

© Кузнецов А.Г., 2008. Все права защищены
Произведение публикуется с письменного разрешения автора
Не допускается тиражирование, воспроизведение текста или его фрагментов с целью
коммерческого использования

Андрей Кузнецов

ИЗ ИСТОРИИ АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКИ: КЛАССИКА. ДЖАЗ

Монография заслуженного деятеля культуры Кыргызской Республики музыковеда А.Г. Кузнецова написана в форме очерков, посвященных жизни и творчеству наиболее видных представителей американской музыки – композиторов академического направления и джазменов. В их числе музыканты, внесшие значительный вклад не только в развитие музыки США, но и в мировую музыкальную культуру – Ч. Айвз, Дж. Гершвин, А. Копленд, Л. Бернстайн, С. Барбер, Д. Эллингтон, Л. Армстронг, К. Бейси, Ч. Паркер, Дж. Колтрейн и др. Книга адресована преподавателям, студентам, изучающим историю музыки, культурологию, а также всем лицам, интересующимся историей американской музыки, джазом

Публикуется по книге: Кузнецов А.Г. Из истории американской музыки. Классика. Джаз. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 2008. – 130 с.

УДК 78

ББК 85.319

К 89

ISBN 978-9967-05-405-9

К 4905000000-08

Рекомендовано к изданию кафедрой культурологии и РИСО КРСУ. Рецензент академик А.С. Салиев

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Часть I. МУЗЫКА АКАДЕМИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

У истоков американской профессиональной музыки:

Джон Пейн, Джордж Чедвик

Эдвард Мак-Доуэлл – основоположник
американской профессиональной музыки

Чарльз Айвз: камерно-инструментальное
и вокальное творчество

Симфоническое творчество Чарльза Айвза

Джордж Гершвин: инструментальное творчество

Опера Джорджа Гершвина «Порги и Бесс»

Джордж Гершвин – великий песенник
Рой Харрис и его симфонии
Композитор Аарон Копленд
Композитор Сэмюэл Барбер
Опера Сэмюэла Барбера «Ванесса»
Творчество Эллиота Картера
Леонард Бернстайн – композитор и дирижер
Джан Карло Менотти: новое слово в оперном жанре
Джон Адамс – композитор нового поколения
Часть II. ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА

Дюк Эллингтон, традиционный джаз и свинг
Луи Армстронг – король джаза
Каунт Бейси и его биг-бэнд
Коулмен Хокинс –
непревзойденный мастер тенор-саксофона
Бенни Гудмен – «король свинга»
Элла Фитцджеральд – первая леди джаза
Чарли Паркер – музыкант от Бога
Контрабасист-виртуоз Чарльз Мингус
Дэйв Брубек и его джаз-квартет
Джон Колтрейн – музыкант концептуального уровня
Майлз Дэвис – «Черный принц» джаза
Джерри Маллиген – основоположник стиля «кул»
Рэй Чарльз – певец и пианист
Музыкант-интеллектуал Херби Хэнкок
Уинтон Марсалис – джазмен и «классик»
Эльдар Джангиров – восходящая звезда американского джаза

Рекомендуемая литература

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыка Соединенных Штатов Америки представляет очень яркий и самобытный пласт мировой культуры. По сравнению с другими культурами Запада и Востока, она, как и сама страна, молода: композиторская школа сформировалась здесь лишь в последней трети XIX века. В силу ряда объективных причин долгое время американская музыка развивалась в русле европейской культуры. Это естественно, ведь США – страна иммигрантов, в которой жили и работали представители различных народов мира – англосаксы, ирландцы, немцы, французы, итальянцы, испанцы, евреи, афроамериканцы и др. В этом удивительно пестром в этническом и расовом отношении конгломерате наций и народов формировалась уникальная в своем роде культура. И каждый этнос вносил в эту культуру свои характерные черты. Особенно ценным был вклад в музыкальную культуру страны афроамериканцев. Бывшие рабы, а затем их потомки привнесли в музыку Нового Света тот неповторимый колорит, который ныне отличает ее от других музыкальных культур народов мира. Трудовые песни, духовные гимны и песнопения (спиричуэл), блюз, а затем джаз – вот подлинные истоки американской музыки, придавшие ей этот специфический колорит.

С другой стороны, как уже отмечалось, музыка США базировалась на традициях европейской профессиональной музыки. Если афроамериканская культура дала музыке Нового Света ритмическую основу, свободу самовыражения, то европейская – форму, гармонию, методы тематического развития, аранжировку и т.п. Путь к национальной самобытности был не прост и тернист. Американские композиторы долго искали дорогу к национальной самобытности, но первым нашел его чешский композитор Антонин Дворжак, работавший в конце XIX века в США. Его Струнный квартет (1892)

и симфония «Из Нового Света» (1893), несмотря на их, преимущественно, чешский колорит, «подсказывали» молодым авторам, каким путем надо идти: искать национальное зерно в фольклоре страны – индейском, афроамериканском, в опыте мастеров европейской школы и т.д. Особенно показательна в этом отношении была вторая часть симфонии, навеянная лирическими образами поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате». И поиск продолжался; искали повсюду – в фольклорных источниках, а позже – в творчестве композиторов нововенской школы, французской «Шестерки», у И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, Э. Кшенека, С. Прокофьева.

Первым заявил о себе Эдвард Мак-Доуэлл (1860–1908), который в силу своего таланта сумел внести ощутимый вклад в становление американской музыки. Именно на его долю выпала честь именоваться основоположником американской профессиональной музыки. За Мак-Доуэллом последовала целая плеяда молодых музыкантов, продолжавших романтические традиции европейской школы, но уже более смело опиравшихся на национальную почвенность. Среди них выделялись Даниэль Мейсон (1873–1953), Джон Карпентер (1876–1951), Чарльз Кадмэн (1881–1946) и др. Но лишь одному из них, как справедливо отметил Г. Шнеерсон, удалось в тот период создать значительное число ярких сочинений, открывших самобытные черты национальной музыки. Его звали Чарльз Айвз (1874–1954) – это был «музыкант-мыслитель, оригинальнейшая личность в истории культуры Америки».

Затем пришла пора джаза, которая в корне изменила представление о музыке Америки, придав ей новый, национально-специфический колорит. Лучшие образцы джаза, опиравшиеся на народные истоки, представляли богатейший материал для творчества композиторов. В 20–30-е годы джаз звучал повсюду, но был представлен разными образцами – от оригинального, импровизационного по своей природе, до развлекательного, коммерческого, весьма далекого от своей народной первоосновы. Самобытная музыка джаза вдохновила композиторов на создание новых музыкальных произведений. И лидером среди них был Джордж Гершвин, которому удалось гармонично «вписать» джазовые ритмы и интонации в традиционные формы классической музыки. Его опера «Порги и Бесс», «Рапсодия в стиле блюз», Концерт для фортепиано с оркестром, инструментальные пьесы и песни стали истинно американскими по духу и колориту сочинениями. Самое удивительное, что в начале своего творческого пути Гершвин работал в области легкой, развлекательной музыки, был известен как автор песен и музыкальных шоу. И вот это «несерьезный», казалось бы, музыкант вдруг создал концептуальные по своей сути произведения американской музыки, во многом определившие пути дальнейшего развития музыкальной культуры страны.

В эпоху Гершвина многие композиторы США получили отличную профессиональную подготовку в Европе, преимущественно в Париже, под руководством замечательного педагога Нади Буланже. В их числе были Рой Харрис, Вирджил Томсон, Джордж Антейл, Эли Сигмейстер, Уолтер Пистон, Марк Блицтайн, Дэвид Даймонд и др. Вернувшись на родину, они активно включились в музыкальную жизнь страны, боролись за самобытность американской музыки, за ее связь с жизнью народа, его историей, искусством, литературой. Вместе с Гершвиным они способствовали становлению национальной композиторской школы.

Значительный вклад в развитие американской музыкальной культуры внесли композиторы следующего поколения – Элиот Картер, Сэмюэл Барбер, Джан Карло Менотти, Джон Кейдж, Леонард Бернстайн, Алан Хованес, Уильям Шумен и более молодые – Джордж Крамб, Филипп Гласс, Элен Цвиллих, Джон Адамс и др.

В США работали и работают сотни композиторов-профессионалов – всех их назвать просто невозможно. Для настоящих очерков мы выбрали наиболее ярких и

показательных для американской музыкальной культуры композиторов. О некоторых из них уже писали в русскоязычной музыковедческой литературе, о других, например о Дж. Пейне, Дж. Чедвике, Дж.К. Менотти, Дж. Адамсе, нет.

Конечно, хотелось бы рассказать и о других композиторах Америки. Например, о тех, кто задолго до создания национальной школы делал первые шаги в профессиональной музыке – о талантливом музыканте-самоучке, дубильщике по профессии, авторе духовных гимнов и псалмов Уильяме Биллингсе (1746–1800) или о композиторе, выходеце из Моравии Джоне Фредерике Петере (1746–1813), чьему перу принадлежат многие инструментальные и камерные сочинения. Можно было бы затронуть и творчество Лукаса Фосса (род. 1922), создателя комической оперы «Прыгающая лягушка» (по Марку Твену), а также и Джорджа Антейла (1900–1959), экспериментировавшего в области конкретной музыки и прославившегося остросатирической оперой «Трансатлантик», написанной на джазовом материале. А разве не достоин отдельного очерка блестящий «король маршей» Джон Суза, автор самого популярного в Америке марша «The Stars and Stripes Forever» (Звезды и полосы навеки)? Или автор регтаймов, пианист-виртуоз Скотт Джоуплин (1868–1917)? Можно было бы поговорить и о таких интересных композиторах, как Горацио Паркер (1863–1919), Уолтер Пистон (1893–1976), Уильям Грант Стилл (1895–1938), Роджер Сешенз (род. 1896) и многих других.

Предметом отдельного разговора могли бы стать талантливейшие композиторы-песенники США – Ирвинг Берлин, Винсент Юманс, Джером Керн, Коул Портер – авторы замечательных песен, которые в свое время пела вся страна (из них мы лишь затронули творчество Гершвина). То же самое можно сказать и о не менее именитых создателях мюзиклов – Ричарде Роджерсе, Фредерике Лоу. К этому списку можно было бы еще добавить многочисленных представителей музыки «кантри», рок, поп и прочих развлекательных жанров и направлений.

Говоря об американской музыке, уместно сказать и о том большом вкладе, который внесли в культуру США жившие и работавшие там русские музыканты – С. Кусевицкий, Г. Пятигорский, С. Рахманинов, И. Левин, Р. Бесси-Левина, С. Прокофьев, Н. Слонимский, В. Горовиц, И. Стравинский и многие другие. Немало сделали для Америки и представители других народов мира.

В свою очередь, американцы тоже не остались в долгу перед мировой музыкальной культурой – они подарили свету новые музыкальные формы и жанры: спиричуэл, блюз, регтайм, джаз, мюзикл, множество танцев (от фокстрота и чарльстона до рок-н-ролла), музыкальные инструменты (банджо, гавайскую гитару, сузафон), различные виды ансамблей (диксиленд, комбо, биг-бэнд), не говоря уже о массе замечательных песен и произведений профессиональной музыки.

Однако невозможно объять необъятное, особенно в ограниченных рамках издания. Поэтому в первой части книги мы предлагаем читателю очерки о двенадцати композиторах – Дж. Пейне, Э. Мак-Доуэлле, Дж. Чедвике, Ч. Айвзе, Дж. Гершвине, А. Копленде, С. Барбере, Л. Бернстайне, Р. Харрисе, Э. Картере, Дж. К. Менотти, Дж. Адамсе. Творчеству некоторых композиторов посвящено несколько отдельных очерков (Ч. Айвз, Дж. Гершвин, С. Барбер). Наряду с симфонической музыкой, рассматриваются камерные и вокальные сочинения, включая песни, музыку для хора, оперы, балеты, мюзиклы. С хронологической точки зрения – это период времени, протяженностью почти в полтора столетия: от последней трети XIX века до современности.

Вторая часть книги посвящена жизни и творческой деятельности наиболее ярких представителей джазовой музыки, начиная с прославленного Дюка Эллингтона до

Уинтона Марсалиса; сюда же включен очерк о совсем еще молодом, но уже смело заявившем о себе уроженце Кыргызстана Эльдаре Джангирове. Творчество выбранных нами пятнадцати музыкантов охватывает период от начала 20-х годов прошлого столетия до наших дней.

Не претендуя на глубину и полноту раскрытия темы, автор ставил своей целью ознакомление читателя с краткой историей музыки Соединенных Штатов Америки, представленной в виде популярных очерков о наиболее значительных, с нашей точки зрения, представителях двух музыкальных направлений – академической музыки и джаза.

В основу очерков положены переработанные и дополненные циклы получасовых радиопередач, которые автор этих строк проводил по первому каналу Национального радио Кыргызской Республики в 2005–2007 годах.

Автор выражает глубокую благодарность сотруднику компании «Айрекс» Евгению Дронову, оказавшему неоценимую помощь в подборке необходимых материалов через Интернет, главному звукорежиссеру музыкальной редакции Национальной телерадиовещательной корпорации КР Владимиру Ваныкину за его ценные советы, касающиеся джаза; координатору Посольства США в Кыргызстане Камиле Кожокматовой, а также всем лицам, принявшим участие в подготовке данной книги к изданию.

Часть I

МУЗЫКА АКАДЕМИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

У истоков американской профессиональной музыки: Джон Пейн, Джордж Чедвик

Профессиональная композиторская школа Америки зародилась в Бостоне – городе на северо-востоке страны – в самом конце XIX века. Если Нью-Йорк того времени являлся исполнительским центром (вспомним, что знаменитый концертный зал «Карнеги-холл» был открыт здесь в 1891 году), то центром музыкально-просветительской жизни всегда был Бостон. Именно в Бостоне, еще в 1832 году, открылась Академия музыки – первое учебное заведение страны. В 1867 году стала действовать консерватория. В этом же городе стал выходить первый американский музыкальный журнал «Джорнэл оф мьюзик» (1852).

С Бостоном связано и становление профессиональной композиторской школы Соединенных Штатов Америки. Ее важнейшими представителями были композиторы Джон Пейн, Джордж Чедвик, Артур Фут, Горацио Паркер и другие. Основателем американской композиторской школы принято считать Эдварда Мак-Доуэлла (1861–1908).

Бостонская школа, хотя и не являлась национальной по духу, была представлена американскими композиторами, в творчестве которых четко прослеживалось стремление к академичности стиля, стройности и завершенности форм, высокому профессионализму. Композиторы главным образом ориентировались на музыку немецких мастеров того времени, особенно Йоганна Брамса. Главой бостонской школы стал профессор Гарвардского университета Джон Ноулс Пейн (John Knowles Paine). Большинство других представителей этой группы являлись его учениками.

Джон Пейн родился в Портленде (штат Мэн) в 1839 году. Его первым учителем музыки был иммигрант из Германии Герман Котшмар, под руководством которого в шестнадцать лет молодой музыкант написал свое первое крупное сочинение – струнный квартет. Музыкальные успехи Пейна были столь очевидны, что отец отправил его учиться за границу. В течение трех лет – с 1858 по 1861 – Джон учился в Берлине, где изучал не только композицию, но и искусство игры на органе. Вскоре он стал замечательным органистом, а среди сочинений того времени были сольные вариации для этого инструмента, которые он с блеском исполнял на своих выступлениях.

Вернувшись на родину, Пейн обосновался в Бостоне. Вскоре появились его первые крупные сочинения – симфония и месса, встретившие положительную оценку современников. Произведения молодого композитора стали исполняться не только в Америке, но и в Европе. Понимая важность музыкального образования, Пейн убедил ректора Гарвардского университета Чарльза Нортон открыть здесь отделение музыки. В 1873 году, то есть в 34 года, он стал ассистентом, два года спустя – профессором, а затем и директором музыкального колледжа Гарвардского университета.



Преподавательскую деятельность музыкант успешно совмещал с сочинительством. 70-е годы явились периодом наибольшей творческой активности композитора. Именно в этот период им были написаны оратория «Святой Петр», соната для скрипки с фортепиано, увертюра «Как вам это понравится», двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром, Вторая симфония («Весной»). К сорока годам Пейн приобретает репутацию первого композитора страны. Он получает ответственные заказы – написание музыки для выставки в Филадельфии (1876), всемирных выставок в Чикаго (1893) и Сент-Луисе (1904).

Наряду с камерной и оркестровой музыкой, Пейн создает крупные произведения для хора с оркестром, в частности музыку к трагедии Софокла «Эдип-царь» на оригинальный греческий текст (1881) и «Гимн Запада» (1904). Последние двадцать лет жизни композитор работает над оперой «Азара», которую он, к сожалению, так и не услышал при жизни.

Много сил и времени Пейн отдавал преподавательской работе. Он был выдающимся педагогом и воспитал целую плеяду талантливых музыкантов. Среди его учеников – известные американские композиторы: Джон Карпентер, Фредерик Конверс, Артур Фут, Эдвард Хилл, Даниел Мейсон. У Пейна также учился композитор, ставший затем известным писателем, Оуэн Уистер.

Свою первую симфонию Пейн писал с 1872 по 1875 год. Это был период кризиса симфонического жанра: после последней симфонии Шумана (1851) до Первой симфонии Брамса (1876) не была написана ни одна симфония, которая бы удержалась в репертуаре до нашего времени. Когда же появилась Первая симфония Пейна, ректор Бостонской консерватории Гюнтер Шулер назвал ее «самой лучшей симфонией Бетховена, которую сам Бетховен еще не написал». Конечно, это было эмоционально сказанное преувеличение, но факт сам по себе примечателен.

Еще больший успех выпал на Вторую симфонию (Ля мажор), имевшую программный подзаголовок «Im Frühling» («Весной»). В этом произведении четыре части: Аллегро, Скерцо, Анданте и Финал (allegro giocoso). И хотя в симфонии заметно

влияние немецкой романтической музыки, в частности музыки Шумана, это произведение привлекает свежестью колорита, наличием ярких, выразительных тем, стройностью формы.

Джордж Уайтфилд Чедвик (George Whitefield Chadwick, 1864–1931) был на двадцать пять моложе Джона Пейна. Как и Пейн, он был композитором, органистом и педагогом, а его творческий путь удивительно схож с основными жизненными этапами старшего коллеги: раннее проявление таланта, учеба в Германии, возвращение в Бостон, активная композиторская деятельность и, наконец, многолетнее преподавание в Бостонской консерватории. В сущности, он продолжил традиции, заложенные Джоном Пейном.



Чедвик гордился своим старым родом из Новой Англии, прослеживаемым с 1630 года. Отец композитора возглавлял страховую компанию и хотел, чтобы сын пошел по его стопам. Джорджу пришлось приложить немало усилий, чтобы убедить отца в своем стремлении стать профессиональным музыкантом. Более того, получив разрешение, он сам стал оплачивать свою учебу, давая частные уроки музыки. Затем молодой музыкант в течение нескольких лет учился в Германии – вначале в Берлине, а затем в Лейпциге и Мюнхене. Здесь он изучал музыкально-теоретические предметы и композицию, овладевал искусством игры на органе. Как композитор Чедвик заявил о себе увертюрой «Рип ван Винкель», которая была успешно исполнена в Германии и в Соединенных Штатах Америки.

Возвратившись на родину, Чедвик поселился в Бостоне, где и прожил всю оставшуюся жизнь. С 1880 по 1897 год он работал органистом в одной из бостонских церквей, активно сочинял музыку. За этот период им были написаны оперы «Тихая квартира», «Табаско», три симфонии, увертюры «Талия» и «Мельпомена», ряд квартетов, квинтет, многочисленные пьесы для фортепиано и органа, хоры и песни.

Особую популярность получили оркестровые сочинения Чедвика, среди которых следует выделить увертюры и «Симфонические скетчи». В этих сочинениях чувствуется влияние немецких мастеров – Бетховена, Шумана, Брамса, Вагнера (в оркестровке), некоторые веяния современной французской музыки. Но в то же время здесь налицо и национальные истоки: духовные гимны, народные танцы, популярная музыка.

Три увертюры Чедвика получили названия по именам муз из древнегреческой мифологии: «Талия», «Мельпомена» и «Евтерпа». Первая из них – самая известная и популярная – по имени музы комедии Талии. Сам композитор отмечал, что в этом сочинении он хотел предложить слушателям «подлинное чувство, юмор и драматическое действие взамен мнимой эмоциональной комедии». Впервые увертюра была исполнена 13 января 1883 года Бостонским симфоническим оркестром и имела огромный успех. Один из критиков того времени восторженно писал, что это сочинение «захватило штурмом все сердца».

Не меньшей популярностью у слушателей пользуются «Симфонические эскизы» (Symphonic Sketches) Чедвика – оркестровое сочинение, по своей форме напоминающее сюиту. В этом сочинении четыре части: «Юбилей», «Рождество», «Хобгоблин» и «Баллада о скитальце». В третьей, на наш взгляд, наиболее яркой части «Эскизов», композитор рисует скерцозный образ Хобгоблина – сказочного персонажа, нечто сродни русского лешего, эдакого чертенка-проказника. Музыкальная характеристика

Хобгоблина необыкновенно колоритна: Чедвик проявляет незаурядное мастерство и изобретательность, создавая почти зримо осязаемый образ сказочного героя.

В 1892 году Джордж Чедвик начал преподавать в бостонской Новоанглийской консерватории, а с 1897 стал ее бессменным директором до самого конца своей жизни (1931). За этот период он воспитал несколько поколений композиторов, став одним из основоположников американской композиторской школы. Среди его учеников – многие ведущие композиторы Соединенных Штатов Америки первой половины XX века, в их числе Паркер, Конверс, Хедли, Мейсон, Хилл и многие другие (некоторые из учеников Чедвика учились и у Пейна).

Наряду с композиторским творчеством Джордж Чедвик выступает и как дирижер. Он дирижировал на основанных им музыкальных фестивалях Новоанглийской консерватории, в которой руководил студенческим оркестром, в Истменской школе музыки в Рочестере. На протяжении ряда лет был руководителем Спрингфилдских и Вустерских музыкальных фестивалей. Кроме того, он постоянно выступал с ведущими американскими симфоническими оркестрами.

После 1900 года Джордж Чедвик написал оперу «Юдифь», оперетту «Жертва любви», симфониетту, симфонические поэмы «Клеопатра» и «Ангел смерти», увертюру «Афродита». Последние годы жизни композитора прошли в болезни. Его творческая активность заметно угасла. Мысли о смерти не покидали музыканта, и, возможно, поэтому его последним оркестровым сочинением стала симфоническая поэма «Ангел смерти», написанная в 1918 году. Это произведение автор посвятил памяти скульптора Мартина Милмора. Средствами музыки Чедвик воссоздал творческий портрет скульптора, его жизнь и смерть. Однако конец поэмы оптимистичен: жизнь коротка – искусство вечно!

Эдвард Мак-Доуэлл – основоположник американской профессиональной музыки



Наряду с Дж. Пейном и Дж. Чедвиком, Э. Мак-Доуэлл (Edward Mac Dowell) стоял у истоков зарождения американской профессиональной музыки и являлся представителем Бостонской композиторской школы. Его принято считать основоположником профессиональной музыки Соединенных Штатов Америки и одним из самых крупных художников своего времени. Мак-Доуэлл первым из американских композиторов обратился к фольклорным источникам и стал использовать их в своем творчестве. По стилистической направленности это был ярко выраженный романтик, и его нередко называли «американским Григом». Как композитор Мак-Доуэлл сформировался под влиянием

эстетических и просветительских идей Ференца Листа, с которым встречался во время своего пребывания в Германии. Именно Лист дал весьма лестную оценку его первым сочинениям и рекомендовал их к изданию.

Судьба была благосклонна к музыканту: известность и слава пришли к нему еще в молодости, чему в немалой степени способствовали его блестящие выступления в качестве пианиста, исполнителя собственных сочинений. Мак-Доуэлл был привлекателен и внешне – у него были темно-синие глаза, пронизательный взгляд, уложенные по последней моде черные, как смоль, волосы, белая с розоватым оттенком кожа. Кроме того, он носил пышные, как выразился один из современников, «императорские» усы.

Авторитет Мак-Доуэлла был столь высок, что специально для него при Колумбийском университете в Нью-Йорке была открыта кафедра музыки, и он стал первым ее профессором.

Мак-Доуэлл родился в декабре 1860 года в Нью-Йорке. Музыкальные способности у ребенка проявились довольно рано. Вначале он брал уроки фортепианной игры у отца выдающейся венесуэльской пианистки Терезы Карреньо, который в то время вместе с семьей переехал жить в Нью-Йорк. Успехи Эдварда были столь значительны, что родители решили отправить сына учиться в Европу. В пятнадцать лет юноша прибыл в Париж и поступил в консерваторию, где его педагогами стали Мармонтель (фортепиано) и Совар (композиция). Вместе с Эдвардом учился молодой музыкант по имени Клод Дебюсси, ставший впоследствии композитором с мировой славой. Мак-Доуэлл мечтал о карьере пианиста, однако музыкальная атмосфера, царившая в консерватории, оказалась чуждой его творческим устремлениям: он ждал от своих педагогов совсем иного. Поворотным моментом в жизни молодого музыканта стало посещение концерта, на котором выступил выдающийся русский пианист Николай Рубинштейн. Его игра настолько потрясла Эдварда, что он решил оставить консерваторию и переехал в Германию.

И Мак-Доуэлл не ошибся в своем выборе: в Германии он почувствовал себя как дома. В течение трех лет музыкант обучался в консерватории во Франкфурте-на-Майне, а затем и сам стал преподавать в Дармштадской консерватории. Он постоянно выступал на концертах, создавал музыку, а в свободное время знакомился с культурным наследием страны. В Германии Мак-Доуэлл прожил десять лет. Здесь он сформировался и как композитор, и как личность. За этот период им было написано множество фортепианных пьес и песен, две симфонические поэмы («Гамлет и Офелия», «Ланселот и Элейн»), Концерт для фортепиано с оркестром ля минор. Когда композитору исполнилось 24 года, он женился на своей бывшей ученице Мариан Невинс. Молодожены поселились в небольшом коттедже, в лесу близ Висбадена. Эдвард был очарован красотой тех мест. К нему в Висбаден часто приезжали молодые композиторы из Америки и убеждали его вернуться на родину, чтобы принять участие в развитии ее музыкальной культуры. Наконец, в 1888 году, после двенадцатилетнего пребывания за границей, Мак-Доуэлл вернулся в Соединенные Штаты Америки.

Он поселился в Бостоне – городе, имевшем репутацию самого просвещенного центра Северной Америки. И сразу же включился в его музыкальную жизнь: концертные выступления, педагогическая деятельность, сочинительство. Это был самый напряженный творческий период в жизни композитора. Только в первые годы пребывания в Бостоне были написаны такие крупные произведения, как симфоническая поэма «Ламия» (по Джонсу Китсу) и Второй концерт для фортепиано с оркестром ре минор – одно из самых значительных и популярных произведений Мак-Доуэлла. Над этим сочинением автор начал работать, еще живя в Висбадене, но закончил его в Бостоне. Концерт привлекал красотой музыкальных тем и поэтичностью образов, динамикой музыкального развития, разнообразием фортепианной техники. Он состоит из трех частей: Ларгетто, Престо джокозо и Финала. Первое исполнение концерта состоялось в Нью-Йорке 5 марта 1889 года. Оркестром дирижировал Теодор Томас, а партию рояля исполнил сам автор. Концерт прошел с огромным успехом, и с этого момента популярность Мак-Доуэлла стала приобретать поистине национальные масштабы.

Успех окрылил композитора, и он с удвоенной энергией продолжил свою деятельность. В начале девяностых годов им были написаны разнообразные по жанрам сочинения: известный сборник фортепианных пьес «Лесные эскизы», ряд концертных этюдов, две сонаты для фортепиано («Трагическая» и «Героическая»), Вторая

(«Индийская») сюита – именно в этом сочинении он впервые использовал подлинную фольклорную тему, многочисленные песни. Сочинения композитора быстро завоевали широкое признание публики, выдвинув его на первое место среди отечественных музыкантов.

В 1896 году Колумбийский университет предложил Э. Мак-Доуэллу возглавить кафедру музыки. Понимая, что преподавание в одном из самых престижных вузов страны будет занимать массу времени, отчего будет страдать творчество, композитор долго колебался, но, наконец, согласился. И действительно, педагогическая работа настолько увлекла его, что он первое время почти ничего не сочинял. Много сил и труда вложил профессор Мак-Доуэлл в разработку программы обучения композиторов, рассчитанную на пять лет, а также на сам лекционный курс. Кроме занятий по композиции, в программу были включены различные музыкально-теоретические предметы, история музыки, эстетика. Выступая перед студентами, Мак-Доуэлл утверждал, что только музыка, способная воплотить характерные черты психического склада народа, может претендовать на роль национального искусства.

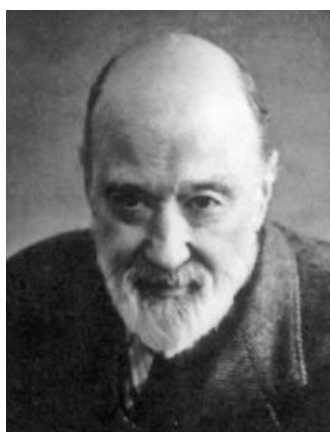
Наладив учебный процесс, композитор снова обратился к творчеству: теперь он пишет преимущественно для своего любимого инструмента – фортепиано. В конце 1890-х – начале 1900-х годов были созданы циклы и сборники пьес «Морские сцены», «Забывшие сказки», «Марионетки», «Шесть причуд», Третья и Четвертая сонаты («Северная» и «Кельтская»). Их автор посвятил своему любимому композитору – Эдварду Григу. Среди оркестровых произведений того времени можно выделить Сюиту для большого оркестра, опус 42. В этом сочинении, состоящем из пяти частей, нашли отражение типичные для творчества Мак-Доуэлла романтико-идиллические настроения. Еще живя в своем коттедже в Висбадене, композитор проникся романтикой леса, нашедшей отражение в творчестве многих немецких композиторов, прежде всего Карла Марии Вебера – автора известной оперы «Вольный стрелок». Об этом красноречиво говорят названия номеров сюиты: «В заколдованном лесу», «Летняя идиллия», «В октябре», «Песня пастуха», «Лесные духи».

Последние годы жизни композитора были омрачены конфликтом с руководством университета, предлагавшим упростить систему обучения музыкантов и исключить из программы ряд дисциплин. Мак-Доуэлл отказался идти на компромисс со своими убеждениями и подал заявление об уходе. Независимая позиция профессора, обвинившего дирекцию вуза в его коммерциализации, вызвала негодование членов опекунского совета, состоящего из финансовых воротил города. Против него была организована неприкрытая кампания травли. Лживые обвинения, высказанные в адрес «выдающегося музыкального гения Америки» – именно такими словами был охарактеризован композитор в протоколе, когда его утверждали в должности заведующего кафедрой музыки при приеме на работу – нарушили его душевное равновесие до такой степени, что он был помещен в клинику для нервнобольных. Там три года спустя окончил свою жизнь один из самых ярких и талантливых композиторов Америки того времени.

Эдвард Мак-Доуэлл оставил большое творческое наследие – более шестидесяти опусов. Среди них есть немало замечательных сочинений, прошедших испытание временем и вошедших ныне в «золотой фонд» музыки Соединенных Штатов Америки. Однако судьба не была справедлива по отношению к композитору: не прошло и четверти века после его смерти, как его наследие было предано забвению. И лишь к середине XX столетия сочинения Мак-Доуэлла вновь обрели своих исполнителей и слушателей. Сегодня историческая несправедливость восстановлена и имя талантливого композитора заняло достойное место в истории мировой музыкальной культуры.

Чарльз Айвз: камерно-инструментальное и вокальное творчество

Чарльз Айвз принадлежит к числу наиболее интересных и самобытных мастеров музыки Соединенных Штатов Америки. Известный исследователь американской музыки Г. Шнеерсон писал: «Чарльз Айвз был подлинно национальным художником. Он ответил своим творчеством на исконное стремление американцев услышать в музыке отечественных композиторов не бледные перепевы великих художественных завоеваний европейских авторов, но богатое живыми красками отображение национальной истории, повседневного быта, атмосферы родины». При жизни композитор был малоизвестен, и только двадцать лет спустя после смерти он был признан как один из основоположников национальной композиторской школы. Вместе с тем Айвз был смелым экспериментатором, новатором – он на много лет предвосхитил многие формы и методы организации музыкальной материи, утвердившиеся в композиторской практике XX века. Однако самое удивительное то, что Айвз не был профессиональным композитором: на жизнь он зарабатывал не музыкой. Будучи довольно состоятельным человеком, владельцем крупной страховой компании, композитор уделял музыке лишь незначительную часть своего времени. Тем не менее он успел сделать очень много и оставил довольно обширное творческое наследие, а именно: пять симфоний, оркестровые пьесы, камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные и скрипичные сонаты, пьесы для различных музыкальных инструментов, сочинения для хора, песни.



Чарльз Айвз родился 20 октября 1874 года в Дэнбери, штат Коннектикут. Первоначальное музыкальное образование ему помог получить отец – капельмейстер, органист и педагог Джордж Айвз, затем в течение четырех лет Чарльз учился в Йельском университете, где постигал основы композиции и овладевал игрой на органе. Молодой музыкант занимался в классе Горацио Паркера – довольно известного композитора того времени, одного из представителей Бостонской композиторской школы. Паркер учился в Германии и в своем творчестве придерживался традиций немецкой музыки. Под его руководством Айвз написал свою Первую симфонию и начал работу над Второй. Несмотря на творческие расхождения с учителем, который не всегда был согласен с дерзкими экспериментами ученика, занятия продвигались успешно, и Айвз овладел всеми необходимыми для композитора навыками. Впоследствии он с большим уважением отзывался о своем наставнике как о композиторе и педагоге.

Смерть отца побудила Чарльза искать твердый заработок. Свою карьеру он начал со скромной должности клерка в одной из страховых компаний Нью-Йорка. Весь день Чарльз работал, а по ночам и в воскресенье сочинял музыку. Быстрое продвижение по служебной лестнице позволило молодому человеку скопить необходимую сумму и открыть собственное дело. Вскоре компания «Айвз и Майрик» стала одной из самых крупных страховых компаний страны с годовым оборотом в несколько десятков миллионов долларов, а сам Айвз занял твердое положение в большом бизнесе.

Чарльз Айвз начал писать музыку в 90-х годах XIX века и продолжал это занятие до Первой мировой войны. Все самое лучшее он создал в 1896–1916 годы, то есть за двадцать лет. Айвз удивительным образом сочетал в себе процветающего бизнесмена, глубоко понимающего сущность капиталистического метода «делания денег» с идеалистическим мировоззрением горячего приверженца философии

трансцендентализма и мечтал о «мире, в котором люди могут жить как друзья». Уже в самых ранних сочинениях он заявил о себе как музыкант яркого, самобытного дарования. Его сочинения разительным образом отличались от всего того, что создавалось и исполнялось в то время, даже близкие и друзья не всегда понимали творческих устремлений юноши.

Среди первых сочинений композитора мы находим песни – простые, незатейливые; одни он писал на слова известных поэтов, другие – на собственные тексты. Любовь к этому жанру Айвз сохранил на протяжении всего периода творчества. Им было написано более двухсот песен, но сохранилось около ста пятидесяти. В 1922 году Айвз издал на собственные средства сборник «114 песен для голоса с фортепиано», в который вошли сочинения разных лет, начиная с 1888 года. В послесловии к изданию композитор писал: «Иные сочиняют ради денег; я – нет. Иные ради славы; я – нет. Иные ради любви; я – нет... Я на самом деле не сочинял вовсе. Я просто чистил дом. А все, что осталось, развесил на бельевой веревке». Тем самым Айвз хотел сказать, что материал для песен он брал отовсюду, сплавливая воедино самые разнородные элементы повседневности. Таким образом, на «бельевой веревке» Айвза нетрудно обнаружить истоки его музыки: военные марши, религиозные гимны, сентиментальные романсы и баллады, уличные песни. Иначе говоря, здесь и быт, и религия, и военные события, и собственно музыкальные традиции прошлого.

Свои первые песни Айвз написал еще в четырнадцатилетнем возрасте. Одна из них – «Медленный марш» – вошла в сборник «114 песен». Этот «опус» юный Чарли написал по случаю смерти любимой кошки Чин-Чин. Другой опус – «Цирковой оркестр» (The Circus Band) – вначале был задуман как фортепианная пьеса, которую композитор позже переделал в песню. В окончательном варианте он аранжировал ее для голоса в сопровождении смешанного хора и камерного оркестра. По жанру – это веселый, бравурный марш, в котором нашли отражение детские впечатления и, прежде всего, выступления духового бэнда отца музыканта – Джорджа Айвза.

Песни Айвз писал на протяжении всего своего творческого пути. Некоторые из них были откликом на актуальные события времени. Таковы, например, песни «Том уплывает вдаль» (Tom Sails Away) и «На полях Фландрии» (In Flanders Fields), в которых музыкант выразил свое негативное отношение к войне. Первая была написана по случаю отправки американских войск в Европу в 1917 году. Она построена по принципу контраста: после зыбкого по колориту, пасторального вступления звучит мотив из спиричуэла «Глубокая река». Но вскоре вторгается мрачная реальность – Том отплывает в Европу на войну. А война – это смерть.

Другая песня – «На полях Фландрии» – написана Айвзом на текст Джона Маккрае, погибшего через год в одном из первых боев в Европе. «Мы мертвы и лежим среди цветов на полях Фландрии. Еще недавно мы любили, наслаждались закатами... Отомстите врагу за нас, примите факел из наших рук... И если вы разобьете нашу веру, мы не сможем спать среди маков на полях Фландрии». Мрачный характер песни, резкие смены движения, фактуры, настроения (в зависимости от нюансов текста), ритм аккомпанемента, свободно переходящий от траурного марша к регтайму и обратно, – все это заставляет воспринимать «На полях Фландрии» как жуткую, почти сюрреалистическую зарисовку с чертами мрачного гротеска.

Айвз является автором двух струнных квартетов, среди которых наибольшей популярностью пользуется Второй квартет, работа над ним была завершена в 1907 году. Сам композитор называл его «лучшим из своих сочинений». Следя за захватывающими звуковыми событиями, происходящими здесь, мы словно присутствуем на спектакле. Три части квартета – «Дискуссия», «Аргументы» и «Зов

гор» – три акта этого представления. Первая часть ансамбля – спор участников, но спор пока еще достаточно спокойный. Во второй части каждый из участников (а это две скрипки, альт и виолончель) заметно активизируется, настаивает на своем. В ход идут различные аргументы, разговор все время меняет русло. После «монолог» второй скрипки звучит небольшой хоральный эпизод, а затем начинается Аллегро – центральный эпизод «Аргументов». Это – четырехголосный канон, построенный на 12-тоновой теме, которая последовательно проходит у всех инструментов. Сразу за каноном следует динамичное фугато. Но самое интересное происходит в коде, где интонации американских песен сближаются с мотивами из произведений европейской классики. Айвз цитирует темы из Скерцо Шестой симфонии Чайковского, Второй симфонии Брамса и Финала Девятой симфонии Бетховена. И все же конфликт не разрешен до конца – в последнем такте вновь появившийся диссонанс звучит как вопрос, ответ на который будет дан в третьей части.

Одним из самых известных сочинений Чарльза Айвза является Вторая соната для фортепиано «Конкорд». Эта соната, вероятно, была для автора сочинением, которое он считал делом своей жизни: над ней он работал в течение шести лет – с 1909 по 1915 годы. «Конкорд»-соната – чрезвычайно сложное произведение, как по своей концептуальной основе, так и по средствам воплощения. Вместе с тем это одно из самых глубоких и мастерских произведений Айвза. В сонате четыре части, носящие заголовки-посвящения, связанные с именами американских поэтов и философов XIX века – Эмерсона, Хоторна, Олкотта и Торо. И каждая из ее частей имеет свой микромир, свою духовную сферу и «характер». Автор монографии об Айвзе, музыковед А. Ивашкин, писал: «Музыка “Конкорда” удивительна. Она сразу же поражает своей необычностью, жесткостью, но и созидательностью, активностью. Она властно приковывает к себе внимание, не отпуская ни на мгновение, заставляет размышлять, открывать огромные духовные просторы». Музыка первой части сонаты построена на глубоких контрастах: напряженный драматизм первых страниц внезапно сменяется медленными, элегическими эпизодами, проникнутыми глубоким раздумьем. Борьба за правду и духовную чистоту человечества, представляющая, по мнению Айвза, сущность учения Эмерсона, перекликается в музыкальной концепции с бетховенским образом «борьбы человека с судьбой».

Камерно-инструментальное наследие Айвза не столь многочисленно, но разнообразно в жанровом отношении. Это – произведения для камерного оркестра, фортепианные и скрипичные сонаты, струнные квартеты, скерцо, пьесы для фортепиано и органа: марши, этюды, вариации, фуги и многое другое. При создании своих произведений композитор много экспериментировал. Будучи хорошим органистом и пианистом, он искал свежие колористические эффекты и звучности, новые методы и формы музыкальной выразительности. И это ему удавалось. Как многие одаренные личности Айвз намного опережал свое время. По-настоящему американцы оценили своего композитора лишь в 1974 году, когда в Соединенных Штатах Америки отмечали столетие со дня его рождения.

Симфоническое творчество Чарльза Айвза



В историю мировой музыкальной культуры Айвз вошел как музыкант с редчайшим даром творческой самостоятельности, огромной фантазией и значительным профессиональным умением. Его нельзя назвать выдающимся симфонистом XX века, как, например, Малера или Шостаковича, хотя вклад композитора в симфоническую

музыку довольно весом. Более того, его симфонии трудно назвать симфониями в классическом понимании этого слова – настолько они необычны по форме, композиционной технике и, главное, по своей концептуальной основе. Айвз отказался от традиционного понимания симфонии как замкнутого сонатно-симфонического цикла и создал принципиально новую разновидность жанра. Сам композитор сравнивал свои симфонии с прогулкой по горам. «Процессы, происходящие в музыке, можно уподобить восхождению на гору, – писал он. – Вот гора, ее подножье, вершина, вот долина, человек поворачивается и смотрит вверх или вниз. Он видит долину, но не под тем же углом зрения, как в последний раз, да и вершина меняется с каждым шагом, и небо. И даже если он просто стоит на вершине, не сходя с места, и смотрит на землю и на небеса, взгляд его будет различным в каждый новый момент существования...»

Сеть соотношений в пересечении разных звуковых событий и символов в симфониях Айвза гораздо сложнее и шире, чем в его сонатах и квартетах. Как отмечает музыковед А. Ивашкин, в своих симфонических сочинениях Айвз следует принципам, найденным им в камерных жанрах, но поднимает их на иной, более обобщенный уровень. Это уже не мотивы, цитаты, серии, прогрессии, а разные оркестры, разные «планы» звучания, разные *музыки*. Такие укрупненные пласты и составляют сетку аналогий, определяющих целостность симфонии. Именно аналогий, а не буквальных повторов, которых почти не найти в айзовской музыке: ведь «природа, – говорил он, – любит аналогии и ненавидит повторы».

Айвз создал множество произведений для различных видов оркестра – симфонического, камерного, театрального, духового, но собственно симфонических произведений у него всего восемь – это пять симфоний, две сюиты и одна увертюра. Кроме того, он является автором нескольких оркестровых миниатюр, среди которых следует выделить пьесы «Вопрос, оставшийся без ответа» (Unanswered Question), «Пруд» и «Центральный парк в темноте». Все эти сочинения были созданы композитором в 1896–1916 годы, то есть за двадцать лет.

Интерес к оркестровой музыке Айвз проявил еще в детстве, слушая выступления духового оркестра отца. Первые сочинения юного музыканта были написаны и оркестрованы с помощью отца. Одним из них был «Праздничный квикстеп», сочиненный Айвзом в 1887 году. Вскоре эта пьеса была сыграна на концерте в местной опере. «Гвоздем программы, – писал рецензент газеты, – стало исполнение “Праздничного квикстепа”, сочиненного и аранжированного для оркестра Чарли Айвзом, 13-летним сыном Джорджа Айвза. Юный Айвз – определенный музыкальный гений, законченный исполнитель на нескольких инструментах, равно одаренный как композитор и аранжировщик. “Праздничный квикстеп” достоин встать в один ряд с произведениями, написанными значительно более старшими композиторами, и маэстро Чарли следует поощрить к дальнейшим достижениям в этом плане. Мы ожидаем в будущем еще большего от этого талантливой мальчика».

В 1894 году Чарли успешно выдержал экзамены и поступил в знаменитый Йельский университет, где стал заниматься в классе Горацио Паркера. За четыре года пребывания в университете им было написано около 80 произведений. В их числе – Первая симфония. Это сочинение Айвз писал под руководством своего педагога, не всегда разделявшего творческие устремления ученика. В частности, Паркеру не нравилось обилие отклонений в разные тональности, а также цитирование автором тем гимнов и популярных песен. В целом же, Первая симфония довольно традиционна, и в ее музыке заметна ориентация автора на стиль его любимых композиторов – Бетховена и Брамса. Особенно это чувствуется в первой части симфонии, главная тема которой отмечена истинно брамсовским благородством. Всего же в симфонии четыре части: Аллегро, Адажио, Скерцо и Финал. Наиболее индивидуальна, на наш взгляд, вторая

часть – удивительно красивое Адажио. «Трудно поверить, что студент в 23 года мог создать столь легкий и изысканный поток мелодий», – писал вице-президент Общества Чарльза Айвза Пол Ичхолс.

Судьба Первой симфонии сложилась неудачно. Много лет спустя после ее создания композитор пытался заинтересовать этим сочинением дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра Вальтера Дамроша. Однако тот счел музыку сложной, требующей большого числа репетиций и отказался. Симфония была исполнена лишь после смерти композитора.

Из пяти симфоний Айвза наибольшей популярностью пользуется Четвертая, над созданием которой автор трудился с 1910 по 1916 год. В нее вошли (в том или ином виде) темы, фрагменты, идеи многих сочинений Айвза, некоторые в виде откровенных цитат, другие – отдельными интонациями, третьи – лишь «намеком». Но гораздо важнее не отдельные заимствования, а тот суммирующий характер, который присущ этому сочинению в более общем плане. Эта симфония соединяет в себе все то, что было найдено Айвзом в его творчестве. В симфонии четыре части, совершенно не похожие друг на друга. «Программа этого сочинения, – писал Айвз, – состоит из поисков ответов на вопросы “Что?” и “Зачем?”, которые душа человека задает жизни. Это особенно проявляется в построении Прелюдии – первой части симфонии. Три следующие части – различные ответы, которые дает существование, бытие». Первый ответ дает настоящее, второй – прошлое, третий – будущее.

Музыкальная ткань симфонии трудна для восприятия, поскольку в ней композитор смело экспериментирует в области политональной музыки, сложнейших ритмических формул и сплетений. Вместе с тем это наиболее значительное по содержанию и новаторским устремлениям сочинение Айвза. Наименее трудна для исполнения и восприятия третья часть симфонии – fuga. И не удивительно: ведь это ответ прошлого. После напряженного Скерцо музыка этой части производит впечатление очищающего шока, потрясения. По форме fuga вполне традиционна, хотя и содержит некоторые отклонения от классической структуры.

Среди оркестровых сюит Айвза наибольшей известностью пользуется первая – «Три места в Новой Англии» (Three Places in New England), представляющая собой эталонный образец стиля композитора. В этой сюите все основные экспериментальные новшества Айвза проявляются в полной мере. Она состоит из трех частей: «Сент-Годенс в бостонском парке», «Лагерь Патнэма в Реддинге, штат Коннектикут» и «Хусатоник у Стокбриджа». Музыка первой части навеяна образом полковника Роберта Шоу, памятник которому воздвигнут известным скульптором Огюстом Сент-Годенсом в Бостоне в 1897 году. Во второй части автор воздает честь генералу Патнэму – герою войны за независимость. В 1778–1779 годах в Реддинге был расположен зимний лагерь американских солдат. Третья часть сюиты – пейзажная зарисовка одного из красивейших мест Новой Англии, реки Хусатоник у местечка Стокбридж (здесь Айвз побывал в молодости во время своего свадебного путешествия).

Первая сюита завоевала широкую популярность как в Америке, так и за рубежом. В начале 30-х годов она была с триумфом исполнена оркестром под управлением Николая Слонимского в Нью-Йорке, а затем и в его европейском турне. Исполнение этого сочинения в Париже вызвало бурю восторга и огромное число откликов в прессе, став началом европейского признания Айвза.

Чарльз Айвз был великим тружеником. Особенно насыщенным явился период, когда он создал свои лучшие симфонические произведения (1908–1918). Темп его жизни можно назвать ошеломляющим. Целые дни он проводил в своем агентстве, сочиняя по вечерам, ночам и в выходные. Он мог держать в памяти массу начатых, но не

законченных дел, незавершенных сочинений, набросков. Одно наступало на другое, вытесняло третье, четвертое. Но, живя двойной, тройной жизнью, успевая делать сразу несколько дел, Айвз никогда не был беспорядочным. Работая в страховом агентстве, он целиком отдавал себя этой деятельности – к ней он тоже подходил творчески, как к сочинению музыки. Такой напряженный ритм жизни, конечно, не прошел бесследно. Последние годы композитор болел. Болезнь определила резкий перелом в судьбе Айвза. Бьющая ключом, не знающая отдыха, интенсивная жизнь закончилась. Творческие силы тоже были на исходе. Последнее свое сочинение – песню на стихи из «Бури» Шекспира – Айвз написал в 1925 году. Остаток жизни (а он умер в 1954 году) композитор посвятил изданию своих сочинений, общественной и благотворительной деятельности. До конца своих дней он продолжал верить в правильность избранного им пути, хотя еще не отдавал себе отчета в том, насколько значительна его роль в истории американской музыки. Ныне Айвз занял достойное место в истории музыкальной культуры Соединенных Штатов Америки, а его музыка продолжает находить все новых и новых поклонников.

Джордж Гершвин: инструментальное творчество



Джордж Гершвин – один из самых ярких и самобытных композиторов Америки. Выходец из семьи иммигрантов, он сумел за свою короткую жизнь занять достойное место на музыкальном Олимпе своей страны, завоевав всенародную любовь и признание. Еще при жизни о нем рассказывали разные небылицы и легенды. Вот одна из них. Будучи уже известным музыкантом, Гершвин якобы обратился к русскому композитору Игорю Стравинскому с просьбой дать ему несколько уроков по композиции, поинтересовавшись при этом, сколько тот возьмет с него за эти уроки. Стравинский в свою очередь задал встречный вопрос: «А сколько вы зарабатываете?», на что получил ответ: «Сто тысяч долларов в год» (в то время это были

очень большие деньги). Реакция маэстро была неожиданной: «Тогда я хотел бы брать уроки у вас»... Самое интересное, что Стравинский услышал этот анекдот из уст Равеля за год до того, как сам встретился с Гершвином.

Имя Гершвина всегда ассоциируется с джазом. И не удивительно: он жил в эпоху джаза, был прекрасным пианистом-импровизатором и, разумеется, играл джаз. Однако главная заслуга композитора в том, что он впервые в истории американской музыки соединил джаз с классической музыкой, найдя свой индивидуальный стиль, в котором как бы сплелись воедино традиции импровизационного джаза, элементы афроамериканского музыкального фольклора, интонации бродвейских песен и формы западноевропейской профессиональной музыки. Яркий пример тому – «Рапсодия в блюзовых тонах», написанная композитором в 1924 году.

Заказ на создание «джазового концерта» Джордж Гершвин получил от руководителя популярного в то время оркестра Поля Уайтмена, музыканта с академическим образованием, решившего публично доказать эстетическую полноценность нового вида оркестра – симфоджаза. Молодой композитор с головой ушел в работу. Отказавшись от традиционной формы сонатного аллегро, Гершвин выбрал форму рапсодии, допускавшую сочетание разнородных тематических элементов в свободном импровизационном развитии. Работа спорилась, но сроки

поджимали: Фердинанд Грофе – аранжировщик оркестра Уайтмена – еле успевал за автором оформлять партитуру. Название нового сочинения было придумано самим Гершвином за несколько дней до концерта – «Рапсодия в стиле блюз».

Концерт, состоявшийся 12 февраля 1924 года, привлек внимание всего музыкального Нью-Йорка. Виртуозную партию солирующего фортепиано блестяще исполнил сам автор. Успех был очевиден; после же повторного исполнения в знаменитом «Карнеги-холле» «Рапсодия» прочно вошла в концертный репертуар многих пианистов Америки и Европы, а Джордж Гершвин приобрел славу «первооткрывателя джазового симфонизма». Самое удивительное было то, что молодому композитору удалось совместить джазовые ритмы и интонации с академическими традициями европейской музыки, создав при этом эффектное произведение с ярко выраженным американским колоритом.

Джордж Гершвин родился 26 сентября 1898 года в Бруклине. Его родители были выходцами из России, из Петербурга. Отец Джорджа до приезда в Америку носил фамилию Гершович, но офицер иммиграционной службы почему-то записал его как Гершвина. Таким образом, Морис Гершович, отправившийся за океан, чтобы избежать воинской повинности, в одночасье стал Гершвином, но сей факт его особенно не огорчал. Куда больше его волновало исчезновение шляпы, которую порыв ветра унес за борт судна. А огорчаться было чему: за лентой шляпы находился адрес дяди – единственного родственника в Америке, к которому он и направлялся. Но ничего страшного не произошло: после двух дней хождений по Нью-Йорку дядя, наконец, был найден. Вскоре Морис нашел работу, а через несколько лет женился. Это произошло летом 1895 года. Супругой Мориса стала Роза Брускин – знакомая ему еще с детства по Петербургу. В декабре 1896 года в семье родился первенец – Айра, а два года спустя – Джордж.

Музыкальные способности Джорджа проявились еще в раннем детстве, но по-настоящему он увлекся музыкой только в 12 лет, когда в доме появилось пианино. Теперь мальчика трудно было оторвать от инструмента – особенно он любил подбирать на слух знакомые мелодии. К сожалению, будущий композитор не получил систематического музыкального образования. Сменилось несколько частных преподавателей, но первым настоящим учителем стал Чарльз Хамбитцер – пианист и педагог, выпускник Висконсинской консерватории. Он сразу разглядел в своем ученике скрытый талант. «У меня появился новый ученик, – писал он сестре, – который, несомненно, оставит свой след в музыке. Этот мальчик – гений. Он буквально помешан на музыке». И действительно, Джордж с увлечением овладевал игрой на фортепиано, изучал произведения классиков – Баха, Моцарта, Бетховена. Однако с не меньшим удовольствием он посещал концерты популярной и джазовой музыки, импровизировал за фортепиано.

В 15 лет Гершвин впервые выступил на концерте и сочинил свою первую песню – балладу «С тех пор, как я нашел тебя». В это же время он, несмотря на возражения родителей, бросил учебу в коммерческом училище и поступил на работу в нотоиздательскую контору с окладом в 15 долларов в неделю. В его обязанности входило демонстрировать на рояле песенные новинки покупателям. Работа была утомительной, но, благодаря ей, он находился в курсе новейших веяний в песенной «индустрии» Америки и хорошо изучил вкусы публики. Два года спустя вышла в свет первая песня молодого автора, а еще через год он бросил опостылевшую работу «музыкального продавца» и стал аккомпанировать на рояле известным эстрадным певцам того времени, которые охотно включали его песни в свой репертуар.

Молодой композитор рано завоевал широкое признание публики, но на пути к славе нередко возникали немалые препятствия. Неудачи, интриги, конфликты с

руководителями развлекательного бизнеса – все это выпало на долю Гершвина. Но музыкант не унывал и твердо шел к поставленной цели. Он был молод, красив, обаятелен и, несомненно, очень талантлив. Многие он постигал интуитивно. Однако пробелы в образовании давали о себе знать. И Гершвин стал брать частные уроки по музыкально-теоретическим предметам у педагога Эдуарда Килени, которые продолжались в течение четырех лет.

В то время Гершвин был уже автором многих песен, музыкальных шоу и мюзиклов. Но настоящая известность пришла к нему лишь после создания «Рапсодии в стиле блюз» (Rhapsody in Blue). Окрыленный успехом, он принялся за работу над концертом для фортепиано с оркестром, заказ на который получил от главного дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра Вальтера Дамроша. Первое исполнение концерта состоялось в декабре 1925 года и имело огромный успех у публики. Как и в рапсодии, слушателей захватил блестящий пианизм, неистощимая фантазия в организации ритмической канвы сочинения и красочная, не без влияния французского импрессионизма, инструментовка. Особенно это было заметно в третьей части концерта – Аллегро ажитато. «Джордж Гершвин, кажется, смог совершить чудо, – писал тогда один из рецензентов. – Он поступил смело, одев крайне независимую и очень своенравную молодую леди Джаз в классическое платье Концерта, при том он ни на йоту не лишил очарования ее облик...»

В начале 1928 года Джордж Гершвин вместе со своим братом Айрой и сестрой Фрэнсис совершает большое путешествие по Европе: Лондон – Париж – Вена... Особенно интересной была поездка во Францию. Здесь американский композитор встречается с выдающимися представителями французской музыкальной культуры – Равелем, Ориком, Мийо, Пуленком. С большим интересом Гершвины смотрят премьеру балета, поставленного на музыку «Рапсодии в стиле блюз». Чуть позже в театре «Гранд-Опера» состоится французская премьера Концерта для фортепиано с оркестром. Концерт имеет потрясающий успех, а его автору приходится выходить на многочисленные вызовы.

Парижские впечатления натолкнули Джорджа Гершвина на мысль о создании симфонической поэмы под названием «Американец в Париже», работу над которой он начал еще во время поездки, сочиняя музыку между посещениями театров, встречами и светскими раутами. Завершил поэму композитор в Америке. Сам Гершвин так охарактеризовал эту пьесу: «Она написана в очень свободной форме. Это самая модернистская музыка из всего мною сочиненного. Вступление развивается в типично французском стиле, в манере Дебюсси и “Шестерки”, хотя все темы оригинальные... Как и в моих других оркестровых сочинениях, я не пытался здесь воплощать в музыке какие-либо сцены. Программность этой рапсодии выражена в общем импрессионистском характере изложения. Поэтому каждый слушатель вправе услышать в этой музыке те эпизоды, которые ему подскажет его воображение».

В канун 1929 года дирижер Вальтер Дамрош познакомил американских слушателей с новым сочинением Гершвина, которое было принято с большим энтузиазмом. «Американец в Париже» вошел в репертуар выдающихся дирижеров того времени – Стоковского, Бернстайна, Костелянца – и исполнялся не только на родине композитора, но и во многих странах мира.

Будучи блестящим пианистом-импровизатором, автором трех концертных сочинений для фортепиано с оркестром, Гершвин очень мало писал для фортепиано соло. Среди немногих сольных произведений – фортепианные транскрипции 18 его песен, несколько прелюдий и «Новеллетт». Неизменной любовью слушателей пользуются «Три прелюдии», сочиненные композитором в 1926 году. «Первая прелюдия – живая, ритмичная, с элементами танго и чарльстона. Вторая – самая

известная из трех: грустная мелодия трехчастного блюза звучит на фоне характерной волнующей гармонии, которая по мере развития становится еще богаче. В третьей пьесе вновь преобладает ритм, полный безотчетного порыва радости», – писал известный американский музыковед Дэвид Юэн.

Среди других инструментальных пьес Джорджа Гершвина можно назвать «Вторую рапсодию» для фортепиано с оркестром, «Кубинскую увертюру», сюиту в пяти частях по опере «Порги и Бесс» «Кэтфиш-Роу».

Другую сторону творческого наследия музыканта составляют опера «Порги и Бесс», многочисленные музыкальные комедии и ревю и, конечно же, песни.

Опера Джорджа Гершвина «Порги и Бесс»

Первые оперы в Соединенных Штатах Америки были созданы еще в середине XIX века, например опера Джорджа Бристоу «Рип Ван Винкль» (1855). Однако первым сочинением этого жанра, получившим широкое международное признание, стала опера «Порги и Бесс», а ее автор – Джордж Гершвин – вошел в историю музыки как основоположник американской оперы. Это произведение стало своеобразной визитной карточкой Америки: оно выдержало испытание временем и по сей день пользуется любовью слушателей разных стран и континентов.

Путь к созданию этой оперы был долог. Впервые Гершвин обратился к оперному жанру еще в 1922 году. Именно тогда им была написана небольшая одноактная опера «Тяжелый понедельник». Сюжет ее таков: в неказистом пивном баре сидят трое – девушка Вай, парни Джо и Том. Молодые люди ухаживают за Вай и ненавидят друг друга. Все трое курят сигареты, пьют виски. Неожиданно Джо встает и, пробормотав что-то невнятное, уходит. Он стесняется сказать правду, что идет навестить мать. Том замечает, как побледнела Вай, как, осушив стакан, провожает Джо глазами. Как бы между прочим он небрежно замечает, что Джо направился к своей милой. Девушка потрясена; когда же Джо возвращается, она достает пистолет и стреляет в него в упор. От умирающего она узнает правду...

Опера была написана композитором с лихорадочной быстротой – всего за пять дней – и вскоре увидела свет рампы: она была показана в рамках бродвейского шоу «Сплетни» и имела определенный успех. После этого опера ставилась еще несколько раз, теперь уже под названием «135-я улица». Сегодня можно с уверенностью сказать, что, несмотря на ряд удачных номеров, «135-я улица» была всего лишь ученическим сочинением, своеобразной «пробой пера» композитора перед созданием «Порги и Бесс». Показательным было то, что в этом сочинении звучала специфическая музыка афроамериканского быта, использовались джазовые ритмы и интонации.

В 1924 году вышла в свет книга Дю-Боза Хейуорда «Порги», героями которой стали чернокожие – самый обездоленный слой американского общества. Книга произвела на Гершвина большое впечатление, и у него возникло желание написать оперу на этот сюжет. Но как: в каком жанре? В какой форме? Ответов на эти вопросы композитор не находил. Работа была отложена на долгие годы, но мысль написать оперу не покидала Гершвина: он знал, что не успокоится, пока не осуществит свой замысел. Летом 1933 года музыкант встретился с автором книги, его супругой и договорился с ними о написании либретто. Хейуорд настаивал на создании музыкальной драмы с большими разговорными сценами, Гершвин – на полноценной опере. В конце концов, ему удалось убедить либреттистов в своей правоте, и работа началась. В создании либретто принял участие и старший брат Джорджа – Айра: он

писал стихи для сольных и хоровых номеров. Однако работа неожиданно застопорилась: композитор понял, что он еще не вполне подготовлен к созданию оперы на сюжет из жизни чернокожих. И Гершвин принимает непростое, но единственно верное решение: он едет на юг страны в городок Чарльстон, а затем перебирается на остров Фолли-Айленд. Здесь вместе со своим двоюродным братом Генри Боткиным Джордж посещает многочисленные плантации, местные церкви и другие места, где живет и трудится чернокожее население, в поисках подходящего музыкального материала и живописной натуры. «Остров стал для нас чем-то вроде лаборатории по проверке наших теорий, а также неиссякаемым источником местного фольклора, – писал Хейуорд. – Слушая с Джорджем спиричуэлс и наблюдая каждодневную жизнь негров, я сделал интересное открытие – для него пребывание здесь стало не только исследованием, сколько, так сказать, возвращением в родные края. Мне никогда не забыть, как однажды ночью на одном из отдаленных островов Джордж в компании негров “кричал” их спиричуэлс. В конце концов, к их изумлению и восторгу, он вышел победителем, “перекричав” лучшего местного “крикуна”. Думаю, что он единственный белый человек во всей Америке, которому удалось добиться этого».

Сочинение оперы заняло двадцать месяцев. Это был грандиозный труд – семьсот страниц четкого рукописного текста. К маю 1935 года работа в основном была закончена. Премьера «Порги и Бесс» состоялась 30 сентября в «Колониэл Тиэтр» в Бостоне. По требованию автора оперная труппа полностью состояла из афроамериканцев. Случилось так, что создателями спектакля стали выходцы из России: дирижер Александр Смоленский, режиссер Рубен Мумулян (он родился в Тбилиси, а учился в МГУ) и художник Сергей Судейкин. В заглавных партиях выступили Тодд Данкан и Энн Браун. Публика стала проявлять энтузиазм уже вскоре после начала спектакля, а к концу он достиг такого накала, что, как только отзвучала музыка, зал взорвался овациями. Все бостонские газеты дали высокую оценку новой работе Гершвина, а спустя две недели опера «Порги и Бесс» увидела свет рампы в Нью-Йорке.

Гершвин назвал свое сочинение «народной оперой» – этим самым он хотел подчеркнуть, что ее героями являются простые люди из народа, а музыка носит ярко выраженный народный характер. Что же касается музыки, то вся она создана композитором. В статье, написанной для газеты «Нью-Йорк Таймс», Гершвин писал: «В самом начале работы над оперой я решил не прибегать к использованию народной негритянской музыки в чистом виде, чтобы не повредить цельности восприятия оперы. Поэтому я сочинил собственные спиричуэлс и народные песни. Тем не менее все они выдержаны в характере народной музыки, а так как все произведение написано в оперном жанре, то “Порги и Бесс” является не чем иным, как народной оперой».

Опера состоит из трех актов и девяти картин.

Действие первое. Бедный квартал одного из южных городов станы под названием Кэтфиш-Роу. Короткое оркестровое вступление, построенное на красочных диссонансах, передает биение пульса квартала. Теплый летний вечер опускается на приземистые постройки, серые ветхие домишки, узкие улочки и тупики. Слышна тихая песня. Это убаюкивает своего младенца Клара, бедная женщина, живущая вместе со своим мужем-рыбаком в одном из соседних домов. В колыбельной песне «Летние дни» (Summertime) – самом популярном номере оперы – обнаруживается нечто общее с блюзами, что придает ей чувственно-меланхолический характер.

На пустыре перед домами собираются жители квартала. После тяжелого рабочего дня они встречаются здесь, чтобы немного отдохнуть и поразвлечься – сыграть в кости. Вместе со своей женой Сириной появляется грузчик Роббинс и тотчас вступает в игру. Выбирается из своего ветхого жилища и нищий калека Порги – он тоже надеется на выигрыш. К ним присоединяется портовый грузчик Кроун, пришедший сюда с красоткой

Бесси. Оба они пользуются среди жителей Кэтфиш-Роу нехорошей славой. Включается в игру и торговец наркотиками из Гарлема, по прозвищу Спортинг Лайф. Каждого из персонажей оперы Гершвин наделяет яркими музыкальными характеристиками. Так, для обрисовки образа Спортинг Лайфа и Кроуна композитор использует выразительные средства джаза.

Неожиданно события приобретают трагический характер: между игроками вспыхивает ссора, и Кроун наносит смертельный удар Роббинсу. Опасаясь полиции, все разбегаются, и только Бесс никак не может найти убежища. Спортинг Лайф предлагает ей бежать с ним в Нью-Йорк, но Бесс отказывается. В последний момент девушку выручает Порги, давно и безнадежно влюбленный в нее. Он и помогает ей укрыться в своей лачуге. На квартал опускается темная ночь. Сирина оплакивает смерть мужа, и соседи приходят ей на помощь, помогая собрать средства, необходимые для похорон. Погребальный плач Сирины полон тоски и безысходности «Муж мой умер» (*Since I Lose My Man*).

Прошло несколько недель. Многое изменилось за это время в жизни Порги – к нему пришло настоящее человеческое счастье. Никто из соседей не узнает в добродушном весельчаке прежде угрюмого и мрачного инвалида. В веселых куплетах Порги ощущается связь с духовными песнопениями чернокожих «Богат я только нуждою, чего только у меня нет!» (*I Got Plenty O'Nuttin'*).

Теперь жалкое жилище, в котором Порги ютится вместе с любимой, кажется ему раем. И не беда, что он по-прежнему беден: пока рядом с ним Бесс, ее голубые, как небо, глаза, ее улыбка, ласки, песни, его не страшит ничто на свете! Этими чувствами наполнен поэтичный дуэт Порги и Бесс – «Бесс, ты теперь моя навек» (*Bess, you is my woman now*) – лирическая кульминация оперы.

Действие второе. Почти все жители поселка отправляются на пикник, на небольшой остров – излюбленное место их отдыха и народных гуляний. Здесь Бесс сталкивается со своим бывшим любовником, убийцей Кроуном, который скрывается на острове; он заставляет девушку остаться с ним. Бесс возвращается к Порги спустя лишь несколько дней – встреча с Кроуном надломила ее, она чуть ли не теряет рассудок. Порги нежно ухаживает за своей подругой.

На рыбацкий поселок обрушивается страшный ураган. Мужчины в это время находятся в бушующем море, а женщины с отчаянием смотрят на огромные волны... Как отмечает В. Конен, этот, казалось бы, второстепенный эпизод становится одной из высших кульминаций оперы и ярчайшей характеристикой духовного мира народа, что достигается не только эмоциональностью исполнения, но прежде всего органичной близостью его музыки к традициям афроамериканской хоровой культуры.

К ночи буря стихает, но Порги и Бесс, на руках у которой ребенок Клары, все еще не спят. Появляется Спортинг Лайф – он весел и беспечен. Напевая фривольную песенку «Но чтоб не твердили библейские были» (*It Ain't Necessarily So*), торговец кокаином замечает Кроуна и спешит предупредить об этом Порги.

Вскоре в дом Порги врывается разъяренный Кроун с ножом в руках: он пришел за Бесс. Однако Порги ловко отбивает оружие и сам наносит Кроуну смертельный удар. В поселок приходит полиция. Хотя улики нет, подозрения падают на калеку, и Порги увозят в город. Спортинг Лайф дает Бесс наркотик. Бесс уверена, что никогда теперь не увидит своего Порги. Пользуясь случаем, Спортинг Лайф уговаривает одинокую женщину уехать с ним в Нью-Йорк, где обещает райскую жизнь.

Действие третье. На другой день Порги возвращается из города: полиция, не имея улик, выпустила его на свободу. Но Бесс нигде нет... Она ушла со Спортинг Лайфом.

Отчаяние охватывает Порги, но не надолго. Он взбирается на свою двухколесную тележку, в которую впряжена коза, и отправляется в сказочно далекий Нью-Йорк. Он уверен, что найдет Бесс, ведь его ведет путеводная звезда – верное сердце. Жители поселка, соседи провожают Порги – они тоже разделяют его оптимизм. Звучит скорбная мелодия спиричуэла со словами «Господи, я еду в Небесную страну» (Oh, Lawd, I'm On My Way).

Безусловно, опера «Порги и Бесс» – высшее творческое достижение композитора. Однако подлинное признание это сочинение получило лишь после смерти композитора. Ни Джорджу Гершвину, ни Дю-Бозу Хейуорду не удалось стать свидетелями триумфального шествия своего произведения по оперным сценам мира. Гершвин умер спустя два года после премьеры, а еще через три года ушел из жизни и Хейуорд. С каждой новой постановкой опера завоевывала все возрастающее количество поклонников. В 1941 году, после очередной постановки оперы в Америке, авторитетный критик Вирджил Томсон писал: «“Порги и Бесс” – это прекрасная музыка и не менее прекрасная и волнующая пьеса. Поражают богатство мелодий и неистощимая изобретательность композитора. Музыка оперы отличается выдающимися художественными достоинствами и одновременно доступностью для рядового слушателя». С 1943 года опера увидела свет ramпы европейских театров, а в 1956 году она была показана в Москве. Музыкальная драма Дж. Гершвина получает всемирное признание и становится национальной гордостью народа Соединенных Штатов Америки.

Джордж Гершвин – великий песенник

В историю музыки Джордж Гершвин вошел как яркий, самобытный композитор, еще при жизни завоевавший широкое признание и любовь слушателей не только Америки, но и многих стран мира. И хотя он успешно работал в самых различных жанрах музыки, главное место в его творчестве все же занимала песня. По словам самого композитора, им было написано около 700 песен. По их количеству он даже превзошел самого Франца Шуберта – автора 600 песенных опусов. Добиться успеха в Америке в ту пору в жанре песни было далеко не просто: ведь это была не только эпоха джаза, но и эпоха выдающихся песенных композиторов, таких, как В. Юманс, И. Берлин, Дж. Керн...

Свою первую песню – балладу «С тех пор как я нашел тебя» – Джордж написал в пятнадцатилетнем возрасте, но эта песня не была издана. Первая публикация появилась лишь три года спустя. «Что хочу – не получаю, получивши – не хочу» – так называлась та песня. Ее услышала известная бродвейская певица София Таккер. Ей понравились синкопированный ритм, мелодия и текст, где были и юмор, и непосредственность живой разговорной речи. Благодаря рекомендации артистки песня была издана, а ее автор получил довольно скромный гонорар – пять долларов.

Однако настоящая известность пришла к Гершвину в 1919 году, когда кумир нью-йоркской эстрады Эл Джолсон исполнил на вечернем концерте его новую песню «Лебединая река» (Swanee). Без преувеличения можно сказать, что эту песню Гершвина запела вся Америка. За один только год нарасхват было продано два миллиона пластинок и миллион экземпляров нот. Джолсон и Гершвин заработали каждый примерно по десять тысяч долларов в качестве гонорара – в те времена это было целое состояние. Песня стала популярной и в странах Европы. «Смелость и широта мелодического дыхания, новизна ритмического рисунка и особенно синкопическая

“походка” “Лебединой реки” просто ошеломили меня», – писал композитор Вернон Дюк.

С этого момента имя Гершвина становится известным широкой публике, а перед композитором открываются двери самых известных бродвейских театров: он пишет музыку для различных шоу и спектаклей. Молодой музыкант с головой уходит в работу – только в период с 1919 по 1923 год он написал музыку к двенадцати музыкальным комедиям и ревю. В их числе – «Ла, ла, Люсиль» (La, La, Lucille), «Бродвейские зарисовки» (Broadway Brevities), «Сплетни» (Scandals) и другие. Только для пяти постановок «Сплетен» (1920–1924) Гершвином было написано 45 песен. Некоторые из них вполне заслуженно забыты, другие – время от времени еще исполняются. И лишь две песни выдержали испытание временем и не потеряли своей свежести до наших дней: это «Лестница в рай» (Stairway to Paradise) и «Кто-то любит меня» (Somebody Loves Me).

Этот период сыграл определенную роль в творческой биографии Гершвина: молодой музыкант искал новые средства выразительности, новую технику письма. И эти поиски дали положительный результат. Уже в то время некоторые серьезные музыканты и критики отмечали, что благодаря Гершвину в популярной музыке появились принципиально новые и значительные произведения. Одним из таких произведений стал мюзикл «Леди, будьте добры!», премьера которого состоялась 1 декабря 1924 года в Нью-Йорке и стала первым успехом композитора в жанре музыкального спектакля. Критик журнала «Сан» сравнил мюзикл с «драгоценным камнем» и отметил особой похвалой музыку Гершвина, наградив ее эпитетами «живая, изобретательная, веселая, выразительная и приятная». И он был прав: еще ни в одном музыкальном спектакле Гершвина не было такого богатства оригинальных музыкальных идей и находок. К числу таких находок можно отнести лучшие песни мюзикла – «Леди, будьте добры!», «Чарующий ритм» (Fascinating Rhythm), «Я тоже» (So Am I) и, наконец, «Любимый мой» (The Man I Love). Об этой песне следует сказать особо. Вскоре после премьеры пластинку с записью песни «Любимый мой» приобрел известный английский композитор Джон Айрленд. Прослушав ее, он воскликнул: «Это же шедевр! Настоящий шедевр! Гершвин превзошел всех нас. Он создал одну из самых оригинальных, самых совершенных песен нашего века. Это музыка Америки, она будет жить так же долго, как песни Шуберта и вальсы Брамса». Слова Айрленда оказались пророческими: и сегодня «Любимый мой» привлекает слушателей своей обаятельной, нестандартной мелодикой, изысканными гармониями, совершенством формы.

Не меньшей популярностью у слушателей пользовалась и «титильная» песня мюзикла «О, леди, будьте добры!» (Oh, Lady, Be Good). Впоследствии Гершвин сделал великолепное переложение этой песни для фортепиано соло и часто исполнял ее в кругу друзей и на концертах. Более того, как и песня «Любимый мой», «О, леди, будьте добры!» стала излюбленной темой для джазовых импровизаций и входила в репертуар многих известных джазовых музыкантов. В частности, лучшей интерпретацией этой темы является запись на грампластинку, осуществленная в 1936 году саксофонистом Лестером Янгом и ансамблем Каунта Бейси.

Позже по инициативе друзей композитора был издан богато оформленный сборник «Песни Джорджа Гершвина», в который вошли 18 песен, отобранных самим автором. Все песни были напечатаны в их первоначальной редакции для голоса с фортепиано с дополнением виртуозных фортепианных аранжировок, сделанных Гершвином в том стиле, как он их сам исполнял. В предисловии к сборнику композитор писал: «Играя свои песни для друзей, я, вполне естественно, импровизирую различные вариации, уступая желанию сделать музыку более интересной и сложной... Это обстоятельство и

вызвало предложение издать некоторые мои песни не только в обычном упрощенном изложении, но также и в том виде, как я их играю сам».

Два года спустя после премьеры мюзикла «Леди, будьте добры!» Джордж Гершвин и его брат Айра – постоянный соавтор, поэт, автор текстов песен – написали один из самых выдающихся своих спектаклей, принесший им неслыханный успех – «О, Кей!» (Oh, Kay!). Это был первый американский мюзикл с участием известной английской певицы Гертруды Лоренс. Премьера мюзикла состоялась в ноябре 1926 года. Еще до премьеры вокруг мюзикла возник огромный ажиотаж – все репетиции проходили при зале, полном поклонников и знатоков театра, ну, а сама премьера вылилась в настоящий триумф театра. Присутствие на сцене Гертруды Лоренс, во всем блеске ее красоты и очарования, ощущалось в течение всего спектакля. На высоте были и другие исполнители. «Редко какая музыкальная комедия может доставить такое большое удовольствие, как “О, Кей!”», – писал один из рецензентов. – Она замечательна тем, что в ней великолепно сочетаются все виды искусства развлекательного музыкального жанра». Однако главным достоинством мюзикла была музыка Гершвина и, прежде всего, чудесные песни. Одна из них – «Кто-нибудь должен охранять меня» (Someone To Watch Over Me), именно эту песню исполнила на премьере Гертруда Лоренс.

В конце 1927 года на Бродвее был показан новый мюзикл Гершвина «Прелестная мордашка» (Fanny Face). Как отмечал один из участников постановки, это была «в меру развлекательная пьеса с выдающейся игрой исполнителей главных ролей, искрящейся, словно драгоценными камнями, музыкой и стихами великолепных поэтов». Мюзикл имел успех, а среди тех, кому он доставил огромную радость и совершенно очаровал песнями Гершвина, был французский композитор Морис Равель.

Лучшим номером мюзикла, несомненно, явилась песня под названием «Сказочно» ('S Wonderful). Живая, динамичная, звучащая на фоне упругого ритма сопровождения, она не только задавала тон всему спектаклю, но и во многом определила его успех.

«Бродвейская» карьера Джорджа Гершвина продолжалась пятнадцать лет – с 1918 по 1932 год. За это время он написал музыку для десятков спектаклей и ревю, сочинил сотни песен. Разнообразные по форме и жанровой основе, новаторские с точки зрения мелодики, гармонии и ритма, они органично вошли в песенную культуру Америки той эпохи. Необыкновенный талант и неиссякаемая энергия позволили композитору успешно сочетать работу в развлекательном жанре с созданием серьезных симфонических и камерных произведений и при этом оставаться самим собой: простым, обаятельным и жизнерадостным человеком.

«Музыка была всем в его жизни – с нее все начиналось и с нею все заканчивалось. Он любил ее сочинять, играть ее, постоянно говорить о ней», – писал исследователь творчества композитора Дэвид Юэн.

По свидетельству современников, Гершвин был человеком неукротимой энергии, человеком, жаждущим жить и наслаждаться жизнью. Он любил спорт, любил игры, обладая удивительной способностью превращать все, чем бы ни занимался, в своеобразную игру. Друзья, коллеги, просто знакомые и поклонники любили его, и он отвечал им тем же. Но, как это часто случается с талантливыми людьми, ему был отпущен недолгий срок жизни. В 38 лет, находясь в расцвете сил и славы, он неожиданно ушел из жизни – злокачественная опухоль мозга поразила выдающегося музыканта. Гершвин ушел, но осталась его музыка, которая продолжает приносить людям такую же радость, какую она приносила его современникам.

Рой Харрис и его симфонии



В историю музыки Рой Харрис вошел не только как автор шестнадцати симфоний, но и как композитор с ярко выраженным «американским» колоритом. Ровесник Джорджа Гершвина, получивший международное признание еще в 30-е годы, он прожил долгую жизнь, был великим тружеником и оставил большое творческое наследие, включающее около двухсот произведений крупной формы: балеты, симфонии, произведения для хора и оркестра, концерты для различных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли и многое другое.

Рой Харрис (Roy Harris) родился в 1898 году в селении Линкольн (штат Оклахома) в бедной фермерской семье. Его родители приехали сюда в старом фургоне, запряженном парой волов. С ранних лет мальчик соприкоснулся с бедностью, с суровым бытом семьи, тщетно пытавшейся обеспечить более или менее сносное существование. Но все попытки были напрасны, более того, от малярии, свирепствовавшей в те годы, умерли два брата Роя. Тогда родители решили покинуть негостеприимный край и переехать в Калифорнию. Здесь дела пошли лучше: отец купил небольшой участок земли и через несколько лет превратил его в цветущий сад. Будущий композитор ходил в школу, а все свободное время помогал родителям в их повседневном нелегком труде. Когда у Роя обнаружились музыкальные способности, отец нанял ему учителя музыки. Кроме игры на фортепиано, мальчик освоил кларнет и с успехом играл в школьном оркестре.

Так продолжалось до окончания школы, а затем юноша был призван в армию. Рой служил в артиллерийских частях, а после демобилизации пошел работать. Юноша перепробовал несколько профессий: был грузчиком, сборщиком фруктов, шофером. «Четыре года работы водителем грузовика, – вспоминал композитор, – были также годами моих музыкальных восторгов. Открытия новых гармоний, новых мелодий, новых композиторов беспрерывно обогащали мое сознание. Одно лишь огорчало меня тогда: я нигде не мог найти приложения своему композиторскому энтузиазму. Я ничего не писал. Впрочем, никто и не ожидал этого от меня...»

Накопив немного денег, Рой Харрис отправился в Лос-Анджелес. Это случилось в 1922 году, когда Рою исполнилось 24 года. Музыкальная жизнь в кинематографической столице мира была ключом. Харрис поступил в музыкальный колледж при Калифорнийском университете, где стал изучать игру на фортепиано и органе. Кроме того, он брал дополнительные уроки по инструментовке и композиции. Интересно, что среди его учителей был дирижер Модест Альтшулер – ученик Аренского и Танеева. Страстная любовь к музыке и редкая трудоспособность помогли недавнему шоферу быстро овладеть знаниями. В 1926 году Харрис сочиняет «Анданте» для симфонического оркестра, которое вскоре было исполнено в Рочестере и Нью-Йорке.

Удача сопутствует молодому композитору – Харрису удастся получить из фонда поощрения искусств денежную премию, которая позволяет ему отправиться в Европу для продолжения своего музыкального образования. Как и многие молодые американские композиторы, Харрис стремится попасть в ученики к известному французскому композитору и педагогу Наде Буланже. И это ему удается.

Надя Буланже преподавала в Американской консерватории в Фонтенбло, где ее учениками были многие молодые музыканты из США – Копленд, Томсон, Пистон,

Блицштейн и др. Блестящий педагог и музыкант, ученица Габриеля Форе, она пользовалась огромным авторитетом у своих заокеанских учеников, которые с любовью называли ее «крестной матерью новой американской музыки». Надя Буланже выросла в музыкальной семье и имела русские корни – ее отец был французом, а мать, урожденная княгиня Мышецкая, русской.

Педагог, желая ознакомиться с композиторскими данными нового ученика, предложила ему написать 20 мелодий в разных стилях. Через несколько дней Харрис принес ей на урок 107 образцов. Упорство и трудолюбие молодого композитора понравились Буланже. Сложность заданий стала неуклонно возрастать, но ученик успешно справлялся и делал это с завидной быстротой. Спустя полгода после приезда в Париж Рой Харрис написал свое первое крупное сочинение – Концерт для фортепиано, кларнета и струнного оркестра, который с успехом был исполнен весной 1927 года в Париже, причем партию фортепиано сыграла сама Буланже.

Несчастный случай прервал успешно начавшуюся творческую деятельность: Рой упал с лестницы, сильно повредив позвоночник. Он был срочно перевезен в Нью-Йорк, где ему сделали сложнейшую операцию, после чего он на несколько месяцев оказался прикованным к постели. После выздоровления Харрис вернулся в Париж и продолжил занятия у Нади Буланже.

По завершении учебы молодой музыкант полностью посвятил себя композиторской деятельности. Одно сочинение следует за другим, и вскоре имя композитора становится известным слушателям. Аарон Копленд считал его одним из лидеров современной американской музыки, музыкантом с ярко выраженной индивидуальностью. В 1933 году Бостонским симфоническим оркестром под управлением Сергея Кусевицкого была исполнена Первая симфония Роя Харриса, а четыре года спустя появилось на свет самое известное сочинение композитора, принесшее ему международную известность – Третья симфония. По мнению критиков, это один из лучших образцов американской национальной музыки, произведение, в котором определились особенности музыкального стиля Харриса – широта и напевность мелодики, интонационно связанной с музыкой американского Запада, ритмическая острота и импульсивность, импровизационная свобода, сочетающаяся с композиционной стройностью.

Третья симфония – относительно небольшое одночастное сочинение. Однако внутри этой одной части, согласно авторскому пояснению к партитуре, имеется пять «секций»: трагическая, лирическая, пастораль, fuga и драматически-трагическая. Конечно, такое подразделение условно, а сами пять секций представляют собой пятичастную композицию так называемого «сжатого симфонического цикла». Тематическую основу симфонии составляют выразительные песенные и танцевальные ритмоинтонации с ясно выраженным национальным характером. Такова, например, начальная тема первого раздела симфонии, исполняемая виолончелями. По мнению музыковеда Г. Шнеерсона, это «длинная, распевная фраза, как бы взволнованно рассказывающая о бескрайних прериях, о человеке – мужественном и гордом, призванном построить новую жизнь в пустынном заброшенном крае».

Второй раздел симфонии самый короткий: он звучит всего около полутора минут и исполняется струнными, валторнами и деревянными духовыми инструментами. И хотя сам автор определил этот раздел как «лирический», но эта лирика особого рода – суровая и эмоционально сдержанная.

Третий раздел симфонии – пастораль – занимает центральное место в композиции. Полифоническая ткань, переключки голосов, напряженное звучание оркестра, особенно во второй части раздела, говорит о том, что этот раздел симфонии скорее

разработочного характера, чем некая идиллическая «сцена в полях». И лишь в середине раздела слышно нечто вроде наигрыша пастуха с последующим эпизодом более или менее пасторального характера. Однако сделано это довольно самобытно и нетрадиционно.

Развитие ни на миг не прекращается, и пастораль незаметно переходит в фугу – еще более динамичный и напряженный раздел симфонии. Тема фуги – она чем-то напоминает русскую народную песню «Во пиру была...», мастерски использованную И. Стравинским в его балете «Петрушка» – звучит в различных регистрах, тональностях и у разных инструментов, преимущественно медных. Остро звучащие плясовые мотивы сплетаются в сложном полифоническом развитии с героическими волевыми темами.

Последний раздел, определенный автором как «драматически-трагический», является своеобразной репризой, поскольку здесь используется тематический материал из первых двух разделов симфонии. Звучание оркестра постепенно усиливается. Все большую роль начинают играть медные духовые и ударные инструменты. Напряжение растет, и после небольшого хорального эпизода симфония завершается мощными аккордами всего оркестра, усиленными ударами литавр.

После создания Третьей симфонии Харрис продолжил работу в этом направлении, завоевав вскоре репутацию «американского чемпиона» в области симфонизма. Наибольшую известность приобрели 4, 5, 7, 10 и 14-я симфонии. Особо следует сказать о Пятой симфонии, написанной во время Второй мировой войны, в 1942 году. Это произведение композитор сопроводил посвящением: «Героическому и свободолюбивому советскому народу – нашему великому союзнику – в честь его мощи в войне и непоколебимой веры в торжество мира...». В феврале 1943 года, отмечая победу в Сталинградской битве, Сергей Кусевицкий продирижировал в Бостоне программой, в которую вошла и Пятая симфония Харриса.

Среди других сочинений Роя Харриса, написанных им на протяжении своей многолетней творческой деятельности, можно назвать увертюру «Когда Джонни вернется домой», «Американское кредо» для смешанного хора и оркестра, «Песню профессий» на слова Уитмена, три струнных квартета, фортепианный квинтет.

Многие произведения композитора были отмечены рядом престижных национальных и международных премий. Его сочинения входят в репертуар симфонических оркестров, записывают на диски. Композитор дважды посетил Советский Союз и даже был гостем Пятого съезда Союза композиторов СССР (1974). В историю музыки Рой Харрис вошел как выдающийся симфонист, композитор щедрого мелодического дара, один из ярких представителей американской композиторской школы XX века.

Композитор Аарон Копленд

С именем Аарона Копленда (Aaron Copland) связаны многие страницы истории музыкальной культуры Соединенных Штатов Америки XX века. И действительно, трудно найти более или менее значимое событие, к которому в той или иной степени не был причастен Копленд. Он принимал участие в создании Лиги и Союза американских композиторов, в организации Союза авторов и издателей, читал лекции в Гарвардском и Принстонском университетах, пропагандировал произведения композиторов США на концертах в различных странах мира, выступал на фестивалях, публиковался и, наконец, занимался интенсивной композиторской деятельностью, которая

продолжалась без малого полвека. Впечатляет и творческое наследие композитора. Это – оперы и балеты, симфонии и оркестровые пьесы, инструментальные концерты, произведения для хора и песни, камерно-инструментальные сочинения, музыка к кинофильмам и многое другое. Кроме того, он еще был автором пяти книг.



Аарон Копленд прожил большую, насыщенную событиями жизнь – девяносто лет. При этом он неоднократно менял свой стиль и композиторскую технику. Подобно Пабло Пикассо, в его творческой биографии можно выделить несколько периодов: дань неоклассицизму, увлечение веяниями французской музыки 20-х годов, обращение к джазу, обращение к различного рода фольклорным источникам и сочинение с применением додекафонной техники. Однако при всей многоликости музыки Копленда, при всем разнообразии используемых им композиторских техник и приемов, в ней есть рациональное зерно, и она всегда отличима и узнаваема. Особенно это относится к лучшим сочинениям Копленда, созданным в 30–40-х годах. Именно в те годы талант композитора раскрылся со всей полнотой, и именно тогда в музыке Копленда ощущалась наиболее тесная связь с живительными фольклорными истоками.

Аарон Копленд родился в Нью-Йорке незадолго до начала нового века. Вот как описывает сей факт сам композитор: «Я родился 14 ноября 1900 года в Бруклине на улице, которую не назовешь иначе, чем тусклой... Она, возможно, напоминала типичные улицы лондонских пригородов, где проживает малоимущее население, лишь с той разницей, что на нашей улице ютились итальянцы, ирландцы и чернокожие. Я рассказываю об этом потому, что именно здесь я провел первые двадцать лет моей жизни; до сих пор не перестаю удивляться, как на такой улице мог родиться музыкант. Музыка была последним делом, которое интересовало здесь кого-нибудь... К сожалению, только в тринадцать лет я потянулся к ней – довольно поздний срок для начала музыкальной карьеры».

Родители хотели, чтобы их сын стал коммерсантом, но их желания не сбылись. Тяга к музыке была столь сильной, что юный Аарон пошел к учителю музыки и самостоятельно договорился с ним о занятиях. Через несколько лет юноша стал проявлять серьезный интерес к сочинительству, что привело его к известному нью-йоркскому композитору и педагогу Рубину Гольдмарку. Под его руководством Копленд осваивал основы композиции и теоретические дисциплины – гармонию, полифонию. Будучи отличным педагогом, Гольдмарк мало интересовался современной музыкой и учил своего подопечного на основе классики. Однажды Копленд показал учителю сочиненную им пьеску для фортепиано «Кошка и мышка». Прослушав ее, Гольдмарк сказал: «Ничего не могу вам сказать об этой музыке. Не понимаю, как она написана и что в ней за гармонии». Поняв, что учитель не разделяет его увлечение современной музыкой, Копленд стал приносить на уроки только требуемые учебные задания, а все, что сочинялось «для души», оставлял дома. Кумирами же молодого музыканта в то время были Скрябин, Дебюсси, Равель... Все чаще мысли Копленда устремлялись к Франции, как стране с передовой музыкальной культурой. Наконец, осенью 1921 года он сел на пароход и отправился в страну своей мечты.

Прибыв в Париж, Аарон поступил в только что открывшуюся в Фонтенбло Американскую консерваторию, где его педагогом по композиции стал Поль Видаль, а по гармонии – замечательный музыкант и педагог Надя Буланже. Позже, в своей автобиографической книге Копленд посвятит своей учительнице самые теплые строки – он выразит восхищение ее талантом, эрудицией, любовью к музыке и редким

педагогическим дарованием. По совету Буланже американский музыкант начнет работу над балетом «Грог», которая будет продолжаться в течение всего его пребывания в Париже. Копленд настойчиво ищет свой стиль в музыке, стремится быть непохожим на других. «Оригинальность, – напишет он позже, – это слово было главным лозунгом тех дней. Ради него отбрасывались все законы ритма, гармонии, формы. Каждый композитор, примыкавший к авангарду, брался за перестройку всех законов искусства по своему усмотрению. Очевидно, я не был исключением, несмотря на мою молодость и, возможно, благодаря ей».

Проучившись три года во Франции, Аарон Копленд вернулся в Нью-Йорк. Результат его поездки был внушителен: музыкант не только приобрел необходимые профессиональные знания, но и стал автором многочисленных сочинений, среди которых самым значительным был одноактный балет «Грог», написанный по совету и под руководством Нади Буланже. И хотя балет так и не был поставлен, его музыка послужила основой для создания одного из самых известных сочинений композитора – «Танцевальной симфонии». Кроме «Грога», можно назвать еще две работы Копленда, созданные в Париже: фортепианную Пассакалию и Рондино для струнного квартета (1923). В этой небольшой пьесе, написанной в форме миниатюрного рондо, уже ярко проступали характерные черты стиля раннего Копленда – динамизм, напористость, мелодическая выразительность, сочетающаяся с полифонизмом мышления.

Первые годы пребывания в Нью-Йорке после возвращения из Парижа принесли Копленду немало испытаний: возникли трудности, в том числе и материальные. Но на помощь молодому музыканту пришел выдающийся дирижер, контрабасист-виртуоз и музыкальный деятель Сергей Кусевицкий, возглавивший в 1924 году Бостонский симфонический оркестр. Дирижер постоянно поддерживал Копленда, заказывая ему сочинения и исполняя их на концертах. В эти годы появляются на свет новые сочинения Копленда – сюита для камерного оркестра «Музыка для театра», трио «Витебск», Концерт для фортепиано с оркестром, «Симфоническая ода» и другие.

В 1929 году Соединенные Штаты Америки поразил сильнейший экономический кризис, а вслед за ним – печально известная «депрессия», преодолеть которую удалось лишь к середине 30-х годов. Однако Копленд продолжал трудиться и в 1933 году написал так называемую «Короткую симфонию». В этом сочинении автор «прибегает к постоянным сменам метроритма, насыщая звуковую ткань рваной синкопированной метрикой, резкими столкновениями чуждых друг другу ритмических формул, короткими мелодическими фигурами, словно спотыкающихся на паузах», – так характеризует музыку симфонии исследователь американской музыки Г. Шнеерсон. Возможно, таким образом Копленд хотел отразить всю сложность и противоречивость своего времени, но избранные им средства оказались столь непривычными и трудными для исполнения, что даже сам Кусевицкий отказался от включения симфонии в репертуар оркестра. Впервые «Короткая симфония» прозвучала лишь в 1944 году. Несколько лет спустя на основе музыки симфонии Копленд напишет Секстет для струнного квартета, кларнета и фортепиано в трех частях.

Одним из наиболее интересных сочинений, созданных композитором в 30-х годах, можно считать оркестровую пьесу «Салун в Мехико» (El Salon Mexico). Она знаменует отход Копленда от сложностей музыкальной речи, характерных для произведений раннего периода творчества, о которых сам музыкант не без доли иронии говорил, что их «трудно исполнять и еще труднее для слушателей их понимать». Жизненная практика подсказала композитору, что путь к сердцам слушателей лежит через простоту и доходчивость музыки, ее связь с интонациями и ритмами народной музыки. Идея написать пьесу, построенную на популярных мексиканских темах, возникла у Копленда в 1932 году во время его поездки в Мексику. Гуляя по мексиканской столице,

композитор не раз заглядывал в известный дансинг под названием «Эль салон Мехико». Атмосфера, царившая там, очаровала его. «Именно здесь каждый приезжий чувствует себя легко и естественно, в тесном контакте с мексиканским народом, – писал впоследствии Копленд. – Меня привлекала не музыка, которую там слышал, но самый дух, который я здесь ощущал. И я надеюсь, что частица этого духа живет в моей музыке».

«Салун в Мехико» – эффектная оркестровая пьеса. Впервые она была исполнена в 1937 году в Мехико под управлением друга Копленда, композитора и дирижера Карлоса Чавеса и имела большой успех у слушателей. В этом сочинении Копленд мастерски разрабатывает народные песенные и танцевальные темы.

Композиторскую деятельность Аарон Копленд успешно совмещает с музыкально-общественной и педагогической. С целью популяризации американской музыки он вместе с композитором Роджером Сешензом организует серию концертов «Копленд-Сешенз концерты». Он читает цикл лекций о музыке для студентов-непрофессионалов Новой школы социальных исследований в Нью-Йорке. Обработанные и дополненные, эти лекции стали основой книги «Что слушать в музыке», которая не раз переиздавалась, в том числе и в переводах на иностранные языки. Кроме того, Копленд принимает активное участие в создании Союза американских композиторов и других общественных организаций. Он одним из первых американских композиторов понял важность создания американской национальной музыки и многое сделал на этом поприще.

Следующим важным шагом Копленда на пути сближения с фольклорными истоками стала партитура балета «Парень Билли», написанного им для чикагской группы «Караван» в 1938 году. В основу либретто балета была положена народная песня-баллада “Billy The Kid”, в которой рассказывается о драматической судьбе американского парня, зарезавшего убийцу своей матери. Скрываясь от преследования властей, Билли становится главарем банды, которая совершает ряд дерзких ограблений. В конце концов, парня арестовывают и приговаривают к повешению, но в последний момент Билли бежит из тюрьмы в прерию и скрывается у своей возлюбленной. Однако, преданный другом, он вскоре гибнет от пули шерифа. Композитор и либреттист опозитизировали образ Билли, придав ему черты народного героя.

Музыка балета насыщена интонациями и ритмами ковбойских песен и баллад. Впервые поставленный в Чикаго, «Парень Билли» не раз еще появлялся на сценах городов США, став своего рода американской балетной классикой. Позднее композитор сделал на основе музыки балета симфоническую сюиту в семи частях под тем же названием.

В конце 30-х годов Копленд стал одним из самых известных композиторов Америки. Однако высшие достижения музыканта появились на свет позже – в сороковых годах. Именно тогда были созданы симфоническая поэма «Портрет Линкольна», Третья симфония, балеты «Родео» и «Весна в Аппалачах».

В 1939 году началась Вторая мировая война. И хотя фронт боевых действий находился далеко от Нового Света, американские композиторы и музыканты заметно активизировали свое творчество, направив его на скорейшую победу над вероломным агрессором. Активизировал свое творчество и Копленд: начиная с 1942 года один за другим появляются самые яркие и самые известные произведения композитора – балеты «Родео» (Rodeo) и «Весна в Аппалачах» (Appalachian Spring), Третья симфония, симфоническая поэма для чтеца и оркестра «Портрет Линкольна» (Lincoln Portrait).

Об этом сочинении следует сказать особо. Написанное в 1942 году, оно представляет собой патриотическое произведение, призывающее народ к единству и

сплоченности в борьбе за демократию и свободу. Весь текст поэмы заимствован из речей Авраама Линкольна, а основой ее тематического материала являются мелодии двух популярнейших в эпоху Линкольна песен «Весна в горах» (Springfield Mountain) и «Скачки в Кэмптоне» (Campton Races). В авторском пояснении к этому сочинению Копленд писал: «Поэма условно делится на три части. В первой – я стремился передать нечто таинственно-фатальное, окружавшее личность Линкольна. В конце этого раздела я хотел создать его образ, исполненный доброты к людям и душевной ясности. Быстрая средняя часть как бы воссоздает атмосферу эпохи, в которой он жил. Она непосредственно переходит в заключительную часть, в которой я желал нарисовать простой, но впечатляющий портрет самого Линкольна». Именно в этом разделе на звучание оркестра накладывается голос чтеца, произносящего слова, заимствованные из выступлений президента Линкольна. «Сотраждане! Мы останемся в истории... – гласит текст. – В мире идет вековая борьба двух начал – праведного и неправедного... Смысл этого таков: “Иди и трудись и в поте лица зарабатывай хлеб свой, а я буду пожинать плоды твоего труда...” Но я не хочу быть рабом, и не хочу быть господином. Это мое понимание демократии».

Поэма «Портрет Линкольна» исполнялась во многих странах мира, а 2005 году она прозвучала и в Бишкеке: ее исполнил оркестр фонда «Симфония Ала-Тоо» под управлением известного американского дирижера Чарльза Ансбакера.

В начале 1940-х годов Аарон Копленд работал над созданием балета «Родео». Напомним, что родео – это традиционное состязание ковбоев в объезде диких лошадей. Заказ на балет композитор получил от известной американской танцовщицы Агнесс де Миль. Как и в балете «Парень Билли», героями нового спектакля стали простые люди – ковбои, фермеры, жители маленьких городков, затерянных в бескрайних просторах прерий. Борьба за лидерство разворачивается здесь между девушкой-наездницей и одним из ее соперников по состязаниям, что приводит к ряду конфликтов. Однако все заканчивается благополучно – свадьбой героев.

Как мы уже отмечали, с середины 30-х годов Копленд все более тяготел к простоте, ясности и выразительности своего языка, а источником его вдохновения становились народные напевы и ритмы. То же произошло и в «Родео»: в музыке этого спектакля широко использовались мелодии популярных ковбойских песен.

Премьера балета состоялась осенью 1942 года в Нью-Йорке и имела успех у зрителя. Интересно, что его постановку осуществила труппа «Русского балета в Монте-Карло». Позже на основе музыки «Родео» композитор написал симфоническую сюиту «Четыре танцевальных эпизода». Одним из самых популярных номеров балета является танец «Хоудаун» (Hoe Down).

Успех «Родео» открыл композитора, который некоторое время спустя приступил к работе над созданием третьего и, пожалуй, самого лучшего своего балета – «Весна в Аппалачах». В основу его либретто была положена поэма Харта Крейна, в которой рассказывалось о жизни мирных поселян на склонах Аппалачских гор. Балет был завершен в 1944 году и в том же году был поставлен труппой Марты Грэхем в Вашингтоне. Однако бóльшую популярность, чем сам балет, получила одноименная оркестровая сюита, вошедшая в число наиболее часто исполняемых сочинений Копленда. В отличие от партитуры балета, написанной для небольшого камерного состава, сюита рассчитана для исполнения большим симфоническим оркестром, а ее общее звучание – около получаса.

«Композитор изобретательно и творчески смело использует тематический материал фольклорного происхождения, разрабатывая его в нарядной и изящной оркестровой ткани, – пишет Г. Шнеерсон. – Музыка проникнута тонким лиризмом,

гармонический язык прозрачен и естествен, мелодика почти нигде не отступает от диатоники».

Среди оркестровых произведений Копленда особое место занимает Третья симфония. Это сочинение, в котором автор как бы подвел итог сложнейшему испытанию, которое выпало на долю человечества в военные годы. В нем нашли отражение сомнения и тревоги, горечь потерь и надежда и, наконец, радость победы. А включение в четвертую, заключительную часть «Фанфар в честь простого человека» (Fanfare for the Common Man), написанных композитором еще в 1942 году в поддержку армий союзников, сражавшихся против гитлеровской коалиции, красноречиво говорит о наличии своеобразной программы в этом талантливом произведении.

Симфония была завершена в 1946 году. В ней четыре части – Аллегро, Скерцо, Андантино и Финал. Вслушиваясь в звучание симфонии, можно заметить некоторое влияние музыки Д. Шостаковича; особенно это ощущается в торжественно-ликующем, порою драматически напряженном Финале, в котором автор как бы выразил чувства миллионов людей, прошедших через труднейшие испытания войны. Заметим, что сочинения русского композитора, в том числе его знаменитая «Ленинградская симфония», часто исполнялись в Америке в те годы. Однако это нисколько не умаляет достоинств музыки Копленда.

В конце 40–50-х годах на свет появились новые сочинения Копленда – Второй концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для кларнета, струнного оркестра, арфы и фортепиано (это сочинение было посвящено выдающемуся джазовому кларнетисту Бенни Гудману), Секстет, Оркестровые вариации, наконец, опера «Ласковая земля». Это была вторая опера композитора (первое сочинение данного жанра появилось на свет еще в 1937 году; называлась она «Второй ураган» и предназначалась для учеников одной из нью-йоркских музыкальных школ). Безусловно, лучшие стороны творческого дарования композитора наиболее полно раскрылись в инструментальной музыке. Копленд относительно поздно обратился к вокальным жанрам. Кроме двух опер, им написаны произведения для хора, песни и романсы, среди которых можно выделить «Старые американские песни» для голоса с оркестром и романсы «Двенадцать поэм» на стихи Эмили Дикинсон.

Другую сторону творческого наследия Копленда составляет музыка к многочисленным кинофильмам, театральным постановкам, радиопередачам. После «Оркестровых вариаций», написанных в 1957 году, Аарон Копленд практически отошел от композиторского творчества. В 60-е годы появились на свет всего два сочинения, в которых автор использовал додекафонную технику. Оба сочинения были встречены публикой довольно холодно. Последние годы музыкант посвятил активной дирижерской деятельности. Помимо того, он возглавлял различные музыкальные общественные организации, выступал с лекциями, переиздавал свои книги. Умер Копленд в 1990 году. В историю музыки он вошел как один из наиболее ярких и самобытных композиторов Америки XX столетия.

Композитор Сэмюэл Барбер

В отличие от многих своих современников, Барбер не был приверженцем модных течений в музыке, а старался писать так, как ему подсказывали чувство и сердце, – просто, выразительно, психологически убедительно. И хотя он подвергался нападкам критиков, слушателям его музыка нравилась. Более того, ей отдавали предпочтение и исполнители, в числе которых были такие выдающиеся музыканты, как Артуро Тосканини и Сергей Кусевицкий.



Сэмюэл Барбер (Samuel Barber) родился 9 марта 1910 года в штате Пенсильвания в музыкальной семье. Сестра его матери – Луиза Хомер – была известной оперной певицей. Музыкой Сэмюэл начал заниматься в раннем детстве, а в тринадцать лет поступил учиться в Музыкальный институт Кёртиса в Филадельфии. Здесь его преподавателем по фортепиано стала известная русская пианистка Изабелла Венгерова, эмигрировавшая из России в Америку в 1923 году. Кроме фортепианной игры, Барбер изучал теоретические дисциплины, композицию, дирижирование и даже пение. Занятия продвигались столь успешно, что через три года за свою Скрипичную сонату молодой музыкант получил премию

Колумбийского университета.

Музыкальная карьера Сэмюэла складывалась очень удачно: в 1931 году он пишет Увертюру к комедии Шеридана «Школа злословия» – одно из самых известных сочинений композитора. А чуть позже он получает престижную Пулитцеровскую стипендию, которая позволяет ему отправиться в Европу и посвятить себя творчеству. Два года, проведенные в Риме, были использованы композитором чрезвычайно плодотворно. Здесь он создает свою первую симфонию, которая вскоре исполняется оркестром под управлением известного итальянского дирижера Бернардино Молинали. Год спустя та же симфония звучит на Зальцбургском фестивале в Австрии, а имя ее автора становится известным в музыкальных кругах Европы.

Произведения молодого композитора охотно включают в свой репертуар лучшие оркестры Соединенных Штатов Америки. В 1938 году оркестр Национальной радиокорпорации «Эн-би-си» под управлением Тосканини исполняет два сочинения Барбера. Одно из них – «Адажио для струнного оркестра» – быстро завоевывает популярность среди слушателей и становится самым исполняемым сочинением Барбера не только на родине автора, но и далеко за ее пределами. Переработанное из второй части его же Струнного квартета, оно подкупает глубиной чувства, мелодизмом и особой выразительностью музыкального материала.

В 1942 году Барбер был призван в армию. Он служил в авиационных частях в офицерской должности и отвечал за культурное обслуживание подведомственных частей. Вскоре руководство BBC предложило ему написать симфонию. Проникнутый патриотическим чувством, композитор создал программное, полное драматического пафоса сочинение, в котором использовал звукоизобразительные приемы. Симфония была исполнена в марте 1944 года в Бостоне оркестром под управлением Сергея Кусевицкого, а еще через неделю она транслировалась коротковолновыми радиостанциями BBC США по всему миру. В 1947 году автор предпринял новую редакцию Второй симфонии, убрав из партитуры все звуковые эффекты. В этой редакции симфония впервые прозвучала в январе 1948 года, а исполнил ее знаменитый Филадельфийский симфонический оркестр под управлением Юджина Орманди.

Когда закончилась война, Барбер был демобилизован. Ему в тот год исполнилось 35 лет. Вместе с другом, композитором Джан Карло Менотти, он отправился в штат Нью-Йорк и там, в живописном уголке близ горы Киско купил дом, дав ему романтическое название «Каприкорн» (Козерог). В этом доме Барбер написал почти все свои произведения послевоенного периода.

Еще перед покупкой дома он завершил работу над концертом для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра, написанным в духе Бранденбургских концертов Баха. Это сочинение автор тоже назвал «Каприкорн» (Capricorn Concerto). Произведение состоит из трех небольших частей общей протяженностью 14 минут. Все три части звучат в

быстром энергичном темпе, который лишь дважды прерывается медленными эпизодами – в конце первой части и в заключении Финала. Вот как охарактеризовал это сочинение Г. Шнеерсон: «Виртуозное использование инструментов, тонкое сопоставление тембров духовых и струнных, сложная игра остросинкопированных ритмов, напоминавших динамику регтаймов, выразительность интонационного рисунка, лаконизм и ясная логика строения формы целого – все это отличаетopus Барбера как одно из наиболее удачных сочинений в жанре камерного концерта».

Кроме концерта «Cargicorn», перу Барбера принадлежат еще три инструментальных концерта: скрипичный, виолончельный и фортепианный. Все эти сочинения входят в репертуар известных исполнителей и пользуются любовью слушателей. А фортепианный концерт, написанный по заказу известного музыкального издательства «Ширмер», был удостоен премии Пулицера.

Наряду с оркестровыми сочинениями, композитор активно работал в жанрах вокальной музыки. Обладая хорошими певческими данными, он в свое время брал уроки вокала в Институте Кёртиса, а впоследствии не раз выступал с исполнением своих песен и романсов. К числу лучших вокальных произведений Барбера можно отнести поэму для баритона и струнного квартета «Дуврский берег», цикл «Песни отшельников», пять романсов на стихи Рильке.

В 1956 году Сэмюэл Барбер начал работу над оперой «Ванесса», либретто которой написал Джан Карло Менотти – известный американский композитор итальянского происхождения, автор опер «Консул», «Медиум», «Амелия едет на бал» и других. С Менотти Барбера связывала давняя дружба, начавшаяся еще в студенческие годы в Институте Кёртиса в Филадельфии. В основу либретто был положен любовный сюжет, а действие драмы разворачивается в начале XX века. Барбер сочинил большую четырехактную оперу в духе позднего веризма, с акцентом на психологические перипетии драмы. Премьера «Ванессы» состоялась в январе 1958 года на сцене нью-йоркского оперного театра «Метрополитен». В качестве дирижера выступил Дмитрий Митропулос, а режиссера – Джан Карло Менотти. Опера тепло была принята публикой и прессой, признавшей в этом произведении «историческую веху» на пути создания отечественной большой оперы.

Опера Сэмюэла Барбера «Ванесса»

К написанию «Ванессы» Сэмюэл Барбер приступил в достаточно зрелом возрасте, будучи уже автором большинства своих самых известных сочинений. В основу оперы было положено либретто на мелодраматический сюжет, написанное другом Барбера, композитором Джан Карло Менотти. И хотя Барбер не имел опыта в создании произведений оперного жанра, работа над «Ванессой» шла успешно и заняла два года. В результате на свет появилась большая четырехактная опера, музыка которой привлекала своим утонченным психологизмом и мелодичностью, обнаруживая при этом некоторую близость к творчеству композиторов-веристов и поздним операм Рихарда Штрауса.

Сюжет оперы несколько банален: это любовная драма. Ее героиня – тоскующая красавица-аристократка «бальзаковского» возраста, вот уже много лет ждет возвращения своего бывшего возлюбленного Анатоля. Вместе с Ванессой в родовом замке живет ее мать – Баронесса, молоденькая племянница Эрика и прислуга.

Первое действие. События разворачиваются в богато обставленной гостиной замка. Ванесса встревожена – неожиданно объявился Анатолий, более того, он с часу

на час должен приехать, несмотря на то что за окнами разыгралась метель. Но вот колокол на башне возвещает, что гость благополучно прибыл и вскоре войдет в гостиную. Ванесса просит Эрику оставить ее, чтобы встретить Анатоля самой: она ждала этой встречи двадцать лет. Когда фигура гостя появляется в дверях, Ванесса просит его остановиться и, глядя в сторону, рассказывает о пережитом, о том, как она ждала его и о своей неугасшей любви. Но любит ли он ее? Гость отвечает: «Я думаю, что люблю вас». Женщина поворачивается и обнаруживает, что это вовсе не тот человек, которого она надеялась увидеть. На ее крик прибегает Эрика. Она помогает тете выйти, затем возвращается и требует от самозванца объяснений.

Молодой человек признается, что его тоже зовут Анатолем, а его отец – бывший возлюбленный Ванессы – умер. Эрика строго отчитывает его за то, что он написал Ванессе, и требует, чтобы он немедленно покинул их. Анатолий отвечает, что совершил длительное путешествие ради того, чтобы увидеть Ванессу, о которой столько слышал от отца, и просит разрешения остаться на ночь в доме...

Второе действие. Месяц спустя после той драматической встречи Анатолий и Ванесса стали друзьями. Пока они катаются на коньках, Эрика рассказывает бабушке, что еще в первую ночь позволила Анатолию соблазнить ее. И хотя юноша обещал на ней жениться, она не верит ему, считая его любовь пустым, скоропроходящим увлечением. Возвращаются радостные Анатолий и Ванесса. Они идут переодеться, а в это время в замок приезжает старый друг дома – Доктор. Он напевает песню «Под ивой» (*Under the willow tree...*), и эту мелодию подхватывают другие участники сцены. Затем Ванесса объявляет, что хочет устроить бал, подобный тем балам, которые устраивались здесь, когда она еще была девочкой.

Оставшись вдвоем с Эрикой, Ванесса признается ей о чувстве, которое она испытывает к юноше. Потрясенная Эрика ищет Анатолия и требует от него объяснений. В уклончивой манере молодой человек предлагает ей свою руку, но вечной любви он обещать ей не может. Теперь Эрика понимает горькую правду слов бабушки: «Сегодняшние мужчины не те, что были раньше – они выбирают то, что более доступно».

Третье действие. Оно переносит нас в вестибюль, откуда можно увидеть празднование Нового года, которое отмечается в бальном зале замка. Ванесса, недовольная тем, что ее мать и племянница не хотят спуститься в зал, просит Доктора убедить их принять участие в празднике. Подошедший Анатолий заверяет ее, что все будет хорошо. Следует их объяснение: голоса влюбленных сливаются в нежном лирическом дуэте...

Бледная Эрика появляется наверху лестницы. В этот момент Доктор объявляет о помолвке Ванессы и Анатолия. Присутствующие поздравляют жениха и невесту. Это известие потрясает девушку – она падает в обморок. Придя в себя, Эрика неверной походкой направляется к входной двери и, распахнув ее, уходит в ночь, в метель. Старая Баронесса повсюду ищет внучку и, заметив открытую дверь, догадывается о происшедшем.

Четвертое действие. Картина первая. События развиваются в спальне Эрики. Ванесса не на шутку встревожена случившимся – она не может представить, чем же мог быть вызван столь отчаянный поступок девушки. Появляется группа мужчин во главе с Анатолем: они приносят Эрику, находящуюся в бессознательном состоянии, и укладывают ее в постель. Ванесса допытывается у Анатолия, не по его ли вине Эрика пыталась покончить с собой. Пришедшая в себя девушка просит, чтобы ее оставили с бабушкой. Старая Баронесса утешает внучку, убеждая ее, что никто не узнает об истинной причине ее поступка.

Картина вторая. Поживившись, Ванесса и Анатолий собираются покинуть замок и начать новую жизнь в Париже. Все еще слабая Эрика отказывается открыть причину попытки самоубийства. Ванесса сообщает племяннице, что оставляет ей все свое имущество, но просит дать ей окончательное объяснение. Эрика отвечает, что это был глупый поступок, который означал конец ее юности. Не желая нарушить иллюзорное счастье Ванессы, она клянется в том, что все произошло не по вине Анатолия. А сама Эрика решает остаться в замке и ухаживать за бабушкой. Наступает момент прощания. Звучит заключительный квинтет, в котором заняты все участники сцены. В сложном полифоническом сплетении голосов Барбер мастерски передает чувства, которые испытывают в этот момент герои его оперы.

Глядя на счастливую удаляющуюся парочку, Эрика приказывает, чтобы зеркала и картины в доме были завешаны драпом, а все ворота были заперты. Сидя напротив бабушки, которая вновь погружается в молчание, Эрика понимает, что теперь настала ее очередь ждать.

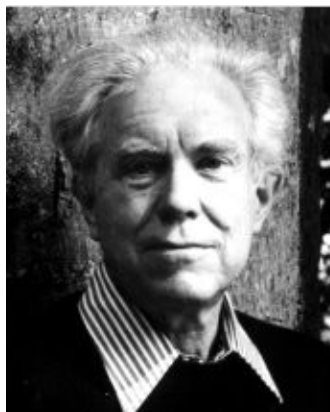
Опера «Ванесса» – несомненная удача Барбера. Композитор четко выстроил драматургию сочинения, обращая особое внимание не только на вокальные партии, но и на оркестр. Благодаря оркестру, персонажи оперы получили более развернутые, психологически углубленные характеристики. Наряду с сольными номерами, большую роль играют великолепные ансамбли, в которых композитор широко использует разнообразные полифонические приемы. К наиболее ярким номерам оперы можно отнести ариозо Ванессы с последующей сценой объяснения с Анатолием (I д.), рассказ Эрики и песню Доктора «Под ивой» (II д.), лирический дуэт Ванессы и Анатолия (III д.), сцену поиска Эрики и финальный квинтет (IV д.). К ним еще можно прибавить чудесное оркестровое «Интермеццо» из четвертого акта оперы.

В постановке 1958 года были заняты известные оперные певцы того времени – Элеонор Стебер (Ванесса), Николай Гедда (Анатолий), Розалинд Элиас (Эрика), Джорджо Тоцци (Доктор). За дирижерским пультом стоял прославленный маэстро – Дмитрий Митрополос.

После «Ванессы» Барбер еще дважды обращался к оперному жанру: в 1959 году он написал камерную оперу «Партия в бридж», а в 1966-м – оперу «Антоний и Клеопатра». Однако эти сочинения не имели того успеха, который выпал на долю «Ванессы», и вскоре были забыты. Последние годы жизни композитор писал мало. Среди наиболее известных сочинений того периода можно назвать песенный цикл на стихи Пабло Неруды и оркестровую пьесу «Поблекшие фотографии» (по Джойсу). Сэмюэл Барбер неоднократно приезжал в Советский Союз и был гостем всесоюзных композиторских съездов. Умер он в 1981 году, в возрасте семидесяти одного года. Однако музыка Барбера жива – произведения композитора нашли путь к сердцам многочисленных поклонников его творчества.

Творчество Эллиота Картера

Эллиота Картера смело можно отнести к числу наиболее одаренных и самобытных композиторов Соединенных Штатов Америки середины прошлого века. Член Американской академии искусств и наук, лауреат премий Гуггенхайма и Пулицера, он, к сожалению, еще не столь хорошо известен широкой публике за рубежом, как, например, Гершвин или Барбер. Тем не менее музыка композитора получила высокую оценку специалистов и критиков. А Игорь Стравинский, прослушав однажды «Двойной концерт» Картера, назвал его подлинным шедевром.



Эллиот Картер (Elliott Carter) родился в 1908 году в Нью-Йорке. В детстве он брал уроки игры на фортепиано, но о карьере музыканта пока не думал. После окончания школы, следуя семейной традиции, поступил в Гарвардский университет на филологический факультет, однако любовь к музыке вскоре взяла верх, и он сменил специальность. В аспирантуре Картер изучал композицию под руководством известного композитора Уолтера Пистона.

В те годы многие молодые композиторы стажировались во Франции, в Американской консерватории в Фонтенбло, где преподавала замечательный музыкант и педагог Надя Буланже. Не нарушил этой «традиции» и Картер: в 1932 он выехал в Париж, где в течение трех лет занимался в классе Буланже. Под руководством своего педагога он написал одноактную комическую оперу «Том и Лили», Сонату для флейты и музыку к трагедии Софокла «Филоклет». Пребывание в столице Франции было чрезвычайно полезным для молодого композитора: он не только получил прекрасную профессиональную подготовку, но и многое почерпнул из общения с известными музыкантами и поэтами того времени.

Вернувшись в Нью-Йорк, Картер сблизился с Аароном Коплендом и стал сотрудничать в журнале Лиги композиторов «Модерн Мюзик». Почти в каждом номере печатаются его материалы, посвященные музыкальной жизни Нью-Йорка. Появляются новые музыкальные сочинения – Концерт для английского рожка, Сюита для квартета саксофонов, пьесы для хора. Эти сочинения прозвучали на концертах, организованных Лигой композиторов, и были замечены критикой.

Однако заработать на жизнь одним сочинительством в те годы в Америке было почти невозможно, поэтому в 1940 году Картер принимает приглашение одного из колледжей в городе Аннаполисе, где в течение двух лет преподает разработанный им курс музыки. С этого момента композитор на долгие годы связывает себя с преподавательской деятельностью. После службы в армии (1942–1945), где Картер занимал пост музыкального консультанта Военного министерства, композитор преподавал в ряде учебных заведений США, в том числе в Колумбийском и Йельском университетах. И хотя педагогическая работа отнимала много времени, Картер продолжает писать музыку. В 1948 году он создает Сонату для виолончели и фортепиано (Sonata for Cello & Piano), которая знаменует начало зрелого периода творчества композитора. В этом сочинении преобладает драматический, напряженный тон повествования. Согласно концепции, разработанной самим Картером, каждый инструмент как бы играет здесь свою «роль». Так, у виолончели «роль» лирико-экспрессивного характера, а у другого «персонажа» драмы (фортепиано) характер суровый, сдержанно-настойчивый. Оба «персонажа» живут и действуют в разных тональных зонах; между ними нет полного согласия и в ритмике. Интересно, что подобное композитор называл «аудиосценариями».

Вскоре после виолончельной сонаты Картер создал цикл разнообразных инструментальных пьес: «Восемь этюдов и Фантазию» для квартета деревянных духовых, Сонату для флейты, гобоя, виолончели и клавесина, «Пьесу для четырех литавр». Музыкальный язык этих сочинений довольно сложен – композитор смело экспериментирует; он осваивает новые виды техники, ищет новые звучности и средства выразительности. Показательна в этом отношении Соната для флейты, гобоя, виолончели и клавесина (Sonata for Flute, Oboe & Harpsichord), написанная Картером в 1952 году. В ней автор использовал разработанную им систему непрерывных изменений метра, темпа, самого порядка движения музыкальных структур. В

результате музыка приобрела тревожный, напряженно-импульсивный характер, передающий сложность и противоречивость эпохи.

В 1953 году Картер пишет «Вариации для оркестра» – одно из самых известных своих произведений. За эту работу Американская академия искусств и наук присуждает ему «Римскую премию», которая позволяет композитору провести два года в Италии и полностью посвятить себя творчеству. В Риме Картер создает ряд камерных и хоровых сочинений, в которых оттачивает свою полифоническую технику. Одновременно он с увлечением изучает литературные и философские труды европейских и американских мыслителей. Вернувшись в Америку, Картер возобновляет преподавательскую деятельность – ведет класс композиции в «Куинс-колледже» в Нью-Йорке, а затем в знаменитом Йельском университете.

Появляются новые сочинения композитора, среди которых особенно выделяются Второй струнный квартет и Двойной концерт для клавесина, фортепиано и двух камерных оркестров (Double Concerto for Harpsichord & Piano with Two Chamber Orchestras). Впервые исполненный в сентябре 1961 года, концерт стал одной из самых больших творческих удач его автора. Он состоит из семи частей, идущих без перерыва. Картер разделил весь коллектив исполнителей на две группы, расположенные в разных концах эстрады. Группа, в которой солирует клавесин, исполняет сложную, резко диссонансную музыку. Для другой группы инструментов, сопровождающих солирующее фортепиано, композитор написал музыку относительно простую в ритмическом и гармоническом отношениях. При этом составы инструментальных групп совершенно различны. В целом, двойной концерт привлекает необычностью своей конструкции, свежестью тембровых и фониических эффектов.

В 70-е годы XX века Эллиот Картер создает «Концерт для оркестра», Третий струнный квартет, «Канон памяти Игоря Стравинского» и ряд других сочинений. Вторую грань творческого наследия композитора составляет его музыкально-критическая деятельность. Он автор многих статей и рецензий, опубликованных в периодической печати и в отдельных изданиях. Интересна большая статья Картера «Экспрессионизм в американской музыке», вышедшая в сборнике «Перспективы американских композиторов», в которой он дал обстоятельный анализ данного художественного течения и охарактеризовал творчество важнейших его представителей в США. С 1969 года Картер является профессором Джульярдской школы в Нью-Йорке, передает свой богатый опыт и знания талантливой молодежи.

Эллиот Картер – долгожитель. В США и в странах Европы планируются мероприятия, посвященные 100-летию юбилею музыканта. Так, симфонический оркестр Би-би-си подготовил концертную программу из оркестровых сочинений композитора.

Высокообразованный музыкант, смелый экспериментатор, художник, обладающий самобытной индивидуальностью, Картер оставил заметный след в музыкальной культуре Соединенных Штатов Америки.

Леонард Бернстайн – композитор и дирижер

Леонард Бернстайн – один из самых талантливых и самобытных композиторов Америки второй половины XX века. Еще при жизни имя этого замечательного музыканта было известно любителям музыки многих стран мира. На редкость разносторонний художник, он проявил себя как композитор, дирижер, пианист, лектор-просветитель, писатель, и на каждом из этих поприщ он достиг впечатляющих результатов. Как



композитор, Бернстайн оставил большое творческое наследие, успешно работая в самых различных жанрах музыки: от оперы и симфонии до мюзикла и эстрадной песни. Вместе с тем он был выдающимся дирижером с мировым именем и в течение многих лет возглавлял симфонический оркестр Нью-Йоркской филармонии, с которым объехал множество стран мира, в том числе и Советский Союз. Он был первым родившимся в Америке дирижером, который возглавил этот замечательный оркестр.

Леонард Бернстайн родился в 1918 году в небольшом городке близ Бостона. Музыкой он начал заниматься только в десять лет, когда в доме появилось пианино. Делая быстрые успехи в игре на фортепиано, юный пианист с особым увлечением отдавался стихии джазовой музыки, начав в тринадцать лет выступать в любительском ансамбле. В семнадцать лет Бернстайн становится студентом Гарвардского университета, где изучает композицию у Уолтера Пистона и Эдварда Хилла. По окончании университета в 1939 году Бернстайн поступает в музыкальный Институт Кёртиса в Филадельфии в класс известной русской пианистки Изабеллы Венгеровой; одновременно овладевает искусством дирижирования. Важную роль в формировании таланта и мастерства молодого музыканта сыграл Сергей Кусевицкий, который начиная с 1940 года проводил летние семинары для молодых дирижеров в Беркширском музыкальном центре близ Бостона. Дирижер обратил внимание на Бернстайна, назначив его в 1942 году своим ассистентом.

Осенью 1943 года в жизни молодого музыканта произошло важное событие. Назначенный ассистентом Нью-Йоркского филармонического оркестра, он однажды без подготовки заменил внезапно заболевшего знаменитого Бруно Вальтера, который должен был выступить на концерте. Двадцатипятилетний Леонард Бернстайн с блеском провел большую и трудную программу, завоевав симпатии оркестра, аудитории и критики. Как писали тогда американские газеты, на следующее после дебюта утро «Бернстайн проснулся знаменитым».

Так началась дирижерская карьера Бернстайна, приведшая его в 1958 году на пост художественного руководителя и главного дирижера знаменитого оркестра Нью-Йоркской филармонии.

По-иному складывалась композиторская карьера музыканта. Впервые Бернстайн заявил о себе как композитор в 1944 году, когда была исполнена его программная симфония «Иеремия». Симфония была замечена и даже удостоена премии Клуба нью-йоркских музыкальных критиков. С тех пор не проходило года, чтобы на свет не появилось новое сочинение автора. Так продолжалось до 1957 года, когда Бернстайн-композитор стал по-настоящему знаменит. Именно в этот год им был написан мюзикл «Вестсайдская история» (West Side Story). Счастливую судьбу этого сочинения, в первую очередь, определила талантливая музыка, ярко театральная, богатая выразительными мелодиями, характерными ритмами. В сущности, это была история Ромео и Джульетты, перенесенная на американскую почву (либретто мюзикла написал известный драматург Артур Лорентс, а тексты песен сочинил поэт Стивен Сондхайм). Вражда двух семей Монтеки и Капулетти, погубившая жизни юных влюбленных, оживает в «Вестсайдской истории» в картинах кровавых потасовок двух уличных банд, разжигаемых бессмысленной расовой ненавистью.

В одну из враждующих групп под названием «Ракеты» входят уличные мальчишки – «тинэйджеры» (парни, еще не достигшие двадцати лет). Их, родившихся в трущобах

Вест-Сайда, «коренных нью-йоркцев», объединяет чувство стадной солидарности перед лицом другой уличной банды – юных пуэрториканцев из семей бедняков-иммигрантов. Вторая банда называет себя «Акулы». Обе группы ведут между собой постоянную войну, храня верность обычаю кровной мести.

Такова обстановка, на фоне которой разыгрывается повесть о двух влюбленных. Главарь банды «Ракет» Тони полюбил пуэрториканскую девушку Марию. Непреодолимым препятствием на пути двух влюбленных становится расовая вражда «Ракет» и «Акул». Во время одной из уличных схваток Тони, пытаясь предотвратить убийство своего друга, смертельно ранит брата Марии. Потрясенная случившимся, Мария все же не может вызвать в себе ненависть к Тони. Любовь побеждает ненависть; преодолевая все препятствия, она вновь соединяет юношу и девушку. В своих мечтах они видят светлые дни: «...Где-то нас ждет новая жизнь, счастливая и свободная». Они решают бежать из Нью-Йорка, но пуля мстителя из банды «Акул» настигает Тони.

Банды воинствующих юнцов представлены не только в моменты схваток, но и в обстановке дешевых дансингов, где каждая группа порознь изливает свою неумную энергию в бурных танцах с подругами. Один из таких номеров – зажигательная, темпераментная «мамба», переходящая в изящную «ча-ча-ча» (первая встреча Тони и Марии).

Один из центральных лирических эпизодов мюзикла – «Сцена на балконе», происходящая на крохотной площадке железной пожарной лестницы, по которой Тони забрался в комнату Марии. Сугубо будничное окружение не мешает страстному излиянию чувств двух юных влюбленных. Звучит выразительная мелодия песни «Сегодня ночью» (Tonight), запеваемой Марией и переходящей в дуэт-прощание.

Этот номер представляет разительный контраст ко всей музыкальной атмосфере, в которой развиваются массовые сцены. Темпераментно, с яркими инструментальными находками написаны симфонические эпизоды, на фоне которых происходит схватка «Акул» и «Ракет», заканчивающаяся гибелью вожаков этих групп. Вместе с тем в мюзикле немало хоровых, сольных и ансамблевых номеров, отмеченных яркостью мелодического материала, свободой и разнообразием ритмики, выразительностью аранжировки. К числу таких эпизодов можно отнести хоровой номер «Америка». Рефрен этой песенки-пляски прославляет Америку, страну процветания, «рая» для иммигрантов. Этот номер носит явно пародийный характер: поющие прекрасно понимают, насколько призрачны блага, которые им сулит Америка.

Триумфальный успех мюзикла «Вестсайдская история», шумная слава и признание не отвлекли Бернштейна от его многогранной деятельности дирижера, композитора серьезного плана, талантливого лектора, регулярно выступавшего в специальных передачах для молодежи с рассказами о сочинениях великих творцов музыки прошлых времен, современных композиторов. Леонард Бернштейн оставил большое творческое наследие – он автор трех симфоний, нескольких ораторий, двух балетов, оперы, ряда музыкальных комедий, многих оркестровых и камерно-инструментальных пьес, театральной «Мессы» и вокальных циклов.

Леонард Бернштейн умер в 1990 году, но его музыка продолжает жить, принося людям истинное эстетическое наслаждение. Она звучит по всему свету, в том числе и в Кыргызстане: в 2003 году силами студентов Национальной консерватории и музыкантов из США был поставлен мюзикл «Вестсайдская история», который прозвучал в концертном исполнении на сцене Кыргызской государственной филармонии им. Токтогула Сатылганова.

Джан Карло Менотти: новое слово в оперном жанре

Музыкальная культура Соединенных Штатов Америки по своей сути интернациональна, поскольку в ее становлении и развитии принимали участие музыканты разных национальностей – англичане, немцы, ирландцы, русские, евреи (многие из них были выходцами из России), афроамериканцы и многие другие. Значительный вклад в историю американской музыки внесли и итальянцы. Достаточно лишь вспомнить таких выдающихся ее представителей, как: певцы Фрэнк Синатра и Дузолина Джаннини, джазовый пианист Ленни Тристиано, композиторы Джан Карло Менотти, Уолтер Пистон (настоящая фамилия – Пистоне), Норман Делло Джойо.

Среди этих имен особое место занимает композитор и дирижер, автор более двадцати опер и множества других сочинений Джан Карло Менотти. Сегодня Менотти – самый «исполняемый» среди современных оперных композиторов мира. Его оперы «Амелия едет на бал», «Телефон», «Консул», «Медиум», «Амаль и ночные гости» давно уже завоевали любовь и признание слушателей и с успехом идут на сценах многих театров мира, в том числе и в России.

Джан Карло Менотти (Gian Carlo Menotti) родился в 1911 году в Италии. Его отец был бизнесменом, а мать пианисткой-любительницей. В семь лет он сочинил свои первые песни, а в одиннадцать – оперу «Смерть Пьеро», причем на собственное либретто. По совету Артуро Тосканини Менотти поступил в Миланскую консерваторию, в которой проучился четыре года. После смерти отца мать решила сменить место жительства и в 1928 году вместе с сыном переехала в Соединенные Штаты Америки. Джан Карло в ту пору было 17 лет.

В Америке Джан Карло продолжил прерванную учебу: он получил грант, позволивший ему поступить в престижный Музыкальный институт Кёртиса в Филадельфии, где стал изучать композицию под руководством опытного педагога, кстати тоже итальянца, Розарио Скалеро. В институте Менотти сдружился с симпатичным молодым человеком, по фамилии Барбер, ставшим впоследствии известным композитором, автором оперы «Ванесса». Заметим, что либретто этой оперы напишет Менотти. Во время каникул друзья нередко ездили в Европу, посещая оперные театры Вены и Италии.

Завершив учебу, молодой музыкант целиком посвятил себя творчеству. Спустя несколько лет на свет появилась его первая опера «Амелия едет на бал». Ее премьера состоялась на сцене театра «Метрополитен-опера» в 1937 году. Она прошла с таким успехом, что Национальная корпорация «Эн-би-си» заказала композитору оперу для передачи по радио «Старая дева и вор». Начав свой путь оперного композитора с произведений развлекательного плана, Менотти вскоре обратился и к драматическим темам. Правда, первая попытка была неудачной: опера «Бог острова» не получила признания слушателей. Однако вторая попытка оказалась более чем удачной. В 1946 году свет ramпы увидела опера-трагедия в двух актах «Медиум» (The Medium), которая принесла ее автору международную славу и успех. Позже по опере был снят фильм, который получил премию на Каннском фестивале 1952 года.

Либретто оперы написал сам Менотти, причем на английском языке. Сюжет ее таков: Мадам Флора (она же Баба) вместе с дочерью Моникой проводят сеансы спиритизма, на которых ловко обманывают доверчивых посетителей. Им помогает

немой слуга Тоби, которого мадам Флора подобрала на улице Будапешта, когда он был еще ребенком. Флора с Моникой заставляют своих клиентов поверить в то, что они поддерживают связь с душами их умерших детей. Однако на одном из сеансов происходит непредвиденное: чья-то рука в темноте хватается за шею и пытается ее задушить. Вскоре выясняется, что это сделал Тоби. Женщина в шоке. Дело в том, что Тоби для одинокой женщины не просто слуга, а нечто большее: она любит его как сына.

В состоянии аффекта и под воздействием алкоголя она признается «гостям», что все, что она делала, было мошенничеством, а послания из загробного мира – выдумки. Но доверчивые посетители готовы скорее поверить в сладкую ложь, чем в горькую правду.

Монике такой оборот дела явно приходится по душе, но ее мать все еще пребывает в отчаянии. Теперь она тщетно пытается дознаться у Тоби, какая же причина побудила его совершить столь ужасный поступок. Не получив ответа, женщина приходит в ярость и прогоняет его. Моника, которая тоже равнодушна к слуге, умоляет мать не делать этого, но та непреклонна: Тоби должен покинуть дом. Однако молодой человек считает такое решение несправедливым и тайно проникает в дом. Узнав об этом, хозяйка с пистолетом в руке обходит все комнаты, но слуги нигде нет. Вдруг она слышит шум в одном из шкафов. Нервы ее на пределе. Охваченная ужасом, она теряет рассудок и разряжает пистолет в шкаф. Дверца раскрывается, и к ее ногам падает мертвый Тоби. Флора в шоке. «Я убила привидение!» – восклицает она. Привлеченная выстрелами в доме, в дверь стучится Моника. Перед ней открывается ужасная картина: убитый Тоби и обезумевшая мать с пистолетом в руках.

Леденящая кровь трагедия вдохновила композитора на создание адекватной музыки. Опираясь на традиции итальянской оперной школы, с ее мелодичностью и выразительностью пения, Менотти удалось создать цельное, полное драматической экспрессии произведение. Он умело выстроил драматургию оперы, наделив ее героев яркими, психологически убедительными характеристиками. Узловые моменты драмы – завязка, развитие действия и развязка – четко обозначены в музыкальном плане, и именно в эти моменты музыка звучит наиболее напряженно, выразительно. Таков, например, эпизод из сцены вызова духа, который ловко обыгрывает Моника, с последующей попыткой удушения ее матери – мадам Флоры.

Столь же драматична и последующая сцена, когда перепуганная мадам Флора прерывает сеанс, зажигает свет и, не обращая внимания на ужас, охвативший ее клиентов, ищет обидчика. Наконец, отодвинув штору, она обнаруживает спрятавшегося за ней Тоби. Женщина поражена и возмущена до глубины души. «Теперь я знаю – это сделал он!» – восклицает она.

Как опытный драматург, Менотти чередует драматические сцены с лирическими, добиваясь тем самым и контрастности, и особой рельефности сопоставляемых сцен и эпизодов. Еще не утихли страсти после полных драматизма сцен спиритического сеанса, а композитор уже переносит нас в лирическую обстановку гостиной, где кокетливая Моника объясняется в любви все с тем же злополучным слугой. Моника напевает легкую, полную грации мелодию, а влюбленный Тоби вальсирует перед ней.

Но это лишь временное затишье. Страсти разгораются с прежней силой. Мадам Флора требует от Тоби объяснения его поступка – ее волнует лишь один вопрос: «Почему?» Музыка приобретает все более драматичный характер, но в самый напряженный момент сцену неожиданно прерывает звонок в дверь: пришли клиенты.

Трагическая развязка наступает в конце оперы. Используя весьма скромные средства, композитор достигает здесь исключительной выразительности звучания. Вся

заключительная сцена, как и опера в целом, звучит в сопровождении небольшого инструментального ансамбля, состоящего всего лишь из четырнадцати исполнителей. Но Менотти так мастерски выстраивает музыкальный материал, что слушатель этого не замечает. После убийства Тоби следует заключительный эпизод, в котором повторяется тематический материал инструментального вступления к спектаклю. Вся опера звучит чуть более часа. Кроме двух интродукций, в опере есть несколько коротких оркестровых эпизодов (номера 5, 9, 26), красочно характеризующих ту или иную ситуацию.

Наряду с оркестровыми номерами, в опере есть сольные эпизоды и ансамбли. Один из них – очаровательный дуэт Флоры и Моники из первого действия «Солнце сияет» (*The Sun is buried*). Потрясенная случившимся Моника успокаивает мать. Их пение проникнуто теплым, ласковым чувством, которое испытывают только к самым близким и дорогим людям. Схожи с ним по характеру и две короткие арии Моники – «Мама, дорогая» (*Mummy, Mummy dear*) и предшествующая дуэту «Черный лебедь» (*O black Swan*). Интересно заметить, что во всех сольных эпизодах Моники превалирует вокальное начало – они очень мелодичны, песенны. Одним из ярких номеров оперы является «Вальс Моники», с которого начинается второе действие. Изящный, кокетливо-грациозный, он характеризует молодую женщину совсем с другой стороны. За ним следует лирическая сцена-дуэт. Но этот ансамбль своеобразен – партию немого Тоби исполняет тоже Моника. Любовные игры молодых людей прерывает появление Флоры.

Полны драматизма и ощущения приближающейся трагической развязки последние пять эпизодов оперы, где главным действующим лицом становится Флора «Страшно, мне страшно» (*Afraid, I am afraid*). Музыка этих эпизодов напряженна и очень тонко передает душевное состояние потерявшей над собой контроль женщины.

После «Медиума» Менотти продолжил работу в оперном жанре. В 1947 году появляется его новая одноактная опера «Телефон». В этом коротком комедийном спектакле главным «персонажем» становится телефонный аппарат, который всегда трезвонит в самый неподходящий момент. Вот и сейчас, когда Бен собирается признаться Люси в любви и сделать ей предложение, коварный аппарат прерывает их беседу; девушка углубляется в бесконечные разговоры с подругами, конца которым, кажется, нет. В отчаянии Бен выскакивает на улицу и из телефонной будки звонит своей любимой. Теперь уже никто не стоит на их пути. Следует объяснение в любви и долгожданное согласие.

Опера была поставлена в начале 1948 года и имела успех. Окрыленный удачей композитор создает теперь самое значительное свое сочинение – музыкальную драму «Консул». И снова успех. Опера приобретает необыкновенную популярность: на Бродвее она идет восемь раз в неделю, вскоре ее либретто переводят на иностранные языки, после чего ее ставят на сценах оперных театров более чем двадцати стран мира. Менотти удостоивается премии Пулитцера, а «Тайм» публикует его фотографию на обложке журнала.

И вновь корпорация «Эн-би-си» заказывает композитору сочинение, теперь уже для трансляции по телевидению. Менотти работает над оперой «Амаль и ночные гости» (*Amahl and the Night Visitors*), на создание которой его вдохновила картина Иеронима Босха «Поклонение волхвов». В этой очаровательной рождественской сказке на евангельскую тему рассказывается о мальчике-инвалиде по имени Амаль и его чудесном исцелении. Сюжет ее прост: три волхва идут по Вифлеемской дороге, чтобы поклониться божественному дитя. Они останавливаются на ночлег в бедной хижине, где живет крестьянка и ее хромой сын Амаль. На глазах у волхвов происходит

исцеление мальчика, что заставляет гостей окончательно уверовать в божественную сущность рождественской ночи.

В конце 1951 года опера была показана по телевидению, и с тех пор это стало доброй традицией: вот уже более пятидесяти лет подряд в канун Рождества на экранах телевизоров оживают герои этой непритязательной музыкальной сказки. Кроме того, опера ставится и на сценах музыкальных театров. Совсем недавно была осуществлена ее постановка Пермским театром оперы и балета. Секрет такого долголетия, по-видимому, кроется в исключительной выразительности музыки Менотти. Здесь нет никаких современных изысков: музыка оперы проста, мелодична, легко запоминаема. Ее исполнение под силу даже любительским коллективам.

Джан Карло Менотти написал более 20 опер. Назовем лишь наиболее значительные: «Святая с Бликкер-стрит», «Мария Головина», «Самый важный человек», «Таму-таму», «Гойя» (это опера была создана для выдающегося испанского певца Пласидо Доминго). Наряду с операми, музыкант успешно работал и в других жанрах. Им написаны три балета, кантата, фортепианный и скрипичный концерты, симфоническая поэма «Апокалипсис», камерные ансамбли, песни и многое другое.

Однако Менотти не только писал музыку, он проявил себя и как талантливый дирижер, режиссер, автор либретто, сценарист, педагог. Кроме того, он был великолепным организатором, генератором новых идей. В 1958 году композитор организовал так называемый «Фестиваль двух миров» в итальянском городе Сполето для итальянских и американских певцов и руководил им в течение долгих лет, после чего организовал такой фестиваль в американском городе Чарльстоне. Все это способствовало сближению культур Старого и Нового Света, дружбе между народами.

Менотти скончался в 2007 году (на 96-м году жизни). Последнее время композитор жил в Шотландии и редко появлялся на людях. Но его музыка продолжает жить и, как прежде, несет людям добро, свет и радость.

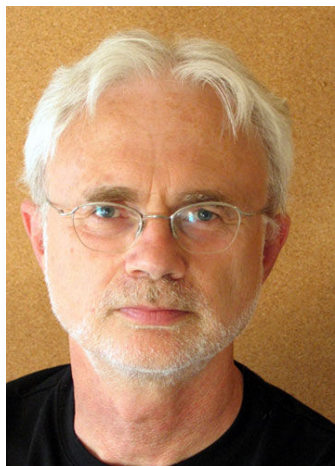
Джон Адамс – композитор нового поколения

Лауреат премий Пулитцера и «Грэмми» Джон Адамс впервые заявил о себе в 1978 году, когда написал свой знаменитый септет «Движения Шейкера» (другой вариант перевода «Петли потрясения»). Автору тогда было немногим более тридцати лет. С тех пор имя Адамса стало известным широкому кругу любителей музыки, а сам композитор время от времени напоминает о себе, создавая яркие, а порой и просто конъюнктурные произведения. Но как бы то ни было, интерес к творчеству музыканта не ослабевает, а его имя и по сей день не сходит со страниц газет и журналов.

Джон Адамс (John Adams) родился в феврале 1947 года в штате Массачусетс. Игре на кларнете его обучил отец. Успехи юноши были столь значительны, что, едва став студентом Гарвардского университета, он смог иногда заменять кларнетиста Бостонского симфонического оркестра. Завершив учебу в 1971 году, Адамс переехал в Калифорнию, где в течение десяти лет преподавал в консерватории Сан-Франциско. Здесь же он руководил студенческим «Ансамблем новой музыки». В 1982 году Джон Адамс получил стипендию от Симфонического оркестра Сан-Франциско, что позволило ему прекратить преподавательскую работу и полностью посвятить себя творчеству.

В молодые годы Адамс был приверженцем музыкального направления, известного под названием «минимализм». Для этого направления типичны лаконизм фактуры и

повторность элементов. Основоположниками минимализма были композиторы Стив Райх и Филипп Гласс. Однако Адамс не был строгим последователем данного направления, что проявилось уже в самом известном сочинении 70-х годов – септете, обработанном позже для камерного оркестра, «Петли потрясения» (Shaker Loops).



В этом сочинении нашли отражение детские впечатления композитора от посещения мест в штате Нью-Хэмпшир, где с давних пор жили представители религиозной секты шейкеров (трясунов). Шейкеры приехали в США из Англии и прославились как искусные плотники, мастера по изготовлению мебели. Во время религиозных ритуалов для большего эмоционального возбуждения они тряслись всем телом, постепенно приводя себя в состояние экстаза. Именно эту особенность ритуала шейкеров использовал Адамс в своем сочинении, музыка которого буквально проникнута моторикой. Вот как описывает свое первое впечатление от музыки Джона Адамса президент звукозаписывающей фирмы «Ноунсач Рекордс» Роберт

Хурвитц: «Я тогда сотрудничал со Стивом Райхом, и, когда услышал начальные такты “Шейкер Лупс”, моя первая реакция во многом была определена замечательной музыкой, над которой в то время работал Стив. Она звучала в духе “минимализма”, но в ней имелось вдохновение и энергия, которые вкупе были заразительны. Но по мере того как я слушал, я начинал осознавать, что мир ее звуков и манера выражения заметно отличались от музыки Стива. И я понял, что звуки и идеи Джона меня привлекают...»

Уже тогда критики хвалили автора за оригинальность стиля, в котором авангардизм Гласса и Райха сочетался с неоромантическими формами и музыкальной повествовательностью. А кое-кто даже утверждал, что Адамс помог тогда своим старшим коллегам нащупать новое творческое направление, где жесткость стиля смягчается и музыка становится доступной для более широкого круга слушателей.

В «Петлях потрясения» четыре части, и каждая из них имеет название; в переводе это будет звучать примерно так: «Трясаясь и дрожа» (Shaking and Trembling), «Восхваляя вращения» (Hymning SLEWS), «Петли и строфы» (Loops and Verses), «Заключительное трясение» (A Final Shaking). В техническом отношении музыка сочинения Адамса сложна как для исполнения, так и для восприятия. Она очень экспрессивна, а ее слушание буквально завораживает. Композитору в полной мере удалось передать экстатический дух ритуалов шейкеров, в которых ведущая роль принадлежит ритму – он вас захватывает, он вас покоряет.

В 1980 году Адамс создает произведение для большого оркестра и хора под названием «Гармониум» (Harmonium). В этом произведении три части, а его исполнение длится немногим более получаса. В основу текста каждой части положены стихотворения: Джона Доунна («Безответная любовь») и Эмили Диккинсон («Я не могу остановить смерть», «Дикая ночь»). Как и музыка предыдущего сочинения, музыка «Гармониума» полна динамики и внутренней экспрессии, достигающей порой подлинно драматического пафоса. Гармония рождается из небытия, из хаоса, и путь к ней тернист и сложен.

В 80-х годах Джоном Адамсом было создано несколько сочинений, среди которых можно выделить электронную композицию с хореографией Люсинды Чайлдс «Доступный свет», пьесу для электронного фортепиано с оркестром «Музыка для большой пианолы», оркестровое произведение под названием «Учение о гармонии» (Harmonielehre) – так назывался учебник Арнольда Шенберга, создателя додекафонии.

В 1987 году в Хьюстоне с большим успехом прошла премьера оперы Адамса «Никсон в Китае» (Nixon in China), в основу которой были положены факты исторической встречи президента Ричарда Никсона с Мао Цзэдуном. Позже опера была поставлена в Нью-Йорке и Вашингтоне, а также в некоторых городах Европы; запись ее стала бестселлером.

Если первая опера Адамса прославила автора, то вторая – «Смерть Клингхоффера» (The Death of Klinghoffer) – спровоцировала скандал. Ее премьера состоялась в 1991 году в Брюсселе. Либретто оперы было основано на реальных событиях. Седьмого октября 1985 года четыре молодых палестинца захватили самолет итальянской авиакомпании. Все пассажиры, находившиеся на борту самолета, оказались заложниками террористов. Их обещали выпустить на свободу в обмен на пятьдесят политзаключенных, находившихся в израильских тюрьмах. Когда стало ясно, что план террористов провалился, они застрелили одного из пассажиров – американского еврея Леона Клингхоффера – и выбросили его труп в море. Бандиты проявили неслыханную жестокость: парализованный Клингхоффер собирался вместе с женой отпраздновать в Италии 36-летнюю годовщину свадьбы.

После премьеры все старались выразить свое возмущение. Адамса обвинили и в «антиамериканизме», и в «антисемитизме». Поставить оперу в Америке так и не удалось. Только после европейской премьеры состоялось ее концертное исполнение в Бруклинской академии музыки в Нью-Йорке. Значительно больше Адамсу повезло в Лондоне. Там Би-би-си осуществило телевизионную постановку его оперы, а фирма «Декка» выпустила ее на DVD. Во время исполнения «Смерти Клингхоффера» композитор сам управлял Лондонским симфоническим оркестром. Постановка имела успех, а после выхода DVD критики признали ее «одним из самых прекрасных произведений» и даже «лучшей оперой, сочиненной в последнем десятилетии прошлого века». Позже оперу поставили в Ферраре, Хельсинки и Праге, а совсем недавно она с большим успехом была исполнена на фестивале в Эдинбурге.

«Смерть Клингхоффера» состоит из пролога и двух действий; в опере есть арии, речитативы и все компоненты, присущие данному жанру. Язык оперы современен и весьма выразителен. Великолепно выписана партия оркестра. Главными действующими лицами являются Леон Клингхоффер, его жена Мэрелин, четыре террориста, среди которых выделяется боевик по кличке Рембо, капитан судна (действие в опере происходит на круизном судне).

После 1991 года Джон Адамс продолжил работу в инструментальном жанре. Он пишет оркестровую пьесу «Эльдорадо», «Камерную симфонию», Концерт для скрипки с оркестром и ряд других сочинений. Трагические события 11 сентября 2001 года побудили композитора к созданию сочинения, посвященного памяти жертв теракта «О переселении душ» (Nonesuch). Работа увенчалась успехом, а вскоре автор мини-реквиема был удостоен престижной Пулитцеровской премии. Но настоящая сенсация произошла позже: в феврале 2005 года новому альбому Джона Адамса с записью «Переселения душ» была присуждена премия Американской академии звукозаписи «Грэмми». Композитор победил во всех трех номинациях, на которые был выдвинут.

В последнее время Дж. Адамс работал над оперой «Атомный доктор». Ее действие разворачивается в США во времена холодной войны, а один из героев оперы занят созданием и усовершенствованием атомной бомбы. Премьера оперы должна состояться в Мюнхене.

Часть II

ДЖАЗОВАЯ МУЗЫКА

Дюк Эллингтон, традиционный джаз и свинг

Джаз как художественное явление и род профессионального искусства зародился в самом начале XX века на юге Соединенных Штатов Америки, центром которого был Новый Орлеан. Он возник как уникальное взаимодействие, синтез двух культур – афроамериканской и европейской (в тех местах Юга, где не было европейцев, джаз не появился). А Новый Орлеан был крупным портовым городом с довольно пестрым в этническом отношении населением и богатыми музыкальными традициями. Именно в Новом Орлеане и создавалась благоприятная среда для зарождения нового направления в музыке.

Первые джазовые оркестры были небольшими по составу, а в их репертуар входили марши, танцевальные пьесы, мелодии популярных афроамериканских песен, регтаймы, позже блюзы. В основе новоорлеанского стиля лежала коллективная импровизация. Солирующими инструментами были корнет, кларнет и тромбон, а в ритм-группу входили банджо, туба и барабан. Большинство чернокожих музыкантов не знали нот и играли на слух, однако это не мешало им создавать оригинальные композиции. Среди пионеров джаза были такие известные музыканты, как Бадди Болден, Джо Кинг Оливер, Сидней Беше, Кид Ори, Бейби Доддс и другие.



Спустя некоторое время в Новом Орлеане появились оркестры белых музыкантов, которые назывались *диксилендами*. Самой знаменитой группой такого рода был «Ориджинел диксиленд джэсс бэнд». Разница между новоорлеанским стилем и стилем диксиленд незначительна, тем более что со временем возникло много смешанных оркестров, в которых играли и черные, и белые. Такие оркестры в дальнейшем стали называть *традиционными*, а исполняемую ими музыку – *традиционным джазом*.

В начале 20-х годов многие музыканты в поисках работы стали переселяться на север страны, главным образом в Чикаго. Новоорлеанский стиль претерпел в Чикаго некоторые изменения. Например, коллективная импровизация постепенно уступила место сольной. Изменился и инструментальный состав: появились трубы, саксофоны, а в ритмгруппе – фортепиано, гитара и контрабас.

Джаз распространился по всей стране. Возникло множество так называемых коммерческих джазов и симфоджазов, во многом искажавших истинную сущность джазового искусства. Однако деятельность такого рода оркестров имела и положительную сторону, поскольку в них могли играть лишь музыканты, отлично читающие ноты и умеющие играть в ансамбле. Наряду с симфоджазами и коммерческим джазом продолжали развиваться традиции афроамериканского джаза. Создавались коллективы, в числе первых заявили о себе «биг-бэнды» Флетчера Хендерсона (1923) и Дюка Эллингтона (1928).

Имя талантливого музыканта Дюка Эллингтона известно всему культурному человечеству: с ним связана целая эпоха в истории джаза. Композитор, блестящий пианист, импровизатор и аранжировщик, он одним из первых сумел доказать, что джаз – это нечто более значительное, чем просто развлекательная танцевальная музыка.

Эдвард Кеннеди Эллингтон (Edward Kennedy Ellington) – таково настоящее имя музыканта – родился 29 апреля 1899 года в Вашингтоне. Музыкальные способности мальчика проявились в раннем детстве. Отец Эдварда работал швейцаром в Белом доме, и заработок позволил ему нанять сыну учителя музыки.

В семь лет мальчик стал учиться игре на рояле и осваивать сольфеджио. Прозвище Дюк, что в переводе с английского означает герцог, он получил от своего соседа, игравшего в стиле регтайм, за элегантный костюм, вежливые манеры и изящную походку.

В 15 лет Эллингтон поступил в Высшую школу Армстронга, а три года спустя был зачислен стипендиатом в Институт прикладного искусства в Бруклине, где занимался живописью. Все свободное время юноша проводил за роялем. Примерно в это же время Эллингтон стал играть в небольших кабачках и танцевальных залах. Его игра нравилась посетителям, и молодой пианист постепенно стал приобретать известность.

В конце 1918 года Дюк с друзьями создал маленький ансамбль «Вашингтонцы», участники которого играли исключительно для собственного удовольствия.

В 1923 году Эллингтон вместе со своим ансамблем переехал в Нью-Йорк, твердо решив сделать себе здесь имя. «Вашингтонцы» получили ангажемент, и его участники стали выступать в джазовых клубах города. Постепенно Дюк увеличил число музыкантов, а некоторых заменил. С 1927 года оркестр стал выступать в прославленном «Коттон-Клубе». Наряду с блестящими аранжировками, Эллингтон создает и собственные композиции. В конце 20-х – начале 30-х годов появляются джазовые пьесы музыканта – «Креольская любовная песня» (Creole Love Call), «Без свинга нет музыки» (It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing), «Одиночество» (Solitude), «Искушенная леди» (Sophisticated Lady). Пройдут годы, и эти пьесы войдут в «золотой» фонд американской джазовой музыки.

Наступила эпоха свинга. Свинг как стиль сформировался к середине 30-х годов и существенно отличался от предыдущих направлений в джазе. В нем отсутствует коллективная импровизация, на первый план выступает аранжировка и сольная импровизация, которая чаще всего исполняется на фоне так называемого «риффа». Интересно, что слово «свинг» впервые появилось в 1932 году в названии пьесы Дюка Эллингтона «Без свинга нет музыки».

Начиная с 1930 года влияние оркестра Дюка Эллингтона было очень велико и распространилось на все большие оркестры. Слушателей поражало необыкновенное звучание этого музыкального коллектива – насыщенное и вместе с тем нежное и мягкое, как бы тающее. Необычен был и колорит оркестровок, отличавшийся не только утонченностью и изысканностью, но и особой блюзовой окрашенностью. Вспоминает пианист, композитор и аранжировщик, много лет сотрудничавший с Дюком Эллингтоном, Билли Стрэйхорн: «Впервые я увидел и услышал бэнд Эллингтона в Питсбурге в 1934 году. Ни до, ни после этого я не испытывал такого потрясения. Эллингтон играет на рояле, но его настоящий инструмент – это оркестр. Каждый член бэнда для него является характерной тональной окраской с определенным звучанием, создающим нежные музыкальные эмоции, которые он смешивает с другим, известным только ему способом, чтобы получить в результате нечто третье, что я называю “эффектом Эллингтона”».

После ряда успешных гастролей по странам Европы слава оркестра Эллингтона и его руководителя перешагнула границы Америки и распространилась по всему миру. В 1936 году тромбонист оркестра Эллингтона Хуан Тизол сочинил композицию «Караван» (Caravan), которой было суждено стать одной из самых популярных пьес оркестра. Впервые прозвучавшая в великолепной аранжировке Эллингтона и записанная им на грампластинку, она исполнялась сотнями джазовых музыкантов и коллективов многих стран и континентов. Входит она и в репертуар молодого

кыргызстанского пианиста, живущего ныне в Соединенных Штатах Америки Эльдара Джангирова.

Появляются новые пьесы и композиции Дюка Эллингтона – «Настроение Индиго» (Mood Indigo), «Кролик» (Cotton Tail), «В мягких тонах» (In a Mellow Tone), «В сентиментальном настроении» (In a Sentimental Mood), «Дела не так, как обычно» (Things Ain't What They Used To Be), «Си-джем блюз» (C Jam Blues) и другие. В 1941 году аранжировщик оркестра Билли Стрейхорн написал пьесу «Садись в поезд "А"» (Take the «А» Train). Поводом к ее сочинению послужил пуск экспресса, соединившего центральную часть Нью-Йорка с Гарлемом. Пьеса была с восторгом встречена музыкантами и любителями джаза. С тех пор все концертные выступления оркестра начинались с исполнения этой мелодии. Звучала она и в Москве, на концерте оркестра Дюка Эллингтона, состоявшемся в Большом зале Московской консерватории в 1971 году.

Эллингтон бы первым джазовым музыкантом, сумевшим преодолеть жанровую ограниченность раннего джаза. Он создал первые образцы концертной джазовой музыки, сочиняя для своего оркестра большие многочастные композиции. В числе таких сочинений – «Либерийская сюита», «Новоорлеанская сюита», Концерто грассо для оркестра и джаза, композиция «Черные, коричневые и бежевые».

В 40–60-х годах Эллингтон стал ведущим исполнителем в стиле свинга. Это был период интенсивной концертной деятельности, участия в радиопрограммах, фильмах, джазовых фестивалях, многочисленных гастролях. В 1943 году оркестр Дюка Эллингтона выступил с серией концертов в знаменитом «Карнеги-холле». Весь сбор с одного из этих выступлений музыкант передал в Фонд помощи Советскому Союзу.

Своей многолетней творческой деятельностью Дюк Эллингтон внес большой вклад в музыкальную культуру США и других стран. Известный японский писатель Харуки Мураками, большой знаток и ценитель джаза, обладатель уникальной коллекции, насчитывающей более 40 тысяч грампластинок, сравнил музыку Эллингтона с подземным ручьем, питающим бесплодную долину.

Дюк Эллингтон прожил большую, красивую и независимую жизнь. Он умер в 1974 году в возрасте 75 лет. Крупнейшие музыканты мира – от Л. Стоковского до И. Стравинского – ставили его в один ряд с классиками современной музыки. Наследие музыканта велико и разнообразно: за полвека творческой деятельности он написал более двух тысяч композиций. Но, пожалуй, главной заслугой Эллингтона стало возвышение искусства джаза, для которого он сделал, как никто, много.

Луи Армстронг – король джаза

В историю музыки Луи Армстронг вошел как один из выдающихся джазовых музыкантов. Непревзойденный трубач-виртуоз и уникальный в своем роде певец, он оказал огромное воздействие на развитие джазовой музыки. Автор одной из первых книг о джазе Р. Гоффен писал: «Армстронг не просто “король джаза”, он душа этой музыки... Он являет собой тот уровень, на который в джазовой музыке равняется все. Он – единственный неоспоримый гений, которым обладает американская музыка». Заметим, что эти строки появились в тот год, когда Луи Армстронгу было всего тридцать лет.

Впервые услышать игру и пение Армстронга автору этих строк довелось в конце 50-х годов, когда он еще учился в девятом классе средней школы. Магнитофоны тогда только входили в обиход и были редкостью. Джазовую музыку можно было услышать

в передачах «Голоса Америки» или



«Би-би-си», но эти станции обычно глушили, и лишь иногда, да и то поздно ночью, удавалось найти чистый эфир. Единственная станция, которую в ту пору не глушили, именовалась «Радио Цейлон». Это объяснялось тем, что ее передачи были преимущественно музыкальные и велись они на английском языке. Станция транслировала музыку разных жанров, в том числе и джаз. Другим источником знакомства с джазом были «самиздатовские» записи, произведенные на отработанной рентгеновской пленке или, как в то время говорили, «на ребрах».

Как-то удалось раздобыть пленку с записью популярной в те годы джазовой темы «Мэкки-нож» (Mack The Knife) в исполнении самого Луи Армстронга, красочный портрет которого, аккуратно вырезанный из журнала «Америка», висел у меня над столом. Сгорая от нетерпения, я прибежал домой, включил проигрыватель, и комнату заполнил неповторимый, глуховато-гортанный голос великого «Сачмо»: «У акулы зубы-клинья, все торчат, как напояк; а у Мэкки нож и только, да и тот укрыт от глаз...» (разумеется, это звучало на английском языке). Пение Армстронг чередовал с игрой на трубе, звук которой был столь же ярок и характерен, что его нельзя было спутать ни с чем в мире.

Луи Армстронг (Louis Armstrong) – «ровесник века»; он родился в 1900 году на родине джаза – в Новом Орлеане (сам музыкант называл себя Луис). Точную дату рождения музыкант не знал, поэтому, став взрослым, решил отмечать свой день рождения в День независимости Америки, то есть четвертого июля. Детство Армстронга прошло в одном из бедных кварталов города. Его отец – истопник на скипидарной фабрике – бросил семью, когда Луи был еще младенцем. Поэтому мальчик практически вырос на улице, зарабатывая на жизнь чем придется: разгружал суда в порту, развозил уголь, продавал газеты. Из-за глупой мальчишеской выходки, когда Луи выстрелил из пистолета на улице, его задержали и отправили в приют для беспризорных детей, где он провел целых полтора года.

Пребывание в приюте, в котором был свой духовой оркестр, пошло «трудному» подростку на пользу. Некоторое время спустя, Луи научился играть на альтовом саксофоне, а затем и на корнете; это у него получалось очень хорошо. Расставшись с интернатом, шестнадцатилетний Армстронг решил зарабатывать на жизнь музыкой. Вначале он играл в различных оркестрах – в барах и на речных пароходах, в спортивных залах и на танцах.

В 1917 году Луи уже руководил одним из джаз-бэндов. Примерно в это же время он познакомился с Джо Оливером – ведущим джазменом Нового Орлеана, и это знакомство во многом определило его дальнейшую судьбу. Оливер стал наставником Армстронга, его учителем, а несколько лет спустя пригласил его в свой чикагский оркестр. Здесь Луи впервые взял в руки трубу. Пройдя отличную школу джазовой игры в оркестре Оливера, он создал собственный ансамбль – знаменитую «Горячую пятерку» (Hot Five), позже преобразованную в «Горячую семерку» (Hot Seven).

Жизнь в Чикаго имела свою специфику: практически вся индустрия развлечений города находилась под контролем мафии. Армстронг работал в атмосфере, пропитанной духом гангстеризма. Конечно, члены мафии не определяли репертуар оркестров и не указывали музыкантам как играть, но даже такой крупный исполнитель, каким вскоре стал Армстронг, не мог без их согласия сменить место работы, выбрать ту, которая ему была больше по душе. Однако, несмотря на все это, популярность Армстронга с каждым днем росла: он выступал на эстраде, записывал грампластинки.

К концу 1926 года имя музыканта становится уже известным не только профессионалам, но и широкой публике. Одной из самых ярких работ «Горячей пятерки» того времени была пьеса «Уэст-Энд Блюз» (West End Blues), которую многие критики причисляли к истинным шедеврам джаза. Автор монографии о Луи Армстронге Джеймс Коллиер отмечал, что мастерство Армстронга достигло здесь таких высот, что лишь немногие трубачи решались вновь записывать эту пьесу. Они лишь повторяли «звук в звук» его соло.

В 1929 году Армстронг переезжает из Чикаго в Нью-Йорк. Здесь его ожидает еще больший успех, особенно после его выступления в бродвейском ревю «Горячие шоколадки», которое выдержало 219 представлений. Вначале участие Армстронга в нем было довольно скромным: сидя в оркестровой яме, он исполнял балладу «Я не буду вести себя плохо» (Ain't Misbehavin'), служившей своеобразной репризой между актами. Песня пользовалась огромным успехом, и организаторы ревю решили вывести певца на сцену и сделать его полноправным участником спектакля. Таким образом, Луи завоевал право выступать на сцене Бродвея.

Нью-Йорк полюбил Армстронга: молодые джазмены копировали не только его манеру игры, но и его жесты, манеру держаться на сцене, одежду. Однажды белые музыканты устроили в честь своего чернокожего коллеги банкет, во время которого ему преподнесли великолепные часы с выгравированной на них надписью: «Луи Армстронгу – лучшему корнетисту мира – от музыкантов Нью-Йорка».

«Луи Армстронг захватил город! – рассказывал трубач Рекс Стюарт. – Я вместе с остальными сходил с ума от его игры. Я копировал его во всем – ходил, говорил, ел и даже спал, как он. Потом я приобрел себе пару больших полицейских ботинок, какие он обычно носил, и подолгу простаивал возле дома, где он жил, ожидая, когда он выйдет, чтобы еще раз взглянуть на своего кумира. В конце концов, мы познакомились. Я жал ему руку, я говорил с ним».

Как и прежде, Армстронг часто исполнял блюзы, среди которых особым успехом пользовался знаменитый «Сент-Луис Блюз» (St. Louis Blues) Уильяма Хэнди. Джеймс Коллиер назвал его «эталоном американской блюзовой музыки». А многим любителям джаза этот блюз стал известен через его интерпретацию Луи Армстронгом.

В июле 1932 года Луи Армстронг отправляется на гастроли в Европу. Его первое двухнедельное выступление состоялось в Лондоне в концертном зале «Палладиум» и имело невероятный успех. В джазовом журнале «Мелоди Мэйкер» была напечатана рецензия, автор которой, не скупясь на эпитеты, назвал Луи Армстронга «уникальным явлением, магнетически привлекательной личностью, несомненно, самой великой из всех когда-либо приезжавших на гастроли из Америки». После Лондона американский трубач отправился в большое концертное турне по Великобритании, а затем выступил в Париже. И всюду его сопровождал горячий прием аудитории. По завершении гастролей имя музыканта приобрело всемирную известность.

Период с 1932 года до начала войны был самым успешным в жизни Армстронга, это был подлинный взлет творчества. Помимо концертной деятельности, он успешно снимался в многочисленных голливудских кинофильмах, принимал участие в различных шоу и ревю.

Как только Соединенные Штаты вступили во Вторую мировую войну, Армстронг стал выступать на военных базах перед военнослужащими. Он играл и исполнял «песни победы» по радио, записывал их на грампластинки. Новое поколение американцев стало узнавать голос певца, звук его трубы и вскоре полюбило его, как когда-то полюбили его их отцы.

В 1946 году Луи Армстронг создал ансамбль «Все звезды» (The All-Stars), с которым гастролирует по всему миру как трубач и певец. В «Ол Старз» входили такие известные музыканты, как пианист Эрл Хайнс, тромбонист Джек Тигарден, кларнетист Барни Бигард. Огромной популярностью у любителей джаза пользовался замечательный дуэт: Луи Армстронг – Элла Фитцджеральд. Среди наиболее популярных хитов того времени можно назвать «Мэкки-Нож», «Этот удивительный мир» и, конечно же, «Хелло, Долли». В хит-параде мая 1964 года эта песня заняла первое место, вытеснив на второе одну из песен «Битлз».

В течение двадцати пяти лет после 1946 года, когда большинство биг-бэндов уже распалось, Армстронг продолжал записываться на пластинки как со своим оркестром «Ол Старз», так и с другими. Он снялся примерно в пятидесяти фильмах. Уже в начале 50-х годов Армстронг был настоящей звездой, одним из самых известных американцев во всем мире. Огромные толпы людей приветствовали его во время турне по Европе, Южной Америке, Японии и Австралии. Армстронг был настолько популярен, что Госдепартамент США стал направлять его в заокеанские поездки в качестве посла доброй воли. Так, во время гражданской войны, проходившей в Конго в 1960 году, было объявлено перемирие, чтобы обе враждующие стороны могли прийти на выступления Армстронга.

В 60-е годы Луи Армстронг, несмотря на серьезные проблемы со здоровьем, продолжает интенсивную гастрольно-концертную жизнь. Он выступает в разных странах, на различных джазовых фестивалях. Свое 70-летие он встречает на джазовом фестивале в Ньюпорте, после чего дает концерты в Лас-Вегасе, а затем выезжает на гастроли в Англию. Однако дни выдающегося джазмена были уже сочтены: летом 1971 года он скончался. Известие о смерти Армстронга вышло на первых полосах газет во всем мире. Президент Ричард Никсон назвал его «одним из архитекторов американского искусства, человеком свободного духа и яркой индивидуальности». Прощание с телом Армстронга состоялось в Арсенале Национальной гвардии в Нью-Йорке, на которое пришло более 25 тысяч человек. А несколькими днями позже в Новом Орлеане, на родине великого Сачмо, устроили проводы в старых традициях, сопровождаемые веселым джазом. После мемориальной службы состоялся огромный парад-шествие в честь Армстронга. Духовые оркестры, похожие на те, в которых он играл в дни своей юности, бравурно исполняли музыку, которую он помогал создавать.

Каунт Бейси и его биг-бэнд



Уильям Бейси (William Basie), более известный в кругу музыкантов и любителей музыки как «Каунт Бейси», – один из корифеев американского джаза, пианист, композитор, аранжировщик, бэндлидер. Этот замечательный музыкант прожил большую, насыщенную событиями жизнь – восемьдесят лет, но пик его творчества пришелся на эпоху свинга (30–40-е годы). Это было время больших оркестров, и биг-бэнд Каунта Бейси, наряду с оркестром Эллингтона, считался одним из лучших. Удивительно мощный, сочный и напористый звук его оркестра сразу же приковывал внимание слушателей, наполняя сердца радостью и чувством гармонии. «Я думаю, что настоящей искрой новой, здоровой эры в джазе является бэнд Каунта Бейси. Все в нем восхитительно – его бит, его дух, его невероятная ансамблевая работа», – такую оценку дал джазмену известный кларнетист Тони Скотт.

Столь же выразительны были и фортепианные соло Бейси. «Этого пианиста всегда легко узнать по изумительному туше, – писал французский критик и исследователь джаза Юг Панасье. – Игра Бейси – образец тонкости, изящества и свинга».

Уильям Бейси родился в 1904 году в штате Нью-Джерси. Свое прозвище Каунт, заменившее ему данное при рождении имя, он получил в начале своей джазовой карьеры. Таким образом, в историю американского джаза вошли три «титулованные» особы: Кинг Оливер (Король), Дюк Эллингтон (Герцог) и Каунт Бейси (Граф). Музыкальные способности мальчика проявились довольно рано. Его первым учителем стала мать, позже были приглашены частные педагоги. Уильям решил стать музыкантом, еще будучи подростком. Больше всего его привлекали ударные инструменты, но сложилось так, что в дальнейшем он отдал предпочтение фортепиано.

В юности Каунт Бейси играл в небольших оркестрах, участвовал в водевильных шоу в составе аккомпанирующих ансамблей. Переехав в Нью-Йорк, молодой музыкант окунулся в джазовую среду: он аккомпанировал блюзовым певицам, играл в одном из оркестров, а в свободное время ходил в гарлемские клубы, где слушал игру известных пианистов того времени. Позже Бейси познакомился с «Фэтсом» Уоллером и стал его учеником. Одаренный юноша схватывал все налету. Прошло немного времени, и он успешно освоил манеру игры своего именитого наставника, который был не только замечательным пианистом, но и столь же ярким органистом.

В 1927 году Бейси переехал в Канзас-Сити. Этот город, находившийся в самом центре Соединенных Штатов Америки, славился своими джазовыми традициями, и именно здесь Каунт Бейси сформировался как пианист и руководитель оркестра. Он играл в кабаре и дансингах, подрабатывая тапером в кинотеатре. Важным этапом в жизни музыканта стало сотрудничество с певцом Джимом Рашингом и руководителем ансамбля «Ориджинэл Блю Дивилс» Уолтером Пейджем, в котором он выступал как пианист и аранжировщик. Когда же ансамбль распался, Бейси вместе с Рашингом и Пейджем примкнули к оркестру Бенни Моутена – одного из основоположников свингового стиля.

Однако пребывание в оркестре было непродолжительным: в 1936 году Моутен скончался, и в том же году Каунт Бейси создал свой ансамбль, состоявший вначале из девяти человек. Новоиспеченный коллектив успешно выступал в одном из клубов Канзас-Сити, а местная радиостанция провела серию передач, посвященных ему. Вот тогда-то с легкой руки ведущего Уильям Бейси и получил свое второе имя «Каунт». А далее события разворачивались следующим образом: одну из передач услышал Джон Хэммонд, известный музыкальный критик, менеджер и меценат, первооткрыватель многих джазовых «звезд». Он опубликовал восторженный отзыв о Бейси в журнале «Даун Бит», а затем с помощью Бенни Гудмена организовал запись на студии «Декка»; более того, помог заключить выгодные контракты в Нью-Йорке. Так, в одночасье Каунт Бейси стал знаменит, а его ансамбль стал постепенно завоевывать слушательскую аудиторию Америки.

Постепенно Бейси расширил состав ансамбля, доведя его до пятнадцати человек: три трубы, три тромбона, пять саксофонов и ритм-группа. В его состав вошли такие первоклассные солисты, как трубач Бак Клейтон, тромбонисты Дики Уэллс и Бенни Мортон, саксофонисты Лестер Янг, Гершель Эванс и Эрл Уоррен. Каждый из этих музыкантов оставил заметный след в истории американского джаза, а для ансамбля Каунта Бейси они были просто находкой. Так, Бак Клейтон был ведущим солистом оркестра. В годы господства бравурного стиля, его игра отличалась сдержанностью. Иногда он использовал особую сурдину, которая значительно ослабляла громкость и придавала инструменту нежное звучание, несколько напоминающее по тембру саксофон. Именно так звучит его труба в композиции «Мечта Дики» (Dickie's Dream),

посвященной Дики Уэллсу. Затем следует великолепное соло на тромбоне в исполнении Уэллса, а за ним – импровизация Каунта Бейси.

Оркестр Каунта Бейси смело можно назвать оркестром солистов. Во многих композициях невольно привлекает внимание бесподобный звук тенор-саксофона Лестера Янга, выступавшего иногда и в качестве автора музыки. Как отмечал Панасье, его полные неожиданных находок импровизации всегда были богаты яркими идеями. Такой, в частности, была пьеса «Лестер играет вновь» (Lester Leaps In).

В декабре 1936 года оркестр Каунта Бейси приехал в Нью-Йорк. Музыканты остановились в Гарлеме в гостинице «Вудсайд». Выступления коллектива проходили в ресторане гостиницы и имели большой успех у слушателей. В память об этом событии Бейси написал концертную пьесу «Танцы в Вудсайте» (Jumping at the Woodside). Ее мелодия построена на рифмах, что типично для стиля Канзас-Сити, а в басу звучит остиная фигура буги-вуги. Позже эта динамичная пьеса была записана на грампластинку. Слушая ее, поражаешься фантастической технике оркестрантов, их великолепной сыгранности.

В оркестре были не только первоклассные солисты, но и столь же замечательная ритмическая группа: Каунт Бейси – фортепиано, Фредди Грин – гитара, Уолтер Пейдж – контрабас и Джо Джонс – ударные. Гибкость, динамизм, идеальная слитность, когда четыре музыканта играют как один, снискали ей славу одной из лучших во всей истории джаза. По свидетельству современников, свинг оркестра был просто феноменален, и во многом он определялся игрой ритм-группы. Харуки Мураками – большой поклонник Каунта Бейси – советовал слушать этот оркестр, включив динамики «на полную» громкость. «Лежа на диване с банкой пива, я прибавляю звук и, отдавшись течению музыки, понимаю, что попал в рай».

Заметными событиями в жизни Каунта Бейси в конце 30-х годов стали его выступления с малым составом в серии концертов «Спиричуэл ту свинг» в Карнеги-холле и участие в секстете Бенни Гудмена. В 40-е годы произошел заметный спад в деятельности Бейси и его биг-бэнда, обусловленный военным временем и экономикой страны, что побудило музыканта распустить оркестр и работать только с небольшими составами. И лишь в 1952 году биг-бэнд был возрожден – начался еще один важный период в его стилиевой эволюции, новый расцвет его оркестра. Как и в 30-е годы в оркестр Бейси были приглашены музыканты экстра-класса, такие, как Джерри Ньюмен, Тэд Джонс, Эл Грей и другие. Бессменным гитаристом биг-бэнда был Фредди Грин. Кроме того, с оркестром выступали известные певцы – Джо Уильямс и Фрэнк Синатра.

Мировую славу коллективу принесли гастроли, продолжавшиеся с 1954 по 1965 год. Биг-бэнд Каунта Бейси с неизменным успехом выступал не только в Америке, но и в Европе, Азии, Австралии. Более того, он постоянно участвовал в самых известных джазовых фестивалях – в Чикаго, Нью-Йорке, Ньюпорте, Монрее, в Западном Берлине и во Франции. К этому еще нужно прибавить съемки в кинофильмах, активную работу на радио и телевидении.

Вклад Каунта Бейси в джазовую музыку огромен. В его оркестре и в ансамблях прошли школу мастерства музыканты многих поколений. Он был не только выдающимся бэндлидером, композитором, автором множества оркестровых пьес, но и прекрасным аранжировщиком. По его партитурам играли и продолжают играть десятки и сотни джаз-оркестров всего мира. В числе лучших композиций Бейси – оркестровые пьесы «Играем блюз» (Swingin' the Blues), «Хороший клев» (Good Bait), «Я просил тебя прийти вчера» (Sent for You Yesterday), «Джайв в пять часов» (Give at Five), «Топси» и др. Музыка Бейси дает слушателю заряд бодрости и оптимизма. И здесь приходят на

память слова, сказанные легендарным ведущим джазовых программ «Голоса Америки» Уиллисом Коновером: «Для меня Луи Армстронг – это сердце джаза, Дюк Эллингтон – его душа, а Каунт Бейси – его жизнерадостность».

Великий музыкант скончался во Флориде в апреле 1984 года.

Коулмен Хокинс – непревзойденный мастер тенор-саксофона



Коулмен Хокинс (Coleman Hawkins) – один из наиболее известных саксофонистов прошлого века. В историю джаза он вошел как музыкант яркого, самобытного дарования, обогативший игру на саксофоне новыми приемами и средствами выразительности. Он играл классический джаз, свинг и боп; его звук отличался особой плотностью и динамичностью, а исполнительская манера открывала новые горизонты для многих музыкантов его времени. Благодаря мастерству Хокинса тенор-саксофон, тогда только что входивший в обиход, прочно утвердился в джазовой практике.

Коулмен Хокинс, известный также по прозвищу «Бин», родился в 1904 году в штате Миссури. С пяти лет стал заниматься на фортепиано, затем на виолончели и, наконец, остановил свой выбор на саксофоне. В ту пору Хокинсу было всего девять лет. «Обычно я сидел и упражнялся целый день напролет, – вспоминал позже музыкант. – Я заканчивал свои уроки и все остальное время играл джаз. Я познакомился с ним в основном через пластинки, но я ходил и на классические концерты в нашем городе. Мы обычно покупали сезонные билеты и видели и слышали все, что давали в нашем аудиториуме. Когда я был еще подростком, я увидел там таких ранних джазменов, как Луи Армстронг и Эрл Хайнс. После этого я и заинтересовался джазом».

Примерно в то же время Хокинс начал играть в джазовых ансамблях, выезжая на выходные то в Чикаго, то в Канзас-Сити – города, известные своими джазовыми традициями. Какое-то время он изучал основы теории музыки и композиции в колледже города Топика, а в 1922 году стал играть в ансамбле «Jazz Hounds», сопровождающем пение исполнительницы блюзов Мэми Смит. С этой группой он и приехал в Нью-Йорк, где на него обратил внимание руководитель биг-бэнда Флетчер Хендерсон и пригласил его в свой оркестр. В ту пору Коулмен Хокинс увлекался игрой на саксофоне редкой разновидности – басы; на нем он и записал свои первые пластинки в 1923 году. Перейдя снова на тенор, он стал солирующим саксофонистом оркестра. Со временем Хокинс выработал сильный звук, специально подбирая для этого жесткие трости. «Глупо, если тебя не слышат, – говорил он. – Саксофон должен звучать не слабее трубы или тромбона». Лучшие соло Хокинса прозвучали в композициях «Бегство» (The Stampede), «Тусовка в Сент-Луисе» (Saint Louis Shuffle), «Очаровательная ножка» (Sugar Foot Stomp), «Блюз Ди» (Dee Blues).

В составе оркестра Хендерсона, в котором тогда играл Луи Армстронг, Коулмен Хокинс проработал десять лет. Этот период был чрезвычайно важен для молодого музыканта. Он многое перенял от Армстронга, в частности объемное звучание инструмента и приемы построения вариаций в пьесах медленного и среднего темпа. Постепенно его саксофон стал звучать мягче и выразительней, хотя и более напряженно по сравнению с другими музыкантами. К концу 20-х годов имя Хокинса

становится известным многим поклонникам джаза. Он начинает модно одеваться, приобретает спортивный автомобиль.

Автор книги «История подлинного джаза» Юг Панасье писал: «По красоте, теплоте и мягкости звука Хокинс превосходит всех тенор-саксофонистов. ...В конце 1929 – начале 1930 года многие музыканты приходили слушать Хендерсона исключительно ради Хокинса. Вскоре Гарлем признал его самым великим, наряду с Армстронгом, солистом джаза».

В 1934 году молодой музыкант покидает оркестр Хендерсона и уезжает в Европу. Здесь ему сопутствует успех – в ту пору чернокожих музыкантов в Европе принимали лучше, чем в Америке. Саксофонист гастролирует по Англии и континенту, записывает грампластинки: наиболее знаменитая запись европейского тура – пьеса «Бешеный ритм» (Crazy Rhythm). На концертах в Париже он выступает вместе с легендарным гитаристом Джанго Рейнхардом. Венцом пребывания в Европе стало сочинение джазовой пьесы «Тело и душа» (Body and Soul), которая принесла ее автору широкую известность.

Вернувшись в Соединенные Штаты Америки перед самым началом Второй мировой войны, Хокинс активно включается в музыкальную жизнь страны. Некоторое время он руководит большим свинговым оркестром, но позже предпочитает работать с малыми составами, в которых ведущая роль принадлежит саксофону. Это была эра зарождения нового стиля – бибоба. Музыканты старшего поколения встретили это направление в штыки, а Хокинс поддержал молодежь и, как показало время, оказался прав. В 1943 году он организовал секстет, в который вошли пианист Телониус Монк и трубач Бенни Картер. В последующие годы он приглашал в свою группу таких известных джазменов, как Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Макс Роуч. Саксофон Коулмена Хокинса звучал теперь во всей своей красе.

Рассказывают, что, когда Коулмен вернулся в Америку, он подолгу бродил по Нью-Йорку, заходил в клубы, слушал игру саксофонистов. Как-то раз он зашел в клуб, где известный саксофонист Лестер Янг аккомпанировал певице Билли Холидей. Хокинс внимательно прослушал их выступление, а затем стал играть сам. Продолжение этой истории рассказывают по-разному. Кто-то уверял, что лучшим был Лестер, а кто-то, что лавры первенства принадлежали Коулмену. Однако контрабасист Милт Хилтон придерживался твердого мнения, что «лучшим из лучших» все же был Хокинс.

В 40-х годах Коулмен Хокинс выпустил множество пластинок, обеспечивших ему высокую репутацию среди музыкантов и любителей джаза. Начало всему положил первый диск, сыгранный вместе с Диззи Гиллеспи и Лео Паркером в стиле бибоп. Затем появились записи с Роем Элдриджем и Тедди Уилсоном, Артом Тейтумом и другими ведущими джазменами. Наряду с записями, Коулмен постоянно выступал на концертах и джемсейшнс, а 50-е годы вошел в знаменитую антрепризу Норманна Гренца «Джаз в филармонии».

Не останавливаясь на достигнутом, Хокинс продолжал пробовать себя в разных жанрах. Так, в начале 60-х годов он записал на фирме RCA альбом с прогрессивной группой Сонни Роллинза, а несколькими годами позже участвовал в так называемой «Битве титанов тенор-саксофона», в которой, кроме него, приняли участие Джон Колтрейн, Сонни Роллинз, Юзеф Латиф, Зут Симс. Маршруты его гастрольных выступлений проходят не только в Штатах, но и в Европе.

Известный исследователь джаза Джеймс Коллиер выделял в творчестве Хокинса три периода: «В первом, связанном с оркестром Флетчера Хендерсона, его исполнение характеризуется стаккатностью стиля и некоторой “шероховатостью” звучания. Во втором (с начала 30-х годов до начала 40-х) Хокинса отличает более мягкая и

раскованная манера. В последний период звучание его саксофона вновь приобретает жесткость, наполняется резкими, отрывистыми фразами». Однако лучшие композиции талантливого музыканта были созданы во второй период. Одна из них – романтическая баллада “Like Someone in Love”, в которой саксофон Хокинса звучит особо нежно и доверительно.

Последние годы жизни стиль игры Хокинса, как отмечал тот же Коллиер, все более характеризовался шероховатостью и даже сумбурностью исполнения: «Музыкант явно не выдерживал новой конкуренции. Но то, что он сумел достичь, удалось, может быть, еще одному-двум джазовым музыкантам. За сорок лет творчества Хокинс создал великолепные образцы джаза».

Коулмен Хокинс прожил 65 лет – он умер в мае 1969 года в Нью-Йорке. Имя выдающегося саксофониста было внесено в Пантеон Славы, а его творческое наследие продолжает и ныне дарить людям радость и наслаждение.

Бенни Гудмен – «король свинга»



В историю джаза Бенни Гудмен (Benny Goodman) вошел как выдающийся исполнитель на кларнете, композитор, аранжировщик и руководитель оркестра. Он виртуозно владел своим инструментом и не имел себе равных среди музыкантов. Более того, звучание кларнета Гудмена было столь выразительным и специфичным, что любители музыки сразу узнавали его. Самое интересное, что Гудмен был не только выдающимся джазменом, но и успешно выступал в классическом репертуаре. Это еще более удивительно, поскольку музыкант не получил систематического профессионального образования, а овладел своим инструментом, играя в небольшом любительском ансамбле и беря частные уроки у одного из музыкантов Чикагского симфонического оркестра. Как бы то ни было, но в двенадцать лет состоялось первое публичное выступление Гудмена, и, как свидетельствуют современники, оно прошло весьма успешно.

Будущий «король свинга» родился в 1909 году в Чикаго в семье эмигранта из России. Он был восьмым из двенадцати детей. Заработка отца – рабочего швейной фабрики – едва хватало на содержание семьи. В 10 лет Бенни впервые взял в руки кларнет, а четыре года спустя бросил школу и стал зарабатывать на жизнь как профессиональный музыкант. Тогда же он познакомился с кларнетистами из ансамбля «Нью-Орлеан ритм кингс» Леоном Рапполо и Джимми Нуном, которые познакомили молодого коллегу с новоорлеанским стилем джаза, помогли освоить некоторые специфичные приемы игры на инструменте.

В 1925 году Бенни Гудмен был принят в оркестр Бена Поллака, с которым отправился в длительную концертную поездку по городам Калифорнии, завершившуюся в Нью-Йорке. Здесь Гудмен выступает как самостоятельно, так и с Беном Поллаком и Редом Николсом. Кроме кларнета, он иногда играет на саксофонах и корнете. Молодой музыкант работает на радио и в студиях звукозаписи, играет в танцзалах, зарабатывая по тем временам довольно хорошо. Тогда же появляются его первые записи.

В марте 1934 года Гудмен вместе с братом Гарри, игравшем на тубе и контрабасе, собрали оркестр из тринадцати высокопрофессиональных музыкантов. Дебют

коллектива состоялся в июне, а месяц спустя оркестр занял первое место в хит-параде с записью инструментальной композиции «Сияние луны» (Moon Glow). Позже эта замечательная лирическая пьеса, пользовавшаяся неизменной любовью слушателей, вошла в репертуар квартета Бенни Гудмена. Экспрессивное соло кларнета звучало по-современному живо и остро.

В 1935 году оркестр Бенни Гудмена отправился в большое турне по Америке. Музыка, которую играл коллектив, была нова и необычна по своему звучанию: она нравилась музыкантам, но не массовому слушателю. Во многих городах любители джаза были далеко не в восторге от выступлений оркестрантов, а в Денвере посетители танцзала даже потребовали возврата стоимости билетов. Позднее Гудмен назвал это «самым унижительным случаем в своей жизни». В подавленном настроении музыканты прибыли в Голливуд, но здесь, у дансинга «Паломар», самого знаменитого на западном побережье, их уже поджидала огромная очередь. Оркестранты не верили своим глазам. Выступление начали с популярных мелодий, но публика оставалась к ним равнодушной. И тогда Гудмен решил – умирать, так с музыкой, но с той, которую они хотели играть. И грянул настоящий джаз. Толпа неистовствовала: оркестр попал в точку. Так начался свинговый бум, в сам Бенни Гудмен вскоре получил неофициальный титул «короля свинга». Его биг-бэнд стал приобретать мировую известность.

В марте 1937 года оркестр Гудмена получил ангажемент для выступления в концертном зале «Парамаунт». В ту пору его коллектив был нарасхват, и музыканты работали не щадя себя. «В день мы давали по пять концертов в “Парамаунте”, начиная с десяти тридцати утра, а между двумя вечерними выступлениями играли на своем обычном месте в отеле “Пенсильвания”, – рассказывал позже Гудмен. – После заключительного шоу (примерно в 10:30 вечера) мы снова возвращались в отель и играли там на танцах до двух часов ночи. Кроме того, у нас была еженедельная программа, которую нужно было готовить как следует на специальных репетициях. Не знаю, как нам удавалось выдержать все это; вероятно, если уж вы попали в колею, то не остается ничего другого, как только идти по ней».

Вершиной восхождения на джазовый Олимп стало выступление в самом престижном зале Америки – в «Карнеги-холле», которое состоялось 16 января 1938 года. Многие композиции Гудмена признаны классикой джаза, в их числе «Давайте танцевать» (Let's Dance), «Играя в Савое» (Stompin' at the Savoy), «Не будь таким» (Don't Be That Way) и, конечно же, суперхит «Пой, пой, пой» (Sing, Sing, Sing). Позже эта пьеса была введена в Зал Славы фирмы «Грэмми».

В 1936 году Бенни Гудмен услышал игру известного виброфониста Лайонела Хэмптона, которая произвела на него огромное впечатление. Но для совместного музицирования было одно существенное препятствие – Лайонел был чернокожим. Дело в том, что в музыкальной среде того времени существовало негласное правило: черные играют с черными, белые с белыми. Однако Бенни Гудмен первым нарушил это правило – он пригласил Хэмптона, а вместе с ним чернокожего пианиста Тедди Уилсона, белого ударника Джина Крупа и создал свой знаменитый квартет. Это произошло в 1936 году. Большой поклонник джаза, японский писатель Харуки Мураками писал: «Для Гудмена вопрос цвета кожи был непринципиален. Куда важнее было при отборе выдающихся музыкантов той или иной эпохи постоянно держать коллектив в творческом напряжении, стремясь к тому, чтобы звучание не теряло свежести. Многие не одобряли его выбор, однако это не остановило Гудмена. Он взял бы к себе любого, кто оказался способен показать превосходную игру, а в особенности – свинг».

И участники квартета показали свое мастерство – их выступления проходили с феноменальным успехом. Особым успехом пользовалась пьеса «Играя в Савое». Эта композиция была посвящена танцевальному залу «Савой» в Гарлеме, в котором выступали самые известные оркестры периода свинга. К числу лучших интерпретаций темы можно отнести запись на граммпластинку, осуществленную Бенни Гудменом.

Квартет просуществовал четыре года. Он выступал на концертах, записывался на граммпластинки. «Это были четыре великолепных года с Бенни», – так впоследствии охарактеризовал указанный период Лайонел Хэмптон. Патриарх джаза был прав: триумфальные гастролы в театре «Парамаунт», а затем в «Карнеги-холле», съемки в фильме «Голливуд-отель», шесть хитов в 1937-м, четырнадцать – в 1938-м.

В те же годы Гудмен параллельно начинает карьеру исполнителя классики: он выступает с выдающимся венгерским скрипачом Йожефом Сигети, записывает Квинтет Моцарта с Будапештским струнным квартетом. По его заказу Барток, Хиндемит и Копленд пишут концертные пьесы для кларнета с оркестром. В 1940 году Гудмен был приглашен в Джульярдскую высшую школу музыки в качестве преподавателя по классу кларнета. Позже он написал «Школу игры на кларнете».

Но все же главным делом жизни Бенни Гудмена оставался джаз. После распада квартета Гудмен создал секстет, в который, кроме Хэмтона, вошли такие замечательные музыканты, как пианист и аранжировщик Флетчер Хендерсон и гитарист Чарли Крисчен. Вместе с секстетом Гудмен успешно выступил в бродвейском мюзикле «Зыбкая мечта» (Swingin' the Dream). Выступления ансамбля пользовались неизменной любовью слушателей.

Во время Второй мировой войны, несмотря на заметный спад в музыкальной жизни страны, Гудмен продолжал создавать хиты, записывал пластинки, снимался в фильмах. Однако постоянного оркестра у джазмена не было – он создавал временные коллективы, а потом их распускал. В 1950 году студия «Коламбия Рекордс» выпустила диск «Концерт джаза в Карнеги-холле», в основу которого были положены записи 1938 года. Он вошел в историю как наиболее успешно продаваемый альбом всех времен.

Однако увлечение свингом постепенно шло на убыль. Гудмен пробовал экспериментировать с другими жанрами, но особого успеха не имел. Тогда неутомимый маэстро задумал грандиозное турне по странам мира, в которое взял с собой несколько небольших групп. Кульминационным моментом стала поездка в Москву в 1962 году. Известно, что Госдепартамент США предложил для гастролей в СССР два коллектива – «Горячую пятерку» Луи Армстронга и оркестр Бенни Гудмена. Вопрос решался на самом высоком уровне; в конце концов, Н. Хрущев сделал выбор в пользу Гудмена – как ни как, а Бенни был сыном простого рабочего...

Выступление Б. Гудмена в Москве прошло с огромным успехом. Позже в Америке был выпущен альбом «Бенни Гудмен в Москве», записанный по итогам гастролей в Советском Союзе.

Последующие годы жизни «король свинга» записывался не так часто, как прежде, но время от времени выезжал на гастроли. Одно из последних выступлений маэстро состоялось в 1982 году в Финляндии. Умер Гудмен в 1986 году в возрасте семидесяти семи лет. Он пережил фантастическую славу, несколько периодов забвения, его любили, им восторгались, а он нес людям добро и радость, оставаясь при этом лучшим джазовым кларнетистом мира.

Элла Фитцджеральд – первая леди джаза

Свой неофициальный титул «первой леди джаза» Элла Фитцджеральд (Ella Fitzgerald) получила, когда ей еще не было и сорока лет. Однако известность к певице пришла гораздо раньше – в 1934 году. Именно тогда она, семнадцатилетняя девушка, успешно выступила на любительском конкурсе в театре «Аполло» в Гарлеме. Как только молодая певица вышла на эстраду и исполнила свой первый номер, всем стало ясно, что победительницей станет именно она. Так и случилось, а в качестве премии ей был предложен контракт на выступления с оркестром Чика Уэбба. Самое интересное, что Элла собиралась стать танцовщицей, а в конкурсе приняла участие лишь для того, чтобы показать свою «общую подготовку».

Оркестр композитора и барабанщика Чика Уэбба был тогда популярен. В нем играли такие известные музыканты, как трубачи Бобби Старк и Тафт Джордан, саксофонист и скрипач Эдгар Сэмпсон, гитарист Джон Трухарт. По единодушному мнению публики, оркестр Уэбба был лучшим свинг-бэндом того времени, а в танцевальный зал «Савой», где он обычно играл, приезжали специально ради него. Популярность оркестра возросла еще больше после прихода в него Эллы Фитцджеральд. Певица была так бедна, что на первых порах одалживала платья, чтобы выйти на сцену. Для того чтобы выступать в ночных увеселительных заведениях, пришлось подделать документы и прибавить возраст. Но риск оправдал себя – певица сразу стала любимицей и музыкантов, и публики.

В 1935 году Элла Фитцджеральд записывает свою первую пластинку «Любовь и поцелуи», с триумфом выступает в разных городах, ее записи расходятся огромными тиражами. В это время на Бродвее ставится мюзикл «Юбилей», один из номеров которого назывался «Танцуем бегин» (Begin the Beguine). В числе лучших джазовых интерпретаций этой темы была запись на граммпластинку, осуществленная оркестром Арти Шоу, и, конечно же, ее исполнение Эллой Фитцджеральд.

Выступления с оркестром продолжались до 1939 года, и все это время певица оставалась душой коллектива, а с его руководителем Чиком Уэббом ее связывала трогательная дружба и сотрудничество. После смерти Уэбба Элла Фитцджеральд возглавила коллектив и в течение трех лет была одной из немногих женщин, руководивших оркестром. И все же пение оставалось главным в ее жизни. Элла появилась на джазовом небосклоне в эпоху расцвета свинга. Когда же на смену ему пришла эра бибоба, она восприняла его основные выразительные средства и ввела в джазовую музыку новые формы импровизационного вокала. В бибобе исполнение концентрировалось на достаточно резкой по звучанию сольной импровизации. В качестве тем музыканты использовали популярные песни 20-х и 30-х годов, точнее их гармонические схемы, на которые насаивали новые мелодии, обычно игравшиеся в унисон. Пионерами этого направления в джазе были Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Телониус Монк, Бад Пауэлл и другие.

Свой вклад в становление бибоба внесла и Элла Фитцджеральд – она стояла у истоков женского «боп-вокала», в основе которого лежала так называемая техника «скэта». Это способ импровизационного пения, впервые введенный Луи Армстронгом, при котором вместо текста повторяются лишь отдельные ничего не значащие слоги. В такие моменты певец как бы уподобляется одному из инструментов оркестра. «Когда я

пою, – признавалась Элла Фитцджеральд, – я мысленно ставлю себя на место тенор-саксофона».

В 1946 году начинается сотрудничество певицы с Норманном Гранцем, знаменитым продюсером, менеджером, организатором серии концертов «Джаз в филармонии», на которых он собирал самых известных музыкантов Америки. Выступления проходили в самых престижных залах Нью-Йорка, Чикаго, Лос-Анджелеса и других городов страны. Среди песен, исполненных Фитцджеральд на тех концертах, можно назвать «Не уходи во гнев» (Don't Cha Go 'way Mad), «Эти глупые мелочи» (These Foolish Things), «Очарована, обеспокоена и озадачена» (Bewitched, Bothered And Bewildered), «Танцы в Савое» (Stompin' At The Savoy), «Эти глаза» (Them There Eyes), «Леди, будьте добры» (Oh, Lady Be Good) и другие. «Я считаю, – скажет позже Гранц, – что исполнение Эллой “Танцев в Савое” – это самый невероятный, самый блистательный образец вокального джаза». В 1948 году в жизни Эллы Фитцджеральд произошло важное событие – она вышла замуж за известного джазового музыканта, контрабасиста Рэя Брауна, который стал не только спутником жизни, но и коллегой по творчеству: в течение нескольких лет певица выступала в составе его джаз-трио. Одним из наиболее популярных номеров репертуара вокалистки того времени была песня Дж. Гершвина «Леди, будьте добры».

В пятидесятые годы слава певицы еще более упрочилась. Ей довелось выступать с самыми выдающимися джазистами того времени: с оркестрами Дюка Эллингтона, Каунта Бейси, Бенни Гудмена, с джаз-трио Оскара Питерсона и, конечно же, в дуэте с Луи Армстронгом. Была даже выпущена пластинка «Элла и Луи снова вместе» (Ella and Louis Again). Вместе с Луи Армстронгом она озвучила многие номера из оперы Гершвина «Порги и Бесс», в том числе и знаменитую колыбельную «Summertime».

Наряду с концертными выступлениями, певица постоянно записывает грампластинки под лейблами самых известных фирм мира – «Декка», «Вёрв», «Пабло-рекордс» (было выпущено более 50 пластинок). В ее обширный репертуар входят произведения самых различных жанров. Удивительному голосу певицы доступно все – от безукоризненно точного исполнения баллад, ставших в ее интерпретации подлинно народными, до невероятно сложных вокальных импровизаций. Один из критиков писал: «У Эллы Фитцджеральд большой, прекрасного тембра голос, абсолютный слух, великолепная техника микрофонного пения, тонкое чувство ритма. Ее волнующее меццо-сопрано может быть удивительно нежным, исполнение гибким, ювелирно отшлифованным. Голос певицы отличается одновременно теплотой и прозрачностью звука, а ее вдохновенное исполнение неизменно пленяет слушателей юным энтузиазмом». Даже простую, незатейливую песенку она может превратить в шедевр джазового искусства.

Большая часть записей Эллы Фитцджеральд была сделана на концертах, а не в студийных условиях. И это имеет объяснение. Как отмечал Норманн Гранц, выступая перед живой аудиторией, певица испытывала особый эмоциональный подъем; с каждой минутой ее пение становилось все более выразительным. Она полностью отдавалась охватившему ее чувству, и пережитые эмоции доходили до сердец слушателей.

«Первая леди джаза» прожила большую, насыщенную событиями жизнь: она выступала в телевизионных шоу, в радиопередачах и джазовых фестивалях, снималась в кино, участвовала в драматических спектаклях. Менялись стили и направления – традиционный джаз, свинг, бибоп, хард боп, кул, менялась и исполнительская манера вокалистки. Известный джазовый критик Берендт писал по этому поводу следующее: «Этот голос развивался удивительнейшим образом. Я не знаю никого не только в джазовой музыке, но и вообще, кто мог на протяжении пятнадцати лет так удивительно изменяться, как Элла Фитцджеральд. И изменяться не так, что раньше она была лучше,

а теперь стала хуже, или наоборот, не так, что из прежней Эллы Фитцджеральд появилась совсем новая Элла Фитцджеральд...»

Певица концертировала во многих странах мира. В 1955 году она вместе с джаз-трио Оскара Питерсона и пианистом Томми Фланегеном совершила триумфальное турне по странам Европы. Один из концертов проходил в Берлине. Здесь произошел курьезный случай: исполняя песню Курта Вейля «Мэкки-нож», Элла напрочь забыла текст. Однако певица не растерялась и стала петь о чем придется, упомянув в этой своеобразной импровизации даже своего друга – Луи Армстронга. Позже была выпущена пластинка, в которую вошли песни, исполненные на этом концерте. Интересен отзыв о ней, сделанный Харуки Мураками: «Элла и Питерсон – музыканты экстра-класса. Быть может, поэтому их исполнение напоминает произведение искусства. Все настолько правильно и совершенно, что придраться просто не к чему...»

В 80-е годы творческая деятельность певицы пошла на спад. Появились проблемы со здоровьем: зрение, сердце, диабет... Тем не менее, она еще иногда выступала, как и прежде, очаровывая слушателей красотой своего голоса и проникновенностью исполнения. Последние годы жизни певица передвигалась уже в коляске. В 1996 году Элла Фитцджеральд ушла из жизни – она не дожила одного года до своего восьмидесятилетия.

Чарли Паркер – музыкант от Бога

Чарли Паркер вошел в историю джаза как один из самых ярких исполнителей. Он прожил короткую жизнь – всего 35 лет, но успел сделать очень много. Прежде всего Паркер был создателем нового направления в джазе – так называемого бибопа, что коренным образом изменило сложившееся представление о джазе как о музыке сугубо развлекательной. Еще при жизни критики ставили Паркера на первое место среди американских саксофонистов, а в последующие годы его влияние испытали на себе музыканты нескольких поколений.



Чарли Паркер (Charlie Parker) родился в 1920 году в пригороде Канзас-Сити. Его отец – Чарли Паркер-старший – был певцом и танцором, он бросил семью, когда его сыну было десять лет. Примерно в то же время Чарли начал заниматься музыкой: он играл в школьном оркестре на медных духовых инструментах и делал большие успехи. С шестнадцати лет он стал выступать в Канзас-Сити как профессиональный музыкант – играл в оркестрах Кейса, Мак-Шенна, Леонарда, Дугласа. Все шло своим чередом, но однажды в 1936 году Чарли со своим другом попал в ужасную аварию: его приятель погиб, а сам он отделался множественными переломами ребер и трещинами в

позвоночнике. Два месяца юноша пролежал в постели, где единственным его утешением был морфий...

Два года спустя Чарли познакомился с Генри Смитом – лучшим саксофонистом города. Смит организовал собственный оркестр и взял к себе Паркера. Этому человеку суждено было сыграть важную роль в становлении молодого музыканта – стать его наставником. «Чарли назвал меня отцом, – вспоминал позже Смит, – и буквально следовал за мной по пятам. В оркестре он старался не отставать от меня. Какое-то время Чарли подражал мне, но вскоре он мог исполнить все, что и я, но делал это лучше меня».

Несколько лет Паркер выступал в оркестре Джея Мак-Шенна. В 1940 году оркестр, находясь на гастролях в городке Уичита, записал несколько пьес для местного радио. Это были первые записи с участием Чарли. В новых записях оркестра Мак-Шенна, сделанных в 1941 году, стиль Паркера стал еще более уверенным, но пока его соло не очень отличаются от игры блюзовых оркестрантов. Однако молодого саксофониста тяготил рутинный свинг оркестра Мак-Шенна, он принял решение оставить коллектив и переехал в Нью-Йорк. «Я уже просто не мог переносить стереотипные гармонии, которые непрерывно употреблял каждый, и я постоянно думал, что людям надо дать нечто другое. Мне приходилось это слушать, но я не мог это играть», – рассказывал Паркер.

В Нью-Йорке никому не известному музыканту пришлось нелегко: он мыл посуду в одном из ресторанов Гарлема, ночевал в гаражах, иногда играл в джаз-клубах. И все это время он искал свой стиль в музыке. Как-то ночью Чарли взял саксофон и стал импровизировать на тему пьесы «Чероки». Он стал обыгрывать не мелодию, а аккорды, которые ее сопровождают, и неожиданно нашел то, что так долго искал. Паркер воспрянул духом: он стал играть в ансамбле ресторана «У Минтона», в котором среди музыкантов был и молодой пианист Телониус Монк. Именно в «Минтоне» зародилось новое направление в джазе – бибоп, и одним из его создателей был Чарли Паркер.

К тем годам относится и начало сотрудничества Паркера с другим пионером бибопа – талантливым трубачом Диззи Гиллеспи. Молодые люди были неразлучны: они играли в оркестрах Эрла Хайнса и Билла Экстайна, а в 1944 году создали собственный ансамбль – квинтет, в составе которого выступали на 52-й улице, ставшей к тому времени улицей бибопа. Тогда же они сделали свои первые совместные записи.

Чарли Паркер нашел в форме квинтета тот состав боба, который соответствовал его представлениям: саксофон и труба с ритм-группой. Квинтет Паркера стал таким же важным явлением для современного джаза, как группа «Горячая пятерка» Луи Армстронга – для старого. Альт-саксофон Паркера стал самым выразительным голосом джаза той эпохи.

Говоря о Паркере как создателе стиля бибоп (bebop), следует хотя бы кратко охарактеризовать это новое направление. По мнению авторитетного американского исследователя джаза У. Сарджента, автора книги «Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика», характерными чертами бибопа являются новаторство в сфере мелодики, ритма, гармонии, тональности; усиление фактора неожиданности, нарушение регулярности движения, склонность к ассиметричным построениям, введение элементов атональности и т.п. Главной фигурой становится солист-импровизатор, в совершенстве владеющий музыкальным инструментом и стремящийся к индивидуальному самовыражению. Все это точно соответствует личности и стилю игры Паркера, совершившего в середине 40-х годов подлинную революцию в джазе.

Но вернемся к событиям того времени. В конце 1945 года Билли Шоу, вскоре ставший менеджером Паркера, пригласил ансамбль Чарли и Диззи в один из клубов Лос-Анджелеса. Это был самый светлый период в жизни музыканта: пришли долгожданные удача, слава, деньги. Паркер ощущал творческий подъем, молодые музыканты чуть ли не боготворили его.

Слава Паркера растет, имя его становится легендарным, слушать его собираются лучшие знатоки джаза. Его игру отличает неистощимое богатство фантазии, безошибочное чувство формы, изумительная гибкость и раскованность, благодаря которой он мог извлекать из своего инструмента самые немыслимые фигуры. Исполнительская манера Паркера была подлинно импровизационной; даже одни и те же произведения становились у него столь непохожими в процессе исполнения, что их,

по выражению одного из критиков, можно было публиковать под разными названиями. Но, пожалуй, важнее всего то, что музыка для Паркера была не развлечением, а исповедью; поэтому так захватывающе увлекательна его игра. Именно за ее исключительную виртуозность и искрометность Чарли получил прозвище «Бёрд» (Bird – птица). Его альт-саксофон, словно птица, парил над ансамблем.

Однако жизнь музыканта была далеко не безоблачна, а скорее трагична. Ночные клубы, гастроли, музицирование до глубокой ночи, дешевые гостиницы, алкоголь и табачный дым, самолеты, вагоны и автобусы, грязные артистические комнаты – таков был мир, за рамки которого артист не в силах был вырваться. Он не имел ни банковского счета, ни страхового полиса, ни даже приличной квартиры. Постепенно Чарли пристрастился к наркотикам. Уже в молодые годы его здоровье оказалось серьезно подорванным. В 1946 году после утомительной записи с Паркером случился тяжелый припадок, после которого ему пришлось провести в клинике более полугода. Несколько лет спустя он стал настоящим инвалидом.

И лишь в музыке Чарли находил отдушину; только в ней он видел смысл жизни. О том, чем была музыка в жизни Паркера, хорошо сказал в своей повести «Преследователь» аргентинский писатель Хулио Кортасар: «Никогда не удовлетворяясь достигнутым, музыка становится непрерывно возбуждающим средством, не имеющей конца композицией – и прелесть ее не в завершении, а в творческом искании, в проявлении душевных сил, которые затмевают слабые человеческие эмоции, но не теряют подлинной человечности». В лице джазового саксофониста Джонни предстал, конечно же, сам Чарли Паркер. Писателю удалось раскрыть суть трагедии великого музыканта, столь безжалостно распорядившегося своею судьбой и жизнью.

В начале 1946 года Паркер и Гиллеспи дали два концерта из цикла «Джаз в филармонии». Чарли выступал блестяще, но физические и моральные его силы были уже на исходе. После этого пути друзей и коллег разошлись.

Вернувшись в Нью-Йорк в начале 1947 года, Паркер с помощью Билли Шоу возродил свой квинтет. В него он пригласил барабанщика Макса Роуча и молодого трубача Майлса Дэвиса. Общение с «королем бибопа» явилось неоценимой школой для этих крупнейших впоследствии музыкантов. Дела складывались неплохо: ансамбль выступал на концертах, записывал грампластинки. Один из концертов был дан в знаменитом Карнеги-холле и имел триумфальный успех. «Слушать то, что играет Бёрд, означало пройти целую школу, – вспоминал Билли Экстайн. – Его музыка была настолько стихийной и искренней, что она вскоре стала настоящей классикой». Согласно опросу, проведенному в 1948 году журналом «Метроном», Паркер стал самым популярным музыкантом джаза. В это же время в Нью-Йорке открывается новый джазовый клуб, названный в честь Паркера «Бёрдлэнд» («Страна Птицы»). В 1949 году Чарли Паркер выступил на первом международном джаз-фестивале в Париже, а год спустя совершил турне по странам Скандинавии, Франции, Англии. Пиком творчества Паркера принято считать 1945–1947 годы, когда были сделаны самые знаменитые записи. Позже эти композиции были собраны в два альбома, вышедшие под названием «Сюита Птицы» (Yarbird Suite), в которые вошли 28 пьес.

Наряду с пьесами других авторов, Чарли исполнял и собственные композиции. Самая известная из них – «Время пришло» (Now Is The Time). Эту пьесу, написанную в форме блюза, Паркер сочинил в 1945 году. Большой популярностью среди профессионалов и любителей джаза пользовались также композиции «Коко», «Антропология», «Просто друзья» (Just Friends), «Уезжай из Нью-Йорка» (Scrapple From The Apple), «Птица» (The Bird), «Настроение Паркера» (Parker's Mood) и др.

Интересно, что Чарли никогда не записывал на ноты собственные темы – он просто играл до тех пор, пока музыканты не заучивали их наизусть.

В 1950 году саксофонист сделал запись с большим струнным оркестром «Бёрд в Нью-Йорке». Это стало единственным крупным финансовым успехом, который Паркер имел в своей жизни. Значительным событием в жизни музыканта стал и концерт в Торонто, состоявшийся в 1953 году (он был записан на грампластинку). Ансамбль состоял из звезд джаза, самых ярких «боперов» того времени. Вместе с Паркером играли Диззи Гиллеспи, Макс Роуч, Чарльз Мингус и Бад Пауэлл.

Однако трагическая развязка приближалась. Чарли становился все более нервным, мрачным, нелюдимым – люди, общество раздражали его. Однажды вечером в «Бёрдлэнде» он вышел из себя, разогнал ансамбль и покинул зал. Менеджер сказал ему, что на дальнейшие выступления в клубе он может не рассчитывать. Все чаще Чарли находил утешение в алкоголе и наркотиках. Последние годы он мало выступал, страдал от жестоких болей в желудке. В марте 1955 года Паркер умер, сидя у телевизора. Врач, констатировавший смерть, записал в графе «возраст» пятьдесят три года, хотя Чарли было около тридцати пяти.

Из жизни ушел великий музыкант, оставивший заметный след в истории музыки. Принято считать, что в джазе было только два гения – первым был Армстронг, вторым – Паркер. Почти сразу после смерти Чарли стал культовой фигурой. Паркер умер, но осталась его музыка, которая и по сей день радует многочисленных поклонников его творчества. И тут нельзя не вспомнить слова, сказанные когда-то музыкантом: «Музыка – это твой собственный опыт, твоя мудрость, твои мысли. Если ты не живешь ею, то из твоего инструмента никогда ничего не выйдет. Вас учат, что у музыки есть свои определенные границы. Но ведь искусство не имеет границ, приятель».

Контрабасист-виртуоз Чарльз Мингус

Чарльз Мингус (Charley Mingus) – музыкант, который отлично играл на рояле, но в историю джаза вошел как непревзойденный контрабасист-виртуоз, автор многочисленных джазовых композиций и руководитель оркестра, один из корифеев американского джаза.



С детства Чарли готовился к карьере музыканта классического плана и о джазе даже не помышлял. Он родился в 1922 году в Аризоне, а вырос в Калифорнии, где в течение пяти лет осваивал игру на контрабасе в голливудской «Школе композиторов» под руководством Германа Рейншагена – в прошлом ведущего контрабасиста Нью-Йоркского филармонического оркестра. Одновременно он посещал класс композиции легендарного Ллойда Риза, у которого в свое время учились Эрик Дольфи, Бен Уэбстер и многие другие джазовые музыканты. Однако джазовая среда, в которой рос и формировался Мингус, постепенно поглотила молодого музыканта. И хотя он прекрасно разбирался в классической музыке, джаз привлекал его все больше и больше. В его первых джазовых композициях явно ощущается влияние Дюка Эллингтона. Одну из своих первых пьес «Пальцы Мингуса» музыкант написал в 1947 году, и с того времени он становится известной фигурой в джазовом мире.

Композиторскую деятельность Чарльз Мингус успешно сочетает с исполнительской: в 40-е годы он играет в ансамблях Кида Ори, Луи Армстронга и Лайонела Хэмптона, постепенно приобретая славу блестящего контрабасиста. В 1951 году он приезжает в Нью-Йорк, где начинает играть в стиле «авангард». Чарльз выступает в различных клубах, играя с Паркером, Майлзом Дэвисом, Бадом Пауэллом, Тэном Гетцем и многими другими известными музыкантами того времени. Мингус становится незаменимым контрабасистом в столице джаза, любимым за свою непринужденную технику, великолепное знание гармонии и мощный, напористый, экспрессивный звук. Звук его контрабаса как бы задает тон и ритм всему оркестру.

Вскоре вместе с барабанщиком Максом Роучем он создает свой первый альбом «Дебют», в котором, правда, ощущается влияние пианиста Ленни Тристано – одного из кумиров молодого Мингуса. Такую музыку тогда называли экспериментальной. Критики встретили «Дебют» холодно, но музыканта это мало огорчило – он уже работал над другими композициями.

Мингус писал музыку, в которой традиционный джаз сочетался с новаторскими приемами. В середине 50-х годов он выпускает несколько альбомов. Один из них – «Питекантроп прямоходящий» (*Pithecantropus Erectus*) – сделал его автора одним из самых передовых композиторов своего времени: он был новаторским и по замыслу, и по содержанию. Следующий диск – «Тихуанские настроения» (*Tijuana Moods*) – представлял собой удивительный сплав фантазии и чувства, своего рода музыкальный автобиографический рассказ, в котором контрабасу отводилась скромная, на первый взгляд, но довольно важная в формообразующем и ритмическом отношении роль.

Имея хорошую профессиональную подготовку, Мингус писал свои композиции в виде партитуры. Однако со временем музыкант стал отдавать предпочтение устной практике: он наигрывал на рояле сочиненную тему, обсуждал ее с коллегами, а затем все вместе приступали к музицированию, постепенно корректируя и выстраивая форму новой пьесы. Сам Чарльз по этому поводу высказался однозначно: «Я всегда хотел сочинять спонтанно». Его позиция: исполнение каждой партии, не закрепленной нотным текстом, пробуждает фантазию музыканта, который как бы становится соавтором композитора. А музыка без импровизации – это не джаз.

Тем временем появляются новые альбомы Мингуса – «Blues and Roots», «Oh Yeah» и другие. В своем творчестве джазмен обращается не только к традиционному афроамериканскому фольклору, но и к музыке других народов. Так, в пьесе «Сегодня в полночь» (*Tonight At Noon*) явно слышны интонации музыки Востока.

В 1964 году Чарльз Мингус совершает большое турне по странам Европы. Концерты проходят с большим успехом, однако выступление в Париже превзошло все ожидания. Успех Мингуса по праву разделили его друзья – флейтист и альт-саксофонист Эрик Дольфи, тенор-саксофонист Клиффорд Джордан и пианист Джеки Байард. Как уже отмечалось, сам Мингус отлично играл на фортепиано и нередко во время выступлений садился за рояль и солировал с оркестром. В частности, ему принадлежит альбом фортепианных соло «Мингус играет на рояле» (*Mingus Plays Piano*) – по определению одного из критиков, «волнующий, трогательный, нежный».

Начало 70-х годов было богато событиями: в 1971 году известная фирма грамзаписи «Коламбия Рекордс» выпустила самый известный альбом Мингуса «Let My Children Hear Music» (Давайте, мои дети, будем слушать музыку); в этом же году он был награжден престижной премией «Slee Chair Of Music», после чего 49-летний музыкант на протяжении семестра совершенствовался в композиции в Университете Буффало штата Нью-Йорк. Это был период повсеместного признания заслуг музыканта. Мингус получает гранты от Национального фонда искусств, Фонда

Гуттенхайма, ему присваивают почетную степень Института Брандейса. Его музыку часто используют балетные труппы, а известный хореограф Элвин Эйли поставил хореографическую программу под названием «Танцы Мингуса».

В середине 70-х годов оркестр Мингуса гастролирует по всему миру: Европа, Южная Америка, Япония, Соединенные Штаты, Канада. Однако в конце 1977 года у контрабасиста обнаружилось тяжелое нервное заболевание: рассеянный склероз. Через год он уже не мог играть на контрабасе и передвигался в инвалидной коляске. В июне 1978 года в Белом доме состоялся концерт, на котором правительство официально признало заслуги Чарльза Мингуса в области джазовой музыки. Его последней работой был проект с рок-певцом Джонни Митчеллом. Мингус умер в Мексике 5 января 1979 года, и, согласно завещанию музыканта, пепел музыканта был перевезен в Индию и развеян над водами Ганга. Нью-Йорк и Вашингтон почтили его память «Днем Чарльза Мингуса».

Мингус был сложной, противоречивой личностью, человеком настроения. У него было много врагов как среди музыкантов, так и среди слушателей. Обладая большой физической силой, Чарльз был крут на расправу, нередко увольнял музыкантов без особых на то причин. Однажды он вышел из себя и с такой силой хлопнул крышкой рояля, что чуть не размозжил пальцы пианиста. Всю жизнь Мингус страдал от расовых предубеждений, в результате чего не мог реализовать себя в музыкальном бизнесе. Его чувства и эмоции находили выход в музыке – яркой, экспрессивной и самобытной. На мемориале памяти Мингуса представитель Фонда Гуттенхайма Стив Шлезингер сказал: «Я ожидаю того дня, когда мы сможем перейти границы определений типа “джаз” и признать Чарльза Мингуса величайшим американским композитором, каким он и был». С 60-х годов и до самой смерти он оставался в авангарде американской музыки. Когда его попросили прокомментировать истоки своего дарования, он сказал, что его способность играть на контрабасе – результат напряженной работы, а талант композитора – от Бога.

Мингус оставил большое творческое наследие – более 300 композиций и не менее ста альбомов. Однако его основная работа – «Эпитафия» (Epitaph), над которой он трудился последние годы жизни, была обнаружена лишь после его смерти. Продолжительностью более двух часов, эта грандиозная композиция была исполнена на концерте памяти музыканта, организованном в июне 1989 года. Газета «Нью-Йорк таймс» назвала ее одной из лучших джазовых работ десятилетия.

Чарльз Мингус представлял собой ярчайшую личность в джазе, оставив заметный след в истории американской музыки.

Дэйв Брубек и его джаз-квартет

Вклад Дэйва Брубека в джазовое искусство трудно переоценить: он был не только блестящим пианистом, создателем легендарного квартета, автором ярких музыкальных пьес, но и новатором, человеком прогрессивных взглядов, всегда шедшим непроторенным путем. Известный критик и исследователь джаза Алексей Баташов писал: «Брубек был провозвестником в джазе новых идей, первым, с кого началась история джаза как интернационального по сути искусства. Он первым взорвал ритмические стереотипы, ввел новые метры, широко стал пользоваться полиритмией и полифонией. Он первым ввел в джаз модальные, ладовые принципы импровизации и тем самым навел ранние мосты от прежнего джаза к другим музыкальным культурам Европы и Азии».



Дэвид Уоррен Брубек (Dave Brubeck) родился в 1920 году в музыкальной семье. Его мать была пианисткой; музыкантами стали и два старших брата Дэйва – Генри и Говард. Музыкальные способности у ребенка проявились рано: с четырех лет он стал играть на фортепиано, а с девяти – на виолончели. В 21 год Дэйв поступил на музыкальный факультет Тихоокеанского колледжа. Учебу прервала война, и молодой музыкант отправился в Европу, где возглавил военный оркестр, выступая также в качестве аранжировщика и пианиста. Вернувшись на родину, Брубек продолжил прерванные занятия в колледже. Во время войны в США иммигрировали многие выдающиеся музыканты из стран Европы. В их числе были Арнольд Шенберг и Дариус Мийо.

Посетив несколько занятий у Шенберга, Дэйв понял, что творческие установки педагога далеки от его устремлений, поэтому он прекратил их и записался в класс композиции Дариуса Мийо. Этому выбору способствовал и тот факт, что Мийо, будучи композитором «академического» направления, интересовался джазом и использовал его в своем творчестве. В общем, Брубек не ошибся в выборе – маститый французский композитор, один из членов знаменитой «шестерки» много дал своему ученику. Вот как вспоминает сам Брубек о занятиях, проходивших в классе Мийо:

«Мийо был крайне строг, когда объяснял и проверял, хорошо ли мы его поняли. Контрапункт он преподавал “по Баху”, очень любил Мендельсона, и нужно было скрупулезно следовать за ним, но, когда дело доходило до композиции, он предоставлял нам абсолютную свободу. А таким и должен быть джаз». Самое интересное, что педагог поощрял стремление создавать джазовые композиции. Примерно в ту пору окончательно определилось направление будущих исканий Брубeka, целью которых стал именно этот «свободный джаз». И первым шагом на этом пути было создание экспериментального октета, составленного из его сокурсников.

В 1949 году Брубек начал играть в трио, к которому со временем подключился Пол Дезмонд – один из лучших альт-саксофонистов мира, автор популярнейшей пьесы «Пять четвертей» (Take Five). Так родился знаменитый квартет Дэйва Брубeka, просуществовавший семнадцать лет. Квартет совершил множество триумфальных турне по миру. «Магия притягательности его игры родилась из артистизма, подчеркнутой аристократичности, некой консерваторской академичности, органично вплавленных в самую природу джаза, – пишет А. Кассис. – Чувство блюза, стремительный драйв, накал эмоций, соседствующий с лирикой затаенного дыхания, союз холодного рассудка и бурных всплесков чувств, страстных исповедей в звуках – это и есть джаз Брубeka».

Тон на выступлениях квартета задавали Дэйв Брубек и Пол Дезмонд. Удивительное слияние этих двух выдающихся музыкантов, чувствовавших малейшие повороты в ведении мелодической линии при совместной импровизации (а в квартете Брубeka часто использовались полифонические приемы), всегда поражало слушателей. Другими участниками ансамбля были ударник Джо Морелло и контрабасист Юджин Райт. Музыканты играли в стиле «кул», характерной особенностью которого была спокойная, как бы «прохладная» манера исполнения (от английского *cool* – прохладный).

Во второй половине 50-х годов слава ансамбля вышла за пределы узкого круга поклонников джаза в Америке благодаря гастролям по всему миру и многочисленным записям. Выступления квартета проходили на разных континентах – в Европе, Азии, Африке, Америке. Выступая перед слушателями разных народов, Брубек проявлял интерес

к их культуре, традициям, музыкальному фольклору. Все это тут же находило отражение в творчестве музыканта. Так произошло и во время гастролей по Японии. Вот строки из интервью Брубeka: «Я пишу музыку в основном под влиянием визуальных ощущений. Альбом “Джазовые впечатления от Японии” был написан за неделю пребывания в этой стране. Я чувствовал вздохи и страдания большого города, видел Фудзияму, наблюдал за японцами, как художник наблюдает за натурой. На втором месте у меня слуховые ассоциации...»

Несколько иначе проходили гастролы в Мехико, состоявшиеся в 1967 году. Квартет Брубeka выступил там с серией концертов, на которых прозвучали популярные мексиканские песни – «Голубка», «Челита», «Бесамэ мучо» и другие. В инструментальной обработке Брубeka мелодии этих широко известных песен неожиданно предстали в совершенно новом виде, расцвели новыми красками. На концертах велась запись, в результате чего вскоре появился новый альбом под названием «Браво! Брубек!» (Bravo! Brubeck!), в который вошли десять пьес.

Творчество Дэйва Брубeka многогранно – он не только работал с фольклорными источниками, сочинял джазовые темы и исполнял их на концертах, но и успешно выступал как композитор академического направления. Особенно продуктивной была его работа в области синтеза джаза и симфонической музыки. Брубек является автором двух балетов, мюзикла, оратории, мессы, четырех кантат, пьес для джаз-ансамбля с симфоническим оркестром и многочисленных пьес для фортепиано. Он одним из первых принял участие в создании «сплавов» джаза и классики. Так, в 1959 году Брубек исполнил произведение своего брата Говарда «Диалоги для джаз-ансамбля и симфонического оркестра», а два года спустя написал балет «Джазовые пуанты».

Однако увлечение классикой отразилось отчасти на игре музыканта: иногда Брубек играл и вовсе без свинга, то есть без той специфической для джаза упругости. Вследствие этого многие музыканты считали его недостаточно «джазовым» пианистом. Другие же открыто восхищались его игрой. Приведем два прямо противоположных высказывания:

«Мне нравится Брубек, – говорил Чарли Паркер. – Он дошел до такого совершенства, до которого я смог бы добраться, лишь приложив все мыслимые и немыслимые усилия». А вот мнение Майлза Дэвиса было несколько иным: «Он просто не умеет свинговать!». Конечно же, Брубек умел свинговать: он любил джаз и ценил в нем спонтанность и свободу самовыражения. В одной из своих статей пианист писал: «Что такое джаз? Когда у солиста нет полной свободы, эта музыка перестает быть джазом. Джаз – это единственная из всех существующих форм искусства, в которой мы находим эту свободу личности без потери группового контакта».

Спустя несколько лет после распада квинтета, в конце 1960 года, Брубек создал новый ансамбль, получивший имя «Два поколения Брубеков». В него вошли три сына музыканта – пианист и композитор Дариус, руководитель рок-ансамбля Крис и ударник Дэнни. Вскоре журнал «Таймс» назвал и этот коллектив «самым популярным в стране». Сам же глава семьи все больше времени стал посвящать композиции. Однако вскоре выяснилось, что отход от исполнительской деятельности был лишь временным: в 1982 году джазмен снова вышел на эстраду – и опять с новым коллективом. Именно с этим коллективом в 1987 году маэстро выступил в Советском Союзе. Пресса была более чем доброжелательна. Критики писали, что искусство Брубeka не только не устарело, но сохранило свою жизненность, безграничную фантазию, неотразимое обаяние.

Последние годы деятельность уболенного сединами пианиста была не столь интенсивна, как прежде. Однако он выпустил около двух десятков дисков, среди которых можно выделить два – «Для Фиолы» и «Голубое рондо». Названием альбома

послужила одна из самых популярных пьес джазмена «Голубое рондо в турецком стиле» (Blue Rondo A La Turk), написанная в размере 9/8.

Вместе с тем Дэйв Брубек стал уделять много времени общению с молодежью, передавая ей свой богатый опыт. В 2000 году молодой кыргызстанский джазовый пианист Эльдар Джангиров, живущий ныне в Соединенных Штатах Америки, встретился с прославленным маэстро и исполнил ему несколько своих композиций. А год спустя вышел первый диск Эльдара, на котором была и пьеса Брубeka; ее название можно перевести «Иди своим путем» (In Your Own Sweet Way). В ту пору Эльдару было четырнадцать лет. На фотографии 2000 года, которую бережно хранит Эльдар, запечатлены два музыканта. У первого за плечами блестящая карьера одного из самых именитых мэтров американского джаза; творческий путь другого только начинается. Но их обоих (80-летнего Брубeka и совсем тогда еще юного Эльдара) объединяет нечто общее – беззаветная любовь к своей профессии, музыке, джазу.

Судьба была благосклонна к Дэйву Брубeku – она одарила его долгой, полной ярких событий жизнью, талантом и трудолюбием. Он познал славу и любовь, получил множество самых престижных наград (кстати, Брубек был одним из самых высокооплачиваемых музыкантов Америки и заработал целое состояние). Наконец, судьба подарила ему троих сыновей, которые продолжили дело своего отца.

Дэйв Брубек оставил заметный след в истории джаза. Пол Дезмонд однажды сказал: «Его музыка глубоко волнует вас, заставляет переживать интеллектуально и эмоционально вместе с ним. Это совершенно свободная и живая импровизация, в которой можно найти все лучшие качества современной музыки – силу и энергию простого джаза в сочетании с гармонической сложностью Бартока и Мийо, форму Баха и временами лирический романтизм Рахманинова». И по-прежнему не теряют свежести его композиции «Пять четвертей», «Вальс Кэти» (Kathi's Waltz), «Босса-нова США» (Bossa Nova USA), «Танцуют все» (Everybody's Jumpin'), «Подними трость» (Pick Up Stick) и многие другие.

Джон Колтрейн – саксофонист концептуального уровня



Одним из самых известных джазовых саксофонистов всех времен был Джон Колтрейн. Известный исследователь джаза Джеймс Коллиер писал, что Колтрейн был не просто выдающимся музыкантом, а своего рода духовным лидером, творчество которого оказало огромное влияние на целое поколение исполнителей, причем не только в джазе. Он прожил всего 41 год, но успел сделать много.

Джон Колтрейн (John Coltrane) родился в 1926 году в городке Хэмлет в штате Северная Каролина. Его дед был известным и уважаемым в округе проповедником, а отец – управляющим пошивочной мастерской. В детстве Джон играл в школьном духовом оркестре – вначале на альтовом горне, затем на кларнете и, наконец, остановил свой выбор на саксофоне-альте. В 1943 году он успешно окончил школу и вместе с друзьями переехал в Филадельфию, надеясь там немного поработать до призыва в армию. Джону повезло – он не только нашел работу, но и поступил в небольшую частную консерваторию с хорошей репутацией, где проучился до самого призыва в армию, что произошло в 1945 году. Колтрейн служил на Гавайях, где он играл на кларнете в военно-морском оркестре.

В 1947 году Джон вернулся в Филадельфию и начал карьеру профессионального музыканта. Первое время он ничем не отличался от своих двадцатилетних коллег: играл в различных ритм-энд-блюзовых составах, сменив альт-саксофон на тенор, как впоследствии оказалось, свой главный инструмент. Так случилось, что Колтрейн неожиданно оказался в среде джазовой элиты того времени: уже в 1947 году он познакомился и сыграл первые пьесы с Майлзом Дэвисом и с Сонни Роллинсом, а чуть позже – с Диззи Гиллеспи, пригласившим его в свой оркестр. В 1949 году Колтрейн впервые участвовал в записи пластинки. В его биг-бэнде, а затем в малом составе – комбо – Джон Колтрейн играл до 1951 года. Затем последовал разрыв: причиной увольнения стало пристрастие Джона к наркотикам – этого страшного бича многих талантливых джазменов. Однако Колтрейн нашел в себе силы и постепенно избавился от пагубной привычки. В этом ему помогли два человека – саксофонист Эрик Дольфи и жена Найма. С Дольфи Колтрейн познакомился в 1952 году, и он вскоре стал самым его близким другом. Они мало записывались – остались буквально считанные записи, но много и плодотворно думали. Идеи Дольфи оказали сильнейшее воздействие на Колтрейна.

Новым этапом в творческой биографии саксофониста стала его игра в ансамбле Майлза Дэвиса. Тогда Колтрейн еще почти ничем не выделялся среди множества других джазовых музыкантов, но Майлз Дэвис с его необыкновенным чутьем сумел разглядеть в Джоне будущую звезду американского джаза. Именно он заставил почти уже тридцатилетнего музыканта творчески развиваться и искать новые пути. Во многом этому способствовало и участие в секстете других одаренных музыкантов, в частности альт-саксофониста Джулиана Эддерли и пианиста Билла Эванса. «Группа Майлза заставила меня искать, – рассказывал позже Колтрейн. – В таком окружении я уже не мог довольствоваться старым багажом. Я ощущал, что мне еще нужно дотянуться до их звучания». И Джон постепенно приблизился к уровню игры своих коллег – его саксофон звучал все ярче, а импровизации становились все более сложными и одухотворенными.

Играя в ансамбле Майлза Дэвиса, Колтрейн активно развивал идеи так называемого модального джаза, основные принципы которого наиболее ярко воплотились в альбоме «Kind Of Blue» («Нечто вроде блюза»). В связи с этим понятен интерес музыканта к африканской, азиатской и, особенно, индийской музыке. Именно Колтрейн, как никто другой, обогатил джаз элементами этой музыки, свидетельство чему – его альбомы «Ole Coltrane», «Africa Brass», «Impressions» (1961–1963).

В 1957 году Колтрейн ушел из ансамбля Майлза Дэвиса, переехал в Филадельфию и стал искать работу. Наконец ему представилась возможность проявить себя. Телониус Монк предложил Джону ангажемент в клубе «Фанк спот». Выступления с Монком сделали Колтрейна влиятельной фигурой в джазе, а он сам обогатился новыми идеями.

С 1959 года, помимо тенора, Колтрейн стал применять и саксофон-сопрано. Так, свою известную тему “My Favorite Things” из одноименного альбома музыкант исполнил именно на этом инструменте.

В конце 60-х годов Джон Колтрейн стал подбирать музыкантов для собственного ансамбля. Партнеров он выбирал долго и придирчиво. Наконец, команда единомышленников была сформирована: в квартет, кроме самого Колтрейна, вошли барабанщик Элвин Джонс, басист Джимми Гаррисон и пианист Маккой Тайнер. С этим ансамблем саксофонист записал свои лучшие диски, в том числе и альбом, который многие считают его вершиной – «Высшая любовь» (A Love Supreme).

«Колтрейн был гигантом, – вспоминает Маккой Тайнер. – У него было феноменальное чувство времени, талант, и при этом, создавая новую музыку, он не был

деспотом. Он никогда не говорил нам, как мы должны играть. Мы были частью целого и при этом оставались самими собой».

К середине 60-х годов относится увлечение Колтрейна новым музыкальным направлением – «фри-джазом». В 1965 году вместе со своим квартетом и молодыми джазменами – Арчи Шеппом, Сандерсом и Чикаи – он записывает альбом «Вознесение». Интенсивность звука в этой работе достигла просто фантастических пределов. Мэрион Браун – один из участников записи – так образно отозвался о новом альбоме: «Этой музыкой можно согреть помещение в холодный зимний день».

Исполнительский стиль Колтрейна формировался на протяжении многих лет. Обычно критики подразделяют его на несколько этапов: ранний период в стиле хард-боп, период стиля «звуковых пластов», период модального джаза и последние годы жизни, когда Колтрейн играл в стиле «фри-джаз» (свободный джаз).

Последние годы жизни Колтрейн работал не щадя сил – он играл по 10–12 часов в день, а на концертах выступал без перерывов. Все это, естественно, отразилось на здоровье. Весной 1967 года появились первые признаки заболевания печени. Жена заставила его обратиться к врачу, но после первых обследований он выписался и возвратился домой. Скорее всего, музыкант понял, что болезнь неизлечима и отказался от дальнейшего лечения. Возможно, были и другие причины. Однако, будучи скрытным человеком, Колтрейн никому не доверял своих тайн. В июне 1967 года он снова попал в больницу, где месяц спустя скончался.

Джон Колтрейн оставил большое творческое наследие – один только список его записей составляет несколько страниц. Лучшие из них – пьесы «Голубой экспресс» (Blue Train), «Найма» (Naima), «Мои любимые вещи» (My Favorite Things), баллады «Нэнси» (Nancy) и «Моя маленькая коричневая книга» (My Little Brown Book), поэма «Высшая любовь» и многие другие. Он оказал большое влияние на музыкантов своего времени и последующих поколений. Наряду с Армстронгом и Паркером, Колтрейн был одним из величайших создателей джаза.

Майлз Дэвис – «Черный принц» джаза



В истории джаза Соединенных Штатов Америки Майлз Дэвис занимает особое место: начав свою карьеру в эпоху бибоба, он успешно выступал в стилях кул, модальный джаз, фьюжн. И везде он был в числе лидеров. Каждый раз, когда новые течения в музыке грозили отодвинуть его в тень, он неизменно изыскивал способы удержаться на авансцене, переходя от одного направления к другому и оставляя за собой множество последователей и даже целые небольшие школы.

Майлз Дэвис (Miles Davis) родился в 1926 году в небольшом городке Альтон (штат Иллинойс) в довольно обеспеченной семье. Его отец был дипломированным зубным врачом, а дед – крупным землевладельцем. Поэтому, в отличие от других чернокожих музыкантов, в детстве Майлз практически ни в чем не нуждался и был окружен лаской и заботой близких. Ребенок рос в музыкальной семье: его бабушка играла на органе, мать – на скрипке и рояле, а брат Вернон увлекался джазовым танцем, играл на рояле и трубе. Музыка в доме звучала с утра до вечера.

Вскоре после рождения Майлза семья переехала жить в город Сент-Луис. Тут я невольно вспоминаю знаменитый блюз «Сен-Луи» и куплеты, которые мы лихо распевали в молодости: «О, Сен-Луи, сто второй этаж, там буги-вуги лобает джаз». Конечно, в Сент-Луисе не было здания в сто два этажа, но буги-вуги там играли – это уж точно: уже тогда город славился своими джазовыми традициями. Как-то Майлз услышал по радио музыку. Она произвела на него столь большое впечатление, что он решил стать композитором. Едва научившись читать, будущий джазмен накопил книг о музыке и стал штудировать их. А бабушка, заметив повышенный интерес внука к музыке, купила ему проигрыватель и две первые пластинки – это были записи Дюка Эллингтона и Арта Тэйтума.

Позже Майлз стал брать уроки игры на трубе у одного из местных музыкантов и играть в школьном оркестре. Более или менее овладев техникой игры на трубе, предприимчивый школьник стал подрабатывать, выступая с друзьями в окрестных городках. Но предоставим слово самому музыканту: «Когда мне было пятнадцать лет, я зарабатывал 125 долларов в неделю игрой на трубе, разъезжал по окрестным городкам в отцовском автомобиле, и у меня было десять костюмов. Школьные годы подходили к концу. Я вставал около пяти утра и играл на трубе, а в девять в классе рассуждал о Шекспире. Вечером же допоздна я играл в различных джаз-клубах».

Однажды в Сент-Луис приехал оркестр Билли Экстайна, в котором играли Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи. Неожиданно заболел третий трубач, и потребовалась замена. Естественно, трубача стали искать среди местных музыкантов, и одним из них оказался Майлз. Вот что об этом рассказывает сам Экстайн: «Дэвис попросился поиграть с нашим бэндом. Я разрешил, дабы не задеть его чувств, ибо тогда он играл просто ужасно. У него не было никакого звучания, он вообще еще играть не умел. Но к тому времени, когда мы собрались ехать в Калифорнию, он уже полностью расцвел. Он посещал Джульярдский институт в Нью-Йорке и играл с Бёрдом, так что учителя у него были неплохие. Когда он пришел в оркестр и стал играть сольные партии Диззи, то они звучали у него совсем по-другому».

Но не будем забегать вперед. Окончив школу в 1945 году, Майлз, вопреки воле родителей, отправился в Нью-Йорк. Там он познакомился с Паркером, который учился в Джульярдской школе. Чарли имел репутацию гениального музыканта-самоучки, хотя ему было всего 25 лет. Чтобы быть с ним вместе, Майлз тоже поступил в Джульярд. Несмотря на разницу в возрасте, молодые люди подружились. Более того, Чарли стал опекать Майлза и многому его научил. Вообще, Дэвису везло на наставников: существенную поддержку в его становлении как джазового музыканта оказали трубач Фредди Уэбстер и пианист Телониус Монк.

В 1947 году Паркер пригласил младшего коллегу в свой ансамбль, и за полтора года Дэвис вырос в опытного исполнителя. Пути двух талантливых музыкантов еще не раз пересекались. Так, в январе 1951 года Майлз Дэвис выступил в Квинтете Паркера, исполнив среди прочего и две композиции, самого Паркера: «Kansas-City Blue» и «She Rote». Уже в этих ранних записях Дэвиса ощущалась своеобразная манера джазмена – строгая, лаконичная и в то же время полная внутренней экспрессии и динамики. Неповторимым был и звук его трубы – приглушенный, словно воркочущий (Майлз все чаще использовал сурдину).

Дэвис стал музыкантом в эпоху, когда на смену свингу пришло новое направление в джазе, получившее название «бибоп», пионером которого был Чарли Паркер. Вспоминая работу с Паркером в конце 40-х годов, Майлз Дэвис подчеркивал, что бибоп восстал против формальных аранжировок свинга. Он ориентировался на небольшие группы, виртуозность и импровизацию, возрождение африканской полиритмии и доминирование блюза. Атаку против свинга возглавили Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи,

Телониус Монк, Бад Пауэлл и Кенни Кларк. Позиции этих музыкантов разделял и молодой Дэвис. Но уже тогда он стал разрабатывать свой лаконичный стиль, который потом принес ему успех.

В 1954 году Дэвис с характерной для него целеустремленностью начал создавать небольшие ансамбли, главным образом квинтеты. Лицо этих ансамблей определял новый стиль исполнения, разительно отличавшийся от экспрессивной, бравурной манеры Гиллеспи и его школы. Ему была присуща спокойная манера игры и «прохладный» способ звукоизвлечения на духовых инструментах. Именно по этой причине данное направление и получило название «кул», что значит «прохладный». Среди ведущих исполнителей кула была такие видные музыканты, как Чет Бейкер, Пол Дезмонд, Стен Гетц, Джерри Маллиген, Дэйв Брубек и другие. И, конечно же, сам Майлз Дэвис.

Однако музыкант никогда не довольствовался достигнутым и шел в ногу со временем. В 50-х годах многие музыканты стали понимать, что аккорды уже не помогают исполнению, а лишь сковывают его. Нужна была новая основа, новый принцип мышления, и они вскоре нашли ее. Это была ладовая система, которую Дэвис сразу оценил. И хотя он не первым применил ее на практике, но он доказал ее жизнеспособность.

В 1959 году ансамбль Майлза Дэвиса, в который вошли такие видные музыканты, как Джон Колтрейн, Джулиан Эддерли, Билл Эванс, записал долгоиграющую пластинку «Своего рода блюз» (Kind of Blue). Все пьесы этой пластинки были построены на основе различных звукорядов, предложенных Дэвисом. «Музыканты играли лаконично, сосредоточенно и даже меланхолично, что соответствовало названию альбома, – писал Джеймс Коллиер. – Пластинка была встречена с большим вниманием, – она оказала серьезное влияние на музыкантов и до сих пор считается важной вехой в развитии джаз-рока».

Майлз Дэвис всегда шел в ногу со временем: менялись направления и стили – менялась и его музыка. Теперь джаз Дэвиса был построен на ладовой системе. Однако в последующие годы джазмен никак не мог нащупать свою линию. Состав его ансамбля постоянно менялся, все, что касалось музыки, было крайне неопределенно. Наконец, в 1964 году Майлз определился с составом ансамбля и пригласил в него музыкантов с консерваторским образованием. Это было время расцвета рок-культуры, завоевывал себе признание и свободный джаз. Но Майлз не выбрал ни один из этих путей, стараясь придерживаться того направления, в котором работал уже целое десятилетие. Появляются его новые альбомы «Нефертити» и «Девушки Килиманджаро» (1967–1968). Пластинки имели весьма скромный коммерческий успех, и Майлз почувствовал, что сдает свои позиции. Тогда он решил пойти на компромисс с рок-музыкой. Для выпуска следующего альбома он ввел в ансамбль электромузыкальные инструменты и пригласил известного рок-гитариста Джона Мак-Лафлина. В 1970 году Дэвис записал еще один альбом – «Зелье ведьмы» (Bitches Brew), в котором элементы рок-музыки были еще более ощутимы. Цель была достигнута: за год было продано полмиллиона пластинок, а Майлз стал звездой нового музыкального направления, получившего название джаз-рок, а несколько позднее – музыки фьюжн (сплав).

В течение двадцати лет – с середины 50-х до середины 70-х – Майлз Дэвис оставался ведущей фигурой джаза. Однако в 1975 году джазмен неожиданно исчез. Он много болел, но в начале 80-х снова появился в свете софитов. Теперь в его музыке превалирует жесткое, электрическое звучание. С ним сотрудничают молодые музыканты, а альбом «Подсадная утка» (Decoy) становится лучшим диском 1984 года.

В последние годы Майлз пытается восстановить связь своего джаза с ритмическим и традиционным блюзом. По существу, он продолжает свою прежнюю линию, лишь пользуясь электроникой, чтобы охватить больше слушателей. Альбом «Вы арестованы» (You're Under Arrest), безусловно, на порядок выше его первых выступлений после перерыва. Но, главное, что Дэвис снова вошел в форму, необходимую для игры на трубе.

Несмотря на возраст, Майлз Дэвис продолжал гастролировать. Он очень хотел выступить в Москве, но его желанию не суждено было сбыться: в сентябре 1991 года он умер от воспаления легких.

Своей многолетней неустанной деятельностью Майлз Дэвис внес большой вклад не только в развитие джазовой музыки, но и музыкальной культуры в целом. Он первым из джазменов получил престижную датскую премию Зеннинга за выдающиеся творческие достижения в современной музыке. И вот уже более полувека его музыка, неповторимый звук его трубы дарят людям незабываемые мгновения встречи с прекрасным, имя которому джаз.

Джерри Маллиген – основоположник стиля «кул»



В историю джазовой музыки Джерри Маллиген вошел как непревзойденный исполнитель на саксофоне-баритоне и один из основателей стиля «кул». Кроме того, он был отличным аранжировщиком, автором целого ряда джазовых композиций.

Джеральд Джозеф Маллиген (Gerald Joseph Mulligan) – таково его полное имя – родился в Нью-Йорке 6 апреля 1927 года. Родители музыканта были ревностными католиками, а джаз называли не иначе как «эта дьявольская музыка». Поэтому юного Маллигена обучали игре на фортепиано, а позже – на кларнете, который Джерри купил на сэкономленные деньги. Позже юноша приобрел саксофон-тенор, но эта покупка явно не обрадовала родителей. Как бы то ни было, но еще школьником Маллиген столь успешно освоил основы джазовой музыки, что не только играл на саксофоне, но и делал аранжировки для оркестра Филадельфийского радио, куда семья Маллигенов переехала сразу же после окончания Второй мировой войны. Более того, во время школьных каникул он проработал все лето в биг-бэнде Алекса Барта в Атлантик-Сити. Не видя возможности продолжать карьеру джазового музыканта под неусыпным оком родителей, Джерри дождался окончания школы и сбежал из дома.

В то время – а это была вторая половина 40-х годов – в джазе сформировалось несколько направлений. Наряду со свингом и диксилендом, смело заявили о себе представители нового стиля – бибоп, главными представителями которого были трубачи Диззи Гиллеспи и Майлз Дэвис, саксофонист Чарли Паркер, пианисты Бад Пауэлл и Телониус Монк, контрабасист Чарльз Мингус, барабанщики Макс Роуч и Кении Кларк. В это же время стремительно набирало силу и четвертое направление, которое в противовес прежней, в общем-то «горячей» музыке, получило название «кул-джаз», то есть «прохладный джаз». Этот стиль отличался утонченностью, эмоциональной сдержанностью, самоуглубленной созерцательностью и даже некоторой интеллектуальностью. Само же название нового направления было связано с именем Майлза Дэвиса и его альбомом «Рождение кула», а важными его

представителями являлись Лестер Янг, Ленни Тристано, Джон Льюис, Милт Джексон, Дэйв Брубек, Поль Дезмонд, Джерри Маллиген и другие.

В 1946 году Джерри Маллиген переехал в Нью-Йорк, где стал выступать в качестве штатного аранжировщика оркестра Джина Крупы, в котором иногда играл на альт-саксофоне. Позже он сотрудничал с оркестром Клода Торнхилла. Впервые Маллиген проявил себя как исполнитель на баритон-саксофоне во время записей с ансамблем Майлза Дэвиса, с которым он выступал в 1948–1950 годах. Молодой музыкант не только прекрасно освоил искусство аранжировки, но и стал писать собственные композиции, среди которых можно отметить «Jaru», «Rocker», «Venus de Milo».

С 1951 года Маллиген стал уделять больше внимания работе с баритоном. Вскоре он настолько овладел этой разновидностью саксофона, что его звук стал узнаваемым, чему способствовали записи, сделанные им с собственным нонетом на звукозаписывающей фирме «Престиж».

В 1952 году после поездки в Лос-Анджелес Маллиген некоторое время делал аранжировки для оркестра Стена Кентона, а затем вместе с трубачом Четом Бейкером основал свой легендарный квартет без пианиста. Игру этого ансамбля отличала исключительная сыгранность. Особенно поражала слушателей игра и взаимопонимание Маллигена и Бейкера, умевших как бы предугадывать мысли друг друга. Группа быстро завоевала популярность, а ее лидеры стали звездами.

Однако квартет просуществовал недолго: Джерри пристрастился к наркотикам и вскоре оказался за решеткой. Выйдя из тюрьмы в 1954 году, саксофонист выступал с различными музыкантами, а затем создал свой коллектив, в который вошли тромбонист Боб Брукмейер, трубач Джон Эрдли, тенор-саксофонист Зут Симс и другие.

В 1957–1960 годы Маллиген записывает пластинки с известными джазменами того времени – Телониусом Монком, Полем Дезмондом, Стенном Гетцем, Джонни Ходжесом. В это же время появляется его альбом «Джерри Маллиген встречается с Беном Уэбстером», в который входят такие известные композиции, как «Челси-бридж» и «Иди домой» (Go Home). В 1958 году Джерри Маллиген успешно выступает на двух всемирно известных джазовых фестивалях – в Нью-Порте и на фестивале «Саунд оф джэз». На Ньюпортском фестивале он играл вместе с оркестром Дюка Эллингтона, что было свидетельством признания музыканта. В этом же году Маллиген успел еще написать музыку к кинофильмам “I Want to Live”, “The Subterraneans”.

В 1960 году прославленный саксофон-баритон №1 создает оркестр «Концертный джаз-бэнд», который дает ему возможность писать музыку, играть на саксофоне и иногда на фортепиано. Оркестр просуществовал четыре года, после чего Маллиген стал выступать в составе знаменитого квартета Дэйва Брубека, с которым объехал многие страны мира. Наконец, в середине 70-х годов музыкант сформировал новый ансамбль, теперь уже секстет, в составе которого был и талантливый виброфонист Дэйв Сэмюэлс.

В конце 70-х годов Джерри Маллиген, всегда любивший музыку Стравинского, Прокофьева и Бартока, играл с классическими симфоническими оркестрами, а в 80-х годах стал появляться на европейских джазовых фестивалях в компании Лайонела Хэмптона, Ли Коница и Эллы Фитцджеральд. Незадолго до смерти он концертировал во Франции с 87-летним скрипачом Стефано Грапелли. В этот период на одном из его концертов побывал Харуки Мураками. «Впервые я услышал Джерри Маллигена “вживую” в конце 80-х годов на Ньюпортском джазовом фестивале, – пишет он. – Разгар лета. Концерт на открытом воздухе. Уже немолодой и бородатый Джерри Маллиген ловко управляет музыкантами, каждый из которых наполовину младше его. Складывается впечатление, что это не люди, а музыкальные инструменты...»

В 1990 году Маллиген совершил большую гастрольную поездку по странам мира, после чего возглавил оркестр под названием «Возрождение кула», который исполнял и записывал классические римейки нонета Майлза Дэвиса. Маллиген умер в 1996 году, не дожив одного года до своего 70-летия.

Полвека он творил историю джаза, будучи одним из ярких его представителей. Безусловно, его можно считать самым великим баритон-саксофонистом всех времен. «Выразительный солист, готовый импровизировать с кем угодно: от традиционных диксилендеров до авангардных бопперов, – Маллиген придал в определенной степени революционную легкость звучанию его изначально неудобному и тяжеловесному инструменту, играя со скоростью и ловкостью альт-саксофониста, – читаем мы в энциклопедии сайта “Джаз-караван”. – В джазе не было ни одного музыканта, кто бы лучше владел всем арсеналом средств игры на баритоне, чем Джерри Маллиген». В числе самых популярных композиций Маллигена – пьесы «Мелодия Барни» (Barnie's Tune), «Грустный праздник» (Festive Minor), «Банни» (Bunny), «Сердце Нью-Йорка» (Apple core), «Блюз у истоков» (Blues at the Roots), «Подъем» (Elevation) и др. Теперь Маллиген уже принадлежит истории, а его музыка все еще продолжает звучать в сердцах многочисленных поклонников его неувядающего таланта.

Рэй Чарльз – певец и пианист

Этот очерк посвящен исполнительской деятельности выдающегося американского певца и пианиста Рэя Чарльза. Более сорока лет он оставался одной из самых ярких фигур джаза, имел сотни тысяч поклонников во всех частях света. Его хрипловатый голос и характерную манеру пения можно было безошибочно выделить из множества других певческих голосов. Фрэнк Синатра называл его «единственным гением в нашей профессии». И Рэй действительно был гением: достаточно было лишь один раз послушать его пение, как человек попадал под магию этого удивительного исполнителя – слепого чернокожего музыканта, талант у которого был явно от Бога.

Рэй Чарльз (Ray Charles) родился в 1930 году в семье механика. Его детство и юность прошли на юге страны – в штате Флорида, куда семья переехала в самый разгар великой экономической депрессии. Любовь к пению у ребенка проявилась очень рано – в три года он уже напевал, подражая голосу тапера из соседнего кафе. В шесть лет Рэй



потерял зрение и вскоре был помещен в интернат для глухих и слепых детей, где быстро овладел системой Брайля, позволявшей читать не только слова, но и ноты. Благодаря этому и своей врожденной музыкальности, он освоил многие инструменты – трубу, кларнет, саксофон, фортепиано, орган. Юный Рэй любил слушать музыку, поэтому позже в числе своих «учителей» он называл Шопена, Сибелиуса, а с ними, и корифеев джаза – Дюка Эллингтона, Каунта Бейси, Арта Тейтума, Арти Шоу.

Осиротев в пятнадцать лет, Рэй собрал собственную кантри-группу, с которой успешно выступал в своем штате. Однако три года спустя он неожиданно переехал на другой конец континента, в Сиэтл, где создал трио «Максим». Здесь его пребывание было недолгим: в конце 40-х годов Рэй перебрался в столицу американской киноиндустрии – Лос-Анджелес, где и записал свою первую пластинку. Чарльз пел в стиле «ритм-энд-блюз», но главной его заслугой было то, что он придал новое динамичное звучание старым, несколько меланхоличным религиозным гимнам – госпелам. Своим новаторством Рэй во многом способствовал развитию так называемого «черного» рок-н-ролла, выросшего из традиционного блюза и госпела.

В 1954 году две песни Рэя Чарльза попадают в хит-парады, а их автор приобретает широкую известность. В эти годы он сотрудничает с фирмой «Атлантик», выпускающей его записи, в которых уже явно прослушивается его характерная манера пения. В числе этих песен – «Зелененькие» (Greenbacks), «Моя малышка» (This Little Girl of Mine), «Аллилуйя, я ее люблю» (Hallelujah I Love Her So), «Что мне сказать» (What'd I Say). Последняя песня делает его звездой. Принято считать, что именно с этой песни берет начало история стиля «соул» – неподражаемого сочетания рока, ритм-энд-блюза, джаза и кантри.

Теперь Рэй Чарльз выступает в самом престижном зале Америки – в знаменитом Карнеги-холле, принимает участие в Ньюпортском фестивале. Экспрессивный, слегка надтреснутый голос певца, его виртуозная игра на клавишных инструментах, а главное, неповторимое сценическое обаяние приносят ему любовь и успех как среди черных, так и среди белых слушателей. И все это еще в пору существования жестких расовых барьеров в американском шоу-бизнесе.

Популярности певца во многом способствовало и его вдохновенное исполнение гимна штата Джорджия, сочиненного классиком Бродвея, певцом и композитором Хоуги Кармайклом. Исполнение Рэя было столь ярким и эмоциональным, что гимн “Georgia on my Mind” стал мировым хитом, а само название штата – модным женским именем.

Все эти годы певец много и интенсивно работает – он берется за любое дело: выступает на концертах, записывает саундтреки к фильмам, сам снимается в кино (самый известный фильм с его участием «Братья Блюз»), поддерживает молодых исполнителей, смело экспериментирует с разными инструментальными составами.

В ноябре 1963 года был убит Джон Кеннеди, а на следующий день Рэй исполнил полную горечи и отчаяния песню «Разжалованный» (Busted) – своеобразный реквием по убитому президенту. Как отметил культуролог Ларри Ли, Чарльз вернул сытой американской поп-музыке и американской культуре в целом «способность к душевным переживаниям».

За сорок лет Рэй Чарльз объехал с концертами почти весь мир. Где только и с кем только он не выступал! О его выступлениях следует сказать особо. В 90-х годах певец гастролировал в Дании, и на одном из его концертов побывал корреспондент журнала «Джаз-квадрат» А. Островцов. Вот как он описывает это событие:

– Охранники вывели Рэя Чарльза из гримерки, провели людными коридорами к выходу на сцену. Один из них сопровождал его до самого рояля. Появление музыканта вызвало бурную реакцию десятков тысяч человек, что собрались перед сценой. Его лицо, сосредоточенное минуту назад, раскрылось необъятной улыбкой, и он помахал свободной рукой. В другой, как всегда, держал блестящую металлическую кружку с любимым коктейлем – кофе с коньяком «Реми Мартин». Он нацупал стул возле рояля, поставил чашку справа от сложенного пюпитра и придвинул микрофон ближе к губам.

Теперь он действительно чувствовал себя королем, как его уже давно называют в прессе...

Рей ударил по клавишам каблуком правой ноги, засмеялся и пропел строчку из своего известнейшего блюза. Шум зрителей не утихал, и завис в воздухе одним сложным аккордом. Тогда он втянул голову в плечи, вытянул вперед кисти рук с необычно длинными пальцами, слегка приподнялся и резко опустил все тело, поставив пальцы на клавиши. Рояль отозвался резко и громко. Концерт начался...

В 1993 году президент США Билл Клинтон вручил Рэю Чарльзу Национальную медаль искусств, а вскоре за ним официально было закреплено звание «Сокровище Лос-Анджелеса». Звезда с именем певца находится на голливудском Бульваре Славы, а его бронзовые бюсты есть во всех Залах Славы – рок-н-рольном, джазовом, блюзовом и кантри. Премии «Грэмми» музыкант удостоивался 14 раз.

В июне 2004 года, в возрасте 73 лет, Рэй Чарльз умер. «Я не буду жить вечно, – как-то сказал он во время интервью на студии звукозаписи. – Ума, чтобы это понять, у меня хватает. Дело не в том, как долго я буду жить, вопрос только – насколько красивой будет моя жизнь».

За свою жизнь музыкант выпустил массу пластинок и дисков, но самый последний – альбом дуэтов «Гений и друзья» (Genius & Friends) – вышел лишь после его смерти. История его такова: в конце 90-х годов Рэй Чарльз взялся делать этот альбом для одной из студий звукозаписи, однако из-за плохого самочувствия не смог довести дело до конца. Незадолго до своей кончины, а именно в декабре 2003 года, он позвонил на студию и попросил закончить проект. Таким образом, в распоряжении продюсеров оказалось четырнадцать незавершенных, без голосов партнеров, звуковых дорожек. Студия взялась за дело и наложила на заготовку, сделанную Рэем Чарльзом, все недостающие голоса, а именно голоса всемирно известных исполнителей: Дайаны Росс, Глэдис Найт, Джорджа Майкла, Патти Лебелл, Уилли Нельсона, Алисии Киз и других. В результате появился оригинальнейший альбом-соул, быстро завоевавший любовь и симпатии многочисленных поклонников таланта певца.

Рэй Чарльз ушел из жизни, но музыка его жива. При жизни певца называли гением и человеком-легендой. Сам же о себе он говорил скромнее: «Музыка была на свете очень давно, и будет после меня. Я просто старался оставить свой след, сделать в музыке что-то хорошее».

Музыкант-интеллектуал Херби Хэнкок



Херби Хэнкок (Herbie Hancock), замечательный американский пианист, композитор и аранжировщик – наш современник. Музыкант родился в 1940 году и по сей день живет и творит на радость многочисленным поклонникам его дарования. Один из пионеров стиля «фьюжн», он вот уже 45 лет царит на джазовом небосклоне, продолжая удивлять любителей музыки неординарностью своего таланта. Харуки Мураками назвал его «первоклассным музыкантом с утонченным вкусом и бесспорным талантом».

Родина Хэнкока – город со славным джазовым прошлым Чикаго, и именно здесь он постигал основы музыки, обучаясь игре на фортепиано. Занятия продвигались столь успешно, что в одиннадцать лет Хэрби выступил с Чикагским симфоническим оркестром, исполнив ре-мажорный

концерт Моцарта. Позже юноша руководил школьным джазовым ансамблем, однако, несмотря на успехи в музыке, как в классической, так и в джазовой, свое будущее он видел несколько иным: Хэрби мечтал стать инженером. Однако так им и не стал. Уже учась в «Гринелл Колледже» штата Айова, Хэнкок настолько увлекся сочинением музыки, что окончательно решил связать свою жизнь с музыкой.

В 1961 году Хэрби приехал в Нью-Йорк и сразу же энергично включился в музыкальную жизнь города. Однажды он выступил на звукозаписывающей фирме «Блю ноут», где его игра произвела большое впечатление. Следствием этого стало приглашение молодого музыканта на запись, теперь уже в качестве руководителя бэнда. Так появился на свет альбом «Кстати, о...» (Talking Of), одна из композиций которого стала не только хитом года, но и излюбленной темой для импровизаций музыкантов нескольких поколений. Называлась она «Человек-арбуз» (Watermelon Man).

В эти годы в жизни Хэрби происходит знаменательное событие – он становится участником квинтета Майлза Дэвиса. Это произошло в мае 1963 года. Работа в ансамбле легендарного музыканта была чрезвычайно полезна для молодого пианиста. Да и он сам тоже оказал определенное влияние на игру квинтета, разработав новую концепцию взаимодействия ритм-секции с солистами. Изменился и стиль Хэнкока, представлявшего теперь своеобразную смесь блюза и бибоба с красочными гармониями и изысканным звуком. За пять лет, проведенных в ансамбле Дэвиса, Хэнкок записал ряд собственных альбомов, в которых были пьесы, которые сразу же стали хитами: «Девичий вояж» (Maiden Voyage), «Танец дельфина» (Dolphin Dance), «Остров Канталупа» (Cantaloupe Island), «Колдун» (The Sorcerer), «Говори, как ребенок» (Speak Like A Child).

«Годы работы с Дэвисом превратили Хэрби в широко известного в мире музыканта, одного из крупнейших пианистов его поколения и прекрасного композитора для малых составов», – отмечала критик Беатрис Ричардсон.

В начале 70-х годов Хэнкок руководил секстетом, сочетавшим элементы джаза, рока, африканской и индийской музыки с электронными инструментами и спецэффектами. Заметим, что Хэнкок одним из первых в США освоил электронные клавишные инструменты. Позже пианист приступил к работе над проектом «Охотники за головами» (Headhunters), для которого основал одноименный ансамбль. Это был решительный поворот к музыке стиля «фанк». В одном из интервью Хэнкок объяснил свою позицию: «Вместо того чтобы работать с джазменами, которые умеют играть фанк, я предпочитаю фанк-музыкантов, смыслящих в джазе». Самым ярким номером альбома стала пьеса под названием «Хамелеон», занявшая 18-е место в списке ритм-энд-блюзовых хитов 1974 года. А вскоре она побила все рекорды популярности в мире инструментальной музыки.

В отличие от жесткого «фанки-фьюжн» Майлза Дэвиса, музыка Хэрби Хэнкока была более доходчива и демократична, при всей ее непростоте. Однако музыкант не стоял на месте и продолжал идти вперед. В 1976 году Хэнкок неожиданно свернул со своего «электрик-фанк-курса», чтобы сформировать акустическую джазовую группу под названием V.S.O.P, что расшифровывалось как “Very Special Onetime Performance” («Особое исполнение в стиле былых лет»), которая играла в манере раннего Майлза Дэвиса времен «Блю ноут». В группу вошли известные музыканты: Тони Уильямс, Уэйн Шортер из группы “Weather Report”, басист Рон Картер и трубач Фредди Хаббард. Этот состав совершил успешный гастрольный тур, записал альбом и затем был распущен.

В 1981 году группа V.S.O.P была возрождена, правда теперь уже в виде квартета, в котором вместо Хаббарда стал играть молодой трубач Уинтон Марсалис. А год спустя

Хэнкок продюсировал дебютный альбом Марсалиса на фирме «Коламбия», после чего совершил гастрольную поездку вместе с ним и его братом – саксофонистом Брэнфордом Марсалисом.

В том же 1982 году вышел в свет альбом под названием «Квартет» (Quartet). Вот как его охарактеризовала критик Ричардсон: «Живая иллюстрация генезиса нео-бопа. Великая ритм-секция 60-х годов приняла под свое крыло Уинтона Марсалиса – эмбрион нового направления музыки следующего поколения. Прекрасная техника, Рон Картер – на высоте, а минималистский “Быстрый набросок” (A Quick Sketch) – прекрасный образец формы Марсалиса». Эта пьеса представляет собой довольно развернутую композицию, звучащую более шестнадцати минут.

Говоря о творческой деятельности Хэнкока конца 70-х – начала 80-х годов, нельзя умолчать о его дружбе и сотрудничестве с другим выдающимся джазовым пианистом современности – Чиком Кория. Результатом этого сотрудничества стал большой концертный тур фортепианного дуэта Хэнкок – Кория, а затем и выпуск двух альбомов: «Вечер Херби Хэнкока и Чика Кория» и «Кория – Хэнкок» (1978). Игра двух признанных мастеров рояля производила большое впечатление на слушателей. Здесь было все: и великолепный ансамбль, и творческое взаимодействие двух инструментов, не говоря уже о филигранной технике.

Творческие контакты Херби Хэнкока были разнообразны. Кроме выступлений с братьями Марсалис и Чиком Кория, он часто концертировал с саксофонистом Майклом Бреккером, гитаристом Джорджем Бенсоном и другими известными музыкантами. Вместе с тем Хэнкок не прерывал композиторскую деятельность – писал музыку для кино. Так, он выступил в качестве автора саундтреков к ряду фильмов, среди которых следует выделить ленту «Около полуночи» (Round Midnight), за которую он был удостоен премии «Оскар». Но чем бы ни занимался музыкант, он никогда не забывал о джазе. В 1992 году Хэнкок организовал большое гастрольное турне, проходившее под девизом «Дань Майлзу Дэвису», в котором приняли участие Тони Уильямс, Уэйн Шортер, Рон Картер и Уоллес Роуни. Турне прошло успешно, а его организатор был удостоен премии «Грэмми» (за лучший джазовый инструментальный концерт).

В 1998 году, в год столетия со дня рождения Джорджа Гершвина, Хэнкок выпустил альбом, посвященный композитору и его современникам – «Мир Гершвина» (Gershwin's World), по определению Беатрис Ричардсон, «необычайно амбициозный и бесспорно удачный проект». И последняя новость: в феврале 2008 года за свой новый альбом «Река. Письма Джони» (River. The Joni Letters) пианист был удостоен еще одной премии «Грэмми».

Херби Хэнкок занимает особое место среди джазовых музыкантов. Ему принадлежит заслуга тонкой разработки фактур, составляющих ткань инструментальной музыки, вышедших из недр афроамериканского «фанка». Он создал особый стиль, который позже был заимствован и постепенно упрощен до неузнаваемости в диско-культуре.

Сегодня Херби Хэнкок остается в числе наиболее ярких и почитаемых представителей джаза. И, как прежде, его музыка продолжает дарить людям радость и эстетическое наслаждение.

Уинтон Марсалис – джазмен и «классик»

Среди современных джазовых музыкантов Соединенных Штатов Америки есть один удивительный музыкант, который с одинаковым успехом выступает и в джазе, и в

академической музыке. Более того, он успешно занимается преподавательской и просветительской деятельностью, ведет мастер-классы. Конечно же, это Уинтон Марсалис (Wynton Marsalis) – один из лучших джазовых трубачей наших дней.



Видимо, самой судьбой было предопределено, чтобы Уинтон стал музыкантом: его отец, Эллис Марсалис, был пианистом. Джазовыми исполнителями стали и братья Уинтона – Брэнфорд и Делфио. Да и родился Марсалис на родине джаза – в Новом Орлеане, что произошло в октябре 1961 года. Поэтому вполне естественно, что с детских лет ребенок-вундеркинд стал учиться музыке. Игру на трубе Марсалис осваивал с шести лет, а в четырнадцать его уже пригласили в филармонический оркестр Нового Орлеана. Параллельно с игрой в оркестре Уинтон

выступал в одной из местных поп-групп. В шестнадцать лет юноша получил премию на фестивале в Северной Каролине, а благодаря выделенной ему стипендии продолжил образование в Танглвуде, после чего поступил в престижную Джульярдскую школу в Нью-Йорке. Все это время он продолжал выступать с различными симфоническими оркестрами.

В 1980 году, т.е. в девятнадцать лет, Марсалис стал участником группы «Посланники джаза» (Jazz Messengers), а год спустя его пригласил в свой квартет известный джазовый музыкант – пианист Херби Хэнкок, с которым он и отправился в гастрольное турне. В 1982 году на фирме «Columbia» вышел в свет дебютный альбом Марсалиса «Думаю об одном» (Think Of One). Альбом продюсировал Хэнкок, увидевший в молодом музыканте будущую звезду джаза. Вскоре после этого Уинтон сформировал собственный ансамбль, в который вошел и его брат, саксофонист Брэнфорд Марсалис. В начале 80-х годов произошло и другое знаменательное событие – Уинтон Марсалис был удостоен премии «Грэмми», которую он получил за свои джазовые и классические записи.

Удивительным образом Марсалису удавалось совмещать игру в джазе и выступления с симфоническими оркестрами. Так, в 1982 году он записал в Лондоне три концерта для трубы с оркестром: Гайдна, Гуммеля и Леопольда Моцарта. А летом 1984 года музыкант дал 24 концерта, солируя с оркестрами США, Канады и Великобритании. Уинтон виртуозно владел не только трубой, но и другим духовым инструментом – корнетом. Одним из самых эффектных концертных номеров Марсалиса был оркестровый фрагмент из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», известный под названием «Полет шмеля».

В то же самое время музыкант успевал играть и пропагандировать джаз, проводя мастер-классы и выступая с многочисленными лекциями. Более того, он снялся в четырехсерийном телевизионном фильме «Марсалис о музыке», в котором рассказывал о различиях между академической музыкой и джазом и о связи между ними. Вместе с Марсалисом в фильме участвовали выдающийся японский дирижер Сейджи Озава и два оркестра – джазовый и симфонический, а также зрители – учащиеся школ, для которых собственно и организовывались эти беседы. Вообще, Марсалис был и остается страстным популяризатором джаза: он часто выступает в роли телевизионного ведущего в серии джазовых программ, его перу принадлежит довольно содержательная книга «Марсалис о музыке».

В 80-е годы Уинтон стал одним из самых знаменитых музыкантов джаза, хотя ему еще и не было тридцати лет. Его восход на джазовый Олимп был настоящей сенсацией: всем импонировало, что молодой и очень талантливый чернокожий музыкант избрал

для себя акустический джаз, напрочь отрицая фанк, фьюжн и ритм-энд-блюз. И не случайно автор нового путеводителя по джазу Рональд Аткинс включил Уинтона в раздел своей книги, в котором шла речь о «великанах джаза» (наряду с Армстронгом и Паркером).

А тем временем не проходило года, чтобы Марсалис не выпустил очередной диск. Забегая вперед, скажем, что в свои 45 лет трубач записал около тридцати пяти джазовых и более десяти классических альбомов, среди которых следует выделить три: «Голубую интерлюдия», «Кровь на полях» и «Магический час». Последний диск был записан квартетом Марсалиса в 2004 году, в состав которого входили также пианист Эрик Льюис, контрабасист Карлос Энригуэс и ударник Эл Джексон. В композиции «Быть свободным» (Free to Be) музыкант не только демонстрировал виртуозную технику игры на трубе, но и особую свободу самовыражения, столь характерную для джаза.

Значительный интерес представляет и серия баллад в стиле хард-боп (Marsalis Standard Time) в трех выпусках, записанная Марсалисом в 1992–1997 годах, а также хореографическая сюита «Движение города» (City Movement).

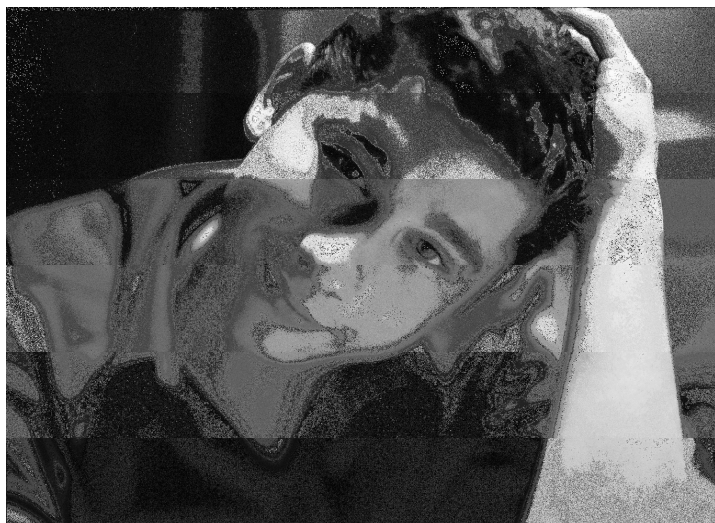
Естественно, что, ведя столь интенсивную творческую деятельность, музыкант располагал большим и разнообразным репертуаром, в который входили не только его собственные сочинения, но и композиции известных джазовых музыкантов – Джорджа Гершвина, Дюка Эллингтона, Телониуса Монка, Бобби Уотсона, Берни Хэнигена и многих других.

В 1987 году Марсалис был назначен художественным директором «Джазовых летних сессий» при Линкольн-центре в Нью-Йорке, где обычно собиралась вся джазовая элита Манхэттена. Четыре года спустя он стал руководителем джазового отделения Центра, действующего теперь уже на постоянной основе, возглавив при этом биг-бэнд, который к столетию Дюка Эллингтона подготовил большую джазовую программу. Все это принесло музыканту беспрецедентное влияние, как музыкальное, так и общественное. Свидетельством всеобщего признания музыканта стало его провозглашение международным послом доброй воли и посланником мира, что было сделано по инициативе генерального секретаря ООН Кофи Аннана.

В 1999 году биг-бэнд Марсалиса выступил в Москве с российским симфоническим оркестром, а затем дал концерт в Санкт-Петербурге, где американские музыканты приняли также участие в джем-сэйшне фестиваля «Белые ночи».

Будучи концертирующим музыкантом, Марсалис выступал со многими известными джазменами. Их перечисление займет много времени, поэтому назовем лишь некоторых из них: Арт Блейки, Тодд Уильямс, Стив Эпстайн, Бобби Уотсон, Херби Хэнкок, Дайян Ривз и, конечно же, члены его семьи – отец Эллис и братья Брэнфорд и Делфио. Записывался он и с известным певцом Бобби Мак-Феррином. Одна из ярких композиций этой записи – «Бэби, я люблю тебя» (Baby, I Love You), где к квартету Марсалиса присоединяется Мак-Феррин.

Известный журналист Стэнли Кроуч как-то заявил: «Уинтон Марсалис – это самая важная фигура в американском джазе». И действительно, в его словах есть доля правды: сегодня Марсалис остается одним из самых выдающихся джазовых музыкантов мира. Его вклад в искусство по достоинству оценен и официально, и многочисленными поклонниками его таланта. Лауреат Пулицтеровской премии, обладатель десяти статуэток «Грэмми», трубач-виртуоз и композитор, он с честью продолжает дело, которому беззаветно предан и которому посвятил всю свою жизнь.

Эльдар Джангиров – восходящая звезда американского джаза

Эта новость быстро облетела любителей джаза не только Кыргызстана, но и всего постсоветского пространства: последний альбом двадцатилетнего пианиста Эльдара Джангирова, уроженца Бишкека, «Re-imagination» был номинирован на престижнейшую премию «Грэмми». Сотни музыкантов мира об этом могли только мечтать! И хотя Эльдар премию не получил, но даже сам статус номинанта весьма

почетен. Заметим, что диск Эльдара проходил по категории «Лучший современный джазовый альбом», на которую, кроме него, претендовали еще четыре музыканта, и одним из них был не кто иной, как Херби Хэнкок – личность в джазе более чем заметная: он и стал победителем. Поклонники джазовой музыки русскоязычных сайтов, в которых упоминалось имя Эльдара (а этих сайтов около 10 тысяч), наперебой обсуждали нашумевшее событие. Это понятно: маленький Кыргызстан – страна, казалось бы, далекая от джазовых перекрестков, вдруг заявляет о себе как родина молодого перспективного джазмена, который уже выступал в Карнеги-холле и Белом Доме, объездил с гастролями чуть ли не полмира, а в своем активе имеет пять джазовых альбомов. И каких – один только «Life at the Blue Note», выпущенный под лейблом «Сони-классик», чего стоит! И вот – выдвижение на «Грэмми». Землякам Джангирова есть чем гордиться – Эльдар, несмотря на то, что живет в США, выступает как гражданин Кыргызстана.

То, что Эльдар должен стать джазменом, было определено еще до его рождения. Его отец, кандидат технических наук Эмиль Джангиров, был страстным поклонником джаза, но в силу ряда жизненных обстоятельств музыкантом не стал, хотя любовь к музыке пронес через всю свою жизнь. И вот любопытный факт: когда Эльдар был еще в чреве матери, он уже имел возможность слушать джазовые записи, тихо звучащие из портативного магнитофона. Дело в том, что именно в то время Эмилю попала на глаза научная статья, автор которой убедительно доказывал, что плод в определенной стадии своего развития слышит и воспринимает музыку. Вот и решил он поэкспериментировать: пусть дитя привыкает к настоящей музыке! Что ж, эксперимент удался – уже в три года у Эльдара обнаружились исключительные музыкальные способности (абсолютный слух, обостренное чувство ритма, память).

Когда же сыну исполнилось пять, родители с энтузиазмом взялись за дело. Отец учил Эльдара слушать и понимать музыку (конечно же, джаз: Оскар Питерсон, Телониус Монк, Чик Кория...), подбирать на слух понравившиеся темы, позже – импровизировать. Мама – преподаватель музыкального училища им. М. Куренкеева Татьяна Соколова – обучала нотной грамоте и игре на фортепиано. Позже одаренный ребенок стал посещать занятия джазовой студии «Радуга», которая функционировала при музыкальном училище. Сказать, что Эльдар был лишен детства, было бы не правильно. Благодаря своему таланту и живости характера, он успевал и хорошо

учиться в школе-гимназии, и заниматься музыкой, и погонять мяч со сверстниками во дворе.

Первое публичное выступление Эльдара состоялось на концерте джазовой музыки, который прошел в декабре 1994 года. Играя в ансамбле со студентами музыкального училища, юный джазмен показал и понимание специфики жанра, и неплохую технику. Но главное было то, что он играл увлеченно, с особым «заводом» – как обычно играют истинные джазовые музыканты. Тогда Эльдару было около восьми лет.

С тех пор все и началось: концерты, репетиции, выступления на радио, первые отзывы в прессе. Все это, разумеется, чередовалось с ежедневными занятиями за фортепиано, Эльдар играл не только джаз, но и классику – сочинения Баха, Моцарта, Шопена. В 1996 году юный музыкант с большим успехом выступил на двух джазовых фестивалях – в Екатеринбурге и Новосибирске. Здесь на него обратил внимание основатель школы молодых джазовых музыкантов Чарли Мак-Уортер, который приложил немало усилий, чтобы Эльдар смог получить музыкальное образование в США. Семья Джангировых стала перед нелегким выбором: остаться в Кыргызстане или ехать в Америку. Здесь была работа, квартира, налаженный быт, родственники, друзья; там же – ничего, плюс незнание языка. Было о чем задуматься. Но ради сына, его будущего все же решили ехать.

В Америке, в Канзас-Сити, пришлось начинать «с нуля». Было трудно, но мир не без добрых людей, жизнь постепенно налаживалась. Но главное – Эльдар стал учиться: он занимался в школе, а каждое лето уезжал в Центр искусств, расположенный в небольшом городке Интерлакене, где изучал историю джаза, аранжировку, играл в биг-бэнде. Однако главным фактором в формировании музыканта всегда является среда. Канзас-Сити – город старых джазовых традиций – оказался идеальным местом. Здесь даже сам воздух, казалось, был пропитан джазом. Джаз звучал повсюду: в клубах, ресторанах, по радио, даже в церкви. Кстати, в одной из церквей города и состоялось первое выступление Эльдара. На одаренного пианиста обратили внимание специалисты и слушатели, и вскоре юный Джангиров стал местной знаменитостью. Он подружился с музыкантами, большинство из которых были в два-три раза старше его, а то и больше, стал выступать на концертах, выезжать на фестивали. На одном из них – престижном фестивале имени Лайонела Хэмптона, проходившем в 2001 году в штате Айдахо, он стал победителем. В дом к Джангировым зачастили корреспонденты радио и газет, как местных, так и из других городов и штатов. Один из очерков был даже напечатан в Бостоне. Игру Эльдара называли «замечательной», «изумительной», «виртуозной». Его имя стало известно далеко за пределами Канзас-Сити, а после выступления на церемонии вручения премии «Грэмми» в 2000 году о нем уже знала вся Америка.

Принимая участие в различных музыкальных мероприятиях, Эльдар встречался со многими известными джазменами, в числе которых были Рэй Браун, Дэйв Брубек, Марианн Мак-Партлэнд, Билли Тэйлор, Пат Матини и многие другие. Наконец, в 2003 году, занимаясь на семинаре Дэйва Брубека в Сан-Франциско, он познакомился со своим давним кумиром, человеком, которому был во многом обязан своему приобщению к джазу – Оскаром Питерсоном. Эльдару также посчастливилось играть и записываться со многими выдающимися музыкантами – Джоном Патитуччи, Майклом Брейкером, Артуром Сандовалом, Крисом Ботти, Роем Харгроу.

Живя в Канзас-Сити, Эльдар создал джаз-трио, в состав которого вошли Джеральд Спэйтс (контрабас) и Тодд Страйт (ударные). Творческое сотрудничество трех музыкантов продолжалось четыре года, а его результатом стал выпуск дисков «Eldar» и «Handprints», не считая, конечно, многочисленных концертных выступлений.

В 2003 году Эльдар выиграл гранд на обучение в старших классах одной из престижных школ, расположенной в городе Сан-Диего, в связи с чем семья переехала в Калифорнию. Конечно, Сан-Диего не Канзас-Сити, но на юго-западе находился другой крупный джазовый центр Америки – Лос-Анджелес, который уже давно привлекал юношу. Несмотря на то что учеба в школе отнимала большую часть дневного времени, молодой пианист продолжал покорение джазового Олимпа. А для этого нужно было много и упорно заниматься – три часа в день, как минимум. Приходилось многим жертвовать, но именно трудолюбие и любовь к музыке помогли Эльдару одолеть новые вершины: выступить в Белом Доме перед президентом США и на концерте в Кеннеди-центре в Вашингтоне, записать два новых диска, а затем успешно окончить школу и поступить на учебу в джазовый колледж при университете в Лос-Анджелесе.

Последние два года были посвящены учебе и гастролям по странам Европы (Испания, Италия, Голландия, Германия, Англия, Польша), Азии (Турция, Япония, Филиппины, Индонезия), Южной Америки (Бразилия, Аргентина). Важнейшими событиями этого периода стало выступление на концерте в Карнеги-холле в Нью-Йорке, посвященном Оскару Питерсону, выпуск пятого альбома и, наконец, выдвижение на премию «Грэмми».

Слушая игру Эльдара Джангирова, невольно задумываешься: в чем же причина его столь ранней профессиональной зрелости? Ответ, думаю, может быть однозначным – в его исключительной одаренности, таланте, трудолюбии и, конечно же, в той роли, которую сыграли в его жизни родители, сделавшие все возможное для успешного развития своего сына. Я бы назвал это своего рода родительским подвигом. В свои двадцать лет Эльдар достиг многого. Прежде всего – он музыкант мыслящий. Пианист прекрасно чувствует форму композиции, умеет выстроить свои импровизации так, что они воспринимаются как нечто завершенное, цельное. При игре в ансамбле он как бы предугадывает мысли партнера, подхватывая их налету. В качестве примера можно привести композицию «Straight, No Chaser» из альбома «Life at the Blue Note», где каждая фраза трубача Роя Харгроу тут же имитируется и получает развитие в партии фортепиано. Показательны в этом отношении слова критика газеты «Нью-Йорк Таймс», отметившего в игре музыканта «сверхчеловеческую скорость Арта Тэйтума и великолепие Оскара Питерсона».

Наряду с импровизациями на известные джазовые темы, Джангиров все чаще выступает как автор музыки, разговаривая со слушателем современным языком, где использует элементы, характерные для джаза, классики, рока, поп и хит-хопа. Таков его последний альбом «Re-imagination» – почти полностью авторский, в котором быстрые динамичные пьесы удачно сочетаются с медленными, балладного типа композициями. Лучшая из них, на наш взгляд, «Слезы» (Tears). Самая эффектная – композиция на тему О. Питерсона «Площадь Св. Генри» (Place St. Henri). Говоря об Эльдаре, невозможно умолчать о его феноменальной технике, легком, буквально воздушном туше. Одна из наиболее показательных в этом отношении пьес – «Милая Джорджия Браун» (Sweet Georgia Brawn) из альбома «Eldar» (Sony BMG). Невольно вспоминаются слова корреспондента газеты «Jazz Jaw Dropper» (Флорида): «Он играет джаз так, что челюсть отвисает». Кроме великолепной пианистической техники, джазмен демонстрирует здесь и полную независимость рук: порой левая рука как бы отстает от ритма правой, в результате чего создается впечатление, что звучит не один, а два инструмента.

О последнем альбоме следует сказать особо. Если в первых четырех дисках налицо была приверженность пианиста к джазовым стандартам, то альбом «Re-imagination» является своего рода музыкальной заявкой. Работа над ним длилась несколько месяцев. Трудясь порой по 10–12 часов в день, музыкант искал новые, современные

выразительные средства, используя компьютерное музыкальное программирование, эффекты «turntables». Мир сегодня не такой, каким он был 20–30 лет назад: он стремительно меняется с каждым днем. То же самое можно сказать и про музыку, джаз. Очень хорошо сказал об этом сам автор: «“Re-imagination” – это мое видение мира в звуках. Это то, что меня волнует, о чем я хочу поделиться со своими слушателями; это мое обращение к сверстникам, которые сегодня, к сожалению, чрезмерно увлечены хит-хопом, роком. Необходимо привлечь их – молодых девушек и юношей – к великому искусству джаза».

Рекомендуемая литература

О музыке академического направления

1. Балашиш И., Галл Д. Опера в Америке // Путеводитель по операм. – Будапешт, 1967. – Т. 2. – С. 335 – 346.
2. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М., 1991.
3. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1977.
4. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975.
5. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. – М., 1970.
6. Михайлов Дж. Музыка Соединенных Штатов Америки // Музыкальная энциклопедия. – М., 1981. – Т. 5. – С. 145–173.
7. Музыка США // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 510 – 511.
8. Рождественский Г. Преамбулы. – М., 1989. – (О Ч. Айвзе и К. Регглсе).
9. Финклстайн С. Композиторы США сегодня // СМ. – 1959. – №10.
10. Шнеерсон Г. Музыка // Кино, театр, музыка, живопись в США. – М., 1964.
11. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. – М., 1977.
12. Шохман Г. Вarez – апостол музыкального радикализма // СМ. – 1988. – №11.
13. Эймс Кэтрин. Леонард Бернстайн // Америка. – 1991. – №415.
14. Энтелис Л. Джордж Гершвин // Силуэты композиторов XX века. – Л., 1975.
15. Юэн Д. Джордж Гершвин: Путь к славе. – М., 1989.
16. Chase Gilbert. America's Music: From Pilgrims to the Present / University of Illinois Press. – Urbana; Chicago, 1987.
17. Hoffer Charles. Music in United States // Music Listening. – Belmont CA: Schirmer – Thomson, 2003.
18. Kingman Daniel. American Music A Panorama. – N.Y.: Schirmer Books, 1990.

19. *Pollak Howard. George Gershwin: His Life and Work / University of California Press. – Berkely; Los Angeles; London, 2007.*

О джазе

1. *Баташов А. Джаз // Современная энциклопедия «Аванта». Музыка наших дней. – М.: Аванта, 2002.*
2. *Бэрнс Дэйв. Джазовый голос Америки // Америка. – 1992. – №429.*
3. *Коллиер Дж.Л. Дюк Эллингтон. – М., 1991.*
4. *Коллиер Дж.Л. Луи Армстронг. – М., 1987.*
5. *Коллиер Дж.Л. Становление джаза: Популярный исторический очерк. – М., 1984.*
6. *Конен В. Рождение блюзов // СМ. – 1987. – №3.*
7. *Конен В. Рождение джаза. – М., 1984.*
8. *Мартин Уилльмс. В авангарде джаза // Америка. – 1967. – №126.*
9. *Ньютон Ф. Джазовая сцена. – Новосибирск, 2007.*
10. *Панасье Ю. История подлинного джаза. – Л., 1978.*
11. *Переверзев Л. Дюк Эллингтон и его оркестр // Музыкальная жизнь. – 1971. – №22.*
12. *Сарджент У. Джаз: генезис, музыкальный язык, эстетика. – М., 1987.*
13. *Симоненко В. Мелодии джаза: Антология. – Киев, 1984.*
14. *Смит Тим. Музыка: поистине американское звучание // Искусство в Америке / U.S. Department of State. – Washington, 2004.*
15. *Сто великих музыкантов / Авт.-сост. Д.К. Самин. – М.: Вече, 2002.*
16. *Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу... История джаза, рассказанная людьми, которые ее создавали. – Новосибирск, 2006.*
17. *Berendt I.E. Wszystko o jazzie. Maly leksykon / Polskie Wydawnictwo muzyczne. – Warszawa, 1969.*
18. *Burns Ken. Jazz: History of America's Music. – N.Y.: Alfred A. Knopf, 2000.*
19. *Feather Leonard. The Old and the New // American Popular Music. – U.S. Information Agency, 1987.*
20. *Maride Kent S. The Red Hot Blues // Forum. – 2003. – Vol. 41. – №1.*
21. *Smoak G.L. All That Jazz // Forum. – 2003. – Vol. 41. – №2.*

Аудиовидеоматериалы

1. Джаз. Фильм Кена Бэрнса: русская версия (формат DVD).
2. Энциклопедия джаза: Jazz Blues. – М.: ИДДК, 2005 (формат mp-3).