самоценный, которой сказал бы своё слово в музыке в любом случае — достаточно сравнить любую его запись в трио и в рамках группы с участием Мэйза (традиционно они так и называются — *Pat Metheny Trio* и *Pat Metheny Group*), чтобы сделать все полагающиеся выводы. То, что Мэйз впоследствии принёс в группу Мэтини, вряд ли характеризуется словами «клавишные», «фортепиано», «композиция», «аранжировка». По большому счёту он стал полноправным создателем и фирменного звука этого коллектива, и его музыкального «лица», и его материала; и если совсем уж радикальные поклонники Мэтини будут настаивать на том, что именно гитарист остаётся «главным» — стоит вспомнить слова самого Пэта, который неоднократно называл Мэйза своим *alter ego* и не раз говорил, что без него группы бы просто не было.

Впрочем, от знакомства с Мэтини до создания группы прошло полтора года. Дела Мэйза в это время шли не особенно хорошо. Из Нью-Йорка он вернулся в родной Висконсин и там, проявив очередную грань своего разнообразного таланта, даже тренировал подростковую футбольную команду (причём не по популярнейшему в стране американскому футболу, а по традиционному, который американцы знают плохо, да и вообще почему-то называют «соккером»).

Группа Пэта Мэтини была образована в 1977 году, когда пианист переехал в Бостон: Мэйзу не было ещё 25, а Пэт был на полгода моложе. В конце семидесятых, когда шоу-бизнес и телевидение уже установили некоторую стандартную процедуру появления звёзд, музыканты такого возраста могли считаться слишком молодыми: если десятилетием раньше тебе никто не мешал начать сольную карьеру хоть в 16 лет, то в конце семидесятых «наигранных» идолов хватало и в рок-музыке, и в джазе, и тем более в эстраде. Нужно было либо проработать несколько лет в команде известного лидера и завоевать авторитет, либо сразу же сказать что-то совершенно необычное.

Мэтини и Мэйзу это удалось. Описывать гитарный и композиторский гений Мэтини сегодня нет надобности; что же до Мэйза, то он уже тогда демонстрировал великолепно сбалансированный набор влияний «белого» джазового и европейского пианизма, лиричности, отточенной техники и самостоятельного мышления. О нём быстро заговорили как о восходящей звезде именно современного джазового пианизма, но Лайлу этого словно было мало; он с не меньшим энтузиазмом выкладывался и в работе над аранжировками, и в композиторской деятельности. Одно время критики даже сравнивали композиторский дуэт Мэтини и Мэйза с дуэтом Джона Леннона и Пола Маккартни. Наконец Мэйз оказался способен ещё и расцветить звуковую палитру группы новыми для себя инструментами: на «*First Circle*», например, он играет на трубе, а на «*Roots Of Coincidence*» — на электрической гитаре. Клавишный же арсенал Мэйза — это тема для отдельного разговора. В очередной раз без специального умысла, благодаря лишь близости музыкального мировоззрения (и делая тем самым, заметим, очередной неумышленный вклад в легенду о том, что Мэйз — лишь тень Мэтини), оба музыканта пошли нестандартным для века электроники путём: оставаясь выдающимися инструменталистами на акустических версиях своих инструментов (акустическая гитара и фортепиано, соответственно), из всего многообразия электрических и синтезаторных аналогов они выбрали буквально по две-три позиции, во владении которыми совершенствовались так же фанатично. Мэйз традиционно обставляется на концертах целыми батареями синтезаторов, но внимательный слушатель заметит, что делается это

скорее ради технического удобства с переключениями, чем для реального разнообразия тембров. У Мэйза и в акустическом, и в синтезаторном мире давно найден свой звук — тот самый, за который его и любят поклонники.

Рассказывать о карьере Мэйза в составе группы Пэта Мэтини нет нужды. Достаточно сказать, что если и существует в современном джазе некий действительно «высший» эшелон, представителей которого можно лишь сравнивать между собой, но никак не рассматривать как более или менее влиятельных, то именно в этом эшелоне и находится эта фантастическая группа, на счету которой одиннадцать «Грэмми» и регулярно собираемые стадионы поклонников.

Сольная же карьера Мэйза началась в 1981 году — правда, на первый раз вновь совместным с Мэтини альбомом, прославленным «*As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls*». Это масштабная работа, уходящая от традиционной стилистики группы Мэтини в несколько более сложные, изощрённые и эпические построения, в чём-то даже близкие к саундскейпу (если, конечно, можно назвать «звуковым ландшафтом» не протяжные и медленные, а вполне динамичные и быстрые инструментальные зарисовки). В записи, кроме Мэтини и Мэйза, участвовал лишь перкуссионист Нана Васконселуш. В чартах журнала *Billboard* этот альбом поднялся до высшего места в категории «Джазовые альбомы». Это была даже не победа: это была точка, после которой амбициозный музыкант должен был немедленно уходить из группы хоть самого Господа Бога и начинать сольную карьеру, хватая удачу за хвост. Но Мэйз никуда не ушёл, и до первого его полноценно сольного альбома, названного просто «*Lyle Mays*», прошло ещё четыре года (эта работа, к слову, в «Биллборде» не дотянула до Top10, остановившись на 12-м месте).

В 1990-м Мэйз выпустил «*Street Dreams*», который традиционно принято считать его работой, наиболее близкой к стилистике *Pat Metheny Group*. Однако ключевые отличия вновь налицо: это и присутствие масштабной сюиты, и существенный крен в сторону бразильской тематики (а Мэйз интересуется бразильской музыкой настолько, что одно время всерьёз подумывал о переезде в Рио), и постоянные модуляции и смены ритмических размеров, и, наконец, размашистое использование приглашённых исполнителей:

если Мэтини, нашедший в своей группе почти всё необходимое, редко грешит «специальными гостями», то у Мэйза регулярной группы нет, и «гостем» у него может оказаться и гитарист Билл Фризелл, и необычное комбо, наполовину состоящее из джазового биг-бэнда и наполовину — из камерного оркестра. Если за что-то и можно упрекнуть «Street Dreams», то, пожалуй, лишь за некоторую сомнительную экспериментальную прямолинейность ритмов в паре композиций, но главного у альбома не отнять: под настроение он одинаково удачно слушается и как фоновая музыка, и как материал для серьёзного погружения.

В 1990-м Мэйз делает довольно неожиданный ход, открывший для него новую (так и хочется сказать — «маленькую») аудиторию, но мало что, конечно, значащий для аудитории джазовой: он пишет музыку к нескольким пластинкам для детей, вроде «*Tale of Peter Rabbit*». Его партнёром, читающим текст, выступает прославленная Мэрил Стрип — но, конечно же, это далеко не то, чего ждут от пианиста поклонники. Впрочем, в деле создания саундтреков Мэйз к тому моменту — далеко не новичок. В 1986-м вместе с Мэтини они создали музыку к фильму «*The Falcon And The Snowman*», композиция из которого, «*This Is Not America*», стала международным хитом в исполнении Дэвида Боуи. Мэйз явно любит работать с видеорядом. В его портфолио впоследствии появляются такие полярные работы, как «*Mustang; The Hidden Kingdom*» (1994, с голосом Харрисона Форда, рассказывающего о тибетском культурном наследии), «*Moses the Law Giver*» (1993, с голосом Бена Кингли, вещающего на библейские темы) и ряд других сказок, телевизионных фильмов и театральных постановок.

В 1992-м Мэйз выпускает потрясающий диск «*Fictionary*», записанный в трио с басистом Марком Джонсоном и барабанщиком Джеком ДеДжонеттом. Едва ли не впервые он играет весь альбом лишь на акустическом рояле, и хотя стилистику работы трудно определить иначе как *straight-ahead jazz* — именно на «*Fictionary*», пожалуй, наконец застонали в полный голос те критики, которые давно упрекают Лайла в равнодушии к собственной карьере. Мэйз раскрылся здесь не только как лиричный и тонкий пианист (это аудитории уже давно было известно), не только как потрясающий композитор, рискнувший обойтись без единого «эвергрина» (за исключением разве

что «*Falling Grace*» Стива Своллоу — «эвергрином», прямо скажем, не являющейся) — он раскрылся в первую очередь как абсолютно самодостаточный лидер, способный брать известнейших сайдменов и интегрировать их в собственный формат, способный не бояться очевидных вопросов и уже реализованных, казалось бы, идей. Тот же «Билл-бординг» понимает альбом уже до четвёртого места.

Стонущим критикам, к сожалению, Мэйз не внял: работы с Мэтини для самореализации ему явно хватало. Следующий (и последний на сегодня) сольный диск он выпустил аж через восемь лет, в 2000-м. «*Solo: Improvisations for Expanded Piano*» — довольно любопытное и броское явление: Мэйз играет здесь на фортепиано и синтезаторах, а результат то подаёт слушателю в натуральном виде, то сервирует посредством электроники, то вообще предварительно готовит в студии, перекраивая целые куски. Работа эта скорее полноценно раскрывает ещё одну ипостась Лайла, чем демонстрирует её впервые.

Впрочем, помимо сольных работ Мэйз не раз презентовал миру и свои композиторские работы академического толка. В 1994-м, например, это была пьеса «*12 Days in the Shadow of a Miracle*», написанная по специальному заказу для *Debussy Trio*. А в одном только 1988-м Лайл написал сразу три камерных произведения, исполненных тремя разными коллективами: «*Somewhere in Maine*» (для скрипки, маримбы и... магнитофона), исполненную группой *Marimolin*, «*Balances*» (для известной бостонской группы *Composers in Red Sneakers*) и «*Varying Lengths*» (для семи перкуссионистов и синтезатора), исполненную членами Симфонического оркестра Сан-Франциско под руководством Барри Джековски. Что и говорить, работы разнообразные и находящиеся в прямой связи с исполнительской манерой самого композитора: Мэйз неоднократно рассказывал в интервью, что его манера обыгрывать некий мотив или идею по нарастающей (от тишины до яростного потока нот) всегда базируется на чётком понимании структуры соло и что его импровизации следует рассматривать как «композицию в реальном времени». Иными словами, он универсален: может играть импровизационное соло в чужом произведении — и считать это композицией; а может писать пьесы для других исполнителей — и делать её подозрительно похожей на импровизацию.

И напоследок о шахматах, архитектуре и футбольных командах. Лайл Мэйз не только продолжает играть свою музыку и не только провоцирует критиков на гневные речи о закапывании талантов в землю своими многолетними перерывами в записи в качестве лидера. Сегодня, приближаясь к своему 60-летию, он ещё и программирует на C++.

БРЭД МЭЛДАУ, ТАКОЙ НЕПРОСТОЙ

Константин Волков,
Кирилл Мошков

Брэд Мэлдау — один из самых известных, востребованных и авторитетных джазовых пианистов поколения 1990-х. Ещё в период учебы в бостонском колледже Бёркли он был отмечен премией «Лучший музыкант во всех областях» («*all-around*»). А затем последовали более значимые звания, в том числе «Пианист года» и «Альбом года» по версии ведущих джазовых изданий. В рейтинге лучших пианистов 2003 года журнала *Down Beat* Мэлдау занял вторую позицию вслед за великим Китом Джарреттом.

Успех Мэлдау — в его универсальности. Получивший внушительную профессиональную подготовку классического пианиста, Мэлдау в виртуозности и технической оснащённости соперничает с лучшими академическими исполнителями нашего времени. Одарённый композитор и блистательный импровизатор, он поражает слушателя стилевой изысканностью и творческой изобретательностью. Для Мэлдау нет стилевых ограничений: он с одинаковым успехом играет сочинения Баха и импровизации на темы *The Beatles* и *Radiohead*. Он с успехом сотрудничает с такими известными музыкантами, как Пэт Мэтини, Чарли Хэйден, Ли



Конитц и др. Настоящим событием стала работа с великой оперной певицей Рене Флеминг над диском «*Love Sublime*» (2006). Мелдау записал более 15 сольных альбомов; его записи «*Places*» (2000), «*Largo*» (2002), «*Anything Goes*» (2004) и «*Day Is Done*» (2005) входили в пятёрку самых продаваемых джазовых альбомов США.

Музыка Мэлдау звучала в фильмах Стэнли Кубрика «С широко закрытыми глазами», Вима Вендерса «Отель Миллион долларов» и др.

БРЭД МЭЛДАУ В МОСКВЕ, 2007

20 января в Концертном зале им. Чайковского играл сольный концерт американский джазовый пианист Брэд Мэлдау. Один из сильнейших пианистов своего поколения (ему сейчас 36), Мэлдау лучше всего звучит в трио с контрабасом и барабанами, но при этом любит и ценит сольную игру и часто выступает соло. Шесть лет назад он рассказывал о своей концепции сольного выступления: «Я импровизирую, создаю музыку на глазах у публики. В этом так много свободы — в противоположность западной парадигме создания музыки, которая предусматривает, что надо тяжело трудиться за закрытыми дверями, методом проб и ошибок создавать композицию, а затем представить законченную пьесу публике. Я показываю публике все сложности, с которыми встречаюсь в процессе сиюминутного создания музыки».

Пожалуй, московское выступление пианиста подтвердило эту формулу. Брэд действительно довольно свободен в тех путях, которые он выбирает при раскрытии той или иной музыкальной темы. Он, видимо, понимает, что может в этом раскрытии преуспеть, а может и нет. Он свободно (ну, видимо, в рамках некоего довольно обширного набора приёмов, которыми он владеет) выбирает средства, которыми будет решено развитие того или иного материала. Нельзя не признать, что задачи, которые Мэлдау ставит перед собой, он решает на высочайшем техническом уровне, демонстрирующем его огромную мощь как инструменталиста и достаточно высокий уровень мыслителя-импровизатора.

Трудно сказать, почему сложилось ощущение, что на концерте в Москве далеко не все задачи, которые Брэд

Мэлдау ставил перед собой, были решены им адекватно замыслу. Может быть, дело в странной повторяемости приёмов импровизации? Что в открывшей концерт «*It's Alright With Me*» Коула Портера, что в сыгранной двумя с лишним часами позже, на бис, «*Martha My Dear*» Пола Маккартни, что в подавляющем большинстве пьес между ними — в диапазоне от «*Monk's Dream*» Телониуса Монка до хита рок-группы *Radiohead* «*Exit Music (For A Film)*» и от «*Zingaro*» Антонио Карлоса Жобима до эпически протяжённой версии «*My Favorite Things*» Роджерса/Хаммерстайна — Мэлдау то и дело возвращался к мощному, красивому, но постепенно начинающему раздражать своей повторяемостью приёму: мотивному развитию на фоне непрекращающейся арпеджированной пульсации (когда часть пальцев пианиста в мелком дробном ритме извлекает бесконечно повторяющиеся ноты аккорда, а другая часть более мощными движениями вызывает поверх этого аккордового пульса ноты импровизируемой мелодической линии).

Ещё один приём, который, видимо, очень нравится Брэду: мотивное развитие в импровизации начинается в низком регистре, где левая рука музыканта извлекает красивые медленные фигурации, и затем, сквозь непрекращающуюся арпеджированную (играемую перебором нот аккорда) пульсацию, перебрасывается в правую руку, в средний или даже верхний регистр, где оно подвергается различным интригующим изменениям и приводит, наконец, к динамическим или тембровым сменам, которые зачастую предвещают новое возникновение аккордового пульса в среднем регистре. Особенно интересно этот приём был реализован в авторской пьесе Мэлдау «*Resignation*» (в оригинале — с альбома «*Elegiac Cycle*», 1999, *Warner Brothers*): здесь развитие, хотя и шло опять же через неослабевающий пунктирный пульс, проходило в ритмическом контрапункте к аккомпанементу, в котором одновременно выявлялись две контрастные линии, переходящие из регистра в регистр в перекрёстном движении.

Наиболее творчески успешным фрагментом концертной программы представилась связка из «*My Favorite Things*» и рэйдиохэдовской «*Exit Music (For A Film)*». За счёт устойчивого ритма в левой руке Мэлдау сразу же сформировал ясно очерченную гармоническую ткань, которой в первой части концерта не всегда хватало. В средней части

«*My Favorite Things*» снова слышались разливы пунктира в аккомпанементе, в то время как левая рука пианиста обрисовывала в нижнем регистре мелодическую линию, насыщенную элегическими интонациями. Привычно перебросив эту линию в правую руку, Брэд утопил её в тонких арпеджио (переборах отдельных нот, из которых состоят аккорды), опять сформировавших знакомую пульсацию. Не ослабляя этого текучего пульса, пианист выходит на тему, тема переходит из нижнего регистра в средний, пульс стихает, и на широких, протяжённых арпеджио начинается глубокое, романтическое по настрою импровизационное развитие, подводящее слушателя к началу новой темы — того самого хита *Radiohead* (впрочем, отдельные сочетания звуков внезапно навевали совсем иные ассоциации — с музыкой Микаэла Таривердиева к «17 мгновениям весны» («Боль моя, ты покинь меня...»). Впрочем, ассоциации быстро ушли, да и откуда знать выросшему в Коннектикуте молодому пианисту классику советского телевидения?

Казалось, к концу выступления Брэд преодолел какую-то скованность, разыгрался. То ли на него давило имя Чайковского, в зале имени которого он выступал (ну откуда ему знать, что к Петру Ильичу этот зал, перестроенный в 1938–1940 годах из старого театра «Буфф», где в 1917–1937 годах размещался театр Всеволода Мейерхольда, не имеет никакого отношения), то ли академичность обстановки (Мэлдау играл акустическим звуком рояля, без всякого звукоусиления, как академический пианист), но в первой половине концерта музыкант как бы отгораживался от публики звуком рояля, глубоко уходил в себя, погружался в тонкие хитросплетения нот, совсем забывая о наличии вокруг него более чем тысячи слушателей. Только после «*My Favorite Things*» / «*Exit Music (For A Film)*» лёд был сломан: артист обнаружил рядом с собой публику, извлёк из-под рояля микрофон и очень мило пообщался с аудиторией, после чего разговаривал со слушателями ещё несколько раз (хотя перед концертом, во время краткого общения с журналистами, и заметил, что обычно так глубоко входит в свой концертный транс, что может и не разговаривать с публикой совсем).

Концерт оказался непрост не только для Мэлдау, но и для большинства публики: с середины концерта из зала на аплодисментах то и дело уходили не вынесшие

интеллектуального поединка с непростой и не очень-то доступной сольной музыкой пианиста, а оставшиеся далеко не всегда были уверены, когда видят творческую победу, а когда — неудачу. Тем не менее видно было, что мы присутствуем при акте спонтанного творчества большого артиста, исключительного мастера и крупного музыкального мыслителя. Вот бы теперь послушать его в трио: во-первых, ансамбль вообще дисциплинирует солиста, не даёт уйти от слушателя слишком далеко, а во-вторых — трио Брэда Мэлдау просто очень хорошо само по себе.

Константин Волков

БРЭД МЭЛДАУ В БЕЛГРАДЕ, 2007

...В последний день 23-го Белградского джаз-фестиваля, 27 октября, концертная программа проходила в великолепно звучащем Большом зале Фонда им. Илие Колараца. В этом зале, резонирующем, как старинная скрипка, выступали Прокофьев, Бриттен, Пендерецки, Рубинштейн, Рихтер, Ойстрах, Менухин, Ростропович, Хворостовский, фон Караян, Стоковски и десятки других суперзвёзд академической музыки. Закономерно, что в рамках джазового фестиваля Большой зал стал местом выступления двух звёзд джазового фортепиано, причём первый из этих музыкантов играл не только соло, но и как академический музыкант — без усиления звука. Это был Брэд Мэлдау.

С самых первых нот, сыгранных 37-летним американским пианистом, стало ясно, что его сольная программа всё так же в основном строится на приёме сплошной арпеджированной пульсации (быстрого, равномерно акцентированного перебора звуков каждого аккорда) — мы уже могли оценить это прошлой зимой в Москве. Впрочем, впечатление выгодно отличается от полученного 10 месяцев назад. Хотя ритмические средства Брэд использует практически те же самые, содержательная сторона его музыки на этот раз прочитывается намного легче. Или это эффект небольшого уютного зала фонда им. Колараца, обшитого глуховатыми деревянными панелями? Огромный гулкий Зал Чайковского с его легендарной славой, возможно, 10 месяцев назад просто чрезмерно давил на пианиста; ему

тогда хотелось показать себя перед искушённой (как ему, вероятно, думалось) московской публикой глубже и серьёзнее, чем, скорее всего, было нужно. Здесь же, в Белграде (не могу, к сожалению, показать, как это было — фотографировать артиста было запрещено на протяжении всего концерта) Брэд не нырял столь глубоко, как в Москве; создаваемые им звуковые конструкции, при всей их исполнительской сложности, оставались вполне доступными для аудитории (кстати, в отличие от 12-миллионной Москвы, где 1600-местный «Чайник» был заполнен далеко не до отказа, в двухмиллионном Белграде 890-местный зал был забит битком, с невесть как пробравшимися безбилетниками вдоль стен).

После взаимной притирки музыканта и публики, а также неизбежной «усадки» зала в течение первых двух произведений программы, несложные романтические построения третьей, медленной пьесы, в которых не было ничего особенно джазового (кроме того, что большая часть нотного текста была не выписана, а симпровизирована, пусть и по некоему предварительному плану) так проняли аудиторию, что в зале можно было услышать дыхание каждого отдельного слушателя.

Вообще романтизм кажется господствующей стилистикой в том, что играет Мэлдау в этой программе. По совести говоря, в большей части материала свинг присутствует только как ощущение движения, но не как главенствующий ритмический принцип. По сравнению с московским концертом, пианисту удалось найти и относительно точно соблюдать баланс между беспрестанной пульсацией в среднем регистре, составляющей основу ритмического движения большей части его музыкального материала, и мелодико-гармоническим развитием, которое внутри этой неостановимой, временами чрезвычайно плотной пульсации то и дело перескакивает из нижнего регистра в верхний и обратно, таким образом всё время перекидываясь между руками музыканта. Кстати, стоит отметить, что именно в этом материале его сольного музицирования теперь стало отчётливо слышно, насколько сильно мышление Мэлдау в плане мелодико-гармонического развития, осуществляемого его левой рукой. Пожалуй, настолько же насыщенные партии левой руки в настолько же далёком от традиционного джаза (хотя и насквозь импровизационном)

материале в сольном музицировании приходилось слышать разве что у великого японского пианиста Масахико Сато. Интересно, что, когда этого требует логика импровизационного развития, пианист с лёгкостью меняет руки — например, сыграв левой рукой красивый эпизод в басовом регистре, продолжает пульсацию в правой руке, а левую переносит в верхнюю часть клавиатуры, скрестя руки, и левой рукой развивает мелодическую линию вверху.

В том, что играет Мэлдау соло, до определённого момента нет ни единой блюзовой ноты, ни одного намёка на манеру великих джазовых пианистов прошлого. Очень отдалённые отзвуки отдельных штрихов Билла Эванса (сравнения с которым Мэлдау не любит, хотя в его более джазовой программе в составе трио эти намёки таки достаточно отчётливо слышны), очень отдалённое сходство с манерой возведения плотных, текучих гармонических напластований Кита Джаррета (в сольном, конечно, варианте) — но именно намёки: вот эта непрестанная пульсация, в которой, внутри сугубо академической европейской гармонии, Мэлдау всё время выявляет подвижный басовый низ и красивый, романтический мелодический верх — это всё-таки не кто-то из великих в интерпретации Мэлдау. Это, несомненно, он сам.

И только финальная четверть концерта — цепочка хорошо известных джазовых тем, начавшаяся с «*I Fall In Love So Easily*» — напоминает, что слушаем мы не современную европейскую камерную музыку, а джаз. Выясняется, что используемые Брэдом при игре в трио элементы традиционного джазового языка (хотя бы те самые пресловутые блюзовые ноты) совершенно органично ложатся и в ткань его сольного музицирования. При этом его основной приём ритмической организации, арпеджированная пульсация, никуда не уходит: Мэлдау с лёгкостью приспосабливает его и к изложению чисто джазового материала, удачно чередуя с контрастными по динамике и плотности музыкальной ткани (проще говоря — более прозрачными, менее напряжёнными) эпизодами.

Кирилл Мошков

ДЭВИД МЮРРЕЙ И ЕГО ПУШКИН

Григорий Дурново

3 апреля 2008 года в рамках программы «*Jazz Hall*. Джазовые четверги с мировыми звёздами» в московском клубе «*B1 Maxim*» со своим ансамблем *Black Saint Quartet* выступал саксофонист Дэвид Мюррей. Наш обозреватель Григорий Дурново перед выступлением американского музыканта встретился с ним и расспросил об ансамбле, о Пушкине, о молодых саксофонистах и вообще обо всём, что связано с творчеством Мюррея.

Дэвид Мюррей родился в Бэркли (Калифорния) 19 февраля 1955 года. Его родители умели играть на музыкальных инструментах (отец — на гитаре, мать — на фортепиано), и в детстве Дэвид играл в церкви с родителями и братьями. С джазом он познакомился во всемирно известной средней школе *Berkeley High School* в его родном Бэркли, откуда благодаря уникальной системе преподавания музыки



вышло множество известных джазовых музыкантов (Чарли Хантер, Джошуа Редман, Родни Франклин и др.). Там Мюррей играл в школьном оркестре на альт-саксофоне. На тенор он переключился, услышав игру Сонни Роллинза. Затем он получил неплохое образование в колледже Помона, где занимался у бывшего участника ансамблей Орнетта Коулмана — трубача Бобби Брэдфорда. Однако самое сильное влияние на юного Дэвида оказал Стэнли Крауч, в то время — не слишком удачливый джазовый барабанщик, вместе с которым саксофонист в 20-летнем возрасте переехал в Нью-Йорк. Это только в 1980-е Крауч, отказавшись от карьеры музыканта, стал не только профессиональным джазовым критиком, но и апологетом традиционного джаза, на все лады поносящим авангард и авангардистов: в 70-е Крауч вместе с Мюрреем играл именно авангард.

Акустический новаторский джаз в то время развивался на так называемой «лофтовой сцене» — в известных только узкому кругу посвящённых «лофтах», заброшенных чердаках и брошенных цехах опустевших индустриальных зданий в центральной части Манхэттена. Мюррей и Крауч основали собственный «лофт» под названием *Studio Infinity*. Мюррей в это время играл бескомпромиссный фри-джаз под сильным влиянием Алберта Айлера — с характерными «неправильными нотами», хаотичным, подчеркнуто инстинктивным развитием импровизации и интересом к шумному, экстремальному звукоизвлечению на предельных громкостях. После пары первых, довольно сырых альбомов Мюррей вошёл (вместе с Хэмиеттом Блюиттом, Оливером Лэйком и Джулиусом Хэмпхиллом) в состав незаурядного саксофонного проекта *World Saxophone Quartet*, с которым впоследствии время от времени работал на протяжении двух десятилетий, а кроме того — получил заказ от театрального импресарио Джозефа Паппа на создание биг-бэнда, попавшего в поле зрения строгой нью-йоркской джазовой критики тех лет.

Записываясь первоначально в основном на итальянском лейбле *Black Saint*, Мюррей в 80–90-е годы расширил свою деятельность в грамзаписи до весьма обширных значений, выпуская альбомы на самых разных лейблах (например, на японском *DIW*) в огромных количествах и, увы, не всегда в равнозначном творческом качестве. Именно тогда игра Мюррея эволюционировала в сторону джазового

мэйнстрима — по крайней мере, в плане выбора репертуара; хотя Дэвид продолжал записывать и свои, зачастую очень удачные сочинения, в его творческом арсенале появились и джазовые стандарты, правда — по-прежнему насыщенные приёмами, свойственными фри-джазу. «После сорока Дейв перестал быть новатором, но зато стал неподражаемым стилистом», — писал о нём критик Крис Келси. Среди лучших альбомов Дэвида Мюррея — *«Murray's Steps»* и *«Hope Scope»* (Black Saint, 1982 и 1987), *«The Jazzpar Prize»* (Enja, 1991), *«David Murray Quintet»* (DIW, 1996), *«Now Is Another Time»* (Justin Time, 2003) и др. Мюррей поразительно плодovit — среди его сочинений не только обычные джазовые композиции, но и целые оперы, одна из которых посвящена поэту, которого из-за определённой доли африканской крови в его жилах афроамериканцы весьма чтят — Александру Пушкину (!). Самый новый альбом вышел на Justin Time в 2007 году и называется *«Sacred Ground»*.

Каков нынешний репертуар вашего квартета Black Saint?

— Конечно, мы играем и что-то с нашего последнего альбома *«Sacred Ground»*, и что-то совсем новое. Работа с квартетом даёт мне возможность пробовать новый материал. Вообще я сейчас играю много разной музыки, поскольку участвую в разных проектах. Это и мой пушкинский проект, и музыкальный спектакль по пьесе Амири Барака «Синдром Сизифа». Недавно я работал над документальным фильмом «Изгнанные» (лента Марко Уильямса 2007 г. посвящена судьбе чёрного населения Америки в период между Гражданской войной и Великой депрессией. — Г. Д.), а в этом году франко-германский телеканал «Арте» выпускает документальный фильм обо мне. Ещё я собираюсь на Кубу, хочу записать с прекрасными кубинскими певцами баллады из испанского репертуара Нэта Кинга Коула.

На вашем альбоме «Waltz Again» (Justin Time, 2005) есть номер «Pushkin Suite». Как он связан с масштабным пушкинским проектом?

— Это была подготовка, с тех пор я сочинил оперу «Пушкин», которая музыкально сильно отличается от сюиты.

В ней приняли участие двое русских артистов (певица Елена Фролова и актёр Виктор Пономарёв), американский актёр Эйвери Брукс, певец Бонга из Анголы, Салли Ньюло из африканского вокального ансамбля *Zar Mama*.

Когда вы сочиняли «Пушкина», пытались ли вы каким-либо образом передать с помощью музыкальных средств то, что нашли в пушкинских произведениях?

— В Москве и Петербурге я бывал в посвящённых ему музеях, я посетил место, где Пушкин учился в детстве, беседовал о нём со многими, приобрёл переводы стихов, которых у меня не было раньше, — одним словом, я проводил исследования. Мне хотелось показать и afroамериканцам, и африканцам, и европейцам, и русским величие Пушкина, показать, что он кумир не только для русских, но для всего человечества. Для нас он что-то вроде Пола Робсона, это тоже один из моих кумиров, я и о нём хочу что-нибудь сделать в будущем, это человек, который искренне верил в человечество и стремился к тому, чтобы люди стали лучше.

Что вы можете сказать о ваших партнёрах по квартету?

— Я впервые играю с музыкантами моего возраста, обычно я оказывался самым младшим в ансамбле, мои партнёры были старше меня лет на 15–20. Нынешний наш барабанщик Стив Маккрейвен, который играет и в ансамбле Арчи Шеппа, как раз мой сверстник, он настоящий, серьёзный джазовый музыкант с подлинным чувством свинга, какое было у Билли Хиггинса и Эда Блэкуэлла, с которыми я играл раньше, но они были старше меня. Пианист Лафайетт Гилкрест вообще младше, ему лет сорок, это невероятный музыкант. Видите ли, есть много людей, которые исполняют музыку Телониуса Монка, но далеко не всякий изучал его манеру игры, а Гилкрест как раз из тех, кто изучал. Ведь Монк играл в нетрадиционной манере, он касался клавиш не кончиками пальцев, а их основаниями, потому у него и звук совсем иной. Те, кто смотрел за его игрой, видели, что он опускает на клавишу весь палец, не сгибая. Лафайетт поймал этот приём, чем

очень обогатил звучание моего квартета. Вообще он у нас что-то вроде библиотекаря: изучает музыку, сам растёт как исполнитель и побуждает нас расти. Контрабасист Джарибу Шахид, который заменил покойного Малака Фэйворса в *Art Ensemble of Chicago*, — тоже превосходный музыкант, прекрасно владеет смычком, чувствует ритм. Кроме того, он мне почти как брат, прекрасный, умный человек. Честно говоря, все контрабасисты, с которыми я работал, были людьми очень тонкого ума, до Шахида у меня играл Рэй Драммонд, один из самых высокоинтеллектуальных музыкантов на планете и невероятный контрабасист.

А в чём особенность вашего альянса с дуэтом перкуссионистов из Гваделупы, Gwo-Ka Masters?

— Мы просто развлекались, играли танцевальную музыку. Для нас был важен элемент праздника, из всех моих проектов этот был самый лёгкий. Если бы мы захотели, мы могли бы выступать на вечеринках. Я часто занимаюсь более серьёзной музыкой, но иногда хочется пропустить стаканчик и сыграть что-нибудь попроще, ничего плохого в этом нет. Я не сноб, повеселиться я тоже люблю.

На одном из концертов в Москве вы играли в импровизированном дуэте с российским контрабасистом Владимиром Волковым. Как вам этот опыт?

— О, мне очень понравилось! У этого контрабасиста прекрасная техника, он ловил каждую мою ноту и заставлял меня всё время придумывать что-то новое. Я часто играл дуэты с контрабасистами — Фредом Хопкинсом, Рэем Драммондом — и пианистами: Мэлом Уолдроном, Рэнди Уэстоном. Вообще-то я предпочитаю трио с участием барабанщика, но дуэты хороши тем, что ты слышишь всё, что делает твой партнёр. Когда барабанщика нет, приходится исследовать все возможности гармонии и мелодии. Больше всего я люблю, когда на таких концертах есть место как импровизации, так и произведениям каждого из участников, написанным заранее. Мне кажется важным, чтобы звучали сочинённые заранее темы, они дают основу для импровизации, слушателю есть на чём сконцентрировать внимание. Игра без тем мне кажется слишком хаотичной.

Что сейчас происходит с World Saxophone Quartet?

— Сейчас с нами играет Джеймс Картер. Мы ещё не записывали альбомов с его участием, но, наверное, на следующем он уже будет. Он вносит свежую энергию в нашу игру.

Вы когда-то играли также в ансамбле кларнетистов Clarinet Summit...

— Да, на сегодняшний день я единственный, кто остался в живых из участников этого ансамбля. Алвин Батист умер в прошлом году, остальные — ещё раньше. Все они потрясающие музыканты, лучшие кларнетисты в джазе, для меня было честью играть с ними на бас-кларнете. Каждый многому меня научил. Джон Картер вообще был одним из главных моих учителей, я его очень любил. С Джимми Хэмилтоном я не был так близко знаком, но он много мне рассказывал про Дюка Эллингтона, про методы композиции, про то, как вести себя на сцене, да и про то, как играть на саксофоне — тоже. Может быть, когда-нибудь я запишу альбом, посвящённый всем троим. Мне посчастливилось поработать со многими великими музыкантами, которых уже нет на свете. Не могу не упомянуть Мэла Уолдрона: скоро выйдет альбом, который мы с ним записали вдвоём. Джулиус Хэмпхилл из *World Saxophone Quartet* многому научил меня — и в музыке, и в жизни. Мне повезло, что я познакомился с Эдом Блэкуэллом, Билли Хиггинсом, Фредом Хопкинсом, Стивом Макколлом. Все они ушли, и это научило меня ценить своих современников. Я бы хотел почаще играть с Бобби Брэдфордом, было бы хорошо, если бы он работал в каком-нибудь из моих ансамблей. Я хочу побольше сотрудничать с Артуром Блайтом, с Джеймсом Ньютоном.

Кто из молодых саксофонистов произвёл на вас наибольшее впечатление?

— Их много, я не всех помню по именам. Например, мне нравится Тони Кофи из Англии, Эйбрахам Бёртон — очень многообещающий музыкант. Ещё есть много хороших молодых гитаристов — например, мой сын Мингус.

В моём проекте с *Gwo-Ka Masters* играл очень хороший гитарист Херве Самба.

Ваш творческий путь часто разделяют на периоды: пишут, что вы начинали как фри-джазовый музыкант, а затем обратились к более структурированной музыке. Согласны ли вы с этим разделением?

— На самом деле в самом начале я играл госпел. Потом блюз, ритм-энд-блюз. Я действительно работал со многими музыкантами, с именами которых ассоциируется фри-джаз, но в то же время в других ансамблях я исполнял стандарты. Меня всегда интересовала самая разная музыка, и я никогда никакой не бросал. Я не такой однолюб, как Сесил Тейлор, и считаю, что в мире есть люди, которые любят разное.

Вы как-то играли даже с рок-группной Grateful Dead...

— Они потрясающе держатся на сцене. И публика у них замечательная, столько людей готовы их слушать. Если бы двадцать пять тысяч человек могли собраться послушать джаз — вот это было бы здорово! Но, наверное, на этой планете такое невозможно.

У World Saxophone Quartet есть альбом, посвящённый музыке Джими Хендрикса. В чём проявилось его влияние на вас?

— Для меня Джими Хендрикс что-то вроде джазового музыканта. У него был похожий образ мыслей, он мог играть любую музыку. Жаль, что столь сильный исполнитель прожил так недолго. Я уверен, будь он жив сейчас, он бы играл джаз!

ПОЛ НИЛЬССЕН-ЛОВ: «ПОВЕЗЛО СО СРЕДОЙ»

Дмитрий Липкин

Кто такой Пол Нильссен-Лов? Норвежский музыкант, который в 32 года стал едва ли не самым востребованным барабанщиком современной импров-джазовой сцены как в Европе, так и в США. На его счету — бесчисленное количество выступлений на джазовых фестивалях и клубах, участие в записи более чем 50 альбомов. Он основал фестиваль импровизационной музыки в Осло и планирует запустить свой собственный звукозаписывающий лейбл, специализирующийся исключительно на записи виниловых пластинок. Гитарист Пэт Мэтини после совместного выступления с Полом на джазовом фестивале в Молде сказал: «Он — один из лучших новых музыкантов, которых мне приходилось слышать в последнее время». Благодаря новому поколению молодых музыкантов (это не только Пол, но и саксофонист Матс Густафссон, пианист Стен Санделл



и др.) Скандинавия стала одним из флагманов новой импровизационной музыки не только в Европе, но и в мире в целом.

Это интервью было подготовлено после длительной переписки по электронной почте в то время, когда в 2007 году у Пола был небольшой перерыв между концертами в Португалии в составе квартета контрабасиста и композитора Адама Лэйна.

Давай начнём с самого начала. Расскажи о своём окружении: в какой обстановке ты рос? Какие твои первые музыкальные воспоминания?

— Мне очень повезло со средой. Прежде всего повезло с родителями (*улыбается*), которые владели джаз-клубом в моём родном Ставангере, городке на юго-западном побережье Норвегии. Этот клуб просуществовал в период с 1979 по 1986 годы, музыканты со всего мира играли здесь. Арт Блэйки и Джордж Коулман останавливались у нас дома — это ведь о многом говорит! Тогда я был под сильным впечатлением от таких музыкантов, как Дэвид Мюррей, Билли Хиггинс, Генри Тредгилл, Билли Бэнг, Тони Оксли, Джон Стивенс, Стив Лэйси...

Когда мне исполнился всего лишь год, у меня уже был первый маленький барабан, правда, серьёзно заниматься на этом инструменте я начал лет с 9, выступая в школьной группе, а когда мне было 13, у нас уже была своя рок-банда. Играли мы тогда в основном каверы известных групп. С 15 лет я всё больше и больше играл джазовую музыку. Представляешь, когда мне исполнилось лишь 16, я уже выступал с саксофонистом Фруде Йерстадом!

Пол, тебе совсем недавно исполнилось 32 года, т. е. твой стаж как музыканта-профессионала уже насчитывает более 16 лет. Ты записал большое количество дисков, работая с легендарными музыкантами. Какую запись ты считаешь наиболее значимой в своей музыкальной карьере на сегодняшний день?

— Знаешь, для меня очень важен настоящий момент. Наибольшую ценность для меня представляют те записи, над которыми идёт работа в данное время. Некоторые

релизы представляют собой как бы открытки из прошлого, воспоминания, энергетика ощущений с того или иного концерта. Наиболее запомнившийся концерт и выступление мы стараемся документировать в виде компакт-диска. В целом лучший диск — это тот, который только что увидел свет.

То есть на данный момент лучший диск — это твой дуэт с британским саксофонистом Джоном Бутчером «Concentric» (Clean Feed, 2006)?

— (смеётся) Кстати, впервые я встретил Джона в клубе *Ble* в Осло, во время его выступления с Филом Дёррантом. Через два года мы уже выступали вместе, сделали три концерта в дуэте. И как итог наших выступлений — этот самый релиз на *Clean Feed*, который вышел совсем недавно. Он особенный музыкант, совершенно по-своему понимает звук, его интенсивность, тембральный спектр. Играть с ним — задача непростая.

Как ты можешь охарактеризовать свою музыку? Фриджаз ли это, свободная импровизация или просто музыка?

— Я скажу проще — это джаз. Мне кажется — это лучшая характеристика той музыки, которую играю. Да, и «импровизационная музыка» звучит тоже неплохо. Сегодня столько разнообразных стилей и направлений в музыке, музыканты с абсолютно разным музыкальным мышлением играют друг с другом, и то, что получается у них на выходе, можно просто назвать музыкой. Сейчас сложно, и мне думается, что и не нужно говорить о стилях в музыке и современном искусстве в целом. Каждый сам для себя определяет то, что он слышит или чувствует.

Что тебя вдохновляет в творчестве? Кто из музыкантов повлиял на тебя?

— Меня всегда вдохновляет музыка, люблю живопись, литературу, кино.

Музыка и музыканты настоящего и прошлого — всегда часть того, что и как я играю. Я постоянно слушаю музыку, абсолютно разную — *world*, рок, соул, классику,

современный академизм и т. д. и т. п. Что касается барабанщиков в частности, то вот на кого я ориентируюсь: Арт Блэйки, Билли Хиггинс, Эд Блэквелл, Элвин Джонс, Джон Стивенс, Тони Оксли, Пол Ловенс, Пол Литтон, Такео Морияма, Юн Кристенсен. Безусловно, большой отпечаток на моей игре оставили Стив Макколл и Филип Уилсон.

У тебя не бывает таких ситуаций, что, будучи под впечатлением от игры того или иного музыканта, ты начинаешь просто машинально имитировать либо копировать его стиль, музыку, творчество? Как ты стараешься этого избежать?

— Я стараюсь слушать много музыки, абсолютно разной, от джаза до жёсткого хардкора. Думаю, что для музыканта это очень важно — именно слушать чужую музыку. Все творчество строится на любопытстве и открытии нового в звуках, гармонии, ритмах других музыкантов, как бы мы это ни отрицали. Конечно, невозможно избежать влияния других музыкантов. Ничего в этом плохого нет, схватывай, что тебе нравится, тут или там, и из этого формируй свой собственный музыкальный взгляд, своё творчество. Давай назовём это копированием, но без любви к музыке других музыкантов невозможно стать музыкантом самому. Формирование собственного музыкального вкуса, ощущения, внутренней гармонии всегда проходит через впитывание чего-то извне, без этого никак. А вообще не стоит заморачиваться — делай то, что тебе хочется делать, создавай своё звучание, свой стиль, и не слушай никого, если то, что ты делаешь, доставляет тебе истинное удовольствие!

В проектах с твоим участием ты всегда узнаваем, у тебя есть собственное звучание ударных. Про тебя можно сказать, что ты играющий барабанщик, не просто создающий ритмическую основу, но и создающий свою образность в музыкальном пространстве всего коллектива. Что делает твоё звучание узнаваемым, как ты его развиваешь?

— Думаю, что я состоялся как музыкант, и звучание моё устоялось. Формирование проходит, ну, не знаю... через прослушивание пластинок, игру и общение с новыми

музыкантами. В целом я всегда открыт новому. А так — будь самым собой и смотри внутрь себя, это-то и сделает твоё звучание уникальным.

Интересно, а как сложились твои отношения с музыкантами, с которыми часто выступаешь — с Фруде Йерстадом, Матсом Густафссоном? Как ты познакомился с чикагским саксофонистом Кеном Вандермарком и что нового открыл для себя, работая с такими легендами, как Петер Брёцманн и Эван Паркер?

— С 16 лет я уже играл с Фруде, будучи ещё совсем неотёсанным музыкантом, и мы до сих пор играем в трио, иногда в дуэтах. Он многое дал мне в понимании импровизации, её строении, в формировании моих музыкальных взглядов и понятий и т. п.

Такое ощущение, что с Кеном и Матсом я знаком уже тысячу лет, правда, выступать с ними начал только в 2000 году. В 99-м басист Ингебригт Хокер Флатен заменил Питера Янсона в турне *AALY Trio Plus Ken Vandermark* по Соединённым Штатам. Где связь? Так вот, Ингебригт и Кен пообщались тогда и годом позже решили создать новый проект *School Days*, в который затем вошли как раз я и тромбонист Джеб Бишоп, позже в группу влился и вибрафонист Хьелль Нордесон (барабанщик *AALY*). Чуть ранее в этом же 2000 году Матс пригласил Ингебригта и меня на запись альбома «*The Thing*» на лейбле *Crazy Wisdom*. Здесь мы переигрывали вещи Дона Черри, так сказать, с новым взглядом и подходом. После этого, в Финляндии Ингебригт и я запустили новый проект с финским гитаристом Раулем Бьёркенхеймом. Таким образом, 2000 год стал отправной точкой моих творческих устремлений.

Где-то в конце 90-х я встретил Петера Брёцманна, во время совместных концертов с Фруде Йерстадом и различными басистами. Кстати, эта встреча была задокументирована! На итальянском лейбле *Splasc(h)* вышел наш совместный альбом с Петером.

Без сомнения, все эти люди оказали большое влияние на меня как музыканта и на формирование меня как личности. Но большего всего мне запомнилась та первая встреча с Петером, тогда это было почти недостижимо и одновременно захватывающе просто — играть с ним и делить

одну сцену. На мой взгляд, он самый мощный музыкант, с которым мне когда-либо доводилось играть, и это касается не только звука его саксофона.

В 2002 году меня попросили участвовать в фестивале в Консберге, и так удачно получилось, что к моей группе (с шведским пианистом Стеном Санделлом и басистом Ингебригтом Флатеном) присоединился и Эван Паркер. Проект мы назвали *The Townhouse Orchestra*. Эван — великий музыкант, который изменил обычный взгляд на звучание саксофона, на сольное исполнение, на импровизацию в целом. Быть на одной сцене с ним — непередаваемо, он изменил историю — это факт, и он до сих пор продолжает это делать.

Думаю, что эти парни, с которыми мне приходилось и приходится работать — они никогда не стоят на месте, всегда двигаются дальше, никогда не оглядываются назад, и тем не менее — берут из прошлого то, что позволяет им приблизить будущее.

С какими музыкантами ты никогда не работал, не выступал на одной сцене, но очень бы хотел выступить?

— О, очень много таких. Пианист Сесил Тейлор, несомненно, один из них. Очень бы хотел хоть раз выйти с ним на одну сцену. Кроме того, саксофонист Тобиас Делиус, пианист Кор Фулер, контрабасист Вилберт де Йооде, саксофонист и кларнетист Аб Баарс.

Хм. Почти все голландцы, кроме Сесила. А российские музыканты? Знаешь хоть одного?

— Ну, приходилось. Я со многими музыкантами играл. И в джемах участвовал. Практически со всем миром переиграл (*смеётся*). А русских, пожалуй, не назову вот так, по памяти. Уверен, у вас много хороших музыкантов! Ещё представится шанс выпустить пластинку-другую!

Как-то я задал такой же вопрос известному германскому саксофонисту и кларнетисту Франку Гратковски, и он назвал тебя среди музыкантов-легенд — в этом списке были Джордж Льюис, Сесил Тейлор, Мэрилин Криспелл, Петер Брётцманн... Не хотелось бы поработать с Гратковски?

— Приятно, что ценят (*улыбается*). С удовольствием поиграл бы с ним. Мне любопытно то, что он делает — как работает со звуком, со структурами. Но ведь у него есть замечательный партнёр — барабанщик Джерри Хемингуэй, они прекрасно друг друга дополняют. Имею в виду в музыкальном смысле (*уже смеётся*).

Знаю, что у тебя уже есть записанный сольный альбом. Что подвигло тебя совершить такой дерзкий поступок? Немногие барабанщики отваживались на это.

— У меня уже два сольных альбома! Где-то году в 99-м в клубе *Ble* я впервые выступил с 20-минутной сольной программой. Это стало для меня отправной точкой, после этого я частенько выступал один, соло. Для меня это очень важно. Выступая сольно, я вкладываю всего себя в то, что знаю, то, что чувствую. Здесь заложен очень личный для меня момент. Когда играю с музыкантами и настанет время моего соло, я просто погружаюсь в себя, и бывает сложно остановиться. Чисто сольные выступления для меня — как раз отдушина, когда не надо беспокоиться о времени на импровизацию для других музыкантов (*улыбается*). В соло я часто использую подручные средства, различные металлические, деревянные штучки, пластины. Я словно окунаюсь в другое пространство, такое неизведанное и манящее. Я говорю о мире звуков, пытаюсь почувствовать внутреннее содержание каждого звука, используя при этом огромное количество разных предметов. И вообще моя мечта — почувствовать или познать идеальный звук, сочетание звуков. Вот такой я романтик! (*смеётся*).

АДАМ НУССБАУМ: «ТОЛЬКО ВМЕСТЕ»

Юрий Льюноградский

Адам Нуссбаум родился 29 ноября 1955 года в Норуолке, штат Коннектикут. Ребёнком учился играть на фортепиано, в подростковом возрасте пробовал альт-саксофон и бас, однако с 12 лет остановился на ударных. В 1975-м переехал в Нью-Йорк для получения музыкального образования, начал работать с местными музыкантами, постепенно повышая уровень: среди его первых партнёров была вокалистка Шейла Джордан (с которой Нуссбаум регулярно работает и по сей день), а в 1977 году барабанщик уже аккомпанировал великому саксофонисту Сонни Роллинзу. В 1978 году Нуссбаум вошёл в состав квартета саксофониста Дейва Либмана, впервые посетил с концертами Европу, начал работать в разных проектах с гитаристом Джоном Скофилдом и басистом Стивом Суоллоу (в том числе и в составе знаменитого трио). В 1983 году



стал участником оркестра прославленного аранжировщика Гила Эванса, играл с саксофонистом Стэном Гетцем. В середине восьмидесятых работал в квартете трубача Рэнди Бреккера и поющей пианистки Элиане Элиас, в ансамблях вибрафониста Гэри Бёртона и мастера губной гармоник Тутса Тилеманса. В 1987 начал гастрольную деятельность в составе квинтета саксофониста Майкла Бреккера, а в 1988-м принял участие в записи его альбома «*Don't Try This At Home*», получившего премию «Грэмми» (правда, персонально для самого Бреккера в номинации «лучшее джазовое соло»). В 1992 году Нуссбаум входил в состав биг-бэнда пианистки Карлы Блэй, а также принял участие в записи необычного гитарно-органного трио с участием гитариста Джона Аберкромби и органиста Дэна Уолла.

В 1996-м Нуссбаум впервые посетил с концертами Россию в рамках одного из первых «американских» гастрольных туров Игоря Бутмана — с ансамблем гитариста Джона Аберкромби.

В последние годы постоянные коллеги барабанщика — Джон Аберкромби, ветеран-саксофонист Джеймс Муди, проект *We Three* с участием Дэйва Либмана и Стива Суоллоу. Нуссбаум активнейшим образом работает как сессионный музыкант, обходясь без помощи профессиональных менеджеров и пользуясь лишь от случая к случаю помощью своей жены. Он преподаёт одновременно в Университете Нью-Йорка, нью-йоркском Университете Новой Школы и Университете Штата Нью-Йорк в Пёрчейзе, регулярно даёт мастер-классы и проводит клиники по всему миру.

Нуссбаум — классический образец универсального джазового барабанщика, чья универсальность и гибкость, помогая ему заслуживать признание и востребованность среди музыкантов, в чём-то закрывает его для слушателей как лидера: в сольной дискографии музыканта нет ни одного альбома (все его «авторские» диски записаны в составе имеющих самостоятельные названия групп или в составах, равноправными лидерами которых принято считать всех участников). Во всей же его дискографии — более двухсот альбомов, среди которых такие знаковые работы, как «*Damaged In Transit*» Стива Суоллоу (2003), «*Night Club*» Патрисии Барбер (2000), «*Open Land*» Джона Аберкромби (1999), «*East Coast Blow Out*» Джима Макнили (1989) и т. п.

Адам, я впервые увидел вас в 1996 году, во время одного из первых «Непessus-туров» Игоря Бутмана. Вы играли тогда в Самарской филармонии с Игорем, Джоном Аберкромби, Стивом ЛаСпиной и Энди Лаверном. И были, кстати, первыми в истории профессиональными джазовыми музыкантами из США на территории ещё недавно наглухо закрытого от иностранцев города (до вас лишь однажды приезжал любительский студенческий оркестр). Я тогда настолько впечатлился именно барабанищиком Адамом Нуссбаумом (не скрою, совершенно мне на тот момент неизвестным), что из всех продававшихся дисков купил тот единственный, где играли вы — «Abracadabra» Джеффа Палмера...

— Так эта запись была там доступна? Я об этом даже не знал, дисками тогда занимался Джон. Забавно... На этом альбоме даже написано, что мне принадлежат какие-то композиции, хотя на самом деле все они были абсолютно спонтанно симпровизированы.

Я к этому и веду. У меня складывается впечатление, что вы всегда играете музыку, которая очень любопытным образом балансирует между настоящим грузом — почти ритм-энд-блюзовым, даже фанковым! — и в то же время всегда близка к, скажем так, какому-то рассредоточенному авангарду, который то ли очень хорошо продуман, то ли очень хорошо симпровизирован.

— Я бы сказал так: то, что я всегда стараюсь делать, манера, в которой я играю — всё это всегда направлено на поддержку того, о чём мне говорит сама музыка. Я не указываю музыке, как ей звучать, — это она мне указывает, что играть. Когда я играю с кем-то вроде Джеффа Палмера, раз уж о нём зашла речь (словом, в более или менее авангардном окружении) — я играю то, чего требует именно это окружение. Важно в первую очередь обладать пониманием стиля, в котором ты играешь. И мне нравится музыка, в которой есть чёткое ощущение времени и ритма — неважно, рок это или джаз, а в джазе — неважно, мейнстрим это, диксиленд или авангард. Если в музыке есть груз, я себя чувствую прекрасно, и мне легко следовать за такой музыкой. И мне очень важно, чтобы музыка

была такой же комфортной и для других музыкантов, которые на сцене, поскольку если им будет удобно со мной в этот раз — они будут счастливы это повторять ещё и ещё. Вот так и стараюсь играть.

Однако в основном вы всё-таки работаете вне мейн-стрима?

— Неверное. Это просто почему-то так получается, что в России вы меня видите именно с такими составами, авангардными, нестандартными, сложными. А вообще я работаю с самыми разноплановыми музыкантами. Регулярно выступаю с саксофонистом Джеймсом Муди, и там мы играем весь типовой набор стандартов бибопа. Часто работаю с биг-бэндами. Часто играю с вокалистами — например, с Шейлой Джордан, которая, по большому счёту, и есть прекрасный образец мейнстрима во всей его красоте. И часто играю, тут вы правы, и с теми, кто чуть впереди, кто ищет новые пути — но в любом случае все мы любим и уважаем традиции джазовой музыки, да и вообще любой музыки. Джаз всё-таки — это музыка ещё совсем молодая. Первые джазовые записи были сделаны в 1917 году, представьте! Первой джазовой записи всего-то девяносто... А возвращаясь к уважению традиций — скажу ещё, что люблю и ценю любую хорошую музыку, а мейнстрим — это хорошая музыка. Я играл мейнстрим с Джеймсом Муди, с Ли Конитцем, со Стэном Гетцем, с Джо Хендерсоном, с Сонни Роллинзом, да вообще со множеством самых разных людей.

Так, может быть, мы потому вас с этой стороны и не знаем, что всё это музыканты, скажем так, калибром и гонораром повыше, чем тот же Аберкромби, при всём к нему уважении, и их попросту сложнее заполнить в Россию?

— Может быть, и так. Если задуматься, очень многие из тех, с кем я работал, — те же Джон Аберкромби, Рэнди Бреккер, Майкл Бреккер — из числа тех, о ком люди думают как о музыкантах более «современных», менее «традиционных», а потому и менее доступных для среднестатистического слушателя. Но они все глубочайше уважают и любят джазовую традицию. И именно поэтому

они так успешны на международной сцене: они не только смотрят в будущее и не только в полной мере владеют знанием и приёмами прошлого, но и искренне любят это прошлое.

Мне это знакомо по тому, что рассказывает о своём отношении к джазовым стандартам Аберкромби, большой мастер гармонично соединять новое и старое...

— Мы с ним сделали несколько совместных альбомов, в том числе и в органном трио. А скоро выйдет ещё одна работа — вообще вся построенная на стандартах. С Аберкромби, отличным саксофонистом Джерри Бергонзи и органистом Гэри Версаче. Ждём выхода этой работы ближе к концу года.

Вы меня удивили словами о том, что джазовая музыка молода. Я, наоборот, хотел спросить о том, не чувствуете ли вы себя исполнителем музыки, которая становится уделом избранных, делается всё менее популярной. Смотрите, какие жуткие круглые даты грядут — 140 лет со дня рождения Скотта Джоплина, 120 — Ирвинга Берлина, 110 — Джорджа Гершвина...

— Конечно, это теперь не популярная музыка. Вот тогда, когда они её создавали, — да, это было модно. Множество их произведений использовалось в ревю, в театре, в шоу, на Бродвее — да, в общем-то, только для этого и создавалось. То, что они делали, имело очень качественное содержимое, очень сочные гармонические структуры — и они писали мелодии, которые сами по себе были абсолютно прекрасны! А мелодия, как ни крути — это и есть то, что позволяет песне жить, то, что все запоминают. Для того чтобы твоя композиция осталась в веках, у неё должна быть хорошая мелодия — именно мелодия, а не гармония, не ритм, не тексты, не какие-то нововведения. Вот смотрите... [напевает «Summertime»] Или вот это! [напевает «Турецкий марш»]. Как же это здорово! Когда Берлин и Гершвин писали музыку, они-то как раз были сконцентрированы именно на этом, на мелодии, почти все их произведения дают вот этот вот «эффект запоминания». И вслед за ними я верю в первую очередь в хорошую мелодию.

С каких же мелодий вы начинали?

— Ребёнком я рос в доме, где было очень много классической музыки, и в раннем возрасте я начал учиться играть на фортепиано — тоже, разумеется, как на классическом инструменте.

А альт-саксофон?

— Ну, тут меня хватило ненадолго. И сначала было всё-таки фортепиано. И я всегда, с самого начала, был просто заворожён барабанами. Родители мои были людьми творческими, у них были и классические пластинки, и джазовые пластинки, да и радиоприёмник у меня был всегда включен. Я слушал всю популярную музыку тех лет. Джеймса Брауна, Арету Фрэнклин, весь *Motown*... Группы, которые пришли из Англии — *The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, Cream*. Джими Хендрикса, разумеется. Начинал вот с этого. А когда мне было лет четырнадцать, стал слушать уже в основном джаз. И по-настоящему полюбил его, начал всерьёз «копать».

Как родители относились к вашему стремлению стать музыкантом?

— Они очень хотели, чтобы я точно понимал, насколько сложно быть человеком творчества. Мой отец — художник, мама занималась графическим дизайном, и не сказать, чтобы всё это само по себе давало им возможность вот так вот запросто зарабатывать на жизнь. Отец делал какие-то технические иллюстрации, мама отчасти помогала кому-то по подготовке графики к рекламе, и они мне постоянно говорили — смотри, выбирай и ты себе такую профессию, чтобы всегда была возможность попутно зарабатывать, содержать себя. Все родители беспокоятся о своих детях, что тут говорить... Но я получал от них и поддержку, поощрение. Они очень помогали мне, потому что оба знали по своим себе это чувство, это стремление к творчеству.

Вам повезло. У нас, например, дело порой даже не в психологической поддержке — лет десять назад, на пике переходного периода, далеко не всякая семья могла себе

позволить купить ребёнку простенькое пианино, я уж не говорю о хорошей ударной установке...

— Ну, положим, свои первые барабаны я себе купил на собственные деньги. У меня были какие-то обычные подростковые подработки, а родители сказали так: если ты всерьёз этого хочешь, организуй себе это самостоятельно. Так что я начинал как профессионал с самого начала (*смеётся*). Если к чему-то есть настоящее стремление, всегда есть возможность этого добиться. И, кстати, чтобы этого добиваться, музыкант должен быть универсален, должен быть готов к самым разным ситуациям. Я ещё подростком учился читать музыку с листа, специально играл в оркестре, да много чего ещё делал — и теперь я могу играть в рок-группе, в джаз-ансамбле, у меня свободное мышление и нет упёртости: дескать, я, Адам Нуссбаум, могу и хочу играть только это или только это, а всё остальное я не умею, или мне неинтересно, или это ниже моего достоинства.

Я вижу, этот ваш универсализм привёл даже к тому, что на одном из альбомов, в 1994 году, у Эдди Дэниелса, вы записались как басист.

— [потрясённо] Я?!

Да, согласно www.allmusic.com. Я этого альбома не слышал, потому и хотел спросить, отчего вдруг такой финт, отчего именно в 1994 году, в чём, собственно, идея...

— [Адам делает непередаваемый жест, которому позавидовал бы умывающий руки Понтий Пилат] Нет, нет и нет. Если бы вы этот альбом послушали, вы бы и не спрашивали — тут не о чём спрашивать: это ошибка. Так им и передайте — это ошибка. Я пробовал играть на басу, когда мне было одиннадцать, но чтобы я записывался на басу — даже не знаю, что должно произойти. До такого я не дойду, уверен. Передайте им, чтобы исправили! [Редакция журнала официально просит уважаемый музыкальный портал www.allmusic.com исправить эту ошибку, а заодно изменить и место рождения Адама — он ошибочно сделан уроженцем Нью-Йорка...]

Вы плотно работали в своё время с Майклом Бреккером, которого недавно не стало...

— Его очень любят во всём мире, не только в России. И не только за чисто технические способности, которыми он обладал, но и за его неизменное стремление к совершенству. Правда, всё это можно понять, просто слушая его записи, без всякого личного контакта. А я потерял не только музыканта, как весь мир — я потерял друга, человека с большим сердцем. Не знаю, в курсе ли вы этого, но он очень много сделал для того, чтобы помочь людям, у которых была наркотическая зависимость, алкогольная зависимость... Он был членом АА («Ассоциации Анонимных Алкоголиков») и АІ (организации «Международная Амнистия»). Да даже больше того: когда ему поставили этот ужасный диагноз, он не замкнулся, как поступили бы многие на его месте, а вышел с этим на люди, объявил всему миру. Его друзья организовали международный поиск потенциальных доноров, и хотя самого Майкла спасти не удалось, из-за этого международного поиска, из-за того, что он вообще привлёк внимание к этому заболеванию, были спасены жизни других людей. Бреккер сделал напоследок очень серьёзное дело — спас других.

А если говорить о наших личных отношениях — мы с ним немало повеселились за время совместной работы (*смеётся*), а теперь вот продолжаем работать с его братом Рэнди (у нас скоро будет совместный проект в Швейцарии). Майкл смотрел на музыку очень и очень широко. Он вырос в Филадельфии, где была прекрасная джазовая инфраструктура, но у них там была сильна и школа ритм-энд-блюза и соул. Сумев это объединить, *Brecker Brothers* в результате создали по-настоящему новый звук, комбинацию бибоба и *r'n'b*. И это дало большой эффект. Майкл работал очень доступно, прозрачно, размашисто — с ритм-энд-блюзовыми музыкантами, джазовыми, фанковыми, рокерами. То, что они делали вместе с Рэнди — это не только здорово, но и очень честно, без всякого коммерческого расчёта. И я рад, что его музыка продолжает жить. Вот это по-настоящему хорошо.

И вы, и Майкл родились совсем не в джазовых столицах, однако со временем перебрались в Нью-Йорк — и это, по-видимому, в Америке стандартный путь. Что посоветуете

провинциальным музыкантам, которые находятся между двух огней и не знают — совершенствоваться ли им дома или двигаться в сторону крупных джазовых центров?

— Ну, я-то на самом деле был всего лишь в одном часе от Нью-Йорка (в моём родном Норуолке, кстати, родился и Хорэс Силвер). Подростком вечно мотался туда-сюда. Садился в поезд и скоро уже слушал музыку. Знал всю нью-йоркскую сцену тех лет как свои пять пальцев. А вообще, конечно же, податься со временем в Нью-Йорк я был просто обязан, так как нужно меняться, нужно развиваться, нужен какой-то постоянный стимул для самосовершенствования. Я не хочу быть большим героем в своём собственном маленьком кругу, для меня куда правильнее быть одним из многих в по-настоящему крупном сообществе единомышленников. Я хочу учиться у самых лучших коллег, и единственное, что для этого нужно делать — это постоянно показывать и предлагать им себя. Поэтому все, кто это понимает, и тянутся в те места, где джаза побольше, чем у них, а в конечном счёте, если повезёт и если хватит настойчивости — попадают в джазовую столицу мира, в Нью-Йорк. И из России в том числе — и Саша Сипягин, и Валерий Пономарёв, и Игорь [Бутман], который тоже чуть было не остался в Нью-Йорке...

Но Россия-то всё-таки побольше. Некоторые не то что за час — за несколько суток до столицы поездом не доедут, а уж Нью-Йорк многим вообще заказан, хотя бы по чисто экономическим причинам.

— [Адам неожиданно для самого себя отвечает не только в рифму, но и точно в такт звучащей мелодии]: *If you have the burning desire, You will go to feed that fire!* [Если в тебе горит настоящее желание, ты пойдёшь и удовлетворишь его.] Ох, вот это я выдал...

Словом, повторюсь: если ты чего-то хочешь — ничего не остаётся, кроме как это делать. Если по-настоящему хочешь — сделаешь. Удалённость тут совершенно ни при чём.

А можно ли «по-настоящему захотеть и сделать», если вы, будучи профессионалом, оговариваете технический райдер, а потом приезжаете и видите, что он

исполнен из рук вон плохо? На том концерте в Самаре, в 1996 году, как я отчётливо помню, в зале-тысячнике абсолютно не были подзвучены барабаны, местная филармония ещё попросту толком не знала, как проводить живые «громкие» концерты. Вы играли тогда в абсолютной акустике, и хорошо играли — зал, помню, пробили, и удовольствие получали от игры очевидное, но мне даже страшно представить, что за барабаны вам тогда поставили, если не додумались даже до идеи, что их надо озвучивать. Как справляться с такой ситуацией?

— Это хороший вопрос! Если мой райдер выполняет-ся стопроцентно, я чувствую себя абсолютно комфортно и свободно. И инструмент мне позволяет всё. Но если это не то, что я хотел, я всё равно должен сделать всё, что могу. По большому счёту зрителям все эти проблемы безразличны, другим музыкантам безразличны, а мне надо работать и удовлетворять и зрителей, и других музыкантов. Расслабляться, настраиваться и работать — то есть играть музыку. И я стараюсь обеспечить себе этот комфорт сам — настолько, насколько это возможно и разумно. Вожу с собой свои тарелки, вожу с собой пластики. Очень часто, к слову, приходится ими пользоваться и ставить свои собственные, а не предложенные организаторами концерта (*в райдере Адама Нуссбаума заявлены белые пластики на барабаны и сплошной внешний пластик для «бочки», тогда как сейчас весьма популярны, наоборот, стильные прозрачные пластики и вырезание в пластике «бочки» дыры для микрофона. — Ред.*). Словом, приспосабливаюсь. И вообще надо помнить о том, что если что-то не работает — это ты должен адаптироваться к ситуации. Аппаратура-то к ней адаптироваться точно не будет и никак не изменится. А вот ты меняться вполне в состоянии.

Музыка рождается в вас — из того, во что вы верите. И именно вам надо этим управлять. Это вы играете на инструменте, а не инструмент на вас. Вы реагируете на то, что представляет собой конкретный инструмент, вы даёте своей музыкой какой-то ответ на всё то, что он пытается вам навязать (или в чём он вам, наоборот, помогает и даёт свободу), и вы просто обязаны делать всё, что можете. Вы и только вы обязаны быть ответственны за всё.

Кого назовёте из русских музыкантов, кроме уже упомянутых?

— Я неплохо знаю Бориса Козлова, но играть с ним не приходилось, хотя кто знает, что у нас впереди? А играл я, например, с прекрасной пианисткой из России Ольгой Коньковой, она сейчас живёт в Норвегии. Мы с ней сделали прекрасную запись на *Candid*, это такая британская фирма. Играл ещё с Симоном Набатовым, тоже выходец из России. Насколько я заметил, русские музыканты обладают серьёзной школой, и они очень подкованы в том, как именно играть на инструменте. Но не надо забывать и о том, что если хочешь играть музыку, а не «на инструменте», то надо просто играть эту музыку, а не заниматься бесконечными к этому приготовлениями. Нельзя без конца сидеть и тренироваться, тренироваться, тренироваться. Так никогда не поймёшь, что на самом деле научился делать, а чего до сих пор не можешь. Когда начинаешь играть с другим человеком, с группой — сразу понимаешь, что это не только собственно исполнение. Это и то, как вы слушаете друг друга, и то, как вы пытаетесь взаимодействовать — и вот это-то на самом деле и есть самое главное. Когда я только начинал, я тоже играл в основном то, что мне показывали другие: не музыку, а упражнения. Но это пригодно только для самого-самого начала.

Слушаете ли свои собственные записи?

— Ох, нет. Свои собственные работы я вообще слушать не хочу. Музыку с Кубы, из Бразилии, со всего мира — пожалуйста, но не себя. Я вообще стараюсь слушать в первую очередь то, что отличается от моей собственной музыки, чтобы у меня был какой-то кругозор, какая-то свежая информация. Люблю классику, люблю рок-н-ролл — всё люблю. Стараюсь, чтобы моё сознание и восприятие были открыты, чтобы я всегда чему-то учился. В этом, по-моему, вся жизнь и заключается. И очень многие большие музыканты (а мне посчастливилось играть со многими большими музыкантами!) всю жизнь стремились стать ещё лучше. Это как китайцы говорят: чем выше поднимаешься на гору, тем больше видишь вокруг себя. Вот посмотрите на Шейлу [сидящая рядом Шейла Джордан улыбается и говорит «*honey?*»; Адам улыбается в ответ и продолжает] — ей 78 лет, но она

в потрясающем состоянии духа, у неё абсолютно открытый ум. Я работал с Джеймсом Муди, ему 82 — и то же самое. Они остаются в музыке молодыми, их идеи по-прежнему свежи — потому что они делаются не старше, а мудрее...

Один мой знакомый российский музыкант, сейчас преподающий в Штатах, буквально на днях рассказал, что после одного из занятий к нему подошёл студент-американец и извинился за политику своей страны в отношении России. Давайте предположим, что вы проснётесь и узнаете, что вас выбрали президентом Соединённых Штатов. Стали бы вы продолжать политику Джорджа Буша-младшего...

— [немедленно перебивает] Никогда!

...стали бы исправлять сделанное им или вместо этого сделали бы в первую очередь что-нибудь для джаза?

— В первую очередь я бы однозначно (и очень всерьёз) попытался бы сделать что-то такое, от чего мир бы стал лучше. Думаю, Джордж Буш слишком уж преуспел в том, чтобы испортить отношение к США со стороны всего мира. Я люблю США, но абсолютно не понимаю и не люблю это правительство. Я полагаю, что такая сильная страна, как наша, должна помогать миру, а не пытаться диктовать ему свою волю: у большой страны всегда есть большая ответственность перед людьми всего мира. А уже потом я бы обязательно что-то сделал для того, чтобы джаз в самих Соединённых Штатах стал более популярен. Но сначала — обязательно сократил бы военные расходы и перенаправил эти деньги на мирные цели. Бомбы и пули никому ещё не помогали. Я хочу, чтобы все мы мирно сосуществовали. Это же здорово, что все мы разные — с белой кожей, с жёлтой, с чёрной, да хоть с зелёной! По мне, это только лишний повод с интересом относиться друг к другу и уважать друг друга.

Что скажете о последней изданной работе в качестве со-лидера?

— О программе, записанной в 2006-м со Стивом Суоллоу и Дэйвом Либманом? Ну, для меня это была не работа,

а удовольствие. С обоими я играл, когда только-только начинал, и они на меня оказали очень серьёзное влияние, а само знакомство с ними для меня было большой удачей. Если ты молод, самый верный путь стать лучше — это играть с заведомо более сильными музыкантами, а в идеале — с великими музыкантами. Меня очень радует, что и со Стивом, и с Дейвом мы стали настоящим союзом, который связывает не только творчество, но и человеческая дружба. И у нас с ними полное музыкальное взаимопонимание. Надеюсь, что скоро будем этим составом играть в Европе.

Не надоедает постоянно гастролировать?

— Я привык ездить туда-сюда, да и вроде бы удаётся держать баланс между семьёй и работой. Чтобы зарабатывать, будучи джазовым музыкантом, надо постоянно быть в дороге. Деньги тебе на дом не приносят — надо выходить наружу и искать их. И редко когда удаётся найти рядом с домом. А я не только люблю музыку, я хочу быть нормальным ответственным человеком — иметь работу, обеспечивать себя и семью. И то, что мне удаётся объединить это — зарабатывать, играя музыку, которую я люблю — это счастье. В мире множество прекрасных людей, множество прекрасных музыкантов, а мне удаётся с ними встречаться, играть и при этом ещё и кормить семью. Не знаю, чего ещё нужно человеку вроде меня.

Портит ли вам это счастье бессилие музыкальной индустрии перед пиратами и технологическими новинками вроде распространения mp3 через Интернет?

— Вы знаете, нет, к этому я отношусь довольно спокойно. Наверное, портило бы, если бы я сам писал музыку или был единоличным лидером проектов, который отвечает за все финансы. Но поскольку в большинстве случаев я *freelancer*, наёмный музыкант — я даже порой склоняюсь к тому, чтобы принять точку зрения тех, кто считает деятельность пиратов лишь рекламой для музыкантов. Правда, тут всё очень неоднозначно. Однозначно лишь то, что традиционные схемы деятельности записывающих компаний умирают у нас на глазах.

Вы не раз бывали в России. Замечаете ли какие-то изменения в здешней джазовой инфраструктуре, да и вообще в жизни?

— Если вы о пиратах, то не замечал, хотя мне говорили, что у вас на *Gorbushka* теперь нет таких потрясающих завалов украденной музыки. Я там был лет пять назад — бог мой, это было нечто... Но вообще мне не хватает знаний. Что с того, что я не раз бывал в России? Я даже радио не слушаю здесь — всё равно оно ничего общего не имеет с тем, что происходит. В основном приходится сидеть в гостинице, отсыпаться после перелётов, понемногу гулять... но я точно знаю, что здесь достаточно хороших музыкантов — с некоторыми играл сам, некоторых слышал в клубах, о некоторых рассказывают мои американские друзья. Да и вообще я не хотел бы говорить отдельно о России, отдельно об Америке... Мир становится всё доступнее с появлением Интернета, всё уже есть прямо у тебя дома — вернее, прямо на твоём компьютере. И ты даже ещё быстрее, чем раньше, можешь находить тех, с кем тебе интересно было бы играть, предлагать себя тому, кто сильнее тебя. И именно этим и надо заниматься пока ты молод и пока есть такая возможность. А те, кто сильнее тебя, всегда будут искать для себя ещё более сильных...

Самый молодой и неопытный, получается, всегда главный счастливчик?

— Ну нет, не всегда. Частенько и старый и опытный музыкант рад тому, что с ним играет молодой, потому что ему нужны и свежие мысли, и хороший пинок под зад! Майлс Дэйвис взял к себе Тони Уильямса, когда тому было семнадцать. Что, разве не было в Нью-Йорке барабанщиков поопытнее? Да я просто вижу, как они все сразу взорвались — что это ещё, дескать, за мальчишка, почему не мы? А он принёс что-то свежее, что Дэйвис увидел быстрее других, когда ещё сам Уильямс толком ничего о себе не понял...

У вас бывали такие ситуации? Когда вы себя чувствовали даже не «младшим компаньоном», а именно учеником?

— А я всегда и был этим самым учеником. Всегда был самым молодым. И никогда не комплексовал из-за этого, потому что старые музыканты не просто опытнее — они ещё и обладают куда более хорошим вкусом, чем молодые. Они так и считали — да, вот этого молокосос пока не знает, вот этого тоже пока не знает, но это-то ладно, это-то мы его научим, а вот чувство времени у него уже хорошее и играет он сочно — так пусть играет и учится! Если говорить конкретно о барабанщиках — вообще не важно в самом начале, насколько быстро ты умеешь играть, какими приёмами ты владеешь, способен ты выдать эффектное соло или нет. Важно, какой груз ты обеспечиваешь. Важно, насколько ты чувствуешь настроение других музыкантов. А всё остальное приходит с практикой.

И именно как барабанщик, а не музыкант вообще, то есть как человек, ответственный исключительно за ритм — вы предпочитаете спонтанно реагировать и откликаться на то, что исполняется, или вам проще заранее принимать участие в подготовке каких-то решений по аранжировке? Я не спрашиваю, проще ли заранее заучивать аранжировки — понимаю, что вы ничего не заучиваете...

— Я всегда слушаю музыку. И всё. Когда музыка начинается — надо пользоваться ушами, а не памятью или рассудком. Перед тобой может лежать нотный лист, но это информация и не более того, а уж как её перерабатывать, и перерабатывать ли её вообще — ты решаешь сам. Как в книге: ты читаешь слова и фразы, но не обязательно делаешь те выводы, которых от тебя ждал автор. Или как в вашем журнале [*поднимает со стола номер «Джаз.Ру»*]: тут я даже слов прочитывать не могу, потому что не понимаю вашего сумасшедшего языка, но я вижу в журнале портреты джазовых музыкантов, сопоставляю с тем, как выглядит джазовый журнал на английском — и понимаю, что это журнал о джазе, пусть и совсем мне непонятный. А когда вижу на обложке Тутса Тилеманса, с которым я играл — я вообще ухожу в воспоминания, которые вам, авторам журнала, совершенно непонятны и которых вы от меня не ждали...

Так что важно понимать то, о чём музыка, и важно держать темп. Сегодня я буду играть с Шейлой. Она будет

петь, и для меня играть с ней — совсем не то же самое, что аккомпанировать, скажем, кричащему саксофону. Но в обоих случаях мы все должны получать удовольствие от музыки, а я должен помнить, что мне следует оставаться аккомпаниатором, а не солистом. Они звучат хорошо — и я должен звучать хорошо, более того — я должен помогать им звучать ещё лучше.

Напоследок хочется и вам «дать соло»: есть ли какой-то вопрос, которого вы давно ждёте от журналистов, на который хотели бы ответить — и который вам никогда не задают?

— Вот за такое «соло» — спасибо! Представьте, такой вопрос есть. Когда вы слушаете музыку, вы слышите, что играют исполнители. Обычно вы можете понять и то, как именно они это делают. Но никто не задумывается о том, почему они это делают. Это и есть вопрос, на который я хочу ответить: почему? А потому, что так нужно в данный момент времени, потому что именно такая реакция должна следовать на то, что играет группа. Многие люди думают, что джаз — это просто исполнение того, что ты чувствуешь, свободный полёт, импровизация, что один импровизирует, а остальные «выключаются», делают что-то строгое, обязательное. Но это не так. У всего есть причина, и у того, как играет джазовый музыкант — тоже есть причины, рамки, как угодно. Им нужно и исполнять пьесу, и поддерживать партнёров, и слушать, и реагировать на то, что слышишь. Каждый раз мы чувствуем себя по-новому, и всё это получается по-новому, и в этом и есть импровизация, а не в какой-то бессмысленной свободе. Каждый раз мы работаем как одна команда — как, знаете, принято в Америке с популярной песней «*Kimbaaya*»: дескать, идите-ка все сюда, давайте обнимемся, давайте возьмёмся за дело все вместе. Так вот это и есть ответ на «почему»: мы играем музыку и играем её именно так потому, что эта музыка — это наше общее, это сокровище, которое мы можем сделать только вместе, только здесь и сейчас, и сделать его мы можем только с трепетом и любовью.

ФЭТХЕД НЬЮМАН: МЕЖДУ ДЖАЗОМ И БЛЮЗОМ

Кирилл Мошков

20 января 2009 года в США умер один из последних саксофонистов так называемой «школы техасских тенористов» — Дэвид «Фэтхед» Ньюман. Ему было 75 лет. Около года назад у музыканта был диагностирован рак поджелудочной железы.

Дэвид Ньюман родился в городке Корсикана в штате Техас 24 февраля 1933 года и вырос в одном из крупнейших городов штата — Далласе. В детстве в доме Ньюманов он слышал музыку Гленна Миллера, Томми и Джимми Дорси, Дюка Эллингтона и других крупнейших бэндлидеров конца 30-х. Прозвище «Фэтхед» («Тупоголовый») он заработал в школьном оркестре, когда преподаватель заметил, что партитура перед юным саксофонистом стоит вверх



ногами, а музыку он играет по слуху, так как ленится выучить ноты. Тем не менее к совершеннолетию Ньюман свободно играл на всём спектре саксофонов (баритон, тенор, альт и сопрано) и на флейте. Тенор-саксофон и флейта стали его основными инструментами, но первой крупной профессиональной работой Дэвида стало участие в оркестре ритм-н-блюзового певца Рэя Чарлза, где с 1954 по 1964 год играл сначала на баритон-саксофоне, а затем — на своих любимых теноре и флейте (в 1970–1971 годах он вновь недолго работал у Гения Соул-музыки). После второго ухода от Чарлза Ньюман в 1972 году попал в ансамбль джазового флейтиста Хэрби Мэнна *Family of Mann*, где проработал ещё десять лет.

Сольная карьера Фэтхеда Ньюмана открылась альбомом «*Ray Charles Presenting David Fathead Newman*» в 1959-м, а годом позже легендарный саксофонист Кэннонбол Эддерли спродюсировал его второй сольный диск, «*Wide Open Spaces*». Всего Ньюман записал более тридцати сольных альбомов. Кроме того, он записывался с трубачами Ли Морганом и Кенни Дорэмом, пианистом Кенни Дрю, барабанщиком Билли Хиггинсом и другими звёздами хардбопа. Сольное творчество Ньюмана стилистически в основном балансировало между хардбопом, к которому он испытывал наибольшую склонность, и ритм-н-блюзом, который принёс ему наибольшую славу.

Но основой его славы всё-таки был его опыт и вкус первоклассного сайдмена-аккомпаниатора. Репутация Дэвида Ньюмана была основана на его ритм-н-блюзовом опыте, представленном в основном записанными им ещё в хитовых песнях Рэя Чарлза первоклассными краткими, но очень содержательными импровизационными соло. Благодаря этой репутации Фэтхед всегда был востребованным студийным музыкантом: его саксофон звучит на альбомах Ареты Франклин, Натали Коул, Хэнка Кроуфорда, Доктора Джона, Би Би Кинга, Эрика Клэптона, Куин Латифы и других звёзд разных жанров.

Альбомы Фэтхеда выходили на самых разных лейблах (*Atlantic*, *Muse*, *Verve* и др.), но в последние годы он стабильно записывался на *High Note*, где вышло девять его дисков, в том числе и тот, который оказался последним в его дискографии, — «*Diamondhead*» (2008). Самым известным его альбомом стало посвящение Рэю Чарлзу,

выпущенное в 2005 году («*I Remember Brother Ray*»), которое долгое время лидировало в джазовом радиоэфире США по количеству воспроизведений.

Последние концерты Фэтхеда состоялись в Чикаго в начале января 2009-го — он выступал с ансамблем *Henry Johnson's Organ Express* в легендарном клубе *The Jazz Showcase*.

АНИТА О'ДЭЙ: РОВНЫЙ ГОЛОС СВИНГА

Константин Волков

23 ноября 2006 года в Лос-Анджелесе умерла последняя из великих джазовых певиц свинговой эры — Анита О'Дэй. Ей было 87 лет.

Анита Белл Колтон (таково настоящее имя вокалистки) родилась в Чикаго в 1918 году. В семилетнем возрасте она перенесла неудачное удаление гланд, из-за которого её голосу стал недоступен важнейший певческий приём — вибрато. В результате её вокал обрёл необычное звучание, гладкое и подвижное (ей приходилось компенсировать неспособность голосовых связок впадать в резонансную вибрацию).

Её певческая карьера началась ещё в подростковом возрасте, во времена Великой депрессии, когда юная Анита



пела с ансамблями, сопровождавшими легендарные «танцевальные марафоны на выживание»: потерявшие надежду найти работу люди участвовали в конкурсах, где последняя остававшаяся на ногах пара танцоров получала денежный приз; иногда такие конкурсы длились больше суток. Именно тогда она взяла сценический псевдоним *O'Day* — словечко из тайного детского жаргона «поросычья латынь», являющееся «вывороткой» слэнгового слова «*dough*» — деньги, «бабки». Вскоре Анита переместилась в клубы чикагского Аптауна, где её заметил и стал продвигать в мир шоу-бизнеса комик Лорд Бакли. Во время её выступления в клубе *Off-Beat* на чикагской Петле к ней подошел популярнейший свинговый барабанщик Джин Крупа, только что покинувший самый модный в стране биг-бэнд Бенни Гудмена и создавший собственный оркестр, и заявил: «Анита, я никогда никого не увольняю, но если певица моего оркестра вдруг уйдёт, я найму тебя». В начале 1941 года он выполнил своё обещание. Именно с вокалом Аниты О'Дэй были записаны первые хиты оркестра Крупы, «*Let Me Off Uptown*» и «*Thanks For the Boogie Ride*». Барабанщику так нравилась манера Аниты, что и более поздних вокалисток своего оркестра, Джун Кристи и Крис Коннор, он заставлял петь примерно в том же стиле.

Годы Второй мировой для Аниты О'Дэй прошли сначала в гастролях с оркестром Джина Крупы, затем была короткая работа с первым оркестром Вуди Хермана, недолгий период работы с оркестром Стэна Кентона (с которым она записала хит «*And Her Tears Flowed Like Wine*») и возвращение в оркестр Крупы, откуда она вскоре вновь ушла, перенеся тяжёлый нервный срыв.

Первые сольные записи певица сделала в 1947 году для лейбла *Signature*, который возглавлял прославившийся в будущем продюсер Боб Тиле. Но наибольшим спросом среди ценителей джаза пользовались её записи 1955–1962 годов, сделанные для лейблов Нормана Гранца — *Clef* и *Verve*. В этих остросвинговых записях голос Аниты звучит под аккомпанемент игры Джина Крупы, Роя Элдриджа и других мастеров, а её манера фразировки и построения скэтовой импровизации явно свидетельствует о близком знакомстве не только со свингом, но и с бибопом.

В сознании большинства Анита О'Дэй, впрочем, запечатлена ещё более поздней записью — точнее, съёмкой,

в которой она на Ньюпортском фестивале 1958 года, одетая в сногшибательное чёрное платье, шляпку с пером и белые перчатки, поёт скоростные версии свинговых эвергринов «*Tea for Two*» и «*Sweet Georgia Brown*».

Популярность и множество удачных записей певицы — лишь одна сторона медали. С подростковых лет она курила марихуану и в 40-е годы попадала под полицейские облавы, в скандальные колонки газет и даже в тюрьму. В 1954-м она под влиянием барабанщика своего ансамбля, Джона Пула, перешла на героин — и вновь попалась, проведя несколько месяцев в лос-анджелесской федеральной тюрьме «Терминал-Айленд». Тем не менее от героиновой зависимости она не избавилась. В 1966 году в своём доме на Беверли-Хиллс она едва выжила после передозировки героина, после чего, по примеру других знаменитых джазовых героинщиков — Майлса Дэйвиса, Джона Колтрейна и др. — прошла через добровольное мучительное очищение организма «переломкой».

В последующие десятилетия интерес к творчеству певицы то и дело вспыхивал заново. Свой первый «камбэк» она прошла ещё в 1970-м, на Берлинском джазовом фестивале, к удивлению многих выступив с сильным сольным сетом. У неё было два собственных лейбла грамзаписи, на которых она выпускала достаточно интересные альбомы, и с этим материалом успешно гастролировала в 90-х. В конце 90-х, после тяжёлой пневмонии и заражения крови, ей пришлось оставить гастроли, но Анита до самого конца жизни не бросала выступления в лос-анджелесских клубах, куда её приезжали послушать поклонники со всего мира. Её последний сольный альбом, «*Indestructible! Anita O'Day*» (*Kayo Records*), вышел в апреле 2006-го, когда певице было уже 87 лет.

OREGON: НЕПРОСТАЯ ЧЕТВЁРКА

Константин Волков,
Михаил Галич

13–14 октября 2003 года в московском «Ле Клубе» играла легендарная фьюжн-группа *Oregon*. Музыканты уже появлялись в Москве — летом 1999 года. *Oregon* записывал в российской столице альбом «*Oregon in Moscow*», впоследствии номинированный на премию *Grammy* по четырём номинациям и получивший эту награду по одной — «Лучшая звукоорежиссура». «Джаз.Ру» тогда опубликовал ряд материалов, посвящённых пребыванию знаменитой группы в Москве, в том числе интервью с участниками *Oregon* (см. ниже). Тогда же *Oregon* дал единственный концерт в «Ле Клубе». И вот, четыре года спустя, у нас есть



Ралф Таунер (*Oregon*) в Москве

возможность вновь увидеть один из самых интересных коллективов мирового джаз-рока и фьюжн.

Через четыре года после записи *Grammy*-носного альбома музыканты приехали в том же составе: Ральф Таунер — гитары, синтезатор, фортепиано; Пол Маккэндлесс — гобой, кларнет, бас-кларнет, сопрано- и сопранино-саксофоны, этнические духовые; Гленн Мур — контрабас и электроконтрабас; Марк Уокер — барабаны и перкуссия — но с обновлённой программой (включавшей тем не менее множество их прежних хитов) и в превосходной творческой форме.

Первое впечатление — чисто визуальное: кроме молодого барабанщика, вошедшего в состав *Oregon* только семь лет назад, основное ядро группы внешне производит впечатление пожилых людей (Таунеру было в тот момент 63, Муру — 62, Маккэндлессу — 56), но при этом уровень живости и количество видимой радости, с которыми музыканты создают Музыку, не просто достойны молодёжного коллектива — покажите мне молодёжный коллектив, который сможет превзойти *Oregon* по этим показателям! Удивительно — музыканты на сцене вместе 33 года (а до этого ещё играли вместе в *Paul Winter Consort*), но им всё ещё хочется не просто играть, а создавать музыку, более того — они так и не научились лениться пройти ноты перед концертом: вплоть до последних секунд перед выходом «легенд мировой музыки» на сцену из-за кулис доносились звуки инструментов, свидетельствовавшие о том, что музыканты повторяли перед концертом какой-то заковыристый фрагмент.

Впрочем, это и неудивительно. Как 30 лет назад, так и сейчас музыка *Oregon* представляет собой весьма сложное переплетение фактур, приёмов и звучаний, в котором роль подготовленного музицирования едва ли не выше, чем роль импровизации — хотя импровизационных соло, причём совершенно нешаблонных и насыщенных изящной и одновременно богатой музыкальной мыслью, было представлено предостаточно. Более того, был показан — в конце первого отделения — один практически свободный номер, далёкий, правда, от канонов фри-джаза, но тем не менее совершенно спонтанный (и отчётливо перекликавшийся, например, с тем эпизодом на альбоме «*Oregon in Moscow*», где оркестр по свободному выбору дирижёра

воспроизводит фрагменты заранее выписанных фактур, в то время как группа поверх этого музыкального потока откликается на него и на музыкальные высказывания друг друга спонтанным импровизационным изложением).

Но, конечно, свободное музицирование — не главное в музыке *Oregon*. Впрочем, я затрудняюсь сказать, что же в ней главное. Элементы «мировой музыки» (которые музыканты из Портланда начали вводить в свою музыкальную ткань задолго до моды на *world music*)? Внеевропейские системы тональной организации, между которыми группа иногда переключается с непринуждённостью перехода из минора в мажор? Переключения организации ритмической — от джазового свинга к индийским перкуSSIONным структурам, затем к метрономичности фанка и к сложным размерам европейской композиторской традиции, далее везде? Густые (хотя вполне прозрачно звучащие) гармонические цепочки, которые иногда (например, когда Пол Маккэндлесс берёт в руки наименее ассоциирующийся с джазом инструмент своего арсенала — гобой) начинают звучать практически как тексты европейских академических композиторов? Тембровые контрасты, которые с одинаково высоким вкусом достигаются и переключением электронных эффектов, и просто сменой вполне конвенционных акустических инструментов? Да. Всё это — и ещё многое другое, что в комплексе даёт музыку *Oregon*.

Конечно, это космически далеко от джазового мэйнстрима, и блюзовые идиомы, афроамериканская ритмика и акустический консерватизм в этой музыке встречаются не чаще, чем вода в пустыне. Но это — искусство музыкальной импровизации в одном из лучших своих проявлений, так что автору любые рассуждения на тему «джаз это или не джаз» представляются не то чтобы лишними, а просто не стоящими интеллектуальных усилий. Это — музыка. Превосходная музыка, ещё более интересная, когда видишь, как музыканты рожают её, как она выкристаллизовывается прямо в их руках, чтобы лечь то ли в небрежную, мимолётную форму, то ли в чеканную и стройную звуковую конструкцию. Такое не каждый вечер услышишь. И очень приятно, что этой осенью в Москве была пара вечеров, когда услышать такое было совсем нетрудно.

Константин Волков

«ОРЕГОН» В МОСКВЕ — ПРЯМАЯ РЕЧЬ

17 июня 1999 года музыканты легендарной фьюжн-группы «Орегон» вместе с продюсером Стивом Родби (басистом *Pat Metheny Group*) прибыли в Москву, чтобы записать здесь материал для своего нового альбома. Координатором проекта с российской стороны стал саксофонист Игорь Бутман. Он отвёз музыкантов в небольшой уютный отель на Малой Никитской, прямо напротив Государственного Дома радиовещания и звукозаписи. Именно здесь, в студии ГДРЗ, «Орегон» вместе с музыкантами Федосеевского симфонического оркестра записывал свой новый, на тот момент ещё безымянный альбом (названный впоследствии просто «*Oregon in Moscow*»).

Мы встретились с музыкантами «Орегона» и их продюсером Стивом Родби вечером в пятницу, накануне первого дня записи...

Как родилась идея сделать запись с симфоническим оркестром? И почему для её реализации вы выбрали Россию?

Ральф Таунер: Мы начали играть концерты с оркестром году в семьдесят девятом, а то и раньше... Так что у нас накопился определённый репертуар. Наша последняя запись (мы делали её с нашей компанией звукозаписи в Германии) была очень успешной, а в компании знали о существовании нашей оркестровой музыки и предложили нам эту идею. Дело оставалось только за тем, чтобы найти хороший оркестр, и к тому же такой, который мы могли бы себе позволить — не слишком дорогой, ведь у нас очень много музыки... Мы искали оркестры по всему миру, и нам очень рекомендовали Москву. И мы приехали сюда. И дело ещё в музыкантах, ведь это очень важно — какие музыканты...

Стив Родби: Я продюсировал прошлый альбом «Орегона», и мы подумали... Понимаешь, так бывает со всеми музыкантами — когда сделаешь запись, особенно если тебе самому эта запись понравилась, то начинаешь думать, как над чистым листом: «Бог ты мой, а что будет в следующий раз?». Понимаешь? И мы знали, что теперь нам надо сделать нечто совсем другое. «Орегон» даёт оркестровые

концерты уже 15 или 20 лет, так что, получается, что у них уже есть на это право, да? Они пишут пьесы, исполняют их... И с каждым исполнением список этих пьес становится всё длиннее и длиннее. В итоге у «Орегона» есть музыка, которая никогда не была записана — это музыка с оркестром. Так и появилась первая идея — о том, что следующая запись должна быть с оркестром. Итак, есть две причины. Во-первых, это действительно нечто совсем другое, отличающееся от предыдущей записи, — а нам именно это и надо. И, во-вторых, эта музыка уже существует, но никогда не была записана...

Что касается России... Понимаешь, это очень сложный процесс... Как бы это объяснить... Прежде всего дело в том, что речь идёт о европейской компании звукозаписи. Это компания из Германии. Я полагаю, что они хотят чего-то особенного. Понимаешь, мы же могли бы записать это с оркестром из Флориды или Индианы, или ещё откуда-нибудь... Я вовсе не хочу сказать ничего плохого об этих оркестрах, но... Им не хватает определённой романтики. По-моему, запись музыки — это дело во многом сиюминутное, это имеет отношение к сегодняшнему дню. Всё дело в том, чтобы сделать запись, в которой была бы своя история, какое-то особое чувство и всё такое... И раз уж речь зашла об оркестровой музыке, то это должна быть европейская запись. И мы стали искать оркестр — немецкий, датский и так далее... И был ещё один оркестр в Санкт-Петербурге. О нём знали в компании звукозаписи, у них была какая-то взаимосвязь, и мы подумали, что можно сделать запись с ними. И шесть месяцев я потратил на то, чтобы попытаться осуществить это в Санкт-Петербурге. Но у них там никогда не было хорошей студии звукозаписи, так что в конце концов эта идея отпала. Но я всё равно надеялся, что нам удастся это сделать в России. Я думал, что это идеальный вариант, ведь здесь та же европейская традиция, но даже более крепкая, здесь лучшие музыканты, даже более страстные и интеллектуальные... И потом, в этой идее было ещё кое-что. Сделать это как бы откуда-то издалека, понимаешь? Это не «Орегон» и Америка, это «Орегон» и что-то очень далёкое... В общем, я надеялся и думал о том, где ещё в России мы могли бы это сделать. Чтобы там был хороший оркестр — отличный оркестр! — и хорошая студия, достаточно большая, потому что у нас

очень сложный проект. И тогда я позвонил Игорю. Мы с ним познакомились много лет назад, время от времени встречались в Нью-Йорке... И где-то в глубине моей памяти это отложилось. Ещё когда я собирался в Санкт-Петербург, я звонил Игорю, чтобы проверить, насколько хороша эта идея, и не мог бы он приехать в Санкт-Петербург, чтобы помочь мне с переводом и всё такое...

В общем, сложилась такая цепочка: «Орегон» с оркестром, «Орегон» с оркестром в России, «Орегон» с оркестром в России и Игорь. А когда Санкт-Петербург как бы отпал, Игорь сказал: «Нет, мы можем работать здесь! У нас есть отличные оркестры, несколько больших студий...» И мы начали всё с начала. Прошло ещё шесть месяцев планирования, прежде чем всё срослось. И вот наконец благодаря Игорю, его вере в меня, в группу мы наконец приехали сюда и завтра начинаем работу.

Игорь, а ты участвуешь в этой записи, или ты только организатор?

Игорь Бутман: Только организатор.

Стив Родби: О, он вовлечён во все дела. Видишь, в чём дело: я играю на басу, но в этой записи я не сыграю ни одной ноты. Мы вместе обсуждаем музыку, но моя работа — это всё, начиная с денег и бюджета и заканчивая расписанием, оборудованием и прочим. Сотни разных вещей. Кажется, что это не имеет отношения к музыке, а на самом деле имеет, и очень большое. Можно сделать всё так, чтобы было хорошо для музыки, а можно так, что будет плохо. И с Игорем то же самое. Он делает очень многое. Он — координатор проекта с русской стороны, но это не техническая работа. То есть она, конечно, техническая, но и музыкальная тоже, потому что я бы никогда не доверился человеку, который, на мой взгляд, ничего бы не понимал в музыке. А в данном случае нам очень хорошо работаете вместе. Мы оба очень много работаем, но всё это — ради музыки. Так что всё гораздо сложнее. Вот смотри: Игорь — известный джазовый тенор. Но есть множество джазовых музыкантов, таких узких, что понимают только бибоп. Они играют только бибоп, они говорят только о бибопе... Они не знают симфонической музыки, они не знают ничего об «Орегоне» и ни о чём другом. А у Игоря

широкая музыкальная душа, он понимает самую разную музыку, он умеет её правильно чувствовать. Когда мы встретились в Чикаго, группа смогла с ним познакомиться; примерно полчаса мы обсуждали разные детали — паспорта, визы; немного поговорили о музыке, немного посмеялись, и Игорь ушёл. Но за эти полчаса каждый из нас понял, что это не просто хороший человек, но ещё и хороший музыкант. И мы вместе — это та самая комбинация, которая нам нужна.

А в концерте Игорь будет участвовать? Может быть, вы сыграете джем?

Ральф Таунер: Вполне возможно... (*смотрит на остальных*)

Пол Маккэндлесс: Мы думали об этом...

Гленн Мур: Это абсолютно невозможно. Самое прекрасное в нашем приезде в Москву — это то, что мы никогда прежде здесь не играли. Я много думаю о наших поклонниках — они хотят услышать саму группу! Ведь у нас никогда не было возможности показать им нашу музыку и то, как мы её делаем... Мы часто работаем с приглашёнными музыкантами, но в большинстве случаев это делается для того, чтобы воспользоваться возможностью и показать нашу музыку аудитории большей, чем та, которая у нас обычно бывает. Но Игорь — отличный музыкант, прекрасный исполнитель, и я уверен, что мы ещё сможем сделать что-нибудь через какое-то время.

(В результате на концерте в «Ле Клубе» Игорь сыграл-таки с «Орегоном» две пьесы. — Ред.)

А что вы будете играть в клубе?

Ральф Таунер: Ну, ребята, как вы думаете, что мы будем играть, а?

Гленн Мур: Я так подозреваю, что мы сыграем что-нибудь из уже записанного репертуара и что-нибудь совсем новое из того, что мы делаем с оркестром...

Ральф Таунер: Да, мы сыграем что-нибудь из старых времён, из всех этих лет, начиная с семидесятых, и вплоть до того, что написано буквально в этом месяце. Попробуем подобрать понемногу из всех наших периодов...

Вот интересно, группа существует уже двадцать девять лет...

Ральф Таунер: Да, уже почти тридцать...

...и вы до сих пор вместе, хотя многие группы, начинавшие в семидесятых, или распались, или отошли на задний план...

Пол Маккэндлесс: Мы сами поражаемся, — столько времени прошло! *(смеётся)* Может быть, дело в том, что многие из тех групп, которые появились в семидесятых, которые были оригинальны, несли новые идеи, новые концепции, — уже ушли. Многие из них слишком напряжённо работали над своим коммерческим успехом. Многие джазовые и фьюжн-группы тех времён пытались конкурировать с рынком поп-музыки, достичь поп-аудитории, собрать больше публики, но под её давлением становились всё более и более доступными... По-моему, нам просто повезло с аудиторией, особенно в Европе. У нас всегда была своя аудитория, которой было интересно наше развитие как группы и музыка, которую мы создавали. И мы получали огромное удовлетворение от музыки, которую мы играли, и от тех музыкальных открытий, которые мы до сих пор совершаем. А с другой стороны, у каждого из нас своя карьера, параллельная «Орегону». Но у «Орегона» свой особый вкус и цвет, своё лицо! Мы все работаем и с другими группами, но у «Орегона» своя «химия», свой звук, свой рабочий процесс... Мы воздаём должное нашему общему делу, мы взаимодействуем, и это позволяет группе жить и работать. Я всегда говорю так: в отличие от остальных групп, у нас есть возможность объединяться как бы в одного композитора, который год за годом хранит свежесть нашей музыки, развивает её, приносит новую музыку, которую никто даже не ожидает. Это такой процесс открытия... Вот что нам действительно хорошо удаётся! Сердце музыки, сама музыка...

Стив, а ты как познакомился с «Орегоном»?

Стив Родби: Ну, мы уже много лет вместе, наверное, лет 25, а то и больше — не помню. Мне всегда нравились их

записи. Сначала я познакомился с Полом Маккэндлессом, он был другом гитариста Росса Траута, с которым я сделал когда-то в Нью-Йорке несколько записей. Из Чикаго, где я живу, я часто летал в Нью-Йорк, мы играли джемы, которые Росс очень любил. Часто в этих джемах участвовали Пол Маккэндлесс, вибрафонист Дэйв Сэмюэлс, Билл Фризелл... Я тогда был совсем молодой, меня мало кто знал, я ещё не играл в *Pat Metheny Group*. Это было 22 года тому назад... Но Пола заинтересовала моя игра, и он предложил мне сыграть в его альбоме «*Navigator*». У каждого из нас была своя первая запись с настоящими музыкантами, то есть не просто с домашними или соседями, а когда играешь с людьми, на которых смотришь снизу вверх... И та запись с Полом стала для меня прорывом. Мы с ним всегда дружили, поддерживали связь, время от времени вместе играли на концертах. Потом, когда он записывал «*Hearsay*», он снова пригласил меня, и постепенно с ним стало происходить то же, что происходило с Пэтом Мэтини — он начал задавать мне вопросы: «Эй, Стив, а что ты думаешь об этом, о том?»... Ну и, наконец, произошло то же, что и с Пэтом, и с Лайлом [Мэйзом], и со многими другими музыкантами, которые говорили: «Эй, а пусть Стив продюсирует эту запись!» Он пригласил меня делать альбом «*Premonition*», его последний на сегодня сольный альбом. А что касается «Орегона» — то Ральф и Гленн знали меня как басиста, и только. Но благодаря рекомендации Пола мной заинтересовалась компания звукозаписи, и мне предложили сделать альбом «Орегона». Я часто думаю о том, что в будущем мы обязательно должны сделать что-то ещё, — мне нравится с ними работать.

Стив, а как вообще музыкант становится продюсером? Почему и для чего?

Стив Родби: Хороший вопрос... для некоторых это — дело амбиций. У меня никогда не было амбиций.

Сначала немного истории. Мой отец руководил студенческим хором. Он был очень хорошим дирижёром, и я рос, наблюдая за ним. Потом я начал играть на контрабасе. 14 лет я играл в разных оркестрах и много думал о работе дирижёра и всём таком... Я много думал о тех людях, которые направляют музыку, производят музыку... и потом,

когда я был молодой, я ещё играл в студиях, у меня был большой опыт сессионной работы в звукозаписи. Вот. Когда я попал в *Pat Metheny Group*, мы записали один или два альбома, году в 81-м — 82-м, где я просто, ничего не говоря, играл на контрабасе. А уже где-то в 84-м мы делали саундтрек «*The Falcon & The Snowman*»... Мы были в студии, и это было немного сложнее, чем обычно, не так, чтобы «о'кей, все играем тра-та-та-та!» — сыграли и закончили. Тут было много слоёв, наложений... а я просто молча играл на контрабасе. Но тут что-то случилось, возникла какая-то проблема, и тогда я, как маленький мальчик с задней парты, поднял руку и сказал: «А что, если сделать так: трам-трам-трам-та-та-та-там?». У меня был целый план, и все сказали: «О, это хорошая идея!». А на следующий день меня уже прямо спросили: «Стив, что нам делать?» И я опять: «Трам-трам-трам-та-та-та-там!». А они: «Отличная идея!» (*смеётся*) В общем, всё началось очень естественно, а потом просто развивалось... вообще многие басисты становятся продюсерами. По-моему, это оттого, что басистам приходится думать не только о себе, но обо всех сразу. На них всё держится. Они по большей части находятся как бы где-то позади, но, если они хорошие басисты, они цементируют всё. И мне кажется, что от личности басиста очень многое зависит. А ко мне это перешло от отца, из семьи, моего опыта, из разных мыслей... Тут главное — уметь принимать решения. Иметь такую способность. Я не знаю, откуда это во мне... Когда я продюсирую чью-то запись, музыканты мне часто говорят: «Мы не уверены в том, что нам хотелось бы слушать, как кто-то нам говорит, как мы должны играть, как всё должно быть, и так далее... но, если уж надо, чтобы кто-нибудь что-нибудь говорил, то мы хотели бы, чтобы это был ты». На самом деле не так уж много людей хотят, чтобы ими управляли. И они говорят: «Ну, если нужен продюсер, то мы попросим Стива. Потому что он умеет говорить правду, но не станет вредить». Меня это радует. Конечно, многие продюсеры сами всё придумывают, сами изобретают, думают об идее, собирают всех... но в моих записях идея, как правило, принадлежит музыканту, и это он говорит: «о'кей, я хочу сделать то-то и то-то, помоги мне это сделать! Лучше, быстрее и всего во-от за столько денег!» (*смеётся*)

Стив, а ты не испытываешь ревности к музыкантам, которых продюсируешь? Тебе, как музыканту, никогда не хочется что-то сделать самому?

Стив Родби: Это хороший вопрос... Понимаешь... Я не могу объяснить, почему так происходит, но когда я занимаюсь производством, я даже забываю о том, что я басист. То есть я, конечно, помню, что я — музыкант, но мне как-то не приходит в голову, что я сам мог бы сыграть лучше, и всё такое... Это совсем другая работа, очень трудная и очень серьезная. В сущности, мне приходится думать обо всех музыкантах одновременно. И если я где-то допускаю ошибку, то скорее всего там, где не уделяю должного внимания басу. Мне почему-то всегда кажется, что бас звучит отлично...

Не могу удержаться, чтобы не задать вопрос о группе Пэта Мэттини. Чем вы сейчас занимаетесь и какие у вас планы?

Стив Родби: Где-то в конце года мы начнём запись нового альбома. Даже музыка ещё не готова, её как раз сейчас пишут Пэт и Лайл. Они очень много работают. Где-нибудь в августе-сентябре-октябре мы соберёмся, чтобы немного поработать вместе. А уже в ноябре или в декабре перейдём в студию, несколько месяцев будем работать там. Альбом выйдет в следующем году, потом мы отправимся в мировое турне и, если получится, приедем в Россию.

Точно приедете или «если получится»?

Стив Родби: Ну, может быть... Когда мы приезжали сюда 12 лет назад, — это было здорово! Кстати, как раз в эти дни, 12 лет назад, буквально сегодня или вчера, был наш последний концерт...

Игорь Бутман: Завтра! (смеется)

О, я так радовался, когда увидел в фильме «More Travels» афишу с московских гастролей...

Стив Родби: Ага! (смеется) Нам тогда очень понравилось! Вообще это было какое-то особенное время в русской

истории. Что-то такое чувствовалось в воздухе, в людях... Это был какой-то пик оптимизма (*смеётся*). Все были настроены необычайно оптимистично. Я вот что хочу сказать: как бы это выразить... каждый музыкант очень много работает над своей музыкой. Но в *Pat Metheny Group* мы работаем чрезвычайно напряжённо. Мы очень гордимся тем, что мы делаем. В нашей музыке, как и в музыке «Орегона», заложено очень много информации, всего такого... Но сейчас в Соединённых Штатах нет хорошей аудитории для такой музыки. Европейская, восточноевропейская аудитория всегда лучше понимала музыку. Мы здесь это почувствовали. Вот представь себе: мы играем с ускорением, и нам хлопают с ускорением. А в Штатах люди даже не знают, где надо хлопать... Мне бы очень хотелось сюда вернуться, до того здесь было здорово!

И вот ещё что: я думаю, что, если бы я не побывал здесь раньше, я бы не стал никого сюда везти. Потому что никто из «Орегона» здесь никогда не был, они просто поверили мне. Я сказал: «Эта страна полна удивительными людьми, которые умеют очень упорно работать. У нас почти невозможный проект, и это действительно было бы невозможно во Флориде, но только не в Москве, потому что здесь живут удивительные люди! И они сделают все, чтобы нам помочь, чтобы всё у нас получилось. Я почувствовал это за два последних дня, я ощущал это все шесть месяцев, пока мы пытались всё устроить. Спасибо вам!

Михаил Галич

УИЛЬЯМ ПАРКЕР: «МУЗЫКА, КАК НАДЕЖДА»

Анна Филиппева

10 января 2012 года отпраздновал шестидесятилетие Уильям Паркер — контрабасист, композитор, продюсер, поэт и мыслитель, чья деятельность в новом джазе в целом



(и в музыкальном сообществе нью-йоркского «даунтауна» — в частности) позволяет говорить о том, что джаз, вопреки расхожему мнению, всё-таки жив, да ещё как.

Уильям Паркер родился в 1952 году в Бронксе (район Нью-Йорка). Концертную деятельность начал в возрасте девятнадцати лет и сразу избрал для себя авангардную стезю, хотя не чурался и более традиционных коллективов. Несмотря на отсутствие формального академического музыкального образования

Уильям Паркер обладает превосходной и весьма узнаваемой техникой игры на контрабасе. Критики всегда особым образом отмечают его игру смычком — она представляется им необычной, так как этот приём в большей степени характерен для европейской сцены, чем для американской.

Вы не получили академического музыкального образования. Это был осознанный выбор или стечение обстоятельств?

— Я учился играть на контрабасе у Джимми Гэrrисона и Ричарда Дэйвиса. Основы импровизации и басовые линии я изучал у Арта Дэйвиса, Уилбура Уэра и Милта Хинтона. Думаю, все эти люди преподали мне основы; моей же задачей было решить, что с этим делать и как сделать их опыт своим, как я могу распространить эту информацию на новаторскую концепцию. Я никогда не мечтал играть классическую музыку, но изучение мира гармоний, ритмов и красок было неизбежно.

На заре музыкальной карьеры Уильям Паркер плодотворно поиграл с пианистом Сесилом Тейлором, одним из отцов фри-джаза. Некоторое время они сотрудничали от случая к случаю, а затем, с начала 80-х, Паркер стал штатным музыкантом его состава, и его контрабас можно услышать на нескольких альбомах Тейлора — в частности, тепло принятых критикой «*Olu Iwa*» (*Soul Note, 1986*) и «*Live in Bologna*» (*Leo Records, 1987*).

«Звёздный» статус Паркера как сайдмена упрочился благодаря участию в квартете тенор-саксофониста Дэвида С. Уэа. Созданный в 1989-м, квартет на протяжении 17 лет был одним из самых ярких коллективов нью-йоркского авант-джаза, наследовавшего прежде всего традиции фри-джаза 60-х. Именно в этом квартете прославился пианист Мэтью Шипп, ныне представляющий собой один из самых оригинальных голосов нью-йоркской новой импровизационной музыки — он играл там вместе с Паркером и барабанщиком Гильермо И. Брауном.

Ещё один пользующийся большой любовью слушателей проект Уильяма Паркера — дуэт с замечательным фри-джазовым перкуSSIONИСТОМ Хамидом Дрейком. Диапазон используемых музыкантами инструментов очень широк и, помимо собственно контрабаса и ударной установки, включает, например, японскую флейту сякухати, множество разнообразной перкуссии, на которой играют оба музыканта, и западноафриканский струнный инструмент кора, на котором играет Паркер.

Этот ансамбль хорошо знаком московской публике по выступлениям в культурном центре «ДОМ», самое недавнее из которых было организовано московским агентством Improvise 7 февраля 2012 года (после этого Паркер, уже без Дрейка, дал ещё два концерта в Новосибирске, где с ним

играли местные импровизаторы — пианист Роман Столяр, саксофонист Владимир Толкачёв и барабанщик Сергей Беличенко).

С начала девяностых годов жизненные приоритеты Уильяма Паркера сместились, он стал больше времени уделять собственным проектам. Объективный масштаб личности и энергия сделали его своеобразным центром притяжения для деятелей нью-йоркской свободной музыки и движущей силой, благодаря которой не обласканная вниманием критиков музыка «даунтауна» стала ярким явлением современности и одной из немногих действующих сегодня зон роста, способной порождать новые музыкальные открытия. Вместе со своей супругой — танцором и продюсером Патрисией Николсон — и другими свободными импровизаторами Паркер собрал *Improvisers Collective*, представляющий свободный джаз в сочетании с другими видами импровизационных искусств.

Среди множества ваших музыкальных проектов могли бы вы выделить один или несколько наиболее удачных, плодотворных и удобных для вас как для импровизатора? Говоря шире, что делает импровизационные проекты удачными?

— Я не могу назвать какой-то один проект, выделяющийся больше, чем другие. У нас прекрасные отношения с Хамидом Дрейком, как и с Сесилом Тейлором, и с Мэтью Шиппом, Киддом Джорданом, Чарльзом Гэйлом. Со всеми этими музыкантами я чувствую духовную близость. Вне сцены мы можем говорить с ними о политике, духовном начале, социальном устройстве. Музыкально мы общаемся друг с другом иначе. Кроме того, у меня были прекрасные отношения с Билли Бэнгом, Купером-Муром, Робом Брауном. Я думаю, хорошее взаимодействие — это то, при котором не требуется разговаривать о музыке.

Уильям Паркер — желанный гость на европейской импровизационной сцене. Он сотрудничал с Питером Брётцманном, Ханом Беннинком, Дерекотом Бэйли и многими другими музыкантами. Помимо этого, он ведёт активную образовательную деятельность, проводя семинары для музыкантов в самых разных уголках планеты — от Берлина до Токио.

Вы много путешествуете и имеете возможность познакомиться с различными местными сценами за пределами Нью-Йорка. Есть ли у вас представление о том, каково направление развития авангарда, нового джаза и импровизационной музыки на различных сценах мира?

— На самом деле я мало что знаю об этих сценах. Я просто езжу и играю по всему миру. Я вижу сообщества людей, которые любят эту музыку, и музыкантов, которые любят играть эту музыку. И это культурная почва высшего порядка.

Существует ли глобальная импровизационная сцена? И если да, то развивается она или, напротив, сокращается в условиях текущего глобального кризиса музыкальной индустрии?

— Я думаю, что глобальная импровизационная сцена существует и всегда будет существовать. Она никогда не умрёт. Музыка, как надежда — у неё есть вечный внутренний источник.

Один из важнейших совместных проектов Уильяма Паркера и его супруги продюсера и хореографа Патрисии Николсон — это *Vision Festival*, который летом 2011 года состоялся в 16-й раз. Задуманный изначально как акт политического самоопределения, сегодня фестиваль имеет основной своей целью поддержку и продвижение новой музыки, основанной на афро-американской традиции, а также иных прогрессивных направлений в различных видах искусства, включая танец, изобразительное творчество, художественное слово и многое другое. Когда в 2009 году нью-йоркскую сцену крепко потряхнул мировой экономический кризис, сложилась уникальная ситуация — «Вижн» оказался единственным нью-йоркским джазовым фестивалем в течение года!

Как дела в этом году с Vision Festival? Каким образом вы вовлечены в процесс как член правления фестиваля? Какова ваша персональная миссия в рамках фестиваля и критерии, по которым вы определяете (или помогаете определять), кто будет играть на фестивале, а кто нет?

— Vision всегда борется за выживание. Америка — это культурный кошмар. Здесь очень мало средств и очень много художественных коллективов. *Vision Festival* здесь единственный в своём роде, но вниманием он не обласкан. Существует сообщество музыкантов, которые рассматривают заявку и голосуют за предложенную группу. Фестиваль был создан для продвижения и показа афро-американских музыкантов-импровизаторов, но у нас играют музыканты со всего мира. Основные критерии — это музыка (она должна быть современной), бюджет, доступность, возраст и статус музыканта в сообществе. Скажем, саксофонисту Маршаллу Аллену 84 года, и благодаря его статусу у него есть преимущество перед более молодыми музыкантами, которых мы можем пригласить на следующий год. Люди ведь умирают, и о них должны помнить, пока они живы.

ДЖО ПАСС: «НЕ ОСТАВЛЯТЬ ПУСТЫХ МЕСТ»

Юрий Льноградский

Джо Пасс — из тех белых американцев, место которых на джазовом Олимпе трудно оспорить самым что ни на есть законченным «чёрным радикалам». При жизни его неоднократно называли представителем «большой пятёрки» наиболее влиятельных джазовых гитаристов мира, в которую обычно включали Джанго Райнхардта, Джорджа Бенсона, Уэса Монтгомери и Чарли Крисчена; пожалуй, уже к старости Пасса эта классификация ощутимо устарела, а с развитием джаз-рока понятия о джазовом гитаризме претерпели и вовсе радикальные изменения, но само его имя, освобождённое сегодня от необходимости кому-то что-то доказывать, вписано в историю джаза золотыми буквами и вряд ли будет даже не то что забыто — хотя бы просто переписано с помощью менее драгоценного металла.

Пасс родился 13 января 1929 года в Нью-Бранзвике, штат Нью-Джерси. Имя, под которым его зарегистрировали родители, — Джозеф Энтони Пассалаква («настоящим» его назвать не получится, так как выбранное в дальнейшем «Джо Пасс» является скорее американизацией сложной иностранной фамилии, чем псевдонимом). Весьма любопытную роль и в жизни



самого Джо, и в истории джаза сыграл его отец, сталевар по профессии, не имевший никакого понятия о музыке и приехавший в Штаты с волной итальянской иммиграции из Сицилии. Мариано Пассалакуа, которому сам бог, казалось бы, велел воспитывать в сыне новообращённого жителя Страны Равных Возможностей («крепкая учёба, никаких танцев, и однажды ты станешь миллионером, сынок»), вместо этого вполне серьёзно отнёсся к детским впечатлениям маленького Джозефа, увидевшего в каком-то фильме ковбоя с гитарой и заморожённого этим образом. Первая гитара была подарена мальчику на девятилетие. Больше того, Мариано почувствовал, что происходит что-то нестандартное, и стал буквально заставлять сына снимать мелодии на слух, разучивать темы, написанные не для гитары, а для других инструментов, а в дополнение ко всему ещё и выдвигал требования уже откровенно методологические: ему казалось, что сын должен играть не как все, а «не оставляя пустых мест», то есть заполняя чем-то все паузы в мелодии.

Зная, чем стал по-настоящему знаменит Пасс, поневоле задумаешься, что быстрее обеспечит мировую известность: отшлифованная годами методика обучения у профессиональных преподавателей или нахальная по сути своей подсказка папы-рабочего. Пасс принёс в джазовую гитару именно умение «не оставлять пустых мест». Это и искусство ритмического аккомпанемента самому себе (на уровне использования полуприжатых струн как перкуссии), и продвинутые приёмы аккордовой игры, и доведённое до совершенства владение техникой блуждающего баса. Безусловно, и до Пасса существовали гитаристы, способные играть соло без сопровождения. Но, пожалуй, именно Пасс довёл джазовую гитару до настоящей революции, поставив её в один ряд с фортепиано в качестве самодостаточного инструмента — и при этом используя практически традиционную технику игры, развивая само её наполнение, а не принцип.

Более поздние попытки сделать нечто подобное с другими инструментами (от вполне «гармонического» контрабаса до безнадежно одноголосого саксофона) в лучшем случае подарили миру отдельные важные альбомы и прославили имена музыкантов-новаторов. Но регулярно играющих полноценные сольные концерты тромбониста или

барабанщика не особенно встретишь и сегодня, а после нововведений Пасса гитаристов, способных дать впечатляющий концерт в одиночку с демонстрацией всех составляющих классического джаза, стало появляться всё больше и больше.

Безусловно, от взявшегося за музыкальную педагогику папы до мировой славы было ещё далеко. К четырнадцати годам Джо начал получать первые ангажементы, играть в местных ансамблях (вскоре после его рождения семья переехала в Джонстаун, штат Пенсильвания), вошёл в состав под руководством тенор-саксофониста Тони Пастора. Был в его жизни период метаний между музыкой и школой, но в результате он выбрал всё-таки музыку и перебрался в Нью-Йорк. В 1947 году на некоторое время его взял к себе бэндлидер Чарли Барнет, что было совсем неплохим шагом вперёд. Затем — служба в армии, которая принесла Пассу исключительно зло: в отличие от множества джазовых музыкантов США, он не столько набрался опыта и мастерства, воспользовавшись шансом регулярно играть в армейских оркестрах, сколько впал в серьёзнейшую зависимость от наркотиков. Остановиться «на гражданке» молодой музыкант не смог; совместить наркотики и прогрессирующую карьеру, как, например, Чарли Паркер — тоже. Пасс выпал из музыкальной жизни почти на десять лет, время от времени попадая в клиники и реабилитационные центры, изредка играя на маловразумительных коммерческих записях в качестве сессионного гитариста, а один раз и вовсе попал в тюрьму.

Покончить с наркотиками Джо удалось с помощью реабилитационной программы под названием *Synanon*. Начинаясь именно как программа помощи людям с наркотической зависимостью, она со временем, вполне в американском стиле, превратилась в религиозную секту. Что любопытно, с помощью той же самой программы вылечился в своё время и саксофонист Арт Пеппер; а что ещё любопытнее, так это дальнейшая история организации, едва ли не более фантастичная, чем иная осознанная фантастика. Достаточно сказать, что для поддержания своих реабилитационных программ *Synanon* была «вынуждена» организовать бизнес, приносящий порядка 10 миллионов долларов в год, а в 70-х годах, уже после излечения Пасса, женщинам там предлагалось брить головы, а семейным

парам — разрывать отношения и заводить новых партнёров. Прекратилась же деятельность *Synanon*, на тот момент уже называвшей себя церковью, из-за претензий со стороны федеральной налоговой службы США...

Как бы то ни было, одно большое дело *Synanon* сделала точно: Пасс вышел в мир вновь способным контролировать себя, а в 1962 году даже записал пластинку «*The Sounds Of Synanon*» (кстати сказать, и Арт Пеппер в своих мемуарах впоследствии воздал должное программе реабилитации). Его карьера вновь пошла по нарастающей, хотя и не так быстро, как хотелось бы. Пасс жил в Лос-Анджелесе, понемногу записывался для лейблов *Pacific Jazz* и *World Pacific*, выступал с приезжими знаменитостями, среди которых были Джордж Ширинг и Бенни Гудман, понемногу гастролировал. В начале 60-х им сделана небезынтересная запись на двенадцатиструнной гитаре, в 1963-м журнал *Downbeat* присуждает ему *New Star Award* («награду новой звезде»), на рубеже 60-х и 70-х Пасс удостоивается чести записаться на первом из релизов нового лейбла, *Concord* — словом, жизнь потихоньку изменяется к лучшему. Но... Пассу всё-таки уже идёт к сорока, и это в те годы, когда вокруг не перестают выстреливать и становиться звёздами восемнадцатилетние юнцы. А в дополнение к этому на нём висит несмываемым пятном тюремный срок, не сильно добавляющий привлекательности в глазах обывателей, прессы и продюсеров: Джо всё-таки белый, и в тогдашнем общественном мнении попадание в тюрьму за наркотики для него выглядит несколько более существенным грехом, чем для афроамериканца. Даже с учётом большой популярности созданных им печатных школ по гитарной технике он рискует остаться артистом, скажем так, локального значения, вечно находящимся в роли аккомпаниатора более известных музыкантов.

Прорыв случился в 1970-м, когда легендарный продюсер Норман Гранц предложил Пассу контракт со своим лейблом *Pablo*, в очередной раз доказав свою фантастическую прозорливость и понимание конъюнктуры. Гранца кто только не критиковал за подход к музыкантам, близкий к стандартам сегодняшнего расчётливого и обезличенного шоу-бизнеса; но, как это часто бывало и с другими его проектами и подопечными, Пасс «выстрелил» на *Pablo* практически мгновенно — и, следовательно, не было

никакого чуда, никакого «артист поверил в себя», никаких «неожиданно открывшихся перспектив»: Гранц просто увидел и оценил человека, который уже играл в полную силу и которого парадоксальным образом не видел никто другой. Кроме того, Гранц дал этому человеку записываться так, как и следовало, а именно соло.

Джо Пасс образца начала семидесятых — это и есть революция в джазовой гитаре. На ранней стадии карьеры он больше походил на Джанго Райнхардта, чем на артиста с собственным почерком; хорошо известны его последующие регулярные метания между игрой пальцами (*finger style*) и использованием медиатора, что приводило к ощутимой разнице и в звуке, и в возможностях звукоизвлечения (кстати сказать, и в игре медиатором Пасс был довольно оригинален — у него существовала привычка разламывать стандартные медиаторы на две части и играть той, что получалась поменьше). Однако к началу выхода его сольных альбомов из серии «*Virtuoso*», начатой в 1973-м году, Джо нашёл свою технику окончательно, и параллели с другими гитаристами стали совершенно неуместными. Эти альбомы приковывают внимание как инструменталистов, так и слушателей: пробираясь через десятки джазовых стандартов, гитарист в каждом из них находит всё новые и новые краски для демонстрации своей техники и своих идей. Как уже говорилось, Пасс не изобретает в самом звукоизвлечении ничего принципиально нового (как Стэнли Джордан с его техникой тэппинга или гитаристы, перевернувшие гитару грифом вверх и нашедшие десятки новых способов извлекать из неё самые разные звуки). И тем не менее он революционно быстр, революционно техничен, совершенно раскован и может себе позволить простые, очевидные и естественные (как нам сегодня кажется) решения, которые на тот момент в буквальном смысле заставляли слушателя открыть рот. Часто утверждается, что все идеи Пасса ограничиваются скрещиванием гитарной техники Джанго Райнхардта с мелодическим мышлением и беглостью Чарли Паркера: цыганская техника накладывается на изощрённость боба. Все ли это идеи — оценить достаточно легко: достаточно взять любой из альбомов серии «*Virtuoso*» (а их было выпущено четыре) и понять, что за сорок лет с момента их выхода актуальности они не потеряли ни на ноту.

В 1974-м альбом «*The Joe Pass Trio*» (не больше и не меньше как с Оскаром Питерсоном на фортепиано и Нильс-Хенningом Эрстедом Педерсеном на контрабасе) берёт «Грэмми» за лучшее инструментальное джазовое исполнение: и это при том, что в трио нет ударных! Способность Пасса «отрабатывать ритмику» находит своё применение и в малых составах, и в замечательных дуэтах с Эллой Фитцджералд (также четыре альбома), которые при всём желании нельзя назвать сборниками баллад, настолько они разноплановы и наполнены именно инструментальным содержанием. Его имя всё чаще и чаще мелькает во всевозможных рейтингах, чартах, поллах, среди артистов, с которыми он сотрудничает, появляются имена калибра Каунта Бэйси, Дюка Эллингтона, Диззи Гиллеспи и Милта Джексона.

В ретроспективе несколько портит картину разве что один факт, очень точно характеризующийся статистикой попадания работ Пасса в чарты журнала *Billboard*. С годами его присутствие там, начавшееся с 16-го места первого из альбомов «*Virtuoso*» в категории «Джазовые альбомы», понемногу, незаметно, по чуть-чуть, но устойчиво уменьшается. Оценивая творчество Пасса именно ретроспективно, можно, пожалуй, рискнуть утверждать, что революция начала 70-х, разумеется, не забрала у него все силы, но заставила его продемонстрировать всё то главное, что ему было суждено придумать при жизни. Музыка Пасса, начиная со второй половины 70-х — это джаз высочайшего качества, в котором разрабатываются собственные идеи, но... чуть менее агрессивно, чем можно ожидать от революционера, чуть более добродушно, с чуть слишком явным нежеланием устраивать очередную революцию. Возможно, это именно следствие того «фальстарта», через который музыканту пришлось пройти в карьере: всё-таки не так просто искренне стремиться к бесконечным революциям, получив шанс полноценно проявить себя лишь к сорока пяти годам.

Пасс плодотворно записывался вплоть до самой своей смерти, записывая когда два, а когда и четыре альбома в год, но иногда кажется, что ему больше хотелось успеть переиграть все джазовые стандарты, чем создать свой собственный «*Kind Of Blue*». Одним из его постоянных

партнёров стал в этот период гитарист Джон Пизано, которого сам Пасс регулярно называл своим *alter ego*. Однако практически всегда Пизано отвечал за ритм, а Пасс вновь и вновь обращался к солированию, помаленьку предавая забвению свою универсальность. Возможно, это было, как в знаменитом анекдоте, попыткой найти «свою ноту», возможно — просто пришедшим с возрастом восприятием музыки. Как бы то ни было, если начинать знакомство с Пассом — это однозначно альбомы начала 70-х, а не то, что обласкано критиками и нахвалено музыкантами, но начинается с «198...» или «199...».

Джо Пасс умер 23 мая 1994 года в Лос-Анджелесе от рака печени. Его смерть не прошла незамеченной, но многих его истинных поклонников огорчило то спокойствие прессы, да и основной массы слушателей, с которым они встретили это известие. Пасс в последнее десятилетие своей жизни словно приучил мир к тому, что в его музыке всё должно быть абсолютно качественно и достойно, но без эмоциональных и организационных взрывов. Его уход был пережит джазовым миром на удивление гармонично, если этот термин уместен: у аудитории словно было ощущение, что Пасс уже давно и навсегда с ней, и сам факт смерти совершенно ничего не меняет. Возможно, так случилось как раз потому, что этот замечательный музыкант действительно давно нашёл свою ноту, и нота эта оказалась понятной всем, независимо от возраста, национальности и персональных вкусов.

ДАНИЛО ПЕРЕС: ПАНАМА В ДЖАЗЕ

Константин Волков

30–31 октября и 1 ноября 2003 года в московском «Ле Клубе» впервые в России играл ансамбль *Danilo Perez Trio* (Данило Перес — фортепиано, Бенджамин Стрит — контрабас, Адам Крус — барабаны).

Данило Перес — один из самых известных джазовых пианистов и композиторов, работающих на стыке джаза и латиноамериканской музыки. Его глубоко оригинальный стиль представляет собой полистилистический сплав, в котором выделяются элементы музыки его родной Панамы, общелатинских, афро-кубинских ритмов и импровизационного мышления североамериканского джаза.

Среди тех, с кем выступал и записывался Данило Перес, — барабанщики Джек ДеДжоннетт и Рой Хэйнс, басист Чарли Хэйден, саксофонисты Майкл Бреккер, Уэйн Шортер и Джо Ловано, перкуSSIONИСТ-ТИМБАЛЕРО Тито Пуэнте,



трубачи Уинтон Марсалис и Том Харрелл, басист Джон Патитуччи, вибрафонист Гэри Бёртон и многие другие.

Данило Перес родился в Панаме в 1966 году. Его отец, певец и дирижёр, передал сыну весь свой богатейший музыкальный опыт. В возрасте восьми лет Перес начал учиться игре на фортепиано. В Панаме он закончил Национальную консерваторию, после чего переехал в Соединённые Штаты, где поступил в университет Индианы, а затем продолжил обучение в знаменитом *Berklee College of Music* в Бостоне. С 1987–1988 годов он начал работать профессионально — сначала с вокалистом Джоном Хендриком, затем с трубачом Клаудио Родити и саксофонистом Пакито Д’Ривера.

Перес обратил на себя внимание общественности и музыкальных критиков, когда стал участником оркестра Диззи Гиллеспи *United Nations Orchestra*, где проработал с 1989 по 1992 год. Именно Гиллеспи стал наставником Данило и помог молодому музыканту сформировать свой неповторимый стиль игры.

Перес принимал участие в записи альбома «*Reunion*» (1990) саксофониста Пакито Д’Ривера и трубача Артуро Сандовалья, в прошлом — со-лидеров легендарного кубинского ансамбля *Irakere*, вновь объединившихся после эмиграции в США. Эта работа получила высокую оценку музыкальных критиков и дала Пересу «путёвку в жизнь».

В 90-х успехи Переса следовали один за другим. Два альбома — «*Danilo Perez*» (1992) и «*The Journey*» (1993) — попали в десятку лучших джазовых альбомов года. Следующий альбом, «*PanaMonk*», вышел в 1996 году и был отмечен влиятельной газетой *The New York Times* как «шедевр джазового синтеза» (*a masterpiece of jazz synthesis*). Через два года последовал очередной альбом «*Central Avenue*» (1998), который номинировался на премию *Grammy* в категории «Лучший джазовый альбом».

В июне 2002-го всемирная Ассоциация джазовых журналистов присудила премию *Jazz Award* в категории «Лучший малый состав года» новому квартету легендарного саксофониста Уэйна Шортера, где на фортепиано играл Данило Перес.

Альбомы Переса «*Central Avenue*» (1998) и «*Motherland*» (2000) номинировались на премию *Grammy* в категориях «Лучший джазовый альбом» и «Лучший альбом латиноамериканского джаза». Наиболее авторитетные издания

США — как общенациональные газеты (*New York Times*, *Los Angeles Times*, *Chicago Tribune*), так и музыкальные журналы (*Billboard*, *JazzTimes*, *DownBeat*) назвали «Motherland» (2000) джазовым альбомом года, а Ассоциация джазовых журналистов присудила Данило премию *Jazz Award* за 2000 год в категории «Пианист года».

В перерывах между гастролями Перес преподаёт в таких учебных заведениях, как *New England Conservatory of Music*, *Berklee College of Music* в Бостоне и *Puerto Rico Conservatory of Music* в Сан-Хуане (Пуэрто-Рико). На родине, в Панаме, Данило Переса называют «культурным послом страны».

Данило Перес — музыкант-представитель (*endorser*) роялей *Yamaha*.

ДАНИЛО ПЕРЕС В МОСКВЕ: ВПЕЧАТЛЕНИЯ

36-летний Данило Перес в настоящее время, наверное, — самый известный панамский музыкант. Однако то, что он делает в импровизационной музыке, далеко не исчерпывается внесением элементов музыкальной культуры родины Данило в контекст современного джаза. Перес замахивается на более глобальное: он уверен, что создаёт некую «пан-американскую джазовую музыку».

И, скорее всего, именно это он и делает: в музыке его трио (контрабасист Бен Стрит и барабанщик Адам Крус) довольно трудно выделить, как это можно иногда сделать у других латиноамериканских пианистов, чётко различимые этнические элементы — скорее, это какая-то высшая математика, в которой все элементы (и этнические, вроде характерных ритмогармонических оборотов латинской или афrolатинской музыки, и джазовые, и даже европейские) многократно разложены на составляющие, детально проанализированы, тщательно сравнены друг с другом, каждому придана определённая эмоциональная нагрузка (как положительная, так и — во многих случаях — отрицательная), и все это удивительно гармоничным и органичным образом складывается в увлекательный в своей сложности музыкальный поток.

Причём сложность эта не исполнительского плана: ни Перес, ни его партнёры не играют ничего такого, что

обычно ассоциируется с понятием о традиционном джазовом трио. Ни ослепительных россыпей протяжённых блюзовых пассажей, ни оглушительных фейерверков килотонного извлечения тысяч нот на единицу времени — у пианиста, ни протяжённых сольных звукоизвлечений барабанщика, обычно так развлекающих неискушённую публику, ни столь же протяжённых сольных стараний контрабасиста, обычно ту же самую публику утомляющих. Всё — только в партнерстве, любое соло ни на мгновение не прерывает взаимодействие всего ансамбля, в котором всего лишь становится чуть ярче один или другой голос, и тонкая аналитическая работа над звуковой тканью, которую терпеливо ткут музыканты, то и дело вознаграждает внимательного слушателя за заинтересованное следование мысли музыкантов, когда трио буквально из ничего, не задействуя никакой тяжёлой артиллерии и не устраивая тем более никакого звукового цирка с эквилибром и дрессированными медведями, вдруг воздвигает роскошную, продолжительную и ужасно увлекательную кульминацию, построенную на тонких ритмических сдвигах и изящных, совсем не подавляющих этого слушателя гармонических структурах.

Приятно, что с перерывом всего в четыре месяца Москву посетил уже второй из плеяды блистательных джазовых пианистов, вышедших из латиноамериканских (точнее, афролатинских) музыкальных культур — напомним, в начале июля 2003-го в столице играл Гонсало Рубалькаба. Перес и Рубалькаба — два полюса современного латинджазового пианизма, в значительной степени очерчивающие и вообще почти всё передовое в современном джазовом фортепиано поколения тех, кому сейчас от 30 до 40. Теперь бы ещё кого-нибудь из «старших товарищей»...

ОСКАР ПИТЕРСОН: ВСЕ СТО НОТ НА НУЖНОМ МЕСТЕ

Константин Волков

В ночь с 23 на 24 декабря 2007 года в Канаде, в городке Миссиссауга близ Торонто, умер один из самых популярных джазовых пианистов XX столетия. Его звали Оскар Питерсон. Ему было 82 года.

Оскар Питерсон (р. 15 августа 1925 года) — наверное, один из самых обожаемых и самых критикуемых джазовых пианистов в мире. Широчайшую публику буквально гип-



нотизировало его невероятное владение инструментом, его фантастическая техника игры и его потрясающий свинг, который просто не с кем сравнить. При этом джазовые критики привычно ругали Питерсона за то, что он играл чрезмерно много нот, использовал одни и те же приёмы и вообще говоря — совершенно не изменился в своей игре с 1950-х годов, записывая десятки и сотни альбомов с абсолютно похожей игрой, репертуаром и идеями, точнее, по оценке критиков — отсутствием свежих идей. Обо всех этих

противоречиях хорошо написал историк джаза Скотт Янов: «Конечно, можно смело утверждать, что Питерсон играет сто нот там, где другой пианист обошёл бы десятью; но все сто обычно оказывались на нужном месте, и ничего нет зазорного в том, чтобы демонстрировать технику игры,

если это служит музыке. Питерсон не шёл от стиля к стилю, а рос внутри той стилистики, которую однажды нашёл, и в этом тоже ничего зазорного нет».

Огромное количество альбомов, которые записал Оскар Питерсон, объясняется тем, что он был любимым пианистом легендарного продюсера Нормана Грэнца, который записывал Питерсона буквально километрами. Впервые 25-летний Оскар Питерсон, приехавший в Нью-Йорк из Канады, записался в 1950 году, а к середине 50-х уже был одним из самых популярных джазменов и со своим трио, куда входил гитарист Херб Эллис и контрабасист Рэй Браун, играл буквально со всеми, кто участвовал в знаменитых гастрольных турах Нормана Грэнца «Джаз в филармониях».

Трио с гитарой и контрабасом просуществовало пять лет, до 1958 года. После ухода Херба Эллиса Питерсон решил, что ни один другой гитарист не сможет заменить его, и третьим членом трио стал барабанщик Эд Тигпен. И вот это-то трио, Оскар Питерсон, Рэй Браун и Эд Тигпен, стало, наверное, самым популярным ансамблем Оскара Питерсона, успех которого можно сравнить только с более поздним его трио без барабанов — с участием датчанина Нильса-Хеннинга Эрстеда Педерсена на контрабасе и Джо Пасса на гитаре.

С середины 60-х состав ансамблей Оскара Питерсона начал довольно часто меняться, в отличие от его стиля: действительно, этот пианист на протяжении полувека сохранял верность раз найденному сочетанию мощного свинга, роскошной техники игры, позволявшей Питерсону играть действительно огромное количество нот на единицу времени, и репертуара, состоявшего в основном из джазовой классики, изложенной в промежуточной стилистике между свингом и бибопом, точнее — с элементами и того, и другого. В разные годы участниками трио Питерсона были такие разные музыканты, как чешский басист Джордж Мраз и его датский коллега Нильс-Хеннинг Эрстед Педерсен, шведский гитарист Ульф Вакениус, барабанщики Бобби Дюрэм, Луис Хэйз, гитарист Джо Пасс и другие. Кроме того, Питерсон записывал колоссальное количество альбомов совместно с другими музыкантами: достаточно вспомнить трубачей Диззи Гиллеспи, Роя Элдриджа, Кларка Терри, саксофонистов Сонни Ститта, Стэна Гетца,

Коулмана Хокинса, Лестера Янга, вокалистов Эллу Фицджералд и Билли Холидей и других. Записывал он и дуэты с другими пианистами, например Каунтом Бэйси, писал авторские сочинения крупной формы, среди которых выделяется посвящённая родной стране сюита 1964 года «*Canadiana*», в общем — был одним из самых плодovitых, самых трудолюбивых и самых известных джазовых музыкантов своего времени.

Оскар Питерсон много болел. С молодости его мучил артрит, болели руки, он выдержал тяжёлую операцию на костях бедра, а в 1993 году, в возрасте 68 лет он перенёс инсульт, после которого функции левой руки пианиста так никогда и не восстановились до конца. Однако он продолжал выступать и записываться, и одно его появление на сцене вызывало стоячую овацию, ведь именно Оскар Питерсон с его легко воспринимаемым, ясным и при этом исключительно виртуозным стилем игры привёл к джазу огромное число слушателей.

В июле 2005 года в репортаже с фестиваля *North Sea* в Нидерландах наш автор Дмитрий Булычев писал в «Полном джазе» (в то время сетевом еженедельнике, а ныне — интернет-версии журнала «Джаз.Ру») о концерте Оскара Питерсона на этом самом известном в Северной Европе джазовом празднике:

«Концерт титана джаза пианиста Оскара Питерсона многими воспринимался, без сомнения, как главное блюдо фестиваля. Оно и понятно — оказавший огромное влияние на развитие джаза музыкант, чьё гармоническое мышление и импровизационная манера стали уже хрестоматийными, являет собой пример живого классика в прямом смысле слова. Побывать на концерте Питерсона для любителя джаза — всё равно, что побывать на концерте Шопена для любителя классики, даже если музыкант ничего не будет играть, а просто будет сидеть на сцене и, улыбаясь, смотреть в зал...

...Эти знаменитые пассажи, расвингованные до самых мелких долей метра, эти безумные темпы, эти синкопированные секвенции — всё осталось в прошлом, застыло на бесценных записях, растворилось в беге времени. Оставаясь метрически безукоризненно точным, но безуспешно пытаюсь вернуть былую свободу непослушным пальцам, Питерсон мог только обозначать ход своих мыслей, от прихотливо украшенного фасада остались грубые леса, от пассажей — опорные

ноты. Вся внутренняя «кухня» его исполнительского метода выступила наружу, но то, от чего захватывало дух, — ушло навсегда.

Зато, лишённый своей ошеломляющей техники, Питерсон обрёл такую сосредоточенность исполнения в балладах, которую мы прежде в нём и не подозревали. В этих балладах, написанных им в классической манере и классической гармонии, был другой, неизвестный Питерсон — созерцатель, философ, минималист...»

АНДРЕЙ ТОВМАСЯН: «КАК Я ПОЗНАКОМИЛСЯ С ВЕЛИКИМ ОСКАРОМ ПИТЕРСОНОМ, НО НЕ ПОПАЛ НА ЕГО КОНЦЕРТ В 1974 ГОДУ»

Трубач Андрей Товмасян, как один из самых ярких советских джазовых музыкантов 60–70-х годов, имел отношение ко многим хрестоматийным моментам в «советской джазовой истории» — зачастую просто в силу того, что прослойка «джаз-фэнов» в нашей стране всегда была не очень многочисленна, и самые яркие её представители, конечно, часто оказывались в «ближнем круге» важных событий, знакомых новым поколениям только по разноречивым свидетельствам современников.

В отличие от многих таких современников Андрей Товмасян свои воспоминания записал, создав весьма необычный текст. В конце 1980-х из-за тяжёлого заболевания



Андрей Товмасян и Оскар Питерсон. 1974 год

трубач на долгие годы исчез из музыки, вначале затворившись в своей квартире, затем — очутившись в больнице. Ходили даже слухи, что он ушёл из жизни. И вдруг музыкант опять появился в поле зрения: лечение дало результат, и с 2001 года Андрей Товмасын стал снова, хотя и нечасто, появляться в московских джаз-клубах, и даже выступил в ансамбле ветеранов советского джаза на фестивале «Джаз в саду Эрмитаж».

Товмасын — не только музыкант, но и литератор, и поэт. Его парадоксальные, наполненные яркими абсурдистскими образами стихи не раз воспроизводил и советский джазовый самиздат, и интернет-издание «Полный джаз», на базе которого вырос наш журнал «Джаз.Ру». За те годы, что трубач был оторван от музыки, он написал очень много и поэзии, и прозы — документальной и художественной.

Собрание сочинений Андрея Товмасына, включающее его «Воспоминания», готовится к изданию с конца 1990-х. Первоначально его составлением и редактированием занимался известный московский джазовый энтузиаст, первопроходец джазовой темы в FIDO и интернете Ефим Ликстанов, который, к сожалению, ушёл из жизни в 2001 году. Сейчас судьбой книги занимается Рафаэль Аваков, знакомый московскому джазовому сообществу по «Джаз Арт клубу» и ежегодному московскому «джазовому пароходу». Вот отрывок из «Воспоминаний» Товмасына, написанный в 1990-м и подготовленный к публикации Рафаэлем Аваковым.

«...Долгое время Москву упорно будоражили слухи о том, что, дескать, к нам на гастроли едет великий Оскар Питерсон. Мой друг Константин Голиков отдыхал в то время в Ялте и звонил мне, умоляя меня помочь ему достать один билет на этот концерт. Концерт Питерсона был уже объявлен в Театре Эстрады. Я, признаться, тоже недоумевал, — где взять билет на концерт Оскара Питерсона. Надо сказать, что тогдашняя джазовая Москва бредила Питерсоном. Его известная пластинка «Ночной экспресс» продавалась на руках за бешеные деньги. Я решил позвонить Алексею Баташёву и посоветоваться с ним. Баташёв сразу сказал — «Позвони Гере Бахчиеву, он тебе поможет». Я ответил Баташёву, что я, мол, лично не знаком с Бахчиевым,

на что Баташёв, в свою очередь, заметил мне: «Зато он тебя отлично знает». Звоню Бахчиеву и рассказываю ему о своих затруднениях с билетами. Гера сказал мне так: «У нас в Театре Эстрады каждодневное дежурство. Дежурю я, дежурит Серёжа Ленский, дежурят и другие наши ребята. Приходи, что-нибудь придумаем». И вот я вместе с [пианистом] Володей Данилиным у Театра Эстрады. Бахчиев сразу выдаёт мне бумажку — талончик с номером 22. Номер я точно не помню, поэтому называю некое абстрактное число. И вот мы стали полноправными членами этой очереди. Надо сказать, что у самого Бахчиева был номер 1. Говорили, что если даже Театр Эстрады выбросит в продажу всего, скажем, 100 билетов, то в любом случае первые 100 человек точно получают свои билеты. Надо добавить, что эту очередь, во избежание возможных беспорядков, каждый вечер патрулировала самая настоящая конная милиция. И вот желанный день настал. Мы с Данилиным получили заветные настоящие со штампом билетики и радостные, что теперь-то уж обязательно увидим Питерсона, разошлись по домам.

Примерно через день мне звонит Бахчиев: «Приезжай в аэропорт Внуково! Тогда-то и тогда-то. Будем встречать Оскара Питерсона». Я приехал. Там уже были Алексей Баташёв, Гера Бахчиев, Сергей Ленский и много наших ребят — фотографов. Хорошо помню Ивана Шевченко, того самого, который так мастерски сфотографировал меня вместе с Оскаром Питерсоном.

Наконец по местному радио объявили : «Рейс такой-то, прилетает тогда-то». К самолёту пошли Баташёв, Бахчиев, Ленский и наши фотографы. Оскар Питерсон прилетел со своим трио и с продюсером Норманом Гранцем. В зале ожидания я увидел, что вместе с Питерсоном на диванах сидели очень красивые молодые женщины в очень дорогих шубах. Кто это такие, я не знал. На самом Оскаре, вернее, на его шее, висел массивнейший золотой крест, килограмм так на пять. Таких крестов я никогда раньше не видел, разве что в Кремле, в Грановитой Палате. Пока Алексей Баташёв по-английски беседовал о чём-то с Норманом Гранцем, всех нас по очереди подводили к Оскару Питерсону и фотографировали на память. Питерсон также ставил всем нам на билеты из Театра Эстрады свои автографы. У меня до сих пор сохранился этот автограф. С собой

тоже был фотоаппарат, на который я сам сфотографировал очень много Питерсонов, а также его роскошных спутниц. Наконец всё окончилось. Питерсона и его музыкантов вместе с окружением повезли в гостиницу, а мы, радостно предвкушая, что скоро услышим потрясающий концерт, разъехались по домам.

И, как в хорошем авантюрном романе, неожиданно появляется слово «вдруг!». Так вот, вдруг звонит Гера Бахчиев и говорит: — Они уехали! — Как уехали? Куда? Почему? А как же гастроли?

И я выслушал преинтереснейший рассказ, как, якобы думая, что трио Оскара Питерсона из Канады, а в Канаде-то живут одни, прости Господи! хоккеисты, и, следовательно, — хоккеистов-то нужно селить только в гостиницу «Урал», и бедному Оскару-хоккеисту будет лучше всего жить именно в гостинице «Урал». Быт гостиницы «Урал» я знал очень хорошо, когда-то работал там музыкантом. В полугрязный номер может запросто забрести какой-нибудь забулдыга и сказать: «Друг, добавь на бутылку!». Разумеется, кто-то чего-то не учёл, кому-то вlepили «строгача», но факт остаётся фактом, гениального пианиста — в заштатную гостиницу, не имеющую даже плохонького пианино. Музыканты отменили гастроли, выплатили, наверное, неустойку, а как же, у нас с этим строго, и улетели, небось, на своих боингах к себе за тридевять морей, чтобы продолжать там, у себя, играть в хоккей, а что тут не так? Раз живёшь в Канаде, бей клюшкой, да посильнее бей! Не позорь Канады! Ну а мы? Что мы? А вот мы-то остались с носом, вернее — с билетами в Театр Эстрады, которые Театр у нас обязан взять назад и выплатить деньги. Но, к чести советских музыкантов, ещё ни один человек билета своего в Театр Эстрады не сдал. Мог, да не сдал! Вот так закончилась эта бесславная эпопея, и вот именно так проходит мирская слава!»

ЛЕС ПОЛ — ЭТО НЕ ТОЛЬКО ГИТАРА

Кирилл Мошков

В 2000 году в честь 85-летия со дня рождения «Джаз.Ру» опубликовали очерк, посвящённый гитаристу, изобретателю и новатору музыкальных технологий, которого весь мир знал под именем Лес Пол.

Знал — потому что 13 августа 2009 года Лес Пол ушёл из жизни. Хотя это очень грустно, всё же участи этого замечательного человека нельзя не позавидовать. Он прожил 94 года и выступал на сцене до последних лет своего длинного века, жил полной и насыщенной творческой жизнью и при жизни был признан во всех своих многочисленных новаторских качествах. Согласитесь, такая судьба выпадает далеко не каждому.

Его исполнительская карьера продолжалась как минимум восемьдесят два года. За это время он успел поиграть во множестве разных стилей, играл кантри, джаз и даже рок-музыку, но его творческие достижения не были связаны с какой-то одной стилистикой — хотя, скажем, его джазовые записи середины 40-х годов прошлого века не уступают записям ни одного из тогдашних джазовых гитаристов. Скорее, его интересовало, как делается музыка и как можно улучшить этот процесс, при этом он имел абсолютный слух, умел быстро учиться всему новому и, по его собственному



определению, всегда больше всего хотел знать, как всё вокруг него устроено, как оно работает.

Эти качества позволили ему стать, наверное, самым важным новатором в области музыкальных технологий за последние сто лет, ведь за свою жизнь он изобрёл электрогитару, разработал современный тип звукозаписывающих аппаратов для неё, придумал, как делать на одну и ту же магнитную ленту множество наложений записи, изобрёл пружинный ревербератор и, наконец, создал и усовершенствовал технологию многоканальной звукозаписи, фактически единолично создав большую часть современных музыкальных технологий, в решающей степени определивших звучание музыки XX века.

При этом Лес Пол был большим популяризатором своих работ. В конце 1940-х — начале 1950-х годов его записи были чрезвычайно популярны (шесть синглов на вершинах хит-парадов США!), и он, собственно, ввёл новейшие электрические звучания и представление о новейших музыкальных технологиях в массовое сознание. Два года он вёл на американской сети радиостанций *NBC* радиопрограмму своего имени, а затем ещё несколько лет — подобную же передачу на телевидении, популяризируя электрогитару и разные технические чудеса и новшества.

В интернет-архивах доступны фрагменты его радиопрограммы 1950 года. В студии, которая находилась у Леса дома (в то время он жил ещё в Калифорнии — только впоследствии он перебрался в Нью-Джерси, где прожил почти 60 лет), гитарист вместе со своей женой, певицей Мэри Форд, записывал еженедельную радиопрограмму. Они шутили, говорили о музыке, но в основном обсуждали технические трюки Леса. Правда, по их словам выходило, что всё это крайне просто: есть некая машина под названием «Лес Полверизатор» (*Les Paulverizer*), которая якобы умножает звучание инструментов или голосов, достаточно нажать на кнопку. На самом деле подготовка каждого выпуска 15-минутного радиопрограммы занимала почти всю неделю, потому что каждую из партий шести одновременно звучавших гитар в действительности нужно было записывать с наложением в режиме реального времени, да ещё и с изменениями скорости движения магнитной ленты, чтобы добиться всяких футуристических эффектов вроде сверхбыстрых и сверхвысоких пассажей, а в вокальных номерах надо было то же самое проделать с тремя-четырьмя голосовыми партиями,

которые записывала Мэри Форд; и если в последнем наложении делалась какая-то ошибка, то приходилось переписывать и все предшествовавшие партии тоже!

Впрочем, начнём по порядку.

Лес Пол — артистическое имя, по-настоящему этого удивительного музыканта, изобретателя и инженера звали Лестер Уильям Полсфусс, и родился он 9 июня 1915 года в маленьком городишке Уокеша, штат Висконсин. Он говорил о себе, что Бог наградил его тремя вещами: абсолютным слухом, способностью быстро учиться и свойственным любому изобретателю желанием знать, «как эти штуки тикают».

В двадцать седьмом, когда ему было всего тринадцать, он уже профессионально работал в качестве исполнителя на гитаре и губной гармонике — играл кантри под именем Рабарб Ред. В один прекрасный вечер, когда он пел на открытой сцене, кто-то из задних рядов публики крикнул, что его голоса не слышно. На следующий вечер Лес присоединил к привезённому из комнаты своей матери радиоприемнику микрофон из телефонной трубки, самостоятельно изобретя вокальный усилитель. А ведь он никогда ранее не видел таких устройств!

Теперь уже не было слышно гитары, и публика не преминула Лесу об этом сообщить. Но у него же оставался неразобранной второй конец телефонной трубки! Он привёз второй приёмник, позаимствовав его из комнаты отца, присоединил к нему телефонную трубку и иголку от проигрывателя «Виктрола» и получил свой первый звукосниматель для гитары. Он воткнул иголку в подставку для струн, и теперь публика могла слышать и голос, и гитару.

Но тут возникли новые проблемы: обратная связь, усиление нежелательных шумов и т. п. Лес экспериментировал с гитарой, заталкивая внутрь корпуса собственный свитер и позаимствованную у матери скатерть с изображением Парижа. Это помогало заглушить обратную связь, но звук всё ещё казался музыканту несовершенным. Он чувствовал, что чем менее полым становится корпус гитары, тем более длинным послезвучанием обладает звук её струн в усилителе.

Тогда он решил избавиться от полого корпуса вовсе и натянул струны на стальной штырь (гриф), вогнанный в кусок железнодорожной шпалы (корпус). Звук, по его

словам, стал просто совершенным, но возить такой тяжеленный инструмент с собой, а главное — удерживать его на собственной шее, конечно, было невозможно.

В результате продолжавшихся много лет экспериментов со звуконосителем и устройством гитары он облегчил первоначальную чрезмерно тяжёлую конструкцию и установил звукопередатчик и подставку для струн на толстой квадратной доске, к которой прикрепил гриф от гитары *Epiphone*. Это и была первая в мире действующая цельнокорпусная электрогитара (1941), которую Лес Пол назвал *The Log* («Полено»). Именно этот инструмент был в 90-е годы представлен на выставке Смитсоновского института, посвящённой истории создания электрической гитары. Данный экземпляр сейчас хранится в Зале Славы музыки кантри в Нэшвилле, штат Теннесси.

Серийно инструмент не производился. Вообще цельнокорпусные электрогитары (т. н. «доски») не производились серийно до тех пор, пока другой житель Калифорнии, Лео Фендер, не «раскрутил» на рынке саму идею инструмента без резонатора.

Лес Пол к этому времени уже переехал в Нью-Джерси. К нему обратилась компания *Gibson Guitars*, и он выполнил для них ряд инженерных и дизайнерских работ, в результате которых была создана знаменитая модель гитары *Les Paul* (1952). Правда, патентом на идею гитары — «доски» владел другой.

Но создание электрогитары не было единственным увлечением Леса Пола, который продолжал успешно выступать как музыкант. Его пластинки расходились всё большими тиражами. В 30-е он работал в Чикаго и Нью-Йорке, причём параллельно как исполнитель кантри, под именем Рабарб Ред, и как джазовый музыкант — под именем Лес Пол.

Переехав в 1943-м в Калифорнию, он поучаствовал в самых первых концертах цикла «Джаз в филармонии», устроенных великим импресарио Норманом Грэнцем, выступая в ансамбле Нат Кинг Коула.

Тогда же, во время войны, он стал постоянным участником шоу первого миллионера вокальной поп-музыки — певца Бинга Кросби. В каждом шоу трио Леса Пола играло несколько джазовых тем, украшенных виртуозной гитарной импровизацией своего лидера; кроме того, он записывался с Бингом, и одна из этих записей, *«It's Been A Long*,

Long Time», стала хитом в 1946 году. Записывался Лес Пол и как солирующий гитарист, равно успешно исполняя джаз, кантри и даже гавайскую музыку.

Сразу после Второй мировой войны он первым в США стал работать с ленточным записывающим устройством. В русском языке такое устройство называется «магнитофон» — по названию модели устройства, применявшейся в Германии, где его и разработали (*Magnetofon*). Именно Лес Пол способствовал началу промышленного производства ленточных магнитофонов в США. И именно Лес Пол первым осознал и применил на практике множество преимуществ использования магнитофона для музыкальной звукозаписи.

В своей гаражной студии он изобретал одно новшество за другим: запись с многократным наложением (до 37 наложений на одну ленту!), ленточный ревербератор, ленточная линия задержки... Причём все свои разработки такого рода Лес держал в секрете: никто не знал, как он добивается характерных для его записей удивительных звуковых эффектов. Он просто приносил готовые плёнки на *Capitol Records*, и их выпускали. Когда руководство лейбла спросило Леса, как именно для рекламного слогана следует определить все эти трюки, музыкант скромно ответил: «Назовите это просто Новым Звуком». Именно под этой рекламной маркой — *The New Sound* — его пластинки и издавались.

И, надо сказать, пользовались успехом. Его записи 1948 года, «*Brazil*», где звучали одновременно шесть его гитар, и «*Cooky*» (где звучало восемь!), имели общенациональный успех, хотя первоначально руководство выпускавшей их компании *Capitol* сомневалось в успехе «футуристических» записей. Часть гитарных партий была записана на пониженной или повышенной скоростях и звучала как что угодно, только не как гитары.

Однако Лес Пол обладал ещё и нюхом на потребности публики: он прекрасно понимал, что в моде не гитаристы, а певцы и особенно певицы. Тогда он записал в своих аранжировках несколько джазовых стандартов с кантри-певицей Мэри Форд, которая скоро стала его второй супругой. Её настоящее имя — Коллин Саммерс, а псевдоним ей придумал сам Лес. В результате две песни 1951 года, «*Mockin' Bird Hill*» и «*How High the Moon*», разошлись двухмиллионными тиражами и стали «золотыми».

Вот как сам Лес Пол описывал уже в 90-е годы историю своих открытий в звукозаписи.

— Идею наложения записей я начал разрабатывать ещё в 20-е, задолго до магнитофонной эры, на фортепианных роликах моей матери. Каждый ролик надо настроить, чтобы он играл правильные ноты. Я видел, что клавиши фортепиано опускаются, когда в бумаге ролика есть дырка. Я подумал, что, если я проковыряю дырочку ещё в каком-нибудь месте ролика, клавиша опустится... и так и сделал. На каждом ролике есть пустое место. Так что, когда ролик крутился, воспроизводя игру, скажем, Фэтса Уоллера, у меня было место, чтобы заставить пианино играть много чего ещё вместе с Фэтсом. Я пробивал дополнительные дырки и получал дополнительные ноты. Я добавлял квинты, терции... целыми днями только этим и занимался. Так что первое «наложение» я делал на фортепианном ролике, на котором была записана не музыка, а как бы механические инструкции по её воспроизведению, такое бумажное MIDI.

Это было лучше по качеству, чем аналоговая запись тех лет, я имею и виду фонограф, которым я занялся потом. И вот почему лучше — когда я замедлял фортепианный ролик, высота тона не менялась! А с фонографом — увыв... Я не знал, аналоговое там, цифровое — я просто знал, что, если я прижму пальцем валик фонографа, то женщина на записи превратится в мужчину, запись будет замедляться, и высота тона понизится. Зато на фортепианном ролике всё только замедлялось, но не становилось ниже.

Потом, уже в 48-м, я начал делать наложения на самом первом своём магнитофоне. Я сидел и смотрел на магнитофон, и Мэри спросила меня: «Ты что там задумал?» Я ответил: «Слушай, у меня сумасшедшая идея. Нам больше не нужны студии! Всё, что нужно, я могу сделать на этом магнитофоне!» Мэри ушла, даже не слушая меня, а я сидел и бормотал: «Эй, что мне может помешать делать наложение записи прямо здесь, звук поверх звука? Я же могу накладывать сигнал на сигнал...»

Тогда ведь ещё не было многодорожечных магнитофонов. И я придумал — просто на одноканальном монофоническом отключать головку стирания.

Но! Коли вы записываете ещё один сигнал поверх другого, не стирая, то получаете ослабление уровня первой

записи на четыре децибела (*за счёт тока подмагничивания ленты при аналоговой записи. — Ред.*). Следующее наложение даст завал на 8 дБ, потом уже 16 дБ, и наконец вы говорите себе: «У меня чёртова туча проблем!»

Однако я делал тридцать семь наложений, и всё это звучало как одновременная запись! Трюк в том, чтобы сначала записывать наименее значимые партии, а под конец — самые важные. Если я играю аккордовую гитарную партию и она не так важна, её можно записать первой. Но если это басовая партия, или ведущий вокал Мэри, или гитарное соло — это пишется в конце. Так что я просто составлял список приоритетов. Главное тут — научиться думать задом наперёд, так сказать. Нельзя переписать то, что уже записано. И поскольку записи накладывались одна на другую на одну и ту же ленту, ты играешь всё до конца, а если ошибаешься — всё надо переписывать заново! Все партии! Ну, скажем, «слажал» ты на двадцатом наложении. Нечего делать, переписываешь все двадцать партий заново в том же порядке!

...Я вам расскажу, как в Америке вообще появились магнитофоны. Это произошло после Второй мировой, когда из Германии привезли трофейную машину под названием *Magnetophon*. Я тогда работал с певцом Бингом Кросби в Крафт-Мюзик-Холле в Калифорнии, и Бинг сказал мне: «Вот было бы здорово, если бы я мог работать, как ты. У тебя дома есть всё оборудование, и ты можешь записываться прямо в гараже. А я, чтобы записаться, должен ехать в студию. Вот было бы здорово, если б я мог прямо в клубе записываться или дома, ну, скажем, на поле для гольфа».

А я в то время каждую неделю летал в Нью-Йорк на выступления по радио вместе с Джуди Гарланд — а полёт в одну сторону тогда занимал 19 часов! Мы играли в зале на углу 53-й и Бродвея, и ко мне пришёл один джентльмен и сказал, что его зовут Дик Рейнджер, и что у него есть «Магнетофон», который он захватил в качестве трофея в Люксембурге, когда наши ворвались туда в конце войны.

Я так рот и разинул: я не видел ещё машин, которые писали бы на ленту (магнитные записывающие устройства в США в те годы использовали в качестве носителя проволоку). Полковник Рейнджер сказал, что он захватил «Магнетофон» на радиостанции и что машина была такой большой, что её нельзя было отправить частным багажом

на корабле, и он вынужден был разобрать её и отправлять домой по частям. Когда он приехал домой в Орандж, штат Нью-Джерси, он снова собрал это устройство. Потом он сделал собственную копию этого устройства и назвал её «Рейнджертон».

Когда я вернулся в Калифорнию, я сказал Бингу Кросби, что мне в Нью-Йорке показали плёночное записывающее устройство, так что, мол, хватайся за того парня, у которого оно есть. Ты сможешь поставить машину прямо на поле для гольфа у своего дома, встанешь впереди своего трио и прямо там будешь записывать своё шоу. Бинг сказал — найди этого парня и привези.

Я позвонил полковнику Рейнджеру. Он приехал в Калифорнию и устроил демонстрацию своей машинки на *KNX*, филиале студии *CBS* в Голливуде. Бинг сказал, «я куплю 50 штук». Но Рейнджер сказал, что может за год построить только одну. Да, этот парень не был бизнесменом... Бинг сказал, что ему нужен кто-нибудь, кто может сделать пятьдесят штук таких машин, и нужен прямо сейчас.

Ну что ж, в Голливуде был парень по имени Джек Маллин, у него тоже был немецкий «Магнетофон» в гараже, только разобранный. Маллин кое-как его собрал и привёз на фирму *Ampex*. Те посмотрели и сказали: «Ну что ж, приступим. Только пусть кто-нибудь оплатит эти работы». Они отправились к Бингу, и он спросил: «Сколько вы хотите?» Они сказали: «Пятьдесят тысяч долларов». Бинг тут же выписал чек на пятьдесят штук и сказал: «Мне не нужны акции вашей компании или ещё что. Мне нужно, чтобы вы, ребята, привезли мне эти машинки».

Конечно, они сделали ему «эти машинки». Вот как случилось, что я работал над самым первым радиошоу, которое пошло в эфир в записи — «*Philco Radio Time*» Бинга Кросби в 1947 году.

Первые шоу записывались на машину, принадлежавшую Джеку Маллину — *AEГ Model K-4 Magnetofon*, сделанный в Германии в 1943 году. А в апреле 1948-го Джеку, который был инженером на шоу Бинга, привезли первую пару серийных магнитофонов *Ampex Model 200*, у них были заводские номера 1 и 2.

«Магнетофон» был мощной машиной. Его катушки вращались так быстро, что, если бы катушка соскочила, она бы человек пять убила. Немецкая плёнка была из бумаги,

такой тонкой промасленной бумаги, вроде ленты для мух, на которую была тонким слоем нанесена железная пудра. Только позднее компания ЗМ стала вместо этой немецкой бумажной ленты производить первую версию своей магнитной плёнки.

Тогда, в начале, если ты собирался хранить записи на плёнке, надо было сперва хорошенько подумать. Дело в том, что мы не знали, как долго эта плёнка сможет храниться. Это как операция на сердце: сколько прожил пациент после операции, станет ясно только тогда, когда он умрёт, а до той поры — неизвестно, сколько он протянет. Так же и с лентой — запись есть, но ты не можешь сказать, сколько она ещё просуществует, пока вдруг не осыплется.

Вот так в Америке появились магнитофоны — их просто привезли на корабле, и фирма *Ampex* воспользовалась этим шансом, чтобы начать производить такие же...

В 1952 году Лес Пол сделал следующий шаг в развитии звукозаписи: он разработал схему записи на отдельные дорожки с последующим сведением. Первоначально он пользовался восемью синхронизированными магнитофонами *Ampex*, но громоздкость этой системы (прозванной «осьминогом») заставила его найти новое решение: восемь головок, точнее, восемь прорезей в головке, были установлены на один магнитофон! Он вновь обратился к *Ampex*, где за его счёт специально для него был построен первый в мире многодорожечный магнитофон. Он назвал эту систему *Sel-Sync*, однако не запатентовал, опасаясь раскрывать секрет её устройства. В результате за всю жизнь Лес Пол получил только два авторских патентных свидетельства — за некоторые усовершенствования гитарного звукоснимателя в 1962 и 1973 годах. Интересно, что даже в конце 90-х, перешагнув 80-летний рубеж, Лес Пол продолжал работать именно над усовершенствованием гитарных звукоснимателей.

Несмотря на отсутствие патентов, изобретения Леса Пола широко признаны. Он введён в несколько Залов Славы (не только музыкальных, но и инженерных), получил ряд профессиональных премий от инженерных обществ, и очень гордится тем, что в 1955 году выступал на конвенции AES (Общества Аудиоинженеров) со ставшим впоследствии знаменитым докладом «Почему бы не использовать

свет для записи?» (напомните-ка, что используется теперь для записи и воспроизведения компакт-дисков?).

Но вернёмся к его музыкальной карьере. Череда хитов, которые он исправно производил со своей женой Мэри Форд в 1951–1955 годах, внезапно прервалась — публика переключилась на новые популярные формы, прежде всего — рок-н-ролл. С 1958 по 1963 год дуэт выпускал записи на *Columbia*, но уже с гораздо менее скромным успехом, чем это было на *Capitol*. В шестьдесят четвёртом последовал развод, и после пары очень посредственных записей Лес Пол практически исчез из грамзаписи.

Но не из музыки — он продолжал работать в мастерской, совершенствовал свои звукосниматели и время от времени появлялся на альбомах других музыкантов, как правило, в смешанном стиле, с элементами и кантри, и джаза. Прекрасные записи он сделал с Четом Аткинсом в 1976 и 1978 годах, убедительный дуэт сыграл с Элом ДиМеолой на его альбоме «*Splendido Hotel*». Кстати, это была первая работа Пола, выпущенная на CD. Наконец, в 69-летнем возрасте Лес Пол вернулся к регулярному музицированию и стал каждый понедельник играть со своим трио в нью-йоркском клубе *Fat Tuesday's*. Постепенно эти его еженедельные шоу стали привлекать массу знаменитостей и поклонников, превратившись в своего рода обязательный аттракцион для «музыкального туриста» в Нью-Йорке.

Артрит сильно замедлил игру Пола, он больше не поражал слушателей фейерверком виртуозных пассажей, которые мог в свои лучшие годы играть и без всякого замедления записи. Но и теперь его игра оставалась образцом сдержанного, с огромной внутренней выразительностью музицирования Настоящей Старой Школы, хоть его репертуар и оставался неизменным последние шестьдесят лет.

Лес Пол продолжал выступать почти до самого конца. Правда, он больше не играл в *Fat Tuesday's*, но по-прежнему выходил на сцену каждый понедельник — только теперь в дорогом джазовом клубе «Иридиум». Вплоть до последних месяцев своей жизни 93-летний изобретатель электрогитары, наложения, многоканальной записи, пружинного ревербератора и просто хороший музыкант — продолжал каждую неделю болтать с публикой, отпуская свои знаменитые простоватые шуточки, и играть для посетителей свои вечные хиты — «*Tiger Rag*» и «*How High The Moon*»...

МИШЕЛЬ ПОРТАЛЬ: «ПЫТАЮСЬ БЫТЬ ЧЕСТНЫМ»

Григорий Дурново

В апреле 2009 года в Москве и Санкт-Петербурге агентство «АртМания» вместе с Французским культурным центром в пятый раз показало российской публике срез современного французского джаза — фестиваль французского джаза «Le Jazz».

Самый именитый коллектив фестивальной программы представил в то же время самую сложную для широкого массового восприятия музыку, поэтому — вполне закономерно — играл в свой день (на сцене концертного зала «Мир») первым. Это был дуэт выдающегося французского кларнетиста и саксофониста Мишеля Порталья и пианиста Джекки Террассона — американца, живущего в Париже. Благодаря парижской «прописке» романтичный Террассон давно проходит «по французскому ведомству»; возможно, именно поэтому директор Французского культурного центра в Москве Доминик Жамбон, открывая концерт, назвал пианиста не Джекки, а «Жаки», с истинно французским ударением на последний слог.

Впрочем, старший из участников дуэта, 73-летний Мишель Порталь, привлёк в ходе концерта даже более пристальное внимание, чем Террассон. Первопроходец





европейского «нового джаза», получивший блестящее академическое образование, создал *New Phonic Art* — свой первый коллектив, нацеленный на импровизацию свободной формы — вместе с живущим во Франции словенским тромбонистом Винко Глобокаром ещё в конце 1960-х годов; впоследствии работал с огромным количеством ведущих музыкантов и композиторов в импровизационной музыке, современном джазе, академическом авангарде и современной академической музыке — от Карлхайнца Штокхаузена до Йоахима Кюна и от Дэйва Либмана до Ришара Гальяно. На сцену он вышел, неся в руках кларнет, бас-кларнет и сопрано-саксофон (впрочем, кларнет в ходе концерта он так и не востребовал). Каждому инструменту он находит необычную краску, нешаблонное применение: наверное, всем чутким к музыке слушателям на этом концерте запомнились гулкие резонансы нижних нот бас-кларнета или момент, когда Порталь играл на сопрано-саксофоне, повернув раструб инструмента внутрь рояля и вызывая море отзвуков и реверберации струн. Но особенно яркое впечатление произвёл финал, он же бис: соло Мишеля Порталья на... бандонеоне! Мишель играет на маленьком аргентинском инструменте, родственнике аккордеона, не так чтобы виртуозно, но крайне эмоционально и, можно сказать, театрально, так что это не только необычно звучит, но и отлично украшает шоу дуэта.

Мсье Порталь, в этот раз вы выступаете в Москве в дуэте с пианистом Джеки Террассоном. Что вы можете рассказать о нём и о вашей программе?

— Я давно знаком с ним, но мы никогда не работали вместе. Меня очень заинтересовал диск, который он записал с академическим флейтистом Фэтсем Паю, там смешивались классика и джаз. И я подумал, что можно будет как-нибудь поиграть с Джеки. Мы играем разные темы, которые сами сочинили, и развиваем их в духе свободной импровизации, иногда импровизируем и вовсе без тем. У нас пока было всего несколько концертов. То, что мы играем сегодня, завтра может звучать совсем по-другому. Это не традиционный джаз — это джаз, скрещённый с другой музыкой.

Как вам удаётся играть столь разную музыку?

— Я думаю, многие исполнители могли бы делать то же самое, но им это неинтересно — видимо, у них просто нет такого желания. Для меня же естественно играть разное. Я не хочу сказать, что это какой-то подвиг с моей стороны, вовсе нет. Конечно, сложно сегодня играть Концерт для кларнета с оркестром Моцарта, завтра джаз или ещё что-нибудь. Но для меня в музыке нет ничего священного: я не считаю, что кощунственно играть что-то другое, помимо Моцарта, что его можно чем-то запятнать. Всё, что играешь с душой, есть музыка. Я знаю, есть исполнители, которые не понимают, зачем я смешиваю стили. А я пытаюсь хорошо играть как можно больше всего. Пытаюсь. Для меня важно играть как современную музыку, так и ту, которая возникла в прежние эпохи. Джаз появился, когда я уже жил на этом свете, в годы моей молодости, а Моцарт родился, когда меня ещё не существовало. Я примерно как актёр, который играет в комедии Мольера, а на следующий день в авангардистской пьесе. Или как человек, который берёт в библиотеке Вольтера, Фасбиндера... Я хочу попробовать разного, вот и всё.

Как вы пришли к музыке Булеза, Штокхаузена, Кавеллы?

— Я просто играл академическую музыку, и так познакомился с этими композиторами, мне было лет 30. Для

меня было важно, что — в отличие от Моцарта — они, когда я играл их произведения, могли сами мне сказать: «Мишель, здесь не так, слишком быстро».

Пересекаются ли во Франции круг современных композиторов и исполнителей, исполняющих современную музыку, с кругом джазменов, играющих авангард?

— Мне кажется, сегодня среди классических исполнителей есть тенденция что-то пробовать, они хотят играть сочинения современных авторов, джаз и другую музыку, например, Пяццоллу, смешивать стили. Классическому исполнителю прийти к джазу несколько труднее, чем к какому-нибудь другому направлению, потому что джаз все-таки особая музыка. Но и джазмены иногда интересуются произведениями современных композиторов — Лигети, Штокхаузена, Булеза. Правда, не думаю, что они в настоящее время исполняют их в концертах. Им скорее интересно изучать эти произведения.

Как вы считаете, имеет ли тот джаз, который вы играете, какие-то собственно французские черты или корни?

— Я не могу сказать, что это французский джаз — скорее, смесь. Я принадлежу к французской и европейской культуре, но одновременно — посмотрите по другую сторону Атлантики, и вы увидите там всех великих джазовых музыкантов. Что-то в моём творчестве есть от того, что я слушал по радио, когда мне было десять лет, от Моцарта и современной классической музыки, которую я играл сам — влияние всего этого есть в джазе, который я играю сейчас. Но я пытаюсь называться Мишелем Порталем, несмотря на всё влияние и нагромождение знаний; я пытаюсь быть более или менее честным на сцене, когда говорю: «Это я, вот так я играю».

В вашей жизни был период, когда вы аккомпанировали популярным певцам и танцорам. Это было просто для зарабатывания денег на жизнь или что-то большее?

— Думаю, зарабатывание денег. Может быть, так говорить бестактно, но я действительно должен был зараба-

тывать, а заработать тогда можно было в танцевальной музыке. Я играл в больших и маленьких оркестрах, исполняя популярную музыку, чтобы люди под неё танцевали. Играл в ревю, в опереттах. То был период, когда выпускалось много пластинок для варьете, оркестровой танцевальной музыки. Но происходило всё это до того, как я познакомился с современными композиторами.

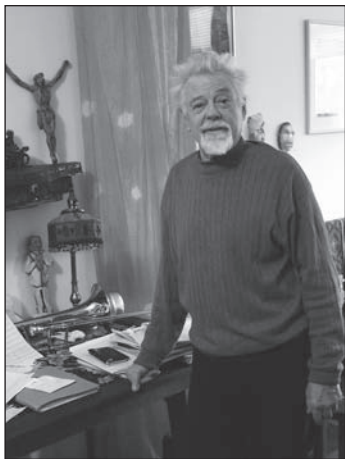
Есть ли стили, в которых вы не будете играть никогда?

— Такие, которых я совсем не знаю. Хм... например, музыку фламенко. Я её слушаю и очень люблю, но никогда не играю. Или какую-нибудь этническую музыку — болгарскую, например, хотя я слегка имитировал её. Я не хочу быть музыкальным туристом, скажем так. Если я не думаю о какой-то музыке, я её не трогаю. Я думаю о классической музыке, о джазе, о современной академической музыке — вот три сферы, в которых я работаю. На остальное уже не остаётся времени. Нет, я слушаю танго, я встречался с Пьяццоллой, играл с Ришаром Гальяно, но танго мне тоже было всё-таки близко, поскольку к средиземноморской культуре я тоже принадлежу.

РОЗУЭЛЛ РАДД: «НЕ ЗОВИТЕ МЕНЯ АВАНГАРДИСТОМ!»

Константин Волков,
Юрий Льноградский,
Кирилл Мошков

Тромбонист Розуэлл Радд прошёл в своём творчестве три основных этапа: период вовлечённости в движение фри-джаза 1960-х, затем время относительного забвения в 1970–1980-е годы и с 1990-х



по настоящее время — полистилистический этап, на котором этот выдающийся мастер тромбона в каждом новом проекте исследует новую для себя стилистику.

Радд родился в городке Шэрон, штат Коннектикут, 17 ноября 1935 года. Он начинал как тромбонист диксиленда ещё в те годы, когда учился в Йельском университете, в конце 1950-х, участвуя в студенческом ансамбле традиционного джаза *Eli's Chosen Six*. В 1960–1962 годах Розуэлл

был участником ансамбля пианиста Хэрби Николса, который оказал на молодого музыканта огромное влияние, прежде всего как композитор. Примерно в те же годы у Радда был совместный ансамбль с молодым саксофонистом Стивом Лэйси, где они играли исключительно

музыку Телониуса Монка (самая известная запись — «*School Days*», *Emanet*, 1963).

— Первым инструментом, который привлёк моё внимание, была валторна. Я начинал играть вместе с отцом, который был барабанщиком-любителем и любил устраивать джемы со всеми, кто хотел в них участвовать. Ещё я, следуя примеру отца, играл вместе с джазовыми записями, которые у меня были. Но на этих записях не было валторнистов. Валторнистов в джазе вообще было очень мало, не было их и на джемах, где мы играли с отцом.

Самым близким к валторне тембром, который я мог найти, был тембр тромбона. При этом тромбона было очень много в джазовых записях, и на джемах играло много тромбонистов. Меня буквально захватили тромбонисты — их личности, особенности их манер игры, то, как они пели в свои тромбоны, чтобы придать дополнительную окраску звуку, как они работали с тембрами инструмента... Это меня просто завораживало. Поэтому как только я смог, я приобрёл себе тромбон. Долгое время я играл на тромбоне и валторне параллельно. По правде говоря, я до сих пор могу играть на обоих этих инструментах.

В ранней американской музыке было много тромбонистов с очень индивидуальными манерами, с очень оригинальным звучанием. Кроме того, меня совершенно гипнотизировало звучание секции тромбонов в биг-бэндах 40–50-х годов. Три тромбона, четыре тромбона в секции — это звучало потрясающе. Но ведь тромбоны в начале XX столетия использовались не только в джазе. На тромбонах играли в церквах, по Восточному побережью США путешествовали тромбонные оркестры, игравшие духовую музыку, марши и т. п. Была огромная школа, были традиции звука, и я в том, что я делал в своих ансамблях, всегда стремился использовать этот опыт, развивая и обогащая его.

Наибольшую известность Розуэлл Радд завоевал, играя фри-джаз — с 1962 года в квартете с саксофонистом Арчи Шеппом, барабанщиком Деннисом Чарлзом и трубачом Биллом Диксоном, а с 1964-го — в составе *New York Art Quartet*, со-лидером которого Радд был вместе с саксофонистом Джоном Чикаи. Радд выступил на

одном из первых фри-джазовых фестивалей в Нью-Йорке, носившем гордое имя «Октябрьская революция в джазе», а во второй половине 60-х параллельно играл в ансамбле Арчи Шеппа, в *Liberation Music Orchestra* контрабасиста Чарли Хэйдена и в ансамбле недавно приехавшего в США аргентинского саксофониста Гато Барбиери, который в те годы тоже совершал погружение в пучины джазового авангарда. На рубеже 60–70-х последовало сотрудничество сначала с ансамблем *Primordial Quartet* (группа из трёх духовых и фортепиано: тромбон, два саксофона — Ли Кониц и Робин Кенъятта — и пианист Карл Бергер), а затем с коллективом пианистки Карлы Блэй *Jazz Composers Orchestra*, с которым записал в 1973 году интересную пластинку собственной авторской музыки — обширное сочинение в пяти частях под названием «*Numatik Swing Band*» (JCOA). Радд играл также на знаменитом альбоме Карлы Блэй «*Escalator Over The Hill*» (JCOA, 1971). Записи Розуэлла этого периода — настоящая революция в игре на тромбоне: этому инструменту никогда не хватало музыкального пространства в тесном и плотном бибопе, и именно во фри-джазе, с его обширными звуковыми пространствами и опорой на коллективную импровизацию, тромбонисты нового поколения — и Радд первый среди них — смогли вернуться к использованию богатейших тембровых возможностей тромбона, которые так широко применялись в раннем джазе (использование скользящих звуков, «подтяжек», детонации звука — так называемых граул-эффектов, и т. п.).

— Несколько лет назад я играл в клубе *Village Vanguard* вместе с трубачом Дейвом Дагласом и его группой *WORD*. Через некоторое время я прочитал рецензию на эти выступления, в которой я был назван «авангардным тромбонистом Розуэллом Раддом».

Ничего себе, подумал я. Уже лет сорок пять, как я играю музыку — стилистически самую разную! — а некоторые журналисты всё ещё числят меня по авангардному ведомству.

Я глянул в словарь, чтобы уточнить свои представления. Авангард, написано там, — это новаторы, самые прогрессивные люди в своём деле (неважно, в каком). Ну что ж, подумал я. Неплохо.

В конце концов, если меня ассоциируют с джазовым авангардом времён моей молодости до сих пор — это приятно, это воодушевляет, потому что все эти четыре с лишним десятилетия я был предан классической музыке Америки — джазу — и продолжаю импровизировать и писать музыку в этом направлении.

Но, с другой стороны, после 1960-х я работал в таких разных музыкальных стилях, работал с такими разными музыкантами, создавал такие разные звучания... Я был стипендиатом фонда Гуггенхайма в области композиции, получал премии в области аранжировки и исполнительства, изучал творчество Телониуса Монка и Хэрби Николса, много записывал их композиции... Так почему же меня до сих пор считают авангардистом?

Ведь этот ярлык — авангард — стал коммерческим проклятием для фестивалей и клубов. Для иного клуба или фестиваля пригласить музыканта, которого считают авангардистом, — это своего рода «поцелуй смерти»! Почему мне, которому уже за 70, всё клеят и клеят этот ярлык, который минимум на 70 лет старше меня?

Этот термин родился во Франции в XIX веке и обозначал он артистов, которые стремились разорвать любые связи со всем, абсолютно всем, что было сделано в искусстве до них. Но я же ни с чем не собирался и не собираюсь рвать! Я чувствовал и чувствую свою глубокую связь с диксилендом, который считаю своими музыкальными корнями. Я всего-навсего развиваю музыку на основе этой традиции, но не испытываю никакого желания рвать с эстетикой прошлого: я только надстраиваю, расширяю её. Поэтому в терминах XIX века я, конечно, ни в коем случае не считался бы авангардистом. Но в XX веке смысл термина изменился: он стал обозначать всё прогрессивное и новаторское. А вот массовое сознание не изменилось, и термин «авангард» всё ещё пугает большинство, заставляя ожидать чего-то чудовищного, какого-то полнейшего разрыва с традициями.

Я понимаю, что журналисты употребляют термин «авангард» в значении XX века. Они хотят польстить мне. Но для большинства людей слово «авангард» означает что-то неприятное, царапающее, наполненное отрицательным смыслом — в общем, то, что обычные люди не хотят слушать. Некоторые любознательные слушатели, впрочем,

слушали и слушают авангард — те самые, кто понимает его как всё прогрессивное и новаторское. К счастью. Но более массовое понимание этого термина отвращает людей от музыкального авангарда.

Так что зовите меня, как хотите — диксилендщиком, новатором, лириком — но только чтобы в результате мне предлагали выступления. Зовите импровизатором: в конце концов я же джазовый музыкант. Но не зовите меня на поздний ужин и, пожалуйста, не зовите меня авангардистом!

Время от времени Радд записывался и в 70–80-е, прежде всего — с саксофонистом Стивом Лэйси. Очень интересны два его сольных альбома середины 1970-х: «*Flexible Flyer*» (1974) и «*Blown Bone*» (1976). Но это время было для него очень сложным, прежде всего в экономическом плане. Розуэлл переехал из Нью-Йорка на север штата, в Катскиллские горы, где долгие годы работал в эстрадном ансамбле одного из отелей этой дорогой курортной зоны. Несколько раз на протяжении 70–80-х годов Радд преподавал музыку в различных учебных заведениях, среди которых был Бард-Колледж и Университет штата Мэн, но жил по-прежнему вне мегаполиса. Тем не менее общий высокий творческий уровень его начатых записей тех лет вполне впечатляет: среди его партнёров на этих альбомах — нидерландский пианист Миша Менгельберг, его соотечественник и партнёр, барабанщик Хан Беннинк, итальянский трубач Энрико Рава, барабанщики Пол Моушн и Барри Алтшул, вокалистка Шейла Джордан и даже блюзовый гитарист и певец Луизиана Ред

Только с середины 90-х началось возвращение Розуэлла Радда на широкую сцену, причём сразу довольно активное: он начал записывать сольные альбомы для лейбла *SIMP*, участвовал в записи альбома с музыкой Телониуса Монка вместе со Стивом Лэйси («*Monk's Dream*», *Verve*, 1999 — две номинации на «Грэмми»: «лучшее сольное исполнение» и «лучший джазовый инструментальный альбом») и регулярно гастролировал по Европе и США.

Ещё в период преподавательской работы — а преподавать Розуэллу пришлось главным образом не исполнительское мастерство, а то, что в США называется *ethnomusicology* (в нашем понимании — «мировые

музыкальные культуры») — Радд сотрудничал с легендарным исследователем музыкального фольклора Аланом Ломаксом: в 80-е вместе с Ломаксом он участвовал в проекте *Urban Strain*, масштабном исследовании архетипов популярной музыкальной культуры. Познакомившись в течение работы над проектом со множеством записей фольклорных музыкантов со всего мира, Розуэлл Радд уже в XXI столетии записывался с музыкантами из Мали и из Бурятии, вводя звучание тромбона в традиционные музыкальные структуры, соответственно, Западной Африки и Центральной Азии.

— Когда я получил стипендию Фонда Гуггенхайма, я смог позволить себе путешествовать по миру и встречаться с музыкантами, принадлежавшими к разным культурам — африканскими, средиземноморскими, африканскими... При этом я не оставляю и других проектов, как исполнительских, так и композиторских. Один из проектов, с которыми я играю — это квартет (тромбон, фортепиано, контрабас и голос), который фокусируется на песенном материале, написанном мной за долгие годы: записывался этот материал только в 70-е годы, но у меня есть много гораздо более новых песен. Кроме того, у меня активно развивается дуэт с контрабасистом Марком Дрессером. Ещё один дуэтный проект — с кубинским гитаристом Давидом Окендо. И ещё два проекта основаны на смешении этнических и джазовых традиций: один — *MaliCOOL*, в котором я играю с фольклорными музыкантами из Мали, и второй — «*Blue Mongol*», где я сотрудничаю с ансамблем *Mongolian Buryat Band* из Южной Сибири.

В середине июня 2007 года Розуэлл Радд выступал с *Mongolian Buryat Band* (см. ниже рецензию на их совместный альбом) в столице Монголии Улан-Баторе и столице Бурятии — Улан-Удэ, а затем направился в Москву, где 21 июня выступил вместе с трио пианиста Андрея Разина «Второе приближение» в программе «Музыка XXI века с Михаилом Митропольским» в московском клубе «Союз композиторов».

Константин Волков

ROSWELL RUDD & THE MONGOLIAN BURYAT BAND — «BLUE MONGOL»

2005, *Soundscape*

Roswell Rudd (tb, mellophone, scat singing), Battuvshin Baldantseren (throat singing, limbe flute, ikh khur horse head bass, khomus jaw's harp), Badma Khanda (vo), Dmitry Ayurov (morin khur horse head fiddle), Kermen Kalyaeva (lochin dulcimer, khalmyk dombra lute), Valentina Namdykova (yatag zither)

Обращения авторитетных джазменов к музыке сердца Азии происходят довольно часто. Один из самых ярких примеров — записанный в 1999 году великим Джоном Макклафлином «*Molom*», который многим его слушателям помог открыть Монголию точно так же, как годами раньше его проект *Shakti* помог открыть Индию. Однако Монголия — это заграница; а иностранцам (и порой не менее именитым в своём поле, чем Макклафлин) удавалось посотрудничать и с нашими соотечественниками. На альбомах знаменитого смут-джазового банджиста Бэлы Флека, например, звучит горловое пение в исполнении Конгар-оола Ондара, хотя сам Конгар-оол — депутат, бизнесмен и народный хоомейджи Республики Тыва — больше гордится сотрудничеством с малоизвестным у нас блюзменом Полом Пена.

Розуэлл Радд, человек существенно более авангардный и существенно менее удачливый в плане выбранного инструмента (так уж получается, что тромбонисту прославиться по определению сложнее, чем гитаристу), свой «восточный эксперимент» выполнил со всей основательностью человека, любящего записывать концептуальные альбомы. «*Blue Mongol*» трудно назвать альбомом Розуэлла Радда при участии приглашённых музыкантов: даже чисто количественно пятеро бурятых против одного белого американца — это заявка на победу.

История записи проста: в Штаты приезжают по культурному обмену двое вокалистов-горловики, знакомые представляют их Радду, проводится первая импровизационная репетиция, появляется устойчивое желание довести дело до записи. Через некоторое время один из этих двух

вокалистов, молодой Баттувшин Балданцерен по прозвищу «Тувшо», вновь оказывается в США, на сей раз уже с фольклорной группой под предводительством известной бурятской вокалистки Бадмы-Ханды (её имя, кстати, американские издатели без малейшего сомнения размашисто приравнивают к имени самого её коллектива: получается своего рода «группа Пэт Мэтини», но бог им судья). Теперь для репетиций собираются уже все шестеро, проект получает название *Roswell Rudd & The Pentatonics*, однако к третьему «репетиционному слёту» переделывается в маловразумительное для российского уха, но куда более броское для американского *Mongolian Buryat Band*. А затем проходит премьерный концерт в Нью-Йорке, который номинируется критиками на звание одного из лучших джазовых концертов 2004 года, запись доводится до ума, и выпускается пластинка.

Слушая её, нельзя, к сожалению, до конца отделаться от ощущения азиатского аналога «матрёшки»: давно известно, что горловое пение, явление замечательное само по себе, склоняется в Новом Свете направо и налево совершенно беззастенчиво. В оформлении совместной работы Радда и «Монгольско-бурятского ансамбля» тоже не обошлось без популизма: объясняя слушателю, что же это за инструмент — *ikh khur*, составители позиционируют его как «*horse head bass*», то есть бас с лошадиной головой (или бас лошадиной головы — перевести заведомо некорректную конструкцию корректно всё равно не удастся). Может быть, в сознании среднестатистического американца это и создаёт какие-то новые героические образы, но на самом деле это обычный национальный инструмент низкого строя, над которым никаких специальных камланий не проводится и у которого в декоративных целях головка грифа вытачивается в форме лошадиной головы. Не более того.

Что в этой работе по-настоящему любопытно — так это, разумеется, не новаторский пиар лошадиных голов, а действительно чуть ли не впервые в мировой музыке раскрытая в полной мере общность горлового пения и тромбона как способов звукоизвлечения. Оба инструмента (если позволительно так говорить о голосе) базируются на создании специфических обертонов в дополнение к основному извлекаемому тону, более того — оба трактуют управление этими

обертонами как столь же важную задачу, что и управление основным тоном. Прекрасной музыковедческой иллюстрацией может служить композиция «*Four Mountains*», принадлежащая Балданцерену и Радду, в которой Тувшо последовательно демонстрирует разные техники горлового пения (от наиболее низкого по строю каргыраа до пронзительно-свистящего сыгыта), а Радд сначала играет с ним в унисон, а потом, начиная «отставать», компенсирует недостатки инструмента перед человеческим голосом техническими находками. Не менее любопытна и традиционная песня «*Ulirenge*», где дуэтом с Раддом поёт сама Бадма-Ханда, а он на сей раз, не стараясь копировать голос, отвечает на её традиционные фольклорные пассажи импровизационными фразами.

К сожалению, без некоторой доли популизма не обошлись и сами музыканты: в сочинённой Раддом «*Buryat Boogie*» традиционные струнные принуждены играть то, что у начинающих гитаристов называется «рок-н-ролл». Простой, навязший в зубах всему миру незамысловатый квадрат, на котором когда-то и вправду строились басовые линии рок-н-роллов, но который даже для самой непритязательной аудитории уже несколько раз протух и умер. Изначальное несоответствие инструментов и музыки, умноженное на запредельную заезженность этого риффа, напоминает скорее о первых минутах жизни оркестра детской музыкальной школы, чем о каком бы то ни было эксперименте зрелого музыканта. Однако вокальная партия Бадмы-Ханды, которая начинает петь поверх этого блюзового риффа в совершенно аутентичной манере, искупает многое. Куда удачнее в плане «слияния культур» «*American Round*», в котором для «Бурят-монгольского ансамбля» аранжированы такие бессмертные хиты, как «*Swing Low Sweet Chariot*», «*Coming In On A Wing And A Prayer*» и «*Amazing Grace*». Вот тут-то за безусловным юмором и всплывает впервые действительно общее музыкальное поле, а не новаторское, интересное, но тем не менее явно подчинённое «пришивание» тромбона к азиатской пентатонике в традиционных композициях. «*Swing Low Sweet Chariot*» оказывается какой-то ненормально естественной степной песней, которую после первого же прослушивания проще считать старым добрым бурятским креативом, а не воспринимать как госпел и уж тем

более — не представлять в качестве основы для джазовой импровизации.

В «*Blue Mongol*» интересно в первую очередь именно это: проскальзывающие далеко не везде (и далеко не везде очевидно), но проскальзывающие всё-таки моменты настоящего, не приукрашенного юмором или старательным экспериментаторством единения между совершенно разными музыкальными культурами. Положа руку на сердце, нельзя сказать, что именно с этого альбома следует начинать свои собственные попытки примирить джаз и центральную Азию — тот же «*Molot*» куда более гармоничен, естественен, спокоен. Но нельзя и сказать, что в «*Blue Mongol*» популизм оказывается такой уж ложкой дёгтя; нет! Чувствуется, что он нужен музыкантам не для коммерческого успеха (перспективы коммерческого успеха такого рода работы они наверняка оценивают трезво), а для того, чтобы раскатать самих себя, уже видящих какие-то горизонты, но ещё не до конца готовых признать то, насколько эти горизонты реальны. Быть может, им было бы проще, если бы не была поставлена задача делегировать от Соединённых Штатов только тромбон и Розуэллу Радду помог бы бороться за страну, скажем, басист или барабанщик. Но в любом случае они сами явно не остались недовольны, а сколько-то открытый новым веяниям поклонник этнической музыки этот альбом обратно в магазин не понесёт.

Юрий Лыноградский

РОЗУЭЛЛ РАДД В МОСКВЕ, 2007

Выступление тромбониста Розуэлла Радда на втором фестивале «Союз композиторов» в одноименном московском клубе в июне 2007 года отличалось от выходов на московские клубные сцены многих его американских коллег: шаблонных банальностей (которые, как американцы иногда считают, должны почему-то так же хорошо продаваться в Европе, как и в самих Штатах) практически не было, уровень музыкального материала был очень высок, но вот молодых музыкантов в зале при этом было заметно меньше, чем на концертах иных исполнителей шаблонных стандартов — хотя, казалось бы, молодым духовикам, учитывая то состояние загона, в котором у нас уже

многие десятилетия находится игра на тромбоне, стоило бы всем поголовно бежать на концерт Радда. Он принадлежит к тому музыкальному поколению, что вышло на нью-йоркскую сцену на рубеже 50–60-х и в массе своей не принимало участия в позднейшей «музеефикации» американского джаза, поскольку вполне довольно было своей ролью подлинных новаторов и революционеров 60-х. Ну, правда, градус радикальности новаторства большинства музыкантов этого поколения (за исключением разве что их вождя и пророка, саксофониста Орнетта Коулмана) изрядно понизился: достаточно вспомнить, какую традиционную, едва ли не полностью блюзовую программу показал в конце апреля того же (2007) года в Таллинне соратник и партнёр Розуэлла Радда в 60-е, саксофонист Арчи Шепп, с которым, кстати, Розуэлл до сих пор время от времени играет. Розуэлл Радд и сам давно отошёл от радикального фри-джаза, который он играл в начале 60-х с Джоном Чикаи и другими революционерами; впрочем, он утверждает, что никогда не рвал со своим корнями, лежащими в традиционном джазе (он дебютировал в 50-е как тромбонист университетского диксиленда), и только развивал те идеи, которые, по его мнению, заложены в традиционном джазе и легко встраиваются в самый радикальный фри-джаз. В последние десятилетия ветеран джазового тромбона, первым из тромбонистов в начале 60-х порвавший с монотонностью бибопа и освоивший очень широкий диапазон звуковых средств и приёмов, применяет эти средства и приёмы в области соединения джаза и «мировой музыки», записываясь с кубинскими, африканскими и даже бурятскими музыкантами: в Москву Радд приехал из Улан-Батора и Улан-Удэ, где выступал с бурят-монгольским фольклорным ансамблем.

Его взаимодействие с московским трио «Второе приключение» продемонстрировало не только огромный опыт Розуэлла и его мощный, временами — сокрушительно мощный звук, но и изрядную музыкальную гибкость как самого 71-летнего мастера тромбона, так и его гораздо более молодых российских партнёров. Временами Радд встраивался — и удачно встраивался — в музыку лидера «ВП» пианиста Андрея Разина; временами участники «ВП» встраивались в музыку самого Радда (после концерта сам маэстро сказал, что на него совершенно неизгладимое

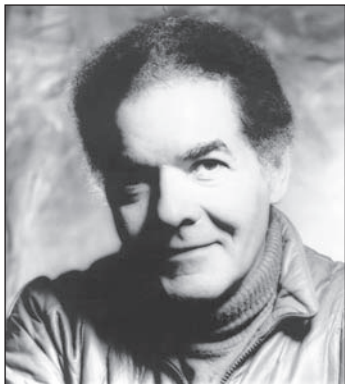
впечатление произвело то, как вокалистка «ВП» Татьяна Комова исполнила его собственную песню «*The Light Is With Me*»), временами все четверо объединялись в совместной спонтанной импровизации (на публику сильное впечатление произвела такая спонтанная вещь под названием «Лавина», действительно создавшая мощный образ неостановимого стихийного движения). Как ни странно, но самым спорным моментом совместного музицирования старейшины американской экспериментальной сцены и его российских коллег оказались моменты, когда все четверо пытались обратиться к американской джазовой классике: даже самая удачная из таких попыток, открывавшая концерт «*Circle In The Round*» Майлса Дэйвиса, далеко не дотягивала до уровня одухотворённости и взаимного обогащения музыкальными идеями, показанного российско-американским квартетом на авторском материале.

Кирилл Мошков

ДЖОРДЖ РАССЕЛЛ И ЕГО КОНЦЕПЦИЯ

Константин Волков

Имя композитора и теоретика джаза Джорджа Расселла, создателя «Лидийской хроматической концепции тональной организации», мало известно вне круга джазовых музыкантов и преданных коллекционеров записей; одна-



ко влияние, оказанное им на развитие джаза во второй половине XX века, можно сравнить с влиянием джазменов-суперзвёзд — Майлса Дэйвиса, Джона Колтрейна или Эрика Долфи; тем более что каждый из этих музыкантов в значительной степени основывался на теоретических построениях Джорджа Расселла. Нынешняя джазовая историография почти единогласно считает его едва ли не единственным крупным музыкальным теоре-

тиком, чья работа полностью протекала внутри джазового направления музыкальной культуры и именно джазовым миром и была, главным образом, востребована.

Джордж Расселл родился в Цинциннати, штат Огайо, 23 июня 1923 года. Своих физических родителей он не помнил; в самом раннем возрасте он был усыновлён и вырос в семье преподавателя музыки знаменитой консерватории им. Оберлина. В детстве его практическое знакомство с музыкой ограничивалось участием в хоре Африканской методистской церкви да ещё тем, что он был барабанщиком бойскаутской организации; но когда Джордж поступил

в университет им. Уилберфорса — старейшее учебное заведение для афроамериканцев в Огайо, он уже изучал именно музыку. В оркестре Уилберфорса, *The Collegians*, в разное время играли будущие звёзды джаза — Флетчер Хендерсон (который в 1920-е годы увёл с собой весь состав оркестра, ставший первой версией его нью-йоркского биг-бэнда), Бенни Картер, Рекс Стюарт (они были солистами *Collegians* при Хендерсоне), затем — Коулман Хокинс, Кути Уильямс, Бен Уэбстер и др. В этом оркестре на рубеже 1930–1940-х играл на барабанах и юный Джордж Расселл. Однако в 19-летнем возрасте его учёбу прервал туберкулёз — болезнь, дважды в течение жизни на долгие месяцы приковывавшая его к больничной койке. Парадоксальным образом, шесть месяцев в туберкулёзной санатории чрезвычайно многое дали Расселлу в плане обучения музыке: благодаря интенсивным занятиям гармонией и аранжировкой он вышел из больницы с совершенно новым подходом к музыке и композиции. Ещё в больнице он написал и продал оркестру Бенни Картера свою первую пьесу — «*New World*»; Картер взял Расселла играть на барабанах в своём чикагском оркестре, когда тот выписался из санатория, но в 1944-м Расселла сменил там молодой Макс Роуч. Услышав, как играет будущая звезда бибоповых барабанов, Расселл навсегда оставил игру на ударной установке, посвятив себя композиции. В 1945-м туберкулёз вернулся; на этот раз 23-летний Джордж провёл в больнице целых 16 месяцев, но именно в этот период он разработал основы того, что впоследствии стало его вкладом в теорию импровизации — будущей «Лидийской хроматической концепции». Концепция родилась из замеченного Расселлом свойства тяготения к тональным центрам лада определённых нот, иногда весьма от этих тональных центров далёких.

В 46-м, выйдя из больницы, Расселл переехал в Нью-Йорк и присоединился к легендарному ныне кружку прогрессивных музыкантов, группировавшихся вокруг молодого Майлса Дэйвиса и собиравшихся в знаменитой квартирке аранжировщика Гила Эванса, находившейся в подвале китайской прачечной на Западной 55-й улице. Это было время, когда сложившаяся идиоматика и импровизационная методика бибопа начинали рассматриваться в творчестве музыкантов этого круга в новом ракурсе — через призму современной академической музыки

(процесс, зафиксированный парой лет позже в серии пластинок, ставших впоследствии альбомом Майлса Дэйвиса «*The Birth Of The Cool*» и ознаменовавших, в соответствии с данным им общим названием, рождение кул-джаза).

Именно тогда Расселл получил заказ написать пьесу для биг-бэнда трубача Диззи Гиллеспи — заказ, результатом которого стала хрестоматийная ныне композиция «*Cubano Be/Cubano Bor*», первый образец соединения современного джаза и латиноамериканской ритмики. Премьера пьесы состоялась на концерте в Карнеги-Холле в 1947 году и представляла первую латин-джазовую звезду — кубинского перкуSSIONиста Чано Посо. Это была не единственная удачная работа Расселла тех лет: через два года ансамбль Бадди ДеФранко записал его пьесу «*Bird in Igor's Yard*», интересную сознательным скрещением элементов творчества Чарли Паркера (чьи музыкантские прозвища были именно *Bird*, «Птица», и *Yardbird*, «Новобранец») и Игоря Стравинского.

Расселл позднее вспоминал, что решающее влияние в этот период на него оказал Майлс Дэйвис (который, кстати, был на три года младше). Джордж как-то спросил Майлса, в чём тот видит свою музыкальную цель. Майлс ответил, что «хочет выучить все аккорды». Поскольку аккорды трубач явно знал, Джордж сделал вывод, что Майлс хочет найти новые отношения внутри гармонии. Именно этого хотел и сам Расселл. С 1950 года, после интенсивных занятий гармонией под руководством немецкого композитора Штефана Вольпе, он начал объединять свои идеи в книгу по теории музыки.

В 1953 году его книга «Лидийская хроматическая концепция тональной организации» («*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*») была впервые опубликована. При первом издании это была тоненькая брошюрка в грубой бумажной обложке; через шесть лет, при следующем издании, к ней был добавлен блок нотных примеров; при последующих переизданиях Расселл то и дело добавлял к ней новые разделы и главы, и к настоящему времени «Лидийская хроматическая концепция» представляет собой солидный том в твёрдой обложке (последний раз книга переиздавалась в 2001 году в радикально переработанном виде, с подзаголовком «Искусство и наука тональных тяготений»).

Именно книга Расселла проложила путь новой импровизационной технике — модальной импровизации, ярчайшим примером которой стал альбом Майлса Дэйвиса 1959 года «*Kind of Blue*». Лидийская хроматическая концепция Расселла (далее — ЛХК) исследует идею единства аккорда и соответствующей гаммы, их вертикальные взаимоотношения. Расселл на протяжении 1950–1960-х годов не только занимался углублением теоретической разработки ЛХК, но и руководил собственными ансамблями с участием первоклассных джазовых импровизаторов. Композитор не играл свою музыку непосредственно, выступая только в роли бэндлидера, но все записи его ансамблей носят безошибочно узнаваемый индивидуальный «расселловский» характер, хотя в них участвовали такие яркие исполнители с собственными узнаваемыми манерами, как Милт Хинтон, Арт Фармер, Боб Брукмайер, Билл Эванс, Пол Блэй (на альбоме «*Jazz in the Space Age*», например, Билл Эванс и Пол Блэй импровизируют одновременно, в разных каналах стереопары!).

Лидийский лад, по Расселлу — основной лад европейской музыки; это, по сути, мажорный лад с повышенной четвёртой ступенью. Германский историк и теоретик джаза Иоахим Э. Берендт писал: «Ладовая концепция импровизации Расселла, соответствующая лидийскому ладу в системе средневековых церковных ладов, но, в современном понимании, хроматическая, проложила путь модальной импровизации Майлса Дэйвиса и Джона Колтрейна». Грубо говоря, Расселл пытался разорвать зависимость джазовой импровизации от аккордовых последовательностей бродвейской песенной формы. Его идея заключалась в том, что джазовый музыкант использует гамму, определяемую каждым конкретным аккордом, как исходный материал для импровизации; эти гаммы не только могут, но и должны взаимно перекрещиваться, накладываться друг на друга, создавая у слушателя ощущение, что пьеса написана сразу в нескольких тональностях, хотя у неё при этом всё же имеется укоренённый тональный центр. Майлс Дэйвис, обычно скупой на похвалу, как-то сказал, что концепция Расселла научила его всему, что он знает о композиции.

Журналисты часто просили Расселла разъяснить ЛХК, но композитор всегда пускался в ответ в нарочито сложные рассуждения, где самым понятным термином могло

оказаться «сверхвертикальное тональное тяготение», после чего говорил, что его концепцию разъясняет прежде всего сама музыка. И действительно: значительная часть современной джазовой импровизации строится на концепции Расселла, даже если импровизатор её специально и не изучал — просто она вошла уже и в плоть, и в кровь джазового искусства.

В первые годы работы над ЛХК Расселл часто бедствовал: знакомые музыканты видели его работающим на «странных» работах — так, он был одно время кассиром в закусочной, а на Рождество 1955 года устроился в универмаг *Macy's* продавать игрушки. Только выход его первого успешного альбома («*The Jazz Workshop*», RCA, 1956) позволил композитору наконец оставить «дневные работы» (*day jobs* — так американские джазмены называют не связанные с музыкой работы, которые позволяют поддерживать своё существование в периоды, когда джаз не кормит). Из более поздних работ Джорджа Расселла самой популярной, в силу относительно большей доступности для неподготовленного слушателя, стал альбом «*Ezz-Thetics*» (*Riverside*, 1961), где в составе его секстета играют саксофонист Эрик Долфи, трубач Дон Эллис, тромбонист Дейв Бейкер, барабанщик Джо Хант и контрабасист Стив Суоллоу, а сам Расселл — редкий случай! — представлен не только как автор, но и как пианист.

Он начал также преподавать: в конце 50-х среди его студентов в Школе Джаза в Леноксе, штат Массачусетс, были Орнетт Коулман и Карла Борг (будущая Карла Блэй).

Отсутствие широкого признания его работы в США вынудило Расселла в 1964 году до конца десятилетия переехать в Скандинавию. В Норвегии и Швеции признание оказалось широчайшим: работы Расселла поддержал директор Шведского радио Боссе Бромберг, предоставивший композитору все условия для работы и возможность записывать все его сочинения в студии. Работа Расселла в Скандинавии не только восстановила его душевные силы — она оказала колоссальное воздействие на местную сцену, породив в будущем феномен «нордического джаза», обрётший известность в 1970–1980-е годы: достаточно сказать, что у Расселла учились, и играли с ним, три будущих «столпа» нордической сцены — юные Ян Гарбарек,

Терье Рипдаль и Йон Кристенсен. Так, Гарбарек, ещё не ставший звездой фирмы *ЕСМ* (за отсутствием такой фирмы, созданной только в 69-м), исполнял важнейшие соло на саксофоне в двух крупных работах Джорджа Расселла, записанных оркестром Шведского радио — «*Electronic Sonata for Souls Loved By Nature*» (сюита для оркестра, магнитных лент и джазовых солистов) и балете «Отелло». Помимо этой троицы, на шведских записях Расселла присутствовали и другие тогдашние и будущие звёзды «нордической» джазовой сцены — Ларс Самуэльсон, Арне Домнерус, Леннарт Оберг — и даже пионер турецкого джаза трубач Мафф Фалай.

Когда Джордж Расселл вернулся в США в 1969 году, времена изменились: из непризнанного полуподпольного занятия, всеми воспринимаемого прежде всего как развлекательная музыка, джаз начал превращаться в уважаемую отрасль музыкального искусства, которую теперь преподавали всё в большем и большем количестве первоклассных учебных заведений. Собственно, Расселл и вернулся-то потому, что его старый друг Гюнтер Шуллер возглавил вновь созданное джазовое отделение престижной бостонской Консерватории Новой Англии и пригласил Джорджа преподавать там. С этого момента жизнь Расселла можно считать вполне благополучной: он продолжал свои теоретические изыскания, много гастролировал со своими ансамблями (в том числе собственным биг-бэндом из 14 музыкантов), выступая в лучших клубах и на самых известных сценах, а его работы в грамзаписи публика и критика встречала со значительным интересом: так, его альбом 1985 года «*The African Game*» (*Blue Note*) получил сразу две номинации на премию «Грэмми». Кроме того, после работы с оркестром Шведского радио Расселл полюбил работать с радиооркестрами; его работы, с ним самим за дирижёрским пультом, исполняли оркестры радио в Финляндии, Норвегии, Дании, Германии и Италии. Количество, качество и размах композиторских работ Расселла поражает воображение: так, в 1992 году он представил посвящённое 125-летию Консерватории Новой Англии исполинское трёхчасовое сочинение «*Time Line*» для симфонического оркестра, джазовых ансамблей, хоров, рок-групп и танцоров.

Тем не менее до конца жизни он, увенчанный массой наград — престижнейшими художественными стипендиями (Фонда Макаруров и Фонда Гуггенхайма), премией Национального фонда искусств США «Мастер джаза», Национальной музыкальной премией США, Премией американской музыки и т. п., — сохранял горькие чувства по отношению к музыкальной индустрии. Он считал, что в современной музыке перекошена самая основа — то, что именно люди считают ценным или важным; в «рыночной» музыке на первое место ставится рыночный успех и, следовательно, коммерческая прибыль, и даже в «высоком» искусстве на политику культурных институтов и фондов оказывает решающее влияние политика спонсорства крупных корпораций. Огорчала его и политика фирм грамзаписи, которые зачастую ничего не вкладывают в современные работы, затем прекращают их издание, ссылаясь на то, что они не продаются, а через несколько десятилетий, когда эти работы становятся классикой, переиздают их большими тиражами с целью извлечения прибыли: Расселл заявлял, что эта политика систематически искажает естественный ход эволюции джаза.

В последние годы жизни Джордж Рассел прекратил работу, так как тяжело болел: у него была болезнь Альцгеймера, сопровождавшаяся осложнениями. Он умер 27 июля 2009 года в возрасте 86 лет.

ДЖОШУА РЕДМАН: ВОЗДЕЙСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА

Юрий Львоградский,
Кирилл Мошков,
Григорий Дурново

Американский тенор-саксофонист Джошуа Редман выдвинулся в число самых перспективных новых музыкантов джазового мейнстрима два десятилетия назад, но всё ещё, по джазовым меркам, относительно молод: родился он в 1969 году.

Сын великого саксофониста Дьюи Редмана, Джошуа с 10 лет играл на инструменте и прошёл курс обучения в знаменитой музыкальной школе города Бэркли, Калифорния (не путать с бостонским колледжем Бёркли), откуда вышло множество известных музыкантов — но, несмотря на это, окончил один из ведущих в США университетов — Гарвардский — совсем не по музыкальной специальности. Джошуа совсем было принялся делать адвокатскую карьеру, не собираясь идти по стопам отца. Даже поступил в самое знаменитое юридическое учебное заведение — Школу





права Йельского университета. Но тут же из неё ушел, осознав, что музыка для него важнее.

В 1991 году Редман занял первое место на самом престижном в американском джазе конкурсе имени Телониуса Монка, подписал контракт с мейджор-лейблом *Warner Brothers* и через некоторое время уже красовался на обложках всех американских джазовых журналов. В 90-х годах Редман стал настоящим любимчиком музыкальной прессы, видевшей

в нём, с одной стороны, надежду джазового мейнстрима на новое поколение талантливых солистов, а с другой — фигуру весьма «политически корректную»: в эпоху, когда джаз стремительно теряет свои афроамериканские корни, наполовину чёрный Джошуа (его отец — афроамериканец, мать — еврейка) выглядел как потенциальное «лицо» целого поколения, знаменующее связь с великим наследием чёрной Америки. С тех пор журналисты пристально следят за прибавлениями в его дискографии, не упуская случая написать восторженную рецензию на новый диск. Обласканный славой, он стал воплощением мечты, которую в глубине души лелеет каждый юный саксофонист: ведь такой известностью в широких массах обладает далеко не каждый джазмен.

На его ранних альбомах играл Пэт Мэттини; в 1996-м Редман гастролировал и записывался с секстетом Чика Кория, один за другим выходили весьма успешные альбомы (сольный «*Timeless Tales (For Changing Times)*», 1998; «*Beyond*» в 2000, «*Passage of Time*» в 2001 и «*Elastic*» в 2002).

Редман принадлежит к группе молодых традиционалистов от джаза. Его трудно назвать новатором, однако музыка его в высшей мере вдохновенна и изобретательна. Впрочем, Редман параллельно занимался и достаточно радикальными экспериментами с электроникой (напимер,

в проекте *Elastic Band* с органистом Сэмом Яхелем), играл с этно-музыкантами, в частности — с тувинской группой «Хуун-Хуур-Ту» в рамках фестиваля *SFJAZZ* в Сан-Франциско; в его музыке появляется многое от рока, фанка, *R-n-B*, соула, однако в целом то, что он играет, называется мэйнстримом. Но ведь даже идя по проторенной дороге, можно делать великие открытия. И Джошуа их делает. В апреле 2007 года вышел 11-й альбом Редмана в качестве лидера, «*Back East*», а в июле того же года Джошуа Редман впервые приехал с концертами в Россию.

СТИХИЯМ ВОПРЕКИ: ДЖОШУА РЕДМАН В МОСКВЕ, 18–19 ИЮЛЯ 2007

История джазовых гастролей знает немало случаев, когда встрёпанные музыканты врываются в зал через полчаса после официального начала концерта, бурчали в микрофон невразумительные объяснения про сломавшийся автобус (задержанный авиарейс, полицейскую облаву, ветеринарный карантин, уличный разбой и так далее) и, не имея ни секунды на саундчек, всё-таки в прямом смысле слова рвали публику в клочья. В случае с Джошуа Редманом, который сделал с посетителями III фестиваля «Союз композиторов» именно это, до опоздания всё-таки, слава богу, не дошло. Но систематичность и разнообразие неожиданностей, которые падали на голову и музыканту, и принимающему его клубу, впечатляют сильнее иного уличного разбоя.

Начать можно, например, с такого замечательного факта: американский менеджер (раньше не имевший дела с Россией и явно уверенный, что по улицам Москвы нет-нет да и прогуляется медведь-другой), уже имея принципиальную договорённость о выступлении в клубе и уже чуть ли не подписав контракт, вдруг совершенно серьёзно заявляет о том, что с Россией возможны самые непредсказуемые форс-мажоры и потому возможный срыв концерта по вине организаторов следует в договорном же порядке застраховать на... семизначную сумму. В долларах. Для тех поклонников музыки, которые со времён школы уже подзабыли арифметику, напомним: минимально возможная семизначная сумма — это миллион. К чести клуба, который уже трудно назвать «молодым», эту ситуацию

удалось решить за счёт его основных инвесторов: они-то, в отличие от американских джазовых продюсеров, понимают, какие именно звери ходят в окрестностях московской мэрии. Престиж страны был доказан молниеносно: застраховаться хотите? Нате. Страхуйтесь. И столь же молниеносно было принято решение о том, в какие именно гастроли будут отправлены следующие заморские гости, менеджмент которых рискнёт столь же своеобразно проверить клуб на статус.

Признаться, в этот момент предстоящий концерт Редмана стал казаться маловероятным. Во-первых, такая, с позволения сказать, «страховка» (которой несколькими российским семьям хватило бы на более или менее счастливую жизнь) слегка производила впечатление «отказа ценой» (высказывались, например, предположения, что Редману предложен на те же сроки куда более выгодный контракт в другом месте мира, но менеджмент не хочет терять лицо и вот так вот чисто по-бендеровски комбинирует). Во-вторых, у знакомых с ситуацией людей где-то в глубинах высокоинтеллектуального и высококультурного сознания начала вызревать идея, отогнать которую было при всём воспитании довольно трудно: почему-то казалось, что надо оперативно связаться с менеджером артиста и предложить ему за каких-нибудь 10–15 процентов от суммы страховки спалить клуб к чёртовой матери часов за пять до выступления...

Однако, как выяснилось, всё было не так страшно и никаких стратегических войн против России не велось: это был всего лишь (всего лишь!) первый звоночек из числа тех, которыми высшие силы решили проверить «Союз композиторов» на умение держать удар. Редман выехал в турне, а клуб окончательно удостоверился, что его стремительный рывок к званию главного российского джазового зала удался: билеты (в том числе и весьма дорогие) были раскуплены как горячие пирожки задолго до концерта. Ну, казалось бы, всё? Переходим к концерту? Ничего подобного!

Для начала Редман с коллективом застревает в Амстердаме. По той простой причине, что предусмотрительный, запасливый и изобретательный Американский Менеджер напрочь забыл о необходимости выправить своим подопечным визу в иностранное государство. Место действия:

паспортный контроль в аэропорту Амстердама. Время действия: пара часов до отлёта в Москву, шесть вечера 16 июля, двое суток до московского концерта. Суть действия: коллективу вежливо, но безапелляционно предлагается идти куда угодно, кроме уже запустившего двигателя самолёта. Заслуживающий всяческих похвал тур-менеджер (это не то же лицо, что вышеуказанный Американский Менеджер — тот сидит в Америке) звонит менеджеру «Союза композиторов», и начинается, как это охарактеризовал в своём интернет-дневнике сам Редман, трагикомедия, которую проще превратить в остросюжетный боевик, чем передать на словах. Тур-менеджер, например, успевает за вечер 16-го заполнить все необходимые документы на получение визы (включая сюда, разумеется, фотографирование музыкантов, подготовку подтверждающих справок из отеля и так далее); утром 17-го отправляется с объёмистым пакетом в российское консульство в Гааге (за сорок километров) и уже к девяти утра узнаёт, что американские граждане права на получение российской визы на территории Европы не имеют. Есть только загадочный бизнес-вариант, требующий непосредственного участия в процессе консула собственной персоной. Консул находится у посла и возвращаться на рабочее место не собирается. Однако через некоторое время представители клуба начинают требовать консула в таких выражениях, что пробивают бюрократический снобизм секретаря, и консул получает сообщение о том, что у него на рабочем месте форс-мажорная ситуация — ни больше, ни меньше. В далёкой Гааге происходит небольшой переполох, тур-менеджер Редмана ответственно и без вопросов делает всё, что ему командуют из Москвы по телефону, и уже к часу дня визы категории «бизнес» коллектив всё-таки получает.

Раздумывая о сути джазового продюсирования, я довольно давно сформулировал в разговоре с кем-то из музыкантов несколько вычурную фразу, которая, как ни странно, запомнилась и в течение нескольких лет не претерпела особых изменений: «Счастье джазового продюсера — это когда в зале идёт концерт, люди визжат от восторга, а ты сидишь за сценой, у тебя жутко болит голова и никто не знает твоего имени». Это может сойти за некоторое лукавство, если речь идёт о необходимости расселить четырёх

музыкантов из Калуги в самарском железнодорожном санатории-профилактории «Ивушка» не по 400 рублей с человека в сутки, а по 350. Но в случае, когда за пять часов на уровне телефонных звонков из джазового клуба «пробивается» консул Российской Федерации в Гааге, решается оргвопрос межнационального значения и спасаются (иначе не скажешь) проекты, способные претендовать на звание «лучшего концерта года» — это уже не лукавство. Так что, господа слушатели, знайте: когда в зале всё-таки шёл концерт и вы визжали от восторга, за сценой сидел человек, у которого жутко болела голова. И зовут этого человека Анна Панкова...

Казалось бы, занавес, куда уж дальше. Но будет и дальше: в день концерта, 18-го, Редмана задерживают на несколько часов на таможне «Шереметьево-2», без объяснения причин не пропуская вслед за остальной группой. Концерт близится, неспешная работа таможенников по выяснению «технических вопросов» идёт своим малопонятным чередом, а простой московский таксист, простоявший два с лишним часа в платной зоне «Ш-2», вдруг взрывается на московской жаре и уезжает без объяснения причин. Добро пожаловать в Россию, мистер Редман!

Репортаж, столь обросший дорожными байками, начинался с многообещающего эпитета «рвать в клочья». И вот именно это трио Редмана и сделало, наконец-то добравшись до клуба.

Сравнительно молодой (близкий к сорока) Джошуа мог не знать, что буквально месяцем раньше в том же клубе играл куда более возрастной барабанщик Эл Фостер, невольно ставший его конкурентом. Музыкант никак не меньшего уровня известности привёз в тот же самый клуб точно такой же состав, состоящий из барабанщика, контрабасиста и саксофониста, сочетающего игру на теноре и сопрано. От сравнений отказаться не удастся, как бы ни хотелось избежать избитых «старое и новое», «опыт против молодости» и так далее. И вывод (разумеется, субъективный настолько, насколько вообще бывает субъективным восприятие музыки) однозначен: есть школа саксофонистов уровня Эли Деджибри, о которых всегда будут говорить «да, он приезжал в трио Эла Фостера», а есть школа уровня Джошуа Редмана, о которых будут говорить «он приехал и порвал

зал в ключья». Редман — это уже без всяких приставок вроде «молодой», «ранее игравший с», «получивший премию имени». Это Музыкант, определяющий лицо джаза. Не сегодняшнего джаза. Джаза как такового. И те двадцатилетние слушатели, которым довелось увидеть живой концерт Редмана, могут не переживать, что им не довелось в силу возраста увидеть живые концерты Джона Колтрейна или Чарли Паркера. Всё у этих слушателей нормально.

Трио, лишённое гармонического инструмента, может выехать либо на цирке, либо на мастерстве единственного солиста, близком к идеалу. Трио Фостера, говоря прямым текстом, просто не выехало: солисту (Деджибри) до идеала далековато, а цирка было чуть больше, чем хотелось бы. Трио Редмана — выехало. Солист играл с такой энергетикой, словно раздавал (от души, с потягом) смачные пощёчины всем тем, кто пытался ему помешать: и менеджеру, не заказавшему визы, и консулу, отсутствовавшему на рабочем месте, и таможенникам, искавшим неизвестно чего неизвестно в чём, и таксисту, не совладавшему с нервами. Взяв за основу материал с последнего своего альбома, «*Back East*» (2007), Редман сыграл этот альбом совсем не так, как в студии: в студии заметна некоторая холодность, расчётливость, сосредоточенность, дисциплина. А то, что происходило на сцене «Союза композиторов», по духу было ближе к альбому предыдущему, «*Momentum*» (2005) — жаркому, брызжущему горячим соком, полному провокационных и в то же время глубоко естественных «вылазок» от генерального направления в смежные области. Скорее всего, «виной» тому стало присутствие на сцене поразительного барабанщика Антонио Санчеса, который в упомянутых альбомах Джошуа на самом деле участия не принимал. Там у него играет в основном большой мастер Брайан Блэйд, обладающим своим собственным почерком, и этому почерку полноценная оторванность (иначе не скажешь) не свойственна. Санчесу — свойственна. Крупный, темнолицый, Антонио внешне больше похож на крепкого и довольного жизнью башкирского фермера, чем на музыканта из Нового Света; если пересадить его из-за барабанов в зал, то по внешнему виду можно вообще задаться вопросом — зачем, собственно, этот малопонятный товарищ занял чьё-то место за столиком. А если закрыть глаза и слушать то, как он

играет на барабанах — понимаешь, что без него трио Редмана было бы другим. Качественно другим. И не факт, что с лица самого Джошуа вот так же летели бы капли пота, а публика так же ревела бы, не переставая.

Первое, что продемонстрировали музыканты, — умение задавать планку концерта. Сделано это было за полторы минуты, не больше. Традиционное приветственное слово, встречающие аплодисменты, первые (отчасти даже робкие) ноты — и вот эмоциональная кривая исполнения вдруг полезла вверх, полезла совершенно безудержно, игнорируя все законы физики и психологии, вот уже валятся шапки у тех, кто задирает головы и пытается следить за её взлётом... и вот уже через полторы минуты зал ревёт.

Редман великолепен. Он вытягивает мелодическую составляющую концерта только на себе. Басист Рубен Роджерс, казалось бы, получает достаточно пространства для солирования; казалось бы, делает своё дело честно, со вкусом, со страстью; но как только он заканчивает соло и просит к микрофону лидера — Редман выскакивает, как чёрт из табакерки, перевозбуждённый тем, что целых несколько тактов здесь высказывал свои мелодические мысли не он, а кто-то другой. Соло Роджерса становятся для него настолько сильным катализатором, что без всякого стремления показать своё лидерство и без всяких соревновательных целей (это видно!) он просто взрывается новыми идеями. Даже тогда, когда за соло Роджерса следует не его импровизация, а оговорённое ансамблевое проведение темы, эта тема словно вспухает изнутри, удерживаемая от немедленного взрыва лишь высочайшей ансамблевой дисциплиной, словно делается больше, ярче, выпуклее, и рано или поздно это разрешается в новом соло Редмана или (тут уж вообще надо пристёгиваться к креслам) Санчеса. Роджерс — явно уникальный музыкант: не каждый басист выдержит соседство двух столь одержимых личностей, которые уже просто в силу специфики инструментов имеют над ним все преимущества. Однако Роджерс держится молодцом, солирует сильно, уверенно, изобретательно, демонстрирует разную технику (и пальцевую, и смычковую), а от сценического безумства своих товарищей спасается среди прочего и тем, что восклицает постоянно всяческие «да!», «давай!», «вот это музыка!» тоном, который трудно характеризовать иначе как религиозно-экстатический.

Пожалуй, это и есть лучшее описание происходящего: что бы ни играли Редман, Санчес и Роджерс — долгую проникновенную балладу, оголтелый и едва ли не рок-н-рольный шафл, выломанный донельзя блюз, сравнительно общепринятое *contemporary* — в их игре всегда есть отрешённость, характерная именно для протестантских молитвенных собраний. И если представить себе, что вместе с ними мог бы выйти на сцену проповедник, способный по-своему, по-протестантски, без оглядки на уровень децибел, позднее время и языковой барьер вознести Слово Божие, то в зале — без вариантов! — начались бы пляски, судороги и разговоры на неизвестных языках.

Главное, что хорошо в игре трио Редмана — это отчётливое стремление музыкантов играть собственную музыку. Каждый из них говорит своим языком, и этот язык они наследуют от своих учителей не в большей степени, чем мы наследуем свой разговорный язык от школьных преподавателей литературы. Да, безусловно, они его слышали, изучали, поняли и приняли. Но они говорят по-своему, потому что только так и можно говорить, если ты именно говоришь, а не копируешь. И их музыка сразу поднимается на ступень над «музыкальным рынком», делается свежей, оригинальной, сочной. Кроме того, они высоко, неприлично талантливы. И их музыка поднимается ещё на одну ступень. Кроме того, они яростны, безудержны, перевозбуждены. И их музыка наполняется энергетикой, которая выбивает почву из-под ног.

То сверхъестественное впечатление, которое осталось после концерта, нельзя, разумеется, списать просто на то, что Москву посетили небожители и подобного уровня может достигнуть только «аутентичный» музыкант (проще говоря и не занимаясь зря политкорректностью — негр). Дело не в этом. Во-первых, не является негром Санчес, а негр Роджерс, при всех своих достоинствах, стоит на ступень или две ниже, чем сам Джошуа Редман. Во-вторых, талант остаётся талантом независимо от того, где ему довелось родиться — в Штатах, в России или в Японии. В-третьих, наконец (и это, возможно, главное), мы привыкли, к сожалению, изначально и заведомо завывать в своих глазах то, что умеют «там». Лучшей иллюстрацией такого завывания стала реакция чуть ли не полудюжины присутствовавших на концерте московских музыкантов на одно-единственное

простое действие Редмана: на третьей или четвертой композиции саксофонист, глядя на стоящего за пультом турменеджера, сказал одними губами (иначе через зал, разумеется, всё равно ничего бы не было слышно): «*too loud*». И московские коллеги ретиво рванулись на помощь, проигнорировав и тот факт, что звукорежиссёр всё это видел, и тот факт, что Редман выразительно показал глазами на порталы, и тот факт, что «*too loud*» даже по губам трудно спутать с чем-то ещё. Москвичи бросились в эстафету, передавая громкими криками эту фразу от сцены к пульту, попутно искажая её в стремлении Тоже Иметь Отношение К Происходящему — «ему слишком громко», «он говорит, что ему слишком громко в мониторах», «надо уменьшить саксофон в мониторах» и так далее. Звукорежиссёр, к счастью, разобрался. А мы в очередной раз сделали холостую пробежку за небожителями, в то время как они — и это самое главное! — не сделали ничего запредельного. Они просто сыграли так, как им это естественно, и для этого нужно на самом деле немного: играть без оглядки, а не теоретизировать и не помогать звукорежиссёру там, где он не просит. От этого у слушателя и остаётся впечатление, которое не сможет испортить никто.

Был ли это лучший концерт сезона? Может быть, и нет. Но то, что это был эталонный концерт, концерт уровня «экстра», сомнений не вызывает.

А потом Редман улетел в Стокгольм, и весь его багаж напроць потеряла авиакомпания. Правда, *Finnair*. Так что и у нас не всё так плохо.

Юрий Лыноградский

ДЕЙСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА: ДЖОШУА РЕДМАН В МОСКВЕ, 19–20 ФЕВРАЛЯ 2011

Музыка Джошуа Редмана меняется с годами. Лет 10 назад великий продюсер 1950-х годов Джордж Авакян в интервью, которое автору этих строк посчастливилось взять у ветерана джазовой грамзаписи, так отозвался о Джошуа, ходившего тогда ещё в «молодых многообещающих» джазменах: «Он играет очень много нот, производит огромное

количество шума, может делать так: и-и-и-и-и-и-и! — и все кричат: удивительно, удивительно, удивительно! Но это не музыка». Так вот, 42-летний Джошуа Редман больше не делает «и-и-и-и-и». И теперь, думаю, даже строгий и консервативный Авакян, которому посчастливилось записывать Эллингтона, Армстронга, Майлса Дэйвиса, Сонни Роллинза и т. д., признал бы его творчество — музыкой.

Сын замечательного саксофониста Дьюи Редмана, Джошуа (р. 01.02.1969) занимался джазом с детства. Он окончил одну из немногих средних школ в США, где джаз является существенной частью музыкального обучения школьников — *Berkeley High School* в Бэркли, Калифорния (откуда вышли также Бенни Грин, Питер Апфелбаум, Амброуз Акинмусире, Чарли Хантер и масса других джазовых музыкантов, а также рокеров и поп-инструменталистов — не путать с джазовым колледжем Бёркли, расположенном на другом конце Америки, в Бостоне). Впрочем, высшее образование Редман-мл. получил по социологии, и не где-где, а в Гарварде (одном из трёх лучших университетов США), да ещё и лучшим на курсе. Более того, он был уже принят в Йельскую магистратуру по юриспруденции, но вместо этого в 1991 году вдруг уехал в Нью-Йорк и моментально вошёл в музыкальное сообщество столицы мирового джаза, победив в том же году на конкурсе им. Телониуса Монка, самом престижном джазовом конкурсе в США. В 1992-м 23-летний саксофонист подписал контракт с *Warner Bros*, и альбом «*Joshua Redman*» в 1993 году принёс дебютанту первую номинацию на премию «Грэмми».

С этого момента начинается долгий и непростой путь взросления саксофониста Редмана. Да, в начале этого пути он действительно делал «и-и-и-и-и» и, возможно, чуть больше, чем диктовал бы более оформившийся вкус. Но он быстро перерос эту стадию. К концу 90-х это был уже мастер, пусть молодой. Он искал новое и находил его. С 2000 до 2007 года он был художественным руководителем организации *SFJAZZ*, проводящей одноименный фестиваль в Сан-Франциско, участвовал в каждом сан-францисском фестивале с самыми разнообразными проектами (вплоть до выступления в сан-францисском католическом соборе Благодати Божьей вместе с тувинской вокальной группой «Хуун-Хуур-Ту»), а с 2004 по 2007 годы руководил *SFJAZZ Collective* — блестящей сборной мастеров джаза,

записывавшейся и гастролировавшей с весьма интересной, передовой и яркой музыкой самого актуального качества. Трио и квартеты Джошуа Редмана всегда включали самые яркие, самые сильные имена в современном креативном мейнстриме. Сейчас в фокусе его работы — формат трио: он много выступает и записывается с разными составами, в которые входят, кроме саксофона, только контрабас и барабаны. В таком составе — с контрабасистом Рубеном Роджерсом и барабанщиком Грегори Хатчинсоном — он приехал и в Москву.

Из нынешней инкарнации трио Джошуа Редмана практически ушло звуковое давление как художественное средство — при том, что в определённые моменты трио развивает такое давление, что позавидуют иные мастера художественного напора и контролируемой истерики. Но в музыке Редмана больше нет истерики. Совсем. Он вырос, возмужал и стал мастером. Он больше не юноша, подающий надежды: теперь это попросту один из немногих, может быть — трёх-пяти, лучших импровизирующих саксофонистов мира.

В нынешнем звучании трио Редмана, пожалуй, как нельзя лучше выявляется главная формула джаза ХХІ века. Формулу века двадцатого вывел великий Луи Армстронг: «Если ты спрашиваешь, что такое джаз, ты никогда этого не поймёшь». Новая формула сложнее. Если ты слышишь признаки высочайшего владения инструментом, тончайшие ритмические нюансы, полную исполнительскую свободу, и если при этом остаётся ещё какой-то элемент, который ты явственно слышишь, но не можешь определить его рациональными, аналитическими средствами — вот тогда это джаз. Рискну предположить, что по крайней мере отчасти этот невидимый, неопределяемый, но явственно ощущаемый элемент может быть — по крайней мере в идеальных случаях, подобных тому, что пережили примерно полторы тысячи человек в зале Дома Музыки 19 февраля 2011 года — отнесён на счёт воздействия Святого Духа.

Главное качество, определяющее работу этого ансамбля, — нелинейность. Ритм-секция Редмана не отсчитывает доли, не «держит ритм» и тем более не отбивает такт. Эти музыканты создают плоть, кровь и ткань этой музыки — ткань, состоящую из иррегулярного, мерцающего,

динамически лабильного, метрически многомерного, ритмически крайне свободного потока многообразно акцентированных звуков, сквозь которые, как золотая нить трансцендентной лёгкости, протягивается к невидимым вершинам звучание саксофона Редмана.

Первые полчаса его выступления сплошь состояли из такой мерцающей, нелинейной, крайне свободно изложенной ткани — настолько захватывающей, что после бегства из зала пары десятков не вынесших такого духовного напряжения слушателей остальные полторы тысячи сидели тихо-тихо (только падали то здесь, то там на колени сидящих отвалившиеся от изумления челюсти), не пытаясь перебивать таинственно ткущуюся перед ними звуковую пряжу банальными аплодисментами после соло (тем более что вычленишь в этой картине соло как таковое было совсем не просто), но зато по окончании каждой из протяжённых пьес разражались такой овацией, что, честное слово, московская публика, обычно в массе своей ленивая, нелюбопытная и подозрительная к новому, даже чуть-чуть реабилитировала себя в глазах автора этих строк.

Две пьесы из альбома «*Back East*» (Nonesuch, 2007) открыли выступление трио, сразу уведя публику в трансцендентную глубину: исполнение «*The Surrey with the Fringe on Top*» Ричарда Роджерса и Оскара Хаммерстайна из мюзикла «*Oklahoma*» и джазового стандарта «*East of the Sun, West of the Moon*», обычно ассоциирующегося с творчеством Стэна Гетца, заняло чуть менее двадцати минут и полностью обрисовало эстетические принципы Редмана, технику и технологию его поистине интуитивного взаимодействия с музыкантами трио, вызвав две первые овации. Прежде всего узнать темы без твёрдого знания их оригинальных партитур было крайне сложно: я неправильно выразился — Джошуа Редман не «исполнял» их, он создавал собственную музыку, отталкиваясь от общей архитектоники этих пьес, но ни в коем случае не повторяя их прежних интерпретаторов. Это не эстрада, где можно взять красивую мелодию и раз этак 16 повторить её без особого развития, но очень душевно и профессионально. Это, господа-товарищи, джаз. И тут мы снова подходим к определению джаза XXI века. Да, высочайший профессионализм. Да, свобода игры. Да, самое передовое импровизаторское мышление. И — что-то ещё.

Неопределяемое, неформализуемое, но несомненно присутствующее. «*He знаете, какого вы духа*» (Лк 9:54). Аминь.

В том же ключе прозвучала на нежнейшем сопрано-саксофоне (до того Джош играл на теноре) и его оригинальная композиция с новейшего альбома «*Compass*» (Nonesuch, 2009). Кстати, о Духе: пьеса так и называлась — «*Ghost*», и последовавший материал излагался подобным же образом — вплоть до «*Trinkle Tinkle*» Телониуса Монка (записанной Редманом на его дебютном альбоме 1993 года). Это одна из сложнейших джазовых пьес вообще — сложных не гармонически (как это часто бывало у Монка с его головоломным подходом к гармонии), а мелодически: её мелодия состоит из сплошных скачков, разворотов и завихрений. Видимо, чувствуя, что не все в аудитории способны выдерживать такое художественное напряжение более сорока минут (а именно столько звучал концерт к этому моменту), Редман предложил публике передышку, которой оказалась тончайшая баллада, сыгранная им на теноре — здесь, пожалуй, впервые за всё выступление выявилась регулярная, конвенционная работа ритм-секции, с деликатным отсчётом долей на контрабасе и полным вкуса и мастерства шуршанием щёточек по малому барабану.

Зато потом, продолжая линию разворота лицом к менее подготовленной (а значит, более широкой) аудитории, Джошуа, фигурально выражаясь, «переключил скорость». Сольное вступление к следующей вещи оказалось сплошным нагнетанием ожидания. Сначала протяжные, затем всё более отрывистые ноты на тенор-саксофоне с огромными, пугающе свободными регистровыми скачками через весь диапазон инструмента — от постоянно уходящих выше и выше протяжных зовов со щедрым субтоном к мощным «рывканьям» в нижнем регистре, усиленным так называемым слэпом — особого рода гулким хлопком тростью саксофона, вызываемым мощной «атакой»; и вдруг в этих нотах саксофонист буквально двумя штрихами выявляет острый фанковый бит, аудитория разражается рёвом восторга, барабанщик даже вынужден показать публике, чтоб потише хлопали в такт, не мешали Редману накачивать энергетический напор повторяющимися блюзовыми попевками — и вот ритм-секция наконец ракетой вылетает из засады, образовав сокрушительно мощное ритмическое основание, и трио более десяти минут играет один из

самых могучих номеров своего репертуара — «*Hide and Seek*» с альбома «*Freedom in the Groove*» (1996) — кстати, спасибо выпускнику Бёркли саксофонисту Олегу Остапчуку за уточнение идентификации этой пьесы.

Надо ли объяснять, что овация после «Прятки» была не просто овацией, а настоящей, полноценной стоячей овацией на пять-семь минут, пока ушедшее было со сцены трио не смилостивилось, не вернулось и не уладило аудиторию полноценным бисом — мягким, вкрадчивым, невероятно красивым и оставляющим желать только одного: чтобы Джошуа Редман к нам ещё вернулся?

Кирилл Мошков

ДЖОШУА РЕДМАН: «МНЕ ВСЕГДА ПРАВИЛАСЬ РАЗНАЯ МУЗЫКА»

Вы приезжаете в Москву с трио, но сейчас делите своё время между трио и новым ансамблем James Farm. Это совсем новая для вас сущность, ансамбль без лидера, ансамбль, в котором вы обмениваетесь идеями с более молодыми музыкантами. (Помимо Редмана, в новый квартет входят пианист Эрон Паркс, контрабасист Мэтт Пенман и барабанщик Эрик Харланд. — Г. Д.)

— На самом деле даже когда я номинально являюсь лидером ансамбля, как в моём трио, в конечном счёте то, что у нас получается — это всё равно результат сотрудничества с другими участниками. С того момента, как мы начинаем играть, я стремлюсь к ситуации, в которой каждый одинаково вкладывается, где все равны. Но *James Farm* с самого начала задумывался как групповой проект, все в ансамбле пишут композиции, у каждого свой голос в вопросе о том, в каком направлении будет двигаться музыка, что мы будем играть, где и как.

В чём ещё специфика James Farm? В чём выражается новизна ваших идей?

— Мне всегда сложно описывать, как музыка звучит, это скорее работа для вас, журналистов. Но когда мы сочиняем композиции, у нас очень разные источники влияния.

Конечно, мы — импровизаторский джазовый ансамбль, и наши композиции джазовые, но в ритме, гармониях, мелодиях есть влияние современного рока, может быть, электроники, хотя мы акустический ансамбль, хип-хопа, классической музыки. Музыка *James Farm* меньше похожа на классический свингующий джазовый ансамбль, чем другие мои проекты, и в большей степени родственна другим музыкальным направлениям. Кроме того, в *James Farm* мы стараемся найти равновесие между импровизацией и композицией. Мы часто отходим от простой джазовой формы, когда играется мелодия, затем соло каждого участника, а потом опять мелодия. У композиций *James Farm*, в особенности на записи, более уникальная, более сложная структура.

Вы упомянули рок и электронику. Был период, когда вы исполняли обработки рок-песен и играли с электронщиками и исполнителями хип-хопа. Но некоторое время вы уже этим не занимаетесь. Значит ли это, что вы решили исследовать новые идеи иным способом?

— Я не считаю, что джазу нужны другие музыкальные формы, чтобы сохранять важность и свежесть. Я занимался тем, о чём вы говорили, не потому, что хотел сделать какое-то заявление о том, что такое джаз, что нужно джазу, как это важно и современно. Мне всегда нравилась разная музыка, мне была интересна разная музыка. Действительно, в последние годы я уже не играл со столькими музыкантами, находящимися за пределами джаза, со сколькими раньше. Но я по-прежнему открыт для этого, и если представится возможность, я, конечно, ею воспользуюсь.

У вас должен быть совместный концерт с трио The Bad Plus. Чего вы ожидаете от него, что вы думаете об этом проекте и о самом ансамбле?

— Я не знаю, чего ждать, я никогда не играл ни с кем из ребят. Это потрясающая группа, и меня очень воодушевляет мысль, что я с ними выступлю. Надеюсь, мне удастся найти способ, как внедрить свой звук, свой голос в их концепцию звучания. Но такие чувства возникают

у меня всегда, когда я участвую в каком-нибудь совместном проекте.

Что было самым интересным за последние три года с момента выхода вашего последнего альбома?

— Я думаю, работа с трио, с двойным трио (на последнем альбоме Редмана «Compass» в записи участвуют двое контрабасистов и двое барабанищиков. — Г. Д.), James Farn, игра с пианистом Брэдом Мелдау — в дуэте и в оркестровом проекте. Я погружался во все эти виды деятельности, они более всего побуждали меня действовать. Ну а помимо этого, я занимался своей семьёй, выполнял отцовские обязанности — у меня сейчас двое детей. Это тоже отнимает много времени и энергии.

Ваша мать — танцовщица. Работали ли вы когда-нибудь с танцорами?

— Никогда. Было две возможности когда-то, но не получилось ими воспользоваться. Но было бы интересно, если бы получилось.

Импровизировать под танец?

— Да, и это тоже. И сочинять произведения для танца. Думаю, танцорам нужно очень специфическое понимание звучания музыки, так что я не знаю, сколько в таком случае есть возможности для импровизации.

На вашем последнем альбоме есть композиция «Moonlight» — тема из «Лунной сонаты» Бетховена. Как возникла эта идея? Почему Бетховен? Не планируете ли вы в дальнейшем исполнять какие-либо классические произведения?

— Нет, у меня нет большого опыта в исполнении классической музыки. Я не играл её и не много её слушал. Есть многие джазовые музыканты, которые учились этому, но для меня тема из «Лунной сонаты» служила просто упражнением. Я разбирал эту вещь и учил её гармоническую структуру. Как раз в это время я размышлял над

идеей двойного трио, где тематическими инструментами были бы два контрабаса и саксофон. И я решил попробовать сыграть эту вещь в таком составе. Я и не думал, что она может попасть на альбом. Но в конце концов мне понравилось созданное настроение, торжественность и одновременно уязвимость, и какой-то внутренний самоанализ. Мне показалось, что эта вещь будет хорошо сочетаться с остальным материалом. Так мы включили её в альбом. Но я не собираюсь в дальнейшем основательно заняться обработкой классических тем.

Григорий Дурново

ПАКИТО Д'РИВЕРА: МЕЖДУ ДЖАЗОМ, КЛАССИКОЙ И... КУБОЙ

Константин Волков

Если судить по биографиям ведущих джазовых музыкантов родом с Кубы, то можно сделать вывод, что большинство кубинских музыкантов наследуют любовь к музыке от родителей и начинают учиться музыке в очень раннем возрасте, показывая значительные достижения уже подростками.

Самое интересное, что это — правда: несмотря на продолжающуюся уже почти 50 лет экономическую блокаду, Куба тратит около четверти (!) своего государственного бюджета на образование, уровень грамотности в стране — самый высокий в Западном полушарии (99% кубинцев грамотны!), а преподавание музыки входит в число 12 основных направлений развития государственного образования в республике. Результат — огромное количество школьников и студентов, изучающих музыку, отличная исполнительская школа и высочайший уровень владения инструментами. Многие западные исследователи всерьёз утверждают, что это плохо для кубинской музыки, так как все музыканты изучают самую передовую и сложную музыку и поэтому отказываются играть простые танцевальные пьески!



Проблема у кубинских музыкантов на самом деле другая: с их высочайшим уровнем игры им негде и некуда развиваться, особенно если они играют не чисто кубинские виды музыки (сальсу, сон, болеро и т. п.), а, скажем, джаз. Невозможность свободно играть с партнёрами из других стран, свободно гастролировать и т. д. привела в 1980–1990-е годы к тому, что множество самых передовых джазовых музыкантов всеми правдами и неправдами покинули Остров Свободы и осели главным образом в США — на родине джаза.

Одним из первых кубинских джазовых эмигрантов был саксофонист Пакито Д’Ривера. Казалось бы, на что было ему жаловаться? Отец его — выдающийся кубинский академический саксофонист и дирижёр Тито Ривера — с пятилетнего возраста сына, ещё до революции Кастро (Пакито родился 4 июня 1948 года), сам учил мальчика играть сначала на кларнете, затем на саксофоне. Ребёнком Пакито уже выступал с Кубинским национальным симфоническим оркестром. В семилетнем возрасте (1955) Пакито стал самым юным в мире артистом-эндорсером фирмы, производящей музыкальные инструменты: отец подписал за сына обязательство, что юный вундеркинд будет играть исключительно на инструментах компании *Selmer*. Джазовым исполнительством на саксофоне он овладел самостоятельно, пользуясь самоучителем Джимми Дорси «*Jimmy Dorsey Saxophone Method: A School of Rhythmic Saxophone Playing*». Едва вернувшись с военной службы, проведённой им (после окончания Гаванской консерватории в 1965 году) в оркестре кубинской армии, Пакито основал академический коллектив *Orquesta Cubana de Musica Moderna*, игравший многочисленные премьеры работ современных кубинских композиторов.

Но уже в первой половине 1970-х молодой Д’Ривера имел статус звезды кубинского джаза (и вообще кубинской эстрадной музыки), став в 1973 году, в возрасте 25 лет, сооснователем (вместе с пианистом Чучо Вальдесом) первого состава легендарного ансамбля *Irakere*, вышедшего из участников академического «Кубинского оркестра современной музыки». Новаторский сплав кубинской традиционной и современной музыки, джаза, джаз-рока и изощрённой современной гармонии сделал *Irakere* едва ли не главным «экспортным товаром» кубинской культуры второй половины 70-х. *Irakere*, помимо всего прочего,

оказался первым с момента революции Кастро кубинским коллективом, получившим контракт с американской компанией грамзаписи. В 1980 году в составе *Irakere* Д'Ривера получил свою первую премию *Grammy* (в категории «Лучшая латиноамериканская запись» за альбом «*Irakere*»). Но к этому моменту на родине 32-летний Пакито достиг своего потолка. На Кубе ему было тесно, и его совершенно не устраивала политическая ситуация в изолированной от большого мира стране. В начале 1981 года во время гастролей по Испании он укрылся в посольстве США в Мадриде и попросил политического убежища в Америке.

Этот шаг дорого ему стоил. Жена и сын Пакито оставались на Кубе. Они подали документы на выезд, получили американские визы, но кубинские власти не выпустили их из страны. Брак Пакито распался, и сын рос без него (ему удалось выехать к отцу только в 1989 году).

Как только саксофонист оказался в Нью-Йорке, великий пропагандист кубинских влияний в джазе Диззи Гиллеспи устроил ему первые сольные записи, и выход альбомов «*Paquito Blowin'*» (1981) и «*Mariel*» (1982) на лейбле CBS произвёл настоящую сенсацию и заложил основу нынешней репутации Пакито.

Д'Ривера никогда не стеснялся обращать в свою пользу преимущества музыканта, получившего академическое образование: количество сделанных им в Америке записей в области академической музыки едва ли не больше его джазовых альбомов. В некоторые годы разные его записи одновременно номинировались на *Grammy* по джазовой, «латинской» и классической категориям: например, в 2000-м его альбом «*Tropicana Nights*» получил премию *Latin Grammy* в джазовой категории, и в том же году его альбом «*Music of Two Worlds*» был номинирован на «Грэмми» в категории «академическая музыка». Всего у Пакито семь золотых граммофончиков: первый он получил в 1996-м за альбом «*Portraits of Cuba*» (в номинации «Лучшее исполнение латиноамериканского джаза»), самый новый — в 2008-м за альбом «*Funk Tango*», выпущенный лейблом *Sunnyside Records* (номинация «Лучший альбом латиноамериканского джаза»).

Впрочем, мы забежали вперёд. На дворе всё ещё 1980-е, и Пакито продолжает завоёвывать место под североамериканским солнцем, работая в оркестре Диззи Гиллеспи:

в 1988 году Диззи пригласил его стать членом своего последнего биг-бэнда, *United Nations Orchestra*, и Пакито гастролировал с этим мощным коллективом до самого конца жизни Гиллеспи (1993). Гастроли были очень насыщенные: так, в европейском туре, во время которого был записан замечательный концертный альбом «*Live at the Royal Festival Hall, London*» (выпущенный несколько лет спустя фирмой *Red Ink*), оркестр за 23 дня дал 18 концертов в 11 странах! В состав этого уникального коллектива входили признанные мастера, которых собрала в Америке любовь к джазу: бразильский трубач Клаудио Родити, панамский пианист Данило Перес, кубинцы — барабанщик Игнасио Берроа и трубач Артуро Сандоваль (тоже, кстати, бывший участник *Irakere*, сбежавший в Америку во время гастролей, только на несколько лет позже Паки-то), бразильская певица Флора Пурим и многие другие.

И только после этой работы, стабилизовавшей положение Пакито как звезды американского джаза, он стал записываться почти исключительно сольно — как в джазовой, так и в академической областях.

Выступая несколько лет назад перед американскими джазовыми педагогами на преподавательском семинаре в бостонском колледже Бёркли (почётным доктором которого он является с 2004 года), Пакито Д’Ривера сказал, в частности, что «и в джазовом, и в классическом образовании есть дыра. Джазовые музыканты игнорируют тысячу лет традиций, строгой дисциплины и точной интонации, развитых классическим миром. Классические же музыканты упускают свежесть и спонтанность, свойственные джазу. Обе стороны могут научиться тому, чего у них нет, если будут слушать друг друга».

Пакито знает, о чём говорит: симфонические работы, основанные чаще всего на кубинских интонациях и ритмах, заказывают ему весьма сильные оркестры — Роттердамский Филармонический («*Gran Danzyn*», 2002; на американской премьере в Кеннеди-Центре Национальным симфоническим оркестром дирижировал Леонард Слаткин), *Chicago Chamber Musicians* («*Conversations with Cachao*», премьера 2007) и т. д. В 2007 году именно как академическому композитору Пакито Д’Ривере была присвоена двухгодичная Композиторская стипендия имени Джона Саймона Гуггенхайма, а кроме того — он был

приглашён на двухгодичный срок в качестве «композитора-резидента» в Карамурский центр музыкального искусства (знаменитая концертная площадка в сельской местности в 40 милях от Нью-Йорка, близ Уэстчестера). Чаще всего сам Д'Ривера и играет на премьерных исполнениях своих работ: он действительно знает себе мало равных как академический кларнетист, при том, что и джазовая его игра на кларнете ничуть не уступает его же джазовой игре на альт-саксофоне.

Что же до джаза, то Пакито продолжает твёрдо держаться того сочетания джазового импровизационного языка и ритмогармонического строя афрокубинской музыки, с которым он в начале 80-х и приехал в Америку. Впрочем, сам он возражает против термина «афрокубинский». «Да, влияние Африки очевидно, но эта музыка развилась в Новом Свете», — утверждает музыкант. «Нельзя отказаться от своего дедушки. Ты, может, даже и похож на него немного. Но ты — не дедушка. То, что мы тут создали — это отдельная музыка, не африканская. Я предпочитаю называть это просто кубинской музыкой. Всегда помню, как Арт Блэйки мне говорил: мол, джаз — музыка американская, а не африканская; не было бы Америки — не было бы и джаза».

Начиная с 1980-х, у Пакито было несколько отличных собственных коллективов: *Paquito D'Rivera Big Band*, *Chamber Jazz Ensemble* (в котром он реализовал идеи на грани «третьего течения» и *Paquito D'Rivera Quintet*, чисто латин-джазовый ансамбль, вторым основным солистом которого был бразильский трубач Клаудио Родити. Сотрудничество с Клаудио продолжается и сейчас: Клаудио регулярно присутствует на джазовых альбомах Пакито, а Д'Ривера столь же регулярно участвует в сольных записях Родити (прежде всего хотелось бы порекомендовать три превосходных альбома, выпущенных в 90-е годы на лейбле Reservoir — «*Free Wheelin'*» (посвящение Ли Моргану), «*Samba Manhattan Style*» и «*Double Standards*»). В более поздний период Пакито появлялся на записях и других музыкантов, прежде всего — на альбомах популярного латин-фьюжн ансамбля *Caribbean Jazz Project*.

Пакито не только исполняет и пишет музыку. Среди его многочисленных творческих постов — должности директора джазовых программ Общества камерной музыки

штата Нью-Джерси и арт-директора джазового фестиваля в городе Пунта-дель-Эсте (Уругвай). Большой успех сопровождал его автобиографическую книгу со смешным названием «Моя саксуальная жизнь» — по-английски она была издана как «*My Sax Life*» (*Northwestern University Press*, 2005), а в испаноязычном оригинале называется именно «*Ma Vida Saxuel*». В этом ярком повествовании он подробно рассказывает не только о своей сакс... то есть, простите, музыкальной жизни («Каждый раз, как мне приходится в голову развлечься и заодно промотать кучу денег, я организую биг-бэнд»), но и о том, как и почему он бежал с Кубы и почему, например, напрочь — в отличие от других кубинских музыкальных эмигрантов — отказывается посещать свою родину: «Просить визу, чтобы приехать в собственную страну, слишком унижительно, я никогда не сделаю этого. Плюс к тому, просить у *них* визу — а виза стоит денег — значит оказывать *им* поддержку». Д'Ривера вообще крайне критически настроен к кубинскому режиму и к тем, кто его поддерживает.

Но это только одна сторона Пакито. Он продолжает активно гастролировать и записываться. В самый день своего 60-летнего юбилея в 2008 году он выступил в столице Панамы со своим новым квинтетом, куда входят басист Оскар Стагнаро, трубач Диего Уркола, барабанщик Марк Уокер и совсем молодой пианист, студент бостонской Консерватории Новой Англии Алекс Браун. В конце июня последовала неделя выступлений в нью-йоркском клубе *Birdland*, в августе — выступления во Франции и Доминиканской Республике, в сентябре — гастроли в Перу и Японии... В конце концов его жизнь — музыка, а не политика. В документальном фильме о Пакито, показанном по общественной телесети *PBS* в серии «Латин-джаз», музыкант демонстративно прерывает интервьюера, задающего ему вопрос о роли политики в его жизни, и, подняв перед собой инструмент, говорит:

— Самое важное в моей жизни — саксофон!

КЛАУДИО РОДИТИ, ДЖАЗМЕН ИЗ БРАЗИЛИИ

Кирилл Мошков

Один из самых известных джазовых трубачей родом из Бразилии, Клаудио Родити, родился в Рио-де-Жанейро 28 мая 1946 года. Первые годы своей джазовой карьеры он пытался играть в своей родной стране музыку, которую он сам определяет как самба-джаз — соединение ритмики бразильской самбы и мелодико-гармонического языка современного пост-бопа. Однако условия на музыкальном рынке Бразилии в 60-е годы требовали играть либо самбу в её чистом виде, либо, на крайний случай, её усложненную, изысканную городскую версию — босса-нову. Ни в той, ни в другой музыке не было места трубачу, ориентированному на джазовый мейнстрим. Поэтому Родити переехал в США, где учился в знаменитом бостонском



колледже Бёркли, а затем стал одним из признанных мастеров джаза «с латинским привкусом». Славу ему принесла работа в ансамбле кубинского саксофониста Пакито Д'Риверы в 80-е и в *United Nations Orchestra* Диззи Гиллеспи — в начале 90-х.

Клаудио Родити — уважаемый и авторитетный музыкант, хотя сольных записей у него могло бы быть и больше (наиболее значительны среди работ, выпущенных под его именем, три альбома, выпущенных на лейбле *Reservoir* — «*Free Wheelin'*» (посвящение Ли Моргану), «*Samba Manhattan Style*» и «*Double Standards*»). При этом он очень открытый, доброжелательный человек, как многие люди из латинских стран — обладает прекрасным чувством юмора и, кроме всего прочего, испытывает (в отличие от большинства коллег — урождённых американцев) большой интерес к культурам и народам всего мира. Беседа, которая легла в основу этого материала, состоялась в начале 2000-х годов в отеле, где жили участники джазового фестиваля Лайонела Хэмптона, в маленьком городке Москва, штат Айдахо.

Ваше происхождение и культурный бэкграунд не слишком-то обычны для американского джазмена. Давайте начнём беседу с этого.

— С моего бэкграунда? Я происхожу из еврейской семьи, которая переехала в Бразилию с Ближнего Востока, из Турции. Многие считают, что моя фамилия звучит как итальянская, но те, кто знают сеффардский диалект иврита, понимают, что Родити (с ударением на второй слог) — сеффардская фамилия. Я родился в Рио-де-Жанейро, Бразилия. Однако большая часть моего детства прошла в маленьком городке, название которого очень смешно звучит по-английски: Вирджина (*по-английски похоже одновременно на слово «девственница» и на название штата Вирджиния. — Ред.*) — хотя по-португальски это читается «Виржинья». Моя мать была оттуда родом, и там я рос, там я начал учиться музыке — меня посадили за фортепиано, когда мне было шесть. Когда мне исполнилось девять, мне подарили первую трубу. Я очень внимательно слушал, как в католической школе позади нашего дома репетировал школьный марширующий духовой оркестр, и однажды пришёл в то помещение, где они репетировали,

показал на трубы и сказал: «Хочу играть вот на этом». И мне вскоре подарили трубу. Так что вначале на меня большое влияние оказала маршевая музыка — марши Джона Филипа Сузы и тому подобное. С другой стороны, у нас в городе была школа самбы — где люди готовятся к карнавалу — и там я играл на перкуссии. Точнее, там масса народу играла на перкуссии, потому что самба во время карнавала исполняется в основном в таких аранжировках, где полно перкуссии. Мне это очень нравилось, и я даже дома всё время стучал по столу (*показывает, как*). А когда мне исполнилось тринадцать, году в пятьдесят девятом, я уже стал слушать кое-какой джаз. Это произошло благодаря моему дяде, мужу сестры моей матери, который был американец. Он попал в Бразилию во время Второй мировой, он служил в морской пехоте. После войны он вышел в отставку и остался в Бразилии. На праздники я ездил к ним, а у него была коллекция джазовых пластинок — Чарли Паркер с молодым Майлсом Дэйвисом, оркестр Стэна Кентона и какой-то диксиленд... Так что с двенадцати-тринадцати лет я слушал джаз.

Это ведь не было обычным делом для Бразилии?

— Конечно, не было! Это просто цепь случайностей — замужество тётки, муж-американец с коллекцией пластинок... Примерно в это время, в 59-м, моя семья — отец, мать и я — переехала в город Сантуш. Это недалеко от Сан-Паулу. И в тот год я начал понемножку играть джаз. Обнаружилось, что и в родне отца есть джазовые люди: мой двоюродный брат со стороны отца играл джаз на фортепиано. В его доме я играл свои первые джем-сейшны... Никогда не забуду — я так стеснялся, что садился под рояль, чтобы играть на трубе! Только чтобы на меня не смотрели (*смеётся*). Вот оттуда, из-под рояля, я и сыграл свой первый блюз... Короче, скоро я стал сам покупать джазовые пластинки — помню, пошёл и купил пластинку Диззи Гиллеспі. Примерно в это время — ну, чуть позже — в Бразилии началось время босса-новы, и я стал её играть.

Я слышал, что босса-нова, собственно, не была популярна в Бразилии, что её рассматривали как городскую моду, музыку образованных людей...

— Да-да, так и было, она не была широко популярна. Собственно, только одна песня в исполнении Жуана Жильберту была действительно популярна — всё остальное для массового слушателя было слишком изощрённым. Все эти цепочки сложных аккордов, близких к джазовым гармониям — да это и были джазовые гармонии... В результате босса-нову слушали в основном действительно культурные городские люди. Ведь вот ещё какая особенность: босса-нова в основном развивалась не как клубная, а как домашняя музыка! Её играли не в клубах, а на домашних вечеринках. Дело в том, что в Бразилии люди очень любят собираться вместе у кого-нибудь дома и, помимо прочего, танцевать, а для этого всегда кто-то сидел и играл — один, два, три музыканта: люди танцевали не под пластинки, а под живую музыку — и вот эти-то музыканты и разрабатывали стилистику босса-новы.

Но это самба в основе своей?

— Да. Следующая ступень развития самбы, вот что такое босса-нова. Но она отличается от самбы. Потому что это была музыка, которую играли на акустической гитаре! Акустическая гитара, скромный бас, малый барабан, по которому играли только щётками — это была очень спокойная, тихая музыка. В истории джаза её можно сравнить с *west coast* — такая сдержанная, продуманная, прохладная музыка... Но самое интересное, что в то же время, в 1959–1960 годах, в Бразилии уже были музыканты — саксофонисты, трубачи, тромбонисты — которые играли музыку под названием *samba jazz*! Вот как раз к ним я себя и причисляю. Это джаз — типа звучания *Blue Note* — наложенный на ритм самбы. Это — музыка, где могут себя проявить инструменталисты (потому что босса-нова — это музыка в основном для певцов). В босса-нове главное — поддержать певца, поэтому там с самого начала звучали только гитары, ну — немножко фортепиано, как у [Антонио Карлуша] Жобима и другого великого исполнителя и автора босса-новы Джонни Алфа. Все самые известные исполнители босса-новы в Бразилии были певцами. Так что, если ты играл на саксофоне, тебе надо было играть что-то другое.

Но Стэн Гетц играл босса-нову на саксофоне...

— Ну да, многие американские музыканты тогда приезжали сюда, заражались звучанием этой музыки, привозили её в Штаты и имели успех. К сожалению, те, кто в Бразилии играл самба-джаз, никогда не встречались с этими американцами... Правда, Сержиу Мендес пользовался успехом, и у него был инструментальный секстет — два тромбона, тенор-саксофон, фортепиано, бас и барабаны. Это был один из лучших ансамблей, который я когда-либо слышал в Бразилии. Но потом ансамбль распался, Сержиу уехал в Штаты и тут начал играть всякую коммерческую музыку... Но в Бразилии он был одним из лучших в самба-джазе.

Это течение всё ещё существует в Бразилии или все его представители уехали в Штаты?

— Увы — не существует. Многие уже просто умерли, многие уехали в Штаты, кто-то — в Европу: например, наш замечательный тромбонист, Рауль де Соза, живёт в Париже. Но те из нас, кто оказался в Нью-Йорке, иногда играют такую музыку. Я записал два сольных альбома вместе с аргентинским саксофонистом Андресом Боярски, и мы играем именно в этом стиле. Не знаю, слышали ли вы эти записи...

«Samba Manhattan Style»?

— Да. Вот это как раз типичный образец этого стиля, самба-джаз. Мы там пытаемся поддержать этот жанр... Видите ли, этот стиль довольно трудно определить, а этот специфический саунд, это специфическое ощущение самбы довольно трудно поймать — в отличие, скажем, от хардбопа. Так что я не смогу словами всё это описать, это просто надо услышать (*смеётся*).

Когда вы переехали в США?

— В 1970-м.

А с тех пор бывали в Бразилии?

— Каждый год езжу.

И что там творится с точки зрения джаза?

— Ну, самба-джаз больше не существует. К большому сожалению. Ситуация грустная... (*смеётся*). Бразилия очень разная. В разных городах все по-разному. Если поедете в Рио — там ничего не происходит. Вот в Сан-Паулу — там побольше. Там даже есть биг-бэнд, который играет нечто вроде джаза в бразильском стиле, иногда уклоняясь больше в звучание *contemporary*. Иногда они смешивают самбу с поп-музыкой и т. п. У них есть хорошие солисты и ряд неплохих аранжировок. Они называются *Banda Mantiqueira*. Они даже были номинированы на «Грэмми» и часто приезжают сюда, в Штаты. Это не полноразмерный биг-бэнд, их человек 12-13. Ещё в Сан-Паулу есть ансамбль под названием *Jazz Sinfonica*, там человек восемьдесят, по-моему — это такой эстрадно-симфонический оркестр, который играет немножко джаза. Но всё это появилось только в последние годы. Ещё там есть совсем новый, только осенью 99-го организованный биг-бэнд — я как раз в прошлую поездку домой его слушал — которым руководит тромбонист Виттор Сантуш. Он пишет классную музыку и аранжировки.

А вот чего в Бразилии нету — так это джаз-клубов, то есть они есть, но их мало, и они очень маленькие, как правило. В Рио-де-Жанейро, где тринадцать миллионов населения, джазовых клубов, наверное, меньше, чем у вас в Москве.

Странно. Так много есть джазовых музыкантов родом из Бразилии...

— Они потому и уезжают из Бразилии, что играть там джазовый мейнстрим... забудьте, никто там этого не слушает. Джазового мейнстрима в Бразилии просто нет. И клубной сцены нет. Есть в Сан-Паулу один джазовый клуб, но они там не понимают, что джазовый клуб — это место с неформальной обстановкой, что люди туда приходят отдыхать и расслабляться. Они ходят в джазовый клуб в смокингах, представляете? Те джазовые музыканты, что живут в Бразилии, могут заработать только в том случае, если работают в аккомпанирующих составах у популярных певцов. А те, кто принадлежат к поколению старше меня — особенно

духовики, — поголовно играют в симфонических оркестрах, потому что у них нет работы в джазе.

Давайте вернёмся в США и к вашей карьере. Какие ваши записи вы определяете как главные для себя?

— Сказать по совести, я все их люблю. Просто все. Мне нравится определённый вид музыки, и во всех своих записях я разрабатываю его, разрабатываю одну и ту же идею — разные пьесы, разные соло, но единая концепция. Самба-джаз! Я до сих пор иногда слушаю собственные записи и говорю: о, неплохо. Мне нравится! Жалко только, что многие записи уже не достанешь — тиражи распроданы. Последняя была на лейбле *Reservoir* и называлась «*Double Standard*». Но это было три года назад, и с тех пор я не записывался. Хотя я готов к записи и полон идей... Дело в том, что у меня нет контракта. Много идей и никакого контракта (*смеётся*).

А как насчёт самому спродюсировать свою запись?

— Хорошо бы! Я бы хотел этого. Но я только что купил дом в Нью-Джерси. Так что я нахожусь в очень стеснённых обстоятельствах (*смеётся*). Я бы вообще хотел иметь собственный лейбл, но...

Ну хорошо. Давайте ещё немножко вас пообсуждаем. Мы выяснили всё про прошлое и про настоящее. А что будет с вами дальше?

— (*смеётся*). Я и рад бы предсказать, Кирилл, но я не знаю. Я только знаю, чего бы мне хотелось. Мне очень хотелось бы заняться собственными проектами, делать какие-то собственные вещи. У меня в Нью-Йорке есть ритм-секция, с которой я часто работаю — это бразильские музыканты. Дудука да Фонсека на барабанах, Элиу Алвеш на фортепиано (он, кстати, мой племянник) и басист, который играл у Диззи — его зовут Джон Ли. Если мне нужны дудки, я приглашаю саксофониста Андреса Боярски (у нас с ним очень смешные отношения, я зову его «мой лучший враг») и тромбониста Джея Эшби. Иногда, если Пакиито Д'Ривера свободен, он играет со мной — в прошлом году

мы так играли в Берне и в Граце. Мне хотелось бы больше работать с ними как лидеру. Просто я... я начал уставать от того, что всё время играю в чьих-то концертах, понимаете? Когда вы сами контролируете то, что делаете, вы чувствуете себя лучше.

Интересно... Вы называете музыкантов из других латинских стран: Пакито — кубинец, Андрес — из Аргентины, и их объединяет в вашем ансамбле бразильская музыка...

— Они любят бразильскую музыку. Она очень тесно связана с джазом, настолько тесно, что иногда невозможно провести границу. А эти ребята любят джаз. Тут вот какая отличительная черта: бразильская музыка — мягкая, нежная, красивая. В кубинской музыке, например, полно красивых мелодий, но ритмы там такие острые, такие сексуальные... по-мужски сексуальные, такие мачо-ритмы. А бразильская музыка немного более... я бы сказал, более женственна.

Я слышал это и о бразильском варианте португальского языка: что, мол, для португальца он звучит как женский или детский язык.

— Это так и есть. В бразильском португальском столько уменьшительных форм! И потом, он звучит мягче. Вот, например, слово «улица». Оно пишется *a rua*. Португальцы говорят «арру’а». А мы, бразильцы, произносим (*широко разевает рот, демонстративно грассируя*) «эхху’э». Всё гораздо мягче. Кубинские ритмы такие сложные, ими нужно долго овладевать, если ты сам не родился внутри этой культуры. Бразильская музыка проще в этом отношении, ближе к джазу. А что касается Андреса Боярски, то не забывайте, что Аргентина — это прямо по соседству с Бразилией. Они знают бразильскую музыку много-много лет, потому что всегда было взаимопроникновение этих культур, они слышали эту музыку по радио и т. п. С другой стороны, они прекрасно взаимодействуют и с кубинской музыкой, потому что и с кубинской музыкой у аргентинцев много общего. Например, когда я покинул ансамбль Пакито Д’Риверы, меня там заменил аргентинский трубач Диего Уркола.

Вообще латинские музыканты активно взаимодействуют. Давайте я вам об этом смешную историю расскажу. Несколько лет назад я был в туре с Диззи Гиллеспи и южноафриканской певицей Мариам Макеба. Ещё участвовал пуэрториканский саксофонист Давид Санчес — он был третьим духовиком в ансамбле. Мы были во Франции, в отеле, и я позвонил Давиду и с таким французским акцентом сказал: «Месьё, это администратёр. Нам поступаль жалобы на то, что ви играть на саксофон». Давид — парень горячий, он тут же воспламенился и стал кричать: «Если вам не нравится, что у вас в отеле музыканты играют на инструментах, тогда почему вы вообще селите музыкантов в вашем отеле» и т. п. Я слушал-слушал и наконец сказал: «Месьё, те, кто жаловаль себя, они не против музыкант. Они просто говориль, что ви играть очень плёхо!» — и повесил трубку (*смеётся*). А полчаса назад — это семь лет ведь прошло! — я услышал, как в соседнем номере кто-то играет на саксофоне. Это был Давид! Я тут же позвонил ему и говорю: «Месьё, нам поступаль жалобы, что ви играть на саксофон...» Бедняга Давид почти поверил, что это правда (*смеётся*)! Я сам всё испортил, расхохотался и сознался, что это я звоню...

МАКС РОУЧ: РЕВОЛЮЦИОНЕР БАРАБАНОВ

Константин Волков

16 августа 2007 года в Нью-Йорке на 84-м году жизни умер один из величайших барабанщиков в истории джаза Макс Роуч. Он давно и тяжело болел, не появляясь на сцене более пяти лет. С его уходом эру бибопа, революционного преобразования джазовой музыки, случившегося в середине XX века, можно считать завершившейся: из ветеранов той великой эпохи в живых теперь оставались считанные единицы (например, пианист Хэнк Джонс).



Полное имя музыканта было Максвелл Лемюзел Роуч. Он родился в городе Нью-лэнд, штат Северная Каролина, 10 января 1924 года. Когда

мальчику было четыре, семья переехала в нью-йоркский район Бруклин. В 10 лет Макс уже играл на барабанах с исполнителями госпелз (афроамериканских духовных песнопений). В 1942-м, едва закончив школу, 18-летний Роуч подменял на концерте в нью-йоркском театре «Парамаунт» Сонни Грира, барабанщика оркестра Дюка Эллингтона. Годом позже он дебютировал в грамзаписи, сыграв на пластинке великого саксофониста Коулмана Хокинса для лейбла *Apollo*. Молодого барабанщика ждали клубы 52-й улицы, где в следующие три года он выковал свой уникальный стиль игры. В 1945-м, в возрасте 21 года, он уже участвовал в записях саксофониста Чарли Паркера для лейбла *Savoy*,

ставших поворотным пунктом в джазовой истории: эти записи возвестили миру приход эры бибопа.

Макс Роуч не первым изобрёл новую манеру игры на барабанах, ставшую отличительной чертой первой волны бибопа 40-х. Ещё до него одним из главных новаторов был Кенни Кларк, который был на 10 лет старше; именно Кларка считают ответственным за создание революционного для тех времён стиля игры на ударных, когда основным ритм с хай-хэта и басового барабана, отмечавшего в джазе эпохи свинга каждую четверть такта, сместился в правую руку барабанщика, на тарелку, что позволило музыкантам использовать остальные части ударной установки для нерегулярных, более свободных, чем раньше, ритмических фигур (так называемого «бомбометания»). А стиль Кларка, в свою очередь, возник тоже не на пустом месте — он развивал определённые черты стилей таких выдающихся барабанщиков раннего джаза, как Бэби Доддс, «Большой» Сид Кэтлетт и Чик Уэбб. Однако именно Макс Роуч развил новый стиль, пионером которого выступил Кларк, но самое главное — именно Роуч сделал основной массив классических записей той поры. Он участвовал в эпохальных записях лучших составов с участием пионеров бибопа во главе с саксофонистом Чарли Паркером (тогда как Кларк записался с Паркером всего один раз). Классика Паркера — «*Ko-Ko*», «*Now's the Time*», «*Confirmation*», «*Dewey's Square*», «*Billie's Bounce*» и множество других хрестоматийных тем — записаны именно с Максом Роучем на барабанах.

Новый стиль игры на барабанах позволил барабанщикам стать солистами — не просто играть коротенькие «брейки» время от времени, остальное время создавая ритмическую пульсацию позади ансамбля, но полноценно участвовать в построении музыкальной ткани, чутко реагируя на события, происходящие в игре партнёров, откликаясь на них, обыгрывая их, да ещё и самому барабанщику вносить дополнительные акценты, играть целые музыкальные фразы, делая игру на ударной установке почти мелодической.

Макс Роуч играл не только с Паркером, хотя записей с «Бёрдом» было бы достаточно, чтобы обеспечить этому выдающемуся мастеру ударных место в истории джаза. В 1949 году Макс Роуч участвовал в одной из ключевых работ следующего этапа джазовой истории — записи

вышедшего тогда в форме альбома из нескольких пластинок, а в 1954-м — уже и в новом формате долгоиграющей пластинки, LP, альбома трубача Майлса Дэйвиса «*Birth Of The Cool*», обозначившего рождение интеллектуального и сдержанного стиля «кул-джаз».

При этом заметим, что Роуч никогда не замыкался в рамках одного только стиля, каким бы прогрессивным на тот момент он ни был. Даже в 40–50-е годы, параллельно с записями в ансамблях величайших новаторов джаза, Макс играл танцевальный ритм-н-блюз с саксофонистом Луисом Джорданом и диксиленд с трубачом Генри «Рыжим» Алленом!

В 52-м Роуч вместе с контрабасистом Чарлзом Мингусом, недовольным тем, как воротилы грамзаписи обращались с афроамериканскими артистами, основал один из первых «музыкантских» лейблов — *Debut Records*, главным релизом которого стала запись «того самого» концерта звёзд бибоба в Торонто (Канада), точнее — в зале «Мэсси-Холл», где 15 мая 1953 года выступила потрясающая сборная боперов: трубач Диззи Гиллеспи, пианист Бад Пауэлл, Мингус, Роуч и некий альт-саксофонист Чарли Чан. Под этим именем скрывался Чарли Паркер, который не мог выступить в Мэсси-Холле под своим именем в силу опутывавших его сложностей с контрактами. Паркер в героиновом угаре как раз потерял свой инструмент и играл на взятом напрокат пластмассовом (!) саксофоне. Гиллеспи и Пауэлл ненавидели друг друга и долго отказывались выходить вместе на сцену: по легенде, Пауэлл сидел в гримёрке и смотрел по телевизору проходивший в этот же вечер бой за звание чемпиона мира в тяжёлом весе по боксу (из-за чего, кстати, в Мэсси-Холл пришлось вдвое меньше публики, чем рассчитывали организаторы — канадские энтузиасты, чуть ли не на коленях уговаривавшие музыкантов участвовать в концерте), пока ему не пообещали удвоить гонорар. Чарлз Мингус чисто случайно сделал запись концерта на собственный магнитофон, после чего обнаружил, что контрабаса в записи почти не слышно, и наложил свою партию заново, прямо поверх концертной дорожки (из-за чего в контрабасовых соло временами отчётливо слышны два инструмента). В общем, всё было за то, чтобы эта запись осталась незамеченной. Но получился

альбом «*Jazz at Massey Hall*», ставший одной из величайших концертных записей в истории джаза (некоторые специалисты даже называли эту запись «лучшим джазовым концертом всех времён»).

В 1954 году Макс Роуч создал квинтет со ставшим легендарным ещё при жизни трубачом Клиффордом Брауном — квинтет, ставший эталоном следующего за бибопом поколения джаза, стиля хардбоп. Но это не единственное достижение великого барабанщика в течение десятилетия, хотя сам Роуч рассматривал его как свой основной проект тех лет. Его работы 50-х с другими музыкантами полны необычных решений и новаторских идей. В качестве примера достаточно привести только две записи: «*Jazz Giant*» трио пианиста Бада Пауэлла, где Роуч вносит в материал великого бопового пианиста множество нешаблонных ритмических решений, и «*Thelonious Monk Trio*» пианиста Телониуса Монка (1952), где Роуч играет одну из самых, наверное, тонких по уровню понимания материала барабанных партий в истории джаза: он так точно продумал и прочувствовал тему Монка «*Bemsha Swing*», что на всём её протяжении, издавая множество хитро организованных во времени звуков на барабанах и хай-хэте, только в конце собственного соло, примерно на 24-й секунде третьей минуты звучания, единственный раз в течение всего трека ударяет в тарелку, делая этот удар настоящим звуковым событием в пьесе!

Квинтет с Брауном (Роуч сделал Клиффорда со-лидером группы, помещая его имя на афишах рядом со своим), а также саксофонистом Сонни Роллинзом, пианистом Ричи Пауэллом (младшим братом Бада Пауэлла) и басистом Джорджем Морроу оказался одной из сильнейших групп Роуча. Лучшие его записи были впоследствии объединены лейблом *Verve* в альбом «*Alone Together*». Гибель 25-летнего Клиффорда Брауна вместе с Ричи Пауэллом в автокатастрофе на Пенсильванском шоссе в июне 1956 года надолго повергла Роуча в депрессию: он потерял друга, со-лидера выдающегося ансамбля, перспективы которого были ослепительны. Ансамбль вообще потерял две пятых своего состава. Позднее Роуч признавался, что алкоголь и наркотики в этот момент на несколько месяцев, если не лет, затмили ему желание идти в музыке дальше, хотя он продолжал работать.

«У нас было много контрактов на выступления, которые мы должны были выполнять после трагического ухода Клиффорда и Ричи, — вспоминал Роуч в 1986 году, беседуя с автором книги «*Talking Jazz*» Беном Сидраном. — Сонни Роллинз, Джордж Морроу и я выполняли эти контракты, играя в трио. И, я думаю, именно тогда я услышал, как можно играть в таком составе. Это было, в общем-то, наше приношение памяти Клиффорда и Ричи — то, что после их смерти мы продолжали играть по прежним контрактам, но эта трагедия принесла нам и новое открытие: мы, Сонни и я, стали понимать, как именно мы можем компенсировать отсутствие в ансамбле фортепиано. Отсюда напрямую вытекает то, как Сонни сделал свою первую «Сюиту Свободы» — с Оскаром Петтифордом [на контрабасе] и со мной».

Его уникальная способность играть в крайне быстром темпе (который музыканты его поколения так и называли — «темп Макса Роуча») обеспечивала ему приглашения на записи от тех солистов, кому был нужен не только очень современный, но и очень быстрый барабанщик: достаточно вспомнить две, наверное, самые скоростные пьесы в истории джаза — «*B. Quick*» и «*B. Swift*» саксофониста Сонни Роллинза (названия обеих пьес читаются как «Будь быстр» или «Будь скор») с альбома 1957 года «*Tour de Force*».

Игру Роуча мы обнаруживаем на самых архетипичных, самых хрестоматийных альбомах джаза 50–60-х годов — например, на «*Freedom Suite*» и «*Saxophone Colossus*» Сонни Роллинза, на «*Money Jungle*» в трио с Дюком Эллингтоном и Чарлзом Мингусом, а заодно и на бесподобном «*Dinah Jams*» вокалистки Дайны Вашингтон.

Немаловажную роль в жизни Макса Роуча, начиная с 50-х гг., сыграло его активное участие в Движении за гражданские права афроамериканского населения, в рамках которого он проявлял и музыкальную активность — так, в 1961-м он записал получившую широкий резонанс сюиту «*We Insist: Freedom Now*» («Мы настаиваем: свобода — сейчас»), где вокальные партии исполнила ещё одна активистка движения — Эбби Линкольн, на следующий год ставшая женой Макса и остававшаяся его супругой до 1970 года. Правда, примерно с этого же времени уровень собственно музыкальных открытий в музыке Роуча стабилизировался на высоте, заданной его же работами 50-х, хотя в следующие три десятилетия он играл в самых

разных контекстах и иногда — очень необычную музыку, временами находившуюся даже за границами общепринятых представлений о джазе. Сам он в интервью журналу «*Down Beat*» в 60-е говорил, что «больше никогда не будет записывать музыку, в которой нет социального звучания: мы, афроамериканские артисты, доказали своё мастерство игры, а теперь нам нужно рассказать драматическую историю своего народа и через что он прошёл».

Опыт работы над крупной формой в грамзаписи (впрочем, провалившийся в плане продаж) привёл к тому, что Роуч стал больше времени уделять написанию прикладной музыки, в том числе для кино, театральных постановок и хореографов, и меньше — собственно джазу. Кроме всего прочего, занятая им активно оппозиционная по отношению к белым «воротилам шоу-бизнеса» позиция привела к тому, что он попал в «чёрный список» индустрии грамзаписи и на протяжении почти всех 1960-х годов если и записывался, то главным образом на собственных лейблах (если не считать единичных работ на *Impulse!* и *Atlantic*). Наверное, он мог бы записываться больше и интереснее, если бы не шёл на открытые конфликты с шоу-бизнесом — вроде того случая в 1961 году, когда на благотворительном концерте Майлса Дэйвиса с оркестром Гила Эванса в нью-йоркском Карнеги-Холле Роуч вышел на авансцену, держа в руках плакат, обличавший расистский характер организации *Africa Relief Foundation*, в пользу которой на этом концерте собирались средства. Впрочем, это был бы уже не Роуч!

В 1972-м Макс Роуч стал одним из первых крупных джазовых музыкантов, приглашённых преподавать джаз в университете (Университет штата Массачусетс в Амхерсте), а в 1988-м — первым джазменом, кому был вручён так называемый «грант гения» (грант Фонда Макартуров). Надо отметить, что, хотя барабанами он овладел самоучкой, Роуч имел солидное музыкальное образование — в конце 40-х он усердно изучал композицию в прославленной Манхэттенской музыкальной школе (пусть это название не введёт привычного к постсоветским реалиям читателя в заблуждение: это не детская музыкальная школа, а консерватория).

В 1990 году музыкант сказал газете *New York Times*: «Нельзя написать одну и ту же книгу два раза. Я участвовал

в исторических музыкальных событиях, но я не могу вернуться и снова там поиграть. У меня случались и музыкальные кризисы, но они делали мою жизнь нескучной».

Макс Роуч продолжал активно выступать и записываться вплоть до конца 90-х с самыми разными составами, иногда совершенно неожиданными: в его послужном списке — работа со струнными оркестрами, ансамблями ударных инструментов (в первую очередь — его собственным *M-Boom*), собственные квартеты и «двойные квартеты» (второе — это его квартет, труба-саксофон-бас-барабаны, плюс классический струнный квартет, которым руководила его дочь альтистка Максин!), дуэты с авангардными артистами (например, известны его сильные дуэтные работы с пианистом Сесилом Тейлором или с саксофонистом Энтони Брэкстоном, хотя эти записи выходили в основном в Европе и почти не попадали на американский рынок) и в области слияния джаза и академической музыки. С 1966 года, когда он впервые записал полностью сольную работу для ударных («*Drums Unlimited*»), и до самых поздних лет жизни Роуч не боялся выступать сольно, без ансамбля, и ему всегда было что показать за барабанами — не только и даже не столько в области техники (джаз знал и более техничных барабанщиков — достаточно вспомнить Бадди Рича), сколько в области нешаблонных музыкальных идей. Публика особенно любила его «коронный номер», когда он, уже поседевший, но по-прежнему статный, вытаскивал из ударной установки хай-хэт (педальную тарелку) и, поставив перед ним свою табуретку, принимался выделять на хай-хэте умопомрачительные ритмические трюки — за что и получил прозвище *Mr. Hi-Hat*. Последние гастроли он совершил в 2001 году, а в последний раз выступил в грамзаписи в 2002-м, записав в нью-йоркской студии *Avatar* альбом вместе с квартетом трубача Кларка Терри (*Clark Terry/Max Roach — «Friendship», Columbia, 2002*).

Макс Роуч подходил к игре на барабанах не как к набору технических приёмов, которыми должен овладеть инструменталист, а прежде всего как к процессу создания определённого потока ритмически организованных звуков и придания этому процессу определённых тембральных характеристик. Внимание к тембру, к звучанию барабанов слышно и на его ранних сольных работах, и особенно в записях с перкуссионным ансамблем *M-Boom*, где Роуч

добивается весьма сложной музыкальной драматургии посредством использования широчайшего спектра тембров ударных инструментов. Впрочем, для Роуча даже одна только ударная установка была уже достаточным источником целого спектра почти оркестровых звучаний. «Барабанная установка, скорее всего, единственный инструмент, созданный и развившийся в Соединённых Штатах Америки, — говорил он в интервью писателю и музыканту Бену Сидрану в 1986 году — Если взглянуть на ударные инструменты в других частях света — в Африке, Европе, на Ближнем Востоке, на Дальнем Востоке, в Южной Америке, — то там барабанщики не играют ногами. А североамериканский барабанщик, используя ударную установку, стал своего рода человеком-оркестром, человеком-ансамблем ударных инструментов. Причём состав ударной установки очень хорошо отражает социологию [североамериканского] общества: у нас есть тарелки, пришедшие с Ближнего Востока, есть том-томы, происходящие из Африки и от американских индейцев, и есть малый и басовый барабаны, пришедшие из европейской традиции... Взгляните на симфонический оркестр: там есть ансамбль ударных, четыре или пять человек, которые играют на барабанах и всём остальном — тарелках, треугольниках и т. п. Взгляните на африканские барабанные ансамбли: в них входят барабан-«папа», барабан-«мама» и группа меньших барабанов «кинто», и на них тоже играют четыре-пять музыкантов. Но здесь [в США] барабанщик — сам себе ансамбль. При этом сама техника игры на установке, особенно отношения басового и малого барабанов, испытала очень сильное влияние со стороны танца, прежде всего со стороны тэп-дэнсеров (*чечётчиков. — Ред.*). Многие великие барабанщики начинали как тэп-дэнсеры: Папа Джо Джонс, Бадди Рич, Джей Си Хёрд... Я тоже в детстве немного бил чечётку. Тогда тэп-дэнсеры были главными звёздами эстрадных концертов, примерно как сейчас поп-певцы. Если в концерте участвовали, скажем, оркестр Дюка Эллингтона и [чечётчник] Билл «Боджэнглз» Робинсон, то имя Боджэнглза стояло на афише первым. Да что там говорить, даже в нынешнее время один из лучших барабанщиков, Стив Гэдд, начинал как тэп-дэнсер...».

Поздние работы Роуча известны значительно хуже, чем классические записи периода 50-х. Виной тому и его

напряжённые отношения с индустрией грамзаписи в 60-е, и то, что в последовавшие десятилетия он уделял гораздо больше внимания экспериментальным, некоммерческим работам, нежели тому, что могло бы хорошо продаваться. Впрочем, имея солидный тыл в виде преподавательской работы в университете, Макс мог себе это позволить. Важно, что он никогда не останавливался на том, что сделал. Пусть уровень его новаторства в поздние десятилетия творчества и не достигал вершин, на которые он вместе со всем джазовым движением, поднялся в 1950-е годы, Роуч всегда был открыт к новому и необычному. В 80-е годы, например, он с удовольствием экспериментировал с хип-хопом и электроникой. «Мне программировали электронные ударные, и я играл вместе с ними», — говорил Макс Роуч в интервью Бену Сидрану. «Я играл, а молодые ребята, брейк-дэнсеры, танцевали — ну, точно так же, как сорок лет назад я играл бы для Бэби Лоуренса, который бил чечётку. Я ловил то, что они делали, все эти вращения и т. п., и отражал это в ритме. Им было по 15–16 лет, один из них потом подошёл ко мне и сказал: «Алё, ты как зовут?» Я ответил: Макс Роуч. А он мне: «Ты это, вашета, нормальный такой». Так я познакомился с живой уличной культурой.

В этой стране во многих школах больше не преподают музыку, поэзию, рисование — особенно в городских [чёрных] гетто, вроде Гарлема, Южного Бронкса, квартала Бэд-Стай в Бруклине. Но культура — она как феникс, она возрождается. Они не могут учиться музыке, но они говорят себе: зато я могу создавать музыку на вертушках. И так рождается диджейство. Они не могут учиться поэзии, но они могут создавать свою уличную поэзию, и так рождается рэп. Они не могут учиться рисовать, но они делают граффити... И вот меня познакомили с молодым парнем, сыном чувака из Бруклина, с которым мы вместе выросли, Фредди Брэйтуэйта. Парня звали *Fab-Five-Fred*, он диджей. Он свозил меня к себе домой, показал, как он работает с вертушками. Поразительная координация! Фаб-Файв-Фред меня познакомил с рэпперами, с брейкерами... Так всё и началось.

Я слышал раньше от джазовых музыкантов, что играть с электронными барабанами трудно, потому что они играют ровно, не «дышат». Но ведь зато они дают дышать тебе! Они

освобождают тебя, создают для тебя пульс, и уже от тебя зависит, что ты будешь делать по отношению к этому пульсу. Ведь за десятилетия, когда барабанщики в основном должны были держать ритм, они сами развили в себе способность играть ровно, как машина. Но теперь у тебя есть машина, она держит ритм, а ты с ней играешь — толкаешь ритм вперёд, как делал Филли Джо Джонс, или оттягиваешь его, как Арт Блэйки. Машина тоже может быть музыкальной. Мне рассказывал один чувак, он ездил в Африку — и там в одной деревне был бензиновый движок, который вырабатывал электричество. Ну, знаете, как старенький движок может чихать, кашлять и тарахтеть. Так там вся деревня собиралась у движка и танцевала под эти звуки!

А когда я жил в Бруклине и учился в Манхэттенской музыкальной школе, я ездил туда и обратно на сабвее. Сколько идей родилось у меня под стук вагонных колёс! Это просто невероятно — какие ритмы создают поезда нью-йоркской подземки. Если ты играешь на ударных, ты это сразу слышишь. Я просто садился, закрывал глаза и... отъезжал».

ГОНСАЛО РУБАЛЬКАБА, ЛЕГЕНДА КУБИНСКОГО ДЖАЗА

Ким Волошин

В июне 2003 года в Москву приехал с концертами выдающийся кубинский джазовый пианист Гонсало Рубалькаба. Легенда кубинского джаза уже давно живёт в США.



В Москве он выступил с собственным квартетом, в состав которого входит ещё один выдающийся представитель латиноамериканского направления в современном джазе — пуэрто-риканский саксофонист Давид Санчес (интервью с этим незаурядным молодым музыкантом «Джаз.Ру» публиковал в 2000 году). Кроме Рубалькабы и Санчеса, в составе квартета — басист Армандо Хола и барабанщик Игнасио Берроа.

Гонсало Рубалькаба — одно из самых значительных «импортных приобретений» Америки 1990-х: пианист феноменальной техники и исключительного чувства гармонии, он вышел на большую американскую джазовую сцену в начале последнего десятилетия XX века и сразу занял видное место среди так называемых «молодых львов» — поколения 30–40-летних музыкантов, что ныне на наших глазах меняет облик джазовой музыки. Вундеркинд, выросший в музыкальной семье, Рубалькаба поражал своими первыми записями всякого, кто слушал их больше минуты. Перед одарённостью и напором кубинского музыканта

не устояли ни великий Диззи Гиллеспи (ему Рубалькаба впоследствии посвятил пластинку «*Diz*»), ни такие блестящие музыканты, как Чарли Хэйден и Пол Моушн, которые сделали всё от них зависящее, чтобы талант молодого пианиста был доступен как можно большему количеству слушателей.

Гонсало родился на Кубе 27 мая 1963 года: отцом его был знаменитый пианист Гильермо Рубалькаба (которого, в частности, можно слышать на недавней пластинке саксофонистки Джейн Баннетт «*Cuban Odyssey*»), а дед служил тромбонистом в Президентском оркестре в Гаване в середине 10-х годов прошлого века (его трогательную и изящную мелодию «*El Cadete Constitucional*» Гонсало записал в своей интерпретации на альбоме 2001 года «*Supernova*»). На фортепиано Гонсало учился играть с восьми лет, что немного поздно для вундеркинда. Однако он занимался настолько уверенно для ребёнка, что его всё же считали чудом. Последующие двенадцать лет он совершенствовал свою технику, выступая по ночным клубам Гаваны. Первым его учителем был отец, позже Гонсало обучался в консерватории Амадео Ролдана и в Гаванском институте искусств — по курсам композиции и, как ни странно, перкуссии (хотя почему странно? Ритмические структуры афрокубинской музыки, отличающие её от других музыкальных направлений Латинской Америки, как раз удобнее всего постигать через перкуссию). Классическое образование тем не менее дало ему ясное представление о том, до чего большинство джазовых музыкантов прежних поколений доходили интуитивно — а именно представление о гармонии, не ограничивающейся рамками народных стилей. Когда именно Гонсало сделал первые свои записи в качестве пианиста, ныне сказать не так просто по той причине, что все эти записи остались на социалистической Кубе, где, как известно, господствуют весьма оригинальные представления об авторских правах. С 1983 по 1985 год он гастролировал по Африке и Франции в составе знаменитого кубинского оркестра *Orquesta Aragon*, работавшего с такими легендами кубинской музыки, как Перес Прадо и Бени Море; в 1985 году он собрал свой собственный состав, *Grupo Proyecto*, и в том же году был услышан знаменитым пропагандистом и неустанным посланником латино-джаза — Диззи Гиллеспи. Спустя год на Гаванском джазовом фестивале Рубалькаба

выступал в сопровождении контрабасиста Чарли Хэйдена и ударника Пола Моушна, известных многим в качестве как весьма оригинальных лидеров собственных проектов, так и частых участников ритм-секции Кита Джаррета (Моушн же — ещё и как один из немногих ударников, не просто игравших с пианистом Биллом Эвансом, но и понимавших его музыкальные концепции); затем на фестивале в Монтре он буквально «украл» у Хэйдена его сет, сорвав большую часть аплодисментов. В 1987 году Рубалькаба выпустил первый в официальной дискографии студийный релиз под собственным именем — при поддержке *Grupo Projecto* — «*Mi Gran Pasion*»: музыкальные издания писали о рождении новой звезды.

В 1990 году Рубалькаба заключил контракт с *Blue Note*. Первой пластинкой на легендарном лейбле стала его концертная запись, так и названная «Открытие» («*Discovery: Live At Montreux*»); спустя год последовал фантастический студийный дебют на *Blue Note* под названием «*The Blessing*». Тогдашнюю игру пианиста характеризовали крайняя гармоническая насыщенность материала и исключительная виртуозность, никогда, однако, не становящаяся самоцелью благодаря редкой ясности музыкального мышления Рубалькабы, всегда точно знавшего, что он хочет в данный момент сказать. Между тем, в силу американских законов, пианист не имел права давать концерты на территории родины джаза еще в течение трёх лет: только в 1993 году все ограничения на него как на иммигранта были сняты. В течение 90-х он записал семь пластинок для *Blue Note* и появился на многочисленных релизах других музыкантов первого эшелона — как американских, так и кубинских. Исполнительский его стиль за время пребывания в Америке претерпел определённую эволюцию: если ранние его записи легко и безоговорочно относятся к афро-кубинскому джазу, то ныне он чаще исполняет более традиционные для места его пребывания разновидности хард-бопа и пост-бопа. Это, впрочем, не означает, что Рубалькаба стал сколько-нибудь менее интересен либо что он отказался от своих корней. Достаточно вспомнить, что в 1998 году музыкант записал весьма своеобразную пластинку «*Antigua*», на которой смешал звучание электронных клавишных инструментов с традиционными для Карибского бассейна гармониями, в позапрошлом же году

принял участие в проекте Чарли Хэйдена «*Nocturne*», на котором за основы композиций были взяты традиционные кубинские и мексиканские песенные и танцевальные формы. По-прежнему игру пианиста отличают невероятная эффектность пассажей, гармоническая изобретательность и безупречное чувство меры: недаром его ставят в один ряд с величайшими джазовыми исполнителями с его острова — вплоть до сравнения его с пианистом Хесусом «Чучо» Вальдесом, который на Кубе имеет поистине легендарный статус.

Во второй раз Рубалькаба появился в Москве в феврале 2008 года на фестивале «Триумф джаза». Заместитель главного редактора «Джаз.Ру» Анна Филиппева писала тогда для газеты «Газета»: «Квинтет пианиста Гонсало Рубалькабы выступил в полном соответствии с ожиданиями. Замешанная на хорошо законспирированных моторных латинских ритмах непростая музыка дала пищу не только для сердец, но и для умов слушателей. Особая лёгкая исполнительская техника Гонсало словно ещё сильнее заостряла и подчёркивала беспокойную музыкальную ткань, которую излагал его совершенно новый ансамбль (он гастролирует с ним меньше полугода), где особенно выделялся альт-саксофонист Йосвани Терри, но отлично прозвучали и остальные: Мэтт Брюер (контрабас), Майк Родригес (труба), Маркус Гилмор (барабаны)».

Вообще Рубалькаба неоднократно попадал в поле зрения «Джаз.Ру». Вот, например, отрывок из репортажа нашего израильского корреспондента Владимира Мака с фестиваля «Джаз Красного моря» в Эйлате (2006): «Пианист Гонсало Рубалькаба ещё три года назад завоевал Эйлатский фестиваль. На этот раз музыкант произвёл ещё большее впечатление тончайшим пианизмом и композиторским талантом. Треть концерта была посвящена сольным коротким пьесам, которые я бы назвал джазовыми прелюдиями. Каждая из них — жемчужина, а вместе они составляют органичное ожерелье, близкое лучшим классическим циклам. 24 прелюдии Шопена, возможно, больший предмет для подражания Рубалькабы, нежели творчество джазовых пианистов. После прелюдий на сцену вышли молодой басист Армандо Хола и [...] барабанщик Игнасио Берроа

[...] Ритм-секция [...] была идеальной составляющей композиций Рубалькабы, не баловавшего публику стандартными темами — в одном из концертов из всех стандартов прозвучала только мексиканская мелодия «*Besame mucho*» (но гениально!), в другом была остроумнейшая импровизация на совершенно не джазовую тему «Марша Радецкого» Иоганна Штрауса-отца».

Тогда же, в 2006-м, «Джаз.Ру» опубликовал рецензию Кирилла Мошкова на сольный альбом Гонсало Рубалькабы, который так и назывался «*Solo*» (*Blue Note*, 2006). В этой рецензии были подмечены некоторые важные элементы творческого метода Гонсало, поэтому в заключение позволю себе привести её целиком.

«У многих крупных джазовых пианистов есть в дискографии хотя бы один сольный альбом, где музыкант исследует свои возможности сольного музицирования, свою способность одному, без интеракции с другими музыкантами, без обмена идеями и устоявшимися шаблонами совместного изложения музыки сообщить слушателю нечто новое, обратиться к душе (эстетическому багажу, слуховому опыту — нужное подчеркнуть) человека по ту сторону диска.

42-летний кубинец Гонсало Рубалькаба, один из важнейших джазовых пианистов своего поколения, давно шёл к своему сольному альбому. Название работы получилось многозначным: это не только «соло» — по-испански это «сам, один». Одиночество артиста и впрямь стало основной темой записи. Рубалькаба самозабвенно погружается в гармонические построения, отключаясь от окружающего мира, перемежая тонкие, многослойные созвучия обширными затуханиями и не просто паузами, а ощутимыми периодами переливающейся тишины. Следить за этими потаёнными, глубоко спрятанными от жадного до ярких эмоций массового взгляда переливами интересно, но вряд ли они доступны сколько-нибудь массовой публике: Гонсало не идёт навстречу слушателю, оставаясь почти герметично закутанным в собственный звуковой мир. Ни впечатляющих пассажей, ни вообще сколько-нибудь яркой демонстрации техники — только задумчивое, почти медитативное времянами, сосредоточенное самоуглубление, проходящее в бесконечном прислушивании артиста к неясным созвучиям

и резонансам в глубине рояля (блистательная запись инструмента — один из величайших современных звукорежиссёров Джим Андерсон!). Возможно, успех этого альбома был бы ярче, если бы Рубалькаба нырял не так глубоко, оставляя на доступной слушателю поверхности не только завихрения своих таинственных перемещений в глубине, но и элементы несколько более понятного немузыканту звукового материала».

МЕЖДУ ДЖАЗОМ И ТВ: ПИТ РУГОЛО

Ким Волошин

17 октября 2011 года в Шерман-Оукс (Калифорния) на 96-м году жизни умер Пит Руголо — аранжировщик и композитор, внёсший значительный вклад в историю оркестро-



вого джаза. Композиторская известность Руголо была связана в основном с телевидением: именно благодаря ему широкие зрительские массы в США и за их пределами слышали симфоджазовые оркестровые звучания в музыке к классическим телесериалам «Беглец» (1963–1967) и «Бежать от твоей жизни» (1965–1968). Но в историю джаза как искусства он вошёл прежде

всего как аранжировщик легендарного биг-бэнда Стэна Кентона — одного из первых (и самого известного) оркестров так называемого «прогрессивного джаза» 1940–1950-х годов. Позже у него был и собственный оркестр, добивавшийся весьма интересных художественных результатов.

Настоящее имя музыканта — Пьетро Руголо: он родился в городке Сан-Пьетро-Патти на Сицилии 25 декабря 1915 года. В пятилетнем возрасте семья перевезла его в США; Руголо поселились в Санта-Розе (Калифорния). Проявив способности к музыке с детства, Пит Руголо окончил государственный колледж Сан-Франциско и поступил на музыкальное отделение колледжа Миллса в Окленде, где изучал композицию под руководством самого Дариуса Мийо.

С 1945 по 1949 год Руголо был штатным аранжировщиком биг-бэнда Стэна Кентона — самого известного из «прогрессивных» оркестров послевоенной эпохи, стремившихся внедрять в джазовую идиому приёмы и звучания современной академической музыки, современное оркестровое письмо и в целом менявших отношение публики к оркестровому джазу: Кентон видел свою задачу в том, чтобы сделать джаз не столько развлекательной, сколько «серьёзной» концертной музыкой, и Руголо был в этом деле его правой рукой. В 1947 году Руголо был отмечен опросом критиков ведущего джазового журнала *DownBeat* как лучший аранжировщик, и за следующие семь лет ещё четыре раза добивался этой чести. Его перу принадлежат оркестровки эпохального кентоновского цикла «*Artistry in...*» («*Artistry in Bass*», «*Artistry in Percussion*», «*Artistry in Bolero*», «*Artistry in Boogie*») и ряд аранжировок для «*Innovations In Modern Music Orchestra*».

На рубеже 1940–1950-х, покинув оркестр Кентона, Пит Руголо два года был музыкальным директором фирмы грамзаписи *Capitol Records* в Нью-Йорке. Благодаря ему на *Capitol* записывались самые передовые джазмены той поры — представители нового стиля бибоп. С его именем связано и рождение кул-джаза как стиля: именно Руголо спродюсировал для *Capitol* записи нонета (ансамбля из девяти музыкантов) трубача Майлса Дэйвиса и аранжировщика Гила Эванса, впоследствии объединённые в эпохальный альбом «*Birth of the Cool*» (кстати, название альбома тоже придумал Руголо). Однако аранжировки самого Руголо в это время склонялись к популярной стилистике: он писал оркестровки для Гарри Белафонте, Джун Кристи, Ната «Кинг» Коула и т. п. популярных певцов.

Вернувшись в начале 1950-х в Калифорнию, Пит Руголо работал оркестровщиком в студиях компании *MGM* в Голливуде (и в этот период написал аранжировки музыки для множества фильмов, в том числе популярной ленты-мюзикла с музыкой Коула Портера «Целуй меня, Кэт»), был «музыкальным директором по Западному побережью» лейбла *Mercury Records* и некоторое время руководил собственным джазовым оркестром, записавшим три альбома для *Columbia* (лучшим из которых считается запись 1955 года «*Rugolomania*»), но затем занялся написанием музыки для телевидения. Первый успех пришёл

к нему благодаря новой теме, написанной им в 1958 году для сериала по роману Дэшила Хэмметта «Худой мужчина», и был закреплён музыкой к сериалу «Частный детектив Ричард Даймонд» в 1958–1960 годах. В 60-е он писал музыку к антологии «Триллер» с участием актёра Бориса Карлоффа, но шире всего был известен музыкой к «Беглецу» и «Бежать от твоей жизни» — за второй сериал он трижды был номинирован на «Эмми», самую почётную награду США в области телевидения. Собственно «Эмми» он получал дважды — в 1970-м за телефильм «Бросающие вызов» и в 1972-м за эпизод из сериала «Адвокаты»; остались без наград, но упрочили его репутацию композиторские работы для «Часа Альфреда Хичкока», «Земли Картеров» и других сериалов, включая мини-сериал «Последний паккард» («*The Last Convertible*», 1979), принёсший ему последнюю номинацию на «Эмми».

В мире музыки с наградами у Руголо дело обстояло более скромно: свою единственную номинацию на «Грэмми» он получил в 1964 году за аранжировки для альбома оркестра Стэна Кентона «*Artistry in Voices and Brass*». В 1993-м он получил премию Американского общества музыкальных аранжировщиков и композиторов «Золотая партитура», а в 2002 году стал лауреатом премии Лос-Анджелесского джазового института. Впрочем, записей под собственным именем он после 1961 года (альбомы «*Ten Saxophones and Two Basses*» и «*Ten Trumpets and Two Guitars*», Mercury) уже практически и не делал.

САН РА. МУЗЫКА ДЛЯ XXI ВЕКА

Саша Буров,
Юрий Лыноградский

Сценическое имя: *Sun Ra*

Паспортное имя: *Le Sony'r Ra*

Имя, данное при рождении: *Herman Poole «Sonny» Blount* (Сан Ра отрицал, что когда-то носил такое имя; подтверждено только после его смерти).

Дата рождения: 22 мая 1914 года (по документам на имя *Le Sony'r Ra* — «дата прибытия с Сатурна»)

Место рождения: по метрической записи — Бирмингем, Алабама; по документам на имя *Le Sony'r Ra* — планета Сатурн.

Дата и место смерти: 30 мая 1993 года, Бирмингем, Алабама.

Когда заходит речь о Сан Ра, нельзя обойтись одними сухими фактами: история его земной жизни обросла мифами, легендами и анекдотами, как мировая черепаха — слонами. Чикагский пианист Джоди Крисчен (один из отцов-основателей ассоциации ААСМ) как-то рассказал [1] такую историю: «Однажды [Сан Ра] должен был играть в клубе *Budland*, и весь его бэнд уже собрался, а сам он все не показывался. Я говорю Джо-ну [Гилмору] и остальным: почему бы вам не начать, а Сан Ра потом подключится? Не-а,



отвечают они, мы не будем начинать, пока Санни не придёт. Где-то через час он появился. Вбегает, сел за рояль, и только тогда музыканты заняли свои места. И знаете, что он сказал? «Пусть это послужит уроком». В перерыве я спрашиваю у Джона: «А что это был за урок?» Тот отвечает: «Я не знаю, но раз Санни так сказал, значит — был урок».

В мае 2009 года исполнилось 95 лет со «дня прибытия» Сан Ра, и уже 16 лет, как его нет среди нас. «Прощайте, земляне, — говорит он в финале фильма *«Space Is the Place»*. — Я — миф, который обращается к вам. Но, похоже, вас интересуют только реалии, а не мифы. Так что счастливо оставаться». Порой явственно ощущается, что мы, незадачливые жители третьей планеты, так толком и не поняли, в чём состоял урок, который он нам преподавал. Да и много ли мы знаем о самом Сан Ра? И говорят ли нам о чём-то эти знания? Теперь, например, широко известно его «человеческое» имя (чем мог похвастаться далеко не всякий его слушатель, скажем, в 70-е), но примерно с 1952 года это имя утратило для него всякое значение, как и многие другие биографические подробности. Настоящий Сан Ра был инопланетным визитёром с Сатурна, одним из четырёх апостолов фанка и послем Создателя. Инкарнацией солнечного бога Ра, фараоном, лишённым своих древнеегипетских подданных. Духовным существом. Ангелом.

Когда в 1970 году Сан Ра собрался в свою первую поездку за океан, потребовалось оформить паспорт. Он заполнил анкету в нью-йоркском паспортном бюро, и паспортистка сказала: «Сэр, вместо того, что вы здесь написали, вам придётся предоставить достоверную информацию. Нам нужны имена ваших родителей, ваша дата рождения...» На что Сан Ра ответил: «Но это и есть достоверная информация». Женщина ушла, чтобы посоветоваться с начальницей. Начальница, дама строгая и конкретная, тоже поговорила с необычным посетителем, после чего предложила ему зайти ещё раз через несколько часов. Когда Сан Ра вернулся, там уже был другой сотрудник, который сказал: «Знаете, мы решили просто выдать вам паспорт». Этот документ стал чем-то вроде талисмана. В течение многих лет те, кому он попадал в руки, только изумлённо качали головами. Мастер игры на табла Тэлвин Сингх рассказывал: «[Сан Ра] считал, что нужно либо принадлежать обществу,

либо нет. И он не принадлежал. Он создал своё собственное. Я видел его паспорт, это было нечто невообразимое. Такого больше нигде не найдёшь». [2]

Паспорт был лишь официальным подтверждением инопланетной сущности Сан Ра. Куда заметнее проявилась эта сущность в музыке. Зная радикальные композиции Сан Ра 1960-х — 1970-х, трудно поверить, что первая пластинка с его сочинением вышла в далёком 1933 году. Лишь двадцать лет спустя он создал свой авангардный биг-бэнд, получивший название «Аркестра» (ударение падает на первый слог), и под его началом началось сорокалетнее плавание этого музыкального ковчега через бурные моря второй половины двадцатого века. Здесь во многом Сан Ра оказался первопроходцем. Часть его идей и эстетических принципов, от техники управляемой коллективной импровизации до манеры использования синтезаторов, попала на благодатную почву и была усвоена, а иногда и развита более молодыми музыкантами в джазе и далеко за его пределами. Да и непосредственно через школу Аркестра прошёл не один десяток музыкантов, в их числе Фил Корэн, Алан Силва, Дьюи Джонсон, Марион Браун, Сонни Шаррок. Двое из них — барабанщик Рашид Али и саксофонист Фэроу Сандерс — переключались в поздние составы Колтрейна.

Ядро Аркестра представляло собой своеобразную команду. Музыканты жили вместе и работали исключительно ради творчества. Репетиции считались важнее концертов, и только что отрепетированный материал часто даже не исполнялся на концерте. Сан Ра, как говорят, в течение многих лет практически не спал и мог всех разбудить и вызвать на многочасовую репетицию в любое время дня и ночи. «Сан Ра для меня — полная загадка, — рассказывал [3] тромбонист Джулиан Пристер. — Он писал что-нибудь, просто набросок того, что он на самом деле хотел, и затем начинал менять эту исходную идею, так что к третьей или четвёртой репетиции на бумаге не оставалось ни одной знакомой ноты. Всё нужно было заучивать, и дальше оно разрасталось, а он всё добавлял идеи, дирижируя этим материалом каждый день. В этом он был абсолютным гением, вроде как он управлял нами и в то же время держал в неведении». Не все могли вынести такой образ

жизни, однако постепенно вокруг Сан Ра сформировалось устойчивая группа талантливых музыкантов, причём некоторые — как, например, Маршалл Аллен, Джон Гилмор, Джеймс Джексон, Джун Тайсон и другие — выступали в составе Аркестра на протяжении десятилетий и (что совершенно нехарактерно для динамичного джазового мира) практически больше нигде не играли и собственных проектов не имели.

Хотя Сан Ра считают классиком фри-джаза, он не признавал тотальную свободу в импровизации. Он говорил: «Я могу сочинить нечто настолько хаотичное, что вам и не придёт в голову, что это не импровизация. Но оно будет таким хаотичным только потому, что так написано. Так можно зайти гораздо дальше, чем просто импровизируя» [4]. Свободе Сан Ра противопоставлял дисциплину и точность. Это роднит его с такими разными и столь же маргинальными деятелями, как Джон Кейдж и Фрэнк Заппа. С Кейджем Сан Ра даже встретился на одной сцене в середине 80-х, к тому времени оба уже были в преклонном возрасте. А первые альбомы группы Заппы *The Mothers of Invention* продюсировал тот же самый Том Уилсон, который выпустил первую «официальную» пластинку Сан Ра на чикагском лейбле *Transition Records*. В середине шестидесятых Заппа со своей группой полгода выступал в нью-йоркском Гаррик-театре всего в двадцати минутах от *Slug's Saloon*, где в тот же период шесть лет подряд по понедельникам играл *Sun Ra Arkestra*. Но там, где Кейдж исследовал границы музыки и чистого звука, а Заппа, напротив, продвигался по пути скрещивания музыки и социального комментария, Сан Ра воспринимал музыку как инструмент утопической трансформации. Он писал: «Все мои композиции задуманы так, чтобы представить счастье и красоту в свободной манере. Счастье, как и красота, и удовольствие, существует на многих уровнях; моя задача — выразить эти уровни в звуках, понятных всему миру. <...> Я хочу передать ощущение жизни, настоящей жизни. Подлинная цель этой музыки — скоординировать умы народов для осмысленных поисков лучшего мира и разумного приближения к живому будущему. Под народами я понимаю всех людей всех народностей, живущих сегодня» [5]. «Я нахожусь в положении учёного, прибывшего из другого измерения. <...> Я действую вне поля

традиционной мудрости. Я намерен исследовать ультра-измерения бытия. Мы должны выйти за пределы жизни и смерти, поскольку они не являются необходимыми во вселенной <...> Это наука, но не такая, какой мы её знаем, а другого сорта. Я искал выход, который имеет отношение и к Древнему Египту, и ко всей вселенной. Думаю, музыканты в этом находятся на ступеньку выше, но, в отличие от учёных, их возможности ещё не признаны» [6].

Музыка, будучи универсальным языком, напрямую действующим на эмоции, представлялась Сан Ра инструментом, наилучшим образом пригодным для его цели. В отличие от языка, в ней не находилось места предвзятости, и вообще, по мысли Сан Ра, настоящая музыка создавалась не людьми, люди только служили её проводниками. Поэтому и от своих музыкантов Сан Ра требовал способности непредвзято воспринимать неизвестное, вибрации из космоса, из иных, более счастливых и гармоничных миров. «Настоящая музыка не может быть рождена на этой планете, в том смысле, что она о счастье. В большинстве своём музыканты играют земные вещи, о том, что они знают, и я вижу, что многие из них несчастны и разочарованы, и эти чувства проникают в их музыку. Но люди мечтают о том, чтобы отправиться в новые места и увидеть наконец что-то другое. Поэтому музыканты не должны чересчур связывать себя ни академическими знаниями, ни деньгами, ни эгоизмом, иначе они никогда не смогут по-настоящему творить» [7]. Как канал коммуникации музыка к тому же была быстрее, намного быстрее, чем речь. Но Сан Ра не пренебрегал и другими каналами: обращал большое внимание на костюмы, сценическую презентацию, цветовые гаммы. Концерты Аркестра сводили воедино массу элементов и постепенно превращались в прото-мультимедийные представления с кинопроекцией, световым шоу, танцорами, жонглёрами и глотателями огня. Ещё в 50-е Сан Ра мог запросто выпустить на сцену стайку заводных космолётов, жужжащих, сталкивающихся друг с другом и мигающих огоньками в темноте.

Что касается речи — и тут ещё одно отличие Сан Ра от, например, Кейджа или Заппы — её он рассматривал не столько с точки зрения ритмической организации звука, сколько с точки зрения фонетики и скрытых за ней

смыслов. На этой основе Сан Ра построил метод рассуждений, который называл «*equations*» [уравнения, формулы]: слова в высказываниях выворачивались наизнанку, заменялись подобными по звучанию, и из недр безобидных с виду фраз выскальзывали пугающие истины. Рассуждать он мог часами без перерыва, были бы слушатели. Его музыканты считали, что Ра вообще гораздо больше любит поговорить, чем поиграть. С точки зрения здравого смысла его построения не выдержали бы никакой критики, Сан Ра часто смешивал слова из разных языков, но всегда прослеживалась некая причудливая логика, и долгие риторические импровизации благодаря его неутомимому и острому уму и богатому чувству юмора ответвлялись в неожиданных направлениях и пышно расцветали смыслами. Сан Ра всерьёз интересовался этимологией, нумерологией и всевозможными эзотерическими доктринами. Он очень хорошо знал Библию, но не относил себя ни к одной существующей конфессии. Году в 1953-м, в период жизни в Чикаго, он вместе с единомышленниками основал организацию под названием *Infinity Inc.*, своего рода дискуссионный клуб для освоения тайных знаний, в то же время служивший платформой для продвижения афро-футуристической идеологии в массы.

В 1955-м при поддержке этой организации Сан Ра и его бизнес-партнёр Элтон Абрахам создали один из первых независимых — и определённо самый экзотический! — звукозаписывающий лейбл той эпохи, *Saturn Records*. Со временем на нём вышла основная масса пластинок Аркестра. *Saturn* не имел дела с дистрибьюторами — пластинки попадали непосредственно в магазины, продавались на концертах, а также распространялись по почте, причём почтовый заказ мог придти через месяц, а мог и через полгода. Тиражи часто не превышали пары сотен экземпляров, и музыка могла оказаться какой угодно: от напористого кофеинового свинга 30-х до синтезаторного скрежета и саксофонного визга из других миров. В силу той же инопланетной логики одна пластинка вполне могла сочетать стороны двух разных альбомов. В некоторых случаях эти гибриды встречались чаще, чем собственно альбомы. Дискография Сан Ра за счёт этих факторов, разумеется, становилась всё более запутанной. До сих пор, на радость ценителям, время от времени обнаруживаются ранее неизвестные варианты или даже целые альбомы.

Сатурновские конверты нередко разрисовывали от руки сами музыканты, а Сан Ра исправно помещал на обложках свои стихи, по сути те же «уравнения» в стихотворной форме. Выходили и прижизненные сборники его поэзии, сейчас они безусловная библиографическая редкость, но сравнительно недавно все известные поэтические тексты Сан Ра были собраны в один роскошный том под редакцией Гельмута Геркена и Джеймса Вулфа. Иногда Сан Ра говорил, что стихи — более важная часть его работы, а музыка служит для того, чтобы привлечь к ним внимание. Если таков и был его замысел, следует признать, что он, очевидно, не сработал: поэзия, пожалуй, остаётся самой игнорируемой стороной его таланта, которую, как обратную сторону Луны, в рав-



Сан Ра. 1980 год

ной степени редко видят и критики, и поклонники. Если учесть, что земляне в принципе постепенно разучиваются читать (да и слушать тоже), то шансы будущих поколений проникнуть в суть послания Сан Ра постоянно падают. Для неофитов несколько бо́льшая надежда остаётся на фильмы с его участием, благо они доступны в формате DVD — это и абстракционистская короткометражка «*The Magic Sun*» (режиссёр Phil Niblock, 1966), и псевдодокументальный «*A Joyful Noise*» (режиссёр Robert Mugge, 1980), и игровой «*Space Is The Place*» (режиссёр John Cone, 1974) — по существу, кинокомикс, но поистине безграничное обаяние Сан Ра придаёт ему такой импульс, что, как представляется, аналогичным зарядом вполне мог бы обладать фильм, в котором снялся бы сам Будда. Возможно, и у вас всколыхнёт какие-то чувства вид удаляющегося звездолёта, на котором покидает нас единственный в своём роде великий модернист. Он уже далеко, но габаритные огни ещё видны.

Саша Буров

ИСТОЧНИКИ

[1] George Lewis. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music* — Chicago, University of Chicago Press. [2008]

[2, 3, 6] John F. Szwed. *Space Is The Place. The Lives and Times Of Sun Ra*. — New York, Da Capo Press. [1997]

[4] Буклет к «*When Angels Speak Of Love*» [1966, переиздание 2000, Evidence]

[5] Буклет к «*Jazz By Sun Ra*» («Sun Song») [1956]

[7] Буклет к «*Destination Unknown*» [1992]

SUN RA ARKESTRA В РОССИИ

Под стать стилю жизни основателю оркестра — история его появления на просторах Российской Федерации в 2004 году, когда *Sun Ra Arkestra* под руководством Маршалла Аллена дал сразу несколько концертов. Вы их пропустили из виду? Неудивительно. Оркестр прилетел хитрым (и, чего уж там, изматывающим) маршрутом в город Кызыл, столицу Республики Тыва, население которого едва перевалило за сто тысяч человек. Был доставлен автобусами в городок под названием Чадан (здесь жителей насчитывается уже от силы десять тысяч). Сыграл концерт-другой. Посетил горное озеро, где всю джёмовал с местными пастухами и подростками. На обратном пути завернул в райцентр Суг-Аксы (центр Сут-Хольского кожууна, если кто не знает). Выступил на городском стадионе. Вновь вернулся в Кызыл — и, что называется, «улетел, но обещал вернуться».

Фантастическая тувинская одиссея дружины Сан Ра, в которой было человек 6-7 ветеранов, игравших в оркестре десятилетиями — заслуга не менее фантастического фестиваля под названием «Устуу-Хурээ», который был запущен несколькими годами ранее местной интеллигенцией с целью возрождения разрушенного большевиками буддистского храма и как-то незаметно превратился к 2004 году в одно из крупнейших по размаху и демократичности культурных мероприятий Сибири. Как именно организаторы из Тувы изыскивали средства на приглашение «Аркестры» (а речь шла о расходном бюджете, исчисляемом пятизначной суммой в долларах, и первая цифра

этой суммы была вовсе не 1, не 2 и даже не 3) — просто-му человеческому уму не понять. А почему именно *Sun Ra*? Всё просто: в их музыке была та живая вера, которой, на взгляд организаторов, так не хватало их родному краю. Вот и всё. Как говорил Чингисхан, «боишься — не делай, делаешь — не бойся». Тувинцы во главе с Игорем Дулушем не побоялись и сделали, и все культурные столы страны остались с носом, а оркестр под управлением Маршалла Аллена несколько раз играл бесплатно в такой великолепной глуши, которую описать иначе как фотографиями просто невозможно.

Sun Ra Arkestra, что и говорить, оказались тогда идеальным кандидатом для духовно-музыкального братания народов. С одной стороны, на их привоз потребовались деньги, о которых в Сибири и по сию пору ходят легенды. С другой стороны — приехав, музыканты, многим из которых перевалило за восемьдесят, ни единым жестом или словом не дали понять, что что-то идёт не так, и отработали полученное на двести процентов. Оказалось, что пресловутый опыт жизни коммуной — не пустые слова и не рекламный трюк (а именно так они и воспринимаются нашим коммерциализированным сознанием). На тринадцать музыкантов, например, организаторы сумели выделить лишь восемь матрасов и семь одеял: американские гости были поставлены в те же условия, что и остальные участники «Устуу-Хурээ», и имеющиеся в наличии ресурсы были поделены пропорционально. Нет проблем, сказали американцы — и как-то спали именно на восьми матрасах. Вместо душа им был показан традиционный деревянный нужник. Нет проблем, сказали «аркестранты» и ограничились только им, правда, придумав для санузла хлёсткое наименование «*shithouse*». Вместо регулярной пищи время от времени предлагался живой баран, поскольку по местным законам гостеприимства гостю в каком-то смысле правильнее дать самому определиться с тем, что он хочет — шашлык, похлёбку или жаркое. Нет проблем, говорили музыканты и отпускали барана пастись, а сами стреляли какие-то куски хлеба у новых знакомых. На Сут-Холе, священном горном озере, нельзя было касаться воды; машины не шли в гору; на поселковом стадионе в Суг-Аксы, куда прямо во время концерта заезжали мотоциклисты

и автомобилисты, из барабанов нашлась только расхристанная и некомплектная установка «Энгельс»; нет проблем, говорили на всё это американцы — и продолжали играть музыку.

Sun Ra Arkestra привезли в Туву то, ради чего они, собственно, и живут. Наверняка многие оценивали их исключительно по ярким костюмам, персональной открытости и способности выходить с саксофоном «в народ», а не по оригинальности и красоте исполняемого материала. Но в том-то и была прелесть, что «аркестранты» не делили аудиторию на «умную» и «молодую». Для них был важен каждый — от крепко подвыпивших пастухов до малолетних детей, которых они вытаскивали на сцену и для которых пели и играли персонально. Для них было важно то, что для каждого слушателя есть какой-то свой изыск в их программе, за которым этот слушатель и следует. Для кого-то была важна концепция ансамблевой импровизации, для кого-то — сама ансамблевая импровизация, для кого-то — сам факт наличия ансамбля, кому-то больше пришлось по душе сценические прыжки атлетичного, несмотря на возраст, Ноэля Скотта, а для кого-то самым главным оказалось то, что может играть на расстроенной гитаре дворовые песни — и американские музыканты вдруг появляются у костра с саксофонами и подхватывают.

Sun Ra Arkestra в Туве в результате запомнили все. И, пожалуй, ни в Москве, ни в Петербурге, ни в любом другом городе или городке, где их поселили бы вместо общей юрты с недостаточным количеством матрасов в какие-никакие гостиничные номера, этого странного космического единения музыкантов и слушателей, музыкантов и местности, одного народа и другого, не случилось бы. Американцы успевали всё: и играть свою музыку, и есть ножами тушёнку из вскрытых топором консервных банок, и ездить на поклон к развалинам буддистского храма, и отыскивать в щедрых тувинских степях некоторые дикорастущие (а может быть, и культивируемые) растения, и переодеваться в национальные предметы одежды и сходиться с местными мастерами в борьбе *хурэш*.

Сам Сан Ра всего этого, в нашем человеческом понимании, не видел. Но что-то мне подсказывает, что эта странная, дикая и безумная неделя была куда ближе к тому

условному «Сатурну», с которого он прилетел, чем многие знаменитые концерты.

На следующий год, кстати, Маршалл Аллен по собственной инициативе приезжал на фестиваль с несколькими товарищами, купив билет за собственные деньги. Наверное, он увидел во всём этом творчество, а не то, что мы, россияне, назвали бы бардаком. Или искренность. Или веру.

Словом, что-то во всём этом было.

Юрий Лыноградский

ДАВИД САНЧЕС: «НЕ ИГРАТЬ ПРЯМОЛИНЕЙНО»

Кирилл Мошков

Давид Санчес — музыкант относительно молодой — ему в 2012 году исполняется 44, но уже хорошо известный и даже, в некотором смысле, модный. Он — из поколения саксофонистов, пришедших на широкую джазовую сцену в начале 90-х и в значительной степени составивших собой джазовое поколение 90-х. Причём — в этом его своеобразие — он не американского, а пуэрториканского происхождения и, соответственно, вносит в свою игру много элементов музыки своей родной страны. И ещё одно очень положительное его качество: в отличие от столь многих музыкантов своего поколения, он умеет играть не только громко и напористо, не только быть всё время в состоянии неконтролируемой музыкальной истерики. Он весьма



тонок, изобретателен и изыскан в своей игре. Иначе бы его не приглашали для записи такие звёзды, как Артуро Сандоваль, Рой Харгроув, «Мингус биг-бэнд», Том Харрелл, Рой Хэйнс, Кенни Баррон... Короче говоря, это — саксофонист Давид Санчес. Именно Давид — так он сам произносит свое имя.

Мы беседуем с саксофонистом Давидом Санчесом в одном из автофургонов, в которых оборудованы артистические комнаты для участников фестиваля Лайонела Хэмптона в городке Москва, штат Айдахо. Автофургоны установлены на поле крытого стадиона, где проходит фестиваль, позади огромной разборной сцены. По ту сторону сцены — трибуны, на которых собралось почти восемь тысяч зрителей. Идёт концерт, и по временам в салон фургона доносится рёв толпы, приветствующей выступающих на одной сцене со звёздами юных музыкантов — победителей конкурсной части фестиваля. Давид только что отыграл получасовой сет в дуэте с другим выдающимся саксофонистом — россиянином Игорем Бутманом. Настроение у пуэрториканского музыканта отличное, он всё время улыбается, говорит быстро, глотая слова — хотя он и живёт в Нью-Йорке с двадцатилетнего возраста, в его английском всё ещё чувствуется очень заметный акцент, да и говорит он очень своеобразно, пересыпая речь характерными жаргонизмами уличного нью-йоркского языка (я попытался отчасти передать особенности его речи в русском переводе).

— Привет, меня зовут Давид Санчес, я вырос в Гуайнабо, Пуэрто-Рико, ты знаешь, потом я переехал в Нью-Йорк. Я учился в Нью-Джерси в университете Ратгерс, играл с такими людьми, как Эдди Палмиери, Пакиито Д'Ривера, Клаудио (*Родити. — Ред.*) ещё в очень молодом возрасте — на латинской сцене. Потом я поступил в оркестр Диззи Гиллеспи — это было в 1991 году. Там я был до 93-го. С тех пор я играл с такими людьми, мне повезло с ними играть — Кенни Баррон, Рой Хэйнс, Маккой Тайнер, Элвин Джонс... это классный опыт. Я уже десять, на самом деле — одиннадцать лет в Нью-Йорке живу.

Ты говоришь, что начинал на латинской сцене. Эта музыкальная культура всё ещё оказывает на тебя влияние?

— Определённо, определённо, конечно! Я ведь, ты знаешь, начинал как перкуссионист. Я на конгах играл раньше, чем в школу пошёл — и на пять лет раньше, чем взял в руки дудку. И это оказало большое влияние на множество вещей, которые я сейчас делаю — в музыке, ты знаешь, в сочинении, в моей игре, так что это очень сильное влияние до сих пор оказывает.

Какую свою запись ты считаешь лучшей?

— Какую запись? Ты имеешь в виду собственную или с кем-то?

И то, и другое.

— Ну-у... Вот это я даже не знаю, потому что их так много... С моими собственными, где я лидер, проще — их всего четыре. Пятая еще только выйдет... в августе. Или в июле, одно из двух. Что касается моих собственных, то тут знаешь как — последний всегда лучший. На последнем я играю в необычном для себя стиле, у меня там секстет, есть моя собственная музыка, всё, в общем, на очень высоком уровне. Я очень люблю предыдущую, «Обсесон» (*Давид произносит название своего альбома 1998 года «Obsession» явно по-испански, а не по-английски — «Обсеин». — Ред.*), которая в прошлом году (1999. — Ред.) была номинирована на «Грэмми». Она другая — в более классическом таком латин-джазовом стиле, с джазовыми аранжировками, я там сотрудничал с деревянными духовыми, со струнным квартетом... А новый альбом, который выйдет, он другой — я там иду ближе, понимаешь, к джазу, и в то же время там много всяких сложных ритмических вещей, сложных метров, полиритмов. Там у меня одну вещь играет Бранфорд, Бранфорд Марсалис, понимаешь... Так что для меня эта запись лучшая. И потом, я очень люблю массу своих записей с кем-то. Вот, например, альбом с Роем Хэйнсом — «*Praise*», который полтора года назад мы записали. Это великая запись, и есть еще одна великая запись, она только что вышла, альбом Кенни Баррона (он называется «*Spirit Song*») — там на гитаре Расселл Малоун, и Эдди Хендерсон на трубе, Билли Харт на барабанах, кто там еще был... Руфус Рейд на басу, ты знаешь... вот это классная запись получилась!

Расскажи поподробнее о том альбоме, который должен выйти.

— Там в основном моя постоянная группа играет. Я там почти всю музыку написал. Все вещи там очень пуэрто-риканские и в то же время такие, понимаешь, на джаз ориентированные. Это для меня очень совершенная запись, я там хотел, чтобы были слышны все краски, все ритмы... они так прямо в лицо тебе летят... это получается джаз, но ты в то же время сам себе говоришь: чувак, это же не совсем джаз, что за дела? Я хотел добиться баланса между этими двумя музыкальными мирами. Там масса фольклорных дел, понимаешь. И в то же время там слышно влияние Орнетта Коулмана, Колтрейна... и джазового мэйнстрима... Все это сразу слышно, одновременно.

Кто твои любимые саксофонисты?

— Не обязательно тенористы? Потому что я и альтистов слушаю, и вообще...

Конечно — назови всех, кого хочешь.

— Ну, конечно, Чарли Паркер. Потом — Сонни Роллинз, который — мой идол на тенор-саксофоне. Декстер Гордон. Джон Колтрейн. Бен Уэбстер. Это те, кто на меня оказали влияние — я имею в виду на мою игру. Это те, от которых я что-то брал, понимаешь. Но, опять-таки, ещё есть столько таких... которые не так напрямую действовали, понимаешь? Вот я могу назвать Коулмана Хокинса. Потому что Коулман Хокинс — тот источник, из которого вышел Сонни Роллинз, а я учился у него. Или вот, скажем, Клиффорд Джордан. Ты знаешь, он великий саксофонист, просто люди про него не говорят так много, как он того заслуживает. Да, но главное влияние — это те, кого я перед этим назвал.

Что ты планируешь на ближайшие месяцы? Много ли ты гастролируешь?

— Да, я был на гастролях перед тем, как сюда приехал (интервью состоялось в конце февраля 1999 года на

фестивале Лайонела Хэмптона. — Ред.) — я много играл с моей группой. Теперь, после этого фестиваля, я делаю с группой перерыв, буду работать в ансамбле Кенни Баррона. Мы начинаем на Западном побережье, проезжаем всё побережье, потом едем на Восток — всю дорогу играем музыку Кенни; потом я еду опять со своими пирогами, только уже с чисто латинской программой, на гастроли в Кюрасао и вообще по латинским странам; потом — назад в Штаты, и в июне я начинаю играть целую серию концертов на канадских джазовых фестивалях, их там полно, и я буду очень занят в июне... Потом в августе полно концертов в Штатах, в сентябре я опять в Европу еду... В общем, такие планы — играю всё время.

Ну хорошо, это, так сказать, ближайшие планы... А в дальнейшем? Есть у тебя какие-то цели, которых тебе непременно хочется добиться?

— *(смеётся)* Конечно, есть! Ну, например, я очень хочу как-то оживить свой опыт перкуSSIONиста. Это ведь тоже я, тоже одна сторона меня как творческого человека, понимаешь? Я хочу писать много всякой музыки, у меня в голове есть всякие экспериментальные штуки... Я хочу смешивать музыку из Бразилии, Пуэрто-Рико, Кубы, заставлять ее звучать универсально, понимаешь — как музыке вселенной. Моя цель — не звучать прямолинейно, так вот — бум! — чисто в одном стиле. Комбинировать, на самом деле. Так, чтобы в музыке было слышно немного влияния отсюда, немного влияния оттуда, а всё вместе чтобы было сугубо моим, понимаешь. И чтобы в этом была интерактивность, интуиция — то, что главным образом из джаза приходит. Это одна цель. На самом деле другая цель в чём-то попроще — продолжать записываться с людьми, перед которыми я преклоняюсь, как вот Кенни Баррон. Я хочу, чтобы у меня был как бы документ о сотрудничестве с ними, в смысле — чтобы что-то оставалось, чтобы я мог, слушая эти записи, изменять себя, свой подход к музыке, совершенствоваться, а не просто думать — вот, мол, это я играю с великим музыкантом! *(смеётся)*

ТИРНИ САТТОН: В ПОИСКАХ ВОЛШЕБСТВА

Кирилл Мошков

Тирни Саттон — одно из тех имён в мировом джазовом вокале, у которых есть репутация, стиль и твёрдые позиции в джазовом сообществе, пусть даже их пластинки не продаются такими ошеломляющими тиражами, как у более удачливых коллег вроде Дайаны Кролл или юной Норы Джонс. Я сознательно называю имена белых певиц даже не потому, что Саттон принадлежит к европеоидному большинству населения США, а потому, что она, безусловно, наследует именно белой традиции джазового вокала — если даже не той традиции, которая непосредственно граничит с джазовой и в англоязычной терминологии называется кабареточной (*cabaret singing*), а в русской её более или менее удачно именуют «традиционной эстрадой». Впрочем, эстрада не эстрада — об этом судить критикам (и именно критики, замечу, упорно записывают Тирни в кабареточные певицы): сама вокалистка безоговорочно причисляет себя к джазовому миру. За это говорит и её манера. Да, живущая в последнее десятилетие в Лос-Анджелесе (где она преподаёт джазовый вокал в Университете Южной Калифорнии) певица не ошеломляет потоками сложносочинённого скэта, слоговой импровизации; однако пение Саттон всегда «инструментально», то есть идёт от



музыкальной составляющей, от мелодического развития материала (причём чаще всего — импровизационного развития), а не от эстрадной подачи песенки. И в этом она, безусловно, чисто джазовая певица, вне зависимости от того, какой материал она выбирает для работы.

Работа, которая вызывает сомнения критиков в стилистической ориентации Тирни Саттон, — поступивший на американские прилавки 10 февраля 2004 года альбом «*Dancing In The Dark*». Предыдущие её работы — а большинство её удачных записей, как и «*Dancing In The Dark*», сделаны для самого известного аудиофильского лейбла *Telarc* — не провоцировали на споры, потому что ну какие могут быть споры, например, когда певица работает с материалом, прославленным интерпретациями одного из величайших белых джазовых пианистов 60–80-х годов — Билла Эванса? Не так теперь: «*Dancing In The Dark*» построен исключительно на балладном репертуаре покойного Фрэнка Синатры, на так называемых его «тёмных песнях», исполнявшихся величайшим певцом американской традиционной эстрады в элегическом, чтобы не сказать — меланхолическом ключе, исключавшем всякую джазовую двусмысленность. Да, многие из выбранных Тирни для альбома песен — не только жемчужины так называемой «Американы», золотого фонда американской популярной песни, но и одновременно легендарные джазовые стандарты: ну кто из джазменов не импровизировал на темы «*Where Or When*» или «*Fly Me To The Moon*»? Но всё-таки это «Американа», а не темы джазовых титанов. Эта музыка написана в 1930–1950-е годы величайшими поп-композиторами тех лет: Ирвингом Берлином, Сэмми Каном, Джимми Ван Хьюзеном, Ричардом Роджерсом... Да тут ещё Саттон ввела в аранжировочную ткань, помимо своего постоянного (и весьма искущённого!) трио — пианиста Крисчена Джейкоба, басиста Трэя Хенри и барабанщика Рэя Бринкера — ещё и эстрадно-симфонический оркестр (им при записи дирижировал Крисчен Джейкоб)! Естественно, ревнители джазовой чистоты довольно дружно фыркнули. Открываем свежий номер ведущего джазового журнала *Down Beat*, где в секции рецензий, по новомодной системе, одну и ту же пластинку оценивают сразу несколько критиков. Добродушный Джон Макдона ставит «*Dancing In The Dark*» четыре звезды, но в рецензии

постоянно подчёркивает «кабареточную» природу этой работы. Резкий и ехидный знаток из Сиэтла, Пол де Баррос, ставит три, снисходительно замечая, что Саттон заслуживает по крайней мере такого же широкого признания, как её более юная соперница в области белого эстрадно-джазового вокала Джейн Монхайт. А вот известный блюститель традиционного джазового благолепия Джон Корбетт, не чинясь, лепит работе Тирни полторы звездочки, бросая лишь: «По крайней мере она попадает в ноты, чего мы не можем сказать о некоторых суперзвёздных певичках» — явно намекая на популярную Дайану Кролл, которая и впрямь в особой чистоте интонирования не замечена. Но неужели это всё, чего заслуживает Тирни Саттон?

Вовсе нет. Не вдаваясь в чисто музыкальные подробности, замечу прежде всего, что Саттон сделала умный, чтобы не сказать — концептуальный альбом. Что она прекрасно понимает то, что именно и для чего она делает. Что стиль и собственное лицо у неё есть не только номинально: она запоминается. И что её альбом неяркий, не прыгает сам в уши и — действительно — не следует жёстко установленным ревнителями чистоты жанра правилам, не едет, так сказать, по накатанным рельсам. Но всё это специально. Он не должен был ослеплять яркостью, не должен был быть назойливым, и Тирни совершенно сознательно переступает джазовые «заборчики». Впрочем, познакоимся-ка с певицей подробнее: как выясняется в ходе продолжительного телефонного разговора, она не только отчётливо понимает, что делает, но и прекрасно умеет это своё понимание вербализовать. Кроме того, её жизненный путь не назовёшь шаблонным: нешаблонность биографии начинается с того, какое именно образование получила Тирни Саттон...

В университете вы специализировались на русском языке и литературе, что нам, русским, в достаточной степени льстит. Оказало ли изучение русского языка какое-то воздействие на вашу жизнь?

— Конечно. Я изучала русский, собственно, потому, что я принадлежу к религии бахаи (*распространённый в США и ряде других стран неомусульманский культ.* — Авт.). Как бахаистка, я верую в общность всех людей, в единство человечества. И я должна сделать что-то, что улучшит

ситуацию в мире. На тот момент я думала, что смогу работать над улучшением ситуации в мире, если выучу русский язык. Но в изучении русского языка я не очень преуспела. Моё... *proiznoshenie khorosho, no slovarni zapas plokho*. Да, с произношением у меня не было больших проблем, но словарный запас, грамматика и вообще чувство языка — такое, как оно бывает у действительно одарённых в языковом плане людей — всё это у меня хромало. А самое главное — в то время, когда я изучала русский, я открыла для себя джаз. И он поглотил меня. Он просто унёс меня.

Это случилось, когда вам было около двадцати — довольно поздний возраст для прихода к музыке, не так ли?

— Да, мне было 19–20, где-то так. Я, правда, немного обучалась музыке до этого: когда мне было шесть, я начала учиться играть на фортепиано, ну — как все дети учатся: простая классическая игра. Я пела в мюзиклах, участвовала в хорах, как это у многих бывает в школе, но никогда не думала о карьере профессионального музыканта, прежде чем не открыла для себя джаз.

Как это случилось?

— Я работала поющей официанткой. Это было в моём родном штате Висконсин, который очень похож на окрестности Москвы — там так же холодно зимой, масса снега: это на севере США. Летом я работала там поющей официанткой в ресторане курортного отеля. То, что мы пели, конечно, никаким джазом не было: это были глупые поп-песенки, которые я, например, исполняла под аккомпанемент трио из аккордеониста, органиста и барабанщика — наверное, это звучало, как русский народный ансамбль, пытающийся исполнять американский рок-н-ролл! Это звучало довольно по-дурацки — ну, наверное, примерно так играют где-нибудь на свадьбе в московском ресторане... Но зато напротив нашего отеля, через улицу, располагался местный «Кантри-клуб», и там работало джазовое трио. Один вечер в неделю у меня был свободен, и тогда я ходила слушать этих музыкантов. Они назывались *The Mary Jay Trio*, сама Мэри Джей пела и играла на рояле, её

дочь играла на барабанах, а приёмный сын — на басу. Это был очень традиционный, прямолинейный, популярный джаз, но он поразил меня, потому что в этой музыке было настолько больше честности, чем в том, что в соседнем отеле должна была петь я, настолько больше музыкантской вовлечённости, и сами песни были так прекрасны... Даже в нашем отеле люди иногда просили нас спеть не попсу, а старые стандарты. И если я пела песню Гершвина, или Кола Портера, или Дюка Эллингтона, даже в нашей дурацкой аранжировке для органа, аккордеона и барабанов, это всё равно были прекрасные песни, и я не могла не заметить этого.

А в университете, где я изучала русский, у нас была отличная программа по мировой музыке, ею руководил Билл Баррон — брат великого джазового пианиста Кенни Баррона. Он сам играл на саксофонах, кларнете и других язычковых духовых. Он устраивал в университете выступления лучших джазовых музыкантов в мире — трио Бетти Картер, братьев Хит... Всё это буквально обрушилось на меня в течение уже первого семестра, так что знаток русского языка в моём лице был потерян (*смеётся*). Правда, колледж по этой специальности я всё-таки закончила — и это единственное систематическое образование, единственный диплом, который у меня есть.

Вы же вроде ещё учились в одном из самых именитых джазовых учебных заведений — колледже Бёркли (Berkley College of Music) в Бостоне...

— Да, училась, но совсем недолго. После того, как я закончила курс в Висконсине, я поехала в Бостон и проходила занятия в Бёркли полтора семестра. У меня там было несколько разных преподавателей. Но среди них был один, который оказал на меня огромное влияние, и в течение трёх лет жизни в Бостоне я постоянно занималась с ним — уже в качестве частной ученицы: это был Джерри Бергонзи, замечательный саксофонист (который играл, например, с Дейвом Брубеком) и великий педагог. С обучением в Бёркли занятия с ним никак не были связаны, он в то время преподавал в Консерватории Новой Англии, где даже возглавлял джазовое отделение (*на самом деле — программу «джазового исполнительства»: джазовое отделение*

в целом в то время возглавлял композитор Гюнтер Шул-лер. — Ред.). Он дал мне неизмеримо больше, чем Бёркли. Он научил меня быть не певицей, а музыкантом. Он обучил меня началам джазового фортепиано и основам джазовой гармонии. Он помог мне стать независимым музыкантом — независимым в том смысле, чтобы самой понимать гармоническую и мелодическую основы музыкальных произведений, а не следовать за кем-то в их трактовке. В этом он просто гений. Кроме того, он такой преподаватель... он поощряет, воодушевляет своего ученика. Это его принцип. Великий музыкант и замечательный человек.

А помимо учителя, какие джазовые музыканты оказали на вас влияние?

— С того момента, как я начала слушать джаз, я слушала прежде всего инструменталистов — Майлса Дэйвиса 1950-х, конечно же — альбом *«Kind Of Blue»*. Потом пришёл Джон Колтрейн и его великая запись *«A Love Supreme»*. Я даже не могу сказать, что они именно вот оказали влияние на мою музыку... ну, они же высятся, как башни, что я по сравнению с этим величием? Просто я очень много слушала именно эти записи. А вот Билл Эванс именно повлиял на музыку: его *«You Must Believe In Spring»* я слушала, наверное, тысячу раз. А вот что касается вокала, то первый альбом, который произвёл на меня огромное впечатление, был «Нэнси Уилсон с Кэннонболлом Эддерли». Эта запись ровно наполовину инструментальная, а наполовину вокальная — так что неудивительно, что именно такое сочетание меня и привлекает. Мне нравится искать равновесие между инструментами и вокалом. Когда-нибудь я тоже хочу записать альбом такого плана.

А кстати, на вашем новом альбоме это слышно.

— Да? Но я же пою там баллады. Баллады Фрэнка Синатры. И не импровизирую.

Я говорю о подходе. Голос там звучит как музыкальный инструмент, не только как средство передачи текста песни.

— Это верно. Просто именно из такого подхода, такого понимания вокала я и вынесла свою манеру. Вы послушайте ту же самую Нэнси Уилсон, хотя бы на том же альбоме с [альт-саксофонистом] Кэннонболлом [Эддерли]. Она тончайшим образом передаёт смысл того, о чём поёт, тщательно работает над этим. Но какими средствами это достигается? Качеством звукоизвлечения, точнейшим интонированием, которое совершенно равнозначно интонированию инструменталиста. В этом весь смысл. Я слушала и слушала её запись, говоря себе: «Ну надо же... ну как она это делает?» Кстати, с таким же чувством я долгие годы вновь и вновь слушала баллады в исполнении Фрэнка Синатры — в результате чего и получился альбом *«Dancing In The Dark»*. Я считаю Фрэнка величайшим исполнителем баллад за всю историю этой музыки. При этом, кстати, мне никогда особо не нравилось, как он поёт свинг, быстрые номера. Ну, то есть это было нормально, но не выдерживало никакого сравнения с тем, как это делали Элла Фицджералд, Сара Воэн или Кармен Макрэй. Ну, или Нат «Кинг» Коул! А вот его исполнение баллад... это совершенно другая вещь. Тут Синатра достигает колоссальных высот. И прежде всего потому, что его пение именно что инструментально!

Кстати, а вы слышали работы других вокалистов, обращавшихся к наследию Синатры — ну, например, альбом «Keely Sings Sinatra» певицы Кили Смит?

— Да, слышала... кое-что. Но никогда не задумывалась над этими работами, пропускала их мимо ушей. Видите ли, мне нужно было построить собственные взаимоотношения с материалом. И потом, я знала, как именно я хочу распорядиться этим материалом. Мне только до последнего момента не была полностью ясна концепция будущего альбома. Мы ведь подготовили для *«Dancing In The Dark»* столько аранжировок и сделали столько записей, что их хватило бы на два альбома. Там было ещё шесть быстрых свинговых вещей, потому что я, сказать вам по совести, не была уверена в том, что мне хватит храбрости сделать чисто балладный альбом. Я думала, что мне нужно будет показать разные стороны того, что я делаю со своим ансамблем. Ведь все мои предшествовавшие работы, даже

если были тематически посвящены какой-то одной идее (ну, как, например, альбом с музыкой, ассоциирующейся с Биллом Эвансом), всегда были достаточно разнообразны по ритмике, темпам и стилям. И только уже в процессе работы над альбомом я пришла к тому, что это должна быть чисто балладная запись, что это — именно то, что я хочу сейчас сказать в музыкальном плане, и если слушателю это не понравится — что ж, я тем не менее говорю именно то, что мне нужно сказать именно сейчас.

Решение расширить звучание вашего ансамбля за счёт привлечения струнного оркестра... не было ли оно слишком большим художественным риском для, так сказать, репутации альбома? Ведь заранее было понятно, что пуристы обрушатся именно на это решение и именно им будут аргументировать то, что это не джазовый альбом, а кабареточный.

— Отличный вопрос — я всегда знала, что русские очень умные... (*смеётся*). На самом деле мы очень много обсуждали эту проблему на стадии планирования проекта. Мы очень много говорили об этом с Крисченом Джейкобом, нашим пианистом и аранжировщиком. Проблема начиналась уже хотя бы с того, как определить это художественное решение — ну, скажем, «*Tierney Sutton Band with Strings*»... (*в конце концов на обложке альбома появилась формулировка «Тирни Саттон, Крисчен Джейкоб, Трэй Хенри, Рэй Бринкер и оркестр под управлением Крисчена Джейкоба».* — *Ред.*). И в конце концов мы поняли, что это не будет таким типичным решением «группа плюс струнные», потому что аранжировки, которые мы сделаем для альбома, должны быть совершенно самодостаточны без струнной группы. Дело в том, что меня и моё трио мы записывали первыми, а потом накладывали струнные. Поэтому струнные должны были быть очень естественным продолжением того, что играет трио, а не доминировать над ансамблем. Мне есть с чем сравнивать: я только что, в декабре, закончила в Новой Зеландии тур с Аланом Броудбентом, а ведь он — величайший из ныне живущих аранжировщиков для струнных оркестров, ну — он и Винс Мендоса. Алан делает так: слушает материал, придумывает концепцию его звучания, пишет шедевральную

аранжировку для струнного оркестра, а потом джазовое трио встраивается в эту аранжировку. Мы же решили сделать это совершенно противоположным образом. Мы провели всю работу по аранжировке вместе, всем ансамблем, и исполнили материал нашим составом, а потом сказали себе: так, материал готов — что мы можем сделать, чтобы расширить его звучание, но оставить всё это таким же скромным и ясным, как когда это играет только одно наше трио? Да, мы задумывались о том, о чём вы спрашиваете. Мы сказали друг другу, что мы хотим сделать всё именно таким образом, и что мы хотим сделать это не так, как делают другие, и что главной сложностью станет даже не запись, а сведение, потому что микс должен звучать не вопреки нашей концепции, а в соответствии с ней. Дело осложнялось тем, что мы же работаем с этим замечательным лейблом, *Telarc*, а они записывали столько классики, струнной классики в том числе, что у них сформировались чёткие стереотипы звучания струнного оркестра, в первую очередь пришедшие из звучания их записей академической музыки, а эти стереотипы близки к идеям Алана Бродбента, когда он пишет для струнного оркестра. Поэтому нам предстояло сделать небольшую революцию: звучание струнных должно было не давить на трио, а расширять трио, и звучать всё это было должно совершенно не таким образом, как звучит у других.

И всё равно пуристы не приняли это решение. Читали, что Джон Корбетт написал в «Даун Бите»? Что, мол, он даже не хочет говорить о том, что вы сделали на этом альбоме с «Fly Me To The Moon»...

— Читала, конечно. И вы знаете, мне совершенно всё равно, что он там вот так написал. Он просто демонстрирует своё непонимание материала, вот и всё! Не моего материала, а материала Синатры, потому что посмотрите, что он пишет: «Синатра определённо лучше знал, как поддать свинга в таком материале». Ну в самом деле, ведь в величайших записях Синатры **ВО ВСЕ** нет никакого свинга! Ни капельки! А что касается «*Fly Me To The Moon*»... я вам сейчас расскажу кое-что. Мы как-то играли в Нью-Йорке, в *Oak Room*. Человек, который написал эту тему — Барт Ховард, — он ведь жил в Нью-Йорке, был большим

мастером музыки для кабаре. И в первый раз, когда мы играли в Нью-Йорке, мы узнали, что он умер. Мы играли «*Fly Me To The Moon*», как раз в этой аранжировке, в раз-мере семь четвертей (вместо четырёх четвертей, как у Ховарда было написано). А нас предупреждали, что играть в таком виде её не стоит, что нас просто сожрут с потрохами, потому что все привыкли к ней в виде обычной свинговой баллады. Но мы сыграли её по-своему, и публике очень понравилось. Я сказала со сцены, что наша философия в отношении этой вещи такова: если все привыкли к тому, что тот или иной стандарт исполняется всеми одним и тем же совершенно определённым образом, то мы буквально обязаны исполнить его совершенно по-своему. Если это песня, которую мало записывали, которую не так хорошо знают — да, тогда её надо показывать близко к оригиналу, потому что её надо представить публике, познакомить публику с ней. Но «*Fly Me To The Moon*»? *Fuhgedaboudit* («да забудь об этом»)! Её записывали тысячи раз, и версия Синатры... она СДЕЛАНА. К ней просто больше нельзя прикасаться! Поэтому если бы хочешь исполнить эту вещь, её надо делать радикально по-новому, отправить её, так сказать, в новое плавание. И я сказала публике: мы очень надеемся, что написавший эту песню композитор одобрил бы наш новый подход к её аранжировке, и посвящаю её памяти этого композитора, Барта Ховарда, который умер два дня назад. Мы сыграли её, нам аплодировали, шоу закончилось, мы вышли в вестибюль того места, где мы играли, и в вестибюле из-под потолка звучала фоновая музыка, и это была... «*Fly Me To The Moon*»!

После этого мы играли эту песню в Нью-Йорке только один раз, и перед вторым исполнением я сказала ребятам: по-моему, Барт Ховард тогда одобрил наш вариант. Давайте сегодня вечером опять её сыграем. Они сказали — давай. И мы приехали в *Oak Room*, и в вестибюле... снова звучала «*Fly Me To The Moon*»!

Поэтому что я могу сказать об этой негативной рецензии? Этот парень, Корбетт, а) ненавидит вокалистов, б) не знает величайших образцов творчества Фрэнка Синатры и в) не знает других моих работ, не знает наших предыдущих записей во всём их многообразии. Ну и нормально. Ну и всё в порядке. Не могут ВСЕ любить то, что мы делаем. Я не против!

Давайте оставим критиков и вернёмся к альбому. Он спродюсирован Элейн Мартон, которая одновременно — вице-президент «Теларка» по артистам и репертуару и жена президента этого лейбла. Что вы можете сказать об опыте работы с ней?

— Вы знаете, *Telarc* — вообще весьма своеобразная компания (именно компания, в смысле — группа людей). Я их всех очень люблю. Они — герои, в общем-то. И уж во всяком случае — они лично мои герои, потому что они сыграли решающую роль в моей личной карьере и в истории моего ансамбля, причём каждый раз решения, принимаемые ими в ходе развития наших с ними отношений, оказывались в артистическом плане самыми верными и точными. Первоначально, когда я только познакомилась с ними, они хотели, чтобы я записывалась как вокалистка с Оскаром Питерсоном, Рэем Брауном и другими их артистами. Но потом они послушали запись, которую я сделала со своим ансамблем, и сказали: знаете что, ребята, давайте-ка вы вот так вот свою музыку и будете играть... Они одобрили мою идею альбома «инструментальных песен», вылившихся в альбом «*Unsung Heroes*» — мой дебют на *Telarc* (2000. — *Ред.*), где я пою песни, про которые уже все забыли, что они когда-то были песнями, и воспринимают их только как инструментальные стандарты — ну, «*Donna Lee*», «*Bernie's Tune*» и т. п. И альбом получился очень удачным. Они одобрили мою идею вокального посвящения Биллу Эвансу, которое вылилось в альбом «*Blue In Green*», тоже очень удачный — при том, что сама я считала эту идею сложной и вряд ли коммерческой (а они сделали на неё ставку и не прогадали, альбом очень хорошо продавался). И получается, что каждый раз они задаются вопросом: «каких художественных высот мы достигаем новым альбомом?» — а не «сколько экземпляров мы продадим?» И в результате, если художественные высоты достигнуты, то и с продажами всё получается хорошо.

Что же до самой Элейн, то она — такой, знаете... «технический» продюсер. Есть ведь разные типы продюсеров. Есть такие, которые выписывают за исполнителя каждую ноту. Есть такие, которые к идеям исполнителя добавляют массу своих идей. И есть такие, кто просто хочет запечатлеть идеи музыканта в возможно более художественной

форме. В случае с Элейн мы с ней очень много обсуждали альбом на стадии отбора материала, а потом она только приходила слушать уже готовые треки — в качестве такой, знаете, «свежей головы», как в газетной редакции — для того чтобы, как она говорит, решить: получилось волшебство или нет.

И как вам самой кажется — получилось?

— Конечно! Раз этот альбом так хорошо продаётся!
(смеётся)

ЭСБЬЁРН СВЕНССОН. МОСКВА. ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ

Кирилл Мошков,
Григорий Дурново,
Николай Шиенок

14 июня 2008 года трагически погиб шведский пианист Эсбьёрн Свенссон.

Кто бы мог подумать, что выступление в России окажется последним концертом в жизни выдающегося европейского импровизатора?

44-летний лидер *E.S.T. (Esbjörn Svensson Trio)* погрузился с аквалангом возле причала на Ингарё, одном из островов Стокгольмского архипелага, всего в нескольких километрах от центра шведской столицы, где он жил с женой Эвой и сыновьями Рубеном и Ноем.

До сих пор не очень ясно, что именно произошло. Присутствовали инструктор по дайвингу и несколько других ныряльщиков. Внезапно было замечено, что Свенссон не



всплыл. Источники ссылаются на его менеджера Буркхарда Хоппера, который скупо поясняет: музыканта обнаружили на дне возле причала с серьёзными травмами. Был вызван вертолёт, который доставил его в больницу в Стокгольме, но все попытки врачей спасти жизнь Эсбьёрна не увенчались успехом, и вскоре после полуночи с субботы на воскресенье медики констатировали смерть. Шведская полиция начала обычное в таких случаях расследование обстоятельств, но о результатах пока ничего не известно.

44 года для джазового музыканта — самый расцвет. Самый взлёт. *Esbjörn Svensson Trio* и было на взлёте, уверенно подбираясь к лидерской позиции в европейском джазе, если уже *de facto* не занимая её. Трио Эсбьёрна Свенссона — безусловно, олицетворение современного европейского джаза с его опорой на сугубо европейскую музыкальную традицию, идущую от европейской музыкальной классики, а не от блюза, и при этом широчайшим образом использующую именно джазовый язык изложения материала, именно джазовую звуковую идиому. При этом *e.s.t.* были в своём роде совершенно уникальным коллективом, потому что они чётко понимали и широчайшим образом использовали то, к чему предыдущее поколение европейских импровизаторов (поколение Яна Гарбарека) пришло только на склоне своей карьеры, уже в 90-е: важность единства звуковых решений. Не одна только филигранность игры отличала эту группу. Именно группу: они жили, работали и творили как группа, пятнадцать лет проработав вместе в одном составе — пианист Эсбьёрн Свенссон, контрабасист Дан Берглунд и барабанщик Магнус Эстрём. Их отличала невероятная внимательность к звуку, к не только тональным, но и тембральным решениям, и соблюдению их единства как в записях, так и на концертах. Уже много лет трио ездило по миру не только с требованием жёсткого соблюдения технического райдера, но и с собственным звукорежиссёром Аке Линтоном (пианист американского трио *The Bad Plus* Итэн Айверсон, несомненно видевший в трио Свенссона соратников и единомышленников, в прощальном эссе об Эсбьёрне, опубликованном в блоге *Do The Math*, специально подчёркивает, что Свенссон даже называл Линтона четвёртым участником своего ансамбля). Линтон не только «рулил» концертные выступления *Esbjörn Svensson Trio*,

но также записал и свёл значительную часть материала их альбомов.

Наверное, все масс-медиа, перепечатавшие новость о трагической смерти Свенссона, повторили следующий факт: *e.s.t.* были единственным джазовым коллективом из Европы, который когда-либо появился на обложке старейшего американского джазового журнала *DownBeat*. Да, это так: в 2006-м *Esbjörn Svensson Trio* действительно были на обложке «ДаунБита», но американский джазовый мир в целом не успел понять и тем более принять их. Автор этих строк единственный раз слышал *Esbjörn Svensson Trio* живьём именно в Нью-Йорке, в клубе *Jazz Standard* в конце сентября 2007 года, и был поражён тем, насколько вежливо-индифферентно принимала их американская публика. Ну, то есть им горячо и долго аплодировали, точно так же, как стали бы аплодировать крепкому американскому составу — но американскому уху они не говорили столько же, сколько европейскому. Боповая пиротехника совершенно чужда Свенссону, хотя его техника игры знала мало равных — он прежде всего мелодист, и мелодист в европейском смысле, в северной европейской романтической традиции, легко прослеживаемой вглубь веков до простых фольклорных мелодий. *Esbjörn Svensson Trio* только начинали завоевание американского рынка, только поднимались к подножию вершин, давно взятых ими в Старом свете, где они имели статус почти поп-группы, собирали огромные залы (и далеко не только чисто джазовую аудиторию) и ротировали свои видеоклипы на музыкальных телеканалах. 21 июня 2008-го *Esbjörn Svensson Trio* должны были вновь выступать в Нью-Йорке в рамках *JVC Jazz Festival*. Увы, последним концертом в истории трио Эсбьёрна Свенссона теперь навсегда останется их выступление в зале Чайковского в Москве 30 мая 2008 года. И у нас нет иного способа почтить память Свенссона, кроме как опубликовать отзывы об этом концерте, которые два наших постоянных автора обнародовали в электронной версии «Джаз.Ру» — сетевом журнале «Полный джаз» (www.jazz.ru/mag/) от 7 июня 2008 года.

Кирилл Мошков

Почему-то изначально казалось, что концерт *Esbjörn Svensson Trio* должен быть каким угодно, но не джазовым. Многие темы с альбома «*Tuesday Wonderland*», который трио должно было представить слушателям, скорее сродни академической музыке, року или даже эмбиенту. Над сценой Концертного зала им. Чайковского ещё до появления ансамбля стал подниматься синий дым, а когда музыканты вышли, трудно было не обратить внимание на внешний вид пианиста Эсбьёрна Свенссона: если о его бритоголовости мы знали заранее, то тельняшка оказалась неожиданностью. В довершение всего Свенссон, сев за рояль, начал буквально извиваться, припадая к клавишам, будто кукольный или мультипликационный персонаж — зрелище стало уже совсем сюрреалистическим. В его игре можно было расслышать заимствования как из Баха, так и из Шопена, что в сочетании с безумным и почти уголовным внешним видом пианиста создавало вполне дикий эффект. На тему рояля вскоре стала наслаиваться скрежещущая партия контрабаса Дана Берглунда. Надо сказать, что поначалу музыка трио производила даже какое-то жутковатое впечатление — видимо, в силу именно этих странных сближений. Когда Свенссон протянул руку к струнам рояля, он не зажал их, как можно было ожидать (этот эффект он использовал позднее), а включил припрятанную там гитарную «примочку». На звуки рояля эхом отвечали звуки, получившиеся в результате применения этой обработки. На задник сцены то и дело проецировалась съёмка рук музыкантов, тоже обработанная с помощью особых видеоэффектов.

Впрочем, к середине второго номера концерта внешние эффекты уже не отвлекали внимание от музыки, оказавшись органичной частью создаваемого пространства. Похоже, это произошло в тот момент, когда в импровизациях трио проступил тот самый джазовый язык, которого, казалось, уже и не ждали. Да, это был джаз нетрадиционный, кривой, но какой-то всё равно знакомый. Мелодии и гармонии некоторых пьес (например, «*Sipping on the Solid Ground*» и «*Goldwrap*», попури из которых было исполнено на бис) в другой аранжировке отлично подошли бы для хорошей поп-песни, но они идеально наслаивались на джазовую структуру — равно как «примочки» у пианиста и контрабасиста, флексатон, гонги и другие необычные

ударные у Эстрёма, электронные шумы. Всё вместе составляло богатейшую и в чём-то даже величественную картину, в которой, возможно, нашлось бы место элементу лютого музыкального направления.

Григорий Дурново

Аншлага в Зале Чайковского не было и в помине, и это обидно. Представляю, сколько денег организаторы вбухали в громадные рекламные постеры, висевшие по всему городу — «Лучшая джазовая группа Европы», не понимая, что для большинства населения такие заявления — пустой звук. Сама музыка *E.S.T.* для привлечения интереса была бы куда эффективнее, да вот только её крутить негде. Нет у нас для этого ни подходящего радио, ни телевидения.

Контрабасист и барабанщик на концерт пришли в чём обычно, а вот лидер трио Эсбьёрн Свенссон, похоже, специально для такого случая приоделся. Тельняшка и «треники» с кроссовками были ему очень к лицу: он одновременно походил и на этакого юнгу-переростка с Соловков, и на уроженца воспетого Игорем Иртеньевым города Электроугли. Но на этом вся экзотика и закончилась — началась собственно музыка. Которая была прекрасна. Стинг в фильме «*Bring On The Night*» говорил об отличии джазового концерта от концерт рок-музыки: джазмены могут спокойно начинать первую композицию не слишком внятно и не слишком выразительно, чтобы через несколько минут, разогревшись, показать высокий класс. В роке же важно захватить аудиторию с первого аккорда. И вот у *e.s.t.*, на мой взгляд, получилось как раз по второму сценарию: очень эффектное вступление Свенссона на фортепиано сразу же задало тон всему концерту, который пролетел как одно мгновение. Хороших и очень хороших моментов было много. Проходных и скучных не было вовсе. Перечислить сет-лист не возьмусь, потому как слишком мало их дисков успел послушать. Одно могу сказать: мелодии, знакомые по концерту в Стокгольме 2003 года (есть такой DVD), попадались. Более продвинутая публика узнавала их гораздо раньше и встречала аплодисментами.

The Bad Plus играли в Москве поздней осенью 2005 года. Дэвид Кинг, несомненно, более яркий и виртуозный барабанщик, чем Магнус Эстрём. Или партия у Магнуса

совершенно иная: примерно половину концерта за него спокойно могла бы отыграть драм-машина. И Рид Андерсон, и Дан Берглунд — настоящие монстры контрабаса. Но Берглунд чаще играет смычком, и когда он это делает, трио звучит особенно впечатляюще. Да и пиццикатные соло Берглунда были достаточно мощными. Когда Свенссон во время первого из них встал из-за рояля, я сразу вспомнил о легендарной привычке Телониуса Монка и стал ждать, что случится дальше. Но крутиться на месте Свенссон не стал, ограничившись кратким потягиванием.

Пианисты в каждом из трио замечательны по-своему. В меру экстравертный интеллектуал Итэн Айверсон и интровертный интеллектуал Эсбьёрн Свенссон в моём музыкальном мире не конкурируют, а дополняют друг друга. И это хорошо.

Дан Берглунд после концерта сказал, что дальше путь трио лежит в Нью-Йорк, на один из многочисленных летних джазовых фестивалей. Самое время пересечься там с *The Bad Plus*, реализовав тем самым хотя бы на один единственный концерт мою бредовую мечту, некоторым образом позаимствованную у Роберта Фриппа: двойное трио, которому я даже название придумал — *Connecting The Universes*.

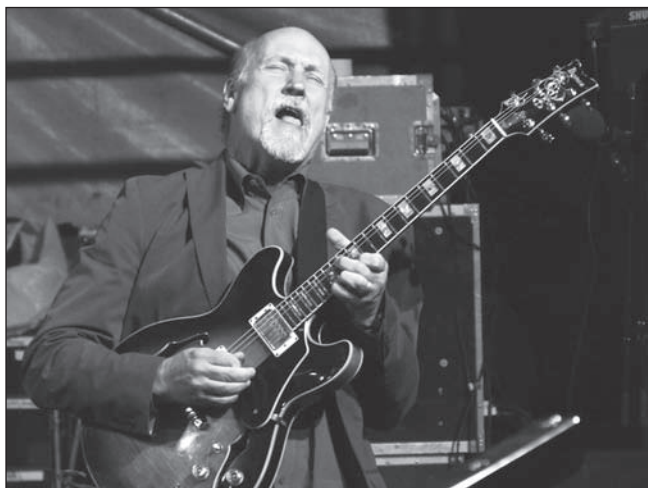
Николай Шиенок

ДЖОН СКОФИЛД: «В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ — ГИТАРИСТ»

Кирилл Мошков

В Россию в мае 2003 года впервые приезжал с концертом Джон Скофилд — один из ведущих гитаристов современного джаза. Значение этого события трудно было переоценить: последний раз импровизирующий гитарист такого же уровня известности — Пэт Мэтини — был в Москве на полтора десятилетия раньше, в 1987 году.

Джон Скофилд родился в глубинке американского Среднего Запада, в штате Огайо, 26 декабря 1951 года. Он вырос в Коннектикуте — старинном штате на востоке США, который тяготеет к двум ближайшим мегаполисам — Нью-Йорку и Бостону. Он начал играть на гитаре в 11-летнем возрасте, когда слушал в основном блюз и рок-н-ролл. Местный учитель музыки познакомил его с игрой



тогдашних титанов джазовой гитары — Уэса Монтгомери, Джима Холла, Пэта Мартино: так началась любовь Скофилда к джазу, которая не проходит и поныне.

19-летним он поступил в колледж Бёркли в Бостоне, одно из старейших джазовых учебных заведений в мире. Уже в 1973-м он появился на профессиональной джазовой сцене, играя с титанами, среди которых были Чарлз Мингус, Хэрби Хэнкок, Чик Кория, Джо Хендерсон, Билли Кобэм, Джордж Дюк, Джерри Маллиген, Маккой Тайнер и Гэри Бёртон. В 1981 году 31-летний Джон Скофилд окончательно вошёл в обойму первых имён в области джазовой гитары — когда началась его работа в ансамбле великого Майлса Дэйвиса, продлившаяся три с половиной года и документированная несколькими альбомами («*Star People*», «*Decoy*», «*Atmosphere*», «*You're Under Arrest*» и др.).

Ещё в конце 1970-х Скофилд начал записываться как лидер — сначала для западногерманского лейбла *Enja*, затем для *Grammavision*, на котором вышли в том числе и весьма удачные альбомы «*Blue Matter*» (1986), «*Loud Jazz*» (1987) и «*Flat Out*» (1988), с 1989-го — на *Blue Note*, на котором в том числе вышел его общепризнанно лучший альбом с участием легендарного саксофониста Эдди Харриса «*Hand Jive*» (1993), а с 1995 года — на *Verve*. Последние альбомы Скофилда демонстрируют две одновременно развивающиеся линии в его творчестве. Первая линия достигла своего апогея в альбоме 1998 года «*A Go Go*», который Джон записал вместе с участниками трио *Medeski Martin & Wood* — самого на тот момент передового коллектива новейшего импровизационного течения так называемых «джем-бэндов». В этой линии Скофилд экспериментирует с эстетикой джем-бэндов, соул-джаза, фанк-грува и других суперсовременных импровизационных направлений; в этой же стилистике — только менее спонтанной и более организованной — выдержан и его альбом «*Uberjam*» (2002). Вторая линия более близка современному джазовому мейнстриму; в этом ключе выдержан предыдущий альбом Джона — «*Works For Me*», в котором он собрал свою «команду мечты» с участием легендарного барабанщика Билли Хиггинса, своего «однокашника» по группе Майлса Дэйвиса — альт-саксофониста Кенни Гарретта и других прекрасных музыкантов современного джазового мейнстрима, и недавний «*ScoLoHoFo*», записанный

с участием старого партнёра — саксофониста Джо Ловано, басиста Дейва Холланда и барабанщика Ала Фостера.

Однако в гастрольной деятельности Скофилда прева-лирует первое направление — живая, горячая эстетика современных джем-бэндов, танцевальные ритмы соул-группа и острая фразировка фанка. Басист Энди Хесс, гитарист и программист Ави Бортник и барабанщик Адам Дейч составляют нынешнюю концертную группу Джона Скофилда.

27 мая Джон Скофилд дал в концертном зале «Рос-сия» полуторачасовой концерт, причём приехал он имен-но с группой *Uberjam*, названной так по альбому 2001 г., где эта группа была впервые зафиксирована в грамзаписи. Кроме 51-летнего Скофилда, остальные участники ансам-бля крайне молоды и представляют новейшее поколение «джем-бэндов» (*jam bands*). Джон вообще никогда не вы-ступал в России, и мы начинаем телефонный разговор с ле-гендарным гитаристом как раз с вопроса о его отношениях с нашей страной.

— Это будет моё первое выступление в России. Правда, я был в России раньше — в Санкт-Петербурге то ли пят-надцать, то ли двадцать лет назад, просто как турист. Я не выступал там. Тогда он назывался ещё Ленинград, верно? Конечно, система управления и вообще социальная систе-ма там была совершенно не такая, как та, к которой я при-вык, но это — прекрасный город, очень красивый, и люди мне понравились — очень доброжелательные. Вот и все мои представления о России. Поэтому я очень волнуюсь перед приездом в эту огромную и такую важную страну, в которую у нас так долго не было доступа! Правда, я уже очень много выступал в странах бывшего советского бло-ка — в Польше, Чешской Республике, Югославии, — но это будет моё первое выступление в Москве.

Как-то я прочитал в одном из ваших интервью, что вы не любите давать интервью, — правда ли это?

— (*смеётся*) Ну, не совсем так! Я очень люблю раз-говаривать о музыке с людьми, которые любят музыку. В этом смысле я очень люблю интервью! Когда я был по-моложе и только начал давать интервью, я думал: ух ты,

как здорово — меня спрашивают о моей музыке, я могу подробно и чётко все объяснить про неё. А потом я понял, что я на самом деле толком ничего не могу рассказать про свою музыку! Наверное, никто не в состоянии толком объяснить что-то про свою собственную музыку... Когда я это понял, я здорово расстроился и решил: я лучше буду играть музыку, чем говорить о ней... Тем более что Фрэнк Заппа сказал: «Говорить о музыке — всё равно, что танцевать об архитектуре!» (*смеётся*).

Тем не менее я хочу спросить вас как раз о музыке, точнее — о музыкальном течении. Джем-бэнды, современные импровизационные коллективы, которые соединяют ритмы и язык современной музыки — рока, ритм-н-блюза, соула — и импровизационное начало джаза. Вы ведь отдали изрядную дань этому направлению на недавних своих альбомах — «A Go Go», «Vump!» да и «Uberjam», с программой которого приезжаете в Москву. Вы считаете себя частью этого движения?

— Видите ли, я всю жизнь играл того или иного рода смесь джаза и рока. С самого начала меня больше всего интересовало смешение ритм-н-блюза и джаза, рока и джаза, в какой пропорции это сделать, насколько это естественно получается — в общем, я постоянно работал с этими пластами музыки. И вот несколько лет назад я сделал запись с джем-группой *Medeski Martin & Wood* — альбом под названием «A Go Go» — и масса молодых ребят стала ходить на мои концерты, я стал выступать на фестивалях, где играют джем-бэнды, перед публикой, которая раньше обо мне особо и не слышала. И вот теперь я — действительно часть джем-бэндовой сцены, и это очень здорово. Нас слушают люди, которые не только и не столько поклонники джаза — это слушатели студенческого возраста, которые просто любят музыку, самую разную музыку, и они приходят не только слушать музыку, но и танцевать, и при этом разбираются во всех тонкостях, понимают все экспериментальные идеи — это совсем не те танцы, которые бывают на поп-концертах! Это просто такой, как бы сказать, физический способ откликнуться на музыку — как это делалось в 60-е и 70-е, когда я только начинал. Они при этом ведь продолжают слушать! Я надеюсь... (*смеётся*).

Как ваш слушатель я вижу две линии в вашей работе последних лет: записи в стилистике джем-бэндов — те же «A Go Go», «Vump!» и «Uberjam», а также работы в более джазовом, более мейнстримовом ключе — «Works For Me» или недавний альбом «ScoLoHoFo». Как вы находите — и находите ли — баланс между этими двумя аспектами своей музыки?

— Нуу... вы знаете, на самом деле я просто делаю то, для чего приходит время! Ну, вот у меня есть эта группа, *Uberjam*, с которой я приезжаю в Москву. У этой группы есть аудитория, так что мы продолжаем работать над новым материалом. Мы недавно записали новый альбом, который должен выйти в мае. Но, кроме того, у меня есть друзья-музыканты, люди, с которыми я люблю играть, с которыми мне нравится играть — люди более мейнстримового (*straight-ahead*) направления в джазе, люди, с которыми я уже играл и поэтому тоже являюсь частью и этой, мейнстримовой сцены — например, таков саксофонист Джо Ловано, с которым мы много играли раньше и с которым теперь записали этот альбом, «*ScoLoHoFo*». Отказываться от этой стороны своей работы я тоже не хочу — я почувствовал бы пустоту, если бы лишился возможности играть *straight-ahead* (современный джазовый мейнстрим). Поэтому я действительно немного напоминаю сейчас человека с раздвоением личности. Но, вы знаете, мне это нравится. Нравится потому, что я имею возможность, переходя от одного направления к другому, освежать свою музыку. И при этом имею возможность не дать себе устать ни от одного из них!

А что за альбом вы выпускаете в мае?

— Он называется «*Up All Night*», «Всю ночь на ногах» и записан практически той же группой, что и «*Uberjam*». В музыкальном отношении это — развитие тех идей, что были заложены в «*Uberjam*», при этом мы решили его в гораздо более открытом, более импровизационном ключе. При этом, как ни странно, запись получилась более дорогой, потому что мы больше использовали сэмплеров и синтезаторов, записали с наложением четырёхголосную духовую секцию примерно на половине треков альбома,

так что там много таких приятных духовых интерлюдий, что мне очень нравится.

Как вы работаете с «джемовым», импровизационным материалом в студии? Я интервьюировал Джона Медески по поводу нового альбома Medeski Martin & Wood — «Uninvisible», и он сказал, что в большинстве случаев они просто приходят в студию и начинают играть, не имея никакого подготовленного материала, абсолютно спонтанно. Вы делаете так же?

— Да. Мне ужасно нравится такая свободная игра, и, вы знаете, *Medeski Martin & Wood* действительно собаку съели на этом деле. Но мои ребята, с которыми я сейчас работаю — Адам Дейч, Ави Бортник и Энди Хесс, — они тоже хороши в этом деле, так что три или четыре пьесы нового альбома были действительно симпровизированы в студии. Вы знаете, когда группа поработает вместе, когда у неё образуется опыт совместной игры — это иногда случается, такая возможность совместно импровизировать. Заметьте, далеко не со всякой группой это обязательно происходит. Но иногда, когда всё складывается в правильную комбинацию, вы просто садитесь и начинаете создавать музыку, совершенно спонтанно, безо всякого плана. Вот и на этом альбоме мои любимые места — не те пьесы, над которыми мы долго трудились в студии, а те, которые просто родились — родились спонтанно.

И всё-таки — из чего они рождаются: из мелодии, гармонической сетки, ритмической фактуры?

— Ритм обычно появляется первым: мы берём тот или иной груз из фанка, из современной клубной танцевальной музыки (я очень внимательно слежу за тем, что там происходит). И уже поверх этого ритмического оборота мы начинаем импровизировать. Так что чаще всего всё начинается именно с ритма, с бита.

Совсем не то, когда я играю *straight-ahead*. Например, в альбоме «*ScoLoHoFo*» только одна пьеса в той или иной степени имеет свободную форму, остальное — это вполне структурированные мелодии. Каждый из участников записи — Джо Ловано, я, Ал Фостер и Дейв Холланд — принёс

две-три пьесы. А, вы знаете, когда музыку пишут такие люди, как Ловано и Холланд — это получаются такие классные темы! И Ал, Ал Фостер — он тоже написал замечательные пьесы.

Вы ведь и гастролировали с этим составом.

— Да, прошлым летом мы совершили большой тур по Европе и теперь вот недельку поиграли в одном клубе в Нью-Йорке. Но, вы знаете, я не думаю, что в ближайшую пару лет мы ещё что-то будем делать этим составом. Это всё-таки в значительной степени «специальный проект».

И тем не менее: вы гастролировали и с ним, и с джем-бэндом. Какова разница между публикой, которая приходит на мейнстримовый проект, и публикой, которая приходит на джем-бэнд?

— Разница определённо есть — правда, я не уверен, что, скажем, на концерте в Москве она проявится. Но в Нью-Йорке, допустим, если я играю с проектом *ScoLoHoFo*, то в клуб приходит обычная джазовая аудитория, которая сидит и спокойно слушает. А на *Uberjam* (который, кстати, в основном играет не в джазовых, а в рок-клубах!) приходит молодежь, которая курит, танцует и вообще всячески развлекается. Но, вы знаете, между этими двумя столь разными аудиториями есть некий мостик! Есть часть серьёзной джазовой публики, которая приходит на *Uberjam*, потому что находит этот проект интересным — ну, конечно, эти люди не танцуют, они просто стоят (или сидят) и слушают. И, что самое главное, — есть молодые ребята, которые приходят на *ScoLoHoFo* в джаз-клубы — ребята, которые обычно вряд ли пошли бы в джаз-клуб: они приходят потому, что слышали меня с *Uberjam* и им интересно, что я делаю с другими музыкантами. Они, эти ребята, открыты для джаза — правда, они пока ещё не знатоки (*aficionados*), но они готовы слушать эту музыку. Так что между этими двумя видами публики постепенно устанавливается некая связь, но разница всё ещё очень велика. В конце концов это же два разных мира — это гораздо больше, чем разница между рок-клубом и джаз-клубом.

Давайте поговорим о ваших внемузыкальных интересах. Некоторые представляют себе музыкантов как эдаких фанатиков, которых ничто, кроме музыки, не интересует...

— Ну, это не так, конечно. Как всякий нормальный человек, я читаю книги, хожу в кино. Спортom занимаюсь очень мало — я совсем не атлет; правда, вот именно сегодня я впервые за целый год хочу съездить в горы покататься на лыжах. Очень люблю кататься на лыжах, но ужасно плохо катаюсь! (*смеётся*). Но в первую очередь я — гитарист. Поэтому моё время всё-таки в основном делится между гитарой и моей семьёй: ведь я женат, и у меня двое детей. Я люблю свою семью, стараюсь проводить как можно больше времени с ними. Это и есть моя жизнь.

Вернёмся к фестивалю, на котором вы будете выступать в Москве. Вы знаете, что поддерживает WWF — Всемирный фонд дикой природы?

— Не знал! Вот как здорово! Я обеими руками за это. Вы знаете, если б я был Джорджем Бушем-младшим, я многие вещи сделал бы по-другому, но самое главное — я подписал бы Киотский протокол (*международное соглашение об уменьшении техногенного воздействия на окружающую среду, которое до сих пор не подписано США. — Ред.*)!

Вы не поддерживаете своего президента?

— Ни в коем случае. Я очень не люблю его. Вы знаете, практически вся творческая часть американского общества не поддерживает его... 11 сентября 2001 года многое изменило в этой стране. В обществе много страха перед окружающим миром. Люди боятся терроризма (я думаю, мне не надо объяснять это русским, ведь в вашей стране это тоже острая проблема). Поэтому консервативные правительства привлекают людей. И хотя против того, что Буш делает, есть довольно серьёзный протест, большинство людей всё-таки в страхе приникают к его правительству, думая, что «крутое» правительство сделает их жизнь безопаснее. Поэтому, не будь 11 сентября, он не имел бы такой мощной поддержки того, что он делает — поддержки войны прежде всего.

Некоторые считают, что творчество The Beatles и вообще музыка 60-х на неопределённое время отодвинула третью мировую войну. Может ли музыка занять такое же важное место в современной жизни, как это было в 1960-е?

— Вы знаете, музыка — и вообще искусство — по-прежнему занимают в жизни людей очень важное место. Людям по-прежнему важно получать от музыки эмоции, учиться у неё человеческому опыту, прежде всего эмоциональному, учиться быть щедрыми, учиться сочувствовать — вообще учиться быть людьми и понимать других людей. Это именно то, что вообще привлекает меня в музыке. Но отодвинуть мировую войну? Вот этого не знаю. Не берусь судить. Сможет ли музыка это сделать? Хотелось бы...

По-моему, критик Скотт Янов назвал вас одним из трёх самых влиятельных современных джазовых гитаристов — вместе с Пэтом Мэтини и Биллом Фризеллом. Что вы думаете и о своём месте в этой тройке, и о двух остальных её членах?

— О, я люблю их обоих! Великие, превосходные музыканты и мои друзья. Они — новаторы, они двигают вперед развитие нашего инструмента. И с обоими я записал неплохие дуэтные альбомы! Но, вы знаете, есть ещё так много других великих гитаристов... Просто эти двое и я — мы из одного и того же времени, понимаете? Так получилось, что нас слушают молодые музыканты. Те ребята, которые только приходят к джазу, — они часто копируют нас, они находят у нас направления, по которым хотели бы идти, и узнают о джазе тоже от нас. Точно так же, как мы в своё время узнавали о джазе из игры Джима Холла и Уэса Монтгомери, Джимми Рэйни, Тэла Фарлоу, Грэнта Грина и многих других. Великих гитаристов — много, нам просто повезло принадлежать к одному поколению.

БЕССИ СМИТ — ИМПЕРАТРИЦА БЛЮЗА

Кирилл Мошков

Летом 2010 года в Санкт-Петербургском издательстве «Планета Музыки» вышла книга Кирилла Мошкова «Блюз. Введение в историю». Журнал «Джаз.Ру» предва-



рил выход книги публикацией (со значительными сокращениями) одной из её глав, посвящённых Бесси Смит, «императрице блюза» (1894–1937), одной из величайших певиц в истории афроамериканской (и вообще американской) музыки. Творчество Бесси оказало неизгладимое воздействие на историю не только блюза, но и джаза, поскольку в годы расцвета её популярности (1920-е) между джазом и блюзом не только не было непроходимой стены, но существовал постоян-

ный взаимообмен идеями и силами: джазовые музыканты записывались с блюзменами, а блюзмены легко включали в свой репертуар джазовые хиты. Можно сказать, что в 20-е блюз был основой языка джаза, его плотью и кровью, и до сих пор его влияние постоянно выявляется в художественной основе джазового мейнстрима; а влияние вокальной манеры Бесси Смит можно проследить во всех разновидностях массовых (неакадемических) жанров американской музыки не только XX, но и XXI века, вплоть до дня сегодняшнего.

Любой рассказ об истории блюза не может быть полным хотя бы без поверхностного рассказа о деятельности *Columbia*. Это не только старейший из существующих ныне лейблов грамзаписи — фирма была создана в 1888 году! Это ещё и крупнейший из лейблов, занимавшийся выпуском блюзовых записей в 1920–1930-е годы.

Точно так же никакая история блюза не может быть полной без истории Бесси Смит — не только самой популярной блюзовой исполнительницы 1920-х, не только самой экстравагантной блюзовой певицы, которая всей своей жизнью создала классический образ «блюзовой женщины», но и действительно величайшей блюзовой вокалистки всех времён, создавшей образцы блюзового искусства, так и оставшиеся непревзойдёнными.

В рамках этого текста мы коснёмся обеих этих тем — лейбла *Columbia* и Бесси Смит, тем более что на протяжении долгих лет эти два явления блюзовой истории пересекались и взаимодействовали самым непосредственным образом.

История «Коламбии» начинается в столице США, Вашингтоне — о чём свидетельствует само имя лейбла. Вашингтон не входит в состав ни одного штата США: это особая экстерриториальная единица, именуемая «округ Коламбия» (*Disctrict Columbia, D.C.* — отсюда разговорное наименование Вашингтона, «Ди-Си»). В 1888 году Эдвард Истон создал в Вашингтоне компанию для продажи только что изобретённых и поступивших в широкую продажу фонографов Томаса Эдисона и носителей звука для этих первых устройств коммерческой звукозаписи и воспроизведения — восковых цилиндров.

[...] В 1912 году «Коламбия», признавая технологическую исчерпанность фонографа и его восковых валиков, полностью перешла на производство только граммофонов и дискообразных пластинок к ним. Ещё год или два компания тиражировала восковые валики из своего прежнего каталога, чтобы обслуживать нужды тех потребителей, кто уже обладал фонографами, но затем и это производство было прекращено, и в каталоге *Columbia* остались только дисковидные пластинки на 78 оборотов в минуту.

Следующий технологический прорыв случился в феврале 1925 года, когда *Columbia* начала записывать пластинки

по новой, «электрической» технологии, в которой был впервые задействован микрофон (прежняя, «механическая» система записи в качестве приёмника звука использовала металлический рупор). [...]

В 1926 году *Columbia* приобрела контроль над каталогом компании *Okeh*. «Оке» сохранял независимую репертуарную политику, но экономически был полностью поглощён «Коламбией», а это означало, что и без того немалый каталог старшей фирмы пополнился огромным каталогом младшей, состоявшим в основном из записей афроамериканских музыкантов. Вместе со всем каталогом «Оке» число артистов «Коламбии» пополнили многочисленные джазмены и блюзмены во главе с самим Луи Армстронгом. В 28-м, привлечённый высокой репутацией лейбла в условиях тогдашней экономической нестабильности, на *Columbia* перешёл с конкурирующей фирмы *Victor* Пол Уайтман, самый популярный бэндлидер в стране, руководитель «сладкого» околodgeджазового белого оркестра. [...]

В начале 1920-х первые блюзовые записи, вышедшие на лейбле *Paramount*, дали старт лавинообразному росту продаж афроамериканской музыки, ранее вообще не записывавшейся и не издававшейся. Руководству «Коламбии» потребовалось около двух лет, чтобы убедиться, что это не случайный всплеск и что у этого сегмента рынка есть будущее. 7 июня 1923 года поступила в продажу первая «расовая» пластинка лейбла *Columbia*, первый продукт только что сформированного «расового» отдела фирмы, во главе которого встал продюсер Фрэнк Уокер (1890–1965). Это была запись певицы Бесси Смит, сделанная 16 февраля того же года — на одной стороне «*Gulf Coast Blues*», на другой — «*Down Hearted Blues*». В течение следующих шести месяцев было продано восемьсот тысяч экземпляров этой пластинки, что сразу и на целых восемь лет сделало Бесси Смит одной из главных звёзд в каталоге *Columbia*.

Элизабет (Бесси) Смит родилась в штате Теннесси, в городе Чаттануга, 15 апреля 1894 года. [...]

Отец Бесси, Уильям Смит, приехавший с женой и малолетними детьми из Алабамы в конце 1880-х, работал на заводе — он был чернорабочим в литейном цеху. К тому

моменту, когда Бесси было четыре года, он числился уже квалифицированным дробильщиком и зарабатывал... ни больше ни меньше — двенадцать долларов в неделю. А семья на тот момент состояла из десяти человек: родители и восемь детей.

Бесси рано осталась без родителей. Отец умер, когда ей было шесть или семь лет; мать последовала за отцом, когда Бесси ещё не исполнилось десять. Умерли и двое из братьев. Вся остальная семья — сёстры Бесси, Тинни и Лулу и братья Эндрю и Кларенс — осталась на руках Виолы, старшей сестры, у которой от неведомого «проезжего молодца» уже был и свой ребёнок. Бесси позднее описывала дом, где они жили в Чаттануге, как «ветхую лачугу, где крыс было гораздо больше, чем Смитов». Но Смитов тоже было немало, и все они хотели есть. Виола зарабатывала тем, что брала на дом стирку — и стирала от зари до зари, делая перерывы только для того, чтобы сготовить более чем скромную еду для своей дочери, братьев и сестёр.

В 1904-м семья лишилась старшего брата: Кларенс, который был на несколько лет старше Бесси, уехал со странствующим менестрельным шоу Моузеса Стокса, куда его наняли в качестве конферансье. Прирождённый клоун и лицедей, он как нельзя лучше подходил для этой работы.

Пример Кларенса вдохновил девятилетнюю Бесси на то, чтобы вместе со вторым братом, Эндрю, начать выступать на улице, рассчитывая на «никели» и «даймы» (пяти- и десятицентовые монеты) от прохожих в качестве гонорара. Старшая сестра, Виола, говорят, не одобряла эти занятия сестрёнки и братца, но ей очень нравилось, что они приносят деньги — иногда по целых восемь долларов за раз.

Когда Кларенс Смит вернулся в Чаттанугу в 1912 году опытным конферансье популярного менестрельного шоу, Бесси была уже совсем не маленькой девочкой. В 17 лет росту в ней было почти шесть футов (180 см), а весила она килограммов 80. Она уговорила брата устроить ей прослушивание в менестрельную труппу Моузеса Стокса и без труда прошла его; правда, в труппе была собственная певица, и очень известная, поэтому Бесси на первых порах стала у Стокса танцовщицей. Классический блюзовый миф, впрочем, гласит, что не было никакого прослушивания, а было похищение — беззащитную маленькую девочку

запахнули в мешок и уже в поезде вывалили, брыкающуюся и визжащую, под ноги блюзовой певице Ма Рэйни. Но это — только миф, причём сочинённый, как теперь известно, белым автором. Вряд ли нашёлся бы мешок, в который можно было бы с лёгкостью запихать 80-килограммовую Бесси; да и сама Бесси рвалась уехать с трупной Стокса так, что сама кого хочешь запихала бы в мешок, если бы ей вздумали мешать. Только одна деталь имеет в этом мифе отношение к реальности: имя Ма Рэйни. Дело в том, что именно Гертруда «Ма» Рэйни и была основной певицей труппы Моузеса Стокса.

Ма была лет на восемь старше Бесси Смит. Это была дородная женщина с золотыми зубами, обожавшая бусы, носившая экстравагантные платья и певшая почти исключительно блюзы, что делало её, в общем-то, первопроходцем женского блюзового вокала. Одна из звёзд раннего блюза Айда Кокс, которая принадлежала к поколению Бесси Смит, вспоминала: «Мы, женщины, в те времена не пели блюз». А Алберта Хантер, ещё одна ранняя блюзовая вокалистка, в начале 1910-х выступала в кабачках Чикагского Саутсайда с репертуаром, который, как она сама определяла, «был так же далёк от джаза и блюза, как американский гимн». Но Ма Рэйни специализировалась именно на блюзе, причём не в приглашенном водевильном стиле, который станет популярен в начале 20-х, а в грубой, почти мужской манере, заимствованной именно у мужчин — уличных исполнителей блюза. У неё был низкий голос и резкая атака, но её фразировка — судя, правда, по более поздним записям (1920-х годов) — уже приближалась к более искушённым, «городским» блюзовым формам.

Атланта стала базой для Бесси: здесь она регулярно выступала в концертном зале *81 Theatre*, отсюда ездила по всему Югу с менестрельными шоу, как правило — в составе хора (но у неё часто бывало по одному-два сольных вокальных номера в течение шоу). Влиятельный афроамериканский шоу-продюсер Ирвин Миллер прослушивал её для своего шоу в 1913 или 1914 годах: «Она была прирождённая певица, даже тогда, но в нашем шоу должны были принимать участие только девушки со светло-коричневой кожей, а Бесси была очень чёрная, что не совпадало с моими стандартами. Я велел менеджеру избавиться от неё, что он и сделал».

Только в 1921 году Бесси Смит вслед за бесчисленными представителями чёрного шоу-бизнеса переехала на Север, куда в течение 1918–1921 годов с Юга мигрировало более полутора миллионов афроамериканцев. Она поселилась в Филадельфии. Мир шоу-бизнеса гудел, взбудораженный неожиданным успехом первых блюзовых пластинок, прежде всего записью Мамаи Смит «*Crazy Blues*», о которой мы говорили в главе о лейбле *Okeh*. Выяснилось, что чёрные американцы — это тоже рынок, и рынок с большими перспективами! Фирмы грамзаписи одна за другой формировали «расовые» отделения или даже принимались выпускать «расовые» серии на своём основном лейбле: *Black Swan*, *Okeh*, *Paramount*, *Vocalion*... Наконец самая крупная из тогдашних фирм грамзаписи, *Columbia*, тоже созрела для выпуска «расовых» записей.

Как именно Бесси Смит попала на *Columbia* — до сих пор остаётся загадкой. Как и в случае, например, с попаданием Этель Уотерс на *Black Swan*, разные люди рассказывали эту историю совершенно по-разному.

Так, продюсер её пластинок и свеженазначенный в 1923 году глава «расового» отдела «Коламбии» Фрэнк Уокер рассказывал, что слышал пение Бесси ещё в 1917 году в Алабаме и, как только встал вопрос о том, чтобы записать что-нибудь для афроамериканской аудитории, тут же отправил нашего старого знакомого Кларенса Уильямса на её поиски на Юг.

Правда, эта версия не очень согласуется с тем фактом, что Кларенс Уильямс прекрасно знал, где искать Бесси Смит, так как ровно за две недели до назначения Уокера главой «расового» отдела «Коламбии» Уильямс уже привозил Бесси Смит в Нью-Йорк прослушиваться для лейбла *Okeh*. Правда, это прослушивание кончилось ничем: Бесси что-то запела перед рупором записывающего устройства, но, не допев даже до середины, остановилась и сказала: «Стоп, мне надо отхаркаться!» На этом прослушивание и закончилось: на *Okeh* решили, что она слишком неотёсанна и груба.

Мало того: если верить Кларенсу Уильямсу — Фрэнк Уокер тоже прекрасно знал, что Бесси Смит живёт в Филадельфии, потому что Уильямс ему рассказал о неудачном прослушивании на «Оке». А если судить по студийным протоколам фирмы Томаса Эдисона *Edison Phonograph*

Company, то она и вовсе никуда из Нью-Йорка не уезжала, так как всего через несколько дней после прослушивания на «Оке» прошла прослушивание и у Эдисона. Рукой самого Томаса Алвы Эдисона, изобретателя фонографа, электрической лампочки, угольного микрофона, кинопроектора и электрического трамвая, на протоколе было начертано: *NG*. Это означало «*no good*» — «не годится».

Наиболее достоверная версия исходит от мужа Бесси. Да, она к этому моменту уже была замужем, причём, как говорят некоторые источники, уже во второй раз. О первом муже сохранились только легенды. Второго мужа звали Джек Джи; они встретились в Филадельфии, в кабаре *Horan's*, где Бесси выступала, а Джек служил охранником. Он был крупный парень, вполне под стать монументальной Бесси, и обладал таким же взрывным и неуправляемым темпераментом, как она, но при этом был, мягко говоря, не слишком выдающимся мыслителем и (в отличие от Бесси, доучившейся в школе как минимум до восьмого класса) толком не умел читать. В 1971 году Джи, который почти на четыре десятилетия пережил бывшую жену, рассказывал: «В Филадельфии на Саут-Стрит был маленький магазин грампластинок, которым владел Чарли Карсон. Чарли любил слушать Бесси в *Horan's* и постоянно говорил ей, что она гораздо круче Мами Смит, которая в этот момент была в моде. И вот он-то сказал Кларенсу [Уильямсу], что Бесси надо бы прослушаться на «Коламбии». Я думаю, он просто хотел, чтобы она выпускала пластинки, потому что она была лучше, чем все остальные, и её пластинки наверняка хорошо продавались бы».

Джек Джи, парень вообще-то очень прижимистый и неохотно расстававшийся с деньгами, тем не менее определённым образом вложился в успех жены — а именно, заложил свою униформу охранника и карманные часы, чтобы купить Бесси достаточно модное платье для прослушивания на «Коламбии».

Так или иначе, после технически неудачной первой попытки записи 15 февраля 1923 года, на следующий день Бесси сделала запись, которая стала её первым хитом. Но Уокер даже не стал дожидаться результатов продаж, а сразу предложил Бесси годичный контракт, по которому она была обязана записать минимум 12 «годных» песен,

и назначил следующую запись на апрель — тогда было записано четыре песни.

Именно к этому времени и относится пресловутый визит Бесси и её мужа в контору Кларенса Уильямса (*преуспевающего афроамериканского музыкального дельца и посредственного пианиста, о котором речь шла в более ранних главах книги «Блюз. Введение в историю»*. — Ред.). Напуганный до полусмерти Кларенс, спрятавшись под столом, слушал, что думают (и говорят!) о нём Джим и Бесси, пока они рвали над его головой фальшивый контракт, по которому Уильямс забирал половину причитавшихся Бесси выплат от «Коламбии». К тому моменту, когда 7 июня 1923 года первая пластинка оказалась на прилавках магазина, у Бесси уже был прямой контракт с лейблом.

Тут мы видим начало работы «технологий успеха», ставших вскоре классическими приёмами работы индустрии грамзаписи. Сразу после сенсационного начала продаж, когда пластинка Бесси Смит продавалась десятками тысяч экземпляров в неделю, «Коламбия» оправляет певицу в турне. В будущем, когда Бесси получит почётное прозвище «Императрицы блюза», она будет путешествовать с огромной труппой и сложной постановкой, но в то первое турне летом 1923 года она отправилась налегке, даже без мужа, который всё ещё работал охранником в Филадельфии. В этом туре она выступала вдвоём с аккомпаниатором — пианистом Ирвином Джонсом, и журналисты афроамериканских газет по всему Югу описывали многосотенные очереди у концертных залов, где она выступала.

Первая пластинка Бесси Смит стала одновременно и самой популярной её работой в грамзаписи: *Columbia* только в течение первых шести месяцев, то есть с июня по декабрь 1923 года, продала восемьсот тысяч копий диска, на одной стороне которого был записан «*Gulf Coast Blues*», а на второй — «*Down Hearted Blues*». Но это была не единственная её успешная запись. Всего в течение первого года действия контакта с лейблом Бесси вместо двенадцати полагавшихся по контракту песен записала тридцать восемь, став не только самой продаваемой блюзовой певицей того времени, но и своего рода мерилom блюзового мастерства,

эталон, со звучанием которого теперь сравнивали всех остальных исполнительниц блюза.

Бесси моментально обрела уверенность в собственном голосе и своих исполнительских возможностях, которой ей, как намекали некоторые исследователи, могло не хватать в предшествовавшие годы, и в эти месяцы много и упорно работала — не только в студии, но и на гастролях. Осенью 1923 года её муж Джек, которого серьёзно потряс внезапный успех жены (главным образом, хотя он этого никому и не говорил, страдало его самоуважение: её еженедельный доход внезапно оказался в десятки раз выше того, что он зарабатывал в охране), неожиданно уволился со своей работы и, не предупредив благоверную, появился в Атланте, где она всё ещё базировалась в зале «81 Theatre». Бесси была рада видеть супруга, а вот он чувствовал себя не в своей тарелке: он не понимал нравов шоу-бизнеса и будучи, в сущности, простым деревенским парнем, в силу своей патриархальности не мог с ними до конца примириться. Но тот ворох наличных долларов, которые зарабатывала Бесси, заставлял его если не мириться с вольными нравами закулисья, то по крайней мере до поры до времени держать язык за зубами. Ему так нравилось одеваться в отличные костюмы, носить дорогие шляпы и услаждать своё «я» званием «менеджера шоу Бесси Смит», что он делал вид, что ему нравится и всё остальное, в том числе и мало соответствовавшие понятиям о приличии привычки людей шоу-бизнеса. Племянница Джека, Руби Уокер, в этот период стала одной из «хористок» шоу Бесси; она впоследствии вспоминала, что «Бесси позволяла Джеку думать, что он управляет её делами», хотя все знали, что на самом деле это делают её брат Кларенс Смит и племянник Ти Джей Хилл. «Джек приходил на репетиции и штрафовал танцовщиц, если они пропускали шаг или недостаточно высоко вскидывали ноги; потом он повадился играть с музыкантами в карты, таким образом выуживая у них кое-что из того, что они зарабатывали у Бесси. Она всё это ему спускала, но скоро весь персонал шоу возненавидел Джека».

Ещё жёстче описывала роль Джека в шоу Бесси жена Кларенса Смита, Мод: «Джек не умел управлять ничьими делами, даже своими. На афишах он писал «Джек Джи представляет Бесси Смит» и называл себя менеджером, но

он даже билетов продавать не умел. Правда, он умел считать деньги и ещё выпрашивать деньги, но это всё, что он умел». Руби Уокер подтверждала: Джек действительно поступил на полное содержание своей жены. «Она ему купила всё, что у него теперь было — одежду, часы, даже «кадиллак», так что то платье ему многократно возместилось».

Бесси и себя не забывала — у неё теперь были намного более роскошные платья, чем то, что ей когда-то купил для прослушивания Джек, а также меховые шубы и прочие признаки роскоши, но квартира в Филадельфии оставалась довольно скромно обставленной: ни Бесси, ни Джек почти и не бывали там — певица всё время гастролировала.

Основной доход певице приносили именно гастроли. Хотя её записи на «Коламбии» оплачивались выше, чем записи любых других афроамериканских артистов (и даже многих белых), и хотя даже ещё до заключения следующего годичного контракта весной 1924 года Уокер существенно увеличил гонорары Бесси, они всё ещё составляли двести долларов за одну пригодную для издания запись песни («сторону», как говорили тогда в шоу-бизнесе, имея в виду, что одна песня помещалась как раз на одну сторону тогдашней грампластинки). Нетрудно подсчитать, что напрямую на грамзаписи Смит заработала в течение первого года что-то между 3800 и 7600 долларов, но грамзапись приносила гастролирующему артисту огромный не прямой доход: телевидение ещё не существовало, радио только что появилось и ещё не имело широкой аудитории (да ещё пока и не умело проигрывать пластинки в эфир, обходясь исключительно «живой» музыкой в студии), так что грампластинки были единственным и в силу широчайшей распространённости — мощнейшим средством рекламы концертов артиста.

Сами же диски, в свою очередь, рекламировались достаточно широко — хотя иногда и странными по нынешним представлениям способами. Не будем забывать, что это начало 20-х, время всё ещё господствующего расизма, и на Юге расизм был ещё естественен, как воздух (в конце концов рабство в этом регионе было отменено всего лет 60 назад). Так, в городке Александрия, штат Луизиана, белые владельцы мебельного магазина Каплана (заметим,

здесь грампластинки всё ещё продаются именно в мебельном магазине, так как понятие «звукоспроизводящей техники» всё ещё связано с изготавливающими эту технику мебельными фирмами!) устроили распродажу пластинок Бесси Смит «*Jail House Blues*» («Тюремный блюз»), в качестве рекламы выставив в витрине чернокожего паренька, одетого в тюремную робу. Вышедший 1 января 1924 года номер тогдашнего профессионального журнала звукозаписывающего бизнеса, *The Talking Machine*, с умилением писал в типично южных расистских выражениях: «Витрина стоила менее 20 долларов, включая стандартную профсоюзную плату цветному парню, который в последнюю минуту отказался было лезть за стекло: он боялся, что его подружка пройдёт мимо и увидит его в тюремной одежке. Фирма обещала ему послать его смуглой возлюбленной пластинку, которую он рекламировал, и тогда он решился»...

...К весне 1924 года Бесси Смит была, по стандартам афроамериканского сообщества, богата — настолько, что её мечта вытащить своих сестёр из нищеты начала осуществляться. Современники свидетельствовали, правда, что муж Бесси — Джек Джи — был этим не очень доволен. Он с первого знакомства невзлюбил старшую сестру Бесси — Вай, а та — его. Каждый из них хотел быть единственным любимцем разбогатевшей Бесси. Но Бесси знала, как восстанавливать статус-кво. Руби Уокер, племянница Джека, позже вспоминала: «Однажды он начал скандал из-за Вай. Тогда Бесси пошла и купила ему костюм за две-сти долларов. Это заткнуло Джеку глотку».

Руби Уокер в этот период стала штатной танцовщицей в шоу Бесси Смит, и её «быстрые пляски» были даже отдельно упомянуты — и расхвалены — в рецензии на первые выступления Бесси в Чикаго, опубликованной газетой *Chicago Defeneder* 5 мая 1924 года. Редактор отдела развлечений, Тони Лэнгстон, в этой рецензии назвал Бесси Смит «императрицей блюзовых певиц» (*Empress of Blues Singers*); впоследствии упоминание о певицах отпадёт, и титул «императрицы блюза» станет постоянным эпитетом, связанным с именем Смит — титул этот в рекламных текстах, связанных с переизданиями её пластинок, употребляется и до сих пор.

Во время этой же поездки в Чикаго (в то время Чикаго был важнейшим, после Нью-Йорка, музыкальным рынком США, во всяком случае — для афроамериканской музыки) Бесси повстречалась со своим старым приятелем ещё по Атланте, Ричардом Морганом. Ричард тоже был «богатым чёрным», но разбогател он несколько иным способом — его озолотил «сухой закон», период американской истории (1919–1933), когда в стране законодательно были запрещены производство и продажа (но не употребление) «опьяняющих напитков». Целью была борьба с массовым пьянством, но пьянство не прекратилось. Оно просто нашло новые источники, и источники эти были сплошь нелегальными: в США пышным цветом расцвело бутлеггерство — подпольное производство алкоголя и незаконный, контрабандный его ввоз из-за границы.

Одним из самых успешных бутлеггеров в чикагском Саутсайтеде и был в 1924 году Ричард Морган. Он не был любовником Бесси Смит — он просто очень любил то, как она пела, и стал её самым богатым и влиятельным поклонником. У него был племянник, очень музыкальный парнишка — его звали Лайонел Хэмптон; позднее он стал одним из самых популярных музыкантов в джазе, выдающимся вибрафонистом, вокалистом-«развлекателем» и руководителем очень популярного оркестра. Юный Лайонел бывал на пирах, которые Морган закатывал в честь Бесси Смит. Много десятилетий спустя Хэмптон написал в своей автобиографии: «Они были просто друзья, но я точно знаю, что мой дядя считал: музыка Бесси Смит — это самое прекрасное, что Бог послал на землю. Когда Бесси пела, Ричард ходил по залу и шикал на тех, кто разговаривал. Он никому бы не позволил помешать ей».

В конце 1924 года Бесси Смит отправилась в новый, 20-недельный тур по США — тур, условия которого были невиданно щедрыми: она получала 2000 долларов в неделю (правда, из них же она оплачивала переезды, работу музыкантов и танцовщиц и их сценические костюмы) и имела право делать в течение тура регулярные перерывы, чтобы записываться в студии или просто ездить домой в Филадельфию.

В этот тур Джек Джи со своей супругой почти не ездил — по его словам, потому, что «увлёкся охотой». Трудно сказать, что именно он делал на самом деле. «Мы никогда

так и не узнали, на что он охотился, — рассказывала впоследствии Руби Уокер. — Почти наверняка его, с позволения сказать, добыча передвигалась вовсе не на четырёх ногах. Но и Бесси, конечно, не была ангелом. Как Джек исчезнет, она обязательно напьётся самогонки. Ну и пила же она! Но я её не виню за то, что она изменяла Джеку — в конце концов кто он был без неё? Если б не она, он бы так и охранял какую-нибудь дверь в Филадельфии».

А Бесси таки изменяла Джеку. На некоторое время её любовником стал новый музыкальный руководитель её шоу пианист Фред Лонгшоу. Бесси даже сняла дополнительную квартиру в Филадельфии для встреч со своим пианистом. Но Фред довольно быстро оборвал эти отношения: он боялся Джека, тем более что тот обычно возвращался со своей «охоты» без предупреждения. В Чикаго Бесси и Фред приехали уже вновь просто как певица и её аккомпаниатор; рецензент газеты *Chicago Defender* воспедал хвалу продолжительному соло Фрэнка в «*Work House Blues*» и сообщил, что в первый же вечер выступлений Смит в Чикаго на все три концерта (она давала три недлинных концерта за вечер) билеты были проданы задолго до начала. Примерно такая картина была и в других городах, через которые пролегал гастрольный маршрут, что позволило вашингтонской афроамериканской газете *Journal and Guide* с гордостью написать: «У нашей расы никогда ещё не было звезды с большей популярностью».

1925-й был, пожалуй, лучшим годом в творчестве Бесси Смит. Это был первый год, когда в звукозаписи стала использоваться новая технология — электрическая: звук теперь воспринимался не механическим ратрубом, а электрическим микрофоном, и тогдашние микрофоны, при всём своём несовершенстве, всё-таки передавали нюансы и оттенки богатейшего голоса Бесси гораздо лучше примитивных механических систем. Кроме того, качество её записей выросло ещё и в чисто творческом плане: теперь с ней играл не один аккомпаниатор-пианист, а целый ансамбль, в том числе — дважды за этот год, в январе и мае — с участием самого Луи Армстронга, самого популярного на тот момент джазового трубача (вернее, корнетиста).

Творчество творчеством, но в личном плане Бесси всё глубже погружалась в «блюзовый стиль жизни». Весной того года она неделю выступала в родной Чаттануге, куда

вернулась впервые с тех пор, как стала выступать с шоу Моузеса Стокса. Джек оставался дома в Филадельфии, и Бесси отпраздновала возвращение в родные места грандиозной гулянкой где-то на чёрной окраине города — гулянкой, которая завершилась тем, что один из гостей пырнул её ножом. Рана была довольно серьёзной: некоторые источники даже сообщали впоследствии, что нападавший бежал, оставив нож в теле Бесси, которая не решилась вынуть лезвие сама и вынуждена была поехать в больницу, где доктора извлекли из неё нож и сделали перевязку. Впрочем, на следующий день Бесси вышла на сцену как ни в чём не бывало.

В этом туре у неё был новый любовник — танцор Артур Питтс по кличке «Эгги», выступавший в её шоу. Но благосклонность «императрицы» к Эгги продлилась недолго. Уже в мае, когда она вновь отправилась в Нью-Йорк записываться вместе с Луи Армстронгом, у неё случился новый загул — после записи она пропала на несколько дней. Впоследствии выяснилось, что эти дни она провела в номере отеля в Гарлеме с одним из оркестрантов Флетчера Хендерсона.

Летом 1925-го она отправилась на новые гастроли. Теперь всё было уже совсем всерьёз: в туре участвовали три танцора, несколько хористок (включая Руби Уокер), чечёточник, ансамбль из семи музыкантов и три комедианта, в том числе брат Бесси — Кларенс, который был ещё и менеджером шоу в этой поездке. Мало того, в Атланте труппу ждал организованный Кларенсом сюрприз — собственный железнодорожный вагон! Прежде труппа по приезде в некоторые города должна была расходиться по частным домам своих чёрных слушателей, так как отелей для чёрных во многих местах просто не существовало. Теперь звёздный статус Бесси позволял везде кататься в собственном вагоне; при выезде в следующий город вагон просто прицеплялся к рейсовому поезду, а в точке назначения отгонялся на запасной путь, становясь комфортным жильём для всей труппы.

Мы уже упоминали белого писателя Карла Ван Вектена, оставившего впечатляющие описания концерта Бесси Смит в Нью-Джерси в ноябре 1925 года. Ван Вектен был, наверное, одним из первых белых поклонников Бесси

Смит — он покупал минимум два экземпляра каждой новой её пластинки, начиная с самой первой: один — для воспроизведения, другой — для хранения. Но до ноября 25-го он никогда не слышал её «живьём», и обстоятельства его первого живого знакомства с искусством Бесси весьма характерны для нового слоя её поклонников — белых либеральных интеллектуалов, допускавших в свой круг двух-трёх чёрных интеллигентов и с интересом изучавших открывавшуюся их глазам культуру афроамериканского меньшинства.

«Она была очень крупной, и на ней было малиновое шелковое платье, всё покрытое многоцветными блёстками. Её лицо было красиво зрелой красотой тёмного Юга, глубокого бронзового оттенка, и бронзовыми были её обнажённые руки. Медленно приблизившись к огням рампы под аккомпанемент рыдающих приглушённых медных духовых, монотонных африканских ударов барабана и повторяющихся движений пианиста по чутким клавишам, она начала свои странные ритмические заклинания голосом, полным крика, стона, мольбы и страдания, диким, грубым эфиопским голосом, резким и вулканическим, но и успокаивающим, и чувственным, пропускаемым меж накрашенными губами и белейшими из зубов, слегка раскачиваясь в такт, как это в привычке у негров...»

Долгие годы это описание (созданное, впрочем, гораздо позже — в 1947 году) оставалось одним из лучших источников в наших представлениях о том, как именно выглядели выступления Бесси Смит на сцене в период её наибольшей популярности — тот период, когда она была самым высокооплачиваемым афроамериканским музыкантом.

А со следующего года начался неизбежный, при столь безудержно «блюзовом» образе жизни, закат. Правда, он был медленным, но насыщенным событиями.

Летом 1926 года Джек Джи отправился в Чаттангу, чтобы по просьбе Бесси перевезти в Филадельфию её сестёр. Поскольку его отношения с Вай, старшей сестрой певицы, несколько не улучшились, нетрудно предположить, что это поручение оказалось для непутёвого Джека не самым приятным. Возможно, смягчить эти ощущения помог очередной подарок от Бесси: она купила мужу «кадиллак» за — ни много ни мало — пять тысяч полновесных

докризисных долларов. Говорят, Бесси невыразимо шокировала менеджера автосалона, прямо при нём просто-душно сунув руку под юбку, чтобы извлечь толстую пачку банкнот — у неё под юбкой всегда был надет специальный фартучек с карманами, где она хранила свою наличность. Кстати, Луи Армстронг тоже любил вспоминать об этом фартучке: в 1925 году, когда он записывал вместе с Бесси классический номер W.C. Хэнди «*St. Louis Blues*», ему случилось попросить у певицы займы сто долларов, и та ничтоже сумняшеся запустила руку под юбку, чтобы вытащить оттуда несколько двадцаток.

Итак, Джек был утихомирен. Семья Бесси поселилась по соседству со скромной квартирой певицы, и та купила сёстрам... ресторан, чтобы им было чем заняться.

В сентябре Бесси отправилась в очередное турне. Шоу, с которым она гастролировала, получило название «*Harlem Frolics*» («Гарлемские радости»). 1 ноября гастрольная труппа оказалась в Озарке, штат Алабама. Там болтливая танцовщица из шоу проговорила Бесси, что, пока та в перерыве между выступлениями в разных городах была в Нью-Йорке, Джек ей изменял. Как обычно, первой пострадала вестница несчастья: здоровенная Бесси ухватила за что попало злосчастную девицу, протащила её, визжащую и брыкающуюся, через весь вагон, стоявший на запасных путях, и выпихнула на рельсы, после чего отправилась в своё купе за револьвером. Тем временем из города вернулся Джек, и, вновь выскочив на заднюю открытую площадку вагона, Бесси обнаружила муженька стоящим над рыдающей танцовщицей и пытающимся выяснить, что тут, собственно, происходит. Тогда «императрица блюза» оглушительно пальнула в воздух из своей пушки и не менее оглушительно, во всю мощь своего великолепного голоса, заорала на весь Озарк: «Ах ты негодный мерзавец, стоит мне уехать в Нью-Йорк на запись, как ты мне тут весь кордебалет перетрахал! Ну, ты попомнишь сегодняшний денёк!» С этими словами она открыла огонь примерно в направлении Джека. Высовывавшиеся из окон вагона участники тура в ужасе заорали, потому что Бесси была настроена серьёзно, и все решили, что на сей раз Джеку пришёл конец. Но Джи припустился бежать по путям так быстро, что скоро исчез из виду, да и Бесси явно стреляла не прицельно.

Несколько дней Джек Джи не возвращался, и за это время Бесси остыла настолько, что, в свою очередь, покинула стезю супружеской добродетели, да ещё и не с мужчиной, а с одной из своих танцовщиц. Вернувшийся Джек имел возможность тоже устроить ей скандал (правда, без привлечения огнестрельного оружия), но к концу 1926 года подобие мира восстановилось. Как стало ясно впоследствии, несмотря на бурные события в личной жизни певицы, этот год оказался весьма успешным в плане творчества — она делала удачные записи и чрезвычайно много гастролировала, причём с неизменно огромным (ну, в рамках ограниченного мирка афроамериканской музыки, конечно) успехом. И это был последний настолько удачный год в её творчестве.

1927-й начался с появления Джеймса П. Джонсона — безусловно, лучшего пианиста-аккомпаниатора, когда-либо работавшего с Бесси Смит. В феврале Бесси сделала первые записи с его участием. Хотя «палаточный» тур 1927 года всё ещё считался «спродюсированным» Джеком Джи, на деле продюсером выступала сама Бесси, а всей организационной частью заведовали её брат Кларенс и племянник Ти Джей.

В эти дни, как рассказывала Мод (жена брата Бесси), певица чувствовала себя «чересчур нагрешившей» и часто посещала церковные службы в тех городах, через которые пролегал маршрут вагона с «Гарлемскими радостями». Мало того: по свидетельству тех, кто окружал Бесси Смит, она не только воодушевлённо пела баптистские духовные гимны в южных афроамериканских церквях, но и постоянно напевала их дома. Целых четыре месяца, пока длился тур, Бесси Смит была необычайно трезва, не устраивала скандалов и вообще, казалось, успокоилась. Да и турне, хотя и исключительно утомительное, тем не менее было довольно успешным — несмотря на быстро менявшиеся вкусы темнокожей аудитории, которая постепенно переставала ходить на блюзовых певиц с «деревенским» репертуаром. Если где-нибудь в Северной Каролине или маленьких городках Джорджии блюзовое шоу пока ещё шло «на ура», то в Чикаго и Нью-Йорке городская негритянская аудитория уже охладевала к подобного рода развлечениям. «Палаточный» тур Бесси Смит всё ещё собирал широкую публику, но осенние гастроли по концертным залам

она отменила — отчасти потому, что сильно устала после длинного турне, но ещё и потому, что успех этих концертов был под сомнением.

Вернувшись домой, Бесси обнаружила, что её сёстры — Виола и Лора, которым она позволяла на её деньги содержать небольшой ресторанчик — до такой степени погрузились в пучину употребления веселящих напитков, что их ресторанный бизнес фактически прогорел. К удивлению многих, Бесси выплатила их долги и позволила им заниматься рестораном и дальше. Зато она запила сама: четырёхмесячный период трезвости подошёл к концу. Когда в октябре 1927 года Бесси Смит начала очередную серию выступлений в Гарлеме, её состояние, по многочисленным свидетельствам, было крайне далеко от трезвого. Прямо за углом «Лафайет-театра», где она выступала, находился *speakeasy* — типичный подпольный кабачок периода сухого закона; она настолько часто туда спускалась даже в течение концерта, что на сцену, как говорят, её приходилось выводить буквально под белы (точнее, чёрны) руки. Правда, владелец зала Франк Шиффман вспоминал, что главные проблемы Бесси были связаны даже не с пьянством, а с её бесконечными любовными приключениями, из-за которых она даже несколько раз не явилась на выступление.

Последний взлёт карьеры Бесси Смит в грамзаписи — её самая успешная, после ранних мегахитов, пластинка, записанная в марте 1928 года под аккомпанемент её нового музыкального директора Портера Грэйнджера и талантливоего тромбониста Чарли Грина, который не просто сопровождал её пение, но вёл второй голос, чутко откликаясь на вокальную линию. Это был «Блюз пустой постели» («*Empty Bed Blues*»), необычайно выразительный и сверхоткровенный в текстовом плане (существуют недоказанные сообщения, что из-за этой откровенности в тексте блюза пластинка была даже запрещена к продаже в некоторых городах, например — в Бостоне).

Современникам запомнилось эпическое явление Бесси Смит на одной из изысканных интеллектуальных вечеринок у её давнего поклонника Карла Ван Вектена. С порога было ясно, что она не собирается разыгрывать перед любопытными белыми утончённую персону. Ван Вектен изящно

предложил ей выпить; Бесси с удовольствием жажнула неразбавленного джина. Перед гостями выступала британская оперная дива Маргерит д'Альварес, обладательница легендарного контральто. Бесси слушала её, качая головой; как только ария закончилась, блюзовая императрица устремилась к роялю, сердечно хлопнула оперную суперзвезду по спине и громогласно заявила:

— Милочка, ну вот уж что-то, а петь-то ты умеешь!

Не успело ещё выветриться эхо от этого восклицания, как настала очередь самой Бесси петь для богемных гостей Ван Вектена. «Комната была полна самых искущённых слушателей», — писал позже хозяин дома, перечисляя некоторые имена — достаточно сказать, что среди гостей был композитор Джордж Гершвин, в те годы находившийся на вершине славы. «Прежде чем запеть, Бесси попросила выпить и в один глоток осушила стакан джина, в котором была едва ли не целая пинта (473 граммов. — *Ред.*). Затем она принялась за блюз всерьёз, серьёзное некуда. За роялем был Портер [Грэйнджер]. Я уверен, что никто из тех, кто был тогда в той комнате, никогда этого не забудет. Никакого актёрства, никакой имитации женских горестей, никакого притворства. Это была сама правда. Женщина вспарывала ножом своё сердце, всем нам на обозрение — и мы страдали вместе с ней, подвергаясь её яростному ритмическому натиску, который едва можно было вынести. Для меня это выступление было одним из величайших у Бесси Смит».

Руби Уокер в тот вечер сопровождала Бесси, путаясь в чересчур длинной для неё норковой шубке — певица велела Руби надеть её, чтобы выглядеть побогаче (сама Бесси прибыла в шубе из горносталя). «Главное случилось потом, когда Бесси уходила оттуда, — говорила она впоследствии. — Когда она допела последнюю песню, а после каждой она выпивала ещё по глотку, она уже была хорошенечко пьяна. Только она закончила, Портер [Грэйнджер] бросился ко мне и говорит: давай-ка уведём её по-быстрому, пока она не стала показывать им зад. Мы по-быстрому надели на неё шубу и потащили к выходу, и тут вдруг к ней кидается эта самая миссис Ван Вектен и говорит, мол, мисс Смит, вы же не уйдёте, не поцеловав меня на прощанье? И как кинется ей на шею!..

Что тут было! Бесси заорала на неё, мол, уйди от меня туда-то и туда-то — и как отпихнёт её, та так и рухнула на

пол — и говорит: «ну что за дерьмо, а?» Бедный Портер, он так хотел втереться к этим господам, а Бесси показала-таки всем им зад. Мне так было жалко Портера...»

Продажи блюзовых записей в 28-м стремительно падали, поэтому Бесси записала намного меньше номеров, чем в предыдущие годы — последние записи 1928 года были сделаны ею в августе. Впрочем, среди них и помимо великолепного «*Empty Bed Blues*» было несколько номеров, вошедших в анналы блюзовой классики — прежде всего «*Poor Man's Blues*», в котором Бесси безо всяких вокальных «штучек», просто очень мощным голосом с глубоко эмоциональной подачей, убеждает некоего «богача» открыть душу и сердце «бедняку» — и афроамериканская аудитория чётко угадывала, что вместо слова «богач» надо подставить «белый», ну а «бедняк» — это, несомненно, «чёрный».

Ещё один сильный номер весьма автобиографического содержания, записанный в конце августа 1928 года — «*Me And My Gin*» («Я и мой джин»), где Бесси жалуется на свою страсть к крепким напиткам.

И больше до конца года Бесси Смит не сделала ни единой записи. Спрос упал. *Columbia* не настаивала, чтобы вокалистка записывала намного больше, чем положенные по контракту 12 номеров в год, как это случалось в прошлые годы.

А следующий год стал началом конца её карьеры.

Прежде всего подошли к концу её отношения с мужем, Джеком Джи. Джек явно не блистал умственными способностями и не понимал, что, если он за спиной у Бесси начнёт заниматься «продюсированием» другой певицы, жена непременно об этом узнает. Она и узнала, во время собственных гастролей в Цинциннати прочитав в газете, что в это самое время в Коламбусе Джек Джи «представляет шоу Гертруды Сондерс». Ну, конечно, она знала Гертруду — худую, довольно светлокую красотку с прямыми волосами (тип женщин, который вызывал у Бесси отвращение). И, конечно, она знала, что Джеку Джи негде было взять денег на «продюсирование» стороннего шоу — это были её собственные деньги, из тех трёх тысяч долларов, что она дала Джеку на продюсирование её собственного шоу «*Steamboat Days*»!

Между Цинциннати и Коламбусом всего 90 миль (примерно 150 км), и взбешённую Бесси ничто не могло

удержать. Ночью, после своего выступления, она схватила такси (вся её наличность, как мы помним, всегда была у неё под юбкой, так что она могла себе позволить поехать за 90 миль на такси, да ещё и ночью) и в два часа утра была уже в Коламбусе. Порыскав по ночному городу, она отыскала отель, в котором Джек Джи остановился вместе с Гертрудой Сондерс. К счастью для певицы-соперницы, Бесси не обнаружила её в отеле, зато уж Джеку досталось полной мерой. После этого скандала Бесси Смит запила, как никогда раньше, и к марту 1929 года её брак с Джеком Джи фактически прекратил существовать. Она больше ни разу не виделась с бывшим мужем.

В апреле певица записала в Нью-Йорке ещё несколько песен — впервые более чем за полгода. Это горькие и мрачные номера, в целом не слишком высокого качества, за исключением одного, который стал одним из самых трагичных, самых исповедальных блюзовых стандартов — «*Nobody Knows You When You're Down And Out*» («Когда тебе плохо, никто тебя и знать не хочет»).

В эти же дни она снялась в своём первом — и, как оказалось, единственном — звуковом фильме. Не будем забывать, что 1929 год — это уже третий год существования звукового кино, ширящаяся популярность которого, кстати, была одним из важных факторов потери музыкальным бизнесом прежних позиций. Киностудиям нужен был материал, и *RCA Phototone* наняла режиссёра Дадли Мёрфи снять 17-минутную короткометражку под названием «*St. Louis Blues*», основанную на одноимённом популярном эстрадном номере (написанном ещё в 1912 году Уильямом Кристофером Хэнди). Кстати, именно W.C. Хэнди и предложил взять на главную роль Бесси Смит. В результате получилась наивная, но убедительная притча об обманутой женщине (Бесси), которую грабит её собственный любовник-шулер, изменивший ей с молодой девицей. В общем, Бесси даже не надо было ничего играть, это была фактически её собственная жизнь. Она и выделяется среди остальных актёров фильма необыкновенной естественностью (кстати, все актёры здесь — афроамериканцы). Но даже эта её естественность отступает на задний план перед мощью и выразительностью её пения, когда в фильме она, брошенная гадким Джимми, сидит в баре и поёт «Блюз Сент-Луиса»: «Ненавижу смотреть, как садится солнце,

потому что мой парень взял и уехал из города... Это блюз Сент-Луиса, тоска как она есть: у этого парня сердце как из камня, а то б он не уехал от меня так далеко...». Это и правда блюз, «тоска как она есть» — условность блюзовой формы «композиторского блюза» Хэнди уходит, побеждённая истинно блюзовым чувством и великолепным голосом Бесси Смит, поддержанным в звуковой дорожке фильма роскошным оркестровым сопровождением (единственный раз в её жизни!) и мощным хором Холла Джонсона, поющим в подлинной афроамериканской церковной манере, хотя и по изощрённой «городской» аранжировке Хэнди.

Последние записи Бесси Смит для *Columbia* были сделаны в 1929–1930 годах. В конце октября 1929-го грянуло катастрофическое обрушение фондового рынка США; началась Великая депрессия, крупнейший экономический кризис XX столетия, охвативший экономики практически всех индустриальных капиталистических стран. Робкое, постепенное возвращение американской экономики к прежним показателям началось только в 1933 году и заняло (в том числе из-за Второй мировой войны) более пятнадцати лет. [...]

Естественно, эти сокрушительные процессы не могли не отразиться на рынке развлечений, в том числе и на музыкальной индустрии. Бесси Смит была далеко не единственной, на чьём творчестве, на чьём положении в музыкальном бизнесе и в первую очередь на чьих продажах пластинок отразилось начало Великой депрессии, но её популярность в 1920-е было трудно сравнить с кем-либо ещё в афроамериканской музыке, и тем печальнее выглядят последние годы её карьеры в звукозаписи. Да, *Columbia* продлила её контракт на очередные 12 песен в год — но и выбор, и исполнение песен демонстрируют полный переворот в том, что делала Бесси Смит. Времена, когда «деревенский» блюз привлекал массовую аудиторию, однозначно остались позади. Многие залы бывшей ассоциации организаторов концертов чёрных певцов, *T.O.B.A.* (прекратившей существование в 1930 году), переориентировались с организации концертов на показ звуковых фильмов. Музыкальные водевильные шоу как жанр развлечения явно уходили в прошлое. Даже на концертах Бесси Смит

появились пустые кресла в залах, чего она ни разу не видела на протяжении шести лет. Певице нужен был новый репертуар, если не новый образ. Но была ли она способна на это? Среди записанного ей в последний год есть два госпел-номера — баптистские церковные песнопения; но по этому пути она не пошла. Она продолжала записывать блюзы, но спрос на них миновал. Очевидцы говорили, что её последнее успешное концертное шоу 1930 года, «*Happy Times*», включало совершенно новые для неё виды репертуара — поп-песни, в том числе те, которые впоследствии стали... джазовыми стандартами, например «*Smoke Gets In Your Eyes*» и «*Stardust*»! Увы, мы никогда не узнаем, как эти мелодии следующего поколения звучали в её исполнении — нам остаётся только догадываться: в студии она никогда их так и не записала, а более или менее качественная концертная запись стала возможна благодаря развитию звукозаписывающей технологии только через несколько лет.

К августу 1930 года обязательства Бесси Смит перед лейблом «Коламбия» были выполнены: за период с августа 1929-го по август 1930 года она записала 12 песен, из них в 1930 году — всего восемь. Но звукозаписывающая индустрия, как и вся экономика США, находилась к этому моменту в настолько низкой точке, что контракт не был продлён. Бесси предстояло записать в будущем буквально считанные песни.

Место прослушивания грампластинок в досуге американцев, если он у них был, заняло прослушивание радио и походы в кинотеатры. Карьера киноактрисы для Бесси Смит кончилась, не начавшись. Певица продала свой железнодорожный вагон и свой шатёр для концертов, рассорилась с сёстрами, которые обвиняли её в том, что она перестала их содержать, и, казалось, её карьера была завершена.

Однако тут на сцену внезапно вновь выступил Ричард Морган, тот самый бутлеггер из Чикаго. Дела его шли не блестяще, но всё ещё вполне уверенно. Появившаяся в Городе Ветров для нескольких скромных концертов Бесси Смит была рада видеть его среди публики; рад был и он, особенно когда выяснилось, что Бесси больше не замужем, и он сообщил ей, что тоже расстался со своей гражданской женой. В общем, Бесси и Ричард стали любовниками, и их

сожительство продлилось до конца жизни певицы. Они поселились в Филадельфии, где Ричард открыл небольшой подпольный кабачок (*speakeasy*). Бесси продолжала гастролировать, хотя на намного более скромном уровне. О заработках в тысячи долларов речь больше не шла. Но теперь с ней постоянно путешествовал Ричард, который стал для неё всем тем, чем не мог быть Джек: Морган был умён, хорошо одевался, был ростом выше немаленькой Бесси, хорошо соображал в бизнесе, но главное — бесконечно уважал свою подругу. Она изменилась с тех пор, как стала жить с Ричардом: теперь вместо париков и немыслимых нарядов с перьями, достойных низкосортных водевилей 20-х, она выходила на сцену с гладко зачёсанными волосами, в простом и строгом чёрном вечернем платье, как это делали певицы нового, свингового поколения.

В 1933 году к Бесси в Филадельфию приехал известный «раскрутчик» джазовых звёзд Джон Хаммонд. Он позднее писал, что обнаружил Бесси работающей в качестве официантки в распивочной, но Хаммонд был известен «избирательностью» памяти и склонностью приврать для красного словца. Всё-таки положение гражданской жены владельца распивочной несколько отличалось от работы официанткой. Так или иначе, Хаммонд предложил ей записаться для лейбла *Okeh*, и Бесси Смит согласилась.

23 ноября она сделала запись четырёх песен, за каждую из которых получила скромнейший гонорар в 37.50 (то есть всего 150 долларов). Эта запись слегка намекает на то, чем именно Бесси смогла бы стать в надвигающуюся «эру свинга»: она поёт здесь более современные номера, чем её старомодные блюзы периода работы с *Columbia*, а её пение сопровождают более молодые музыканты нового поколения — саксофонист Чу Берри, трубач Фрэнки Ньютон, тромбонист Джек Тигарден и ритм-секция из пианиста Бака Вашингтона, гитариста Бобби Джонсона и басиста Билли Тейлора. В одной пьесе едва прослушивается кларнет: это Бенни Гудман, который забежал в студию буквально на три минуты, во время перерыва в записи, которую он делал в соседней студии с Этель Уотерс.

Джон Хаммонд был крайне недоволен записями. В его представлении Бесси Смит была легендой, блюзовой императрицей, и ему хотелось бы, чтобы она пела прежнее и по-старому. Но этого не хотела Бесси. Поэтому, хотя обе

вышедшие на *Okeh* пластинки («*Take Me For A Buggy Ride*» и «*Gimme a Pigfoot*») неплохо продавались, она больше никогда не записывалась для этого лейбла — как, впрочем, и ни для какого другого. Это были её последние записи.

Как она пела в середине 30-х, мы никогда уже не узнаем, но свидетельства говорят о том, что она стала джазовой певицей. В 1935-м она заменяла в гарлемском *Apollo Theater* слёгшего с нервным истощением Луи Армстронга, и её программа была сугубо джазовой. Годом позже, вновь на подмене (на этот раз вместо заболевшей Билли Холидей), она 12 недель выступала в нью-йоркском клубе *Connie's Inn*, и вновь с полностью джазовой программой. Даже если она и исполняла теперь блюзы, она звучала по-новому. Только голос, несравненный голос Бесси Смит оставался прежним.

Рано утром 26 сентября 1937 года Ричард Морган и Бесси Смит ехали из Мемфиса, штат Теннесси, в Кларксдейл, штат Миссисипи, по легендарному шоссе 61. Недалеко от Кларксдейла старый «паккард» Бесси, за рулём которого был Ричард Морган, столкнулся с грузовиком — Ричард в занимавшихся рассветных сумерках неправильно оценил расстояние до грузовика, медленно ехавшего впереди без сигнальных огней, и, чтобы избежать столкновения с ним, попытался уйти влево, но «паккард» не успел завершить маневр, и удар пришёлся точно в правую пассажирскую дверь — туда, где сидела Бесси Смит. Водитель грузовика почувствовал столкновение, но не остановился и уехал в Кларксдейл.

Последовавшие события стали основой для мифа, для легенды, вошедшей в плоть и кровь истории массовых музыкальных жанров XX века. И ответствен за создание этого мифа не кто иной, как Джон Хаммонд, чья статья о гибели Бесси Смит вышла в 1937 году в ноябрьском номере ведущего джазового издания тех лет — чикагского журнала *Down Beat* (кстати, выходящего и до сих пор).

Кто-то из музыкантов джазового оркестра Чика Уэбба сказал Хаммонду, что слышал — мол, Бесси отказали в приёме в госпитале для белых, и она умерла по дороге в больницу для чёрных. Хаммонд написал статью, озаглавленную «*Бесси Смит истекла кровью, ожидая медицинской помощи?*». Да, он указал в статье, что пользовался

непроверенными фактами, но тут же добавлял: «Я готов поверить во что угодно, раз это произошло в Мемфисе, где мэр и начальник полиции публично призвали к использованию насилия против членов рабочего движения несколько недель назад». В результате миф был подхвачен прессой чёрного населения, широко растиражирован и вошёл во все популярные книги по истории джаза, хотя буквально в следующем номере *Down Beat* прояснил ситуацию, сообщив, что Бесси Смит никто не возил в больницу для белых в Мемфисе, её сразу отвезли в госпиталь для чёрных в Кларксдейле, но полученные ею травмы были слишком тяжелы, чтобы ей смогли помочь где бы то ни было. Тем не менее в историю вошла именно первая версия, поскольку именно она стопроцентно отвечала ожиданиям публики, гениально угаданными Хаммондом. Это было время, когда подобные истории действительно случались, когда гражданские права темнокожих на Юге действительно отсутствовали, когда Конгресс США не мог принять закон о запрете суда Линча, поскольку этому противодействовали конгрессмены с Юга — так что легенда просуществовала достаточно долго, чтобы стать в 1947 году сюжетом рассказа Джерома Д. Сэлинджера «Мелодия блюза» («*Blue Melody*», в русском переводе — «Грустный мотив»), а в сезоне 1959–1960 годов — основой на шумевшей пьесы Эдварда Олби «Смерть Бесси Смит», после чего подлинная история в массовом сознании на долгие годы была окончательно заменена мифом. В пьесе Олби карета скорой помощи долго и безнадежно мечется по всему штату Миссисипи, пытаясь отыскать больницу для чёрных после того, как Бесси отказались принять в больнице для белых.

Как бы то ни было, правда о действительных обстоятельствах гибели Бесси Смит известна с начала 1970-х годов, когда подлинную историю той трагической ночи рассказал крупнейшему биографу певицы — Крису Албертсону — непосредственный участник событий, доктор Хью Смит, который ехал по тому же шоссе из Кларксдейла вместе со своим партнёром по рыбалке Генри Браутоном.

Осмотрев выброшенную из машины на середину дороги темнокожую женщину (Ричард Морган вышел из машины сам: он не получил при столкновении ни царапины), доктор Смит констатировал тяжелейшую травму правой руки и значительные повреждения правой стороны тела

(видимо, со смещением органов, хотя установить это с уверенностью при осмотре в сумерках он не мог)... [...] Бесси Смит отправили в Кларксдейлский Афро-Американский госпиталь им. Джей Ти Томаса, где ей была ампутирована правая рука, практически оторванная при аварии, и сделано переливание крови. Однако травмы внутренних органов, полученные ею при столкновении, оказались несовместимы с жизнью, и через несколько часов Бесси Смит, не приходя в сознание, умерла в возрасте 43 лет.

«Даже если бы авария случилась перед самым подъездом больницы, и не старенькой кларксдейлской, а нового госпиталя в Мемфисе, она всё равно умерла бы, так тяжёлы были её внутренние травмы. И никому не нужно было искать госпиталь для чёрных, потому что в Кларксдейле, где в 1937 году было двенадцать или пятнадцать тысяч населения, было всего две больницы, и госпиталь для цветных был расположен почти там же, где и больница для белых — между ними было всего полмили; а от места аварии он был даже ближе, чем больница для белых. Кроме того, ни одна карета скорой помощи ни за что не повезла бы Бесси Смит в больницу для белых, — рассказывал д-р Смит в интервью Крису Албертсону. — Глубоко в сердце хлопковых полей Дальнего Юга ни одному водителю скорой даже в голову бы не пришло везти цветного пострадавшего в больницу для белых. Забудьте об этой ерунде».

Когда Крис Албертсон опубликовал эти подробности, многие активисты движения за гражданские права перестали с ним здороваться. «Почему? — спросил он одну такую «активистку». — Ведь я же установил правду!»

— Да, старая версия была неправдой, — ответила та. — Но это была такая прекрасная история!..

Бесси Смит хоронили в Филадельфии 4 октября 1937 года. Около десяти тысяч человек прошли мимо гроба, прощаясь с величайшей певицей блюза. А вот при погребении на кладбище Маунт-Лоун в Шарон-Хилл, пригороде Филадельфии, присутствовали считанные единицы. И там, на похоронах, разразился скандал: выяснилось, что на могиле невозможно поставить надгробный камень, потому что собранные на его установку деньги прикарманил бывший муж Бесси, беспутный Джек Джи. Мало того, когда в 1948 году, 11 лет спустя, в Нью-Йорке был проведён

концерт памяти Бесси Смит, официальной целью которого был сбор денег на установку надгробия над могилой певицы, собранные деньги опять попали в руки... Джека Джи, который после получения чека немедленно испарился без следа.

Могила Бесси Смит простояла без надгробия почти тридцать три года. Наконец, 7 августа 1970 года могильный камень был воздвигнут: за его приобретение, нанесение надписи и установку заплатили два человека. Первый взнос внесла богатая темнокожая владелица нескольких приютов для престарелых Хуанита Грин, которая была благодарна Бесси Смит за маленький совет, данный юной Хуаните в далёкие 1930-е за кулисами конкурса самодеятельных певиц. Совет был истинно в духе Бесси: «Обязательно закончи школу и получи хорошее образование, потому что петь ты ни черта не умеешь».

Второй взнос внесла белая блюз-роковая певица Джанис Джоплин, одна из лучших вокалисток в рок-музыке рубежа 1960–1970-х годов, боготворившая пение Бесси.

ДЖИММИ СМИТ: СТАРАЯ ШКОЛА

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков,
Михаил Бирюков

8 февраля 2005 года, ровно через два месяца после своего 76-го дня рождения, скончался легендарный джазовый органист Джимми Смит.

Джеймс Оскар Смит родился 8 декабря 1928 года в городке Норристаун (Пенсильвания). В конце 40-х он изучал музыку в филаделфийских музыкальных колледжах Оренстайн и Хэмилтон. 23-летним он переключился на электроорган, звук и возможности которого очень нравились молодому музыканту. Именно в эти годы в продаже появилась легендарная модель электрооргана *Hammond B-3*, которая и прославила не только Смита, но и целое



направление в джазе — так называемый «органный джаз», смесь приёмов и интонаций ритм-н-блюза, госпелз и джаза, которая оказала огромное влияние на блюзовую, «земную», моторно-танцевальную составляющую процветавшего в те годы хардбопа, одного из основных направлений развития джаза 1950-х и первой половины 1960-х.

Дебютный альбом Джимми Смита вышел на *Blue Note* в 1956 году («*A New Voice, A New Star*»). За следующие семь лет он записал около сорока (!) альбомов для легендарного лейбла Алфреда Лайона; наиболее удачными из них были «*Back at the Chicken Shack*» и «*Midnight Special*» (оба — 1960); среди тех, кто играл со Смитом в те годы, — гитарист Кенни Бёррелл, саксофонист Джекки Маклин и трубач Ли Морган.

В 1962 г. Смит начал записываться для другого ведущего джазового лейбла тех лет — *Verve*. Самыми известными его работами на этом лейбле были записи с оркестрами, аранжировки для которых писали такие мастера, как Оливер Нельсон и Лало Шифрин. Однако после 1972-го, когда вышла очень удачная концертная запись «*Root Down*», звезда Джимми Смита начала закатываться. В конце 70-х орган *Hammond*, казалось, был окончательно вытеснен со сцены более современными моделями, да и мода на органный джаз стала проходить. Многие музыканты остались не у дел, но Джимми Смит сохранил верность своему инструменту. Он менял лейблы, стили, заигрывал с «современными» звучаниями, но только альбом «*Go For Whatcha Know*» (1986), выпущенный на возрождённом *Blue Note*, и затем два достаточно удачных альбома, сделанных по крепким рецептам 60-х — «*Fourmost*» (*Milestone*, 1990) и «*Damn!*» (*Verve*, 1995) — восстановили репутацию Смита как ведущего джазового органиста. Последней крупной работой Смита в грамзаписи стал альбом «*Dot Com Blues*» (2001, *Blue Thumb*), где к нему присоединилось несколько известных блюзовых вокалистов (Кеб'Мо, Тадж Махал, Этта Джеймс и др.).

Летом 2004-го Джимми Смит выступал в Москве. Музыкант явно был не в лучшей физической форме, к тому же у него была сломана левая рука, но энергичная, насыщенная грубоватым блюзовым юмором атмосфера его выступлений не позволяла и задуматься о том, что московская аудитория видела великого органиста в первый и, увы, последний раз в жизни...

Через неделю после смерти Смита вышла его последняя запись, «*Legacy*» — дуэт с молодым органистом Джои ДеФранческо. Дуэт должен был 16–20 февраля выступить в *Yoshi's* — ведущем джаз-клубе района Залива Сан-Франциско (в Окленде). Джои ДеФранческо вынужден был выступить там один, и эти концерты стали посвящением памяти Джимми Смита, одного из лауреатов ежегодной премии «Мастера джаза» 2005 года...

ДЖИММИ СМИТ В МОСКВЕ: ОТЧЁТ

5 июля 2004. 19.40. Столики медленно, но верно заполняются. Плотность населения в пространстве у барной стойки вполне сравнима с вагоном метро в час пик. Вновь прибывающие с нескрываемой заинтересованностью косятся на пустующие стулья, на стойке возле которых, увы, красноречиво высаятся чьи-то бокалы. Монотонный непрерывный гул человеческих голосов, густая завеса сигаретного дыма, замученные официантки с подносами, пытающиеся пробиться через толпу — отдельные посетители, воровато оглядываясь по сторонам, пытаются ужинать. Находим пристанище на сабвуфере возле сцены.

20.30. Сидеть на колонке — невыразимое счастье по сравнению с участью посетителей у барной стойки, тщательно выдавливающих друг друга в свободные уголки. На сцене появляется мулат средних лет в тёмном концертном костюме. Проверяет орган. Ближе к окончанию процесса к сцене через толпу пробирается ярко одетый темнокожий гитарист в красной кепке. Мулат очень рад его видеть. Приветствуют друг друга нелитературными американскими выражениями.

20.50. Концерт начинается. Пресс-атташе клуба объявляет выход легендарного органиста Джимми Смита. На сцене появляется аккомпанирующий состав: Виталий Соломонов (контрабас), Фил Апчёрч (тот самый гитарист в красной кепке), Джимми Джексон (барабанщик, вокалист, тот самый мулат) и Дональд Эдвардс (тенор-саксофон). Играют стандарт Чарли Паркера. Публика приветствует сдержанно. Понятно — идёт разогрев. Свинговая ритмика сменяется латиноамериканской — и обратно... Переключка по 8 тактов... Тенорист играет насупившись. Попробовал

было «верха», но слегка «киксанул» и не рискнул — видимо, трость не размокла ещё.

Вторая пьеса. Это уже стилистика Смита, мажорный блюз. Барабанщик — вообще говоря, он исполняет в группе роль диспетчера (музыкального директора, как говорят в Америке) — задаёт фанковую ритмику, средний темп. Появляется Джимми Смит — нетвёрдой походочкой, в ответ на грянувшие приветственные вопли аудитории изображает слегка преувеличенный испуг. Левая рука великого органиста — в гипсе. Играет правой, ножную басовую клавиатуру «Хаммонда» (кстати, в этот день перед ним стоит совсем не тот инструмент, что в первые два; говорят — в гораздо лучшем состоянии) не трогает тем более. Правда, его фирменная, ни с чем не сравнимая фразировка и в правой руке бесподобна. Актёрствует: настоящая старая школа, настоящий Увеселитель (*entertainer*) с хулиганским выражением лица, какое бывает у детей, намеревающихся нашкодить. Сев за инструмент, резко берёт первый аккорд — и тут же передразнивает сидящего в первом ряду продюсера фестиваля «Джаз в саду Эрмитаж» Михаила Грина, который, подхватив игру Смита, якобы перепугался такой внезапности.

Во время игры Джимми Смит шевелит губами и играет с таким видом, будто комментирует каждую сыгранную фразу мимикой: мол, ага, так вот как оно звучит! Во втором отделении, кстати, станет понятно, что мимика сопровождается фирменным смитовским бормотанием и подвыванием — просто в первом отделении микрофон стоит от него далековато... Начинается соло тенор-саксофона — поднебесные верхние ноты, не прозвучавшие в первой композиции, теперь идут на ура: музыкант раздулся-таки. Очень эффектно.

В течение соло гитариста Смит продолжает свою клоунаду — жестами выпрашивает у публики покушать и выпить. В принципе, даже если не слышать звука, за ним очень интересно наблюдать. Однако нить музыкального повествования органист не теряет ни на секунду и всегда готов пустить в ход всякие неожиданности — например, каденцию второй пьесы он не играет, а пропевает старческим, но точным и уверенным голосом с неподражаемым блюзовым чувством.

Фирменная ритмика Смита продолжает господствовать: третья тема — тоже мажор и тоже фанковая основа на блюзовой сетке. Тенорист Эдвардс, поначалу скованный, оттаивает и начинает улыбаться, в его соло мелькает цитата из Гершвина, и вообще градус музицирования повышается. Гитарист Апчёрч, разыгрывающийся всё круче, играет продолжительное соло с забавными репетициями. У Смита криво повязан галстук. Он разыгрывает очередную клоунаду: чем более жарко и смачно играет Апчёрч, тем более пренебрежительно органист взмахивает рукой в его сторону.

Четвёртым номером идёт «*Eight Counts For Rita*». Смит перед ней впервые говорит протяжённую речь: просит зал считать во время стоп-таймов «по руке», разделив посетителей на «правых» и «левых» — одним велел считать от одного до восьми, других — наоборот, и все это — с уморительными старомодными клубными шутками в манере старых добрых 50-х. Кажется, ещё немного, и он, как старина Лес Пол, попросит у самой красивой дамы в зале носовой платок — чтобы высморкаться в него и с благодарностями отдать обратно. Впрочем, что-то подобное по аппетитности ещё будет. В «Восьми счётах» тем временем происходит очень понравившееся залу соло Виталия Соломонова на контрабасе. Представляющий его Джимми Джексон никак толком не может запомнить — ладно там фамилию, имя!

И вот наконец первый медленный блюз: «*I'm Gonna Move To The Outskirts Of Town*» Кэйси Билла Уэлдона... Поёт барабанщик Джимми Джексон — он в ансамбле вообще и швец, и жнец, и, как было сказано выше, серый кардинал, то есть музыкальный директор. И вот оно! Во время куплета, где упоминается вставная челюсть, Джимми Смит вынимает собственную... вставную челюсть! К показному ужасу подыгрывающего ему Михаила Грина на первом ряду, музыкант пытается положить свой протез на орган, но потом убирает на место. О ужас! Джексон поёт тот же куплет второй раз! Делать нечего, Смит с утрированным гневом выволакивает протез заново...

Антракт.

Второе отделение начинается снова без Смита — «*What Is This Thing Called Love*» Кола Портера. И снова перебор ритмической основы по 8 тактов: латина-свинг-латина-

свинг. Публика уже хорошо разогрелась, в том числе подручными средствами.

Появление маэстро вновь предвещает фанк-блюз. Музыканты явно поджидают выхода Мастера, не играют ничего темообразующего. Барабанщик, как и в первом отделении, с традиционным для американской эстрады пафосом («*l-l-l-l-ladies and gentlemen, w-w-w-wouldya welcome on the stage...*») объявил выход Джимми Смита, но никто не вышел. Группа продолжает обыгрывать один и тот же аккорд, так что тенористу приходится даже поиграть соло. Виталий Соломонов, видимо, непривычный к такого рода шуточкам, пару раз нервно оглядывается на кулису. И вот Смит выходит! Если в первом отделении он на выходе старательно изображал старость-не-радость, носимую ветром, то теперь он явно показывает, что за время не так чтобы очень короткого антракта успел хорошо принять внутрь различных веселящих жидкостей. За орган он буквально падает и первые несколько секунд играет что-то не в тональности и совсем поперёк ритма. Потом вдруг сам смеётся и мгновенно собирается, острыми, точными фразами, так хорошо знакомыми по его записям, обыгрывая блюз и сопровождая игру забавным кряхтением в микрофон (да, теперь-то микрофон придвинут к самым его губам!). Временами музыкант картинно морщится, словно невесть какую гадость сыграл или услышал. Его соло нагляднейшим образом демонстрируют, что фразировка ориентирована именно на орган «Хаммонд», а не на клавишный инструмент вообще. Будь у нас в стране больше органов «Хаммонд» — можно было бы пожалеть, что на этом концерте было мало молодых клавишников.

Ближе к концу второго отделения на сцене появляется Игорь Бутман с тенор-саксофоном и даёт жару. Рядом кто-то произносит: «вывернулся наизнанку, отжался на ушах и завязал сакс узлом». Дональд Эдвардс отважно принимает вызов и даже временами играет большее количество нот на единицу времени, но Бутман звучит экспрессивнее и более «атлетично». Игорь тоже становится объектом клоунады Джимми: тот подзывает его жестом, а когда Бутман подходит — внятно произносит «*get outta here*». Это всё те же шуточки из давнего, давнего прошлого. Время это ушло — безнадёжно далеко ушло. А Смит всё ещё с нами, один из последних героев великого времени. И странно

слышать, что его игра, игра подлинного реликта, обломка эпохи титанов и исполинов, большого, старого и дряхлого человека, всё ещё звучит современнее, живее и непосредственнее музыки огромного числа наших современников.

Анна Филиппева, Кирилл Мошков

Джимми Смит — из тех артистов, лишь узнав о приезде которых, я уже не задавался вопросом — идти ли. Идти — безусловно. Гений джазового исполнительства на органе «Хаммонд», новатор, благодаря которому этот прекрасный инструмент стал одним из самых популярных и уважаемых инструментов в современной музыке, замечательный джазовый и блюзовый импровизатор, уже в молодости заслуживший прозвище «Невероятный», артист, не снижающий творческой активности вот уже полвека... К тому же ему 75 лет — Бог весть, решится ли он в столь почтенном возрасте приехать снова. И — всего лишь три концерта в небольшом московском клубе...

Конечно, 75 лет не скроешь, плюс к тому оказалось, что у Смита сломана левая рука, он выступал в гипсе. По счастью, правая рука маэстро, с её виртуозной огромной кистью, была в полном порядке, а «Хаммонд» — инструмент с таким насыщенным звуком, что и одной руки — и темперамента — Джимми Смита достаточно для того, чтобы можно было забыть о гипсе.

Как и недавно выступавший в Москве Би Би Кинг (с которым они почти ровесники), Джимми Смит — представитель старой артистической школы. Он шоумен, каких поискать — и это при том, что он не просто стар, он заметно дряхл. Впрочем, для клоуна это не помеха. И старость, и немощи для него лишь очередной повод для реприз. Вот под аккомпанемент бэнда он выходит на сцену — на лице его маска дряхлого старца, он семенит, его будто ветром заносит куда-то не туда, — и тут же плутоватая улыбка, озорной взгляд... и снова маска, но на сей раз уже сварливого старика-бэндлидера.

Магнетизм Джимми Смита как шоумена столь велик, что даже тогда, когда, отыграв свои пассажи, он передавал функции солиста другим участникам квинтета, трудно было оторвать взгляд от его статичной фигуры за органом — начиналось общение с залом: мимикой, жестикуляцией,

взглядами. Обратив внимание на ужинающего за столиком в первом ряду господина, Смит жестами старика-попрошайки принялся просить у него кусочек. Разносимые по залу кушанья он, не отрываясь от исполнения своих знаменитых соло, демонстративно провожал алчными взглядами изголодавшегося человека. Передразнивал позы кого-нибудь из зала. Получалось совсем несалонно — вместо того чтобы с видом умудрённого ценителя джаза созерцать исполнение музыки, ловишь себя на том, что по-детски наблюдаешь за нехитрой клоунадой старика Джимми Смита.

Это не значит, что музыка отошла на второй план; ненужное уточнение для любого, кто слышал Джимми Смита. Музыка, прославившая Джимми Смита, прозвучала во всей своей красе — с затяжными импровизациями, изобретательными пассажами, характерной манерой Смита подпевать своему органу. Джимми Смит — музыкант, которого, надеюсь, все пришедшие на концерт знали и любили, воистину, был здесь.

И ещё немного моментов концерта. Игра с публикой. Во время паузы Джимми Смит просит публику по частям считать в долю — те, что справа, от одного до восьми, а те, что слева — наоборот. Раздел зала проходит по двум ориентирам — *«my friend with the bald head»*, тот самый, у кого Смит просил угостить его кусочком, и его сосед Владимир, тут же переименованный, по созвучности, в *Bloody Mary* («Кровавая Мэри», коктейль из водки с томатным соком. — *Ред.*). Из этого созвучия родился град последующих шуток, а также фраза вечера: *«Bloody Mary is not loud enough! You are not counting!..»*

Исполняется блюз. Барабанщик Джимми Джексон ведёт вокальную партию; поёт куплет, где упоминается вставная челюсть. И — шок! — Джимми Смит, вздохнув и поморщившись — мол, чушь, конечно, но шоу требует — аккуратно достаёт изо рта вставную челюсть и делает вид, что кладет её на «Хаммонд». Но тут куплет заканчивается, и челюсть водружается на место. Следующий куплет... тот же самый! Смит демонстративно возмущён: заставлять его проделывать этот дешёвый трюк дважды!.. но закон шоу есть закон шоу — и старик с напускным раздражением снова лезет в рот за челюстью и кладет её на «Хаммонд»... Уходя на антракт, правда, он выпростал челюсть в третий раз, уже явно из хулиганских побуждений.

Слов благодарности заслуживают и все участники квинтета: и весьма немолодой гитарист Фил Апчёрч (именитый музыкант, сам записавший как солист с 1961 года не один десяток пластинок и сыгравший на концерте замечательную сольную интерпретацию «*St. Louis Blues*»), и барабанщик-вокалист Джимми Джексон, и саксофонист Дональд Эдвардс, и московский контрабасист Виталий Соломонов из квартета Игоря Бутмана (он заменил не приехавшего в Москву штатного контрабасиста *Jimmy Smith Quartet*), и сам Игорь Бутман, вышедший во втором отделении концерта на сцену, чтобы сыграть с Джимми две композиции. Одно жаль: на бис Джимми Смит так и не вышел. То ли устал, то ли вызывали слабо. И тем не менее всё равно спасибо ему за все пятьдесят лет — плюс этот концерт. Это было незабываемо...

Михаил Бирюков

БОБО СТЕНСОН: «ДРУГОЙ ВЗГЛЯД НА ВЕЩИ»

Григорий Дурново

Пианист Бобо Стенсон (его полное имя — Бо Густав Стенсон) родился в шведском городе Вестерос, в ста километрах к западу от Стокгольма, в 1944 году. 19-летним он переехал в Стокгольм, уже будучи хорошо подготовленным мастером игры на фортепиано — настолько хорошо подготовленным, что молодой Бобо постоянно выступал с американскими музыкантами, приезжавшими в шведскую столицу, в том числе с Сонни Роллинзом, Стэном Гетцем, Гэри Бёртоном и др. Отдельную главу в его биографии составило сотрудничество с выдающимся трубачом Доном Черри, который некоторое время жил в Швеции.

Когда начались 1970-е, Стенсон влился в круг скандинавских музыкантов, складывавшийся вокруг самого значительного европейского джазового лейбла того десятилетия — *ECM*. Он играл в совместном проекте



с контрабасистом Палле Даниэльссоном — группе *Rena Rama*, работал в получившем широкую известность трио с норвежскими музыкантами — контрабасистом Арильдом Андерсеном и барабанщиком Йоном Кристенсеном, записывался с прославленным саксофонистом Яном Гарбарекком (игра Стенсона звучит на его альбомах «*Sart*», «*Witchi-tai-to*» и «*Dansere*»). В конце 1980-х Стенсон стал постоянным участником тогдашнего квартета американского саксофониста Чарлза Ллойда, а с 1996 года регулярно выступал на фестивальных сценах в составе секстета и септета ещё одной суперзвезды *ЕСМ* — польского трубача Томаша Станько. Сольных альбомов у Бобо Стенсона не так много: первый вышел в 1971-м, и с тех пор до 2008-го, когда появилась на свет первоклассная запись его нынешнего трио (с контрабасистом Андерсом Йормином и молодым барабанщиком Йоном Фельтом) «*Cantando*», в персональной дискографии пианиста набралось одиннадцать работ.

Бобо, существует ли феномен «скандинавского джаза»?

— Да, обычно его называют «нордическим». Трудно сформулировать, но, мне кажется, было что-то, что развивалось в течение многих лет. Оно связано с темпераментом, с климатом (*усмехается*), да со всем, я думаю. Наша культура хорошо сочетается с джазовым языком. Мы всегда интересовались и другими культурами, стремились связать другие музыкальные культуры с языком традиционного американского джаза. Поэтому мы в музыке несколько более свободны, чем американцы. Но у Скандинавии всегда была хорошая репутация в джазовом мире, еще в 1940-х и 1950-х.

Вы сейчас продолжаете путь, на который вступили в 1960-х и 1970-х, играете в той же манере?

— Более или менее. Может быть, когда я был помоложе, я в большей степени находился под влиянием джазовой традиции. Это естественно: пока ты растёшь, ты слушаешь записи легендарных музыкантов. Но меня всегда интересовал не только джаз — с юных лет я играл классику, потом увлекался музыкой разных культур, много играл с индийскими классическими музыкантами.

Обращались ли вы к скандинавской народной музыке?

— Не очень часто.

У вас был этнический проект Rapa Rata. Сейчас он прекратил существование?

— Он существовал не меньше пятнадцати лет, с начала 1970-х, у нас менялся состав. А сейчас мы больше не играем вместе, музыканты пошли разными дорогами. Нет ничего вечного, это естественно. С Чарлзом Ллойдом, например, я играл одиннадцать лет, это тоже много, но нельзя заниматься всем всю жизнь, повторять из года в год одно и то же. Каждому хочется развиваться.

Как родилось ваше сотрудничество с турецким перкуссионистом Окаем Темизом?

— Меня интересовала турецкая народная музыка, а он много лет жил в Швеции. Мы и сейчас иногда играем.

Что вы можете сказать о музыкантах, которые выступают с вами в Москве на фестивале «Балтийский джаз»?

— У нас уже шесть лет играет молодой барабанщик Йон Фельт, мне очень нравится его энергия, идеи, восприимчивость. Я работал с Юном Кристенсеном, Полом Моушном — они очень творческие люди, открытые разным веяниям, и он удачно вписывается в эту линию. Мы уже записали альбом с этим барабанщиком. На контрабасе у нас обычно играет Андерс Йормин, но он не может приехать, поэтому вместо него выступает Кристиан Сперинг. Его манера отличается от манеры Йормина, но он тоже очень сильный и восприимчивый музыкант.

Кого бы вы особенно выделили из тех, с кем вам приходилось играть? Кто более всех повлиял на вас?

— Когда я был очень молод, мне посчастливилось играть в Стокгольме с саксофонистом Бёрье Фредрикссоном. Это очень много для меня значило. Он был замечательный

музыкант, мы до сих пор играем его пьесы с группой *Sister Maj's Blouse*: Палле Даниельссон, Йоаким Мидлер, Фредрик Нурен и я... Что говорить — я ведь играл с Доном Черри, он жил в Швеции! Ещё я много работал с Джорджем Расселлом. Они оба очень много в меня заложили. И Чарлз Ллойд, конечно, тоже, и Ян Гарбарек, много было хороших ансамблей. Все, с кем ты играешь помногу, что-то тебе дают, не хочу никого особенно выделять.

Как вы сочиняете? Записываете ли темы, отмечаете ли важные моменты?

— По-разному. Иногда отталкиваешься от какой-то мелодии, иногда от последовательности гармоний, иногда хочется попробовать разные тональности. У меня нет здесь никакой системы. Не то чтобы я по-настоящему сочинял, у меня просто есть какие-то идеи, касающиеся мелодики.

В вашем репертуаре есть произведения классических композиторов двадцатого века — Альбана Берга, Чарлза Айвза, Ханса Айслера. Вам интересно работать с классическим материалом, или для вас это такой же материал, как джазовые стандарты и ваши собственные произведения?

— Просто материал. Так складывается, что я выбираю то или иное произведение. Но мы с контрабасистом Андерсом Йормином очень интересуемся классической музыкой, и я, когда занимаюсь дома, играю классическую музыку. И вот так иногда находишь что-то и понимаешь: здорово было бы сделать вот это, попробовать сыграть что-нибудь, что тебе нравится, в трио, посмотреть, как можно импровизировать на основе этой вещи. То есть не то что я специально задаюсь целью найти классическое произведение — оно само приходит, мы пробуем, и если получается, то играем.

Не могу не спросить, как вы обнаружили «Песню о Земле» Владимира Высоцкого и почему решили записать её на диске «Goodbye».

— Мы играли две его песни...

А какая вторая?

— «*To the Top*» («*Высота*». — Г. Д.). Меня с ними познакомил контрабасист. Собственно, история та же: ты что-то слушаешь, тебе нравится, и ты хочешь сделать эту песню в том духе, в котором мы играем.

Когда-то вы с Яном Гарбарекком записали потрясающую версию песни «Hasta Siempre». Она тоже была выбрана просто так, или вы хотели отдать дань уважения Че Геваре?

— В те годы я очень интересовался политикой. А ещё у Швеции был замечательный культурный обмен с Кубой. Я слушал какие-то записи кубинской музыки, мне очень нравился Карлос Пуэбла. И вот я стал сначала играть его песни для себя, а потом мы сделали свой вариант «*Hasta Siempre*» квартетом. В таком виде он чем-то похож на танго (смеётся).

Сейчас вы тоже интересуетесь политикой? А в музыке это отражается?

— Человек мало меняется: с годами у него остаются прежние мечты, идеи, предпочтения в общественной жизни. Но сейчас всё обстоит не так, как много лет назад. Тогда политическое движение было сильнее, и в музыке это отражалось, а сейчас каждый думает о себе. Полагаю, в России этот процесс тоже происходит. У меня та же система взглядов, что была и раньше. Мы как-то исполняли квартетом «*Hasta Siempre*» в Бергамо, в Италии. Это было в большом оперном зале, собралось очень много народу — и все повскакали со своих мест. Одно из сильнейших впечатлений, до того ничего такого не испытывал.

Вы по-прежнему записываетесь на ECM...

— Очень серьёзный лейбл. Он производит музыку, которую не так легко продать. Конечно, они сталкиваются с трудностями при продаже дисков. Тем не менее их диски можно найти по всему миру.

Вам случалось играть с рок-группами. Возможно ли это сейчас?

— Нет, это в прошлом. Это было давно. Я люблю всякую музыку, но рок уже не для моего возраста.

Слушаете ли вы современные направления — электронную музыку, например?

— Не особо. Но я слушаю радио и стараюсь уловить, что происходит. Кроме того, я работаю в государственных фондах, выдающих стипендии музыкантам, так что слушаю много разных шведских исполнителей в разных стилях.

Было ли что-нибудь совсем новое в музыке недавно, что вас привлекло?

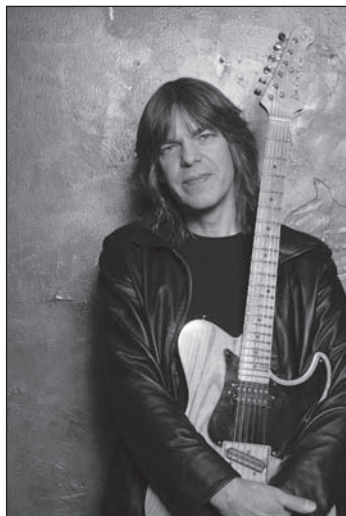
— Ну, я не могу сказать про что-то «совсем новое», но меня всегда привлекает другой взгляд на вещи.

МАЙК СТЕРН: ХОЛОДНАЯ МОЩЬ

Николай Шиенок,
Константин Волков

10 января 2008 года гитаристу Майку Стерну исполнилось 55 лет.

В 1980-м, когда трубач Майлс Дэйвис начал подыскивать гитариста для своей новой группы, он обратился за советом к саксофонисту Биллу Эвансу. Тот предложил малоизвестного 28-летнего Майка Стерна, который в то время учился в музыкальном колледже Бёркли в Бостоне, играл в группе барабанщика Билли Кобэма и уже имел небольшой опыт работы в брасс-роковом коллективе *Blood Sweat & Tears*. Майлс и Билл Эванс специально пришли на концерт группы Кобэма в нью-йоркском клубе *Bottom Line*, чтобы послушать нового гитариста. Майлс был настолько впечатлён игрой Майка Стерна, что уговорил Билли Кобэма отпустить того ещё до окончания концерта.



Майк Стерн записал с Майлсом альбомы «*Man With The Horn*» (Columbia, 1981) и «*Star People*» (Columbia, 1983), а также замечательные концертные пластинки «*We Want Miles*» (Columbia, 1982) и «*Miles! Miles! Miles!*» (Sony Japan, 1982). Последняя была также выпущена европейским лейблом *JazzDoor* под названием «*Fat Time*».

Впоследствии Стерн работал в качестве сайдмена с такими гигантами, как саксофонист Джо Хендерсон, басист Джако Пасториус, гитаристы Джим Холл и Пэт Мартино, трубачи Том Харрелл, Артуро Сандоваль и Тайгер Окоши, саксофонисты Боб Берг, Майкл Бреккер, Дэвид Санборн, группы *Steps Ahead* и *Brekker Brothers Band*. Кроме того, с 1986 года он выпускает успешные и творчески интересные альбомы на лейблах *Atlantic* (первым был «*Upside Downside*», последним — «*Voices*», 2001), а затем — *ESC* («*These Times*», 2004) и *Heads Up!* («*Who Let The Cats Out?*», 2007).

Уже первые сольные альбомы сделали Стерна одним из наиболее влиятельных мастеров игры на электрогитаре, чья стилистика оказывает воздействие не только на джазовых и фьюжн-гитаристов, но и на представителей других видов музыки. Диапазон влияний в игре самого Майка весьма широк и простирается в диапазоне от мощи и ярости Джими Хендрикса до деликатной чувственности Джима Холла. В его технике есть и характерные «саксофонные» легато, напоминающие игру Джона Колтрейна и Сонни Роллинза, и смачные блюзовые «подтяжки», явно происходящие из арсенала блюзовых героев его детства, и характерные звуковые эффекты рок-музыки. Сам Майк говорит, что предпочитает играть с теми, кто, как и он сам, «погружены в традицию *straight-ahead* джаза, но при этом выросли в среде блюза, рока и фанка».

Майк Стерн родился 10 января 1953 года и начал играть на гитаре в 12-летнем возрасте, первоначально подражая Би Би Кингу, Эрику Клэптону и Бадди Гаю. Он вспоминает: «Мне нравилась гитара, я увлекался ей, но не относился к этому серьёзно, пока в 1971 году не поступил в колледж Бёркли».

В Бёркли его учителями были Мик Гудрик и молодой Пэт Мэтини. Они расширили его кругозор, давая юному музыканту слушать Майлса Дэйвиса, Джона Колтрейна, Маккоя Тайнера и Билла Эванса. В число любимых музыкантов Стерна вошли джазовые гитаристы Джим Холл и Уэс Монтгомери, оказавшие решающее влияние на формирование его собственного стиля. В 1976-м его бывший учитель Пэт Мэтини дал ему рекомендацию, благодаря которой он попал в популярный коллектив раннего джаз-рока (точнее, брасс-рока) — *Blood, Sweat & Tears*. Он играл

с этой группой два года, записавшись на альбомах «*More Than Ever*» (Columbia, 1976) и «*Brand New Day*» (ABC, 1977) и познакомившись в этот период с двумя музыкантами, которые оказали огромное влияние на его дальнейшее развитие, — басистом Джако Пасториусом и перкуссионистом Доном Алиасом.

В 1979 году Майк Стерн вошел в состав группы одного из ведущих барабанщиков джаз-рока Билли Кобэма. Он провел в его коллективе два года, после чего состоялось то самое приглашение к Майлсу. Дебют Стерна в ансамбле Дэйвиса состоялся 27 июня 1981-го в ночном клубе *Kix* в Бостоне (кстати, Стерн в то время жил в Бостоне, беря уроки у местного джазового гуру Чарли Банакоса — он и в начале XXI века продолжал консультироваться с ним по почте!)

В 1983–1984 годах Майк Стерн гастролировал с ансамблем Джако Пасториуса *Word Of Mouth* («Устное слово»), а в 1985-м вновь отправился с Майлсом Дэйвисом в тур, продлившийся почти год.

С 1986-го не порывая с гастролями в чужих составах (в то время он выступал у Дэвида Санборна и в группе *Steps Ahead*, где тогда играли вибафонист Майк Мэниери, саксофонист Майкл Бреккер, басист Виктор Бэйли и барабанщик Стив Смит), Стерн начал сольную карьеру, выпустив на лейбле *Atlantic* успешный альбом «*Upside Downside*» с участием Пасториуса, Санборна, барабанщика Дэйва Уэкла, саксофониста Боба Берга и др. Последовали ещё две записи — «*Time In Place*» (1988) с участием Питера Эрскина на барабанах, Дона Алиаса на перкуссии, Дона Гролника на органе и др., и «*Jigsaw*» (1989). Однако наибольший успех ждал альбом «*Standards (And Other Songs)*» (1993), за который Стерн получил от критиков и читателей самого авторитетного гитарного журнала *Guitar Player* звание лучшего джазового гитариста года. А два следующих альбома — «*Is What It Is*» (1994) и «*Between The Lines*» (1996) — были номинированы на премию «Грэмми».

С 1997 года Стерн обратился к более традиционной джазовой эстетике, что было зафиксировано альбомом «*Give And Take*» с участием басиста Джона Патитуччи, барабанщика Джека ДеДжонетта и перкуссиониста Дона Алиаса. Следующий альбом, «*Play*» (1999), представлял собой встречу трёх супергитаристов — Стерна, Джона Скофилда

и Билла Фризелла. А последний записанный для *Atlantic* альбом, «*Voices*» (2001), впервые в сольном творчестве Стерна включал вокальные треки в исполнении Элизабет Контоману и Ришара Бона и принёс Майку третью номинацию на *Grammy*.

В это же время, в июне 2001 года, Майк Стерн выступил с несколькими концертами в московском «Ле Клубе». Он играл со своей постоянной гастрольной группой, в которую тогда входили саксофонист Боб Франческини, барабанщик Лайонел Кордью и басист Линкольн Гойнз, с которым Стерн работал ещё в составе совместного проекта с саксофонистом Бобом Бергом на рубеже 80–90-х годов. Вот что тогда писал о выступлениях Стерна в Москве сетевой журнал «Полный джаз», на основе которого в конце 2006 г. был создан наш журнал «Джаз.Ру»:

«...В его игре проглядывает и мощь Джими Хендрикса, и блюзовая страсть его первого кумира — Бадди Гая, и изысканный джазовый стиль Джима Холла — и всё это окрашено его собственной индивидуальной манерой, судя по записям — довольно холодной и рассудочной. Может быть, тут играет некоторую роль значение артистического псевдонима Майка Сэджуика: «Стерн» значит «строгий» или «суровый».

На концертах, гитарист оказался куда «жарче», чем можно предположить исходя из студийных записей. Да, гитара иногда и впрямь звучит холодновато. Этот характерный жёсткий «волнистый» звук его гитары *Yamaha*, выполненной в форме старинного *Telecaster*'a, достигается смешением нескольких электронных эффектов — в первую очередь «хоруса», заставляющего гитару звучать как бы на два слегка сдвинутых друг относительно друга голоса, и «флэнджера», заставляющего этот фазовый сдвиг гулять вдоль каждой ноты взад и вперёд. Но холодность звука, оказывается, с лихвой компенсируется страстностью исполнения, обильным сценическим движением — Майк ни секунды не стоит на сцене спокойно — и большим разнообразием используемых приёмов игры: от тонких, что называется — умозрительных импровизационных построений (то модальных, то блюзовых, то бибоповых) до сокрушительно могучих, почти хард-роковых кульминаций, в которых Стерн с лёгкостью «убирает» большинство своих коллег из мира рок-музыки.

Гитарист играл в основном свой авторский материал, порадовавший если не глубиной, то разнообразием и детальной проработкой. Там, где другие относимые к миру джаз-рока

музыканты играют несложную блюзово-фанковую попевку в виде темы и сразу начинают «запиливать» километровые импровизации, у Стерна всё ещё только начинается. Попевка оказывается только интродукцией, за которой следует длинная сложная тема (а в ней может найтись место и блюзовой интонации, и почти симфоническому мелодизму), перемежаемая хорошо аранжированными промежуточными эпизодами для всего ансамбля».

Самый новый альбом Майка Стерна называется «*Big Neighborhood*» («Большой квартал») — он был номинирован на «Грэмми» за 2009 год (в категории «Лучший альбом современного джаза») и продолжал линию предыдущей сольной работы, «Кто выпустил котов?» («*Who Let The Cats Out?*»), которая знаменовала начало его работы с известным лейблом *Heads Up!*, специализирующимся на фьюжн. Основные треки «Котов» были записаны в январе 2006 года в замечательной нью-йоркской студии «Аватар», несравненной по возможностям записи импровизационной музыки. Разные треки альбома были записаны разными составами музыкантов, но все их объединяет общее настроение, которое кто-то из американских критиков, обыгрывая слэнговое значение слова «*cats*» (не «коты», а «чуваки» или «лабухи», словечко, которым музыканты называют сами себя), описал так: «Кто бы ни выпустил котов, в этом альбоме они точно бегают на свободе и при этом вволю шумят». Среди музыкантов, участвовавших в записи, — басисты Ришар Бона (которого в англоязычных странах называют Ричард Бона), Энтони Джексон, Мешелл Ндегеочелло, Крис Мин Доки и Виктор Вутен, трубач Рой Харгроув, саксофонисты Боб Франческини и Боб Малак, барабанщики Дэйв Уэкл и Ким Томпсон, волшебник губной гармоники Грегуар Марэ, а также известный джаз-роковый клавишник, который выступил также в роли продюсера альбома, — Джим Бирд.

Стерн утверждает, что название альбома — не только музыкантский слэнг, оно имеет и прямое значение: у жены Майка, Лени Стерн, живут четыре кошки, и Майк находит много общего в поведении котов (любопытных, относящихся к жизни как к постоянной игре и вечно исследующих всё вокруг) и музыкантов.

МАККОЙ ТАЙНЕР: МЛАДШИЙ ИЗ ВЕЛИКИХ

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

Альфред Маккой Тайнер родился в Филадельфии 11 декабря 1938 года. Брать уроки игры на фортепиано он начал, как это бывает в жизни практически каждого ребёнка, по настоянию родителей. А через несколько лет стало понятно, что с музыкой Маккой свяжет свою дальнейшую жизнь. Обучался он вначале в *West Philadelphia Music School*, а позднее перешёл в *Granoff School of Music*.

Первым инструментом в его жизни стало соседское фортепиано. Естественно, что время, проводимое за инструментом, было ограничено. Но когда родители пианиста смогли приобрести собственный инструмент, Маккой получил возможность музицировать и совершенствовать свой дар сутки напролёт. В доме часто стали появляться друзья и соседи музыканта, некоторые из которых впоследствии



стали известными джазменами. Среди них были трубач Ли Морган, саксофонист Арчи Шепп, пианист Бобби Тиммонс и басист Реджи Уоркман.

В возрасте восемнадцати лет музыкант обратился в мусульманскую веру, получив имя Сулаймон Сауд; однако, в отличие от других известных афроамериканцев-мусульман в спорте, музыке и искусстве (Мохаммед Али, Ахмад Джамал, Юсеф Латиф, Амири Барака), Маккой не стал официально менять имя, да и увлечение его исламом постепенно сошло на нет: джаз был для него важнее, чем религия.

Ещё в 1956-м, работая в небольшом клубе *Red Rooster*, музыкант познакомился с саксофонистом Джоном Колтрейном. В то время Колтрейн тесно сотрудничал с великим трубачом Майлсом Дэйвисом. Саксофонист, чья популярность была на подъёме и продолжала расти, не имел собственной группы. Поэтому на выступлениях с ним часто работали приглашённые музыканты. Среди них был и Маккой. Музыкальное взаимопонимание между двумя музыкантами было столь велико, что через некоторое время Колтрейн, решив создать собственный коллектив, сразу же пригласил к себе Тайнера. На тот момент Маккой работал у саксофониста Бенни Голсона и трубача Арта Фармера в легендарном *Jazztet* (с которым произошёл его дебют в грамзаписи): это был 1959 год. В 1960-м, когда Колтрейн окончательно расстался с Майлсом, чтобы основать свою команду, Маккой ушёл из *Jazztet*. Музыканты работали вместе до 1965 года, записав значительный корпус альбомов, вошедших в золотой фонд мирового джаза. Игра Тайнера звучит на самых значительных работах Колтрейна: «*My Favorite Things*», «*Coltrane Plays The Blues*», «*Africa/Brass*», «*Transcendence*», «*Ballads*», «*John Coltrane and Johnny Hartman*», «*Dear Old Stockholm*», «*To The Beat of a Different Drum*», «*Crescent*» и многих других, но главное — на важнейшем альбоме великого саксофониста, «*A Love Supreme*» (1964).

В то же время Маккой записал несколько сольных альбомов на лейбле *Impulse!*, включая «*Inception*», «*Night of Ballads and Blues*» и «*Live at Newport*».

После того, как Маккой в 1965-м принимает решение расстаться с Колтрейном, который всё дальше уходил в радикальный авангард, в карьере пианиста наступает

некоторое затишье. Он продолжает превосходно играть на фортепиано, коллективу, который он создал, пророчат большое будущее, но публика остаётся равнодушной к его творчеству. Безденежье заставило Маккоя даже податься в соул-ансамбль Айка и Тины Тёрнер играть на электронных клавишных. Так продолжалось пять лет, вплоть до 1970-го, когда в сотрудничестве с лейблом *Milestone* выходит альбом «*Sahara*», получивший две премии *Grammy* и ставший, по мнению журнала *Down Beat*, альбомом года. С этого момента всё возвратилось в прежнее русло. Маккой снова много гастролирует, записывается со многими музыкантами, а в середине 80-х основывает квинтет, в котором работали саксофонист Гэри Бартц и виолончелист Джон Блэйк. В конце 80-х музыкант большую часть времени выступал со своим трио, где, помимо него, играли басист Эйвери Шарп и Аарон Скотт на ударных. И по сей день это трио пользуется необычайной популярностью.

В 1995 году Маккой снова начал сотрудничать с лейблом *Impulse!*. В результате свет увидел альбом «*Infinity*», записанный вместе с легендарным саксофонистом Майклом Бреккером. Итог — премия *Grammy*! Здесь необходимо заметить, что в тот период некоторые из предыдущих работ с участием Маккоя тоже получали *Grammy*, но там музыкант выступал на вторых ролях. Через три года Маккой Тайнер снова меняет звукозаписывающую компанию и записывает на лейбле *Telarc* два альбома, один из которых посвящён латиноамериканской музыке, а второй — представляет бас-гитариста Стэнли Кларка. В 2004 году вышел его третий альбом на *Telarc*, «*Illuminations*», где Маккой создал впечатляющие гармонические ландшафты вместе с саксофонистом Гэри Бартцем и трубачом Теренсом Бланшардом.

Мало найдется в джазе пианистов, которые оказали такое влияние на следующие поколения музыкантов и при этом настолько убедительно оставались бы в строю. Из тех, чей пик карьеры пришёлся на начало 1960-х, с Маккоем Тайнером по влиятельности может сравниться разве что Билл Эванс, но он давно ушёл из жизни. Да, случилось так, что пик карьеры Маккоя пришёлся на юность, когда он работал в «классическом» квартете Джона Колтрейна. Музыка, которую молодой пианист (к Колтрейну он пришёл 22-летним) играл у Трейна — его голосоведение,

аккордика, ритмические обороты — вошло в «разговорный язык» всех следующих поколений джазовых пианистов. Но и сейчас, на седьмом десятке лет, мастер своей игрой не просто подтверждает высокий творческий и технический уровень, но демонстрирует несомненную открытость и желание что-то искать — а главное, возможность найти.

Что и говорить, крупнейшие мировые джазовые звёзды уже несколько лет тянутся в Россию — ну по крайней мере в столицу — неослабевающим потоком. Процесс идёт, российская джазовая почва вспахивается: отговариваться существовавшей раньше невозможностью услышать легендарных музыкантов живьём больше нельзя. 26–28 октября 2004 года этот факт получил очередное подтверждение: легендарный Маккой Тайнер посетил Москву с концертами, прошедшими в «Ле Клубе».

Как и следовало ожидать, помещение клуба было забито до отказа. Свободных мест за столиками почти не было, а пространство у барной стойки напоминало содержимое салонов общественного транспорта в часы пик. Корреспонденты «Полного джаза» привычно разместились на сабвуфере акустической системы возле сцены, разделив это крохотное пространство с пришедшими на концерт в качестве слушателей саксофонисткой Анной Королёвой и пианистом Алексеем Подымкиным. Видимо, определённую долю ажиотажа внёс тот факт, что это был заключительный концерт в череде московских выступлений трио Маккоя Тайнера, так что поклонники его творчества собрались наконец с духом, дабы не упустить всё-таки свой шанс услышать живое выступление легенды. И, надо сказать, они не прогадали: на концерте г-н Тайнер внезапно обнаружил такие грани своей творческой индивидуальности, о которых слушатели, знакомые с ним преимущественно по записям, даже и не подозревали.

Упредив выход самого Маккоя Тайнера, на сцене появились контрабасист Джордж Мраз и барабанщик Эрик Харланд. Нужно сказать, что даже чисто визуального колорита трио занимать не приходится. По представительному внешнему виду маститого контрабасиста, до эмиграции из Чехословакии в грозном 1968 году известного как Иржи Мраз, легко было можно было спутать с менеджером среднего звена какой-нибудь транснациональной корпорации.

Эрик Харланд, напротив, выглядел предельно демократично — эдакий студент-спортсмен после лекции. Что до г-на Тайнера, то он выступал как бы «третьим полюсом» — собранные в маленький хвост волосы, пижонские чёрные брюки в тонкую белую полоску, лаковые ботинки, перстень с голубым камнем и чёрный пиджак; в общем, Настоящий Артист Старой Закалки.

Тайнер продержал зал в напряжении на протяжении обоих сетов, причём публика, как мы уже говорили, не обласканная излишними удобствами в виде проветренного помещения и сидячих мест, против обыкновения не проявила желаний уйти домой даже в антракте, когда, как правило, из «Ле Клуба» сбегает наиболее замученные обстоятельствами любители музыки. Первая композиция по понятным причинам принадлежала перу Джона Колтрейна. По ходу пьесы каждый участник трио успел обозначить публике свою генеральную линию, которую далее развивал на протяжении всего вечера. Ударник проявил склонность во что бы то ни стало вплетать в музыкальную ткань латинские ритмы. Контрабасист вызвал возгласы одобрения у публики, с академической легкостью исполнив часть своего соло скоростными шестнадцатыми нотами. Маккой Тайнер же продемонстрировал исключительный динамический диапазон, какого от него явно не ожидали, в совокупности с исполинской мощностью и техникой удара (особенно впечатлила его левая рука, которую он, как выяснилось, часто очень высоко поднимает над клавиатурой, чтобы затем буквально обрушить на инструмент).

Затем трио исполнило композицию, написанную самим Маккеем Тайнером: сольное вступление фортепиано на рубато, затем фиксация ритма с пульсацией на 8/8, которую поддержали вступившие контрабасист и барабанщик; поочерёдно исполняемые соло. Особенно тепло в этот раз слушатели восприняли соло Маккоя, изредка прерываемое в кульминационных местах одобрительными возгласами из зала. Фирменное тайнеровское стаккато (приём, при котором ноты берутся отдельно, почти отрывисто) было продемонстрировано во всей красе. Исполнение всех своих композиций в этот вечер пианист завершал на редкость просто и лаконично — лёгким финальным аккордом на *mf* в первую долю.

Следующую композицию Маккой Тайнер исполнил соло: игривые фортепианные «разливы», неожиданно прерывающиеся мощными акцентами; глиссандо, уносящиеся куда-то в бесконечность альтерированных надстроек, выход на свинговую ритмическую структуру, пауза — и снова россыпь аккордов и пассажей... и всё тот же изящный в своей бесхитростности финал.

Удивила, озадачила и, бесспорно, порадовала четвёртая композиция, построенная на тяжёлых попевах, вызывающих ассоциации с колоколами из второй картины «Бориса Годунова» Мусоргского. Под стать теме исполнил своё соло контрабасист, воспользовавшись на этот раз смычком, что — говорят — есть верный признак принадлежности к европейской джазовой традиции. И как бы в подтверждение этому в своём соло г-н Мраз использовал фразы, построенные по академическому образцу, однако проделывал он это настолько искусно и органично, что догадаться об этом, не анализируя материал в принудительном порядке, было крайне сложно. Нужно отметить, что все эти «классицизмы-русицизмы» не помешали Эрику Харланду внести-таки в композицию свою лепту в виде элементов ритмики самбы. Однако всю свою изобретательность по настоящему он проявил в соло. Тихонечко отбивая ритм на каждую долю тембром, имитирующим тиканье больших часов, он развернул поверх него настоящее драматическое полотно — тревожное и напряжённое.

Первое отделение закончилось блюзом, исполненным с такой лёгкостью и непосредственностью, что возникал соблазн присоединиться к этому действию.

Второе отделение началось джаз-вальсом под названием «*Happy Days*». Действительно, довольный вид музыкантов дополнял картину безмятежной радости, навеянной музыкой. Затем последовала ещё одна композиция Джона Колтрейна, на этот раз в бибоповой манере (надо заметить, что дикция Маккоя при объявлении им номеров была такова, что разобрать названия тем было практически невозможно). Не слишком разборчивая речь и заметные трудности при ходьбе напоминают, что музыканту в тот момент скоро должно было исполниться 66 и что здоровье его — далеко не в лучшем состоянии, хотя по его игре заметить это сложно: соло Тайнера на эту композицию один из авторов этих строк охарактеризовал как чередование игры

тяжёлыми аккордами с ловлей проворных мышей, бегающих по клавиатуре.

Бибоп сменила нежная лирическая баллада с изящным соло контрабаса в верхнем регистре. Четвёртая композиция второго отделения началась широким импрессионистским фортепианным пассажем, трансформировавшимся в столь же красивый рифф и тему босса-новы. Здесь было ещё одно богатое, насыщенное латинскими «штучками» соло барабанов, во время которого Маккой отпускал музыкальные шуточки, время от времени прозрачно намекая на общую привязанность Эрика Харланда к латинской вообще и кубинской в частности джазовой традиции меткими аккордами, живо вызывающими в памяти характерные фигуры кубинской сальсы.

Понятно, что так просто уйти от московской публики, не исполнив что-нибудь «на бис», трио Маккоя Тайнера вряд ли удалось бы, хотя бы в последний вечер (говорят, в первый вечер артист, утомлённый перелётом, на бис всё-таки не вышел). Публика настойчиво рукоплескала, но, наверное, ничего бы не получилось, если бы у дверей гримёрки не объединили усилия вокалистка Ирина Томаева и поющая саксофонистка Анна Королёва. Их согласованные пронзительные зовы, напоминающие заклинание дождя в индейских племенах, похоже, окончательно убедили Тайнера в необходимости исполнить ещё две композиции — одну соло и одну в трио. Только после этого москвичи отпустили последнего из живых (и самого молодого) участника легендарного квартета Джона Колтрейна, которому, впрочем, ещё с полчаса пришлось поработать за сценой, выполняя приятную музыкантскую обязанность по подписыванию дисков.

ТАНЯ МАРИЯ: ТРИ ГРЕХА

Кирилл Мошков

Пресс-конференция, которую бразильская вокалистка и пианистка Тania Maria дала в московском «Ле Клубе» 8 октября 2001 года, была на тот момент, наверное, лучшей на моей памяти: прежде чем начать говорить с собравшимися журналистами, она больше часа играла для них вместе со своим ансамблем (басист Марк Берто, барабанщик Луиз Аугусто Кавани и колоритный темнокожий бразильский перкуссионист Местре Карнейру). Строго говоря, это, конечно, был затянувшийся саундчек, но музыканты работали «на все сто», не делая друг другу поблажек; более того — Тania Maria то и дело вводила неожиданные сбивки, смены ритма и темпа, чтобы погонять ансамбль в нештатных режимах, на что её музыканты немедленно и с удовольствием откликались.

Слушая Марию, я отметил для себя две вещи. Во-первых (и этого нельзя было так остро понять четыре года назад во время её выступления в модной тогда московской дискотеке «Мираж»), в своём жанре она безукоризненна. Конечно, это вовсе не *straight-ahead jazz* и даже не то, что мы привычно именуем «бразильский джаз», это сложный конгломерат джаза и самбы (как в традиционной, так и — гораздо больше — в эстрадной, даже попсовой её версии), но бесконечно далёкий от легковесности активно



использующего бразильские приёмы и мотивы коммерческого фьюжн (он же *contemporary jazz*, он же *smooth jazz*). Таня Мария просто крайне искренна — и умеет всё, что даёт ей возможность эту искренность реализовать не только на уровне чувства, но и на уровне мастерства, ремесла.

А во-вторых, у неё превосходный ансамбль: будучи превосходными профессионалами, все трое владеют огромной культурой исполнения, что выражается в работе не на себя (по модели «Девушки, Посмотрите, Как Я Умею»), и даже не на лидера (по модели «Лидер, Конечно, Главный, Но Вот Как Я Умею»), а на собственно музыку — безо всяких там моделей.

А потом была пресс-конференция — или, скорее, коллективное интервью, в джазовой журналистике жанр довольно редкий. Дело в том, что обычно пресс-конференции у нас не слишком интересны. У иностранного гостя болит голова от *jet lag* (смены часовых поясов), да и говорить он, быть может, не мастер, да и журналистов он, вероятно, не любит или боится — и пресс-конференция вырождается: два-три умных вопроса от гг. джазовых критиков (чаще всего, для пущей умноты, заданных по-английски — пальцем я в этом случае тыкаю прежде всего в себя!), три-четыре не очень умных, совсем не умных или просто банальных вопроса от представителей Большой Прессы — и всё. На этот же раз всё было не так, и заслуга в этом принадлежит прежде всего самой Тане. Её живость, непосредственность и незаурядный ум позволили состояться редкому событию коллективного интервью, которое мне впервые за много лет захотелось перенести на страницы журнала почти целиком.

Откуда у вас такое типично русское имя — Таня?

— (*смеётся*) Да, я знаю, что это русское имя. Когда я должна была родиться, мой отец ждал наконец-то мальчика — до меня в семье уже были четыре девочки. Родилась я, и на несколько дней осталась без имени. Несколько дней спустя моя мать читала какой-то журнал и увидела в нём фотографию маленькой девочки, которую звали Таня. И мама сказала: «Я назову её этим именем». Второе имя — Мария — появилось потому, что я родилась в мае (9 мая 1948. — *Ред.*), а май в Бразилии — месяц

Девы Марии (полное имя певицы — Таня Мария Корреа Рейш. — Ред.).

Сколько раз вам уже приходилось отвечать на этот вопрос?

— (смеётся) Столько, сколько я приезжала в Россию: сегодня — второй раз.

Критика по-разному определяет ваш стиль: бразильская народная музыка, джаз... Как сами вы его определите?

— Я — женщина. (Пауза. Аплодисменты.) А женщины могут много вещей делать одновременно: петь, плясать, готовить еду и шить. Чем больше элементов вы вложите в музыку, тем лучше — тем больше удовольствие. Честно сказать, я не слишком много думаю, когда играю. Я не говорю себе: вот сейчас будет джаз, вот сейчас пойдёт бразильская музыка. Я просто люблю музыку — самые разные виды музыки. Так что то, что у меня получается, получается спонтанно. А как назвать это — дело критиков. Никто не обязан любить мою музыку, каждый свободен в своём выборе — как воспринимать её.

Ну хорошо, а какую музыку вы слушаете?

— Прямо сейчас? Много техно-музыки. Дело в том, что я записывалась с техно-группой *Next Evindence* во Франции (одну композицию для их нового альбома), это был большой творческий вызов для меня. Это потребовало большой адаптации: это сложная музыка, все её элементы должны быть очень точно расположены. Но это очень интересно: мне за 50, а я работала с 20-летними ребятами. Они обо мне знают больше, чем я сама! У них есть все мои альбомы... Это была сложная работа, одна композиция потребовала два или три месяца работы.

Как вы считаете, почему именно бразильская музыка очаровала столько джазовых мастеров, начиная со Стэна Гетца и заканчивая Сарой Воэн и Эллой Фитцджералд?

— Во-первых, это очень чувственная музыка. В ней много свежести и открытости. Ведь в Бразилии много разных видов музыки. Это молодая страна, молодой народ, в котором много талантов. Для нас музыка — способ отстраниться от действительности, не видеть, что происходит в социальной жизни. Так что, когда мы играем и поём, мы предельно сконцентрированы на музыке, она исходит прямо из сердца.

(вопрос Дмитрия Ухова) Я видел вас на сцене пять лет назад и пятнадцать лет назад, и вот теперь вижу здесь, на этой сцене — и ваша музыка всё молодеет...

— Может быть, это потому, что в молодости человек отягощён проблемами. А теперь мои дети выросли, и я осталась наедине со своей музыкой.

Каковы ваши ориентиры в джазовом вокале?

— Я не могу назвать слишком уж много имён. Конечно, Сара, Элла, Билли (*Воэн, Фитцджералд, Холидэй. — Ред.*). Увы, но я не вижу никого, кто может их заменить. Всё так изменилось! Можно записать диск у себя дома и сидеть часами, шлифуя звучание. А сорок лет назад у вокалиста был один дубль, ну — два дубля в студии, и всё. Вот это было подлинное мастерство.

Как часто вы выступаете в Бразилии?

— Да уже больше двадцати лет я не выступала в Бразилии.

Но вы ездите туда?

— Да, отдыхать — дома у моей матери в Рио. Когда я уехала из Бразилии во Францию, я решила, что буду только приезжать туда в отпуск, чтобы впитать немного энергии своей страны. Но я больше не хочу бороться за своё место под солнцем в культуре Бразилии — ведь у меня там не так много шансов. Если здесь, вне Бразилии, женщине трудно стать музыкантом, то в Бразилии это почти невозможно. Если вы знаете бразильскую музыку, вы

обнаружите, что там нет — кроме Тани Марии — другой женщины, которая бы играла на фортепиано и пела. Дело в том, что в Бразилии самый типичный инструмент — гитара. Но не фортепиано. Так что против того, чтобы оставаться в Бразилии, были три моих греха: я женщина, пианистка и чёрная.

Разве в Бразилии есть расовая сегрегация?

— Не в том смысле, как в США — у нас нет боязни межрасовых контактов, к тебе не брезгают прикоснуться, как в Штатах. Но социальные, экономические барьеры есть. Посмотрите на бразильское правительство: сколько там чёрных? То-то и оно. Или вы знаете другую чёрную пианистку из Бразилии? Если знаете — скажите мне. Конечно, сейчас всё меняется. Но я говорю о том, что было лет сорок назад, когда я росла. И я не жалею. Я люблю свою страну, это лучшая страна в мире, но я, будучи чёрной, не могла делать в своей стране то, что мне хотелось делать.

Какова ваша обычная публика, каков их возраст?

— А я не знаю. Я не смотрю в публику, когда играю. Когда я играю, я не здесь. Я в космосе. Я — музыкант, который в первую очередь играет для себя. И кроме того, я на сцене ношу тёмные очки: я близорука, и мне надо защищать глаза от яркого света. Зато я могу слышать свою аудиторию. Я слышу, что они аплодируют (*смеётся*).

БИЛЛИ ТЕЙЛОР, ДОКТОР ДЖАЗ

Константин Волков

28 декабря 2010 года в Нью-Йорке на 90-м году жизни умер от сердечного приступа один из столпов джазового образования в США — Билли Тейлор.

В джазовом сообществе его обычно называли Доктор Тейлор: ещё в 1975 году он одним из первых среди джазменов получил в Университете Массачусеттса в Амхёрсте степень доктора по музыкальной педагогике. Он был превосходным пианистом и композитором, играл с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и Майлсом Дэйвисом, долгие годы выступал в квартете легендарного саксофониста Бена Уэбстера, а его записи с собственным *Billy Taylor Trio* составят честь любой коллекции джазовых пластинок. Однако лучше всего он известен как неумолимый пропагандист и популяризатор джаза, чьи труды в зна-



чительной степени обрисовали нынешний облик системы американского джазового образования. А ещё, как шутили его коллеги — как обладатель самых больших очков в джазе! Он написал первый серьёзный учебник по современному джазовому исполнительству — «*How To Play Bebop*» («Как играть бибоп»), который вышел в 1949 году, когда автору было только 28 лет. С 1977 года он вёл популярную джазовую радиопрограмму «*Jazz Alive*» («Джаз живьём»),

которую транслировали сотни станций сети Национального общественного радио США (*NPR*). В 1950–1980-е годы он принимал участие во многих значимых телевизионных проектах, которые помогли познакомить с джазом широкую аудиторию в Северной Америке (прежде всего в знаменитой серии документальных фильмов «*The Subject Is Jazz*» в 1958 году, а впоследствии — в качестве музыкального обозревателя телепрограммы канала *CBS* «Воскресным утром» и ночного ток-шоу Дэвида Фроста). Кроме того, он преподавал джазовое исполнительство в Университете Лонг-Айленда и в Манхэттенской Школе музыки, а также — с середины 1960-х годов — продюсировал концерты серии *Jazzmobile*, которые заново популяризировали джаз в «чёрных гетто» Манхэттена и Бронкса.

Уильям Эдвард Тейлор-мл. родился в Гринвилле (Северная Каролина) 24 июля 1921 года и вырос в столице США — Вашингтоне. Его семья принадлежала к афроамериканскому среднему классу: отец был дантистом, мать преподавала в средней школе. С семилетнего возраста Билли обучался игре на фортепиано, получив затем высшее образование по этой специальности на музыкальном факультете Университета штата Вирджиния. В 22-летнем возрасте он переехал в Нью-Йорк и уже через два дня начал работать в легендарном джаз-клубе *Three Deuces* в составе ансамбля саксофониста Бена Уэбстера: эта работа, продлившаяся до конца 40-х, сделала его известным в нью-йоркском джазовом сообществе. В 49-м он стал штатным пианистом не менее легендарного клуба *Birdland*; с 1951-го работал с собственным трио в клубах Нью-Йорка и Чикаго. Будучи очень одарённым в литературном плане, он был одним из немногих музыкантов, плодотворно и успешно выступавших на ниве джазовой публицистики: с 1950-х годов он регулярно писал о джазе для музыкальных и информационных изданий. После на шумевшей документальной серии *NBC* «*The Subject Is Jazz*» («Речь идёт о джазе») он получил приглашение стать музыкальным радиоведущим и на протяжении 60-х годов работал на целом ряде нью-йоркских радиостанций, а затем основал компанию *Inner City Broadcasting*, которая в 1971 году даже купила популярную гарлемскую станцию *WLIB*. В 70-е он перешёл на Национальное общественное радио, где долгие годы вёл сначала популярную программу «*Jazz Alive*»

(и ряд других), а в более поздние годы — передававшуюся на всю территорию США концертную программу «Джаз в Кеннеди-Центре с Билли Тейлором» (1994–2002), в ходе которой он не только представлял радиослушателям концерты, транслировавшиеся из вашингтонского Центра исполнительских искусств им. Джона Ф. Кеннеди, но и интервьюировал музыкантов, принимавших в них участие. При этом он никогда не оставлял исполнительство или сочинение музыки: им написано около 300 джазовых пьес, наибольшую известность из которых получила несложная 16-тактовая тема в манере госпелз в исполнении певицы Нины Симон, ставшая одним из неофициальных гимнов движения за гражданские права афроамериканцев в 1960-е годы — «*I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free*» («Хотел бы я знать, каково это — чувствовать себя свободным»).

Заслуги доктора Тейлора перед американским джазовым сообществом были отмечены премией Национального фонда искусств «Мастер джаза» в 1988 году и Национальной медалью искусств в 1992-м. Его радиопрограмма «*Taylor Made Piano: A Jazz History*» в 1982 году получила престижную премию им. Джорджа Фостера Пибоди — высшую награду в области радио- и тележурналистики в США.

В посвящённой памяти д-ра Тейлора статье газета «Нью-Йорк Таймс» приводит его слова из недавнего интервью, в котором он выражал своё неприятие господствующего взгляда на восприятие джаза: «Многие говорят — пошли-ка в джазовый клуб, выпьем, а может, и музыку послушаем. Не может быть большего непонимания того, что делают музыканты! Нет, играть джаз не значит всё время хмуриться, и что в этом нет кайфа — тоже неправда: он есть. Но то, что играть джаз кажется легко и приятно, не означает, что музыканты не тратят восемь часов в день на тяжелейшие упражнения».

ТУТС ТИЛЕМАНС: ЛЕГЕНДА О ГАРМОНИСТЕ

Иван Кондратов

Словосочетание «легендарный джазовый музыкант» в последнее время несколько затаскано: его используют слишком часто, и слишком часто — не по назначению. Однако в случае Тутса Тилеманса это определение — несколько не преувеличение. Во-первых, потому, что Тилеманс, начав играть во времена, когда только зарождался бибоп, за свою шестидесятилетнюю деятельность на музыкальном поприще всегда был активным и востребованным музыкантом и оставил заметный след в самых различных джазовых стилях. Даже сейчас, когда музыканту уже 85 лет (2007. — *Ред.*), язык не поворачивается назвать его «джазовым раритетом»: его музыка свежа и интересна, а концерты захватывающи и непредсказуемы. Другая сторона легендарности Тилеманса — в том, что он, по сути, является единоличным творцом истории введения в джаз хроматической губной гармоник и выразительного средства, которое трудно назвать инструментом — по-русски его принято называть «художественный свист» (по-английски это просто *whistling*). Уже привычным стало то, что Тилеманс — регулярный победитель опросов среди критиков и читателей журнала





«Down Beat» в номинации «miscellaneous instruments» (буквально — «различные инструменты»; к этой категории традиционно относят любые инструменты, «не характерные» для джаза, в силу чего на них играет меньше музыкантов, чем нужно для формирования полноценной выборки — и в одной категории оказываются банджист, валторнист, тубист и мастер игры на гармонике. — Ред.), а также лауреат многочисленных, подобных этой, премий и наград. В прошлом году, к примеру, Ассоциация джазовых журналистов наградила Тутса премией «*Player of the Year of Instruments Rare in Jazz*» («Лучший исполнитель на инструменте, редком в джазе»). И здесь уместно будет вспомнить слова трубача Клиффорда Брауна, который как-то сказал Тилемансу: «Тутс, неверно говорить о гармонике как о не характерном для джаза инструменте после того, как ты начал на ней играть» («*Toots, the way you play the harmonica they should not call it a miscellaneous instrument*»).

Жан-Батист Фредерик Исидор «Тутс» Тилеманс (в Америке его фамилию произносят как «Тилманс») родился 29 апреля 1922 года в Брюсселе (Бельгия). Известно, что играть будущий музыкант начал ещё в возрасте трёх лет. В то время его родители содержали небольшое открытое кафе, где каждое воскресенье выступали аккордеонисты. Ребёнок был заворожён игрой музыкантов и долго пытался имитировать движения их рук, тиская коробку из-под обуви, пока один из посетителей не посоветовал родителям

Тилеманса купить мальчику аккордеон. На своём первом инструменте, игрушечном картонном диатоническом аккордеоне, Жан научился играть национальный гимн, а также разные популярные мелодии.

Впрочем, никто не задумывался тогда о музыкальных способностях мальчика. Жан учился в обычной школе, увлекался науками и в восемнадцать лет планировал стать учителем математики. Однако в те же годы у него возникло и новое увлечение. Его привлекла игра популярного в те годы Лэрри Адлера, американского виртуоза-исполнителя на губной гармонике, чью игру можно было наблюдать во многих фильмах. Вскоре у Тилеманса уже была своя губная гармоника, и он старательно обучался игре на ней, слушая записи того же Адлера, а также других исполнителей, например — *Borrah Minevitch's Harmonica Rascals*. Тогда, в 1940–1941 годы, игра на гармонике оставалась для Жана Тилеманса лишь увлечением, которому он уделял время после учёбы. Будущий джазмен ещё не был знаком с джазом и играл в основном популярные мелодии.

В 1941 году, спасаясь от нацистской оккупации, семья Тилемансов переехала во Францию. Именно там, по-видимому, Тилеманс и «подцепил вирус джаза», впервые услышав по *BBC* музыку биг-бэндов. Когда немецкие войска заняли и Францию, семья Тилеманса вернулась на родину. Жан понемногу начал знакомиться с джазовыми записями, у него появились пластинки Луи Армстронга, Стефана Граппелли и Джанго Райнхардта. Последний стал для молодого человека настоящим идиолом. Под влиянием записей этого гитариста Жан Тилеманс и сам начал учиться игре на гитаре, одолжив инструмент у приятеля. В одном из своих интервью Тутс рассказывал, что, когда в клубах он рвался поиграть джаз, бельгийские музыканты советовали ему выбросить свою игрушку (имея в виду гармонiku) и освоить настоящий инструмент. Такое положение вещей во многом послужило толчком к освоению гитары.

К 1944 году он уже играл на гитаре в клубах и кафе освобождённого Брюсселя, и после того, как получил первый гонорар, решил полностью посвятить себя музыке. Во время одного из таких клубных выступлений Тилеманс и получил своё прозвище — «Тутс». Имя Жан, и уж тем более Жан Тилеманс, было совсем неподходящим для

джазового музыканта, оно «не свинговало». В то время на слуху были имена джазового саксофониста Тутса Манделло, работавшего тогда у Бенни Гудмена, а также трубача и аранжировщика Тутса Камарата. Недолго думая, партнёры-музыканты предложили молодому гитаристу это самое джазовое по тем временам имя «Тутс». «Почему нет?», отозвался музыкант — и с тех пор прозвище это навеки прицепилось к Тилемансу, о чём, впрочем, сам музыкант нисколько не сожалеет.

Играя в брюссельских клубах, деля сцену с такими музыкантами, как Эдит Пиаф, Шарль Трене, Стефан Граппелли, Тилеманс все больше увлекался джазом, и одним из главных его желаний было попасть в Америку, в Нью-Йорк, где творилась джазовая история. Он, в отличие от многих европейских джазменов, с энтузиазмом воспринял бибоп и стал с интересом изучать возможности боповой манеры игры на губной гармонике.

В 1947 году Тилеманс впервые посетил США, где ему удалось произвести впечатление своей игрой на гармонике на известных джазменов вроде Ленни Тристано и Ховарда Макги. Кроме того, в Нью-Йорке он познакомился с антрепренёром по имени Билли Шоу, которому по возвращении в Брюссель Тилеманс отослал некоторые свои самодельные записи. Записи эти через Шоу попали в руки Бенни Гудмену, и, как и следовало ожидать, последнему пришлось по душе манера игры молодого музыканта. В 1949 году Тутс Тилеманс уже выступал вместе с Бенни Гудменом в лондонском «Палладиуме» (это было первое крупное выступление молодого музыканта), а в 1950 году принял участие в концертном туре по Европе в составе секстета великого кларнетиста. Другое примечательное событие этого времени в биографии Тилеманса — выступление (в качестве гитариста) на Парижском джазовом фестивале в 1949 году на одной сцене с его кумирами — саксофонистом Чарли Паркером, трубачами Майлсом Дэйвисом и Кенни Дорэмом, барабанщиком Максом Роучем и другими американскими боперами.

В 1952-м Тутс Тилеманс оформил все бумаги, необходимые для эмиграции в Соединённые Штаты, и приехал в Нью-Йорк. На первое время «под своё крыло» его взял Чарли «Птица» Паркер, в бэнде которого (*Charlie Parker All Stars*) Тутс играл несколько недель. А позже саксофонист

Тони Скотт свёл его с Джорджем Ширингом. История гласит, что Тони привёл Тутса к популярнейшему пианисту перед самым выступлением последнего в Карнеги-холле; тут же, за кулисами, бельгийский музыкант сыграл на гармонике для Ширинга пьесу «*Body and Soul*», а когда окончил, Тони Скотт сказал: «Джордж, этот парень ещё и на гитаре играет!» В это время у Джорджа Ширинга как раз не было гитариста: Дик Гарсиа, игравший в бэнде ранее, ушёл в армию. Тилеманс подвернулся как раз кстати, и уже через неделю после этой встречи в Карнеги-холле Тутс вошёл в квинтет Ширинга, проработав в этом составе следующие шесть лет.

Работа в ансамбле Ширинга была интересной и, что немаловажно, стабильной. В те годы квинтет Джорджа Ширинга был одним из самых интересных джазовых комбо-составов: мелодию вели вибрафон в унисон с гитарой, а Ширинг на фортепиано элегантно дополнял её блок-аккордами. Здесь Тилеманс набирался опыта и совершенствовал свою технику. Параллельно он начал записывать и собственные альбомы «*The Sound*» (Columbia, 1955), «*Man Bites Harmonica*» (Riverside, 1958) и «*Time Out For Toots*» (Decca, 1958), в которых демонстрировал замечательную боповую технику игры на гармонике и мастерство изобретательного импровизатора.

В это же время, работая у Ширинга, Тилеманс прославился и как мастер художественного свиста. Он вообще частенько насвистывал во время игры на гитаре, а однажды кто-то из музыкантов предложил использовать этот свист в записи. В некоторой мере идея «свистящего аккомпанемента» возникла под влиянием манеры игры свингового басиста Слэма Стюарта, которая заключалась в скэтовом подпевании в унисон своему инструменту. Подобным образом и Тилеманс стал насвистывать те же ноты, что брал на гитаре, только с интервалом в октаву.

Особенную популярность художественный свист Тилеманса получил в Швеции, куда музыкант уехал в конце пятидесятых после ухода из бэнда Ширинга. Именно там в 1961 году он написал свою «*Bluesette*», знаменитый джазовый вальс, разные интерпретации которого с тех пор играло не одно поколение джазменов. Сам Тилеманс эту мелодию шутя называет своим «пенсионным фондом» (*social security check*, дословно — [ежемесячный] пенсионный

чек), намекая, что постоянные авторские отчисления за неё обеспечат Тутсу безбедную старость. Именно «*Bluesette*» была впервые исполнена им в манере насвистывания под гитару. Позднее это замечательное владение художественным свистом Тутс использовал очень часто как в джазовых записях и выступлениях, так и в чисто коммерческих проектах.

Примерно в эти же годы Тилеманс произвёл ещё одно мощное воздействие на историю музыки XX века — правда, помимо своей воли. Во время его гастролей в Гамбурге на его концерты несколько раз приходил совсем юный британский гитарист, работавший со своей рок-н-рольной группой в ночном клубе неподалёку. На гитариста произвели неизгладимое впечатление как игра Тутса на губной гармонике, так и звук гитары, на которой Тутс в то время играл — короткогрифовой плоской американской электрогитары *Rickenbacker* модели 1958 года, *325 Capri*. Британский юноша решил научиться играть на гармонике и купить себе такую же гитару — и купил. Именно с ней всего через четыре года 23-летний Джон Леннон появится в популярнейшем телешоу Эда Салливана во время сенсационных первых гастролей *The Beatles* по Соединённым Штатам.

В 1963 году Тилеманс вернулся в Нью-Йорк. С этого времени биография его — это, по сути, калейдоскоп самых различных проектов. Когда углубляешься в изучение их бесконечного списка, проникаешься не просто уважением, а безграничным восхищением энергией этого человека и его, без преувеличения, многогранным талантом.

Прежде всего по возвращении в Штаты Тилеманс окунулся в активную студийную работу над всевозможными коммерческими записями. В середине 60-х и 70-х, когда многие джазовые музыканты оказались не у дел, готовность Тилеманса браться за любую работу помогла ему оставаться востребованным — что называется, «держаться на плаву». Среди проектов, в которых он принимал участие: сессионная работа с соул-группой *The Brothers Johnson*, фолк-певицей Мелани, фолк-рокером Джоном Денвером, записи для радио- и телепередач в диапазоне от «*Sesame Street*» и «*Dick Cavett TV Show*», и даже... узнаваемое насвистывание в рекламе одеколона «*Old Spice*», почти неизменно фигурирующее во всё новых и новых роликах уже

более сорока лет. Кроме того, Тутс плодотворно работал над музыкой к фильмам. Впервые с этой деятельностью бельгийский музыкант столкнулся в 1964 году, когда давний приятель Тилеманса, продюсер, композитор, аранжировщик и бэндлидер Куинси Джонс, предложил поучаствовать в создании музыки к фильму «*The Pawnbroker*». После этого последовала череда удачных записей к кинолентам «*Midnight Cowboy*» (1969), «*The Anderson Tapes*» (1971), «*The Getaway*» (1972), «*The Sugarland Express*» (1974), «*The Wiz*» (1978), «*Funny About Love*» (1990) и др.

На сотрудничестве Тутса Тилеманса с Куинси Джонсом, пожалуй, стоит остановиться поподробнее. Эти два музыканта познакомились и подружились ещё в середине 50-х, когда Тутс работал у Ширинга, а Куинси — у Лайонела Хэмптона. В 60-х у Куинси Джонса был уже свой оркестр, и он, услышав уникальный свист Тилеманса, а также его игру на губной гармонике, пригласил бельгийского музыканта работать в свой биг-бэнд. Тилеманс вспоминал, что к тому времени он практически не играл джаз, сосредоточившись на коммерческой студийной работе, и когда Куинси пригласил его — долго отказывался, убеждая, что у него вряд ли получится играть эту музыку. Куинси Джонс, однако, настоял на своём, сказав, чтобы Тутс на следующий день был в студии Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси к 9 утра. «Таким образом, — говорил позже Тилеманс о Куинси, — он вернул меня обратно в джаз». В составе оркестра Куинси Джонса Тилеманс принял участие в нескольких записях; играл он и на получившем премию «Грэмми» альбоме «*Walking In Space*» (Polygram, 1969).

Здесь мы подходим ещё одной важной странице творчества Тутса Тилеманса — его участию как блестящего сайдмена в проектах других музыкантов. Прежде всего, начиная ещё с 50-х, Тилеманс заслужил репутацию грамотного аккомпаниатора вокалистов. Его гитара и гармоника в разные годы сопровождали (и сопровождали безупречно) пение таких разных исполнителей, как Нэнси Уилсон и Элла Фицджералд, Пол Саймон и Джони Митчелл, Билли Джоэл и Ширли Хорн.

Среди других совместных проектов стоит упомянуть выступления с пианистом Оскаром Питерсоном и трубачом Диззи Гиллеспи и особенно сотрудничество с Биллом Эвансом. Этот великий пианист как-то слышал лирическое

звучание гармоник Тилеманса и сказал: «Тутс, мы должны поиграть вместе!» Тилеманс, естественно, согласился, но, когда прослушал записанные вместе с квартетом Эванса композиции, сказал: «Билл, я играю слишком много на этой записи. А ведь это твоя пластинка». На что Эванс ответил: «Что, тебе не хочется играть? Я хочу, чтобы люди знали, что ты можешь играть так. погоди минутку, мы удвоим тебе гонорар!» Альбом «*Affinity*» (Warner Bros., 1978), в который вошли записи квартета Эванса и Тилеманса, стал настоящим шедевром, в котором переплелись мастерство и лиризм двух мастеров и который воочию показал высокий уровень Тилеманса как джазмена, сразу выдвинув его в глазах как рядовых слушателей, так и критиков в число выдающихся музыкантов своего времени.

Другим примером удачного совместного проекта может служить сотрудничество Тутса Тилеманса с легендарным бас-гитаристом Джако Пасториусом. Они повстречались в 1979 году на Берлинском джазовом фестивале, и там же возникла мысль о сотрудничестве. Вместе с бэндом Пасториуса Тилеманс совершил концертный тур по Европе, Японии и Соединённым Штатам, а в 1981 году свет увидел альбом Джако Пасториуса «*Word of Mouth*» (Warner Bros., 1981), в котором настоящим украшением прозвучала сыгранная Тилемансом тема песни Пола Маккартни «*Blackbird*» (в оригинале записанная на «Белом альбоме» *The Beatles* в 1968 году).

Вообще игра Тилеманса всегда была украшением любой записи, будь то работа с вокальными коллективами *Take 6* или *Real Group*, или обыгрывание французских популярных мелодий в проекте пианиста Фреда Хёрша, работа с аккордеонистом Ришаром Гальяно или сотрудничество с гитаристом Пэтом Мэтини. Последний, к примеру, пригласил Тутса Тилеманса для записи соло в посвящённой всем родным и близким композиции «*Always And Forever*» из альбома «*Secret Story*» (Geffen, 1992). Это коротенькое соло на 16 тактов Тутс записал буквально за один день, специально для этого прилетев в Нью-Йорк и в тот же день улетев. Однако как теперь можно представить себе «*Always And Forever*» без этого коротенького соло, ставшего неотъемлемым эмоциональным штрихом всей композиции?..

Вообще способность Тилеманса сразу уловить настроение, внутреннее содержание композиции, найти «с одной

попытки» яркое, уместное как раз здесь звучание всегда поражало его коллег. Поп-певец и продюсер Лайонел Ричи вспоминал: «Когда мне нужен был исполнитель на губной гармонике, я звонил Тутсу, и он летел ко мне в Лос-Анджелес. Я себя чувствовал едва ли не виноватым, поскольку хотел, чтобы он сыграл как можно больше. Он входил в комнату, вытаскивал свою гармонику, и первый дубль был всегда тем, что попадало в запись. Он — невероятный, совершенно особый человек. Меня удивило, когда он назвал свой возраст, потому как казалось, что я разговаривал с подростком. Его энергия была просто невероятна, и постоянная улыбка на его лице была волшебной».

И это далеко не единственный комплимент. Многие музыканты, работавшие с Тилемансом, часто выражали свой восторг профессионализмом Тутса, его особенным эмоциональным звуком и чуть ли не юношеской энергией, и в восторгах этих нет ни капли лести. Пианист Кенни Вернер, с которым Тутс постоянно работает в последние годы, отмечал: «Он в большей степени человек эмоций. Он не относится к музыке с точки зрения [одной лишь] техники. Если он сразу не почувствует композицию, он теряет к ней интерес. Я думаю, Майлс был таким же. Определённые люди на Земле обладают волшебством, которое они применяют к тому, что играют, и это потому, что они не воспринимают музыку с точки зрения только техники».

Все, кто имел удовольствие общаться с Тилемансом, всегда определяли его как мягкого, отзывчивого, добродушного человека, искреннего и открытого. В этой открытости и искренности, пожалуй, и состоит главный секрет неповторимого звучания гармоники Тутса Тилеманса, звучания, которое может вызывать как улыбку, так и слёзы; звук этот, кажется, исходит из самого сердца. Его живые выступления всегда находят самый горячий отклик у слушателей, и опять же — секрет здесь в неподдельной откровенности и открытости Тилеманса. Он действительно любит публику, перед которой выступает, и выкладывается на все сто, и публика, конечно же, любит его. Неудивительно поэтому, что львиную долю успешных сольных пластинок Тилеманса составляют как раз записи с его живых выступлений: «*Live*» (Polydor, 1974), «*Live in the Netherlands*» (Pablo, 1980), «*Do Not Leave Me*» (Milan, 1986).

Впрочем, багаж студийных записей у этого музыканта тоже весьма солидный. Каждый из таких альбомов можно воспринимать как своего рода документальное свидетельство того, как целенаправленно Тутс вводит в джаз игру на губной гармонике и художественный свист. Начиная с первых своих записей в середине 50-х и вплоть до недавно вышедших альбомов Тутс Тилеманс настойчиво демонстрирует, как интересно могут звучать джазовые стандарты, исполненные на губной гармонике, какие возможности открывает этот инструмент для импровизации на джазовые темы. Пожалуй, одним из самых показательных альбомов такого плана является «*East Coast West Coast*» (*Private Music*, 1994). Материал на пластинке условно можно поделить на две части, каждая из которых состоит из бессмертных «эвергринов» джаза соответственно Восточного и Западного побережий, исполненных в ярких аранжировках с доминирующей губной гармоникой. Что касается художественного свиста, сопровождающего гитару, то впервые на сольных дисках Тилеманса он появляется в альбоме «*The Whistler and His Guitar*» (ABC, 1962) и регулярно сопутствует многим композициям на последующих пластинках.

Отдельного упоминания стоит использование Тилемансом губной гармоники для исполнения бразильской музыки. Первый раз музыкант посетил Бразилию в 1972 году для совместной работы с певицей Эллис Режиной. После этого Тилеманс часто возвращался к бразильской музыке, удачно и оригинально наполняя её звучанием своей губной гармоники. Самой заметной записью в этой стилистике стал вышедший на двух дисках «*Brasilian Project*» (*Private Music*, 1992), в котором приняли участие известные бразильские музыканты Милтон Нашименту, Оскар Кастро-Невеш, Жильберту Жиль и другие.

В новом тысячелетии, несмотря на наличие «пенсионного фонда», сам Тилеманс на пенсию не собирается. В родной Бельгии он увенчан дворянским титулом барона, присвоенным ему королём Альбертом II. В 2001 году вместе с упомянутым Кенни Вернером свежееиспечённый барон Тилеманс записал превосходный диск «*Toots Thielemans & Kenny Werner*» (*Verve*, 2001), а в прошлом году вышел альбом «*One More For The Road*» (*Verve*, 2006). Тутс успешно гастролирует и принимает участие

в фестивалях. В 2002-м он выступил и в Москве (те, кто был на том незабываемом «Триумфе джаза», хорошо помнят, как при звуках неожиданно помпезного вступления к «*Bluesette*», которое заиграл биг-бэнд Игоря Бутмана, Тутс с изумлённым лицом вытянулся во фрунт и отдал оркестру воинскую честь!), и будем надеяться, что он ещё появится в наших краях. Бельгийский музыкант уже не так часто, как раньше, играет на гитаре: сказывается возраст и перенесённый несколько лет назад инсульт. Однако игра на гармонике по-прежнему безупречна, по-прежнему вызывает восхищение, по-прежнему заставляет плакать и смеяться... Последнее время Тутса больше привлекает исполнение баллад. «Произведения в быстром темпе — яркие и захватывающие, — замечает ветеран губной гармоники в одном из интервью, — однако настоящие чувства заключены в балладах».

Вообще-то я намеревался закончить эту статью небольшим размышлением на тему «каким бы был джаз, если бы в нём не было Тилеманса»: хотелось привести какие-то сравнения, демонстрирующие, что картина джаза без этого музыканта выглядела бы неполноценно. Но удачных сравнений в голову мне не пришло — и, наверное, это закономерно, поскольку представить современный джаз без гармоники барона Тутса Тилеманса действительно невозможно. Полагаю, это ещё один признак той самой легендарности: если без музыканта нельзя представить джаз, разве он может быть нелегандарным джазменом?.. Пожалуй, здесь следует поставить точку. Но перед этим всё же хочется пожелать неутомимому бельгийцу крепкого-крепкого здоровья и дальнейших творческих свершений. А то, что они будут, почему-то не вызывает у меня сомнений.

ТРИУМФАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ БАСТЕРА УИЛЬЯМСА

Юрий Льюградский

Бастер Уильямс. Есть в истории джаза музыканты, которые, не будучи лидерами коллективов, не стоя на авансцене, не «снимая сливок» славы, по сути, повлияли на развитие джаза не меньше инициативных и харизматичных его идеологов. Контрабасист Бастер Уильямс — в числе таких. Его считают одним из самых талантливых и тонких аккомпаниаторов, одним из лучших сайдменов в истории джаза. Творчество этого музыканта оставалось и остаётся актуальным без оглядки на бесчисленные смены тенденций и веяний в джазе.

Расцвет карьеры Бастера Уильямса пришёлся на 80-е годы, хотя слава пришла раньше — тугой, напористый звук его контрабаса и безупречную технику исполнения можно было регулярно слышать в проекте пианиста Хэрби Хэнкока *Mwandishi* с 1969 по 1973 год. Это было время



экспериментов: Уильямс играл у Хэнкока как на акустическом, так и на электрическом басу, то и дело используя генераторы дополнительных звуковых эффектов.

В целом же список исполнителей, которым аккомпанировал Бастер Уильямс, и коллективов, с которыми он сотрудничал, более чем внушителен. Чет Бейкер, Каунт Бэйси, Арт Блэйки, Чик Кория, Майлс Дэйвис, Эрролл Гарнер, Декстер Гордон, Уинтон Марсалис, Сонни Роллинз, Сонни Ститт, Маккой Тайнер, Сара Воэн — этих именных рекомендаций уже достаточно для возникновения интереса к тому, что же представляет собой музыка Бастера Уильямса сегодня. Не надо забывать и о том, что Уильямс принадлежит к поколению джазовых «мастодонтов», а их осталось не так много.

Летом 2007 года «Союз композиторов», молодой джаз-клуб в Брюсовом переулке, продолжал поднимать планку: в июле состоялся один из самых качественных и ярких ангажементов сезона — трёхдневные выступления квартета американского басиста Бастера Уильямса. Музыканта, которого, как выяснилось, всем следует изучить в обязательном порядке.

Скажите среднестатистическому любителю джаза слово «басист», и он ответит «Маркус Миллер». Или, быть может, «Стэнли Кларк»; если уж совсем повезёт, «Джако Пасториус». Но чтобы первой ассоциацией стало, к примеру, имя Рона Картера, Рэя Брауна, Чарлза Мингуса? Никогда.

Всё просто: басисту, в силу специфики инструмента, сложно выбиться в лидеры в импровизационной музыке, в которой основное внимание уделяется соло. Выбываются те, кто обладает отлительно оригинальным мышлением, отлительно оригинальной техникой или... излишним оптимизмом в отношении своей персоны (такие, впрочем, выбываются ненадолго). В этом смысле Маркус Миллер — это идеал: на месте и техника, и композиторское мышление, и персональный шарм, и продюсерские заслуги, и работа у Майлса Дэйвиса. И, что самое главное — на месте бас-гитара, которая, как ни крути, для аудитории инструмент куда более броский и привлекательный, чем любой другой бас — будь то классический контрабас, современный upright bass или уникальные инструменты вроде «электробаса» Эберхарда Вебера. Наверное, и легендарный

Стэнли Кларк не стал бы столь известен, если бы помимо контрабаса не взял столь уверенно в руки ещё и бас-гитару.

Контрабасистам хуже. Их технические приёмы (пусть хотя бы визуально) не выглядят столь ярко, и закинуть инструмент за спину во время соло не получится. Остаётся просто играть музыку и надеяться, что грамотный слушатель отделит содержание от эффектов. Но грамотный — это ещё не среднестатистический. И вот — вы говорите «басист», а вам отвечают «Маркус Миллер». А контрабасистов, которым полагалось бы быть героями, сотни, но им не особенно повезло уже по самой постановке задачи. Они бьются за место под солнцем по странным правилам, в которые не особенно хотят вникать ни публика, ни критики, ни лейблы. Великий Чарлз Мингус пробивается к действительно громкой славе не в последнюю очередь за счёт того, что в его музыку щедрой рукой, с горкой, насыпано политики. И как ни крути — он остаётся чуть ли не единственным образцом контрабасиста-лидера, который достиг славы такого уровня именно с собственным коллективом, именно с собственной музыкой, а не за счёт многочисленных, сверхуспешных, гениальных, но «сотрудничеств с», как то произошло с другими глыбами — например, Роном Картером (классическим примером блестящего аккомпаниатора, в сольных проектах не достигшего и половины тех высот, что достигнуты игрой у лидеров) или Дэйвом Холландом (не менее классическим примером абсолютно оригинального музыканта, сольная карьера которого щедро переплетается с участием в разных сторонних проектах).

Бастеру Уильямсу — шестьдесят пять лет. Его карьера уже явно состоялась, и называть его басистом-откровением (в каком бы то ни было смысле) не стоит. Это профессионал, у которого за плечами, среди прочих, и работа со столь авторитетным для написания резюме Майлсом Дэвисом (после упоминания которого остальных грандов перечислять явно нет смысла). Но по уровню известности на одной шестой суши он не Чарлз Мингус, не Рон Картер, не Рэй Браун — строго говоря, большинству опять-таки среднестатистических слушателей специалист должен вообще объяснять заново, кто он такой, и при этом сам специалист, положив руку на сердце, должен будет изрядно

помусолить справочники и освежить память. Так зачем же тогда везти его в Россию, спросите вы, зачем тратить народные средства на артиста не самого высокого калибра, неужели у нас не появилось за всё время просвещённого капитализма своего такого же?

И вот вы идёте на концерт в «Союз композиторов» — и, если вы честны, вы потом сами говорите себе: нет, не появилось.

Бастер Уильямс, неторопливый и доброжелательный негр в цветастой рубашке, всё делает правильно с самого начала. Он прилетает в Шереметьево-2 и, не ломаясь, легко соглашается на транспортировку в оказавшемся тесноватом микроавтобусе, пусть даже ему и немного неудобно. Появившись в клубе, он без особого миндальничания требует заменить кабинетный клубный рояль на концертный, потому что ему нужен тот звук, который ему нужен. И опять перестаёт «давать звезду», когда дело касается повседневной жизни. Лишь чуть усмехается, услышав объявление со сцены — «квартет Бастера Уильямса». «Он назвал меня «Уильямсон», — говорит он с горькой усмешкой контрабасиста, против славы которого не только природа его инструмента, но и конферанс. Нет, Бастер, говорят ему. Он назвал вас Уильямсом. Просто в русском языке есть падежи, и ваша фамилия в определённых фразах изменяется. Бастер недоумённо поднимает брови, берёт в руки инструмент — и начинает играть.

У нас подобного пока не родилось, потому что наш джаз, к сожалению, родился в обстановке, где с самого начала надо было не столько развиваться, сколько выживать. У нас в почёте оперативность и гибкость; у Бастера Уильямса — скрупулёзнейшее внимание к деталям, хорошая музыкальная мелочность, сыгранность коллектива. Бастер Уильямс играл со всеми, чьи имена должны быть написаны золотом в соответствующих местах, и он знает: джаз — это не мейнстрим, не бибоп и не загадочное высокотехнологичное contemporary. Джаз — это музыка, которую любят конкретные находящиеся на сцене люди, причём любят не каждый в отдельности, а все вместе; это та музыка, которая способна объединить в единое целое конкретное трио, квартет или оркестр из двадцати пяти

персон. И Бастер Уильямс не заставляет своих «молодых» разучивать до ноты какие-то гениальные аранжировки; его пианист, молодой Дэнни Гризетт, вообще, как выяснилось, играл с квартетом в третий (!) раз в жизни, но играл без нот. Бастер Уильямс просто просит каждого музыканта открыть лишь то окно, которое выходит на окна товарищей — и никакой «аранжировки» в жёстком смысле слова им уже не требуется, а классификация делается бессмысленной. Бастер с первых же секунд запускает руку в душу слушателю по самое плечо, чуть ли не морщится от того, как далеко нужно залезть, чтобы ухватиться покрепче; и через несколько секунд уже вытаскивает эту душу, привычно затаившуюся было за ироническим скепсисом и коньячной дымкой, на поверхность, бросает её на открытое место, на крышку рояля: слушай. Слушай.

Ему шестьдесят пять, и он знает об этой музыке всё. Вся его аранжировка — в доверии к партнёрам. Изящный, высокий, тонкий пианист Дэнни Гризетт входит в воду этих концертов осторожно, пробует её кончиками пальцев, кладёт поначалу редкие, плотные, приглушённые аккорды где-то в середине клавиатуры. Прекрасно известный в России барабанщик Лэнни Уайт, самоучка, левша и вегетарианец, продувший в пути спину, потом сжёгший её каким-то неудачным «Фастум-гелем» и просидевший весь саундчек под воздушными струями вентилятора, начинает концерт как водитель-дальнобойщик. Быстро перекидывает скорости до последней и начинает ехать, пусть внешне неторопливо, пусть чуть вихляя прицепом на неровностях дороги, но он едет, едет и едет, и бойкие любители сдадутся и остановятся поспать на обочине раньше, чем он в первый раз просто зевнёт. Саксофонист Маркус Стрикланд, складный небольшого роста «обычный парень», с первых же секунд срывает с себя какие-то невидимые цепи, разбрасывает их вокруг и кидается в яростный, импульсивный, но продуманный и убедительный монолог, постоянно меняя тенор на сопрано — и, на удивление, не столько разнообразя тем самым тембр, сколько превращаясь из музыканта по имени Маркус Тенор Стрикланд в совершенно другого музыканта по имени Маркус Сопрано Стрикланд.

А Бастер Уильямс стоит сзади и играет то, что называется «аккомпанемент». И если вы только что зашли в клуб

и, ещё не решившись взять билет, смотрите на происходящее через стеклянную стену, то о нём как о творце всего происходящего вы подумаете в самую последнюю очередь.

В том, что творит этот невообразимо неожиданный по уровню состав, приклеившаяся к стульям взыскательная публика точно видит главное: абсолютное, эталонное, подлежащее немедленному фотографированию и конспектированию пропускание музыкантами музыки через себя без какого бы то ни было стремления показывать Стилистику, Технику или Идею. Это не только захватывает само по себе, но и убирает (слава богу!) подсознательное стремление расщепить игру музыкантов на «школы», сказать себе — ага, вот это он взял у Маккоя Тайнера, а вот это он взял вообще у Хэрби Хэнкока, всё понятно, третий ряд, шестой справа. Это настолько неожиданно и хорошо, что срабатывает эффект аварии — в паузах между композициями люди не молчат в обалдении, а начинают немедленно обсуждать музыку друг с другом; и Бастер Уильямс делает ошибку контрабасиста, выбирая из двух объяснений ситуации пессимистическое. Вместо того чтобы понять, что именно здесь и сейчас родилась его слава в отдельно взятом государстве, он решает, что Москва сдана, и проявляет жёсткость: мы не будем играть, пока они разговаривают, говорит Бастер Уильямс.

Нет проблем: они перестают разговаривать.

Одной из самых показательных пьес программы стала написанная самим Уильямсом «*The Triumphal Dance Of The Butterfly*», «Триумфальный танец бабочки», исполненная предпоследней в завершающий день. Предпоследней потому, что надо было ещё дать соло и починившему спину Ленни Уайту, и нырнувшему наконец в музыку Дэнни Гризетту; а бабочке, как известно, во время полёта соло ударных ни к чему. Эта композиция построена на простой, мелодичной и совершенно непривычной для традиционно-го джаза басовой фразе: в начале каждого такта контрабас всего лишь четырьмя нотами, сыгранными в одном и том же ритме, намечает гармонический рисунок этого такта — и на этом умолкает. Всё. Бастер Уильямс, мудрый Бастер Уильямс, играет в собственной композиции, написанной контрабасистом для квартета контрабасиста, от силы процентов двадцать всего времени, оставляя четыре пятых

«молодым». Играет, за все десять с лишним минут ни разу не повторившись, каждый раз смещая, смещая, смещая мелодию. Если вначале это вызывает лишь уважительные кивки умудрённых слушателей, то потом начинает вызывать физический зуд во всём теле, требовать какого-то разрешения — и вот оно, это разрешение. Оказывается, что мелодия уже давно допускает другую гармоническую поддержку; Бастер Уильямс смотрит на Дэнни Гризетта и улыбается; Дэнни Гризетт смотрит на Бастера Уильямса и улыбается; Маркус Стрикланд играет соло и стоит к ним обоим спиной; и все трое одновременно, без кивка друг другу, без нот (которых попросту нет ни перед кем), без всякого типично российского «come on!» вдруг берут и меняют гармонию.

И эта бабочка, чёрт бы её взял, танцует действительно триумфально. Иначе это попросту не назовёшь.

ПОЛ УИНТЕР: ВОЗВРАЩЕНИЕ В РОССИЮ

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

10 апреля 2008 года в Камерном зале Московского международного Дома музыки играл американский ансамбль *Paul Winter Consort* совместно с самым известным в мире фольклорным коллективом из России — Ансамблем Дмитрия Покровского. Их совместное выступление было посвящено 35-летию Ансамбля Дмитрия Покровского и 20-летней годовщине выпуска первого совместного русско-американского альбома «Пульс Земли» («*Earthbeat*»).

Творческие пути Ансамбля Дмитрия Покровского ещё в середине 1980-х пересеклись с путями легендарного саксофониста, неоднократного обладателя премии *Grammy* Пола Уинтера и его ансамбля «Пол Уинтер Консорт» (*Paul Winter Consort*).

Музыканты *Paul Winter Consort* были номинированы на премию *Grammy* 14 раз, и шесть из них становились лауреатами. В шестой раз ансамбль получил «Грэмми» в феврале 2008 года за альбом «*Crestone*».

Этот коллектив играет музыку, объединяющую элементы академической классики, джаза, рока и так называемой



«мировой музыки», прежде всего — бразильские и африканские влияния. Кроме того, цементирующей силой в музыке *Paul Winter Consort* выступает её идейное наполнение — фокусировка на проблемах экологии, мирового «экологического» сознания, взаимоотношений человека, природы и планеты. Стиль музыки, которую создаёт Пол Уинтер, называют «мировым» или — ещё определённое — «экологическим» джазом, а сам Пол называет его «живой музыкой».

Пол Уинтер родился 31 августа 1939 года в городке Алтуна, штат Пенсильвания, с пятилетнего возраста играл на барабанах, фортепиано и кларнете, а в четвёртом классе навсегда влюбился в саксофон. Начав с детского духового оркестра, он перешёл в диксиленд, а к 17-летнему возрасту профессионально гастролировал с ансамблем, игравшим бибоп. В 1961-м, будучи студентом Северо-Западного университета в пригороде Чикаго, Пол Уинтер собрал секстет, который в том же году выиграл общеамериканский студенческий джазовый конкурс и сразу же благодаря знаменитому продюсеру Джону Хаммонду получил контракт с мейджор-лейблом *Columbia*. В начале следующего года госдепартамент США отправил секстет Уинтера в шестимесячное турне по 23 странам Латинской Америки, и это навсегда изменило стиль Пола, открывшего для себя музыку извне США. В звучании ансамбля сразу же появились латиноамериканские элементы, прежде всего — стилистические признаки бразильской самбы и босса-новы. По возвращении из турне секстет Пола Уинтера в 1962 году выступил в Белом доме по приглашению первой леди Жаклин Кеннеди, и это выступление стало первым джазовым концертом в резиденции президента США.

В середине 1960-х Пол Уинтер на несколько лет перебрался в Бразилию, чтобы глубже понять бразильскую музыку и записать несколько альбомов с местными музыкантами. В 1967-м он вернулся в США и создал ансамбль, с различными составами которого продолжал работать следующие четыре десятилетия — *Paul Winter Consort*. «Я взял слово «консорт» из музыкальной практики шекспировских времён, — говорил позднее музыкант. — Так назывались оркестры елизаветинских театров, смело соединявшие звучание деревянных духовых, струнных и ударных инструментов — точно так же, как в нашем

«современном консорте» соби́рался делать и я». «Консорт» действительно отличался от традиционного джазового ансамбля: в его состав могли входить самые разные инструменты — виолончель, гобой, разнообразная перкуссия и т. п. Ранний «Консорт» 1968–1969 годов записал едва ли не самые яркие альбомы в дискографии Пола Уинтера — «*Road*» (A&M, 1970) и спродюсированный легендарным продюсером *The Beatles* Джорджем Мартином «*Icarus*» (Epic, 1973). Впрочем, затем пути Уинтера и участников первого состава *Consort* разошлись: виолончелист Дэвид Дарлинг впоследствии стал звездой лейбла ECM, а четыре остальных музыканта (гитарист Ральф Таунер, гобоист Пол Маккэндлесс, басист Гленн Мур и перкуSSIONИСТ Колин Уолкотт), отколовшись от Уинтера, сформировали легендарную фьюжн-группу *Oregon*.

И именно тогда произошло ещё одно событие, в решающей степени определившее будущее направление работы Пола Уинтера: он услышал записи песен китов.

Конечно, китообразные — прежде всего горбатый кит — не «поют» в том смысле, в каком поют люди. Тридцатитонные, тринадцатичетырнадцатиметровые горбатые киты *Megaptera novaeangliae* издают странные последовательности звуков, где каждый отдельный звук представляет собой музыкальную ноту. «Песня самца горбача состоит из определённой серии частотно-модулированных звуков и «фраз» в диапазоне 40–5000 Гц, которая продолжается от 6 до 35 минут; может повторяться на протяжении нескольких часов и даже дней», — пишут энциклопедии. «Последние исследования песен китов специалистами Медицинского института Говарда Хьюза показали, что песни обладают иерархическим синтаксисом, свойственным и человеческой речи, то есть состоят из отдельных слов или слогов, объединяющихся во фразы и предложения. При этом короткие песни синтаксически сложнее длинных».

Услышанная запись меланхолического, вызывающего у человека множество трудноопределяемых эмоциональных ассоциаций «пения» горбатого кита буквально перевернула Уинтера. Он записал альбом «*Common Ground*» (A&M, 1977), на котором основой звучания его ансамбля становились записи голосов горбатых китов, североамериканского волка (именно на этом альбоме был записан потрясающий диалог волчьего воя и откликов саксофона,

«*Wolf Eyes*», который Пол с тех пор играет почти на каждом своём концерте), различных птиц и т. д. При этом в составе «Консорта» на этом альбоме играли не только первоклассные американские музыканты (барабанщик Стив Гэдд, гобоист Пол Маккэндлесс и др.), но и несколько представителей бразильской музыки — прежде всего пианист и гитарист Оскар Каштру-Невеш, выступивший в роли соавтора большей части пьес.

В 1980-м Уинтер создал собственную фирму грамзаписи *Living Music*, которая с тех пор выпускает все его альбомы. Среди лучших релизов той поры — «*Callings*» (1980), где в составе «Консорта» звучали специально записанные в течение трёх лет экспедиций на Ньюфаундленд, Гебридские острова, на Багамы и в Калифорнию «песни» китов, белуг, морских выдр-каланов и т. п., а также «*Sun Singer*» (1983) и «*Canyon*» (1985), где «соавтором» Пола Уинтера стал... Большой Каньон в Колорадо. *Consort* для записи примерно половины материала этого альбома действительно спускался в Гранд-Каньон, чтобы поиграть с уникальными звуковыми отражениями — знаменитым «эхом каньона». Другие пьесы были записаны в крупнейшем христианском храме Нью-Йорка — епископальном соборе Иоанна Богослова, тоже обладающем могучим эхом (с тех пор *Paul Winter Consort* регулярно, минимум раз в год, выступает в этом соборе).

В 1986 году Пол Уинтер дал концерт в Москве вместе с коллективом, занимавшим центральное место в движении сохранения и возрождения подлинного русского музыкального фольклора — Ансамблем Дмитрия Покровского, бывшим тогда на пике своей популярности. Из этой встречи родилась идея совместного альбома, которая вскоре была осуществлена (альбом «Пульс земли»/«*Earthbeat*», 1987, Мелодия / *Living Music*; был номинирован на «Грэмми»).

За этим последовали многочисленные совместные концерты. Только за время своего первого совместного турне по США артисты Ансамбля Дмитрия Покровского и «Пол Уинтер Консорт» посетили с концертами 23 города.

«Пульс Земли» стал первым русско-американским альбомом. Музыка этого диска живёт по новым музыкальным законам, объединяя западные гармонии и афробразильские ритмы с древними славянскими песнопениями и необычной энергетикой голосов. «В альбоме необычайно

привлекают природные звуки голосов ансамбля Покровского, заставляя ощущать трепет от их открытия... В том, как Пол сплавил воедино их тысячелетнюю певческую традицию с индивидуальным стилем своей группы, есть убедительное подтверждение его веры в единство мировой песни», — так оценил эту работу легендарный пианист Дейв Брубек.

Этот альбом постоянно переиздается и по сей день пользуется большим успехом. Первая песня альбома, «*Kursky Funk*», как символ музыкальной экзотики до сих пор открывает популярное американское телешоу «*Survivor*» (клонированное на российском телевидении как «Последний герой»). «Консорт» и Ансамбль Дмитрия Покровского неоднократно гастролировали с программой «Пульс Земли» по всему миру.

В России с 1986 года концертов с программой «Пульс Земли» не было. В апреле нынешнего года эта музыка вновь вернулась к своим истокам. В Москве *Paul Winter Consort* играл в составе: Пол Уинтер — саксофон, Пол Салливан — фортепиано, Юджин Фризен — виолончель, Элиот Вадопьян — контрабас, Сатоши Такэйши — перкуссия. Ансамбль Дмитрия Покровского выступал в своём постоянном составе последних лет под руководством своего нынешнего музыкального руководителя Марии Нефёдовой.

Легендарный Ансамбль Покровского, созданный 35 лет назад выдающимся музыкантом, исследователем русского фольклора, лауреатом Государственной премии СССР Дмитрием Покровским, стал первым коллективом в России, в котором по-настоящему объединились подлинное изучение фольклора с профессиональным его исполнением, традиции народной музыки — с современной музыкальной культурой. Своим появлением Ансамбль в корне перевернул существовавшие представления о народном искусстве и его сценическом воплощении. Ансамбль исполняет не только фольклор, но и классику (Стравинский, Бородин), и произведения современных композиторов (Шнитке, Щедрин, Дашкевич, Батагов, Мартынов...), выступает на лучших академических площадках мира, работая с известными дирижёрами и музыкантами самых разных направлений и стилей (классика, джаз, фолк, электронная музыка). В 1990 году, например, Ансамбль Покровского был приглашён поп-звездой Питером Гэбриелом для записи диска «*Wild*

Field» (Realworld, 1991). В настоящее время Ансамбль работает без своего основателя, ушедшего из жизни в 1996 году.

ПОЛ УИНТЕР О СЕБЕ, «КОНСОРТЕ» И РОССИИ

До сих пор почти любой джазовый музыкант, который действительно хочет проверить свои силы, едет в Америку, чтобы попытаться счастья на джазовой сцене в условиях самой, наверное, жестокой творческой и личностной конкуренции в мире. Как вашему коллективу удаётся находить себе место на этой сцене?

— Хороший вопрос. На самом деле мы с самого начала сделали трюк, который в американском футболе называется *end run* — это когда игрок, вместо того, чтобы врываться с мячом в самую гущу команды противника для прорыва в их зону, просто обегает эту группу кругом. Вот примерно так мы и поступили. Быть может, даже и бессознательно — просто логика моего развития как музыканта привела меня к этому. Я прожил в большом городе три года, и мне этого хватило — сам я из маленького городка, поэтому в большом городе не чувствовал себя дома. И всё равно в городе нет работы — все работают где-то ещё, не в Нью-Йорке. Вот я, например. У меня нет работы в Нью-Йорке, но на прошлой неделе я отработал тур по Сибири! (*смеётся*). В любом случае с самого начала мне хотелось играть концерты в концертных залах, а не ангажементы в клубах. Это слишком разные экосистемы, разная среда обитания. И не то чтобы одно было лучше, а другое хуже — нет, вопрос только в том, где именно ты чувствуешь себя дома. Концертные залы лучше звучат, как правило. В концертных залах публика лучше слушает (как правило). Посетители клубов ведь не всегда вообще слушают: в конце концов бизнес клубов — это продажа спиртных напитков, с целью которой клиента, да, немножко развлекают. Ну и, наконец, в концертных залах тебе, как правило, платят (а в клубах — не всегда). Всё это я понял ещё в 1963 году, а это было, как вы понимаете, более... десяти лет назад (*смеётся*).

Моя первая группа — это был секстет, который играл бибоп. Не думаю, что вы её слышали — все семь альбомов, которые мы в начале 1960-х записали для *Columbia*,

больше не переиздаются. Нам нравилось тогда работать на джазовой сцене. В определённом смысле джазовая сцена тогда была гораздо богаче, чем сейчас. И нам тогда везло: мы сразу, только выпустившись из колледжа, подписали контракт с Джоном Хаммондом, а потом госдепартамент послал нас в тур по Южной Америке, потому что мы благодаря победе на общенациональном студенческом джазовом конкурсе в университете Нотр-Дам неофициально числились лучшим студенческим джазовым ансамблем США, и ещё потому, что, с точки зрения госдепартамента, мы были «прекрасно интегрированы» — в секстете было трое чёрных и трое белых. Мы, кстати, просили, чтобы нас отправили в Россию, но в тот момент это было невозможно по политическим причинам, и мы поехали в Латинскую Америку, потом нас пригласили в Белый дом, о нас поэтому везде писали, и в результате нам устроили ещё и тур по джазовым клубам по всем Соединённым Штатам. И это в те времена, когда получить в одном джаз-клубе разовый ангажемент для молодых музыкантов считалось необыкновенной удачей! В общем, повезло.

Так прошло три года, а потом я поехал пожить в Бразилии, и мои интересы стали намного шире, чем джазовая сцена — теперь меня интересовал весь мир музыки.

Это не значит, что я отказался от джаза. Нет! Я по-прежнему занимаюсь именно джазом. Просто я понимаю его намного шире, чем раньше.

Вот так и получилось, что мы совершили *end run* — просто ушли в те музыкальные области, где нет такой сильной конкуренции, как на собственно джазовой сцене.

А как, находясь вне узких жанровых рамок, вам удаётся «оставаться на полке»? Ведь музыкальной индустрии так важно, чтобы музыканта можно было легко определить, легко поставить на определённую жанровую полку. А музыканты, работающие на стыке стилей, часто оказываются вне поля зрения критиков, радиостанций и в конечном счёте слушателей — просто потому, что на этих музыкантов не так просто наклеить однозначный ярлык. У вас так много номинаций на «Грэмми», да и самих премий — ведь это означает, что ваши записи находятся в этом поле зрения, что они в конце концов хорошо продаются?

— Должен признаться, что в действительности у нашего лейбла уже пять лет нет никакой дистрибьюции. Наши записи продаются только через интернет. Можно сказать, что для всех видов «умной» музыки музыкальный бизнес перестал существовать как таковой. Музыкальный бизнес почти полностью отвернулся от классической музыки, от джаза, от *world music*. Кое-какая «мировая музыка» ещё остаётся в индустрии грамзаписи — но только потому, что некоторые её формы интегрируются в «городскую» музыку, в хип-хоп и поп-музыку. Но наш ансамбль с точки зрения музыкальной индустрии не существует, потому что наши записи не продаются индустриальными тиражами. У наших концертов есть аудитория — но не такая широкая, как у действительно хорошо известных музыкантов. Поэтому нам приходится искать другие пути выживания. Например, предлагать свой коллектив самым различным организациям для озвучивания их публичных мероприятий. Иногда приходится играть бесплатно, иногда нам кое-что платят, но главное — мы таким образом продолжаем формировать свою аудиторию, своё, я бы сказал, сообщество или даже общину. Это не фанаты в полном смысле слова — это именно сообщество людей, которые заинтересованы в тех же вещах, которыми занимаемся мы и которые интересны нам: в вопросах окружающей среды, развития возможностей человека, вопросах образования, сохранения и развития традиционных культур — одной из которых является джаз.

Вы были одним из первых американских музыкантов, начавших сотрудничать с музыкантами из других культур (чему, кстати, отличный пример — совместная работа с Ансамблем Дмитрия Покровского). Сейчас такое сотрудничество чрезвычайно широко распространено, даже в поп-музыке — все приглашают каких-нибудь экзотических музыкантов: Стинг, Питер Гэбриел... Это тенденция? Или ваш случай — это ваш случай, не имеющий отношения к тенденциям?

— Ну, джаз всегда впитывал множество разных традиций, музыкантов, инструментов... Это то, что мне так нравится в джазе — по крайней мере в том джазе, который я помню, с которым я вырос. В конце 40-х в американском

джазе уже был кубинский перкуссионист Чано Посо и бразильский гитарист Лауринду Алмейда. В 50-е таких музыкантов были уже десятки. Поэтому, когда в 60-е я поехал в Бразилию, я себя чувствовал там, как дома: совершенно не было ощущения экзотики, всё было знакомо. И у меня никогда не было мысли «а дай-ка я посотрудничаю с кем-нибудь». У меня всегда шло от другого: о, вот этот музыкант — он мне как родной, я хочу играть с ним! В моём случае это всё-таки была не тенденция, а что-то, к чему я пришёл естественно и органично. Я никогда не пытался таким образом поднять продажи дисков, понимаете? Для меня каждое новое сотрудничество было сродни любовной истории. Волшебный ковёр музыки имеет такое свойство — он тебя постоянно куда-то уносит, и ты там встречаешь разных людей, а ведь музыканты по всему миру — в каком-то смысле родственники, вне зависимости от жанра. Вот мы только что в Чите повстречались с академическими музыкантами из Москвы, которые должны были выступать там на следующий день после нас. Полночи мы просидели с ними в ресторане монгольской кухни, обмениваясь анекдотами из музыкантской жизни — вы же понимаете, музыканты по всему миру сталкиваются с одними и теми же ситуациями и проблемами, и уже поэтому чувствуют себя одной семьёй. И мы чувствуем, что наша семья всё растёт с каждым нашим турне — вот, например, на прошлой неделе мы познакомились с массой музыкантов в Екатеринбурге: там с нами на одной сцене выступал биг-бэнд с дополнительными солистами-духовиками, приехавший из какого-то маленького города — они открывали концерт, играли что-то вроде увертюры. Восхитительные ребята! Они так напомнили мне моё детство в Пенсильвании, любительские биг-бэнды конца 40-х...

А как в вашу семью вошёл Ансамбль Дмитрия Покровского?

— Благодаря покойному ныне Леониду Переверзеву, замечательному русскому джазовому критику. Я ещё до проекта «Пульс Земли» несколько раз приезжал в Россию, просто как турист — например, чтобы увидеть озеро Байкал. За год до моего первого приезда, в 1983-м, Леонид Переверзев написал статью обо мне и о моей музыке. Она

была опубликована в журнале «Иностранная литература» и называлась как-то вроде «Призыв к перемирию в трёхсотлетней войне человека и природы» (*на самом деле Леонид Борисович в 1983 году опубликовал два обширных материала о Поле Уинтере — «Призыв к миру в трёхсотлетней войне (Пол Уинтер)» в журнале «Иностранная литература» и «Пол Уинтер: в поисках общей почвы» в журнале «Ровесник». — Ред.*). Собственно, отправным его пунктом была книга, которую я не читал — «Трёхсотлетняя война человека с природой», которую написал судья Верховного суда США Уильям О. Даглас, знаменитый «Дикий Билл — Одинокий Ковбой». Книга эта — главным образом о том, как американцы разрушили природу своей страны. Леонид её читал, я — нет, но дело не в этом: кто-то вместе с этой книгой привёз в редакцию журнала мои пластинки как соответствующие по экологической тематике, их передали Леониду, и он написал о них. Мне рассказали об этом американские друзья Леонида, и я встретился с ним, как только приехал, и мы тут же стали друзьями. Достаточно было одной встречи, и что это была за встреча! Мы встречались перед фасадом гробницы Ленина (*Мавзолея на Красной площади. — Ред.*). Я привёз ему книги Джозефа Кэмпбелла по мифологии, но он не мог прийти ко мне в гостиницу «Интурист» — нельзя было, чтобы его там увидели и уличили, что он общается с американцем. Поэтому я нёс книги завернутыми в простую коричневую бумагу, Леонид прохаживался перед гробницей Ленина, потом мы как бы невзначай пошли рядом, и я вот так вот (*показывает движение из шпионского боевика*) передал ему книги! (*смеётся*).

После этого, когда бы я ни приехал в Москву, квартира Леонида превращалась для меня в своего рода салон — он приглашал к себе массу людей пообщаться с американцами, а тогда в Москву приезжало много американских интеллектуалов, искавших диалога с русскими собратьями. Леонид знал о моём интересе к традиционным музыкальным культурам и не раз говорил мне: «Я хотел бы, чтобы вы познакомились с музыкой Ансамбля Дмитрия Покровского». И вот в 1986 году, когда у власти уже был Горбачёв, нам позволили приехать в Россию с концертами, причём вопрос этот специально обсуждался на встрече Горбачёва и Рональда Рейгана, и только после этого Госконцерт

получил разрешение оформить наши гастроли. У Леонида был друг в Центральном Комитете, и через него мы добились разрешения устроить совместный концерт с Ансамблем Покровского в Московском университете. И это был первый раз, когда ансамбль из США был допущен выступать в здании Московского университета — в сентябре 1986 года. Ансамбль Покровского выступал в первом отделении, мы влюбились в их звучание, а в перерыве, перед нашим выступлением, мы говорили с ними — Леонид переводил. И вот они сказали мне, что они любят джаз, что многие в их Ансамбле слушали джаз, и я предложил: а что, если мы с вами сделаем блюз на бис? Они сказали: конечно! И мы заиграли блюз на бис, и они вышли на сцену, и две их певицы спели по квадрату весьма хорошего скэта, а потом один из певцов, кажется — Шура, стал имитировать Сатчмо (*Луи Армстронга. — Ред.*), и это было великолепно. В детстве он преклонялся перед Сатчмо, как он нам сказал. И он пел в точности, как Армстронг! Без слов, на бессмысленных слогах, потому что он не знал английского, но это не имело никакого значения, потому что он пел невероятно! А потом он повернулся, схватил трубу и заиграл, как Луи Армстронг. Это было что-то невозможное. Оба коллектива моментально почувствовали абсолютную близость. На следующее утро мы должны были улетать, но мы не ложились спать в ту ночь — мы все вместе поехали куда-то, сидели в чьей-то квартире, ели, пили водку и разговаривали. Леонид переводил, и я сказал Дмитрию: если нам когда-нибудь разрешат сюда вернуться, мы хотели бы записаться с вами, делать музыку вместе с вами, и чтобы вы потом поехали к нам в Штаты и гастролировали с нами. Он улыбался, но я понимал, что для него всё это казалось настолько же возможным, как полёт на Луну. Кто бы мог подумать, что всё будет разворачиваться так быстро? Уже следующей весной мы приехали и записались с Ансамблем Дмитрия Покровского, вышел диск, и в 1988-м они приехали в Америку!

А теперь прошло двадцать лет, и мы приехали сюда — повторить тур, теперь по России. Тверь, Смоленск, Чита, Новосибирск, Екатеринбург и вот теперь Москва. Тур был просто прекрасен! Особенно запомнилось выступление в Новосибирске, точнее — в Академгородке. Там мы играли в клубе. Первое выступление *Paul Winter Consort*

в ночном клубе за тридцать лет, видите ли! И это было замечательно.

...Выступления *Paul Winter Consort* с Ансамблем Дмитрия Покровского московская публика ждала давно. Однако сказать, что концерт обладал признаками «дефицитного мероприятия», нельзя. Впрочем, нельзя однозначно утверждать и то, что он ими не обладал. Не было ярких афиш и перетяжек на Тверской, не было ажиотажа и очередей за билетами. Аншлага в конце концов тоже не было, хотя Камерный зал ММДМ не так уж и велик. Однако публика... публика была замечательная. Кто были эти люди — непонятно. Однозначно охарактеризовать этот контингент сложно, поскольку были тут и «старушки — божьи одуванчики», и молодые люди неформального вида, и укомплектованные деловыми костюмами обитатели офисов, и... в общем, настолько пёструю публику в зрительном зале едва ли можно себе представить. Но эти люди знали, куда пришли. Это было видно, представьте себе, по лихорадочному блеску в глазах, слышно по разговорам в толкучке возле прилавка с записями в фойе и по тому энтузиазму, с которым зал встречал музыкантов, когда Пол Уинтер заиграл длинное вступление-погружение на сопрано-саксофоне, когда его поддерживали музыканты «Консорта». И, конечно, это было понятно по тому рёву, который поднялся в зале, когда из прохода раздалось: «Выйду, выйду да на улицу...» (запев того самого «*Kurski Funk*» с альбома «*Earth Beat*») — музыканты Ансамбля Покровского вышли на сцену не из-за кулис, а прямо из радостно приветствовавшего их зала! Уже после третьей композиции — той, что в альбомном формате носит название «*The Horse Walked In The Grass*», — слушатели устроили овацию, и, собственно, с этого момента градус концерта уже не опускался ниже достигнутой отметки. А кстати говоря, это ведь не шуточки — продержат публику в таком состоянии на протяжении двух почти полуторачасовых отделений.

Складывалось впечатление, что музыканты решили уложить в это время всё, что накопилось за прошедшие годы. Помимо того, что был исполнен полностью весь музыкальный материал с «*Earthbeat*», совместного альбома Ансамбля Покровского и *Paul Winter Consort*, прозвучало

множество пьес с сольных альбомов. В частности, конечно же, не обошлось без «*Lullaby Of The Great Mother Whale*» — такой, в общем-то, простой, лиричной, но при этом пронзительно-печальной композиции, в которой музыканты «Консорта» как бы аккомпанируют фонограмме пения кита. Было исполнено несколько композиций с альбома «*Canyon*», прозвучала и «*Wolf Eyes*» — пьеса, в которой саксофонист играет вместе с записью воя волка. Кстати, как выяснилось, у Пола Уинтера восприятие волчьего воя глубоко позитивное. В его представлении это — радостная песнь во славу жизни (а не голос ужаса, как в русской народной культуре), поэтому по завершении пьесы он предложил слушателям повыть по-волчьи вместе с ним. Забегая вперёд, скажем, что по окончании концерта проникновенный жизнеутверждающий волчий вой ещё долго раздавался в ночных переулках Замоскворечья, тревожа воображение спящих москвичей.

Ансамбль Дмитрия Покровского тоже не отставал, а по широте охвата исполняемых пьес и неподражаемому драйву, пожалуй, даже и обходил «Консорт» на корпус. Тут было всё — и городской романс, исполненный мужским составом, и озорные попевки вроде вызвавшей одобрительный гогот зала «...У меня четыре бабы, все поехали родить!», и... интерпретации классической музыки. Искромётно и неожиданно прозвучали четыре прибаутки Стравинского в аранжировке для вокального состава. А песня «Сидел Ваня на диване» и вообще заставила задуматься, чем же всё-таки вдохновился ансамбль — народным оригиналом или тем, как его интерпретировал Пётр Ильич Чайковский?

Кстати, в вокальном смысле Пол Уинтер и его музыканты тоже не безмолвствовали. Пол, в частности, с большим энтузиазмом очень незатейливо, но исключительно искренне спел вместе с «покровцами» под аккомпанемент «Консорта» весёлую «*Witchitaito*» — его фирменное прочтение песни североамериканских индейцев (той самой, которая вдохновила самого известного североамериканского индейца в джазе, саксофониста Джима Пеппера, на создание ставшей стандартом темы «*Witchi-Tai-To*»); и вообще на протяжении всего вечера ещё неоднократно прикладывался к микрофону. Много пел (правда, «инструментальным» пением, без слов) и виолончелист Юджин Фризен.

А Ансамбль Покровского в свою очередь не пренебрегал музыкальными инструментами — задействованы были и гусли, и разнообразные трещотки, и многое другое.

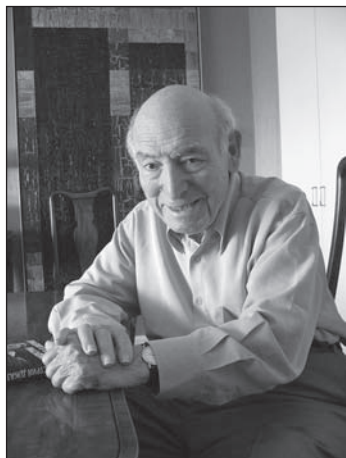
В финале Пол Уинтер дуэтом с записью нехитрого, но очень мелодичного пения одного из видов североамериканского дрозда исполнил на сопрано-саксофоне пьесу Иоганна-Себастьяна Баха, посвятив это исполнение безвременно ушедшему из жизни 12 лет назад Дмитрию Покровскому и его матери Нине, присутствовавшей в зале. И прозвучала эта пьеса настолько честно и бесхитростно, что некоторые женщины в зале расплакались.

Можно было бы ещё очень долго рассказывать в красках об этом вечере, но, пожалуй, самое ценное и неповторимое, что в нём было, — это атмосфера искренности, доброты и радости. Находясь в зале Станиславский, он непременно воскликнул бы: «Верю!» И зал поддержал бы его одобрительным волчьим воем.

ДЖОРДЖ УЭЙН: ВЕЛИКИЙ ИМПРЕСАРИО

Кирилл Мошков

3 октября 2010 года исполнилось 85 лет самому известному джазовому импресарио в мире. Джордж Уэйн, сын врача из бостонского пригорода Ньютон, в студенческой юности стал не только поклонником джаза, но и сам с почти религиозным восторгом играл традиционный джаз на рояле. Свою продюсерскую карьеру он начал в 1950 году с руководства джаз-клубом *Storyville* в родном Бостоне, играл там на рояле со многими выступавшими у него звёздами, потом попробовал и нелёгкий хлеб продюсера грамзаписи, выпуская отличные записи выступавших у него артистов на собственном лейбле, тоже называвшемся *Storyville*. Но в историю джаза и в условный «зал славы» джазовой инфраструктуры США и всего мира его имя вписано золотыми буквами потому, что ещё в далёком 1954 году он впервые на территории США провёл настоящий летний джазовый фестиваль под открытым небом — *Newport Jazz Festival* в курортном городке Ньюпорт (Род-Айленд), да так с тех пор его и проводит, уже 56 лет. Впоследствии Уэйн запустил целый ряд и других фестивалей, ставших важнейшими точками на американской джазовой карте — прежде всего *Playboy Jazz Festival* в Лос-Анджелесе, *New Orleans Jazz and Heritage*



Festival на родине джаза, в Нью-Орлеане, и исполинский *JVC Jazz Festival* в Нью-Йорке. Фестивальные проекты Джорджа простирались далеко за географические пределы США: «клоны» его американских фестивалей проводились во многих европейских странах, от Франции и Испании до Финляндии и Югославии, а также в Японии — и далеко за жанровые пределы джаза: едва ли не наиболее влиятельным в современной американской культуре детищем продюсера стал Ньюпортский фолк-фестиваль, ставший важнейшим ежегодным событием для фолк-бума и «блюзового возрождения» 1960-х годов.

В 2008 году Уэйн, собравшись на покой, продал было свой фестивальный бизнес, но новые хозяева фестивалей немедленно оскандалились: Нью-Йоркский фестиваль потерял титульного спонсора и в 2009 году не состоялся. Видимо, без опыта и связей ветерана джазового бизнеса было не обойтись. В середине 2009 года Джордж Уэйн вернул себе права на проведение Нью-Йоркского фестиваля и пообещал публике, что фестивальный «бренд» обязательно будет восстановлен в Нью-Йорке и продолжен в Ньюпорте. И сдержал своё обещание: в июне 2010 года вместо отменённого *JVC Jazz Festival* в Нью-Йорке под руководством Джорджа Уэйна прошёл новый большой джазовый праздник — *CareFusion New York Jazz Festival*. Как видно из его названия, руку помощи легендарному импресарио протянула корпорация *CareFusion* — крупная структура в американской страховой медицине, отделившаяся от ещё более крупной *Cardinal Health* в видах оптимизации бизнеса. Вполне логичный ход в наши времена, когда корпорации услуг (в том числе медицинских) стремительно обходят по объёмам операций производственные компании.

Уэйн — наверное, один из самых богатых людей в «индустрии джаза», самой небогатой, самой обособленной, самой, извините за грубую прозу, низкооплачиваемой части американского шоу-бизнеса, и человек крайне занятой. Он не любит общаться с прессой вне пресс-конференций. Автору этих строк потребовались два месяца интенсивной переписки с сотрудниками компании Джорджа Уэйна, *New Festival Productions*, чтобы организовать интервью с легендарным продюсером в преддверии его 85-летия. Ветеран джазовой индустрии принял русского журналиста в новом офисе своей компании, расположенном в самом дорогом

районе Нью-Йорка — Верхнем Истсайде. Возраст, конечно, сказался на Джордже: он ходит с тростью (больные колени не дают ему покоя много лет) и плоховато слышит, хотя всё ещё регулярно выходит на сцену в качестве джазового пианиста. Тем не менее это всё ещё прежний Уэйн — хваткий, умный, энергичный и преисполненный энтузиазма по отношению к музыке, которую он пропагандирует, проталкивает, пробивает и производит в последние пять с половиной десятилетий (и на которой, что уж греха таить, неплохо зарабатывает).

В прошлом году, принимая от Ассоциации джазовых журналистов престижную премию Jazz Award в категории «фестивальный продюсер года», вы сказали, что впервые в жизни получаете награду за то, что ваш Нью-Йоркский джаз-фестиваль не состоялся. В этом году Нью-Йоркский фестиваль вернулся к жизни, а вы вернулись к фестивалю. Что изменилось?

— Я искал нового спонсора для Ньюпортского фестиваля, и в прошлом году им стала компания *CareFusion*. Я сказал им, что им нужно было бы сделать то же самое и для Нью-Йоркского фестиваля, и они ответили «ОК». Теперь мне нужно было придумать новую идею для фестиваля в Нью-Йорке, что было непросто. Мы выступили с идеей общегородского фестиваля, который проходит сразу во всех районах города. Это хорошая идея — с одной стороны, но с другой — фестиваль теряет фокусировку на каком-то одном зале или площадке, где происходят главные события. Тем не менее распространение фестиваля на множество площадок создало целую семью, состоящую из руководителей этих площадок. В мае месяце в этой самой комнате собралась вся эта семья — от руководителей Карнеги-Холла и Линкольн-Центра до владельца бруклинского клуба *Barbus*, люди из Управления парков, из Гарлема, из Бронкса — настоящая семья *CareFusion Jazz Festival*, и это было очень хорошее ощущение.

В общем, новая формула хороша. У нас есть и бесплатные концерты, например, Маккой Тайнер и другие на летней сцене Центрального парка на Манхэттене; при этом билеты, например, в Карнеги-Холл хорошо продаются; кто захочет — пойдёт на бесплатные концерты в бруклинском

Проспект-Парке, и так далее. Таким образом, мы охватываем тысячи и тысячи слушателей. И это хорошо. Надеюсь, спонсоры довольны; надеюсь, будет довольна и пресса; а уж что я сам доволен, я и так знаю. И это самое главное, потому что когда я недоволен, я всем об этом сообщаю! (*смеётся*)

В чём же главное отличие нового фестиваля от прежнего JVC Jazz Festival?

— Отличие не в самом фестивале — просто артисты уже совершенно другие. Например, когда-то на JVC у нас был концерт, на котором играли всего три музыканта: Чарлз Мингус, Макс Роуч и Телониус Монк. Все три имени теперь в «Зале славы». Какие были имена! Элла Фитцджералд, Дюк Эллингтон, Сара Воэн, Каунт Бэйси... Майлс Дэвис... И все эти имена были в программе Нью-Йоркского джаз-фестиваля, когда я впервые проводил его! Мы набивали полный Карнеги-Холл, мы проводили полуночные джем-сешны в «Радио-Сити Мюзик-Холле», и шесть тысяч человек выстраивались в очереди на вход вокруг здания. И это не из-за блестящей организации, а потому, что у нас в программе были все эти великие имена. Весь этот «Зал джазовой славы» был ещё жив.

А теперь музыкантов уровня «Зала славы» в живых уже совсем немного. И публика не так хорошо знает тех, кто сменил этих гигантов на сцене. Джазовый мир знает новых музыкантов, джазовые критики — знают, настоящие джазовые *aficionado* — знают. Но не широкая публика.

Мы сейчас находимся в переходном периоде. Многие из нынешних музыкантов станут крупными звёздами, но я не могу предсказать, кто именно. Может, кто-то из тех, кто на сцене уже много лет, вроде Стива Коулмана. Может — кто-то из совсем молодых, которые создают совершенно новые стили, как Мигель Зенон. Мы пока не можем сказать, кто станет звездой — мы только стараемся предоставить им все равные возможности.

Как в условиях этого переходного периода сделать хороший джазовый фестиваль?

— Хотел бы я знать! Самое главное, конечно, не рассчитывать заработать много денег, потому что ты их не

заработаешь. Это — один из ключевых моментов. Следовательно, ты должен быть способен финансово поддержать то, что ты делаешь: либо через работу в качестве «некоммерческой организации», либо через сильное спонсорство, либо, наконец, если ничего этого у тебя нет, то через крайнее урезание бюджета фестиваля, так что его неуспех по крайней мере не приведёт тебя в долговую яму. Не рассчитывать на прибыль от продажи билетов, искать другие средства — очень важно, если у тебя джазовый фестиваль. Это же не рок-концерт, на который может прийти 75 000 человек. На Ньюпортском фестивале в прошлом году у нас было девять тысяч слушателей за два вечера. А нужно было платить музыкантам. Но у нас был спонсор, и это позволило нам выйти «в ноль».

Кроме того, нужно... Ну вот как у меня: у меня всегда была определённая философия — с годами она слегка изменилась, но в целом я всё ещё придерживаюсь её. Вот как она формулируется: «Коммерциализм плюс художественная убедительность». Что это значит? Если ты приглашаешь чисто коммерческих артистов — это само по себе неплохо (их, кстати, в джазе всё равно не так уж много). Тебе нужны коммерческие артисты. Но ты при этом должен обязательно приглашать и тех, кто больше думает о художественной стороне дела, кто, быть может, меньше озабочен выпуском хитовых альбомов, но больше заботится о том, чтобы играть свою музыку так, как она должна, по их мнению, звучать, и так, как им её нравится играть. Обязательно нужно представлять таких музыкантов, давать им шанс. Вот и у меня на фестивале в этом году — Дарси Джеймс Д'Аргью, Мария Шнайдер, Кен Вандермарк... — множество разных музыкантов: не только на Ньюпортском, но и на Нью-Йоркском фестивале. У нас есть целая программа фестивальных концертов в *Jazz Gallery*, четыре или пять вечеров, потому что я верю в этот клуб: это некоммерческая организация, у них вход всего по 15 долларов, концерты каждый вечер, и они представляют молодых артистов — не обязательно молодых по возрасту, кстати: смелых музыкантов, старающихся достичь какого-то уровня.

Обязательно нужно внимательно следить за молодыми музыкантами. Раньше у нас были разные школы джаза: был бибоп, потом — Колтрейн с модальным джазом,

потом — авангард. Но в наше время музыканты могут объединять все эти влияния в своём творчестве, и их невозможно определить стилистически. Один и тот же артист использует влияния и свинга, и латино, и ещё трёх-четырёх направлений, самые разные концепции — и он при этом вовсе не обязательно авангардист: он уникален, он таким образом выстраивает собственную индивидуальность. Это очень хорошо, это признак здоровья джаза. Если ты вовлечён в какую-то определённую школу, например — авангард, ты оказываешься замкнут в её границах и таким образом теряешь художественную свободу.

Как чувствует себя Ньюпортский фестиваль, который в последние, сложные для его нью-йоркского собрата годы не прерывался?

— Я горд его программой. Вы видели программу 2010 года? Несколько хорошо известных имён (Хэрби Хэнкок, Уинтон Марсалис, Чик Кория со своей группой, Ахмад Джамал) — остальные сплошь молодёжь. 15 групп в день, и билеты в этом году продаются лучше, чем в прошлом, так что, я думаю, фестиваль пройдёт лучше, чем в прошлом году. И это хорошо, потому что в программе этого года — только джаз. Да, я пригласил [вокалиста] Джейми Каллума и [трубача] Криса Ботти, но, хотя им обоим удалось продвинуться в коммерческом плане, оба они — прекрасные джазовые музыканты, и я рад видеть их в программе фестиваля.

Посмотрим, как всё пройдёт. Каждый год для меня — приключение. Я провожу Ньюпортский фестиваль уже 56 лет и никогда не знаю, как именно он пройдёт в очередной раз!

Должен сказать, что Ньюпорт для меня вообще важнее, чем Нью-Йоркский фестиваль. Так было не всегда. Когда я впервые проводил фестиваль в Нью-Йорке (1972. — *Ред.*), это было очень, очень важно! В Нью-Йорке просто ещё не было такой вещи, как джазовый фестиваль в условиях города. В моей книге «Я сам среди других» («*Myself Among Others*», 2003, в соавторстве с Нэйтом Шиненом. — *Ред.*) я написал, что «не хотел откусить кусок от Большого Яблока — я хотел всё яблоко, целиком!» Я проводил фестивальные концерты в Карнеги-Холле

и в тогдашнем Филармоник-Холле (ныне зал им. Эйвери Фишера), в «Радио-Сити Мюзик-Холле» — два концерта за вечер в каждом зале! У нас была сцена на реке Гудзон, уличные «джазовые ярмарки» — в общем, мы делали колоссальное музыкальное событие общегородского масштаба. Дело в том, что летний Нью-Йорк в то время представлял собой пустыню. В Нью-Йорке не было ни одного летнего фестиваля ни в одном жанре! И мы провели в этой пустыне великолепный фестиваль.

А теперь ситуация совершенно иная. В Нью-Йорке за месяц проходит тысяча джазовых концертов. Трудно! Да, в прошлом году за всё лето в городе прошёл всего один джазовый фестиваль — *Vision Festival*. Но в нынешнем году их уже четыре, и они продолжают появляться! Что делать? Остаётся только делать то, что делаешь, и надеяться, что людям это понравится. Я буду продолжать проводить Нью-Йоркский фестиваль, пока ситуация к этому располагает. Но стану ли я за него сражаться, если ситуация поменяется? Не уверен. Джаза в Нью-Йорке и так предостаточно. Полно молодых продюсеров, и они знают, что делают. У джаза в Нью-Йорке большое будущее.

А аудитории для джаза при этом хватает?

— Это всё-таки клубная музыка. Джаз звучит в клубах или небольших залах. Джаз в больших концертных залах — теперь всё-таки редкое явление. В первой половине 70-х мы могли 10 раз в год сделать аншлаг в Карнеги-Холле. Сейчас это невозможно, хотя Карнеги по-прежнему остаётся прекрасным залом. Джаз, в определённом смысле, вернулся к своим корням, в клубы. Да и Нью-Йорк сильно разделился и в культурном, и в демографическом плане. Молодёжь не поедет в «верхний город» из своего Даунтауна. А старшее поколение не поедет в Даунтаун. При этом то, что происходит в Вилледже и Даунтауне, — это великолепно, это целая отдельная сцена, и джаз — важная часть этой сцены, что прекрасно.

При этом в клубах средней и «верхней» части города молодёжи нет. Приходишь в *Birdland*, приходишь в *Blue Note* — там есть чуть-чуть молодых слушателей, но очень мало по сравнению с молодёжными клубами от Бликер-Стрит и южнее. Но это неплохо. Это всё признак здоровья.

Как обстоит дело в других городах США? Когда-то ваша компания проводила их буквально десятки по всей стране...

— Теперь уже не так много. Мы только что провели очередной *Playboy Jazz Festival* в Лос-Анджелесе. Моя компания проводит его многие годы, с большим успехом, но это такой... кроссовер-фестиваль, междужанровый. Там много *smooth*-джаза, экстравертной музыки, которая направлена на то, чтобы «завести» толпу. Я провожу *Hampton Jazz Festival* в Вирджинии, и это тоже кроссовер-фестиваль — там в основном соул и *r'n'b*. Ну и, конечно, фолк-фестиваль в Ньюпорте, я тоже ещё работаю с ним. И, наконец, есть ещё и *New Orleans Jazz and Heritage Festival* в Нью-Орлеане, который я основал в 1970 году и проводил, опираясь на опыт Ньюпортских джазового и фолк-фестивалей. Но теперь я там числюсь только консультантом, непосредственно организацией фестиваля занимается местная компания. Это, между прочим, крупнейший джазовый фестиваль в мире, если говорить об объёме его программы!

Я создал его, понимая, что в Нью-Орлеане невозможно провести *просто* джазовый фестиваль, на котором звучал бы только нью-орлеанский джаз. Там должна была быть представлена вся культура, вся музыка этого города, да что там — всей Луизианы. Так и было сделано.

Как этот фестиваль чувствует себя после урагана «Катрина»?

— Лучше, чем когда-либо. После урагана 2005 года никто не решался проводить в Нью-Орлеане какие-либо музыкальные события. Мы встретились тогда с Квинтом Дэйвисом, нью-орлеанским продюсером фестиваля — он работал в тамошнем офисе с тех пор, как ему было 20 лет. Я спросил его: сколько, по его мнению, нужно публики, чтобы фестиваль вышел «в ноль»? Он ответил: десять, одиннадцать тысяч. Я сказал: вполне возможные цифры. Давай проводить!

И на фестиваль приехало 50 тысяч человек. Я даже представить себе не мог, что столько народу приедет в этот город после урагана! Это был один из величайших моментов в моей жизни.

Когда-то вы проводили много фестивалей в Европе — вплоть до Белграда. Что с ними потом стало?

— Хороший вопрос! (В американском английском такой ответ означает, скорее, «А кто его знает!» — К. М.) Каждый фестиваль, по-хорошему, должен обладать определённой уникальностью. Сначала я проводил в Ницце *Le Grand Parade du Jazz*. Этот фестиваль такой уникальностью обладал. На 10 дней фестиваля у нас было 70–80 тысяч зрителей: большой успех! Они приезжали со всей Франции, из Англии, из Италии. Местные промоутеры спросили себя: а почему мы не можем тоже проводить свои фестивали? И стали проводить фестивали в других городах, покупая у нас артистов. Мы оглянуться не успели, как публика поехала вместо нашего на новые фестивали, а мы стали зарабатывать не продажей билетов, а продажей артистов. Глядишь, новые фестивали выросли и забрали себе всех артистов, а нам осталось только развести руками: мы подорвались на собственной мине!

Потом мы проводили «передвижную» версию *Newport Jazz Festival*. Я брал Дюка Эллингтона, Майлса Дэвиса, Телониуса Монка, Сару Возн, *Preservation Hall Jazz Band* — и поехали: Париж, Бельгия, Нидерланды, Хельсинки, Стокгольм, Осло, Копенгаген, Германия, Цюрих, Югославия, Милан, Барселона! В каждом городе фестиваль шёл два-три дня, местные промоутеры добавляли в программу местных артистов, так что я быстро познакомился со всей европейской сценой. Постепенно выяснилось, что в каких-то городах и странах эта формула работает, в каких-то — нет. Потом артисты стали ездить в эти страны отдельно, со своими собственными гастроями. Шаг за шагом и эта идея потеряла уникальность. Постепенно в каждом из городов маршрута за сезон стало проходить 20–30 крупных джазовых концертов, но ведь количество денег, которые местная публика может потратить на посещение джазовых концертов, в среднем не очень выросло. Поэтому часть из этих 20–30 концертов непременно проваливалась — особенно те, которые больше не были уникальны, то есть... мои! Но это был огромный опыт, значительная часть моей жизни, мы же это годами делали. У меня до сих пор есть постеры многих тогдашних фестивалей. Если вдуматься — какое это было потрясающее созвездие имён!

Должен сказать, я не стремлюсь опять увеличивать количество своих фестивалей. Меня уже не интересует бизнес как таковой. Мне скоро 85, и я стараюсь делать только то, от чего получаю больше всего удовольствия. А больше всего удовольствия я получаю от того, что играю джаз! На прошлой неделе я выступал в Пуэрто-Рико. Было здорово, хотя поначалу было страшно выходить на сцену перед тремя тысячами горячих латиноамериканцев, чтобы поиграть им свинг. Но мы пробили барьер, им понравилось. Больше всего им понравилась [кларнетистка] Анат Коэн — она сыграла «*Memories of You*», и ей аплодировали невероятным образом. А в октябре я собираюсь выступить в *Dizzy's Club Coca Cola* в Линкольн-Центре в честь моего 85-го дня рождения. Со мной играют отличные музыканты, так что и сам я начинаю звучать неплохо, хотя я совсем не выдающийся пианист: на барабанах Луис Нэш, он играет со мной всю неделю в *Dizzy's* — я не мог представить себе лучшего подарка на день рождения!

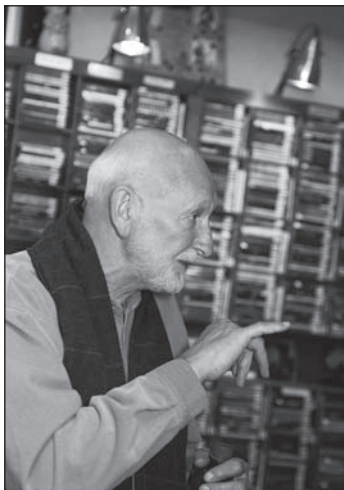
ЛЕО ФЕЙГИН: «ТОЛЬКО ЛИЧНЫМ ВКУСОМ»

Марина Евсеева

В конце апреля 2007 года в Санкт-Петербургском магазине «Фонотека» прошла автограф-сессия легендарного Лео Фейгина — издателя авангардного джаза, в том числе и советского, владельца лондонского лейбла «*Leo Records*». Никакого формального повода для встречи не было. Впрочем, таким поводом можно считать приближающееся тридцатилетие лейбла — через пару лет Фейгин планирует устроить здесь по этому поводу джазовый фестиваль, однако пока предпочитает не распространяться на эту тему.

Его издания трио Ганелина, Сергея Курёхина, Валентины Пономаревой, Энтони Брэкстона, Сесила Тейлора хорошо известны меломанам во всем мире. Начатое в 1979 году дело он продолжает и сегодня. На протяжении всех этих лет его философия неизменна: издавать только оригинальную импровизационную музыку и только тех музыкантов, с которыми знаком лично. Впрочем, подробнее об этом он охотно расскажет сам, не дожидаясь вопросов публики.

«Я прошу прощения за своё косноязычие, по-русски говорю мало и плохо. За тридцать лет проживания в Англии ощущение языка совершенно растерялось, — кокетничал Лео. — Последний год начинаю восстанавливаться,



даже прочитал одну-две русские книги». И понеслось. Он рассказывал много, обстоятельно, время от времени сокрушаясь, что так и не написал об этом ещё ни строчки.

Его книга могла бы прямо так и начаться: «Я родился в Ленинграде в 1939 году, окончил институт физкультуры им. Лесгафта, а в 1970-м стал мастером спорта по прыжкам в высоту, потом поступил в институт иностранных языков, а дальше — начались гонения со стороны КГБ за общение с иностранцами. И в 1973-м я выехал из Советского Союза»...

С января 1974-го по 1993 год Фейгин работал на лондонской радиостанции «Би-Би-Си» — вёл программу о джазе. Практически сразу, оказавшись на радио, он потерял своё имя и приобрел два новых — Алексей Леонидов и Лео Фейгин. Слово самому Лео.

НЕ РОДСТВЕННИК И ДАЖЕ НЕ ОДНОФАМИЛЕЦ

В то время на «Би-Би-Си» была творческая обстановка. Люди приходили утром на работу, ещё не зная, что они будут делать. Всё решалось в последние секунды. Однажды нужно было срочно заткнуть брешь в эфире — полчаса свободного времени. И я сказал: можно мне сделать джазовую программу? Мне ответили — давай. Я сел к микрофону за пять минут до начала передачи. Но тут у ведущего возник вопрос — как меня представить? «Как вас называют дома?» Я говорю, Алексеем. «Замечательно, — говорит он, — поскольку вы Леонид, я объявлю вас Леонидовым».

Тогда в Лондоне каждый вновь прибывший русский вызывал массу любопытства у англичан, занимавшихся русской культурой. Его приглашали на обеды, на беседы. И меня как Леонида долго подозревали в родственных связях с Брежневым. Мне это в конце концов надоело, и я просто отсёк вторую половину имени и стал Лео.

НЕИСПРАВИМЫЕ ЛЕВЫЕ

Англичан я записывал мало. С ними у меня не сложились отношения. Поначалу был сильно потрясён тем, что, скажем, Пол Резерфорд, всемирно известный тромбонист,

был членом коммунистической партии. Вся новоджазовая сцена Лондона — это люди, сдвинутые налево. У англичан эта их левая поза выливается в страдальческую, мученическую музыку. Они считали, что страдают из-за недостатка известности и денег, как никто другой. Я им объяснял: если б вы жили в Советском Союзе, вам никто не дал бы играть эту музыку, вам даже помещения не дали бы для этой музыки! Но они почему-то не верили мне. В Германии, например, музыканты получали большие дотации. Гёте-институт выделял очень большие деньги, и, надо сказать, что некоторые известные ныне англичане просто не выжили бы без этой немецкой или голландской поддержки. А потом — и австрийской.

Отношения у меня не сложились не только с музыкантами. Например, несколько раз я подавал документы в Британский Совет, чтобы он оказал мне хоть какую-то финансовую помощь. Я тратил на это время и деньги, но поддержки так и не получил. Вместо этого я получил письмо, в котором говорилось: было очень интересно, приходите на следующий год. Но и на следующий год я денег не получил. На этом моё общение с ними закончилось. Так я оказался сам по себе.

ВО ВСЁМ ВИНОВАТ МАНФРЕД АЙХЕР

Решая, что издавать, а что — нет, я руководствуюсь исключительно личным вкусом. Я понимаю, что это очень тенденциозное высказывание, о вкусах не спорят, но нужно понимать, что у меня фирма — независимая. Более того, я не выпускаю диски музыкантов, которых не знаю лично. Уж поскольку денег на этой музыке всё равно не заработаешь, пусть я буду делать это для людей, которые мне приятны.

Часто с одним музыкантом я делаю несколько проектов. Во-первых, каждая запись — это продолжение дружбы. Во-вторых, выпуск одного диска музыканту ничего не даёт. Он не продаётся. Для того чтобы заставить всех обратить на музыканта внимание, нужно выпускать его постоянно. Например, два года назад я начал работать с ирландским гитаристом Марком О'Лири. Я выпустил шесть его дисков за два года, и только теперь его начинают принимать всерьёз, писать о нём как о серьёзном гитаристе.

И мне приятно видеть, что человек становится большим музыкантом с нуля. Таких музыкантов у меня в каталоге много.

Другая составляющая моей философии — никогда не вмешиваться в работу музыкантов. Я, как мне кажется, должен донести музыку в том виде, в каком музыканты её создают. Сегодня кто-то упомянул лейбл *ЕСМ*. Так вот [его владелец и продюсер] Манфред Айхер — просто деспот, несостоявшийся контрабасист. Все музыканты, которых он записывает, исполняют его волю. Во время записи он сидит рядом со звукорежиссёром, который работает с ним уже сто лет, и время от времени делает музыкантам знаки руками, мол, «это я вырежу».

Вся моя музыка — импровизационная, а неотъемлемой частью импровизации является аудитория. Аудитория — это, может быть, половина успеха выступления. Поэтому я считаю, что записи нужно делать живьём. Когда это получается — здорово, когда не получается — это трагедия. В моём каталоге, на мой взгляд, есть всего два диска трио Ганелина, которые передают то, что происходило на сцене. Первый — это «*Live in Germany*», второй — «*Con Anima Concerto Grosso*», который они записали в студии «Мелодия». Все остальные записи, увы, хуже.

Я очень жалею, что в своё время не нанял команду киносъёмщиков, чтобы снять их выступления, а это совершенно уникальное зрелище! В полном смысле слова театр. Этот театр — очень важная составляющая их музыки. Увы, мне не удалось этого сохранить. С другой стороны, никогда не было денег этого сделать. Я, конечно, не могу сказать, что я голодаю, но... Вот Манфред Айхер издал первый альбом на деньги, которые занял у владельца большого магазина пластинок. Бывают же чудеса! Этот диск, изданный тиражом 500 экземпляров, тут же купил японский дистрибутор и месяц спустя потребовал ещё 500, а потом — ещё 500, а потом — тыщу! Таким успехом родилась фирма *ЕСМ*. Второй шаг *ЕСМ* — диск Чика Кория «*Return to Forever*», который буквально уничтожил замечательную нью-йоркскую дистрибуцию, которой жили десятки таких маленьких фирм, как моя. Кончилось тем, что *New Music Distribution Service* только и занималась тем, что паковала и грузила диски Чика Кория. Так небольшие лейблы оказались в полном... как это сказать...

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

Когда я впервые получил запись трио Ганелина, я бегал по Лондону и предлагал её различным фирмам грамзаписи. Тот же Айхер, послушав её, сказал, что это — полная профанация, что это не трио — здесь шесть инструментов. Тогда я понял: если не я, этого не выпустит никто. Это — одна из причин, почему я открыл собственную фирму грамзаписи.

С трио Ганелина связаны совершенно потрясающие события в моей жизни, их хватит на целую книгу. Я хочу рассказать, как всё это происходило.

В Ленинграде жил Александр Старцев, находившийся тогда в самой гуще рок-клубовской жизни. С ним у меня завязалась переписка, что по тем временам было опасно. Здесь ему приходилось отлавливать туристов, возвращавшихся домой, и навязывать им либо записи, либо письма. А мне там приходилось отлавливать туристов, которые ехали в Советский Союз и не побоялись бы взять с собой чистую плёнку. Я посылаю массу плёнки для записи, это были большие тяжёлые бобины. Были случаи, когда прямо перед прохождением таможни западные туристы со страху бросали всё. Однажды я попросил одного известного человека (не хочу называть его имени) передать пленку Валентине Пономарёвой. Потом эту коробку с плёнкой нашли в туалете.

Мое личное знакомство с Ганелиным состоялось в 1981 году на гигантском фестивале в Берлине, там трио Ганелина и «Арсенал» представляли Советский Союз. Они приехали, конечно, в составе «дружеской советской делегации», кагэбэшники окружали их стеной и не подпускали никого. А я привёз первый прессинг пластинки трио Ганелина, как раз чтобы передать им его. И представьте такую сцену: в два часа ночи ко мне в номер приходит [барабанщик трио Ганелина Владимир] Тарасов, садится за стол, и мы, ни слова не говоря, пишем друг другу записки.

С Александром Каном мы даже развили эзопов язык. Ганелин у нас был номер первый, Тарасов — второй, а Чекасин — третий. Но был человек, которому все эти игры казались дикими. Он начал писать мне открытым текстом. Я был в ужасе! В письмах он почему-то называл меня «Лёнечка». Этим человеком был Сергей Курёхин. Названия

композиций его первой сольной пластинки — «Пути свободы» — отражали весь путь, который проходит советский заключённый в лагерях: «Страх», «Архипелаг»... Я писал ему: Сергей, опомнись, что ты делаешь! Он говорил: нет, всё должно быть только так. В результате первые пластинки выходили с надписью: «музыканты не несут никакой ответственности за издание их музыки». Эта надпись, конечно, очень привлекала западных критиков, к которым у меня, опять же, особое отношение. Особое — потому что лучшие критики мне говорили (и их можно понять): пока мы не увидим этих музыкантов на сцене, мы ничего не можем о них написать. Оставалось писать тем, кто пишет плохо, и они писали всякую ерунду.

ЗА ПЯТНАДЦАТЬ СЕКУНД

Каждый день я получаю одну-две, а может быть, три записи. Иногда, чтобы оценить вещь, мне бывает достаточно и пятнадцати секунд. Не забывайте, есть опыт: на протяжении 25 лет я делал программы о джазовой музыке, а это очень помогает, мне приходилось слушать огромное количество пластинок, к которым у меня был очень лёгкий доступ. Но если это что-то стоящее, могу послушать и весь диск.

Обычно первый тираж составляет тысячу экземпляров, из которых триста идёт на промоушн, в прессу и пр. В моём каталоге всего несколько дисков, которые продались тиражом полторы или две тысячи экземпляров. И очень много дисков, которые разошлись тиражом в 500 штук. Остальные стоят на полке без всякого движения.

Сегодня люди не хотят платить за музыку, они предпочитают скачивать её в интернете. С одной стороны, похороны компакт-дисков уже состоялись. С другой — если ты музыкант и у тебя нет компакт-диска, как ты можешь сказать, что ты музыкант? Будешь просить людей зайти на сайт и послушать? Но ни один промоутер, ни одна радиостанция не будут этого делать. Так что диск нужен, чтобы музыкант получил работу.

Кроме того, все музыканты, которых я выпускаю, за редким исключением, продают свои диски на выступлениях. У меня с ними такое соглашение. Я, наверное, нахожусь в более выгодном положении, чем другие, потому

что все, кого я выпускаю, — мои друзья. Сейчас музыкант может продавать свои диски гораздо больше, чем я. Я им отдаю диски по дистрибутивной цене, а они продают их по полной. Я получаю от этого гораздо меньше, чем они. Более того, оставшееся я трачу на продакшн. Может быть, благодаря этому я ещё пару лет и продержусь. Что будет дальше — не знает никто.

Продавать джаз через интернет нереально. Поп- и рок-музыку — да, её скупают тысячными тиражами. А у меня на сайте покупают редко. Приведу вам цифры. С каждого скачанного диска — а любой диск можно скачать за пять долларов 84 цента — сервер берёт 25%, веб-мастер, который ведёт этот сайт, — 40% от того, что осталось. Я — остальное.

О ГЕНИЯХ

Я лично считаю, что Энтони Брэкстон — гений. Таких людей немного. Ни один его проект не похож на предыдущий. Что происходит у него в голове — не имею понятия. Поэтому я выпускаю всё, на что он соглашается. В данном случае я не являюсь цензором. Просто если какой-то диск Брэкстона не продаётся и он сам знает это, то следующий мы стараемся записать так, чтобы он продался. А Брэкстон во всём этом разбирается.

Помню, несколько часов сидел, составлял бюджет одного проекта, думал, сколько же предложить Брэкстону за его концертную запись в Лондоне. И вот на следующий день после концерта называю ему цифру в три тысячи долларов. Он подумал и сказал:

— Две с половиной.

— Почему?!!

Знаете, что ответил музыкант, который получает за свои выступления огромные деньги? «Каждое достойное предложение должно быть встречено не менее достойным предложением». Как после этого не работать с таким человеком!

Брэкстон — стратег. И здесь я хочу провести аналогию с Курёхиным. Почему Курёхин бросил играть на рояле? Да надоело. Курёхин — концептуалист, ему всегда нужна была концепция. То же касается и Брэкстона. У него большой опыт импровизации, и он заставляет импровизировать

своих музыкантов. В его музыке для каждого есть некая «брешь», которую музыкант должен заполнить сам. В этом смысле Брэкстон большой демократ. Если посмотреть на его дискографию, это что-то потрясающее! Чего стоит только идея четырёх оркестров, которые должны располагаться один на Марсе, другой на Луне и там ещё где-то. Он потрясающий мыслитель!

Бесспорно, исключительная личность — Сесил Тейлор. В 1988 году он был в Лондоне, и мы договорились сделать запись. Я хотел сольную. Но на тот момент уже вышла его сольная пластинка на *Black Saint*, и от идеи пришлось отказаться. Тогда я поинтересовался, нет ли у него какого-нибудь проекта, за который никто не мог взяться. Он говорит: «Лео, есть!» Так появился диск «*Chinampas. Hot Points*», где Тейлор читает свои стихи под шуршание газеты. Сесил был счастлив, что вышла эта пластинка. Его даже в какое-то общество поэтов приняли. Этот диск у меня давно распродан, я его не переиздавал. Но знаменит он тем, что там звучит, наверное, самый дорогой удар по литаврам за всю историю музыки. Я тогда снял студию за пределами Лондона, и единственное, о чём меня попросил Сесил, — заказать литавры. Вспомнил он о них в самый последний момент, ударив по ним лишь один-единственный раз. Доставить эти литавры стоило мне 90 фунтов — по тем временам это были для меня крепкие деньги.

А в 1989 году мы с Колей Дмитриевым подготовили совершенно потрясающий проект — турне Сесила Тейлора по Советскому Союзу с оркестром лучших советских музыкантов. Сесил воодушевился. Я пошёл на телевидение и изложил идею, четвёртый канал меня поддержал, и мы тут же составили бюджет. Я составил такой *package* для Тейлора, согласно которому он получил бы сто тысяч долларов! Кроме того, мы отдавали ему все права на видео. Мы вложили в это невероятное количество усилий, но проект с треском провалился. Сначала Сесил отказался ехать без участников своего трио. Мы пытались объяснить ему, что его интересно снять именно с советскими музыкантами. Это будет исторический документ! Должен сказать, Сесил Тейлор употребляет всё. Ему постоянно нужен допинг, и Тони Оксли — его поставщик. Сесил за ним, как за каменной стеной. К тому же, не хочу произносить этого громкого слова, Сесила Тейлора никто никогда не видел

рядом с женщиной. Ну кто из наших музыкантов мог выдержать всё это? Никто. Тони Оксли, у которого жена была из Восточной Германии, внушил Сесилу, что в СССР очень опасно. И Сесил без него так и не поехал. Проект лопнул.

ТЕПЕРЬ Я БЫ ПОДУМАЛ

В последнее время как продюсер я слушаю очень мало, особенно с тех пор, как уехал из Лондона. Работы так много — просто нет времени. На *Leo Records* я работаю один, единственный мой помощник — это моя бывшая жена. У Манфреда Айхера одиннадцать человек работает, конечно, он слушает, задрав ноги на стол.

Я хочу сказать, что я наделал массу глупостей в жизни. Когда я переезжал из Лондона, совершенно негде было держать массу винила. У меня даже есть такая видеозапись, где я перед домом в огромный контейнер для мусора выбрасываю диски. Я выхожу из дома с коробкой пластинок и: «Энтони Брэкстон!», «Сесил Тейлор!». Я выбросил больше десяти тысяч пластинок.

Сейчас я понимаю, что мог бы быть богатым человеком. Но вопрос — где всё это держать? Кое-что, конечно, я оставил себе. А ещё я выбросил все платиновые матрицы, которые мне вернула фабрика. Если бы вы знали, какая это тяжесть! А каждая из них стоила 90 фунтов. Если бы сейчас они у меня были, я бы ещё подумал.

«ВУЛЬГАРНАЯ СТРАСТЬ» МЭЙНАРДА ФЕРГЮСОНА

Константин Волков

Лучшим временем для канадского трубача Мэйнарда Фергюсона, несомненно, были 1970-е. Не только благодаря его наивысшему коммерческому успеху — ведь именно в 1978-м вышел фильм «Рокки» с Сильвестром Сталлоне в главной роли, где оркестр Фергюсона играл главную тему «*Gonna Fly Now*». Помните кадры, где торжествующий Рокки Бальбоа пулей взбегаает по широченной и длинной лестнице перед Музеем искусств в Филадельфии и торжествующе вскидывает руки? Да, в этот момент звучит именно «*Gonna Fly Now*», и сингл с этой темой в исполнении оркестра Мэйнарда Фергюсона вошёл в 1978 году в десятку самых популярных синглов поп-музыки (не джаза!). Но 70-е объективно были и творчески лучшим временем для оркестра Фергюсона: именно в эти годы канадский мастер пронзительно сверхвысоких



нот научился создавать это непревзойдённое оркестровое звучание — мощный, моторный рёв медных духовых, поверх которого, пронзая стратосферу, нёсся ультразвучковой визг его трубы, в котором зачастую техническая аккуратность звукоизвлечения приносилась в жертву бешеной экспрессии — что, возможно, не служило укреплению чисто музыкального авторитета трубача, зато приводило к нему тысячи поклонников-подростков, восхищённых почти что рок-н-ролльным напором его игры.

Поклонники Фергюсона и относились к нему как к звезде рок-н-ролла, следя за каждым его шагом, каждым движением. «Если у Мэйнарда и были фанаты в Баффало в 80-е, — писал в своём блоге один из них, скрывавшийся под именем *Imnotsayin* (Янеговору), после ухода Фергюсона из жизни, — то это были мы: наша компания никогда не пропускала его концерты, когда он бывал в нашем городе, и мы жадно следили, как он на сцене благодарил солистов индуистским поклоном «вай», наверное, подхваченным им в 60-е в Индии. Время от времени Мэйнард пел, и его пение было так ужасно (он почти комически гнусавил), что мы просто влюбились в него».

Впрочем, вот этот рок-н-ролльный напор и пронзительный визг трубы, казавшиеся большинству джазовых знатоков безвкусными, ценились, как и рок-н-ролл, определённым кругом интеллектуалов. Когда в 2006-м Фергюсон умер, одна из ведущих газет США — *Washington Post* — откликнулась некрологом, вызывающе озаглавленным «Труба Мэйнарда Фергюсона визжала с вульгарной страстью». Автор материала, Дэвид фон Дреле, в частности, писал: «Стиль Мэйнарда Фергюсона (притоптывание ногой, недвусмысленные движения бёдрами, разрывающий уши и высаживающий стёкла звук) не всегда был образцом высокого вкуса. Слушать его игру в школьных спортзалах было, конечно, не так утончённо, как слушать игру Роя Харгроува в *Village Vanguard*. Пусть джазовые пуристы получают своё: вы были правы, мои самодовольно-вежливые друзья — Мэйнард был страстен вульгарно... Быть вульгарным для меня значит быть обычным человеком. В применении к артисту это слово означало избыточное шоуменство, блёстки, китч и — от Чосера до наших дней — примат телесного над умственным. Именно таким был Фергюсон».

Фон Дреле подметил и сформулировал то, что неосознанно пытались выразить в своих блогах и на сетевых форумах сотни повзрослевших, но не утративших любви к музыке Фергюсона американских парней, преклонявшихся перед канадским трубачом в 70–80-е: их страстная привязанность к Фергюсону была сродни подростково-му преклонению перед спортсменами. Музыка Фергюсона апеллировала к самым простым реакциям: обильный пот на его лице, пронзительный визг его трубы, каждая сверхвысокая нота (ко взятию которой он демонстративно готовился), каждый бурный пассаж воспринимались его подростковой аудиторией как спортивное достижение, и американские мальчишки реагировали, как на выдающийся *home run* звезды бейсбола на стадионе — вскакивали на ноги, вскидывали кулаки, свистели и орали. Характерный мотив, то и дело встречающийся в воспоминаниях фанатов о кумире: мол, после того, как он сыграл полчаса в школьном зале в нашем маленьком городке, можно было пойти вечером на его большой концерт в такой-то клуб, но мы не могли — нам не было 21 года (возраст, когда в США начинают пускать в ночные клубы!)...

Кумир мальчишек из провинциальных городков Америки, Фергюсон привёл к музыке тысячи подростков: именно его пример доказывал им, что в оркестрах играют не только очкастые хлюпики, которые скучно блеют в свои дудки, но и такие вот могучие мужики, которые дунут — так уж дунут, мало не покажется, и все при этом им аплодируют и свистят, как на бейсболе, так что ты сам перестаёшь стыдиться, что поддался родителям и стал учиться играть на трубе, а не на электрогитаре. Проще говоря, Фергюсон пытался, выражаясь словами цитированного выше фон Дреле, «вдуть хоть немного гормонов обратно в засушенный было пуристами джаз... и в перспективе привести хотя бы некоторых из нас, возможно, к достижениям более изысканных музыкантов».

В оркестрах Фергюсона, как правило — молодёжных по составу, время от времени играли довольно сильные музыканты, и лидер щедро давал им солировать, но структура его оркестровых пьес в целом была неизменна: музыка стартовала сразу на очень высоких громкостных показателях, динамика росла, росла, росла, следовал взрыв — и пронзительное соло трубы, неизменно

кончавшееся ликованием трибун. При этом совершенно не имело значения, что именно играет оркестр — «Смейся, паяц» Леонкавалло, «*Hey Jude*» Леннона-Маккартни или тему из научно-фантастического телесериала «*Battlestar Galactica*».

Мэйнард Фергюсон родился 4 мая 1928 года в пригороде Монреаля (Канада). Попробовав фортепиано и скрипку, в девятилетнем возрасте он начал учиться играть на трубе и уже в 13-летнем возрасте выступал в качестве солиста-трубача с оркестром Канадского радио. В 15 лет он бросил школу, чтобы стать профессиональным музыкантом; его танцевальный оркестр часто играл перед началом выступлений гастролировавших в Монреале американских джазменов, и впечатлённые его способностями американцы всё чаще звали его ехать в Штаты. Как только ему исполнился 21 год, он так и поступил. В течение 1949 года он поиграл в трёх нью-йоркских оркестрах — биг-бэндах Бойда Рэйбёрна, Джимми Дорси и Чарли Барнета (где рядом с ним в секции труб сидел ещё один будущий знаменитый бэндлидер — Док Северинсен). У Барнета Фергюсон поучаствовал в записи настолько залихватской версии «*All The Things You Are*» композитора Джерома Керна, что вдова Керна возмутилась и потребовала отзыва пластинки из продажи. В конце 1949 года Чарли Барнет распустил оркестр, и в это самое время свой новый оркестр собирал Стэн Кентон, который приглашал Фергюсона к себе ещё в бытность того в Канаде. Оркестры Кентона были известны мощными секциями труб, так что Фергюсон в его новом *Innovations Orchestra* (оркестре расширенного состава — биг-бэнд плюс струнная группа, всего 40 человек) был как раз на своём месте. Приступив к репетициям 1 января 1950 года, Фергюсон продолжал работать у Стэна Кентона и тогда, когда расширенный оркестр сменился экономически более оправданным биг-бэндом обычного состава (19 человек). Мэйнард играл в оркестре партию третьей трубы со множеством сольных эпизодов, записался в важнейших сочинениях Кентона той поры и в 1950, 1951 и 1952 годах именно благодаря работе у Кентона становился «лучшим трубачом» в опросе читателей журнала *Down Beat*.

С 1953 по 1956-й, покинув Стэна Кентона, трубач работал в студийном оркестре киностудии *Paramount Pictures*,

записавшись в саундтреках 46 кинофильмов. Оплата была очень хороша, но по контракту с киностудией Фергюсон мог записываться на джазовых альбомах (и записывался), но не имел права выступать в джаз-клубах, что его очень огорчало. В конце концов он бросил кинематограф и вернулся в джаз, войдя в состав собранного владельцем нью-йоркского клуба *Birdland* Моррисом Леви оркестра *Birdland Dream Band*. Под этим названием оркестр сделал всего две записи и уже к концу 1956 года превратился в биг-бэнд Мэйнарда Фергюсона.

Среди тех, кто с 1956 по 1965 год участвовал в этом сильном оркестре, в разные годы были саксофонисты Уэйн Шортер, Дон Менса и Джо Фаррелл, тромбонисты Дон Себески и Слайд Хэмптон, пианисты Джо Завинул и Джаки Байард и др.

Падение популярности биг-бэндов и изменение вкуса аудитории, почти полностью переориентировавшейся на рок-музыку, вызвало распад оркестра. Некоторое время Фергюсон выступал с малым составом, а в 1967 году и вовсе покинул США, уехав со своей семьёй в Индию. Там он поселился недалеко от Мадраса, стал преподавать музыку в школе и руководить духовым оркестром при «институте» известного неоиндуистского гуру Саи Баба. Ещё через два года Мэйнард уехал в Великобританию и поселился в Манчестере, где занялся производством разработанной им самим модели трубы и мундштуков для неё, а также собрал новый биг-бэнд из молодых британских музыкантов, радикально изменив свой стиль. Теперь он играл рок- и поп-музыку с джазовыми соло, аранжированную для джазового оркестра с громкой электрической ритм-секцией. Собственно, отсюда и идёт тот стиль, который прославил Фергюсона в 70-е.

С 1970 по 1973 год Фергюсон был в Британии телезвездой: как в США его коллега Док Северинсен удачно построил свой биг-бэнд в популярнейшее телешоу Джонни Карсона «Сегодня вечером», так и Мэйнард со своим оркестром стал важным действующим лицом популярного шоу Саймона Ди «Время Ди» на телеканале Би-Би-Си.

В 1973-м он вернулся в Нью-Йорк и сразу же сформировал новый оркестр, правда — «экономичный»: в состав бэнда тогда входило всего 12 музыкантов (четыре трубы, два тромбона, три саксофона и ритм-секция). Кроме того,

Мэйнард начал активно пользоваться плодами растущей системы американского джазового образования, нанимая в оркестр почти исключительно выпускников джазовых школ — бостонского колледжа Бёркли, Университета Майами и государственного университета Северного Техаса.

Середина 70-х отмечена началом сотрудничества с продюсером Бобом Джеймсом, с которым Фергюсон запишет ряд коммерчески удачных альбомов для лейбла *Columbia*. Все эти альбомы были записаны не с «рабочим» составом оркестра, а с мощными группами приглашённых музыкантов. Так, на первой записи, «*Primal Scream*», играли такие значительные инструменталисты, как клавишник Чик Кория, барабанщик Стив Гэдд и др. Последовал успех сингла с темой из «Рокки», и к концу 70-х концертные шоу Фергюсона превратились в аналог рок-концертов, с подавляюще громким звуком и мощным световым шоу. Мэйнард в тот период очень много гастролировал, заложив надёжную базу своей популярности у молодёжи, продолжавшейся всё следующее десятилетие, чего нельзя сказать о его успехах в грамзаписи: Фергюсону не удалось преодолеть гигантомании «Коламбии» и вставить хотя бы в один свой альбом хотя бы один джазовый трек, поэтому, когда после спродюсированного басистом Стэнли Кларком альбома 1982 года «*Hollywood*» его контракт с *Columbia* истёк, обе стороны разошлись с заметным облегчением. Фергюсон попытался записываться с биг-бэндом для независимых лейблов (не слишком удачно), потом — поиграть с электрифицированным фьюжн-ансамблем (результаты не впечатлили прежде всего его самого), и в 1988 году трубач собрал ансамбль *Big Bop Nouveau*, сочетавшим экономичность малого состава (в нём было девять музыкантов) и мощь биг-бэнда, пусть и сокращённого: в группе было три трубы, тромбон, два саксофона и ритм-секция. Репертуар ансамбля составили самые популярные оркестровые номера Фергюсона из самых разных периодов его творчества, и с этим коллективом трубач гастролировал по девять месяцев в году до самого конца жизни, даже тогда, когда из-за слабеющего здоровья и избыточного веса его собственная игра несколько потеряла в пронзительности и напоре.

В 2005 году по совокупности заслуг перед канадской культурой Фергюсон получил высшую канадскую гражданскую награду — Орден Канады — из рук номинального

правителя страны (Канада, напомним — доминион Великобритании), генерал-губернатора Эдриэнны Луизы Кларксон У Бинчжи.

В августе 2006 года Мэйнард Фергюсон оказался в больнице города Вентура (Калифорния) через несколько дней того, как вернулся из Нью-Йорка после нескольких аншлаговых концертов в клубе *Blue Note* в июле, а также после записи нового альбома трубача и его *Big Bop Nouveau* в студии *Bennett* в Инглвуде (Нью-Джерси). В больнице у него выявили инфекционное заболевание брюшной полости, которое врачам не удалось остановить, и буквально через три дня после госпитализации, 23 августа, музыкант скончался на 79-м году жизни.

БЭЛА ФЛЕК МЕЖДУ ДЖАЗОМ И КАНТРИ

Юрий Лыноградский

Бэла Флек — фигура прелюбопытная. С какой стороны к нему ни подойди — обязательно создается впечатление, что он какой-то небольшой сумасшедшинкой отличается от усреднённого стандарта. А внимательный разбор покажет, что эта сумасшедшинка либо до очевидности проста и естественна, либо настолько точно продумана и систематична, что правильнее пересматривать стандарт, чем посмеиваться над знаменитым новатором в деле игры на банджо.

Впрочем, попробуем по порядку.

Начать можно уже с самого имени (которое, конечно, в большей степени характеризует родителей Бэлы, чем его самого). «По паспорту» музыканта зовут Бэла Антон Лео, в честь, соответственно, композиторов «восточного блока» — Бартока, Дворжака и Яначека. Не самое обычное имя для американца. Хотя справедливости ради можно вспомнить, к примеру, такую историю: когда великий и ужасный Фрэнк Заппа решил назвать сына Дуизилом, ему воспротивилась из эстетических соображений какая-то особенно упорная дама у регистрационной стойки роддома, и во избежание проволочек супруги записали



в сертификат... Иэна Доналда Келвина Юклида Заппу. Уже потом, в пятилетнем возрасте, Дуизил обнаружил в документах своё «настоящее имя» и потребовал, чтобы оно было заменено на то, под которым он и известен сейчас. На этом фоне Бэла Антон Лео Флек выглядит вполне сдержанно и пристойно: как назвали, так и назвали, имеют право, и никаких замен и самостоятельных переименований.

Второй (и, конечно же, наиболее очевидный) штрих — это выбор инструмента, с которым музыкант связал свою жизнь. Банджо, безусловно, нельзя назвать вещью популярной. В традиции американской музыки кантри, которая всю живёт и переливается всеми цветами радуги и сегодня, банджо чувствует себя великолепно. А вот для тех, кто живёт за пределами США, это выбор уже, скажем так, неочевидный: пожалуй, единственным реальным «взлётом» инструмента в общественном мнении было его участие в ансамблях эпохи диксиленда, и взлёт этот прекратился гораздо раньше, чем диксиленд перестали слушать и исполнять массово. Вне американской сцены и в диксиленде, и в кантри на банджо играют в основном особенно продвинутые музыканты, верные даже не самой этой музыке, а её Идее; остальные, не сомневаясь, заменяют банджо гитарой и её разновидностями (в России — вплоть до балалайки). Однако Флек и тут стоит особняком: выбор инструмента у него не имеет никакого отношения ни к популярности банджо, ни к его перспективам, ни к идеям популяризации и «ренессанса», которые Бэлу частенько приписывают. Сам он пишет, что ему «просто очень нравится играть на банджо» — и подкопаться под это трудно, даже если очень хочется. О вкусах, что называется, не спорят.

Ну и третий нюанс, который довольно резко выделяет Флека из общей массы музыкантов, — его универсальность и открытость, граничащая с тем, что в отношении интернета называют «сёрфингом». Флек непрерывно, не задумываясь, невзирая на какие-то правила и традиции, играет на своём банджо всё, что ему нравится в данный конкретный момент. У него можно найти переложение американского гимна в типичный джаз-роковый фьюжн, группы *The Beatles* — в какую-то дикую помесь кантри и вычурного декаданса, классической музыки — в «неоклассику» с отчётливым душком ленивого хулиганства. Он играет дуэты

с виолончелистом-экспериментатором Эдгаром Мейером (по не самым достойным клубам) и выходящим на сцену в сандалиях Чиком Кория (в роскошных театральных залах). В его постоянной группе работает бас-гитарист, которого из-за всемирной славы «технаря» и «пулемётчика» побаиваются приглашать и более звёздные лидеры, и исполнитель на специфических электронных ударных, который производит впечатление наркодилера, но никак не барабанщика. Флек выпускает ультраконсервативные альбомы кантри и тройные (!) CD, концепция которых — в том, что «вы как будто бы едете в машине и постоянно переключаете радиостанции, и везде звучит банджо, но у каждой станции свой формат — то рок, то джаз, то китайская опера, то ирландский рил». Он охотно играет на альбомах американских легенд «ковбойской музыки», а на его собственных альбомах появляется звёздная россыпь музыкантов, представляющих высшие эшелоны самых разных стилей: вокалист Джон Андерсон из арт-роковой группы Yes, гитарист-экспериментатор Адриан Белью (из второго созыва *King Crimson*), духовик Пол Маккэндлесс из *Oregon*, тувинский мастер горлового пения Конгар-оол Ондар, представители джазового мира — Бобби Макферрин, Брэнфорд Марсалис, Джон Медески. Наконец, и его самого могут пригласить люди весьма разные — и Пэт Мартино, и Майк Стерн, и (ни с того, ни с сего) Дэйв Мюттьюз из *Dave Matthews Band*. Всё это можно бы было рискнуть назвать «музыкальной неразборчивостью в связях», если бы не одно «но»: начиная с определённого времени, когда Флек выбился в первые ряды (пожалуй, это произошло где-то в конце 80-х), практически ни один альбом с его участием не стал сколь бы то ни было неудачным в своей стилистической нише. А многие из них (и в первую очередь альбомы проектов самого Бэлы) попросту задают направление всему стилю. Иными словами, у человека при всей его кажущейся «неразборчивости» налицо высокий вкус и чувство меры, которые если и изменяют ему, то не чаще и не сильнее, чем это позволено большому артисту.

Бэла Флек родился 10 июля 1958 года в Нью-Йорке. Изначально он начинал играть на гитаре, но уже в раннем возрасте, услышав по телевизору музыку знаменитых *Flatt & Scruggs*, проникся звучанием банджо. Правда,

первый инструмент попал ему в руки лишь в 1973 году, уже в подростковом возрасте (кстати, в качестве подарка от бабушки). Любопытно, что на той же самой неделе Бэла поступил в нью-йоркскую *High School of Music and Art*. Банджо там не преподавалось, и Флек специализировался на валторне. К вопросу о качестве американского музыкального образования: уже будучи студентом школы, уже будучи приписан к классу валторны и уже даже начиная сдавать какие-то промежуточные экзамены, Бэла в принципе не представлял, как извлечь из валторны хотя бы один звук. Вовремя переключившись на хоровое искусство, он осваивал свой любимый инструмент в основном самостоятельно или на уровне частных уроков (в том числе у своего кумира Тони Тришка). На первом году обучения в школе Флек впервые стал членом группы — любительского ансамбля *Wicker's Creek*. Ну а дополняла картину формирования личности постоянная возможность посещать концерты ведущих коллективов современности: одним из самых знаковых выступлений в этом смысле для Бэлы стал концерт знаменитой группы Чика Кория *Return To Forever*, после которого он всерьёз задумался о применении банджо в джазе.

После окончания обучения Флек переехал в Бостон, где ему была предложена работа в ансамбле *Tasty Licks* Джека Тоттла. Записав с этим ансамблем два диска, в 1979-м он выпустил наконец и свой первый сольный альбом, «*Crossing The Tracks*». Инструмент Бэла к тому моменту держал в руках всего пять лет, однако по результатам читательского опроса журнала *Frets* эта пластинка была названа «лучшим альбомом вне категорий», да и вообще к тому моменту о Флеке уже поговаривали в кругу специалистов. В его игре отмечались не только умение гармонично объединять две явно просматривавшиеся «школы» — аккордово-мелодической манеры Тони Тришка и «однотрунной» техники Дона Рино, но и неуловимый привкус его собственного стиля. Правда, известность в узких кругах ничего не гарантировала: когда *Tasty Licks* распались, Бэла провёл без работы целое лето, для заработка играя на улицах вместе с басистом Марком Шацем; затем последовал очередной переезд, на сей раз в Лексингтон, и там была образована команда калибром покрупнее, получившая название *Spectrum*. До 1981-го Флек

концертировал с этим составом, а параллельно отлучался то в Калифорнию, то в Нэшвилл, где писал треки для своего второго сольного альбома, «*Natural Bridge*». Здесь ему уже аккомпанирует, без преувеличения, весь цвет музыки кантри. Естественным образом последовало приглашение в уже окончательно звёздный проект, группу *New Grass Revival*, которую со временем стали называть одними из главных новаторов блюграсса. Добавляя к традиции изрядную долю рок-музыки, *NGR* выпустили пять альбомов, бесконечно концертировали, восхищали зрителей и критиков — словом, делали всё, что положено делать ансамблю, желающему крепко войти в историю. Флек, всё ещё будучи более участником *NGR*, чем человеком с собственным именем, стал известен в национальном масштабе. Закрепляя успех, всё это время он писал и издавал на всё том же лейбле *Rounder* сольные диски, наиболее заметным из которых стал «*Drive*» (1988).

Пожалуй, где-то здесь и положено заскучать читателю, который ждёт появления во всей этой истории какого-никакого джаза. Поэтому именно здесь джаз и появляется. Поиграв в нескольких прогрессивных, но все ещё отчётливо «сельских» (*country*) коллективах, сделав несколько многообещающих записей с разнообразными акустическими составами в диапазоне от танцевальных до околоакадемических и достигнув тридцатилетия, Флек всё ещё не создал ничего достаточно оригинального, что позволило бы ему преодолеть статус «ещё одного исполнителя на банджо». Уже очень и очень пора было начинать.

Разумеется, помог случай. Выступая с *NGR* на очередном фольклорном фестивале, Бэла познакомился с Ховардом Леви, о котором можно бы было долго рассказывать отдельно: пожалуй, это один из самых оригинальных исполнителей на губной гармонике за всю историю существования инструмента. Практически сразу после этой встречи кто-то из знакомых позвонил Флеку и познакомил его по телефону с молодым басистом, приехавшим в город и искавшим работу: так и получилось, что сегодня уже названный культовым и легендарным Виктор Вутен наиграл для Флека своё «прослушивание» прямо в телефонную трубку. Сошлись, таким образом, три фигуры, любые две из которых уже представляли собой критическую массу для хорошего музыкального взрыва; а когда Дик Ван Клик,

арт-директор *телешоу Lonesome Pine Special* общественной телесети *PBS*, предложил Флеку сольное выступление, стало понятно, что взрыв этот близок. Оставалось найти барабанщика, который по общему решению должен был быть не менее необычным, чем остальные трое. И далеко ходить не пришлось: Вутен предложил своего брата, Роя, со временем ставшего известным под псевдонимом *FutureMan*, который всю экспериментировал с инструментом под названием *drumitar* (от *drum-guitar*, соединения английских слов «барабан» и «гитара»). Необычнее было просто некуда: все звуки ударных извлекались Роем Вутеном из инструмента исключительно при помощи пальцев, а нюансы обеспечивались разнообразием сэмплов и их переключения. В качестве необходимого «плохого начала», посредством которого, как известно, начинаются все большие хорошие дела, стала буря, которой сопровождалась первая репетиция на дому у Флека. Электроснабжение было нарушено на несколько часов, и репетиция получилась чисто акустической; фактически, в полной концертной оснастке квартет впервые заиграл непосредственно на телевидении. Проект получил название *Bela Fleck & Flecktones* (видимо, с некоторым намёком на знаменитый альбом «*Milestones*», хотя и с несколько более тяжёлой игрой слов: дело в том, что фамилия Бэлы Флека переводится на русский как «веснушка» или «пятнышко», а *flecktones*, соответственно, может рассматриваться и как «звучание Флека», и как «оттенки веснушек»). Как бы то ни было, был рождён брэнд, которому было суждено в дальнейшем проторить новое направление в музыке.

Первый альбом квартета, названный просто «*Bela Fleck & Flecktones*», был записан в 1990 году (кстати, в этом же году уже упоминавшийся журнал *Frets*, чьи читатели высоко оценили дебютную работу Флека, ввёл его в свой Зал Славы). Впоследствии Флека не раз провоцировали вопросами о том, так ли уж очевидно его лидерство в коллективе: во всяком случае выделить наиболее техничного мастера среди этой четвёрки вряд ли удастся, а в части инноваций остальные трое Бэлу даже перещеголяли: Леви творил чудеса в плане возможностей хроматической губной гармоник, Виктор Вутен всю разрабатывал свой слэповый «пулемёт», до Роя же с его техническими нововведениями Флеку и вовсе было как до небес. Но факт

остаётся фактом: во-первых, на такое название согласились остальные трое, во-вторых, все композиции диска написал Бэла (кроме «*Reflections of Lucy*», оказавшейся интерпретацией песни Джона Леннона и Пола Маккартни), а в-третьих, Бэла вообще профинансировал всю запись из собственных средств. Альбом не содержал явно выделяющихся хитов, однако его абсолютно необычное соединение джаза и блюграсса заинтересовало нэшвиллское отделение Warner Bros., и специалисты мэйджор-лейбла не прогадали: альбом очень хорошо разошёлся, был номинирован на *Grammy* и поднялся до Top 20 чартов журнала *Billboard* в категории «Альбомы современного джаза». Успех был развит очень грамотно — и коммерчески, и музыкально. Второй альбом «*Flight Of The Cosmic Hippo*» вновь претендовал на «Грэмми», музыканты существенно разнообразили тембровую палитру (например, на композиции «*Turtle Rock*» Флек играет на электрическом банджо с типичным гитарным эффектом *overdrive*), а в дополнение ко всему — на альбоме появились настоящие «боевики», легко узнаваемые по мелодии и пробирающие чувствительных слушателей до костей. Таковы и упомянутая «*Turtle Rock*», и первая композиция диска, остроумно названная «*Blue-Bop*»: в дальнейшем именно так, по совокупности слов «*bluegrass*» и «*bebop*», и стали называть стиль группы. Наконец, на альбоме представлена великолепная версия американского гимна, «*Star Spangled Banner*», с многочисленными остроумнейшими гармоническими заменами, провокационными обыгрываниями основной мелодии типичными кантри-приёмами банджо, «двойным» проведением темы использующими разные темпы и гармонии Флеком и Леви — словом, образец зрелого музыкального хулиганства, в котором при внимательном рассмотрении обнаруживается больше музыкального содержания, чем в ином симфоническом опусе. И теперь приговор того же «Биллборда» был куда более прост: первое место всё в той же категории «Альбомы современного джаза».

В 1992 году Ховард Леви расстался с группой, приняв напоследок участие в записи третьего альбома, «*UFO Tofu*». Музыканты здесь всё так же разрабатывают линию *blu-bop*, не вводя каких-то бросающихся в глаза нововведений. Складывается впечатление, что первые три альбома словно записаны в одно время — музыканты притирают свои личности

друг к другу, с каждым треком взаимодействие всё лучше, оттенки всё богаче, но каких-то революционных идей за это «одно время», конечно, не рождается. В «*UFO Tofu*» стоит отметить в первую очередь очередной хит — «*Sex In A Pan*», в котором проявляется не встречавшаяся раньше неторопливая фанковая ритмика, более характерная для поздних альбомов Вутена, чем для Бэлы Флека. Возможно, уход Леви вызван именно тем, что развитие *Flecktones* может показаться слишком уж плавно-эволюционным.

Довольно долго *Flecktones* гастролировали и записывались как трио, регулярно привлекая, впрочем, специальных гостей. На четвёртом альбоме, «*Three Flew Over The Cuckoo's Nest*» (1993), впервые запел Виктор Вутен (близкая к хип-хопу композиция «*The Message*» стала очередным хитом группы), а приглашённые звезды — Брюс Хорнсби на фортепиано и Брэнфорд Марсалис на саксофоне — в некоторой степени компенсировали потерю той плотности и насыщенности общего звука, которую раньше обеспечивал Леви (помимо губной гармоники, которая традиционно считается его главным инструментом, он свободно владеет фортепиано и рядом духовых). После этого Флек впервые позволил себе «шаг вбок» — записал в 1994 году сольный диск «*Tales From Acoustic Planet*», выполненный в типичном формате «артист и его друзья»: среди приглашённых был, к примеру, Чик Кория.

А уверенная, пусть и небыстрая, эволюция самих *Flecktones* была вознаграждена в 1996 году высшим возможным достижением в американской звукозаписи: двойной концертный сборник 1996 года «*Live Art*», запечатлевший лучшие моменты живых выступлений группы за последние годы, наконец взял «Грэмми», пусть и несколько странным образом — композиция «*A Sinister Minister*», звучащая больше семи минут в исключительно инструментальном варианте, победила в номинации «лучшее исполнение в поп-музыке». Такой же странно-забавной получилась и вторая «Грэмми», полученная после прихода в группу замечательного саксофониста Джеффа Коффина и записи альбома «*Left Of Cool*»: пьеса «*Almost 12*» была признана «лучшей инструментальной записью в стилях, не относящихся к джазу».

С группой начала складываться парадоксальная ситуация. С одной стороны, это был стабильный проект, в котором

играли признанные мастера и новаторы, многое сказавшие уже и помимо работ *Flecktones*. Ансамбль концертировал в напряжённом графике (кто-то из фан-клуба Флека подсчитал, что порой число посетителей концертов группы составляло порядка полумиллиона человек в год — иными словами, коллектив играл стадионные концерты раз в два-три дня). Любая работа группы поднималась как минимум до Top10 чартов «Биллборда» по профилю современного джаза, музыканты стали постоянными гостями на церемонии вручения «Грэмми», специалисты-инструменталисты захлёбывались от восторга, изучая нововведения Флека и Виктора Вутена. С другой стороны — что-то начало теряться. Наверное, это был тот самый случай, когда начал работать принцип «нет предела совершенству», и плавного движения вверх стало мало и поклонникам группы, и самим музыкантам. Даже само название альбома «*Left Of Cool*», которое можно перевести и как «всё, что осталось от крутизны» (пусть уж простят нам музыканты эту фривольную терминологическую русификацию), говорит о многом. Послышались осторожные голоса, упрекающие и Флека, и группу в целом в отсутствии новых идей. А в дополнение к этому — впервые зазвучала критика той самой блестящей техники, за которую музыкантов раньше хвалили (в особенности это касалось Виктора Вутена, чьи сольные работы и в особенности появления в одном лице на разнообразных «басовых шоу» стали казаться предсказуемыми и цирковыми).

Флек решил рубить гордиев узел путём смены лейбла. Прекратив сотрудничество с *Warner Brothers*, он перешёл на *Sony*, где был подписан контракт на пять альбомов — один сольный, два с *Flecktones* и два для подразделения *Sony Classical*. Иными словами, из пяти ближайших альбомов группе были предписаны всего сорок процентов, а сам Бэла вступал на незнакомую почву издания классической (или околосклассической, или псевдоклассической) музыки в той же самой пропорции — и это на инструменте, на котором Баха и Вивальди играть как-то, мягко говоря, не принято. Поклонники, разумеется, затаили дыхание. И результат получился чисто «флековским» — странным, неожиданным и броским.

Первый же альбом *Flecktones* на *Sony*, «*Outbound*», содержал какое-то умопомрачительное количество гостей

(включая уже упомянутых Джона Андерсона и Адриана Белью). Альбом, что и говорить, «выстрелил». Начавшись с какого-то нарочито пьяного «*Intro*» нескольких духовых, он продолжился переложением в фирменный *blu-bop* (впрочем, с изрядной долей активного электричества) академической пьесы «*Hoedown*» Аарона Копленда, столь излюбленной рокерами всех времён — и это чуть ли не единственный пример появления на альбомах *Flecktones* чужих композиций, если не считать творений Леннона и Маккартни. А первыми же звуками третьей пьесы стало горловое пение тувинца Конгар-оола Ондара (к слову, в своей родной республике — депутата и бизнесмена). Словом, существование новых идей Флек доказывал с горячностью несколько даже чрезмерной. Альбом немедленно получил долгожданную «адекватную» *Grammy* — во-первых, именно за альбом, а не за композицию, а во-вторых, в номинации «лучшее современное джазовое исполнение». Правда, «специалисты по Флеку» увидели во всём этом какую-то неоправданную эклектику, словно музыкант и вправду насильственно форсировал свою музу. Но, как бы то ни было, самый громкий успех в карьере группы состоялся.

В 2001-м Флек исполнил своё обязательство и перед классическим отделением *Sony*. Альбом «*Perpetual Motion*» представил интерпретации для банджо коллекции из двадцати классических пьес — Скарлатти, Бетховен, Шопен, Паганини, Дебюсси, Чайковский, Брамс... Призывая не требовать немедленной казни святотатца, ответственные за промо-кампанию отмечали, что банджо не есть синоним музыки кантри, и вплоть до 40-х годов XX века оно использовалось в салонной музыке на монарших приёмах. Флек, впрочем, явно никаких поправок не боялся, и работа его, будучи прослушана типичным поклонником *Flecktones*, не выглядит ни революционной, ни неудачной. То, что типичный неспециалист по академической музыке назовёт словом «классика» и выбросит из головы (случалось даже слышать от довольно опытных и возрастных джазовых меломанов буквально следующее мнение: «в музыкальных школах это играют... дети, на домах...»). Впрочем, и здесь Бэла немного схулиганил, обозначив «*Moto Perpetuo*» как «*bluegrass*» и поддав характерной виртуозности и «чёса» совсем не классического толка. Ну а аккомпанирующими

инструментами на разных треках выступили маримба, скрипка и контрабас.

Шутки шутками и хулиганство хулиганством, а сразу две «Грэмми» (на сей раз за «лучшую инструментальную аранжировку» и за «лучший альбом в стиле классического кроссовера») эта работа Флека исправно принесла.

Flecktones продолжили историю записей живым альбомом «*Live at The Quick*» (откровенно говоря, ничего особенного), а потом и монструозным тройником «*Little Worlds*». «Маленькие миры» длиной в два с половиной часа оказались самой, наверное, неочевидной работой Флека за всю его историю: с одной стороны, здесь налицо и его новая формула разнообразия (среди гостей отметились сам Бобби Макферрин), с другой — отмеченная некоторыми на «*Outbound*» насильственность этого самого разнообразия возводится здесь в степень длительности альбома. Слушать «*Little Worlds*», не будучи подкованным фанатом Флека — это всё равно что, будучи школьником, читать «Тихий Дон», переписанный Львом Толстым с дотошностью «Войны и мира». Информации будет, мягко говоря, очень много. Художественная ценность будет зашкаливать. Знание предмета будет выше всяких похвал. Разнообразие (от идеологических бесед с руководителем райкома партии до рассказов деда Щукаря) будет обеспечено в избытке. Но продраться через всю эту кладезь, изложенную избыточным и неярким языком, с дотошным изучением мельчайших деталей, с разбиением на абзацы длиной в несколько страниц, а в особенности — оценить содержание сможет лишь очень, очень и очень продвинутый и упорный школьник.

Словно поняв сомнительность такого релиза, лейбл в том же году выпустил дополнительно «*Ten From Little Worlds*» — выборку из десяти пьес, своего рода «сэмплер» большого альбома. Получилось и вовсе по Виктору Степановичу Черномырдину: хотели, разумеется, как лучше, но по факту подорвали и без того пессимистичные продажи, и идею «тройника» (во-первых, зачем его покупать, если и так уже есть один новый диск, а во-вторых, что это за тройник такой, из которого можно безболезненно выкинуть две трети?).

Классическая линия продолжилась более удачным дуэтным альбомом «*Music For Two*», записанным вместе

с Эдгаром Мейером, сотрудничавшим с Бэлой в самых разных стилях и составах со времён молодости. Авторы у музыки этой работы всего пятеро: Бэла Флек, Эдгар Мейер, Иоганн Себастьян Бах, британский барочный композитор XVII–XVIII вв. Генри Экклес и Майлс Дэйвис. Даже непонятно, кто из них более удивился бы, узнав, что дуэтный альбом банджо и контрабаса был назван в 2004 году одним из лучших в категории «современное переложение классики», и не передрались бы некоторые из них между собой... Флэк с Мейером подготовили в дальнейшем ещё и концерт для банджо, баса и симфонического оркестра, который был несколько раз исполнен в Нэшвилле с местным оркестром и получил определённый резонанс среди понимающей аудитории.

И, наконец, история звукозаписи *Flecktones* на сегодняшний день заканчивается изданным в 2006-м диском «*The Hidden Land*», который некоторые критики язвительно называют «извинением за предыдущий». Диск действительно хорош и, наверное, возвращает Бэлу к когда-то заданному поступательному развитию — возможно, наиболее для него правильному. Естественно, очередная «Грэмми» — за «лучший альбом современного джаза».

Вообще отношения Флека с самой знаменитой премией звукозаписи любопытны сами по себе. Дело даже не в восьми премиях, им полученных (есть люди, у которых их больше полутора десятков) и не в двадцати номинациях. Дело в том, что за всю историю существования «Грэмми» Флек единственный номинирован на неё в абсолютно рекордном числе категорий: его работы рассматривались в девяти различных срезам, среди которых кантри, поп, джаз, блюграсс, классика, фольклор, «художественное слово» (*spoken word*), композиция и аранжировка.

В настоящее время готовится к выходу документальный фильм «*Throw Down Your Heart*», снятый Белой Флеком и его братом, режиссёром Сашей Паладино, во время поездки в Африку. По словам самого музыканта, это своего рода попытка объяснить людям, откуда вообще произошёл этот инструмент, и даже по краткому ознакомительному трейлеру, размещённому на сайте фильма www.throwdownyourheart.com, становится понятно, что Флеку удалось если и не создать серьёзное культурологическое

исследование, то нагляднейшим образом показать родство современного американского банджо и десятков самодельных африканских инструментов. Лишнее доказательство тому — приз зрительских фестивалей фестиваля SXSW, полученный не так давно.

Ещё в ближайших планах Флека — новый альбом *Flecktones* с рабочим названием «*Holiday*», а также подготовка программы с Эдгаром Мейером и индийским мастером табла Закиром Хуссейном, причём программа эта предполагает и оркестровую музыку, и вариант трио.

Словом, если кто-то думает, что знает о банджо всё, то ему надо подождать с публичными заявлениями на эту тему до тех пор, пока Бэла Флек официально не отойдёт от дел. Хотя, судя по его активности и (даже не хочется искать другое слово) упёртости, рассчитывать на это не стоит. Достаточно сказать, что в этой статье удалось рассказать лишь о становлении музыканта и той части его жизни, которая хотя бы немного относится к джазу — да и то лишь в контексте работ, задокументированных аудиозаписями. А ведь была и супергруппа с бесхитростным названием *Trio!* (с участием Флека, скрипача Жана-Люка Понти и басиста Стэнли Кларка), и прославленный дуэт с пианистом Чиком Кория, в 2007-м выпустивший альбом «*The Enchantment*». Было и множество полубезумных проектов, которые вообще непонятно куда отнести: исключительно для примера — участие в продюсировании дебютного альбома молодой исполнительницы на банджо Абигэйл Уошбёрн, соединяющей блюграсс с традиционной китайской музыкой.

Параллельно со всем этим Флек, конечно же, занимается своим излюбленным кантри и блюграссом, в котором продолжает творить свои новации и чудеса — нам, джазовым людям, малопонятные, но оттого не менее ценные для тех, кто в них разбирается. Кроме того, в его далеко не полной дискографии больше четырёхсот альбомов, и зная Флека — можно гарантировать, что и на них он не особенно повторяется. Всё-таки, наверное, родители, нагружая своего ребёнка столь необычным тройным именем, что-то знали о его будущем.

ФРЭНК ФОСТЕР: ПОТЕРЯВШИЙСЯ В ТРАДИЦИИ

Константин Волков

26 июля 2011 года на 83-м году жизни ушёл из жизни саксофонист, флейтист, аранжировщик и бэндлидер, который в джазе олицетворял жизнеспособность и устойчи-



чивость классической модели джазового мейнстрима, один из столпов джазовой традиции. Его звали Фрэнк Фостер, и долгие годы он был известен главным образом как солист, а затем — также и музыкальный директор и аранжировщик легендарного оркестра Каунта Бэйси, одного из важнейших биг-бэндов в истории джаза. С 1953 по 1964 годы Фостер был важнейшим действующим лицом знаменитого оркестра. После того, как сам Каунт Бэйси ушёл из жизни в 1983 году, оркестр не распался, но продолжал и, кстати, продолжает существовать до сих пор, храня огромное

творческое наследие Каунта; с 1986 по 1995 годы во главе мемориального оркестра Бэйси стоял именно Фрэнк Фостер, и, кстати, именно под его руководством оркестр приезжал в Москву в 1995 году.

Роль, сыгранная Фостером в истории джаза, важна: это роль столпа традиции, музыканта, по которому можно было сверять чистоту стиля джазового мейнстрима. Сам

Фостер, человек скромный и реалистичный, в исполнении интервью для джазового архива Смитсоновского музея американской истории (1998) говорил: «Прежде чем Джон Колтрейн стал гастролировать с Майлсом Дэйвисом, его и мой стиль были очень похожи. Это 1954–1955 годы. Помню, как я услышал его запись и сказал себе: ого, он звучит почти в точности как я. А потом он поступил к Майлсу, а я — к Бэйси, и мы пошли в совершенно разных направлениях. Я пытался приспособиться к оркестру Бэйси, к его многолетним традициям, я разрывался между стилем Лестера Янга и стилями Бадди Тейта и Дона Байаса и при этом сильно любил Сонни Ститта, так что собственное звучание я потерял. А Трейн напористо шёл в очень чётко очерченном собственном направлении. Вот так он меня и обскакал».

Игра Фостера для отечественного слушателя известна лучше, чем можно подумать. У многих в нашей стране была виниловая пластинка фирмы «Мелодия», воспроизводившая один из альбомов малого состава Каунта Бэйси, так называемой «Семёрки из Канзас-Сити», оригинал которого вышел в конце 60-х годов. Там Фрэнк Фостер играл много качественных мэйнстримовых соло на тенор-саксофоне, но главное — на альтовой флейте, которая сделала его одним из самых узнаваемых солистов в классическом джазе. Долгих четыре десятилетия имя Фрэнка Фостера постоянно фигурировало на первых местах в опросах критиков и читателей джазовых журналов по категории «джазовая флейта».

Фрэнк Бенджамин Фостер Третий родился в Цинциннати, штат Огайо, 23 сентября 1928 года. На джазовой сцене он дебютировал в Детройте в конце 40-х, когда знаменитый «город моторов» некоторое время был центром одного из самых продуктивных и творческих региональных джазовых сообществ США. После армейской службы в годы Корейской войны Фрэнк в 1953 году попал в оркестр Каунта Бэйси и сразу же широко развернулся там не только как солист, но и как аранжировщик и композитор. В частности, именно ему принадлежит классический хит оркестра Бэйси, ставший джазовым стандартом и входящий в репертуар, наверное, всех студенческих джаз-оркестров в мире — «Блестящие чулочки», «*Shiny Stockings*». Но это не единственное его сочинение для Бэйси: «*Blues in Hoss*'

Flat», «*Ready Now That You Are*», «*Back to the Apple*», «*Blues Backstage*», «*Down for the Court*» — всё это классические биг-бэнд-овые стандарты, сочинённые и аранжированные Фостером для Бэйси и вошедшие в мировой оркестровый репертуар.

Гораздо меньше известны самостоятельные работы Фрэнка Фостера и его игра в других коллективах, помимо Бэйси. В начале 70-х годов он пару лет был участником новаторского ансамбля барабанщика Элвина Джонса, куда входили три саксофониста, контрабасист и, понятное дело, барабанщик: вместе с Фостером там играли саксофонисты Дейв Либман и Джо Фаррелл, и сказать, что это был ансамбль весьма мощного звучания — это сказать слишком мало. В этом ансамбле Фостер звучал совершенно по-иному: современно, напористо, жёстко, очень блюзово и зачастую близко к Джону Колтрейну (чего, видимо, от него ждал Элвин Джонс — кстати, двоюродный брат Фостера! — который прославился и обрёл свой звёздный статус как барабанщик квартета Джона Колтрейна в первой половине 1960-х). Вообще говоря, влияние Колтрейна, как кажется, всю жизнь оставалось центральным вопросом для Фостера, недаром он всё время возвращался к нему в интервью. В том же рекордном по продолжительности разговоре с сотрудником Смитсоновского музея Уильямом Броуэром-мл. Фрэнк говорил: «В его (*Колтрейна*. — *Ред.*) игре был элемент, который все называли «слоями звука» (*sheets of sound*). Я могу описать его как шквал нот, взятых по всему диапазону инструмента, но шквал не беспорядочный, а следующий определённом порядку или сразу несколькими определённым порядкам, соответствующим определённым ладам или аккордам, и все эти ноты были осмысленны, от нижнего регистра до самого верха, до экстремально высоких нот. Я тоже стал это делать, потому что я полностью понимал, что именно он делал. Мне это нравилось, и это укладывалось в мои собственные концепции. Я использовал и использовал эту технику, но потом я понял, что начинаю звучать как один из множества саксофонистов, подражающих Колтрейну. Когда тебе уже к сорока, сказал я себе, уже поздно кому-то подражать, и я начал сознательно отказываться от этих колтрейновских фраз, стараясь стать собой, но, должен сказать, это было непростое дело».

Несколько первоклассных альбомов записал Элвин Джонс при участии Фрэнка Фостера, прежде всего великолепный «Genesis» (*Blue Note*, 1971). На этих альбомах Фостер сыграл, пожалуй, самые радикальные, самые свободные партии в своей жизни. «Мы с Элвином иногда забирались так далеко, что я не мог понять, где первая доля, — рассказывал он, улыбаясь. — Я просто терял её, но всё было так здорово, что я просто говорил себе: дай-ка я выберу какой-то момент и сделаю его первой долей. Вот, вот прямо здесь... бум! — это моя первая доля. И всегда оказывалось, что я угадал».

В свою очередь, Элвин записывался на сольных альбомах Фостера: его игра, например, звучит на некоторых треках лучшего альбома Фостера в 1970-е, «*The Loud Minority*» (*Mainstream*, 1974).

Сольные записи Фрэнк Фостер делал ещё до Бэйси, но лучшая его работа в качестве лидера появилась после ухода из оркестра, в 1965-м, когда он записал для «*Prestige*» альбом «*Fearless Frank Foster*». «Громкое меньшинство» 1974-го специалисты уверенно ставят вторым по значимости в его творчестве, но, в отличие от «Бесстрашного Фрэнка Фостера», этот альбом не завершал главу в творчестве Фрэнка, а начинал: именно с «Громкого меньшинства» начинается история собственного биг-бэнда Фостера, получившего именно это ироничное название, *The Loud Minority*. Чтобы понимать значение названия, надо знать, что президент США Ричард Никсон утверждал, что шум по поводу гражданских прав и войны во Вьетнаме поднимает ничтожная кучка людей, тогда как политику правительства одобряет некое «молчаливое большинство». Всеми доступными средствами, как словесными, так и музыкальными, оркестр Фрэнка Фостера утверждал, что если они действительно принадлежат к меньшинству, то меньшинство это очень громкое. Фостер продолжал руководить этим оркестром и в 90-е годы прошлого века, и даже тогда, когда в 2001-м инсульт парализовал левую половину его тела и он уже больше не мог играть на саксофоне. Только в конце десятилетия он передал бразды правления в оркестре трубачу Сесилу Бриджуотеру. Лучшей записью проекта тем не менее остаётся альбом 1974 года, на котором Фостер не только на теноре, но и на альт- и сопрано-саксофонах; из солистов выделялись тромбонист Дик Гриффин, Хэролд

Мэйберн на электропиано и барабанщик Омар Пратт. Из именитых в то время или в будущем участников оркестра можно отметить ещё басиста Стэнли Кларка, перкуSSIONиста Айрто Морейру и трубача Сесила Бриджуотера, оставшегося затем в оркестре почти 30 лет. Кстати, в оркестре (и его лучшем альбоме) участвовала и его тогдашняя жена вокалистка Ди Ди Бриджуотер.

Всё это изрядно меняет знакомый многим портрет Фрэнка Фостера — мэйнстримового музыканта. Нет, авангардистом он себя не считал, хотя играл, как мы видим, много достаточно радикальной музыки. «Я не могу считаться подлинным авангардистом, — говорил он, — так же, как не могу считаться подлинным исполнителем диксиленда. И для того, и для другого я играю слишком много бибопа». И это верно. Но закончить прощальный обзор творчества замечательного саксофониста мне хотелось бы цитатой из статьи «Уроки Фрэнка Фостера», написанной после ухода Фрэнка из жизни пианистом Итэном Айверсоном (трио *The Bad Plus*) для собственного блога *Do The Math*, в которой он исключительно точно определяет роль Фостера в истории джаза.

«Фрэнк стоял на сцене рядом с Билли Холидей и Лестером Янгом в день их последнего выступления с Каунтом Бэйси. Его хит «Блестящие чулочки» записывали музыканты старших поколений — Тедди Уилсон, Эрл Хайнс, Бенни Картер, чьи карьеры начались ещё в 20-е. С Элвином Джонсом он играл самую свирепую модальную музыку. Он блистал как оркестровый аранжировщик, но всегда держал свой тенор-саксофон наготове. Если вам нужно выбрать одного джазового музыканта с самым подлинным и осмысленным знанием широкого спектра джазовых стилей, который притом никогда не позволял этим знаниям задвинуть в тень свою природную блюзовую чувственность — вы не найдёте никого лучше, чем Фрэнк Фостер».

И под этими словами Айверсона я готов подписаться обеими руками.

ФРЕДДИ ХАББАРД: ПОСЛЕДНИЙ ИЗ МОГИКАН ХАРДБОПА

Константин Волков

7 апреля 2008 года исполнилось 70 лет Фредди Хаббарду — одному из «последних могиكان» великого джазового поколения 1960-х. Хаббард — один из самых ярких трубачей эры хардбопа, никогда не чуравшийся экспериментов в других стилях и десятилетиями остававшийся на переднем крае развития искусства джазовой трубы. Родом из Индианаполиса, он начал джазовую карьеру в родном городе, где получил превосходное классическое музыкальное образование, а среди его первых джазовых партнёров был прославленный впоследствии гитарист Уэс Монтгомери. Но уже в 1958 году 20-летний трубач отправился по проторенному великими предшественниками пути в Нью-Йорк. Там он поначалу делил комнату со знаменитым впоследствии саксофонистом Эриком Долфи, да и вообще быстро



вошёл в обойму первых имён — играл в ансамблях саксофониста Сонни Роллинза, тромбонистов Слайда Хэмптона и Джей Джей Джонсона. В 1960–1961-м он гастролировал по Европе с ансамблем Куинси Джонса, и к этому же периоду относится его участие в записи эпохальных альбомов того времени: «*Free Jazz*» Орнетта Коулмана, «*Ascension*» Джона Колтрейна, «*The Blues and the Abstract Truth*» Оливера Нельсона.

Собственную дискографию Хаббарда в качестве лидера открыл сильный альбом «*Open Sesame*», вышедший на лейбле *Blue Note* в 1960 году. Всё-таки это было удивительное время, породившее целое созвездие удивительно ярких молодых музыкантов: на первом сольном альбоме опытного трубача, уже принявшего участие в записи самых важных пластинок той эпохи, музыканту всего 22 года! Хаббард на этом альбоме далеко ещё не достигает своего пикового творческого уровня, свойственного его более поздним сольным работам, но и на этой юношеской записи слышно, что играет первоклассный трубач. Ансамбль, с которым Фредди записал дебютную работу, трудно назвать полностью звёздным: тенор-саксофонист Тайна Брукс в то время ещё учился у легендарного Джекки Маклина (и, кстати, пронзительные блюзовые интонации Маклина временами отчётливо слышны в его игре), а игра юного (19 лет!), но уже вполне умелого барабанщика Клиффорда Джарвиса (в 1962–1976 годах он будет постоянным участником ансамблей Сан Ра), далеко не достигает уровня мастерства тех барабанщиков, с которыми Хаббард будет записываться позже, — Филли Джо Джонса, Элвина Джонса или Луиса Хэйза. Превосходна игра молодого пианиста Маккоя Тайнера (ему здесь 21 год), но он тоже ещё мало кому известен — это момент перед самым началом звёздного взлёта в его карьере, когда из ансамбля саксофониста Бенни Голсона и трубача Арта Фармера *Jazztet* он переходил в квартет великого Джона Колтрейна, который прославит имя Тайнера. Пятый участник записи — самый старший: это надёжный, но скромный контрабасист Сэм Джонс, к тому моменту уже поработавший с Телониусом Монком, Диззи Гиллеспи и ставший постоянным участником ансамбля Кэннонболла Эддерли (Сэму в момент записи этого альбома было 36).

Фредди Хаббард стремительно набрал творческий вес в качестве лидера в течение всего двух лет: после «Сезам,

откройся» им до августа 1961-го было записано ещё три альбома — «*Goin' Up*» (со звёздной ритм-секцией — барабанщик Филли Джо Джонс, контрабасист Пол Чэмберс и пианист Маккой Тайнер — и первоклассным саксофонистом Хэнком Мобли), «*Hub Cap*» (с тромбонистом Джулианом Пристером и саксофонистом Джимми Хитом) и, наконец, «*Ready For Freddie*», где с ним впервые записался тенор-саксофонист Уэйн Шортер.

В конце 1961-го Шортер и Фредди Хаббард вместе вошли в состав самого популярного гастролирующего джазового ансамбля тех лет, своеобразного «университета хардбопа» — группы *Jazz Messengers* барабанщика Арта Блэйки. Хаббард сменил в составе «Посланцев джаза» одного из своих кумиров, чьё влияние сформировало его раннюю манеру игры — Ли Моргана. У Блэйки способность Хаббарда играть в самых передовых авангардных стилях не пригодилась, зато его умение дать самого жаркого, искусного и (по сравнению с фри-джазом) глубоко традиционного хардбопа снискало трубачу самую широкую известность. Помимо активных гастролей и записей с «Посланцами», Фредди в этот период участвовал в записи лучших ранних альбомов одного из величайших пианистов современного джаза, Хэрби Хэнкока (в том числе хрестоматийных «*Empyrean Isles*» и «*Maiden Voyage*», вышедших на *Blue Note*, соответственно, в 1964 и 1965 годах), и важнейшей композиторской работы своего давнего приятеля Эрика Долфи «*Out To Lunch*» (*Blue Note*, 1964).

Покинув Блэйки в 1966-м, Фредди продолжил записывать сольных альбомов — правда, уже не на *Blue Note*, для которой в общей сложности записал восемь сольных пластинок и в 28 участвовал в качестве сайдмена, а на *Atlantic*. Хотя всю вторую половину 60-х Хаббард руководил собственным, довольно успешным квартетом (с альт-саксофонистом Джеймсом Сполдингом), где одинаково ярко играл и традиционный хардбоп, и более экспериментальную, свободную музыку, самыми популярными его записями оказались альбомы начала 70-х для лейбла *CTI*. Лейблом руководил легендарный продюсер Крид Тейлор, в лучших проявлениях своей продюсерской манеры удачно балансировавший между общедоступностью формы и высоким творческим качеством содержания. Все знатоки искусства джазовой трубы и немалое количество более

широкой публики помнят его лучшие записи той поры — «*Red Clay*», «*Straight Life*» и особенно «*First Light*» (1971), продававшийся лучше всех альбомов Хаббарда. В те годы Хаббард был самой яркой звездой лейбла *CTI*, который выпускал музыку в комфортных, расслабленных, мягких звучаниях, предвосхитивших идеологию смут-джаза 90-х. Записи Фредди продавались лучше, чем пластинки других звёзд Крида Тейлора — Стэнли Туррентина, Хьюберта Лоуза и даже самого Джорджа Бенсона.

К сожалению, к середине 1970-х Хаббард перешел на *Columbia*, где записывал крайне неудачные альбомы, продюсеры которых пытались сделать звучание замечательного трубача более «модным» (и тем не менее в коммерческом плане эти записи провалились). Правда, Фредди поддерживал свою джазовую репутацию эпизодическими появлениями в высокочеловеческих фестивальных проектах, вроде *V.S.O.P.* Хэрби Хэнкока, с которым в 1977 году дал два великолепных концерта в Калифорнии, из записи которых *Columbia* сделала великолепный альбом «*V.S.O.P.: The Quintet*» (1977). В течение 1980-х он не раз появлялся на фестивальных сценах с первоклассными программами хрестоматийной классики хардбопа, в том числе вместе с саксофонистом Джо Хендерсоном (вместе с которым записывался в своё время для *CTI*), вибафонистом Бобби Хатчерсоном и другими ветеранами 60-х. Однако к концу 80-х определённые персональные проблемы музыканта практически вывели его из круга активно играющих джазменов, а травма губы в 1992-м привела к тому, что в 90-е Хаббард практически не выступал. Только в 2001 г. началось медленное возвращение великого трубача на джазовую сцену, хотя из-за давней травмы его игра никогда уже не достигнет прежнего уровня.

В 1990 году Фредди Хаббард дал два концерта в Москве в рамках легендарного Первого международного московского джазового фестиваля. По свидетельству очевидцев, оба концерта проходили в ужасающих акустических условиях (справиться с озвучиванием московских залов в те времена не удавалось хронически), но Хаббард отыграл на максимально возможном для себя уровне. Кстати, тогда Хаббард играл с 23-летним пианистом Бенни Грином, энтузиазм и незаурядное мастерство которого тронули даже суровых и придирчивых критиков из тогдашнего советского

джазового журнала «Джаз», чохом обругавших почти все выступления на этом историческом фестивале.

В мае 2006 года планировалось ещё одно выступление Фредди Хаббарда в Москве — были расклеены афиши, проданы билеты... Увы, не получилось: Хаббард не прилетел.

Этот портретный очерк «Джаз.Ру» опубликовал в связи с 70-летием Фредди, отмечавшимся 7 апреля 2008 года.

Тогда казалось, что Фредди Хаббард находится на новом подъёме. 24 июня 2008-го на лейбле *Times Square Records* вышел новый альбом Хаббарда, «*On the Real Side*», записанный вместе с его последним ансамблем, *The New York Composers Octet*, после многолетнего перерыва (предыдущая запись Хаббарда, «*New Colors*», была сделана с этим же коллективом в 2001 году). Участники ансамбля, среди которых — саксофонист Крэйг Хэнди, гитарист Расселл Малоун, трубач Дэвид Вайсс (продюсер этих альбомов и близкий друг Хаббарда) и другие первоклассные музыканты, заново аранжировали ряд классических пьес Хаббарда и сыграли их так, чтобы как можно деликатнее предоставить звуковое пространство для инструмента самого лидера.

Ни для кого не секрет, что с 1992 года, когда Фредди перенёс тяжёлую травму верхней губы, он уже никогда больше не мог играть с прежней скоростью, интенсивностью и точностью, характеризовавшими его игру в ранние годы. Более того, он был вынужден полностью переключиться с трубы на флюгельгорн, мундштук которого позволял рабочему органу трубача — амбушюру (определённый способ сложения губ музыканта при игре, образующих напряжённое мышечное кольцо) — меньшее усилие, чем при игре на собственно трубе.

Летом 2008-го Фредди Хаббард вместе с *New York Composers Octet* представлял материал нового альбома в цикле концертов в нью-йоркском клубе *The Jazz Standard*. Очевидцы сочувственно описывали, как морщился и хмурился трубач, когда его пассажи, и так ставшие значительно лаконичнее и проще, чем лет 30 назад, оказывались неточными по строю или не удовлетворяли его по интонации — а это, увы, происходило сплошь и рядом, хотя музыкальная мысль, уровень построения импровизации Фредди явно нисколько не обеднели. Джазовый журналист

Джеффри Хаймс сочувственно восклицал в *JazzTimes*: «Какое, должно быть, мучение — быть в ясном уме, но не иметь физической возможности произвести звуки, которые ты так чётко слышишь в своём воображении? Каково это — быть полным творческого огня, но быть постоянно разочарованным результатами своей игры?..» Хаббард тогда, летом 2008-го, дал Хаймсу интервью, не вставая с постели в номере манхэттенского отеля «Бэкингем»; по словам Джеффри, великий трубач говорил, как страдающий от травм спортсмен, который с трудом выходит на поле стадиона, перечисляя многочисленные болезни — ведь он страдал не только от травмы губы, но и от заболевания сердца, эмфиземы лёгкого и, в довершение всего, от защемления нерва в верхних отделах позвоночника, из-за чего с трудом двигался.

«Трубач и есть почти спортсмен, — утверждал Хаббард в интервью. — Как спортсмен, ты должен двигаться точно определённым образом, иначе устают кости. Как спортсмен, ты стараешься быть лучше других, поэтому ты всё время трудишься. Трубач прижимает к губам металлический мундштук, надавливая на зубы; чем сильнее прижимаешь, тем громче и мощнее можешь играть. А я всегда играл с чрезмерным давлением, потому что мне казалось, что так я быстрее добиваюсь того, к чему стремлюсь. Может, я и поиграл бы потише, но рядом — барабаны, а они обычно звучат так громко, что надо играть на самом деле мощно, чтобы тебя было слышно. Это приводит к травмам, но, как и спортсмен, музыкант не может дожидаться, когда же можно будет вернуться на сцену. И вот ты принимаешь предложения выступить, а тебе опять больно, потому что не было времени вылечиться... Я однажды спросил Майлса: что это у тебя за штуки такие на губах? Шрамы, ответил он, от игры на трубе. Тогда я заметил, что и у Гарри Джеймса были такие шрамы. А потом я ездил выступать в Россию с тем «Туром памяти Луи Армстронга», а там над сценой висел огромный портрет Луи Армстронга (*Фредди спутал свои выступления в туре «Satchmo Legacy» в 1987 году, в ходе которых в Россию или иные части бывшего СССР он не заезжал, но был в некоторых странах Восточной Европы, и свой единственный приезд в Москву на I Международный джаз-фестиваль 1990 года, в ходе которого музыку Армстронга он не исполнял и портрета*

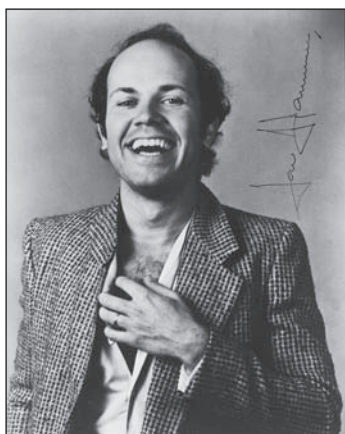
Армстронга над сценой не было. — Ред.), и тут я с содроганием увидел, что у него на губах тоже были такие шрамы — в том же самом месте, что и у меня. И каждый раз, когда я оборачивался к этому портрету, я вздрагивал».

26 ноября 2008 года Хаббард перенёс у себя дома в Шерман-Оукс, штат Калифорния, тяжёлый сердечный приступ. Когда его привезли в местную больницу, музыкант некоторое время находился в коме, затем пришёл в себя, но продолжал оставаться в крайне тяжёлом состоянии. Несколько недель интенсивной терапии не дали положительного результата: рано утром в понедельник 29 декабря Фредди Хаббард скончался.

ЯН ХАММЕР, ЧЕЛОВЕК ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Юрий Льноградский

Ценители джазовой музыки относятся к клавишнику Яну Хаммеру по-разному — но, пожалуй, в основной своей массе всё-таки с некоторой долей неприятия. Дело, наверное, даже не в том, что от бескомпромиссной и, вне всякого



сомнения, новаторской музыки, которую он играл у Джона Маклафлина в легендарном *Mahavishnu Orchestra* первого созыва, Хаммер со временем легко переключился на создание популярных мелодий для телесериалов. Дело скорее в том, с какой охотой он это сделал и с какой искренностью работает сегодня на своём музыкальном поле, к которому трудно применить термины, отличающиеся от слов «попса», «конъюнктура» и т. п.

Ян Хаммер родился 17 апреля 1948 года в Праге (фамилия его тогда, конечно же, произносилась как «Гаммер», с мягким, фрикативным «г», как в украинском — это уже потом, после переезда в Штаты, она постепенно утратила характерное восточноевропейское звучание). С четырёх лет мальчик начал учиться играть на фортепиано, с шести — засел за изучение музыки систематически. К четырнадцати годам у него уже было собственное джазовое трио, с которым он не только регулярно выступал в Праге, но и активно концертировал по стране: входили в этот состав

братья Мирослав и Алан Витоуши, первому из которых было впоследствии суждено стать одним из самых любопытных басистов в современной импровизационной музыке. Именно вместе с Мирославом Витоушем, на тот момент его коллегой не только по трио, но и по пражской Академии искусств, Хаммер попал в число лауреатов международного конкурса и по полученному гранту отправился учиться в бостонский колледж Бёркли; а в 1968 году Чехословакию заняли советские войска, и оба студента решили не возвращаться. Любопытно, что музыка трио, в котором играли «невозвращенцы», при этом продолжала понемногу издаваться в Чехословакии на джазовых сборниках и проникала к том числу в СССР.

После Бёркли друзья взялись за дело одинаково серьезно, хотя пути их с тех пор практически не пересекались. Витоуш со временем стал одним из основателей легендарной джаз-рок-группы *Weather Report*, а Хаммер провёл год в ансамбле вокалистки Сары Воэн, исполняя роли одновременно пианиста и музыкального директора. В 1970-м, когда этот ангажемент закончился, он осел в Нью-Йорке и начал записываться в качестве сайдмена (в том числе с такими величинами, как барабанщик Элвин Джонс и флейтист Джереми Стайг).

В 1971-м Хаммер во всего-то двадцатидвухлетнем возрасте достиг, по мнению многих ценителей его творчества, пика карьеры: вошёл в состав *Mahavishnu Orchestra*. Неизвестно, предполагали ли тогда молодые Джон Маклафлин, Билли Кобэм, Джерри Гудман, Ян Хаммер и Рик Лэйрд, что слова «Махавишну Оркестра» для нескольких поколений будут звучать не менее весомо, чем слова «Битлз», «Майлс Дэйвис» или «Джон Колтрейн»; скорее всего, как и положено авторам нового направления в музыке, не предполагали — некогда было. Надо было играть музыку.

Хаммер отыграл в «Махавишну» первого периода от звонка до звонка, записавшись на «*The Inner Mounting Flame*» и «*Birds Of Fire*» (альбомы стоило бы назвать модным словом «культовые», если бы к этой категории не относились все без исключения работы «Оркестра»). Диски разительно отличаются и по звуку, и по идеям; неудивительно, что группа продала более двух миллионов копий своих пластинок и резко пошла вверх. За два неполных года было дано больше пятисот концертов, а последний

из них, прощальный, пришёлся (наверное, не без умысла) ровно на 31 декабря 1973 года. С первого дня нового, 1974 года Хаммер оказался без группы — и, к слову, это было началом его ухода из той музыки, которую принято называть импровизационной. Но тогда он об этом, разумеется, не знал.

С партнёрами по «Махавишну» Хаммер, кстати, записывался не раз. Так, с Джерри Гудманом, скрипачом ансамбля, они записали в 1974 году альбом «*Like Children*», на котором вдвоём сыграли на всех инструментах. А у Билли Кобэма Хаммер появился на записи ещё при жизни «Оркестра» — на великолепном альбоме 1973 года «*Spectrum*», который считается классикой джаз-рока.

Собственную сольную карьеру в Штатах Хаммер начал в 1975 году диском «*The First Seven Days*»; для тура в поддержку альбома была организована группа, названная просто *The Jan Hammer Group*. «Фирменным стилем» этого коллектива стал, разумеется, всё тот же фьюжн, но с ощутимым налётом ритм-энд-блюзовых грувов. Группа активно гастролировала и записывалась, в том числе и с привлечением известных гостей — например, гитариста Джеффа Бекка. С Бекком у Хаммера вообще завязались долговременные творческие отношения, и временами казалось, что эти два великолепных музыканта «вытягивают» друг друга из сомнительных с содержательной точки зрения экспериментов. Бекк не раз приглашал Хаммера в свои работы, в которых необычным образом разрабатывал вроде бы общепринятый на данный момент хард-рок или фьюжн, и не давал сосредоточиться на одной лишь «точной электронике»; Хаммер, наоборот, время от времени вытаскивал Бекка к экспериментам, когда тот совсем уж было погрязал в коммерческом роке стадионного формата. Время, правда, показало, что Бекк оказался устойчивее и в конце 90-х поднялся в полный рост, записав ряд совершенно феноменальных работ — жёстких, агрессивных, но отчётливо самобытных, исполненных брызжащей энергии и отлительно умных. Хаммер же, к сожалению, несмотря на многочисленные попытки вернуться к оригинальной музыке, всё больше и больше увлекался тем, что звучало попроще...

В 1978-м, после альбома «*Melodies*», Ян распустил свой коллектив и записал теперь уже без всяких терминов

логических натяжек сольный альбом, «*Black Sheep*», на котором сыграл на всех инструментах. Однако самодостаточным человеком-оркестром он себя ещё не чувствовал, да и не так широк на самом деле был спектр его инструментов (абсолютное большинство, конечно же, имитировалось на клавишных), а потому вскоре появилась новая сопровождающая группа, на сей раз названная ещё проще — *Hammer*. Примерно тогда же в сознании слушателя окончательно закрепился внешний образ Хаммера — «человек с расчёской». Постоянно занимаясь в музыке наложением, дописыванием, многоканальной записью и т. п., Хаммер прочно подсел на «расчёску» — синтезатор для правой руки, закрепляемый на ремне подобно гитаре, где левая рука исполняет фактически лишь функцию переключателя режимов, выбора настроек и управления «колесом», обеспечивающим псевдоподтяжку «струн» и прочие эффекты, недостижимые на обычной клавиатуре.

Собственно, где-то в конце семидесятых «джазовый» Ян Хаммер и закончился. Осталось некоторое количество джаз-рокового, всё больше превращавшегося в только рокового, и всё больше начало появляться Яна Хаммера, живущего по законам большого шоу-бизнеса. Он не впадал, разумеется, в грехи современной российской эстрады, но всё больше действовал по правилам прогрессивной рок-тусовки тех лет — принимал участие в телешоу, объединялся с известными рокерами вроде Эрика Клэптона и Джо Кокера для серий благотворительных концертов (в частности, в пользу организации, изучающей методы лечения рассеянного склероза). Наконец, он просто записывался с топ-рокерами — например, Хаммер играет на альбоме Мика Джаггера «*She's The Boss*», и ни саму работу Джаггера, ни игру Хаммера нельзя хоть в малейшей степени отнести к той музыке, которая хотя бы прикасается к понятию «джаз». А первые опыты в написании музыки для фильмов (пробным шаром здесь стала «Ночь на небесах») быстро приводят к тому, что Хаммер закрывает ради этого один за другим все свои прочие проекты. И... начинается. Художественные фильмы, документальные фильмы, телевизионные фильмы, артисты, режиссёры. В 1984-м наконец Хаммера ангажируют для создания музыки к популярнейшему в то время сериалу «*Miami Vice*», который у нас известен под названием «Полиция Майами».

Хаммер неоднократно рассказывал в интервью о том, что для композитора необходимость выдавать на-гора новый саундтрек раз в неделю — это тяжело, интересно и ответственно. Судя по тому, как у него пошли дела — это оказалось для Хаммера более интересно, чем тяжело; да, впрочем, он и не скрывал своего удовольствия от производства такого рода «музыкального продукта». Кроме того (об этом практически никогда не говорится публично), в работе телевизионного композитора есть один нюанс, выгодно отличающий эту работу от работы собственно музыканта: финансы. Даже если они невелики, они гарантированы, и их добычей занимается не сам музыкант, а продюсер телесериала, которому по понятным причинам добывать деньги несколько легче, чем продюсеру фирмы звукозаписи.

В 1985-м был выпущен альбом с саундтреком сериала, куда помимо нескольких фигурировавших в сериях рок-композиций попали и инструментальные вещи Хаммера. Созданная им тема-заставка поднялась до первого места в чартах популярных композиций (чего с телевизионными темами не случалось аж с 1976 года). Саундтрек стал всемирным хитом и принёс Яну две «Грэмми» — «лучшее инструментальное исполнение в поп-музыке» и «лучшая инструментальная композиция»). В мире было продано более 7 миллионов экземпляров пластинки, её назвали четырёхжды платиновой, ну а что до явно обозначенной в формулировке премии «поп-музыки»... что ж, таковы правила игры.

Ян Хаммер довольно быстро превратился в известного, модного, успешного телекомпозитора, в дискографии которого полностью прекратились джазовые рецидивы. С середины 80-х практически все жизнеописания и интересы Хаммера крутятся вокруг «Полиции Майами», сериалов калибром поменьше, телевизионных фильмов, а все выходящие диски содержат либо всё те же слова «*Miami Vice*», либо производные от лова «телевидение». Словом, музыкант окончательно нашёл себя в прикладной области, которая всегда стояла и, что бы там ни говорили её ценители, будет стоять особняком и от джаза, и от рока, и от какой угодно иной музыки: в области, где первичной является всё-таки визуальная начинка. Это тем обиднее, что в середине 70-х, как параллельно с «Махавишну», так и после распада ансамбля, Хаммер записывался с передним

краем современной музыки — опять-таки находя своё место и среди джазменов, и среди рокеров. Его клавишные слышны на блестящих альбомах, среди которых «*Teaser*» Томми Болина, «*Elegant Gypsy*» Эла Ди Меолы, «*Love, Devotion, Surrender*» Карлоса Сантаны, «*Timeless*» Джона Аберкромби, «*The Joy Of Flying*» Тони Уильямса...

Дальнейшая карьера Хаммера — карьера прикладного композитора, в которой редкими и, увы, малоинтересными искорками вспыхивают отдельные попытки выйти из привычного круга. В 1989 году, например, записан «*Snapshots*» — ещё один сольный альбом (послушав его, так и хочется спросить «и что?»). В 1992 году вышел фильм «*Beyond The Mind's Eye*» — экспериментальное видео компании *Miramar Productions*, где композиция, сведённая с видеорядом «нота к кадру», позволяла «сломать барьеры виртуальной реальности». Хаммер заслужил за эту музыку очередные восторженные отзывы критиков из соответствующей области, но... это не предназначено для прослушивания в отрыве от видеоряда. В 1994-м записан альбом «*Drive*», в аннотации к которому специально оговаривается, что «тут нет телевизионных тем» (достижение, прямо скажем, так себе). На одном треке здесь вновь появляется Джефф Бекк, а в композиции «*Peaceful Sundown*» звучит саксофон Майкла Бреккера, но от самого названия пьесы уже просто-таки разит телевидением, а пресс-релизы на полном серьёзе описывают её как «*jazzy*». Что называется, без комментариев.

В 1996 году Хаммеру был заказан «музыкальный пакет» для телеканала *TV Nova*, первого коммерческого канала в Восточной Европе. За несколько месяцев Хаммер написал всё — заставки, мелодии, перебивки, джинглы, основы для доработок под конкретные программы в будущем. Казалось бы, можно гордиться. Однако в 2000 году у канала сменилось руководство, было решено провести полный, как сейчас принято говорить, ребрендинг, и новое руководство заказало новый пакет... Яну Хаммеру. Признаться, трудно представить себе, что думает о таких оказиях человек, который в своё время играл в «Махавишну»...

В 1997 году Хаммер попробовал себя и в качестве автора музыки для компьютерных игр (*Outlaw Racers*), но детализировать его достижения на этом попроще представляется не особенно интересным.

Сравнительно неплох был разве что 1999 год, когда Джефф Бекк выпустил первый из своих «новых релизов» — «*Who Else?*», прекрасную отрезвляющую работу, после которой критики заговорили о том, что «герой вернулся», а многие музыканты в возрасте задумались о том, что ещё не всё потеряно. Хаммер играл на этой работе, однако если и задумался — то ничего не сделал. Его основным занятием в это время оставалось издание и переиздание дисков с музыкой к «*Miami Vice*». В качестве дополнительного стимула небеса послали ему издание сногсшибательного (иначе не скажешь) альбома «*The Lost Trident Sessions*» *Mahavishnu Orchestra* — записи, которая была сделана незадолго до распада «Оркестра» в 1973-м, затем потеряна в архивах записывающего лейбла и обнаружена лишь в 1998-м, двадцать пять лет спустя. «Потерянные сессии» стали одним из самых больших подарков ценителям джаз-рока за всю его историю. Наверняка — одним из самых больших подарков и очень прозрачным намёком свыше и для Яна Хаммера.

Но изменился ли он? Нет. Сегодняшний Ян Хаммер — это человек телевидения, вполне довольный своей музыкой. Остаётся надеяться на то, что Джефф Бекк пойдёт ещё дальше и всё-таки вернёт когда-нибудь своего приятеля на путь истинный.

БОРЬБА И МУЗЫКА ТОМА ХАРРЕЛЛА

Кирилл Мошков

Трубач Том Харрелл в 1998 году был признан в США «Трубачом года», но когда видишь его воочию перед началом его выступления — верится в это с трудом. В первую мартовскую неделю 1999 года специально собранную для такого случая группу Харрелла принимал легендарный нью-йоркский клуб *Village Vanguard* — глухой подвал на 120 мест, крашенный тёмно-зелёной масляной краской. Пока не зазвучала музыка, Харрелл неподвижно стоял перед ансамблем — седой, чрезвычайно странно выглядящий, в глухом длинном кожаном пиджаке. Он стоял, низко опустив голову и вытянув по швам руки, в одной из которых судорожно была зажата труба. Ансамбль заиграл вступление: барабанщик Леон Паркер (тот самый, что обучался игре на барабанах на улицах Нью-Йорка и поэтому играет без хай-хэта, педальной тарелки — так ему



удобнее), братья Дэйвисы — пианист Ксавье и басист Кенни, гитарист Фредди Брайант. Седоглавый Харрелл пришёл в движение, и тогда стало понятно, почему он был так зажат до этого: он сдерживал тремор, произвольные мышечные движения, которые, едва он поднял трубу, стали сотрясать всё его длинное тело. Однако всё это продолжалось только до тех пор, пока мундштук трубы не коснулся его искалеченных игрой губ. В это мгновение он замер, руки прекратили ходить ходуном, щёки надулись, и труба запела такую чистую и мощную песню, как будто в один инструмент одновременно дули могучий Клиффорд Браун и нежный Чет Бейкер. Труба пела, и седой странный тип в глухой чёрной коже преображался — страсть, сила и поразительная искущённость его игры словно принадлежали другому человеку. Однако, проведя тему и сыграв два квадрата соло, Том отнял мундштук от губ, и руки его задёргались снова, пока он не опустил их, не нагнул голову и не замер, как изваяние, слушая соло Ксавье Дэйвиса. Так прошло полтора часа, в течение которых Харрелл не сделал ни шага: он то стоял, как статуя Командора, борясь с тремором, то, не открывая глаз, играл фантастические по красоте и яркости соло. Он сыграл все десять собственных композиций со своего последнего на тот момент альбома «*Art of Rhythm*» (RCA, 1998), полностью переаранжированных им самим для концертного ансамбля (напомню, на альбоме играли гитаристы Ромеро Лубамбо и Майк Стерн, пианист Данило Перес, тенористы Давид Санчес и Дьюи Редмэн — в общем, звёздный состав). В музыке этого альбома — впрочем, как и в других своих записях — Том не скрывает интереса к бразильской и афро-кубинской составляющим современного джаза; в концертном варианте это тоже очень заметно. Музыка Харрелла, пожалуй, стала сложнее со времён его первого коммерчески успешного сольного — «*Sail Away*» (Contemporary, 1989), записанного вскоре после выхода трубача из состава квинтета Фила Вудса, но мощь Тома как инструменталиста и талант аранжировщика от этого не пострадали.

Сам Том в 1999 году считал, что ему 51 год, хотя он родился 16 июня 1946 года. Он родом из Иллинойса, но вырос в северной Калифорнии, в огромной конурбации на берегах залива Сан-Франциско, которую в Америке называют просто — Бэй Эриа, то есть «Район Залива». Он закончил

Стэнфордский университет и уже в двадцатилетнем возрасте играл с такими гигантами джаза, как Арт Блэйки, а получив диплом — ездил на гастроли с биг-бэндами Стэна Кентона и Вуди Хермана. С 1973 года он почти на пять лет стал членом ансамбля пианиста Хораса Силвера. Это сотрудничество окончилось только тогда, когда Том переехал в 1978 году в Нью-Йорк. Там он работал с басистом Чарли Хэйденом, с альт-саксофонистом Ли Конитцем, много лет — с Филом Вудсом, записал блистательный альбом «*Trumpet Legacy*» с другими трубачами — Лью Солоффом, Николасом Пэйтоном и Эдди Хендерсоном...

И все эти годы, с самой своей молодости, Том Харрелл боролся с шизофренией.

Боролся сознательно, боролся, в общем, успешно — иначе бы никто никогда не услышал о трубаче Томе Харрелле. Эта борьба изуродовала его тело, но не сломила его дух. Ему сложно жить нормальной жизнью, сложно общаться с людьми, но он мужественно преодолевает себя.

После концерта он неподвижно стоит в узеньком коридорчике позади барной стойки *Vanguard*, осторожно пожимая руки друзей мягкой, вздрагивающей рукой, и тонким, едва пробивающимся голосом отвечает на вопросы. «Ансамбль хорошо звучит? Спасибо... Они действительно прекрасные музыканты. Я так многому учусь у них... Они заставляют меня учиться и развиваться. Вообще самое главное, чего я ищу в тех, с кем играю, — индивидуальность. У этих ребят она точно есть. Я вот записался с саксофонистом Тимом Армакостом. Его никто пока не знает, он в Нью-Йорке только два года, но он — индивидуальность. Он очень необычный: жил в Японии, в Европе, открыт всему, и, как и мне, ему нравится смешивать разные музыкальные культуры. Сейчас в джазе много свободы, это позволяет экспериментировать с элементами разных культур. Ведь джаз всегда был музыкой мира, посмотрите на его историю: там есть влияния европейской классики, африканской музыки, Ближнего Востока. Совершенно естественно, что джаз продолжает впитывать самые разные влияния... Чем больше узнаёшь о мировой музыке, тем больше можешь обогатить свою собственную музыку. Вот, к примеру, «*Sketches of Spain*» Майлса Дэйвиса и Гила Эванса. Это, безусловно, джазовая работа, там всё время

чувствуется блюзовое чувство, но — какое огромное уважение к испанской музыке там слышно! — Том переводит дыхание. — Музыка вообще объединяет. Это как плач. Мы ведь все отчасти дети, в нас есть взрослое «я» и детское «я». В каждом из нас — несколько личностей. Ребенку внутри нас иногда плохо, и он плачет, а музыка — средство выражения этого нашего «я», это — искусство, построенное на плаче».

Как бы там ни было, но то «я» Тома Харрелла, которому он даёт слово в своей музыке, вовсе не болезненное и жалкое. Жизнь этого незаурядного музыканта — сплошная каждодневная борьба, но многолетние сражения с болезнью не сделали его музыку больной. Наоборот, его звуковой мир полон ярких и чистых образов, временами почти чёрно-белых по своей эмоциональной гамме. В его блестящих записях это трудно ощутить в полной мере: не видно, как трясутся руки Харрелла, прежде чем мундштук трубы коснется его губ и родится музыка, заставив музыканта забыть о болезни, да, возможно, и обо всём окружающем мире.

ФЛЕТЧЕР ХЕНДЕРСОН: НЕУДАЧЛИВЫЙ ОСНОВОПОЛОЖНИК

Константин Волков

17 декабря 2007 года исполнилось сто десять лет со дня рождения одного из тех немногих музыкантов, чьё творчество определило всё дальнейшее звучание джаза. В раннем джазе пианист Флетчер Хендерсон знал мало равных по влиятельности; если говорить о джазовых оркестрах, состоявших из чёрных музыкантов, то в середине 1920-х нью-йоркский биг-бэнд Хендерсона просто был самым значимым афроамериканским джазовым оркестром в США. Тем не менее его имя мы знаем не так хорошо, как имена современников — Дюка Эллингтона или Луи Армстронга.



Флетчер Хэмилтон Хендерсон-мл. родился в штате Джорджия в 1897 году в семье директора школы и получил отличное образование, увенчанное степенью бакалавра химии в Университете Атланты. Но, когда он в начале 1920-х приехал в Нью-Йорк, чтобы получить степень магистра в Колумбийском университете, выяснилось, что молодого химика афроамериканского происхождения никто не станет брать работать по специальности: это было ещё очень расистское время. Единственная работа, которую смог найти Флетчер — это работа в музыкальном издательстве. То было время, когда основные деньги в индустрии популярной музыки делались на продаже не грампластинок, а нот.

Поэтому каждое музыкальное издательство, а их на легендарной Тин Пэн Элли (отрезок Западной 28-й улицы Манхэттена между Бродвеем и Шестой авеню) располагались десятки, обязательно держало в штате так называемых демонстраторов песен, которые день-деньской играли заходящим в офис клиентам предлагаемые к продаже песенки. Именно такую работу и нашёл себе Флетчер, ведь он умел играть на фортепиано: его мать преподавала классическую музыку. Кстати, в это же время в Нью-Йорке оказался и его младший брат Хорас Хендерсон, который тоже выбрал карьеру музыканта и впоследствии сам стал бэндлидером.

Флетчер Хендерсон никогда не был особенно сильным пианистом, но он был чрезвычайно музыкален (что хорошо слышно на его ранних сольных записях 1921–1923 годов для лейбла *Black Swan*, например, в его авторской пьесе «*Chimes Blues*») и умел ладить с другими музыкантами. Он быстро оказался музыкальным руководителем ансамбля исполнительницы блюзов Этель Уотерс, Когда владелец нанявшего его музыкального издательства *Pace-Handy*, Гарри Пэйс, собрался уйти из издательства и открыть в Гарлеме собственную фирму грамзаписи — первый в истории лейбл, которым руководил афроамериканец, — Флетчер оказался незаменим в деле сколачивания временных и постоянных составов для записи, в особенности — для записи модных тогда блюзовых певцов. По достоверным сведениям, игра Флетчера анонимно (а иногда и не анонимно) звучит в записях более 30 известных исполнителей блюзов 20-х годов. И записывался он далеко не только для лейбла *Black Swan* Гарри Пэйса, где несколько лет трудился в качестве директора по звукозаписи: его игра слышна на пластинках буквально всех нью-йоркских лейблов 1920-х годов. — *Ajax, Banner, Brunswick, Columbia, Edison, Emerson, Olympic, Paramount, Pathe* и других!

В 1924 году у 27-летнего музыканта уже полтора года был собственный биг-бэнд, и будьте уверены, Флетчер Хендерсон отобрал для него лучших джазовых музыкантов, какие только были в Нью-Йорке. Основными солистами в то время были трубач Луи Армстронг и самый передовой тенор-саксофонист тех лет Коулман Хокинс (собственно, именно он-то в это время и разрабатывал основы джазовой игры на саксофоне, быстро превращая этот молодой

ещё инструмент из грубоватого «гудка» военных оркестров в изощрённое средство передачи самых тонких джазовых нюансов, каким мы знаем саксофон сейчас), а кларнетист Дон Редман писал самые свингующие, самые «горячие» по тем временам оркестровки. Кроме того, в разные годы в оркестре Хендерсона играли такие титаны ранней эпохи джаза, как трубачи Рекс Стюарт (позже прославившийся у Дюка Эллингтона), Генри «Ред» Аллен, Док Читэм и Рой Элдридж, саксофонисты Бастер Бэйли, Бенни Картер, Чу Берри, кларнетист Расселл Прокоуп и др.

Флетчер Хендерсон был первоклассным бэндлидером, но, увы, в отличие от того же Дюка Эллингтона не был хорошим бизнесменом. Он не умел себя «продать» так, как это делали Эллингтон или Армстронг. Кроме всего прочего, Флетчер был попросту ленив и бесхарактерен. Его оркестр не так много записывался и, хотя к 1927 году постоянно играл в крупном танцзале *Roseland Ballroom*, заработки музыкантов были не так уж хороши. Известность оркестра ограничивалась в основном Нью-Йорком и музыкантскими кругами, хотя в этих кругах он был очень, очень влиятелен (недаром легендарный Сан Ра рассказывал, что, когда в юности впервые услышал оркестр Хендерсона у себя в Алабаме, решил, что это играют ангелы: «люди не могли играть так красиво!»). А тут ещё ушли из оркестра Луи Армстронг и аранжировщик Дон Редман, пришлось опереться на внутренние резервы: оркестровки стали писать саксофонист Бенни Картер и брат Флетчера, Хорас Хендерсон, а там и сам Флетчер стал отличным аранжировщиком. Правда, в оркестре продолжали работать первоклассные солисты-импровизаторы, игравшие самый передовой для тех лет горячий афроамериканский джаз. Но бизнес шёл всё хуже, в стране началась Великая депрессия, из-за которой работы становилось всё меньше, а тут ещё и конкуренты подпирали, прежде всего — стремительно набиравший популярность и авторитет оркестр Дюка Эллингтона, куда постепенно начали уходить музыканты, например — трубач Рекс Стюарт. В 1935 году от Хендерсона ушёл саксофонист Коулман Хокинс, и это стало концом первого оркестра Флетчера. К этому моменту Хендерсон уже работал аранжировщиком у удачливого белого бэндлидера Бенни Гудмана, оглушительный успех которого в середине 30-х был связан в том числе

с превосходными аранжировками Хендерсона, имя которого широкой публике было почти неизвестно.

Гудману требовалось очень, очень много музыки: его оркестр еженедельно играл в популярнейшей радиопрограмме «*Let's Dance*», и нужно было постоянно обновлять репертуар. Многие свинговые хиты Бенни Гудмана 1930-х на самом деле были аранжированы Хендерсоном для его собственного оркестра ещё в конце 1920-х.

В 1936 году Флетчер Хендерсон нашёл силы собрать ещё один собственный оркестр, и даже попал в хит-парады с мощной и заводной пьесой «*Christopher Columbus*», но в целом дела шли плохо, бизнесменом Флетчер оставался ленивым, то есть никудышным, и в 1939 году Хендерсон навсегда распустил свой оркестр. Он продолжал работать штатным аранжировщиком у Бенни Гудмана, но собственная карьера совсем развалилась. Хендерсон записывался, собирал случайные ансамбли, в 1948–1949 годах по старой памяти съездил в турне с блюзовой певицей Этель Уотерс, играл в малых составах, например — в 1950 г. — в очень удачном секстете с саксофонистом Лакки Томпсоном, но в 1950-м конец его карьере пианиста положил инсульт, приведший к частичному параличу. 28 декабря 1952 года Флетчер Хендерсон умер в Нью-Йорке.

КОУЛМАН ХОКИНС, ЛЕСТЕР ЯНГ: ПЕРВЫЕ ТИТАНЫ САКСОФОНА

Ким Волошин

21 ноября 2009 года исполнилось 105 лет со дня рождения ключевой фигуры джазовой истории первой половины XX века, одному из важнейших мастеров саксофона в джазовой истории. Его звали Коулман Хокинс.

Саксофон далеко не сразу стал одним из главных инструментов джазового искусства, каков он сейчас. Дело в том, что, в отличие от трубы или кларнета, это довольно молодой инструмент. Парижский мастер Адольф Сакс, родом бельгиец, запатентовал новый инструмент собственного дизайна под названием «саксофон» только в 1846 году. Инструмент необычный: при том, что корпус у него металлический, относится он вовсе не к медным, а к *деревянным* духовым инструментам, так как источник звука в саксофоне — крошечная деревянная пластинка, так называемая



Коулман Хокинс



Лестер Янг

трость, которую музыкант зубами прижимает к металлическому или пластмассовому мундштуку. Саксофон попал в первые нью-орлеанские джазовые ансамбли из арсенала духовых оркестров ещё в самом начале истории джаза, но первые полтора десятилетия джазовой истории это был грубоватый и совсем не гибкий «гудок», который исполнял роль главным образом комическую, создавая разные неожиданные звуковые эффекты вроде конского ржания. Поэтому главным джазовым инструментом тех лет был вовсе не саксофон, а труба, которая была куда шире распространена, да и техника игры на ней была несравненно лучше развита.

Первым музыкантом, разработавшим для джазового тенор-саксофона специальную технику игры и открывшим в этом инструменте новую выразительность, был как раз Коулман Хокинс.

Он вырос на Среднем Западе Америки, в штате Канзас, в городке Топика, где в девятилетнем возрасте в 1913 году впервые взял в руки саксофон. В выпускном классе школы он играл в школьном оркестре, где был единственным не белым участником. На профессиональной сцене он дебютировал в Канзасе и в 1921 году, когда ему было всего 17, начал гастролировать с ансамблем популярной блюзовой певицы Мама Смит. А в 1924-м он уже перебрался в Нью-Йорк, где вошёл в состав лучшего афроамериканского оркестра тех лет — биг-бэнда Флетчера Хендерсона. В этот же момент к оркестру примерно на полтора года присоединился лучший джазовый солист той эпохи — трубач Луи Армстронг. Труба была, как мы выяснили, ведущим джазовым инструментом того времени, и именно под влиянием фразировки и импровизационного мышления Луи Армстронга молодой саксофонист Коулман Хокинс сформировал во второй половине 20-х подлинно джазовую манеру игры на саксофоне. Стремительное усложнение и совершенствование его игры так хорошо заметно в записях, что в конце жизни он даже отказывался признавать некоторые соло в самых ранних записях хендерсоновского оркестра своими — настолько неуклюже и наивно они звучали по сравнению с его же записями более позднего времени.

В оркестре Флетчера Хендерсона саксофонист оставался до 1934 года и за эти десять лет вырос в сильнейшего

тенориста своего времени. В 34-м он уехал в Европу и выступал там в разных странах, главным образом в Англии и Франции, на протяжении пяти лет.

Годы работы в Европе оказались переломными для творческого развития Колумана Хокинса. В Европе он не был привязан к игре в биг-бэнде. Да, Флетчер Хендерсон рекламировал Хокинса как «величайшего саксофониста в мире», но в хендерсоновском оркестре Хок играл только короткие соло — один-два квадрата (во всяком случае на записях). В Европе он по большей части был *featured soloist*, главным героем вечера, и играл протяжённые, развёрнутые инструментальные соло в сопровождении, как правило, небольшого аккомпанирующего состава. Этот опыт сформировал совершенно нового Хокинса — мыслителя, импровизатора, звезду.

Когда 31 июля 1939 года Хокинс вернулся в Нью-Йорк, здесь был уже новый «величайший саксофонист» — Лестер Янг из оркестра Каунта Бэйси. Это был достойный соперник, тоже сильный импровизатор и новатор саксофона. По обычаю того времени, буквально через неделю после возвращения Хокинс вызвал Янга на «битву» (*battle*), инструментальную дуэль — кто кого переиграет. Когда-то, в конце 1933 года, когда молодой Янг жил и работал ещё в Канзас-Сити (вместе со многими будущими звёздами оркестра Каунта Бэйси), Хок и Янг уже сходились в такой «битве», оставившей поистине эпический след в джазовой мифологии. Рассказывали, что привыкший к победам на таких «рубках» в провинции Хокинс, заехав в местный джаз-клуб *Cherry Blossom*, легкомысленно вызвал на дуэль сразу всех тенористов Канзас-Сити и, хотя ему удалось «срубить» ряд более слабых саксофонистов, заставив их играть в трудных для саксофона тональностях (например, ми-бемоль мажор), Лестер Янг буквально порвал нью-йоркского мастера. Хок, правда, никак не желал сдаваться и играл до тех пор, пока ему не пришлось прыгнуть в машину и со страшной скоростью умчаться в следующий город своего тура, чтобы не опоздать на собственный концерт. Это миф (свидетели и сами участники рассказывали историю совершенно по-разному), но факт есть факт — в августе 1939-го Хокинс и Янг сошлись в «битве» снова, на сей раз в Нью-Йорке, и дуэль не выявила однозначного

победителя: певица Билли Холидей, например, считала, что Янг переиграл Хокинса, но критики из журнала *Down Beat*, тоже присутствовавшие на дуэли, утверждали, что победил Хокинс.

На самом деле сравнивать игру Хокинса и Янга чрезвычайно трудно: они были совершенно разными, и разной была сама природа их игры. Для Хокинса главным была гармоническая разработка материала; он мыслил «вертикально», представляя себе каждый аккорд в аккомпанементе темы, сверху донизу, как материал для импровизационного развития. Что же до Лестера Янга, то он мыслил скорее «горизонтально», и его игра фокусировалась на развитии мелодии и вариативности в её ритмическом изложении.

Итог этого периода подводит легендарная запись стандарта «*Body and Soul*», которую Хокинс сделал в Нью-Йорке через пару месяцев после возвращения, 11 октября 1939 года. Скорее даже, эта запись возвещает новую эру в джазовой импровизации, эру, когда основным материалом импровизатора становится не столько мелодия, сколько гармония, соотношения аккордов, и каждый из звуков аккорда может стать существенной частью импровизации солиста. Хокинс в этой записи даже довольно демонстративно отказывается от изложения темы, сделав только намёк на неё в первых четырёх тактах, и сразу начинает импровизировать.

Очень важный момент: если не считать пластинок некоторых джазовых пианистов, «*Body and Soul*» Коулмана Хокинса в варианте 1939 года — это одна из первых коммерчески успешных джазовых записей, которая состоит только из продолжительной виртуозной импровизации одного солиста. Биограф Хокинса, Скотт Дево, очень точно подметил, что Хок совершил одну из важнейших революций в джазе: он перенёс фокус слушательского внимания с песни, с мелодии, с *продукта* исполнения — на *процесс* исполнения, сделав именно процесс игры, ход импровизационного развития материала главным событием, развёртывающимся перед слушателем. Впервые талант и значимость импровизатора становятся важнее, чем материал, написанный композитором.

В «*Body and Soul*» Хокинс демонстрирует ошеломлённому слушателю целый каскад новаций — назовём хотя

бы богатое использование гармонических замен. Это означает, что импровизатор в ходе развития своего соло подменяет аккорды, изначально написанные для этой темы композитором, другими, которые, по мнению солиста, лучше работают на развитие идеи. При этом аккомпаниаторы Хокинса продолжали играть по-старому, на оригинальных аккордах, и наложение поверх этой гармонической сетки сделанных Хокинсом замен создаёт сильное напряжение в музыкальной ткани; диссонанс становится важным выразительным средством, которое музыкант использует сознательно и целенаправленно.

Многих импровизаторов в будущем этот путь заведёт в тупик: бесконечные замены, стремление заполнить звуком каждый поворот развития и каждую секунду звучания, накрутить несуществующее (и не требующееся!) в исходном материале сложное гармоническое развитие привели к возникновению целых поколений музыкантов, для которых обыгрывание, изменение и усложнение гармонии как основы импровизации стали самоцелью. Но сам Хокинс удачно избегал этого, потому что все его новации не придумывались ради самих новаций — он искал и находил новые способы передать посредством музыкальной импровизации богатую палитру эмоций.

И это делалось сознательно. Хокинс не владел языком музыковедения, он описывал принципы своей игры в простых и понятных бытовых терминах. «Сначала ты приветствуешь мелодию, — говорил он вокалистке своего ансамбля Телме Карпентер, — потом медленно подходишь к ней, ласкаешь её, целуешь её и, наконец, начинаешь заниматься с ней любовью!»

И в самом деле; даже сейчас, семьдесят лет спустя, во многих записях Хокинса периода его возвращения из Европы (особенно в балладах — он был огромным мастером балладной игры!) явно читается его стремление придать развитию импровизации нескрываемый эротизм, чтобы не сказать — открытую страстность.

Благодаря своим новациям Хокинс, оставаясь ещё внутри свинговой идиомы, проложил дорогу импровизаторам следующего джазового поколения и нового стиля, бибоба. Более того, в середине 40-х годов он сам активно играл с молодыми бибоперами — Телониусом Монком, Майлсом

Дэйвисом, Диззи Гиллеспи и Максом Роучем, например. Более того, в 50-е и даже 60-е годы он играл и записывался с музыкантами уже следующих джазовых поколений, Сонни Роллинзом и Джоном Колтрейном, которые выказывали ему почтение и признавались в колоссальном влиянии, которое он оказал на них.

Правда, далеко не все с таким же пиететом относились к Хоку (или, как его стали называть в поздний период, Бину: словечко *Bean* (боб, фасолина) стало его вторым прозвищем, наряду с первым, производным от фамилии — *Hawk*, т. е. ястреб). Хорошо известна киносъёмка 1950 года, на которой Хокинс играет балладу с суперзвездой следующего поколения, поколения бибопа — Чарли Паркером. Всё время, пока 45-летний мастер вальяжно излагает тему и со своей подчёркнуто эротичной страстностью играет первое соло, 30-летний бибопер сидит почти неподвижно, иронически поглядывая на «старейшину». В тот момент, когда Хок заканчивает своё соло сентиментальной длинной нотой, Паркер мигом суёт в рот мундштук своего альт-саксофона и издаёт громкое и нахальное «кря» — музыкантский аналог невежливого обрыва заговорившегося собеседника, после чего с заатмосферной беглостью играет стремительные 16 тактов сложного бибопового соло. Когда выделенное Паркеру соло кончается, Хок, будто не заметив наглости молодого музыканта, невозмутимо продолжает играть с прежним, чуть слащавым эротизмом, который после холодного головокружительного соло Чарли звучит как-то слишком старомодно, а молодая звезда продолжает сидеть почти неподвижно, поглядывая на Хокинса с непроницаемым, каменным лицом. Всего несколько минут — но какая драма!

Последние годы жизни Хокинса были осложнены алкогольными проблемами. С 1966 года он больше не записывался, а 19 мая 1969 года, чуть более сорока лет назад, в возрасте 64 лет умер в Нью-Йорке от пневмонии.

Что касается Лестера Янга, то с его именем связан даже более громкий юбилей: 27 августа 2009 года исполнилось сто лет со дня его рождения.

Янг родился в городке Вудвилл в штате Миссисипи в 1909 году. Его семья переехала в Нью-Орлеан, когда

он был ещё младенцем; потом последовал переезд в Мемфис и, наконец, на Средний Запад — в Миннеаполис. Там Лестер и дебютировал в составе семейного ансамбля, которым руководил его отец, научивший сына играть на трубе, скрипке, барабанах и альт-саксофоне. В этом ансамбле мальчик играл не джаз, а бытовую популярную музыку водевильного репертуара; и поскольку Лестер формировался в афроамериканской среде Юга США в период бурного развития афроамериканской популярной музыки, репертуар этот был проникнут интонациями и образами блюза. В 1927 году Янг покинул семейную «банду», чтобы стать участником ансамбля контрабасиста Уолтера Пейджера. Это был уже джазовый коллектив, музыка которого была пронизана влиянием блюза. Несколько лет гастролей сперва с Пейджем, затем с рядом других ансамблей и, наконец, в 1932–1933 годах — снова с Пейджем в составе его *Blue Devils* окончательно сформировали Янга как саксофониста. К этому моменту он жил уже в Канзас-Сити, где и прославился в составе оркестра Каунта Бэйси, сформировавшегося при участии многих музыкантов из *Blue Devils*. С этим оркестром, важнейшим афроамериканским биг-бэндом свинговой эры, были сделаны первые его хрестоматийные записи 1936–1938 годов.

Канзас-Сити, штат Миссури, в конце 1920-х — начале 1930-х годов был одним из важнейших центров развития джаза, откуда в Чикаго и Нью-Йорк постоянным потоком прибывали великолепные музыканты. Ведущим тенор-саксофонистом джаза тогда был Коулман Хокинс. Лестер Янг был полной его противоположностью: Хокинс играл звучно, страстно, напористо, а инструмент Янга звучал совершенно по-другому — легко, неярко, даже иногда тускло, и Янг полагался не на агрессивные пассажи, а на ясность изложения музыкальной мысли. Стиль Хокинса был более эффектным, но стиль Янга временами оказывался более глубоким.

«В отличие от крепкого, гармонически трудного стиля Хокинса, — писал Элин Шиптон в своей «Новой истории джаза» (2001), — стиль Янга был наполнен тонкими блюзовыми нюансами, микротональными изменениями высоты тона (в особенности заметно его умение взять на инструменте одну и ту же ноту разными способами, придавая каждому её повторению контрастный оттенок). Его

удивительное чувство времени, позволявшее ему добиваться ощущения печали или грусти, вместе с умением подчеркнуть определённые ноты динамическим акцентом, даже всплесками, отражало типичные характеристики блюзового пения».

Интересно, что влияние на Янга как саксофониста оказали не блюзовые и даже не афроамериканские музыканты: его ранними кумирами были белые джазмены Джимми Дорси и Фрэнки Трамбауэр. Оба играли на более высоких по строю инструментах (Дорси — на альте, Трамбауэр — на редком в наше время теноре в строе «до» *C-melody saxophone*). Пытаясь симитировать на обычном теноре (в строе «си-бемоль») более высокое звучание их инструментов, Лестер и добился своего характерного воздушного, лёгкого тембра (о чём говорил и сам: «Я пытался получить звучание *C-melody* на обычном теноре»). Трамбауэр оказал решающее воздействие и на импровизаторскую манеру Янга. «Он всегда рассказывал историю, — объяснял Лестер. — Сыграет сначала мелодию, а потом начинает играть вокруг неё».

Эта простая формула и отличает импровизаторскую манеру Лестера Янга от манеры Коулмана Хокинса. «Как блестяще и воодушевлённо ни строил свои соло Хокинс, — писал Шиптон, — он обычно уходил от оригинальной мелодии композитора так быстро, как только можно было, обрисовав её в начальных фразах, но затем опираясь исключительно на гармоническую структуру пьесы. Янг же был в гораздо большей степени мелодистом и предпочитал накладывать логику своих мелодических линий на гармоническую структуру аккомпанемента, даже если аккорды в этой структуре были сложнее, чем его мелодические идеи». Это совпадает с той основной особенностью Янга-импровизатора, которую в один голос подчёркивали самые разные теоретики — Джордж Расселл, Гюнтер Шуллер и другие: Янг не усложнял гармонию, а, наоборот, старался сделать её как можно проще, статичнее.

Лучше всего это выразил доктор музыковедения Льюис Портер, создатель и директор магистерской программы по истории джаза в Университете им. Ратгерса в Ньюарке и блестящий джазовый пианист: «Этот подход позволял Янгу большую свободу в построении мелодических линий,

давая ему сконцентрироваться на красоте и лиризме мелодии. Как и многие другие джазмены его поколения, Янг опирался в построении мелодии, накладывающейся на аккордовую последовательность, исключительно на свой слух. Если что-то звучало хорошо, ему было неважно, можно или нельзя применить эту ноту с этим конкретным аккордом. Теория музыки, о которой Янг знал очень мало, могла указывать дорогу, но она определённо не была для него законом».

Лестер Янг покинул оркестр Каунта Бэйси в начале 40-х годов, впервые возглавив собственный малый состав в феврале 1941 года на легендарной 52-й улице Манхэттена, в клубе *Kelly's Stable*. В этот период он сделал несколько записей с великой джазовой певицей Билли Холидей. И эти записи, наряду с записями оркестра Бэйси, тоже числятся среди лучших его работ. Именно Билли Холидей дала ему прозвище *Prez*, от слова «Президент», подчёркивая роль Лестера среди тогдашних саксофонистов. Кстати, в ответ Лестер тоже дал певице прозвище, которое стало её почётным именем в музыкальном сообществе: Леди Дэй.

Менее известны работы, записанные в поздний период — период после военной службы Лестера Янга, которая была коротка и совсем не героична. Лестер был, наверное, самым стильным джазменом своего поколения; его имидж и поведение были столь же экстравагантны, как имидж и поведение молодых бибоперов несколько лет спустя, но в начале 40-х он в этом плане не знал себе равных, превосходя даже Коулмана Хокинса, который, правда, очень ярко и модно одевался, но довольно скромно себя вёл. Янг же, казалось, олицетворял собой все неотразимо притягательные пороки, концентрировавшиеся в образе джазового музыканта: он крепко пил, курировал марихуану, при этом говорил на зубодробительном слэнге нью-йоркского джазового сообщества (причём значительную часть этого слэнга он сам и изобрёл), носил умопомрачительные костюмы, моднейшую шляпу «порк-пай» (с высокой тульей и плоским верхом) и даже на сцене был экстравагантнее всех — он держал саксофон при игре не прямо перед собой, как все, а сильно набок, под углом в 45 градусов.

И вот в сентябре 1944 года, когда Янг вновь, после 4-летнего перерыва, поехал было на гастроли с оркестром Каунта Бэйси, его, 35-летнего музыканта, прямо с гастролей призвали в армию — причём не в оркестр, как большинство других джазменов, а в строевую часть, где ему не разрешали играть. В части — его привезли на военную базу Форт-Маклеллан в Алабаме — у него нашли марихуану, да тут ещё белые офицеры выяснили, что этот *негр* женат на белой женщине... В общем, следующий год Лестер Янг провёл на гауптвахте и был уволен из рядов вооружённых сил США — подвергнут *DD (Dishonorable Discharge)*, «увольнению с позором». В США это серьёзное наказание, ведущее к ущемлению ряда гражданских прав: так, уволенный из армии по «Ди-Ди» согласно федеральному закону не имеет права владеть огнестрельным оружием.

Некоторые джазовые историки считают, что после армейской службы игра Янга резко изменилась. На самом деле изменилась она раньше, и изменения были прежде всего техническими: ещё до армейской службы Лестер Янг перешёл с металлического саксофонного мундштука на эбонитовый, а с деревянной саксофонной трости — на пластиковую, что вызвало радикальное изменение звучания его инструмента. Но идеи в его игре и в самом деле в послевоенный период изменились: он зазвучал жёстче и в то же время эмоциональнее, и именно после грустной истории с армейской службой его исполнение джазовых баллад стало проникновенным как никогда раньше, а репертуар обогатился печальной пьесой «*D.B. Blues*» — (*D.B.* — это *detention barracks*, гауптвахта). Тем не менее в послевоенный период он много выступал и записывался, причём иногда в самых неожиданных ансамблях. Например, хорошо известно его трио 1946 года с Бадди Ричем на барабанах, где в качестве пианиста выступает... певец Нат «Кинг» Коул, который не поёт ни единой ноты, но виртуозно и содержательно играет на рояле, создавая интересные гармонические рисунки вокруг мелодической импровизации Лестера Янга.

В послевоенные годы През был также постоянным участником туров Нормана Грэнца «*Jazz at the Philharmonic*», много выступал в клубах, в частности, регулярно играл

в нью-йоркском клубе *Birdland* буквально с первых дней его создания (предрождественская неделя 1949) и до последних дней жизни музыканта. Авторитет его среди музыкантов был непререкаемым, он и правда был для них Президентом. Однако его музыкальные возможности в 1950-е годы неуклонно таяли — по мере того, как его всё глубже затягивало в пучину алкоголизма. Около 1957 года он, казалось бы, выправился, но затем вновь покатился по наклонной; музыканты свидетельствовали, что во время своих гастрольных поездок он почти ничего не ел, зато очень много пил крепкого алкоголя.

Саксофонист Уэйн Шортер в те годы дослуживал срочную армейскую службу и в самом начале 1959 года, получив десятидневный отпуск, встретился с Презом в Торонто, где тот выступал, и позже рассказывал о печальном состоянии легендарного музыканта:

«Я тогда ещё выпивал. Я вошёл в клуб, когда был перерыв, и пытался пробиться к бару, но там целая очередь была, передо мной было человек шесть. На мне был такой гангстерский костюм — галстук в «огурцах», пиджак в тонкую полосочку; и вдруг меня кто-то постучал по плечу — поворачиваюсь, а там Лестер Янг. Ты, говорит, выглядишь по-нью-йоркски. Что ты пьёшь? Я говорю: коньяк. Он говорит: пошли в подвал, выпьем *настоящего* коньяку. Он тогда очень медленно говорил. Мы спустились, он взял два больших стакана и налил их коньяком — доверху. Мы стояли и разговаривали с ним — не помню, о чём, даже не о музыке. Я просто смотрел на него, разглядывал и думал: надо же, это же сам Лестер Янг! Потом перерыв кончился, и он пошёл играть. А через пять недель он умер...»

Лестер Янг умер от последствий тяжёлого пьянства ранним утром 15 марта 1959 года, всего через несколько часов после возвращения в Нью-Йорк с европейских гастролей. Ему было 49 лет.

Авторитет его среди музыкантов-современников был так высок, что многие посвятили его памяти музыкальные пьесы. Уэйн Шортер, который в 1959-м как раз присоединился после армейской службы к *Jazz Messengers* барабанщика Арта Блэйки, написал в его честь тему «*Lester Left Town*» («Лестер уехал из города»). Но самая известная музыкальная эпитафия принадлежит контрабасисту Чарльзу Мингусу, чья тема «*Goodbye Pork Pie Hat*» («Прощай,

шляпа порк-пай») стала хрестоматийным джазовым стандартом. В 1979 году фолк-роковая вокалистка Джони Митчелл, готовя альбом музыки Мингуса («*Mingus*», 1979), написала к этой теме слова, ставшие последней и, наверное, самой известной эпитафией Лестеру Янгу:

...Мы поднялись из подземки
Под музыку, которую полночь творит
Контрабасом Чарли и саксофоном Лестера
Из гудков такси и скрипа тормозов...
...Музыка ведёт нас по тротуару
к двум маленьким танцорам,
пляшущим у входа в чёрный бар,
над входом в который написано:
«*Pork Pie Hat Bar*»
И чёрные малыши танцуют в ночи...

ЛИНА ХОРН, ДИВА ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ

Кирилл Мошков

9 мая 2010 года в Пресвитерианской больнице в Нью-Йорке на 93-м году жизни умерла Лина Хорн — последняя великая «дива» джазового вокала. 14 мая в нью-йоркской церкви св. Игнатия Лойолы в присутствии нескольких тысяч человек прошла поминальная месса в память о Лине Хорн. Для публики уход знаменитой певицы из жизни стал неожиданностью: более десяти лет она не появлялась на публике, так что многие и не подозревали, что она была ещё жива...

Лина Мэри Калхаун Хорн родилась 30 июня 1917 года в Бруклине, точнее — в районе Бедфорд-Стайвезант, который в те времена был районом обеспеченного афроамериканского «среднего класса» (одной из самых опасных трущоб Нью-Йорка ему предстояло стать только после Второй мировой). Отец Лины, Тедди Хорн, оставил семью в 1920-м, но тесно общался с дочерью до самой своей смерти. Он занимался игорным бизнесом; мать, Эдна Хорн, была актрисой негритянского театра и много гастролировала, в результате чего Лину до пяти лет растили родители отца. Следующие пять лет она путешествовала вместе с афроамериканской труппой,



где выступала её мать, а с десяти до двенадцати лет жила в Джорджии в семье дяди, Фрэнка Хорна, который впоследствии стал одним из советников президента Франклина Делано Рузвельта. Годы Великой депрессии Лина провела в родном Бруклине, где училась в школе, из которой ушла в последнем классе, не получив аттестата.

Лина Хорн дебютировала на сцене 16-летней, став участницей кордебалета в легендарном гарлемском «Коттон-клубе». Именно кордебалета (многие русскоязычные издания, написавшие о её смерти, попали в объятия «ложных друзей переводчика», поняв *chorus line* не как «кордебалет», а как «хор»). Тогда же она работала в кордебалете шоу «*Dance With Your Gods*» на Бродвее. Запела Хорн только весной 1934 года, получив маленькую роль в одном из ставившихся в *Cotton Club* музыкально-танцевальных ревю: в этой роли она сначала пела, а затем била чечётку.

Всю вторую половину 1930-х молодая певица гастролировала с джазовыми биг-бэндами, которые в то время были самым популярным явлением в массовой музыке: она была штатной вокалисткой сначала оркестра Нобла Сиссла, а в 1940–1941 годах, после двухлетнего перерыва в работе, вызванного замужеством и рождением двух детей подряд — очень известного биг-бэнда Чарли Барнета. Быстро устав от изнурительной гастрольной жизни, в 1941-м Лина Хорн осела в Нью-Йорке, получив постоянную работу в *Café Society*, первом полностью интегрированном джаз-клубе. «Интеграция» заведения означала, что этот клуб легально, а не втихую, могли посещать и чёрные, и белые: ведь «Коттон-клуб», например, представлял чёрных музыкантов и танцоров, но посещать его официально могли только белые.

Лина Хорн была очень светложерой афроамериканкой, потому что среди её предков были и выходцы из Европы, и американские индейцы. «Я была уникальна в том смысле, что была ровно настолько чёрной, чтобы быть принятой белыми, — с иронией говорила она позже. — Я была мечтой белого человека. Это, кстати, наихудший способ быть принятой: меня принимали не по тому, что и как я делала, а по тому, как я выглядела».

Расовая «неопределённость» Лины Хорн принесла ей много и удач, и неприятностей. Начать с того, что афроамериканцы в шоу-бизнесе часто обвиняли её в том, что она пытается «сойти за белую» (а в афроамериканском

сообществе трудно придумать более уязвляющее обвинение). На самом деле она, конечно, не пыталась. Напротив — она хотела, чтобы её воспринимали как определённо чёрную. Но внешность не позволяла. Она, говоря в антропологических терминах, была не «негритянкой», а «мулаткой»: её бабушка была дочерью африканской рабыни и белого рабовладельца; дед по отцу был светлокожий, слегка смуглый человек с голубыми глазами; её любимый родственник, дядя Фрэнк Хорн, был рыжий с голубыми глазами, но довольно смуглой кожей. Более того, среди предков Лины была индейка племени черноногих (прабабушка её отца), а дед по матери был сыном белого португальца и африканки, тоже весьма светлокожий. В детстве Лина натерпелась от темнокожих соседских детей, дразнивших её «жёлтой уродиной», а когда её мать, получив развод у отца, вторично вышла замуж, на сей раз за белого кубинца — неприязнь афроамериканского сообщества к её семье только усилилась.

Но именно светлый оттенок кожи Лины Хорн помог ей стать первой афроамериканской вокалисткой, работавшей в белом оркестре — ведь саксофонист Чарли Барнет был белым. Именно светлый оттенок кожи помог ей получить работу в *Café Society*, хотя это заведение считалось первым оплотом расовой дегрегации. И именно оттенок кожи помог Лине Хорн, первой из афроамериканских певиц, получить контракт с крупной голливудской киностудией, а именно *MGM*. Правда, первый её крупный успех в кино был связан со съёмками не на *MGM*, а на *20th Century-Fox*, которой студия «Метро-Голдвин-Майер» Лину просто «одолжила» — в результате чего появился мюзикл «*Stormy Weather*», где были заняты только афроамериканские исполнители (1943). Лина Хорн исполняла в «Грозовой непогоде» заглавную песню, которая на всю жизнь стала её «фирменным» номером на сцене.

Трагедия Лины Хорн, как это видится из сегодняшнего дня, заключалась в том, что боссы из «Метро-Голдвин-Майер» так и не решились дать ей ни единой значительной кинороли. Ну, то есть одна была: в том же 1943 году *MGM* сняла киноверсию бродвейского мюзикла «Хижина в небесах» («*Cabin in the Sky*»), в которой Лина Хорн единственный раз появилась в одной из ведущих ролей — но, опять-таки, все участники этой постановки были «цветные»,



Лина Хорн в фильме "Хижина в небесах", 1943

а это автоматически означало, что увидит этот фильм только «цветная» аудитория, то есть одна десятая часть населения США. Всю музыку к фильму (точнее, первоначально к бродвейскому шоу) написал Вернон Дюк — кстати, не только белый, но ещё и русский: настоящее имя композитора было Владимир Александрович Дукельский, он до эмиграции в США учился в Киевской консерватории по классу композиции у самого Рейнгольда Глиэра. На афише фильма имя Лины Хорн единственный раз фигурировало «со звездой», наряду с именами исполнителей двух других главных ролей — легендарной исполнительницей раннего эстрадного блюза 1920-х Этель Уотерс и комиком Рочестером Андерсоном.

Цензура, с которой столкнулась Лина Хорн в этой картине, была в то время в порядке вещей. Лина играла даму, так сказать, весьма заинтересованную в тесных взаимоотношениях с мужчинами; один из вокальных номеров в картине она пела, лёжа в заполненной пеной ванне. Пена укрывала её практически до подбородка, но прокатчики решили, что сцена «слишком рискованная», и сцена была вырезана.

Но и в других киноработах Лина Хорн раз за разом оказывалась на положении «вставного номера». Да, продюсеры и режиссёры охотно снимали её в фильмах с белыми

актёрами — но только во вставных музыкальных эпизодах, которые могли быть вырезаны без ущерба для сюжета фильма. Дело в том, что важнейшим рынком кинопроката был Юг США, а на Юге в подавляющем большинстве кинотеатров было запрещено демонстрировать киноленты, где наряду с белыми снимались и чёрные актёры (если кинотеатр был «только для белых») — и, наоборот, где рядом с чёрными появлялись и белые, если кинотеатр был «только для цветных». Так на практике осуществлялись «законы Джима Кроу», устанавливавшие жёсткую сегрегацию общественных мест. Получить же более серьёзную роль она так и не смогла. Например, в 1951 году при выборе актёров для фильма «*Show Boat*» Лине Хорн продюсеры предпочли белую актрису Аву Гарднер, потому что по сюжету муж её героини был белым, а голливудский «Производственный кодекс» запрещал показывать в кино межрасовые браки.

К середине 1950-х Лина Хорн покинула Голливуд. Она придерживалась левых политических взглядов (усвоенных ею в левацкой «тусовке» нью-йоркского *Café Society*), что в условиях работы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, эффективно вычёркивавшей «красных» из американского шоу-бизнеса, науки и искусства при президентстве Дуайта Эйзенхауэра (1953–1960), было гарантией попадания в «чёрные списки» — а попасть в «чёрный список» в Голливуде значило, что получить роль становится невозможно.

Впервые свои взгляды Хорн обнаружила в 1945 году, выступая для американских войск в Европе. Взглянув на публику перед выходом на сцену, она обнаружила, что с одной стороны впереди сидят белые солдаты, с другой стороны — немецкие военнопленные (разумеется, тоже белые), а чёрные американские солдаты стоят позади. Певица отказалась выходить на сцену; в конце концов был достигнут компромисс, кажущийся странным только с точки зрения XXI века — армейские правила запрещали интеграцию, поэтому белые американские солдаты ушли, и зал равномерно заполнили вперемешку немецкие пленные и чёрные американцы.

А Хорн была очень, очень популярна в войсках. Она двенадцать раз выступала в армейской радиопрограмме «Командные действия» («*Command Performance*»), что было признаком огромной популярности. «Война сделала

меня звездой, — говорила Лина в интервью 1990 года. — Конечно, чёрные ребята в форме не стали бы прятать себе в тумбочку фотографии белой актрисы. Но у них была я!»

В результате попадания в «чёрные списки» в 1947 году за все 1950-е Хорн снялась всего дважды (оба раза в мюзиклах), а в следующий раз появилась на киноэкране уже в статусе «легенды» в 1969 году.

Она вновь сконцентрировалась на вокальной карьере, выступая главным образом в ночных клубах и дорогих отелях. Её концертный альбом 1957 года «*Lena Horne at the Waldorf-Astoria*», к примеру, стал самым продаваемым альбомом с записью женского вокала на лейбле *RCA-Victor*. Но наибольший успех Лине Хорн принесла работа на телевидении. Она выступала в большинстве самых известных американских телевизионных программ, от «Шоу Эда Салливана» и «Шоу Дина Мартина» до (уже в 1970-х) «Мэппет-шоу» и «Улицы Сезам»; были у неё и собственные телепрограммы, в том числе самая известная — «*Monsanto Night Presents Lena Horne*» (1969); впечатляющими телешоу увенчались и её совместные гастроли с Гарри Беллафонте в 1970 году и с Тони Беннеттом в 1973-м.

Мы сейчас воспринимаем 60–70-е годы в творчестве Хорн как некое единое целое, а ведь был и период 1970–1971 годов, который принёс ей тяжёлые личные переживания: в течение буквально нескольких месяцев умерли её отец Тедди Хорн, её второй муж Ленни Хэйтон (работавший на *MGM* дирижёром, аранжировщиком, а впоследствии — музыкальным директором) и её сын от первого брака, Тедди (от первого брака с Луисом Джонсом в конце 30-х у неё была ещё дочь, Гэйл Люмет Бакли — ныне успешная писательница и мать актрисы и сценаристки Дженни Люмет, которая, таким образом, приходится Лине внучкой). Несколько месяцев Хорн находилась в депрессии и не выступала; только активные уговоры друзей, прежде всего комика Алана Кинга, заставили её вернуться на сцену.

В 1978-м она в последний раз снялась в кино: тогдашний муж её дочери, режиссёр Сидни Люмет, снимал «*The Wiz*» — версию «Волшебника страны Оз», где были заняты (опять!) только афроамериканские актёры. В этом детском фильме Лина Хорн сыграла добрую волшебницу Глинду.

А два года спустя артистка, которой было уже 63, объявила об уходе со сцены. Впрочем, предполагавшийся

«уход на пенсию» продлился всего месяц. Вскоре Хорн получила предложение создать сольное бродвейское шоу, и в мае 1981 года после напряжённых репетиций в открытом после капитального ремонта зале *Nederlander Theatre* на Западной 41-й улице в Нью-Йорке начались представления сольного шоу «*Lena Horne: The Lady and Her Music*», которое выдержало целый год — 333 триумфальных представления, принёсших Лине Хорн бродвейскую премию *Tony* и два *Grammy* — за выпущенную на пластинке запись шоу. Последний раз шоу было показано в Нью-Йорке в 65-й день рождения певицы 30 июня 1982 года. Затем последовала съёмка для видеорелиза и гастрольный тур — 41 город в США за период с июля 1982 по июнь 1984-го, затем месяц представлений в Лондоне и финальный показ в Стокгольме 14 сентября 1984 года. В результате Лина Хорн до сих пор обладает никем не превзойдённым рекордом по количеству успешных показов сольного музыкального шоу на Бродвее.

Широко известна видеосъёмка вручения Лине премии *Tony* за эту работу. На церемонии, состоявшейся в 1982 году, 65-летняя артистка с огромной отдачей исполнила один из ключевых номеров своего шоу, заметив затем со своим характерным горьковатым юмором: «Уж как я рада, что получаю все эти аплодисменты до того, как у меня окончательно выпадут зубы!» Зубы у неё, впрочем, до глубокой старости выглядели превосходно, а вот голос несколько «подсел», что и неудивительно. У Лины Хорн никогда не было мощного голоса, но тот небольшой голос, которым она обладала, она использовала всегда с огромным вкусом, выразительностью — и очень музыкально.

Что касается студийной работы, то за все 80-е годы Хорн записала только один альбом — «*The Men in My Life*», подборку дуэтов с мужчинами-вокалистами в диапазоне от Сэмми Дэйвиса-мл. до Джо Уильямса (1988), зато в 1989-м получила «Грэмми» в категории «За вклад в течение всей жизни».

В 1993 году Лина Хорн участвовала в шоу памяти Билли Стрэйхорна — многолетнего ассистента, второго пианиста, аранжировщика, композитора и правой руки Дюка Эллингтона; после чего решила записать альбом песен Стрэйхорна и Эллингтона. Тем более, что её со Стрэйхорном связывали не только творческие отношения («он научил меня

всему, что я знаю в музыке, — говорила она позднее. — До встречи с Билли я если чего-то и добивалась в музыке, то только интуитивно»). У них была весьма, весьма тесная дружба — с середины 1940-х и до самой смерти Стрэйхорна в 1967 году. И даже больше, чем дружба — по крайней мере, со стороны Лины. «Билли был единственным мужчиной, которого я действительно любила, — говорила Хорн, когда ей было около 80. — Он был всем, что мне было нужно от мужчины — за исключением того, что я не интересовала его как женщина: я просто была его подружкой» (*Стрэйхорн был известен как один из первых открытых геев в шоу-бизнесе. — Ред.*).

В результате работы над шоу появился очень удачный альбом «*We'll Be Together Again*» — предпоследняя сольная студийная работа Хорн, впервые записанная ей на джазовом лейбле *Blue Note*; в том же году она записала дуэт с Фрэнком Синатрой для его альбома «*Duets*» и дала концерты в нью-йоркском *Supper Club* и Карнеги-Холле, ставшие её последними крупными публичными выступлениями. Концерт в *Supper Club* в 1995-м был выпущен на CD и получил «Грэмми» как «лучший джазовый вокальный альбом». В 1998 году была выпущена последняя «полнометражная» студийная запись Лины Хорн — альбом «*Being Myself*». С тех пор певица, которой было уже за 80, практически перестала появляться на публике и больше не записывалась — за исключением единственного случая в 2000-м, когда она записала три эллингтоновских номера для альбома в жанре *jazz/classical crossover*, созданного для *Blue Note* британским дирижёром сэром Саймоном Рэттлом. В январе 2006-го лейбл, который стремился пожать плоды своего поздно начавшегося сотрудничества с Хорн, выпустил сборник её поздних концертных и студийных записей, относящихся ко второй половине 1990-х, но эта работа уже вряд ли была авторизована самой певицей — её свёл и подготовил к выпуску гитарист и продюсер Родни Джонс, который работал с Линой почти над всеми её записями позднего периода и был музыкальным директором её последнего ансамбля.

РОЙ ХЭЙНС: ИСТОЧНИК МОЛОДОСТИ

Диана Кондрашина

13 марта 2010 года исполнилось 85 лет легендарному барабанщику Рою Хэйнсу: празднование, состоявшееся в нью-йоркском клубе *Blue Note*, растянулось ни много ни мало на пять дней. Каждый вечер именинник проводил по три часа на сцене вместе со своим бэндом и приглашёнными гостями: саксофонистом Кенни Гарреттом, басистом Крисченом Макбрайдом и трубачом Роем Харгроувом, а также давним партнёром по сцене — пианистом Чиком Кория. Хэйнс — низкорослый, но подтянутый, подвижный, шутящий без устали с публикой и музыкантами — во время работы по-настоящему преображался: он играл сосредоточенно и предельно внимательно, переживая за каждую ноту и реагируя на соло своих музыкантов. Звучание этих барабанов не спутаешь ни с чем: звонкий, в то же время мягкий звук с характерным звучанием тарелок и хай-хэта — всё это то, за что Роя Хэйнса в свое время прозвали «*Snap Crackle*». В переводе на русский это прозвище, несомненно, теряет свои фонетические свойства и снижает значение до примитивного «Треск-щёлк», но во всяком случае даёт скромное представление о том, почему манера игры мастера Роя Хэйнса неподражаема.



В ряду таких великолепных барабанщиков, как Арт Блэйки, Макс Роуч или Кенни Кларк, Рой Хэйнс занимает заслуженное место: он — один из тех, кто начинал карьеру в расцвет свинга, развивался и обретал популярность вместе с бибопом, затем — оставался одной из ключевых фигур в эру пост-боба и впоследствии не отказывался от проектов, связанных с фьюжн и джаз-роком. Барабаны Хэйнса звучат на самых известных пластинках самых разных жанров: от одной из первых работ Маккоя Тайнера в качестве бэндлидера «*Reaching Fourth*» и классики джазового трио «*Now He Sings, Now He Sobs*» Чика Кория до джаз-фьюжн-альбома Пэта Мэтини «*Question and Answer*». В качестве лидера Хэйнс выпустил 32 альбома и до сих пор на удивление плотно занят работой в собственном коллективе, который, не переждав и месяца после непростого юбилейного «марафона» в клубе *Blue Note* в марте, поспешил отправиться в мировое турне. Действительно сложно поверить, что за всей этой активностью стоит человек, которому недавно исполнилось 85 лет.

Рой Оуэн Хэйнс родился в Бостоне в 1925 году в семье эмигрантов с острова Барбадос. Начав карьеру музыканта в подростковом возрасте ещё в родном городе, во время Второй мировой войны барабанщик получил постоянную работу в группе, которая давала концерты в клубе при военной базе в городе Нью-Лондон, штат Коннектикут. Саксофонист Чарли Холмс, с которым Хэйнс играл в этой группе, как-то раз порекомендовал молодого барабанщика пианисту и руководителю свинг-оркестра Льюису Расселлу: с первых выступлений в легендарном нью-йоркском танцзале *Savoy Ballroom* в оркестре из 18 музыкантов и начинается профессиональная музыкальная карьера Роя Хэйнса. А уже через пару лет, в 1947-м, Хэйнса замечает саксофонист Лестер Янг и приглашает в свою группу. «Я был кем-то вроде зачинщика для Преза (*Prez* — прозвище Лестера Янга, сокращённо от «*President*». — Д.К.), — признаётся Хэйнс, — как Тони Уильямс для группы Майлса Дэйвиса... Когда я впервые присоединился к его бэнду, я был приятно взволнован, потому что Янг считал, что я хорошо свингую. Ему не нравились барабанщики, которые слишком увлечённо погружались в процесс, а я играл по-другому — левой ногой и правой рукой. Я танцевал, но

не терял контроль. Уверен, это то самое, что вело меня все эти годы, когда я играл со всеми этими великими людьми. Возможно, часто я предлагал определённый ритм. Так, [Чарлз] Мингус говорил: «Рой Хэйнс, ты не играешь ритм, ты его внушаешь».

В 1950-х и 1960-х Хэйнс выступал едва ли не со всеми именитыми джазменами своего времени. С 1949 по 1952 год Рой Хэйнс играл в квинтете Чарли Паркера, в 1954–1959 годах гастролировал и записывался в студии с Сарой Воэн, в конце 1950-х не раз выступал в составе ритм-секции Телониуса Монка, сделал восемь записей с Эриком Долфи в начале 1960-х, постоянно работал со Стэном Гетцем по 1965 год, с 1963 по 1965-й регулярно подменял Элвина Джонса в составе квартета Джона Колтрейна, а с 1968 года начал плодотворное сотрудничество с Чиком Кория. На одной из первых крупных студийных работ с Сарой Воэн — речь идёт об альбоме «*In The Land of Hi-Fi*» — барабанщик ещё отступает на второй план, вычерчивая чёткий ритм мажорным выкриком духовых и крутым вокальным выражением неподражаемой Сары, но именно эта безупречность выдаёт почерк чуткого музыканта и большого профессионала своего дела. Зато ранний альбом Хэйнса 1958 года «*We Three*», на котором он играет в трио с Финеасом Ньюборном (фортепиано) и Полом Чемберсом (контрабас), уже в полной мере проявляет ту творческую манеру молодого музыканта, с которой он будет столь востребован в самых разных именитых составах. Многословные импровизации Ньюборна как бы вступают в перекличку с утончённым ритмом Хэйнса, сыгранным по большей части на тарелках; Рой иронично выдерживает паузы так, будто всегда стремится запаздывать на тысячную долю секунды.

Несколько лет, проведённых рядом с Телониусом Монком, несомненно научили молодого барабанщика лучше слышать музыку без лишних объяснений. «В работе с Монком всегда был подвох, — вспоминает Хэйнс. — У него был музыкальный язык без слов. Это то, что ты чувствуешь и слышишь, это как продолжающийся диалог. Нужно было слушать этого парня, потому что он мог задавать страннейший ритм, который мог меняться по ходу композиции». Впрочем, работа с каждым из носителей великих имён приносила что-то своё: Рой Хэйнс не раз играл с Бадом

Пауэллом, Майлсом Дэйвисом, Сонни Роллинзом, участвовал в записи «золотого» альбома тромбонистов Кая Уиндинга и Джей Джей Джонсона с пианистом Биллом Эвансом и басистом Полом Чемберсом, ему также удалось отыграть на одной сцене с Билли Холидэй в один из последних её концертов в клубе *Storyville* в Бостоне в апреле 1959-го — концерте, запись которого впоследствии была издана на пластинке. Хэйнс как бы объединяет несовместимое: на альбоме «*Te Vou!*» 1994 года матовый звук фьюжн-гитары Пэта Мэтини встречается с упругим басом Крисчена Макбрайда и кристальным альт-саксофоном Дональда Харрисона в сопровождении аккомпанемента пианиста Дэйва Кикоски, и вместе этот звёздный состав музыкантов играет, к примеру, сбивчивую тему «*Trinkle Tinkle*» Телониуса Монка. Кстати, именно с этим стандартом на концерте в *Blue Note* произошла забавная история. Это был последний день из пяти, отведённых клубом на празднование дня рождения Роя Хэйнса; Хэйнс играл Чиком Кория; второй сет, по обыкновению более непосредственный и спонтанный, состоял в основном из оригинальных интерпретаций популярных стандартов: «*Autumn Leaves*», к примеру, «*Segment*» Чарли Паркера (во вступлении к которому Чик Кория сразил публику фирменными виртуозными пассажами, в конце концов заискивающе стукнув неизвестно откуда взявшейся барабанной колотушкой по струнам рояля) и — как раз таки — «*Trinkle Tinkle*» Монка. Бывавшие в нью-йоркском клубе *Blue Note* знают: скромное пространство клуба не подразумевает даже бокового выхода со сцены — музыканты пробираются в гримёрку на второй этаж прямо через столики. По окончании концерта Кория и Хэйнс неспешно продвигаются мимо не успевших разбежаться зрителей, и Чик в полный голос обращается к коллеге: «Рой, мы не договаривались играть «*Trinkle Tinkle*»! Я никогда не играл твою аранжировку и напортачил, прости, дружище». Недоразумение заключалось лишь в том, что и Хэйнс, и его «молодёжь» играли не только в теме, но ещё и в импровизации «изюминку» стандарта — такт на две четверти, чем постоянно вводили в заблуждение пианиста, привыкшего к оригинальной версии Монка, в которой вместо двухчетвертного такта — обычный четырёхчетвертной.

В 2004-м Хэйнс записал альбом в квартете с совсем молодыми музыкантами: Маркусом Стрикландом (саксофон,

бас-кларнет), Мартином Бехерано (фортепиано) и Джоном Салливаном (бас). Альбом получил действительно красноречивое название: «*Fountain of Youth*», «Источник молодости»: речь шла, конечно, не только о сайдменах, которым на то время не было и тридцати, но и о лидере коллектива, биологический возраст которого — 79 лет — вступал в очевидное противоречие с внутренней энергией и мироощущением самого музыканта. «В музыке есть что-то особенное, и когда ты находишь правильных людей, которые понимают, что ты хочешь сказать собственной музыкой, всё срастается. Что и происходит с этим молодым квартетом на пластинке. И любовь, и уважение — всё можно услышать», — говорил впоследствии Рой Хэйнс об этой работе. Несомненно, она стала важной вехой в жизни легендарного барабанщика: с тех пор Хэйнс привлекает в свою группу, названную по альбому *The Fountain of Youth Band*, только молодых и перспективных музыкантов. Сейчас — именно тот состав, который выступал в клубе *Blue Note* в марте этого года: всё тот же пианист Мартин Бехерано, а также саксофонист Джалил Шоу и басист Дэвид Уонг.

Казалось бы, ставить точки и определять рубежи с таким настроем — лишнее, но и это Хэйнс не обошёл стороной: последний альбом барабанщика — внушительная трёхтомная экскурсия по самым ярким моментам в творческой карьере музыканта: от Лестера Янга и Бада Пауэлла через замечательный альбом-посвящение Чарли Паркеру «*Birds of a Feather*», записанный музыкантом с Кенни Гарреттом, Роем Харгроувом, Дэйвом Кикоски и Дэйвом Холландом, до записей с молодым квартетом последних лет. «*A Life in Time — The Roy Haynes Story*» — так называется это издание, с долей иронии сместившее акценты в нужном направлении: речь скорее не о долгой жизни великого музыканта, но о жизни музыканта Роя Хэйнса в великое время.

СЕКРЕТ ДОЛГОЛЕТИЯ ЛАЙОНЕЛА ХЭМПТОНА

Кирилл Мошков

В джазе есть несколько долгожителей, пришедших в музыку ещё в эпоху свинга и продолжавших если и не играть, то жить и здравствовать до самого недавнего времени — достаточно вспомнить кларнетиста Арти Шоу (1910–2004) или саксофониста Бенни Картера (1907–2003). Но даже на фоне Картера, дебютировавшего в середине 1920-х и прекратившего выступать в 1997 году, карьера вибрафониста, барабанщика, пианиста и бэндлидера Лайонела Хэмптона выглядит монументально: начав играть музыку подростком во второй половине 20-х, он прекратил выступать только в 2002 году, незадолго до своей смерти, то есть был действующим музыкантом около семидесяти пяти лет!

Сердце последнего действующего ветерана свинговой эры остановилось 31 августа 2002 года в 6:16 утра по вре-



мени Восточного побережья США в нью-йоркской больнице *Mount Sinai*. Ему было 94 года.

В последний раз на сцену Хэмптон поднимался в конце февраля того же года на фестивале своего имени, который проходит в далёком Москоу, штат Айдахо, с 1967 года (под названием *Lionel Hampton Jazz Festival* — с 1979 года). Тогда он принял от Боба Гувера, президента Университета Айдахо, который проводит этот фестиваль, звание почетного гражданина штата: ежегодно штат Айдахо присуждает это звание всего одному человеку, так что Лайонел оказался 113-м — Айдахо получил статус штата в 1890 году. Он также присутствовал на сцене во время выступления биг-бэнда своего имени. Ещё в начале 90-х этот оркестр активно гастролитировал (кстати, тогда одним из его участников был русский саксофонист Игорь Бутман), но с тех пор, как последствия перенесённых Хэмптоном двух инсультов стали сказываться всё сильнее, бэнд окончательно превратился в «виртуальное» образование, собирающееся только на фестиваль имени своего патрона. Хотя сам Лайонел играть уже был почти не в состоянии, он сидел на сцене перед вибрафоном с молоточками в руках и время от времени прикасался ими к клавиатуре, извлекая тихие, но всё ещё остро свингующие звуки.

Годом раньше, на презентации предполагаемого Джазового центра имени Лайонела Хэмптона, который планировалось создать при Университете Айдахо, музыкант произнёс довольно долгую речь: хотя его и было уже довольно трудно понимать, речь свидетельствовала о том, что он ещё очень ясно мыслит, полон оптимизма и юмора (в частности, себя он тогда назвал «этот овощ в каталке»). Но ещё в 2000-м, когда ему было 92 года, он был в состоянии сыграть с оркестром небольшое соло и даже спеть пару своих коронных номеров — прежде всего классическую «*Hamp's Boogie Woogie*» с её хрестоматийными хоровыми возгласами «хэй-ба-ба-ри-ба».

Из других заметных событий последних лет жизни Лайонела можно назвать день 30 января 2001 года, когда в Смитсоновском национальном музее американской истории в Вашингтоне состоялась церемония передачи в дар музею вибрафона, принадлежавшего последнему живому титану свинговой эры. Смитсоновский музей — учреждение очень серьёзное, обладает относящейся к джазу

коллекцией из более чем трёхсот тысяч (!) предметов, включая трубу Диззи Гиллеспи и кларнет Бенни Гудмана. В 2001-м к ним добавился вибрафон Лайонела Хэмптона — первого темнокожего музыканта, легально выступавшего в одном ансамбле с белыми музыкантами (как раз в квартете Бенни Гудмана во второй половине 30-х). На этом вибрафоне Хэмптон играл с середины 80-х годов. Публика на церемонию собралась тоже очень серьёзная. Куратор музыкальной коллекции музея Джон Эдвард Хассе сообщил, что Лайонелу на тот момент было 92 года, таким образом разрешив противоречия между разными источниками, которые давали разные даты рождения музыканта — от 1908 до 1914-го (правы оказались те, кто называл 1908-й). Журналисты тут же обернулись к присутствовавшему Хэмптону, чтобы уточнить дату у него. «Так в каком году вы родились, доктор Хэмптон?» — крикнул кто-то («доктор» — потому что Лайонел имеет степень почётного доктора семнадцати разных учебных заведений). Престарелый музыкант лукаво усмехнулся и, приложив палец к губам, ответил только: «Ш-ш-ш-ш...» Тут же последовали другие вопросы: «Почему вы решили преподнести музею вибрафон?» Хэмптон засмеялся: «А мне другой подарили». «Что вы чувствуете, когда играете?» На это был дан ответ краткий, но ёмкий: «Экстаз».

Далее с короткой речью выступил конгрессмен Джон Кониерс, демократ от Мичигана, главный пропагандист джаза в Конгрессе США. В частности, он напомнил, что 90-летие Хэмптона отмечалось на специальной вечеринке в Белом доме, и ветеран тогда уговорил бывшего президента Билла Клинтона сыграть с его оркестром на тенор-саксофоне. На это Хэмптон из своего кресла-каталки под смех собравшихся заметил, что сам он вообще-то республиканец, но на следующих выборах (до которых оставалось четыре года!) будет голосовать за демократа Кониерса.

Затем слово опять взял Хассе, который сказал, что надеется получить для музея также несколько оригиналов написанных Хэмптоном композиций (Лайонел — автор более двух сотен пьес). Лайонел покивал и сказал, что его любимая — «*Midnight Sun*», и он вполне мог бы её подарить. Кстати, очень большое количество оригиналов нот Хэмптона, а также его ударная установка, которой было больше 60 лет, и множество его личных вещей и фотографий

были безвозвратно утрачены во время пожара в его нью-йоркской квартире, случившегося в 1997 году. Музыкант тогда чудом остался жив. Сам он со смехом говорил, что его спас мочевой пузырь, так как он проснулся и вышел из спальни в туалет буквально за минуту до того, как взорвалась и упала на его постель галогенная лампа. Хэмптон тогда возбудил иск на десять миллионов долларов против компаний, которые произвели и импортировали в США эту лампу, но иск оказался неудачным — ни тайваньский производитель, ни американский импортёр не понесли никакой ответственности.

Лайонел Лео Хэмптон родился в Луивилле, штат Кентукки, 20 апреля 1908 года. О первых годах его жизни известно мало, однако достоверно зафиксировано, что в 1916 году он переехал вместе с семьёй в Кеношу, штат Висконсин (самый северный пригород Чикаго), где и вырос. Там он учился в религиозной школе «Академия Святого Розария», принадлежавшей одноимённому женскому католическому ордену, и под присмотром строгих монахинь овладевал своим первым инструментом — барабанами (его первыми кумирами были барабанщик Джимми Бертран и величайшая джазовая звезда тех лет — Луи Армстронг). Он также взял несколько уроков игры на мелодическом ударном инструменте — ксилофоне. Первой «настоящей» музыкальной работой Лайонела были выступления в качестве барабанщика с оркестром гильдии «*newsboys*» — мальчишек-газетчиков, работавших на первую чикагскую газету афроамериканского населения *Chicago Defender*.

В 1928 году молодой Хэмптон переехал в Лос-Анджелес, где работал в самых успешных калифорнийских ансамблях (*Les Hite Band*, *Curtis Mosby's Blue Blowers* и др.) и выступал сольно, завоевав полушутливый титул «самого быстрого барабанщика на свете».

В 1930 году он впервые встретился со своим кумиром: Луи Армстронг нанял его для нескольких выступлений в составе его оркестра в Лос-Анджелесе и был так впечатлён умениями молодого барабанщика, что пригласил его записаться с оркестром в студии. В перерыве между дублями Луи увидел, как Хэмптон дурачится за роялем, с барабанной скоростью играя длинные импровизационные фразы двумя пальцами (кстати, этот трюк Лайонел



Лайонел Хэмптон. 1930-е годы

любил повторять до самого преклонного возраста: на слух отличить его «очереди» двумя пальцами от обычной фортепианной игры практически невозможно!). Это навело великого трубача на мысль подначить Лайонела сыграть на стоявшем тут же вибратоне. Клавиатура вибратора напоминает рояльную, хотя играют по ней не руками, а специальными молоточками (маллетами); Хэмптон схватил молоточки и заявил, что готов. На этой записи («*Memories Of You*») он играл на вибратоне едва ли не первый раз в жизни (если не считать детских занятий ксилофоном, клавиатура которого в целом похожа на вибратоновую) — и тем не менее запись стала хитом, побудив услышавшего её ещё до публикации импресарио и критика Джона Хаммонда в восторженных тонах рассказать о Хэмптоне знаменитому нью-йоркскому белому бэндлидеру Бенни Гудману.

Несколько лет спустя, в 1936 году, Хаммонд привез оркестр Гудмана в Лос-Анджелес для выступлений в клубе *Paradise*, и там Гудман, уже ставший одним из самых популярных джазменов в США, впервые услышал Лайонела живьём — и тут же пригласил вибратониста участвовать в своём малом ансамбле, существовавшем внутри биг-бэнда. Это был первый в истории джаза широко выступавший (концертный, а не студийный) ансамбль смешанного состава: Гудмен и барабанщик Джин Крупа были белыми, а Хэмптон и пианист Тедди Уилсон — чёрными,

что по тем временам было неслыханным, почти невозможным делом, почти что пощёчиной общественной морали (особенно для южных штатов). Квартет был одним из самых значимых и успешных малых составов свинговой эры и не только выпускал эпохальные записи, но и, например, участвовал в легендарном концерте Бенни Гудмана в нью-йоркском Карнеги-Холле 16 января 1938-го, сделав начавшуюся расовую интеграцию в джазе свершившимся фактом, а сам джаз — явлением высокого искусства, в массовом сознании начавшим перерастать нишу чистой развлекательности.

В 1940 году Лайонел Хэмптон создал собственный биг-бэнд. Он уже прославился великолепными записями малых составов под собственным именем: его «*Sunny Side of the Street*» или «*Central Avenue Breakdown*» конца 1930-х считаются настолько же эталонными записями малых составов предвоенного джаза, как сессии малых составов из оркестра Дюка Эллингтона. Пластинки оркестра получили ещё большее распространение: «*Flying Home*» (1942) и «*Hamp's Boogie-Woogie*» (1943) были национальными хитами. Тому способствовал не только экстраординарный талант самого вибрафониста, с его поразительной для тех времен виртуозностью, эталонно острым чувством свинга и, помимо всего прочего, отличным, подлинно джазовым вокалом. В оркестре работали превосходные солисты. Среди них мы встречаем такие имена, как трубач (тогда ещё только трубач!) Куинси Джонс, гитарист Уэс Монтгомери, трубачи Кларк Терри, Кэт Андерсон, Джо Ньюман и Фэтс Наварро, саксофонисты Иллиной Джакет (чьим первым успехом в 19-летнем возрасте стало гениальное ритм-н-блюзовое соло в пьесе «*Flying Home*») и Декстер Гордон (который выучил соло Джакета наизусть и повторял его с ещё большим успехом, чем автор). Среди протеже Хэмптона, дебютировавших в его оркестре или работавших с самим Лайонелом на ранних этапах карьеры — гиганты джазового вокала Дайна Вашингтон, Джо Уильямс, Бетти Кратер и даже первая суперзвезда соул-сцены — Арита Франклин.

Огромная популярность Хэмптона как бэндлидера, исполнителя, композитора (помимо ряда пьес, ставших джазовыми стандартами, он написал также две симфонические работы — «*King David Suite*» и «*Blues Suite*») и шоумена

помогала ему в его не менее важном призвании — общественной деятельности. Хэмптон был благотворителем: его именем и именем его покойной жены Глэдис названы построенные на собранные им средства в 1970-е годы два квартала недорогого муниципального жилья, так называемых «жилых проектов», в северной части Манхэттена — Гарлеме. В 80-е, уже после смерти Глэдис, он выстроил ещё один «проект» — *Hampton Hills* в Ньюарке (штат Нью-Джерси). Хэмптон был также «послом доброй воли» президентов Дуайта Эйзенхауэра (1951–1963) и Ричарда Никсона (1969–1974), кавалером Папской Медали, вручённой ему римским папой Павлом I, лауреатом бесчисленных титулов почётного доктора и знаков отличия разных государств в области культуры, почётным председателем Фонда помощи музыкантам Джазового фонда Америки — и это только часть списка его общественных заслуг.

Всё это мирно уживалось в Хэмптоне с весьма реакционной политической позицией: он был крупным деятелем республиканской партии США, делегатом нескольких национальных съездов партии, вице-председателем Нью-Йоркского комитета республиканцев и личным другом всех республиканских президентов, от Дуайта Эйзенхауэра до Джорджа Буша-старшего. Для джазмена-афроамериканца столь активное участие в партии богатых белых было примерно настолько же обычно, как если бы членом ЦК КПСС сделался вдруг волосатый хиппи. Этим не исчерпывались необычности в личной жизни Лайонела Хэмптона: например, он вырос в твёрдой римско-католической вере, но с 1950-х годов активно интересовался иудаизмом, собирал деньги для Государства Израиль и даже посвятил этой стране свою первую симфоническую сюиту — «Царь Давид», впервые исполненную в 1953 году прославленным симфоническим оркестром *Boston Pops*. После смерти жены Глэдис (1971) Хэмптон совершил очередной радикальный поворот и стал членом секты «Христианская наука», а кроме того, был членом масонской ложи *Prince Hall* в Нью-Йорке, поднявшись там до тридцать третьей, то есть высшей, ступени посвящения.

Хэмптон продолжал активно выступать вплоть до 1997-го, когда нарастающие последствия перенесенных в 1991 и 1996 годах инсультов заставили его отказаться от регулярных гастролей. В тот же год его нью-йоркская

квартира была полностью уничтожена пожаром (см. выше), и сам музыкант не пострадал только чудом. Он шутил, что на следующей неделе после пожара должен был выступать в Белом доме в Вашингтоне, так ему даже носки пришлось занимать у знакомых.

Последние записи Лайонела Хэмптона выходили в 1992 году на лейбле *Telarc* («*Lionel Hampton and the Golden Men of Jazz — Just Jazz — Live at the Blue Note*») и в 1995 на лейбле *MoJazz* («*For the Love of Music*»). На этом последнем альбоме с ним записывались Джошуа Редман, Чака Хан, Тито Пуэнте, Дайэн Ривз и Стиви Уондер.

Помимо двух кварталов жилья для малообеспеченных (в Гарлеме и Ньюарке) именем Лайонела Хэмптона назван музыкальный колледж Университета Айдахо в городке Москоу, штат Айдахо, и проводимый этим университетом крупнейший джазовый фестиваль на Северо-Западе США.

Именно на этом фестивале автору этих строк довелось несколько раз встретиться и побеседовать с Лайонелом Хэмптоном. Ветерану, в то время 92-летнему, было уже не до долгих интервью, но в глазах его читались ум и понимание, и, когда я представился, он, улыбаясь, пожал мне руку и еле слышным голосом проговорил:

— Спасибо, что приехали к нам так издалека. Я всегда хотел побывать в вашей стране. Меня звали на фестиваль памяти Соломона Михоэлса, но я не смог поехать.

А жаль, кстати.

ХЭРБИ ХЭНКОК: «МУЗЫКА НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ»

Анна Филиппева,
Кирилл Мошков

Хэрби Хэнкок (р. 12.04.1940, Чикаго) — один из величайших пианистов и композиторов мирового джаза, чьи новации и достижения служат вдохновляющим примером



для тысяч музыкантов по всему миру. Семилетним ребёнком Хэрби играл в родном Чикаго Моцарта с симфоническим оркестром, но прославился в джазе: уже в начале 60-х это был большой мастер, который заставлял прислушиваться к себе самых именитых джазменов мира, а тема «*Watermelon Man*» с его дебютного сольного альбома «*Takin' Off*» (*Blue Note*, 1962) стала настоящим хитом, под который танцевала афроамериканская молодёжь тех лет. Однако подлинную славу ему

принесла работа в ансамбле величайшего творца джазовых стилей — трубача Майлса Дэйвиса — на протяжении пяти с половиной лет (1963–1968), когда Майлс совершал очередной поворот в своем творчестве, нащупывая новые пути развития всего джаза в целом. Хэнкок — не только новатор и мастер игры на фортепиано: он был одним из первых, кто (с подачи Майлса) ввёл в джаз электронные клавишные инструменты, став одним из изобретателей и главных звёзд джаз-рока 1970-х и фьюжн 1980-х. Самая знаменитая его

пьеса тех лет — заводной и мощный «*Chameleon*» с одного из лучших альбомов джаз-рока «*Head Hunters*» (1973). Хэнкок работал и в кино, создав музыку ко множеству фильмов, среди которых — «*Blow Up*» Микеланджело Антониони (1966), «*The Death Wish*» (1974) и оscarоносный «*Round Midnight*» (1988). А его работы в области танцевальной музыки с продюсером Биллом Ласвеллом принесли ему несколько премий «Грэмми» и мультиплатиновый хит «*Rockit*», под который в 1983-м плясали дискотеки всего мира. В 90-е его музыка вновь стала известна миллионам, когда британская группа *US3* засэмплировала его старую пьесу «*Cantaloupe Island*» и сделала из неё танцевальный боевик. В 1990-е Хэнкок, не оставляя экспериментов с электроникой (среди его недавних работ в этой области — альбом 2001 года «*Future 2 Future*», где он вновь объединил свои усилия с продюсером Биллом Ласвеллом), вернулся к акустическому роялю, записав один за другим несколько очень удачных альбомов — лучшим среди которых был «*Gershwin's World*», в 1999-м принеший ему сразу три премии «Грэмми». Именно с этой программой, исполняемой с джазовым трио (перкуSSIONист Ричи Баршай и басист Дейв Карпентер) и симфоническим оркестром (Государственный академический камерный оркестр России п/у Конст. Орбеляна, дирижёр Роберт Сэйдин, США), Хэрби Хэнкок в мае 2004 года приехал в Москву, где выступил с сольным концертом на фестивале «Богема Джазз» в Большом зале Международного московского Дома музыки.

Благодаря любезному сотрудничеству менеджмента великого пианиста нам была предоставлена возможность побеседовать с Хэрби Хэнкоком по телефону. Вечером 26 апреля 2004 года по калифорнийскому времени (музыкант живет в Лос-Анджелесе; в Москве в это время было раннее утро 27 апреля) мы связались с Хэрби, чтобы задать ему несколько вопросов о его жизни и взглядах на музыку.

Вы еще никогда не посещали Россию. Интересно, каково ваше представление о нашей стране?

— Да, я в мае приезжаю к вам впервые. Я знаю, что в России произошли большие перемены, и знаю, что это не очень богатая страна и что экономическая ситуация

в ней не самая лучшая. Но я с нетерпением жду встречи с Москвой, и не только с её архитектурой, но и с людьми. Конечно, я слышал множество рассказов моих друзей-музыкантов о том, как они выступали в Москве и как они пили много, много водки (*смеётся*). И, конечно, я хорошо знаю русскую музыку — классическую музыку. Среди моих самых любимых композиторов — Стравинский и Шостакович, люблю я и музыку Римского-Корсакова.

Вы начинали свой путь в музыке с классики. Как всё это было? Слушаете ли вы академическую музыку и теперь?

— Слушаю, но не так уж часто. Раньше слушал гораздо больше — особенно в детстве. Я играл классическую музыку с семилетнего возраста и примерно лет до двадцати. Вот в эти тринадцать лет я переслушал очень много классики. Всё это время, можно считать, ушло у меня на то, чтобы получить хорошее академическое музыкальное образование. Правда, уже в возрасте лет четырнадцати я услышал джаз и увлёкся им.

Что именно вас так в нём привлекло?

— Импровизация. Это был как магнит, который потянул меня к себе. Импровизация даёт тебе возможность творить, создавать музыку настоящего времени. Музыку, которая передаёт твои чувства в настоящий момент и рождается глубоко внутри тебя. В то же время, если ты играешь джаз в группе, и другие вокруг тебя тоже импровизируют, это — коллективный труд, в котором люди делятся своими идеями и вместе строят что-то.

Обычно музыканты хорошо помнят, кто и как впервые привлёк их внимание к джазу — великий артист на сцене или яркий, увлечённый преподаватель... Как это случилось у вас?

— Как ни странно, но моё внимание к джазу привлёк один мальчик моего же возраста, с которым мы занимались в одном классе по фортепиано. Он играл джаз, импровизировал! На моём собственном инструменте — на форте-

пиано! Это было очень сильное впечатление: он мог делать то, о чем я даже представления не имел. Плюс мне очень нравился ритм в той музыке, которую он играл. Ну и, конечно, очень хотелось оказаться лучше, чем он! (*смеётся*). Вот так получилось, что самым первым музыкантом, оказавшим на меня влияние, оказался... Джордж Ширинг (*слепой британский пианист, с 1946 года живший в Нью-Йорке и популяризовавший бибоп среди достаточно широких слушательских масс. — Ред.*), потому что тот мальчик в моём классе — он пытался играть именно как Джордж Ширинг! Я просто спросил, кто так играет — и он сказал: Джордж Ширинг. Парнишка не то чтобы копировал его... ну, в возрасте четырнадцати лет волей-неволей всё равно кого-то копируешь — он просто только его и слушал. Так и получилось, что я тоже послушал Ширинга... потом пришла очередь Оскара Питерсона, Эрrolла Гарнера, потом я стал слушать Хораса Силвера — и так мой интерес к джазу стал расширяться и расти.

Интересно, а помните ли вы первую джазовую пластинку, которую купили?

— Которую сам купил — боюсь, что не помню; зато очень хорошо помню первые джазовые пластинки, которые купили мне родители. Это была запись Эрла Бостика (*популярнейшего ритм-н-блюзового и джазового альт-саксофониста начала 1950-х. — Ред.*), а потом — пластинка Джорджа Ширинга! Самое интересное, что Ширинг мне сначала не понравился — это было еще до того, как я услышал, как мальчик из моего класса играет в манере Ширинга. Я даже не думаю, что я толком дослушал до конца: я-то хотел, чтоб мама купила мне что-то другое, какую-то классику... ну кто, думал я, такой этот Джордж Ширинг? Я ведь тогда слушал только классику — и ритм-н-блюзовые вокальные группы.

В стиле doo-wop?

— Точно! Я был фанат *doo-wop*. Все эти группы, их было такое количество тогда... *The Ravens, The Parrots, The Midnighters*... Но о джазе я не слышал, пока меня в него буквально не ткнули носом.

На что была похожа чикагская джазовая сцена, когда вы стали выступать уже в качестве джазового пианиста — в конце 1950-х? Это ведь всегда было очень обширное сообщество, довольно сильно отличавшееся от того, каким было джазовое сообщество в Нью-Йорке тех лет...

— И тех лет, и сейчас — сейчас то же самое. И тогда, и сейчас атмосфера чикагской джазовой сцены в высшей степени положительна по отношению к молодым музыкантам, которые её пополняли и пополняют. Люди, которые в Чикаго играют джаз, очень открыты по отношению к молодым музыкантам, которые хотят развивать эту музыку. Было очень много взаимодействия между музыкантами разных поколений, много джемов, на которых мы обменивались идеями. Вообще Чикаго — отличное место не только для музыки, но и для всех видов искусства. Там много прекрасных художественных школ и музеев. Там — в Эванстоне, это северный пригород — есть замечательная театральная школа Северо-Западного университета, одного из старейших в Иллинойсе. Это вообще прекрасный университет.

Два года назад я как раз встречался там с Нилом Тесером, он преподаёт там историю джаза.

— С джазовым критиком, автором «*Playboy Guide to Jazz*»? Нет, серьёзно? Ха! Он на прошлой неделе брал у меня интервью для своего радишоу — я как раз был в Чикаго. Он такой забавный парень! (*смеётся*). Мир тесен... Да, Чикаго... прекрасный город, там столько всего происходит — и в джазе, и в блюзе... и музыканты всё ещё играют знаменитые чикагские джемы.

Да, я был на одном — его вёл сам патриарх чикагской сцены саксофонист Вон Фримен.

— Да-да, он всё ещё в строю... а я ведь, между прочим, в конце 50-х недолго играл в его чикагском биг-бэнде. Это было славное время. Незадолго до того, как меня нанял трубач Дональд Бёрд — я как раз подменял пианиста на одном его концерте в Чикаго. И после этого я уехал в Нью-Йорк — это был 1960 год...

Мы подходим к самым легендарным годам вашей жизни — годам, проведённым с Майлсом Дэйвисом...

— Я так многому научился у Майлса... Пожалуй, никто не отказал такого влияния, как он, на моё развитие в качестве самостоятельного музыканта, музыканта со своим лицом, своим звуком. Это была идеальная среда для музыкального развития — быть с Майлсом, причём молодым, на третьем десятке лет (*Хэнкоку было от 23 до 28, когда он работал в ансамбле Майлса Дэйвиса. — Ред.*). Майлс был великий учитель.

Говорят, именно он открыл вам возможности электронных клавишных инструментов.

— Именно так. Он позвонил мне и позвал на очередную запись. И вот я приезжаю в студию — и не вижу там рояля! Я говорю: Майлс, а на чём ты хочешь, чтоб я сыграл? И он своим хриплым голосом говорит: сыграй-ка ты вот на той штуке! — и показывает в угол студии, где стоит электропиано *Rhodes*. Я говорю: на этом!? Сказать, что я был удивлён — это ничего не сказать... Видите ли, у меня уже было какое-то мнение об электрических инструментах: люди мне говорили, что это всего лишь игрушка, что они могут производить только шум... ну, в общем, много мне про них плохого наговорили. Но вот я включил этот инструмент и взял на нём аккорд... и это звучало очень здорово! И ещё: там была ручка громкости, так что я теперь мог играть так же громко, как барабаны! (*смеётся*). Так или иначе, но Майлс преподавал мне в тот день важный урок. В тот день я научился не составлять своего мнения о чём-либо до тех пор, пока сам это не попробую — что бы там другие люди мне ни говорили.

Майлс также научил меня, как слушать музыку — я имею в виду, не специально, а слушать во время игры. Слушая, как он играет, я понимал, что он слушает каждого музыканта. Каждого члена ансамбля. И ещё: он учил нас использовать сцену не для того, чтобы показывать то, чему мы научились, а для того, чтобы учиться. Репетиции перед аудиторией — вот что это было. Мы все каждый раз пробовали что-то новое. Он говорил: я плачу вам за то, чтобы вы работали над музыкой! И это очень воодушевляло меня.

Все говорят, что он был трудным человеком, сложной личностью. Каково было быть с ним в одном ансамбле?

— Видите ли, многие люди просто не понимали Майлса. Он был не тот человек, чтобы объяснять что-то про себя. Если ты его не понимал — это была твоя проблема, а не его (*смеётся*). Кроме того, иногда то, что он говорил, говорилось специально, чтобы спровоцировать определённую реакцию. И он всегда чувствовал, когда кто-то не был с ним искренен. Он вообще чётко ощущал любую неправду. Для многих это было одним из худших его качеств! (*смеётся*). Он просто не терпел вранья. Но, как бы то ни было, те пять с половиной лет, что я провёл с ним, были замечательным временем. Не только из-за Майлса, но и благодаря всем остальным музыкантам тогдашней его группы — барабанщику Тони Уильямсу, басисту Рону Картеру, саксофонисту Уэйну Шортеру... Это был волшебный опыт — играть с ними, и я к этому опыту потом время от времени возвращался, играл с Тони и Роном, и всё ещё играю с Уэйном время от времени... А, простите... видите ли, я столько гастролирую с разными составами... Москва ведь у меня 24 мая, не так ли?

Да-да...

— Да, это тур с оркестром, с программой «*Gershwin's World*». А вот в июле у меня как раз турне по Европе с Уэйном Шортером — мы играем с басистом Дэйвом Холландом и барабанщиком Брайаном Блэйдом... А вот интересно, в июле в Москве жарко?

Бывает очень жарко — около 90 градусов (30 по Цельсию. — Ред.)

— Вот как? В Москве бывает жарко! Скажите... (*с живым интересом*) А в конце мая какая погода? Будет ещё холодно?

Вряд ли, обычно это тёплое и приятное время.

— Отлично! Очень жду встречи с вашим городом. Я в течение многих лет пытался приехать в Россию с концертами, но каждый раз что-то срывалось.

На этот раз все очень ждут. У вас в России огромное количество поклонников, в первую очередь среди музыкантов — наверное, каждый музыкант в России, который когда-либо играл джаз-рок, обязательно играл вашу тему «Chameleon»...

— Да что вы? Хм... может, нужно сыграть «Хамелеона», когда я приеду? *(смеётся)*

Кстати, как появилась эта великая вещь?

— На самом деле там все члены группы приложили руку. Я написал басовую партию первой части — ту, которая играет на клавишных и вокруг которой там всё вертится. Основную часть мелодической линии придумал саксофонист Бенни Мопин. Барабанный бит, очень важный в этой вещи — по тем временам новый и особенный — придумал Хэрви Мэйсон, наш тогдашний барабанщик. Пол Джексон, наш бас-гитарист, придумал вторую басовую линию, которую он играл на бас-гитаре и которая больше похожа на гитарную партию. Я написал переходные куски от одной части к другой — «Хамелеон» ведь состоит из двух основных частей: после первой, моторной, там идёт более мягкая, романтическая, потом ещё ряд переходных эпизодов — и мы возвращаемся к первой части в чуть более быстром темпе. На самом деле первоначально все эти идеи каждого из нас были заготовками для отдельных пьес, но когда мы работали над альбомом «*Headhunters*», мы просто свели их в единое целое. Хороший пример того, как индивидуальные усилия сливаются в общее дело! *(смеётся)*.

Вы ведь уже тогда, в 1973 году, использовали синтезаторы — аналоговые, конечно. У вас они звучат весьма индивидуально — что далеко не всем музыкантам удавалось тогда, в век аналоговых устройств, и тем более совсем немногим удается сейчас, в цифровую эру. Что бы вы посоветовали молодым музыкантам, которые сейчас увлекаются электроникой?

— Самое главное — помнить, что сила, которая приводит всё в движение — это музыка, а не звук, точнее — не отдельно взятые звуки. Главное — приводить звуки

в соответствие с тем, чего требует сама музыка, а не придумывать музыку потому, что вам нравится какой-то звук. Я имею в виду, звук сам по себе может вдохновить вас на создание какой-то музыки, которая требовала бы такого звука. Но не наоборот. Создание музыки должно быть основой вашей работы, а вовсе не использование звуков. А основой музыки, которую вы создаёте, всегда будет сама жизнь. Музыка всегда так или иначе рассказывает какую-то историю из жизни — тем или иным способом. Поэтому очень важно не попадаться в ловушку тех возможностей, что предоставляет электроника: они, как ни странно, легко могут ограничить поток развития вашей музыкальной мысли и даже разрушить его. Очень у многих музыкантов решение технических вопросов становится на пути у этого потока мысли! Ведь что, в сущности, делает музыкант? Он создаёт что-то, что может тронуть сердце другого человеческого существа, коснуться чьей-то жизни — таким ли путем, другим ли... Тот, другой человек, который слышит твою музыку — он может даже отказаться от неё, не пустить в своё сердце. Но если это честная музыка — а музыка должна быть честной! — она обязательно затронет жизнь другого человека, повлияет на неё.

Нынешнее поколение электронных инструментов предлагает молодому музыканту огромный выбор пресетов, предустановленных звуков, которых так много, что вроде бы и искать больше нечего. Но это и есть одна из ловушек электроники: перебирая красивые звуки, вы теряете собственно музыку.

Я тоже иногда использую пресеты. Но я прошёл довольно длинный путь. В начале, когда электронные инструменты только появились, никаких пресетов у них не было — нужно было самому выстраивать собственные звуки. Но нынешние инструменты достигли такой изощренной сложности, что многие предустановленные звуки в них вполне хороши. И их вполне можно использовать для создания музыки — что я и делаю. Ведь не звуки создают музыку. Её создаёт музыкант. Музыка трансцендентна, она уходит далеко за те звуковые колебания, из которых она состоит. К примеру, акустическое фортепиано вообще имеет только один звук. А сколько великой музыки написано для акустического фортепиано! Наверное, куда больше, чем для электронных клавишных! Поэтому ничего страшного в использовании

возможностей, заложенных в современных инструментах, нет. Важно не то, используешь ли ты их, а то, КАК ты их используешь. Если ты выбираешь звук не потому, что музыка требует именно его, а потому, что ты слышал, как кто-то использовал этот звук — это, конечно, неправильный подход. Потому что играть не то, что ты слышишь внутри себя, а то, что ты слышал, как делали другие, — вот это как раз ведёт к потере индивидуальности.

Вам легко говорить — вы были одним из первых на этом пути! (Хэрби смеётся в ответ). Помню моё собственное первое знакомство с вашей музыкой: дискотека после моего девятого класса и ваш «Rockit» с альбома «Future Shock»...

— Да-да! Моя первая работа с Биллом Ласвеллом. Он жил тогда — и до сих пор живёт — в Нью-Йорке, а я и тогда жил, и сейчас живу в Лос-Анджелесе. Он очень любит делать предварительные наброски, такие заготовки. Он и тогда, при нашей первой с ним работе, наделал кучу заготовок и привез плёнки в Лос-Анджелес, в мою студию. Мы работали над этими заготовками — иногда я заменял что-то из того, что он предлагал, на свои варианты, а иногда накладывал новые собственные партии на то, что он записал в Нью-Йорке. Он — очень открытая личность. Ему нравится, когда в музыке есть ощущение свободного пространства.

Но то, что вы вместе с ним записали, совсем не звучит как незаполненные пространства!

— Я знаю (смеётся). Да, эти записи довольно наполненные по звучанию. В них очень много чего происходит за короткий промежуток времени. Это совсем не минималистский подход! (смеётся).

А ваш личный продюсерский опыт — широк ли он? Я знаю, что вы продюсировали кое-чей дебютный альбом...

— Уинтона Марсалиса, верно! (смеётся). Он играл у меня в ансамбле некоторое время, и я действительно

спродюсировал его первый альбом для *Columbia Legacy*, «*Wynton Marsalis*» (1982. — *Ред.*). Я там и играл — в составе той самой ритм-секции, с которой я был у Майлса: Рон Картер на контрабасе и Тони Уильямс на барабанах. Уинтон вполне достоин был такого дебюта. Но, кроме этого, я не так уж много записей спродюсировал. Я сделал один альбом для перкуSSIONИСТА Айрто Морейры, я спродюсировал «*Return of the Headhunters*» — но, в общем-то, это почти всё. Я предпочитаю играть (*смеётся*).

Кирилл Мошков

В 2004 году московский фестиваль «Богема Джазз» (проводился с 1999 по 2005 год. — *Ред.*) получился двухдневным. Хэдлайнером первого дня (24 мая) был Хэрби Хэнкок. В концерте принимало участие трио — сам маэстро (фортепиано), Ричи Баршай (перкуссия, барабаны) и Дэйв Карпендер (контрабас), — а также Государственный академический камерный оркестр России п/у Константина Орбеляна и приехавший вместе с Хэнкоком дирижёр Роберт Сэйдин (США).

После вступительной речи продюсера фестиваля Андрея Феофанова дирижёр занял место за пультом, и оркестр открыл концерт. На суд московской общественности была представлена программа «*Gershwin's World*» по мотивам одноименного альбома, принёсшего Хэрби Хэнкоку в 1999 году сразу три премии «Грэмми». В действительности данная программа вовсе не была посвящена аутентичному исполнению произведений Джорджа Гершвина, как можно было бы предположить. Композиции были аранжированы Робертом Сэйдином и маэстро Хэнкоком и звучали, по его словам, «как у Гершвина. Почти». Это «почти» включало в себя и обладающие специфическим хэнковским мелодизмом фортепианные вступления и каденции, и продолжительные вставки трио (порой совсем отеснявшие оркестр на задний план), и многочисленные соло, и стилистическое разнообразие внутри композиций... Впрочем, об этом лучше рассказать поподробнее.

Первое произведение прозвучало в исполнении оркестра и, казалось бы, уже было завершено, как неожиданно на последнем аккорде вступил перкуSSIONИСТ Ричи Баршай. Оркестр стих, уступив Ричи всё акустическое

пространство, и музыкант распорядился им наилучшим образом, исполнив запоминающееся соло, по окончании которого на сцену вышел долгожданный Хэрби Хэнкок (он был в своём знаменитом баклажановом костюме, фиолетовой рубашке и оранжевом галстуке), и присоединился к перкуSSIONисту.

Далее было исполнено произведение «*Gershwin Lullaby*», в ходе которого Хэнкок развернул активную сольную деятельность, продемонстрировав полистилистичное музыкальное полотно, не противоречащее, однако, основной концепции произведения.

Вообще говоря, Хэрби Хэнкок неожиданно для многих слушателей продемонстрировал себя в качестве очень тонкого и чуткого симфонического пианиста. При том, что концерт имел однозначно джазовую направленность, звучала непростая музыка, близкая к «новой академической» — до мелочей продуманная и даже просчитанная. Соло Хэнкока — сложные, красивые, многоплановые — игрались, в общем-то, «от головы» (впрочем, это качество его игры критики отмечают уже сорок лет, с начала его карьеры), не теряя при этом глубокой музыкальности.

К сожалению, не лучшим образом на качестве звучания сказалась сложная акустика большого зала ММДМ — сильно проваливались низкие и средние частоты, а оркестр временами, против замысла аранжировщика, перекрывал фортепиано. Только к началу второго отделения звукорежиссёр (кстати, приехавший с Хэнкоком из США), похоже, сумел более или менее приспособиться к непростой акустике зала — в частности, в балансе появился долгожданный контрабас Карпентера, об искушённой и тонкой игре которого до того приходилось только догадываться по отдельным звуковым намёкам.

Часть программы Хэнкок отыграл в составе трио. В частности, на «бис» малым составом была исполнена в акустике композиция «*Actual Proof*» с альбома «*Trust*» 1974 года, в канонической версии исполнявшаяся на электрических инструментах.

Контакт со зрителями у Хэнкока налачился моментально. На сцене он вёл себя открыто — приветливо улыбался, благодарно кивал в ответ на овации, делился своими сокровенными переживаниями в отношении полюбившегося ему московского мороженого, много рассказывал о том,

почему та или иная композиция попала в программу концерта. В частности, признался, что стандарт «*Someone To Watch Over Me*» — одна из его любимых джазовых баллад. ПеркуSSIONист и барабанщик тоже очень быстро навлекли на себя всенародную любовь, причём как слушателей, так и коллег по сцене — ко второму отделению строгие, убеждённые седидами виолончелисты и контрабасисты оркестра уже сидя пританцовывали в такт энергичным брейкам и каденциям Ричи Баршая, а за сценой дружно изливали молодому музыканту (Ричи всего 21 год) свои восторги.

Юноша действительно заслужил эти восторги: сложнейшая музыкальная вселенная рояля Хэрби Хэнкока, надёжно покоящаяся на фундаменте контрабаса Дэйва Карпенстера, получила благодаря эмоциональному и пронизанному музыкой Ричи (который ещё не успел даже закончить бостонский колледж Бёркли, где в период своего приезда в Москву готовится к получению степени бакалавра!) множество дополнительных выходов в какие-то параллельные музыкальные миры — и это при том, что Ричи играет за двоих: ведь те партии, что достались ему, на оригинальном альбоме «*Gershwin's World*» играли минимум двое — барабанщик Джин Джексон и перкуSSIONист Сиро Баптиста!

Анна Филиппева

НИЛ ХЭФТИ, МАСТЕР ОРКЕСТРОВКИ

Кирилл Мошков

11 октября 2008 года в США, не дожив всего двух недель до своего 86-летия, умер от сердечного приступа один из самых ярких джазовых оркестровых аранжировщиков — Нил Хэфти.

Роль аранжировщика в искусстве джазового биг-бэнда огромна. О да, конечно, очень важен лидер оркестра, крайне важны солисты-импровизаторы, существенно важна слаженность секций оркестра, упругость звучания ритм-секции, мощь секции труб, плотность секции тромбонов, подвижность секции саксофонов — но всем им будет совершенно нечего играть, если партии для них не придумает и не распишет аранжировщик. Далеко не все известные аранжировщики даже играли с коллективами, для которых писали оркестровки: например, Флетчер Хендерсон не выходил на сцену с оркестром Бенни Гудмана, а Билли Стрэйхорн только очень изредка подменял за роялем Дюка Эллингтона. Так же обстояло дело и с Нилом Хэфти. Он был неплохим (хотя, как говорили коллеги, и не выдающимся) трубачом и в ранние годы своей карьеры много играл на трубе в джазовых оркестрах, но в то же время очень любил писать музыку и делать её оркестровки. В начале 40-х он, ещё работая трубачом, писал



первоклассные аранжировки для оркестра Чарли Барнета, а с 1944 по 1946 год гастролировал с очень популярным оркестром Вуди Хермана, для которого написал ряд аранжировок, ставших ключевыми в репертуаре этого биг-бэнда. С того момента заполучить Нила Хэфти старались многие оркестры, он писал для биг-бэндов Чарли Вентуры и Гарри Джеймса, но основу репутации Нила Хэфти в джазовом мире составили двенадцать лет работы на оркестр Каунта Бэйси, с 1950 по 1962 год. Хэфти написал для Каунта Бэйси огромное количество роскошных оркестровок (иногда это были аранжировки его собственных сочинений).

В 60-е годы Нил Хэфти переехал в Голливуд, всё меньше работал на джазовой сцене и всё больше писал музыки для кино и телевидения. В результате самой известной его работой стала музыка для телесериала «Странная парочка» («*The Odd Couple*») и для ещё одного сериала, выходившего в телевизионный эфир в 1966–1968 годах. Именно за музыку к этому сериалу Нил Хэфти получил свой единственный «Грэмми»: это снятый по мотивам известного комикса сериал про «человека — летучую мышь» — «*Batman*».

Но, конечно, значение композитора и аранжировщика Нила Хэфти выходит далеко за пределы музыки к телефильмам, хотя именно здесь его ждал наибольший материальный успех. Всё-таки несколько десятков хрестоматийных сочинений и аранжировок для джазового оркестра большого состава значат куда больше, хотя бы потому, что они не остались единственными в своём роде: все эти аранжировки изданы, и их постоянно играет огромное множество джазовых оркестров по всему свету. Наверное, самая известная из них — это пьеса «*Lil' Darlin'*», которую играет, наверное, каждый студенческий джазовый оркестр — не только из-за её очаровательной романтической мелодии, но и из-за того, что это великолепное упражнение на игру в очень медленном темпе и на очень умеренной громкости, ведь молодому музыканту надо учиться играть не только быстро и громко, но и медленно и тихо, а это иногда даётся даже сложнее. Хрестоматийное сочинение Нила Хэфти лучше всего известно в версии, записанной оркестром Каунта Бэйси в октябре 1957 года для альбома «*Atomic Basie*».

АРЧИ ШЕПП: ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

Андрей Соловьёв

«И вообще, кто дал право этим белым мазафакерам судить о моей музыке?» — голос Арчи Шеппа звучал у меня в ушах, пока я шёл на концерт и ждал начала его выступления. Не знаю, следует ли всем, кто собрался в этот вечер послушать легендарного саксофониста в московском клубе «Б1 Максимум», принимать эти слова на свой счёт. Думаю, что они в большей степени всё-таки адресованы американским белым «мазафакерам», ну в крайнем случае — тем, что живут в сытой и надменной Западной Европе. А у нас ведь рабство отменили примерно тогда же, когда и в Америке. К «лицам африканской национальности» у нас относятся остранённо-равнодушно: зайдёт такое лицо в вагон метро — поглядывают исподлобья, без особых эмоций. Иногда прошуршит, правда, слово «чёрные», сказанное, что называется, в сердцах... Но к цвету кожи оно никакого отношения не имеет.

«И вообще, кто дал право...» — не унимался голос в моей голове, когда я стал пробираться к сцене. Действительно, кто? О чём вообще думали организаторы концерта, когда ставили Арчи Шеппу «на разогрев» *Moscow Ragtime Band*, который даже представить уже нельзя без гадких



собачонок и их малопривлекательных хозяев? Может быть, они (организаторы) ориентировались по словосочетанию «собачатина», «собачья музыка», как называли когда-то фриджаз разгневанные обыватели? Сладкоголосый Сергей Манукян, как и нордически сдержанный Валерий Киселёв, тоже были не лучшим вариантом для встречи мятежного посланника «великой чёрной музыки».

Думаю, что сам Арчи Шепп играл бы по-другому, если бы остальные участники концерта продемонстрировали бескорыстную джазовую солидарность и близость по духу. Перед концертом я вспоминал эпизод, который произошёл много лет назад, в конце 70-х, на фестивале *Jazz Jamboree* в Варшаве. Арчи Шепп разминался перед концертом за кулисами. Почему-то он вышел из своей комнаты и играл в общем холле. А тут же за роялем в это время сидел наш Алексей Козлов, который вносил уточнения в партитуру перед выступлением ансамбля «Арсенал». И он стал подыгрывать, отвечать Арчи Шеппу, взял один аккорд, затем другой, обменялся с ним репликами — и начался джем, который длился добрых полчаса. Из всех комнат высыпали музыканты и затаив дыхание слушали этот спонтанный диалог. Арчи Шепп был в восторге: «Вы в каком ансамбле пианист?» — спросил он Козлова. «Я вообще-то не пианист, я руководитель ансамбля «Арсенал» из Москвы и, как и вы, играю на саксофонах. Хотите, я принесу инструмент, а вы сядете за рояль, и мы продолжим?» Но Арчи Шепп вежливо отказался... Думаю, Козлов великолепно смотрелся бы и на этом московском концерте, как и другие наши творческие музыканты, для которых музыка Арчи Шеппа всегда так много значила — Сергей Летов, Эдуард Сивков, Александр Сакуров... Но увы, современная концертная жизнь не терпит сослагательного наклонения.

Арчи Шепп прожил большую джазовую жизнь. В 1937-м родился, в 1959-м женился и, похоже, пока не намерен сдавать позиций. Весной 2007-го отпраздновал 70-летие. По этому случаю, кстати, был записан двойной альбом «*Gemini*» — в его поддержку организован и нынешний тур, маршрут которого пролегает и через нашу страну. Вместе с Арчи Шеппом в дорогу отправились музыканты, которые вот уже почти десять лет колесят с ним по свету: пианист Том Маккланг, контрабасист Уэйн Доккери и барабанщик Стив Маккрэйвен.

Да простят меня те, кому не удалось в этот раз побывать на выступлении — я не стану пересказывать концерт, неблагодарное это дело. Скажу лишь, что начало его было тревожным. Наслушавшись так называемого джаза, который звучал перед его выходом на сцену (сам Арчи Шепп, как и многие выдающиеся музыканты, ненавидит это слово и не связывает с ним свою музыку — в тот вечер я был с ним солидарен практически), этот уважаемый человек, как мне показалось, несколько минут не решался поднять глаза и взглянуть в зал. Начал со стандартов, даже сыграл диксилендовую «*Ain't Misbehavin*» Фэтса Уоллера. Потом он всё-таки стал поглядывать на публику, увидел, что люди пришли нормальные, и чуть-чуть расслабился, сыграл мощный блок композиций, проникнутых колтрейновской тоской-печалью. Особенно повеяло Колтрейном, когда он взял в руки сопрано-саксофон. Год назад я слушал Арчи Шеппа в Амстердаме, в знаменитом «Бимхаузе» (причём он выступал там с тем же самым составом), и практически вся программа была выдержана в таком изысканном модальном колтрейновском ключе. Московское же выступление завершилось разудалыми блюзами-спиричуэлс.

Впрочем, ничего удивительного: традиционная американская музыка сопровождала его с самого детства — ею увлекались и его отец, и его мать, в доме всегда были какие-нибудь инструменты. Сначала Шепп играл на кларнете, потом тётка подарила ему саксофон, однако он ещё долго не был уверен, что пойдёт по музыкальной стезе. Большую роль тут сыграла женитьба — нужно было кормить семью, а «халтуры» приносили неплохой доход. Но по ночам Арчи Шепп сочинял пьесы. Одна его трагедия даже была поставлена в знаменитом *Chelsea Theater*. Первоначально юный драматург дал своей вещи оригинальное название, броское и запоминающееся — «Коммунист». Выйди пьеса под таким заголовком, у нас бы уже давно объявили автора «прогрессивным американским писателем, борцом за права угнетённых» и издали бы его пластинки огромным тиражом вслед за Дином Ридом и Полем Робсоном. Но этого не случилось. Сработала какая-то своя американская схема «как бы чего не вышло», и пьесу переименовали, дав ей тяжеловесное и труднопереводимое название «*June Bug Graduates Tonight*», что-то вроде: «Июньский жук выплывается сегодня». «Июньский» жук — это, наверное, наш

«майский». В общем, «собаке собачья смерть, или сова Минервы вылетает в полночь...»

Исследователи творчества Арчи Шеппа вслед за самим саксофонистом признают, что основными вехами в его творческом становлении следует считать участие в квартете Сесила Тэйлора, проекты с Биллом Диксоном и Сонни Мюррэем, Доном Черри и Джоном Чикаи, выступление на открытии «Школы-театра чёрного репертуарного наследия», которое стало одним из главных манифестов «новой вещи» (как тогда называли фри-джаз), ну и конечно же — сотрудничество с Джоном Колтрейном в записи легендарного альбома «*Ascension*». С этим едва ли поспоришь. Но для просвещённого мира в целом — для тех, кто слушал джаз постольку-постольку, а больше читал, смотрел фильмы, посещал лекции и просто размышлял о жизни — Арчи Шепп заявил о себе как участник «культурной программы» парижской студенческой революции конца 60-х годов, когда вместе с Аланом Силвой, Сонни Мюррэем, Грэйшаном Монкёром III и участниками «Чикагского Художественного Ансамбля» отправился в Париж «играть на баррикадах». Тех, кто читал-смотрел-думал, оказалось намного больше тех, кто слушал — процент любителей джаза всегда был невелик, даже когда эта музыка считалась модной. Неудивительно, что с баррикад Арчи Шепп спустился одним из самых знаменитых джазменов среди тех, кому джаз был по сути дела безразличен.

Вот откуда взялась Лина, героиня Кортасара, для которой тема Арчи Шеппа — такой же обязательный элемент дневного меню, как зелёный салат, таблетка аспирина с коньяком, жаркие объятия бойфренда и косячок марихуаны. «Ты разве не любишь салата? Тогда подвинь мне — ем, не наемся! Как забавно она наворачивает на вилку листья и жуёт их старательно, проглатывая вместе с темами Арчи Шеппа... Поразительно: как она вдруг резка в движениях — не то птица, жучок, нет — самый настоящий медвежонок, пляшущая чёлка и прихотливый мотив Арчи Шеппа, та-ра-ра, у тебя есть его пластинки, то есть как? а-а-а, ну понятно. Н-да, понятно, усмехается про себя Марсело, выходит, у него не должно быть этих пластинок, но самое смешное — вот идиот! — что они есть, и временами он слушает их с Марлен в Брюсселе, вот так, только ему

не дано вжиться в них, как Лине, которая мурлычет Арчи Шеппа чуть не после каждого глотка, её улыбка — всё разом: свободный джаз, кусочки гуляша, автостоп, промокший медвежонок, та-ра-ра, никогда так не везло, ты молодчина! Да, молодчина и не промах, Марсело напевает любимую мелодию — вот он, его реванш! — но мяч вне игры, это — аккордеон, а она — другое поколение, старина, она — зверюшка, Арчи Шепп, а не танго, че!» (*Хулио Кортасар. «Киндберг»*)

Хоть Арчи Шепп и начинал как драматург и театральный человек, войти в роль, оставаясь лишь актёром, ему не всегда удавалось, он так вживался в образ, что практически отождествлял себя со своими музыкальными персонажами. «Когда мы записывали с пианистом Хорасом Парланом альбом *«Goin' Home»*, состоящий из гимнов-спиричуэлс, я чуть не сорвал запись, — вспоминает музыкант. — Стоило нам взять первый аккорд, как во мне зазвучали голоса всех тех несчастных людей, которые пели эти песни. Мне казалось, что теперь я говорю как бы от их имени, что я должен наконец донести до всех смысл того, о чём они хотели сказать. И слёзы сами хлынули из глаз, я остановился и долго не мог извлечь ни одной ноты».

На раннем этапе, в период сотрудничества с Тэйлором и Колтрейном, африканская тема была в творчестве Шеппа на втором плане. В 70-х он записывает несколько программных альбомов, которые звучат более традиционно, но, несомненно, представляют собой самые яркие и заметные для того времени попытки сформулировать «африканскую идею» — особенно известна пластинка 1972 года *«Attica Blues»*, которую и сегодня сэмплируют модные электронщики и ди-джеи. А кто из них сегодня помнит, что и само название альбома, и его яростный настрой — всё это реакция на трагические события, случившиеся незадолго до записи диска в тюрьме штата Нью-Йорк *Attica Prison*, когда заключённые, главным образом чернокожие американцы, подняли бунт, при подавлении которого погибло более сорока человек?

«Та музыка, которую мы играли на рубеже 60-х и 70-х годов, — признаётся Шепп, — до сих пор звучит у меня внутри. Но я выхожу на сцену и вижу перед собой всё меньше людей, которым она была бы понятна, как тогда. Поэтому я всё реже позволяю ей вырываться наружу».

Мир изменился, и неукротимые экспериментаторы прошлого всё больше напоминают мне наших шестидесятников, которые привыкли бороться за человеческое достоинство и готовы стоять на своём до конца — но бороться им, похоже, не с кем. Бывшие противники превратились в союзников, а вчерашние угнетённые вполне комфортно чувствуют себя в новой роли добропорядочных обывателей. Порой создаётся впечатление, что Арчи Шепп и сегодня готов драться, сражаться, обличать, клеймить (о чём свидетельствуют многие его интервью) и давать советы, «как нам обустроить джаз». Но с этой точки зрения его, похоже, уже никто не принимает всерьёз — и слава Богу! На его концерты идёт и молодёжь, и люди постарше, и белые, и чёрные — в основном попить пивка и расслабиться в конце рабочей недели. И какое им дело до той боли и страсти, которую несёт через всю свою жизнь этот достойный семидесятилетний человек в хорошем костюме?

Когда я слушаю новаторов прошлого, таких, как Шепп, мне часто вспоминается история, связанная с последним периодом жизни Теодора Адорно, легендарного создателя социологии музыки. Адорно, как известно, был пламенным критиком общества потребления. Студенты 60-х годов с восторгом слушали его красноречивые проповеди, в которых он клеймил ложные ценности буржуазной цивилизации, призывал к восстанию и установлению чистых и подлинных отношений, основанных на любви и доверии. Потом что-то произошло, молодёжь заподозрила неладное и перестала ходить на его занятия. Говорят, что последней каплей стал случай, когда престарелый Адорно читал очередную лекцию о сексуальной революции, а в аудиторию вошли обнажённые девушки и стали ласкать профессора, постепенно стаскивая его с кафедры. Такой реакции на свои революционные взгляды он уже не мог пережить и вскоре умер.

К чему я клоню — реакция молодых людей на революционные манифесты своих учителей и духовных родителей иногда бывает неожиданной и даже болезненной. Вот почему случай с Адорно — это своего рода притча, которая то и дело повторяется при тех или иных обстоятельствах.

Сам Арчи Шепп молодых недолюбливает и всегда подчёркивает, что ему хватает героев в прошлом. На его последнем альбоме «*Gemini*», правда, можно слышать рэпера Чака Ди из *Public Enemy* — в общем, история, случившаяся

с Адорно, в какой-то видоизменённой форме однажды может произойти и с Шеппом.

Вспоминая прошлое, Арчи Шепп признаётся, что самое большое влияние на него оказали Сесил Тэйлор и Джон Колтрейн. Когда он первый раз встретился с Тэйлором, то сразу понял, что теперь ему придётся забыть всё, чему его учили раньше, и начать с нуля — настолько радикальными и ни на что не похожими были творческие представления великого пианиста. «Я услышал, как он играет, — признаётся Шепп, — и почувствовал, что стою у края бездны, на самом острие, на самом лезвии, что передо мною лежат пространства нового и неизведанного».

Колтрейн был покровителем. Он верил в молодых музыкантов, которые тянулись к нему, и старался вселить в них уверенность. «Никто из нас даже не мечтал играть, как Трейн, — вспоминает Шепп, — это было за пределами возможного, но мы многому научились у него и поверили в свои силы».

Когда-то саксофонист Арчи Шепп был самым непримиримым борцом за свободу и права чернокожих американцев. Ни один его концерт не обходился без пламенных речей и требований призвать преступных белых к ответу. Когда не удавалось с помощью музыки сказать что-то важное, он откладывал саксофон и читал стихи. Самая известная его вещь, где музыка переходит в пламенную декламацию — это «*Malcolm, Semper Malcolm*», написанная сразу после гибели лидера чёрных радикалов Малколма Х, с которым Шепп был знаком и которого тоже считал своим учителем. «Новая чёрная музыка», проводником которой считал себя Шепп, должна была расчистить своей энергией место для свободного и продуктивного творчества бывших рабов, заложить основы их расового самосознания.

Прошли годы, сам Арчи Шепп уже давно стал профессором. В его музыке нет теперь былого огня — он охотнее исполняет джазовые стандарты, и из раструба его саксофона не вырываются душераздирающие звуки, похожие разве что на вопли раненого слона... В девяностых годах у него начались проблемы со здоровьем, врачи рекомендовали побереечь лёгкие — Арчи Шепп практически перестал играть. Да и теперь дует вполсилы, компенсирует недостаток энергии гортанным пением — хотя поёт, нужно признать, потрясающе.

Но мятежную музыку Арчи Шеппа не забыли: его ранние записи и по сей день гораздо значительнее для истории джаза, чем более поздние плоды примирения и согласия. Думаю, что и на концерт в Москве собралось немало людей, которые старались расслышать в срывающихся звуках его саксофона отголоски тех славных времён, когда было меньше условностей и без труда удавалось поделить окружающих на своих и чужих.

ДЖОЙЯ ШЕРРИЛЛ, ПЕВИЦА ДЮКА

Кирилл Мошков

28 июня 2010 года в возрасте 86 лет в посёлке Грейт-Нек на Лонг-Айленде (в нескольких милях от Нью-Йорка) умерла вокалиста Джойя Шеррилл, известная по работе в составе оркестра Дюка Эллингтона, а в нашей стране лучше всего знакомая по гастролям с оркестром Бенни Гудмана в 1962-м.

С 1946 года её полное имя было Джойя Шеррилл-Гильмено, по мужу — Ричарду Гильмено, состоятельному бизнесмену, работавшему в строительной области. С мужем она познакомилась благодаря Дюку Эллингтону, с которым дружил Гильмено. Впрочем, почти все значимые события в жизни Джойи были связаны с великим бэндлидером. Сама её певческая карьера началась в оркестре Дюка Эллингтона.



Джойя Шеррилл родилась в Байонне, штат Нью-Джерси, по официальной версии — 20 августа 1927 года. Правда, эта дата входит в противоречие с известным фактом: в 1941 году 17-летняя Джойя получила приглашение петь в оркестре Дюка; будучи несовершеннолетней, она не могла уезжать одна из дома, и поэтому с ней на гастроли ездила мать. Если даже принять более позднюю дату начала её работы с Дюком, летом 1942 года — дату, на которой

настаивал биограф Эллингтона Барри Уланов — то получается, что родилась Шеррилл не в 1927, а в 1924-м, и это идеально совпадает с 86-летним возрастом, указанным в свидетельстве о смерти певицы от 28 июня 2010 года.

В 1942-м грянул знаменитый «запрет на грамзапись» — боссы музыкантского профсоюза боролись с боссами индустрии грамзаписи за потиражные отчисления музыкантам — и Джойя покинула оркестр, чтобы учиться в университете им. Уилберфорса в Огайо, старейшем в США частном колледже для афроамериканцев. Однако в 1944-м, когда профсоюзный запрет на запись пластинок был снят, Шеррилл вновь стала выступать с Эллингтоном. Именно она исполняет, например, вокальную партию в знаменитой пьесе «*I'm Beginning to See the Light*», записанной оркестром Эллингтона 1 декабря 1944 года и ставшей одним из крупнейших хитов начала 1945-го. Помните сцену первой встречи Нео и Пифии в фильме «Матрица»? — на заднем плане в этой сцене звучит голос Джойи Шеррилл, поющей именно эту тему, ставшую в 1940–1950-е годы джазовым стандартом.

В 1946 году Шеррилл вышла замуж за Ричарда Гильмено и с этого момента выступала не так часто: экономической необходимости в этом у неё больше не было, и она могла выбирать ангажементы, которые ей нравились. В частности, она довольно регулярно выступала и записывалась с Дюком Эллингтоном, в последний раз — на альбоме 1956 года «*A Drum Is A Woman*». В 1959 году у неё состоялся сольный тур по США, после чего она пару сезонов выступала в бродвейском мюзикле «Долгий сон».

Летом 1962-го Джойя Шеррил приехала в СССР в составе биг-бэнда кларнетиста Бенни Гудмана. Это были первые за 35 лет (после турне *Chocolate Kiddies* Сэма Вудинга в середине 20-х) гастроль крупного американского джазового оркестра по Советскому Союзу. Оркестр 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 джаст» и в перерыве уехал из Дворца спорта ЦСКА, где проходили первые



**Джойя Шеррил и гитарист оркестра Бенни Гудмана —
Тёрк Ван Лэйк — на морской прогулке в Сочи. 1962**

концерты тура). На всех концертах Джойя пела несколько вокальных номеров; что же до имиджа оркестра, то по популярности среди советской публики Джойю можно было сравнить разве что с самим Бенни Гудманом, что и неудивительно — красивая 38-летняя афроамериканская певица была в то время на пике формы, что хорошо подтверждается её первым сольным альбомом *«Sugar and Spice»*, записанным в том же году. С оркестром же Гудмана она так и не сделала ни одной записи, известный своим суровым нравом Гудман повздорил с вокалисткой, и она покинула его биг-бэнд сразу после возвращения из СССР.

В 1963-м она на некоторое время возобновила выступления с оркестром Эллингтона, и в 1964 году выпустила на лейбле *Verve* второй сольный альбом, *«Joya Sherrill Sings Duke»*, в записи которого приняли участие многие ведущие оркестранты Дюка — Кути Уильямс, Джонни Ходжес, Пол Гонсалвес, Рэй Нэнс, Билли Стрэйхорн и др.

С 1970 по 1982 год Джойя Шеррил вела популярное детское телешоу *«Time For Joya»*, позднее выходявшее под названием *«Joya's Fun School»*. Её третий и последний сольный альбом, полностью посвящённый (как и второй) музыке Эллингтона, вышел через 30 лет после второго, в 1994-м, и назывался *«Black Beauty, The Duke in Mind»*.

Летом 2009 года Джойя Шеррил участвовала в съёмках документального фильма о гастролях Бенни Гудмана

в СССР, который делала съёмочная группа западногерманской студии документальных фильмов *Sarabandefilm*. В США немецкие документалисты сняли интервью со всеми семью ещё остававшимися в живых участниками гудмановского оркестра 1962 года (саксофонист Фил Вудс, контрабасист Билл Кроу и др.), а также с инициатором поездки оркестра в СССР — продюсером Джорджем Авакяном, который незадолго до съёмок отметил своё 90-летие. Джойя Шеррилл со своим рассказом об участии в поездке открывает фильм, получивший название «*To Russia with Jazz*». Первый показ фильма состоялся на фестивале документального кино в Барселоне в 2010 году.

Продюсер Констанце Буркхардт, которая руководила съёмками фильма в США, России и Грузии (биг-бэнд Гудмана в 1962-м выступал и в Тбилиси), узнав о смерти Шеррилл, написала нам: «Её участие в фильме очень важно. В первых кадрах она поёт «Катюшу», которую исполняла в СССР с оркестром, и восклицает: «Не могу поверить, что я это помню — это же было в 1962-м!» Она много интересного рассказывает в фильме. И, между прочим, именно Джойя предоставила нам для фильма любительские киносъёмки, в которых она ходит по ГУМу, гуляет по Сочи, Тбилиси и Ташкенту... Мы сняли интервью с ней в Нью-Йорке, а затем отвезли её домой в Грейт-Нек. По пути она рассказывала нам истории про Дюка, про то, как он позвал её на гастроли и как она уговаривала своих родителей. Она спела нам несколько песен без сопровождения, у неё по-прежнему был чудесный голос. И она была в таком хорошем настроении! Ей очень понравилось общаться с нами и рассказывать о прошлом...»

МЭТЬЮ ШИПП: «НАДО ЗАЖЕЧЬ СЕБЯ»

Сергей Бондарьков,
Роман Столяр

11 февраля 2009 года. За роялем клуба ДОМ — Мэтью Шипп. Саундчек. Музыкант с некоторой усталостью перебирает клавиши, с добродушной улыбкой отвечая на все реплики крутящихся вокруг фотографов одно и то же: «*Right, right...*» Мэтью — сама скромность, даже на усталость после перелёта он жалуется с некоторой застенчивостью. А между тем многие считают Шиппа не просто отличным музыкантом, но вообще одной из главных движущих сил на сегодняшней нью-йоркской Даунтаун-сцене. Мы отходим за дальний столик, чтобы немного побеседовать перед концертом.

Я слышал, что вы большой любитель бокса и что вы даже находите фри-джаз и бокс в чём-то близкими искусствами — не расскажете об этом?



— И то и другое — своего рода андеграундные языки. Я имею в виду, что бокс — не то чтобы в мейнстриме спорта, так же как джаз — не мейнстрим музыки. И мне кажется, что когда на ринге дерутся настоящие мастера — это как танец. А для меня джаз — это движения тела, ритм, то есть категории, описывающие танец, к нему вполне применимы. И, несмотря на жестокость бокса, я нахожу его эстетически близким к танцу.

А что для вас идеальный танец? Что важнее: искусство «отпустить» свое тело или безупречный контроль движений?

— Дело, конечно, в балансе — он приходит сам собой. Я не смогу описать это словами. Я думаю, в каждом, кто занимается подобной музыкой, есть желание контролировать процесс, когда он сочиняет музыку. То есть идея уверенности в том, куда именно ты движешься, что ты делаешь, очень важна, когда пишешь. Но другая сторона этой музыки действительно заключается в том, чтобы «отпустить» себя, отдаться духу. И я не знаю, где здесь черта, по которой проходит граница. Это что-то мистическое, я правда не знаю... Для меня важно и то, и другое. Мне нравится думать о себе как о *(задумывается)*... да, пожалуй, как о композиторе. И в то же время я тот, кому нравится быть одержимым и просто плыть по течению.

Кстати, о духе: многие джазмены считают, что вера имела большое влияние на их музыку. Это ваш случай?

— Хм... и да, и нет. Я имею в виду — госпел, конечно же, неотъемлемая часть джазовой истории. И если ты играешь джаз, ты просто не можешь игнорировать этот факт. Но я думаю, что моя музыка далека от церковной. В смысле, она безусловно духовна по своей природе, религиозна, но не так религиозна, как чёрная церковь. Это другой тип ощущения религиозности. В том, что я тут наговорил, ведь есть смысл? *(смеётся)*

Конечно... Давайте поговорим о вашем прошлогоднем альбоме — «Cosmic Suite». Я еще не слушал его и не знаю,

что на пластинке. Но, исходя из названия, я предполагал бы, что это вы продолжаете традиции разработки универсального языка, традиций Сан Ра или, может быть, Колтрейна...

— Да. Именно так. Когда я пытаюсь использовать этот язык, эстетику — это всегда музыка как мистицизм. И те двое, кого ты назвал, были лучшими в этой музыке, они были главными пионерами. Через музыку оба они исследовали миф, но представляли два совершенно разных метода. Музыка Колтрейна — она как вращающаяся Вселенная, она безвременна, как индийская музыка, то есть это, конечно, джаз, но плавающий в ином измерении. Сан Ра... он смотрел на музыку как на инструмент и практически пытался превратиться в настоящего египетского математика. Он исследовал миф, воплощая его через музыку. Так что поиск этого универсального вселенского языка определённо уходит корнями к Колтрейну и Ра как к музыкантам Космоса.

А кстати, как вы относитесь к другому подходу к достижению вселенского звучания — к немецкой Kosmische Musik конца 60-х — начала 70-х, краутроку?

— Она мне очень нравится. Я имею в виду, это всё-таки не мой жанр, и не то чтобы я очень хорошо разбирался в этой музыке, но то, что я слышал, мне нравится... *Tangerine Dream, Amon Duul* — классные команды.

Что вы думаете об этом процессе взаимного проникновения между фри-роком и фри-джазом? Ведь это относится не только к крауту: например, Тёрстон Мур записывается с Эваном Паркером, Энтони Брэкстон выступает с нойз-радикалами Wolf Eyes...

— Да, в общем, не важно, что я думаю (*смеётся*). Вселенная будет делать то, что захочет — так же и люди. Поэтому, это всё хорошо, потому что каждый путь должен быть исследован. Здорово, что люди пробуют всё возможное... Но что бы я ни думал о чём бы то ни было — это не имеет значения.

А сами вы заинтересованы в подобных вариантах сотрудничества?

— Да, возможно, но не сейчас. Я сконцентрирован на моём трио и на сольных работах — вот что сейчас имеет для меня значение.

В рамках курируемых вами Blue Series на лейбле Thirsty Ear вы записали, например, альбом «Optometry» с диджеем Спуки. Насколько отличается работа с электронным музыкантом от, скажем так, традиционной?

— О, это совсем другой способ мышления. Абсолютно другой метод работы с материалом... Да, тебе приходится думать по-другому. Но это весело! Правда, Джо Макфи возненавидел весь этот процесс. Это я втянул его в эту авантюру, он ничего подобного раньше не делал. Он никогда не имел дела с программированным ритмом и подобными вещами. Так что для него всё это было полным извращением.

Давайте поговорим о вашей последней записи — «Harmonic Disorder». Наряду с иногда прямо-таки бруксовскими композициями там встречаются такие, которые скорее похожи на современную классическую музыку. Это какая-то намеренная смена курса?

— Дело в том, что я пианист, а когда играешь на фортепиано — трудно избежать влияния классической традиции. Потому что, как правило, люди учатся играть на фортепиано в классической традиции. И я играл очень много классической музыки в детстве, так что она у меня в крови. Но мне кажется, что я всё же мыслю в категориях джазового пианиста и трио. Что-то вроде трио Ахмада Джамала. Я, конечно, не имею в виду, что пытаюсь кого-то копировать, но... скажем так, я сконцентрирован на джазовой музыке. А классические текстуры действительно проникают в мои композиции, но это просто потому, что я пианист и я люблю классическую музыку!

Вы упомянули, что сейчас концентрируетесь на работе с трио и на сольных выступлениях, — почему не дуэт или квартет?

— Да просто так сложилось. Мы играем в трио, и, кажется, у нас что-то получается. Просто так случилось, нет никакой определённой причины. Не то чтобы я проснулся однажды утром с решением играть в трио. Это всё дело случая.

А в чём принципиальная разница между игрой, например, в трио и в квартете?

— Разница громадная. Когда играешь в трио, фокус — на клавишах. Как только появляется духовой инструмент, всё меняется: уже мне приходится следовать за духовиком, даже если мы играем мою музыку. Дуэт — максимальное взаимодействие. Это как беседа, причём беседа нагишом. А соло... Это совсем другая история, тут надо зажечь себя... На самом деле, это самые общие черты, а всяких нюансов — неимоверное количество.

...До концерта остаётся что-то около часа, Мэтью надо хотя бы немного отдохнуть, и мы заканчиваем интервью.

Сейчас музыканту сорок девять, но выглядит он гораздо моложе, и поэтому трудно представить, что за клавишами он провёл почти полвека. Шипп начал играть, когда ему было пять, под впечатлением от звуков церковного органа. В двенадцать он увидел выступление Ахмада Джамаала на телевидении, и это, как он сам говорит, изменило его жизнь. Он стал искать и слушать джазовые пластинки. Его родители любили джаз, хоть и не были музыкантами, так что в распоряжении Мэтью была небольшая коллекция: Брубек, Эллингтон, Дэйвис. Он рыскал по магазинам и покупал записи, если ему нравилась обложка и хватало денег. В одном из интервью Мэтью вспоминал, что в школьные годы жил почти что «двойной жизнью»: он играл на *Fender Rhodes* в рок-группах, обсуждал с приятелями Хендрикса и Стиви Уандера, а оставшись один в своей комнате, с жадностью слушал Колтрейна, Сесила Тэйлора, Энтони Брэкстона и Кита Джарретта.

После того, что он рассказал мне о родстве бокса и джаза, я, глядя на то, как он двигается, не могу отделаться от впечатления, что Мэтью «работает корпусом». Его голова наклонена, локти не отходят далеко от тела, а руки он по очереди с оттяжкой бросает на клавиши, плечи ходят взад-

вперёд. Мэтью потрясающе техничен, его движения точны и грациозны в своей рациональности. Большую часть времени музыкант играет, закрыв глаза. Иногда поправляет бесполезные, норовящие упасть очки. Игра Шиппа действительно обладает качествами хорошего поединка: она захватывает. У музыканта громадный арсенал приёмов, он с изяществом проводит мощнейшие комбинации. За полтора часа импровизации Мэтью использовал только три стандарта: «*Angel Eyes*», «*Summertime*» и «*Yesterdays*» — но упрекнуть его игру в однообразности решительно невозможно. Например, в какой-то момент в отсутствие партнёров Шипп как бы играл в «вопрос-ответ» с самим собой, начиная фразу «внутри рояля», напрямую по струнам, и заканчивая или развивая её уже на клавишах. Мэтью может взять фрагменты из «*Angel Eyes*» и, ускорив и перемешав их, превратить её в плотный зацикленный поток высоких нот, удивительным образом не теряющий мелодичности. Или наоборот — выделить один аккорд или короткую последовательность и постепенно, редуцируя их гармоническую функцию, превратить их в чисто перкуссионный элемент. А затем под этот новый пульс ввести пару повторяющихся несложных фраз, которые постепенно усложняются, вытесняя предыдущие конструкции, чтобы наконец разрастись и полностью занять музыкальное пространство, а затем оборваться возвращением к теме. Или вводом новой темы. Или сменой темпа, ритма. Вариантов — множество. Причём все эти метаморфозы происходят довольно быстро, а этапы превращений могут меняться местами. И если на бумаге это может выглядеть надуманной схемой, то на самом деле в руках музыканта мелодия изменяется и развивается волне органично.

Эта органичность — один из ключевых моментов в музыке Шиппа. Когда слушаешь его, совсем не обязательно вникать в тонкости происходящих процессов. Пожалуй, так даже лучше, правильнее. Музыка Мэтью прекрасна не самоценной математической красотой. В какой-то степени это определённо музыка ума, но ни в коем случае не мёртвых формул — она жива. В ней постоянно есть напряжение, движение. Темы не то чтобы «изломаны» (эпитет, часто сопровождающий описания импровизационной музыки, и в какой-то мере справедливый), скорее — они расширяются, разрастаются, как могучие растения.

И невозможно не оказаться вовлечённым в этот процесс. Если на сайте youtube.com «вбить» в поиск слова «*Matthew Shipp black flag*», можно посмотреть двухминутный кусочек интервью. Шипп там как раз говорит о том, что джаз может быть сложным, но не должен становиться заумью, от него не должно нести музейностью, гораздо важнее качества одержимости. Так вот его музыка действительно захватывает. При всей своей ритмической сложности она танцевальна — в высшем значении этого слова. И не так важно, как именно он этого добивается. Не так важно, какие стандарты он использует. В беседе после концерта он определил это так: «Когда я ввожу стандарт, он каким-то образом перестраивает моё сознание в этот момент. Если человек узнаёт стандарт и это помогает ему в его музыкальном «путешествии» — отлично! Но это скорее важно для меня, чем для слушателя».

Дело, наверное, в том, что Шипп действительно один из тех музыкантов, кто продолжает искать Универсальный язык, и когда он что-то находит — язык этот не нужно понимать.

Сергей Бондарьков

МЭТЬЮ ШИПП В НОВОСИБИРСКЕ: ВИБРАЦИИ КОСМОСА В СИБИРСКОЙ СТОЛИЦЕ

18 мая 2010 года в Новосибирской филармонии выступил необычный квартет. Необычный по многим параметрам. Прежде всего новосибирской публике нечасто удаётся приобщиться к искусству коллективной спонтанной импровизации — а ведь именно такая музыка прозвучала в камерном зале филармонии в тот вечер. Совместная игра местных и американских импровизаторов — тоже явление нечастое, хотя в последнее время сцена столицы Сибири знавала и такие проекты. Наконец крайне необычно то, что нью-йоркские музыканты прилетели в Россию специально для концертов в Новосибирске, не выступив по пути ни в одном другом российском городе. Впрочем, столичные любители «продвинутого» джаза уже имели удовольствие познакомиться с саксофонистом Сабиром Матином и пианистом Мэтью Шиппом — в ноябре 2009 года они дуэтом

выступили в ДОМе, а затем в клубе «Мастерская» сыграли с Сергеем Летовым и поэтом Дмитрием Воденниковым. Теперь же благодаря инициативе неугомонного патриарха сибирского джаза Сергея Беличенко американским импровизаторам предстояло показать себя в сотрудничестве с новосибирцами.

Музыканты прилетели в столицу Сибири ранним утром из Лиссабона, и на саундчеке перед концертом усталость, вызванная долгим перелётом, явно сказывалась: Матин, нарочито медленно распаковывая свои инструменты — кларнет и тенор-саксофон нестандартной конструкции (оказалось, что этот инструмент изготовлен в сороковых годах прошлого столетия), на какое-то время буквально засыпал, сидя на стуле, затем, очнувшись, как ни в чём не бывало продолжал своё занятие, даже и не думая бороться с сонливостью. Шипп, напротив, старательно разогревался за роялем, совершенно отрешившись от снующих по сцене звукоинженеров, что-то бесконечно подлаживавших и поправлявших. На какое-то время возникали спонтанные ансамбли: то контрабасист Владимир Драница присоединялся к пианисту, яростно терзавшему клавиши, то Сергей Беличенко, появившись на сцене после очередного забега по филармоническим коридорам (видимо, нелегко быть музыкантом и организатором одновременно!), вдруг отвечал Шиппу резкими, пронзительными репликами. Матин при этом долгое время хранил молчание, и лишь когда прозвучала просьба сыграть что-нибудь вчетвером, чтобы отстроить звучание всего ансамбля, извлёк из саксофона несколько энергичных трелей, по которым совершенно не было понятно, какова же индивидуальность этого музыканта. Очевидно, Матин экономил силы — чего не сказать о его коллеге, чуть ли не два часа не отрывавшегося от фортепиано. Автор этих строк получает шанс разглядеть музыканта, что называется, вблизи: при совершенно парадоксальной и «неправильной» по всем классическим нормам постановке рук (для американских пианистов, впрочем, это не редкость — «играй хоть носом, лишь бы звучало») он достаточно виртуозен, и при небогатой динамической палитре главный козырь Мэтью Шиппа — непредсказуемость смены фактуры.

Наконец, Шипп поднимается из-за фортепиано с удовлетворённой улыбкой — всё хорошо, руки в порядке, теперь можно и передохнуть перед концертом. Пользуясь моментом, затеваю разговор с именитым пианистом.

Первый вопрос — об отношении к слову «джаз», использование которого отвергается многими джазовыми музыкантами. Ещё Дюк Эллингтон говорил: «Я играю не джаз, а музыку своего народа». Что вы об этом думаете?

— Я совершенно не верю в развешивание ярлыков; как бы ни называли люди ту или иную музыку, это не имеет никакого значения — всё равно эти определения далеки от того, чем музыка является на самом деле. Я верю в то, что музыка — это музыка, это вибрации Космоса... Конечно, нужно как-то называть то, что мы слышим, но в конце концов главное — именно космические вибрации, а не все эти ярлыки. Даже если кто-нибудь называет мою музыку джазом или как-то иначе, я понимаю, почему это делается. Но я не верю в ярлыки.

То есть вы предпочитаете не называть вашу музыку джазом?

— Ну, мне просто всё равно, как её называют. Сам для себя я называю то, что я делаю, космической музыкой.

С другой стороны, ощущаете ли вы связь вашей музыки с вашими этническими корнями?

— Мои корни — это космическая энергия Вселенной (улыбается).

То есть для вас земные корни значения не имеют?

— Ну, если вы хотите точного ответа... Безусловно, вы можете сказать о таком человеке, как я, что моя ДНК органически связана с джазом — конечно, если для вас Эллингтон и Монк джазовые музыканты. Но вообще-то воздействие музыки превышает каких-либо связей. Конечно, мы называем музыку так-то и так-то сообразно её струк-

турным особенностям; но как только она начинает звучать, она выходит за рамки любых определений.

Всё же, как вам кажется, есть ли разница в музыкальном языке, скажем, европейских импровизаторов по сравнению с американскими? Или российских импровизаторов...

— Конечно, ведь никто не может быть полностью свободным от своих корней. Откуда бы ты ни был, ты являешься носителем наследия своей культуры. Но когда ты взаимодействуешь с музыкантами — представителями разных культур, то это взаимодействие происходит на более высоком уровне — таком, что любые наши понятия к этому процессу неприменимы.

Матс Густафссон как-то сказал, что джаз мёртв...

— Ну, он не первый, кто это говорит.

Конечно. А что вы думаете об этом? Мёртв ли джаз?

— Пожалуй, я соглашусь с этим утверждением — в социальном плане джаз мёртв, поскольку изменилась общественная ситуация. Иногда мне кажется, что джазовый язык исчерпал себя и действительно является мёртвым языком; иногда, впрочем, я думаю о том, что мы живём в открытой Вселенной, в которой возможно всё, в том числе и джаз... время от времени (*смеётся*). В общем, я не придерживаюсь какого-либо догматичного взгляда на то, мёртв ли джаз или жив, является ли джазовый язык мёртвым или нет...

Расскажите, как вы готовитесь к вашим выступлениям.

— Я много езжу, много играю, стараюсь регулярно заниматься. Вот сейчас у меня тур с Сабиром Матином, и это специфическая ситуация в психологическом смысле, она, безусловно, отличается от того, как если бы я играл в трио, соло или с другими музыкантами... Всё зависит именно от этих психологических особенностей, от

того места, где ты играешь, находясь в туре. В конечном счёте всё зависит от того, насколько ты концентрируешься на том, что ты должен сделать в настоящий момент — это самый лучший способ подготовки к концерту. То есть я всегда стараюсь сконцентрироваться на настоящем моменте.

А как насчёт построения формы в импровизации?

— Я думаю об этом, когда занимаюсь (*смеётся*).

Только когда занимаетесь? Не на сцене?

— Ну, когда я на сцене, я просто даю волю течению и стараюсь ни о чём не думать. Я отношусь к этому так, будто играю не я, а другой человек, и я стараюсь его не прерывать, не мешать ему. Пусть происходит то, что должно произойти.

По утверждению российского саксофониста Владимира Чекакина, импровизатор — это оперативный композитор...

— Согласен с этим.

В таком случае — считаете ли вы себя композитором?

— Считаю. Я организую музыкальный материал в реальном времени. Понимаете, и композитор, и импровизатор занимаются организацией музыкального материала, чтобы он обрёл удобоваримую форму. И отличие нас, импровизаторов, от композиторов заключается лишь в том, что мы делаем это в реальном времени. Таково свойство нашей работы, в которой, как и в композиции, очень важна дисциплина.

А когда вы учились в Консерватории Новой Англии, вы изучали там композицию?

— Я провёл там всего год, и то это случилось потому, что я лично знал Рана Блэйка (декана джазового

факультета). Он всё убеждал меня, что мне нужно продолжать обучение. Но я не хотел учиться, и на самом деле всё, что мне было нужно, — подготовиться за этот год к жизни в Нью-Йорке. Стиль моей игры в то время уже вполне сформировался, но не благодаря обучению в Консерватории, а благодаря моим собственным усилиям (*смеётся*).

В чём для вас заключается разница между игрой соло и игрой в ансамбле?

— Когда я играю в ансамбле, я стараюсь быть очень внимательным к партнёрам. При этом я остаюсь собой, но в то же время забочусь о том, чтобы вписаться в ту среду, которую создают мои партнёры-музыканты. Когда же я играю соло, то сам являюсь создателем среды, автором того языка, на котором говорю с публикой. В этом и заключается отличие.

Полагаете ли вы, что музыка духовна по своей природе?

— Определённо — да. Музыка представляет собой космические вибрации, и именно поэтому я и занимаюсь музыкой.

И последний вопрос: что вы можете сказать о вашем опыте игры с российскими музыкантами?

— Ну, я играю с музыкантами со всего мира, и каждый из них, вне зависимости от того, к какой культуре он принадлежит, играет музыку, базирующуюся на джазе — при этом, безусловно, вкладывая в неё весь свой специфический опыт. Мне всегда интересно играть с музыкантами с разными культурными корнями, наблюдать, как совместными действиями создаётся музыка.

Создание музыки совместными действиями, здесь и сейчас — вот кредо коллектива, вышедшего на новосибирскую филармоническую сцену спустя полчаса после окончания интервью. Никакого заранее продуманного плана, никаких «заготовок» — нью-йоркские гости

категорически отказались что-либо репетировать; похоже, что загодя музыканты договорились лишь об очерёдности выхода на сцену. Открылось первое отделение выходом Мэтью Шиппа, сразу рванувшего с места в карьер — резко, властно, очень быстро сойдя с позиций современного, но всё же джазового пианиста в абсолютно атональную игру. Похоже, пианист действительно категорически не выстраивает форму, а подчиняется стихии — всплески и смены фактуры в его игре непредсказуемы, нарочито нелогичны, даже хаотичны. С самого первого звука и на протяжении всего соло Шипп подчёркнуто интровертен; кажется, что публики, как и всего остального мира, для него не существует. Однако появление второго гостя кардинально меняет ситуацию: Сабир Матин, одетый в яркую цветастую рубашку, с дрэдами чуть ли не до пят, прорезает пространство мощным звуком. У саксофониста великолепный верхний регистр, виртуозность и объёмность его звука восхищает; на протяжении всего концерта он показывает блестящее владение нюансами, в его арсенале даже такие изысканные и редкие для джазового музыканта средства, как многозвучия. Вместе с тем Матин — представитель «старой» фри-джазовой школы, но эта приверженность прошлому опыту выглядит более убедительной, чем стихийное новаторство Шиппа. К нью-йоркскому дуэту присоединяются сибиряки — сначала Драница, а затем и Беличенко; оба они проявляют себя в большей степени внимательными аккомпаниаторами, чем инициативными музыкантами — исключение, пожалуй, составляет соло Сергея Беличенко в первом отделении концерта. Музыкальная ткань сорокаминутной импровизации, не прерывающейся ни на миг, изменчива; диапазон — от атонального марша до тихой баллады, от камерного свинга до жёсткого и агрессивного фри. Последнего, пожалуй, на протяжении всего концерта было многовато. Дабы внести контраст, второе отделение по решению музыкантов открывается сольной пьесой Шиппа. Но этот ход срабатывает скорее в минус: непредсказуемость поворотов импровизации пианиста граничит с нелогичностью, и становится ясно, что Шипп в первом отделении, пожалуй, показал всё, на что был способен. И снова — калейдоскопичная сорокаминутная импровизация квартета, волнообразное движение — от сольных

эпизодов Матина и Драницы к джазовому вальсу на шесть восьмых, от среднего темпа свинга к опять-таки кричащему фри-джазу... Да, не обошлось без шероховатостей, но эксперимент, проведённый на глазах у изумлённой публики, удался: аплодисменты и довольные лица музыкантов — какое ещё лучшее подтверждение нужно?

Роман Столяр

ДЖОРДЖ ШИРИНГ: ЛЁГКОЕ ФОРТЕПИАНО

Кирилл Мошков

«А мы и не знали, что он ещё жив!» — такова первая реакция многих в джазовом сообществе на известие о том, что рано утром 13 февраля 2011 года в Нью-Йорке скончался от остановки сердца 91-летний сэр Джордж Ширинг, самый известный британский джазовый пианист (прославившийся, впрочем, в Америке, где он прожил более шести десятилетий) и, безусловно, один из самых популярных джазовых пианистов 1950-х годов.

Неудивительно: хотя сэр Джордж выпустил свой последний альбом в 2004 году («*Lullabies of Birdland*»), и тогда же вышла книга его мемуаров, на широкой сцене он после своего 80-летия, отпразднованного в 1999 году на сцене Карнеги-Холла, появлялся уже довольно редко. В марте 2004-го он упал у себя дома, был госпитализирован, месяц приходил в себя и с тех пор уже не выступал публично. Впрочем, его менеджер Дэйл Шитс утверждает, что дома Ширинг периодически играл на фортепиано и после этого, в последний раз — около месяца назад.



Приехав в США из Великобритании в 1947 году, слепой от рождения пианист Джордж Ширинг, девятый ребенок в семье лондонского угольщика, впервые прославился

в 1949-м удачной версией темы «*September in the Rain*», ставшей в его записи широко продаваемым хитом. Это было время, когда джаз ещё оставался частью популярной массовой музыкальной культуры и продавался большими тиражами: пластинка на 78 оборотов с записью этой пьесы была продана тиражом в 900 000 экземпляров. Но подлинную славу ему принесла его собственная пьеса «*Lullaby of Birdland*», которую он записал в 1952 году. Он написал её как заставку для радиопрограммы, которая должна была передаваться каждый вечер из знаменитого джазового клуба *Birdland* в Нью-Йорке. Благодаря ежевечерней радиотрансляции эта пьеса не только стала в исполнении автора одной из самых продаваемых записей джазового фортепиано за всю историю — она стала одним из самых исполняемых джазовых стандартов, её исполняли десятки ведущих джазовых музыкантов, каждый по-своему; мы помним и изящную вокальную версию Эллы Фицджералд, и страстную — Нэнси Уилсон, задумчивую — Сары Воэн, и пряное ансамблевое пение *Manhattan Transfer*, и великолепные инструментальные версии Дюка Эллингтона, Декстера Гордона, Бада Пауэлла — тысяча двести двадцать пять версий этой темы в грамзаписи зафиксированы в современных базах данных!

Элегантная, лёгкая, технически совершенная пианистическая манера Ширинга, с его безупречным классическим туше и потрясающей быстротой пальцев, стала основой его не менее лёгкого стиля, развившегося под влиянием бибопа (прежде всего — пианиста Бада Пауэлла, поклонником которого Ширинг был с момента приезда в США), но звучавшего намного легче и доступнее, чем напряжённая, напористая звуковая ткань боповых звёзд — на грани того, что в музыке 50-х называлось «*easy listening*» (лёгкое слушание), исторически предшествовало появлению в 80-е годы «смут-джаза» и очень хорошо продавалось. Но тут надо сразу оговориться: лёгкость у Ширинга никогда не означала легковесности — его игра всегда осмысленна, умна и изящна, даже если музыкант не стремится, подобно многим его современникам, решать в музыке «проклятые вопросы бытия», а просто развлекает свою публику.

В оригинальный состав квинтета Джорджа Ширинга входили вибрафонистка Марджори Хайамс, гитарист

Чак Уэйн, контрабасист Джон Леви и барабанщик Дензил Бест; в разные годы в ансамбле впоследствии участвовали также вибафонист Кэл Чэдер, контрабасист Ал Маккиббон, гитарист Джим Холл, барабанщик Колин Бэйли и другие музыканты. Многие записи квинтета Ширинга оказали большое влияние на других, более, так сказать, «серьёзных» пианистов — в частности, без влияния Ширинга наверняка не было бы такого Билла Эванса, каким мы его знали.

Влияние на других пианистов оказывали прежде всего технические новации Ширинга: в плане техники игры ему было мало равных. Его игра блок-аккордами сильно воздействовала на аккордовую технику Эванса, но самой упоминаемой характеристикой техники Ширинга были «связанные руки» (*locked hands*) — приём, в котором одну и ту же мелодию синхронно играют обе руки пианиста.

Свой успех Ширинг объяснял просто. «Мы (*квинтет Ширинга*. — К.М.) появились в конце бурной эры бипопа, — говорил он в интервью Национальному общественному радио США в 1995 году. — В ту эпоху музыканты брали простую мелодию и — ффрррррр! — делали из неё напряжённейшую, сложнейшую импровизацию. И тут появляемся мы, и играем — вибафон, гитара, хорошо выписанная басовая партия, и всё в чётком порядке. Конечно, это было намного легче для слуха!»

Джордж Ширинг никогда не жаловался на возраст, хотя и не скрывал его — как не скрывал и своей слепоты, к которой, однако, никогда не привлекал специального внимания. Ещё в 1953 году он сказал в интервью агентству *Associated Press*, что «хочет быть в глазах публики человеком, а не слепым». Свою книгу воспоминаний (предсказуемо названную «*Lullaby of Birdland*»), которую он писал с 1987 по 2003 год, он, например, не диктовал, а печатал сам — на клавиатуре со шрифтом Брайля.

Родом из Баттерси, бедного индустриального района на окраине Лондона, Ширинг появился на свет 13 августа 1919 года. В детстве он обучался классической музыке, но уже в 16-летнем возрасте играл джаз в лондонском пабе за вполне приличные по тем временам пять фунтов в неделю. Когда началась война (для Великобритании это 1940), Джордж выступал дуэтом с застрявшим в Лондоне из-за падения Франции скрипачом Стефаном Граппелли, ранее

игравшим с великим французским джазовым гитаристом Жанго Райнхардтом. В 1941-м он женился на некоей Трикси Бэйз, от которой у него была дочь Венди. С Трикси и Венди он и уехал в 1947 году в США. Его первый брак распался в 1973-м, а два года спустя 53-летний пианист женился на певице Элли Гефферт, с которой прожил сорок два года, до самой смерти.

Ширинг выступал в прославившем его квинтетном составе до 1978-го, а затем распустил ансамбль, заявив, что устал от этого формата и хочет попробовать себя в других формах музицирования. Два с половиной десятилетия он выступал соло, в дуэте с контрабасистами или в трио, только изредка собирая временный состав квинтета, вовсе не обязательно с теми же инструментами, что в свой классический период. Пожалуй, лучшим его записями этого периода следует считать два альбома с вокалистом Мэлом Торме, записанные в 1983 и 1984 годах — соответственно, «*An Evening With George Shearing and Mel Tormé*» и «*Top Drawer*». Оба альбома были отмечены премией «Грэмми», и Торме обрушился на Национальную академию звукозаписи США с горькими упрёками за то, что на премию был номинирован только он сам, но не Ширинг, которому Торме отдавал большую часть лавров за успех альбомов. Когда Торме ушёл из жизни в 1999-м, Ширинг во всех интервью неизменно прославлял его, утверждая, что певец был его лучшим музыкальным партнёром за всю жизнь. «Мэл был один из немногих людей, о ком я могу сказать, что работал ВМЕСТЕ с ним, а не НА него», — утверждал Джордж Ширинг.

В 2007 году королева Великобритании Елизавета II возвела Джорджа Ширинга в рыцарское достоинство за многолетнее служение музыкальному искусству; с этого момента его полагалось именовать «лорд Ширинг» или «сэр Джордж Ширинг». «Это потрясающе, — отозвался пианист, — меня наградили как раз за то, что мне очень нравится делать!»

УЭЙН ШОРТЕР: СВОИМ ПУТЁМ

Константин Волков

На болотистой равнине реки Пассаик в восточной части штата Нью-Джерси, отделённой от Нью-Йорка грядой скалистых холмов и рекой Гудзон, лежит крупнейший город штата — старинный промышленный Ньюарк, основанный пуританами ещё во второй половине XVII века на земле, купленной за порох, свинец, двадцать топоров и десять пар штанов у индейцев племени хакенсак. Сейчас это западное предместье Большого Нью-Йорка (до Манхэттена от центра Ньюарка всего восемь километров), а в начале 30-х это был мрачный перенаселённый город, треть жилого фонда в котором была непригодна для жилья, а уличное движение при этом было самым оживлённым в США.



В восточной части Ньюарка есть густонаселённый рабочий район Айронбаунд. Отсюда родом поп-певица Сюзан Вега, фолк-рокер Джон Падовано, а также Тони Сопрано — главное действующее лицо гангстерского телесериала «Клан Сопрано». Мировым кинозрителям этот район известен также по фильму Стивена Спилберга «Война миров», где в грохоте спецэффектов впечатляюще разрушаются улицы Айронбаунда. 25 августа 1933 года в Айронбаунде родился мальчик по имени Уэйн. Джозеф Шортер,

его отец, работал сварщиком на фабрике, производившей знаменитые швейные машинки «Зингер», а мать Луиза — швеёй в скорняжной мастерской, шила меховые изделия. Однако семья была очень музыкальная, и отец поощрял своих сыновей, Уэйна и Алана, заниматься музыкой. Оба стали музыкантами, и если известность трубача Алана Шортера (1932–1987) осталась довольно скромной (хотя он заслуженно считался одним из самых странных, анархичных, радикальных и интеллектуальных музыкантов фри-джаза), то Уэйн Шортер стал одним из самых известных джазовых саксофонистов второй половины XX века. Летом 2008-го он отметил своё 75-летие.

В детстве Уэйн ходил в Ньюаркскую школу искусств (*Newark Arts High School*) и специализировался там на рисовании (он и до сих пор много и с удовольствием рисует). Но в 15 лет с ним произошло событие, радикально изменившее круг его интересов. В ньюаркском театре им. Адамса в 1948 году проходил концерт очередного турне, которое устраивал легендарный продюсер Норман Грэнц — *Jazz At The Philharmonic*, и Уэйн вместе с парой приятелей пытался пробраться на концерт (денег на билеты у них не было). «Мы стояли перед зданием театра, и вот появляется Лестер Янг в своей знаменитой шляпе «порк-пай» (*плоская шляпа наподобие канотье, но не соломенная, а фетровая. — Ред.*), в длинном пальто и в ботинках-«студебекерах». Он очень опаздывал, но шёл так медленно, спокойно — мол, так и надо. Ну всё, надо попасть внутрь, решили мы. В конце концов мы пролезли в здание через пожарную лестницу и весь концерт смотрели с чердака, из-под потолка зала. Мы видели, как оркестры Стэна Кентона и Диззи Гиллесли вместе играли «*Peanut Vendor*», как Чарли Паркер играл со струнной группой «*Laura*» и всё такое. Всё это произвело на меня такое впечатление, что я сказал себе: надо купить себе кларнет. Когда мне исполнилось 16, у меня появился кларнет, и так в мою жизнь вошла музыка».

Кларнет, как позже пояснял музыкант, он выбрал в первую очередь из-за его... формы. Дело в том, что Шортер с самого юного возраста и до сих пор — очень осведомлённый и серьёзный поклонник научной фантастики (как в литературе, так и в кино). И форма кларнета ему напоминала... космический корабль!

Шортер вообще очень интересовался (и продолжает интересоваться) достижениями науки, разного рода передовыми идеями и достижениями. Один из его любимых персонажей современной истории — Альберт Эйнштейн, которого он даже однажды видел лично. «Мне было 18, и мы играли на танцах в Принстонском университете. Мы выгружали из машины инструменты, и нам помогал один студент. И вдруг он смотрит нам за спины и говорит: «Мой преподаватель идёт. Мне надо его обогнать, а то опоздаю на занятие». Я только успел спросить: а кто твой преподаватель? Он ответил: «Альберт Эйнштейн» — и исчез во мгновение ока. Альберт был в лыжной шапочке, из-под которой торчали седые волосы. Он шёл через большой газон перед зданием, и я провожал его взглядом, пока он не исчез в дверях».

Уже в 18-летнем возрасте Уэйн переключился с кларнета на тенор-саксофон — не в последнюю очередь потому, что на кларнете практически не играли его любимую музыку, бибоп. Биограф Шортера, Мишель Мерсер, писала в книге «*Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter*», что бибоп стал для Уэйна и его брата Алана знаком их «особенности», отдельности от их окружения. И немудрено: массы требовали простой и понятной музыки, под которую можно было танцевать, а бибоп диджеи во всеуслышание отказывались крутить по радио, бибоп подвергался нападкам в прессе и — самое главное — бибоп отказывалась слушать широкая публика: за рекой, в Нью-Йорке, могли слушать что угодно, но здесь, в консервативном провинциальном Ньюарке, в музыкальных вкусах всё ещё царил танцевальный оркестровый свинг, и самым популярным оркестром в городе был танцевальный оркестр Ната Фиппса. «Бывало, мы играли где-нибудь в зале Ассоциации молодых христиан, за полтора доллара гонорара на нос, — вспоминал позднее Уэйн, — и послушать нас приходило человек десять, да и те скоро уходили домой, ворча, что под этот бибоп не потанцуешь. Но мы были преданными модернистами, — на этом месте Уэйн по-актёрски торжественно вскидывает сжатые кулаки, — и мы шли на риск сознательно». Стоит ли удивляться, что противопоставление себя вкусам «толпы» стало привычным самоощущением для Шортеров: Уэйн написал на футляре своего инструмента «*Mr. Weird*» («Мистер Ненормальный»), а Алан — «*Doc*

Strange» («Доктор Странный»). Вообще, говорят, на ранние выступления братьев Шортеров в Ньюарке с их первым профессиональным ансамблем *Jackie Bland Band*, который играл бибоп (в этом составе участвовали и другие будущие звёзды: пианист Уолтер Дэйвис-мл., тромбонист Грэйшан Монкёр III), стоило посмотреть. Они думали, что бопперы должны были не только странно играть, но и странно выглядеть (судя по тому, что они видели и слышали на концертах Диззи Гиллеспи и Чарли Паркера). Поэтому, когда их ансамбль участвовал в собравшей огромную, по ньюаркским меркам, аудиторию «битве оркестров» между танцевальным оркестром Фиппса и бибоперами, участники *Jackie Bland Band* принесли свои инструменты не в «буржуйских» футлярах, а в «пролетарских» пластиковых пакетах, и принципиально играли без нот, а на нотные пюпитры выставили свежие газеты: мол, наша музыка так свежа, что мы играем её прямо по сегодняшним новостям. «Мы с утра намочили свои костюмы водой, — рассказывал Уэйн своему биографу, — чтоб они к концерту высохли мятыми и чтоб все видели, что нам это по барабану. Мы думали, что все боперы так и выглядят. Мы пришли на «битву» в галошах — а дождя, ты знаешь, и не было при этом». Алан появился на сцене в белых перчатках, которые потом с нарочитой медлительностью снимал; братья уселись перед публикой в складные кресла, спина к спине, и начали играть.... В «битве» по результатам замера громкости аплодисментов поначалу побеждал свинговый оркестр, но проигрыш юных бибопперов не был позорным: им аплодировали с уважением, и даже лидер «вражеского» оркестра отдал им должное. «В этой группе влияние Уэйна было много сильнее, чем влияние их лидера, Джекки Блэнда, — признавал впоследствии Нат Фиппс. — Джекки махал палочкой, но сила их ансамбля заключалась в их маленьком тенор-саксофонисте». За вечер каждый оркестр играл трижды; и, к удивлению всех, после третьего номера *Jackie Bland Band*, когда они мощно «отдули» пьесу Диззи Гиллеспи, им аплодировали громче, чем аккуратному и гладкому свинговому оркестру. Победа была присуждена оркестру с участием братьев Шортеров, и с этого момента Уэйн стал известным в рамках города музыкантом.

Главным джаз-клубом Ньюарка был тогда *Lloyd's Manor*, заведение на втором этаже боулинга. Это было не

самое благопристойное местечко; белые там вообще почти не появлялись, а чёрным мальчикам из хороших семей, вроде семьи Шортеров, родители высказывали большое неодобрение за походы в это «логово греха». Понятно, что Уэйн редко пропускал джазовые понедельники в *Lloyd's Manor*, когда туда заезжали поиграть настоящие бибоперы «с того берега» — из Нью-Йорка. Однажды там появился Сонни Ститт, тогда (в 1951) один из ведущих альт-саксофонистов бибоба. Поднимаясь на сцену, Сонни спросил, с кем бы из местных тенористов ему сыграть. Местные вытолкнули вперёд Уэйна. Уэйн похолодел: он быстро прогрессировал в игре, но умел ещё далеко не всё, и главное — он пока ещё умел импровизировать только в трёх тональностях: до, си-бемоль и соль. И, конечно, Сонни объявил блюз в ми-бемоль. «Он спросил: ты готов, ты готов? Он всегда всё повторял дважды и говорил очень быстро. Я кивнул и подумал: ну что ж, я уже на сцене — надо играть», — вспоминал Уэйн.

Уэйн играл соло пятнадцать минут подряд. Конечно, в зале были все местные музыканты, в том числе лидер танцевального оркестра Нат Фиппс. «Уэйн всегда молодо выглядел, — рассказывал он позднее. — А тогда ему на вид вообще было от силы лет двенадцать, и он был такой... не стеснительный, но замкнутый. И вот этот зажатый малыш выходит и начинает играть, и через пятнадцать минут весь клуб уже просто сходит с ума. Остальные наши музыканты даже и на сцену не пошли».

Сонни Ститт был ошеломлён. Он оттащил Уэйна в сторонку и в своей характерной манере быстро и неразборчиво сказал: «Поехали со мной на гастроли, поехали на гастроли!» Уэйн объяснил, что он через несколько недель заканчивает школу и хочет поступить в колледж. Ститт приуныл, и следующая реплика прозвучала без обычного повтора:

— Чёрт, да, тебе надо получить образование.

В 1952 году Уэйн поступил в Нью-Йоркский университет (NYU), где прошёл полный курс композиции, гармонии и оркестровки и в 1956 году получил диплом бакалавра музыки. После выпуска он всего несколько недель успел поработать в ансамбле Джонни Итона *The Princetonians*, где его за скоростную игру называли «Вспышка из Ньюарка» (*The Newark Flash*) — и Уэйн Шортер, двадцати трёх лет от роду, был призван в армию.

«За несколько дней до отправки я пошёл в *Cafe Bohemia* послушать музыку — как я думал, последний раз в жизни. Я стоял у бара, пил коньяк, а в заднем кармане у меня лежала повестка о призыве. И тут ко мне подошёл [барабанщик] Макс Роуч. Ты, говорит, и есть тот самый малыш — Вспышка из Ньюарка? И позвал меня на сцену. Весь вечер барабанщики на сцене менялись, так что сначала там Макс поиграл, потом Арт Тэйлор, потом Арт Блэйки. Оскар Петтифорд играл на виолончели. Джимми Смит приволок в клуб свой орган — он возил его на катафалке! А в перерыве я услышал, что Майлс [Дэйвис] разыскивает какого-то чувака по имени Пушечное Ядро (*Джулиан «Кэннонболл» Эддерли. — Ред.*). Я вижу всё это и думаю: вся эта жизнь будет продолжаться... а я через пять дней буду уже в армии!»

Правда, служба оказалась не такой уж безнадёжной. Время от времени рядового Шортера отпускали домой на выходные, поскольку служил он первое время в своём же штате, на базе Форт-Дикс. И во время одной из таких отлучек Уэйн снова встретился с Максом Роучем. Это было вскоре после того, как трубач Клиффорд Браун погиб в автотрагедии вместе с пианистом их с Роучем совместного ансамбля Ричи Пауэллом, и Роуч выступал в ансамбле с Сонни Роллинзом и трубачом Кенни Дорэмом. «Они играли прямо рядом с моим домом на Брод-стрит в Ньюарке, в заведении под названием *Sugar Hill*, — вспоминал Шортер в интервью, которое он дал известному джазовому критику Биллу Милковски (2005). — Я шёл к дому и по дороге заглянул в клуб; Макс увидел меня из-за барабанов и замахал палочкой — мол, иди сюда, на сцену. Но я показал ему на свою армейскую форму и на дверь — мол, пойду переоденусь. Я жил прямо за углом — сбегал домой переодеться в гражданское, взял дудку и прибежал опять в клуб...»

Период ученичества Уэйна Шортера подошёл к концу с его возвращением из армии. Отныне он играл в «высшей лиге». Первые несколько недель саксофонист работал в ансамбле пианиста Хораса Силвера, затем — в штатном ансамбле легендарного клуба *Minton's Playhouse* в Гарлеме и в оркестре трубача Мэйнарда Фергюсона. Работа у Фергюсона не оставила в биографии Шортера особого

следа — за исключением того, что в этом оркестре он встретился и подружился с пианистом, сотрудничество с которым впоследствии стало едва ли не самым важным в его жизни: это был австрийский иммигрант по имени Джо Завинул. Были и другие встречи. «После одного из выступлений ко мне подошла женщина и сказала: «Меня зовут Ани-та [*гражданское имя первой жены Колтрейна — Хуанита, сокращаемое до Ани-та; имя Наима она приняла, перейдя в ислам. — Ред.*], мой муж хочет с тобой познакомиться». А я сидел на кухне клуба и что-то чинил в моей дудке. И вот она приводит своего мужа — оказывается, это Джон Колтрейн. Когда я был в армии, мы часто ездили в Вашингтон посмотреть на ансамбль Майлса [Дэйвиса] с Колтрейном... Трейн говорит мне: ты интересные дела играешь. Они позвали меня к себе в гости, и я поехал. Я долго у них просидел, они меня буквально не отпускали. Они готовили еду, потом мы сидели и говорили о жизни, Джон поиграл мне на рояле, потом мы с ним стали сравнивать наши инструменты. Он мне много полезного подсказал про инструмент... Потом он меня пригласил выступить вместе с ним в *Birdland* в понедельник вечером. Ансамбль Кэн-нонболла тоже там играл: оба они ещё работали у Майлса, но в этот вечер они были свободны и выступали со своими группами. После этого выступления Трейн сказал мне, что собирается уйти от Майлса и двигаться дальше. Он сказал: если хочешь, работа [у Майлса] — твоя. Но я в этот момент уже работал у Арта Блэйки».

Следовательно, эта примечательная встреча произошла примерно в августе 1959 года, потому что именно с этого момента начались те пять лет, в течение которых Уэйн Шортер работал в ансамбле барабанщика Арта Блэйки *Jazz Messengers*, став не только тенор-саксофонистом коллектива, но и его музыкальным руководителем.

За эти пять лет из перспективного новичка Шортер превратился в уважаемого мастера; уже в 1962 году он завоевал звание «новой звезды саксофона» по результатам опроса журнала *Down Beat*. В том же опросе его имя стояло вторым в списке лучших джазовых композиторов; первым был Дюк Эллингтон.

И действительно, Шортер очень много писал — настолько много, что ко многим (даже очень удачным)

композициям уже не возвращался, предпочитая писать новые. На его первом сольном альбоме, записанном для чикагского лейбла *Vee Jay* в 1959 году («*Introducing Wayne Shorter*», с Ли Морганом на трубе, Уинтоном Келли на рояле, Полом Чэмберсом на контрабасе и Джимми Коббом на барабанах), записана целая россыпь отличных пьес, большую часть из которых он больше никогда не исполнял. Зато помногу исполнялись, неоднократно записывались и пользовались заслуженной популярностью многие пьесы, которые Шортер написал для *Jazz Messengers* Арта Блэйки: его темы «*Ping Pong*», «*On The Ginza*», «*Free For All*», «*Children Of The Night*», «*Hammer Head*», «*Lester Left Town*», «*Noise In The Attic*», «*Witch Hunt*», «*The Summit*» — далеко не полный список того, что из-под пера Уэйна вошло в «золотой фонд» репертуара «Посланцев джаза».

Уэйн Шортер тех лет — крепкий мастер хардбопа, мощный тенорист, чья изысканная игра прекрасно гармонировала с игрой его коллег по ансамблю (а среди участников *Messengers* в эти годы были трубачи Ли Морган и Фредди Хаббард, пианисты Уолтер Дэйвис-мл., Бобби Тиммонс и Сидар Уолтон, тромбонист Кёртис Фуллер). Странно даже думать, что, по словам самого Шортера, он в то время играл на случайных инструментах, некоторые из которых буквально разваливались у него в руках — так, в последние месяцы работы у Блэйки он играл на саксофоне марки *Bundy*, который был перетянут множеством аптечных резинок, чтобы от него не отпадали жизненно важные части. Предыдущий его инструмент у него украли, причём украли на родине, в Нью-Джерси. «Мы в то время часто виделись с Колтрейном, и как-то он попросил меня съездить с ним в Нью-Джерси, где у него был концерт с Майлсом. По дороге он мне рассказал, что, когда они там играли в прошлый раз, у него там украли саксофон. Через несколько лет я уже сам выступал в том же самом месте, вместе с *Jazz Messengers*. И что вы думаете: у нас там украли мой саксофон, тромбон Кёртиса Фуллера, плюс его плащ (в кармане которого были водительские права) и галоши. Кёртис стоял и повторял: ну галоши-то мои им зачем понадобились? Он успокоился только после того, как я рассказал ему, что у Колтрейна в этом же заведении тоже увели дудку».

В 1964 году Уэйн Шортер покинул *Jazz Messengers*. В этом же году, после трёх удачных, но оставшихся малоизвестными альбомов на *Vee Jay*, выпущенными в 1959, 1960 и 1962 годах, вышли сразу три его сольных альбома на одном из важнейших джазовых лейблов той эпохи — *Blue Note*. Все его работы на этом лейбле, выходившие в 1964–1967 годах, оцениваются историками джаза чрезвычайно высоко, но у автора этих строк есть особенная любовь к альбому «*Speak No Evil*», записанному под самое Рождество 1964 года квинтетом, в котором, кроме самого Шортера, участвовали трубач Фредди Хаббард, пианист Хэрби Хэнкок, контрабасист Рон Картер и барабанщик Элвин Джонс — и не только благодаря хрестоматийному заглавному треку: так, открывающая альбом пьеса «*Witch Hunt*», которую Уэйн написал ещё для *Jazz Messengers*, может служить отличной иллюстрацией поздней стадии развития всей стилистики хардбопа в целом.

Но не сольные записи были основным делом Уэйна Шортера в 1964 году. Именно в этом году он вошёл в состав нового ансамбля трубача Майлса Дэвиса, впоследствии получившего в истории джаза полуофициальное наименование «Второй великий квинтет Майлса» (первым числится состав 1955–1958 годов. с Колтрейном, пианистом Редом Гарландом, басистом Полом Чэмберсом и барабанщиком Филли Джо Джонсом). Дэйвис даже уже записал с Шортером несколько треков в августе 1962-го — один из них, с вокалистом Бобом Доро, вошёл впоследствии в альбом Дэйвиса «*Sorcerer*» (1967). В конце лета 64-го Майлс, давно намекавший Уэйну, что хотел бы видеть его у себя в составе, наконец сделал решающий ход: прислал Шортеру авиабилет первого класса, позвонил ему в Нью-Йорк и сказал: «Приезжай в Калифорнию. И привози, что там у тебя есть». В интервью журналу *The Saxophone Journal* (1992) Шортер вспоминал: «Я прилетел, и уже через два дня мы вышли на сцену Голливудской Чаши. Перед самым выходом Майлс только спросил меня: ты знаешь мою музыку? Я сказал: да. Он кивнул. И всё, мы вышли и заиграли. Я и правда знал все его тогдашние вещи, я играл их дома, да и вообще я Майлса слушал с тех пор, как мне было пятнадцать. Я знал его жесты, и как он играет в тандеме с саксофонистом, а играть в тандеме с трубачом мне было

не привыкать, я ведь столько уже играл с Ли Морганом и другими».

Уэйн приехал к Майлсу с тем самым распадающимся на части саксофоном марки *Bundy*, которым был вынужден заменить украденный у него в Нью-Джерси инструмент. Но и этот инструмент не зажился у Шортера: его тоже украли, причём воры вытащили саксофон из запертого лимузина, в котором группа приехала на концерт, после чего аккуратно заперли машину снова. По словам Шортера, Майлс, увидев эту картину, своим неподражаемым хриплым голосом сказал только: «Вот так чёрт! Профессиональная работа!» — и тут же дал Уэйну денег на новый саксофон. Шортер быстро вернул ему долг, потому что ансамбль очень много работал, и сайдмены прилично зарабатывали.

«Второй великий квинтет», последний акустический ансамбль Дэйвиса, был ансамблем колоссальной силы. Пианист Хэрби Хэнкок, басист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс составляли едва ли не самую сильную и прогрессивную ритм-секцию в джазе 60-х, а трубе Майлса и саксофону Шортера был подвластен огромный спектр выразительных средств.

Первым студийным альбомом нового состава стал «*E.S.P.*», выпущенный (как и большинство других записей Дэйвиса) лейблом *Columbia*. Он был записан 20–22 января 1965 года и стал самым продолжительным джазовым альбомом своей эпохи: музыка на нём звучала более сорока восьми минут — почти предельный объём для винилового формата LP. Впрочем, это достижение было вскорости перекрыто, в том числе и более новыми альбомами Майлса.

Если на «*E.S.P.*» всего два из семи треков содержали композиции Уэйна Шортера, то на следующих альбомах Второго квинтета их удельная доля постоянно росла: на «*Miles Smiles*» (1967) Уэйном были написаны три из шести пьес, на «*Sorcerer*» (1967) — четыре из семи, на «*Nefertiti*» (1967) — три из шести. Только когда Майлс начал экспериментировать с введением в ансамбль электрических инструментов, а в арсенал выразительных элементов — гипнотических ритмов рок-музыки, доля композиций Шортера начала снижаться: на «*Miles In The Sky*» (1968) Уэйном была написана только одна пьеса из четырёх (кстати, это «*Paraphernalia*», где

к квинтету впервые добавляется ещё один инструмент — электрогитара молодого Джорджа Бенсона), а на «*Filles de Kilimanjaro*» (1969, записан летом и осенью 1968) уже ни одной. «*Filles de Kilimanjaro*» вообще был переходным для Майлса альбомом: период «второго квинтета» завершился, здесь в ряде треков Рона Картера уже заменяет другой басист, Дэйв Холланд, Хэрби Хэнкока — Чик Кория, причём Картер и Хэнкок уже играют только на электрических инструментах. Звучание альбома ещё напоминает предшествовавшие записи квинтета, но переход к полностью электрифицированной эклектике следующей студийной работы Майлса, «*In A Silent Way*» (1969), от этого альбома кажется вполне логичным.

«*In A Silent Way*» — в такой же степени работа Майлса Дэйвиса, как и продюсера Тео Масеро, работавшего с ним начиная с «*Miles Smiles*». Шортер, кстати, при этой записи играл только на сопрано-саксофоне: в дальнейшем он для «электрических» записей применял в основном этот инструмент, звук которого, как он считает, лучше читается в электрифицированной звуковой палитре. После того, как исходные треки для альбома были записаны, Масеро, имевший от Майлса своего рода «карт-бланш» на работу с материалом, заперся в студии с исходными плёнками и ножницами и смонтировал из нескольких часов монотонных джаз-роковых джемов впечатляющую сюиту, авторство исходного материала которой примерно в равной степени принадлежало Майлсу и пианисту из ансамбля Кэннонболла Эддерли — Джо Завинулу, который здесь играл на электрооргане. Это именно сюита: Масеро добился классической сюитной формы, для чего, например, на первой стороне альбома один и тот же кусок — шестиминутный фрагмент, названный «*Shhh*», — просто вклеил в запись дважды: в начале стороны и в конце.

Шортер участвовал и в следующей — наверное, самой радикальной студийной работе Майлса Дэйвиса, альбоме «*Bitches Brew*», ставшей самым глубоким погружением Майлса в джаз-рок (с уклоном в рок) и, вероятно, самой противоречивой записью Дэйвиса. Широчайшая молодёжная аудитория с интересом восприняла этот альбом: он первым из альбомов Дэйвиса был продан тиражом более миллиона экземпляров и, таким образом, стал первым «золотым альбомом» для Майлса — и для многих

это была вообще первая джазовая запись в их коллекции, причём большинство даже не осознавало её джазовой природы, считая её записью рок-музыки. Но при этом именно «*Bitches Brew*» стал своего рода водоразделом для множества старых поклонников Майлса. Критик Билл Майер писал позднее, что этим альбомом «Дэйвис провёл на песке черту, за которую многие его поклонники не только не пошли — они даже не смогли простить ему, что он провёл её». И это было связано не только с тем, что на обложке альбома красовалось бранное слово, ранее считавшееся даже в «массовой культуре» не то чтобы неприемлемым, но по крайней мере нежелательным к употреблению в заголовках, лозунгах и т. п. (название альбома примерно означает «Сучье варево»). Издатель журнала *Cadence Magazine*, музыкальный критик и историк Боб Раш объясняет, что именно вызывало такую реакцию: «Для меня это была вовсе не великая чёрная музыка — я трезво видел в ней образец того коммерческого барахла, которое начинало душить и загрязнять каталоги даже таких лейблов, как *Blue Note* и *Prestige*... В наши дни она кажется мне лучше, чем казалась тогда, просто потому, что теперь стало неизмеримо больше музыки, которая намного хуже».

Понять можно обе стороны. Майлс действительно полностью отошёл в этой работе от прежней модели джаза как такового. Но в то же время этот альбом представлял собой документ совершенно новой эстетики, новой и неслыханной ранее музыкальной реальности, ставшей возможной только к концу 60-х — с развитием новых звуковых технологий, прежде всего студийных, и с интересом многих передовых музыкантов к новым массовым «низовым» музыкальным жанрам, прежде всего к рок-музыке. На передний план в звучании эти музыканты выдвинули мощную ритм-секцию, гипнотические ритмы которой открывали перед солистами, всем предшествовавшим десятилетием джазовой истории искушёнными в развёрнутом интенсивном модалном изложении материала, новые возможности для импровизации, казавшиеся в тот момент почти безграничными. И символично, что вместе с пронзительной трубой Дэйвиса вторым важнейшим импровизационным голосом на «*Bitches Brew*» был сопрано-саксофон Уэйна Шортера. Но это была последняя

запись, которую Шортер сделал с Майлсом. Дальше он пошёл своим путём.

Он не работал с Джо Завинулом десять лет, с 1959 (когда ушёл из оркестра Мэйнарда Фергюсона) по 1969 год. Но встреча с Джо на записи «*In A Silent Way*», а впоследствии и «*Bitches Brew*», показала, что пианист из Австрии двигался в том же направлении, что и сам Шортер. Оба они были сильными композиторами, и написанные ими темы (Шортером — для *Jazz Messengers* и особенно для Майлса, Завинулом — для ансамбля Кэннонболла Эддерли, где он проработал с 1961 по 1970-й) вошли в классический корпус джазовых композиций 60-х. Обоих сильно увлекла идея спонтанного музицирования в электрифицированных «современных» звучаниях, мотором для которого была монотонная, но мощная ритм-секция — идея, в реализации которой они участвовали у Дэйвиса в течение 1969 года и которая, в общем-то, подсказала им модель, по которой они построили собственную группу.

У группы *Weather Report* было три основателя: Завинул, Шортер и контрабасист из Чехословакии Мирослав Витоуш. В той части истории *Weather Report*, которая связана с Джо Завинулом (а это, собственно, вся история группы) и Мирославом Витоушем (1970–1973), мы отсылаем читателей к соответствующим главам этой книги. Для нас в данном случае важно, что только два участника *Weather Report*, первой «супергруппы» джаз-рока, прошли всю её историю, с ноября 1970 и до июня 1986-го, и это были Джо Завинул и Уэйн Шортер.

За все годы истории группы, какие бы изменения ни претерпевала её музыка, Шортер почти не занимался музыкальной деятельностью «на стороне» — за двумя исключениями. Первым был альбом «*Native Dancer*», (*Epic*, 1975), записанный Уэйном с бразильским певцом Милтоном Нашименту и пианистом Хэрби Хэнкоком и выдержанный на тонкой грани между фьюжн и бразильским стилем *tropicalismo*, вторым — участие Шортера в турне *V.S.O.P.* вместе с Фредди Хаббардом, Хэрби Хэнкоком, Роном Картером и Тони Уильямсом. В этом турне Уэйн вместе со своими бывшими коллегами по квинтету Майлса и *Jazz Messengers* «тряхнул стариной», играя акустический джаз на тенор-саксофоне, и результирующий альбом (*Columbia*, 1977) занял в годовом хит-параде журнала *Billboard* третье

место по категории «Джаз». Альбом состоял из концертных записей, сделанных в Калифорнии. Фредди Хаббард, призванный сыграть роль Майлса Дэйвиса, звучал всё-таки как Фредди Хаббард (то есть попросту играл гораздо больше нот, чем Майлс), да и Хэнкок был тогда уже гораздо более «продвинутым» пианистом (прежде всего в гармоническом плане), нежели десятилетием раньше в квинтете Дэйвиса; тем не менее звучание воссоединившегося без своего лидера «Второго великого квинтета» поражало уровнем взаимопонимания музыкантов, доходившим почти до телепатии. Однако ещё более мощная и насыщенная идеями игра этого же ансамбля зафиксирована на другом альбоме, основой для которого стали выступления *V.S.O.P.* в Японии (всего пятью днями позже, чем концерты в Калифорнии) — «*Tempest At The Colosseum*» (1977). Оба этих альбома, как и более поздние записи *V.S.O.P.*, обычно включаются в дискографию Хэрби Хэнкока, однако и для Шортера это были важные работы.

Что же до основной работы, то внутри группы *Weather Report* роль Шортера постепенно становилась всё менее значимой. Он играл всё меньше соло, да и сами его соло изменились: если на первых альбомах группы Шортер играет довольно протяжённые модальные импровизации, то к середине 70-х его игра всё больше ограничивается воспроизведением темы или несложными мелодичными эпизодами. Завинул к этому моменту, во-первых, всё больше использовал синтезаторы, от чего звучание группы всё дальше уходило от джаза, а во-вторых — писал для группы всё больше и больше материала, который вместо унаследованной поначалу от Дэйвиса модели «джем поверх ритмического рисунка» становится всё более тщательно аранжированным, выписанным и — как одно из следствий — всё более доступным широкой аудитории. Апогея эта тенденция достигла, когда в группу пришёл бас-гитарист Джако Пасториус (1976), быстро ставший своего рода со-лидером группы. Харизматичный на сцене, виртуоз своего инструмента, знаток студийной работы с большим вкусом к продюсерской деятельности, Пасториус был настолько энергичен и полон сил, что совсем оттеснил ветерана Шортера на второй план.

История *Weather Report*, охватывавшая пятнадцать с половиной лет и пятнадцать «номерных» альбомов, знала

и успехи, и неуспехи. Так, в джазовом мире восприятие их работ варьировалось от звания «альбома года», присвоенного журналом *DownBeat* нескольким записям группы (начиная от самого первого их альбома, названного просто «*Weather Report*» — он стал «альбомом года» за 1971 г.), до скандальной рецензии на альбом 1978 г. «*Mr. Gone*», за который «Даун Бит» поставил группе всего... одну звёздочку; при этом следующий альбом, «*8:30*», получил премию «Грэмми» за 1979 г. как «Лучшее исполнение джаз-фьюжн», а турне с материалом этого альбома было самым посещаемым за всю историю коллектива.

Настоящий закат *Weather Report* начался в 80-е. Группу покинул Пасториус, у которого уже начинали проявляться симптомы маниакально-депрессивного психоза, превратившего последние годы его рано оборвавшейся жизни в мрачную трагикомедию. Креативность внутри группы начала как-то выветриваться. Произошли и чисто маркетинговые изменения, осложнившие жизнь коллективу: начало 80-х — это подъём интереса к акустическому джазовому мейнстриму, и фьюжн, подрастерявший задор и экспрессию начала 70-х, достаточно серьёзно ослабляет свои позиции на джазовом рынке. Творческому кризису жанра в целом способствовали и другие тенденции, прежде всего — повальное увлечение новых поколений инструменталистов «техницизмом» (то есть бесконечным совершенствованием техники игры, в ущерб музыкальности) и электронными звучаниями. Многие записи 80-х, с их картонными звуками, дешёвыми электронными эффектами и ненатуральной цифровой реверберацией, сейчас просто невозможно слушать. Увы, последние записи *Weather Report* — не исключение. Сами музыканты считали, что альбом 1985 года «*Sportin' Life*» завершает их контрактные обязательства перед *Columbia* и совсем было уже договорились распустить группу, но юристы лейбла доказали им, что они должны компании ещё один альбом. Поэтому последним «номерным» альбомом некогда сильнейшей джаз-роковой группы мира стал скучный и явно «вымученный» «*This Is This!*», вышедший в июне 1986 года (Уэйн играл всего на трёх из восьми треков альбома; в ряде пьес роль основного солирующего инструмента выполняла гитара Карлоса Сантаны). Только после этого 53-летний Уэйн Шортер смог заявить, что больше не играет в *Weather Report*.

Впрочем, эти перипетии достаточно мало волновали его. С начала 1970-х в нём произошли очень важные перемены, и связаны они были с переменами в его личной и духовной жизни. Точнее, сначала в личной, а затем в духовной.

Уэйн Шортер впервые встретил свою будущую вторую жену во время концерта с квинтетом Майлса Дэйвиса в нью-йоркском клубе *Village Gate* в 1966 году. Её звали Ана-Мария, ей было 17 лет. Она была родом из Португалии; её сестра была замужем за Уолтером Букером, контрабасистом ансамбля Кэннонболла Эддерли. «Когда я впервые увидел её, у меня буквально остановилось дыхание», — вспоминал он позднее.

Он уже два года был в разводе — первая жена, японка Тэруко Накагами, вместе с родившейся в 1962 году их общей дочерью Мияко ушла от Уэйна в 1964-м и уже встречалась с актёром Билли Ди Уильямсом, который позже стал её вторым мужем.

Уэйн и Ана-Мария поженились в 1970 году. Ана-Мария, в юности пытавшаяся стать актрисой, полностью переключилась на дела мужа и стала его менеджером. Год спустя у них родилась дочь, Иска. В это же время родилась дочь и у пианиста Хэрби Хэнкока. Обеим девочкам в одной и той же клинике в Нью-Йорке сделали обычные младенческие прививки, после которых у обеих неожиданно начались судороги. Позже у обеих диагностировали повреждение головного мозга, вызванное вакциной. Ана-Мария часто оказывалась вместе с Джиджи (Гудрун, женой Хэнкока), в больнице, куда обе привозили дочерей, страдавших припадками.

В 1972 году обе семьи приняли решение переселиться в Калифорнию. И Хэрби Хэнкок, и Уэйн Шортер поселились недалеко друг от друга — они и до сих пор живут в Студио-Сити, к северу от Беверли-Хиллс. Хэнкок к этому моменту сменил вероисповедание, найдя то, что, как ему казалось, позволяло ему найти спокойствие и надежду на избавление от страданий: буддизм. Благодаря Хэрби буддизмом заинтересовалась Ана-Мария Шортер. «Когда мы переехали в Калифорнию, — рассказывал Шортер много лет спустя, — я стал наблюдать за тем, что и как делает Ана-Мария, и задавал ей вопросы. Она отвечала, я слушал. Тогда же я поехал с *Weather Report* на гастроли в Японию и после концертов задержался там. Один человек привёл

меня в буддийский храм направления Нитирэн. И 3 июля 1973 года я тоже стал буддистом».

Так же, как и Хэрби Хэнкок, Шортер и поныне принадлежит к буддийской организации Сока-Гаккай, доктрину которой возводят к легендарному Нитирэну, создавшему своё учение в XIII веке. И поныне Шортер дважды в день подходит босиком к алтарю на втором этаже своего дома в Студио-Сити, звонит в колокол и, опустившись на колени и раскачиваясь, бесконечно повторяет мантру, лежащую в основе практики Нитирэна: «*наму-мё-хо-рэнгэ-кё...*»

Буддизм «нитирэновского извода», как считает Уэйн, позволяет ему справиться с горем, которого в его жизни оказалось чрезмерно много.

Джеессика Хэнкок в конце концов выросла, и, хотя так и не оправилась от вызванного неудачной прививкой заболевания полностью, успешно работает роуд-менеджером у своего отца. А вот Иска Шортер умерла от спазма сосудов головного мозга в возрасте 14 лет, в 1985 году, как раз когда распадалась группа *Weather Report*.

Мать Уэйна годом позже, в 1986-м, умерла от старческих заболеваний (отец погиб в автокатастрофе ещё в 1966-м). Ещё через год умер от разрыва аорты 56-летний старший брат, Алан Шортер.

17 июля 1996 года Ана-Мария Шортер вылетела из Нью-Йорка к мужу в Париж, где он был на гастролях. Вместе с ней летела племянница, Далила Лусиен — дочь вокалиста Джона Лусиена, за которого сестра Аны-Марии, Мария, вышла после того, как развелась с Уолтером Букером. Далила только что закончила школу, и Шортеры в качестве подарка обещали показать ей парижские музеи.

Самолёт, вылетевший из аэропорта имени Кеннеди рейсом *TransWorldAirlines 800*, продолжал набирать высоту, когда через 12 минут после отрыва от взлётной полосы произошёл взрыв. Следствие так и не пришло к однозначному выводу, что вызвало этот взрыв. Предполагали короткое замыкание в системе распределения топлива или попадание в топливные баки Боинга-747 запущенной с земли неизвестным злоумышленником ракеты из переносного зенитного комплекса, вроде «стингера», но ни одна версия так и не была подтверждена официально. Пылающие обломки самолёта рухнули в воду у побережья Лонг-Айленда. Никто из 230 человек на борту не выжил.

Хэрби Хэнкок рассказывал: «В тот день, когда Уэйн узнал, что его жена погибла, он сказал мне: я готов ко встрече с демонами, и я одолею их — им не взять меня никогда».

«Ничто не кончилось, — говорил Шортер критику Биллу Милковски, когда ему было уже 71. — Там, за дверью, мы обязательно встретимся. Вы знаете, Джо Завинул и я несли гроб с телом Джако Пасториуса, когда его хоронили в 87-м. Отец Джако тогда подошёл к гробу, постучал по крышке и сказал: ничто ещё не кончилось, слышишь? И это правда. Мне уже за 70, мне нечего терять. Я всю жизнь смеялся, я и теперь смеюсь, и буду смеяться до самой двери — я зову смерть дверью. И я буду смеяться над правилами, к чёрту правила. Музыка — это не только ноты, музыка — отражение того, как люди живут и говорят. Вот это я и хочу делать. Я больше не хочу всё время быть на уровне своих лучших достижений. Я хочу открыться, хочу пробовать, не бояться неизвестного. Люди привыкли загонять музыку в рамки: о, вот, мол, музыка, под которую хорошо жениться. Окей, в таком случае я хочу слышать музыку для развода! Люди не должны бояться заглядывать за границы своих шаблонов».

Что ж, Шортеру удаётся следовать своим путём. Вскоре после гибели жены он записал совместный альбом с Хэрби Хэнкоком. Дуэтная работа, получившая простое название «1+1» (*Verve*, 1997), стала одной из сильнейших записей Шортера после долгого периода неровных и неравнозначных сольных альбомов в 80-е и 90-е. Альбом был записан за семь дней прямо в гостиной дома Хэнкока. «Когда я слушаю эту запись, я ощущаю в ней присутствие Аны-Марии», — говорил Хэнкок в интервью журналу *People*. А Шортер поправил его: «Как таковой её нет в этом альбоме, потому что она хотела бы, чтобы я справлялся сам. Знаете, я буквально ощущаю её желание: не надо никаких посвящений!»

Поэтому единственным посвящением Уэйна его жене осталась пьеса «*Ana Maria*», записанная ещё на «*Native Dancer*» в 1975 году.

А художественный уровень его работ всё повышался. Они по-прежнему бывали неровными и не всегда равнозначными, но бесспорных удач всё больше, причём в самых разных направлениях. В конце 90-х это были всё больше

появления на записях других артистов, включая впечатляющую работу на альбоме рок-группы *Rolling Stones* «*Bridges To Babylon*» (1997) или на альбоме бас-гитариста Маркуса Миллера «*MI*» (*Telarc*, 2001). Но в новом веке для Уэйна началась новая эпоха — подряд несколько сильных сольных альбомов на *Verve*, в которых он играет с совершенно новым ансамблем. В квартете Шортера теперь участвуют пианист Данило Перес, контрабасист Джон Патитуччи и барабанщик Брайан Блэйд. Ансамбль играет стопроцентно акустический, очень свободный и мощный современный джазовый мейнстрим, по большей части — сочинения Шортера, открытые по форме и плотные по звучанию. Неудивительно, что эти работы произвели впечатление полноценного «камбэка» великого саксофониста, и все три завоевали по золотому граммофончику премии «Грэмми». И если концертный «*Footprints Live!*» (2001) и студийный «*Alegria*» (2003) были ещё только набросками нового ансамбля, то альбом 2005 года, записанный на концертах во время мирового турне квартета Шортера, оказался просто бомбой.

Всё-таки концертные записи в джазе имеют неоспоримое преимущество перед студийными — они показывают музыку в момент творения в условиях живой энергетической связи (и прямой, и обратной) музыкантов и публики. В этом сила альбома «*Beyond The Sound Barrier*». Опираясь на колоссальный гармонический дар и тончайшее ощущение формы, присущие великолепному пианисту Данило Пересу, чья игра цементирует звучание ансамбля, Уэйн Шортер создал пространные звуковые полотна довольно свободной формы. Это не фри-джаз, поскольку игра ансамбля не соответствует узким рамкам канонов этого «авангарда сорокалетней давности» — это просто крайне свободная игра, искушённая совместная импровизация четырёх первоклассных музыкантов на крайне вольно очерченные (и крайне вольно трактуемые!) темы. Степень свободы, точнее — высота барьера свободы, которую могут взять и берут участники квартета, различна. При всей своей каменной надёжности контрабасист Джон Патитуччи в значительной степени следует за партнёрами, практически не пускаясь в свободный полёт; барабанщик Брайан Блэйд, напротив, иногда забегает вперёд партнеров, оказываясь слишком свободным там, где они выстраивают более или

менее очерченную, пусть и спонтанную, форму; и только фортепиано Переса уравнивает обоих, поскольку импровизаторское дарование 39-летнего панамца охватывает (и перекрывает) и перехлёсты Блэйда в сторону большей абстрактности, и тягу Патитуччи в сторону более плотной формы. Парадоксальным образом, сам лидер оказывается не внутри этого непрерывного потока принятия формообразующих (или форморазрушающих) решений, а над ним. Его тональные мазки смелы и прозрачны, но сам звук его саксофона, видимо — в силу возраста (всё-таки в момент записи ему было 72), сами его уже не слишком головокружительные технические возможности, как импровизатора, позволяют говорить о нём теперь в первую очередь уже не как о солисте-новаторе (что было верно для 1960-х), а как о композиторе, строящем и направляющем свои почти спонтанно воздвигающиеся звуковые формации и точным применением возможностей собственной игры, и тонкой работой с партнёрами.

75-летний Шортер по-прежнему любит кино, по-прежнему оперирует в разговорах бесконечными цитатами из любимых фильмов, и научная фантастика по-прежнему определяет многое в его представлениях о действительности. «Мы живём всё более замкнутой жизнью, — говорит Уэйн. — Скоро наши дома будут полностью компьютеризированы, связаны друг с другом через Сеть, и нам не придётся ходить к врачам — у каждого в доме будет роботизированная медицинская комната: зашёл, пара автоматических уколов — и всё в порядке». Впрочем, Шортер, верный своим жизненным принципам, постоянно посмеивается и никогда не бывает полностью серьёзен. «Покинуть такой дом, — завершает он своё предсказание, — можно будет только через катапультирование. Там будет кнопка «выброс»: бам! — и улетел».

КЭННОНБОЛЛ ЭДДЕРЛИ: УЧИТЕЛЬ И ЗВЕЗДА

Ким Волошин

Немного найдётся в истории джаза альт-саксофонистов, которые стоят в джазовой «табели о рангах» так высоко, как Кэннонболл. Пожалуй, в течение «классического» периода развития джаза (1950–1960-е гг.) сравнить известность и популярность Кэннонболла можно, из всех альтистов, только с великим Чарли Паркером. И это при том, что, в отличие от Паркера, Кэннонболл не реформировал игру на своём инструменте; он, скорее, суммировал и синтезировал множество влияний, от «корневого» блюза и ритм-н-блюза до самых высших отделов «математики» бибопа. Он просто был самым популярным альт-саксофонистом в джазе 50–60-х годов.



Джулиан Эдвин Эддерли родился на самом юге восточного побережья Америки, во влажных субтропиках полуострова Флорида, в городе Тампа. Он появился на свет 15 сентября 1928 года в семье учителя музыки: его отец преподавал игру на трубе, но Джулиан стал учиться играть на альт-саксофоне (трубу, точнее — корнет, выбрал впоследствии младший брат Джулиана — Нэт). После средней школы Джулиан изучал преподавание музыки в столице штата Флорида, городке Таллахэсси. Именно в этот период он

получил прозвище «Кэннонболл», т. е. Пушечное Ядро. Сам Эддерли так объяснял историю появления этого имени:

— Я с молодости любил поесть, и, когда я ходил в колледж в Таллахесси, один из парней в нашем оркестре прозвал меня «каннибалом». Но он неправильно произносил это слово, получалось «кэнибол». Ребята в оркестре смеялись и тоже звали меня «Кэнибол», больше чтоб поддразнить его, а не меня. Но другие парни были не в курсе этой шутки — они слышали что-то вроде «Кэннонболл», да так меня и называли. Отсюда и пошло моё прозвище... *(Здесь и далее цитаты Кэннонболла приводятся по его интервью радиостанции KCFR в Денвере, прошедшему в эфир 31 января и 4 февраля 1972 года и десять лет спустя, в 1982 году, перепечатанному журналом Coda Magazine. — Ред.)*

В возрасте 20 лет сам стал учителем музыки, возглавив школьный оркестр в средней школе им. Дилларда в другом городе Флориды — Форт-Лодердейле. Он проработал в этом качестве до 1955 года, когда 27-летний учитель впервые в жизни попал в Нью-Йорк.

— Я поступил тогда в Нью-Йоркский университет, но на занятия так и не ходил. Так получилось из-за Оскара Петтифорда. Сейчас *(в начале 70-х. — Ред.)* о нём мало кто знает, но его роль в те годы была очень велика. У Оскара была группа, которая играла в Гринвич-Вилледже, недалеко от Нью-Йоркского университета, в *Cafe Bohemia*. Я пошёл их послушать: там был Кенни Кларк на барабанах и Хорас Силвер на рояле, сам Оскар играл на контрабасе, плюс саксофонист Джером Ричардсон и трубач Джимми Кливленд, но Джером в тот вечер записывался в студии. Тогда среди профессиональных музыкантов было такое правило: если у парня в этот вечер студийная запись или просто денежная работа, ему можно идти туда, а вместо него в клубе кто-нибудь отработает на подмене. Но подменщик Джерома не пришёл. Мы пришли туда со своей репетиции: мой брат Нэт и братья Куперы — Бастер, который раньше работал у Дюка Эллингтона, и Стив. Вместе с нами в клуб вошёл саксофонист Чарли Роуз. Группа не начинала играть, потому что Петтифорд был такой педант — музыка должна была звучать в точности так, как он написал, а саксофониста-то у него не было. Оскар попросил Роуза поиграть с ними, но Роуз сказал: «Чувак, я же без дудки пришёл». Петтифорд ему: «Чувак,

смотри, там какой-то парень сзади сидит, у него есть альтушка — попроси у него; ну, сыграешь теноровые партии на альту, транспонируешь». А мы действительно пришли в клуб с инструментами, потому что в Нью-Йорке не стоило оставлять инструмент в машине. Роуз подошёл ко мне, но вместо того, чтобы попросить у меня инструмент, он предложил мне пойти на сцену поиграть. Я напугался до смерти: играть с этими чуваками, моими героями! Я же из Флориды, я школьный учитель, играл всю жизнь только ритм-н-блюз... в общем, я сказал: «Конечно!»

Я поднялся на сцену, и, я думаю, Оскар Петтифорд хотел меня проверить, потому что они начали с «*I Remember April*» в таком быстром темпе, в каком я раньше его даже никогда не слышал. Но я сыграл довольно неплохо, и им понравилось, как я играл, так что они пригласили меня поиграть с ними весь вечер, даже когда Джером в конце вечера уже пришёл.

Нэт и я уже слышали тогда все эти истории про нью-йоркский профсоюз музыкантов, как они штрафуют инструменталистов, если они подменяют кого-то без согласования, поэтому, когда к нашим ребятам подошёл владелец клуба и спросил, кто это такой вышел играть на саксофоне, Нэт ответил: «Да это же Кэннонболл». Так я снова стал известен под именем Кэннонболл — после того, как семь лет был просто мистер Эддерли, школьный учитель.

Кстати, Эддерли опровергал мифологизированное представление о Нью-Йорке середины 50-х как о райском месте для джазового музыканта:

— В Нью-Йорке тогда на самом деле было не так уж много работы. Вся работа была на Западном побережье, а в Нью-Йорке музыканты буквально голодали. Именно поэтому мне с самого начала удалось поиграть буквально со всеми. Тогда было всего несколько стабильных ансамблей, дела у которых шли неплохо: *Modern Jazz Quartet*, квинтет Макса Роуча с Клиффордом Брауном... Арт Блэйки и Хорас Силвер только что собрали *Jazz Messengers*, но и у них работы было не особенно много — они регулярно играли только по воскресеньям в заведении под названием *Open Door*: вот почему Хорас ещё работал у Оскара Петтифорда — ему работы не хватало. У Диззи Гиллеспи был

ансамбль, который играл во множестве довольно странных для джазового коллектива мест, да и музыканты у него играли довольно странные. А вот у Майлса работы почти не было, его бизнес был в упадке, как, впрочем, почти у всех в Нью-Йорке в 1955 году. Везде играли музыканты с Западного побережья, во всех клубах.

Первая студийная запись Кэннонболла была сделана именно в 1955 году: это был альбом барабанщика Кенни Кларка, записывавшийся для лейбла *Savoy* («*Bohemia After Dark*»). Этот альбом стал дебютной записью не только для Кэннонболла: на нём дебютировали также корнетист Нэт Эддерли, контрабасист Пол Чэмберс и трубач Дональд Бёрд; в записи приняли участие тенорист Джером Ричардсон и пианист Хорас Силвер.

Вскоре у Кэннонболла Эддерли уже был контракт с лейблом *Savoy* и собственный квинтет, где он играл вместе с братом Нэтом. Первая запись квинтета Эддерли вышла тоже в 1955 году и называлась «*Presenting Cannonball*» (в записи участвовали, кроме братьев Эддерли, пианист Хэнк Джонс, барабанщик Кенни Кларк и басист Пол Чэмберс).

— Мы с Нэтом играли вместе много лет и, базируясь на музыке других авторов, развили много собственных идей. Но надо понимать, что мы были очень простые музыканты — ребята из Флориды, которым не пришлось расти в атмосфере нью-йоркской конкуренции, взаимной грызни до кровопускания. Мы играли блюз, фанк, госпел и кое-какие милые штучки, которые мы позаимствовали у [Чарли] Паркера с Диззи [Гиллесли] или Паркера с Майлсом [Дэйвисом].

Эта первая версия квинтета Эддерли не имела особого успеха, и после пары лет борьбы за существование Джулиан распустил ансамбль в 1956 году, а сам присоединился к ансамблю Майлса Дэйвиса, дополнив его «первый великий квинтет» до секстета, и вместе со вторым саксофонистом ансамбля, тенористом Джоном Колтрейном, принял участие в записи эпохальных альбомов «*Milestones*» и «*Kind of Blue*».

— На самом деле я пришёл не сразу в секстет, а сначала в квинтет. У Трейна было много проблем, и он решил,

что ему надо меняться. Он уехал домой в Филадельфию и оставался там четыре или пять месяцев. До того он пил и делал ещё много чего опасного для здоровья, а вернулся он совершенно чистым, таким готовым христианином. И вот когда Колтрейн уехал, Майлс нанял меня, прежде всего потому, что из тогдашних тенористов ему никто не нравился. Плюс у него были проблемы с [пианистом] Редом [Гарландом] и [барабанщиком Филли] Джо [Джонсом], потому что они были хоть и отличные ребята, но очень независимые и очень чётко знали, чего от Майлса хотели. Так и получилось, что я распустил свою группу, потому что мы всё равно ничего не делали. Нэт получил работу у Джерри Маллигана, а Майлс уговорил меня ехать с ним в турне, и мы поехали квинтетом — но это не был обычный квинтет Майлса, это были Томми Флэнаган на рояле, Арт Тэйлор на барабанах, Пол Чэмберс на басу и я. Это был странный состав, он продержался всего один тур, два месяца. Когда мы вернулись в Нью-Йорк, Майлс опять собрал свой старый квинтет: Колтрейн тогда уже вернулся из Филадельфии и работал с Телониусом Монком в старом *Five Spot*. И Майлс собрал весь свой прежний квинтет, но и меня оставил, поэтому и получился секстет.

Именно в этом ансамбле я начал реально расти, потому что это была не просто прекрасная группа, это была своего рода творческая мастерская. Майлс с нами очень подробно говорил о музыке, но он говорил нам не «что делать», а «чего не делать». Думаю, я никогда до того так здорово не играл.

Было очень интересно быть в этом ансамбле вместе с Колтрейном, потому что у Трейна в этот период был такой невероятно лёгкий, текучий звук на теноре, а мой альт звучал всегда несколько по-теноровому, густо, поэтому иногда было трудно сказать, какой инструмент замолчал и какой заиграл — звучало так, как будто мы перебрасывались частями одной и той же фразы.

Было очень интересно играть и с Биллом Эвансом. Мы в то время часто, может быть — трижды в год, ездили играть в Филадельфию, а у Реда Гарланда были какие-то веские личные причины не выступать в Филадельфии. Майлс говорил ему: чувак, если ты работаешь в ансамбле, то надо с ним ездить везде. Но Ред не соглашался туда ехать.

У Майлса тогда был небольшой *Mercedes 190SL*, и вот однажды он мне говорит: «Кэннон, давай прокатимся». А ездить с ним, кстати, было довольно опасно, но я согласился. Мы ехали по Вестсайдскому хайвею, и он спросил меня: ты слышал когда-нибудь такого пианиста, Билла Эванса? Я сказал: да, слышал, мой брат как раз выступал с одним барабанщиком, у которого в ансамбле играл Билл. «Ну и что ты о нём думаешь?», — спросил Майлс. Я ответил: он прекрасный пианист. Майлс тогда и решил, что возьмёт Билла в Филадельфию. Эванс присоединился к нам для выступлений в Филли, и нам так понравилось то, что у нас с ним получалось — новые измерения, новые звучания — что Майлс просто сказал Реду: «Я оставлю Билла, потому что он может ездить с нами везде».

Примерно в это же время я стал заниматься делами нашего ансамбля — получал деньги, выплачивал их музыкантам, вёл записи и т. п. Кстати, это был хороший способ присмотреть за тем, чтобы и самому получать, что причиталось. И вот в это время начались проблемы с Филли Джо: он забрал авансом деньги за выступления в *Cafe Bohemia*, а когда выступления заканчивались — заявил, что ничего ещё не получил. Я доказывал ему, что он получил всё, что ему причиталось. Тогда он сказал: ну ладно, значит, в Бостоне играете без меня. Мы поехали в Бостон, и Майлс сказал: ну что, Джо не едет? Звони Джимми Коббу.

Так образовался состав Кобб — Чэмберс — Эванс — Колтрейн, плюс я и Майлс. Этот состав продержался месяцев шесть, а потом Билл Эванс сказал Майлсу, что от него, Билла, одни проблемы. Проблемы были не с музыкой: Майлс всё время к нему цеплялся, называл «беленьким» и т. п. Поэтому Билл ушёл, и Майлс взял назад Реда Гарланда, но этот чувак был знаменит тем, что всегда и везде опаздывал. Одно время мы начинали выступления в «Бёрдланде» вообще без пианиста. А мы тут услышали в Бруклине в ансамбле Диззи пианиста Уинтона Келли, и Майлс предложил ему подменить Реда. Уинтон играл так, что, когда Ред всё-таки появился, Майлс сказал ему: «Ред, извини, теперь работает Уинтон».

Кэннонболл Эддерли проработал у Майлса до 1959 года и покинул секстет вскоре после участия в записи «*Kind of Blue*», альбома, который приближается к своему 50-летнему

юбилею в статусе «самого продаваемого джазового альбома всех времён».

С этого момента Кэннонболл выходил на сцену преимущественно в составе собственного ансамбля — сначала квинтета, затем секстета. К нему вновь вернулся брат, Нэт Эддерли (1931–2000), чья игра на корнете стала фирменным знаком ансамбля. Нэт написал для группы ряд пьес, которые стали не только успехом ансамбля Эддерли, но и джазовым стандартами, прежде всего «*Work Song*», «*Jive Samba*» и «*The Old Country*». Нэт был единственным членом группы, кто проработал с Кэннонболлом все оставшиеся великому альтисту шестнадцать лет; кроме него, в квинтет/секстет в разное время входили тенор-саксофонисты Юсеф Латиф (1962–1963) и Чарлз Ллойд (1963–1965: в этот период группа была секстетом), пианисты Бобби Тиммонс, Виктор Фелдман, Джо Завинул, Хэл Галпер, Джордж Дюк и — на самом последнем этапе — Майкл Вулфф, контрабасисты Уолтер Букер, Сэм Джонс, Виктор Гаскин и барабанщики Луис Хэйз и Рой Маккёрди. «Нэт и я решили, что у нас должны играть только самые профессиональные музыканты, — пояснял Кэннонболл, — но мы при этом будем играть только ту музыку, которая нам нравится. Мы никакую музыку не отрицаем, но при этом я всегда сообщаю аудитории, что мы никогда не выполняем никаких заявок. Мы в любом случае играем только то, что мы сами записываем, поэтому нет смысла просить нас сыграть «*Mercy, Mercy, Mercy*» — мы её в любом случае сыграем; но мы никогда не приспособливаемся ко вкусам аудитории, не решаем — мол, эта аудитория любит тот-то и то-то, поэтому давайте им это и сыграем. Это уже коммерциализация, которая заставляет тебя перестать быть творцом».

Ансамбль Кэннонболла был одним из самых популярных джазовых коллективов 1960-х. В значительной части это было связано именно с его репертуаром: участники группы писали для неё первоклассный материал, и, начиная с 1959-го, когда пьеса Бобби Тиммонса «*This Here*» в исполнении квинтета Эддерли стала хитом, записи ансамбля очень хорошо продавались. С 1959 по 1963 год ансамбль Кэннонболла Эддерли работал на лейбле *Riverside*; в этот период стилистика группы дрейфовала от хардбопа к соул-джазу, на что, несомненно, оказали большое

влияние ранние стилистические предпочтения братьев Эддерли (вспомним, что во Флориде они играли в основном ритм-н-блюз и госпел). В 1963-м *Riverside* прекратил существование, и Кэннонболл подписал контракт с мэйджор-лейблом *Capitol*. Джазовые пуристы считают, что записи Кэннонболла с этого момента стали более коммерческими, но на самом деле Эддерли не шёл ни на какие творческие компромиссы — он просто играл музыку, которая ему нравилась, а новые влияния (восьмидольные ритмы, звучание электропиано, простые песенные структуры соул-музыки) ему очень нравились. Самая популярная запись ансамбля, альбом 1966 года «*Mercy, Mercy, Mercy! Live at 'The Club'*», как раз и представляет собой образец такого звучания, а самый популярный его трек, вынесенный в название, стал одним из самых хрестоматийных джазовых треков 1960-х. Первоначально, в 1966-м, пианист Джо Завинул (который работал у Эддерли с 1961 по 1969-й) написал «*Mercy, Mercy, Mercy*» как песню для ритм-н-блюзовой певицы Марлины Шоу. Та записала песенку с простеньким текстом, который написали поп-авторы Винсент и Гейл Леви. Эта первая версия «*Mercy, Mercy, Mercy*» в 1966 году поднялась до 33 места в хит-параде ритм-н-блюза и до 58-го — в хит-параде поп-музыки. Так что когда эту мелодию в октябре 1966-го заиграл ансамбль Эддерли, с самим автором, Джо Завинулом, за электропиано *Wurlitzer* — её, конечно, уже знали (это хорошо слышно по реакции публики на первые такты пьесы). Неудивительно, что в этом, ставшем хрестоматийным, исполнении «*Mercy, Mercy, Mercy*» тоже попала в хит-парады, поднявшись в *Billboard* до 11 места. Но ещё лучше её узнали в августе 1967-го, когда песенку перепела популярная чикагская рок-группа *The Buckinghamhs*, удачно сочетавшая напор модного тогда британского рока и блюзовую изощрённость мемфисской школы музыки соул. И вот эта-то версия песни Джо Завинула «*Mercy, Mercy, Mercy*» достигла аж пятого места в американском хит-параде поп-музыки, после чего её перепела джазовая певица Нэнси Уилсон, рок-н-рольный дуэт братьев Эверли и многие, многие другие.

Кстати, перу Джо Завинула принадлежал и другой хит квинтета Эддерли — «*Country Preacher*», заглавный трек концертного альбома 1969 года. Выступление, в ходе которого был записан альбом, состоялось в октябре 69-го

на съезде афроамериканской христианской организации *Operation Breadbasket*, которая занималась улучшением экономического положения темнокожих масс. В начале альбома слышно, как музыкантов представляет 28-летний тогда проповедник Джесси Джексон, в будущем — один из самых влиятельных лидеров чёрного меньшинства. Критика, особенно афроамериканская, поражалась тому, насколько глубоко Завинулу (иммигранту из Австрии) удалось в этой пьесе проникнуть в суть чёрной музыки. Публика это тоже почувствовала: на записи хорошо слышно, с каким одобрением эту пьесу встретила впервые слышавшая её чикагская аудитория (почти исключительно чёрная).

Популярности ансамбля Эддерли способствовала и ещё одна особенность самого Кэннонболла: он очень хорошо говорил и любил общаться с аудиторией. На концертах он всегда подробно рассказывал о тех пьесах, которые они играли, о музыкантах, которые выходили с ним на сцену, говорил с публикой о музыке, импровизации и т. п. Он вообще был очень общительным и позитивным человеком: общеизвестна роль, которую Кэннонболл сыграл в судьбах целого ряда музыкантов — как тех, кого он приглашал работать в свою группу, так и тех, кого он продюсировал и вообще «проталкивал». Так, именно он добился контракта с *Riverside* для молодого гитариста Уэса Монтгомери, ставшего впоследствии одним из самых влиятельных гитаристов 60-х; именно он спродюсировал дебютный альбом трубача и флюгельгорниста Чака Манджоне («*The Jazz Brothers*», *Milestone*, 1960), и именно он привлёк внимание публики и критики к юной певице Нэнси Уилсон, записав с ней легендарный альбом «*Nancy Wilson & Cannonball Adderley*» (*Capitol*, 1962), многими считающийся одним из лучших примеров равноправного взаимодействия вокалиста и инструменталистов в джазе.

В поздние годы звучание ансамбля Эддерли несколько изменилось: в его игре стало больше элементов современных жанров. На рубеже 1960–1970-х в его записях, например — в альбоме «*The Price You Got to Pay to Be Free*» (1970), слышно влияние джаз-роковых экспериментов Майлса Дэйвиса, а сам Кэннонболл начинает играть не только на альт-саксофоне, на котором он был одним из самых оригинальных мастеров с безошибочно опознаваемым индивидуальным звуком, но и на сопрановой разновидности

инструмента (в его игре на сопрано было слышно влияние Джона Колтрейна и Уэйна Шортера). В этот период он становится одним из самых важных популяризаторов джаза — благодаря как частым появлениям на телевидении, так и тому, что он работал «артистом-резидентом» в джазовых программах нескольких крупных университетов. Кэннонболл появлялся на экране не только как объект интервью или участник разговорных шоу: в психологическом триллере «*Play Misty For Me*» (1971, с Клинтом Иствудом в главной роли) показан фрагмент его выступления на джазовом фестивале в Монтерее, а в 1975 году он вместе с певцом и гитаристом Хосе Фелисиано участвовал как актёр в одном из самых популярных телесериалов той эпохи, «*Kung Fu*» (о приключениях китайского мастера боевых искусств на Диком Западе).

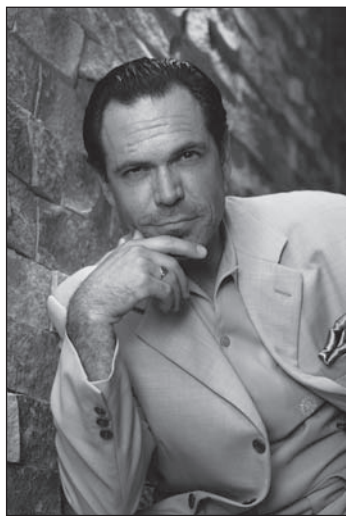
8 августа 1975 года, не дожив полутора месяцев до своего 47-летия, Джулиан «Кэннонболл» Эддерли скоропостижно скончался от инсульта. Его похоронили в городе, где он учился — Таллахэсси, штат Флорида. Рядом с ним с января 2000 года покоится и младший брат, Нэт Эддерли, доживший до 68 лет.

КУРТ ЭЛЛИНГ: ЖЁСТКАЯ САМОДИСЦИПЛИНА

Татьяна Балакирская

Джазовый вокалист Курт Эллинг родился 2 ноября 1967 года в Чикаго, штат Иллинойс (США) в семье церковного музыканта. Начальное музыкальное образование ему дал именно отец, — маленький Курт, очевидно, занимался пением с очень раннего возраста, практически с того времени, когда научился говорить: *«Я не помню себя до того момента, когда начал петь...»* Первые шаги в музыке Эллинг сделал в церковном хоре.

Джазом Курт увлёкся уже будучи студентом *Gustavus Adolphus College* (Сент-Питер, штат Миннесота); знакомые музыканты вывели его на местную сцену, где неопытный вокалист неожиданно начал делать успехи. Публика во всяком случае была в восторге от поющего скэтом Эллинга. Тем не менее Курт к тому времени ещё не прочувствовал, что музыка — это его призвание. Поступил в аспирантуру при Чикагском Университете изучать философию религии, где довольно усердно трудился до января 1992 года, не дотянув до завершения обучения всего ничего, — стоял в одном шаге от получения научной степени.



«В основном я систематически занимался только хорошим пением, да и то в годы аспирантуры. Никогда не посещал музыкальную школу, никогда не брал регулярные уроки вокала. Всё, что я сейчас умею, я вынес для себя из хорового пения, прослушивания записей и редких бесед с музыкантами. Важные основы мне преподали Марк Мёрфи и Джон Хендрикс. Всем, что я знаю, я обязан слушанию, наблюдению и тяжёлому труду.

Вообще жаль, что мне не довелось получить систематическое музыкальное образование. Я теперь всю жизнь проведу в попытках угнаться за тем, что не было получено в молодости. С другой стороны, если бы я учился музыке и не получил достойного гуманитарного и богословского образования, весьма сомнительно, что я смог бы насытить свою музыку философским смыслом. Меня часто спрашивают о том, где я беру идеи для своих стихов. В общем-то, из достаточно большого опыта интеллектуальной работы. Впрочем, и её недостаточно: нужно всегда оставаться любознательным».

Словом, в жизни Эллинга произошло именно то, чего боятся люди, стремящиеся к стабильности в жизни. Крутой поворот на 180 градусов. Осознание того, что почти уже полученная профессия не даст такого удовлетворения, которое даст музыка — в которой ты, по совести говоря, дилетант. Однако нашему герою хватило смелости принять судьбоносное решение, а также объективности по отношению к себе — чтобы признаться в наличии у себя музыкального таланта.

Именно этот талант в сочетании с отличным художественным вкусом, нечеловеческой трудоспособностью и прекрасными природными данными (к числу которых относится абсолютный слух) и позволяет Курту быть на голову выше своих коллег по джазово-вокальному цеху. Философское же мировосприятие, эрудиция в сфере литературы и искусства, поэтический дар и, надо полагать, трансцендентный опыт (для Эллинга Сверхъестественное — не пустой звук), которые явственно преломляются в творчестве этого человека, и вовсе дают все основания полагать, что феномен Эллинга в современном джазе — явление уникальное. О котором в мировом джазовом сообществе говорят как об общепризнанном факте.

В нашей стране Курта Эллинга называют лучшим джазовым вокалистом современности с некоторой оглядкой. Возможно, потому, что его имя (странно это и обидно)

несётся по планете не так громогласно-триумфально, как хотелось бы. В России, похоже, Эллинг по-прежнему находится в категории «Талант, заслуживающий более широкого признания». Однако надо сказать, что мы отстаём от остального джазового мира не так уж жестоко: по результатам опроса джазовых критиков, проводимого журналом *Down Beat*, Эллинг «заслуживал признания» вплоть до 2000 года. И только с 2000-го Эллинга начали называть «Джазовым вокалистом года» по результатам того же опроса. Что характерно — ежегодно. Правда, номинации на «Грэмми» Курт начал собирать чуть раньше: самый первый его альбом, «*Close Your Eyes*», моментально стал предметом пристального внимания. После этого на *Grammy* были номинированы все (!) релизы Эллинга. Попряд.

Те же, кто успел «распробовать» феномен этого музыканта, не подвергают титул «главного джазового голоса» ни малейшему сомнению. К числу таковых относится и автор этого материала, которому удалось побеседовать с Куртом накануне его концертов, состоявшихся в московском клубе «Багет» 17–19 июля 2007 года.

Мистер Эллинг, каково это — быть лучшим джазовым вокалистом мира?

— (смеётся) Не так, как бы вы могли бы себе представить. У меня нет чувства, что я достиг чего-то определённого. Я чувствую себя практически так же, как и прежде. У меня по-прежнему есть желание играть так хорошо, как только я могу; играть так, чтобы быть достойным своих предшественников, великих новаторов, достичь их уровня и отдать им дань уважения посредством своей работы. И постараться донести своей музыкой нечто прекрасное.

Тем не менее было ли вам сложно привыкнуть к тем титулам и похвалам, на которые не скупятся джазовые критики?

— Да нет. Это ведь просто слова, напечатанные на бумаге, ни больше, ни меньше. Кроме того, это их работа — оценивать плоды трудов музыкантов. И не самая простая работа, надо сказать.

А как бы вы сами оценили свою карьеру? Как вам работается — легко, весело и с удовольствием, или же работа музыканта для вас — тяжёлый труд?

— Вы имеете в виду карьеру как мировое признание, как процесс работы в коллективе или как работу музыканта над собой?

Скорее, как мировое признание.

— Конечно же, это тяжёлая работа. Начнём с того, что я живу в городе Чикаго, который с трудом можно назвать средоточием средств массовой информации. Не всякое событие становится достоянием широкой общественности, — ну, вы понимаете. Не так уж просто работать и в условиях гастрольных туров. Особенно сейчас, последние 10 лет, когда путешествовать вообще страшно: мир стал так хрупок. Да и в финансовом отношении гастроли, как ни странно, мало выгодны. Я даю концерты только потому, что мне на профессиональном уровне необходимо общаться с людьми. Жизненно необходимо, я бы так сказал: мне обязательно нужна аудитория. К тому же недавно у меня родилась дочь, и быть вдали от неё становится порой невыносимо трудно. Вы знаете, я больше не хочу, чтобы жизнь проходила мимо меня. Я и так слишком много упустил в своей жизни. Что же касается мирового признания — повторяюсь: у меня нет впечатления, что я чего-то достиг. Когда достигну — тогда, может, что-то и почувствую, но что именно, не знаю. Представьте, как бы обстояли дела, если бы я достиг, скажем, в поп-музыке того, что достиг в джазе. Я бы сейчас не сидел в гостинице *Holiday Inn*, у меня была бы целая свита помощников и личный самолёт. Но, во-первых, этого по известным причинам никогда не случится, а во-вторых, мне тяжело представить, что я когда-нибудь себе скажу: «А вот теперь ты достиг всего!» Мой бизнес существует в режиме самоокупаемости, я играю всюду, куда меня пригласят. Как правило, выступаю перед большой аудиторией, но временами бывает и так, что я выступаю в стране впервые и в зале не так много людей, как могло бы быть. Но я доволен тем, что у меня есть.

Мистер Эллинг, я слежу за вашим творчеством довольно давно и замечаю очевидную тенденцию в пополнении вашей дискографии. Ваши альбомы словно следуют за какой-то эмоциональной синусоидой. Ранние альбомы — «Close Your Eyes», «The Messenger» — напористые, взрывные, даже немного бунтарские. «This Time Is Love» и «Flirting With Twilight» — напротив, мягкие, спокойные, полные слов любви. «Man in The Air» снова местами, так сказать, «рвёт жилы». Эта синусоида осуществляется осознанно? Вы так намеренно приучаете слушателей к тому, что Курт Эллинг может быть очень, очень разным?

— Право, не знаю, можем ли мы говорить о тенденции. Я стремлюсь к тому, чтобы каждый альбом соответствовал тому состоянию, в котором я нахожусь в данный конкретный период времени. Не знаю, как получаются альбомы у других музыкантов, у меня... ну, скажем, у нас есть два года между альбомами, так? Сначала мне требуется время для того, чтобы написать материал. Потом я прихожу к своим музыкантам, показываю им то, что получилось. Какие-то песни принимаются, какие-то — нет; какие-то требуют серьёзной доработки. Мне нужно время для того, чтобы довести каждую вещь до приемлемого для нас всех состояния. Мы начинаем играть этот материал, отрабатывать его на протяжении какого-то периода. За 2–3 года у нас появляется 5–6 песен, на которых можно строить новый альбом. Таким образом, альбом — это, скорее, цепь малых решений, принимаемых в течение довольно длительного периода, а не одно большое решение. И та синусоида, о которой вы говорите — да, почему бы ей не существовать? Вполне возможно, что она есть, но она отражает моё внутреннее состояние, мою эмоциональную доминанту в данное конкретное время, не будучи рациональным художественным приёмом.

Хорошо, зайдём с другой стороны: есть ли у вас какая-то генеральная идея, концепт, какая-то цель вашего творчества, которую вы сами себе ставите; есть ли, скажем так, «свет», к которому вы идёте всю жизнь? Или же всё, что происходит в творческом плане — продукт одномоментного импульса?

— Честно говоря, пока мне об этом сложно говорить. На данный момент я могу лишь повторить то, что сказал в самом начале — я должен играть на пределе своих возможностей, создавать и исполнять максимально интересные вещи. Впрочем... генеральной идеей можно назвать и то, что я стараюсь проявить в себе всё, что могу: мастерство, духовную чистоту, если угодно... относительно неяркие вспышки вдохновения и просветления... Да, всё, что могу, — для того чтобы люди, слушающие мою музыку, почувствовали себя немного счастливее. Для того чтобы скрасить их существование.

А разве вы не преследуете цель сказать новое слово в музыке?

— Естественно, преследую! Любой джазмен к этому стремится, это само собой разумеется. Каждый джазовый музыкант приходит в мир, где уже до него существовало великое множество оригинальных художественных «новых слов». Мало-помалу наш музыкант понимает, что он тоже может высказаться. И он пытается это сделать — сказать то, что должен, что чувствует необходимость сказать. Посредством своего собственного, ни на что другое не похожего языка.

Прежде, чем я задам вопрос о вашей профессии, то есть о вашем богословском образовании, должна отметить, что я прочитала все Часто Задаваемые Вопросы на вашем сайте [Эллинг заливисто хохочет], но ответы на те из них, которые касаются предмета теологии и всего, что с ним связано в вашей жизни, меня не удовлетворили. Поэтому я всё-таки попытаюсь у вас разузнать то, что меня интересует. Скажите, пожалуйста: вам просто интересно исследовать феномен сверхъестественного, это всего лишь любопытный предмет к размышлению или же Бог для вас — нечто большее?

— Безусловно, нечто большее. Это нечто очень важное для меня. И, думаю, не только для меня. Знаете, мы очень быстро приблизились к необычайно опасному моменту для человечества. Мы возомнили, что можем ответить на любой вопрос с помощью науки; что можем решить любой

вопрос с помощью техники. Что можем достичь счастья и гармонии посредством приобретения большего количества товаров. Я думаю, что мы многое пропускаем мимо себя — теряем часть себя, большую часть. Просто забываем о ней. И в результате остаёмся недовольными жизнью, одинокими, но зато самонадеянными и высокомерными. Мы игнорируем обязательства, которые имеем друг перед другом и перед Землёй. То, что мы отбрасываем от себя наиболее важную составляющую, определяющую нас как разумных существ, ни к чему хорошему не приведёт. Разве что к потере смысла и значения жизни. И я считаю, что одна из задач музыки (по крайней мере моей) — напоминать о том, кто мы и что мы на самом деле. Это очень благородная и вдохновляющая миссия, мне кажется.

Придерживаетесь ли вы какого-то одного вероисповедания, или текст песни «Resolution» на музыку Джона Колтрейна стал вашим духовным манифестом, гимном универсализму? («...Боже, царь над всеми богами: веди нас, чтобы мы шли туда, куда нам указано пророками... Будда, произнеси сутру, как заклинание: хорошо научи нас отвечать тишине зовами колоколов... Аллах, дай нам быть всегда на страже: подчини нашу волю, чтобы ответить тебе, подобно руке мощной...»)

— Пожалуй, второе. Я не хочу быть связанным какой-то догмой. Для меня более естественно смотреть на вещи под разными углами. Но в то же время я чту церковную традицию, которая была мне дана, и считаю её одним из наиболее ценных источников для формирования мировоззрения, для выработки такого способа мышления, который бы позволял окружающей действительности складываться в связную последовательную картину. Играет свою роль и религиозный метаязык, и кодекс взаимодействия... Ну нельзя же, в самом-то деле, отбросить вековой опыт только потому, что твоё осмысление происходящего выходит за рамки унифицированного мировидения.

Кстати, что касается мировидения: мне иногда кажется, что человек, написавший такую композицию, как «A Storyteller Experiencing Total Confusion», обладает настолько отчётливо сформированным художественным

взглядом, что ему впору братья за кисть. Как небезуспешно берётся, к примеру, певица Джони Митчелл. Вы настолько мастерски обрисовываете образ, настолько объёмно и фактурно, что он прямо проступает пятнами акварели. Честное слово.

— (смеётся) У меня нет навыков в живописи.

А навыки в этом деле не первостепенны, мне кажется. Главное — что вам есть что сказать.

— Ну, нет, в каждом виде искусства нужен навык. Нельзя полагаться только на интуицию. И вообще, я никогда не был доволен своими попытками проявить себя в изобразительном искусстве. Для меня это достаточная причина к тому, чтобы не гнаться за такого рода миражом (улыбается).

Ну по крайней мере в таком виде искусства, как театр, вы себя, можно сказать, нашли. Если бы что-то помешало вам продолжать петь, то в каком амплуа вы бы себя чувствовали наиболее естественно? Драматурга, поэта?

— Уфф, не знаю. Выбрать театр в такой ситуации было бы логично. Я бы пробовал писать, но это... это очень сложно.

Но вы же уже пробовали?

— Ну да, в принципе, я и так пишу всё время, однако зарабатывать на жизнь одной лишь поэзией или драмой очень сложно. О, это был бы вызов моим способностям. Одно дело — быть драматургом-дилетантом, другое — профессионалом (смеётся).

К слову, у профессионалов, как правило, со временем вырабатываются некоторые характерные привычки. Писатели, к примеру, облюбовывают какой-то определённый вид химических карандашей, которыми пишут свои нетленки; художники облачаются в любимое тряпье, без которого работа — не работа. Есть ли у вас профессиональные

привычки? Какова вообще технология написания шедевра от Курта Эллинга, если есть таковая?

— Не-е-ет, такого у меня не бывает. Я бы очень хотел, чтобы у меня было время на выработку такого рода привычек (*улыбается*). Единственное, без чего я не могу обходиться, — это самодисциплина. Заставить себя снова начать — вот что самое трудное и самое нужное в моём деле. Самолёты, отели... Всякие непривычные места... Я ведь практически не бываю дома. Если бы я мог писать, к примеру, только на своём любимом диване, я бы не написал вовсе ничего. Единственное, что нужно — хотеть работать и не делать выбор в пользу тысячи прочих альтернатив: почитать, посмотреть телевизор, поговорить с кем-нибудь, выпить кофе, погулять по незнакомому городу, поговорить лишний час с супругой по телефону... Всё, что угодно, только не писать — так куда легче! (*посмеивается*) Успешный писатель — тот, который не останавливается. Нужно идти вперёд, не сворачивая.

А есть ли у вас песни с необыкновенной историей создания?

— Ну-у... Не знаю, насколько эта история может рассчитывать на статус необыкновенной... Но всё же. Есть такие композиции, на которые мне особенно сильно хочется положить слова. А нужного сюжета для текста нет. И не быть его может очень долго. Вот, к примеру, упомянутая вами «*Resolution*» создавалась так: я относительно быстро написал первый куплет, — тот, который пропевается на тему, — а когда дело дошло до соло, мысль остановилась. Я понял, что не могу сразу придумать историю, которую можно было бы обыграть в стихах. Импровизация там достаточно продолжительная, и я не мог обойтись простыми утверждениями, как в первом куплете: мне была нужна история, причина, по которой стоило петь дальше. Прежде, чем я понял, в какую сторону двигаться, прошло несколько месяцев. С написанием текста на песню «*Body And Soul*», которая издана на последнем диске («*Nightmoves*», *Concord*, 2007), произошло практически то же самое, только в ещё больших масштабах. 10–15 лет я прожил с желанием написать на неё стихи. Но какие именно — не знал. Пробовал

и так, и этак — всё было не то. И тогда я просто отпустил эту идею, дал ей вызреть, просто ждал. Когда у меня родилась дочь, слова пришли сами собой. Оригинальный текст песни, — да, нужно сказать, что если вы пишете собственные оригинальные слова на уже существующую песню, её история не может не повлиять на ваши намерения, и ваш текст так или иначе будет лишь комментарием к аутентичному тексту — так вот оригинальный смысл заключался в следующем: «Как ты можешь меня покидать, когда я готов любить тебя всей душой? Я живу для тебя, — как же ты можешь уйти?» И когда я пережил рождение дочери, то понял, что песня может звучать по-иному: «Я ничего не знал о любви, не понимал её, и долго ждал, а теперь я вижу всё, чего не видел раньше. Я весь для тебя — телом и душой». То есть песня приобрела больше позитивного смысла. Прежде, чем это произошло, прошло много времени, конечно. Зато когда я осознал, о чём нужно писать, сам процесс занял не больше месяца.

Значит, основная проблема заключается в предмете описания? В фабуле?

— Вообще-то не только. Писать стихи непросто. Сделать так, чтобы отдельные части соединились в одно целое, найти нужное слово — сложно. Иной раз переслушиваю запись и корю себя: «А вот здесь можно было бы выразиться лучше!»

А есть такие мелодии, которые очень хочется спеть, а голосовых данных для этого не хватает?

— Конечно, есть! Их масса — песен, которые для меня слишком сложны, которые бы плохо звучали в вокальном исполнении или в конкретно моём исполнении. С учётом специфики моего тембра и диапазона...

Ну, на самом деле я думаю, что таких, наверное, нет, потому как считаю, что вы можете спеть всё

— (смеётся) За это, конечно, спасибо, но, поверьте, это не так — вам так кажется потому, что я выбираю правильные песни!

Что ж — пусть будет по-вашему.

Мистер Эллинг, не секрет, что вы приписываете более половины собственного успеха заслугам своих музыкантов. И, в общем-то, имеете к тому все основания: ваш квартет звучит идеально. Есть ли у ваших коллег собственные проекты при той загруженности, что они имеют в работе с вами?

— Да, безусловно, все они работают и в самостоятельном режиме. У [пианиста] Лоренса Хобгуда, моего постоянного партнёра по квартету, есть много собственных записей. Он прекрасный композитор. Мой басист Роб Эмстер работает с другими исполнителями и коллективами помимо меня. Барабанщик Уилли Джонс очень известен в Нью-Йорке. Но Лоренс, конечно, особенно стойкий и последовательный бэндлидер, а как сайдмен он вообще незаменим.

Мистер Эллинг, у вас наверняка должны быть почитатели и последователи среди молодых вокалистов. Часто ли они к вам обращаются за советом или просто с тем, чтобы заявить о своём существовании?

— Многие студенты говорят мне о том, что они выбирают меня в качестве образца. Но я, честно говоря, пока не услышал ни одного... э-э... Словом, на мастер-классах, бывает, ребята исполняют мои песни, но о ком-нибудь, кто бы делал музыкальную карьеру, подражая мне, я не слышал.

А вы не подумывали о том, чтобы продюсировать молодые таланты?

— Вы знаете, я никогда не отвергаю возможность помочь тому, кому в состоянии помочь, но в действительности у меня не так много влияния, чтобы оказывать какую-то особенно ощутимую помощь. Ну чем бы я мог быть полезен...

Может быть, рекомендацией кому надо?

— Кому именно? (смеётся)

Допустим, журналистам. Благосклонным упоминанием в прессе могли бы быть полезным. Или в разговоре с администрацией лейбла, я не знаю...

— Мне кажется, что куда полезней, чем мои рекомендации, было бы поставить в эфир треки молодого исполнителя, нуждающегося в продвижении. Чтобы заставить обратить внимание на артиста, нужно очень много журналистов и очень много упоминаний в прессе. Но, впрочем, меня это не останавливает в том, чтобы всё-таки рассказывать о людях, заслуживающих большего внимания. Есть такой вокалист — Джей Ди Уолтер, не слышали?

Слышала, и даже вживую.

— И как вам? Я слышал его только в записи, на концерте не был.

Вполне приятный молодой человек. Оригинально использует процессоры, хорошо импровизирует.

— Вот и мне кажется, что он рано или поздно будет на гребне. И есть ещё одна очень талантливая, пусть и не нашедшая, как мне кажется, до конца своё звучание, но всё же очень, очень способная и яркая вокалистка. Она заняла 3-е место в конкурсе имени Телониуса Монка лет пять-шесть тому назад, а зовут её Робин Маккелл. Мне очень нравится то, что она делает.

И последний вопрос — о тех, кому очень нравится то, что делаете вы. На вашем сайте работает довольно мощный форум: удаётся пообщаться с поклонниками?

— Практически не удаётся. Просто нет времени на это. Я не из тех, кто пишет в блог обо всём, что с ним происходит. В условиях жёсткой самодисциплины... ну, вы помните (*улыбается*). А вообще я бы, может, и пообщался бы, например, сейчас, но последние 45 минут перед встречей с вами я искал нормальное интернет-кафе. Потому что в гостинице с меня пытались содрать около 30 евро за час работы онлайн! Это же смешно. Я столько платить не хочу, везде уже давно есть *Wi-Fi*. Так что в этот раз меня хватило

только на то, чтобы проверить электронную почту. Ну как, удалось мне ответить на интересующие вас вопросы?

Более чем! Спасибо!

— Не за что. Увидимся вечером. Ведь вы придёте?

Ещё бы!

Да, упустить шанс послушать Курта Эллинга живьём было бы обидно. И мы его не упустили. Вечером 17 июля в заполненном наполовину зале клуба «Багет» Эллинг показал всё, на что способен. Тонкий лирик, непревзойдённый виртуоз, страстный импровизатор, творец. Этот человек доказывает, что Творчество имеет божественное происхождение. Знаете... говорить о том, в чём заключается глубина и оригинальность этого музыканта, просто нет смысла. «Если вы спрашиваете, что такое джаз, вам никогда этого не понять». Если вы спрашиваете, что же такого необычайного в джазовом вокалисте Курте Эллинге — мои соболезнования, вы упускаете что-то совершенно прекрасное в своей жизни.

ДЮК ЭЛЛИНГТОН: ЧЕЛОВЕК-ЭПОХА

Леонид Переверзев

ОТ РЕДАКЦИИ «ДЖАЗ.РУ»

29 апреля 2009 года исполнилось 110 лет со дня рождения Дюка Эллингтона.

В коллекции текстов «Джаз.Ру» есть монументальная работа первопроходца и старейшины российской джазовой критики, джазового музыковедения и культурологии джаза

Леонида Переверзева (1930–2006) — трилогия «Приношение Эллингтону», работу над которой Леонид Борисович завершил десять лет назад, как раз к столетию со дня рождения Эллингтона.

Работа эта состоит из трёх достаточно самостоятельных текстов: «Гряди, Воскресенье: христианские мотивы в джазе Дюка Эллингтона», где автор исследует духовные основания как музыки Дюка, так и всего контекста джаза вплоть до 1960-х годов; «*What*

Am I Here For: для чего я здесь?», где Переверзев обращается к роли Эллингтона (и всего жанра) в истории и практике собственно музыкальной культуры; и «*Дюк Эллингтон: Hot And Sweet*», в котором автор изучает некоторые внешне противоречивые аспекты эстетики и знаковой системы Эллингтона.

«Приношение Эллингтону» долгое время не было издано на бумаге, хотя текстов такого уровня и глубины



анализа об Эллингтоне написано немного — не только на русском языке, но и в мировом масштабе.

Обращаясь в честь 110-летия со дня рождения великого композитора и бэндлидера к фрагменту первой части «Приношения Эллингтону», посвящённому вершинным работам Эллингтона в крупной форме — Первому и Второму «Священным концертам» (1965 и 1968; Третий священный концерт 1973 года в рамках этого исследования не рассмотрен), журнал «Джаз.Ру» не только вводил в оборот хотя бы часть этой книги, но и стремился избежать шаблонного, навязшего в зубах представления Эллингтона в виде только и исключительно автора очаровательных трёхминутных оркестровых миниатюр эпохи свинга (привет сериалу «Джаз» Кена Бёрнса). Да, свинговые хиты Эллингтона 1930-х популярны, образовали огромную часть корпуса джазовых стандартов и исполняются до сих пор, но это вовсе не означает, что творчество величайшего джазового композитора только ими и ограничилось. Редакция выражает большое удовлетворение тем фактом, что нам удалось этой публикацией привлечь внимание как к книге Л. Б. Переверзева (летом 2011 она вышла в издательстве «Планета Музыки» под названием «Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе»), так и, как мы надеемся, к сочинениям Дюка Эллингтона крупной формы, которые хотя и хорошо изучены, но до сих пор заслуживают гораздо более широкой известности.

ЛЕОНИД ПЕРЕВЕРЗЕВ. СВЯЩЕННЫЕ КОНЦЕРТЫ ДЮКА

Эдвард Кеннеди Эллингтон (1899–1974) по прозвищу «Дюк», то есть «Герцог», был и остаётся непревзойденным гением джаза и одним из крупнейших музыкантов XX столетия. Чем был Эллингтон для музыки — определить трудно ввиду чрезвычайного своеобразия его художественной натуры, проявлявшей себя в самых различных видах творческой деятельности. О том, чём была музыка для Эллингтона, говорит название его автобиографической книги «*Music Is My Mistress*», что можно перевести как «Музыка — моя возлюбленная, подруга, владычица». Сам Дюк аттестовал себя по разному: иногда пианистом-аккомпаниатором, иногда — драматургом-любителем,

иногда — конференсье-церемониймейстером, и во всём этом была доля правды.

Но чаще — что было почти уже полной правдой — он говорил о себе так: «Я — наисчастливейший из композиторов. Всё, что мне придёт в голову сочинить — исполняется моим оркестром в тот же вечер». В этом, как и во многом другом, Эллингтону действительно посчастливилось: слишком многим талантливым композиторам приходилось и приходится годами, а то и десятилетиями добиваться и ожидать редчайшей, а то и единственной за всю их жизнь возможности услышать свои произведения, публично исполненные оркестром, камерным ансамблем или выдающимся солистом.

Дюк такую возможность имел каждый день — у него был собственный оркестр, не только немедленно исполнявший все его сочинения, но и активно участвовавший в их создании. Темы, приёмы вариационной разработки и наиболее ответственные партии многих произведений, принёсших Эллингтону мировую славу, были подсказаны ему членами его ансамбля. И не только подсказаны, но и сыграны так, что сама манера их исполнения становилась неотъемлемой отличительной особенностью данной пьесы. Поистине — нераздельная неслиянность.

ИМПРОВИЗИРУЮЩИЙ НА ОРКЕСТРЕ

Оркестр Эллингтона часто сравнивали с инструментом, на котором и вместе с которым маэстро импровизировал свои композиции. Действительно, никакой иной джазовой или симфонический композитор и дирижёр никогда не располагал столь широким спектром инструментальных средств; — нет, не средств, самостоятельных творческих голосов, какими являлись трубачи Джеймс «Баббер» Майли, Чарлз «Кути» Уильямс, Рекс Стюарт и Уильям «Кэт» Андерсон; кларнетисты Барни Бигард и Джимми Хэмилтон; саксофонисты Джонни Ходжес, Бен Уэбстер, Пол Гонзалвес и Гарри Карни; тромбонисты Чарли Ирвис, Джо «Трикки Сэм» Нэнтон, Хуан Тизол и Лоуренс Браун; контрабасисты Уэллман Бро и Джимми Блэнтон — все те, кто вносил персональный вклад в создание уникального качества «*The Ellington Sound*» — «Эллингтоновского звучания».

Этот единственный в своём роде музыкальный коллектив, возникший из школьной группы, игравшей вечерами на танцах, был для Дюка студией и лабораторией, домом и семьёй, источником вдохновения и полноправным партнёром в творческом диалоге, длившемся более полувека — с начала 1920-х до 1974 года. Вместе со своим оркестром он сочинил и записал около тысячи композиций (некоторые — в нескольких версиях), но подлинные размеры его музыкального мира стали ясны далеко не сразу. Констант Лэмберт, английский композитор, дирижёр и критик — первый «серьёзный» музыкант, признавший ещё в начале 30-х годов исключительность дарования Эллингтона — называл его все же «петиметром», мастером миниатюры, вряд ли способным добиться успеха в области крупной формы.

В самом деле, не считая двух исключений — «*Creole Rhapsody*» (1931) и «*Reminiscing in Tempo*» (1935), — все пьесы, созданные им на протяжении первых двадцати лет профессиональной карьеры, в том числе такие шедевры, как «*Black and Tan Fantasy*», «*East St. Louis Toodle-oo*», «*Mood Indigo*», «*Sophisticated Lady*» и «*Solitude*», имели продолжительность не более трёх минут — время звучания одной стороны 78-оборотной граммпластинки диаметром 25 см. Каждая снабжалась ярлыком «фокстрот» или «свинг», ибо джаз в ту пору считался просто музыкой для танцев, а о том, что со временем эти вещи будут признаны классикой в своём жанре, станут предметом учёных диссертаций и будут переиздаваться с пространными музыкально-ведческими комментариями в сериях долгоиграющих альбомов, никто, конечно, и не подозревал.

РАСШИРЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Но в 1943 году Эллингтон исполнил в Карнеги-холл произведение, беспрецедентное для джаза и по масштабу замысла, и по тематическому диапазону, и по структуре, и по продолжительности. Пятидесятиминутная сюита «*Black, Brown and Beige*» («Чёрные, коричневые и бежевые») отразила социально-политическую и культурную историю негритянского народа в последовательном чередовании рабочих песен, спиричуэлс, блюза и джаза. Через два года появилась «*The Perfume Suite*» («Сюита ароматов»),

а за ней — «*Deep South Suite*» («Сюита дальнего Юга»), затем «Либерийская сюита» и «Гарлем», после чего сюитная форма заняла в творчестве Дюка ведущее место.

К середине 60-х годов Эллингтон создал уже более двадцати расширенных композиций и вокально-хореографических произведений для сцены, в их числе две «шекспировские» сюиты — «*Such Sweet Thunder*» («Столь нежный гром») и «Тимон Афинский»; телевизионную феерию «*A Drum is a Woman*» («Барабан — это женщина») и спектакль «*My People*» («Мой народ»), приуроченный к празднованию столетия отмены рабства в США. И всё же, когда разнёсся слух, что Дюк сочиняет Концерт священной музыки для исполнения в храме негритянской общины Сан-Франциско, многие принимали это за шутку или недоумевали: мыслимо ли совместить такой жанр с джазом — музыкой сугубо светской, развлекательно-танцевальной и по определению абсолютно несерьёзной?

Сам Эллингтон не усматривал в том никакого противоречия. Священным он почитал не внешнее благочестие, не официальную обрядность, не богословские доктрины и не канонические формы церковной службы (это убедительно доказывает как музыка, так и им же сочинённые тексты «Священных концертов»), но то, что он полагал самым важным и ценным в отношениях между людьми доброй воли — к какой бы расе они ни принадлежали и какую бы веру ни исповедовали.

Незадолго до смерти Дюк рассказал о своих религиозных взглядах в небольшой статье, озаглавленной «Мой Путь к Молитве»; мне кажется вполне уместным привести её здесь целиком.

ПУТЬ К МОЛИТВЕ

«Когда в 1935 году умерла моя мать, все мои честолюбивые замыслы куда-то улетучились. Погружённый в мрачные мысли, я ничего не делал. И когда два года спустя умер мой отец, почва окончательно ушла у меня из-под ног.

Горе моё было особенно велико оттого, что я продолжал помнить всё, что мои родители когда-либо мне дали. Помнил, как мама, когда мне было четыре года, сыграла на пианино «Розари». Это было так прекрасно, что я разрыдался. Тогда же она немного позанималась со мной,

а затем меня уже нельзя было оторвать от клавиатуры, настолько я пропитался музыкой.

Отец работал дворецким и даже несколько раз обслуживал Белый дом. Позже он устроился чертёжником в Морском департаменте. Моя мать, моя сестра и сам я никогда ни в чём не нуждались. Он очень о нас заботился. Он был также человеком твёрдых принципов и глубокой веры.

Наши родители любили нас, хорошо кормили, чисто одевали и брали нас в церковь. Каждое воскресенье мы сперва шли в церковь отца, методистскую. Потом мама вела нас в свою церковь, баптистскую. То, с каким уважением они относились к вероисповеданию друг друга, само по себе было образцовым уроком. Такого обучения вам уже не забыть.

Они оставили мне в наследство такую силу веры, что когда их не стало, было вполне естественно, что я опять обратился за помощью к Библии. Я прочитал её четыре раза. На это ушло два года. Что я оттуда извлёк? Я думал, что знаю кое-что о жизни и о том, как надо жить; о хорошем звучании, о скорби и о радости. Но после изучения Писания я обрёл новое представление о том, как надо подходить к моим проблемам, как вести себя с моими ближними и как всё больше привносить Бога в мою работу.

Воистину нет ничего нового под солнцем. «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Екклесиаст, 1:4). Так что нет ничего, о чём стоило бы сокрушаться. Если вы это понимаете, вы не будете терять голову от каждой беды. Я написал пьесу «Никто, кроме Единого», которая говорит обо всём этом. Так что оставьте это Богу.

Я знаю, что один из надёжнейших способов справляться с моими проблемами — это молитва. Я молюсь регулярно, когда я просыпаюсь, когда я отхожу ко сну. В молитве я благодарю за всё, что Он мне даёт: за мысль, за такт музыки, за хлеб насущный. Я верю, что молитва мне помогает. Она даёт мне уверенность в моей полной зависимости от Него.

Все мы в первую очередь принадлежим Ему. Я думаю, что когда мы рождаемся, нам просто нечто дается взаймы, вот и всё. Мы обязаны дать Ему отчёт, когда срок займа истечёт. От нас не ждут, что мы придём к концу этого срока охваченные гневом, и болью, и жалостью к самим себе. Моя скорбь прошла, когда мне открылось, что с какого-то момента скорбеть становится грешно.

Свет, показывающий нам, как следует вести себя с нашими ближними, и самим собой, и с Богом, обнаружить легко: это Десять Заповедей. Прекрасная поэзия, но также и образ жизни. Всегда существует естественная склонность их нарушать, но нам указан путь, по которому мы можем вернуться назад, если позволим себе быть такими.

Вот одна из величайших вещей, которой меня научила Библия: старайся смотреть на внутренний мир человека, а не на покрой его одежды. Это помогает вам осознать, чего вы лишены. Мой менеджер всегда говорит мне, что в моём оркестре нет хозяина. Он прав. Я не вступаю в спор ни с кем, будь то внутри оркестра или вне его. Я принимаю моих ближних такими, каковы они суть. Я их люблю или стараюсь любить. Это приносит мне внутренний мир во мне самом. Споры с кем-либо заставляют меня раздражаться, а потом и судить других. Это искушает меня восстать с моими жалкими силёнками против Великой Мощи, которая правит вселенной.

У меня такое чувство, что Бог даёт каждому из нас ту роль, которую нам надлежит сыграть в жизни. Моя роль — музыка. Первая сочинённая мною пьеса была «*Soda Fountain Rag*». Мне было пятнадцать лет, и я подрабатывал, разливая газированную воду в «Пудл Дог Кафе» в Вашингтоне, Ди-Си, — моём родном городе. С тех пор я написал тысячи мелодий, многие из них называют священной музыкой.

Откуда они взялись? Бог наполняет идеями ваш ум и сердце. Всё, что нужно — это верить и ждать, пока они придут, а затем использовать их, будь то укладывая кирпичи новым способом или сочиняя песню. Идеи приходят ко мне в любое время, в любом месте. Так что я просто принимаю это как благословение и записываю их. Я пишу в поездах, самолётах, на кораблях, в такси, автобусах — ночью, рано утром, в сутолоке и страстях музыкального мира, в лихорадке гастролей, останавливаясь в каждом городе лишь на несколько часов для одного вечернего выступления.

Много лет тому назад Махэлия Джексон исполнила одну из моих вещей, «*Come Sunday*» («Гряди, Воскресенье»), и мою версию 23-го псалма. Позже мы записали вместе с ней альбом. Это привлекло внимание многих церковных людей. Настоятель Джулиан Бартлетт и преподобный Джон Ярьян, каноник кафедрального собора Милости

Господней в Сан-Франциско, просили меня исполнить у них концерт священной музыки. Когда вы получаете такого рода предложение, вы уже не в шоу-бизнесе. Вы думаете про себя: всё это нужно сделать праведным образом. Ты должен прийти туда и произвести звуки, свидетельствующие об истине.

Я должен был остановиться и спросить себя: подобает ли мне такая честь. Я стал молиться.

Каждый человек молится на своём собственном языке, и я верю, что нет такого языка, которого Бог бы не понял...

Когда я в 1965 году пришёл в собор Милости Господней со своим Первым концертом, поднялся крик, что это нечто неслыханное и совершенно ни на что не похожее. Это не так. Священная музыка началась во мне давным-давно тому назад, в тридцатых годах, и даже ещё раньше.

На тот Первый концерт в Сан-Франциско собралось 2500 человек, и я сказал им: «В нашей программе вы слышите утверждение без слов, но я думаю, вы должны знать, что это утверждение из шести нот, символизирующих шесть слогов в первых четырёх словах Библии...»

Второй Концерт мы открыли и завершили пьесой «Хвалите Господа». В её основе — 150-й псалом. В этой программе я испробовал новые песни и новые инструментальные номера, «Высшее Бытие», и «Кое-что о вере», и «Боже Всемогущий». Труба свидетельствовала и призвала соло. Маленькую проповедь на тему об адских муках произнесла группы ударных. Когда мы подошли к финальной теме «Хвалите Господа», вся аудитория поднялась на ноги и стояла в течение всего «Отче наш», исполняемого a cappella.

Реакция на Первый священный концерт была абсолютно неожиданной. Один газетный отзыв начинался так: «Дюк Эллингтон беседовал с Господом в соборе Милости вчера вечером». Все мы, каждый слушатель, каждый член оркестра и хора, беседовали с Господом тем вечером.

С тем пор мы дали Священные концерты более чем в пятидесяти домах молитвы в Америке и Европе. Когда церковь была слишком мала, мы переходили в ближайший концертный зал. В одной церкви двести человек выразили желание петь с нами в хоре, так что пришлось перенести концерт на спортивное поле. На самом деле нам

в хоре требовалось всего двадцать голосов. В церкви оркестр и хористы располагались перед алтарём. Епископ, пресвитер или раввин обычно предварял нас кратким обращением к пастве.

Священные концерты не заменяют собой богослужение установленного чина. Но музыка, которую я писал для них, всегда была актом богопочитания. С самого начала она была ответом на растущее чувство обязанности перед самим собой искать защиты у Всемогущего. И продолжает быть выражением присутствия Бога в моей жизни.

Я всего лишь говорю в музыке то, что до сей поры я долгие годы говорил, стоя на коленях».

*Duke Ellington «My Path Of Prayer».
Guideposts, Feb. 1971*

СПОСОБ ПРЕОДОЛЕТЬ ОДИНОЧЕСТВО

Вернёмся назад в 1965 год и процитируем ещё несколько фраз из печатной программы Первого концерта священной музыки.

«В этом мире у нас много стремлений, — пояснял свою позицию Дюк, — но мы видим: каждый из нас одинок. Одиночество каждого — основное, исходное состояние человечества. Парадокс в том, что ответ на это чувство одиночества и способ его преодолеть — общение — содержится в нём самом. Общение как таковое пугает большинство из нас. Оно столь затруднительно и вместе с тем столь просто.

Я думаю, из всех человеческих страхов люди более всего страшатся быть тем, чем они являются — участниками прямого общения со всем миром. Они боятся, что их за это накажут и самым страшным будет то, что они «останутся непонятыми». Но может ли человек надеяться на понимание, покуда он не будет полностью откровенен и честен? Условие довольно тяжёлое, ибо оно требует многого.

Мы говорим, к примеру, кому-то другому: «Я не осмеливаюсь показать себя таким, каким я есть, потому что я вам ни капли не доверяю, но все равно, пожалуйста, полюбите меня, я так нуждаюсь в вашей любви... Что? Так сразу не можете? Тогда всё ясно: раз вы меня тут же не полюбили, то вы — сукин сын, как я всегда и предполагал и был, значит, прав с самого начала».

И всё-таки каждый раз, когда люди отбрасывают страх во имя честности и пытаются войти в общение с другими — неважно, понимают их или нет — свершаются чудеса. Передвигаясь из города в город и из страны в страну автобусом, поездом или самолётом... принося ритм танцорам, гармонию — романтикам, мелодию — тоскующим о былом, нашу признательность — слушателям; принимая аплодисменты, поздравления и рукопожатия и в то же время продолжая делать именно то, что мне больше всего нравится, я чувствую себя бесконечно счастливым и благодарным».

Чувство благодарности — вот что лежало в основе Концерта священной музыки или просто Священного концерта («*Sacred Concert*»), как называл его сам Дюк, впервые показанного публике 16 сентября 1965 года и записанного для выпуска на пластинке при повторном исполнении месяц спустя. «Я пользуюсь возможностью высказать открыто то, о чём до сих пор говорил наедине с собой, стоя на коленях», — вновь и вновь повторял Дюк, отвергая предположения о каком-то коренном пересмотре его эстетических идеалов и измене духу джаза.

Действительно, пять из восьми отдельных, вполне самостоятельных и очень разнохарактерных номеров «Концерта» использовали тематический материал уже известных эллингтоновских пьес; а два новых, исполненных через несколько дней после премьеры на Монтерейском джазовом фестивале, были приняты с таким же восторгом, как и старые танцевальные вещи Дюка.

Успех первого «Концерта», повторенного более пятидесяти раз во многих городах разных стран мира, побудил Эллингтона приступить к работе над тем, что он называл самым важным из всего, сделанного им — Вторым священным концертом, премьеры которого состоялась 19 января 1968 года в Нью-Йорке, а запись — в течение последующей недели.

Если подходить к Священным концертам с критериями европейской классической музыки, легко упрекнуть их в отсутствии строго формальной архитектоники, отдельных длиннотах, нарушениях пропорциональности и логической связи некоторых частей. Но и тогда эти произведения поражают слушателя богатством оркестровой и вокальной ткани, изобретательным голосоведением и неистощимой

тембровой палитрой; захватывают стихийной энергией и непосредственностью чувства, пленяют неожиданным сочетанием беззащитно-детской доверчивости с мудрой уверенностью и сознанием неколебимой внутренней силы.

Однако максимально полно смысл Концертов раскрывается лишь по мере того, как мы воспринимаем их в собственнo джазовой перспективе, то есть как духовную вершину, достигнутую Эллингтоном, а значит — и джазом, в утверждении подлинно универсальных человеческих ценностей. Но чтобы воспринять «Концерты» именно так, их надо не только прослушать, но эмоционально пережить как некий цикл художественных событий, объединяющих разобщённое, сближающих давнее прошлое с нынешним днём и обнаруживающих вечное в преходящем. Попробуем же вообразить себя рядом с Эллингтоном и его музыкантами среди тех слушателей, для которых музыка джаза никогда не замыкалась в рамках «чистого искусства» и всегда оставалась голосом самой жизни.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ

В начале Бог

Концерт открывается пьесой *«In the Beginning God»* — джазовой кантатой в трёх частях для мужского голоса, смешанного хора и эллингтоновского оркестра, провозглашающей эстетическое и этическое кредо её создателя. «В начале Бог» — таковы первые слова первой книги английского перевода Библии, с которой знакомились африканские невольники, привозимые в Северную Америку и обращаемые в христианство (*«In the beginning God created the heaven and the earth»*). (В русском синодальном переводе — «В начале сотворил Бог небо и землю». — Ред.)

Медленно, осторожно, ощупью, подобно проблескам сознания, медленно пробуждающегося от сонного небытия, или пробным шагам ребенка, ещё не уверенного в том, что он уже умеет ходить, фортепианное вступление Эллингтона негромко «выговаривает» слог за слогом фразу из шести нот — название кантаты, ключевые слова и главную тему Священного концерта, которую будут повторять затем множество других голосов, инструментальных и вокальных. У этой музыкальной фразы есть своя

маленькая, если не прямо чудесная, то всё же знаменательная история.

Приступая к работе над «Концертом», Эллингтон ощущал себя несколько неуверенно: впервые за двадцать семь лет ему пришлось браться за столь ответственное художественное задание одному, не имея рядом человека, все эти десятилетия бывшего его ближайшим помощником, соавтором, соисполнителем, строжайшим редактором и беспощадным критиком всех его начинаний — композитора, аранжировщика, пианиста и преданного друга Билли Стрэйхорна, «моей правой руки, моей левой руки, моих ушей и глаз», как называл его сам Дюк.

Тяжело и неизлечимо больной (ему оставалось жить менее двух лет) Стрэйхорн поддерживал с Эллингтоном лишь телефонную связь. Но это не помешало ему, выслушав краткое словесное пояснение общего плана «Концерта», написать и прислать мелодию главной темы, которая начиналась и заканчивалась на тех же ступенях, что и мелодия, сочинённая к тому времени самим маэстро — расхождение было только в двух интервалах!

Вторую часть кантаты начинает Пол Гонзалвес, солирующий на тенор-саксофоне в бешеном темпе ритм-энд-блюза или, если хотите, рок-н-ролла. Подстёгиваемый ритм-группой, играющей ап-бит, то есть акцентируя чётные доли такта, он свингует квадрат за квадратом, создавая неудержимый моторный драйв, и мы ещё не успеваем толком осмыслить столь резкую смену настроения, как мелодию саксофона принимается ритмически пунктировать хор, с ликованием выкрикивая названия книг Ветхого Завета: Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие и так далее, вплоть до малых пророков и последнего из них — Малахии.

Традиция спиричуэлс предполагает хорошее знание, постоянное цитирование и свободное парафразирование этих



**Дюк Эллингтон
и Билли Стрэйхорн**

текстов, и для негритянской аудитории достаточно одного слова, чтобы сразу же вызвать ассоциацию смежных идей, образов, сюжетов и мотивов, связанных с конкретной историей афро-американской культуры.

Третья, последняя часть начинается могучим тутти оркестра, окаймлённого звоном тарелок барабанщика Луи Беллсона, над которым взмывает труба Кэта Андерсона, повторяющая фразу из шести нот. Поднимая её все выше и выше, Андерсон демонстрирует невероятную способность брать интервалы, вряд ли доступные кому-либо из трубачей, и заканчивает своё колоратурное соло где-то уже совсем в стратосфере у середины четвёртой октавы! «Это — высшее наше достижение», — замечает Дюк из-за рояля...

Тут кстати привести его же слова из печатной программы «Концерта», где Эллингтон ссылается на известный средневековый рассказ (мы знаем его в переложении Анатоля Франса) о жонглёре, не имевшем ни денег, ни драгоценностей, чтобы принести их в дар храму с почитаемой статуей Пресвятой Девы, и потому выражавшем своё поклонение не совсем обычным способом: стоя перед Богородицей на голове и подбрасывая свои шары ногами.

«Он, возможно, не был лучшим в мире жонглёром, но он делал то, что умел делать лучше всего. Я убеждён, что если барабанщик или саксофонист, какова бы ни была его квалификация, показывает лучшее из того, что он умеет, и предлагает это искренне и от всего сердца — его приношение не будет отвергнуто из-за инструмента, на котором он его создаёт, будь то дудка или тамтам».

Луи Беллсон начинает работать щётками на тарелках. Он создаёт еле слышимый, но идущий крещендо и все более искрящийся фон для хора, который речитирует размеренно, но в постепенно нарастающем темпе, названия книг Нового Завета: четыре Евангелия, Деяния, двадцать одно Послание и Откровение Иоанна Богослова — после чего барабанщик получает возможность в соло «показать лучшее, что он умеет», а хор завершает кантату повторением её главной фразы при поддержке оркестра.

В этой части очень интересны хоровые пассажи с характерным растягиванием слогов при полумузыкальном, полуречевом их интонировании. В новой европейской музыке сходный приём используется со времени «Лунного Пьеро» Шёнберга и носит название *Sprechstimme*.

В данном же случае эта особенность заимствована Эллингтоном из африканской вокальной традиции, и Дюк потратил немало труда, добиваясь от «академического» церковного хора нужной ему артикуляции слов «*Corrrr-inthians, Eeee-phesians*» и т. д., для придания им соответствующего ритмического импульса (с аналогичными средствами мы ещё раз встретимся уже во Втором Концерте).

ГРЯДИ, ВОСКРЕСЕНЬЕ

Следующие три номера «Концерта» для контральто соло в сопровождении оркестра написаны в стиле госпелз — поздней разновидности спиричуэлс и прямого предшественника столь популярной ныне музыки соул. Тему среднего — «*Come Sunday*» («Гряди, воскресенье») Эллингтон сочинил ещё в 1943 году для второй части монументальной сюиты «*Black, Brown and Beige*», поручив ведение скрипке Рэя Нэнса, а рефрен — альт-саксофону Джонни Ходжеса. В исполнении Эстер Марроу, молодой певицы из Детройта (признанного центра соул-музыки), заметно влияние величайшей исполнительницы госпелс — Махэлии Джексон, которой, как мы помним, принадлежала первая вокальная интерпретация «*Come Sunday*» (единственная её работа в области джаза), записанная с оркестром Эллингтона в 1958 году.

Тема «*Come Sunday*» разрабатывается и чисто инструментально в пятом номере «Концерта», где Джонни Ходжес создает повторную версию своего бессмертного соло. Обратите внимание, с каким искусством Эллингтон заставляет оркестр нагнетать напряжение ожидания, долго готовя, подводя к самому порогу и вновь оттягивая вступление партии альт-саксофона.

Пред Господом играть и плясать буду

Заключительный номер Первого концерта священной музыки — «*David Danced Before the Lord With All His Might*» — отсылает нас к библейскому тексту о царе Давиде-псалмопевце, поэте и музыканте, пустившемся в пляс от переполнявшего его восторга перед неизреченной полнотой Бытия, невзирая на презрение жены, считавшей такое поведение слишком уж несерьёзным и недостойным монаршей особы (II Царств, 6:14-22). Здесь вновь

возвращается упоительная мелодия «*Come Sunday*», но уже не в прежнем, томительно-меланхолическом, а в ликующем, празднично-преображенном облике и стремительном темпе.

День, которого ждали так долго, наступает теперь в сиянии славы, и его радостно приветствует оркестр, хор и тэп-дансер (танцор-чечёточник) Банни Бриггз. Последний не виден нам, но явственно слышен: воздушно-порхающая и вместе с тем остро-взрывная, неуловимо частая и сыплющаяся каскадами дробь его каблуков органически вплетается в звучание ансамбля и образует полноправную музыкальную партию, в которой мы отчётливо различаем интродукцию, проведение темы, её импровизационное варьирование, неистовую кульминацию и торжествующий финал, у которого нет конца, ибо — *In the Beginning God!*

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

Хвалите Господа

Второй концерт священной музыки, в отличие от Первого, состоявшего наполовину из уже известных эллингтоновских вещей, был целиком новой, значительно шире задуманной и вдвое более протяжённой композицией. Однако вводный и финальный из тридцати его номеров (заметно теснее связанных между собой) если и не в строго формальном, то в содержательно-смысловом плане определённо перекликаются по духу и программной семантике с началом и завершением Первого концерта. Это позволяет, как уже говорилось, воспринимать оба произведения как одну гигантскую циклическую структуру, разнообразно варьирующую одну и ту же центральную идею и художественно-образную символику.

«*Praise God*», «Хвалите Господа» — вводная тема Второго концерта поручается, как и прежде, баритону-саксофонисту Гарри Карни. Но на сей раз это не одиноко-пустынное ожидание ещё не совершившегося творения, а благодарное приятие уже сотворённого и прославление творящего начала. Название темы дает 150-й псалом, указывающий конкретные музыкальные средства воздания хвалы: «со звуком трубным... на псалтири и гуслях...

с тимпаном и ликами... на струнах и органе ... на кимвалах громогласных». Между прочим, на тот же текст Игорь Стравинский написал третью часть своей знаменитой «Симфонии псалмов».

Картина первобытного хаоса всё-таки появляется в медлительных, угрюмых, мрачно отрешённых диссонансах инструментальной какофонии, открывающий номер «*Supreme Being*», который занимает во Втором Концерте столь важное место, как «*In The Beginning God*» в Первом. Теперь нам рисуется сам творческий акт

(название можно понимать и как Высшее Бытие, и как Высшее Существо). Хор — сначала а cappella, затем с периодически вторгающимся облигато трубы и под конец вместе с оркестром — излагает библейский рассказ о Творении уже не в отрицательных, а в положительных категориях. Перечисляются возникшие по Слову Создателя величественные проявления стихий, прекрасные качества природы, богатства растительного и животного мира, венцом и владыкой которого призван быть человек.

Среди других номеров Второго концерта выделяется «*It's Freedom*» — хоровая мелодекламация основных толкований слова «свобода», произносимого под конец на двадцати разных языках (включая русский) и стремительный оркестровый номер с особенно интенсивной работой ударных, который называется «*The Biggest and Busiest Intersection*» («Самый большой и оживлённейший перекрёсток»). Эллингтон именно его называл «маленькой проповедью по поводу адских мук», поясняя свою мысль о необходимости нравственного выбора и личной ответственности человека примером из практики уличного движения и вождения автомобиля.

«В жизни мы должны принимать решения каждые две или три минуты, движемся ли мы прямо, налево, направо или делаем обратный разворот. Это случается на каждом перекрёстке: в Денвере есть один с пятью направлениями,



Посвящённая Дюку Эллингтону монета в 25 центов, выпущенная в 2009 году

а у Триумфальной арки в Париже их так много, что новичок в них безнадежно запутывается... Там, где кончаются все концы, лежит перекрёсток с миллионами выходов, а дорога скользкая и полна рытвин, затворов и прочих ловушек, включая заманчивые рекламы и прельстительные голоса, напёпывающие вам свои соблазны. Они осаждают вас без устали, но вам нужно быть настороже до самой последней секунды и двигаться только прямо, ибо это величайший и напряжённейший, самый шумный, самый быстрый и самый коварный перекрёсток в конце всех концов, прямо перед началом».

Сокращение *T.G.T.T.* Дюк расшифровывал как «*Too Good to Title*» — «нечто, слишком хорошее, чтобы быть названным». Возможно, именно поэтому выдающаяся шведская певица Алис Бабс, которой равно удавались и оперные, и джазовые партии, поёт здесь без слов, но не «скэт» (ударно-слоговое звукоподражание), а в чисто кантиленной манере, подобно тому как в середине 40-х годов то же самое делала у Эллингтона другая «классическая» вокалистка — сопрано Кэй Дэйвис.

Заключительный номер — «*Praise God and Dance*». «Хвалите Его со звуком трубным, хвалите его на псалтири и гуслях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и на органе. Хвалите его на звучных кимвалах, хвалите его на кимвалах громогласных. Всякое дыхание да хвалит Господа! Аллилуйя! Пляшите! Пляшите! Пляшите!» — текст почти точно совпадает со 150-м псалмом, кроме, конечно, финального призыва к танцу. Оркестр, хор и все солисты (в их числе Пол Гонзалвес, Кэт Андерсон и Джимми Хэмилтон, а также, разумеется, Алис Бабс, чей голос вообще доминирует в звучании Второго концерта) исполняют вводную тему в ритме и темпе ритм-энд-блюза, то есть подвергая её той же метаморфозе, которую Эллингтон произвёл с «*Come Sunday*» в конце Первого концерта. Однако слово «конец» совсем не вяжется с формой и содержанием цикла, да и цикл — тем более, становящийся спиралью — по природе своей не имеет конца; во всяком случае здесь перед нами такой конец, сразу же за которым — Новое Начало.

P.S. В самом конце книги «*Music is My Mistress*» Дюк помещает полторы странички под названием «*What's*

Happening?» («Что происходит?»). Вот что (почти дословно) там сказано:

«Есть обширная земля, с народом которой происходят невероятные приключения. Чужестранцы дали этой стране имя «джаз», пренебрежительное и уничижительное, однако оно прилипло, широко распространилось, и по его поводу наизобретали кучу романтических и красочных историй.

Но, по правде сказать, что происходит, то и происходит. Происходило тогда, будет происходить и впредь до той поры, покуда наконец на вопрос «что происходит?» не будет получен ответ: происходит наисчастливейшее из всего, что только может вообще произойти».

ХЭРБ ЭЛЛИС: НАСТОЯЩИЙ ГИТАРИСТ

Кирилл Мошков

Вечером 28 марта в своём доме в Лос-Анджелесе умер на 89 году жизни один из классиков джазовой гитары 1950–1960-х годов — Хэрб Эллис.

Вершина творчества Хэрба Эллиса — безусловно, участие в трио пианиста Оскара Питерсона с 1952 по 1958 год. Сохранилось не так много киносъёмок этого периода: широко известен только один «клип» — контрабасист Рэй Браун, гитарист Хэрб Эллис и сам Оскар Питерсон играют «*A Gal In Gallico*» на фестивале *North Sea* в Нидерландах. Удивительная съёмка, фиксирующая на пике формы один из самых популярных джазовых составов 50-х — трио без барабанов, где ритмическая составляющая равномерно распределена между всеми тремя инструментами и звучит, пожалуй, ещё и более напряжённо, чем у традиционных составов с ударной установкой!



Митчелл Хэрберт Эллис родился в Фармерсвилле, штат Техас, 4 августа 1921 года. Первым его ангажементом на большой джазовой сцене была работа в оркестре *Casa Loma* в середине 1940-х, а с 1945 по 1948-й он гастролировал с популярным оркестром Джимми Дорси, где заработал хорошую репутацию ритмически крепкого и отлично импровизирующего гитариста. В 1948-м вместе с пианистом Лу Картером и контрабасистом Джоном Фриго 27-летний гитарист ушёл от Дорси, чтобы работать втроём в составе группы *Soft Winds*. Это было трио без барабанов — но, по словам Эллиса, в барабанах оно и не нуждалось, так как ритмическая функция естественным образом распределялась на всех трёх участников. С этим трио в 1952 году Эллис во время своего выступления в Баффало попался на глаза тогдашней стремительно восходившей джазовой звезде — пианисту Оскару Питерсону, и вскоре Хэрб стал участником трио Питерсона вместе с контрабасистом Рэем Брауном. Эллис был в трио единственным белым, что вызывало в те годы определённые сложности; в частности, афроамериканские музыканты глухо ворчали в адрес Питерсона, что он мог бы взять в своё трио *настоящего* джазмана. Впрочем, ворчание постепенно затихло, потому что никто не мог всерьёз сказать, что Хэрб Эллис — не настоящий джазмен. Напротив, именно его игра в значительной степени определила звучание традиционной джазовой гитары, особенно её ритмическую роль, и именно этот состав трио Оскара Питерсона, просуществовавший шесть лет, считается безусловно лучшим и самым интересным. Роль Эллиса в трио была так велика, что, когда в 58-м он покинул ансамбль, Питерсон не стал брать вместо него другого гитариста, а заменил его барабанщиком Эдом Тигпеном. Только в 1970-е в составах трио Оскара Питерсона вновь появился гитарист (Джо Пасс).

Работая у Питерсона, Хэрб Эллис записывался с массой других джазовых звёзд, что и неудивительно: поскольку сыгранность и почти телепатическое взаимопонимание трио Питерсон-Браун-Эллис высоко ценились, и продюсер Норман Грэнц постоянно использовал их как аккомпаниаторов для звёзд своего лейбла *Verve*. Игра этого трио в составе сопровождающего ансамбля звучит на альбомах саксофонистов Бена Уэбстера и Стэна Гетца, трубачей Диззи Гиллеспи и Роя Элдриджа и даже на записях Эллы

Фицджералд и Луи Армстронга, спродюсированных Норманом Грэнцем. Мало того, Грэнц постоянно занимал трио Питерсона в качестве базовой ритм-секции на гастролях своей антрепризы «Джаз в филармонии», так что неудивительно, что после ухода из трио Питерсона Эллис продолжал записываться, в том числе как лидер, для того же самого лейбла.

Вся дальнейшая работа Хэрба Эллиса целиком и полностью основана на его достижениях 1950-х годов. Но на протяжении всех последующих десятилетий, не придумывая уже ничего нового и, собственно, не развиваясь, Эллис остаётся образцом настоящего, подлинно джазового вкуса в игре на электрогитаре. Он гастролировал с Эллой Фицджералд, записывался в ансамблях с другими великими джазовыми гитаристами (например, с Джо Пассом и Барни Кесселом у него были впечатляющие дуэты, а с Кесселом, Тэлом Фарлоу и Чарли Бирдом — сборный состав *The Great Guitars*) и выпускал собственные альбомы на лейбле *Concord*, но практически всегда продолжал играть то, чего от него ожидали — то, что он играл и десять, и двадцать, и тридцать, и сорок лет назад; не больше, но и не меньше. «В джазе многое менялось, появлялись новые стили. Но я играю *straight ahead*, то, что можно назвать джазовым мейнстримом, — говорил Эллис в интервью газете *Columbus Dispatch* в 1996 году. — Я играл это, когда начинал, и играю то же самое до сих пор. Всем остальным — удачи и Божьего благословения, но я своё нашёл и с этим останусь».

Несколько особняком в его дискографии стоит совместный альбом с саксофонистом Джимми Джуффри, выпущенный на Verve в 1959 году. «*Herb Ellis Meets Jimmy Giuffre*» — отличный пример того, как супертрадиционный музыкант с радостью и взаимным творческим интересом играет с музыкантом, репутация которого основана, напротив, на отказе от шаблонов и поиске новых созвучий.

Автор этих строк должен сознаться, что испытывает особые чувства к игре Хэрба Эллиса не потому, чтобы его игра казалась выше, чем, скажем, искусство Пасса, Гранта Грина, Уэса Монтгомери или Барни Кессела. Просто из всех титанов классической джазовой гитары 1950–1960-х годов. Хэрб Эллис — единственный, кого мне довелось слушать живьём. Было это много лет назад на крупнейшем

в те годы джазовом фестивале северо-запада США, фестивале Лайонела Хэмптона в штате Айдахо. В тот год (1999) Хэрб Эллис играл на фестивале в составе хауз-бэнда, то есть штатной ритм-секции, которая сопровождала выступления большинства звёздных солистов — хэдлайнеров фестиваля. Но и сама ритм-секция была вполне звёздной: так, за роялем был 80-летний тогда Хэнк Джонс, а на гитаре — Эллис, которому тогда было 78. Несмотря на возраст, игра замечательного гитариста и тогда звучала так же сдержанно, мудро и плотно, как и полувеком раньше, когда, собственно, Хэрб Эллис и достиг почти всего, чего достиг.



Фотография в тексте неспроста так ужасна: автор этих строк сделал её на том фестивале на плёночную мыльницу — увы, доступных цифровых фотоаппаратов тогда просто не существовало! Эллис на этом фото, как и всегда, играет на старом добром *Gibson ES-165*; в начале 1990-х прославленная гитарная компания *Gibson* выпустила обновлённую модель *ES-165*, названную именем Хэрба Эллиса.

Около 20 лет позднего периода своей жизни Эллис прожил тихой жизнью пенсионера в провинциальном Арканзасе, куда он переехал, чтобы удалиться от суеты и шума Лос-Анджелеса. Впрочем, сам он называл эту жизнь «полупенсией»: он достаточно регулярно выезжал на гастроли, а в самом Арканзасе, особенно в округе Литтл-Рока, переиграл на всех существующих там джазовых фестивалях и концертных сценах. На рубеже веков гитарист вернулся в Лос-Анджелес, где жила почти вся его семья. С конца 1990-х он уже почти не выступал: у него была болезнь Альцгеймера, от осложнений которой он и скончался.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОРИГИНАЛЬНОЕ НАПИСАНИЕ ИМЁН МУЗЫКАНТОВ, УПОМЯНУТЫХ ВО ВТОРОМ ТОМЕ

Аберкромби, Джон — John Abercrombie	Апчёрч, Фил — Phil Upchurch
Абрахам, Элтон — Elton Abraham	Арлен, Харолд — Harold Arlen
Авакян, Джордж — George Avakian	Армакост, Тим — Tim Armacost
Адлер, Ларри — Larry Adler	Армстронг, Луи (Сатчмо) — Louis Armstrong («Satchmo»)
Айверсон, Итэн — Ethan Iverson	Аткинс, Чет — Chet Atkins
Айвз, Чарлз — Charles Ives	Баарс, Аб — Ab Baars
Айлер, Алберт — Albert Ayler	Бабс, Алис — Alice Babs
Айслер, Ханс — Hans Eisler	Байард, Джаки — Jaki Byard
Айхер, Манфред — Manfred Eicher	Байас, Дон — Don Byas
Акинмусире, Амброуз — Ambrose Akinmusire	Бакли, Гэйл Люмет — Gail Lumet Buckley
Албертсон, Крис — Chris Albertson	Баланеску, Александер — Alexander Bălănescu
Алвеш, Элио — Helio Alves	Банакос, Чарли — Charlie Banacos
Али, Рашид — Rashied Ali	Баптиста, Сиро — Cyro Baptista
Алиас, Дон — Don Alias	Барака, Амири (Джонс, Лерой) — Amiri Baraka (LeRoy Jones)
Аллен, Генри «Ред» — Henry «Red» Allen	Барбер, Патрисия — Patricia Barber
Аллен, Джери — Geri Allen	Барбиери, Гато — Gato Barbieri
Аллен, Маршалл — Marshall Allen	Барнет, Чарли — Charlie Barnet
Алмейда, Лауриндо — Laurindo Almeida	Баррон, Билл — Bill Barron
Алтшул, Барри — Barry Altschul	Баррон, Кенни — Kenny Barron
Алф, Джонни — Johnny Alf	Баррон, Роуз — Rose Barron
Амстер, Роб — Rob Amster	Баррос, Пол де — Paul de Barros
Андерсен, Арильд — Arild Andersen	Бартлетт, Джулиан — Julian Bartlett
Андерсон, Джим — Jim Anderson	Барток, Бэла — Béla Bartók
Андерсон, Джон — Jon Anderson	Бартц, Гэри — Gary Bartz
Андерсон, Рид — Reid Anderson	Баршай, Ричи — Richie Barshay
Андерсон, Рочестер — Rochester Anderson	Батист, Алвин — Alvin Batiste
Андерсон, Уильям «Кэт» — William «Cat» Anderson	Бейкер, Чет — Chet Baker
Апфелбаум, Питер — Peter Apfelbaum	Бекк, Джефф — Jeff Beck
	Беккер, Уолтер — Walter Becker
	Беккетт, Сэмюэл — Samuel Beckett

Белафонте, Гарри — Harry Belafonte
 Беллсон, Луи — Louie Bellson
 Белью, Адриан — Adrian Belew
 Бённетт, Джейн — Jane Bunnnett
 Беннетт, Тони — Tony Bennett
 Беннинк, Хан — Han Bennink
 Бенсон, Джордж — George Benson
 Берг, Альбан — Alban Berg
 Берг, Боб — Bob Berg
 Бергер, Карл — Carl Berger
 Берглунд, Дан — Dan Berglund
 Бергонзи, Джерри — Jerry Bergonzi
 Бёрд, Дональд — Donald Byrd
 Берендт, Иоахим Э. — Joachim E. Berendt
 Бёрнс, Кен — Ken Burns
 Бернштейн, Леонард — Leonard Bernstein
 Бернштейн, Стив — Steve Bernstein
 Берри, Чу — Chu Berry
 Берроа, Игнасио — Ignacio Berroa
 Берто, Марк — Marc Bertaux
 Бёртон, Абрахам — Abraham Burton
 Бёртон, Гэри — Gary Burton
 Бертран, Джимми — Jimmy Bertran
 Бест, Дензил — Denzil Best
 Бехерано, Мартин — Martin Bejerano
 Бигард, Барни — Barney Bigard
 Бирд, Джим — Jim Beard
 Бирд, Чарли — Charlye Byrd
 Бишоп, Джеб — Jeb Bishop
 Блайт, Артур — Arthur Blythe
 Бланшард, Теренс — Terence Blanchard
 Блуиэтт, Хэмиетт — Hamiett Bluiett
 Блэй, Карла (Карла Бопр) — Carla Bley (Carla Borg)
 Блэй, Пол — Paul Bley
 Блэйд, Брайан — Brian Blade
 Блэйк, Джон — John Blake
 Блэйк, Ран — Ran Blake
 Блэйки, Арт — Art Blakey
 Блэкуэлл, Эд — Ed Blackwell
 Блэнд, Джекки — Jackie Bland
 Блэнтон, Джимми — Jimmy Blanton
 Болан, Франсис — Francis Boland

Болин, Томми — Tommy Bolin
 Бона, Ричард (Ричард) — Richard Bona
 Бонга — Bonga
 Бонд, Тассили — Tassili Bond
 Бортник, Ави — Avi Bortnick
 Бостик, Эрл — Earl Bostic
 Ботти, Крис — Chris Botti
 Боярски, Андрес — Andres Boiarski
 Брайант, Фредди — Freddy Bryant
 Братья Хит — Heath Brothers
 Братья Эверли — Everly Brothers
 Браун, Алекс — Alex Brown
 Браун, Гильермо И. — Guillermo E. Brown
 Браун, Джеймс — James Brown
 Браун, Клиффорд — Clifford Brown
 Браун, Лоуренс — Lawrence Brown
 Браун, Марион — Marion Brown
 Браун, Роб — Rob Brown
 Браун, Рэй — Ray Brown
 Браунтон, Генри — Henry Broughton
 Бреккер, Майкл — Michael Brecker
 Бреккер, Рэнди — Randy Brecker
 Брётцманн, Петер — Peter Brötzmann
 Бриггс, Банни — Bunny Briggs
 Бриджуотер, Ди Ди — Dee Dee Bridgewater
 Бриджуотер, Сесил — Cecil Bridgewater
 Бринкер, Рэй — Ray Brinker
 Бро, Уэллман — Wellman Braud
 Бромберг, Боссе — Bosse Bromberg
 Бродбент, Алан — Alan Broadbent
 Броуэр-мл., Уильям — William Brower, Jr.
 Брубек, Дейв — Dave Brubeck
 Брукмайер, Боб — Bob Brookmeyer
 Брукс, Тина — Tina Brooks
 Брукс, Эйвери — Avery Brooks
 Брэдфорд, Боб — Bobby Bradford
 Брэйден, Дон — Don Braden
 Брэйтуэйт, Фредди — Freddy Braithwaite
 Брэкстон, Энтони — Anthony Braxton

Брюс, Джек — Jack Bruce
 Брюэр, Матт — Matt Bruer
 Букер, Уолтер — Walter Booker
 Булез, Пьер — Pierre Boulez
 Буркхардт, Констанце —
 Konstanze Burkhardt
 Бутчер, Джон — John Butcher
 Бьоркенхайм, Рауль — Raoul
 Björkenheim
 Бэйз, Трикси — Trixie Bayes
 Бэйкер, Дейв — Dave Baker
 Бэйли, Бастер — Buster Bailey
 Бэйли, Виктор — Victor Bailey
 Бэйли, Дерек — Derek Bailey
 Бэйли, Колин — Colin Bailey
 Бэйси, Каунт — Count Basie
 Бэнг, Билли — Billy Bang
 Вадопьян, Элиот — Eliot
 Wadopian
 Вакениус, Ульф — Ulf Wakenius
 Вальдес, Чучо (Хесус «Чучо»
 Вальдес) — Jesus Chucho Valdés
 Ван Вектен, Карл — Carl Van
 Vechten
 Ван Гелдер, Руди — Rudy Van
 Gelder
 Ван Клик, Дик — Dick Van Kleek
 Вандермарк, Кен — Ken
 Vandermark
 Вандросс, Лютер — Luther
 Vandross
 Васконселуш, Нана — Nana
 Vasconcelos
 Вашингтон-мл., Гровер — Grover
 Washington, Jr.
 Вашингтон, Бак — Buck
 Washington
 Вашингтон, Дайна — Dinah Wash-
 ington
 Вебер, Эберхард — Eberhard
 Weber
 Вега, Сюзан — Suzan Vega
 Вентура, Чарли — Charlie Ventura
 Вернер, Кенни — Kenny Werner
 Версаче, Гэри — Gary Versace
 Витоуш, Алан — Alan Vitouš
 Витоуш, Мирослав — Miroslav
 Vitouš
 Вольпе, Штефан — Stefan Wolpe
 Воэн, Сара — Sarah Vaughan
 Вроблевски, Паскаль фон —
 Pascal von Wroblewsky
 Вуд, Крис — Chris Wood
 Вудинг, Сэм — Sam Wooding
 Вудс, Фил — Phil Woods
 Вулф, Джеймс — James Wolf
 Вулфф, Майкл — Michael Wolff
 Вутен, Виктор — Victor Wooten
 Вутен, Рой — Roy Wooten
 Гай, Бадди — Buddy Guy
 Галпер, Хэл — Hal Galper
 Гальяно, Ришар — Richard
 Galliano
 Гарбарек, Ян — Jan Garbarek
 Гарднер, Ава — Ava Gardner
 Гарланд, Джуди — Judy Garland
 Гарланд, Ред — Red Garland
 Гарнер, Эрролл — Erroll Garner
 Гарретт, Кенни — Kenny Garrett
 Гаррисон, Джимми — Jimmy
 Garrison
 Гарсия, Дик — Dick Garcia
 Гарфанкел, Арт — Art Garfunkel
 Гаскин, Виктор — Victor Gaskin
 Гатри, Арло — Arlo Guthrie
 Гатри, Вуди — Woody Guthrie
 Геркен, Гельмут — Helmut
 Geerken
 Гершвин, Джордж — George
 Gershwin
 Гетц, Стэн — Stan Getz
 Гефферт, Элли — Ellie Geffert
 Гиббс, Майкл — Michael Gibbs
 Гигер, Петер — Peter Giger
 Гилкрист, Лафайет — Lafayette
 Gilchrist
 Гиллесли, Диззи (Джон Бёркс
 Гиллесли) — John Birks «Dizzy»
 Gillespie
 Гилмор, Джон — John Gilmore
 Гилмор, Маркус — Marcus Gilmore
 Гильмено, Ричард — Richard
 Guilmenot
 Гитлер, Айра — Ira Gitler
 Глобокар, Винко — Vinko
 Globokar
 Гойнз, Линкольн — Lincoln Goines
 Голсон, Бенни — Benny Golson
 Гонсалвес, Пол — Paul Gonsalves
 Гордон, Декстер — Dexter Gordon
 Гордон, Джо — Joe Gordon
 Гори, Эдвард — Edward Gorey
 Граббс, Хуанита (Найма Кол-
 трейн) — Juanita Grabbs (Naima
 Coltrane)
 Грайс, Джиджи — Gigi Gryce

Граппелли, Стефан — Stephane Grappelli
 Гратковски, Франк — Frank Gratkowski
 Гренадир, Ларри — Larry Grenadier
 Гривз, Джон — John Greaves
 Гризетт, Дэнни — Danny Grisette
 Грин, Бенни — Benny Green
 Грин, Грант — Grant Green
 Грин, Даррелл — Darrell Green
 Грин, Хуанита — Juanita Green
 Грин, Чарли — Charlie Green
 Грир, Сонни — Sonny Greer
 Гриффин, Дик — Dick Griffin
 Гролник, Дон — Don Grolnick
 Грунтц, Джордж — George Gruntz
 Грэйвз, Милфорд — Milford Graves
 Грэйнджер, Портер — Porter Granger
 Гранц, Норман — Norman Granz
 Гувер, Боб — Bob Hoover
 Гуггенхайм, Джон Саймон — John Simon Guggenheim
 Гудман, Бенни — Benny Goodman
 Гудман, Джерри — Jerry Goodman
 Гудрик, Мик — Mick Goodrick
 Густафссон, Матс — Mats Gustafsson
 Гэбриел, Питер — Peter Gabriel
 Гэдд, Стив — Steve Gadd
 Гэйл, Чарлз — Charles Gayle
 Гэйл, Эрик — Eric Gayle
 Д'Альварес, Маргерит — Marguerite d'Alvarez
 Д'Аргью, Дарси Джеймс — Darcy James D'Argue
 Д'Ривера, Пакиито — Paquito D'Rivera
 Д'Ривера, Тито — Tito D'Rivera
 Даглас, Дейв — Dave Douglas
 Даглас, Уильям О. — William O. Douglas
 Даниэльссон, Палле — Palle Danielsson
 Дарлинг, Дэвид — David Darling
 Дворжак, Антонин — Antonín Dvořák
 Де Франко, Бадди — Buddy De Franco
 Де Франческо, Джо — Joey DeFrancesco

Дебрест, Джеймс «Спанки» — James Spanky DeBrest
 Дево, Скотт — Scott Deveau
 Деджибри, Эли — Eli Degibri
 Деджоннетт, Джек — Jack DeJohnnette
 Дейч, Адам — Adam Deitch
 Делиус, Тобиас — Tobias Delius
 Денвер, Джон — John Denver
 Дёррант, Фил — Phil Durrant
 Дёрэм, Бобби — Bobby Durham
 Джаггер, Мик — Mick Jagger
 Джакет, Иллиной — Illinois Jacquet
 Джамал, Ахмад — Ahmad Jamal
 Джарвис, Клиффорд — Clifford Jarvis
 Джарретт, Кит — Keith Jarrett
 Джейкоб, Крисчен — Christian Jacob
 Джеймс, Боб — Bob James
 Джеймс, Гарри — Harry James
 Джеймс, Этта (Джеймсэтта Хоукинс) — Etta James (Jamesetta Hawkins)
 Жековски, Барри — Barry Jekowsky
 Джексон, Джеймс — James Jackson
 Джексон, Джимми — Jimmy Jackson
 Джексон, Джин — Gene Jackson
 Джексон, Махелия — Mahalia Jackson
 Джексон, Милт — Milt Jackson
 Джексон, Пол — Paul Jackson
 Джексон, Энтони — Anthony Jackson
 Джи, Джек — Jack Gee
 Джон, Элтон — Elton John
 Джонс III, Уилли — Willie Jones III
 Джонс, «Папа» Джо — Papa Joe Jones
 Джонс, Джек — Jack Jones
 Джонс, Дэррил — Darryl Jones
 Джонс, Ирвин — Irvin Jones
 Джонс, Куинси — Quincy Jones
 Джонс, Луис — Louis Jones
 Джонс, Нора — Norah Jones
 Джонс, Родни — Rodney Jones
 Джонс, Сэм — Sam Jones
 Джонс, Филли Джо — Philly Joe Jones

Джонс, Хэнк — Hank Jones
 Джонс, Элвин — Elvin Jones
 Джонс, Этта — Etta Jones
 Джонсон, Бобби — Bobby Johnson
 Джонсон, Джей Джей (Джеймс Луис) — James Louis (J.J.) Johnson
 Джонсон, Дьюи — Dewey Johnson
 Джонсон, Марк — Marc Johnson
 Джонсон, Роберт — Robert Johnson
 Джонсон, Холл — Hall Johnson
 Джоуплин, Джанис — Janis Joplin
 Джордан, Кидд — Kidd Jordan
 Джордан, Клиффорд — Clifford Jordan
 Джордан, Луис — Louis Jordan
 Джордан, Стэнли — Stanley Jordan
 Джордан, Шейла — Shelia Jordan
 Джоэл, Билли — Billy Joel
 Джуффри, Джимми — Jimmy Giuffre
 Ди, Саймон — Simon Dee
 Диксон, Билл — Bill Dixon
 ДиМеола, Эл — Al DiMeola
 Доддс, Бэби — Baby Dodds
 Доки, Крис Мин — Chris Minh Doku
 Доккери, Уэйн — Wayne Dockery
 Доктор Джон (Мак Ребеннэк) — Dr. John (Mac Rebennack)
 Долфи, Эрик — Eric Dolphy
 Домнерус, Арне — Arne Domnerus
 Доро, Боб — Bob Dorough
 Дорси, Джимми — Jimmy Dorsey
 Дорси, Томми — Tommy Dorsey
 Дорэм, Кенни — Kenny Dorham
 Драммонд, Рэй — Ray Drummond
 Дрейк, Хамид — Hamid Drake
 Дрессер, Марк — Marc Dresser
 Дрю, Кенни — Kenny Drew
 Дункан, Айседора — Isadora Duncan
 Дэвис, Квинт — Quint Davis
 Дэйвис-мл., Сэмми — Sammy Davis, Jr.
 Дэйвис-мл., Уолтер — Walter Davis, Jr.
 Дэйвис, Арт — Art Davis
 Дэйвис, Джейми — Jamie Davis
 Дэйвис, Кенни — Kenny Davis
 Дэйвис, Ксавье — Xavier Davis

Дэйвис, Кэй — Kay Davis
 Дэйвис, Майлс — Miles Davis
 Дэйвис, Ричард — Richard Davis
 Дэниелс, Эдди — Eddie Daniels
 Дюк, Вернон — Vernon Duke
 Дюк, Джордж — George Duke
 Жамбон, Доминик — Dominique Jambon
 Жиль, Жильберту — Gilberto Gil
 Жильберту, Жуан — Joro Gilberto
 Жобим, Антонио Карлос — Antonio Carlos Jobim
 Завинул, Джо (Йозеф Эрих Завинуль) — Joseph Erich «Joe» Zawinul
 Заппа, Дуизил (Иэн Дональд Кэлвин Юклид Заппа) — Dweezil Zappa (Ian Donald Calvin Euclid Zappa)
 Заппа, Фрэнк — Frank Zappa
 Зауэр, Хайнц — Heinz Sauer
 Зенон, Мигель — Miguel Zenyn
 Израэлс, Чак — Chuck Israels
 Ирвис, Чарли — Charlie Irvis
 Иствуд, Клинт — Clint Eastwood
 Истон, Эдвард — Edward Easton
 Итон, Джонни — Johnny Eaton
 Йерстад, Фруде — Frode Gjerstad
 Йооде, Вилберт де — Wilbert de Joode
 Йормин, Андерс — Anders Jormin
 Кавани, Луис Августо — Luiz Augusto Cavani
 Кагель, Маурисио — Mauricio Kagel
 Калдераццо, Джон — John Calderazzo
 Каллум, Джейми — Jamie Cullum
 Камарата, Тутс — Toots Camarata
 Карнейру, Мештре — Mestre Carneiro
 Карнейру, Педру — Pedro Carneiro
 Карни, Гарри — Harry Carney
 Карпентер, Дейв — Dave Carpenter
 Карпентер, Телма — Thelma Carpenter
 Карсон, Джонни — Johnny Carson
 Карсон, Чарли — Charlie Carson
 Картер, Бенни — Benny Carter
 Картер, Бетти — Betty Carter
 Картер, Джон — John Carter
 Картер, Лу — Lou Carter
 Картер, Рон — Ron Carter

Катерин, Филип — Philip Catherine
 Кафисо, Франческо — Francesco Cafiso
 Каштру-Невеш, Оскар — Oscar Castro-Neves
 Кеб'Мо — Keb'Mo
 Кейдж, Джон — John Cage
 Келли, Уинтон — Wynton Kelly
 Келси, Крис — Chris Kelsey
 Кёнигсвартер, Ника (Кэтлин Энни Панноника де Кёнигсвартер) — Cathleen Annie Pannonica «Nica» de Koenigswarter
 Кентон, Стэн — Stan Kenton
 Кеньятта, Робин — Robin Kenyatta
 Кёркланд, Кенни — Kenny Kirkland
 Керн, Джером — Jerome Kern
 Кессел, Барни — Barney Kessel
 Кикоски, Дейв — Dave Kikoski
 Кикучи, Масабуми — Masabumi Kikuchi
 Кинг, Алан — Alan King
 Кинг, Би Би — B.B. King
 Кинг, Дэвид — David King
 Кингсли, Бен — Ben Kingsley
 Кларк, Кенни — Kenny Clarke
 Кларк, Сонни — Sonny Clarke
 Кларк, Стэнли — Stanley Clarke
 Кливленд, Джимми — Jimmy Cleveland
 Климм, Джо — Joe Klimm
 Клэптон, Эрик — Eric Clapton
 Кобб, Джимми — Jimmy Cobb
 Кобэм, Билли — Billy Cobham
 Кокер, Джо — Joe Cocker
 Кокс, Айда — Ida Cox
 Коллер, Ханс — Hans Koller
 Колтрейн, Джон — John Coltrane
 Колтрейн, Наима (Хуанита Граббс) — Naima Coltrane (Juanita Grabbs)
 Коньерс, Джон — John Conyers
 Конитц, Ли — Lee Konitz
 Конник-мл., Гарри — Harry Connick, Jr.
 Коннор, Крис — Chris Connor
 Контману, Элизабет — Elizabeth Kontomanou
 Корбетт, Джон — John Corbett
 Кордью, Лайонел — Lionel Cordew

Кория, Чик (Армандо Антонио Кория) — Chick Corea (Armando Antonio Corea)
 Кориелл, Ларри — Larry Coryell
 Кортасар, Хулио — Julio Cortázar
 Корэн, Фил Келан — Kelan Phil Cohran
 Коул, Нат «Кинг» — Nat «King» Cole
 Коул, Натали — Natalie Cole
 Коул, Фредди — Freddy Cole
 Коулман, Джордж — George Coleman
 Коулман, Орнетт — Ornette Coleman
 Коулман, Стив — Steve Coleman
 Кофи, Тони — Tony Cofie
 Коэн, Анат — Anat Cohen
 Криспелл, Мэрилин — Marilyn Crispell
 Кристенсен, Юн — Jon Christensen
 Кристи, Джун — June Christy
 Крисчен, Чарли — Charlie Christian
 Крисчен, Джоди — Jodie Christian
 Кролл, Дайана — Diana Krall
 Кронберг, Гюнтер — Günter Kronberg
 Кросби, Бинг — Bing Crosby
 Кроу, Билл — Bill Crow
 Кроуфорд, Хэнк — Hank Crawford
 Крупа, Джин (Юджин Бертрам Крупа) — Gene Krupa (Eugene Bertram Krupa)
 Крус, Адам — Adam Cruz
 Крэншоу, Боб — Bob Cranshaw
 Купер-Мур — Cooper-Moore
 Купер, Бастер — Buster Cooper
 Купер, Стив — Steve Cooper
 Кэмпбелл, Джозеф — Joseph Campbell
 Кэри, Мэрайя — Mariah Carey
 Кэтлетт, Сид «Большой» — Big Syd Catlett
 Кюн, Иоахим — Joachim Kühn
 Ла Спина, Стив — Steve La Spina
 Лаверн, Энди — Andy Laverne
 Лайон, Алфред — Alfred Lion
 Ламберт, Констант — Constant Lambert
 Ласуэлл, Билл — Bill Laswell
 Латиф, Юсеф — Yusef Lateef
 Латифа, Куин — Queen Latifah

Лафаро, Скотт — Scott LaFaro
 Леви, Винсент и Гэйл — Vincent & Gayle Levy
 Леви, Джон — John Levy
 Леви, Моррис — Morris Levy
 Леви, Ховард — Howard Levy
 Леннон, Джон — John Lennon
 Ленц, Гюнтер — Günter Lenz
 Леонкавалло, Руджеро — Ruggero Leoncavallo
 Ли, Джон — John Lee
 Либман, Дейв — Dave Liebman
 Лигети, Дьёрдь — György Ligeti
 Линкольн, Эбби — Abbey Lincoln
 Линтон, Аке — Ake Linton
 Литтон, Пол — Paul Lytton
 Ллойд, Чарлз — Charles Lloyd
 Ловано, Джо — Joe Lovano
 Ловенс, Пол — Paul Lovens
 Ломакс, Алан — Alan Lomax
 Лонгшоу, Фред — Fred Longshaw
 Лоуз, Хьюберт — Hubert Laws
 Лоуренс, Бэби — Baby Lawrence
 Лубамбо, Ромеро — Romero Lubambo
 Луизиана Ред — Louisiana Red
 Лусиен, Далила — Dalila Lucien
 Лусиен, Джон — Jon Lucien
 Льюис, Джон — John Lewis
 Льюис, Джордж — George Lewis
 Льюис, Эрик — Eric Lewis
 Лэйк, Оливер — Oliver Lake
 Лэйн, Адам — Adam Lane
 Лэйрд, Рик — Rick Laird
 Лэйси, Стив — Steve Lacy
 Лэнгстон, Тони — Tony Langston
 Люмет, Дженни — Jenny Lumet
 Люмет, Сидни — Sydney Lumet
 Майер, Билл — Bill Meyer
 Майер, Эдгар — Edgar Meyer
 Майли, Баббер (Джеймс «Баббер» Майли) — James «Bubber» Miley
 Майстер, Эрнст — Ernst Meister
 Макбрайд, Крисчен — Christian McBride
 Макги, Ховард — Howard McGhee
 Макдафф, Джек «Братец» — Brother Jack McDuff
 Макдона, Джон — John McDona
 Макеба, Мариам — Mariam Makeba
 Маккартни, Пол — Paul McCartney

Маккелл, Робин — Robin McKelle
 Маккёрди, Рой — Roy McCurdy
 Маккиббон, Эл — Al McKibbon
 Маккланг, Том — Tom McClung
 Маккьюр, Рон — Ron McClure
 Макколл, Стив — Steve McCall
 Маккрэйвен, Стив — Steve McCraven
 Маклафлин, Джон — John McLaughlin
 Маклин, Джеки — Jackie McLean
 Макнили, Джим — Jim McNeely
 Макрэй, Кармен — Carmen McRay
 Макферрин, Бобби — Bobby McFerrin
 Макфи, Джо — Joe McPhee
 Макэндлесс, Пол — Paul McCandless
 Малак, Боб — Bob Malach
 Маллен, Джек — Jack Mullen
 Маллиган, Джерри — Gerry Mulligan
 Малоун, Расселл — Russell Malone
 Мангельсдорфф, Альберт — Albert Magelsdorff
 Мангельсдорфф, Эмиль — Emil Mangelsdorff
 Манделло, Тутс — Toots Mandello
 Манджione, Чак — Chuck Mangione
 Маниери, Майк — Mike Manieri
 Мантлер, Карен — Karen Mantler
 Мантлер, Михаэль (Майк) — Michael «Mike» Mantler
 Мариенталь, Эрик — Eric Marienthal
 Мария, Таня (Таня Мария Корреа Рейш) — Tania Maria Correa Reis
 Маркпартланд, Мэриэн — Marian McPartland
 Марроу, Эстер — Esther Marrow
 Марсалис, Брэнфорд — Branford Marsalis
 Марсалис, Делфийо — Delfeayo Marsalis
 Марсалис, Джейсон — Jason Marsalis
 Марсалис, Уинтон — Wynton Marsalis
 Марсалис, Эллис — Ellis Marsalis
 Мартин, Билли — Billy Martin
 Мартин, Джордж — George Martin

Мартин, Дин — Dean Martin
 Мартин, Ребекка — Rebecca Martin
 Мартино, Пат — Pat Martino
 Мартон, Элейн — Elaine Marton
 Марэ, Грегюар — Gregoire Maret
 Масеро, Тео — Teo Macero
 Матин, Сабир — Sabir Mateen
 Маттесон, Рич — Rich Matteson
 Махал, Тадж — Taj Mahal
 Медески, Джон — John Medeski
 Мелани — Melanie
 Менгельберг, Миша — Misha Mengelberg
 Мендес, Сержио — Sergio Mendes
 Мендоса, Винс — Vince Mendoza
 Менса, Дон — Don Menza
 Мерсер, Мишель — Michelle Mercer
 Мёрфи, Дадли — Dudley Murphy
 Мёрфи, Марк — Mark Murphy
 Мёрфи, Эдди — Eddie Murphy
 Мидлер, Йоаким — Joakim Midler
 Мийо, Дариус — Darius Milhaud
 Миклин, Карлхайнц — Karlheinz Miklin
 Милковски, Билл — Bill Milkovski
 Миллер, Гленн — Glenn Miller
 Миллер, Ирвин — Irvin Miller
 Миллер, Малгрү — Mulgrew Miller
 Миллер, Маркус — Marcus Miller
 Мингус, Чарлз — Charles Mingus
 Митчелл, Джони — Joni Mitchell
 Мишелл Ндегеочелло — Mechell Ndegeocello
 Мобли, Хэнк — Hank Mobley
 Монк, Телониус (Телониус Сфизэр Монк) — Thelonious Monk
 Монкёр III, Грэйшан — Grachan Moncur III
 Монтгомери, Уэс — Wes Montgomery
 Монхайт, Джейн — Jane Monheit
 Моппин, Бенни — Bennie Maupin
 Мор, Бени — Beny More
 Морган, Ли — Lee Morgan
 Морган, Ричард — Richard Morgan
 Морейра, Айрто — Airtio Moreira
 Морияма, Такэо — Takeo Moriyama
 Морроу, Джордж — George Morrow

Моушин, Пол (Пол Мотян) — Paul Motian
 Мраз, Джордж (Иржи) — George Mraz (Ji н Mr6z)
 Муди, Джеймс — James Moody
 Музон, Альфонс — Alphonse Mouzon
 Мур, Гленн — Glenn Moore
 Мур, Тёрстон — Thurston Moore
 Мур, Хелен — Helen Moore
 Мэйберн, Харолд — Harold Mabern
 Мэйз, Лайл — Lyle Mays
 Мэйсон, Харви — Harvey Mason
 Мэлдай, Брэд — Brad Mehldau
 Мэнн, Хэрби — Herbie Mann
 Мэсон, Ник — Nick Mason
 Мэтини, Пат — Pat Metheny
 Мюррэй, Дэвид — David Murray
 Мюррэй, Мингус — Mingus Murray
 Мюррэй, Сонни — Sonny Murray
 Наварро, Фэтс — Fats Navarro
 Накигами, Тэруко — Teruko Nakigami
 Нашименту, Милтон — Milton Nascimento
 Нелсон, Оливер — Oliver Nelson
 Николс, Хэрби — Herbie Nichols
 Николсон, Патрисия — Patricia Nicholson
 Нильссен-Лов, Пол — Paal Nilssen-Love
 Нордесон, Хьелль — Kjell Nordeson
 Нурен, Фредрик — Fredrik Norén
 Нуссбаум, Адам — Adam Nussbaum
 Ньюло, Салли — Sally Nyolo
 Ньюборн, Финеас — Phineas Newborn
 Ньюман, Джо — Joe Newman
 Ньюман, Дэвид «Фатхэд» — David «Fathead» Newman
 Ньютон, Джеймс — James Newton
 Ньютон, Фрэнки — Frankie Newton
 Нэнс, Рэй — Ray Nance
 Нэнтон, Джо «Трики Сэм» — Joe «Tricky Sam» Nanton
 Нэш, Луис — Lewis Nash
 О'Дэй, Анита — Anita O'Day
 О'Лири, Марк — Marc O'Leary

Оберг, Леннарт — Lennart Åberg
 Оберляйтнер, Эвальд — Ewald Oberleitner
 Окендо, Дэвид — David Oquendo
 Окоши, Тайгер — Tiger Okoshi
 Оксли, Тони — Tony Oxley
 Олби, Эдвард — Edward Albee
 Падовано, Джон — John Padovano
 Паладино, Саша — Sascha Paladino
 Палмер, Джефф — Jeff Palmer
 Палмер, Роберт — Robert Palmer
 Палмиери, Эдди — Eddie Palmieri
 Папп, Джозеф — Joseph Papp
 Паркер, Леон — Leon Parker
 Паркер, Уильям — William Parker
 Паркер, Чарли — Charlie Parker
 Паркер, Эван — Evan Parker
 Паркс, Аарон — Aaron Parks
 Парлан, Хорас — Horace Parlan
 Пасс, Джо (Джозеф Энтони Пассалаква) — Joe Pass (Joseph Anthony Passalacqua)
 Пассалаква, Мариано — Mariano Passalacqua
 Пастор, Тони — Tony Pastor
 Пасториус, Джако (Джон Фрэнсис Пасториус III) — John Francis «Jaco» Pastorius III
 Патитутчи, Джон — John Patitucci
 Пауэлл, Бад — Bud Powell
 Пауэлл, Ричи — Richie Powell
 Пау, Эммануэль — Emmanuel Pahud
 Педерсен, Нильс-Хеннинг Эрстед — Niels-Henning Ørsted Pedersen
 Пейдж, Уолтер — Walter Page
 Пена, Пол — Paul Pena
 Пенман, Мэтт — Matt Penman
 Пенья, Фредерико Гонсалес — Federico Gonzalez Pesa
 Пеппер, Арт — Art Pepper
 Пеппер, Джим — Jim Pepper
 Перес, Данило — Danilo Perez
 Перри, Мэтью — Matthew Perry
 Перчард, Том — Tom Perchard
 Петтифорд, Оскар — Oscar Pettiford
 Пиаф, Эдит — Édith Piaf
 Пизано, Джон — John Pisano
 Питерсон, Оскар — Oscar Peterson
 Питтс, Артур «Эгги» — Artur «Eggie» Pitts
 Пиццарелли, Бакки — Bucky Pizzarelli
 Пол, Лес (Лестер Уильям Полсфусс, Рубарб Ред) — Les Paul (Lester William Polsfuss, Rhubarb Red)
 Понти, Жан-Люк — Jean-Luc Ponty
 Порталь, Мишел — Michel Portal
 Портер, Коул — Cole Porter
 Портер, Луис — Lewis Porter
 Посо, Чано — Chano Pozo
 Поттер, Крис — Chris Potter
 Прадо, Перес — Perez Prado
 Пратт, Омар — Omar Pratt
 Престон, Дон — Don Preston
 Пристер, Джулиан — Julian Priester
 Прокоуп, Расселл — Russell Procope
 Пурим, Флора — Flora Purim
 Пуэбла, Карлос — Carlos Puebla
 Пуэнте, Тито — Tito Puente
 Пьяццола, Атор — Ator Piazzola
 Пэйс, Гарри — Harry Pace
 Пэйтон, Николас — Nicholas Payton
 Ра, Сан — Sun Ra
 Рава, Энрико — Enrico Rava
 Радд, Розуэлл — Roswell Rudd
 Райнхардт, Джанго — Django Reinhardt
 Расселл, Джордж — George Russell
 Расселл, Луис — Luis Russell
 Раш, Боб — Bob Rusch
 Ревис, Эрик — Eric Revis
 Редд, Фредди — Freddie Redd
 Редман, Джошуа — Joshua Redman
 Редман, Дон — Don Redman
 Режина, Эллис — Ellis Regina
 Резерфорд, Пол — Paul Rutherford
 Рейнджер, Дик — Dick Ranger
 Рибо, Марк — Marc Ribot
 Ривз, Дайанн — Dianne Reeves
 Рид, Вернон — Vernon Reid
 Рид, Дин — Dean Reed
 Рид, Руфус — Rufus Reid
 Рино, Дон — Don Reno
 Рипдал, Терье — Terje Rypdal

Рич, Бадди — Buddy Rich
 Ричардсон, Джером — Jerome Richardson
 Ричи, Лайонел — Lionel Richie
 Робертс, Маркус — Marcus Roberts
 Робинсон, Билл «Боуджэнглз» — Bill BoJangles Robinson
 Робсон, Пол — Paul Robeson
 Родби, Стив — Steve Rodby
 Роджерс, Ричард — Richard Rogers
 Роджерс, Рубен — Reuben Rogers
 Родити, Клаудио — Claudio Roditi
 Родригес, Майк — Mike Rodriquez
 Роллинз, Сонни — Sonny Rollins
 Ронни, Уоллас — Wallace Roney
 Роуз, Чарли — Charlie Rouse
 Роуланд, Деннис — Dennis Rowland
 Роуч, Макс — Max Roach
 Роуч, Максин — Maxine Roach
 Рубалькаба, Гильермо — Guillermo Rubalcaba
 Рубалькаба, Гонсало — Gonzalo Rubalcaba
 Руголо, Пит (Пьетро) — Pete Rugolo (Pietro Rugolo)
 Рэйбёрн, Бойд — Boyd Raeburn
 Рэйни, Джимми — Jimmy Rainey
 Рэйни, Ма (Гертруда Рэйни) — Gertrude «Ма» Rainey
 Рэтлифф, Бен — Ben Ratliff
 Рэттл, сэр Саймон — Sir Simon Rattle
 Саймон, Пол — Paul Simon
 Сакс, Адольф — Adolphe Sax
 Салливан, Джон — John Sullivan
 Салливан, Пол — Paul Sullivan
 Салливан, Эд — Ed Sullivan
 Самба, Херве — Herve Samba
 Самуэльсон, Ларс — Lars Samuelson
 Сан Ра — Sun Ra
 Санборн, Дэвид — David Sanborn
 Санделл, Стен — Sten Sandell
 Сандерс, Фарао — Pharaoh Sanders
 Сандоваль, Артуро — Arturo Sandoval
 Сантана, Карлос — Carlos Santana
 Сантуш, Виттор — Vittor Santos
 Санчес, Антонио — Antonio Sanchez
 Санчес, Дэвид — David Sanchez
 Сато, Масахико — Masahiko Satoh
 Саттон, Тирни — Tierney Sutton
 Сауд, Сулаймон — Sulaimon Saud
 Саутхолл, Ник — Nick Southall
 Свенссон, Эсбьёрн — Esbjörn Svensson
 Себески, Дон — Don Sebesky
 Северинсен, Док — Doc Severinsen
 Сёрман, Джон — John Surman
 Сидран, Бен — Ben Sidran
 Силва, Алан — Alan Silva
 Силвер, Хорас — Horace Silver
 Симон, Нина — Nina Simone
 Синатра, Фрэнк — Frank Sinatra
 Сингх, Талвин — Talvin Singh
 Сиссл, Нобл — Noble Sissle
 Скотт, Аарон — Aaron Scott
 Скотт, Ноэл — Knoel Scott
 Скотт, Тони — Tony Scott
 Скофилд, Джон — John Scofield
 Слаткин, Леонард — Leonard Slatkin
 Смит, Бесси — Bessie Smith
 Смит, Виола (Бай) — Viola «Vi» Smith
 Смит, Джимми — Jimmy Smith
 Смит, Кили — Keely Smith
 Смит, Кларенс — Clarence Smith
 Смит, Мами — Mamie Smith
 Смит, Нелли — Nellie Smith
 Смит, Стив — Steve Smith
 Смит, Хью — Hugh Smith
 Солофф, Лью — Lew Soloff
 Сондерс, Гертруда — Gertrude Saunders
 Сперинг, Крисчэн — Christian Spering
 Сполдинг, Джеймс — James Spaulding
 Спуди, диджей — DJ Spooky
 Стагнаро, Оскар — Oscar Stagnaro
 Стайг, Джереми — Jeremy Steig
 Станько, Томаш — Tomasz Stańko
 Стенсон, Бобо (Бо Густав Стенсон) — Bo Gustav «Bobo» Stenson
 Стерн, Лени — Leny Stern
 Стерн, Майк (Сэджуик) — Mike Stern (Mike Sedgwick)
 Стивенс, Джон — John Stevens
 Стинг (Гордон Самнер) — Sting (Gordon Sumner)

Ститт, Сонни — Sonny Stitt
 Стоукс, Мозес — Moses Stokes
 Стрикланд, Маркус — Marcus Strickland
 Стрит, Бен (Бенджамин) — Ben (Benjamin) Street
 Стрэйхорн, Билли — Billy Strayhorn
 Стюарт, Рекс — Rex Stuart
 Стюарт, Слэм — Slam Stewart
 Суза, Джон Филип — John Philip Souza
 Суза, Рауль де — Raul de Souza
 Суоллоу, Стив — Steve Swallow
 Сэйдин, Роберт — Robert Sadin
 Сэмюэлс, Дейв — Dave Samuels
 Тайнер, Маккой — McCoy Tyner
 Тайсон, Джун — Jun Tyson
 Такэйши, Сатоши — Satoshi Takeishi
 Такэйши, Стому — Stomu Takeishi
 Тания Мария (Тания Мария Корреа Рейш) — Tania Maria Correa Reis
 Таунер, Ралф — Ralph Towner
 Темиз, Окай — Okay Temiz
 Тёрнер, Айк и Тина — Ike & Tina Turner
 Террассон, Джекки — Jacky Terrasson
 Терри, Йосвани — Yosvany Terry
 Терри, Кларк — Clark Terry
 Тессер, Нил — Neil Tesser
 Тигарден, Джек — Jack Teagarden
 Тизол, Хуан — Juan Tizol
 Тиле, Боб — Bob Thiele
 Тилеманс, Тутс (Жан-Батист Фредерик Исидор «Тутс» Тилеманс) — Jean-Baptiste Frédéric Isidor «Toots» Thielemans
 Тиммонс, Бобби — Bobby Timmons
 Томас, Джастин — Justin Thomas
 Томпсон, Ким — Kim Thompson
 Томпсон, Лакки — Lucky Thompson
 Торме, Мэл — Mel Tormé
 Тоттл, Джек — Jack Tottle
 Трамбауэр, Фрэнки — Frankie Trumbauer
 Траут, Росс — Ross Trout
 Тредгилл, Генри — Henry Threadgill
 Трене, Шарль — Charles Trenet

Тристано, Ленни — Lennie Tristano
 Тришка, Тони — Tony Trischka
 Трэй, Генри — Tray Henry
 Туррентин, Стэнли — Stanley Turrentine
 Туту, Дезмонд — Desmond Tutu
 Тэйлор, Арт — Art Taylor
 Тэйлор, Билли, доктор (Уильям Эдвард Тэйлор-мл.) — Dr. Billy Taylor (William Edward Taylor, Jr.)
 Тэйлор, Крид — Creed Taylor
 Тэйлор, Сесил — Cecil Taylor
 Тэйт, Бадди — Buddy Tate
 Тэйтум, Арт — Art Tatum
 Уайатт, Роберт — Robert Wyatt
 Уайсс, Дэвид — David Weiss
 Уайт, Ленни — Lenny White
 Уайтман, Пол — Paul Whiteman
 Уилмер, Валери — Valerie Wilmer
 Уилок, Дин — Dean Wheelock
 Уилсон, Нэнси — Nancy Wilson
 Уилсон, Тедди — Teddy Wilson
 Уилсон, Том — Tom Wilson
 Уилсон, Филип — Phillip Wilson
 Уильямс, Бастер — Buster Williams
 Уильямс, Билли Ди — Billy Dee Williams
 Уильямс, Джо — Joe Williams
 Уильямс, Кларенс — Clarence Williams
 Уильямс, Кути (Чарлз Кути Уильямс) — Charles «Cootie» Williams
 Уильямс, Марко — Marco Williams
 Уильямс, Мэри Лу — Mary Lou Williams
 Уильямс, Тони — Tony Williams
 Уиндинг, Кэй — Kai Winding
 Уинтер, Пол — Paul Winter
 Уланов, Барри — Barry Ulanov
 Уокер, Марк — Mark Walker
 Уокер, Руби — Ruby Walker
 Уокер, Фрэнк — Frank Walker
 Уолдрон, Мэл — Mal Waldron
 Уолкотт, Колин — Colin Walkott
 Уолл, Дэн — Dan Wall
 Уоллер, Фэтс — Fats Waller
 Уолтер, Джей Ди — J. D. Walter
 Уолтон, Седар — Cedar Walton

Уонг, Дэвид — David Wong
 Уондер, Стив — Stevie Wonder
 Уоркман, Регги — Reggie Workman
 Уотерс, Этель — Ethel Waters
 Уотсон, Дерико — Derico Watson
 Уоттс, Джефф «Тэйн» — Jeff «Tain» Watts
 Уошбёрн, Эбигейл — Abigail Washburn
 Урбанияк, Михал — Michal Urbaniak
 Уркола, Диего — Diego Urcola
 Уэбб, Чик — Chick Webb
 Уэбстер, Бен — Ben Webster
 Уэйн, Джордж — George Wein
 Уэйн, Чак — Chuck Wayne
 Уэкл, Дейв — Dave Weckl
 Уэр, Дэвид С. — David S. Ware
 Уэр, Уилбур — Wilbur Ware
 Уэсс, Фрэнк — Frank Wess
 Уэстон, Рэнди — Randy Weston
 Фалай, Мафф — Maff Falay
 Фарлоу, Тал — Tal Farlow
 Фармер, Арт — Art Farmer
 Фаррелл, Джо — Joe Farrell
 Фелдман, Виктор — Victor Feldman
 Фелисиано, Хосе — Jose Feliciano
 Фелт, Джон — Jon Felt
 Фендер, Лео — Leo Fender
 Фенн, Рик — Rick Fenn
 Фергюсон, Мэйнард — Maynard Ferguson
 Фиппис, Нат — Nat Phipps
 Фитджералд, Элла — Ella Fitzgerald
 Флек, Бэла (Бэла Антон Леош Флек) — Béla Anton Leóš Fleck
 Флэк, Роберта — Roberta Flack
 Флэнеган, Томми — Tommy Flanagan
 Фолкнер, Джастин — Justin Faulkner
 Фон Дреле, Дэвид — David Von Drehle
 Фонсека, Дудука да — Duduka da Fonseca
 Форд, Мэри (Колин Саммерс) — Mary Ford (Colleen Summers)
 Фостер, Фрэнк — Frank Foster
 Фостер, Эл — Al Foster
 Франклин, Арета — Aretha Franklin

Франклин, Родни — Rodney Franklin
 Франческини, Боб — Bob Francescini
 Фредрикссон, Бёрье — Börje Fredriksson
 Фриго, Джон — John Frigo
 Фризелл, Билл — Bill Frisell
 Фризен, Юджин — Eugene Friesen
 Фриман, Вон — Von Freeman
 Фриман, Чико — Chico Freeman
 Фрипп, Роберт — Robert Fripp
 Фройнд, Йоки — Joki Freund
 Фрост, Дэвид — David Frost
 Фулер, Кор — Cor Fuhler
 Фуллер, Кёртис — Curtis Fuller
 Фьючермэн — FutureMan
 Фэзер, Леонард — Leonard Feather
 Фэйворс Магостут, Малаки — Malachi Favors Magostut
 Хаббард, Фредди — Freddie Hubbard
 Хайамс, Марджори — Marjorie Huams
 Хайман, Дик — Dick Hyman
 Хаймс, Джеффри — Geoffrey Himes
 Хайнс, Эрл — Earl Hines
 Хаким, Омар — Omar Hakim
 Хаммер, Ян — Jan Hammer
 Хаммерстайн, Оскар — Oscar Hammerstein II
 Хаммонд, Джон — John Hammond
 Хан, Чака — Chaka Khan
 Хант, Джо — Joe Hunt
 Хантер, Алберта — Alberta Hunter
 Хантер, Чарли — Charlie Hunter
 Харгроув, Рой — Roy Hargrove
 Хард, Скотти (Скотт Хардинг) — Scotty Hard (Scott Harding)
 Харланд, Эрик — Eric Harland
 Хармен, Вуди — Woody Herman
 Харрелл, Том — Tom Harrell
 Харрис, Барри — Barry Harris
 Харрис, Эдди — Eddie Harris
 Харрисон, Дональд — Donald Harrison
 Харт, Билли — Billy Hart
 Харчерсон, Бобби — Bobby Hutcherson
 Хассе, Джон Эдвард — John Edward Hasse
 Хатчинсон, Грегори — Gregory Hutchinson

Хендерсон, Джо — Joe Henderson
 Хендерсон, Флетчер — Fletcher Henderson
 Хендерсон, Хорас — Horace Henderson
 Хендерсон, Эдди — Eddie Henderson
 Хендрикс, Джими — Jimi Hendrix
 Хендрикс, Джон — Jon Hendricks
 Хентофф, Нат — Nat Hentoff
 Хёрд, Джей Си — J. C. Heard
 Хёрш, Фрэнк — Fred Hersch
 Хесс, Энди — Andy Hess
 Хиггинс, Билли — Billy Higgins
 Хилл, Ти Джей — T. J. Hill
 Хинтон, Милт — Milt Hinton
 Хипп, Ютта — Jutta Hipp
 Хит, Джимми — Jimmy Heath
 Хобгуд, Лоренс — Laurence Hobgood
 Ховард, Барт — Bart Howard
 Ходжес, Джонни — Johnny Hodges
 Хокер Флатен, Ингебригт — Ingebrigt Heker Flaten
 Хокинс, Коулман — Coleman Hawkins
 Хола, Армандо — Armando Gola
 Холидей, Билли — Billie Holiday
 Холл, Джим — Jim Hall
 Холланд, Дейв — Dave Holland
 Холмс, Чарли — Charlie Holmes
 Хопкинс, Фред — Fred Hopkins
 Хоппер, Буркхард — Burkhard Hopper
 Хорн, Лина (Лина Мэри Кэлхаун Хорн) — Lena Horne (Lena Mary Calhoun Horne)
 Хорн, Тедди — Teddy Horne
 Хорн, Ширли — Shirley Horn
 Хорн, Эдна — Edna Horne
 Хоуз, Хэмптон — Hampton Hawes
 Хуссейн, Закир — Zakir Hussein
 Хьюз, Спайк — Spike Hughes
 Хьюстон, Уитни — Whitney Houston
 Хэйден, Чарли — Charlie Haden
 Хэйз, Луис — Louis Hayes
 Хэйнс, Рой — Roy Haynes
 Хэйтон, Ленни — Lenny Hayton
 Хэмилтон, Джимми — Jimmy Hamilton
 Хэмингуэй, Джерри — Gerry Hemingway

Хэмметт, Дэшиел — Dashiell Hammett
 Хэмптон, Лайонел — Lionel Hampton
 Хэмптон, Слайд — Slide Hampton
 Хэмпхилл, Джулиус — Julius Hemphill
 Хэнди, W.C. (Даблью Си, Уильям Кристофер Хэнди) — W. C. Handy (William Christopher Handy)
 Хэнди, Крэйг — Craig Handy
 Хэнкок, Гудрун (Джиджи) — Gudrun Gigi Hancock
 Хэнкок, Джессика — Jessica Hancock
 Хэнкок, Хэрби — Herbie Hancock
 Хэфти, Нил — Neal Hefti
 Хюбнер, Ральф — Ralf Hübner
 Чарлз, Деннис — Dennis Charles
 Чарлз, Рэй — Ray Charles
 Чен, Чарли — Charlie Chan
 Черри, Дон — Don Cherry
 Чикаи, Джон — John Tchicai
 Читэм, Док — Doc Cheatham
 Чэдер, Кэл — Cal Tjader
 Чэмберс, Пол — Paul Chambers
 Шарп, Эйвери — Avery Sharp
 Шатц, Марк — Mark Schatz
 Шахид, Джарибу — Jaribu Shahid
 Шёнберг, Арнольд — Arnold Schoenberg
 Шепик, Брэд — Brad Shepik
 Шепп, Арчи — Archie Shepp
 Шеррилл, Джойя (Джойя Шеррилл Гильмено) — Joya Sherrill Guilmenot
 Шинен, Нэйт — Nate Chinen
 Шипп, Мэтью — Matthew Shipp
 Шиптон, Алин — Alyn Shipton
 Ширинг, Венди — Wendy Shearing
 Ширинг, Джордж — George Shearing
 Шиффман, Франк — Frank Shiffman
 Шнайдер, Мария — Maria Schneider
 Шортер, Алан — Alan Shorter
 Шортер, Ана-Мария — Ana Maria Shorter
 Шортер, Иска — Iska Shorter
 Шортер, Мияко — Miyako Shorter
 Шортер, Уэйн — Wayne Shorter

Шоу, Арти — Artie Shaw
Шоу, Джалил — Jaleel Shaw
Шоу, Марлин — Marlene Shaw
Штокхаузен, Карлхайнц —
Karlheinz Stockhausen
Шуллер, Гунтер — Gunter Schuller
Шэррок, Сонни — Sonny Sharrock
Эванс, Билл — Bill Evans
Эванс, Гил — Gil Evans
Эдвардс, Дональд — Donald Edwards
Эддерли, Джулиан «Кэннон-
болл» — Julian «Cannonball»
Adderley
Эддерли, Нат — Nat Adderley
Эдисон, Томас Алва — Thomas
Alva Edison
Эдриенна Луиза Кларксон У Бинч-
жи — Adrienne Louise Clarkson
Wū Bīngzhī

Экклес, Генри — Henry Eccles
Элдридж, Рой — Roy Eldridge
Элиас, Элиане — Eliane Elias
Эллинг, Курт — Kurt Elling
Эллингтон, «Дюк» Эдвард Кенне-
ди — Edward Kennedy «Duke»
Ellington
Эллис, Дон — Don Ellis
Эллис, Хэрб — Herb Ellis
Эрскин, Питер — Peter Erskine
Эстрём, Магнус — Magnus Öström
Эшби, Джей — Jay Asby
Яначек, Леош — Leoš Janáček
Янг, Лестер («През») — Lester
«Prez» Young
Янов, Скотт — Scott Yanow
Янсон, Питер — Peter Janson
Ярьян, Джон — John Yaryan
Яхель, Сэм — Sam Yahel

СОДЕРЖАНИЕ

Расселл Малоун: «Ты то, что ты играешь»	3
Альберт Мангельсдорфф: титан тромбона	9
Михаэль Мантлер: серьезный композитор?	16
Эрик Мариенталь: сладкий голос саксофона	23
Брэнфорд Марсалис: бескомпромиссный член династии	32
Уинтон Марсалис: «Джаз как... Водка»	40
Тео Масеро: правая рука Майлса	48
Джон Медески: искусство, праздник и ритм	52
Карлхайнц Миклин: «Люблю преподавать»	62
Маркус Миллер — человек-оркестр	71
Телониус Монк: монкология для начинающих	81
Трубач Ли Морган: беспутная легенда	91
Пол Моушн и секрет его игры	100
Скромный пианист Лайл Мэйз	105
Брэд Мэлдау, такой непростой	113
Дэвид Мюррей и его Пушкин	120
Пол Нильссен-лов: «Повезло со средой»	127
Адам Нуссбаум: «Только вместе»	134
Фэтхед Ньюман: между джазом и блюзом	150
Анита О'Дэй: ровный голос свинга	153
OREGON: непростая четвёрка	156
Уильям Паркер: «Музыка, как надежда»	168
Джо Пасс: «Не оставлять пустых мест»	173
Данило Перес: Панама в джазе	180
Оскар Питерсон: все сто нот на нужном месте	184
Лес Пол — это не только гитара	191
Мишель Порталь: «Пытаюсь быть честным»	201
Розуэлл Радд: «Не зовите меня авангардистом!»	206
Джордж Расселл и его концепция	218
Джошуа Редман: воздействие Святого духа	225
Пакито д'Ривера: между джазом, классикой и... Кубой	243
Клаудио Родити, джазмен из Бразилии	249

Макс Роуч: революционер барабанов	258
Гонсало Рубалькаба, легенда кубинского джаза.....	268
Между джазом и ТВ: Пит Руголо	274
Сан Ра. Музыка для XXI века	277
Давид Санчес: «Не играть прямолинейно»	288
Тирни Саттон: в поисках волшебства.....	293
Эсбьёрн Свенссон. Москва. Последний концерт	305
Джон Скофилд: «В первую очередь — гитарист»	311
Бесси Смит — императрица блюза	320
Джимми Смит: старая школа.....	348
Бобо Стенсон: «Другой взгляд на вещи».....	357
Майк Стерн: холодная мощь	363
Маккой Тайнер: младший из великих	368
Таня Мария: три греха	375
Билли Тейлор, Доктор Джаз.....	380
Тутс Тилеманс: легенда о гармонисте	383
Триумфальный танец Бастера Уильямса	394
Пол Уинтер: возвращение в Россию	401
Джордж Уэйн: великий импресарио.....	415
Лео Фейгин: «Только личным вкусом».....	425
«Вульгарная страсть» Мэйнарда Фергюсона.....	434
Бала Флек между джазом и кантри	441
Франк Фостер: потерявшийся в традиции.....	454
Фредди Хаббард: последний из могикан хардбопа	459
Ян Хаммер, человек телевидения.....	466
Борьба и музыка Тома Харрелла.....	473
Флетчер Хендерсон: неудачливый основоположник.....	477
Коулман Хокинс, Лестер Янг: первые титаны саксофона.....	481
Лина Хорн, дива великой эпохи.....	493
Рой Хэйнс: источник молодости.....	501
Секрет долголетия Лайонела Хэмптона	506
Хэрби Хэнкок: «Музыка настоящего времени»	514
Нил Хэфти, мастер оркестровки.....	527
Арчи Шепп: чужой среди своих	529
Джойя Шеррилл, певица Дюка	537
Мэтью Шипп: «Надо зажечь себя»	541
Джордж Ширинг: лёгкое фортепиано.....	555
Уэйн Шортер: своим путём	559
Кэннонболл Эддерли: учитель и звезда	579
Курт Эллинг: жёсткая самодисциплина.....	589
Дюк Эллингтон: человек-эпоха	602
Хэрд Эллис: настоящий гитарист	620
ПРИЛОЖЕНИЕ	624

ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ ДЖАЗА

под редакцией К. В. Мошкова

В двух томах. Том 2

Издание второе,
исправленное и дополненное

GREAT PEOPLE IN JAZZ

under the editorship of K.V. Moshkov

Two-volume. Volume 2

The second edition,
revised and expanded

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

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812) 412-54-93,

тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;

trade@lanbook.ru

www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (499) 178-65-85

lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;

lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 27.08.12.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/32}.

Печать офсетная. Усл. п. л. 33,60. Тираж 1000 экз.

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122