

К. МОШКОВ

ИНДУСТРИЯ ДЖАЗА В АМЕРИКЕ XXI ВЕК



Издание второе, исправленное и дополненное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Мошков К.

- М 87** Индустрия джаза в Америке. XXI век. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 640 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8414-0852-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-109-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Второе, исправленное и дополненное издание книги о джазовом сегменте музыкальной индустрии США. Книга отражает значительные изменения, произошедшие в музыкальном бизнесе с момента выхода первого издания (2008). Автор — джазовый журналист, главный редактор журнала «Джаз.Ру» Кирилл Мошков — рассматривает жизнь джазового сообщества США с точки зрения людей музыкальной индустрии, без которых создание джазовой музыки и донесение её до слушателя были бы невозможны: это преподаватели, владельцы джаз-клубов, организаторы джазовых фестивалей, продюсеры, звукоинженеры и владельцы фирм грамзаписи, исследователи истории джаза и его сегодняшнего дня, джазовые журналисты и критики, руководители джазовых радиостанций, на интервью с которыми построена книга. Исследование американского джаза под таким углом не проводилось никогда, так что эта книга — первая в своём роде не только в России, но и в мире.

Moshkow C.

- М 87** Jazz Industry in America. 21st Century. — 2nd edition, revised and expanded. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2013. — 640 pages: illustrated. — (The world of culture, history and philosophy).

The second enhanced edition of the book on the jazz segment of American music industry reflects dramatic change in the music business since the 2008 first edition. Written by jazz journalist Cyril Moshkow, editor and publisher at Russia's Jazz.Ru Magazine, the book is an overview of the American jazz community not from the performers' point of view, but rather the music industry persons', those who help the music happen. Largely unseen by the audience, the industry people are as much important in creating jazz music and bringing it to the audiences as anybody. Educators, club owners, festival organizers, producers, sound engineers, record label executives, jazz researchers, jazz critics, journalists and broadcasters all have their voice in a series of in-person interviews on which the book is based. This is the first original research on the topic not only in Russia, but in the world as well.

Обложка:
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013

© К. В. Мошков, 2013

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2013

ОТ АВТОРА

О ЧЁМ ЭТО

Эта книга — результат 15 поездок в Соединённые Штаты, совершённых в 1998–2012 годах. За девять месяцев, в общей сложности проведённых в Штатах, я встретился со множеством людей и посетил несколько разных регионов страны (штаты Нью-Йорк, Нью-Джерси, Пенсильвания, Коннектикут, Массачусетс, Мэриленд, Вирджиния, Иллинойс, Калифорния, Вашингтон, Айдахо и Орегон, а также округ Колумбия; из больших городов — Нью-Йорк, Вашингтон, Филадельфия, Бостон, Чикаго, Сан-Франциско, Сиэтл и Портланд, плюс два десятка менее крупных). Поводы моих визитов в эту страну были связаны исключительно с джазом, многолетним предметом моей журналистской специализации, и встречался я с людьми, в большинстве своём связанными с джазом. Эта книга — в первую очередь взгляд на американский джаз, на единственную, созданную на земле этой страны до конца оригинальную современную музыкальную форму — «классическую музыку Америки», как о ней говорят сами американцы, и в то же время — на самую небогатую, самую обособленную, самую, извините за грубую прозу, низкооплачиваемую часть американского шоу-бизнеса. При этом главная часть повествования не статистические данные, не бизнес-модели, не мои собственные построения (хотя и то, и другое, и третье здесь есть); главное — это взгляд на джаз через призму личного, индивидуального восприятия людей, которые работают на джаз, ради джаза и во имя джаза.

Ещё одна особенность выбранного мной ракурса — то, что я рассматриваю джаз не только (и даже не столько) с точки зрения творцов, музыкантов, как это делается обычно. Безусловно, музыку делают именно музыканты. Но музыка как явление общественной жизни, как часть, выражаясь марксистским воляпюком, «надстройки» человеческого общества, в конце концов как товар, как объект-субъект определённой отрасли бизнеса (в данном случае — шоу-бизнеса), не может существовать только усилиями одних музыкантов. В индустрии музыки (пусть и в такой узкой её отрасли, как джаз) работает

множество людей других профессий, без которых выход музыки непосредственно на потребительский рынок, превращение её в товар (неважно, насколько широко продаваемый) в современных условиях, и, следовательно — само дальнейшее существование музыкантов, их возможность творить, создавать музыку и дальше — были бы невозможны. Эти люди — продюсеры, создающие записи музыкантов — те самые альбомы, что расходятся затем по всему миру; звукорежиссёры — те, кто непосредственно записывает эти альбомы (в американской терминологии — звукоинженеры); владельцы и менеджеры клубов, дающие музыкантам их хлеб насущный и кормящую их аудиторию, а публике — возможность увидеть и услышать музыкантов живьём; это организаторы фестивалей, которые в современных условиях позволяют музыкантам показывать максимально широкой публике свои самые интересные, творческие программы; это мои коллеги-журналисты, которые обеспечивают прямую и обратную связь музыкантов с аудиторией; работники радиостанций, без которых в американских условиях аудитория музыкантов была бы мизерной; и, наконец, те, кто обеспечивает появление новых и новых поколений музыкантов — учителя, преподаватели музыки.

Музыканты в массе своей — довольно своеобразные собеседники. Во-первых, далеко не все они мастера говорить — у них всё-таки другая профессия. Во-вторых, даже если они как раз мастера говорить, они в большинстве своём страшные индивидуалисты и обладают довольно причудливыми, с точки зрения обычного слушателя-читателя, взглядами на мир и на музыку. Это, безусловно, очень интересно — выявлять их взгляды. Но это задача для другого исследования, которое было бы посвящено очередной попытке раскрыть общее или частное в мире творческой индивидуальности, творца, Проводника. Не говорю, что такое исследование мне, как журналисту, неинтересно; просто в рамках данной книги я ставил перед собой иные задачи.

Меня в рамках этой книги больше интересует взгляд тех людей, что работают здесь же, в этой же отрасли, и не могут существовать без музыкантов — притом что и музыканты по большому счёту не могут существовать без них: без преподавателей, продюсеров, звукоинженеров, журналистов, без фирм грамзаписи, радио, клубов и фестивалей.

Конечно, это не означает, что музыканты здесь вовсе отсутствуют. Они здесь есть — в той мере, в какой сами они задействованы в индустрии. Типичный пример — хорошо знакомый всемирной джазовой аудитории саксофонист Джон Зорн. Интервью с ним присутствует в тексте книги, но в нём Джон рассказывает вовсе не о своих новых записях или творческих

концепциях, а о своей деятельности в качестве продюсера и главы фирмы грамзаписи.

Еще один важный момент. Эта книга — ни в коем случае не энциклопедия, не следует искать в ней всеохватности. При всей своей кажущейся узости, выбранная мной тема охватывает около ста лет истории вопроса, а поскольку джаз — музыка личностей, то и личностей этих за сто лет набралось ой как немало. Поэтому я выбрал форму, которая позволяет делать те или иные выводы на основании анализа отдельных явлений, выделяемых мной как наиболее характерные. Почему я выбрал те примеры, которые выбрал. Это уже другой разговор, но, поверьте, это осознанный и не случайный выбор. Если, допустим, в главу о продюсерах вошли Джордж Авакян, Боб Карси и Майкл Кускуна — это вовсе не означает, что я умаляю значение, скажем, Крида Тейлора или Томми ЛиПумы. Это результат действия сразу нескольких факторов, не последнюю роль среди которых сыграло простое журналистское везение: удалось встретиться именно с этим человеком, а не с другим. При этом для конечного результата разница невелика: личный опыт, персональный взгляд каждого из этих людей в конце концов ложится дополнителным мазком в одну и ту же картину, уловить контуры которой за их индивидуальными мнениями совсем не сложно. Но, естественно, все эти встречи не были спонтанными: каждая из 15 моих поездок в США потребовала долгой и тщательной предварительной организации.

Конечно, невозможно писать о джазовой индустрии на основании одних только интервью. По необходимости я пользовался и письменными источниками. Основные источники, задействованные мной в этой работе, перечислены в библиографии, приведённой в конце книги. Кроме книг и журнальных публикаций, я активно использовал открытые данные американских общественных организаций (в диапазоне от *Recording Industry Association of America* до *Jazz Institute of Chicago*). Но, подчеркиваю, основа — это именно личные встречи, поскольку меня интересует не абстрактное «положение дел» (для его исследования при нынешнем развитии телекоммуникаций совсем не нужно тратить на авиабилеты — достаточно интернета и электронной почты), а люди, которые это «положение дел» создают, условия, в которых они живут и работают, и места, в которых происходит их деятельность. Это ведь взгляд не только на музыку, потому что джаз существует не в безвоздушном пространстве. Это взгляд на страну, которая его породила, на людей, без которых он, этот горячо любимый мною вид музыкального искусства, не смог бы существовать, и на общество, в котором эти люди живут и которое мы знаем недостаточно

хорошо. Эта книга в первую очередь об индустрии, о музыкальном бизнесе, о рабочей среде, в которой американский джаз живёт и развивается сегодня. Именно поэтому мы так подробно и на такие разнообразные темы беседуем с героями этой книги: эти люди интересны мне не только и даже не столько как носители определённой функции или должности; мне важно показать, что они думают, как чувствуют, каковы их представления о том деле, которому они посвятили свою жизнь или хотя бы часть её, — то есть о джазе.

БЛАГОДАРНОСТИ

Часть материалов, вошедших в эту книгу, на протяжении 1998–2012 годов публиковалась в журнале «Джаз.Ру» и его сетевой версии «Полный джаз», а также в изданиях «Джаз-квадрат», «Салон AV», «Звукорежиссёр», «*Stereo & Video*» и др. В книгу эти материалы вошли в оригинальной редакции и в полном объёме (в периодике они неизбежно и зачастую значительно — сокращались).

Транскрипцию некоторых исходных аудиоматериалов (интервью) выполнила Анастасия Фролова. Благодарю также санкт-петербургского автора журнала «Джаз.Ру» Дмитрия Булычева, один из текстов которого использован в главе, посвящённой джазовому образованию.

Те, кто от чистого сердца (и совершенно неоценимо) помогал мне в поездках на протяжении 15 лет: Давид Гросс (*Bliss Records*, Нью-Йорк), Линн «Док» Скиннер, Дуина Хоуи, Кэти Дюк, Крис Питерс и Кэролиа Уэбб (фестиваль Лайонела Хэмптона, Москоу, Айдахо), Марк Скиннер (Университет Айдахо), Майкл Тарабулски (Международный джазовый архив Университета Айдахо), Ховард Мэндел (Ассоциация джазовых журналистов, Нью-Йорк), Зинаида Карташёва (Консерватория Новой Англии, Бостон), Роб Хэйз (колледж Бёркли, Бостон), Грей Джонсон (радио *WBGO*, Ньюарк), Том Беллино (*Planet Arts*, Катскилл, штат Нью-Йорк), Даглас Пёрвайенс (*Planet Arts*, Катскилл, штат Нью-Йорк), Юрий Мачкасов (Бостон), Игорь Хаис (*Tiger Media*, Сизтл), Эдвард «Скип» Паренте (Портланд, штат Орегон), Пётр и Джуди Ганнушкин (Нью-Йорк), Крис Ховэн (Джазовое общество Нью-Джерси), Теренс Рипмастер, Эд Бергер, Винсент Пелоте, Дан Моргенстерн (Институт джазовых исследований, Ньюарк, Нью-Джерси), Джейсон Корански (журнал *DownBeat*, Чикаго), Ли Мергнер (журнал *JazzTimes*, Силвер-Спрингс, штат Мэриленд), Алиса Клэнси (радио *KCSM*, Сан-Матео), Лора Джаннатемпо (компания *SFJAZZ*, Сан-

Франциско), Джордж Льюис (Центр джазовых исследований Колумбийского университета, Нью-Йорк), Лэрри Эппелбаум (Библиотека Конгресса США, Вашингтон), Марина Вишнякова (Филадельфийский Университет искусств), Валерий Пономарёв (Нью-Йорк), Майк Эллис-Мордвинофф и Мин Нгуен Мордвинофф (Нью-Йорк) — спасибо вам! Многие встречи и целые поездки вряд ли оказались бы возможны, если бы автор не был членом Ассоциации джазовых журналистов, так что за содействие следует благодарить не только её президента Ховарда Мэндела, но и всю ассоциацию в целом. Поездки в 2005, 2006, 2007, 2009 и 2012 гг. состоялись не в последнюю очередь благодаря поддержке, которую оказали программа «Открытый мир» Библиотеки Конгресса США и лично её координатор в России — Александр Хилков.

Благодарю трубача Петра Востокова, чей инструмент украшает обложку обоих изданий книги.

Вряд ли возможно словами определить объём благодарности моему соавтору в журналистике и партнёру в издании журнала «Джаз.Ру» Анне Филиппевой (один из наших совместных текстов вошёл и в эту книгу).

Автор

СТРУКТУРА КНИГИ

Существующие книги о джазовой индустрии, как правило, построены с точки зрения музыканта как своего рода пособие или путеводитель: как найти работу в клубе, как сделать демо-запись, как получить контракт с фирмой грамзаписи. Для нас такой подход не годится: мы смотрим на джаз с иной точки зрения — с точки зрения тех, кто работает в индустрии, помогая музыкантам доносить своё искусство до слушателя. Поэтому я построил изложение материала, так сказать, по музыкантской хронологической схеме — от начала карьеры музыканта к его зрелым годам; но при этом мы смотрим на эту схему не под «музыкантским» углом.

Мы начинаем с тех, с кого начинается карьера каждого музыканта с тех, кто учит музыкантов играть, — с преподавателей, — и узнаём, как работает система джазового образования в США и каковы её особенности в разных учебных заведениях — от самых известных до самых небольших.

Следующая часть посвящена главным сферам «живого», непосредственного бытования джаза — фестивалям, концертам и клубам. Мы рассматриваем принципы работы самых разных по масштабам и направленности фестивалей в разных уголках страны и концертных организаций (всё это — через персональный взгляд людей, которые непосредственно проводят эти фестивали и концерты), а также общую картину движения джазовых клубов в Америке и взгляды на джаз отдельных владельцев клубов.

Комплексно описать джазовую сцену отдельных региональных центров США я попытался в этой же части, в главе «Джаз большого города», взяв два весьма показательных примера, не охваченных в других главах: сцену Вашингтона и сцену Филадельфии.

Отдельная (и крайне важная) тема — джаз в грамзаписи. Мы говорим о современных тенденциях в этой отрасли, рассматриваем принципы работы ведущих продюсеров и звукоинженеров, изучаем деятельность отдельных звукозаписывающих фирм — опять-таки через призму восприятия возглавляющих эти фирмы людей.

Последняя наша тема — «надстройка» индустрии: осмысление джаза, его изучение, его связь с аудиторией через средства

массовой информации. Мы начинаем с исследователей джаза — в первую очередь историков — на примере работы различных исследовательских учреждений. Далее мы говорим о джазовой журналистике — инструменте самоосознания джазового сообщества — как в историческом плане, так и в настоящее время; о непростых взаимоотношениях между массмедиа и музыкантами, о том, каким современный американский джаз видится из редакций СМИ. Мы также подробно изучаем деятельность джазового радио (и вновь в первую очередь с точки зрения работающих в этом интереснейшем секторе джазового сообщества людей). Книга заканчивается рассказом о деятельности профессиональной организации джазовых журналистов, призванной «устанавливать новые стандарты» джазовой критики, и о первой всемирной конференции джазовых журналистов, состоявшейся буквально за пару месяцев до того, как первое издание этой книги было сдано в печать.

ДЖАЗОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: КТО И КАК ПРЕПОДАЁТ ДЖАЗ В АМЕРИКЕ

ИСТОРИЯ ДЖАЗОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ: КРАТКИЙ ОБЗОР

Система образования в США в целом сильно отличается от той, что знакома жителям постсоветского пространства. Начать с того, что в американском обиходе учебные заведения самого разного уровня все называются одним словом — «школа». Американец говорит «школа», как правило, имея в виду образование выше среднего. Среднее же образование в США называется, как это ни парадоксально, «высшая школа» (*high school*). Когда американец хочет сослаться на свои школьные годы, он не скажет «когда я был школьником» или «когда я ходил в школу», как это скажем мы. Нет, он, скорее всего, произнесет что-нибудь типа «когда я ещё был в младшей высшей школе», если речь идёт о детстве, или «я тогда был студентом высшей школы», если речь идёт о подростковом возрасте. Когда же американцу нужно рассказать о своём студенчестве, он скажет «я был в колледже» или «я был в университете», в крайнем случае — это уж совсем непереводимо — «я тогда был *undergraduate student*». Что всё это означает, тем более в применении к музыкальному образованию?

В США нет привычной нам системы детских музыкальных школ. Но это не означает, что детского музыкального воспитания там нет: оно есть, и уровень его зачастую весьма неплох. Просто оно включено в систему общего школьного обучения. Будем иметь в виду, что в младшей средней школе (*junior high school*) и в средней школе (*high school*), помимо обязательных предметов, есть (в отличие от российской системы образования) масса необязательных, выбираемых по принципу: ты должен взять определённое количество часов, а вот по какому предмету — выбор твой. Кстати, среди необязательных зачастую оказываются отрасли знания, в нашей стране рассматриваемые как неотъемлемая часть культурного багажа нормального

человека — например, география (из-за чего большинство американцев имеют крайне смутное представление о мире за пределами США и даже за пределами своего штата). Так вот, обучаясь в школе, можно весьма пристойно научиться играть на трубе, бас-гитаре, саксофоне, барабанах и т. п., или петь в хоре, или даже начать играть — после освоения инструмента — в школьном симфоническом оркестре.

Далеко не все люди, получившие такое базовое музыкальное образование, продолжают его. И уж тем более не все они становятся в будущем музыкантами. Однако эти базовые знания — причём не теоретические, а вполне практические! — охватывают очень большое количество людей. И, хотя качество специализированного музыкального образования в России ничуть не хуже, вершина американской музыкальной пирамиды оказывается заметно выше — просто потому, что её основание намного шире.

Если студент (в США школьник младших классов тоже, как мы уже обнаружили, называется «студент») выказывает способности к музыке и хочет продолжать обучение по этой специальности, после средней школы перед ним открывается широчайший выбор возможностей, ограниченный только толщиной кошелька его родителей (образование в США платное). И то, кстати, не во всех случаях: если речь идёт о действительно одарённом человеке, всегда существует возможность получения разного рода стипендий и пособий (*scholarship* и *fellowship*), покрывающих когда четверть, когда половину, а когда и сто процентов платы за обучение (*tuition fee*), которой, впрочем, расходы на образование не ограничиваются: отдельно оплачивается общежитие, учебники, которые в США могут стоить несколько сотен долларов каждый, зачастую приобретение обязательных для обучения по данной специальности компьютерных программ и т. п. Нередки случаи, когда особо одарённый (и сумевший это доказать) студент получает сразу несколько видов денежной помощи, так что нагрузка на кошелёк родителей (или его личный) снижается почти до нуля — тем более что студент может ещё и подрабатывать в свободное время, если оно у него есть.

Разнообразные учебные заведения в США в массе своей предоставляют три уровня образования: *undergraduate* (первые четыре года образования, завершающиеся получением В. А., степени бакалавра — примерный аналог первых трёх курсов нашего «высшего» образования), *graduate* (еще два года обучения, после которых присваивается *Master's degree*, степень магистра — но это не то же, что аспирантура в России, а скорее примерный аналог вводимой в части российских вузов

магистратуры) и *postgraduate* (примерный аналог нашей аспирантуры, которая, впрочем, заканчивается присвоением — после трёх лет обучения и защиты диссертации — не кандидатского, а докторского звания: «кандидатом» студент этого уровня числится до защиты).

Университеты (иногда не все их факультеты или колледжи), как правило, предлагают все три уровня. Колледжи (заметьте, что ясно выраженной грани между колледжем и университетом нет: это названия не разных уровней образования, а разных типов организации учебного заведения), как правило, первые два. Есть множество колледжей (часто называющихся не *college*, а... правильно, *school*), которые могут присваивать только степень бакалавра и после которых можно продолжать образование где-либо в другом месте, а можно и успокоиться. Есть и другие типы учебных заведений, но их мы можем оставить за бортом этого повествования, поскольку к предмету нашего разговора — музыкальному образованию, они отношения не имеют.

Отметим ещё, что все учебные заведения выше уровня средней школы в США подразделяются на частные, федеральные и принадлежащие штатам; все они работают по единому федеральному стандарту, но условия (и стоимость!) обучения в них могут значительно различаться. Поскольку федеральных университетов и колледжей очень мало и все они дают образование в области государственной службы (военные науки, пограничная охрана, таможенное дело и т. п.), их можно в рамках этой книги не брать в расчёт. Таким образом, если в тексте нам встречается словосочетание «государственный университет», мы понимаем, что речь идёт об университете, который принадлежит штату (т. е. это не частное учебное заведение).

В области исполнения музыки речь идёт о получении звания бакалавра или магистра искусств (*Bachelor of Arts, B. A.*, и *Master of Arts, M. A.*). Более высокая степень доктора (*Philosophy Doctor, PhD*) достижима главным образом при занятиях, допустим, музыковедением, и то только в нескольких учебных заведениях на территории США, среди которых — Университет Майами, Нью-Йоркский университет, Университет Северного Колорадо в Грили и Университет Южной Калифорнии.

Весьма значительная часть джазового образования в США сосредоточена не в специализированных музыкальных учебных заведениях типа знаменитых колледжа Бёркли или Консерватории Новой Англии, а в университетах. Дело в том, что многие университеты имеют в своём составе, говоря нашими терминами, музыкальный факультет (кстати, в американской терминологии

слово *faculty* означает вовсе не то же, что у нас: в Америке это дословно значит «профессорско-преподавательский состав», а факультет в университете — это *school*, иногда *department*). Он может называться «музыкальная школа», но пусть вас не смущают аналогии с нашими детскими музыкальными школами, которых, как мы уже отметили, в Америке нет. Он может называться «музыкальный колледж». Может — в редких случаях — именоваться и «консерваторией». В большинстве случаев это составная часть университета.

Джазовое образование в нынешних США — неотъемлемая часть системы музыкального образования, и кажется, что так было всегда. Тем более нам: ведь первые робкие опыты по созданию методики обучения джазовой импровизации в нашей стране относятся только к первой половине 1960-х, создание первых самостоятельных учебных заведений — к концу того же десятилетия, а в программы государственных музыкальных учебных заведений джаз попал только в 1974-м. Однако в действительности и в Америке массовое джазовое образование довольно молодо. Джазовая (и какая бы то ни было) импровизация стала занимать все более значимое место в программах музыкальных «школ» только в 60–70-е годы прошлого века.

Дело в том, что в 30–50-е годы джаз в Америке за вид искусства ещё не считался. Это была развлекательная музыка, и, хотя множество прогрессивно настроенных любителей и даже профессионалов по всей стране вполне осознавали уникальную значимость джаза и как высокой степени развития искусства музыкальной импровизации, и как сугубо американской музыкальной формы, официальная система музыкального образования джаз в свои пределы не допускала. Классика и только классика господствовала в аудиториях американских консерваторий, музыкальных школ и колледжей. Преподаватели придерживались мнения, что если позволить молодым музыкантам играть джаз, то они испортят себе руку, вкус и вообще всё на свете (общеупотребительное определение звучало так: «это вызовет дегенерирующий эффект»). Многие школы прямо запрещали исполнение джаза в аудиториях не только в учебное время, но и вообще всегда.

Только в 1960-е ситуация начала меняться. Постепенно курсы джазовой импровизации начали появляться в учебных планах музыкальных учебных заведений — в первую очередь потому, что на роль могущей «испортить руку и вкус» развлекалки уже выдвинулись другие виды музицирования (поп, рок, кантри), а джаз был мало-помалу признан интеллектуальной и прогрессивной музыкой, да и проходившие в кампусах

университетов джазовые концерты оказались весьма популярны не только среди студентов, но и среди их преподавателей. Тем не менее широкое вторжение джаза в учебные программы наблюдалось в США примерно тогда же, что и в нашей стране, а именно в середине 70-х.

Вообще о каком бы то ни было формальном джазовом образовании можно говорить только с 1940-х годов. До этого не существовало ни учебников, ни систем или методик преподавания. Это и неудивительно: ведь ранний джаз вообще был сугубо устной традицией без какого-либо письменного документирования. В ранний период истории этой музыки её учились играть исключительно по слуху, сначала — глядя на более старших мастеров, затем — играя с ними (в том числе на джемах), а в более поздний период, после проникновения джаза в грамзапись (напомню, первые записи белых джазовых музыкантов были сделаны в 1917 г., чёрных же — только в 1921–1923 гг.) — слушая их записи, методом «снятия» с грампластинок. Методы эти были универсальны: в нашей стране, например, не одно и не два поколения музыкантов выросло исключительно на «снятии» записей, иногда даже в глаза не видев «настоящих» играющих музыкантов (что в джазе очень важно: постановка рук, дыхания, многие приёмы игры могут быть поняты только тогда, когда учащийся видит, *как* это сделано ¹).

Итак, все началось с самообучения, с передачи мастерства от музыканта к музыканту. В кампусах стали возникать многочисленные студенческие джазовые ансамбли, первоначально игравшие на танцах. Постепенно некоторые из таких ансамблей стали «аккредитованными», то есть получили официальный статус при своих школах (чаще всего это были учебные заведения для «небелого» населения) — первым таким оркестром в далёкие 1920-е были *Bama State Collegians*, организованный Леном Боуденом и Фессом Уатли ансамбль при государственном колледже для чернокожих, *Alabama State Normal College*.

Только в 1930-е высокообразованные музыканты (часто с консерваторскими дипломами), овладевшие не только академической традицией, но и джазом, начали преподавать искусство джазовой импровизации в крупных городах (Нью-Йорк, Бостон, Лос-Анджелес) — пока ещё только в частном

¹ Иначе легко зайти в тупик, как случилось с тем ростовским барабанщиком, который в 1970-е гг. пару лет пытался повторить трюк барабанщика джаз-роковой группы Mahavishnu Orchestra Билли Кобэма: в одном из соло Кобэма на пластинке звук малого барабана в дробь вдруг плавно, бесступенчато повышался. Ростовчанин голову сломал, пытаясь найти приём, который позволял бы делать то же самое. А у Кобэма на барабанах всегонавсего стоял специальный рычаг, меняющий натяжение мембраны...

порядке. В эти годы появляются и первые учебники (или, точнее, пособия), зачастую написанные известными музыкантами. С 1935 г. музыкальные журналы (например, начавший выходить в Чикаго годом раньше «ДаунБит» и нью-йоркский «Метроном») начали публиковать нотные транскрипты джазовых соло и вообще специальные колонки с советами для музыкантов — это после того, как впервые в истории импровизационные соло и брейки трубача Луи Армстронга были расписаны на ноты и изданы в 1927-м под заголовками «*50 Hot Choruses for Cornet*» и «*125 Jazz Breaks for Cornet*». В 1935-м вышла эпохальная книга Норберта Блайхуфа «Современная аранжировка и оркестровка», и примерно в это же время в Нью-Йорке выходец из советской России — ленинградский композитор и педагог Иосиф Шиллингер — начал преподавать джазовую импровизацию и аранжировку по своей собственной методике. Он лицензировал целый ряд преподавателей, овладевших его методом, и один из этих преподавателей открыл в Бостоне учебное заведение, получившее название «Шиллингер-Хауз». Впоследствии (1945) это заведение возглавит пианист-аранжировщик Лоренс Бёрк, и «Шиллингер-Хауз» превратится в легендарный музыкальный колледж Бёркли.

Мы ещё вернёмся к Бёрку и его колледжу, а пока продолжим краткий обзор истории джазового образования. Пионер студенческих джаз-оркестров 20-х Лен Боуден в годы Второй мировой войны руководил подготовкой военных музыкантов на военно-морской базе «Великие озёра» в Иллинойсе (1942–1945). На этой базе обучались сотни афроамериканских музыкантов со всей страны, которым предстояло играть в военных оркестрах, каковые по существующей в вооружённых силах США практике не только играют марши на параде, но и развлекают солдат в их свободное время. В те годы развлекать — значило играть джаз, а для этого солдатам-музыкантам надо было дать единообразные, эффективно организованные и методически оформленные знания, так как талантливых самоучек были единицы, а оркестр был нужен в каждой бригаде, в каждом полку. Так что, как ни странно это звучит, одна из первых джазовых учебных программ родилась на военно-морской базе. Эта программа включала те самые элементы, что считаются фундаментальными для программ большинства джазовых учебных заведений и сейчас: ансамблевую игру, аранжировку, импровизацию и репетиционные методики.

Образование по программе Боудена получили сотни, если не тысячи музыкантов. Ещё в 1944 г. конгресс принял так называемый *G. I. Bill* («Солдатский закон»), по которому возвращающиеся с фронта ветераны могли получить стипендии для

получения высшего образования. Множество солдат-музыкантов хотели в соответствии с этим законом получить высшее музыкальное образование, причем, вкусив джаза «по Боудену», они хотели бы и дальше играть джаз; но только три учебных заведения в 1945 г. были готовы предложить им курс высшего джазового образования — это были Государственный университет Северного Техаса, Шиллингер-Хауз (будущий колледж Бёркли) в Бостоне и Университет Майами. К числу этих трёх первых школ, предлагавших высшее образование в области исполнения джаза (ансамбль, импровизация и аранжировка), присоединились также Государственный университет Алабамы, Государственный университет Теннесси, университет Уиллфорс и Городской колледж Лос-Анджелеса.

Вот как джаз попал в учебную программу, например, Государственного университета Северного Техаса, *SUNT* (об этом пишет его сотрудник доктор Дэвид Джойнер). В 1942 г. два студента музыкального факультета *SUNT* попросили студента-старшекурсника Джина Холла, чтобы он научил их основам аранжировки для танцевального оркестра. Об этом узнал декан факультета Уилфрид Бэйн и предложил Холлу защищать магистерский диплом по этой теме, для чего изложить основы придуманного им курса на бумаге. Холл защитил эту работу в 1942 г. и покинул университет, но в 1947-м новый декан Уолтер Ходжсон пригласил его в стены *SUNT* вновь — на этот раз для того, чтобы создать в рамках учебного курса факультета полноценный курс игры в джаз-оркестре. Курс включал занятия в постоянном джаз-оркестре факультета, который репетировал ежедневно в два часа дня и поэтому получил наименование *Two O'Clock Lab Band* («Учебный оркестр в два часа»). Оркестр существует и поныне, только с 1959 г. его новый руководитель Леон Бриден поменял время репетиций, так что теперь он называется *One O'Clock Lab Band*.

Не стояло на месте развитие джазового образования и в теоретических дисциплинах — музыковедении и истории музыки. Первым высшим учебным заведением, предложившим курс истории джаза, была Новая школа социальных исследований в Нью-Йорке (*New School of Social Research*, ныне — Университет Новой школы), где с 1941 г. преподавали такие значительные специалисты (фактически — создатели научного подхода к предмету), как Леонард Фэзер, Маршалл Стёрнс и Роберт Гоффин.

Конец 40-х — время появления первых серьёзных учебников по джазовому исполнительству. Первым, пожалуй, был «*How To Play Bebop*» молодого пианиста Билли Тейлора (издательство *Charles H. Hanson*, 1949). Д-р Билли Тейлор (1921–2010), который в 1990–2000-е гг. был одним из самых

известных джазовых преподавателей и вёл знаменитый цикл радиопрограмм на Национальном общественном радио, вспоминал, что после выхода книги его пригласили на летние сборы преподавателей музыки в Учительский колледж (Колумбийский университет, Нью-Йорк) и преподаватели академической музыки проявили значительный интерес к его учебнику. В то же время книгу *«How To Play Jazz Piano»* выпустил Джон Мехеген, преподаватель Джульярдской консерватории в Нью-Йорке.

Первые энтузиасты джазового образования быстро обнаружили, что предубеждённое отношение преподавателей академической музыки к джазу основано главным образом на недоинформированности, на непонимании элементарных принципов джазового исполнительства. Маршалл Стёрнс, преподаватель Новой школы социальных исследований и один из первых теоретиков джаза, организовал в начале 50-х так называемый Беркширский проект, в рамках которого ведущие джазовые музыканты со склонностью к преподаванию (знаменитый бэндлидер Стэн Кентон, тот же Билли Тейлор и др.) стали выступать на региональных и национальных конференциях преподавателей музыки с просветительскими лекциями о джазе. Однако говорить об успехе этого проекта было ещё рано. В 1958 г. и Тейлор, и Кентон были приглашены в Калифорнию на национальную конференцию преподавателей музыки, и вот как Тейлор описывает это событие: «Нас попросили приехать и объяснить, нужно ли вообще преподавать джаз. Мы выступили, нас погладили по головке и сказали: молодцы! Не звоните нам, мы вам сами позвоним. Мол, вы, джазовые мальчики, научились играть по слуху, чего тут преподавать-то? Их отношение было почти оскорбительным. Тогда я заявил, что не желаю тратить время на перелёты с побережья на побережье для того, чтобы нас снисходительно потрепали по плечу, а Стэн заявил, что превращает свой оркестр в передвижную лабораторию по джазовому преподаванию. Он сказал: раз нам не хотят помогать, мы всё сделаем сами!»



Д-р Билли Тейлор, 2003
(фото: Университет Массачусетса)

В результате оркестр Кентона стал (наряду с квартетом Дейва Брубека и *Modern Jazz Quartet* Джона Луиса и Милта Джексона) одним из первых коллективов в стране, который отошёл от выступлений в клубах и перенёс джаз на концертную сцену. А поскольку большие коммерческие залы неохотно организовывали концерты джазовых музыкантов, все три вышеназванных коллектива с энтузиазмом принялись осваивать самые доступные на тот момент сцены — кампусы университетов, где они встретили заинтересованную аудиторию и горячий приём.

Современные формы джазовое образование стало обретать в 1950-е, когда курсы джаза появились в учебных программах более чем 30 школ по всей стране. Именно к этому десятилетию относится появление в обиходе образовательных учреждений таких общераспространённых ныне явлений, как влияние на учебные программы издателей нот (которые начали публиковать аранжировки специально для студенческих ансамблей разных уровней) и производителей музыкальных инструментов (которые начали спонсировать музыкантов, проводивших мастер-классы, и целые студенческие фестивали). К 50-м годам относится и начало проведения занятий в такой общепринятой ныне форме, как летние семинары или «джазовые лагеря» (когда студенты и преподаватели на несколько дней собираются где-то на природе, чтобы совместно музицировать целыми днями по «интенсивному» методу). Первые летние семинары провели Университет Индианы (Национальный лагерь сценических ансамблей) и Школа джаза Леннокс, а также биг-бэнд Стэна Кентона (помимо двухнедельного лагеря в университете Индианы, Кентон с 1961 г. проводил также лагеря в Государственном университете Мичигана и в Южном Методистском университете). Кентон в 1961 г. выступил в журнале *International Musician* со статьёй, в которой утверждал: «Если мы считаем, что подростки-музыканты могут стать в будущем великими артистами, мы уже сейчас должны дать им подготовку. И осуществлять эту подготовку должны лучшие музыканты. Следовательно, для того, чтобы дать им ту подготовку, которую они заслуживают, мы должны создать для них учебные программы. Ведь современная музыка стала сложной, в ней используются непростые гармонии и нелёгкие размеры, поэтому молодые музыканты должны научиться понимать все эти сложные элементы, использовать соответствующую технику композиции, оттенки и динамические уровни звука, делать сложные инструментовки, экспериментировать с разными инструментами и тембровыми красками... И мои летние лагеря не могут восполнить общественную потребность в такой программе. Нам нужны сотни таких лагерей, сотни программ, поддерживаемых

школами, колледжами, местными ассоциациями музыкантов. Три-четыре летних лагеря Стэна Кентона, которые я могу провести каждое лето, не смогут помочь тем миллионам подростков, которым на роду написано стать музыкантами в следующие десять лет».

В 1958 г. впервые в истории джазу был посвящён цикл образовательных телепрограмм. На протяжении 13 недель по Национальному образовательному телевидению (*NET*), каналу, организационно предшествовавшему ныне существующей Общественной вещательной системе (*PBS*), в очень выгодное время — в субботу днём — прошёл цикл часовых программ под общим названием «*The Subject Is Jazz*» («Тема — джаз»). Создатели цикла, Леонард Фэзер и Маршалл Стёрнс, поставили перед собой задачу подробно показать процесс джазового музицирования, объяснить его возможно доходчивее, причём в противоположность тому, как это было принято в тогдашней джазовой критике, — таким языком, чтобы всё было понятно «любому парню с улицы». Билли Тейлор вспоминал: «Мы сделали это стилистически совершенно противоположно тому, как сорок три года спустя это сделал Кен Бёрнс¹. Первый выпуск представлял Дюка Эллингтона, мы беседовали с ним о значении джаза. Второй выпуск был о том, что такое импровизация и как музыканты импровизируют. Далее были выпуски об истории джаза — о регтайме, раннем джазе, блюзе, свинге и бибопе. В блюзовом выпуске у нас был великий писатель Лэнгстон Хьюз, а Джимми Рашинг пел, иллюстрируя его слова. Для свингового выпуска мы собрали биг-бэнд с Беном Уэбстером, Доком Северинсеном и другими великими солистами. Потом был выпуск о том, как джаз начинает впитывать влияния музыкальных культур со всего мира — там у нас участвовала Тосико Акиёси², это было её первое появление на телевидении. Стыдно теперь сказать, но на экране она играла бибоп, одетая в кимоно, — так режиссёр представлял себе правильную подачу «международного» джаза! Ну она-то выглядела отлично,

¹ Режиссёр нашумевшего в 2001 г. документального телесериала «Джаз», о котором речь пойдёт в пятой части книги, в главе «Телевидение: помог ли джазу «Джаз»?».

² Да, автор в курсе, что в русскоязычной практике устоялось написание имени замечательной японской джазовой пианистки, калькированное с американского варианта — Тошико Акийоши (в Америке она *Toshiko Akiyoshi*). Но при этом никто не отменял ни того факта, что она не американка, а японка, ни существующих правил транскрипции фонетики японского языка средствами языка русского; следовать при этом правилам транскрипции из совершенно другого языка — американского английского — мы вовсе не обязаны.

и прекрасно сыграла... Был выпуск «Влияние джаза на академическую музыку», где сам Аарон Копленд говорил, как использует в своих произведениях элементы джаза. В этом выпуске участвовал и я со своим трио (Эрл Мэй на басу и Эд Тигпен на барабанах). Аарон спросил нас, бывало ли когда-либо, чтобы мы импровизировали совершенно свободно, не договариваясь о мелодии, гармонии и ритме. Я смело сказал «да», и мы заиграли фри-джаз, что было довольно забавно, поскольку мы на самом деле были мейнстримовыми музыкантами и ничего подобного никогда не играли...»

1960-е годы вообще были временем бурного роста джазового образования — причём джазовые оркестры появились не только в колледжах, но и в средних (по-американски — высших) школах. Если в 1960 г. студенческих оркестров было тридцать, то десять лет спустя уже 450; в 1960-м в школах джаз играли пять тысяч ансамблей, а десять лет спустя их стало в три раза больше. И если в 1964-м джазовые курсы в течение учебного года предлагал 41 колледж, то в 1974-м уже 228. Именно в это десятилетие происходит важная перемена: студенческими ансамблями теперь руководят не сами студенты, а их преподаватели. И ещё одно, не менее (а может, и более) важное изменение: преподавать джаз в колледжах потянулись профессиональные джазовые музыканты, сначала на мастер-классах и «клиниках», а затем и в регулярных учебных курсах. Возрастало количество учебно-методической литературы, и лавинообразное нарастание спроса привело к взрывному росту предложения (от чего зачастую страдало качество второпях штампуемых учебных пособий).

Численный рост джазового образования привёл к тому, что к середине 1960-х назрела насущная необходимость в установлении стандартов преподавания, объединении существующих ресурсов и вообще консолидации кадров. В 1968 г. Мэтт Беттон и ряд других активистов основали Национальную ассоциацию джазовых преподавателей (*National Association of Jazz Educators, NAJE*), в которую первоначально вошло около 100 человек. В начале 90-х эта организация изменила своё название: теперь она именовалась Международная ассоциация джазовых преподавателей (*IAJE*), и в 2000-е гг. в неё входили свыше восьми тысяч членов в 31 стране.

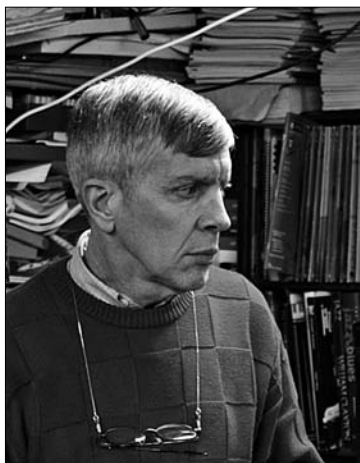
Среди основателей *NAJE* был доктор Уильям Ли (впоследствии он дважды был президентом ассоциации). Вот как он описывал процесс создания этой организации.

«Мы начали встречаться для обсуждения будущей организации с 1965 г. Наша идея исчерпывалась следующей формулировкой: есть ассоциация струнников, ассоциация духовиков,

ассоциация барабанщиков — почему не может быть ассоциации джазовых преподавателей? Сначала мы попытались создать секцию внутри Национальной конференции преподавателей музыки, но это означало, что собирать наши членские взносы, а главное — распоряжаться ими, будут те, кто к преподаванию джаза никакого отношения не имеет. Тогда в 1968 г. мы создали *NAJE*. Первым президентом мы избрали Джина Холла, того самого, который в 47-м создал курс джазового исполнительства в университете Северного Техаса. В то время у него был большой музыкальный магазин в Манхэттене, штат Канзас, то есть он располагал кабинетом и секретарём — а значит, мог выполнять директорские обязанности».

Сам Ли был президентом ассоциации в 1972–1974 и затем, уже в Международной ассоциации — в 1994–1998 годах. «В 1972-м в Чикаго мы провели первую национальную конвенцию джазовых преподавателей, — вспоминает он. — Мы жили в Конгресс-отеле на Мичиган-Авеню, номера стоили 17 долларов за ночь. В 73-м мы собрались снова, и опять в Чикаго. Номера стоили уже 19 долларов, и все выли и стонали по этому поводу. Теперь, когда мы собираемся, номера стоят минимум полторы сотни, и никто уже не стонет».

Современный размах джазовое образование приобрело к началу 80-х. Вот цифры 1980 года: «кредитные» (то есть значимые для академической успеваемости, дающие студентам засчитываемые в конце семестра и года «кредиты» — очки или баллы) джазовые курсы предлагали около 500 колледжей; джаз в той или иной форме изучали свыше полумиллиона школьников и студентов; более 70% из 30 тысяч американских средних школ имели по крайней мере один школьный джазовый ансамбль или оркестр; каждое лето проводилось примерно 300 летних джазовых программ («лагерей»); важнейшую роль стали играть студенческие джазовые фестивали — в 1980-м их было проведено около 250, и в некоторых из них участвовали до 200 ансамблей! Осознание роли джазового образования росло не только на локальном уровне, но и на уровне штатов: к 1989 г. половина всех штатов США (25) имела официальные сборные школьные джазовые ансамбли штата, тогда как в 1970-м только два штата. Наконец, если в 1972 г. только 15 учебных заведений в США имели право присваивать степень бакалавра или магистра в области джаза, то к 1982 г. их число выросло до 72 (сейчас более 120). Программы джазовых курсов расширились: теперь они включали вокал, технику репетиции, теорию джаза, джазовую гармонию, исполнительские стили, исполнительскую практику, аранжировку, импровизацию и т. д.



Джейми Эберсолд
(фото: Майк Трэйси,
Университет Луивилла)

Именно 70–80-е годы — расцвет деятельности тех педагогов, кого ныне считают столпами джазового образования.

В первую очередь это Джейми Эберсолд (*Jamie Aebersold*). Именно он придумал концепцию «Музыка минус один» — учебные записи, представлявшие собой готовый аккомпанемент профессионального джазового ансамбля для сольного инструмента. Это был неоценимый материал для домашних занятий: студент мог часами импровизировать на распространенные стандарты и аккордовые последовательности с не устающей и не сбивающейся ритм-секцией. В настоящее время фонотека

Эберсолда насчитывает свыше ста часов записей, классифицированных по стилю определённого солиста, по названиям музыкальных тем и по гармоническим последовательностям. Кроме всего прочего, записи Эберсолда имеют чёткое разделение по стереоканалам: басисты могут выключить партию баса и играть с барабанами и фортепиано, пианисты могут в свою очередь выключить фортепиано, а духовики оставить всех и играть с полной ритм-секцией. Эберсолд работает и поныне — он директор Летних Джазовых мастерских Джейми Эберсолда, доцент (*adjunct professor*) Университета Луивилла (штат Кентукки) и владелец компании *Jamey Aebersold Jazz, Inc.*, которая продолжает выпускать «минусовки» для студентов. С его деятельностью мы подробнее познакомимся в заключительной главе текущей части книги («Джазовая программа Университета Луивилла (Кентукки)»).

Второй из «большой тройки» столпов джазового образования — Дэвид Бейкер. Именно он ещё в 50-е основал джазовую программу в университете Индианы. Он автор свыше 60 учебников и 400 статей по джазовой импровизации, аранжировке, композиции, педагогике, основам развития музыкальной памяти, методике практических занятий и т. п. Помимо того, что он до сих пор работает директором джазовой программы Университета штата Индиана, он продолжает писать музыку, выступать как исполнитель, а кроме всего прочего — возглавляет



**Дэвид Бейкер с российскими преподавателями-стажёрами
Алексеем Бадьяновым и Романом Столяром, 2006
(фото: Майк Трэйси, Университет Луивилла)**

Оркестр джазовых шедевров Смитсоновского Института в Вашингтоне.

Наконец, Джерри Кокер основал ныне существующую джазовую программу университета Майами (одну из лучших джазовых школ США) и написал колоссальное количество учебников, до сих пор повсеместно применяющихся. Хотя Кокер больше не работает в штате ни одного учебного заведения (в середине 90-х он покинул свой последний пост в Университете Теннесси), он все ещё выступает как исполнитель и даёт мастер-классы.

Такова вкратце история джазового образования в США. Что же собой представляют учебные программы джазовых школ? Кто и чему учит будущих американских джазменов, а также бесчисленных иностранных студентов (в том числе и российских), приезжающих в Америку припасть к первоисточникам? Для ответов на эти вопросы я обратился к опыту нескольких учебных заведений. Четыре из них принадлежат к числу самых популярных и известных в США и за их пределами. Это расположенные в Бостоне колледж Бёркли и Консерватория Новой Англии, а также находящиеся в Нью-Йорке джазовое отделение Университета Новой Школы и Манхэттенская школа музыки. Остальные школы, которым я посвятил главу «Всюду жизнь: другие школы», менее известны, но я считаю знакомство с ними совершенно необходимым, так как для понимания

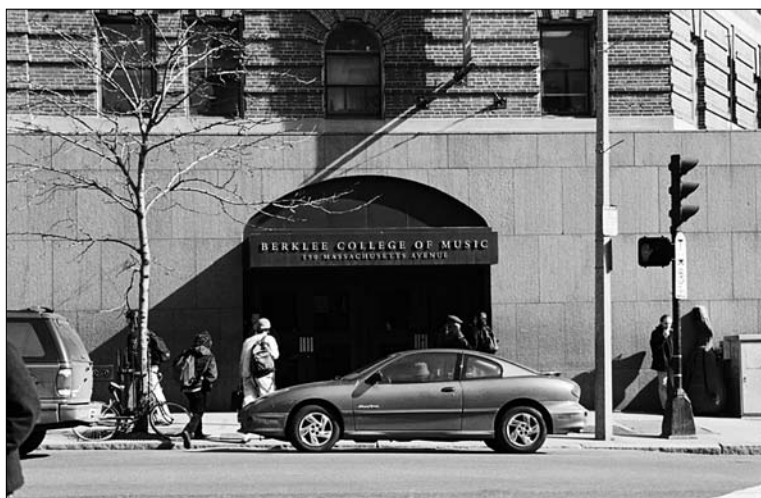
современных тенденций джазового образования нужно охватить взглядом весь его спектр — не только то, что происходит в первых строках списка самых влиятельных учебных заведений, но и то, что творится в нижней его части.

КОЛЛЕДЖ БЁРКЛИ (БОСТОН, МАССАЧУСЕТС)

Наверное, большинство джазовых (и многие из не джазовых!) музыкантов в России из всех музыкальных учебных заведений США назовут прежде всего колледж Бёркли¹, *Berklee College of Music*. Это и неудивительно: расположенный в Бостоне и работающий уже пять с половиной десятилетий, колледж действительно принадлежит к числу лучших не только в Америке, но и в мире — в области современной музыки, конечно.

Другое дело, что Бёркли — не единственный из лучших. Многие из суперзвёзд оканчивали, к примеру, Университет Майами (Пэт Мэтини, Хайрам Буллок, Джако Пасториус) или же находящуюся (как и Бёркли) в Бостоне Консерваторию Новой Англии (это, скорее, вотчина авангарда — среди бывших её студентов Сесил Тэйлор, Дон Байрон, да и Дейв Даглас тоже здесь учился). Однако Бёркли лидирует в другом — в количестве. Это очень большая школа, образование здесь поставлено на почти индустриальный поток, и наработанные за шесть с половиной десятилетий методики действительно позволяют молодым музыкантам очень быстро и в очень хорошем объёме овладеть большим массивом навыков и знаний, необходимых современному исполнителю как в джазе, так и в рок-музыке (непроходимого барьера между этими видами музыки в программе Бёркли нет). Кроме того, колледж обладает экстраординарной международной репутацией: начиная с 60-х гг. количество иностранных студентов в нём все росло и сейчас достигает 40% от среднего ежегодного состава. Мало того что это самый высокий показатель среди всех учебных заведений США и что студенты приезжают сюда учиться из 77 стран мира; это очень немало и в абсолютных цифрах. Шутка ли, почти три с половиной тысячи студентов учатся ежегодно в Бёркли; таким образом, это крупнейшая «школа современной музыки» в США.

¹ Сразу проясним важный момент. Название колледжа Berklee произносится именно «Бёркли». У нас часто говорят «Беркли», и это вызывает путаницу, потому что в джазовом образовании есть и Беркли — знаменитая средняя школа с сильной джазовой программой в Бёркли, Калифорния (*Berkeley*), и расположенный там же музыкальный колледж.



Колледж Бёркли, главное здание

Ну а выпускники... проще сказать, кто не занимался в Бёркли. Помимо исполнительного вице-президента колледжа в 1996–2003 гг., вибафониста Гэри Бёртона (выпуск 1961 г.), назвать можно одного из первых выпускников — бэндлидера и продюсера Куинси Джонса, пианистку Тосико Акиёси, певицу Дайану Кролл, блюзовую вокалистку Сьюзан Тедески, саксофониста Брэнфорда Марсалиса, гитаристов Джона Скофилда, Билла Фризелла и Кевина Юбэнкса, трубача Роя Харгроува... На стене приёмной президента колледжа под стеклом вывешено датированное 1951 г. заявление о приёме в Шиллингер-Хауз его самого успешного студента — выдающегося продюсера, композитора, аранжировщика и трубача Куинси Джонса: он, правда, проучился в Бостоне всего один год, но никогда не упустит шанса выразить Бёркли признательность за начатки своих знаний о музыке. Что до русских выпускников Бёркли (есть и такие, хотя и немного — несколько десятков за всё время), то российскому читателю многое скажет имя саксофониста Игоря Бутмана. В ансамбле Гэри Бёртона в 2000-е играл выпускник Бёркли — пианист из Одессы Вадим Неселовский; в Нью-Йорке работает в нескольких известных коллективах (в том числе в ансамбле саксофониста Чико Фримана) окончивший Бёркли в 90-е пианист из Ленинграда Михаил Цыганов. В Бёркли (одним из первых ещё советских студентов) учился известный московский барабанщик Евгений Рябой, а сейчас в Бостоне настоящий бум русских студентов — в конце 2000-х

там учились московские саксофонисты Андрей Красильников, Николай Моисеенко, Олег Остапчук, Пётр Газаров, пианист Евгений Лебедев и много других россиян. Кстати, один из ранних русских выпускников барабанщик Василий Изюмченский, в прошлом — участник «Арсенала» Алексея Козлова (тогда его фамилия была Изюмченко), в начале 2000-х работал в самом Бёркли (по аналогии с системой должностей в российских вузах он был кем-то вроде инспектора учебной части).

Прилегающие к комплексу Бёркли кварталы центра Бостона в дневные часы плотно заполнены молодёжью с волосами немислимых очертаний и расцветок, одетой в фантастические одежды и увешанной музыкальными инструментами: они ходят из одного здания Бёркли в другое (у колледжа 12 зданий, в основном это здания бывших фешенебельных отелей 40-х, и не так давно было введено в строй ещё одно здание — четыре этажа репетиционных помещений в непосредственной близости к основному общежитию Бёркли в бостонском районе Оллстон-Брайтон) или направляются перекусить куда-нибудь по соседству.

Колледж в нынешнем виде был основан в 1945 г. музыкантом по имени Лоренс Бёрк. До того он работал в Нью-Йорке пианистом-аккомпаниатором и аранжировщиком, а ещё раньше получил диплом архитектора в престижном Массачусетском технологическом институте. С самого начала его идея заключалась в том, чтобы дать возможность получить высококлассное музыкальное образование тем, кто собирается связать свою жизнь не с академической, а с современной музыкой. Первоначально колледж назывался *Schillinger House*, так как преподавание в нём велось по модной в те годы системе Иосифа Шиллингера (1895–1943), выходца из «Кружка новой музыки» Ленинградской консерватории, во главе которого стоял будущий академик Борис Асафьев, а в правление вместе с Шиллингером входил Семён Гинзбург, в 1926 г. издавший первую книгу о джазе на русском языке («Джаз-банд и современная музыка»). Переехав в США в 1928 г., Шиллингер забросил композицию и начал преподавать музыку по собственной теории, изданной только после его смерти («Система музыкальной композиции Шиллингера» и «Математические основы искусств»). Среди его учеников были Джордж Гершвин, который занимался с ним с 1932 по 1936 гг., Вернон Дюк, Бенни Гудман и Гленн Миллер. Шиллингер аккредитовывал преподавателей, овладевавших его методом, преподавать курс его имени; одним из таких преподавателей стал Бёрк. Организационно школа Бёрка наследовала курсам Шиллингера и располагалась в том же здании, под руководством Бёрка быстро превратившись

в небольшую, но завоевавшую авторитет у джазовых музыкантов частную школу. Два десятилетия спустя, в 1966-м, школа (в 1954-м получившая наименование «Бёркли» в честь Ли Бёрка, новорожденного сына основателя колледжа) была преобразована в полномасштабное музыкальное учебное заведение, получившее право присваивать степень бакалавра музыки. В 1970-м процесс трансформирования частной школы в международный колледж завершился официальным переименованием Музыкальной школы Бёркли в *Berklee College Of Music*, а три года спустя колледж получил полную аккредитацию штата Массачусетс. Лоренс Бёрк руководил колледжем до 1979 г., после чего пост президента Бёркли занял его сын, Ли Эллиот Бёрк. Он возглавлял колледж до 2004 г., когда его сменил нынешний президент Роджер Браун.

Учебная программа колледжа непрерывно расширялась, и в настоящее время Бёркли располагает следующими отделениями: исполнительское искусство (естественно, это самое обширное отделение); джазовая композиция; киномузыка; музыкальный бизнес и менеджмент; композиция; музыкальный синтез; современная композиция и продюсирование; музыкальная педагогика; сочинение песен и, наконец, музыкальная терапия (это экзотическое отделение было открыто последним, в 1996 г.). Причём есть возможность как получить степень бакалавра, за четыре года изучив профильные предметы плюс предметы общего курса (литература, история и т. п.), так и игнорировать общеобразовательные предметы, все четыре года изучая только музыку: в таком случае выпускник не получает степени, но получает «диплом исполнителя» — свидетельство об окончании курса (иногда это возможно и после двухлетнего курса).

Заметим, что обучение в Бёркли, в противоположность сложившемуся мнению, дешевле, чем в других ведущих музыкальных учебных заведениях, предлагающих программы по неакадемической музыке: один год (два семестра) в 2013/2014 учебном



Ли Эллиот Бёрк, 2004
(фото: Farnsworth/Blalock Photos)

году стоит в зависимости от формы обучения от 15 742 до 18 257 долл., плюс общежитие, медицинская страховка, питание и «разные сборы», вплоть до обязательного приобретения у школы ноутбука с сертифицированным набором программ. Общие расходы на год учёбы могут достигать 33 тысяч долларов. Для сравнения (плата за обучение плюс общежитие, страховка, питание и т. п.): Университет Майами — 56 910, Консерватория Новой Англии — 55 690, Манхэттенская школа музыки — 54 290, Университет Новой Школы — 40 300 (без питания).

Первые минуты в основном здании Бёркли на углу Массачусетс-авеню и Бойлстон-стрит просто оглушают: хотя в колледже полно репетиционных помещений (сорок ансамблевых комнат, 250 репетиционных кабин, шесть концертных залов от 180 до 1200 мест и т. п.), их хронически не хватает, и по коридорам и лестницам тут и там бродят студенты с инструментами. Трубачи негромко разыгрываются в укромных уголках, гитаристы щёлкают струнами неподключённых инструментов, сидя на подоконниках и ступенях, барабанщики нещадно молотят себя палками по коленям, и все это — под несмолкающий гул голосов.

Впрочем, есть места, где соблюдается полная тишина. Это учебные студии. В Бёркли их двенадцать. Зачем так много? Дело в том, что я ещё не успел упомянуть об одном очень важном отделении, которое предлагает обучение в Бёркли по специальности «звукорежиссура». Это отделение музыкального производства и инженерии (*Music Production and Engineering*).

Отделение отсчитывает свою историю с 1968 г., когда по инициативе тогдашнего вице-президента *Atlantic Records* Арифа Мардина в подвале здания № 1140 по Бойлстон-стрит из двух репетиционных комнат была сделана первая учебная студия звукозаписи, на тот момент обеспечивавшая только двухдорожечную стереозапись. Построил эту студию преподаватель Джо Хостеттер, который в 1972 г. начал преподавать в Бёркли первый, ещё экспериментальный учебный курс, тогда именовавшийся просто «Аудиозапись». Многие устройства, задействованные в той первой студии, Хостеттер собирал вручную сам. В 1974 г. была построена новая студия, восьмидорожечная — она располагалась в здании № 150 по Массачусетс-авеню. И, наконец, с 1980 г. колледж впервые набрал несколько студентов, специализировавшихся именно на звукозаписи. Вновь созданное отделение аудиозаписи (которое теперь и называется *Music Production and Engineering*) возглавил Джо Хостеттер, который оставался во главе его до 1983 г., когда он ушёл на пенсию. Вслед за ним отделение, уже получившее нынешнее название, возглавил Дон Палус (номинант премии «Грэмми» за «Мессу»

Леонарда Бёрнстайна, звукорежиссёр на альбомах группы *Chicago* «II», «III», «IV» и «IX», «*Self Portrait*» рок-легенды Боба Дилана и др.). Он продолжил развитие новых учебных курсов и материальной базы, запустив в сентябре 1984 г. вторую 8-канальную студию и вслед за ней третью, уже 24-канальную. В ноябре 1985 г. усилия Палуса были вознаграждены престижной премией *ТЕС*, присужденной отделению журналом «*Mix*» «за техническое совершенство и творческий подход в области технологий грамзаписи». В следующем году Палус возглавил в Бёркли факультет музыкальных технологий, в который вошли отделения музыкального синтеза (ранее — электронной музыки) и *Music Production and Engineering* (его возглавил Дейв Маултон, которого в 1994 г. сменил на этом посту Уильям Шенимэн).

Офис этого подразделения расположен на нелепом балконе, выгороженном над зоной, где находятся бесконечные стальные стеллажи с почтовыми ящиками студентов. Хотя внизу всегда многолюдно, на балконе очень тихо: проект перестройки здания, после которого над зоной почтовых ящиков возник офис звукорежиссёрского отделения, делался с участием профессиональных акустиков.

Мой собеседник — Роб Джачко (*Rob Jaczko*), исполняющий обязанности начальника отделения музыкального производства и инженерии Музыкального колледжа Бёркли (в 2001 г. прежний глава отделения Уильям Шенимэн покинул Бёркли). Роб работал концертным и студийным звукорежиссёром на протяжении двух десятилетий; например, в первой половине 90-х он был постоянным звукорежиссёром рок-звезды Брюса Спрингстина и даже фигурирует в одном из видеоклипов легенды рока. Кстати, Роб и сам окончил Бёркли.

Ваше отделение называется «музыкальное производство и инженерия». Так кого вы готовите — ответственных за производство, то есть продюсеров, или ответственных за технику, то есть инженеров?

— Видите ли, мы понимаем, как устроен мир. Мы знаем, что у нашего выпускника могут сложиться самые разные условия работы. Главное, что должно у него быть, — понимание того, что в реальной жизни он может рассматривать себя и как продюсера, и как инженера, и если у него есть идея, то он должен знать средства реализовать эту идею. Так что после Бёркли наши студенты функционально способны выполнять обе работы. Готовя студентов к работе продюсера, мы даем им определённый эстетический кругозор, творческую ответственность, умение планировать



Роб Джачко

работу — все знания, которыми должен овладеть продюсер. В этой роли у них есть свой круг обязанностей: они не должны касаться кнопок, частотной коррекции, они должны научиться общаться со своим инженером, уметь ставить перед ним ясно читаемую задачу — после чего тот должен сам решить, что теперь крутить, чтобы поставленную задачу реализовать. И наоборот: мы ставим их и в положение инженера тоже, и тогда они выполняют только инженерные функции. В этом случае они не имеют права голоса в вопросах, скажем, выразительности соло гитары, и должны чётко понимать пределы своей ответственности и круг своих обязанностей. В реальном мире, конечно, мы можем оказаться в обеих ролях или совмещать их, и мы должны быть готовы к этому. И для нас это очень интересная педагогическая задача — готовить их к обеим ролям.

Сколько студентов учится на этом отделении?

— Каждый семестр численность студентов, специализирующихся на *Music Production And Engineering*, колеблется в районе трёх сотен. Оканчивают одни, поступают другие.

И как распределяется их время?

— Мы располагаем двенадцатью учебными звукозаписывающими студиями, которые предлагают студентам более пятнадцати тысяч часов студийного времени за семестр. Каждый день с девяти утра до шести вечера у нас идут аудиторные



Колледж Бёркли, одна из учебных студий (2001)

занятия по специальности, которые проводятся в студиях. Некоторые студии прямо в аппаратных имеют расположенные амфитеатром сиденья для студентов, так что мы имеем возможность показывать им всё на практике одновременно с теоретическими занятиями. А с шести вечера до семи или восьми утра следующего дня все двенадцать студий отдаются под творческие работы студентов. Когда я вечером ухожу домой ужинать и утром возвращаюсь в колледж, я знаю, что, пока меня не было, было использовано около ста двадцати часов студийного времени. Творческие работы, как правило, выполняются полностью студенческими командами, где одни студенты играют роль продюсеров, другие — инженеров, и каждый проект имеет определённую цель, задачу, назначенную преподавателем. Задачи варьируются: они могут быть связаны как с записью музыки для определённых прикладных целей (музыка для кино, для телевидения, для рекламы, производство CD и т. п.), так и с записью в определённом стиле и т. д.

Ну и музыканты, которых записывают студенты, наверняка тоже учатся в Бёркли?

— Конечно. Сейчас у нас учится максимальное количество студентов за всю историю колледжа, около 3400, и для нас красота программы обучения на нашем отделении в том, что мы обучаем производству музыки и звуковой инженерии этих

замечательных музыкантов со всего света. И, наоборот, каждый из обучающихся у нас инженеров и продюсеров — талантливый и умелый музыкант. Это очень важно. И мы не можем представить, что можно делать по-другому. Конечно, существуют школы, которые обучают только профессии звукоинженера, не требуя, чтобы студент был и музыкантом тоже. Но я не могу представить себе, как можно выполнять эту работу, не будучи музыкантом.

То есть нужно знать звукозапись со всех сторон — с точки зрения и музыканта, и инженера, и продюсера.

— Безусловно. Необходимо знать, как происходит исполнение музыки. Надо уметь общаться с музыкантами — а это проще всего сделать, будучи музыкантом самому. Надо знать, как продемонстрировать ту или иную творческую идею для любого инструмента (и на любом инструменте!). Уметь показать барабанам ритмический рисунок — желательно, на ударной установке, а не на пальцах. Надо уметь показать аккорды, движение гармонии. Но при этом ты должен быть в состоянии не только с музыкантом говорить на его языке, но и с инженером на его. И владеть инженерными знаниями, инженерным языком настолько, чтобы, скажем, даже с электриком поговорить на языке его профессии.

Интересно, а куда деваются записи, которые студенты делают в этих студиях? Сохраняются ли они в какой-то форме?

— Да, мы даже выпускаем кое-что — ежегодно мы печатаем CD с записью лучших из тех тысяч проектов, которые делают студенты (*такие CD выпускаются с 1989 г. — К. М.*). Это обязательно полностью студенческие проекты: музыка написана студентами, исполнена ими, спродюсирована, записана и сведена ими. Мы со своей стороны делаем только мастеринг. Ещё мы создаём CD лучших записей соседнего отделения, которое вместе с нашим входит в факультет музыкальных технологий — отделения музыкального синтеза. Интересно, что, хотя по сравнению с обычной работой в коммерческих студиях студенты получают для своих проектов довольно ограниченное студийное время, уровень многих записей — и в музицировании, и в продюсировании, и в звукорежиссуре — весьма высок. Так что некоторые записи публикуются, хотя это и не основная цель работы студентов в студии.

Забавно, что студенты, кроме того, тщательно сохраняют свои даже самые первые работы — даже если мы не очень до-

вольны их работой, даже если там что-то плоховато сыграно, или композиция не очень удачна, или нам не нравится звук басового барабана, гитары... Мы, кстати, по результатам первых работ не судим о способностях студента, потому что наше обучение ориентировано на процесс, а не на быстрый результат. А ребятам всегда приятно послать родителям даже самый первый результат своей работы: вот, мол, вы не зря заплатили за моё обучение!

Конечно, им приятно иметь что-то, что они могут прокрутить родителям или подруге, но наша цель — вовсе не это материальное воплощение их работ, а сама работа. Так что *CD* — даже те, что мы выпускаем по результатам года, — вовсе не главное. Самое главное — понимание процесса работы, развитие навыков самостоятельной и совместной работы, понимание того, что именно важно для достижения высокого профессионального уровня в работе звукорежиссёра.

Здесь изучают только студийные технологии или концертную звукорежиссуру тоже?

— Мы предлагаем дополнительные курсы по звукоусилению и концертной звукорежиссуре. Но мы не уделяем этому слишком большого внимания. Дело в том, что мы уверены, что навыки, получаемые в студийной работе, чувство музыки, развиваемое этой работой, и получаемые в ходе специализации по студийной работе инженерные знания вполне достаточны для того, чтобы впоследствии работать в качестве концертного звукорежиссёра, если жизнь так повернётся. Но если студент имеет определённый интерес и склонность к работе концертного, или мониторингового звукорежиссёра, или концертного инженера — он может овладеть и этой стороной профессии, если это, конечно, не идёт в ущерб работе студента в студии.

Мы знаем, что многие из наших выпускников идут работать в пост-продакшн, в кинематограф, записывают киномузыку, диалоги, звуковые эффекты, работают в саунд-дизайне. Многие работают непосредственно в музыкальном производстве, в записи музыки для издания на аудионосителях. Некоторые работают в областях звукозаписи, ориентированных исключительно на интернет. Но в любом виде деятельности им нужно сочетание знания технологий и глубокого понимания музыки. А это именно то, что мы стараемся им дать.

Ко мне часто приходят родители студентов, садятся вот тут и спрашивают: я посылаю сына (или дочь) учиться на вашем отделении, найдет ли моё чадо работу после окончания? Конечно, родителей это волнует! Ответ один: конечно да. Конечно, работа будет!

Давайте перейдём к подробностям учебного процесса. На каких именно технологиях вы фокусируетесь? Изучают ли студенты только «цифру» или аналоговые технологии тоже?

— Я сам и большинство наших преподавателей тоже, сформировались как профессионалы в те времена, когда аналоговые технологии доминировали. Поэтому мы считаем своим долгом дать студентам понимание значимости аналоговых технологий. Точно так же мы развиваем у них понимание сущности классических технологий звукозаписи, и, работая над учебными записями биг-бэндов или академических оркестров, они должны изучать классическую расстановку микрофонов, традиционные аналоговые технологии записи. Дело в том, что эти технологии, особенно в записи оркестров, до сих пор сохраняются в множестве студий по всему миру. Да, мы используем *Pro Tools*¹, да, мы используем все виды технологий, ориентированных на персональные компьютеры, но мы обязаны дать студентам знание и аналоговых технологий тоже, не допустить перекоса их знаний только в одну сторону. Многие из наших учебных студий работают на обеих платформах — цифровой и аналоговой. Мы стремимся создать у студентов понимание того, что каждый инструмент — в данном случае цифровая или аналоговая технология — хорош для своего типа задач. Есть разница в звучании, в эстетике; кроме того, многие люди просто любят аналог — но я также понимаю всю мощь, все возможности цифровых манипуляций со звуком.

Я думаю, что лучшее, что мы можем сделать для своих студентов в этой области — это показать им, как широк спектр имеющихся средств и возможностей; дать им понять, на какой базе, на каких принципах делались классические записи, на которых стоит вся культура звукозаписи в целом; но также и дать им представление о возможностях цифровых технологий во всей их полноте.

О каких именно цифровых технологиях идёт речь?

— Прежде всего о системах нелинейного монтажа и обработки фонограмм, построенных на базе персональных

¹ Аппаратно-программный комплекс компании *Digidesign*, представляющий собой полностью цифровую «виртуальную» студию на базе персонального компьютера (первоначально только *Apple Macintosh*, в последние годы — и на платформе PC). В 90-е гг. прошлого века благодаря широчайшему распространению фактически стал индустриальным стандартом в звукозаписи.

компьютеров, — и в первую очередь о *Digidesign Pro Tools*. Дело в том, что это программное обеспечение получило колоссальное распространение во всех отраслях звукозаписывающей индустрии. Мы стараемся не загружать студентов знанием каких-то конкретных эффектов, устройств и т. п. — мы хорошо понимаем, что то, что в моде сегодня, завтра может вообще выйти из употребления. Так что мы даем им базовое, основополагающее понимание принципов работы любого цифрового устройства, реального или виртуального, так что, когда в следующем году выйдет новый плагин¹ или новое цифровое устройство, они без труда овладеют им, опираясь на принципиальное понимание того, как оно работает. Но что мы безусловно требуем — это знание *Pro Tools*, потому что эта система получила самое широкое распространение в индустрии, и встретить её на новой работе есть куда больше возможности, чем не встретить.

Кроме того, развитие технологии 5.1² заставило нас обратить на неё самое пристальное внимание, и уже сейчас мы имеем две студии с возможностью как воспроизведения звука в формате 5.1, так и сведения записей в этом формате. Однако непосредственно в учебную программу формат 5.1 ещё формально не включен, и прежде всего потому, что в индустрии в целом ещё нет ясного понимания формата, нет сложившихся стандартов его применения. Да, в киноиндустрии многоканальный звук применяется уже двадцать пять лет, поэтому учебную программу по *post-production* нам гораздо проще приспособить к факту развития этого формата — мы просто включаем его в раздел «многоканальный звук». А что касается чисто музыкального применения, то пока это только технологии *DVD*, причём *DVD-audio*, что до сих пор — редкость, и эта отрасль индустрии ещё не устоялась (*разговор происходил в 2001 г; с тех пор, конечно, многое изменилось. — К. М.*). Да я и сам ещё не купил себе *DVD*-плеер, потому что вижу, что пока нет последовательного применения этого формата. Я видел ряд фильмов на *DVD* в аудиоформате 5.1: некоторые были отлично сделаны, некоторые — ужасно. Я слышал записи *DVD*-аудио: некоторые завораживали, некоторые были просто неудачными экспериментами.

Конечно, многие студенты очень интересуются этим и спрашивают об этом формате. Поэтому мы начали давать им базовые

¹ Подключаемый к тому или иному программному продукту дополнительный программный модуль.

² Современная система записи и воспроизведения звука не на два канала (как в традиционном стерео), а на шесть. Широко применяется в кинематографе; в области «чистой» звукозаписи распространён всё ещё мало, так как требует дорогостоящих устройств воспроизведения.

сведения об этом. Но мы считаем, что на настоящий момент полный объём сведений об этом формате нынешним нашим выпускникам придется приобретать уже придя на работу в индустрию, у экспертов-практиков. Дело опять-таки в том, что эта технология — ещё в процессе становления, а мы стараемся быть чуть позади переднего края. Просто, я повторяю, мы можем посвятить каждому конкретному студенту только определённое, ограниченное количество времени, поэтому лучше мы дадим ему более ясное и глубокое понимание базовых принципов звукозаписи, нежели будем гнаться за всеми новинками, применение которых пока не устоялось.

У нас здесь бывают лекции и семинары известных звукорежиссёров — так сказать, мастер-классы; например, у нас был Эллиот Шайнер, тот самый, что делает записи *Steely Dan*; Эд Черни, который записывал *Rolling Stones*, Полу Абдул и *The B-52's*, и они давали поразительные мастер-классы по многоканальным технологиям, включая 5.1. Когда слышишь, как эти ребята используют новый формат, говоришь себе: «О! Я понял!» Но у этой медали есть и другая сторона: ведь, чтобы слушать записи, сделанные по этой новой технологии, люди должны покупать шесть колонок, чтобы расставить их у себя в комнате. А ведь многие и две колонки-то не могут поставить приемлемым образом! Вот, например, у моих родителей одна колонка их стереосистемы стоит в столовой, потому что там слушает музыку отец, а вторая — в кухне, потому что мама обычно слушает именно там. И это простое стерео! Очень многие люди делают что-то в этом роде. А мы-то рассчитываем, что обычный потребитель сможет правильно расставить пять колонок и сабвуфер, да ещё и точно сориентировать их! Так что лучше ещё немного подождать, пока применение этого формата устоится.

Можете ли вы назвать несколько выпускников вашего отделения, которые теперь успешно работают в индустрии?

— Список очень длинный. Например, Энджела Пайва, которая работает в основном с артистами направлений ритм-н-блюз и поп-урбан¹ — от *Color Me Badd* до Тони Брэкстон и Мэри Джей Блайг. Она сумела завоевать место под солнцем не только потому, что она — женщина (что в последнее время многие используют как единственное своё отличие). Или Скотт Гершин, лауреат «Оскара», который делал саунд-дизайн фильмов «Красота по-американски» и «3000 миль до Грейсленда». Джордж

¹ Направления современной эстрадной музыки афроамериканского населения США.

Хаддад, звукооператор перезаписи¹ на сериале «Зена, принцесса воинов»... Кстати, очень многие наши выпускники работают именно в пост-продакшн и кинопроизводстве.

Вы также сказали, что некоторые специализируются на работе для интернета. Что это за работа? Каково приложение знаний звукорежиссёра для интернета?

— Это, в общем-то, работа, сходная с работой на телевидении: они в основном работают над звуком для эпизодов телевизионных шоу, которые делаются специально для размещения на сайтах телеканалов, или производящих компаний, или *Web-TV*. Там есть все, что должно быть в телепродукции: диалоги, музыка, звуковые эффекты, короче — все, что сопровождает картинку; но область применения того, что они делают, — только интернет. Разница в том, что они обязаны учитывать ограничения, которые накладывает интернет. Ведь если видео идёт через интернет, то пользователь получает картинку в маленьком окошке, а звук должен укладываться в очень узкий поток данных — ведь многие пользователи до сих пор подключаются по телефонным линиям. Значит, нужно понимать эту специфику, знать, как наиболее успешно преодолеть эти ограничения, как именно строить фонограмму, её динамику, для того чтобы она на выходе со звуковой карты компьютера воспринималась художественно, а не убого.

Естественно, что специфика конечного результата прямо зависит от того, каково приложение этого результата. Мастеринг для *DVD* в формате 5.1 — это однозначно другая вещь, нежели мастеринг для компьютерных приложений: 16 кГц, 8 бит.

Да, конечно, интернет развивается, появляются кабельные модемы, соединения *ADSL*, спутниковый интернет, растут скорости. Но это приводит и к росту потребности в специфически сетевом приложении работы звукорежиссёра. Вы знаете, что большие корпорации грамзаписи, вроде *BMG*, создают новые подразделения, которые занимаются только мастерингом уже существующего материала и конвертацией его в формат *MP3* для электронной онлайн-дистрибуции? Уже в этом году будет запущено две глобальные сети торговли *MP3*-файлами, которыми будут владеть мировые корпорации вроде *EMI* и *Sony*. А они, эти сети, нуждаются в наполнении контентом. Так что у многих наших студентов есть перспектива стать инженером мастеринга в подразделении электронной коммерции какой-нибудь звукозаписывающей компании.

¹ Несмотря на непритязательное название, это одна из самых сложных специальностей в аудиоинженерии.

Давайте уточним такой момент. Вы сказали, что студенты, для того чтобы попасть на ваше отделение, должны быть музыкантами-исполнителями. Продолжают ли они занятия на инструменте, став студентом отделения звукорежиссуры?

— Да. Они и работают в студиях, и играют. Они должны достичь определённого уровня владения инструментом.

То есть один и тот же студент сегодня может быть по одну сторону пульта, записывая свой учебный проект по звукорежиссуре, а завтра оказаться по другую его сторону, играя для чьего-то учебного проекта?

— Да, и в этом красота нашей программы. Это единственный способ развить у будущего звукорежиссёра способность общаться с музыкантами, понимать их работу изнутри, быть в состоянии понять их запросы и проблемы и эффективно разрешить все вопросы. И наоборот. Часто у музыкантов, не имеющих опыта работы по ту сторону стекла аппаратной, возникает неуверенность, отрицательные эмоции, когда они смотрят туда, за стекло: ведь они играют, а эти люди за стеклом о чём-то разговаривают — так, может, они обсуждают меня? Может, там мне косточки перемывают? Ну а пройдя наш курс, они понимают, что именно происходит, и способны говорить с аудиоинженерами на их языке; а те в свою очередь способны говорить на языке музыкантов, потому что они и сами — музыканты.

Те, кто специализируется на звукорежиссуре — каково соотношение времени, которое они проводят непосредственно в студии, и времени, отдаваемого теоретическим дисциплинам?

— Очень трудно разделить это время. Они в целом проводят сотни часов в студиях. На индивидуальные учебные проекты они стандартно получают 26, 18 или 12 часов. Но, кроме того, у них есть курсы, которые требуют постоянного, регулярного присутствия в студии. Например, они каждую неделю сводят многоканальный материал — всего 15–20 часов за семестр каждый, и это часть одного из их регулярных учебных курсов. А по вечерам — время учебных проектов, будь то пост-продакшн, запись музыки для демонстрационных целей или для CD. И каждый тип задания требует определённого количества студийного времени, так что в общем студенты проводят в студиях, как я уже сказал, сотни часов. Ведь и в дневное время, во время теоретических занятий,

они, скорее всего, находятся в студиях — не забывайте, что с 9 утра до 6 вечера студии отданы под практико-теоретические занятия с преподавателями. И это ещё одна замечательная особенность нашей учебной программы: всё, о чем идёт речь на теоретическом занятии, может быть показано — и показывается — тут же и на практике, потому что наши классные комнаты — это студии. Так что, объясняя какие-то принципы построения электрических цепей, я могу тут же нажать несколько кнопок и показать, как эти принципы действуют в приложении к нашему оборудованию; а могу, объясняя принципы сведения, взять и свести какую-то запись прямо на глазах у студентов. Так что то, что студенты получают на теоретических занятиях, — это не наука в чистом виде, это наука в непосредственном её практическом применении.

Вы сказали, что у вас с мастер-классами бывают известные звукорежиссёры. Как проходят эти занятия?

— Ну, это зависит только от того, кто именно мастер-класс проводит. Например, у нас регулярно бывает продюсер и инженер Эдди Креймер, который записывал альбомы Джими Хендрикса, *Led Zeppelin*, *Rolling Stones* и других. За несколько недель до его приезда мы объявляем приём материала для мастер-класса и получаем буквально сотни демоплёнок от студентов всех отделений — композиции, исполнительского мастерства и т. п. Мы отбираем среди всех этих работ три-пять, среди которых Креймер, приехав, выбирает ту, которую спродюсирует. Он приезжает на три-четыре дня. В первый день он встречается с группой, и они при нём репетируют. Все это снимают наши видеооператоры, и в соседних аудиториях за всем процессом студенты наблюдают по телевизору. Эдди окончательно отбирает песню, вместе с музыкантами работает над их партиями, над аранжировкой. Кстати, группа должна быть готова к такому испытанию психологически — ведь все их слабости, все ошибки видит большая и очень пристрастная аудитория!

Второй день — запись. Они проводят целый день в студии, делая исходные записи для конечного продукта. Если нужно, то может быть ещё один день записи — наложения (вокал, гитары, клавишные и т. п.). И в последний день — сведение записи и подведение итогов. Таким образом, студенты получают трёх-четырёхдневный опыт присутствия при всех стадиях звукозаписи — от репетиции до сведения.

Другое дело — скажем, мастер-классы Джима Андерсона, знаменитого нью-йоркского джазового звукоинженера. Это — типичная «клиника», несколько часов, в течение которых

он проигрывает студентам записи (CD, DAT, DVD) в разных стилях и жанрах, сделанные им в «Аватар» и других лучших нью-йоркских студиях, и обсуждает со слушателями идеи и технологии, которые были при записи реализованы и применены.

Как бы то ни было, но любой такой мастер-класс — уникальная возможность для студентов познакомиться с опытом ведущих специалистов отрасли, и переоценить эти возможности трудно. Кстати, вся эта «Грэмми»-носная элита звукозаписывающей индустрии очень любит приезжать сюда — главным образом из-за энтузиазма, с которым студенты принимают их приезды. Но, безусловно, им приятно работать со студентами, благодаря тому что наши студенты обладают той бесценной особенностью, что они и музыканты, и звукоинженеры в одно и то же время. Единственная наша проблема с мастер-классами — тот факт, что мы не можем проводить их слишком много, чтобы не страдала собственно учебная программа!

Однако мы все равно рассматриваем их как одну из важнейших частей нашей программы. И к каждому готовимся заранее. Например, в апреле нас опять посещает Эллиот Шайнер¹... Вместе с ним — в те же дни — даёт мастер-класс Терри Беккер, которая записывала *The Band* («*The Last Waltz*»), Тадж Махала, *Nitty Gritty Dirt Band* других.

Мы выяснили, что каждый год численность отделения составляет около трёхсот студентов. Насколько это много в сравнении с другими школами, готовящими звукоинженеров в США?

— Скорее всего, наша школа — крупнейшая, поскольку мы обладаем значительным количеством учебно-производственных мощностей. Кроме того, мы ещё по одному показателю в выигрышном положении: нам есть из кого набирать студентов — ведь их в Бёркли в общей сложности 3400. Но количественный показатель — не главный. Да, мы выпускаем много бакалавров, но их много выпускают и другие школы, программы которых по аудиоинженерии если и отличаются, то не намного: Университет Майами, Государственный университет Среднего Теннесси. В частности, Майами тоже располагает отличным корпусом музыкантов, многие знаменитые джазовые

¹ Продюсер и звукорежиссёр, работавший с *Aerosmith* («*Nine Lives*»), *Steely Dan*, Джорджем Бенсоном (пять альбомов), *The Doobie Brothers*, *The Eagles*, *Fleetwood Mac*, Аритой Франклин, Артом Гарфанкелом, *Manhattan Transfer*, Би Би Кингом, Дейвом Грузином, Брюсом Хорнсби, Бобби Макферрином, Лайзой Миннелли.

музыканты оканчивали их школу. В Среднем Теннесси с музыкантами все не так определённо, но их технологическая программа очень хороша. Там не обязательно быть хорошим музыкантом, но теоретическую подготовку по звукозаписи, обработке звука, сведению и т. п. там дают очень солидную. Так что у каждой школы есть какие-то сильные стороны. Кстати, ещё одна наша сильная сторона — международная: только к нам в таком количестве приезжают учиться со всего мира.

Но ведь, насколько я знаю, Бёркли не только имеет большой процент иностранных студентов, но и располагает целой сетью школ-партнёров за рубежом. Есть ли в этих школах отделения, подобные вашему, или там специализируются только на исполнительстве?

— Да, в Международную сеть школ Бёркли входят шесть школ, в которых есть отделения музыкальной технологии (всего в Сети на начало 2013 г. было тринадцать учебных заведений. — К. М.). Сильнейшими среди них считаются два — в Международном музыкальном колледже в Куала-Лумпуре, Малайзия, и колледж Римон в Израиле. Об остальных я мало что знаю, но намерен постепенно познакомиться со всеми шестью. Так, в следующем месяце я еду в Куала-Лумпур посетить Международный музыкальный колледж. Основной принцип наших взаимоотношений с этими школами — факт, что мы засчитываем поступление в каждую из них, так сказать, «один к одному». То есть человек может поступить в одну из этих школ, провести там год или два, а затем приехать в Бёркли, и он будет иметь право учиться у нас без дополнительного поступления — причём начнет сразу со второго года.

Что касается нашего отделения, то эти две школы — в Куала-Лумпуре и в Римоне — имеют очень хорошие учебные программы, но у них нет ни той инфраструктуры, которой располагаем мы, ни возможности проводить мастер-классы таких передовых представителей профессии, каких можем приглашать (и приглашаем) мы. Так что для тех, кто поступает туда, весьма привлекательна возможность начать обучение в своей школе и через год перевестись в Бёркли.

Но об этой системе зарубежных школ-партнёров Бёркли, которая развивается с 1992 г. (первыми её членами были Школа джаза Римон в Тель-Авиве, Израиль, *L'Aula de Musica* в Барселоне, Испания, и Музыкальный центр им. Филиппоса Накоса в Афинах), нам, наверное, лучше говорить не с Робом Джачко, а с тем человеком, который в структуре Бёркли как раз и ответствен

за международное партнёрство — заместителем вице-президента колледжа Бёркли по международным программам Ларри Монро (*Larry Monroe*). Этот пост он, впрочем, занимает не так давно: он работает в Бёркли уже почти 50 лет и в прошлом преподавал на факультете исполнительского искусства (по первой специальности он — саксофонист и играл с Диззи Гиллеспи, Бадди Ричем и Тони Беннетом), несколько лет возглавлял этот факультет, был инициатором программы общенациональных, а впоследствии и международных выездных летних образовательных лагерей «Бёркли в пути» (*Berklee On The Road*). После этого вполне логичным было его назначение на нынешний пост.

Каковы основные принципы партнёрства Бёркли с теми зарубежными учебными заведениями, которые входят в его Международную сеть? Дают ли они полноценное образование того же уровня, что и Бёркли, или это только, так сказать, подготовительные филиалы колледжа?

— В некоторой степени и то и другое. Эти школы меньше, чем Бёркли. В значительной степени они напоминают ту школу, которой Бёркли был когда-то, — скажем, в середине 60-х.



Ларри Монро

В большинстве этих школ преподают, а иногда и руководят ими наши выпускники — как правило, именно они инициируют партнёрство своей школы с Бёркли, стараясь поднять уровень образования в области джаза и современной рок- и поп-музыки в своей стране. Именно они обращаются к своим правительствам, предпринимателям, организациям с тем, чтобы найти поддержку для будущего партнёрства.

Причём учебные заведения эти очень разные. Например, в Буэнос-Айресе сильная джазовая и рок-направленность, а в Афинах делается упор на греческую народную и поп-музыку и отчасти на академическую музыку, потому что в Греции практически нет собственной джазовой культуры.

Мы же предоставляем этим школам академическую поддержку, помогаем им методически, создаём им учебные программы, посылаем туда преподавателей на определённый срок. И поскольку программы школ-партнёров в значительной степени схожи с нашими, то их студенты имеют возможность пару лет проучиться у себя и затем перевестись в Бёркли, причём не на первый, а сразу на второй или даже на третий курс, в зависимости от тех успехов, которых они достигли дома.

В результате у нас очень высокий процент студентов из-за рубежа — в этом учебном году их около 1200. Те из них, что приехали из школ-партнёров, уже имеют достаточно высокую подготовку в разных видах музыки, в том числе в джазе. Мы не считаем, что учебные заведения вне США не могут научить джазу. Да, джаз возник в США, но в последние десятилетия все больше и больше становится международной музыкой.

А насколько крупны сами партнёрские школы?

— Как я уже сказал, все они меньше Бёркли. В среднем количество студентов, обучающихся там по нашим программам — от 200 до 700. Я подчеркиваю это — «обучающихся по нашим программам», потому что нашим партнёром иногда оказывается не все учебное заведение, а только одно его отделение. Некоторые из этих школ принимают детей в возрасте восьми-девяти лет и много лет обучают их на базовом уровне, и только в возрасте 19–20 лет они переходят на уровень колледжа, то есть становятся студентами, собственно, нашей партнёрской школы — так, например, происходит в Куала-Лумпуре, Малайзия. Таким образом, в некоторых из этих заведений всего обучается до трёх тысяч человек, но по программе колледжа — скажем, четыреста-пятьсот.

Что должно делать музыкальное учебное заведение в другой стране, для того чтобы начать партнёрство с Бёркли?

— Прежде всего это должно быть учебное заведение, которое успешно ведёт свой собственный бизнес. Мы не колонизируем школы в других странах, чтобы пить из них кровь (*смеётся*), каждая из этих школ — успешное предприятие со своей собственной экономической структурой. У этого заведения должно быть своё лицо: программа, менеджмент, преподаватели, студенты — ещё до того, как они начнут с нами переговоры. Мы не хотим видеть по всем миру цепь маленьких копий Бёркли. Это должна быть школа, адекватная своему окружению, традициям и нуждам своей страны, своего

общества. Она должна отражать специфику музыкальной культуры своей страны. Например, наши партнёры в Испании имеют отличную программу подготовки музыкантов фламенко, которой у нас нет, потому что в нашей стране нет значимой традиции музыки фламенко.

Говоря более конкретно: начиная переговоры с потенциально партнёрской школой, мы хотим видеть, что она самостоятельно успешно работает, что у нее есть собственные программы, ориентированные на специфику музыкальной культуры своей страны, и что она может представить нам документальные доказательства своей успешной деятельности в течение как минимум трёх лет. Ну и после того, как они начинают работать с нами, они должны обеспечить высокий уровень преподавания — для того, чтобы студенты потом могли перевестись к нам и не чувствовать себя ущемлёнными в чем-то, что они могли бы получить на первых курсах у нас, но не получили у себя. Ну, например, на протяжении многих лет у нас время от времени учились студенты из Барселоны (это динамичный, богатый город с развитым средним классом, представители которого могут себе позволить отправить ребёнка учиться в США). Но после того, как мы заключили партнёрское соглашение с музыкальным колледжем в Барселоне, уровень тех студентов, что приезжают оттуда, резко возрос — потому что они первые год-два стали проводить в нашей партнёрской школе.

Вы можете догадаться, что я едва ли не ежедневно получаю звонки со всего мира: как нам начать сотрудничать с вами? Я всегда очень тщательно изучаю все предложения, но, к сожалению, значительная их часть примерно такова: у нас новая музыкальная школа в Вене, давайте мы начнем сотрудничать, и тогда мы пойдем в Австрийский Банк и попросим большой кредит на развитие, потому что мы теперь — партнёры Бёркли... Это меня, конечно, не устраивает.

Вот, например, наши партнёры в Израиле — Римон. Это очень маленький колледж, у них не так много студий и вообще материальных возможностей. Но великолепный преподавательский коллектив. Отличные программы. И в результате уровень студентов, которые оттуда приезжают, — очень высокий.

Мы очень ценим наших иностранных студентов. Их уровень очень высок. Дело в том, что все они, как правило, уже имеют солидную музыкальную подготовку, вплоть до академического образования, и сюда едут с целью научиться тому, чему не могут научиться в своих странах. И, как правило, это люди очень целеустремлённые: для них поехать учиться в Бёркли — решающий факт их жизни. А среди американских студентов чаще встречается другое отношение: ну, я вот попробую

учиться музыке в Бёркли, не выйдет — я ещё чему-нибудь стану учиться или вообще ничему не буду учиться... В результате — посмотрите-ка на ежегодный итоговый диск лучших студенческих ансамблей Бёркли! — видите? Один... два... три... пять ансамблей, в которых вообще нет американцев или есть один-два, из восьми коллективов!

Давайте перейдём к детальному рассмотрению программы обучения в Бёркли. Из чего она состоит?

— Изначально наши первые учебные программы писал сам основатель колледжа, Лоуренс Бёрк, наш добрый гений, который несколько лет назад ушёл из жизни. В конце Второй мировой он работал в Нью-Йорке как концертующий музыкант — не только джазовый (он был аранжировщиком, пианистом, композитором, работал в оркестрах радиостанций, писал музыку для радио), но джаз тогда, в конце эры свинга, всё ещё доминировал в популярной музыке. Ещё тогда, в середине 40-х, он предвидел, что растущая музыкальная индустрия, которая в связи с развитием в ней сегмента грамзаписи подвергалась тогда быстрым и радикальным изменениям, скоро востребует значительное число хорошо подготовленных музыкантов, которые прежде всего будут иметь специальную подготовку именно по современной популярной музыке (которой на тот момент был джаз). А на тот момент ни в одном учебном заведении, ни в одной консерватории на территории США, да и нигде в мире, никто не обучал студентов игре на электрогитаре (уже вошедшей в моду), на ударной установке, на контрабасе без смычка. Быть образованным музыкантом автоматически означало быть музыкантом симфонического оркестра, и ничего больше. И первой задачей Бёрка было — обеспечить музыкантам профессиональную подготовку в области исполнительства в современной популярной музыке. Они должны были готовы играть все — джаз, танцевальную музыку, музыку на свадьбах, причём должны были чётко знать, какую именно музыку они будут должны играть на итальянской свадьбе или на польской свадьбе. Существовала общественная необходимость создания центра обучения современной музыке, и Лоуренс взял на себя задачу его создания.

Естественно, что на первых порах основой и главным направлением обучения в Бёркли был джаз. Ставилась задача овладения всеми выразительными средствами джаза, и причём не только в исполнительстве, но и в написании музыки, и в аранжировке. Музыкант должен был научиться писать партии для ритм-секции — ведь, если приходится играть с квинтетом, надо уметь быстро расписать для него партии; научиться

расписывать аранжировку на четыре духовых инструмента, на три, на биг-бэнд... Поэтому, естественным образом первыми направлениями в образовании, которое давал Бёркли, стали исполнительское искусство, аранжировка и композиция (которые рассматривались как единый предмет). Третьим направлением, третьим факультетом, существовавшим с самого начала, был факультет музыкальной педагогики.

С течением лет каждая из этих программ развивалась, усложнилась, от них отпочковались новые — по ходу того, как сама музыкальная индустрия развивалась, обростала новыми направлениями и в музыке, и в бизнесе, а значит — и потребностью в новых кадрах. Появились отделения музыкального бизнеса, сочинения песен, киномузыки и т. п. Что же касается стилистической направленности, то теперь джаз составляет примерно половину программ Бёркли, другая половина — это новые направления современной музыки, развившиеся в последние полвека: рок, электронная музыка и т. п. Но между ними существует баланс. Во всяком случае мы хотим, чтобы он был. Спросите любого студента, который изучает здесь джаз, — он скажет вам, что это школа рок-музыки; спросите любого студента, изучающего рок — он скажет, что это джазовая школа.

Гораздо более важно, что школа в её нынешнем виде предоставляет студентам экстраординарные возможности в том, что так ценно в образовании в области современной музыки: возможность много и плодотворно играть с другими музыкантами, прежде всего с музыкантами своего же возраста, чтобы постепенно, но очень интенсивно поднимать свой уровень игры. Если вы учитесь в Бёркли, то у вас нет проблемы найти ритм-секцию того же (а иногда и лучшего) уровня, чем вы сами, нет проблемы найти для своего ансамбля репетиционное помещение и аппаратуру, более того — нет проблемы с выступлениями, потому что в год Бёркли проводит свыше шестисот концертов, в основном во второй половине каждого семестра, так что получается семь концертов в день на разных площадках, а в дни экзаменов — и по десять концертов в день! А кроме того — практика в звукозаписывающей студии (даже если ты не студент отделения звукозаписи, ты все равно практикуешься в студиях, участвуя в записи учебных проектов). Таким образом, студент оказывается подготовлен ко всем видам возможной профессиональной деятельности — клубно-концертной, студийной, репетиционной и т. п., да ещё и наработывает довольно большой репертуар. Таким образом, это не теоретическое, а самое что ни на есть профессионально-практическое учебное заведение; не консерватория, а техникум. Хотя теоретические дисциплины, безусловно, присутствуют: гармония, теория музыки, композиция и т. п.



**Преподаватель Уэйн Ноусс
ведёт занятия студенческого ансамбля**

А есть ли в Бёркли место исследовательской работе или это сугубо образовательное заведение?

— Хороший вопрос. Исследовательская работа в современной музыке — это то, что стало развиваться (не только у нас, но и вообще в этой стране) только в последние десятилетия. В нашем случае — с начала 90-х. Да, кое-кто у нас занимался и занимается исследованиями, скажем, музыки Флетчера Хендерсона или научных основ техники игры на электрогитаре. Особенно заметным стало присутствие исследовательской работы в Бёркли в последние три года, когда на основе тех или иных исследований мы стали предлагать студентам дополнительные учебные курсы: ну, например, преподаватель, занимающийся исследованием музыки Флетчера Хендерсона, может предложить студентам-композиторам спецсеминар, который явно будет некоторым из них интересен. Хендерсон, конечно, очень ограниченный пример, но у нас есть курс «Аранжировка в ранних биг-бэндах», который так и возник — на основе исследования

закономерностей, приёмов, выразительных средств, применявшихся в аранжировках оркестров Каунта Бэйси, Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона и т. д. Опять же, мы не консерватория, а техникум: наши исследования не академические, а прикладные, но они есть. Дело в том, что мы до сих пор в значительной степени — первые в том, что мы делаем: до нас многих вещей в преподавании современной музыки (в известном смысле — *всех* вещей) никто не делал. Мы идем зачастую по совершенно неосвоенной территории и, естественно, должны её исследовать. Ну, например, до того, как мы начали преподавать — первыми в стране — джазовую гармонию, о ней не было никакого, так сказать, систематического учения. Мы должны были сами разрабатывать этот курс — на основе, конечно же, изучения музыки Эллингтона, Монка и т. д., которое проводилось эмпирически, просто за клавиатурой фортепиано...

Каково типичное расписание, типичный учебный план студента Бёркли? Я не имею в виду энтузиастов, которые набирают десятки курсов, на которые не могут успеть, — я имею в виду среднего студента.

— Давайте будем считать, что это — обычный студент, из большинства, то есть не посещавший ранее других музыкальных учебных заведений, а значит — не имеющий систематических знаний классической музыки, гармонии и т. п. Первый год занимает то, что мы обычно называем «*core program*», базовая программа. Это гармония, развитие слуха¹, фундаментальные курсы — использование электроники, основы аранжировки, базовый уровень аранжировки ритм-секции. Ну и, естественно, игра на профилирующем инструменте — у нас есть два базовых типа работы по профильному инструменту: лабораторные занятия с преподавателем и игра в группе.

После первого года студент выбирает основную специализацию (то, что в нашей системе образования называется *major*). Весь второй год его учебный план включает развернутые варианты общих начальных курсов — это примерно 50% его времени — и остальное занимает специализация. С третьего курса и до конца, последние два года обучения, студент занимается почти исключительно предметами своей специализации. Ну, правда, если студент идёт не на диплом, а на степень бакалавра, то он должен ещё заниматься общеобразовательными предметами — историей, английским языком, литературой и т. д.

¹ *Ear training* — то, что в российской системе музыкального образования называется сольфеджио.

Причём специализация может быть и изменена — но не позже середины второго года обучения. То есть если к нам пришёл альт-саксофонист, который после первого семестра специализации в качестве исполнителя на альт-саксофоне понимает, что ему на самом деле хотелось бы заниматься преподаванием музыки, — пожалуйста, он может сменить специальность. И многие, надо заметить, пользуются этой возможностью по целому ряду причин. Главная причина — это когда ты поступаешь в Бёркли в качестве того же самого альт-саксофониста и через полтора года вдруг понимаешь, что кругом полно других альт-саксофонистов, которые играют зачастую куда лучше тебя, и что играть лучше всех сверстников в своём маленьком городке и играть лучше других в колледже Бёркли — это всё-таки разные вещи... А кроме того, ты начинаешь понимать, что после колледжа тебя ждет трудная, очень неустойчивая в плане постоянного заработка жизнь концертирующего музыканта... И, если такой студент не очень уверен в своих возможностях как музыканта-исполнителя — зачастую он решает: дай-ка я лучше буду изучать музыкальный бизнес, или преподавание музыки, или аранжировку, а те талантливые ребята пусть уж играют. Или: давайте-ка я лучше изучу звукорежиссуру и буду работать в музыкальном производстве, чем играть джаз на джемах раз в неделю, а остальное время таскать коробки где-нибудь на фабрике!

Кстати, а что такое отделение музыкального бизнеса? Что там изучают?

— Буквально — основы музыкального бизнеса. После этого отделения многие ребята идут на юридические отделения университетов и, получив там степень бакалавра или магистра, начинают работать в правовой сфере шоу-бизнеса — юристами в фирмах грамзаписи, обществах авторских прав, концертных агентствах и т. п. Юридическое образование после нашего отделения музыкального бизнеса жизненно необходимо, потому что работать на юридическом поле придется всё равно, а наш колледж, в соответствии с законами штата Массачусетс не может дать звания бакалавра права — только бакалавра музыки. Так что у нас они изучают, собственно, музыкальный бизнес, функционирование музыкальной индустрии, и — заметим — продолжают играть: студенты всех отделений без исключения у нас играют на том или ином инструменте в течение всего курса, другое дело, что они могут в этом не специализироваться и соответственно уделять игре только часть своего времени. Но мы считаем, что, даже чтобы работать менеджером в магазине

*Tower Records*¹ (куда, кстати, вполне реально попасть после нашего отделения музыкального бизнеса), надо прежде всего быть музыкантом, знать музыку изнутри — уж не говоря о том, чтобы стать менеджером музыканта или работать в звукозаписывающей компании.

На отделении звукорежиссуры практика — это запись своих товарищей-студентов: они — в студии, ты — за пультом. А как на отделении бизнеса, в чем заключается их практика?

— У них есть практика такого же рода: у Бёркли есть свой лейбл грамзаписи, каждый год он выпускает несколько альбомов, и все его сотрудники (кроме ответственных продюсеров, которые представляют преподавательский состав) — студенты. Они должны полностью обеспечить выпуск этих дисков — от организации производства (во взаимодействии со студентами-музыкантами и студентами-звукорежиссёрами) до правового обеспечения, изготовления тиража и его распространения (дистрибуции). Кроме того, у нас есть программа интернатуры, то есть производственной практики студентов-старшекурсников в музыкальной индустрии — лейблах грамзаписи, концертных агентствах и агентствах менеджмента, продакшн-компаниях и так далее. Ещё раз: основа нашего преподавания — практика, и в любой специализации мы прежде всего стремимся найти для студентов возможность освоить на практике то, что они изучают. Композиторы дирижируют своими сочинениями, исполнители играют их, звукорежиссёры записывают, а менеджеры обеспечивают выпуск пластинки — и всё это студенты.

КОНСЕРВАТОРИЯ НОВОЙ АНГЛИИ (БОСТОН, МАССАЧУСЕТС)

Бёркли — это, так сказать, индустриальное производство крепких профессиональных музыкантов, которые при наличии определённого таланта могут пойти и дальше простого исполнительства; Бёркли, помимо основополагающих профессиональных навыков, прививает чёткие стилистические представления и отличное знание традиции, так что лучшие его выпускники в дальнейшем могут развивать и углублять эту традицию.

¹ Одна из крупнейших сетей больших магазинов аудиопродукции в США в 1990-е и вплоть до середины 2000-х гг.; к 2006 г. в результате кардинальных изменений на рынке аудиопродукции вышла из бизнеса.

Противоположный полюс джазового образования, чтобы не ходить далеко, находится тут же, в Бостоне — это Консерватория Новой Англии (далее — КНА; английская аббревиатура — *NEC*, *New England Conservatory*; подробнее см. веб-сайт консерватории: www.newenglandconservatory.edu).



Консерватория Новой Англии

КНА была основана за восемь десятилетий до Бёркли, в 1867 г., и на протяжении более чем ста лет предлагала только образование в области академической музыки. Более того, это была вообще первая консерватория в США, построенная по европейской классической модели благодаря её основателю, французу Эбену Турже. В те времена создание подобного учебного заведения в лишенной значимых традиций профессионального

светского музицирования пуританской Америке (пусть даже и в старинном чопорном Бостоне, наиболее европейском городе США) казалось невероятным делом, и критики писали, что это «так же невозможно, как сделать свисток из свиного уха».

Нынешнее главное здание КНА на Хантингтон-авеню было построено в 1902 г. благодаря щедрости одного из «доверителей», или, говоря современным языком, спонсоров.

Консерватория быстро стала главной движущей силой в богатой музыкальной жизни Бостона, и везде, от Бостонской оперы до легендарного Бостонского симфонического оркестра, можно было найти её выпускников или даже преподавателей. С 1882 г. в составе Бостонского оркестра играли преподаватели КНА, да и городское оперное общество едва ли не полностью действовало на базе и при поддержке консерватории.

Три десятилетия назад в составе консерватории по инициативе и при участии известного композитора «третьего течения» (стык джаза и академической музыки) Гюнтера Шуллера, который в 1967–1977 гг. был президентом консерватории, появился сравнительно небольшой джазовый факультет (с 1976-го — факультет импровизации), который, невзирая на малую численность студентов, поставял и поставяет на американскую джазовую сцену весьма крупные фигуры, в массе своей связанные с экспериментальной, авангардной и вообще «новой» сценой.

Обучение в КНА гораздо дороже, нежели в Бёркли: стоимость одного года обучения в 2012 г. зашкаливала за 55 тысяч долларов, увеличившись по сравнению с началом 2000-х гг. более чем вдвое. Считается, что уникальная система и высочайшее качество преподавания в консерватории — залог успеха музыкантов и композиторов, обучающихся в ней. Десятки видных фигур в академической и джазовой музыке, получивших образование в *NEC*, — тому вполне убедительное доказательство.

Сама атмосфера в КНА разительно отличается от Бёркли, который расположен всего в нескольких кварталах от нее. В Бёркли — модерновые здания, полы, застланные ковролином, везде огромное количество современной аппаратуры и бродящие по коридорам толпы причудливо одетых и сногшибательно причёсанных (или вовсе не причёсанных) юнцов с электрогитарами. В Консерватории Новой Англии — просторные пустые коридоры с каменными или паркетными полами, высокие сумрачные аудитории и доносящиеся отовсюду звуки «Кармины Бураны» в исполнении студенческих хоров. Это, конечно, только мимолётное впечатление, но довольно показательное.

Правда, непреодолимой стены между *NEC* и Бёркли нет: многие преподаватели Бёркли окончили *NEC* и, наоборот,

более того — некоторые преподаватели работают и там и там (впрочем, только если они внештатники: если преподаватель работает в Бёркли на полной ставке, ему не разрешается преподавать больше нигде).

Факультет импровизации Консерватории Новой Англии объединяет две учебные программы — джазового обучения (*Jazz Studies*) и современной импровизации (*Contemporary Improvisation*). Первый сфокусирован на афроамериканских корнях современной импровизационной музыки, второй — на синтезе различных импровизационных традиций джаза, современной академической музыки и современного музыкального фольклора (этнической музыки) разных народов. Для студентов 1–4-х курсов возможно объединение предметов этих курсов; выпускники и аспиранты специализируются по одному из них.

Вот примеры некоторых учебных курсов, входящих в программу обучения **современной импровизации**:

Развитие долговременной мелодической памяти;
Слуховой тренинг и импровизация после Шёнберга;
Индийская модальная импровизация.

В программу же **джазового обучения**, например, входит:

Джазовый слуховой тренинг;
Развитие джазовой теории;
Джазовые стили импровизации;
Джазовые стили композиции...

Среди преподавателей последних лет были легендарный композитор и теоретик Джордж Расселл, создатель «Лидийской хроматической концепции тональной организации» — первой специфически джазовой гармонической теории (1923–2009), пианист и композитор Ран Блэйк (заместитель декана по современной импровизации), а также такие джазовые звёзды, как гитарист Джон Аберкромби, тромбонист Боб Брукмайер (ушедший из жизни в декабре 2011 г.), басисты Сесил Макби и Рон Картер, пианисты Фред Хёрш, Пол Блэй, Данило Перес, трубоч МакНейл, вибрафонист Дейв Сэмюелс и др. Деканом факультета, объединяющего оба направления, во второй половине 90-х (и до середины 2001 г.) был саксофонист Аллан Чейз. Впоследствии его на этом посту сменил известный композитор Кен Шапхорст, основатель бостонского *Jazz Composers Alliance* и лидер собственного успешного биг-бэнда, воплощающего идеи современной джазовой камерной композиции.



Аллан Чейз

КНА оканчивали музыканты, сделавшие себе имя в самых разных музыкальных направлениях (ну, например, на классическом отделении здесь училась нынешняя звезда традиционного джаза, скрипачка Регина Картер), но главная слава джазового отделения консерватории — в окончивших его музыкантах джазового авангарда: это Сесил Тейлор, Марти Эрлих, Дон Байрон, Дейв Даглас, Мэтью Шипп, Джон Медески и масса более молодых музыкантов, входящих ныне в круг так называемого *downtown*-авангарда и выступающих в клубах

типа *Tonic*, *Stone* и *Knitting Factory*. Аллан Чейз (*Allan Chase*), глава отделения до 2001 г., замечает: «Интересно, что многие из наших студентов, пока учатся, играют, так сказать, творческий прямолинейный джаз (*creative straight-ahead jazz*) — то есть не консервативную «традицию», а что-то вроде, скажем, Майлса Дэйвиса 60-х; начав же работать на клубной сцене после окончания консерватории, они быстро уходят в авангард».

Аллан Чейз начинал как академический и джазовый саксофонист, получив отличное образование в Университете штата Аризона и затем в Университете Тафта в Бостоне. Он продолжил образование в Консерватории Новой Англии и в легендарной Студии современной музыки, где учился у Энтони Брэкстона, Роско Митчелла и других звёзд джазового авангарда. Как исполнитель, поначалу он работал по преимуществу с представителями «нового джаза» — от Эндрю Сирилла до Фреда Хёрша. В 1995 и 1999 гг. он также выпустил два *CD* с собственным квинтетом, первый из которых, «*Dark Clouds With Silver Linings*», вошёл в десятку лучших альбомов 1995 г. по версии журнала *Jazziz*. Кроме того, с 1981 по 1995 г. он был членом записавшего шесть альбомов саксофонного квартета *Your Neighborhood Saxophone Quartet*, а с 1992-го по конец 1990-х входил также в состав фри-джазового квинтета *Prima Materia*, возглавляемого легендарным барабанщиком Рашидом Али, и записал с этим составом четыре альбома. Чейз не только авангардист — он много работал как студийный музыкант, записываясь с поп-

музыкантами, а также в киномузыке и рекламе. Он также исполнял камерную музыку с Принстонским ансамблем композиторов, записывался с Джоном Зорном и Гюнтером Шуллером. Чейз преподавал в Университете Тафта и — с 1981-го по 1990-й — в колледже Бёркли. Джазовое отделение КНА он возглавлял до конца 2000–2001 учебного года (наша беседа относится к февралю 2001-го).

Мы беседовали с Хейзом в его не слишком уютном полупустом кабинете, на стене которого висело весьма впечатляющее модернистское изображение играющего на сопрано-саксофоне Сидни Беше.

Что собой представляет джазовый факультет КНА?

— Это два отделения — джазовое и современной импровизации. Джазовое — это около ста студентов. Девяносто из них специализируются по джазовому исполнительству, около десяти — по джазовой композиции. Из исполнителей примерно по десять специализируются на каждом из инструментов (ну, конечно, не обязательно ровно по десять — скажем, тромбонистов может быть меньше, чем саксофонистов, и т. п.) — саксофон, ударные, контрабас, вокал и т. д. У нас 35 преподавателей, большинство из них не работают здесь полный день — только девять человек здесь на полной ставке, остальные приезжают один раз в неделю или даже один раз в две недели, чтобы поработать целый день со своими студентами, а гитарист Джон Аберкромби и пианист Пол Блэй приезжают только восемь раз в год, для того чтобы прочитать двухчасовую лекцию. У нас 23 студенческих малых ансамбля (меньше семи участников) и два биг-бэнда: один исполняет только сочинения студентов, второй — стандарты или музыку наших «специальных гостей» (ну, например, свою музыку с этим оркестром исполняла знаменитая Мария Шнайдер — бэндлидер из Нью-Йорка).

Замечу, что КНА первой из американских консерваторий получила право присуждать по окончании курса ученую степень в области джаза — это случилось в 1969 году (*конечно, такое право многие учебные заведения имели и раньше, но Алан имеет в виду именно те из них, что называются словом «консерватория»*. — К. М.). В те времена ежегодно на джазовом отделении училось всего около тридцати студентов, и только семь лет назад число ежегодно принимаемых на наше отделение перевалило за 90. Кстати, у нас сейчас учится один студент из России — вибрафонист Алексей Цыганов (*в настоящее время, окончив КНА, живёт и работает в Нью-Йорке*. — К. М.).

И какова программа обучения на этом отделении?

— Как и каждый студент КНА, студент джазового отделения прежде всего один год занимается сольфеджио, два года — классической гармонией, и по крайней мере три семестра — историей западной классической музыки. Кроме того, есть и специфически джазовые курсы: это история джаза и по пять семестров тренировки слуха и джазовой теории (эти два курса тесно связаны). Вообще, надо сказать, у нас особое внимание уделяется развитию слуха, тренировке слуха (*ear training*) — гораздо больше, чем в большинстве других музыкальных учебных заведений¹. Студенты пишут огромное количество диктантов — гармонических и мелодических; они очень много поют, причём это пение связано с развитием музыкальной памяти — они должны запоминать наизусть сложные мелодии и петь их. Эта система обучения была здесь введена задолго до того, как я пришёл сюда работать, моим коллегой Раном Блэйком, который сейчас возглавляет тесно связанное с джазовым курсом отделение современной импровизации.

Ну и, конечно, особую роль в обучении занимают индивидуальные занятия студентов с преподавателем по своей исполнительской специальности. Я должен особенно подчеркнуть, что это занятия с преподавателем-джазменом, музыкантом, в своей собственной профессиональной деятельности занимающимся именно джазом. Это как раз то, что отличает нашу учебную программу от программ многих американских университетов: даже если у них есть программы обучения джазовому исполнительству, индивидуальные занятия по инструменту там проводит преподаватель-академист, а не действующий джазмен, который там в основном проводит общие занятия. Но это не означает, что наши студенты не могут заниматься с преподавателем-академистом, если они захотят — и если испытывают желание в дальнейшем играть и классику тоже. Некоторые трубачи, тромбонисты и пианисты (реже — саксофонисты) так и делают.

Когда я сам был студентом (это было в Аризонском университете), я четыре года занимался на саксофоне у преподавателя-академиста, который играл в симфоническом оркестре. Правда, я специализировался на композиции, но и те, кто у нас учился

¹ Надо опять же иметь в виду, что в американском музыкальном образовании понятие «тренировки слуха» заменяет знакомое читателю на постсоветском пространстве «сольфеджио»; американская методика кое в чём отличается — во всяком случае, для занимавшихся сольфеджио по программе российского музыкального училища она никакого труда не составляет.



Аллан Чейз ведёт теоретические занятия

по специальности «джазовое исполнительство», занимались у него же.

В целом наша учебная программа балансирует между академической и джазовой. У нас гораздо больше академических элементов, чем в программах колледжа Бёркли, Университета Новой Школы или Манхэттенской школы музыки, но гораздо меньше, чем в большинстве программ университетских музыкальных факультетов в США.

В основном собственно джазовой теорией у нас начинают заниматься на третьем году обучения (если идут на степень бакалавра, а не магистра) — это джазовая гармония, гармонический анализ джазовых стандартов, наша фирменная «лидийская хроматическая концепция тональной организации» Джорджа Расселла и принципы аранжировки, в том числе и для биг-бэндов. Такова в целом наша программа для бакалавров. Те же, кто идёт в магистратуру, проходят ещё два курса джазовой теории, курс джазового музыковедения и ряд дополнительных курсов (*electives*), которые они сами выбирают: то есть у них есть определённое количество учебных часов, которое они должны набрать, а что именно это будет — «Авангард от Эрика Сати до Джона Зорна», или «Музыкальная журналистика: исследовательские методы для музыканта-практика и преподавателя», или что-то ещё — это уже их выбор. Каждый курс даёт им определённое количество «кредитов», общая сумма которых в конце семестра должна быть не ниже предписываемой учебной частью. Например, у тех, кто идёт на магистерский диплом (*graduates preparing for Master's degree*), должно

в семестр набираться 36 «кредитов», из которых 14 могут быть набраны предметами по выбору (*каждый из этих electives, как правило, даёт два «кредита» — значит, таких курсов на семестр нужно набрать не менее семи; ещё два дают обязательные занятия по музыковедению, четыре — обязательные углубленные занятия по джазовой теории и 16 «кредитов» — studio, то есть индивидуальные занятия с преподавателем по специальности.* — К. М.). Есть и такие курсы по выбору, которые «кредитов» вовсе не дают, более того — за них ещё нужно отдельно платить. Это, как правило, углублённые занятия по музыкальному анализу и развитию слуха для тех, у кого в ходе общего обучения с этим возникали проблемы.

Как бы вы сформулировали основные отличительные черты учебной программы КНА: чем обучение джазового музыканта здесь отличается от обучения в других местах?

— Прежде всего мы учим слушать, играть то, что слышишь, и слышать то, что играешь (*смеётся*). Такова формула. Мы стремимся дать им возможность играть в точности то, что они слышат внутри себя. И стремимся дать им это умение до того, как нагружать их теорией. Теория даётся потом, сначала — слух. Развитие слуха. Это — ключ.

Это действительно отличается от того, что преподается в других местах. Например, в Бёркли ключ — это умение сыграть любую гамму от любой ноты. На этом умении у них наращивается словарь музыканта, умение связывать аккорды между собой и т. п. В результате выпускники Бёркли, если не обладают врождённой индивидуальностью, звучат очень похоже друг на друга, а главное — гитаристы играют так же, как саксофонисты, и т. п.

У нас поощряется творческое разнообразие, непохожесть друг на друга. То есть, допустим, если вы учитесь по классу саксофона у Джерри Бергонци, то вы неизбежно на первых порах будете звучать похоже на ваших соучеников и на самого Джерри, но вы не будете играть то же самое, что пианисты, которые учатся у Фреда Хёрша! Так что, я считаю, наша программа сильно отличается от других тем, что направлена на развитие творческой индивидуальности музыканта, его персонального стиля. Правда, у такой направленности есть и негативная сторона: иногда (не часто, слава богу) случается, что некоторые студенты как бы расслабляются, не изучают необходимой базы — технику игры, гармонию и т. п. потому что им начинает казаться, что их творческой индивидуальности это как бы и не нужно. Этого не случается с теми, кто уже

приходит к нам с хорошо развитой техникой игры, но бывает с теми, у кого техника обыкновенная, то есть нуждается в развитии — они ленятся, уходят в ложно понимаемую индивидуальность, а строгости нашей системы не хватает на то, чтобы заставить их выучить, что нужно.

Наше знакомство с Консерваторией Новой Англии продолжает Карл Аткинс (*Carl Atkins*), заместитель декана по углубленному обучению истории музыки, музыковедения, импровизации и джазовой музыки.

Дирижёр, композитор, эксперт по деревянным духовым инструментам, музыковед (крупный специалист по междужанровым связям западноевропейской академической, американской фольклорной музыки и джаза), Карл Аткинс записывался и выступал с Бостонским симфоническим, Рочестерским филармоническим, Индианаполисским симфоническим оркестрами, прославленными коллективами *Musica Viva* из Бостона и *ProMusica* из Коламбуса, Огайо; сотрудничал с Джорджем Расселлом, Гюнтером Шуллером, Биллом Эвансом, Джеки Байардом, Расааном Роландом Кёрком и другими звёздами современного и нового джаза. Он был исполнительным директором музыкального училища Хохштайна в Рочестере (штат Нью-Йорк) и директором Рочестерского филармонического оркестра, с 1969 по 1978 г. был первым главой тогдашнего факультета афроамериканской музыки и джазовых исследований Консерватории Новой Англии, а в 1995 г. стал первым директором Института джазового исполнительства им. Телониуса Монка; в КНА он вернулся в качестве заместителя декана джазовой программы в 1999 г. Он читал несколько курсов в КНА, руководил несколькими студенческими ансамблями и отвечал за «углубленное обучение» (*advanced studies*), то есть — по аналогии с российской системой образования — за магистратуру и аспирантуру. В 2004 г., покинув КНА, Карл Аткинс возглавил музыкальную программу Технологического института в Рочестере, штат Нью-Йорк.

С кем бы я ни говорил о КНА, доминирует мнение, что Консерватория Новой Англии в основном готовит кадры для джазового авангарда, для музыки «даунтауна»...

— Ну, я могу представить, почему. Это — наследие Гюнтера Шуллера, который основал здесь джазовое отделение в конце 60-х. Дело в том, что, когда он разрабатывал первоначальную учебную программу для нового отделения, она главным образом (и я считаю, что в слишком большой степени) базировалась на его собственной концепции так называемого «третьего



Карл Аткинс

течения», сплава классики и джаза. Так что многие музыканты, которые прошли через эту программу, как через программу по изучению джаза, на самом деле изучали вот эту концепцию соединения классики и джаза, считавшуюся авангардной. Но я должен заметить, что весьма значительное количество музыкантов, которые окончили наш факультет импровизации, оказались в конце концов не на даунтаун-сцене, а, так сказать, на сцене аптаун (*uptown* — «верхний город»; Аткинс здесь играет с географическими понятиями, ставшими стилистическими определениями. *Downtown* в Нью-Йорке означает направление вниз по карте Манхэттена, то есть в те районы, где традиционно, уже три с лишним десятилетия, существуют клубы джазового авангарда; как противовес этому понятию Аткинс употребляет направление «вверх по карте», то есть в сторону 52-й улицы и Гарлема, исторически — центров джазового мейнстрима. — К. М.). Это не обязательно происходило в Нью-Йорке: где бы наши выпускники ни работали — в Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго — среди них на самом деле примерно поровну представителей мейнстрима и авангарда. Наши ребята есть и на Леонард-стрит (улица в нью-йоркском Даунтауне, где расположен знаменитый авангардный клуб *Knitting Factory*. — К. М.), и на 125-й улице (в Гарлеме, где расположен знаменитый центр афроамериканской музыкальной, прежде всего джазовой, жизни — театр «Аполло». — К. М.). Тут ещё и расовый момент работает: значительная часть тех, кто играет мейнстрим и работает «выше» 31-й улицы — чёрные, тогда как

значительная часть играющих южнее 31-й авангардистов — белые. Но, конечно, это не закон: например, авангардист Дон Байрон — чёрный, ну и так далее. Однако статистически и такая зависимость тоже существует.

Вы, судя по всему, как раз сторонник направления uptown.

— (Смеётся.) Да. Я ведь преподаю здесь в основном историю музыки и, главным образом — историю чёрной музыки и джаза. Это помимо того, что я курирую все программы градуального обучения (*то есть ступеней образования, следующих после четырёхлетнего курса, заканчивающегося присвоением начальной ученой степени бакалавра.* — К. М.). Однако в наших учебных программах мы должны соблюдать баланс — не только потому, что над нами довлеет наследие Шуллера (который и в последние годы ведёт у нас один из студенческих оркестров, хотя больше не преподаёт теорию), но и потому, что наши выпускники действительно должны иметь сбалансированное, разнообразное представление о разных видах музыки. Они должны знать и мэйнстрим, и авангард, и академическую классику. Не должно быть так, чтобы они выходили из этих стен, имея представление только об одном каком-то виде музыки и только его умея играть. Поэтому моя основная идея заключается в том, чтобы студенты не только в исполнительском мастерстве владели всем доступным спектром стилей и направлений, но и хорошо знали музыковедческие аспекты, историю музыки в разных её направлениях и видах.

К сожалению, многие учебные курсы здесь слишком индивидуализированы, слишком зависят от личности преподавателя. Если вдруг я уйду на следующей неделе, я уверен, что пройдет довольно много времени — месяцы, быть может — пока консерватория начнет заполнять образовавшиеся бреши. Возможно, если новый преподаватель на подобные курсы истории музыки, чёрной музыки в первую очередь, не объявится сам, эти курсы так и будут числиться в учебных планах как «временно не читающиеся». Вот если уйдет тот, кто ведёт студенческий оркестр — тут будет шум, быстрый и эффективный поиск, и через пару недель будет новый руководитель. Таковы издержки сложившейся здесь системы. Но пока я не собираюсь уходить. Я люблю преподавать.

Мне в целом нравится существовавший всегда (а я здесь был с самого начала джазовой программы — с 1969 года — девять лет, и теперь уже шесть лет снова) дух индивидуализма, значимости индивидуальных усилий: ах, вы предлагаете такой курс? Это интересно, давайте сделаем это! Однако у этого духа есть

оборотная сторона: курс привязывается исключительно к его автору. А надо бы так: у нас есть вот такой-то курс, он очень важен для нас, если уходит преподаватель — его по этой же методике заменит другой, не менее компетентный. Но так пока не получается. Зато мы можем экспериментировать, развиваться, пробовать новое. И мы все ещё лучшие в области преподавания импровизации — развития слуха, умения развить мысль. Мы ведь были первыми в этой области. Я преподавал в других местах — например, в Университете Индианы. Там было три биг-бэнда, и это было главное в обучении джазу: быстро, слаженно играть аранжировки. Импровизация рассматривалась как что-то вторичное, не так уж важное для профессиональной подготовки джазового музыканта. У нас не так, и с самого начала было не так. В этом наша сила.

ДЖАЗОВАЯ ПРОГРАММА УНИВЕРСИТЕТА НОВОЙ ШКОЛЫ, НЬЮ-ЙОРК

Бёркли и КНА по иронии судьбы географически расположены в одном и том же городе — Бостоне. Эти две школы олицетворяют собой два полярно противоположных подхода к обучению джазового музыканта. Между этими двумя полюсами и находится вся система джазового образования в США: лучшие школы предоставляют своим студентам доступ к самым разнообразным программам, стараясь балансировать между двумя этими основными подходами.

Как мы уже отмечали, весьма значительная часть джазового образования в США сосредоточена не в специализированных музыкальных учебных заведениях типа Бёркли или КНА, а в университетах. Дело в том, что многие университеты имеют в своём составе, говоря нашими терминами, музыкальный факультет («музыкальную школу», «музыкальный колледж» или даже «консерваторию»).

В этой главе речь у нас пойдёт как раз об одном из таких факультетов. В виде разнообразия он называется не «школа», не «колледж» и даже не «консерватория». Его полное название — Программа джазовой и современной музыки в Университете Новой Школы (*The Jazz and Contemporary Music Program at New School University*). От других ведущих джазовых учебных заведений США эту «программу» отличает прежде всего географическое расположение: Новая Школа находится в самом средоточии музыкальной жизни США — в Гринвич-Вилледже, богемно-артистическом районе Манхэттена, центральной части джазовой столицы мира — Нью-Йорка.

В отличие от многих других университетских джазовых программ, Новая Школа предлагает только уровень *undergraduate*: по окончании четырёхлетнего курса студент здесь получает диплом *B.A.*, или, точнее, *BFA (Bachelor of Fine Arts* — бакалавра изящных искусств). Однако достигнутый здесь уровень вполне стоит магистерского во многих других школах: среди выпускников *NSU* — трубач Рой Харгроув, барабанщица Сьюзи Ибарра, контрабасист Авишай Коэн, органист Ларри Голдингс, пианист Брэд Мелдау и др.

Каковы же отличительные особенности джазового курса в Университете Новой Школы? Предоставим слово тому, кто сможет рассказать об этом лучше всего.

Мы беседуем с исполнительным директором джазовой программы Новой Школы Мартином Мюллером (*Martin Mueller*) в его офисе, который расположен на пятом этаже старинного кирпичного здания Новой Школы на 13-й Западной улице.

Из чего состоит обычный день обычного студента джазовой программы Новой Школы?

— Наше расписание — подобно, скажем, расписаниям академических музыкальных учебных заведений — требует от студентов очень многого. Дело в том, что успех музыкального обучения — и джазового, в частности — зависит от успехов



Мартин Мюллер

в каждой дисциплине, которая входит в расписание. Возможно, студенты, изучающие классическую музыку, не должны иметь глубоких знаний о джазе. Но мы считаем, что наши студенты должны понимать все виды музыки, понимать их и исторически и технически — то есть знать их историю и уметь играть их, поскольку все виды музыки в той или иной степени оказали влияние на джаз. Мы многого ожидаем от наших студентов — прежде всего в основных дисциплинах, а это развитие слуха, ритмический анализ, индивидуальные занятия с преподавателем; а также — и это главное — непосредственно в игре. Они должны играть, играть и играть. А это значит, что, помимо теоретических и практических занятий в аудиториях, они каждый день должны находить репетиционное помещение и учиться взаимодействовать с другими музыкантами — играть, репетировать и опять играть. А кроме всего этого (что и так составляет немалое количество времени), большинство наших студентов, помимо учёбы, ещё и работают — что занимает у них всё остальное время: кто-то из них работает прямо здесь, в университете, в том или ином качестве; кто-то — в ресторанах и т. п. Почти все они должны подрабатывать. Ну а помимо дня, есть ещё вечер и ночь — и это как раз то, что отличает нашу школу от многих других: мы находимся в Нью-Йорке, который предоставляет студентам невероятное количество возможностей получить невероятное количество опыта, плохого и хорошего, творческого и чисто жизненного. Поэтому все они должны находить баланс ещё и в том, как уместить в рамки своего дня и учёбу, и работу, и все возможности, которые предоставляет им Нью-Йорк.

Вы упомянули, что они много играют; происходит ли это только в университете или они играют ещё и где-то в городе?

— Да, безусловно, они имеют возможность выступать в городе — учтём ещё, что многие из них приходят в университет уже профессиональными, работающими музыкантами, часть из них имеет контракты с фирмами грамзаписи или работает в качестве сайдменов с известными музыкантами. Это часть нашей философии преподавания — мы поощряем «наставничество» (*mentor teaching*), а значит — поощряем факты работы наших студентов в качестве профессиональных исполнителей в ансамблях музыкантов, более известных, чем они сами. Более того, у нас здесь есть специальное подразделение, которое предлагает им исполнительскую работу вне университета или внутри него, выполняя сразу две функции — учебного подразделения, которое работает на развитие профессиональных качеств студентов, предоставляя им возможность практики, и концертного бюро,

которое предоставляет им разовые или даже регулярные выступления. Так что получается, что мы и сами поддерживаем их исполнительскую деятельность (за которую они, кстати, получают деньги) и всячески поощряем ту исполнительскую деятельность, которую они организуют сами, самостоятельно действуя внутри джазового сообщества. Нам очень важно, чтобы они делали самостоятельные шаги для вхождения в это сообщество. Мы стараемся предоставлять им все возможности для этого — в конце концов здесь у нас преподают семьдесят членов этого сообщества, семьдесят выдающихся музыкантов! Знакомясь с этими преподавателями в стенах университета, занимаясь с ними, они завязывают столь необходимые им в будущем профессиональные связи вне этих стен.

Ну, то есть краткий ответ на мой первый вопрос звучит так: студенты очень заняты.

— Так и есть. Одна из самых трудных вещей, которой студенту предстоит научиться, — это как распределять своё время. Причём не просто «как расписать свой день на бумажке». Это не столько практический, сколько даже философский вопрос: каковы мои приоритеты? Что для меня более важно, а что менее? Что я обязательно должен сегодня сделать, а чем я могу пожертвовать? Они должны в конечном счете научиться грамотно отвечать на те вызовы, которые ежедневно ставит перед ними жизнь в Нью-Йорке и обучение в джазовой школе.

Сколько студентов обучается в рамках джазовой программы Новой Школы в настоящее время?

— Двести пятьдесят три — на дневном отделении.

Это все годы обучения — с первого по четвертый?

— Да.

И при этом — семьдесят преподавателей... Таким образом, примерно по сколько студентов имеет каждый из преподавателей в своей, так сказать, творческой мастерской?

— Тут надо начать вот с чего: поскольку, опять-таки, мы находимся в Нью-Йорке с его огромным сообществом активно работающих музыкантов и поскольку вся философия Университета Новой Школы в целом требует, чтобы у студента был преподаватель-практик, преподаватель, который работает в той

сфере, в которой преподаёт (так дело обстоит даже на гуманитарных отделениях), мы приглашаем в качестве преподавателей музыкантов, которые сами активно работают. И у каждого из них, как правило, всего от одной до трёх групп студентов. Заметьте, что почти никто из наших преподавателей не работает полный рабочий день (*full time*) — все они заняты у нас частично (*part-time*). Поэтому преподаватель может, например, приходить раз в неделю и заниматься с одной группой из семи студентов. Другой может вести две группы по развитию слуха (*ear training*) и один класс ансамбля, так что он приходит три раза в неделю и за эти три раза работает с двадцатью пятью — тридцатью разными студентами.

Наше отделение — это своего рода модель реального джазового сообщества. Как и в реальной жизни, в нём сочетаются две модели работы — коллективная (занятия в классах) и личная (индивидуальные занятия, на которых студент встречается с преподавателем один на один). Кстати, в этом последнем случае мы также используем две разные модели работы. Определённая часть студентов не обладает пока достаточно высокими творческими и профессиональными показателями, так что мы сами решаем, с кем именно каждый из них будет заниматься. Другие же, которые находятся на достаточном творческом уровне (или выше этого уровня), могут выбирать, с кем они хотят заниматься, — пусть даже этот музыкант в настоящее время и не преподаёт у нас: мы знаем сотни артистов, готовых взять ученика — нашего студента, если студент попросит об этом.

А как вы решаете, выше или ниже этого уровня находится студент?

— Здесь необходимо пояснить, что наш учебный план довольно жёстко разделен на два периода обучения. Начальный период — это первые два года занятий. Учебная программа этих двух лет очень чётко структурирована, жёстко организована и включает базовые предметы. В этот период студенты в основном занимаются теорией и развитием слуха, а также работают с преподавателями специальности на базовом уровне. Преподаватели, которые занимаются с ними в эти первые два года, ведут каждого из них индивидуально, готовя к своего рода водоразделу по истечении двух первых лет. Это своего рода комиссия, или коллегия, которая решает, на каком уровне тот или иной студент оказался к концу второго года обучения. Именно тогда принимается решение, готов ли студент выбрать себе наставника или мы должны ещё некоторое время дать ему позаниматься с преподавателем базового уровня. Это

происходит в последнюю неделю перед началом третьего года их занятий, когда каждый студент проходит серию довольно сложных проверок. По результатам этих испытаний мы и принимаем решение о том, как будет строиться его дальнейшая работа, с какой группой он будет дальше заниматься. Испытания касаются и степени овладения теорией, и степени развития слуха, и навыков игры на инструменте.

Если студент все ещё нуждается в работе на базовом уровне и мы направляем его к тому или иному преподавателю, то каждый семестр этот преподаватель (тот, кто ведёт с данным конкретным студентом индивидуальные занятия) вновь устраивает ему экзамен, решая, готов он к переходу на следующий уровень обучения или ещё нет. Студент может не согласиться с решением преподавателя: он может заявить, что, хотя преподаватель все ещё считает его не готовым, он на самом деле уже давно готов выбрать себе наставника. Тогда он имеет право в начале следующего семестра вновь предстать перед комиссией, которая может подтвердить решение преподавателя, а может поддержать и студента. Да, комиссия может сказать: *да*, всё правильно, ты готов. Тогда студент получает куратора (*advisor*) от университета и может выбрать себе наставника не из числа наших обычных преподавателей; в таком случае дальнейшие индивидуальные занятия студента с этим артистом будет курировать этот назначенный университетом человек.

Всё, о чем я говорю, может быть выражено в более широких философских терминах. Это — Инь и Ян, хаос и структура... тоника и доминанта! (*Смеётся.*) Это очень важно для нас — иметь две взаимопроникающие формы организации учебного процесса — свободную и жёстко организованную, вольную и структурированную. Мы стараемся найти баланс между двумя этим составляющими. Иметь жёсткую структуру необходимо: это гарантия определённого качества образования, ведь мы *должны* дать студентам то, в чем они нуждаются, чтобы стать хорошо подготовленными музыкантами. Но для нас очень важно, чтобы они имели и определённую свободу. И наш учебный процесс гораздо более свободен, чем в других школах, обучение в которых полностью структурировано. Мы считаем, что студенту на определённом этапе *должна* быть предоставлена свобода выбора, что он *должен* взять на себя определённую ответственность, начать самому управлять своей жизнью и нести ответственность за свой выбор. Мы считаем, что если студент способен принимать самостоятельные решения относительно своей дальнейшей работы и, что ещё более важно, *выполнять* их — значит, он сможет стать новым голосом в музыкальном процессе, стать индивидуальностью. И это, видимо, гораздо

более важно, чем если бы все ходили в один и тот же класс, выполняли одни и те же задания и выходили бы оттуда высококвалифицированными в ремесленном плане, но безликими музыкантами, лишёнными оригинальности — как это зачастую происходит во многих других школах.

Но какой-то контроль всё-таки должен быть. Люди ведь разные. Есть такие, которые органически не способны управлять собой, хотя они очень талантливы и т. п.

— Всё правильно. Дело в том, что мы стараемся привлекать как раз людей, способных управлять своей жизнью, принимать решения и выполнять их. Мы проводим очень подробные собеседования с будущими студентами и стремимся к тому, чтобы в их числе было как можно больше людей, которые уже достаточно созрели для самостоятельных решений в жизни. Но, конечно, люди — разные. Встречаются студенты, для которых наша система не годится ни в коем случае, и, чтобы быть честными перед собой, мы признаём, что для них было бы лучше обучаться в школе другого типа, с более жёстко организованным учебным процессом.

Вроде Бёркли.

— Да! (Смеётся.) Именно. У них организация обучения куда жёстче.

Видите ли, мы понимаем, что при нашей системе студент, склонный скорее подчиняться установленному кем-то для него порядку, нежели работать самостоятельно, может недобрать что-то, что он получил бы в школе более жёсткого типа. Зато те, кто успешно справляются с испытанием свободой, замечательно добирают всё это сами. Дело в том, что джаз — творческая музыка, требующая беспрестанных самостоятельных решений. Поэтому, если вы воспитываете не ремесленника, а творческую личность, вы должны оставлять этой личности некоторое пространство для самостоятельной работы — просто потому, что сама музыка так устроена!

Хорошо, мы разобрались с двумя основными формами обучения джазу в Новой Школе — занятиями в аудитории и индивидуально с преподавателем по специальности. Но я обратил внимание на то, что немалую роль в учебном плане джазовой программы играет ещё одна форма работы — а именно мастер-классы. Насколько я понимаю, их у вас проходит очень много. Студенты обязаны посещать их все?

— Нет, они, конечно, могут выбирать. Это, опять-таки, к вопросу об обязанности и свободе. Если они решают, что посещение данного мастер-класса важно для их развития, они идут туда. Если они что-то потеряют в результате того, что не пошли, — это их решение, их выбор.

Здесь мы ненадолго прервем беседу с мистером Мюллером, чтобы поподробнее остановиться на системе мастер-классов, действительно хорошо развитой в Новой Школе. В самом деле, грех было бы не пользоваться тем фактом, что университет расположен в Нью-Йорке, где количество джазовых звёзд — как постоянно живущих, так и регулярно приезжающих работать — исчисляется сотнями, если не тысячами. Поэтому регулярно, по крайней мере раз в неделю (а иногда и чаще), на джазовом отделении Новой Школы проходят «клиники» известных музыкантов самых разных стилей. В тот день, когда я беседовал с Мартином Мюллером, здесь проходила полуторачасовая «клиника» новоджазового гитариста Дэвида Фьючински (*David Fiuczynski*) — музыканта весьма нешаблонно мыслящего и при этом, безусловно, большого виртуоза и новатора.

На мастер-класс Дэвида собралось не сказать, чтобы очень много — меньше десятка музыкантов; зато все они, кроме двух старшекурсников — барабанщика и басиста (насколько я понял, условием проведения мастер-класса было то, что Новая



Мастер-класс Дэвида Фьючински

Школа должна снабдить Дэвида грамотной ритм-секцией), были гитаристами и не просто смотрели, как звезда авангарда играет и объясняет свои приёмы, но и активно участвовали.

Фьючински на практике показывал, как он работает с различными гармоническими и ритмическими структурами, как «размывает» ритмику, когда ему кажется, что слушатель устал от повторяющихся «паттернов». Каждый приём он подробно объяснял и тут же указывал на одного из студентов (никто не знал, на кого следующего будет направлен его палец) с тем, чтобы он или она (в аудитории была одна барышня) повторил, продолжил или развил его мысль на инструменте. Перед каждым стояли ноты нескольких пьес Дэвида, которые он принёс с собой, так что никто не мог пожаловаться на то, что не знает материала; но и поблажек на уровень умения читать музыку с листа никому не делалось.

Вообще надо заметить, что Фьючински в принципе не делал *никаких* поблажек тем, кто пришёл к нему набираться опыта: он предполагал в них не только определённый творческий и технический уровень, но и понимание некоторых (временами довольно сложных) теоретических положений, которые он использовал для наглядного и даже графического объяснения своих приёмов.

Мне показалось, что из участвовавших в «клинике» молодых гитаристов занятие пошло впрок максимум троим, если не двоим. Но это, видимо, и есть нормальный КПД таких занятий — во всяком случае, студенты остались довольны и в завершение засыпали Фьючинского вопросами о его опыте и круге его слушания (выяснилось, что слушает он в последнее время в основном неевропейскую этническую музыку, и он воодушевленно и красочно описал свои переживания от прослушивания, скажем, малавийских двойных барабанов).

Действительно, если не лениться и посещать мастер-классы тех музыкантов, которые могут оказаться полезными для твоего собственного творческого развития, на джазовом отделении Новой Школы можно приобрести уникальный опыт. Мюллер, вероятно, прав: формула обучения в Новой Школе, предусматривающая значительную ответственность студента, очень значительную индивидуализированность педагогического процесса, действительно гармонично дополнена всеми дополнительными возможностями, которые может дать джазовой программе этого университета его географическое расположение. Ну в самом деле, разве может студент ожидать такого количества мастер-классов самых передовых джазовых музыкантов из столицы мирового джаза, если он обучается пусть даже в очень крупном городе — ну, скажем, Денвере, — где при этом



Дэвид Фьючински

джазовая жизнь достаточно бедна? Ведь в Денвере всего два постоянно работающих джазовых клуба, а местная джазовая сцена исчерпывается десятком-другим имён. И это притом, что в Денвере есть по крайней мере одна достаточно сильная университетская джазовая программа...

Впрочем, джаз джазом, а курс-то в Новой Школе — университетский; естественно поэтому было бы выяснить, насколько широкий спектр знаний получают студенты.

Давайте вернёмся чуть назад, к первым двум годам обучения. В эти два года изучают ли они что-либо, помимо музыкальных дисциплин?

— Мы — университет с полной аккредитацией соответствующих властей штата Нью-Йорк. Это означает, что мы обязаны соответствовать определённым требованиям, которым должно соответствовать любое учебное заведение университетского уровня. Наши студенты должны набрать восемнадцать «кредитов» по шести различным предметам академического характера (в том числе два семестра английской литературы, один курс по выбору из математических дисциплин, один курс по выбору из философских дисциплин, один по социальным наукам и ещё один — по личному выбору студента, по одному из этих



Концертный зал Новой Школы

направлений). Но и эти предметы мы стараемся связать с их специализацией — имея в виду, что они не студенты «вообще», а музыканты, артисты. И очень хорошо, что работаем мы внутри Университета Новой Школы, который предлагает уникальные курсы в этих областях, — и наши студенты могут их брать.

Помимо этого, в нашем учебном курсе есть двадцать «кредитов», или семь разных предметов, посвящённых истории музыки разных периодов. Это очень широкий и насыщенный курс по всем видам музыки. Это три последовательных курса по истории западной музыки — от древних греков до венской школы, Кейджа и Аарона Копленда; три семестра истории джаза, вплоть до современности; и седьмой курс — музыка мира. И каждый из этих курсов рассматривает музыку в контексте истории развития человечества, в контексте социальной истории. Так что — да, наши студенты изучают достаточно широкий спектр дисциплин, получая достаточно высокий уровень образования.

В разных джазовых школах в США по-разному подходят к привлечению студентов из-за рубежа. Где-то учатся только американские студенты, где-то процент иностранных студентов весьма значителен. Как с этим обстоят дела в джазовой программе Университета Новой Школы?

— Если мы примем во внимание нашу репутацию, наш уровень, а также магнетическое притяжение Нью-Йорка, где мы расположены, то неудивительно, что процент студентов из-за рубежа у нас доходил до трети от общего числа. Интересно, что в последние года два мы наблюдаем некоторое понижение этого процента. Мы относим это на счёт нескольких факторов. Во-первых, американская валюта сейчас очень сильна по отношению к другим (*что не способствовало финансовому благополучию зарубежных студентов в США; впрочем, к 2008 г. ситуация, с началом финансового кризиса и падением курса доллара, развернулась в противоположном направлении.* — К. М.). Во-вторых, сильно вырос уровень многих международных школ, расположенных за пределами США. Я — один из членов-основателей Международной ассоциации джазовых учебных заведений (*International Association of Jazz Schools*). В эту организацию входят 80 школ в 35 странах, и только пять из этих восьмидесяти — американские учебные заведения. Я должен сказать, что многие из этих 80 школ имеют очень, очень привлекательные программы высокого уровня. Учтём еще, что многие студенты, имея возможность получить высококлассное образование в своей стране, предпочитают именно его. Так что иностранных студентов у нас сейчас чуть меньше, чем бывало.

Что касается отечественных студентов, то у нас представлена вся Америка. Причина все та же: особенности нашей учебной программы. Самостоятельным, ответственным людям с яркой индивидуальностью больше, в общем-то, и некуда поступать. Ну и, конечно, вечный магнит — Нью-Йорк. Так что американцы у нас буквально отовсюду.

А каков их возрастной состав?

— Как я уже говорил, мы многого ожидаем и многого требуем от наших студентов. Они должны быть достаточно зрелыми личностями, да и сама музыка требует достаточно зрелого подхода. Поэтому у нас не так много тех, кто поступает сразу после средней школы. И даже те, кто пришёл после школы, — они, как правило, очень развитые люди. Иногда мы даже сами удивляемся — насколько развитые. Впрочем, это на самом деле не должно нас удивлять: мы установили тесные связи с большинством тех средних школ в Америке, которые предлагают своим слушателям расширенную программу по искусству и при этом имеют хорошую джазовую программу школьного уровня. Вот из этих-то школ к нам обычно и идут. Кроме того, у нас есть довольно значительное число студентов, которые переводятся

к нам (*transfer students*), уже поучившись в других университетах или колледжах — иногда даже за рубежом. Учитывая все эти факторы, мы получаем средний возраст поступления на наше отделение 21–23 года, что чуть выше, чем в обычных университетах (18–19 лет). Но при этом, хочу отметить, у нас всегда есть несколько студентов гораздо более старшего возраста — например, несколько лет назад у нас пару семестров занимался один господин, которому было 75 лет (*смеётся*).

Давайте теперь перейдём к преподавателям. Кто из них наиболее важен для джазового отделения, кто из них, так сказать, самые знаковые фигуры?

— На этот вопрос ответить не так сложно. Я упоминал о семидесяти наших преподавателях, которые работают неполный день. Но у нас есть также три преподавателя, занятых полный день. Вот они-то и есть самые знаковые фигуры — хотя бы потому, что они находятся здесь весь день. Два из них также исключительно важны в творческом смысле. Это великий басист Реджи Уоркман и замечательная саксофонистка Джейн Айра Блум. Оба они одинаково важны. Реджи читает отличный курс по истории музыки, и он — прекрасный педагог. Джейн, конечно, моложе его, но она — образцовый пример выдающейся инструменталистки для наших юных студентов. Вообще значение этих двух людей очень велико именно в смысле того, какой образец они собой являют, какой пример подают в качестве занятых здесь полный день лидеров преподавательского состава.

Несколько сложнее ответить на этот вопрос, говоря о наших *part-time* преподавателях. Все они важны по-своему. Мы, как я уже говорил, теснейшим образом связаны с джазовым обществом, и в этом смысле у каждого из них есть свои сильные стороны. Ну, например, возьмем Чико Хэмилтона — какой прекрасный пример для наших студентов! Ведь он — сам живая история, ему уже исполнилось 80 лет, но при этом он полон сил и энергии. Или, скажем, Джуниор Мэнс, тоже немолодой человек, живая история чикагского блюзового движения — для тех, кто ориентирован на эту стилистику, он представляет огромный авторитет. Так что все наши преподаватели важны по-своему, все они глубоко индивидуальны — что естественно: если мы требуем индивидуальности от своих студентов, преподаватели тоже, наверное, должны быть яркими индивидуальностями! (*Смеётся*.) И, кстати, это одна из самых животрепещущих моих проблем как администратора — поддерживать соответствующий уровень преподавательского состава.

Вы называете себя администратором. Означает ли это, что вы не преподаете?

— Да, я не преподаю. Раньше, в прошлые годы, я и играл, и преподавал в университетах. Но с тех пор, как я пришёл сюда в 1987 г., когда программа только принимала нынешний вид, я стал заниматься сугубо административной работой. Теперь, когда моя должность — исполнительный директор и у меня есть подчинённые, которые занимаются, собственно, административной работой, мои обязанности расширились: я занимаюсь организацией учебного процесса в целом, работаю над его методологией и практической реализацией, но я по-прежнему только администратор, а не преподаватель.

Такова точка зрения на джазовую программу Новой Школы человека, который её возглавляет. Но не менее важны и взгляды тех, кто здесь учится: какой видят Новую Школу эти люди? С разрешения Мартина Мюллера привожу несколько фрагментов из новостного бюллетеня отделения, который несколько раз в год готовит и выпускает директор по развитию программы Джина Тальери.

«Общепризнанно, что попасть на джазовую программу Университета Новой Школы нелегко. Надо заполнять заявления, запрашивать рекомендации, высылать в университет свои аттестаты, а также проходить прослушивания, записывать демо-ленты и играть в незнакомом ансамбле перед комиссией, когда уже приедешь в Нью-Йорк. Конкуренция высока. Но ведь ещё до того, как будущий студент прилетает в джазовую столицу мира, он должен пройти через довольно долгий подготовительный процесс. Почему всё же эти люди выбирают нашу школу?

Я говорила со многими студентами, а особенно — с их родителями. Все они очень разные и прибыли со всех концов земного шара; некоторые — сами профессиональные музыканты; некоторые признаются, что не могут даже насвистеть простую мелодию. Поэтому и подходы родителей к обучению их детей в Университете Новой Школы очень разные.

Хорст Гуткнехт и его жена приехали из Нюрнберга, Германия. Они говорят, что очень хотели, чтобы их сын, гитарист Торстен, уехал в Америку, поскольку он «становился слишком крупной величиной для местной сцены, и мы не хотели, чтобы он думал: всё, я достиг всего, чего мог». Но тем не менее они очень хотели посетить Нью-Йорк после поступления их сына, чтобы убедиться, что у него всё в порядке. «После 11 сентября [2001 года], — говорит Хорст, — мы поняли, что

просто обязаны посетить его. И мы теперь счастливы: в школе у него всё отлично, его соученики находятся на одном с ним уровне или превосходят его, что вызывает в нём желание быть лучше, и он играет по всему городу. Конечно, Нью-Йорк далеко от дома и обучение стоит дорого (*на тот момент около 20 тысяч долларов в год. — К. М.*), но зато сколько возможностей для гитариста! Сам Джим Холл¹ живёт на этой же улице! Преподаватель Торстена по гитаре — просто фантастика! В Нюрнберге у него просто не могло быть всего этого. В Германии, конечно, есть талантливые музыканты, но ведь это была мечта Торстена!»

Джан Финлэйсон из Калифорнии совсем не волновалась, когда в прошлом году её 18-летний сын Джонатан уехал в другой конец страны, в город, где она сама никогда не бывала. «Я просто доверяла ему, — говорит она. — Я знала, что он должен поступить в колледж, и выбор был за ним. А он хотел только в Университет Новой Школы, хотя в другие школы его тоже приглашали. И я совсем не беспокоюсь, что он так далеко. Он гастролирует с джазовыми ансамблями с 14 лет. И в сентябре, когда весь мир говорил о Нью-Йорке, Джонатан тоже был далеко — гастролировал по Кубе! Главное, чтобы он мог послать мне письмо по электронной почте, — тогда я в порядке».

«Когда он играет, я до сих пор прихожу в восторг, — говорит Джан Финлэйсон, и Хорст Гуткнехт вторит ей эхом: — Для нас не стало сюрпризом увидеть Торстена в Нью-Йорке среди всех этих великих музыкантов. Но как приятно было это видеть!» Он говорит, что очень рад иметь такого талантливого сына. Но, добавляет, «возить его повсюду — на занятия, на прослушивания, на концерты — вот это был кошмар. День, когда оба моих ребёнка получили водительские права, стал для меня настоящим праздником!»

Нэнси Хили из Сент-Пола, Миннесота, всегда знала, что её сын Бен, 22-летний пианист, будет стараться сделать карьеру музыканта, хотя ни она, ни её муж Дэвид не ждали, что он станет знаменитым. «Это, конечно, здорово — сидеть в зале и слышать, как другие аплодируют твоему сыну, — говорит она. — Но я испытываю не меньше радости, когда он играет у нас в гостиной с таким глубоким чувством, какое редко услышишь воплощённым в слова».

Думают ли родители, что их дети будут финансово благополучны, играя джаз? «Мы думаем об этом в последнюю очередь, — говорит Джан Финлэйсон. — Надо верить своему ребёнку. Если он испытывает настоящую тягу к чему-то, если

¹ Один из самых известных джазовых гитаристов.

у него довольно таланта для реализации этой тяги — то это дар Божий». Хорст Гутекнехт подтверждает: «Образование нужно для другого. Не сможет заработать как исполнитель — будет преподавать. Но ему нужно образование, чтобы развиваться. Недостаточно быть просто «талантливым гитаристом», надо ограничить и развить свой талант». Дэвид Хили заключает: «Я не хочу, чтобы жизнь моего сына непременно была стабильной. Я хочу, чтобы он реализовал себя, чтобы его жизнь была полной и радостной. В конце концов, если тебе дан талант, ты должен делиться им с людьми, не так ли?»

Пожалуй, это и есть те чувства, с которыми люди отправляют своих детей обучаться не просто музыке — джазу. Хотеть стать миллионером, играя джаз, — нонсенс. Всё-таки людей влечёт к этой музыке что-то другое.

Ну и, наконец, для завершения картины — взгляд на джазовое образование одного из тех самых сотен действующих музыкантов, кого привлекает к преподаванию джазовая программа Новой Школы. Это — вибрафонист Джо Локк (*Joe Locke*), один из самых интересных мастеров этого непростого инструмента в современном джазе.

Джо Локк родился в Сан-Франциско в 1959 г., а вырос в Рочестере, штат Нью-Йорк. В детстве он освоил фортепиано и барабаны, а с 13-летнего возраста стал учиться играть на вибрафоне. Основные влияния — два главных «горячих» джазовых вибрафониста 60-70-х, Милт Джексон и Бобби Хатчерсон (в противоположность «холодному» Гэри Бёртону). Когда Джо переехал в Нью-Йорк в начале 80-х, работы для джазовых музыкантов даже в столице мирового джаза было мало, и Джо буквально голодал. Однако с конца десятилетия для него наступили более удачные времена: он стал записываться с такими грандами, как Кенни Баррон, Фредди Коул, Гровер Вашингтон-мл., Дайана Ривз и др. Познакомившись с русским саксофонистом Игорем Бутманом ещё в 80-е, когда тот жил в США, Локк, начиная с 1992 г., вместе с Игорем много раз гастролировал по России и странам СНГ.

Сольная дискография Джо Локка включает больше двух десятков альбомов, большинство из которых выходило на лейблах *SteepleChase*, *Milestone/Fantasy*, *Sirocco Jazz*, *Origin*, *Sharp Nine* и *Motüma*. Кроме того, широкую известность получило участие Джо в записи альбома рок-группы *Beastie Boys* «*Hello Nasty*» (1998) и в записи альбом Чика Кория 2000 г. Мы с Джо знакомы давно, неоднократно пересекались в разных уголках России и Америки, поэтому я позволил себе передать наше общение через обращение на «ты» (тогда как в английском языке,



Джо Локк

как известно, нет такой разницы, как в русском или, скажем, немецком: все называют друг друга на «вы», *you*, а обращение на «ты» — *thou* — можно встретить только в старинной литературе, например, в Библии, на английский переведённой в XV веке, да в стилизациях под неё. Например, во «Властелине колец» Дж. Р. Р. Толкина воительница Эовин, прежде чем зарубить Короля назгулов, обращается к нему на *thou*).

Мы беседуем с Джо в переполненном китайском ресторане возле Таймс-Сквер; стоит февраль 2002 г., и Джо впервые за много лет не взял на текущий семестр ни одного студента, потому что отсутствие в Нью-Йорке джазовой работы (результат общеэкономического спада, вызванного событиями 11 сентября 2001 г. и особенно ударившего по джазовой аудитории, то есть хорошо оплачиваемым, хорошо образованным людям среднего возраста) принуждает его много гастролировать.

— Я преподаю в Манхэттенской Школе музыки и в Университете Новой Школы. Правда, в этом семестре у меня нет студентов ни там, ни там, потому что я сейчас очень много гастролирую, всё время в разъездах, и главным образом — в Европе.

Но у меня очень хорошие отношения в обеих школах, и мне всегда очень везло там со студентами, так что я уверен, что на осенний семестр снова возьму студентов.

Когда ты начал преподавать?

— Ты знаешь, для меня преподавание началось с того, что я начал играть на сцене. Я вдруг понял тогда, что, слушая меня, люди узнают что-то новое. Я понял, что я знаю кое-что — то, что и они, быть может, хотели бы узнать. Так что для меня преподавание началось ещё тогда, когда я играл перед людьми, — ещё подростком — и люди подходили потом ко мне и спрашивали: как ты это делаешь? А формально преподавать я начал ещё тогда, когда жил в своём родном Рочестере, штат Нью-Йорк. Я стал преподавателем джазовой импровизации музыкальной школы Хотсайд, когда мне было 18. Так всё и началось.

А когда я переехал в Нью-Йорк, меня начали приглашать музыкальные школы, потому что им нужен был инструктор по вибрафону, у которого был бы опыт концертирующего джазового музыканта. Это, кстати, самая классная сторона обучения именно в Нью-Йорке: здесь столько преподавателей, которые не только знают, как там строится какой аккорд, но и имеют все-сторонний музыкальный опыт практикующего джазового музыканта — и, разумеется, весь связанный с этим жизненный опыт!

Причем, ты знаешь, у меня самого нет никакой ученой степени — я ведь не оканчивал колледжа. Никакого. И при этом я преподаю в престижных музыкальных школах консерваторского уровня. У меня есть только диплом средней школы — потому что я рано начал играть профессионально и столько гастролировал, что времени на колледж не осталось. Но опыт, который я в результате приобрёл, оказался более ценен, чем любой диплом.

Не кажется ли тебе, что господствующая концепция джазового образования сейчас довольно странна? Я имею в виду не то, что не надо учить людей джазу, а то, что джазовое образование в существующем виде плодит бесчисленное количество джазовых музыкантов, рабочих мест для которых почти нет.

— Отчасти так. Видишь ли, я не рассматриваю себя как часть системы джазового образования. Я — музыкант, и если кто-то хочет чему-то у меня научиться — пожалуйста. Но, поскольку я преподаю внутри этой системы, я всё-таки её часть. И, когда я езжу на съезды Международной ассоциации джазовых преподавателей (IAJE), я вижу, что да — джазовое образование

превратилось в успешный, прибыльный бизнес. И мне начинает казаться, что тут есть элемент обмана: джазовое образование делает деньги на молодых людях, стремящихся получить такое образование, поддерживая в них надежду на то, что у них в этой отрасли есть какое-то будущее. В то время как никто не может гарантировать успешный результат! Только немногие музыканты делают успешные карьеры в джазе — ну, считанные единицы! И притом, что джаз как целое становится все менее и менее успешным бизнесом, бизнес джазового образования становится всё более и более процветающим. Это действительно очень странная ситуация.

Ведь джаз сейчас и в самом деле находится в очень сложной ситуации. Отчасти это вызвано общим спадом после 11 сентября, отчасти это результат более давнего и глубокого кризиса. Посмотри, что происходит, например, в клубном бизнесе в Нью-Йорке. *Sweet Basil* закрылся. *Iridium*... Ну, *Iridium* в порядке, они просто закрылись в одном месте и открылись в другом. *Bradley's* место, куда все музыканты ходили отдохнуть и перекинуться словечком с коллегами после своих концертов — своего рода штаб-квартира нью-йоркских музыкантов, — закрылся. *Jazz Standard* — закрылся (на самом деле, как и *Iridium*, только поменял адрес. — К. М.). Это не значит, что все мы вдруг потеряли работу. Нет. Я, например, очень много работаю, но теперь это в основном вне Нью-Йорка. Это в основном гастрولي. За последние полгода я работал в нью-йоркских клубах только два раза — с квартетом Эдди Хендерсона в *Smoke*, а потом в *Blue Note*, и тоже не со своим ансамблем. Остальное — это Европа или Япония.

Но, с другой стороны, мы же не можем запретить талантливым менеджерам, талантливым администраторам организовывать хорошо продуманные, качественные учебные курсы для тех, кто хочет стать джазовым музыкантом, и приглашать людей на эти курсы. Так же как мы не можем запретить людям стремиться получить эти знания. Это — свободный рынок, и здесь всё правильно. Есть спрос — есть предложение, так? Кроме того, это ведь музыка. Сколько в мире молодых людей, которые стремятся играть джаз! Видишь ли, ровно то же самое было и со мной, когда я начинал. Настал момент, когда я сказал себе: вот музыка, которую я хочу играть. Вот дело, которым я хочу заниматься всю свою жизнь, вне зависимости от того, что я буду иметь в материальном плане. Буду ли я иметь успех, или нет — я хочу играть эту музыку. И это, я думаю, единственное нормальное разрешение этой проблемы: пусть люди делают то, что они хотят делать. В конце концов никто же не заставляет этих молодых музыкантов покупать услуги джазового

образования насильно! Они могут платить, а могут и не платить. И, строго говоря, желание организаторов учебных заведений заработать на стремлении молодых людей — не грех: им ведь действительно предоставляют образование высокого уровня. Единственное, что, я думаю, очень важно: эти молодые люди должны очень чётко понимать, что по окончании обучения их вовсе не обязательно ждет успешная карьера, и даже просто заработать на жизнь, используя то, чему их научили, они смогут вовсе не обязательно.

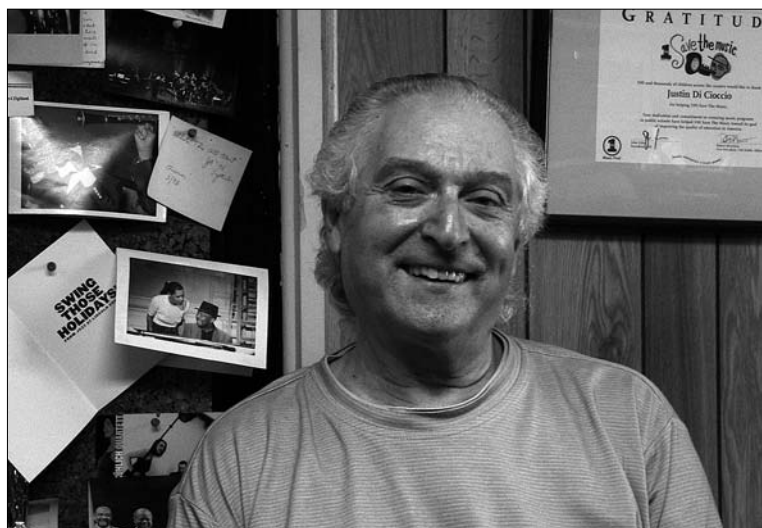
MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC: ВОСПИТАНИЕ УНИВЕРСАЛЬНОГО ДЖАЗМЕНА

Ежегодно американское издание *U. S. News & World Report* составляет рейтинг учебных заведений США разных специализаций. Этот рейтинг считается наиболее объективным, хотя в случае с джазовыми «школами» учитывает не столько количество лауреатов премии *Grammy* среди их выпускников, сколько чисто академические показатели. В этом рейтинге стабильно фигурирует (как правило, на седьмом месте) расположенное в Нью-Йорке учебное заведение, не являющееся музыкальным факультетом какого-либо университета «общего профиля» (как это часто бывает в США), а специализирующееся только и исключительно на музыке, причём на «высоких» её разновидностях — академической и джазовой. Это Манхэттенская Школа музыки, *Manhattan School of Music* — которую нам, как было отмечено выше, не стоит путать с нашими детскими музыкальными школами: МШМ даёт один из самых высоких уровней высшего джазового образования в Соединённых Штатах, и сами сотрудники именуют её консерваторией.

Мой собеседник — заместитель декана и глава джазового отделения Манхэттенской Школы музыки Джастин ДиКьюччо (*Justin DiCioccio*), который любезно согласился рассказать российскому журналисту о работе МШМ.

Джастин, что привело вас в ваше нынешнее кресло? Как вы стали преподавать музыку?

— Я в Нью-Йорке уже давно. Первоначально я приехал, чтобы сделать здесь карьеру исполнителя. Никогда не думал о преподавании, о работе в образовании. Ну, правда, давал немного частных уроков — по ударной установке, по перкуссии; но никогда не преподавал в учебном заведении. Приехал



Джастин Дикьоччо

я с семьёй: у нас с женой уже было двое детей. А в США это был такой переходный период, многое менялось: музыкальный бизнес уходил из Нью-Йорка и перемещался в основном в Калифорнию, в Лос-Анджелес; становилось меньше работы для музыкантов на телевидении и в кино — это 1960-е, начало 1970-х. Всё заполонил рок-н-ролл, так что если раньше типичный студийный музыкант был джазовым музыкантом, то теперь это был, скорее, рок-музыкант. Да и записывающиеся группы были всё более самодостаточными, музыкантам для записи уже не нужно было столько студийных подёнщиков. Раньше джазовые музыканты не только играли концерты — у них было много студийной работы, и у них был способ зарабатывать, не предавая своё искусство. Я, собственно, на это и рассчитывал, переезжая в Нью-Йорк, но тут начались все эти перемены. А я, хоть и умел играть рок и в принципе любил поп-музыку (это ведь всё потомки джаза!), был в первую очередь всё-таки джазовым барабанщиком. Надо было что-то делать, и я пошёл преподавать в Школу исполнительских искусств (ныне *LaGuardia High School of the Arts*, Школа искусств имени Фиорелло Ла Гуардиа. — К. М.) — специализированную среднюю школу второй ступени, в которой была большая музыкальная программа. И я создал в ней джазовое отделение, которое оказалось первым джазовым отделением в средней школе на территории США, программой, дававшей

школьникам-подросткам полноценную специализацию именно на джазе. Через эту программу прошло много будущих известных музыкантов — например, барабанщики Кенни Вашингтон, Омар Хаким, басист Маркус Миллер и другие. Долгое время я, как говорится, «носил две шляпы» — с одной стороны, играл в нью-йоркских клубах, а с другой — преподавал в школе. И так продолжалось до 1992 года, когда мне предложили место преподавателя в Манхэттенской Школе музыки, и Школу исполнительских искусств пришлось покинуть. Я много преподавал в МШМ: помимо занятий со студентами по игре на ударной установке и перкуссии, я преподавал здесь историю джаза, джазовую импровизацию, руководил студенческим биг-бэндом, джазовым комбо и вёл занятия по джазовой педагогике. В 1999 году мне предложили возглавить джазовое отделение школы. С этого момента мне пришлось резко ограничить собственное преподавание: я всё ещё даю уроки игры на барабанах и руковожу биг-бэндом (на самом деле, двумя: у нас есть ещё *Jazz Philharmonic* — симфонический оркестр плюс биг-бэндовый состав, где академические музыканты играют вместе с джазовыми специально для них написанные программы!), а также камерным джаз-ансамблем (для которого у нас тоже есть специальный, довольно эклектичный репертуар, опять же на грани джаза и классики) и *New Art Ensemble*, где студенты-академисты вместе со студентами-джазменами играют свободную импровизацию (мне очень нравятся такие междисциплинарные проекты, я верю в них!). Помимо этого, я занимаюсь только тем, что руковожу джазовым отделением — а я должен сказать, что, возглавив его в 1999 году, полностью перестроил всю его учебную программу. Когда я пришёл сюда, джазовое отделение всё вращалось вокруг биг-бэнда. Я постарался изменить это, перенести упор в обучении с оркестровой игры на игру в малых группах, на импровизацию. Просто по своему опыту я твёрдо знал, что две главные вещи для джазового музыканта — это владение импровизацией и практика игры. Играть нужно так много, насколько это возможно, и очень хорошо знать технологию импровизации, прежде всего ритмический аспект — это вообще номер один! — и «продвинутую» гармонию. И вот на это мы сделали основной акцент.

Смысл всего этого в том, чтобы приблизить консерваторскую программу к реальной жизни, к улице, к джаз-клубу, к гастрольной жизни музыканта. Ведь тех условий жизни и работы, что существовали ещё недавно, больше нет: музыканты больше не «живут в дороге», не гастрوليруют по 52 недели в году, как Майлс Дэйвис. А ведь те, прежние поколения

учились именно так: на улице, в джаз-клубе, на гастролях. Во времена Каунта Бэйси и Дюка Эллингтона музыканты набирали опыт и знания, играя в гастролирующих оркестрах по 40-50 недель в году. Этого больше нет. Поэтому я попытался построить учебную программу так, чтобы возместить молодым музыкантам этот недостаток практики: они попросту очень много играют у нас, и в самых разных контекстах! Кроме оркестров и ансамблей, у нас есть и такая форма практики, как джем-сешн: джемы для студентов проходят в МШМ семь вечеров в неделю! А в учебной программе для *undergraduate level* (между поступлением и получением диплома бакалавра. — К. М.) у нас четыре года занятий по импровизации — очень, очень немногие учебные заведения предлагают такой интенсивный курс. Для *graduate level* (аналог нашей магистратуры, старшие курсы. — К. М.) — два года занятий по импровизации и три года — по джазовой теории, что, в общем, неслыханное дело для Америки. У нас историю джаза изучают два года! Большинство школ дают её за один семестр, максимум — за год.

В общем, я постарался сделать учебную программу джазового отделения максимально насыщенной, максимально приближенной к реальной жизни и при этом — междисциплинарной, когда все направления обучения взаимосвязаны и переплетены. Преподаватель по теории знает, что происходит у его студентов на занятиях по импровизации, и наоборот; и оба эти преподавателя знают, что именно проходят сейчас их студенты по истории джаза. Хорошо представляют себе программу других курсов и те преподаватели, которые ведут у студентов ансамбли и оркестры.

Кстати об исторических переменях. Да, музыканты больше не воспитываются в оркестрах — но и самих оркестров то почти не осталось. Как таковых рабочих мест для музыкантов-исполнителей сейчас намного меньше, чем в те же 60-е годы. К чему вообще готовит своих студентов система джазового образования, к какому будущему, к какому применению себя как специалиста? Какова здесь позиция Манхэттенской Школы?

— Конечно, мы понимаем эту проблему. Так всё и есть. Что мы делаем? Ну, начнём с того, что каждую среду с полудня до часу дня у наших преподавателей проходят встречи с их студентами. Каждому студенту, пришедшему на встречу, даётся четверть часа, и мы спрашиваем их, как у них идут дела, как проходит учёба, как они представляют себе своё будущее и что

делают, чтобы эти свои планы реализовать. Кроме того, мы регулярно устраиваем общие собрания всех студентов джазового отделения, на которых проводим общую дискуссию на эти животрепещущие темы. Мы обсуждаем, можно ли заработать на жизнь, будучи музыкантом-исполнителем? И более конкретно — можно ли заработать на жизнь джазом? И если да, то как, какие здесь применяются тактика и стратегия? На эти собрания мы часто приводим людей из джазового сообщества — тех, кто работает в музыкальном бизнесе, промоутеров, владельцев клубов; их взгляд, их видение сегодняшнего состояния музыки как бизнеса очень важны для студентов. Мы пытаемся сформировать у наших студентов понимание того, что, выходя во «взрослую» музыкальную жизнь, каждый из них становится не только музыкантом — он становится индивидуальным предпринимателем, причём его бизнес — это он сам, сам музыкант. Нет, конечно, это не важнее музыки. Музыка не должна уступать бизнесу, музыка — это номер один! Но молодой музыкант должен чётко понимать, что именно он может и должен сделать, чтобы продвигать себя. Не проталкивать, а именно продвигать, в хорошем смысле. Он должен знать интернет-технологии, возможности новых медиа, и понимать, что именно он должен делать для того, чтобы люди о нём узнали.

Не только студенты, но и их родители спрашивают меня: можно ли заработать на жизнь музыкой, и особенно — джазом? Я отвечаю: да, но только нужно знать, как. Музыкант XXI века — не просто исполнитель. В идеале он одновременно исполнитель, композитор и педагог. Владея этими тремя аспектами музыкального ремесла, он обеспечивает себе применение сразу в трёх профессиях. Это как трилистник: вроде бы один и тот же лист, но на самом деле их три.

Ни один из успешных музыкантов, которых я знаю, не сделал себе имя, просто играя на инструменте. Не поймите меня неправильно: игра на инструменте чрезвычайно важна, она на первом и главном месте! Но все мы, джазовые музыканты, в то же время что-то пишем — песни, мелодии, оркестровки... Мы пишем статьи для журналов и газет, рецензируем альбомы и концерты, составляем сборники упражнений, сочиняем учебники, мы ведём блоги и постим свои новости в *Twitter*. А ещё все мы в той или иной степени преподаём! Мы даём частные уроки или работаем в учебных заведениях. И все известные мне музыканты, чего-то добившиеся, всегда сочетают эти три профессии: во-первых (и в главных), они играют музыку; во-вторых — они пишут музыку, или пишут о музыке, или и то и другое вместе; и в-третьих — они преподают, в той или иной форме. Это не значит, что треть их времени посвящена игре, треть — авторской

работе и треть — урокам. Вовсе не обязательно: все три элемента подвижны, перетекают друг в друга и подпитывают друг друга, и всё это изменяется со временем: сейчас ты гастробируешь — и в результате почти всё время играешь, потом тебе заказали большое сочинение — и ты почти всё время пишешь музыку, а потом наступает такое время, когда ты больше преподаешь, чем пишешь или играешь (и, надо сказать, в наше время такое бывает всё чаще).

Сочетание этих трёх элементов делает тебя более сильным музыкантом. И более глубоким. Если ты можешь, как аранжировщик и композитор, анализировать собственную игру — это помогает тебе стать лучше, как музыканту. Преподавая, ты учишься и сам, опять-таки анализируя то, что делаешь сам и что делают твои студенты.

Метод воспитания музыканта в Манхэттенской Школе музыки — это и есть вот этот метод «три в одном»: мы воспитываем одновременно исполнителя, автора и педагога. Мы уверены, что такой подход позволит им построить успешную карьеру.

Кроме того, современные медиа — огромное подспорье этому подходу, и ими обязательно нужно владеть. Не только для связи с коллегами и с аудиторией, не только для продвижения себя, но и для образовательной деятельности: мастер-классы и частные уроки всё чаще проводятся через интернет, посредством конференц-связи, *Skype* и тому подобных технологий. Я сам

это делаю: я провожу до ста мастер-классов в год через интернет! У меня есть ученики в Китае, в Европе, в Канаде и по всем США. И я очень хорошо представляю себе то недалёкое будущее, когда через интернет люди у себя дома смогут смотреть в прямом эфире или в записи целые джазовые концерты. Если ты живёшь в отдалённом районе США или далеко за границей и не можешь физически побывать на концерте, скажем, Сонни Роллинза, ты даже уже сейчас можешь увидеть и услышать его через Интернет. Таким образом, у нас, музыкантов, появляется но-



Манхэттенская Школа музыки

вое средство распространения своей музыки, новый канал связи с аудиторией.

Конечно, эти новые средства не могут заменить обычные выступления в клубах или на концертных площадках, и я сомневаюсь, что смогут. Ничто не сравнится с живым концертом. Но новые средства могут их дополнить, стать ещё одним способом быть услышанными. И, кстати, заработать: вполне представляю себе систему, при которой ты получаешь доступ к высококачественному потоку концертного видео через интернет за небольшую плату, как сейчас ты за небольшую плату покупаешь записанную музыку или подписываешься на платный ресурс. И понятно, артист может получать не только деньги, которые оставили в кассе посетители живого концерта, но и те средства, которые за возможность виртуального посещения его концерта перечислили те, кто хочет смотреть его концерт через интернет. Вполне представляю себе, что так будет!

Вернёмся к студентам. У каждого учебного заведения свои особенности, свои требования. Как и чем отличаются студенты МШМ от других молодых музыкантов, изучающих джаз?

— Начнём с того, что у нас две основные программы: *undergraduate* и *graduate* (в наших понятиях — *бакалавриат* и *магистратура*. — К. М.), соответственно четыре и два года. Кроме того, у нас есть постградуальное обучение — докторантура, программа подготовки на степень *Ph.D.* (аналог нашей аспирантуры. — К. М.), одна из немногих таких программ в США по джазовой специализации, причём подготовки комплексной: наши доктора (*примерно соответствует кандидату наук в российской системе*. — К. М.) получают степень одновременно в области исполнительства, композиции и педагогики. Ну и, наконец, у нас есть субботние подготовительные курсы для школьников средних и старших классов. Таким образом, у нас практически полный курс подготовки джазового музыканта — с 12-летнего возраста и до статуса профессионала. И этих разновозрастных студентов с разной подготовкой мы, как я сказал выше, готовим сразу по трём направлениям: исполнительство, композиция/аранжировка и педагогика, учитывая нашу нацеленность на подготовку импровизаторов: насколько мне известно, ни одна другая школа не предлагает четыре года импровизации, три года теории джаза, два года истории джаза — то есть того, чем отличается наша учебная программа.

Второе отличие: у нас школа настоящего джаза. И для того, чтобы учиться у нас, нужно играть на очень высоком уровне. Очень, очень высоко. Наши первокурсники, которым по 17–19 лет, — из самых лучших молодых музыкантов сегодняшнего дня. Они играют на уровне иных тридцатилетних музыкантов. О, конечно, у них нет ещё подлинной зрелости: им всё-таки всего 17–19. Но гармонически, ритмически они намного опережают свой возраст. И это означает, что мы отказываем в приёме многим музыкантам. Мы можем себе это позволить, потому что отделение численно совсем небольшое: у нас каждый год в четырёхлетней программе на степень бакалавра учатся всего 35–40 студентов. И ещё 35–40 — студенты уровня *graduate*, которые учатся два года, чтобы получить диплом магистра (*Master of Arts*). И совсем немного тех, кто учится в докторантуре, — сейчас у нас шесть таких студентов. Так что отделение небольшое, и это означает, что мы можем быть очень избирательны и при этом готовить каждого студента по импровизации и другим дисциплинам на очень, очень высоком уровне. Учтите, что у нас отделены друг от друга подготовка по импровизации, с одной стороны, и игра в учебном ансамбле — с другой. Во многих школах это одна дисциплина, «импровизация в малом составе». Но не у нас. У нас есть занятия в малых составах — и там, конечно, вопросы импровизации тоже затрагиваются; и отдельно — занятия по импровизации. И, естественно, на занятиях по джазовой теории они тоже рассматривают импровизационные аспекты гармонических и ладовых отношений. Плюс ещё занятия по ритмике.

И всё это — учитывая нашу междисциплинарность, когда студенты-академисты и студенты-джазмены играют вместе, что позволяет нам охватывать такой репертуар, который не могут предложить своим студентам другие школы. Я не знаю ни одного другого учебного заведения в США, у которого было бы что-либо подобное нашему оркестру «Джазовая филармония». Это своего рода студийный оркестр, который сочетает состав симфонического оркестра и джазового биг-бэнда и играет главным образом новый авторский репертуар, часто с приглашёнными солистами — Джо Ловано, Пакито Д’Ривера, Рэнди Бреккером, Дейвом Либманом...

Таковы наши отличия. Всё это вместе делает нас, насколько мне известно, уникальной школой. Но я не говорю, что мы лучше других (*улыбается*). Мы просто другие, и этим мы привлекаем совершенно определённый тип студентов — тех, кто очень серьёзно относится к музыке и стремится играть джаз и современную креативную музыку на самом высоком уровне.

При этом мы, как бы это сказать, не захватываем поле поп-музыки. А другие школы — да. И пожалуйста! Тут всё просто: если тебя интересует поп-музыка, Манхэттенская Школа музыки просто не для тебя. Понятно, что в той музыке, которую пишут наши студенты, могут быть — и есть! — влияния и рока, и хип-хопа, и электронной музыки, и чего угодно. Но мы не специализируемся на поп-музыке. Если вам нужно получить образование, чтобы играть поп-музыку, вам надо ехать в колледж Бёркли в Бостоне или в Университет Южной Калифорнии.

Это проявляется даже в том, как звучит продукция студентов нашего отделения киномузыки — у школы есть и такое. Да, конечно, элементы рок-музыки там могут звучать, но в основном тамошние студенты пишут музыку под влиянием джаза. Может быть, зачастую их музыка стоит ближе к джаз-року, к фьюжн-крылу джазового направления, но тем не менее их работы отличает тяготение к джазовой эстетике.

Это учебные работы?

— Учебные работы, которые звучат в учебных фильмах, — это отделение работает в связке с киношколой Колумбийского университета, которая расположена буквально через дорогу. Тамошние студенты снимают учебные короткометражки, а наши студенты пишут для них музыку.

Короче говоря, мы — джазовая школа. Джазовая и академическая: академическое отделение МШМ всё-таки было в нём первым и остаётся самым обширным и известным. Мы занимаемся подготовкой в области «высоких» видов музыки. Мы не против популярного искусства или народного искусства. Высокий уровень подготовки должен существовать и в них. Просто на них мы не специализируемся (*улыбается*). Как глава отделения, я вижу свою задачу в том, чтобы развивать МШМ как джазовую школу, дающую самый высокий возможный уровень подготовки.

И да, мы хотим, чтобы получившие эту подготовку люди могли с этой подготовкой построить себе карьеру на всю жизнь. Мы не готовим голодных творцов. Я вообще, надо сказать, не верю в концепцию «голодного творца». Творец не обязан голодать, чтобы творить. Разве Стравинский голодал? А Пикассо? А Дейв Брубек, Джон Колтрейн — разве они умирали с голоду, когда творили? И уж особенно не голодал Майлс Дэйвис! И ты не обязан голодать, став джазовым музыкантом. Просто ты должен знать, КАК сделать так, чтобы не голодать. И вот тут в ход идёт наша трёхсторонняя подготовка, которую мы именуем *«complete artist-musician»* (можно примерно перевести как «музыкант-артист полного профиля». — К. М.)

Каков состав студенчества в МШМ: много ли иностранных студентов? (Я не мог не задать этого вопроса, памятуя о том, что значительный процент студентов-иностранцев считается «снижающим» академические показатели учебного заведения. — К. М.)

— Скажем так: у нас учатся студенты со всех Соединённых Штатов и со всего мира. Каково точное соотношение американских и иностранных студентов, я, признаться, не знаю точно. Но могу сказать, что у нас довольно много студентов из Европы, а в последние годы становится всё больше азиатских студентов — из Японии, Китая и Южной Кореи.

Я только что вернулся из спонсированного Госдепартаментом тура по закавказским странам, мы были в Тбилиси, Ереване и Баку. И, должен сказать, там много молодых музыкантов, которые хотят приехать к нам учиться. Буквально недавно я разговаривал с таким молодым человеком из Азербайджана — он собирается ехать поступать в МШМ...

Но это ведь совсем не дёшево?

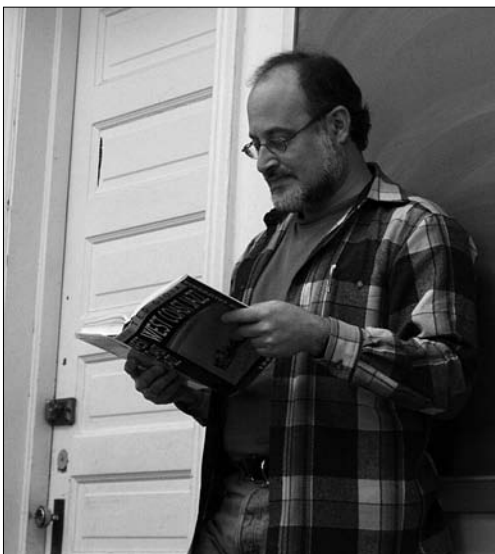
— О да. И это, должен сказать, большая проблема Манхэттенской Школы музыки: обучение здесь очень дорого стоит. Примерно 52 тысячи долларов в год, включая проживание (*в 2013-м уже около 55 тысяч. — К. М.*). Это даже для Нью-Йорка очень, очень дорого. У нас есть возможность платить стипендии, покрывающие часть платы за обучение, но, увы, не всем — и далеко не достаточно, чтобы облегчить этот груз. Я вижу это как проблему прежде всего потому, что если ты хочешь получить самое лучшее возможное образование, ты, конечно, в него инвестируешь; но если оно настолько дорого — оправданны ли эти инвестиции, окупятся ли, если учесть те изменения в обществе и музыкальном бизнесе, о которых мы говорили в начале? В то же время ты не можешь ожидать, что если ты просто будешь сидеть восемь часов в сутки в запертой комнате и практиковаться в игре на инструменте, то кто-то придёт, чтобы послушать тебя. То есть ты должен не просто учиться, но и строить карьеру. Быть не только артистом, но и «малым предпринимателем». Я уже говорил, что меня каждый день кто-то спрашивает: скажите мне правду, можно ли заработать на жизнь джазом? И я говорю — да, можно! И для многих это шок, потому что подсознательно они ожидают, что я скажу: «хотите правды — вот она: нет, невозможно; если хотите зарабатывать — становитесь дантистами!» Но я продолжаю: да, ты можешь заработать на жизнь джазом. Но ты должен научиться это делать!

ВСЮДУ ЖИЗНЬ: ДРУГИЕ ШКОЛЫ

Конечно, преподавание джаза в учебных заведениях США не исчерпывается четырьмя известными школами, которые мы рассмотрели выше. Есть и более известные и престижные школы (список их см. в конце этой части книги), но главное — по всей стране есть буквально сотни школ, консерваторий, колледжей и отделений в самых разнообразных высших учебных заведениях, от государственных и частных университетов до общинных колледжей и религиозных институтов, которые предлагают курс или программу изучения джаза. Только бакалавриатов и магистратур (колледжей и университетов, предлагающих степень *B.A./B.F.A.* и/или *M.A./M.F.A.* по основной специальности «джаз») в США более 120. Конечно, трудно говорить о системе джазового образования в США без хотя бы беглого знакомства с джазовыми программами хотя бы нескольких таких школ.

СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (ЭВАНСТОН, ИЛЛИНОЙС)

Начнем с одного из престижных чикагских (точнее, иллинойских) университетов — Северо-Западного (*Northwestern University*). Мне довелось побывать на одном из занятий его джазовой программы. Это был семинар, входивший в курс истории американского джаза в 50-е гг. Звучали записи Телониуса Монка, преподаватель обсуждал со студентами написанные ими небольшие письменные работы, посвящённые этой титанической фигуре — одной из ключевых в джазе тех лет. Затем перешли к обсуждению другого пианиста — Дейва Брубека, слушали его записи конца 50-х, анализировали те или иные их отличительные черты. Мне понравилось, как работали студенты: спокойно, без экзальтации, большинство — с явным интересом к предмету. Но ещё больше заинтересовал преподаватель: умный, едкий, ироничный и с колоссальным знанием темы. Ещё бы! Это был автор «*Playboy Guide to Jazz*», одного из лучших путеводителей по джазовой истории (написанного не как обычно — в хронологическом порядке сделанных музыкантами записей, большую часть которых очень трудно найти, — а через призму тех альбомов, которые в настоящее время можно без затруднений приобрести в музыкальных магазинах США), знаменитый чикагский джазовый радиоведущий и критик, проработавший много лет в ведущем джазовом журнале *Down Beat*. Его зовут Нил Тессер (*Neil Tesser*).



Нил Тессер

Вы читаете джазовый курс в Северо-Западном университете. Что это за учебное заведение и чему посвящён курс?

— Северо-Западный университет — один из старейших в Иллинойсе. Находится он не в самом Чикаго, а в северо-западном его пригороде — Эванстоне. Это частный университет, пользующийся определёнными привилегиями внутри штата. Он был основан в 1842 г. и с тех самых пор по соглашению, заключённому первым президентом университета с отцами города Эванстон, не платит ни одного местного налога. Всё, что и по сей день имеет город от университета, — это приезжающие сюда учиться 10 тысяч студентов, которые тратят здесь деньги, и создаваемые университетом тысячи рабочих мест. В последние 25 лет город сильно давит на университет, пытаясь положить конец этой ситуации и заставить его платить налоги.

Университет этот считается весьма высококачественным и престижным, и обучение в нём очень дорогое. Когда я сам оканчивал его 30 лет назад, обучение стоило 3500 долларов в год. Нынешние студенты платят уже 30 тысяч в год (*речь здесь о 2002 г.; в 2013 г. плата составляет более 60 тыс. в год.* — К. М.).

Я читаю здесь два курса — «Американский джаз в 50-е годы» и «Современный джаз». Строго говоря, они включены в учебный курс университетской Школы музыки, но, как *electives* (допол-

нительные курсы по выбору, не дающие «кредитов»), их могут брать студенты любых специальностей. Среди моих нынешних студентов — те, кто учится на отделениях гуманитарных наук, технологическом, английской литературы, богословия, причём их по сравнению со студентами музыкальной школы почему-то подавляющее большинство. Я не знаю, в чем тут дело. У меня есть подозрение, что в списке предлагающихся на музыкальном отделении курсов (*music school curriculum*) не очень ясно прописано, что курс истории джаза открыт для студентов-музыкантов. А Школу музыки это положение вполне устраивает, хотя именно она и платит за этот курс: им, как я понимаю, льстит, что у них есть курс, привлекающий студентов со всех отделений.

Поэтому среди моих студентов есть довольно много таких, кто не так много знает собственно о музыке. Помню, когда я читал курс по 1950-м в первый раз, спустя три недели ко мне подошла одна девушка и сказала: я вот в магистратуре (*graduate student*) и взяла этот курс — подумала, что мне это будет интересно. Но я не очень разбираюсь в музыке и боюсь, что не справлюсь. Я сказал: вы можете очень хорошо справиться, если поработаете. На следующей неделе она опять подошла ко мне и сказала: ну да, пошло, в общем, получше, но я все ещё волнуюсь, как у меня получится. Я сказал: ну, вы старайтесь, и все будет хорошо. Она ответила: ну, наверное. Вот ведь, например, Майлс Дэйвис: он ведь, кажется, на трубе играл¹? Ясное дело, все недели перед этим мы на занятиях говорили именно про Майлса Дэйвиса, так что я подумал: да, похоже, она и правда не справляется! Но, вы знаете, она втянулась, написала хорошую семестровую работу — в общем, вошла в тему и благополучно дошла до конца курса. Так что, как видите, курс берут те, кто хочет несколько разнообразить свои знания².

Впрочем, среди них есть и несколько студентов музыкальной школы, и они говорят, что курс помогает им упорядочить свои знания об американской музыке — даже в том случае, если они занимаются не на джазовом отделении, а на классическом. Особенно это касается будущих преподавателей музыки,

¹ Для изучающего историю джаза вопрос звучит примерно так же, как для изучающего историю искусства вопрос: «А Микеланджело, кажется, был художником?»

² Мы уже говорили об этой системе. Обучаясь, скажем, химическим технологиям, на старших курсах можно за 1–2 «кредита» (обязательных семестровых балла) или вовсе «бескредитно» взять несколько самых разных курсов для расширения общего кругозора — скажем, «Поэтика японских средневековых трехстиший», «Женское движение в Великобритании после Первой мировой войны» и, допустим, «История джаза в 50-е годы».

которые стараются систематизировать полученную ими информацию об истории музыки.

А что, в музыкальной школе нет систематического курса истории джаза, куда входили бы и ваши?

— Нет. Надо сказать, что в Северо-Западном есть программа изучения джаза, которую в начале 90-х ввёл декан музыкальной школы Бернард Доброски — наряду с программами по этномузыковедению, мировой музыке и т. п. (он таким образом пытался осовременить программы школы, которая была известна до этого как своего рода башня из слоновой кости, храм академического искусства). В этой программе задействовано несколько отличных преподавателей: пианист Майк Кокер, барабанщик Джо Спенсер (он и возглавляет эту программу) — тот самый, который постоянно играет со всеми нью-йоркскими знаменитостями в *Jazz Showcase*, когда они берут чикагскую ритм-секцию. Так вот, программа включает сильные курсы по исполнительству, но у них нет обязательного курса истории джаза. Я обращался к ним с предложением такой курс ввести, и они ответили в том смысле, что да, они были бы счастливы, чтобы я вёл у них такой курс (у меня, видите ли, нет докторской степени, но они испытывают ко мне некоторое уважение просто потому, что я делаю своё дело джазового критика уже довольно много лет). Я спросил их, должна ли это быть систематическая история джаза — и они ответили: пока нет; пока что делайте, что хотите. Вот я и остановился на двух курсах: джаз в 50-е и современный джаз (80–90-е). Я также пытался ввести курс по 70-м, по эпохе фьюжн, но он не вызвал особого интереса, и я его закрыл.

БАРАБАНИЩИК ПОЛ ВЕРТИКО: «ДАТЬ СТУДЕНТАМ ШАНС»

Еще один известный преподаватель Северо-Западного университета — барабанщик Пол Вертико. Он работает как раз в рамках той самой программы изучения джазового исполнительства, которую в 1991 г. создал Бернард Доброски и которую возглавляет Джо Спенсер. Мне не удалось встретиться с ним в Чикаго во время моего визита в Город Ветров, поскольку Пол был на гастролях, но зато пару лет спустя он сам приехал в Москву, где мы с ним и побеседовали.

Пол Вертико (*Paul Wertico*) родился в Чикаго в январе 1953 г. Интересно, что сам он систему джазового образования практически не проходил: он научился играть на барабанах



Пол Вертико
(фото с официального сайта артиста)

самостоятельно, и только несколько месяцев формальных занятий с преподавателем по ударным инструментам Гэри Шафэ в Университете Западного Иллинойса в 1971 г. позволяют говорить о полученном им музыкальном образовании. В 12 лет Пол впервые сел за барабаны, а в 15 уже играл профессионально. Вертико — один из тех джазовых музыкантов, кто, не живя в Нью-Йорке, тем не менее находится в высшей лиге североамериканского джаза: всю жизнь живя в Чикаго, он выступал и записывался по всему миру с Дейвом Либманом, Лу Табакиным, Эдди Харрисом, Ли Конитцем, Хэрби Мэнном, Чико Фрименом, Сэмом Риверсом, постоянно — с конца 1989 г. — играет с гитаристом Лэрри Кориеллом, но главная его работа, прославившая имя Вертико и составившая основу его репутации, — это участие с 1983 по 2001 г. в составе одной из самых популярных в мире джаз-роковых групп, *Pat Metheny Group*, возглавляемой легендарным гитаристом Пэтом Мэтини. В составе *PMG* Вертико стал лауреатом семи премий *Grammy*: трёх — за «лучшее инструментальное исполнение фьюжн» («*First Circle*» — 1984, «*Still Life (Talking)*» — 1987, «*Letter From Home*» — 1989); трёх — за «лучшее исполнение современного джаза» («*The Road To You*» — 1993, «*We Live Here*» — 1995, «*Imaginary Day*» — 1998) и одной за «лучшее инструментальное исполнение рок-музыки» («*Roots Of Coincidence*» — 1998).

Вместе с Мэтини Пол ещё в 1988 г. побывал в Москве (тогда *Pat Metheny Group* играли в гигантском спорткомплексе «Олимпийский», а вечером посетили джем в старейшем на тот момент московском джаз-клубе «Синяя птица»), а в ноябре 2004-го приехал снова — на этот раз в квартете ещё одного джаз-рокового гитариста, Лэрри Кориелла.

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

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

- выступает и записывается с семьёй (!) собственными авторскими проектами (понятное дело, не одновременно) — от *Paul Wertico Trio* до *Paul Wertico's Wicked Sics* (последнее слово — не опечатка: это не «шесть», а множественное число от «*Sic*» — по-латыни «так», т. е. «всё верно»);

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

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

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

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

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

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

Кроме всего этого, Пол входит в управляющий совет чикагского отделения *NARAS* (Национальная академия искусства и науки звукозаписи США — та самая организация, которая

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

Но основное время Пола Вертико занимает преподавание музыки. Ещё в 1991 г. музыкант впервые вошёл в состав преподавательского корпуса Северо-Западного университета в Эванстоне, а теперь его преподавательская деятельность значительно расширилась: кроме работы в Эванстоне, он стал работать ещё в одном университете в Чикаго. Впрочем, дадим слово самому Полу.

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

Видите ли, мой метод преподавания отличается от общепринятого — я не следую какому-то раз и навсегда установленному учебному плану по принципу «делаем это, это и это, а теперь до свидания». Я, скорее, действую как врач — смотрю на студента, изучаю его сильные и слабые стороны, его интересы и, уже исходя из этого, просто учу его быть самим собой, найти в музыке именно то, что соответствует его интересам и склонностям. А самое главное — это чтобы у моих учеников не было иллюзий относительно того, что в музыке можно разбогатеть, познакомиться с кучей девчонок и прославиться. Я объясняю им, что музыка — это совсем не та отрасль; что в музыке слава и богатство достаются невероятно удачливым, которых,

может, полпроцента или около того. Но зато здесь творческая личность получает массу радости. И сам процесс преподавания должен приносить радость. Я не из тех преподавателей, которые, знаете, отсиживают свой час, три четверти которого посвящают ответам на электронную почту, и минут пятнадцать говорят со студентами. Нет, у меня учебный час — это учебный час. Мне доставляет удовольствие чувствовать себя именно как бы врачом, который решает проблемы своих пациентов. Если у студента не получается что-нибудь — мы посвящаем его проблеме столько времени, сколько нужно, чтобы решить её. Я не могу делать так, как, я знаю, делают некоторые другие — показать что-нибудь студентам из своего богатого арсенала, а дальше пусть они сами выпутываются, пытаются повторить. Нет: я должен пройти вместе с ними весь путь до того момента, когда они смогут делать то, в чём у них возникли проблемы. Причём я так поступаю и со своими частными учениками, с которыми занимаюсь у себя дома, и со студентами Северо-Западного и Рузвельта. В рузвельтовском университете теперь такая замечательная студия для занятий! Мы занимаемся индивидуально, один на один, никаких общеклассных занятий, только отношения «мастер — ученик» (*tutorship*). Кстати, я так и на мастер-классах, которые провожу по всему миру, делаю: с каждым занимаюсь индивидуально. Иначе — смысла нет.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Хороший вопрос. Барабаны — честный инструмент, потому что это — всего-навсего звучащий физический объект. Для меня главное в игре на них — текстуры, состоящие из отдельных штрихов. Это как живопись. В любом виде музыки меня интересует создание рисунка из отдельных мазков, из отдельных акцентов. Далеко не везде мои слушатели понимают это. Иногда им кажется, что если человек за барабанами не производит мощного громкого звука, то он занимается какой-то фигнёй. Их никто не научил, как слушать отдельные тонкие штрихи. Их никто не научил, что такие штрихи вообще существуют. Что ударные инструменты обладают не только мощностью и громкостью, но и красотой звука. Что одно-единственное касание инструмента может быть целым звуковым событием. Это ведь так же, как в классической музыке: едва заметное касание ударного инструмента в нужный момент с нужной интенсивностью может породить живую искру.

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

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

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

А кроме того, играть не ноты, а собственные эмоции — играть из глубины сердца... Это ведь ещё и смелости требует.

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

КОЛЛЕДЖ ЭЛМХЁРСТ (ИЛЛИНОЙС)

Элмхёрст, штат Иллинойс — городок небольшой. Строго говоря, сейчас это уже и не отдельный город даже, а далекий западный пригород конурбации Чикаго. Элмхёрст — типичный для американских мегаполисов отдалённый район одно-двухэтажных недорогих домов вдоль опрятных, симпатичных улиц. Здесь нет прямого сообщения общественным транспортом с центром Чикаго, потому что оно мало кому нужно — в Элмхёрсте живут не самые бедные люди, у всех есть свои машины. У каждой медали есть своя обратная сторона: отсутствие дешёвого и часто ходящего городского транспорта означает и отсутствие в районе городской шпаны, приезжающей из менее благополучных мест.

Как и во многих подобных городках, особенно если города эти не очень новые (в случае со Средним Западом — регионом США, в который входит Иллинойс, — это означает, что город существует лет сто пятьдесят, для Америки большой срок, целая история), в Элмхёрсте есть старый и уважаемый городской колледж. Колледж Элмхёрст (*Elmhurst College*) был основан отцами города в 1871 г. Среди гуманитарных учебных заведений Среднего Запада на уровне колледжа согласно «Обзору американских колледжей и университетов» журнала *U.S. News & World Report* (1999) он занимает первое место по престижности и качеству образования, предлагая степень бакалавра по 48 специальностям, а магистра — по пяти. В колледже 22 факультета, на которых (и на дневном, и на вечернем отделениях) учится около 2800 студентов; 650 из них живут на территории старинного кампуса площадью 38 акров, где располагается старейший в Иллинойсе ботанический сад.

Трубач, композитор и аранжировщик Даг Бич (*Doug Beach*) преподаёт в колледже Элмхёрст с 1978 г., но основную извест-

ность ему принесло музыкальное издательство *Kendor Music*, которое выпускает учебные нотные и методические материалы для студентов-музыкантов, изучающих джаз (прежде всего — оркестровые аранжировки), и занимает одно из первых мест среди подобных издательств в США. Значительная часть выпускаемого *Kendor* нотного материала написана именно Бичем.

Кроме композиции, аранжировки и непосредственно преподавательской деятельности, Даг много занимается и другими аспектами джазового образования. Он, в частности, несколько раз возглавлял собираемый из лучших студентов-музыкантов джазовый ансамбль штата Иллинойс, был членом жюри, дирижёром или приглашенным артистом на множестве студенческих конкурсов и фестивалей по всем США и Канаде, а также в Европе. Дважды он получал престижную стипендию Совета искусств Иллинойса, с 1995 по 1998 год — премию по композиции от американского авторского общества ASCAP, а в 1996 г. его аранжировка пьесы Дюка Эллингтона «*Cottontail*» была записана мемориальным оркестром Каунта Бэйси и ансамблем *New York Voices*. CD с этой записью получил премию *Grammy* за 1997 г. в категории «Лучшая запись большого джазового ансамбля».



Даг Бич

Даг принял меня в своём небольшом кабинете в подвале здания музыкальной школы колледжа, увешанном многочисленными афишами гастрольных концертов джаз-ансамбля колледжа — включая одну на греческом и одну (рукописную!) на румынском языке: ансамбль посещал Бухарест в самые мрачные времена правления диктатора Чаушеску — в конце 70-х. Массивный, солидный, очень серьёзный с виду, Бич и к работе своей относится с величайшей серьёзностью.

— Элмхёрст — колледж «свободных искусств» (*liberal arts college*), если вы знакомы с этим термином. У нас 125 студентов, специализирующихся на музыке (их специальности — музыкальная педагогика, музыкальный бизнес или

исполнительство, аранжировка и композиция). Значительное число этих студентов вовлечено и в джазовую программу. У нас есть несколько учебных ансамблей. Два биг-бэнды: один состоит в основном из преподавателей, другой — из студентов. Шесть комбо — малых составов. Каждым из них руководят педагоги — у нас преподают довольно известные музыканты. Есть у нас и вокальный ансамбль, который поёт репертуар коллективов вроде *Manhattan Transfer*. Учебные курсы включают импровизацию, аранжировку, историю джаза. Но самое главное — это то, что наши ансамбли много выступают, причём выступают на коммерческой основе, получают деньги за свои выступления. И это не только концерты в Элмхёрсте — это обычные клубные «гиги»¹ по всему Чикаго. Такая практика хороша не только тем, что студенты учатся работать на аудиторию, причём на разную аудиторию — она хороша тем, что они сразу попадают в атмосферу реальной работы.

Среди наших выпускников много тех, кто успешно работает как в музыкальном бизнесе (скажем, Эми Стюарт, которая сейчас отвечает за рекламу в журнале *DownBeat*), так и в исполнительстве. Например, один из наших бывших студентов, Джек Покровски, сейчас — первая труба в биг-бэнде Вооружённых сил США, куда он попал из престижного оркестра Университета Северного Техаса. Ряд наших выпускников-исполнителей успешно работают в чикагских клубах — барабанщик Крис Майерс, гитарист Крис Стивз... Правда, среди наших выпускников нет знаменитостей уровня Майлса Дэйвиса, но есть множество крепких профессионалов, которые успешно работают в музыкальной индустрии.

Очень успешно работает наше отделение музыкального бизнеса: это около 50 студентов, и, помимо изучения музыки, они также занимаются классическими предметами бизнес-школ (маркетинг и т. п.). Затем они проходят интернатуру, практику непосредственно в бизнесе (лучший пример — Эми Стюарт, которую я уже упомянул: она прошла практику в «ДаунБите» и затем получила там работу). Кто-то становится интерном в фирмах грамзаписи (например, несколько лет подряд наши студенты проходят интернатуру в компании *Verve Music Group*), кто-то — в компаниях, производящих музыкальные инструменты (у нас есть интерны, например, в фирме *Yamaha*). Некоторые испытывают склонность к работе с технологиями — например, двое из наших студентов проходили практику в микрофонной компании *Shure*, и один из них сейчас уже работает в компании, производящей высококачественные портативные

¹ Разовые клубные ангажементы.

микшеры — *Mackie*. Многие идут работать на звукозаписывающие студии, уже получив хороший опыт здесь — у нас прямо в этом здании есть 24-дорожечная цифровая студия, где они записывают учебные проекты, плюс две *MIDI*-студии, где они изучают технологии создания музыки при помощи *MIDI*. Так что это отделение отличается широким спектром направлений и большим процентом трудоустройства.

Джаз в колледже изучают очень давно: достаточно сказать, что наш студенческий фестиваль, который мы проводим каждый февраль, в следующий уик-энд (*22–24 февраля 2002*. — *К. М.*) будет проведен в 35-й раз. Это студенческий фестиваль, каждый день с часу дня до половины восьмого вечера выступают студенческие ансамбли (всего их будет 32), а в конце вечера играют гости, они же одновременно и члены жюри (в этом году это специальный ансамбль трубача Николаса Пэйтона, собранный для исполнения музыки Луи Армстронга, чикагский трубач Тим Хэйгенс — он будет играть с нашим ансамблем из Элмхёрста — и квинтет саксофониста Фила Вудса). Все эти музыканты, помимо участия в жюри и выступления на вечерних концертах, проведут «клиники» для студентов.

А аудитория фестиваля — ребята из студенческих ансамблей?

— Не только: в последние пять-шесть лет мы поменяли прежнюю политику и стали приглашать знаменитых музыкантов, так что теперь мы можем привлекать (и привлекаем) публику из города. Знаменитости стоят дорого, но более широкая публика это окупает. В результате местная публика довольна выступлениями звёзд, а у студентов есть широкая аудитория — согласитесь, обидно играть для пустых стен.

Кто занимается организацией фестиваля?

— Я — его директор, но всю организационную работу выполняют студенты. Мы избираем студента — менеджера фестиваля, и он уже руководит всей работой: приёмом и размещением студентов, музыкантов, членов жюри, их перемещениями и т. п.

Звук, свет?

— Нет, на это у нас сил не хватает — мы просто заказываем это у одной компании в городе, они приезжают и всё ставят сами.

Я так понимаю, что вы рассматриваете Elmhurst College Jazz Festival как главное достижение, главное отличие джазовой программы в Элмхёрсте от других.

— Да, конечно. Не то чтобы в стране или хотя бы на Среднем Западе не было других студенческих джазовых фестивалей. Но наш — один из самых известных, и он очень успешно проходит на протяжении уже многих лет. Кроме того, он второй по возрасту из непрерывно проводящихся студенческих фестивалей в стране. У него большая история. В 1967 г. он впервые был проведен — тогда ещё как часть ныне не существующего общенационального *American College Jazz Festival*, который проводился в восемь региональных туров (в Элмхёрсте проходил отборочный тур Среднего Запада), а победители каждого тура в День поминовения выступали в Вашингтоне. После того как фестиваль этот в 1973 г. был прекращён, Элмхёрст продолжил его проведение, но это был уже не региональный отборочный тур, а самостоятельный студенческий конкурс. Причём был сделан акцент не на соревновании, а на учебном опыте. Каждому ансамблю, комбо или вокальной группе члены жюри не просто ставят баллы, а подробно и конструктивно разбирают с ними их достоинства и недостатки.

Множество ныне знаменитых музыкантов прошло через этот фестиваль ещё в те годы, когда они были студентами: вокалистка Ди Ди Бриджуотер (она пела здесь с оркестром Иллинойского университета в год основания фестиваля), замечательный тромбонист Джон Федчок (он выступал с ансамблем из *Ohio State University*, а в прошлом году приезжал уже как звезда с собственным нью-йоркским биг-бэндом), трубач Тим Хэйгенс (он будет играть в качестве звезды в этом году), нынешний трубач ансамбля Фила Вудса тоже выступал здесь студентом... Я как раз пытаюсь устроить так, чтобы каждый год среди звёзд обязательно были те, кто ещё студентом участвовал в нашем фестивале! Ну и, кроме того, мы не можем пожаловаться и на уровень звёзд, которые участвуют в фестивале: у нас играли Диззи Гиллеспи, Кэннонобол Эддерли, оркестр Теда Джонса — Мэла Луиса, Арт Фармер, Кларк Терри, Милт Джексон, Ли Кониц, Рэнди Бреккер, Дайана Кролл...

Я вижу здесь многочисленные афиши гастролей оркестра Элмхёрста. Это тоже часть учебной программы?

— Да, и очень важная. Мы много раз были в Европе — кажется, на настоящий момент 18 раз. Все эти туры спонсировал Государственный департамент США. Вот в России мы пока не

были, но, быть может, однажды приедем и выступим для вас. Зато были в Румынии, Греции, Великобритании, Ирландии, Франции, Бельгии, Голландии, Италии, Германии, Швейцарии, Австрии, Испании и Португалии. А ещё — уже вне Европы — в Канаде, на Багамских островах и в Индонезии (на фестивале *Jak Jazz* в Джакарте — единственный студенческий ансамбль, который выступал на этом фестивале). Ну, и по Штатам мы очень много ездили, но международные поездки я рассматриваю как самый важный опыт для студентов. Они учатся воспринимать иные музыкальные культуры, учатся понимать интернациональную, универсальную сущность языка музыки — ведь даже если их со слушателями разделяет языковой барьер, музыка все равно понятна для всех. Ну, и сам опыт гастрольной жизни очень важен, потому что многим из них впоследствии придется жить жизнью гастролёра (*live on the road*), и чем раньше они научатся вести такую жизнь, тем лучше. А остальным будет что вспомнить в старости.

ДЖАЗОВАЯ ПРОГРАММА МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ УНИВЕРСИТЕТА ЛУИВИЛЛА (КЕНТУККИ)

Особняком среди бесед, проведённых автором для этой части книги, стоит интервью директора джазовой программы Музыкальной школы Университета Луивилла (штат Кентукки), саксофониста Майкла Трэйси (*Michael Tracy*).

Дело в том, что с Майклом, как и с Полом Вертико, мы беседовали не в США, а в России; при этом основной текст интервью был получен мной от Трэйси по электронной почте (в отличие от подавляющего большинства вошедших в эту книгу интервью, которые были взяты лично). Музыкант побывал в России весной 2005 г., после того как возглавляемая им джазовая программа в октябре предыдущего года впервые принимала у себя восемь российских стажёров — молодых музыкантов, приехавших в США на двухнедельную практику в рамках программы «Открытый мир». Майкл Трэйси — один из самых видных джазовых преподавателей на родине джаза: ведь возглавляемая им программа носит имя одного из создателей самого понятия «джазовое образование», Джейми Эберсолда, изобретателя методики обучения игре под фонограмму аккомпанемента (такого рода учебный материал по всему миру в музыкантском обиходе называется «эберсолд», даже если выпущен не самим Джейми). Эберсолд создал и проспонсировал джазовую программу Луивиллского университета, что помогло сделать её одной из самых известных и влиятельных в США. Сейчас Джейми Эберсолд на пенсии, и программой руководит Майкл Трэйси.



Майкл Трэиси

Окончив университетский курс по классу саксофона в 1969 г., Майкл Трэиси уже три с половиной десятилетия трудится на ниве джазового образования. У него вышло всего три сольных альбома (1999, 2002 и 2003), но они демонстрируют, что он прекрасный, подвижный, глубоко укоренённый в джазовой традиции, но вполне современный по мышлению саксофонист — что и не удивительно: ведь среди тех, у кого он учился, не только его гуру Джейми Эберсолд, но и такие титаны, как Джо Хендерсон и Дейв Либман. Возглавляя созданную Эберсолдом джазовую программу

университета, Майкл при этом много и успешно путешествует по всему миру — проводит мастер-классы в Польше, консультирует создателей первой программы высшего джазового образования в Эстонии или участвует со своими русскими стажёрами, осенью 2004 г. посетившими Эберсолдовскую школу, в Ярославском джазовом фестивале («Джаз над Волгой», март 2005).

Каковы основные отличия джазовой программы Музыкальной школы Университета Луивилла от программ других музыкальных учебных заведений? Пресс-релиз школы сообщает: «Благодаря филантропической щедрости г-на Джейми Эберсолда, одного из ведущих специалистов по джазовому образованию в мире, школа теперь располагает одной из ведущих джазовых программ в стране». В чем именно проявляется сила этой программы?

— По моему мнению, в большинстве крупных высших учебных заведений США джазовые программы вполне схожи. По каждому курсу, предлагаемому студентам, довольно трудно придумать что-то радикально новое. Главная разница между программами в разных школах — всё-таки состав преподавателей (включая тех, кто занят частично), состав студентов и та степень автономии внутри своей школы, которой обладает данная программа.

Преподаватели джазовой программы Джейми Эберсолда — это выдающиеся исполнители, обладающие также опытом в джазовой педагогике. Многие преподаватели прошли всю систему джазового образования снизу доверху — от студенческой скамьи до преподавательской кафедры, что дало им уникальную возможность увидеть весь процесс обучения джазовой импровизации изнутри. Они активно работали с основателями движения джазового образования и продвигались в направлении развития своего индивидуального подхода к преподаванию. Кроме того, в составе преподавателей сбалансировано количество представителей разных поколений, что позволяет студентам иметь широкий спектр возможностей обучаться и новым концепциям, и проверенным методам.

Состав студентов у нас очень разнообразный, при этом в нём есть здоровый баланс студентов первых четырёх лет обучения (*undergraduate students*) и старшекурсников (*graduate students*), которые на занятиях и в ансамблях играют вместе. У нас есть студенты со всех концов США, а также из Австрии, Бразилии, Канады, Чехии, Англии, Германии и Турции. При этом мы поощряем участие старшекурсников в образовательном процессе — когда они помогают советом и личным примером младшим студентам.

Джазовая программа Университета Луивилла — составная часть всей программы обучения в школе музыки. Работая в связке с более традиционными программами изучения других видов музыки, джазовая программа в то же время имеет значительную автономию, что проявляется в самых разных аспектах. Например, мы проводим ежегодный фестиваль «Джазовая неделя» (*Jazz Week Festival*). К нам приезжают артисты-гости, которые проводят «клиники», творческие мастерские, да и просто выступают у нас. Мы проводим программу «Джаз в школах» — ездим с концертами по местным средним школам; у нас есть совместные программы с местными любительскими джазовыми организациями, а кроме всего прочего — наши студенты и преподаватели ездят выступать за рубежом. Ну и, наконец, уже 28 лет наша школа проводит знаменитую летнюю джазовую мастерскую Джейми Эберсолда, самую уважаемую в мире образовательную программу такого рода.

Джазовый критик Скотт Янов написал однажды: «Майкл Трэйси большую часть своей карьеры провел, преподавая джаз в Луивилле. Его альбом «Gusting» показывает, что он не только преподаватель, но и превосходный джазовый импровизатор, особенно силен он на тенор-саксофоне...» Что привело вас к решению стать джазовым музыкантом? Что повлияло

на решение сконцентрироваться на преподавании (в противовес исполнительской карьере), или такой дилеммы не было?

— Музыка всегда была важной частью моей жизни, сколько я себя помню. Мои родители не были музыкантами, но были очень музыкальны. У нас дома всегда звучала музыка — классика, биг-бэнды, джазовые стандарты и т. п. Я всегда хотел играть на чём-нибудь, а у одного из друзей нашей семьи был альт-саксофон, так что я именно на этом инструменте и начал учиться играть, когда мне было восемь. Я изучал обычный оркестровый репертуар, брал частные уроки. В колледже я изучал академический саксофон, но играл и в биг-бэнде. Мне одинаково легко было играть и классику, и оркестровый джаз, но джаз был и веселее, и интереснее.

В 17 лет я встретился с Джейми Эберсолдом, и эта встреча заставила меня сконцентрироваться на джазовой импровизации.

Я считаю, что все приличные музыканты любят играть на публике, особенно после того, как столько времени и энергии потратят на занятия. Но вот возможностей играть на публике



Джейми Эберсолд (слева) и Майкл Трейси (второй справа) с российскими музыкантами — стажёрами программы «Открытый мир», февраль 2007 (фото: Университет Луивилла)

не так уж много. Мне никогда не приходилось принимать решение — играть или преподавать? Мне нравилось преподавать, и это давало мне возможность работать с другими музыкантами, зарабатывая при этом на жизнь. На самом деле я учусь у студентов едва ли не больше, чем они — у меня. Я вынужден все время заниматься, чтобы оставаться на современном уровне, и поэтому лучше понимаю, чему именно нужно учиться студентам.

Система джазового образования в США сильна и многочисленна, как никогда ранее. Однако количество рабочих мест для джазовых исполнителей сейчас намного меньше, чем оно было до эпохи расцвета джазового образования, до Эберсолда, до 1970-х. Какое будущее ожидает молодого музыканта, который сейчас начинает своё обучение?

— Это трудный вопрос. Вы правы, рабочих мест для музыкантов — причём во всех стилях — немного. Есть только определённое — небольшое! — количество джазовых клубов, мест в оркестрах и других возможностей профессиональной работы, особенно таких, за которые платят хоть какие-то деньги. Я говорю студентам, что нужно быть как можно более гибкими и ни на чем не замыкаться. Нынешнему музыканту нужно уметь откликаться на любую возможность играть, что означает, что он должен уметь уверенно играть во всех стилях. Музыкант должен быть творческим человеком не только непосредственно в музыке, но и в умении подать её, он должен уметь развлекать (в лучшем смысле слова).

У меня много друзей в музыкальном мире. Без вопросов, джазовые музыканты — самые умелые, и они находят — и выполняют! — работу там, где другим не придёт в голову её искать. Импровизация становится частью всей нашей жизни, способом нашей жизни: мы сами создаём свою жизнь.

Что ожидает молодых студентов? Трудности, которые я не мог бы себе представить в их возрасте. Музыкант все ещё должен хорошо играть (и технически, и музыкально), невзирая на препятствия, с которыми придется столкнуться. Наша задача — подготовить их к тому, чтобы на эти трудности они смотрели как на возможности развития. Показать им, как преодолевать трудности и не сдаваться.

Сегодняшние музыканты обязаны иметь навыки не только в музыке, но и в бизнесе. Мы должны знакомить их с теми, кто может дать им совет и поддержку. Предоставить им возможности — и исполнительские, и преподавательские — которые на практике помогут им почувствовать, что ожидает их в реальном мире после обучения.

Молодой музыкант сегодняшнего дня не должен бояться технологий. Он должен знать, как пользоваться компьютером: для создания и публикации музыки, для общения с коллегами-музыкантами и потенциальными работодателями, для того, чтобы мозг научился организованности, был открыт новым идеям и концепциям.

Что можно сделать, чтобы привлечь к джазу новую аудиторию? Как вдохнуть в джаз новую жизнь — сохраняя его классические формы, или рождая новые, или каким-то ещё образом?

— Все, кто любят джаз, ответственны за то, чтобы привлекать к нему новых людей. Аудитория должна иметь возможность слушать тех великих мастеров, кто ещё выступает, — так мы отдаем долг уважения традиции. Но, уважая традицию, мы не должны делать это за счёт будущего. Важно дать возможность новым поколениям музыкантов заявить о себе. Важно поддерживать равновесие между традицией и новаторством, потому что это важно для того, как эту музыку воспринимает общество, и для того, чтобы аудитория расширялась.

Позиции, на которых находится музыка сейчас, нельзя воспринимать как сами собой разумеющиеся. Образование играет важную роль в поддержке этого вида музыкального искусства и в расширении его аудитории. Я считаю исключительно важным, что артисты должны взаимодействовать со слушателями, со студентами, с теми, кто поддерживает джаз. Я знаю также, что большинство артистов любит общаться с людьми. Они рассматривают это как возможность сохранения в человеческой памяти то, что они любят и ценят. Это общение с аудиторией — важный способ сохранить жизненность и значимость музыки и для музыкантов, и для их слушателей.

Я постоянно сталкиваюсь с тем, что большинство людей находят джаз интересным и заслуживающим слушания только тогда, когда у них есть возможность слышать его живьем, так сказать — из первых рук. Ничто не может заменить это — видеть и слышать играющих музыкантов, чувствовать их энергию, ощущать, что при тебе происходит процесс творчества. Главная сложность — как предоставить новичку возможность всё это услышать и увидеть. Чем в более раннем возрасте это произойдет, тем лучше. Концерты в школах и другие выступления перед, возможно, более широкой публикой позволяют нам делиться с людьми нашим музыкальным опытом. Джазовые музыканты любого возраста и любой степени известности должны, обязаны использовать каждую возможность играть,

играть наилучшим образом, публично объяснять, почему они выбрали именно джаз: потому что вы никогда не знаете, кто вас слушает и как ваша игра, ваши слова повлияют на слушателей.

Вам доводилось встречаться с результатами российского музыкального образования, когда вы работали с молодыми российскими музыкантами, — и в Луивилле, когда там практиковалась группа молодых стажёров программы «Открытый мир», собранная со всей России, и затем в Ярославле, где вы снова играли с некоторыми из этих музыкантов. Есть ли разница в подготовке российских и американских молодых музыкантов? Если есть, то к какой разнице в методах и объёме подготовки должен быть готов молодой российский музыкант, если он решит продолжать образование в Штатах?

— У меня была возможность работать с молодыми музыкантами по всему миру, и я нашёл, что русские музыканты практически ничем не отличаются от своих коллег в США, Бразилии, Англии, Сингапуре и других странах. Есть базовые музыкальные навыки, технические навыки, которые должны иметь любящие музыканты. В целом, как я заметил, джазовые музыканты обычно более любопытны к опыту коллег. У них всегда есть острый интерес к работе других музыкантов.

Учитывая всё это, за то небольшое время, что я провёл с российскими музыкантами, я заметил и определённую разницу. Прежде всего я был весьма впечатлен их навыками в области инструментализма — игры на инструментах. Большинство музыкантов из России, с которым я контактировал, обладают уверенными базовыми навыками и развитой техникой игры. Кроме того, их уровень понимания музыки весьма высок. Это понимание нечем измерить, но я ощущал в них большую чувствительность к музыке. Ну и, кроме всего, у них есть отчётливое стремление играть стандартную джазовую литературу так, как её играли великие мастера: у молодых русских есть очень заметное преклонение перед великими записями джазовой истории. Кроме того, каждый из них был очень сосредоточен и целеустремлён. Заниматься на инструментах для них так же важно, как дышать и питаться.

Я считаю, что большинство американских студентов не получают настолько хорошо структурированной инструментальной подготовки, как их русские коллеги. Американские студенты больше играют в ансамблях, особенно в оркестрах, но меньше занимаются с преподавателем один на один. И ещё: хотя конкуренция между студентами в Штатах существует, у русских студентов я чувствовал более острое соперничество.

И хотя мне понравилось их внимание к деталям, особенно к «тому, как это игралось в оригинале», я ощущал, что тем российским музыкантам, с кем я работал, непросто было отклоняться от того, чему их однажды научили. Это может в будущем создать им трудности, когда придется работать с теми, кто привык быть гибче.

Я не думаю, что у большинства музыкантов, получивших образование в России, будут сколько-нибудь серьёзные проблемы, если они будут продолжать образование в Штатах. На самом деле они могут даже оказаться хорошим образцом для американских студентов, в особенности в части их стремления к совершенству, их упорства в занятиях.

В дополнение к рассказу Майкла Трэйси о джазовой программе Университета Луивилла хотел бы привести ещё один рассказ, на сей раз не от преподавателя, а от студента. Это достаточно пространный отчёт о поездке на летнюю джазовую программу школы Джейми Эберсолда, который написал Санкт-петербургский пианист Дмитрий Булычев, неоднократно посещавший Луивилл для повышения квалификации. Текст был опубликован в сетевом издании «Полный джаз» (интернет-приложение к журналу «Джаз.Ру») и воспроизводится здесь с любезного разрешения автора.

ЗАПИСКИ ИЗ ДЖАЗОВОГО ЛАГЕРЯ: «ЛЕТНЯЯ ДЖАЗОВАЯ МАСТЕРСКАЯ» В УНИВЕРСИТЕТЕ ЛУИВИЛЛА

Дмитрий Булычев (2007)

До июля 2007 года топоним «Кентукки» вызывал у меня лишь одну устойчивую ассоциацию — *KFC*, то есть *Kentucky Fried Chicken*, «жареные цыплята по-кентуккски». Но это было жизнь назад, до того как я вернулся из города Луивилл, штат Кентукки, где я составлял 0.001 коллектива участников *Summer Jazz Workshop (SJW)*, который уже лет тридцать проводит группа товарищей во главе с Джейми Эберсолдом.

Надо ли представлять Джейми Эберсолда? Даже если бы в этом не было необходимости, я бы это все равно сделал. Джейми Эберсолд (*Jamey Aebersold*) — один из самых известных в мире джазовых педагогов, создатель целой сети распространения учебных материалов, нот и «минусовок», и одновременно — один из самых плодовитых их изготовителей. В ассортимент предлагаемых им дисков входят учебные записи практически всего репертуара джазовых стандартов, сделанные не просто

профессиональными, а всемирно известными музыкантами, такими как пианист Кенни Баррон или контрабасист Рон Картер. Все эти материалы, что немаловажно, можно купить через интернет из любой точки земного шара (в которой есть доступ к Сети). Раз же в год в Университете Луивилля команда Эберсолда собирает одну из крупнейших в США джазовых мастерских для всех желающих. Это и есть *Summer Jazz Workshop*.

Сам Эберсолд играет на альт-саксофоне, фортепиано и банджо, и на то есть причина. По его собственным словам, после нескольких месяцев обучения игре на фортепиано его преподавательница отказалась от него, сказав, что у него абсолютно нет способностей. «После этого, — замечает он, — естественно было перейти на банджо». Вообще этот незамысловатый инструмент является объектом постоянных шуток маэстро. «Кто такой джентльмен? Джентльмен — это человек, который умеет играть на банджо, но не играет». То ли Эберсолд не считает себя джентльменом, то ли он и вправду шутит, но каждый раз на закрытии *SJW* он играет одну и ту же развесёленькую вещичку. На банджо.

Эберсолд — неисправимый и неутомимый энтузиаст. Он убеждён, что терпение и труд всё перетрут (и я с ним совершенно согласен), поэтому пытается максимально воодушевить своих учеников. Хорошее представление о его позиции могут дать следующие две истории, которые он постоянно (я своими ушами слышал их от него три раза) приводит в пример.

Первая история относится к ранним годам Чарли Паркера. Вот его собственные воспоминания (со слов Эберсолда и в моем переводе): «Я умел играть две мелодии в тональности фа — первые восемь тактов «*Lazy River*» и «*Honeysuckle Rose*» от начала и до конца. Мне и в голову не приходило, что есть какие-то другие тональности или что-то в этом роде. У нас играла группа, я взял саксофон и пошёл к ним на сцену. Первая вещь, которую они начали, была «*Body and Soul*». Я тут же стал играть «*Honeysuckle Rose*», а оркестр покатился со смеху. Мне тогда было 16 или 17 лет».

«Видите, — говорит нам Эберсолд, — даже Чарли Паркер не очень-то много умел, когда решил стать музыкантом. Но потом он занимался от 12 до 15 часов каждый день в течение четырёх лет».

Вторая история — это история письма, которое написал один из его учеников. Воспроизвожу его по памяти: «Каждый раз, слушая джазовых музыкантов, я удивлялся, как это они могут исполнять такие длинные соло, попадая в метр и играя нужные ноты без единой ошибки. Наверное, — думал я, — для этого надо иметь особый «талант от Бога». Потом я сам стал

учиться играть джаз. Я слушал и занимался, слушал и занимался, слушал и занимался, и вдруг я обнаружил, что теперь и я тоже могу играть длинные соло, попадая в метр и беря нужные ноты без единой ошибки. У меня оказался тот самый «талант от Бога». Этот талант — дисциплина».

Неудивительно, что участниками *SJW* становятся люди самого разного уровня — от вундеркиндов типа трубача Тайлера Линдси (*Tyler Lindsay*), который в свои 11 лет уже успел поиграть с Артуро Сандовалом и Уинтоном Марсалисом, до людей, которые в свои сорок с чем-то лет только начинают играть музыку и на джем-сешнах тихо слушают, как играют другие. *SJW* длится две недели; можно приезжать как на любую неделю, так и на две недели сразу. На каждую неделю надо регистрироваться, писать теоретический тест и проходить прослушивание, по результатам которых участников распределяют по группам теории и по ансамблям.

Теоретический тест показался мне элементарным, учитывая, что всем участникам заранее рассылается буклет с подготовительными материалами. Он состоит из десятка заданий типа «напишите (нотами), какой лад соответствует такому-то аккорду», или «напишите такую-то гамму» и т. д. На прослушивании сначала просят сыграть что угодно (и иногда даже дают доиграть), а потом ставят цифровку и просят с листа играть сначала компинг (*аккордовый аккомпанемент*. — К. М.), потом соло. Впрочем, всё это относится к пианистам; как прослушивают, скажем, басистов или барабанщиков — мне неизвестно.

Существуют три теоретические группы: для начинающих, средних и продвинутых. Ведут их соответственно сам Эберсолд, Дэн Хёрле и Дэвид Бейкер. Ансамблей собирается — дружно держимся за стулья — более пятидесяти! В каждый ансамбль набирается полная ритм-секция: фортепиано, гитара, бас, ударные — и штуки четыре солирующих инструмента (обычно духовые, но может быть и вибрафон, виолончель, скрипка, вокал). В конце недели устраивается концерт — каждому ансамблю выделяется 10 минут. Таким образом, концерт длится около 5 часов в двух залах одновременно.

Типичное расписание дня во время *SJW* таково: полтора часа теории, час слухового анализа, час ансамбля, полтора часа мастер-класса, снова полтора часа ансамбля, вечерний концерт преподавателей, джем-сешн студентов. Это типичное расписание несколько нарушается в среду и пятницу: в среду преподавательский состав дает публичный концерт для всех желающих (вход 10 долларов, для студентов лагеря Эберсолда — 5), в пятницу сразу после первой репетиции ансамбля начинается студенческий концерт. В промежутках между занятиями — завтрак, второй

завтрак и обед, и ещё остается около трёх часов свободного времени в зависимости от быстроты поедания пищи. Это свободное время можно убивать по своему усмотрению, но большинство участников проводило его в так называемых *practice rooms* — звукоизолированных комнатках с пианино, коих в наше распоряжение было предоставлено достаточно. На мой взгляд, можно было бы и уплотнить расписание, поставив еще одну репетицию ансамбля или растянув существующие.

В рамках *SJW* проходят еще два мероприятия: двухдневный семинар Эберсолда под названием «Каждый может импровизировать» и отдельная мастерская для басистов и барабанщиков. Их расписания составлены таким образом, что если вы приехали на две недели, то сможете принять участие во всём.

ТЕОРИЯ

В класс теории я попал к Дэвиду Бейкеру. Признаться, я не знал этого имени раньше, что, в общем, не особенно удивительно — известность педагогов, естественно, уступает известности их учеников, и в отношении Бейкера, среди учеников которого такие гиганты, как Фредди Хаббард и братья Брекеры, это верно как никогда. Сейчас самое время этот пробел устранить.

Разумеется, начинал Бейкер как музыкант, а не как преподаватель — просто по той причине, что в те времена не существовало никакой системы джазового образования. Он играл на тромбоне и был участником *Lenox School of Jazz* — джазовых школ в Леноксе, что близ Бостона, штат Массачусетс. О, школы Ленокса — это отдельная тема. В конце пятидесятих годов (точнее с 1957-го по 1960-й) в Леноксе проходили джазовые летние школы, одни из первых, на которых подающие надежды молодые таланты (вроде Бейкера) встретились с корифеями. Примечательно, что разница в возрасте между корифеями и студентами была по сегодняшним меркам исчезающе мала — например, Майлс Дэвис был старше Бейкера всего на пять лет, Билл Эванс — на десять, Джон Колтрейн — на восемь. Да-да, среди преподавателей школ в Леноксе были и Дейвис, и Эванс, и Джон Льюис, и Джордж Расселл, там появлялись Чарлз Мингус, Диззи Гиллеспи, Перси Хит, Макс Роуч — в общем, мне кажется, этого достаточно, для того чтобы создать хотя бы приблизительное впечатление о том, чем были школы в Леноксе для начинающих музыкантов. Кое-какими воспоминаниями о том «детстве золотом» маэстро счёл возможным поделиться и с нами: так, он рассказал о презабавном случае, который произошел с ним, когда Билл Эванс привез в Ленокс только что

сделанную запись (еще на бобинах) альбома Майлса Дэйвиса «*Kind of Blue*» (в записи которого, как известно, участвовали два пианиста. — К. М.). Эванс, Расселл и другие преподаватели и студенты сидели у камина и внимательно слушали запись, а Бейкер слонялся вокруг. Во время прослушивания «*Freddy Freeloader*» он не выдержал и закричал, обращаясь к Эвансу: «Билл, но это же великолепно! Мне так нравится, как ты здесь играешь!» Эванс внимательно посмотрел на него и сказал: «Это Уинтон Келли». Со слов Бейкера, до самой смерти Эванса, где бы они ни встречались, тот неизменно здоровался следующим образом: «Привет! Как твои уши?»

Кстати, сохранились записи студенческих концертов — например, отчетный концерт летней джазовой школы в Леноксе, 1959 год. На записи играет ансамбль Гюнтера Шуллера в составе: Перри Робинсон, кларнет; Джон Экерт, труба; Дон Стюарт, тенор-саксофон; Дэвид Бейкер, тромбон; Гюнтер Шуллер, валторна; Сэнди Шмидт и Нико Бьюнинк, фортепиано (бедные пианисты, уже в те времена им не хватало ансамблей); Мона Невис, бас; Боб Фулродт, ударные — исполняет пьесу Дэвида же Бейкера «*Lone Ranger and the Great Horacet Silver*». По этой записи мы можем со всей справедливостью сказать, что, во-первых, уже тогда Дэвид Бейкер был очень продвинутым музыкантом, а во-вторых, что он уже тогда сочинял неплохую музыку. Это ему сильно пригодилось в дальнейшем, когда он (мне неизвестно, как) повредил себе челюсть и не смог больше полноценно играть на тромбоне (впрочем, подлечившись, он вместе с Эриком Долфи, Стивом Суоллоу, Джо Хантом, Доном Эллисом и Джорджем Расселлом поучаствовал в записи альбома «*Ezz-thetics*»; кстати, кроме пьес самого Расселла, в этом альбоме звучит музыка Майлса Дейвиса, Телониуса Монка и... Бейкера). Не имея возможности играть на тромбоне, он, во-первых, начал преподавать, а во-вторых — «пересел» на виолончель и отдался композиторской деятельности. Только не надо думать, что отказ от исполнительской карьеры был вынужденным: по его собственным словам, взвесив за и против (и учтя уже имеющиеся на педагогическом поприще успехи — имеется в виду, конечно, Фредди Хаббард, который, будучи моложе Бейкера на семь лет, тоже был слушателем школы в Леноксе и стал одним из первых его учеников, добившихся всемирной известности), он решил, что как педагог сможет полнее проявить себя.

Так оно, в общем, и произошло. Теперь Дэвид Бейкер — titan джазового образования в США и один из основателей системы этого самого образования, а также филармонический композитор, дирижер и художественный руководитель *Smithsonian Jazz Masterworks Orchestra* — Оркестра джазового наследия

Смитсоновского института в Вашингтоне. Кое-какое представление о натуре Бейкера, возможно, даст тот факт, что он является автором концерта для симфонического оркестра и мобильного телефона. Правда, идея этого концерта принадлежит не ему (что тоже, пожалуй, говорит в его пользу), но по крайней мере он оказался единственным композитором, который согласился на эту авантюру (хотя, по его собственным словам, первым его побуждением было спросить: чего вы накурились?).

Итак, теоретические занятия. Начались они с небольшой суматохи: Бейкер сказал, что джазовая теория — это исключительно практическая дисциплина, поэтому он предлагает всем достать инструменты и настроиться. Те, кто оставил свои баулы в предбаннике, бросились туда, и некоторое время аудитория напоминала репетиционный зал оркестра, в котором только что объявили пожарную тревогу. Когда страсти улеглись и все расселись по местам, маэстро извлек из портфеля четыре пачки бумаги, разложил их перед собой и объявил, что это вспомогательные материалы в до-мажоре, ми-бемоль мажоре, си-бемоль мажоре и басовом ключе соответственно и что их надо взять соответственно своим инструментам. Суматоха повторилась в несколько более организованной форме. Разумеется, когда все вторично расселись, маэстро извлек из портфеля ещё четыре пачки и сказал, что это ещё одни вспомогательные материалы. Да, в этом, как мне кажется, весь Бейкер («Джейми говорит, что научить импровизировать можно каждого. Хм, он не знает мою кухню»).

Весь теоретический курс (продолжительностью пять дней) был посвящен трём вопросам:

1. Ладу бибопа (*bebop scale*).
2. Транспонированию и запоминанию тем.
3. Ответам на вопросы.

Надо сказать, что первым двум пунктам Бейкер посвятил две свои книги — «*How To Play Bebop*» и «*How To Learn Tunes*». Вкратце: лад бибопа образуется путем добавления пониженной седьмой ступени к натуральному мажору (не путать с миксолидийским ладом). Его основные ступени — первая, третья и шестая. На этом, собственно, теория заканчивается, и начинается практика — игра секвенций в данном ладу от разных ступеней и в разных тональностях. В качестве вспомогательных материалов выступали, во-первых, нотная запись самого лада (в тональности фа-мажор) и несколько простейших секвенций, а также темы Майлса Дэйвиса «*Half Nelson*» и Диззи Гиллеспи «*Groovin' High*». Должен признаться, что когда в аудитории несколько десятков инструментов — саксофонов разного калибра, труб, тромбонов, флейт, кларнетов, скрипок

(и гитар, к счастью — неподзвученных) — в унисон (или в октаву) играют секвенции, это создает совершенно фантастическое ощущение. Особенно когда кто-нибудь ошибается и рывкает не впапад внутри общей паузы.

Мелодический и гармонический материал бибопа, учил нас Бейкер, обладает такой цельностью (злопыхатели назовут это однообразием), что для импровизации можно использовать просто куски существующих тем. В общем, если вы выучили сотню стандартов бибопа (список сотни стандартов бибопа любезно предоставлен м-ром Бейкером), то можно просто играть подходящий по гармонии кусочек той или иной темы, и в сельской местности это сойдет за импровизацию.

Технология, предложенная нам для транспонирования, была вполне стандартной — запоминать интервальный состав мелодии вместо конкретных нот. Для облегчения этой задачи предлагалось строить мелодические попевки, связывающие интервалы, превышающие большую секунду. То ли аудитория попалась искушённая, то ли действительно этот метод делает чудеса, но довольно быстро наш класс насобачился играть «*Blue Bossa*» в фа-миноре, а «*Doxy*» — в ля-мажоре. Кроме этого, нам были продемонстрированы темы, представляющие собой гармонические клоны, — например, «*Take the A Train*» и «*Girl From Ipanema*» гармонически неразличимы в пределах первых восьми тактов, и так далее. Короче, «запоминайте не мелодии пьес, а их гармонические последовательности и отношения подобия».

Наконец, последняя часть курса — неформальное общение — была построена в виде интервью, во время которого Бейкер отвечал на вопросы публики. Особенно мне запомнился вопрос студента из Сингапура, который спросил, кто из великих джазовых музыкантов, которых лично знал Бейкер, был наименее одарен. Ответ Бейкера был чрезвычайно содержателен и остроумен; к сожалению, уровень моего английского не позволил мне его понять.

АНСАМБЛЬ

Мне повезло дважды — в класс ансамбля на вторую неделю я попал к Дэвиду Бейкеру, а на первую — к Дэну Хёрле (*Dan Haerle*). Вообще-то Хёрле в 2002 году удалился от преподавательских дел, но то ли по старой памяти, то ли чтобы не заскучать, на *SJW* он с тех пор появляться не перестал, за что ему большое спасибо.

Будучи пианистом, Хёрле за свою карьеру побывал в партнерях у Кларка Терри, Мэла Тормэ, Эла Джарро, Пэта Мэттини

и других важных персон; будучи преподавателем, он написал десяток учебников, посвященных в основном голосоведению и импровизации. Кроме того, именно Дэн исполняет партию фортепиано на многих «минусах», записанных компанией Эберсолда, так что если вы под них занимались, то можете в какой-то степени считать его своим партнёром. Надо сказать, что в конце каждой недели на *SJW* происходит торжественное завершающее собрание всех участников, на котором Эберсолд под неизменные рукоплескания зала приглашает на сцену, как он выражается, четыре самые главные персоны джазового образования в США: Дэвида Бейкера, Дэна Хёрле, саксофониста Джерри Кокера и контрабасиста Руфуса Рида. Предлагаю поверить ему на слово.

Итак, ансамбль. Игра в ансамбле (по крайней мере в тех, куда поместили меня) предполагает чтение с листа. В день ансамбль репетирует два с половиной часа и успевает сыграть 6–7 пьес. Таким образом, за четыре дня основных репетиций играется (по одному разу) 26–28 пьес. Форма исполнения полностью стандартная: тема (с каноническими вступлениями, репризами и вольтами), импровизации солирующих инструментов, соло гитары, соло ф-но, соло баса, интерплэй «через барабаны», тема, кода. Все ноты взяты из эберсолдовских «минусов». Перед исполнением текст просматривается, обсуждаются особенности формы, модуляции, наличия II–V–I-оборотов. Иногда демонстрируются лады, уместные для использования в соло. Иногда всем составом проигрываются уместные секвенции. Но в основном — посмотрели, и вперёд. Вопреки моим ожиданиям, пьеса для концерта специально не репетируется. В первом ансамбле мы выбрали пьесу на предпоследней репетиции, а во втором — на последней. Таким образом, в ансамблевой игре основной упор делался на определение общего уровня музыкантов — на концерте играется та программа, которую ансамбль в состоянии сыграть с листа, без подготовки.

Разница между двумя ансамблями крылась не в методиках, а в личностях руководителей. Хёрле, будучи скорее флегматиком, очень редко прерывал наши упражнения, откладывая замечания на потом, а затем высказывал подробные комментарии практически каждому участнику ансамбля. Иногда это выглядело весьма забавно: например, после нашего исполнения темы Седара Уолтона «*Firm Roots*» Дэн невозмутимо поднес руку с часами к глазам и стал бормотать про себя: «Двадцать, десять... Хм... Так... На четыре... Угу...» — и уже нам: «Получается свыше трёхсот (*ударов метронома в минуту.* — Д. Б.) — неплохо, совсем неплохо!» У него мы играли жёсткую форму ровно по два квадрата импровизации, а в конце он раздал всем

без исключения письменные рекомендации. В общем, не буду скрывать, что я (да и наверняка мы все) покидал ансамбль Дэна с грустью.

После Хёрле Дэвид Бейкер, казалось, извергал адское пламя. У него можно было играть, что называется, «на все деньги», но он сразу же дергал стоп-кран, как только слышал что-то принципиально неподходящее. «Ты играешь какого-то Шумана. Но это не Шуман! Это Хорас Силвер!» — «Играй какие хочешь лады и какие угодно ноты, но ты не имеешь права выпадать из ритма!» — «Будь внимателен: минор в джазе — это дорийский лад. Опасайся малой сексты!» и так далее. В общем, Руфус Рид попал в точку, когда, узнав, что я служу в ансамбле Бейкера, заметил не без ехидства: «Держу пари, он не даёт тебе бездельничать!» Впрочем, если Бейкеру нравится, что вы делаете, он это тоже не оставит без внимания: покажет большой палец, похлопает по плечу, а один раз он (надеюсь, одобрительно) так двинул меня по спине своей костлявой рукой, что у меня заныли почки.

Но самое ценное — это комментарии Бейкера относительно стилистики и принципов импровизации. Как-то раз на нашу репетицию забежал барабанщик Стив Барнс (очень хороший, кстати, барабанщик) и закричал: «Вы же играете в ансамбле Бейкера! Боже, вы только задумайтесь! Вы играете Силвера, Колтрейна, Дэйвиса — он же их всех знал! Я не представляю, что с нами будет, когда он уйдёт!» («Ну, я надеюсь, это будет не так уж и скоро...» — бурчит сзади Бейкер). Да, он действительно всех знал (и, что немаловажно, они все тоже знали его), поэтому, обсуждая тот или иной вопрос, Бейкер запросто может сказать: «А вот Колтрейн так никогда не делал, и когда я спросил его, почему...» и так далее.

МАСТЕР-КЛАССЫ

Пять дней занятий — и пять мастер-классов у пяти разных музыкантов: Энди ЛаВёрна, Стива Алли, Тодда Хилдрета, Фила ДеГрега (во вторую неделю вместо него был Джим Коннерли) и Дэвида Хэзелтайна. Конечно, забавно, когда, например, на мастер-классе Фила ДеГрега (профессор Университета Цинциннати) вам раздают учебные материалы, включающие список наиболее влиятельных пианистов современности, и в этот список входят ЛаВёрн (мастер-класс которого был позавчера) и Хэзелтайн (мастер-класс которого будет завтра). Во всех мастер-классах было много общего: игра преподавателей для студентов, студентов для преподавателей, студентов и преподавателей дуэтом для всеобщего веселья, обсуждение технических вопросов,

начиная от аккордов и ладов и кончая тем, как правильно заниматься, чему посвящать основное время, где покупать хорошие инструменты и как вести себя на публике.

И, конечно, мы не могли не расспросить Энди ЛаВёрна о его ученичестве у Билла Эванса. Ученичество это было коротким и неформальным. ЛаВёрн познакомился с Эвансом в джаз-клубе во время его выступления; публики почти не было, и в перерыве Эванс сел покурить за соседний столик. Сами занятия проходили за роялем, где ЛаВёрн и Эванс попеременно занимали правую часть клавиатуры. Не было никакой теории — только практика («не делай этого, здесь нужно больше минора»). Я спросил у ЛаВёрна, знал ли Эванс все эти замысловатые лады и аккорды. Тот, подумав, ответил, что ему трудно сказать, знал ли он их названия, потому что и названий-то на тот момент толком не было. Но, глядя на то, что он делал, можно было сделать вывод, что он определенно знал, что играть. ЛаВёрн также рассказал о методе Эванса, который тот называл «гармонической целью» (*harmonic destination*). Нам был предъявлен тот же самый (буквально) пример, который во время оно был предъявлен Эвансом для демонстрации этого метода, и мы слушали, раскрыв рты, как формальная идея вдруг превратилась в знакомое Эвансовское звучание.

МУДИ И МЫ

В середине второй недели нас посетил Джеймс Муди — чуть ли не последний из могикан, с 1946 года игравший в составах Диззи Гиллеспи и Чарли Паркера. Он не только выступил на публичном концерте, который проходил в рамках *SJW* в ресторане *Mastersons*, но и принял участие в концерте преподавателей, дал мастер-класс для всех саксофонистов и поиграл со студенческим ансамблем.

Любопытно, что Муди, всю жизнь посвятивший импровизационной музыке, с детства глуховат — он не слышит верхних нот, и это при том, что, кроме саксофона, он играет и на флейте (впрочем, сам он не относится к игре на флейте серьезно и даже называет себя в шутку не флейтистом, а «владельцем флейты»). Дэвид Бейкер рассказывал, что Муди, ко всему прочему, книгочей. «Как-то раз мы должны были с Муди лететь в тур. Мы приехали в аэропорт к восьми утра, и тут обнаружилось, что мы всё перепутали и наш самолет улетает в восемь вечера. Что ж, Муди тут же купил какую-то книжку и преспокойно просидел за ней все это время. Время от времени он спрашивает меня: «Ты читал такую-то книгу? Обязательно прочитай! У тебя она есть? Нет? Не покупай! Я тебе дам!» — так что у меня

дома полный шкаф книг Муди». На концерте в *Mastersons* выяснилось, что, помимо прочего, Муди еще и большой артист. Послушайте любую концертную запись его коронного номера «*Moody's Mood for Love*». Обязательно дослушайте до конца, когда Муди... Впрочем, не буду портить его шутку.

Вообще Муди большой шутник — так, он утверждает, что тема «*Moody's Mood for Love*» появилась на свет по недоразумению. Будучи в Швеции на записи альбома, он решил вдруг сыграть «*I'm in the Mood for Love*» на альт-саксофоне. Когда пошла запись, он, к своему ужасу, понял, что не знает, в какой тональности надо играть, и некоторое время барахтался, пытаясь попасть в нужные ноты. На вечернем концерте преподавателей, который состоялся днем позже, Муди вышел на сцену раньше времени. Пока настраивали аппаратуру, Муди просто стоял на сцене, и Эберсолд сказал в микрофон: «Что же вы молчите? Ну спросите его о чем-нибудь, пока он здесь!» Тут же Муди задали вопрос: «Как вы учились играть?» «Ну, — сказал Муди, — я купил несколько книжек Эберсолда...» Зал покатился со смеху, а Эберсолд снова подошел к Муди, достал из кармана кошелек и сказал: «Я обещал ему доллар за это!»

Дальше было не хуже. На вопрос, нужно ли подражать знаменитым музыкантам или же надо играть, как ты сам, Муди ответил: «Если вы играете не как вы сами, то вы не в себе». Сам же Муди в свои 82 вполне в себе и в состоянии, немного откинувшись назад, на одном дыхании отыграть 12–16 квадратов импровизации, что он многократно и демонстрировал (*Джеймс Муди ушёл из жизни в 2010 г. — К. М.*).

ПИСЬМО СЕБЕ

Как я уже говорил, *SLW* заканчивается общим собранием. На этом собрании подводятся кое-какие итоги, объявляются благодарности, делаются последние объявления, Джейми играет на банджо — и происходит еще одна традиционная акция. Всем раздаются конверты и листы бумаги. На конверте надо написать свой адрес (Джейми подробно рассказывает, куда именно его надо вписать, — для тех, кто никогда не отправлял никаких писем, кроме электронных), а на листе бумаги — план работы: над чем вы будете работать следующий год. Писать можно всё, что угодно, никто из преподавателей это читать не будет. Через полгода все письма будут отправлены по адресам, то есть в ваши собственные руки. Возможно, прочитав это послание из прошлого, вы вспомните атмосферу мастерской и своё былое воодушевление, и ваши руки не опустятся. Моё письмо должно прийти в феврале.

ДЖАЗОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В США СЕГОДНЯ: ЕЩЁ НЕМНОГО ЦИФР И ФАКТОВ

В заключение раздела, посвящённого джазовому образованию, остаётся привести список ведущих (по сумме разных показателей) джазовых высших учебных заведений США. Список этот я даю в соответствии с самыми новыми открытыми сводными данными, которым уже полтора десятилетия: это фрагмент «Обзора американских колледжей и университетов» журнала *U.S. News & World Report* выпущенного в 1999 г. Отметим, что ни Бёркли, ни Новая Школа не присутствуют в десятке, невзирая на свой высокий авторитет в профессиональных кругах. Связано это с тем, что согласно методике определения «ведущих школ» у них есть существенный недостаток: в них... слишком много иностранных студентов! (В Бёркли — более 40%, в Новой Школе — около 27%.)

1. Университет Северного Техаса (*University of North Texas*)
2. Школа музыки им. Истмана — Рочестерский Университет (Рочестер, штат Нью-Йорк; *University of Rochester — Eastman School of Music*)
3. Университет Майами (*University of Miami*)
4. Университет штата Индиана в Блумингтоне (*Indiana University-Bloomington*)
5. Университет Северного Колорадо (*University of Northern Colorado*)
6. Консерватория Новой Англии (Бостон, Массачусетс; *New England Conservatory of Music*)
7. Манхэттенская Школа музыки (Нью-Йорк, *Manhattan School of Music*)
8. Мичиганский Университет в Анн-Арборе (*University of Michigan — Ann Arbor*)
9. Государственный университет Флориды (*Florida State University*)
10. Одинаковая сумма баллов: Университет Северного Иллинойса (*Northern Illinois University*), Университет Южной Калифорнии (*University of Southern California*), Техасский Университет в Остине (*University of Texas — Austin*).

И ещё одно дополнение к теме американского джазового образования.

В середине апреля 2008 г. *International Association for Jazz Education (IAJE)* крупнейшая джазовая образовательная организация в мире, подала заявление о банкротстве, причём не по обычной 11-й главе американского закона о банкротствах (которая, пусть с оговорками, оставляет надежду на будущее

возрождение компании), но по самой суровой — седьмой главе, в результате действия которой всё имущество компании продаётся в пользу кредиторов, а компания полностью аннулируется. Штаб-квартира *IAJE* в городе Манхэттен, штат Канзас, была закрыта и опечатана, и суд назначил следователя, которому предстояло разобраться, куда ушли многомиллионные средства ассоциации, собиравшиеся в виде многосотенных членских взносов десятков тысяч её членов по всему миру и в виде корпоративных пожертвований, объём которых даже превосходил суммы сборов от членских взносов. Руководство ассоциации, теперь уже бывшее, разводило руками, не очень искренне утверждая, что совершенно не представляет, «где мы девали деньги». Ежегодная конференция *IAJE*, которая должна была состояться в Сиэтле в январе 2009 года, была отменена, и даже сайт ассоциации оказался отключён.

Джазовая информационная сфера наполнилась множеством горьких комментариев и взаимных упрёков по поводу этого печального события, но большинство комментаторов сошлось на том, что слабость ассоциации в последние годы её существования была очевидна большинству инсайдеров, а с января 2008 г., то есть с момента проведения теперь уже последней ежегодной конференции в Торонто, стала очевидна всем: вместо обычных семи-восьми тысяч участников на конференцию явилось еле-еле четыре тысячи, и общая логика конференции явно свидетельствовала о том, что ассоциация утратила ясность целей и логику развития.

18 апреля 2008 года все десятки тысяч членов ассоциации получили от её президента, Чака Оуэна, электронное письмо, в котором он сообщал, что *IAJE* подвергнута банкротству и распускается.

Инсайдеры рассказывали, что долги Ассоциации превышали миллион долларов.

Это была крайне неприятная новость не только для сотен студенческих ансамблей и оркестров Северной Америки, Западной Европы и других регионов: обычно конференция *IAJE* была для студентов-музыкантов одной из самых важных возможностей «засветиться», показаться большому количеству профессионалов и джазового образования, и джазовой индустрии, и не только показать себя, но и «посмотреть людей», обменяться опытом со студентами и преподавателями из других городов, штатов, стран, посетить мастер-классы и «клиники» выдающихся джазменов. Это была очень печальная новость и для профессионалов джазовой индустрии — работников фирм грамзаписи, организаторов фестивалей, издателей и сотрудников джазовой прессы, работников джазовых радио-

станций, которые на протяжении десятилетия (ассоциация просуществовала ровно 40 лет, но за узкие рамки чисто образовательной тематики вышла только с 1997 г., когда произошло слияние её ежегодной конференции с ежегодным «конвентом» журнала *Jazz Times*) собирались на ежегодные съезды, чтобы почувствовать живой пульс сегодняшнего и завтрашнего дня джаза, подпитывающегося в последние десятилетия — с тех пор, как джаз перестал быть городским фольклором, устной традицией, поп-музыкой своего времени и превратился в высокоорганизованный профессиональный вид музыкального искусства — только и исключительно системой джазового образования. В программу конференций в последние 10 лет обязательно включалось то, что раньше было содержанием «конвента *Jazz Times*», — семинары, круглые столы и публичные дискуссии по проблемам джазовой индустрии, в которых участвовали самые влиятельные продюсеры, самые значимые джазовые критики, самые широко мыслящие музыканты и преподаватели. Международная ассоциация джазовых журналистов проводила в рамках конференций *IAJE* собственные мастер-классы по вопросам джазовой журналистики и джазовой критики, помогавшие десяткам молодых музыковедов, музыкантов и/или журналистов сформировать интерес именно к джазовой (или — шире — к музыкальной) журналистике и, следовательно, приводившие и в эту отрасль джазовой индустрии новые силы.

Кроме ежегодного съезда, ассоциация поддерживала также очные и заочные программы повышения квалификации джазовых преподавателей, оплачивала «заказные» композиторские работы, в том числе учебно-методического назначения, выплачивала ряд стипендий студентам-музыкантам и проводила ежегодную церемонию вручения премии Национального фонда искусств США «Мастера джаза».

Все комментаторы и участники дискуссий по поводу коллапса *IAJE* сходились на том, что природа не терпит пустоты и что на смену развалившейся из-за некомпетентности своего руководства ассоциации непременно придёт какая-нибудь другая организация, которая вновь объединит джазовое сообщество вокруг его будущего — системы джазового образования.

Но, соглашались все, эпоха этой будущей организации станет уже совершенно новой эпохой, а крушение ассоциации джазового образования, совпавшее по времени с жесточайшим системным кризисом в индустрии грамзаписи (в том её виде, в котором мы знали её в последние 60 лет) и с тяжёлым экономическим кризисом в США, аукнувшимся во всём мире, означает конец знакомой нам «старой эпохи».

Видимо, именно теперь XX век в джазе можно было считать окончательно завершившимся.

30 апреля 2008 года в связи с банкротством и роспуском *IAJE* к своим членам обратилась вторая крупнейшая мировая Ассоциация джазового образования (теперь, следовательно, ставшая первой) — *IASJ (International Association of Schools of Jazz)* в лице своего председателя, известного саксофониста Дэвида Либмана.

«Все говорят о конце *IAJE*, указывая друг на друга пальцами, обвиняя друг друга и т. д. Я впервые участвовал в конференции *IAJE* в 1977 г. в Филадельфии, тогда съезд был посвящён памяти Джона Колтрейна. Я играл с пианистом Хилтоном Руисом в холле отеля для двухсот делегатов, и это было всё — никаких стендов участников, никаких лекций. С тех пор я был практически на всех конференциях и на многих выступал либо читал лекции.

Первая проблема, которая возникает в связи с банкротством ассоциации, — это что будет с [недавно собранными] членскими взносами, в том числе взносами членов вроде моей жены (и её фирмы *Caris Music Services*)? (*«Индустриальные» члены платили гораздо более крупные членские взносы, чем преподаватели и тем более студенты. — К. М.*) Очевидно, что [руководители ассоциации] знали о её финансовых проблемах. Запрашивать пожертвования для решения финансовых проблем — это одно (*руководство IAJE действительно ещё в марте обратилось за помощью к части «индустриальных» членов, собрав таким образом около 12 000 долл. их добровольных пожертвований. — К. М.*), но собирать членские взносы, обещая за них определённые услуги и преимущества перед не-членами и зная, что на самом деле эти услуги вряд ли будут оказаны — вот это уже выглядит в какой-то степени мошенничеством.

В результате потеряли все, потому что, как ни осуждай манеру руководства *IAJE*, самих её руководителей и их философию «чем больше, тем лучше», определявшую их способы организации конференций, — правда такова, что все остались в проигрыше. Мне будет не хватать этой тусовки, возможности увидеть всех в одном месте, а для студентов, да и для старых любителей музыки, это было как Мекка — возможность увидеть обладателей всех больших имён сразу. Что бы там кто ни чувствовал, для джазового сообщества это очень тяжёлое событие.

Наша организация, Международная ассоциация джазовых школ, на 20-м году существования продолжает развиваться и остаётся здоровой, потому что она основана на взаимодействии между избранными студентами, а не на внешних коммерческих контрактах».

ДЖАЗ И ЕГО ПУБЛИКА: ФЕСТИВАЛИ, КОНЦЕРТЫ, КЛУБЫ

ФЕСТИВАЛИ И КОНЦЕРТЫ: КТО И КАК ИХ ПРОВОДИТ

Джазовые фестивали — одна из главных форм творческого бытования джаза. Конечно, джаз для знатоков — в клубах; для ценителей — на пластинках. Но к широкой публике вживую джаз в основном обращается на фестивалях. Трудно сказать, сколько всего джазовых фестивалей в мире. В одной Франции, например, их больше 250. Что уж там говорить о родине джаза — США? Пожалуй, здесь фестивалей больше тысячи. И все они очень разные. От незатейливых летних посиделок на природе перед открытой сценой до сложных многоплощадочных и многодневных марафонов в больших городах, о двух из которых — Чикагском джазовом фестивале и сан-францисском SFJAZZ — мы будем говорить в этой главе. Но есть фестивали, которые стоят особняком, — по масштабам ли, по особенностям проведения... Один из них — фестиваль, носящий имя последнего ветерана свинговой эры, вибрафониста Лайонела Хэмптона, и главу о фестивалях мне хотелось бы начать именно с него. Во-первых, это был первый мой джазовый фестиваль в США (впервые я посетил его в 1999 г., а затем побывал на нём ещё семь раз). Ну а во-вторых — он уж очень особенный.

ДЖАЗ НА СТАДИОНЕ? В АЙДАХО ЭТО УМЕЮТ...

Международный джазовый фестиваль имени Лайонела Хэмптона необычен по многим показателям. Но, пожалуй, самое необычное, что фестиваль этот проходит не в каком-то мегаполисе и даже не в крупном городе: в конце февраля 2007 г. вот уже в сороковой раз он был проведён в крошечном городишке в самом сельском, самом малоразвитом штате на Западе США — Айдахо. Городишко носит гордое имя Москва.

Городок лежит на крайнем Северо-Западе, всего в паре миль от границы штатов Вашингтон и Айдахо. Чтобы каждый раз не



Москва, штат Айдахо

вздрагивать, давайте договоримся называть этот населенный пункт Москоу, как, собственно, его по-местному и зовут. Точнее, зовут его почти всегда так: Москоу, Айдахо. А столицу России называют так: *that Moscow* (та Москва).

Не думаю, что Айдахо принадлежит к числу самых известных в нашей стране регионов США. Поэтому сначала — несколько слов об этом штате.

Каждый штат США имеет своё полуофициальное прозвище. Иногда даже два-три. Например, Нью-Йорк — Имперский Штат. Техас — Одинокая Звезда. Вашингтон — Вечнозелёный. Нью-Джерси — Штат-Сад. Что же до Айдахо, то он совершенно всерьёз называется Картофельным (хотя для самосознания айдахоанцев, видимо, приятнее второе название — *The Gem State*, Штат-Драгоценность). И на автомобильных номерах его изображены горы и написано: «Знаменитая картошка». Картошка тут и вправду знаменитая — с два кулака размером и даже больше. Белая. Приносят в ресторане жареную — и сидишь в недоумении: ломтики-то длиной сантиметров двадцать пять, да может ли быть такое? Может.

Исторически Айдахо — это две разные территории. Карта штата напоминает изображение сковородки, повёрнутой ручкой вверх. Ручка и сковородка издавна недолюбливают друг друга. Это самый фермерский, самый белый, на Западе Америки — самый расистский штат (это касается обеих его частей). Но Южный Айдахо, или, собственно, Айдахо, чуть более индустриален. Северный же тяготеет к восточной части штата Вашингтон, тем

более что между Северным и Южным Айдахо естественная граница есть (огромный, почти пятисотметровый континентальный сброс над речной системой, идущей с востока на запад), а между Северным Айдахо и Вашингтоном — нет: ты просто едешь по Восьмому интерстейту (межрегиональному шоссе), проезжаешь Москву и тут же въезжаешь в штат Вашингтон.

Городов с названием Москву в Америке пять. Москва, Айдахо — самый большой: собственного постоянного населения тут целых восемнадцать тысяч. Никакого отношения к России или выходцам из неё он не имеет: первопоселенцы в 1840-е гг. назвали его в честь своей родной Москвы, штат Пенсильвания (исторически первой американской Москвы, названной так в свою очередь в конце 1810-х в память о наполеоновских войнах). В городе находится Университет Айдахо, один из двух университетов штата (второй расположен в столице штата — Бойсе, на триста миль южнее). В университете — 16 тысяч студентов, полторы тысячи преподавателей. Основан университет был в 1889-м, за год до того, как территория Айдахо вошла в федерацию на правах штата, и на здешней земле был первым форпостом образования. В настоящее время он работает в партнёрстве с Университетом Штата Вашингтон, расположенным на восемь миль западнее, за границей штата — в Пуллмане. Университет входит в число 200 лучших учебных заведений в США, и обучение в нём стоит не так чтобы дорого по общеамериканским меркам, но вполне солидно: для айдахоанца — 15 368 долларов за семестр, для студента из другого штата или из-за границы — 28 156. Старейшие и лучшие факультеты университета — сельскохозяйственный, лесной, экономический, правовой, архитектурный, геологоразведочный, инженерный и педагогический; ну, типичный провинциальный университет, исключительно близкий к местным нуждам. Впрочем, есть и факультет (по-местному — Школа) журналистики, и музыкальный факультет (Школа музыки имени Лайонела Хэмптона, исторически — первая база и штаб джазового фестиваля), и другие подразделения, вплоть до театрального факультета.

Ближайший крупный город (300 000 населения) — Спокэн, штат Вашингтон (87 миль к северу). До столицы штата, Бойсе — пять-шесть часов езды на машине к югу, до трёхмиллионного Сиэтла — примерно столько же к западу. Глушь. Впрочем, между Москвой и Пуллманом есть маленький аэропорт, с которого совершается несколько рейсов в день: на Спокэн, на Луистон и на Сиэтл.

Городок лежит в долине (900 м над уровнем моря), вокруг — округлые холмы, сплошь покрытые полями, а дальше — заросшие лесом невысокие горы. Эта местность на стыке Айдахо



Палуза, окрестности Москоу

и Вашингтона, именуемая Палуза, славится тихой, спокойной жизнью, самой плодородной почвой на Северо-Западе и огромными урожаями чечевицы, пшеницы и картофеля. В двадцати милях начинается Нез-Пирсе, крупнейшая на Северо-Западе индейская резервация, населенная племенем лапвай. Индейцев (то есть, простите, коренных американцев — теперь в Америке принято говорить именно так) в городе встретить нетрудно, время от времени натыкаешься глазами на характерное бронзово-монголоидное лицо. Кстати, «африканских американцев» (это тоже наименование последних лет, продиктованное стремлением к «политической корректности») в городе крайне мало. Разве что среди приезжих студентов встретишь. Уж куда меньше, чем индейцев. Это очень характерно для Северо-Запада, и, помимо, местные этим затаённо горды. Бог им судья.

Ранняя история Международного джазового фестиваля им. Лайонела Хэмптона изучена плохо. Достоверно известно, что первый фестиваль был проведен в Москоу в 1967 г. как конкурс школьных оркестров (в котором участвовало всего 15 коллективов), после чего на музыкальном факультете Университета Айдахо впервые начались занятия с музыкантами из оркестров окрестных школ и колледжей — проводить их приезжал известный лос-анджелесский студийный трубач Бад Брисбойс, игравший на рубеже 50–60-х в оркестре Стэна Кентона. Первыми организаторами фестиваля были преподаватели музыки Дейв Сейлер и Боб Спевачек.

Первая «творческая мастерская» в рамках фестиваля была проведена в 1976 г., когда в Москву приезжал Гас Джордано и его чикагский танцевальный коллектив *Jazz Dance Company*. Два года спустя участвовать в заключительном концерте фестиваля впервые была приглашена настоящая джазовая звезда — это был саксофонист Гэри Фостер. А уже в 1979-м хэдлайнер фестиваля — квартет вибафониста Гэри Бёртона — не только играл концерт, но и провёл первый в истории фестиваля мастер-класс для молодых музыкантов.

Дальнейшее — история уже хорошо документированная. К середине 1980-х фестиваль стал де-факто важнейшим в северо-западных штатах США (Айдахо, Вашингтон, Орегон, Монтана, Вайоминг) и прилегающих провинциях Канады (Британская Колумбия и Альберта), его хэдлайнерами в разные годы становились такие джазовые звёзды, как оркестр Тосико Акиёси — Лу Табакина, пианист Джордж Ширинг, бэндлидер Док Северинсен, вокалисты Бобби Макферрин, Элла Фицджералд, Сара Воэн. В те годы основные концерты фестиваля проходили в одном из старейших зданий Университета Айдахо — Мемориальном спортзале; важным отличием его от других джазовых мероприятий была проявившаяся уже в те годы нацеленность не столько на концерты хэдлайнеров, сколько на их «клиники» и мастер-классы для студенческой аудитории — потому что конкурс школьных и студенческих джазовых ансамблей в рамках фестиваля разросся до таких объёмов, что приезжать на него начали юные музыканты не только из Айдахо, и не только из других штатов и территорий региона, но даже из Калифорнии, со Среднего Запада и т. п. Ну где еще юный музыкант из сельской глубинки самой провинциальной части Америки мог получить совет от самого Диззи Гиллеспи или увидеть, как именно взаимодействуют музыканты какого-нибудь всемирно известного ансамбля?

К 1985 г. исполнительным директором фестиваля уже девятый год был доктор Линн Скиннер, до того служивший начальником джазовой программы в Школе музыки Университета Айдахо. Скиннер — все на фестивале (и сотрудники, и музыканты) звали его просто Док — в принципе не собирався заниматься в жизни чем-то, кроме преподавания музыки, которое он очень любит. Его вообще-то попросили взять фестиваль на себя всего на один учебный год. Но год этот продлился три десятилетия.

В 1979-м именно Док добился включения учебной программы — мастер-классов, или «клиник» — в официальную программу фестиваля.

В 1985-м Скиннер выступил инициатором присвоения фестивалю имени вибафониста Лайонела Хэмптона, который



Лайонел Хэмптон выступает на церемонии присвоения его имени музыкальной школе Университета Айдахо (1987). Слева — Док Скиннер

взял над ежегодным праздником в Айдахо особое шествие. Кстати, это был первый в мире «именной» джазовый фестиваль, тем более — названный именем чернокожего музыканта.

Годом раньше Лайонел Хэмптон впервые играл на фестивале в Москву и был поражён размахом вовлечённости молодых музыкантов в его программу. Приехав на фестиваль во второй раз, он выписал Скиннеру чек на 15 тысяч долларов, сказав, что хочет быть полезен фестивалю — уникальному явлению в американской культуре. Но участие легенды свинговой эры в судьбе фестиваля не ограничилось денежным вливанием. Он последовательно проталкивал идею «своего» фестиваля на всех уровнях — а у Хэмптона были обширные связи в деловом и политическом мире. Он привлек к освещению фестиваля крупнейших джазовых критиков — от Леонарда Фэзера до Фила Элвуда. Он повлиял на несколько крупных корпоративных структур, оказавших фестивалю заметную финансовую поддержку. Более того, он обеспечил фестивалю важные политические контакты, так как сам был крупным деятелем республиканской

партии и дружил с Джорджем Бушем-старшим, президентом США в 1989–1993 гг. Короче, он употребил на развитие фестиваля весь свой авторитет.

Так началась дружба Дока Скиннера и Лайонела Хэмптона — дружба, продлившаяся до самой смерти легендарного вибрафониста, ушедшего из жизни в возрасте 94 лет летом 2002 г. Четыре года после смерти Хэмптона Док Скиннер готовил, организовал и проводил фестиваль (вплоть до объявления артистов на сцене) один — ну, конечно, с небольшим (пять-шесть человек), но весьма профессиональным штатом помощников.

Летом 2006 г. Док Скиннер объявил о своём скором выходе на пенсию. Новым исполнительным директором фестиваля стал известный контрабасист Джон Клэйтон, который множество раз выступал на фестивале и в последние годы был постоянным участником фестивального хауз-бэнда — состава, который аккомпанирует всем приглашённым звёздам-солистам. Док именовался теперь уже не исполнительным директором фестиваля, а «почётным исполнительным директором в отставке» (*executive director emeritus*). Директор в отставке призван был ассистировать новому руководству фестиваля, делясь своим уникальным опытом, пока новый глава фестиваля не почувствует себя полностью в курсе дела.

Очень важно, чтобы уникальное наследие Скиннера получило правильное развитие. Уж очень это особенный фестиваль. По такой формуле джазовые фестивали не проводятся практически нигде.

Формула эта такова. Каждый год в 20-х числах февраля на фестиваль съезжается несколько тысяч студентов — музыкантов, обучающихся джазу. Мы с вами помним, что «студентами» в США именуют всех учащихся, от первоклашек до аспирантов. Студенты разных возрастных групп — младшеклассники, старшеклассники и, собственно, в нашем понимании, студенты — в течение каждого из четырёх фестивальных дней участвуют в конкурсах, которые судят профессиональные коллегии (жюри) из заслуженных преподавателей музыки всех окрестных университетов и колледжей (в разных залах в кампусе университета одновременно проходит до дюжины конкурсов по разным номинациям и в разных возрастных категориях!) Победители каждый вечер выходят на основную сцену фестиваля на огромном футбольном стадионе *Kibbie Dome*, чтобы выступить рядом со звёздами — выдающимися джазменами из Нью-Йорка или с Западного побережья.

Благодаря этой формуле, вовлекающей тысячи молодых музыкантов в изучение джаза и знакомящей их с выдающимися



Джон Клэйтон выступает на фестивале в Айдахо, 2005

его образцами (живьём, на огромной сцене, с превосходным звуком и видеотрансляцией на гигантских экранах), фестиваль в 1990–2000-е гг. по праву считался важнейшим в своем роде на Западе США, а если разобраться — то в каком-то смысле и во всей стране, потому что на таком уровне и по такому принципу фестивалей в США не проводили больше нигде.

В последний год жизни Лайонела Хэмптона и последний год его участия в «собственном» фестивале — 2002-й — в фестивале участвовали 18 тысяч студентов. В 2006-м — 15 тысяч из 850 учебных заведений. Только представьте себе 20-тысячный городок, население которого на четыре дня увеличивается почти вдвое. Городок, где по сонным одно-двухэтажным улочкам, типичным для провинциальной Америки, с шумом, гамом, гиканьем и свистом передвигаются целые батальоны юных музыкантов с саксофонами, тромбонами и трубами. Городок, где пять-шесть тысяч человек ежевечерне приходят на футбольный стадион, чтобы слушать джаз.

И ещё два важных момента.

Помимо десятков конкурсных выступлений и десятков «клиник» — мастер-классов приезжих джазовых «звёзд», —



Дети-конкурсанты на улицах Москоу

на основной сцене фестиваля в течение фестиваля проходили четыре вечерних сборных концерта мастеров джаза. Плотность звёзд джазового мейнстрима огромная. В программе только мейнстрим (бибоп, пост-боп, свинг, современный *straight-ahead jazz*), но — первоклассный. Вечером участники фестиваля встречались на *after-hours*, ночных джемах в отеле *University Inn*, где жили почти все приезжие музыканты. Такого тоже практически ни на одном другом фестивале не было. В 2006–2007 гг., благодаря участию групп молодых российских музыкантов (стажёров программы «Открытый мир»), не вылезавших из джемов до двух-трёх часов ночи, джемы были уникально плотными и интересными, потому что российские гости отнеслись к делу крайне ответственно и не давали джему заглухнуть — бились до последнего, выжимали из этого опыта всё, что можно. С нашими ребятами выходили играть и трубач Рой Харгроув, и пианист Бенни Грин, и саксофонист Антонио Харт, и множество других мастеров высшего класса.

Второй важный момент — это именно постоянное участие в фестивале музыкантов с постсоветского пространства. С 1989 по 2007 гг. фестиваль имени Лайонела Хэмптона был самым

открытым на территории США по отношению к музыкантам из бывшего СССР.

Всё началось с выступления дуэта курского пианиста Леонида Винцкевича и таллиннского саксофониста Лембита Саарсалу, привезённых в Москву советским критиком Алексеем Баташёвым. Годом позже за ними последовали два коллектива из Риги — группа *Doctor Blues* и трио ныне покойного саксофониста Раймонда Раубишко. Правда, первый из этих коллективов поездки в Америку не пережил, оставив в Москву своего барабанщика Станислава (Стэна) Нидбальского: он осел здесь, профессиональные занятия музыкой покинул, но по выходным в соседнем городке играет в рок-группе. А потом — после некоторого перерыва — экс-советские гости хлынули на сцену фестиваля Лайонела Хэмптона буквально потоком: здесь играли (и многие далеко не по одному разу!) саксофонист Игорь Бутман, валторнист Аркадий Шилклопер, трубач Валерий Пономарёв, пианист Андрей Китаев, вибрафонист Сергей Чернышёв, мультиинструменталист Давид Голощёкин, саксофонист Николай Винцкевич, киевский вокальный ансамбль *ManSound*, крымский гитарист Энвер Измайлов, флюгельгорнист и композитор Герман Лукьянов...

Скиннер вспоминал, как трудно было в конце 80-х привезти на фестиваль первых зарубежных участников — Винцкевича и Саарсалу.

— Тогда не было ни интернета, ни широкого распространения электронной почты, а в Советском Союзе не было даже факсов. Всё делалось через бесконечные письма, которые уходили словно в черную дыру, и лишь через несколько месяцев приходили редкие ответы из советского Министерства культуры или других органов. Тормозил дело и наш Госдепартамент. Если бы не поддержка Лайонела Хэмптона, ничего не вышло бы. Он постоянно говорил мне: если не сработает это — скажи мне, я позвоню конгрессмену, я позвоню сенатору. Не поможет это — я позвоню президенту! И он говорил это всерьёз: Лайонел был видным членом республиканской партии, а президентом тогда был как раз республиканец.

Но иностранными гостями список участников, конечно, далеко не исчерпывается. На рубеже 1990-х и 2000-х на фестивале каждый год выступало (с некоторыми вариациями в программе) мощное «ядро» постоянных участников, среди которых было трио легендарного контрабасиста Рэя Брауна (он выступал в Москву каждый год с конца 70-х и до своей смерти в 2002-м), квинтет одного из лучших молодых трубачей Роя Харгроува, ветеран тромбона Ал Грей (выступление 75-летнего мастера на Хэмптонском фестивале в 2001 г. стало его последним появлением на



Рэй Браун на фестивале Лайонела Хэмптона, 2002

сцене), соратник Майлса Дэйвиса — саксофонист Джеймс Муди, лауреаты «Грэмми» — саксофонист Джо Ловано, певица Дайан Ривз, самый молодой джазовый номинант «Грэмми» — саксофонист Давид Санчес, звёздные ритм-секции — барабанщики Элвин Джонс, Луис Нэш, Джефф Хэмилтон, басисты Крисчен Макбрайд и Джон Клэйтон, гитаристы Рассел Малоун, Бакки Пичцарелли, Херб Эллис, пианисты Хэнк Джонс, Ларри Уиллис, Малгру Миллер... Да и сам патрон фестиваля — вибратфонист Лайонел Хэмптон, один из последних гигантов свинговой эры (1908 года рождения), выходил на сцену со своим биг-бэндом, играл и даже пел, демонстрируя — при явной (в последние годы — очень явной) немощи тела — завидную бодрость духа и ясность ума. Всего ежегодно в фестивале участвует около полусотни первоклассных джазовых музыкантов (это не считая студентов — участников конкурса).

2002-й был последним годом участия в фестивале его покровителя: 31 августа этого года 94-летний Лайонел скончался в Нью-Йорке от остановки сердца.

Основные концерты фестиваля, собирающие до восьми тысяч слушателей (местное население, студенты проводящего фестиваль Университета Айдахо плюс студенты-конкурсанты), проходят в исполинском крытом помещении, подобное которому вообще-то не ожидаешь увидеть в 30-тысячном городишке — футбольном стадионе «Кибби Дом» (полностью — *ASUI Kibbie Activity Center*). Построенный в 1975 г. бетонный купол



Лайонел Хэмптон, 2002. Последнее выступление на фестивале

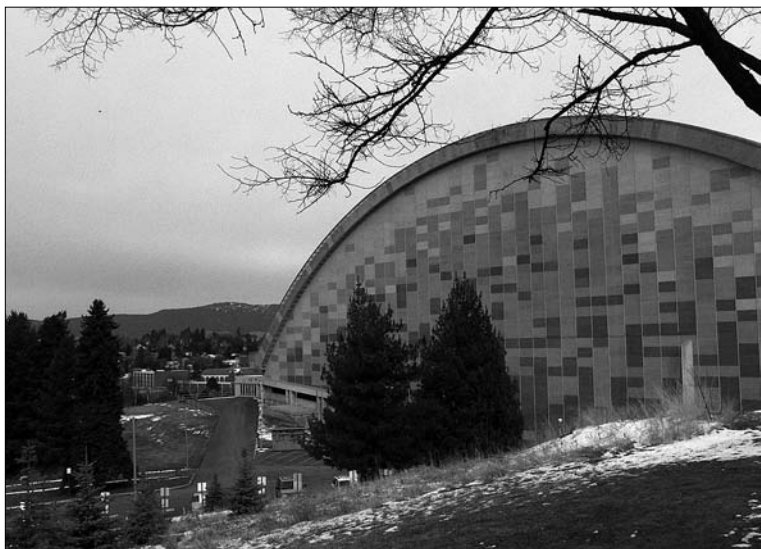
стадиона достигает высоты пятьдесят пять метров. *Kibbie Dome* располагает двумя трибунами по девять тысяч мест каждая. Одна из трибун во время фестиваля не используется, так как сцена монтируется в центре поля и сложная система занавесов отсекает вторую половину зала от расположенного на поле партера и отданной зрителям южной трибуны.

Несмотря на занавесы и прочие ухищрения, качественное озвучивание такого огромного помещения представляется задачей почти неразрешимой. Тем более что звучит-то не рок с его «стеной звука» — звучит джазовый мейнстрим: акустические инструменты, множество тонких нюансов, едва уловимых тембровых оттенков, перепады динамики от пианиссимо до фортиссимо... И тем не менее — звучит! Причём звучит очень хорошо. От партера почти до последних рядов трибуны — отличный, чёткий, разборчивый звук, который вовсе не теряется в неизбежных, казалось бы, волнах разнонаправленных отражений.

Как это достигается?

Зал озвучен сложным, специально разработанным комплексом акустических систем (составленным из модулей *JBL*). Основная его часть представляет собой развеску — два «пула» по сторонам сцены и девять меньших комплектов, каждый из которых озвучивает определённую зону трибуны — от ближнего к сцене края до самых удалённых частей.

Подойдя к основной консоли, установленной на границе партера и трибуны, я не обнаружил там каких-то особенных

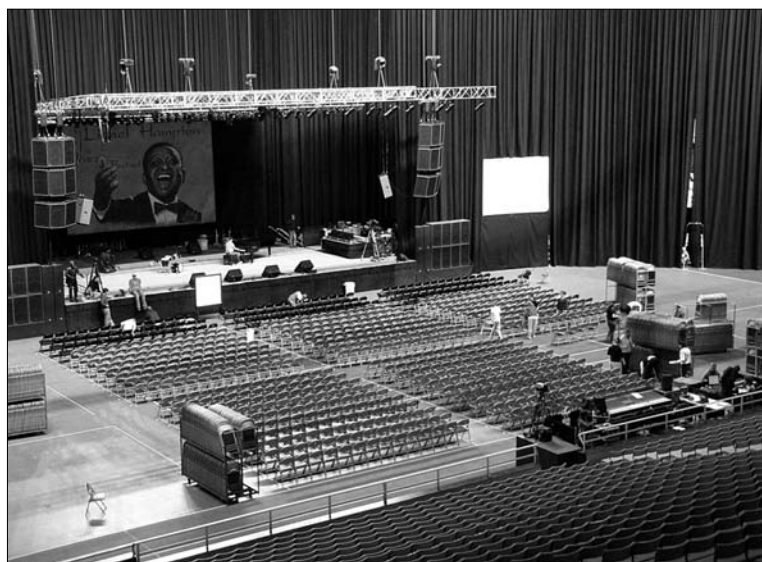


Стадион «Кибби Дом»: вид снаружи

«наворотов». Простое перечисление оборудования ничего не даёт для понимания того, как в таком — мягко говоря, необычном для джазового концерта — сложном помещении удаётся достигать столь впечатляющего звучания. Видимо, секрет тут всё-таки не в том, «что», а в том, «кто». А для разговора об этом трудно было найти лучшего собеседника, чем главный звукорежиссёр фестиваля Терри Эванс (*Terry Evans*). Он как раз только что закончил саундчек к вечернему концерту и явно находился в прекрасном расположении духа.

Терри, при первом взгляде на этот зал кажется, что вряд ли легко достичь хорошего звучания — причём звучания джаза — в таком помещении.

— Точно. Это очень сложно. Этот стадион строился вовсе не для проведения концертов: это спортивное сооружение, очень шумное. Вот смотрите, над нами купол — когда мы впервые пришли сюда для проведения фестиваля, купол был просто бетонным, так что он не только отражал *все* звуки снизу, но и за счёт своего изгиба фокусировал их на середину поля! Для концертов это совсем не так здорово, как для футбола! Поэтому первое, что мы сделали, — заказали покрытие купола звукопоглощающими щитами, мы называем их «облака», потому что они белые. Вы видите — они расположены не сплошным слоем,



Стадион «Кибби Дом» готовится к проведению фестиваля: сцена и звук установлены, монтируется партер (2007)

между ними есть проёмы; звук уходит в проёмы, отражается от купола, но назад возвращается лишь малая его часть — остальное поглощается «облаками». Это сильно помогает. И ещё одну вещь мы сделали — множество драпировок по сторонам зала и почти сплошной занавес, отделяющий используемую нами южную трибуну от той части поля, которая во время фестиваля становится пространством за сценой, и от неиспользуемой северной трибуны. Эти занавесы отсекают тот звук, который гуляет по пространству стадиона. Кроме того, над сценой сделан отражающий акустический экран, который направляет звук на аудиторию, вместо того чтобы позволять ему свободно распространяться во все стороны.

А пользуетесь ли вы системами задержек, для того чтобы обеспечить одновременную доставку звукового массива ко всей аудитории — ведь даже одна трибуна слишком велика для того, чтобы к последним рядам не возникало почти полусекундное отставание звука?

— Конечно. Тут есть важное решение: держать общий уровень звука с фронта довольно низким. А для удалённых слушателей у нас есть несколько дилэев (*цифровых устройств*



Стадион полностью готов к началу фестиваля (2005)

задержки сигнала. — К. М.), которые посылают звук на определённые зоны трибуны, — всего этих зон... (поднимает глаза, считая развешанные под куполом «пулы» — конгломераты акустических систем) пять... семь... да, девять. Мы используем программу под названием RAMM Media Matrix от компании Peavey, чтобы управлять этими задержками, которые посылаются на отдалённые участки трибуны; это позволяет нам держать уровень звукового давления от фронтальных звуковых систем достаточно низким, не оглушая партер.

Когда проектировались эти системы, вы анализировали акустические условия зала сами?

— Нет, мы приглашали инженера-акустика, и он провёл все необходимые измерения. Что его действительно удивило, кстати — это что зал оказался не настолько трудным в звуковом плане, как он сначала подумал, когда вошёл и увидел этот объём. Первые его слова были: «Но это же ужасно!» — он имел в виду форму купола и т. п. Однако, проведя анализ, он дал нам ряд рекомендаций, которые мы учли, и вот во второй половине 90-х акустическая система обрела тот вид, в котором она сейчас есть.

А вы занимаетесь только этим залом или все остальные места в кампусе, где проходят другие мероприятия фестиваля — конкурсы студенческих ансамблей, мастер-классы музыкантов, — тоже ваша забота?

— Да, всё это делает одна команда. Ответственность за все эти мероприятия — а в дни фестиваля их проходит до сорока и даже пятидесяти в день в девятнадцати разных местах, включая «Кибби Дом», — лежит на мне и моих сотрудниках. Мы — подразделение «Мероприятия» в Службе конференций, мероприятий и информации кампуса Университета Айдахо. Впрочем, я сейчас исполняю обязанности директора всей службы. Я сказал «девятнадцати»? Двадцати, если учитывать ночные джем-сешны участников фестиваля в отеле, где мы тоже ставим аппаратуру.

Как вы организуете саундчек? Автоматизировано ли запоминание настройки для каждого коллектива или вы его записываете?

— Саундчек мы рассматриваем прежде всего как время, за которое музыканты притираются к мониторной системе. Это самое главное. Для джазовых музыкантов очень важно, чтобы они чувствовали себя комфортно на сцене. Во время саундчека они работают в основном со звукорежиссёром и инженерами мониторной системы, расположенной в правой части сцены (если смотреть из зала). Если музыкант получит на сцене тот звук, который ему нужен, он сможет показать наилучшую игру на концерте. Кроме того, это ещё и время для своего рода репетиции: ведь часто так бывает, что этот конкретный состав собран специально для фестиваля и в последний раз играл именно в таком составе год назад, на прошлом фестивале, а то и вообще ещё никогда не играл вместе. Так что они проходят выбранные для исполнения пьесы, решают, где кто солирует, где будет обмен «по четыре» (*trading fours*) или «по восемь» (*trading eighths*) и т. п. Так что самое главное во время настройки — сделать так, чтобы музыкантам на сцене было комфортно. А для меня здесь, напротив сцены, это всего лишь своего рода подготовка к вечеру. Я запоминаю, в каком составе сколько инструментов и какие они, кто любит играть близко к микрофону, кто, наоборот, недогружает его. Но я не делаю никакой точной настройки (*тем более, пульт у Терри не автоматизирован. — К. М.*), потому что в основном всё знаю и про большинство музыкантов, и про их инструменты. Главное на дневной настройке — это работа мониторной бригады.



Терри Эванс на саундчеке

Неужели вы так-таки ничего и не записываете?

— Мониторщики — вот они определённо все записывают на бумагу, вплоть до баланса. Я записываю только в том случае, если имею дело с каким-то необычно звучащим инструментом, нуждающимся в необычной частотной коррекции. Но обычный набор применяемых в джазе акустических инструментов мне очень хорошо знаком, я заранее знаю, как с ними обстоит дело. Ну вот, например, мы только что закончили настройку квинтета Роя Харгроува — я просто знаю, что там есть саксофон и труба, что эти два инструмента звучат очень разным образом, я заранее выставил коррекцию «как для саксофона» и «как для трубы», но я также знаю, что я должен убавить яркости в звуке трубы Роя — потому что его индивидуальный звук вообще такой, неяркий. Для меня лучше просто помнить подобные вещи, а не полагаться на то, что всё заранее отстроено. Так что если на концерте Рой случайно подойдёт к другому микрофону, я просто одним поворотом ручки эквалайзера на пульте срежу высокочастотную составляющую на том микрофоне, в который он заиграет... А так вся система уже налажена специально под акустические инструменты.

Не может быть, чтобы все на фестивале было всегда гладко. Бывало такое, чтобы какие-то внезапно возникшие проблемы приходилось быстро и эффективно решать?

— Да бывало, конечно! И сколько раз! Например, очень забавный случай — правда, в тот момент он мне забавным не показался... В прошлом году здесь выступал певец Лу Роулз, и с ним был звукоинженер — очень милый парень по фамилии Даллас. К сожалению, мы не знали заранее, что у него есть одна большая проблема — он карлик! Так что, когда он пришёл на концерт, выяснилось, что он не может достать даже до фейдеров (*ползунковых регуляторов*. — К. М.) пульта, и вот к этому мы оказались не готовы. Мы, конечно, всё для него сделали — положили на пол кучу крышек от аппаратуры, чтоб он мог доставать до фейдеров и ручек пульта. И вот Лу даёт отсчёт для второй песни, а под этим парнем — Далласом — разъезжается вся эта куча крышек, он сползает и при этом, пытаясь ухватиться за пульт, выталкивает оба фейдера основной громкости на десятку! Это было как взрыв в зале — публика аж отшатнулась. Конечно, я рванул и выправил фейдеры, и тут же встал с невинной улыбкой — мол, я тут ни при чём! (*смеётся*) — потому что весь зал обернулся на меня, и даже Лу Роулз на сцене взглянул на мониторингового режиссёра — что, мол, это такое было? Были ещё сложности с часто выступающим здесь тромбонистом Биллом Уотрусом. Он, конечно, гениальный музыкант, просто невероятный, но у него совершенно уникальный звук — очень сложный, очень необычный. Если вы увидите коррекцию, которую я завтра буду делать на его микрофоне, — вы просто не поверите! Так что каждый раз мы выставляем под него отдельный микрофон, потому что если кто-то, кроме него, пусть даже и тромбонист, станет играть в этот микрофон — это будет просто ужас. Так он всегда и стоит отдельно. И все бы хорошо, но музыканты часто играют *trading solos* — обмениваются короткими соло, перемещаются по сцене, и случается, что кто-нибудь забредает к микрофону Билла... Звучит он тогда, конечно, как... гм-м... очень плохо. А что сделаешь? (*Смеётся*.) Мы можем, конечно, быстро «отрулить» коррекцию до нормы — и я, и мониторинщик (потому что Билл ещё и в мониторах любит что-то очень особенное, а музыканты-то «взглядывают» всегда на мониторинщиков) — но ведь через несколько тактов к этому микрофону опять подойдёт Уотрус. Так что мы теперь на настройке всех специально инструктируем — это, мол, микрофон Билла Уотруса, держитесь от него по-даль-ше!

Кстати, насчёт системы: вот это всё — акустические системы, аппаратура, инструменты... — все это принадлежит университету или арендуется?

— Всё наше. Это — уникальная система. В высшей степени уникальная! Она налаживалась многие годы. Для меня ведь

это уже двадцатый фестиваль (*разговор происходил в 2000 г. — К. М.*)! Я впервые пришёл на фестиваль в 80-м ещё как старшеклассник, просто чтобы участвовать в конкурсе. Затем я поступил в колледж — Школу музыки Лайонела Хэмптона — и стал работать с директором фестиваля, доктором Скиннером, сначала в качестве волонтера. И вот уже седьмой год я — главный звукорежиссёр фестиваля. Раньше мы действительно арендовали всё: и звук, и свет — за несколько дней до фестиваля прибывали фургоны, начинался монтаж... Но затем мы решили, что, вместо того чтобы тратить деньги на аренду, мы лучше потратим их на то, чтобы приобретать аппаратуру для университета. У нас теперь отличный набор аппаратуры в кампусе, что для университетов вообще очень нехарактерно. Когда музыканты приезжают, они иногда спрашивают нас: а вы из какой фирмы, ребята? Когда мы отвечаем — мы, мол, из университета Айдахо — для них это просто шок! Потому что это в высшей степени необычно — чтобы у университета была такая большая система. Так что вот это всё принадлежит университету. Это нам позволяет не только озвучивать мероприятия: мы ещё предоставляем возможность студентам, изучающим звукотехнику, работать вместе с нами, получать практические знания. Мы ещё и перестроили всю звуковую систему собственно стадиона — потратили на это пару сотен тысяч долларов, создав вот эту (*показывает рукой*) мобильную, легко переконфигурируемую, в основном — не напольную, а навесную звуковую систему. До этого здесь была другая система, которую невозможно было переконфигурировать, — отдельно для концерта, отдельно для футбола. Так что теперь, после перестройки, это, наверное, футбольный стадион с наилучшим звуком на западе США!

А члены звуковой бригады — они все работают в университете или среди них есть и студенты?

— Все по-разному. Я сам работаю в штате университета. А вот главный мониторинг звукорежиссёр (*это, кстати, двоюродный брат Терри. — К. М.*) начинал здесь, в университете, а потом переехал в Портланд, Орегон. И мы продолжаем каждый год приглашать его на фестиваль, потому что в бригаде очень важно сотрудничество и хорошее взаимопонимание, особенно между основным и мониторинг пультами, а мы с ним очень хорошо сработались. И вот инженер звукозаписи — мы ведь записываем все концерты — он тоже раньше жил здесь, тоже переехал в район Портланда, у него там теперь собственная студия, но он приезжает на фестиваль каждый год, уж больно мы хорошо сработались. Так что вот уже несколько лет

ключевые члены команды — да что там, очень многие — одни и те же. Многие, кстати, начинали как студенты-волонтеры и, даже если уже окончили университет и где-то работают, любят приезжать на фестиваль снова и снова.

Сколько всего человек в бригаде?

— В общей сложности — всех, включая осветителей, техников и т. п. — тридцать пять человек. Эти тридцать пять человек здесь собрались за четыре дня до начала фестиваля — точнее, за три дня и четыре ночи — и начали монтаж всего — сцены, звука, света. Размонтируется после фестиваля всё это, кстати, всего за двенадцать часов. Но вы учтите, что эти тридцать пять человек — это не только звуковая команда, это все, кто занимался развеской занавесов, монтажом сцены и т. п. Во время концертов же бригада состоит из: меня здесь, за основным пультом, и ассистента; мониторингового режиссёра и четырёх-пяти его ассистентов; а также инженера звукозаписи и нескольких его ассистентов.

Как вы сами пришли к концертной звукорежиссуре? Я знаю, что по основному образованию вы — музыкант.

— Да, вокалист и трубач. Так получилось, что ещё в младших классах школы я оказывался ответственным за звук в маленьких аудиториях — школьном театре и т. п. Так это началось. К тому же я занимался музыкой, импровизацией, и это помогло мне составить представление о том, что как должно звучать. А затем — год за годом — всё больше работ, всё больше опыта. Да и работа в бригаде джазового фестиваля на протяжении двадцати лет совсем не повредила в этом смысле! Когда мы ещё работали со сторонними компаниями, я постоянно был вовлечён в работу с ними и даже ездил с ними по другим фестивалям в округе. Вот это все и было моим звукоинженерным образованием — работа с другими инженерами, разговоры с ними, сравнение того, что и как кто из них делает. Но я не могу сказать, что моё образование уже завершилось, потому что каждый год я узнаю что-то новое!

А в университете Айдахо кто-то преподает специальность «звукоинженер»?

— Да, мы наприобретали массу оборудования цифровой записи, так что было бы просто неприлично не давать студентам возможности овладевать ей (*смеётся*). Я сам и занимаюсь с ними. Я также веду небольшие курсы для сотрудников местных школ,

которые занимаются работой со звуком на школьных мероприятиях. Мы стараемся дать им общие представления о микшировании, использовании различного оборудования и т. п.: как получить наилучший звук из того, что у них есть, и что купить, чтобы звук был лучше. Однако у нас пока нет программы высшего образования по специальности «звукоинженер» — в смысле, мы не даём по ней степени. Так что все ещё впереди!

Вечером был концерт, и массивная фигура Терри надёжно и неколебимо возвышалась за главной консолью — так же как и три следующих вечера фестиваля. Ассистенты мониторингового звукорежиссёра мгновенно возникали в тех точках сценической площадки, где в них возникала нужда. За сценой восседал на своём посту инженер записи. Слаженно и быстро работали другие члены фестивальной бригады — телеоператоры, сценические менеджеры, уборщики, техники... На сцене звучал джаз. За сценой, в музыкантском «бистро», общались десятки музыкантов, будто бы переместив сюда на время кусочек джазового Нью-Йорка. И странно было думать, что кругом — горы и бесконечные фермерские поля самой глухой американской глубинки...

Мы уже несколько раз упомянули человека, который долгие годы стоял во главе Хэмптоновского фестиваля. Поскольку главная цель этой книги — взглянуть на американский джаз через призму восприятия тех людей, которые работают в его индустрии, мне представляется важным поговорить о нём подробнее.

Полное имя этого человека — доктор Линн Джей Скиннер (*Lynn J. Skinner*), но все зовут его просто Док. Он родился в штате Айдахо; там он живёт и сейчас, хотя и на пару сотен миль к северу от фермы своих предков у подножия горы, названной по имени семейства — Пика Скиннер. Он был исполнительным директором джазового фестиваля Лайонела Хэмптона тридцать лет подряд.

А начиналось все в 1962 году, когда Док, тогда — скромный учитель музыки в средней школе имени Мэдисона в городишке Рексбург, собрал из своих учеников первый в Айдахо школьный джазовый ансамбль. Он проработал в рексбургской школе девять лет — до 71-го. Параллельно он преподавал игру на саксофонах в городском колледже Рикс; там в 67-м он получил степень магистра музыки... сразу по семи инструментам! В его дипломе значатся тромбон, эуфониум, тенор-саксофон, флейта, фортепиано, бас-кларнет и кларнет. К тому моменту, как молодой Скиннер покинул Рексбург, в начатую им джазовую



Док Скиннер

образовательную программу в городе было вовлечено уже свыше 500 студентов.

В 1971-м Док стал, собственно, доком — защитил докторскую диссертацию по музыкальному образованию в университете штата Юта. Той же осенью он был назначен директором по музыкальному образованию Школы музыки (музыкального факультета) Университета Айдахо в той самой американской Москве.

Пять лет, помимо своих прямых обязанностей, Линн помогал своему другу и сослуживцу проводить университетский джазовый фестиваль (история которого восходит к 1967 г., когда это мероприя-

тие было впервые проведено как скромный студенческий конкурс). Осенью 1976-го друг уехал из Айдахо, и Дока попросили взять фестиваль на себя всего на один учебный год. Год этот продлился тридцать лет.

Нельзя сказать, что Док с виду похож на джазового музыканта. Выглядит он, как типичный белый фермер северо-западной глубинки: рослый, крупный, с большими руками, очень серьёзный (хотя и любящий посмеяться — иногда шутки музыкантов заставляют его хохотать буквально до слёз), по поведению — олицетворение протестантских добродетелей: трудолюбия, честности и ответственности. Впрочем, нет, не совсем протестантских: Док — член Церкви Иисуса Христа святых последних дней, то есть мормон. В Айдахо много мормонов, причём по отношению к классическим мормонам Юты они стоят в позиции «обновленцев» (не чураются мира сего, хотя — как и классические мормоны — не курят и не пьют алкоголь, чай и кофе; а самое главное — многожёнства у них нет не только официально, но и на самом деле). Это, правда, не те мормоны, что ходят по улицам российских городов со смешными рюкзачками и нагрудными табличками со словом «старейшина». Хотя мормонизм — активно прозелитическая деноминация (то есть постоянно ведёт деятельность по обращению новых сторонников в свою веру), вашего покорного слугу (внутренне готовившегося к тому, что «будут охмурять»), на удивление, никто не агитировал.

Док Скиннер любит музыку, любит всей душой, хотя во вкусах избирателен. На то, чтобы к самому что ни на есть протрадиционному джазу в списке его фаворитов добавились чуть более поисковые и нестандартные направления импровизационной музыки, ушло лет двадцать, но и до сих пор он, к примеру, не любит певицу Кассандру Уилсон — для него она недостаточно джазовая. При этом он очень открыт к фольклору разных стран и, будучи в 1998 г. в России (он вместе с супругой Элвон посетил десяток российских городов с передвижным фестивалем «Джазовая провинция»), с удовольствием слушал музыкантов, экспериментирующих с этно-джазом.

Впрочем, послушаем, что доктор Линн Скиннер рассказывает о себе сам. Мы беседовали с ним неоднократно: я посещал фестиваль семь раз, но этот разговор происходил ещё до того, как офис фестиваля в 2001 г. после многих лет мучений в крохотной комнатухе Музыкальной школы Лайонела Хэмптона наконец переехал в новое удобное помещение на первом этаже Студенческого союза университета Айдахо (или, в соответствии с принятым здесь смешным сокращением, *U of I* — что дословно звучит как «мой ты»). На фотографии Док работает именно в своём новом офисе.

— Я считаю, что я многого достиг. Я — исполнительный директор большого, важного фестиваля. Почти ежедневно я разговариваю по телефону с моим большим другом Лайонелом Хэмптоном, мы обсуждаем фестиваль и музыкантов, которые там играли или будут играть. Лайонел — невероятный человек. Его вера в меня — самое позитивное влияние на мою жизнь. Благодаря ему я смог встретиться и поработать с самыми лучшими в мире джазовыми музыкантами. Это Элла Фицджералд, Сара Вozn, Кармен Макрэй, Диззи Гиллеспи, Стэн Гетц, Джерри Маллиген, Леонард Фэзер (*вообще-то главной профессией Фэзера была критика. — К. М.*), Билли Экстайн, Лу Роулз, Уинтон Марсалис, Фил Вудс, Рэй Браун, Кларк Терри, Хэнк Джонс, Элвин Джонс, Херб Эллис, Джо Уильямс, Джордж Ширинг, Ал Джарро, Стэнли Туррентин, Иллинойс Жаке, Майкл Бреккер, Рэнди Бреккер, Пит Кандоли, Конте Кандоли, Анита О'Дэй, Бетти Картер, Седар Уолтон, Джеймс Муди, Дайан Ривз, Милт Хинтон, Томми Флэнаган, Ал Грей, Слайд Хэмптон, Джошуа Редман, Пакито Д'Ривера, Клаудио Родити, Мэриэн Макпартланд, Бобби Макферрин, Джо Ловано, Уоллас Рони, Баки Пиццарелли, Тутс Тилеманс, Билл Уотрус, Брэнфорд Марсалис, Делфийо Марсалис, Тосико Акиёси, Клинт Иствуд, Карл Фонтана, Данило Перес, Лембит Саарсалу и Леонид Винцкевич, это только



Док Скиннер в офисе фестиваля

некоторые. Полный список мог бы занять несколько страниц! Вот это честь — работать с такими людьми, с тем, кто сделал джаз «классической музыкой Америки». Более того, благодаря Лайонелу я имел возможность играть на фортепиано и саксофоне с его биг-бэндом, причём мои собственные композиции. Благодаря ему я смог сыграть с такими людьми, как Слайд Хэмптон, Дайан Ривз и Стэн Гетц.

Впрочем, что хвастаться. Лучше не хвалить себя. Давайте я лучше расскажу историю из своего прошлого.

Я родился и вырос в очень маленькой общине на юго-востоке Айдахо. Это такая глушь, что мой дед был первым белым ребенком, родившимся там! До этого там жили только индейцы. Местечко называлось Нунан. Там, прямо через дорогу от моего дома, была школа из двух комнат: в одной комнате учились с первого по четвертый классы, во второй — с пятого по восьмой. Никакого музыкального обучения там не было. Если музыка звучала, это, значит, учитель попросил меня аккомпанировать остальным детям, пока они поют.

К счастью для меня, у моей мамы был абсолютный слух, и мы дома постоянно играли музыку. У нас дома был большой орган «Хаммонд», знаете — такой, с огромными динамиками. И ещё был рояль *Mason & Hamlin*¹. С четырёх лет я стал заниматься с учителем музыки, а к нему надо было ходить на другую сторону холма пешком!

Когда я окончил шестой класс, община решила, что держать всех школьников в двух комнатах нехорошо. И мы, одиннадцатилетние, стали ездить в школу второй ступени в Монпелье. Меня посадили за одну парту с девочкой, которая сказала, что её папа — учитель музыки, и спросила, могу ли я играть в школьном оркестре. Она сказала, что в школе создаётся оркестр для начинающих, но надо показать, что ты умеешь хоть чуть-чуть играть. Другие ребята в этом оркестре,

¹ Заметим, речь идёт пусть о богатой, но фермерской семье, да ещё и мормонской! Таков уровень проникновения музыки в быт Америки.

впрочем, будут ещё младше меня, но почему бы мне тоже не попробовать?

Мама и папа сказали, что хотят, чтобы я играл в оркестре. И я решил, что хочу играть на тенор-саксофоне. Я так хорошо помню тот вечер — я так радовался, когда мы пошли покупать инструмент! Папа был со мной, нам показали инструменты, и папа сказал: «Покажите мне самый лучший тенор-саксофон, какой только делают». Продавец сказал, что самый лучший инструмент, какой он знает, — «*King Super 20*» с серебряным корпусом.

Отец спросил: сколько он хотел бы за этот инструмент наличными (он всегда задавал этот вопрос при покупках). Продавец сказал, что обычная цена за тенор-саксофон — 450 долларов, но за наличные он готов уступить его за 350. Он сказал нам, что оставит инструмент у руководителя оркестра, и если мы решимся, мы должны отдать деньги в течение двух дней.

Тогда мы вернулись домой, и мой отец позвонил скототорговцу и сказал ему (я даже помню, как звали того человека), что предлагает ему приобрести нашу лучшую корову. Папа попросил меня пойти на поле и привести нашу самую лучшую корову. Он сказал: ты знаешь, какая больше всего молока даёт? Я спросил: надо ли нам это делать? Он ответил: пойди приведи корову и больше не задавай вопросов.

Когда я вернулся с коровой, скототорговец уже приехал. Надо сказать, он эту корову у нас уже пару лет пытался купить. Папа спросил его, сколько он дал бы за корову. Тот сказал, что самое большое — 325 долларов. Папа повернулся ко мне и велел отвести корову назад на пастбище, где все стадо пасётся. Торговец запротестовал и спросил: а сколько мой отец хочет за эту корову? Отец сказал, что корова продаётся только за 350 долларов, потому что за эти деньги мы купим саксофон для меня. Тогда скототорговец выписал чек на 350 долларов.

Теперь у нас были деньги на саксофон для меня. Мне было и хорошо, и плохо. Хорошо, потому что у меня будет саксофон, а плохо — потому что папа должен был продать нашу лучшую корову только для того, чтобы я мог играть музыку. Это была большая жертва, и я понимал, что должен очень стараться, чтобы потом папа мог мной гордиться.

Я отнес чек в школу и получил мой саксофон. Он был в кейсе крокодиловой кожи и сам был очень красивый. Учитель дал мне книгу с таблицами аппликатуры и нотами, и я всё это принёс домой. Я уже мог читать ноты, так что я просто собрал саксофон, вставил трость и начал играть. Я сразу же понял всю аппликатуру и уже через несколько минут смог играть гаммы. Мама услышала, как я играю, и спросила, смогу ли я сыграть

мелодии по слуху или духовные гимны по нотам. Я быстро разобрался, что тенор-саксофон звучит на тон ниже, чем написано, и заиграл. Я смотрел в фортепианную партию и играл на тон выше, и мы с мамой играли несколько часов!

Когда я пришёл в оркестр, руководитель велел мне поиграть, и я сыграл ему все мои гаммы и несколько мелодий. И он сказал мне, что я теперь — член оркестра, но не для начинающих, а для продолжающих.

Так я начал играть на саксофоне. Так вот, я до сих пор играю на том же самом инструменте!

Много лет спустя я стал работать в Университете Айдахо, и в том же году у моего отца случился сердечный приступ. Врачи сказали мне, что жить ему осталось в лучшем случае год... Перед смертью он попросил меня посидеть рядом с его постелью в больнице. Он заставил меня наклониться к нему и прошептал мне в ухо, что очень гордится мной. И тут я почувствовал, что я вознаграждён за все.

Подход Скиннера к организации фестиваля предусматривает, что только привлечение к нему молодых музыкантов, студентов, школьников, которые только входят в мир музыки, может обеспечить будущее развитие джаза. И это очень важный момент, о котором стоит задуматься.

— При составлении программы фестиваля мы постоянно балансируем между доступным и прогрессивным. Мы не можем представить публике программу из четырёх вечеров самого передового джазового авангарда, потому что из шести-семи тысяч человек, приходящих на фестиваль каждый вечер, адекватно понять эту программу сможет, скажем, тысяча. Остальные же больше никогда не придут слушать джаз, а ведь наша задача — зацепить их, показать им привлекательность и актуальность этой музыки. И самое главное — это зацепить молодёжь. Поэтому мы включаем в программу очень много традиционного джаза, но самого высокого уровня. Вот, например, наши участники 2006 г.: *Dizzy Gillespie All-Stars Band* под руководством тромбониста Слайда Хэмптона, трубач Рой Харгроув, саксофонист Пакиито Д'Ривера — и в то же время более развлекательные программы вокалиста Фредди Коула или вокального квартета *Four Freshmen*. Да, это развлекательный джаз. Но разве это низкий уровень? Или, скажем, австралийский трубач и тромбонист Джеймс Моррисон и его программа умопомрачительных трюков с двумя духовыми инструментами. Он же превосходно играет! И, зацепленные его мастерством и умением развлечь публику, молодые музыканты идут всё глубже

и глубже в понимании джаза, переходя ко всё более сложной и содержательной музыке.

Очень хорошо, когда в городе есть один, или два, или десять ночных клубов, где состоятельные взрослые люди могут слушать джаз. Но я уверен, что при этом обязательно должен быть ещё и фестиваль, на который могут прийти молодые слушатели — прийти и познакомиться с джазом, полюбить его, захотеть слушать его ещё и ещё, узнавать его всё глубже. Потому что если они не будут знакомиться с джазом и входить в его мир, джазовые клубы скоро опустеют — ведь неоткуда будет взяться всё новым взрослым, которые захотят ходить в эти клубы!

JAZZ INSTITUTE OF CHICAGO: «ЖИТЬ И УМЕРЕТЬ СОВМЕСТНО С...»

Один из важнейших джазовых центров в США (после Нью-Йорка и наряду с Сан-Франциско и Лос-Анджелесом) — Чикаго¹. Один из крупнейших деловых, промышленных и культурных центров страны, многомиллионный Город Ветров обладает крупным сообществом джазовых музыкантов всех поколений — от 90-летних ветеранов свинговой сцены до юных студентов доброго десятка учебных заведений, располагающих здесь джазовыми программами, и от всемирно известных боперов 50-х до не менее (если не более) известных радикалов-авангардистов из ассоциации AACM. Здесь есть десяток джазовых клубов, один из которых (*Jazz Showcase* — о нём мы будем отдельно говорить ниже) принадлежит к числу старейших в стране, и по крайней мере четыре (включая авангардный *Empty Bottle* и более традиционные *Jazz Showcase*, *Hot House* и *Green Mill*) принадлежат к числу заведений, имеющих общенациональную и даже международную репутацию, — подобно *Blue Note* или *Birdland* в Нью-Йорке. Есть множество концертов и целых концертных серий, а также по крайней мере два джазовых фестиваля общенационального значения — *World Music Festival*, название которого говорит о его музыкальной специфике, и *Chicago Jazz Festival*.

Начав разбираться в ситуации с джазом в Чикаго, довольно быстро обнаруживаешь, что очень многие нити ведут в единый центр. Выясняется, что и огромное количество концертов и концертных серий (до нескольких десятков в год!), и значительное количество событий в музыкальной индустрии («панельные дискуссии», фотовыставки и т. п., включая главное событие для джазовой индустрии Чикаго — Чикагскую джазовую ярмарку,

¹ Подробнее о Чикаго как о джазовом центре см. в главе об исследованиях джаза.



Центр Чикаго (вид со смотровой площадки небоскрёба *Sears Tower*)

Chicago Jazzfair), и, собственно, один из двух крупнейших в городе джазовых фестивалей — Чикагский Джаз-фестиваль — проводит одна и та же организация, причём некоммерческая, имеющая статус общественной. Она же, эта организация, оказывается важнейшим источником информации о чикагской джазовой сцене и, что не менее важно, о внутренних взаимоотношениях в чикагском джазовом сообществе — за счёт своего отлично сделанного, насыщенного, информативного и постоянно обновляемого вебсайта. Организация эта называется «Джазовый институт Чикаго» (*Jazz Institute of Chicago*, www.jazzinchicago.org) и объединяет несколько десятков энтузиастов жанра, которые делят между собой многочисленные обязанности. Руководит институтом маленького роста женщина со скромной внешностью и тихим, всегда спокойным, размеренным голосом. По основной своей специальности она — фотограф (в этом качестве она специализируется на джазе, на основании чего входит, причём как весьма активный член, в Ассоциацию джазовых журналистов), и весьма интересный фотограф, о чём говорят её многочисленные персональные выставки по всему миру. Её зовут Лорен Дойч (*Lauren Deutsch*).

Я встретился с Лорен Дойч в феврале 2002 г. в офисе института, расположенном на девятом этаже старинного многоэтажного здания на Южной Мичиган-авеню, недалеко от побережья

озера Мичиган. Здание принадлежит к числу исторических памятников Чикаго, в годы его молодости оно, со своими высокими этажами, наверное, считалось небоскрёбом. Внутри, мимо сумрачных, выложенных кафелем этажей с деревянными панелями на стенах, ходит неспешный, украшенный фигурной решёткой лифт, которым, как и лет восемьдесят назад, управляет солидный, неприступного вида лифтер.



**Лорен Дойч и член правления
Джазового института Чикаго Джон Кингси**

— Формально Джазовый институт Чикаго — это некоммерческая культурная организация, которая была создана 40 лет назад. Тогда в Чикаго не было достаточного количества концертных площадок, на которых мог бы быть представлен джаз. Конец эры биг-бэндов, массовая популярность рок-н-ролла — все это оставило очень мало возможностей для джаза как для концертной формы искусства. Тогда ряд людей, среди которых были пианист Мухал Ричард Абрамс (в то время — руководитель ААСМ, Ассоциации продвижения музыкантов-творцов), несколько других музыкантов и несколько джазовых журналистов (в том числе Нил Тессер), создали организацию, целью которой было создать условия, когда самый широкий спектр разных стилей джаза может быть представлен в концертных условиях для возможно более широких групп общественности. Значительная часть проводимых Институтом концертных программ

получила широкую известность в первую очередь благодаря своим стилистически открытым программам, в которых мог быть представлен и традиционный джаз, и авангард, и бибоп и т. д. Это философия института — стилистическая открытость, при которой аудитория получает доступ к самому широкому спектру музыки, объединяемой понятием «джаз». Первым президентом Джазового института Чикаго много лет был Дон ДеМайкл (в 1961–1967 гг. — главный редактор журнала *Down Beat*), затем — Эд Крилли. Оба этих человека располагали крупными архивами материалов по истории джаза вообще и джаза в Чикаго в частности, и впоследствии институт подарил их архивы Джазовому архиву Чикаго (о чём см. в соответствующей главе в 4-й части этой книги. — К. М.), причём продолжает время от времени пополнять эти коллекции и до сих пор.

С течением лет институт превратился в организацию, поддерживаемую взносами её членов. Те, кто вступают в члены института, вносят членские взносы и за это получают скидки на билеты (в тех случаях, когда Институт проводит платные мероприятия: значительная часть наших мероприятий бесплатна), на ряд джазовых и блюзовых журналов (*DownBeat*, *JazzTimes*, *JazzNOW*, *Living Blues*, *Musician* и *Coda*), на компакт-диски в ряде магазинов (включая крупнейший в Чикаго джазовый магазин — *Jazz Record Mart*), на вход в 12 чикагских джазовых клубов (включая такие важные, как *Jazz Showcase*, *Andy's* и *Velvet Lounge*), а также — ежемесячно в свой почтовый ящик — бюллетень института, который называется *Jazzgram*.

Мы проводим значительное количество концертов по всему городу, в том числе целую концертную программу — «Джаз и культурное наследие Чикаго», *The Chicago Jazz and Heritage Program*, совместно с Чикагским парковым округом (*Chicago Park District*); в рамках этой программы концерты проводятся под открытым небом в парках по всей территории города.

Эти бесплатные мероприятия — часть усилий по предоставлению возможности слушать джаз людям, которые не в состоянии были бы прийти на наши платные концерты в центре города или, тем более, в джазовые клубы. Мы должны сделать так, чтобы люди могли услышать ту музыку, которую они, возможно, хотели бы слушать, но не могут себе этого позволить. Кроме того, это очень важно — чтобы городские общины (в США так иносказательно именуют малоимущее чёрное население. — К. М.) получали доступ к культурному наследию, когда-то созданному при их прямом участии.

Еще одна наша программа — это серия мастер-классов для школьников, которые проводят чикагские музыканты. Кроме того, четыре года назад мы совместно с Форумом американских

композиторов запустили «Композиторский проект» в поддержку чикагских композиторов, которые пишут (в том числе по нашему заказу) музыкальные произведения, посвящённые истории нашего города, культурным и социальным особенностям различных его районов. Ну и самый главный наш проект — ежегодный Чикагский джазовый фестиваль. Плюс ещё несколько небольших, но важных программ, включая «Культурную генеалогию» — проект, в рамках которого мы записываем устные воспоминания ветеранов чикагского джаза в получившем широкое распространение формате «устная история» (*oral history*), причём встречи с этими ветеранами проводятся в школах чикагского Саутсайда (*преимущественно чёрный район города. — К. М.*).

Что ещё? Конечно, Чикагская джазовая ярмарка, которую мы ежегодно (вот уже 30 лет) проводим в последнюю неделю января в Культурном центре Чикаго. В её рамках мы устраиваем ряд публичных дискуссий, на которые собираются представители музыкальной индустрии (фирм грамзаписи, радиостанций, агентств артист-менеджмента и т. п.), галереей фотовыставок и ряд других мероприятий. Например, в этом году программа ярмарки состояла из трёх дней, первый из которых назывался *Wordjazz* (день был посвящён совместным проектам поэтов и джазменов), второй — собственно, *Jazzfair* (ярмарка, на которой представлены артисты, лейблы, радиостанции, книги, магазины и т. п.) и третий — *Cinemajazz* (в рамках этого дня мы показали четыре отличных документальных фильма — о Петере Ковальде, Сонни Роллинзе, Стиве Лэйси и об участниках легендарного состава оркестра Каунта Бэйси 1943 г., а также целую подборку редчайших видеофрагментов из коллекции Боба Кёстера, владельца старейшего чикагского лейбла *Delmark* и крупнейшего в городе магазина джазовой грамзаписи — *Jazz Record Mart*).

Незадолго до нашего ежегодного фестиваля мы проводим «тур по джаз-клубам». Мы провозим около двух тысяч людей на 25 автобусах по 15 важнейшим джазовым клубам Чикаго. Это, опять же, делается в рамках помощи тем, кто другим способом не может попасть в джазовые клубы. Вот, кажется, и всё, что мы — в соответствии с формулировкой нашего статута — делаем для «сохранения, увековечения и пропаганды джаза в Чикаго».

Впечатляющий список. И как, велик ли штат института, который проводит такое огромное количество мероприятий?

— Да как вам сказать: я — штатный исполнительный директор, и ещё у нас есть штатный менеджер программ. Вот и всё.

Быть того не может.

— Может (*смеётся*). На самом деле огромная часть работы делается добровольцами — включая стратегическое руководство институтом, которое осуществляет Совет директоров: в него входят те, кто являются членами института не менее 15 лет. Не забывайте, мы — общественная некоммерческая организация, члены которой не ставят перед собой задачу извлечения какой-то прибыли из деятельности института. В Совете директоров у нас 26 членов. Лет 15 назад наши директора ещё работали в штате института, и каждый отвечал за определённое направление деятельности — образовательное, архивное, джазовая ярмарка, концертные программы... Тогда же, в середине 80-х, мы говорили о том, что нам стоило бы расширить штат, но экономические условия так и не стали благоприятными для этого — так что в нынешних экономических условиях мы вынуждены обходиться тем, что у нас есть. Два штатных работника — это ровно столько, сколько институт сейчас может себе позволить, и моей задачей по-прежнему остаётся найти финансирование на увеличение штата.

В существующей ситуации мы, для того чтобы начать какую-то новую программу, должны вначале найти под неё какое-то финансирование. Раньше нас финансово поддерживали правительственные и неправительственные организации — Национальный фонд искусств, Совет по искусствам штата Иллинойс, ряд частных фондов. Сами по себе наши программы не приносят прибыли, поэтому мы должны придерживаться бюджета — хотя, конечно, когда принимается бюджет какой-либо программы, он предусматривает определённую оплату труда тех, кто в ней занят. Это касается и «клубного тура», и — в особенности — программы «Джаз и культурное наследие Чикаго», которая полностью спонсируется правительственными и частными фондами.

Я просто пытаюсь понять, как всё это работает. Не могут же два человека полностью организовать и реализовать все это количество программ и мероприятий.

— Ну, как показывает практика, могут (*смеётся*). На самом деле мы, штатные сотрудники, делаем именно только организационную часть — непосредственно на месте проведения мероприятия нам помогают добровольцы института. Так, на проведении ярмарки у нас было задействовано 40 добровольцев, работает большая команда и на другом большом мероприятии — клубном туре. Но и организационная часть — плоды трудов не только двоих человек, работающих в штате института.

У нас есть партнёрство с некоторыми городскими структурами Чикаго, которые в определённых границах берут на себя часть наших забот. Но в конечном счете всё сводится к тому, чтобы точно спланировать работу — и запланировать работы ровно столько, сколько мы можем сделать. А сделать в результате больше (*смеётся*).

И как обстоит дело с общественным признанием деятельности института после всех этих лет работы?

— Видите ли, у нас нет своего здания, где мы — и только мы — проводили бы какие-то мероприятия. Мы, как я это называю, нигде и везде. Всё, что у нас есть, — вот эти две комнаты, и я уверена, что ни у кого из тех, кто проезжает по Мичиган-авеню, при взгляде на это здание не возникает мысль: «здесь находится Джазовый институт Чикаго». Всё, что мы проводим, мы проводим в сотрудничестве с кем-то (у нас это называется «жить и умереть совместно с...») — в первую очередь с теми, кто предоставляет нам помещение для мероприятия; поэтому в массовом создании откладывается именно место проведения, и люди, конечно, не говорят — «тот концерт, что проводил Джазовый институт Чикаго», а говорят — «тот концерт в Музее современного искусства»... Причем, увы, даже пресса не всегда нам помогает в этом: даже если мы выдвинули идею концерта и даже если мы при этом нашли на его проведение деньги, а все, что сделал наш партнёр — это предоставил помещение, в газетах это, как правило, все равно будет отражено как «в Музее современного искусства прошёл концерт...». Поэтому перед нами стоит задача больше обращать внимание людей на то, что все эти мероприятия организует именно Джазовый институт.

С другой стороны, люди, которые разбираются в ситуации, знают, что *никто* в Чикаго не делает того, что делаем мы, и они знают также, что всё это мы делаем не для себя лично, что для нас показатель успеха — не провозглашение приоритета института, а количество людей на концерте, новые возможности для музыкантов добиться признания своего творчества. Но тем не менее признание нужно — хотя бы для дальнейшей поддержки нашей деятельности. Поэтому одна из первоочередных задач, которые перед нами стоят, — это взять на работу человека с опытом деятельности в области *public relations*, для того чтобы должным образом пропагандировать нашу деятельность. Нам не нужна вселенская слава, нам нужно простое признание того, что мы делаем. Ведь даже сейчас, когда мы уже двадцать восемь лет проводим Чикагский джазовый



Публика на фестивале в Грант-Парке
(фото: *Pedro A. Movilla Fernández*)

фестиваль, спроси десятерых людей на улице, кто делает этот фестиваль, и девять из них ответят: не имею понятия. Ещё бы, разве люди прислушиваются, что там говорят со сцены в начале концерта, или читают то, что на афише набрано мелким шрифтом в уголке?

Это, так сказать, одна сторона — публика. А как насчёт музыкантов? С кем из музыкантов вы работаете?

— Попросту говоря, со всеми. На национальном и международном уровне музыканты хорошо знают нас главным образом благодаря Чикагскому фестивалю. Не будем забывать, что часть членов правления института — как раз музыканты. И в организации фестиваля они принимают самое непосредственное участие — как и другие представители джазового сообщества, не входящие в состав правления. И наоборот: множество ведущих музыкантов выполняло для нас определённую работу. Например, несколько лет назад мы подписали договор с Рэнди Уэстоном, и он создал специально для фестиваля сюиту под названием «*African Sunrise*», которую и исполнил на фестивале со своим квартетом. Затем мы на таких же условиях сотрудничали с пианистом Данило Пересом, сейчас — с европейским бэндлидером Джорджем Грантцем, который написал большую пьесу, посвящённую музыкальному наследию Чикаго

(в её исполнении участвуют не только джазмены, но и блюзовые музыканты, и певцы ритм-н-блюза и госпел). Поэтому мы для музыкантов на национальном и международном уровне — не только организаторы фестиваля, мы ещё и своего рода учреждение культуры, с которым можно творчески сотрудничать.

Что касается местного, чикагского уровня, то на том же фестивале по крайней мере половина выступающих — чикагские музыканты. Это и не удивительно, поскольку одной из уставных целей Джазового института Чикаго является поддержка и пропаганда творчества музыкантов нашего города. А программа «Джаз и культурное наследие Чикаго» так и вовсе состоит из выступлений только наших местных музыкантов, не говоря уже о Чикагском композиторском проекте, который по определению предназначен только для живущих здесь авторов. Если говорить о перспективе всех лет нашей работы, то мы имели дело с сотнями чикагских музыкантов, для многих из которых выступления в наших проектах стали либо началом их широкого признания, либо важной ступенью на пути к такому признанию.

Я считаю, что это — одна из главных задач нашей организации. Она ведь и родилась из необходимости — в общем-то, чисто экономической — предоставить музыкантам возможность выступать, находить путь к аудитории. Времена изменились, и в этой стране теперь немало мест, где музыканты могут выступать перед своей публикой, — особенно в Чикаго, который сохраняет статус важного джазового центра. Но мы продолжаем эту деятельность, ставшую уникальной, характерной именно для Чикаго.

Меняется ли отношение чикагской публики к джазу?

— Оно постоянно изменяется — ведь и сама музыка изменяется. Джаз в разных своих формах был популярной музыкой ещё в 40-е и даже в начале 50-х. И, поскольку индустрия музыки была заинтересована в этом экономически, существовала широкая общественная осведомлённость об этой музыке. Затем это место в общественном сознании занял рок-н-ролл. Но музыка никогда не переставала развиваться, просто изменились условия её существования. Джаз стал пробиваться к массовой аудитории в результате своего рода подрывной или подпольной деятельности: через саундтреки коммерческих фильмов, через музыку рекламных роликов, через фоновую музыку телепередач. В наши дни джаз опять изменился, и для того, чтобы определить его нынешнее состояние, людям нужно воспринять много новых идей. Джаз сейчас — это музыка глобализации, международная музыка, которая впитала и продолжает



**Сцена фестиваля в Грант-Парке
(фото: *Pedro A. Movilla Fernandez*)**

впитывать влияния множества разных музыкальных культур, прежде казавшихся чужими и экзотичными. Например, пианист Данило Перес играет музыку, в которой звучат мотивы его родной Панамы, обогащенные современными музыкальными идеями — от Телониуса Монка до самых новейших; в результате его музыка может быть понятной и доступной для самой разной, самой широкой аудитории (от его соотечественников, слышащих знакомые интонации своего фольклора, до знатоков джаза, увлечённых его тончайшим техническим и гармоническим импровизационным мастерством). И как в результате определить, какую именно музыку он играет? Современный джаз многолик, и общественная осведомлённость по отношению к нему возрастает. Не в последнюю очередь — благодаря людям вроде Уинтона Марсалиса, который, кажется, был избран музыкальной индустрией на роль «главного джазмена страны» (увы!). Впрочем, то, что он делает, тоже очень полезно — даже те конфликты и противоречия в джазовом сообществе, которые он разжигает своим воинствующим консерватизмом. Я лично не очень большая поклонница его музыки, но я понимаю, что его деятельность, в первую очередь образовательная, весьма важна и успешна, и его убеждённость в том, что детям нужно рассказывать о джазе, тоже помогает этой музыке — потому что его слова, как представителя крупной, хорошо раскрученной

в массмедиа структуры¹, работают на привлечение общественного внимания ко всему жанру и, как следствие, помогают финансированию деятельности не только Марсалиса, но и других джазовых проектов, в том числе образовательных.

То есть, короче говоря, вы считаете, что общественное внимание (или, по крайней мере, общественная осведомлённость о джазе) возрастает.

— Мне нравится так думать, определим это так. Мои аргументы за эту идею разнообразны. Во-первых, наш ежегодный фестиваль. До пятидесяти тысяч человек приходит на концерты! Им интересно, они любят музыку вообще (не обязательно только джаз) и приходят с мыслью, что и эта музыка может им понравиться. Мне не нужно, чтобы они слушали только джаз: я просто уверена, что это замечательно — тот факт, что *и джаз они тоже слушают*. Если взглянуть на индустрию грамзаписи, то джаз занимает меньше одного процента всех продаж² — и это включая сладкого саксофониста Кенни Джи, который, на мой взгляд, к джазу вовсе никакого отношения не имеет. Но я не уверена, что (в особенности в случае с джазом) можно измерять общественную осведомлённость о джазе количеством продаваемых альбомов. Этот показатель, как мне кажется, нужно использовать с осторожностью и только в комплексе с другими показателями — вроде посещаемости фестивалей. В конце концов, у меня перед глазами — пример моей матери: она за всю свою жизнь не купила ни одного компакт-диска или винилового альбома, но она любит и хорошо знает музыку. Другие люди могут годами слушать только те несколько дисков, что у них были раньше, и не покупать новых, потому что в нынешней экономической ситуации им это не так легко делать. Третьи, и их всё больше, переключились на скачивание музыки из Сети...

Есть и ещё один момент. Музыка эта изначально родилась в определённой среде, и (за исключением биг-бэндового периода)

¹ Речь идёт о нью-йоркском Линкольн-центре, где превосходный трубач Уинтон Марсалис, главный идеолог современного джазового консерватизма (чтобы не сказать — консервационализма) возглавляет джазовую программу, так называемую *J@LC (Jazz at Lincoln Center)*, отлично раскрученную в массмедиа и от этого занимающую в глазах общества едва ли не первое место в американском джазе — не вполне пропорционально реальному творческому положению вещей.

² На самом деле в последние годы цифра эта колеблется вокруг трёх процентов — в частности, в 2001 г. это было 3,4% от общей суммы продаж; подробную статистику см. в главе «Джаз в грамзаписи», но в целом Лорен права: процент невелик.

ей приходилось проходить весьма длинный и непростой путь общественного признания из-за того, что большинство ранних её творцов были «африканскими американцами»¹. Поэтому есть множество людей, которые хорошо знают эту музыку на слух (потому что невозможно ведь заткнуть уши и вовсе ничего не слышать), но даже не подозревают о том, как это всё называется².

А с другой стороны, быть может, это даже и самый естественный путь. Да, конечно, музыку надо пропагандировать, раскручивать. Но ведь не будешь же бегать за каждым слушателем, настаивая: «обязательно послушайте!» — это же не лекарство, которое можно дать насильно, зная, что оно поможет! Я думаю, талантливая музыка обязательно найдёт путь к слушателю, хотя, быть может, не самый прямой и широкий.

Кстати, о талантливой музыке. Мне довелось интервьюировать Джорджа Авакяна — одного из самых значительных продюсеров прошлого, и он сказал: джаз, как мне кажется, перестал развиваться³. Можете ли вы его поддержать в этом?

— Видите ли, Джордж имеет право на такие оценки, ведь он сам — живая история джаза. Причём его история относится к годам, когда было создано колоссальное количество великой музыки — условно говоря, сорок лет назад. Мне на память приходит один эпизод: как-то раз я пришла в клуб *Velvet Lounge* в Саутсайде, это самый авангардный клуб в Чикаго, его содержит Фред Андерсон, один из легендарных авангардистов ААСМ⁴. Там должен был начаться джем-сешн, а перед его началом Фред показывал документальный фильм, где снято совместное выступление Чарли Паркера и Коулмана Хокинса.

¹ Ай браво, Лорен, подумал я: далеко не у каждого американца хватает гражданского мужества называть вещи своими именами — в том числе и тот факт, что, к примеру, на Юге США джаз еще лет сорок назад именовали не иначе, как «музыкой черномазых».

² В этой связи я вспомнил читанный несколько лет назад фрагмент из воспоминаний Скотти Мура, белого гитариста первой группы белого певца Элвиса Пресли. Выросший в Мемфисе (одной из блюзовых столиц), Скотти вполне удовлетворительно умел играть в блюзовом стиле, но сам говорил, что не разбирался в блюзе: саму музыку-то он, конечно, слышал по радио, но никогда не знал, кто и где там её играет, и даже не задумывался об этом. Блюз, став для него привычной звуковой средой, из-за своего «чёрного» происхождения оставался чем-то анонимным, не стоящим внимания, фактически чужим.

³ См. интервью Джорджа Авакяна в главе «Джаз в грамзаписи».

⁴ Фред Андерсон скончался летом 2010 г., и в начале 2011 г. клуб *Velvet Lounge* закрылся из-за неразрешимых противоречий между наследниками Фреда.

Потом там же на сцену выходили (это все было снято где-то в одном месте) Лестер Янг, Кларк Терри — все эти великие... И все авангардные музыканты (сбравшиеся вообще-то на свой джем), вместо того чтобы идти на сцену, сидели как пришитые и смотрели на экран. И Фред Андерсон сказал мне: погляди-ка, вот ведь были времена — это ведь и было Время джаза (*The Time of Jazz*). И это время ещё не совсем ушло: ведь по крайней мере двое из тех, кто там был снят — Кларк Терри и Хэнк Джонс, — ещё на тот момент были живы и играли; более того, вся эта музыка не воспринимается как что-то архаичное, хотя съёмка и была сделана более пятидесяти лет назад — она абсолютно современна, и множество музыкантов до сих пор именно так и играет... Поэтому я понимаю причины, по которым Джордж сказал именно так, но готова с ним не согласиться. Мы не знаем, что случится завтра и какая музыка будет звучать через сорок лет. Почему-то у меня есть предчувствие, что в грядущие годы в джазе произойдут какие-то большие перемены и появится что-то настолько же великое, как то, что Джордж записывал сорок лет назад. Вовсе не обязательно, что это выльется в появление новых гениев уровня Бёрда и Преза¹. История не повторяется, не повторяются и условия, которые вызвали появление на сцене тех легендарных фигур. Другое общество, другие условия породят другие явления, но что-то придёт обязательно.

Хочу ещё раз привести пример пианиста Данило Переса (кстати, мы как-то с ним обсуждали буквально этот же вопрос). Он — выходец из Панамы — живой пример того, что я называю глобализацией джаза, его интернационализацией. И он — доказательство того, что, когда в джаз стали вливаться новые влияния иных музыкальных культур — извне Америки — он стал развиваться по-новому. Это и есть то направление, в котором я вижу завтрашний день джаза. Именно на этом пути в джазе рождаются и будут рождаться новые, полные жизни и творческой значимости явления.

Это ведь часть того же процесса, что и раньше. В 1940–1950-е годы американские джазмены начали много путешествовать, и часть из них оставалась в Европе — и потому, что им там неплохо платили, и потому, что там они зачастую получали больше уважения и почёта, чем в нашем обществе, поражённом расизмом. Постепенно с путешествующими американцами и с распространением грамзаписи джаз расходился по всему миру, и в каждой стране, куда попадал, начинал развиваться по-своему, во взаимодействии с местной музыкой и её

¹ Т. е. Чарли Паркера и Лестера Янга: их музыкантские прозвища соответственно *Bird* и *Prez*.

традициями¹. И теперь развитие джаза в мире повторяет схему развития его в Америке — огромном плавильном котле, где варились и перемешивались влияния множества разных культур; только теперь варево впитывает не только то, что доступно в этой стране, но и всё, чем богат целый мир.

Институт способствует этому процессу?

— А как же. Мы же привозим на фестиваль массу неамериканских музыкантов. Могу назвать некоторые имена из последних лет: французский пианист Мартиаль Соляль, сборная Италии по джазу — *Italian Instabile Orchestra*, в прошлом году — биг-бэнд радиостанции *NDR* из Германии, нидерландский пианист-новатор Миша Менгельберг, пианист из Испании Тете Монтолью... В общем, много музыкантов, в первую очередь — европейских. Мы просто стараемся составлять программу сбалансированно, перемежая известные имена и неизвестные, музыку общедоступную и поисковую — ведь наш фестиваль летний, на открытом воздухе, проходит в Грант-Парке, и надо учитывать эту специфику. Например, когда в 2000 г. приезжал итальянский оркестр «Инстабиле», мы поместили его выступление в программе прямо перед Уинтоном Марсалисом, на которого пришло много народу, — и итальянцев очень хорошо приняли, потому что они замечательные музыканты и их поиски увлекли многих из собравшихся перед сценой тысяч людей. А с другой стороны, иногда самые сложные составы с непростой музыкой неожиданно срабатывают с огромным успехом. Помню, например, как играл у нас квартет *Masada* саксофониста Джона Зорна — одного из важнейших музыкантов нью-йоркского Даунтаун-авангарда, с Дейвом Дагласом на трубе, Греггом Коэном на контрабасе и Джои Бэроном на барабанах. Это очень непростая музыка, замешанная в равной степени на фри-джазе и на клезмере, фольклорной музыке восточноевропейских евреев. Но люди сидели, как заворожённые, и слушали с огромным вниманием. Это был большой успех. И это ещё раз доказало правильность нашей формулы — давать людям доступ ко *всем* направлениям и формам джаза.

¹ На самом деле эта схема верна, быть может, только для нескольких самых развитых стран Западной Европы: во всем остальном мире куда более важным средством пропаганды и распространения джаза было радио, а именно — программа Уиллиса Коновера на «Голосе Америки». Но в самой Америке об этом знают скорее в теории, т. к. «Голос Америки» согласно закону не имеет права вещать на территорию США, и Коновер был известен в родной стране только как ведущий киноверсии концертов Ньюпортского джаз-фестиваля.

Ну и, наконец, вопрос из категории тупых, но необходимых: каковы ближайшие планы института?

— У нас много планов. Мы сейчас занимаемся усилением и упрочением нашей программы «Джаз и культурное наследие Чикаго» — в первую очередь расширением её образовательных элементов, то есть проводимых в её рамках творческих мастерских. Проведём очередной цикл концертов «*Jazzcity*», будем продолжать работу в рамках Композиторского проекта. В прошлом году мы заказывали произведение, посвящённое кварталу Брансвилл — в музыкальной истории Чикаго это то же, что Гарлем — в музыкальной истории Нью-Йорка; а в нынешнем году это будет польский район города и женщина-композитор польского происхождения Гражина Аугушик, которая пишет произведение для польско-еврейского клезмер-оркестра. Будем готовить очередные концерты из серии «*Saxophone Summit*», в рамках которых мы собираем на одной сцене всех ведущих чикагских саксофонистов (год назад, например, это называлось «*Tenor Madness*» и представляло ведущих тенористов города — Вона Фримена, Айру Салливэна, Фрэнца Джексона, Эдди Джонсона, Фреда Андерсона, Джозефа Джармана и Эдварда Уилкерсона). В этом году задействуем там наш *Bebop Brass* — биг-бэнд с непостоянным составом, в котором мы ротлируем молодых чикагских музыкантов, играющих в оркестре наравне с ветеранами эры бибопа (очень важный опыт для музыкантов и очень интересное зрелище для публики!). Потом мы планируем мероприятие, которое направлено на привлечение молодых слушателей — проведём, как в старые добрые 30-е, «Битву биг-бэндов», в которой будут соревноваться все школьные и студенческие биг-бэнды города, в том числе и весьма сильные, как, например, из Университета Иллинойса. В апреле планируется концерт-посвящение басисту Малаки Фэйворсу, который мы проведём в сотрудничестве с AACM. В августе, как обычно, — Чикагский джазовый фестиваль в Грант-Парке. А первого марта я второй раз в жизни еду в Польшу проводить собственную выставку джазовой фотографии (*смеётся*). Вот и все наши планы... хотя, по-моему, я что-то ещё забыла упомянуть.

SFJAZZ: ЗДОРОВЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ ПОДХОД?

Рэндолл Клайн (*Randall Kline*) — основатель, исполнительный директор и председатель правления Джазовой организации Сан-Франциско (*SFJAZZ*) — родился вовсе не в Сан-Франциско, а в Бостоне, точнее — в Суомпскотте, штат Массачусетс, что

в тридцати километрах к северу от Бостона. Он вырос под звуки пластинок пианистов Арта Тэйтума и Телониуса Монка, сменявших друг друга на семейном проигрывателе, или живого фортепиано, на котором по очереди занимались отец и старшие братья. В конце 60-х юный Рэндолл и сам стал осваивать фортепиано, а заодно и бас-гитару. Своё высшее образование он начал в университете Хофстра на Лонг-Айленде (штат Нью-Йорк), а в середине 70-х перебрался в Сан-Франциско, где стал заниматься игрой на контрабасе в колледже Мэрин и параллельно работал в ныне не существующем клубе *Boarding House*, где имел возможность слушать рок, кантри, а также джазовых музыкантов вроде Хэрби Хэнкока, Стэна Гетца и Эла Джарро. В 1980-м он перевёлся в *SFSU* (Государственный университет Сан-Франциско), а в свободное время решил попробовать заняться организацией концертов. Он вспоминает, что часами выстаивал на углу у зала «Кистоун», чтобы попасть на концерты Рэнди Уэстона, Макса Роуча или Эбби Линкольн, и думал: «Я тоже могу делать им концерты!» Он и начал с того, что в те дни, когда у выступавших в «Кистоуне» с концертными сериями артистов не было выступлений, он делал для них концерты на юге Бэй-Эриа¹, в Сан-Хосе, в «баре для городских ковбоев» под названием «Золотая лихорадка». Продлилось это недолго, так как Клайну не удавалось свести расходы на организацию концертов с доходами от них, но Рэндолл уже вошёл во вкус и вернулся к работе в *Boarding House* — на этот раз как пресс-агент клуба.

В 1982 г. Клайн и менеджер *Boarding Hose* Клинтон Гилберт совместно основали компанию *Jazz in the City*, просуществовавшую под этим именем до 1999 г., когда она была переименована в *SFJAZZ*. Год спустя партнёры впервые провели фестиваль *Jazz in the City* — сугубо местный, с бюджетом всего в 27 тысяч (спонсированным Фондом гостиничного налога Сан-Франциско и Городским фондом), продлившийся всего два дня (он проходил в театре «Хербст», где часть его мероприятий проводится и сейчас). Финансового успеха первый фестиваль не имел, но состоялся и на следующий год, правда — в сотрудничестве с Азиатско-Американским джазовым фестивалем и уже не в одном зале, а в нескольких меньших — от клубов до небольших театров. Этой формулы — предоставить артисту соответствующее масштабам его популярности и особенностям музыки помещение — фестиваль придерживается и сейчас, превратившись, по признанию

¹ *Bay Area* — «Район залива», собирательное название конурбации вокруг Сан-Франциско, в которую входят также Сонома, Сан-Матео, Сан-Бруно, городки Кремниевой долины, Сан-Хосе, Окленд и т. п.

ведущих СМИ Америки, в одно из лучших мероприятий своего рода в стране (если не в мире, считает лондонский *The Observer*).

В декабре 1999 г. Клайн объявил о создании Джазовой организации Сан-Франциско (*SFJAZZ*), которая стала заниматься не только одним осенним фестивалем, но и джазовыми мероприятиями в течение всего года, в частности — выделенным в отдельную творческую программу весенним сезоном, артистическим директором (или, говоря более привычными нам терминами, художественным руководителем) которой стал уроженец Района Залива, живущий в Нью-Йорке модный молодой саксофонист



Рэндолл Клайн

Джошуа Редман. Весеннему сезону (в 2002 г. — 21 мероприятие, в том числе 19 концертов) сразу было придано мощное пропагандистское ускорение, выразившееся во множестве публикаций в ведущих массмедиа страны (*New York Times*, *Chicago Tribune*, *San Francisco Chronicle*, *LA Times*), где концепция сезона с заметным постоянством сравнивалась с концепцией деятельности ведущего, с точки зрения СМИ, джазового института США — нью-йоркской программы «Джаз в Линкольн-Центре». Понятно, сравнение делалось с намёком на то, что программа в Сан-Франциско прогрессивнее и интереснее. Впрочем, отчасти так оно и есть: действительно заметно её отличие от деятельности Линкольн-Центра, где главный консерватор джаза Уинтон Марсалис упорно внушает нью-йоркцам (а посредством своего биг-бэнда, который на деньги центра даёт больше ста концертов в год вне Нью-Йорка и даже вне США, и всему миру) свои концепции истории джаза и значимости отдельных её периодов. Джошуа Редман в интервью «Нью-Йорк Таймс» в 2000 г. объяснял это так: «По сравнению с нью-йоркской программой наша — это культурный плюрализм в типичном стиле Сан-Франциско. Публика в Районе Залива несколько меньше озабочена строгими стилистическими и жанровыми определениями. Она немного меньше следит за жанровой чистотой артистов и немного больше готова идти за музыкантами туда, куда они поведут её».

Сейчас *SFJAZZ* — крупнейшая на Западном побережье США джазовая организация, крупнейшая и по штату, и по бюджету (свыше 3 млн долларов в год), и по известности в массмедиа и связанному с ней общественному признанию (всему тому, что укладывается в ёмкий американский термин *publicity*). До аналогичных показателей «Джаза в Линкольн-Центре», конечно, калифорнийцам пока ещё далеко, но все занимающиеся такой же деятельностью организации на Западе США (включая, пожалуй, самую раскрученную в массмедиа — сиэтлский *Earshot*) они «убирают» с гарантией. Во всяком случае, в первом десятилетии XXI века *SFJAZZ* — важнейший «игрок» на джазовом поле второго по объёму джазового рынка США, *San Francisco Bay Area*, Района залива Сан-Франциско.

Мы беседуем с Рэндаллом Клайном в его стерильно чистом и идеально тихом кабинете в обширном офисе *SFJAZZ*, расположенном в цокольном этаже одного из самых фешенебельных деловых комплексов Сан-Франциско — белого четырёхбашенного «Эмбаркадеро-Центра», близ пассажирских терминалов городского порта, на роскошной набережной Эмбаркадеро, смотрящей прямо на Залив.

Трудно ли превратить локальный фестиваль, представляющий только местных артистов, в крупное международное событие, едва ли не важнейший джазовый фестиваль США?

— Трудно ли? Конечно, трудно. На это уходит много труда — впрочем, как и в любом другом деле. Нужны хорошие люди, отличные идеи, много тяжёлой работы и превосходная музыка. И этот путь — вовсе не подъём по прямой линии. Были и взлёты, и падения, и битвы. Но главное, что поддерживало нас все эти годы, — это люди, целиком себя посвятившие этому делу. Много людей. Многие из них работают здесь до сих пор. Наше дело выросло: теперь мы проводим не только осенний фестиваль, но и множество других мероприятий на протяжении всего года, и ещё один фестиваль, который теперь достиг почти таких же размеров, что и наш основной.

Сколько людей работает в SFJAZZ?

— Сейчас — 21 человек. Технический отдел — производство, звук, свет; отдел образования, который занимается нашими образовательными программами; отдел финансирования (*fundraising department*); маркетинг и связь с общественностью; плюс отдел общих операций, который ведёт деятельность

непосредственно по организации наших программ. Наша организация по своей структуре — точная копия большого симфонического общества, филармонии (как *Chicago Symphony*, *San Francisco Symphony* или *New York Philharmonics*), и действует в основном теми же методами. Правда, с одной поправкой: мы — некоммерческая (*non-for-profit*) организация. Но цель у нас та же, что и у филармонических обществ: представление искусства публике, только вместо академического музыкального искусства мы подставили в эту формулу джаз — и результат оказался очень удачным. Многие наши соратники в других городах сомневались в жизнеспособности такой структуры в применении к джазу (ведь в других городах также существуют подобные организации), но мы на практике доказали, что эта модель работоспособна и в нашем жанре. Тем более за те двадцать с лишним лет, что мы работаем, джаз заметно изменился, и в подходе к нему нужны новые решения.

Как вам видится, в каком направлении происходят эти изменения в джазе?

— Направление — весь мир! В прошлом мы приглашали на фестиваль довольно мало зарубежных артистов. Теперь это не так. Мы начинали с того, что включали в программу фестиваля много латинского джаза (прямо с первого года, с 1983-го) — афробразильского, афрокубинского. Но это ещё были артисты, живущие в США. Постепенно в нашей программе стали появляться и зарубежные музыканты, представляющие все мировые течения джаза. Впрочем, это не только джаз меняется — это меняется сам мир, а джаз только отражает эти изменения. Ну, скажите, разве было бы возможно двадцать лет назад, чтобы вы — журналист из Москвы — сидели здесь, в моем офисе в Сан-Франциско, и брали бы у меня интервью? (*Смеётся.*) Меняется общество, меняется культура, меняется вся жизнь, и я считаю, что это большое, правильное дело. В музыке теперь куда больше открытости, готовности впитывать влияния, сотрудничать. Это хорошо.

Вы упомянули о существовании в структуре SFJAZZ образовательных программ. Расскажите подробнее об этом виде деятельности организации.

— Мы занимаемся джазовым образованием в разных аспектах — и новых, и старых, но все эти аспекты мы разделили на два основных направления — джазовое образование для взрослых и образовательные программы для детей. Для взрослых

у нас предназначены организуемые нами семинары и публичные дискуссии, объединённые в серию «Джазовые диалоги», которую мы проводим уже несколько лет. Например, в прошлом году мы провели несколько семинаров на тему «Раса и джаз», материалы которых потом были опубликованы в журнале *JazzTimes* и получили очень широкий резонанс. Подобные мероприятия, безусловно, носят образовательный характер, поскольку их цель — дать людям более глубокие знания, более широкое представление о джазе. Кроме того, есть ещё две серии мероприятий — одна более теоретическая, она называется *Threads of Jazz*, «Связующие нити джаза», в ходе которой ансамбли местных музыкантов иллюстрируют для публики то или иное специфически джазовое понятие (например, свинг); вторая — сугубо практическая, «Встреча с мастерами» (*Meet the Masters*), когда крупные музыканты встречаются со студентами и взрослыми людьми в ходе интерактивной творческой мастерской или небольшого мастер-класса (уже участвовали Джим Холл, Джо Ловано, Элвин Джонс и Джошуа Редман).

Что касается программ для детей, то они достаточно разнообразны — начиная от концертов в школах — но все направлены на то, чтобы научить детей понимать джаз, ценить его, и, следовательно, на то, чтобы какая-то часть этих детей пополнила собой в будущем джазовую аудиторию. Это касается и программ для взрослых, но в случае с программами для детей это — их главная цель. Мы стараемся интегрировать наши программы с их обычной учебой, и выбираем для этого, как правило, уровень с шестого по восьмой классы (13–14 лет). Мы уже провели пилотную программу такого рода в течение целого учебного года в одной из средних школ¹ города и теперь предпринимаем шаги к тому, чтобы ввести эту программу в обиход всех школ в городе². В ходе пилотной программы, кстати, наши семинары проходили в рамках занятий не музыкой, а английским языком — речь шла о музыке и поэзии, об импровизации, чувстве ритма, музыкальном и стихотворном размере и т. п. В рамках этих программ, когда они будут распространены на школы и колледжи города, к каждой школе будет прикреплён один

¹ Напомню, что термин *middle school* — средняя школа — в США значит не то же, что в России. Это низшая ступень «вышей школы», 6–8-е классы (точнее — уровни, *grades*, по-американски). С 9-го по 11–12-й классы — это уже, собственно, «высшая школа». Как правило, «средняя» и «высшая» школа — это отдельные заведения, в которое поступают после пятилетней «начальной».

² Видимо, только в самом Сан-Франциско, который географически составляет лишь небольшую часть Бэй-Эриа, занимая оконечность полуострова, замыкающего Залив с юго-запада.

из местных музыкантов, который регулярно будет посещать её для проведения семинаров.

Ну и, наконец, самое, наверное, известное, что мы делаем в этом направлении, хотя по объёму это и наименьшая из забот нашего отдела образования. Мы спонсируем сборный ансамбль лучших школьников-джазменов Сан-Франциско, *SFJAZZ All-Star High School Jazz Ensemble* — группу музыкантов-школьников со всего Района Залива, в которую входят ребята 15–18 лет. Они прекрасные музыканты, у них отличный руководитель, и, хотя мы работаем с ними всего год, нам уже есть чем гордиться в этом сотрудничестве.

Кстати, именно здесь, в Бэй-Эриа, есть замечательная школа — *Berkeley High School*, это в Бэркли, на противоположном берегу Залива, севернее Окленда. Именно из этой школы вышло множество известных джазовых музыкантов — начиная со всемирно известного саксофониста Джошуа Редмана. Там некоторое время учился Чарли Хантер, в эту школу ходили Дэвид Мюррей, Родни Фрэнклин, Дэвид Эллис и много других замечательных музыкантов... Дело в том, что много лет назад в этой школе была разработана и принята отличная программа обучения музыке с упором на джаз, и там замечательные преподаватели — вот и результаты получаются соответствующие.

Давайте ненадолго вернёмся к образовательным мероприятиям для взрослых. Прочитав в Jazz Times материалы симпозиума о расовых вопросах в джазе, я был поражён высочайшим уровнем дискуссии и, честно говоря, тем фактом, что одно из самых умных и глубоких выступлений в этой дискуссии принадлежало бывшему секретарю коммунистической партии США Анджеле Дэйвис, ныне профессору одного из университетов в Калифорнии. Дело в том, что в 70-е годы Дэйвис была, пожалуй, одной из самых известных в нашей стране афроамериканских женщин. Взглянув на расписание вашего весеннего сезона 2002 г., я обнаружил там ещё одно мероприятие с её участием...

— Да-да. Это будет дискуссия на тему «Женщины в джазе», где вторым главным докладчиком будет бэндлидер Мария Шнайдер. Это мероприятие пройдет в театре Центра искусств «Йерба-Буэна». Мы предполагаем большой успех и этого симпозиума тоже. Мы ощущаем большую общественную потребность в обсуждении таких крупных вопросов и прекрасно понимаем, что даже в нашумевшем симпозиуме по расовым вопросам, на самом деле, только поскребли по поверхности — эти проблемы

ещё обсуждать и обсуждать. Даже с такими умными докладчиками, как доктор Анджела Дэйвис.

Был какой-то резонанс этих симпозиумов в прессе, помимо джазовой?

— Очень мало. Ну кто в большой прессе станет ждать новостей от цикла каких-то там джазовых симпозиумов, которые посвящены творчеству каких-то там Биллов Эвансов и Телониусов Монков, ну а заодно расовым проблемам в каком-то там джазе? Кроме джазовой прессы, почти никто не отреагировал. Но я уверен, что неожиданный (в общем-то) успех симпозиума по расовым вопросам приведёт к тому, что в дальнейшем общественное внимание к этим мероприятиям увеличится. Оно ведь и на национальном уровне растёт. Вот, к примеру, «Нью-Йорк Таймс» на протяжении двух лет публикует интереснейшие материалы по расовым вопросам, так что общественный интерес растёт. Посмотрим, как все пойдёт. Мы рассчитываем на успех цикла этих дискуссий.

Давайте теперь перейдём к тому мероприятию, с которого началась история SFJAZZ — к ежегодному осеннему фестивалю. Кто составляет его программу?

— Я.

То есть список выступающих артистов — это ваш вкус.

— Главным образом, да. Но не только. Это ещё и вкус Района Залива Сан-Франциско. Я всё-таки на этот показатель как-то больше опираюсь. Сформулируем так: всё, что я ставлю в программу фестиваля, — это отличная музыка. Далеко не на все из этих концертов я пошёл бы сам в своё свободное время. Но если мне случится видеть любой из этих концертов по стечению обстоятельств — я послушаю с интересом.

Наша цель при составлении программы фестиваля — представить аудитории нынешнее состояние джаза. Я весь год обзваниваю музыкантов, которых держу на заметке как потенциальных гостей нашего фестиваля, расспрашивая их, над какими проектами они работают, уточняя некоторые детали их прошлых заслуг, чтобы яснее представлять себе перспективу их творчества. Примерно двадцать процентов концертов фестиваля рождаются именно из результатов таких звонков — когда я решаю, что вот этого артиста, с его заслугами, стоило бы показать на нашем фестивале именно вот с этим его новым,



Собор Милости Божьей в Сан-Франциско

многообещающим проектом. Другой важный фактор — шоу должно быть интересным, оно должно буквально приковывать к артисту внимание.

Другой момент: иногда содержание шоу диктуется тем местом, где происходит концерт, определяя звучание и интонацию. Мы используем для части концертов фестиваля старинную церковь, собор Милости Божьей (*Grace Cathedral*), почти в центре города¹. Стены собора уже видели невероятные выступления людей, которые в других условиях вряд ли даже стали бы выступать вместе. Так, несколько лет назад там играли вместе саксофонист Чарлз Ллойд и индийский перкуссионист Закир Хуссейн, и это было прекрасно². В прошлые годы там исполнялось большое произведение, написанное по нашему заказу саксофонистом Энтони Брэкстоном. Его коллега Фарао Сандерс замечательно выступил там. Одно из лучших шоу, что

¹ Освящение этого епископального (англиканского) собора в 1965 г. ознаменовалось эпохальным премьерным исполнением в его стенах первого Духовного концерта (*Concert of Sacred Music*) Дюка Эллингтона.

² Похвалив глубоко одушевленную музыку дуэта, джазовый критик «Сан-Франциско Кроникл» Фил Элвуд замечает: «Акустические особенности собора, ухудшенные усилительной системой, которую там, вероятно, устанавливал еще сам Томас Эдисон, привели к тому, что протяжённые философские монологи Ллойда остались нерасшифрованными большинством аудитории».

там было, — это Закир Хуссейн и саксофонист Джо Хендерсон. Пианист Сесил Тейлор сыграл там великолепный сольный концерт... В этом зале стены сами диктуют содержание: не только потому, что это построенная в готическом стиле церковь, но главным образом потому, что помещение обладает собственной, невероятной красоты реверберацией длиной в семь секунд. Такое длинное эхо заставляет музыканта играть по-другому, прислушиваться к тому, как помещение откликается на его игру, взаимодействовать с этим помещением, с этим эхом. Так, Джошуа Редман играл там феноменальный сольный концерт «История тенор-саксофона» в рамках весеннего сезона *SFJAZZ* — Джошуа ведь художественный руководитель наших весенних сезонов.

Ну а остальные восемьдесят процентов программы наших фестивалей — это более или менее то, что бывает и на остальных джазовых фестивалях. Мы просто организуем саму программу по немного другому принципу: в частности, делаем тематические вечера — каждый вечер фестиваля посвящён той или иной тематике. Ну, например, вот как это было сделано у нас в 2001 году. Фестиваль шёл с 24 октября по 4 ноября. Первый вечер назывался «Любовь Всевышняя: празднование 75-й годовщины со дня рождения Джона Колтрейна» и представлял трёх бывших партнёров Колтрейна — пианистов Маккоя Тайнера и Томми Флэнэгана и саксофониста Фарао Сандерса. Второй вечер представлял двух тенор-саксофонистов (Дэвида Мюррея и Одеана Поупа) и был посвящён «внешним пределам искусства импровизации». На третий день кларнетист Дон Байрон представлял материал своего новаторского альбома «*You Are #6*». Следующий концерт назывался «*Avant World*» и представлял соединение авангарда и «мирового джаза» (при участии авангардного пианиста Терри Райли, гитариста Фреда Фрита и других). 29 октября концерт был отдан нью-йоркскому гитаристу Биллу Фризеллу, который исследовал корни африканского и американского искусства игры на гитаре вместе с африканским музыкантом Бубакаром Траоре из Мали и американским мастером стил-гитары Греггом Лейшем. На следующий вечер темой концерта были баллады, причём не вообще баллады, а латиноамериканские — контрабасист Чарли Хэйден играл их с саксофонистом Джо Ловано и пианистом Гонсало Рубалькабой. 1 ноября концерта не было, затем 2 ноября был тот самый дуэт Закира Хуссейна и Чарлза Ллойда в соборе Милости Божьей, а 3 ноября концерт был посвящён памяти саксофониста Расаана Роланда Керка (участвовали саксофонист Джеймс Картер, тромбонист Стив Турре и пианист Малгру Миллер). Параллельно 2 и 3 ноября в других залах шли концерты из серии

«Американские герои» — это был квартет Дейва Брубeka. Ну и, наконец, оба завершающих фестиваль концерта 4 ноября мы отдали в распоряжение трио двух совершенно разных, но одинаково нешаблонных пианистов — в театре «Флоренс Гулд» играл Денни Зайтлин, а в Оперном театре Военного мемориала Сан-Франциско — Кит Джарретт.

Это действительно весьма смелый и, так сказать, прогрессивный по составу набор участников фестиваля, причём многие концерты носят выраженный авангардный характер. Вы не боитесь творческих рисков?

— Нет, нисколько. Весь смысл как раз в этих рисках. Мы же хотим показать *сегодняшнее* положение дел в джазе, верно? Значит, надо идти на риск. Например, в этом году (2002-м. — К. М.) у нас будет колоссальный проект — саксофонист Джеймс Картер будет импровизировать с ансамблем горлового пения из Тувы «Хуун-Хуур-Ту». Их стиль идеально подходит для атмосферы этого собора, и Джеймс с его колоссальными техническими возможностями вполне способен найти адекватные их музыке тембры и импровизационные ходы. Риск ли это? Конечно. Но это слишком интересная задача, чтобы не попытаться её решить. Мы всегда готовы рискнуть. Шоу может оказаться великолепным. Может и провалиться. Все бывает. Например, шоу Орнетта Коулмана в какой-то степени провалилось — хотя сам Орнетт достиг всех целей, которые перед собой ставил. Он задался целью создать противоречивое, провокационное шоу — он его создал. Я не был согласен с его выбором участников для одной из частей шоу, но это был его выбор, и он считал его правильным. Другое дело, что значительная часть публики и многие критики с ним не согласились. Но это слишком значительный музыкант, чтобы не отнестись к его поискам, продолжающимся уже свыше сорока лет, без (хотя бы) уважения. Хотя, ещё раз подчеркну, я бы на его месте некоторых вещей не стал делать — например, вводить тот эпизод, когда его танцоры демонстрировали реальный процесс пирсинга (*декоративного прокалывания частей тела*. — К. М.) прямо на сцене.

Дело в том, что он немного утратил контроль за художественным содержанием своего шоу (я говорю так уверенно, потому что мы обсуждали с ним этот вопрос). Он хотел несколько иного результата, он хотел, чтобы люди в зале испытали другие ощущения. Да, он хотел шокировать их, но — с другим знаком. Он хотел создать ощущение первобытного ритуала, хотел погрузить их в настроение другой, первобытной культуры с её обрядами скарификации (*ритуального покрытия шрамами*. — К. М.).

Но тот конкретный человек, который на сцене воплощал эту часть его замысла, оказался слишком далек от какой бы то ни было культуры вообще. Увы, это и разрушило всю концепцию Орнетта, поскольку все его сложные интеллектуальные построения оказались заслонены мерзким ощущением, которое испытывали люди в зале из-за одного, пусть короткого и не задумывавшегося как главный, эпизода его шоу, включавшего первое за много лет выступление в полностью акустическом ансамбле (он до этого долго работал с электроинструментами), живой, насыщенный эффектами видеомикс от пяти работавших на сцене камер, танец и т. п.

Это хороший пример того, что риска мы не боимся. Да, в этом случае не получилось. В других — с другими артистами — получалось отлично. Как, например, с Джо Хендерсоном. Для меня он — один из величайших саксофонистов в истории. В первый раз он играл на нашем фестивале в 1985 г., на третий год проведения *Jazz in the City*. В то время дела его шли совсем не блестяще, то есть он все ещё оставался великим Джо Хендерсоном, но в его карьере это была самая низкая точка, и он почти не работал. Для меня тем не менее разницы не было — это же был сам Джо, и я не мог поверить, что вот он выступает у нас... Мы попросили его сделать программу с афрокубинской группой. Он был очень открыт к новым идеям — он сказал: отлично, сделаю. С течением лет он появлялся на нашем фестивале и со струнным квартетом, и в дуэте с Закиром Хуссейном в *Grace Cathedral* (ему очень нравилось играть в соборе, и он объяснил, почему: в детстве, в Огайо, он занимался на саксофоне в холле школы, и там тоже было длинное эхо), и карьера его пошла в гору — он выпустил альбом, получивший «Грэмми», и т. д. Джо никогда не боялся попробовать что-то новое, но — я должен отметить — мы никогда и не просили его делать что-то, что было бы ему явно неинтересно. Мы вообще никого ни к чему никогда не принуждаем.

Как насчёт весенних сезонов? Вы говорите, что программу осеннего фестиваля составляет сами; у весенних сезонов есть специальный артистический директор — Джошуа Редман. Означает ли это, что он сам определяет их программу?

— Он осуществляет общее художественное руководство сезоном, а программу мы с ним определяем вдвоём. Он сообщает мне свои соображения о том, что ему хотелось бы сделать в течение сезона, и мы решаем, какими силами мы могли бы эти идеи реализовать, стараясь перенести фестивальную концепцию тематических мероприятий и на весенние концерты, — с одним



Джошуа Редман
(фото: Павел Корбут)

отличием: речь в этом случае идёт не об одиночных тематических вечерах, а о сериях мероприятий одной тематики. В целом стратегия и тактика каждого сезона определяется за один день: мы с ним садимся вот здесь, в этой комнате, обмениваемся идеями, пишем наброски программ, прикидываем составы и имеющиеся возможности. Он — артист, он занимается исключительно художественной стороной дела, тогда как я, по необходимости, должен думать и обо всех других аспектах, включая деловой. Я должен сделать всё для того, чтобы не только артисты были довольны художественной стороной дела, но и публика пришла на концерт. Джош говорит о творчестве, я — о коммерции. Да-да, мы — некоммерческая организация в том смысле, что работаем не на извлечение коммерческой прибыли из нашей работы, но ведь концы с концами-то мы должны сводить, так? Поэтому я занимаюсь именно коммерческой стороной дела. И Джош это понимает. Ему не нравятся некоторые компромиссы, на которые неизбежно приходится идти во имя того, чтобы задуманные мероприятия могли состояться, но он понимает, как все это работает, и всячески демонстрирует это понимание. Надо вообще сказать, что он — фантастический партнёр, с ним очень приятно работать, у него отличные идеи. И у нас с ним общее понимание дел, мы оба стремимся к эклектике, а не к узким стилистическим рамкам догматических представлений о том, чем непременно должен быть весь джаз¹.

¹ Это Клайн подпускает шпильку в адрес Уинтона Марсалиса и «Джаза в Линкольн-Центре», знаменитого как раз таким подходом. Мы видим, что преуспевающая нью-йоркская организация, вообще говоря, у коллег со всей страны не слишком популярна.

Это именно тот подход, что служит залогом успеха в Районе Залива с его невероятной культурной пестротой. Здесь, где живёт вместе столько совершенно разных людей, принадлежащих к совершенно разным культурам, открытость — главный показатель. Если ты играешь в кастовость, в закрытость, ты проиграл. Победить можно, только проявляя открытость.

Так вот Джошуа как раз совершенно открыт. Но не в том смысле, что кидается в разные авантюры без оглядки. Нет, он к каждой новой идее относится невероятно серьёзно и ответственно. Когда я предложил ему сыграть сольный концерт в соборе Милости Божьей, он обдумывал эту идею больше года и затем несколько раз репетировал в соборе один, без свидетелей. Он подготовил титаническую программу и исполнил её с блеском. Вообще говоря, он полностью соответствует моей теории о разнице между «хорошим» и «великим». Хорошим быть нелегко, но, чтобы быть великим, надо трудиться на порядок больше. Он так и поступает. Так побуждаю его поступать и я: мне всегда хочется сделать что-то большее, чем делается, быть может, настолько большее, что делать это оказывается как-то неудобно, непривычно. Ну а то, что непривычно, побуждает нас расти быстрее.

Давайте попробуем теперь взглянуть на сцену концертов SFJAZZ с другой стороны. Кто ваш средний слушатель? На кого рассчитаны ваши мероприятия?

— Ну, на понимание этого понадобились годы... Знаете, почему наш самый первый фестиваль катастрофически провалился? Мы тогда взяли всё ту же концепцию эклектики, что развиваем и сейчас, и впихнули в два вечера на одной и той же сцене. Подряд на сцену выходили: афрокубинский ансамбль; группа с африканским барабанщиком, сольный пианист, игравший в стиле гарлемского страйд-пиано 20-х годов, джазовый квартет... А зал был полупуст, то есть что это я — мы к половинной заполняемости и близко не подошли. Позднее я объяснил себе это так: далеко не все люди готовы к восприятию эклектичных программ. Большинство из них любят то, что любят. И поэтому многие организаторы так цепко держатся за узкие стилистические рамки — потому что они знают, как внутри этих рамок действовать в расчёте на ту аудиторию, которую охватывает представляемая ими музыка. Вот почему мы пошли по пути разделения аудиторий: пусть любители диксиленда приходят на концерт диксиленда, а любители латинской музыки — на латинский концерт. И это сработало. Среди этих отдельных аудиторий было, быть может, двадцать процентов

людей, которые были заинтересованы в разных программах — и приходили на них. И даже они не приходили на *все* концерты. Остальные 80 процентов — это небольшие сегменты аудитории, заинтересованной в том или ином виде музыки. Любители кубинской музыки. Знатоки авангарда. Ценители бибопа. Те, кто слушает только джазовых пианистов. И так далее. Так что вот на кого рассчитаны наши мероприятия: на небольшие сегменты верных поклонников того или иного жанра, стиля, направления, которые мы охватываем один за другим благодаря эклектичности наших программ. Плюс 20 % более или менее всеядных слушателей.

Мы не делаем больших концертов под открытым небом, где, чтобы дожидаться хэдлайнера, на которого пришло большинство, надо высидеть получасовые сеты шести других коллективов. Там, если вас не заинтересовали данные конкретные полчаса на сцене, вы можете отойти поболтать с друзьями, съесть свои сэндвичи, попить пива и т. п. Ну, может, две из шести групп вы и послушаете вполуха. У нас же всё по-другому: люди приходят на концерт в приличном зале, чтобы получить определённые слуховые переживания, чтобы именно послушать музыку, сидя в удобном кресле. И это бумерангом срабатывает и для исполнителей. Вы спросите музыкантов: далеко не все из них действительно любят играть на больших садово-парковых фестивалях перед публикой, которая в массе своей не слушает их, а бродит по площадке, болтает между собой, пьет пиво, ест бурритос¹ и т. п. Но большинство из них любит играть на сцене концертных залов, где публика специально пришла, чтобы именно *слушать* их. Удобно, комфортно публике — комфортно и музыкантам.

Аудитория на разных концертах различается и по возрастному показателю. На какие-то концерты ходят люди в среднем лет 25 (на афрокубинские, например). На концерты Брубeka в прошлом году, конечно, пришли более пожилые — потому что Брубеk был популярен в начале 60-х, и тогдашней его аудитории сейчас 60–70 лет. Но при этом — вот интересный факт — на его концертах было гораздо больше молодёжи, чем можно было предположить (и чем было возможно до показа телесериала Кена Бернса «Джаз»).

В целом могу сказать, что это не результат наших усилий — то, что на разные концерты приходят разные возрастные группы. Это просто потому, что разную музыку слушают люди разных возрастов. Мы-то как раз стараемся охватить возможно более широкий спектр публики. И, вы знаете, это срабатывает.

¹ Горячее мексиканское блюдо: тушеное мясо и овощи, завернутые в пресную лепешку.

Более молодые, придя на джазовый концерт один раз, часто решают потом прийти ещё и ещё. Да и потом, есть ведь и молодёжная музыка — даже в джазе. В марте у нас будет Стэнтон Мор, барабанщик из нью-орлеанского джем-бэнда *Galactic*, с басистом Крисом Вудом из *Medeski Martin & Wood* и саксофонистом Скериком из *Tuata*. Все трое представляют новейшее направление импровизационной музыки, *jam bands*, будут играть горячие фанковые ритмы, и заранее можно сказать, что подавляющее большинство аудитории будет младше 25. Будут концерты с Хэрби Хэнкоком, Роем Харгроувом, Майклом Бреккером — там аудитория будет в массе своей старше 40. Но мы все время стараемся захватывать, затягивать более молодую аудиторию. На Мора, например, билеты будут дешевле, чем обычно, — чтобы облегчить доступ молодым слушателям. Даже на Кита Джаррета в Оперном театре сможет прийти молодой человек — там есть специальная студенческая скидка, билеты по 20 долларов¹. Лет восемь назад здесь был большой шум по поводу очередной новации в джазе — на тот момент это было движение эйсид-джаза². Здесь было пять-шесть действительно отличных групп этого направления; гитарист Чарли Хантер был, пожалуй, самым популярным (он сейчас в Нью-Йорке). У них было множество очень молодых слушателей. У нас в офисе тогда работало несколько совсем молодых людей, которые ничего не знали ни о Колтрейне, ни о Майлсе Дэйвисе, но они с удовольствием ходили на концерты эйсид-джаза, постепенно узнавали об этой музыке все больше и больше и в конце концов стали ходить и на концерты других джазовых стилей. Они как бы вошли в джаз через заднюю дверь.

Поэтому мы все время побуждаем молодую аудиторию: входите! Затратить на вхождение в эту музыку нужно совсем немного усилий, но как много можно в ней найти! Сейчас на сцене полно отличных молодых музыкантов, в музыке которых легко найти соответствие собственным чувствам и мыслям, а поняв их — уже несложно открыть для себя богатства других поколений джаза. Когда войдешь в эту музыку, дальше она сама уже будет подталкивать тебя. Тем более что произошла цифровая революция, в результате которой вся эта музыка доступна в записи — причём легко доступна. Через интернет легко ознакомиться со всеми стилями, выбрать то, что

¹ Для США довольно умеренная входная плата, тем более для большого города вроде Сан-Франциско. Полная цена билета на концерт такого уровня может составлять и 50 долларов, и 75.

² *Acid jazz*, импровизационная музыка на танцевальной, моторной основе ритмики и манеры аранжировок фанка и хип-хопа, инспирированная в основном поздним творчеством Майлса Дэйвиса.

тебе нравится. Хочешь — органное трио раннего грува и соул-джаза, хочешь — хардбоп Ли Моргана, хочешь — что-то ещё: в джазе на самом деле так много музыки, легко доступной даже не очень подготовленному слушателю! Потом идёшь в магазин (или в онлайн-магазин) и покупаешь столько записей каждого артиста, сколько хочешь, — хоть полное собрание его сочинений (возможность, которая пришла с эрой цифровых переизданий и ещё двадцать пять лет назад совершенно недоступная).

Как много слушателей приходит на ваши мероприятия? Есть у вас какие-то рекорды посещаемости концертов?

— Ну, самой большой посещаемостью отличались наши «Латинские танцы» — программы латиноамериканского джаза с танцевальным уклоном, которые мы проводили в *Bill Graham Civic Auditorium*, это колоссальный зал, за вечер туда приходило до семи тысяч человек. Мы проводили эти большие танцевальные концерты три или четыре года. Один раз там выступали в один вечер Тито Пуэнте, Эдди Палмиери и Качао. Другой год — Селия Круз и кто-то еще. Третий — Марк Энтони. Это был грандиозный опыт. Тысячи людей, около половины из которых были латиноамериканцы, огромный зал, и все эти тысячи танцуют, слушая музыку, — это была фантастика.

Вы работаете с местными массмедиа? Есть здесь какие-то джазовые издания, как обстоит дело сотрудничества с радио?

— Здесь только одна джазовая радиостанция — *KCSM*, плюс несколько джазовых программ на других станциях. Есть пара небольших, полусамостоятельных ежемесячных или двухмесячных джазовых журналов. Есть огромный интернет-ресурс — *Jazzwest.com*, его поддерживает Уэйн Сароян, это отличный конгломерат информации по джазу в Бэй-Эриа, прекрасно сделанный. Да, мы, конечно, стараемся со всеми ними работать. Ведь у нас такой уникальный рынок! Бэй-Эриа — второй по объёму (после Нью-Йорка) рынок потребления джаза (концерты, пластинки и т. п.) в стране и первый — по количеству приобретенных *CD* на душу населения. Нам, конечно, всем приходится работать вместе¹.

¹ Дипломатичный ответ, означающий (судя по отзывам других джазовых людей в Сан-Франциско): с кем-то работать получается, с кем-то — нет. Рэндолл — отличный бизнесмен и никогда не высказывает неприятных для себя вещей в открытую.

Ну и, наконец, неизбежный вопрос о ваших планах.

— На горизонте у нас — пара крупных проектов. Во-первых, мы начали работу по подготовке открытия собственного помещения. Это не будет ни клуб, ни концертный зал. Мы определяем этот проект как «лабораторию». Там можно будет проводить концерты, как в концертном зале. Там можно будет проводить более камерные мероприятия, и тогда помещение будет выглядеть как клуб. Днём его можно будет использовать для репетиций. Там, скорее всего, не будет концертов *каждый* вечер. Мы рассчитываем, что это место станет джазовым центром Сан-Франциско, потому что мы будем предоставлять его и другим организаторам для проведения их мероприятий. Помещение не будет большим. Скорее всего, максимум триста мест. В списке наших стратегических планов этот проект, подготовку и расчёт которого мы сейчас завершаем, находится на первом месте, и я надеюсь, что мы реализуем его в течение примерно трёх лет ¹.

Еще один важный проект, связанный с «лабораторией», — штатный музыкальный коллектив, который будет там работать. Скорее всего, это не будет традиционный биг-бэнд. Это будет некий конгломерат, который в зависимости от каждого конкретного проекта, от каждой решаемой задачи будет изменяться в составе. Нам предстоит выработать философию его деятельности. Пока можно сказать, что в нём будет соблюдаться баланс постоянно работающих местных музыкантов и приглашаемых солистов со всей страны. Мы представляем так, что мы будем приглашать солистов для работы над серьёзными авторскими проектами, связанными с современной музыкой, с тем чтобы они имели возможность месяц репетировать в «лаборатории», затем один или несколько раз давать концерты, возможно, отправляться в небольшое турне. Нам вполне хватит талантливых местных музыкантов-оркестрантов для воплощения любой творческой задачи.

А сколько всего в Бэй-Эриа джазовых музыкантов?

— Хороший вопрос. Я не знаю (*смеётся*). Возможно, знает профсоюз музыкантов. Хотя не все они состоят в союзе. Вообще скажу так: их здесь очень, очень много.

¹ В реальности времени потребовалось гораздо больше: открытие *SFJAZZ Center* — такое название получила эта концертная точка на углу улиц Франклин и Фелл в районе Хэйз-Вэлли — состоялось только 21 января 2013 г.

Не знаю, видно ли это изнутри джазового сообщества, но мне — иностранцу — очень заметно, что бывшие или ныне действующие музыканты, или же люди, получившие музыкальное образование (но не работающие по этой специальности), составляют значительную долю джазовой аудитории.

— А это так и есть. Знаете Международную ассоциацию джазовых преподавателей (IAJE)? Огромная организация. По всей стране — колоссальное количество университетских джазовых программ, готовящих музыкантов. Все же понимают, что этим ребятам негде будет играть, когда они окончат колледж. Вот эти-то ребята — прекрасно подготовленные в области джаза, замечательно его понимающие, — и становятся основой аудитории джаза. Они ведь любят его, ходят на концерты, покупают пластинки. Но что они делают в жизни, когда оканчивают колледж?

Преподают. Преподают джаз. Воспроизводят следующее поколение джазовых музыкантов — и слушателей.

— Совершенно верно. Видите ли, я чуть-чуть представляю себе ситуацию в России. Там ведь огромная система подготовки музыкантов в области академической музыки — куда шире, чем здесь. Поэтому в массе своей русские чуть лучше знают классическую музыку, чем мы. Куда деваются все те тысячи музыкантов, которые каждый год оканчивают российские музыкальные училища и консерватории? Отчасти — пополняют ряды квалифицированных слушателей. То же и с литературой. Российские школы учат понимать или по крайней мере знать литературу куда лучше, чем американские, это не секрет. Значит ли это, что в России намного больше писателей, чем в Америке? Нет. Но в России благодаря этому гораздо больше квалифицированных *читателей*, то есть «аудитория литературы» очень широка.

В нашем случае действует та же модель: джазовых музыкантов несравнимо больше, чем работы для них. Они неизбежно зарабатывают на жизнь другим способом, не музыкой, точнее — не исполнительством (они могут работать в магазине грампластинок, или музыкальных инструментов, или преподавать музыку, или вообще заняться бизнесом). Но они — подготовленные, квалифицированные слушатели. Система музыкального образования нужна ведь не только для подготовки музыкантов. Она нужна и для подготовки слушателей. Иначе кто будет слушать музыкантов? Такова жизнь. Надо принимать

её такой, какая она есть. И использовать её особенности. Тогда и музыка будет развиваться.

Разговор с Рэндоллом Клайном состоялся в 2002 г. Замечали, с какой надеждой он говорил о создании некоего джазового центра, некоей «лаборатории» для джаза? И вот в мае 2010 года пришла новость, напрямую касающаяся этих планов: калифорнийский джазовый обозреватель Дон Хекман сообщил, что организация *SFJAZZ* наконец объявила о начале строительства *SFJAZZ Center*, потому что в фонд его строительства поступило крупное анонимное пожертвование — 20 миллионов долларов, подведших черту под сбором требовавшегося для постройки бюджета. Центр расположен в районе Хэйс-Вэлли, на Франклин-стрит, буквально в паре кварталов от концертного зала *Davies Symphony Hall*. По словам архитектора Марка Каваньеро, спроектировавшего центр, это «крупнейшее в мире отдельно стоящее здание, предназначенное только для джаза»: концертный зал, клуб-кафе, аудитории и офисы *SFJAZZ* общей площадью более 3000 квадратных метров. Первый концертный сезон центра начался 21 января 2013 года.

KINGSTON JAZZ FESTIVAL: «ДЖАЗ ТРЕБУЕТ СТРАСТИ»

Кингстонский джаз-фестиваль в штате Нью-Йорк (всего в ста километрах от Нью-Йорка вверх по реке Гудзон) — фестиваль новый: в 2006 г. он был проведен всего во второй раз. Он оказался весьма насыщенным и разнообразным по программе и может, наверное, при необходимости служить образцом типичного провинциального джазового фестиваля в США — с поправкой на то, что проводит его некоммерческая организация, а это накладывает определённые особенности на составление программы фестиваля, и на то, что это всё-таки не очень глубокая провинция: до Нью-Йорка меньше трёх часов езды, и привезти на фестиваль сколько угодно первоклассных музыкантов с хорошими именами — совсем не проблема.

Я посетил этот фестиваль летом 2006 г. вместе с совладельцем и соредактором журнала «Джаз.Ру», моим постоянным соавтором с 2004 г. Анной Филиппевой. В основу первой части этой главы лёг наш совместный репортаж с Кингстонского фестиваля. Я сердечно благодарю Анну за разрешение использовать фрагменты этого материала в моей книге.

Занесло нас в консервативную провинциальную Америку. Два с половиной часа езды от Нью-Йорка — и уже совсем другая страна.



Концерт в Сити-Холле города Кингстона

Первый концерт фестиваля проходил в солидном, украшенном монументальной люстрой зале городского совета Кингстона. 62-летний контрабасист и композитор Руфус Рейд представил здесь своё самое объёмное сочинение — «*Linear Surroundings*», протяженное звуковое полотно в четырёх частях, написанное для джазового квинтета (Руфус Рейд — контрабас, Суми Тоноока — фортепиано, Рич Перри — тенор-саксофон, Фредди Хендрикс — труба, Тим Хорнер — барабаны) и четырёх солистов (Дэйна Хэнчард — вокал, Марти Эрлих — бас-кларнет, Акуа Диксон — виолончель, Марк Тёрнер — валторна). Произведение было создано при поддержке ассоциации «Камерная музыка Америки», предоставившего Рейду приличный грант на написание композиции, и представлено живьём всего несколько раз, при поддержке все той же «Камерной музыки» и благотворительного фонда им. Дорис Дюк. Одно из редких исполнений этого опуса как раз и прошло в рамках Кингстонского джаз-фестиваля.

Второе отделение концерта тоже балансировало на грани новой академической музыки и джаза: его представляло *The String Trio of New York* (скрипач Роб Томас, контрабасист Джон Линдберг и Джеймс Эмери — полуакустическая гитара), коллектив с почти 30-летней историей, который определяет свою стилистику как «придуманный нами самими сплав классики и джаза для гитары, контрабаса и скрипки». Они тоже представляли «комиссионное», то есть созданное по заказу *Chamber Music America*, произведение крупной формы. Это был любопытнейший вечер: на стыке новой композиторской камерной



Кингстон (вдалеке мост над Рондаутом)

музыки и джаза, быть может, не происходит радикально-эпохальных открытий, но это — одна из самых живых и интересных сторон того, что происходит на нынешней музыкальной сцене.

В следующие два дня, субботу и воскресенье, концерты фестиваля проходили под открытым небом, на площадке у лодочной пристани на реке Гудзон, куда упирается главная улица исторической части Кингстона — Бродвей. Эта площадка исторически называется *Rondout* — слово большинству «не местных» непонятное, отчего мы постоянно слышали, что наши коллеги — приехавшие на фестиваль журналисты — называли площадку «*roundabout*», кольцевая развязка, которой Рондаут не является. Ну да бог с ней, с топонимией. Значительную часть Рондаута в обычные дни составляет широкая асфальтированная автостоянка — на ней и была развёрнута крытая сцена фестиваля, а публике предлагалось заполнять пространство автостоянки подручными средствами, что слушатели и проделывали с явным удовольствием. Люди приходили со своими складными креслицами, едой, питьем, зонтиками и т. п., демонстрируя, что американцы любят и умеют получать удовольствие от концертов под открытым небом — наверное, ещё со времен легендарного рок-фестиваля в Вудстоке (кстати, Вудсток находится всего в нескольких километрах от Кингстона).

Дальним от Бродвея краем Рондаут заходит под высокий мост через Гудзон — мост, которому в последний день фестиваля предстояло сыграть весьма положительную роль. Вообще это красивое место. По речке плавают утки с утятами. Народу в первые часы субботнего концерта было не очень много, но ближе к вечеру площадка перед сценой была полнѐхонька — на взгляд, человек 800–1000.

Кингстон — город достаточно джазовый: он недалеко от Нью-Йорка, и здесь живёт и работает много музыкантов, привлечённых, с одной стороны, близостью «Города Большого Яблока», а с другой — патриархальной тишиной жизни в старинном маленьком городке, одном из самых старых в Америке (голландцы основали его в самом начале XVII столетия, а в 70-е гг. XVIII века именно здесь заседал первый состав сената штата Нью-Йорк и, ещё до провозглашения независимости от Великобритании, создавался проект конституции штата). В фестивальной публике, например, был замечен живущий в Кингстоне известный барабанщик Лэрри Гренадир (игравший, например, со знаменитым гитаристом Пэтом Мэтини), а бывшего барабанщика ансамбля великого авангардиста Арчи Шеппа — Марвина «Бугалу» Смита, одетого во что-то невообразимое пиратско-самурайское и непрестанно фланировавшего среди публики, было просто невозможно не заметить.

В программе второго и третьего дней фестиваля были и местные коллективы, и приезжие ансамбли из Нью-Йорка. Так, субботний концерт открыл местный, кингстонский коллектив *The John Menegon Quintet* опытного контрабасиста Джона Менегона. Продолжал *The Ben Allison Quartet* — гитарист Стив Карденас, трубач Рон Хортон, барабанщик Джералд Кливер и сам Бен Аллисон, сорокалетний (но выглядящий едва ли не мальчишкой) контрабасист из Нью-Хэйвена, 11 лет назад создавший в Нью-Йорке некоммерческую организацию *Jazz Composers Collective*, смысл деятельности которой — в предоставлении возможности творцам оригинальной джазовой музыки показывать широкой публике свои творческие поиски, не беспокоясь за коммерческий успех. В качестве художественного руководителя коллектива и продюсера его мероприятий Бен за 11 лет организовал свыше ста концертов, в том числе ежегодную серию концертов участников коллектива в Нью-Йорке, национальные и международные туры членов *JCC*, серию концертов в знаменитом Музее современного искусства в Нью-Йорке (продолжающуюся до сих пор), а также ежегодный фестиваль *Jazz Composers Collective*, проходящий в клубе *Jazz Standard*. С квартетом он играет собственную авторскую музыку яркой сатирической направленности (что в левом Нью-Йорке автоматически означает

«направленную против нынешней американской администрации»: текущий альбом группы называется «*Cowboy Justice*», «Ковбойское правосудие», а это для всякого «мыслящего» американца ясно читается как «Мы выступаем против президента Джорджа Буша»), и следить за тем, как эта музыка выписана и как исполняется, необычайно интересно.

Настолько же далека от шаблонов была и следующая группа, хотя её лидер движется в совершенно ином направлении, нежели Аллисон. Зато вибафониста Джо Локка хорошо знают в России благодаря примерно десяти его турам по нашей стране, совершенным в последние 12 лет. Джо (с которым мы подробно познакомились в главе о джазовом образовании) выступил в Кингстоне в составе своего трио с басистом Майком Поупом и молодым барабанщиком Террионом Галли, плюс гость — греческий маримбафонист Христос Рафалидес.

Финал второго вечера — квинтет ветерана-пианиста Барри Харриса. 76-летний последователь первой волны бибоба 40-х прославился ещё в родном Детройте в 50-е, а в 60-е и 70-е на нью-йоркской сцене удачно играл с Декстером Гордоном, Кэннонболлом Эддерли, Хэнком Мобли, Иллинойсом Джакетом и другими звёздами. С середины 70-х Харрис преимущественно играет как лидер. Ветеран бопового рояля был стопроцентно предсказуем, традиционен, точен и изящен в своей игре, добродушно общался с публикой, но участников своего ансамбля представил только в самом конце и крайне неразборчиво, а что до музыкальных способностей этих никому не известных статистов — то их хватало только на то, чтобы обеспечить ровный фон для пианиста.

Воскресенье на Кингстонском фестивале ознаменовалось дождём. На штат Нью-Йорк надвинулся циклон, в следующие три дня натворивший немало бед в Новой Англии. При сухой погоде успел выступить только молодёжный оркестр *The Jazz Royales* — кингстонские школьники, учащиеся играть джаз в городской средней школе (!). Шестеро подростков и девушка-вокалистка, трогательно краснея и пугаясь, тем не менее довольно уверенно «отдули» несколько стандартов. После этого на сцене появился *Teri Roiger Quartet* — ансамбль вокалистки Тери Ройгер, супруги местного контрабасиста Джона Менегонна, выступавшего в субботу (играл он и в ансамбле жены в воскресенье). Крепкий квартет, в котором выделялся известный пианист Фрэнк Кимбру (*Frank Kimbrough*), тоже живущий недалеко от Кингстона.

В первые же минуты выступления квартета публику в буквальном смысле этого слова смыло — грянул настоящий субтропический ливень. Слушатели схватили свои стульчики и скрылись под упомянутым выше мостом, в результате чего вокалистке



Джо Локк

пришлось петь уже, так сказать, вполоборота, поскольку реакция аудитории с этого момента доносилась исключительно из-под путепровода. А на площадке перед сценой остались только зябко поёживающийся под своим тентом звукорежиссёр, пара организаторов и какой-то очень фанатичный приверженец джаза, который вооружился огромным зонтом и, видимо, дал себе зарок сидеть на своём креслице, как пуговица, — хоть пожар, хоть потоп. Собственно, в части потопа ему это удалось.

Специально так было задумано или случайно вышло, но только большинство исполненных Тери песен было обо всяких метеорологических явлениях, созвучных тому, что в этот момент происходило в Кингстоне. В конце концов изрядно подмокший директор фестиваля Том Беллино взмолился, чтобы вокалистка заканчивала уже с дождливой тематикой.

Финальная композиция была про восход солнца, и что удивительно, вокалистке всё-таки удалось накамлать если не полное прекращение ливня, то во всяком случае примерно часовое его ослабление до таких пределов, что перед сценой вновь стали появляться выбирающиеся из-под моста слушатели. Что до авторов этих строк, то мы так и не решились вылезти из-под моста совсем: слышно оттуда было почти удовлетворительно (мешал только гул проезжающих по мосту автомобилей), многое

видно, ну а для фотографирования музыкантов вполне достаточно было время от времени выбежать с зонтиком на площадку перед сценой.

Концерт продолжил квартет гитариста Расселла Малоуна. Один из ведущих мэйнстримовых джазовых гитаристов последнего десятилетия, этот крупный и очень спокойный с виду человек на сцене почти неподвижен — он просто сидит, не строит гримас, не закатывает глаза. Он играет. Именно не работает на сцене, а играет.

Забавно прозвучало выступление биг-бэнда Кингстонской средней школы. Вот в такие моменты и понимаешь, почему джазовое образование в США на голову выше, чем в других странах. Просто высшее музыкальное образование стоит на плечах таких вот программ обучения джазу в средних школах сотен маленьких провинциальных городов. В оркестре играют не слишком-то выдающиеся (пока!) солисты, но оркестровая игра звучит весьма убедительно. И с ритмом, и с громкостной динамикой всё в порядке. И нет никакого снобизма по отношению к местным музыкантам. Наоборот, публика очень искренне поддерживает свой оркестр. Никто не кривит лицо, все кричат и радуются, а когда юные музыканты под проливным дождем сходят со сцены — их обнимают, поздравляют, накрывают полиэтиленовыми плащами или зонтиками и усаживают на лучшие (читай — самые сухие) места слушать финальный сет фестиваля.

Финал фестиваля — мемориальный оркестр Каунта Бэйси. Как и большинство мемориальных оркестров, он нацелен не на творческий поиск, а исключительно на сохранение творческого наследия своего покойного лидера. В оркестре осталось всего пять ветеранов, которые играли там при титане свинга Каунте Бэйси, до его смерти в 1984 г. — нынешний лидер, бас-тромбонист Билл Хьюз, баритон-саксофонист Джон Уильямс, тромбонист Кларенс Бэнкс, барабанщик Бутч Майлс и басист Джеймс Лири. Остальные — музыканты новых поколений.

Дождь превращается в совсем уже ливень. На тенте сцены скапливается огромное количество воды, и на сцене, за спинами оркестра, то и дело появляется специальный человек — посредством длинного шеста стряхивать с тента воду. Каждый раз низвержение очередного водопада вызывает и на сцене, и в публике большое оживление.

Своё дело оркестр знает туго: наследие Бэйси сохраняется в музейной неприкосновенности. Конечно, оркестр звучит не так, как это было в конце 30-х, когда в нём играли титаны — новатор игры на саксофоне Лестер Янг, гений свинга — барабанщик Джо Джонс, пел выдающийся вокалист Джимми Рашинг



Оркестр Каунта Бэйси

и т. п. Скорее, консервации подвергаются последние прижизненные партитуры Бэйси, которые в начале 1980-х в свою очередь консервировали то, как оркестр звучал в 1950-х. Факт тот, что оркестр выдает идеального качества, на высочайшем уровне сыгранные, исторически достоверные и очень приятные на слух музыкальные консервы. Что ж, это тоже нужно: история джаза насчитывает свыше ста лет, и такие живые напоминания о высочайших её вершинах прошлых десятилетий очень полезны, особенно молодым музыкантам. Во всяком случае, невзирая на страшный ливень, выступление оркестра Каунта Бэйси получилось добротной, ничуть не смазанной точкой в конце хорошего нового фестиваля, всего во второй раз проведённого в Кингстоне, штат Нью-Йорк.

Организаторы этого фестиваля, как мы уже упомянули, — некоммерческая организация, компания *Planet Arts*. Непосредственно Кингстонским фестивалем в компании занимаются два продюсера: Том Беллино (*Tom Bellino*) и Даглас Пёрвайенс (*Douglas Purvience*).

В последний день фестиваля я побеседовал с Томом Беллино, но разговаривали мы главным образом не о данном конкретном фестивале, а о том, что это вообще такое — некоммерческая организация, занимающаяся организацией джазовой жизни.

— Наша компания называется *Planet Arts*, мы — некоммерческая организация, освобождённая от федерального подоходного налога согласно части третьей 501 раздела Налогового кодекса США. *Planet Arts* объединяет три вида деятельности — фирма грамзаписи, компания по организации концертов и фестивалей и образовательное учреждение. Как фирма грамзаписи, мы производим альбомы, которые большинство других лейблов не стало бы записывать из-за их высокой себестоимости, прежде всего — альбомы биг-бэндов. Как организаторы, мы проводим фестивали и серии джазовых концертов в городах долины реки Гудзон, к северу от Нью-Йорка (наша компания базируется в этом же регионе, в городе Кэтскилл). Как создатели образовательных программ, мы проводим много мероприятий, связанных с джазовым образованием, как в Нью-Йорке, так и в других городах штата Нью-Йорк.

Наши образовательные программы прежде всего призваны дать молодым людям представление о работе музыканта, о тех видах работы, которые может делать музыкант, и о том, как вообще живут артисты. В ходе наших образовательных программ молодые люди работают над сочинением музыки, пробуют себя в роли продюсера, композитора, вокалиста, музыканта — в общем, вживаются в систему взаимоотношений в мире музыкального творчества.

Джазовое образование в значительной степени подпитывает следующие поколения слушателей и создателей джаза, поэтому многие артисты очень заинтересованы в том, чтобы привести к джазу как можно большее количество людей, чтобы они могли передать джазовую традицию следующему поколению. Музыканты очень стараются научить молодых людей пониманию того, как джаз устроен и, так сказать, какие истории он рассказывает.

Насколько велик спрос на такого рода образовательные программы?

— По крайней мере, на уровне колледжей — очень велик, прежде всего на знакомство с эстетикой биг-бэндов: в колледжах есть оркестры, и ребятам нужно изучать музыку. Проблема в том, что в этой стране, особенно в городах, как только у образовательного учреждения начинаются проблемы с финансированием, то первое, что урезается, — это расходы на преподавание «изящных искусств», музыки в первую очередь. А это урезание ведёт к тому, что, попав в такую ситуацию, будущие музыканты теряют впоследствии много времени на артистическое саморазвитие: либо у них не было музыки в начальной школе, они начали изучать её только в старших классах и тратят много времени

на освоение азов; либо в начальной школе музыка была, но не было в старших классах, так что к моменту начала обучения в колледже они уже всё забыли. Поэтому мы работаем и над ознакомительными программами для школ. Что до колледжей, то мы разработали для городских учебных заведений все типы программ джазового образования на уровне колледжа — джазовое исполнительство, биг-бэнд, композиция, в том числе творческие мастерские по композиции, которые проводят известные музыканты. Всего у нас семь образовательных программ. Есть программа по созданию курса музыкального обучения в начальной и средней школах, которую



Том Беллино

мы реализуем совместно с Департаментом образования города Нью-Йорк в Девятом региональном управлении этого департамента — на Манхэттене. Есть программа — она была нашей первой, существует уже 13 лет — «Мир самовыражения», она проводится при спонсорском участии музыкальных корпораций *Sony* и *Bertelsmann* и издательского дома *Random House*: в её рамках мы предлагаем стипендии талантливым школьникам, победившим в специальных конкурсах для авторов поэзии, музыки, драматургии и т. п. Есть программа «Наставление по свингу», которая представляет собой цикл творческих мастерских легендарного биг-бэнда *Vanguard Jazz Orchestra* в школах, колледжах и даже университетах Нью-Йорка; мы также используем эту программу в рамках культурного обмена с такими странами, как Мексика, Тунис и Египет, при участии местных музыкантов.

А почему именно Тунис и Египет?

— В значительной степени случайно — просто мы получили запрос от Госдепартамента США, они хотели, чтобы в их программах культурного обмена принял участие *Vanguard Jazz Orchestra*. Кстати, такие запросы мы всё чаще получаем и из Европы, особенно из Восточной Европы — люди, приглашая американских музыкантов на фестивали, все чаще предлагают

в рамках их пребывания на фестивале провести и образовательные мероприятия: творческие мастерские, мастер-классы, «клиники».

Возвращаясь к деятельности Planet Arts в качестве фирмы грамзаписи: на чем ваша компания специализируется как лейбл?

— Как я уже сказал — прежде всего на проектах, за которые многие другие лейблы не берутся в силу их высокой себестоимости, прежде всего — на оркестровых записях. Кроме записей биг-бэндов, есть и другие случаи, когда творчество того или иного артиста обязательно должно быть документировано, но сам он сделать этого не может — прежде всего по финансовым причинам. Мы же, будучи некоммерческой организацией, можем обращаться за финансовой помощью к тем или иным благотворительным фондам, занимающимся поддержкой искусства, подавать заявки на федеральные правительственные гранты — то есть делать то, чего обычные коммерческие фирмы грамзаписи сделать не могут. И, главное, если предлагаемый проект достаточно силён творчески — мы можем эти деньги получить, и получаем их.

Расширяете ли вы свой каталог или продолжаете работать с одним и тем же кругом артистов, в центре которого — Vanguard Jazz Orchestra?

— Мы стремимся к расширению каталога, но ведь это расширение так сильно зависит от того, каков наш текущий бюджет, сколько реально мы можем записать и выпустить. Я получал и получаю множество звонков, писем, демоматериалов и т. п. — но мы можем сделать ровно столько, сколько можем. В конце концов мы — маленький лейбл. Сейчас у нас в каталоге всего около десятка наименований, но все они — первоклассные. Альбом *Vanguard Jazz Orchestra «Can I Persuade You»* получил номинацию на «Грэмми» в 2003 г. как «Лучшая запись большого состава», а их же альбом *«The Way — Music of Slide Hampton»* получил «Грэмми» за 2006 г. Наш новейший альбом записан американско-европейским составом *Groningen Art Ensemble* с участием Йориса Теепе, Дона Брэйдена, вокалистки Дены ДеРоуз, Конрада Хервига и других выдающихся музыкантов.

Вы говорите, вы — маленький лейбл. А сколько всего людей работает в компании?

— Это действительно очень маленькая компания. В ней работаю я и ещё несколько штатных сотрудников, которые помогают в повседневной работе, плюс несколько продюсеров, которые, как, например, сопродюсер Кингстонского джазового фестиваля и продюсер записей *Vanguard Jazz Orchestra* Даглас Пёрвайенс, работают над отдельными проектами. Мы постепенно растём, потому что увеличивается количество проектов, над которыми мы работаем, и нужно все больше людей. Но до сих пор мы — очень маленькая фирма.

Очень интересно, как такая маленькая компания работает: лейбл, фестивали, концерты, образовательные программы — и все это всего несколько человек? Как лично вы справляетесь со всем этим хозяйством?

— Даже не знаю, как именно, но как-то справляюсь (*смеётся*). Я ежедневно очень много работаю. И в конечном счете работает только одно простое правило: если сегодня нужно сделать определённое количество дел, я просто делаю их. У меня есть расписание на каждый день, и я стараюсь его полностью выполнять — ответить на все звонки, на все письма, сделать всё, что сегодня должно быть сделано. Ну и, конечно, надо это расписание с толком организовать — например, пока у нас идёт фестиваль в Кингстоне и меня нет в офисе, который находится в Кэтскилле, я откладываю на более поздний срок все дела по, скажем, фирме грамзаписи. В конечном счёте жизнь показывает, что если нужно время — будет время, если дело нужно сделать — надо просто делать его и оно сделается. Джаз ведь такая область деятельности — она требует страсти. Работа в джазовой области — это вообще предмет страсти, а не способ заработать много денег (*смеётся*).

Ну и традиционный вопрос: ваши ближайшие планы?

— Ну, вот мы заканчиваем фестиваль в Кингстоне, и я сразу же вернусь к маркетинговой работе по нашему новейшему релизу — альбому *Vanguard Jazz Orchestra «Up From The Skies»* с музыкой пианиста оркестра Джима Макнили. Этот альбом уже очень хорошо расходится. Затем я буду готовиться сводить новый альбом биг-бэнда Джимми Хита — мы должны свести его в августе и выпустить в октябре. А параллельно буду заниматься подготовкой следующего Кингстонского джазового фестиваля: ведь он уже так скоро, всего через год, его нужно готовить уже прямо сейчас!

ПАТРИСИЯ НИКОЛСОН-ПАРКЕР: «ИДЕАЛИЗМ ОЧЕНЬ ПРАКТИЧЕН»

9–15 июня 2009 года в Нью-Йорке проходил четырнадцатый по счёту *Vision Festival* — самый представительный музыкальный форум нью-йоркского Даунтауна, то есть исторически сформировавшихся вокруг этой географической точки — нижней оконечности острова Манхэттен, старейшей части Нью-Йорка — экспериментальных музыкальных направлений: джазового авангарда, фри-джаза, новой импровизационной музыки, *free improv* и т. п.

Передовые, поисковые течения, испытывавшие влияние джаза или ответвившиеся от его могучего древа, развиваются в Нью-Йорке не менее пяти десятилетий; однако понятие Даунтауна сформировалось только к концу 1970-х, когда в Нью-Йорке завершилась эпоха «лофтов» (бывших промышленных помещений, использовавшихся в 70-е музыкантами, художниками и т. п. под жильё и творческие лаборатории) и авангардный джаз из замкнутой саму на себя лофтовой сцены начал выходить на более широкие подмостки. 80-е были эпохой клуба *Knitting Factory*, располагавшегося как раз в Даунтауне (ещё точнее — в Нижнем Истсайде: см. раздел о его создателе Майкле Дорфе в главе «Миф об американских джаз-клубах») и выпускавшего весь цвет даунтаун-сцены на собственном лейбле грамзаписи; в 90-е появились новые точки кристаллизации — и в том числе фестиваль *Vision*, впервые проведённый продюсером Патрисией Николсон-Паркер в 1996 г.

Патрисия Николсон к этому моменту была уже далеко не новичком в области организации новоджазовых концертов и фестивалей «снизу», на уровне общественной инициативы — или, как это принято называть в Америке, на уровне «корней травы» (*grass-roots*). Будучи действующим артистом, точнее — танцором (она продолжает заниматься импровизационным современным танцем и по сей день), Патрисия ещё в 1981-м участвовала в постановке «оперы мира» под названием «Тысяча журавлей», приуроченной к специальной сессии ООН по разоружению. В 1984 и 1988 гг. она занималась организацией фестивалей *Sound Unity*, представлявших музыку Даунтауна и управлявшихся самими музыкантами. Всё это — политическая активность, принцип организации «снизу» и авангардная направленность — сошлось воедино, когда был создан *Improvisers Collective*, самоуправляемая организация импровизирующих музыкантов Нижнего Истсайда. Во главе его стоял муж Патрисии — выдающийся контрабасист Уильям Паркер, а сама Патрисия занималась организационной стороной деятельности «Коллектива импровизаторов». К середине 90-х

стало ясно, что для более упорядоченной деятельности необходимо, как сказали бы в России, «юрлицо»; Патрисия создала организацию *Arts For Art*, на вебсайте которой гордо красуется девиз: «художественная организация нового типа». Первым и основным делом *Arts For Art* стала организация ежегодного фестиваля, который представлял бы весь спектр искусств вокруг сообщества экспериментаторов в области музыкальной импровизации — не только собственно музыку, но и танец, визуальные искусства (живопись, графику, скульптуру, видеоарт и т. п.) и *spoken word* (художественное слово). Фестиваль получил наименование *Vision* («Видение» — причём в русском переводе можно ставить любое ударение: английское слово имеет оба значения) и, кроме первого года, когда он проходил в образовательном комплексе на Лафайет-стрит, долгие годы проводился в Нижнем Истсайте в помещении бывшей синагоги, ставшей в начале 90-х Центром искусств Анхеля Орензанта. Патрисия говорит, что это помещение в высшей степени устраивало фестиваль, но после 2007-го пришлось с ним расстаться — аренда здания стала стоить слишком дорого. Процесс, во второй половине 2000-х выдавивший значительную часть Даунтаун-сообщества из, собственно, Даунтауна в более отдалённый Бруклин и приведший к закрытию ведущих сцен экспериментального направления (прежде всего клуба *Tonic*), затронул и фестиваль «Видение».

Впрочем, новая сцена фестиваля, *Abrons Arts Center* в восточной части Гранд-стрит, оказалась как минимум ничем не хуже: это здание прежде всего выставочный центр, но в нём есть добротный концертный зал на 600 мест с превосходным звуком, малый зал (в самый раз для дискуссий, кинопоказов и «художественного слова»), обширные выставочные площади и — что немаловажно — небольшой дворик, где артисты фестиваля могут вдоволь общаться друг с другом и браться с публикой, что организаторы фестиваля рассматривают как одну из приоритетных задач.

В 2009 году *Vision* внезапно оказался единственным крупным джазовым фестивалем в Нью-Йорке, поскольку неожиданная отмена крупнейшего *JVC Jazz Festival* сильно изменила культурный ландшафт «столицы мирового джаза».

«Вижн-2009» показал множество интересных проектов: в его рамках почтили званием, так сказать, заслуженного артиста («*A Lifetime of Achievement*») одну из важнейших фигур авангардного джаза прошлых десятилетий — саксофониста *Sun Ra Arkestra* Маршалла Аллена (85-летний мастер выступил на фестивале с двумя разными проектами — специально собранным квинтетом ветеранов импровизационной сцены

и с нынешней инкарнацией *Arkestra*); выступали также и другие гиганты экспериментальных направлений импровизационной музыки и смежных с ней направлений художественного поиска — скрипач Билли Бэнг, поэт-провокаатор Амири Барака, барабанщик Санни Мюррэй, саксофонист Чарлз Гэйл, посвящённый покойному Алберту Айлеру *Ayler Project* с трубачом Роем Кэмпбеллом и саксофонистом Джо Макфи, пианист Мэтью Шипп, его коллега Купер-Мур, саксофонист Дариус Джонс, барабанщик Милфорд Грэйвс, германский саксофонист Петер Брётцманн и множество других. Автор этих строк был на фестивале, в силу ограниченности времени пребывания в Нью-Йорке, только один день — 14 июня, но именно в этот день состоялся один из лучших концертов 14-го *Vision* — выступление трио легендарного чикагского саксофониста Фреда Андерсона.

80-летний Андерсон *(он ушёл из жизни годом позже. — К. М.)* находился в завидной творческой и интеллектуальной форме. Он — не только музыкант-исполнитель, стоявший в 1960-е вместе с Джозефом Джарманом, Муалом Ричардом Абрамсом, Лестером Боуи, Роско Митчеллом, Малаки Фэйворсом и другими передовыми чикагскими импровизаторами у истоков создания «Ассоциации продвижения музыкантов-творцов» (*AACM*). Он — ещё и создатель и руководитель клуба *Velvet Lounge*, который с 1983 по 2010 г. играл роль «точки кристаллизации»

чикагского сообщества музыкальных экспериментаторов. В отличие от ряда других клубных сцен американского музыкального авангарда, в середине 2000-х «Бархатная ложа» не закрылась, но переехала в новое, более обширное помещение, что свидетельствовало в том числе и о способности клуба привлекать заинтересованную и достаточно обширную аудиторию *(клуб тем не менее вынужденно закрылся после смерти Андерсона, когда его наследники не смогли поделить доли ответственности за работу клуба. — К. М.)*.

На фестивале Андерсон показал примерно часовую программу, весьма насыщенную самыми разнообразными



Уильям Паркер и Фред Андерсон
на фестивале *Vision*, 2009

тембрами и концепциями. С ним играла искушённая ритм-секция — арт-директор фестиваля, контрабасист Уильям Паркер (кстати, двумя днями позже заслуженно получивший единственную существующую в Нью-Йорке джазовую премию, *Jazz Award* как «контрабасист года») и барабанщик Хамид Дрейк. Оба они — не только чуткие партнёры, но и равноправные солисты-импровизаторы. Они обладают тем типом виртуозности, который не требует повторения элементов или конструирования потока опознаваемых слушателем ритмических фигур, хотя ими ни Уильям, ни Хамид тоже не пренебрегают: их соло — не «техноцентрические», а, так сказать, «семантоцентрические», то есть сконцентрированные на последовательности раскрытия эмоционального содержания музыкального повествования; они рассказывают истории, а не применяют технику. И в этом их глубокое художественное родство с Фредом Андерсоном. Высказывания Андерсона на саксофоне — тоже, как правило, не обыгрывание гармонии, а линейные мелодические построения, как правило, — лаконичные и достаточно доступные; при этом технически его игра всё ещё находится на таком высоком уровне, которого от 80-летнего музыканта вообще-то довольно трудно ожидать...

Размах фестиваля, его весьма широкая аудитория (залы на концертах неизменно заполнены не менее чем на три четверти, а чаще — практически до отказа) и значительное освещение в нью-йоркской прессе (чем может похвастаться далеко не всякое мероприятие в перенасыщенном культурными событиями мегаполисе, да ещё и в настолько нешироком секторе музыкального сообщества, как Даунтаун-авангард) делают его вполне сопоставимым по масштабам с прославленными коммерческими фестивалями уровня *JVC Jazz Festival* (который в 2009-м потерял титульного спонсора и потому не был проведён). И тем не менее *Vision Festival* — мероприятие некоммерческое, организуемое командой добровольцев, работающих за крайне малое вознаграждение, что называется, — «за идею». Он носит все признаки *grass-roots* — «низового» добровольческого движения, столь характерного для американской общественной жизни.

Как всё это уживается, как это устроено и работает? Об этом мы беседуем с продюсером фестиваля Патрисией Николсон-Паркер.

— Я впервые провела этот фестиваль 14 лет назад. Это был ответ на тот факт, что музыкантам было негде собраться вместе. Мой муж, контрабасист Уильям Паркер, как-то сказал мне, что он может увидеться со своими коллегами-музыкантами либо



Патрисия Николсон-Паркер
(фото: Пётр Ганнушкин,
downtownmusic.net)

на гастролях в Европе, либо на чьих-нибудь похоронах. И это была правда. Кроме того, музыкантам просто негде было играть свою музыку. Целое направление, развившееся на основе джазовой музыки, оказалось совершенно обойдено вниманием. Я сама — танцор, и мне в то время было гораздо проще продвигать своё творчество, чем импровизирующим музыкантам. В ответ на эту ситуацию и родился наш фестиваль, основанный на концепции не коммерческой эксплуатации, а действия изнутри музыкального сообщества. Сообщество это состоит из множества людей, которые все необходимы для того, чтобы музыка

могла существовать: необходимы музыканты, необходимы те, кто пишет о них, необходимы добровольцы-волонтеры, которые помогают организовывать фестиваль, необходимы люди, которые работают на концертных площадках — в общем, для того, чтобы что-то рождалось, нужен весь этот сложный комплекс отношений между разными людьми.

Другим важным принципом было взаимоуважение. Мы исходили из того, что все, кто участвует в фестивале, заслуживают уважения, будь то великий артист или простой волонтер.

На этих принципах я и продолжаю основываться. Не то чтобы мне удавалось всё и всегда, но, по крайней мере, именно так я стараюсь действовать.

Первоначально фестиваль вообще целиком был основан на идее волонтерства. Постепенно нам удалось улучшить финансирование фестиваля, получить некоторые средства от города и от ряда фондов. Со временем нам удалось поднять и гонорары артистов, потому что, кроме всего прочего, получая больше известности за счёт участия в наших ранних фестивалях, они и вообще в среднем начинали получать более крупные гонорары. Уважая их возрастающий уровень, мы должны были начать платить им больше.

То же касается и работников фестиваля. Со временем среди них становится всё меньше волонтеров, всё большему их количеству мы начинаем платить, и стараемся платить

достойно. Мы считаем, что не только артисты заслуживают достойной оплаты, потому что не только от одних артистов зависит существование музыки, и работники музыкальной инфраструктуры тоже должны получать оплату, на которую можно жить. Первоначально весь наш персонал был добровольческим. Я сама себе не платила зарплату долгие годы, да и сейчас моя собственная зарплата совсем невысока. Но персонал нужно уважать, нельзя всё время держать людей на положении волонтеров, нужно поддерживать их существование, им ведь надо платить за жильё, еду и т. д. При этом сообщество работников фестиваля не распадается, только если ты полностью, без остатка, отдаёшь себя работе, если все видят, что для тебя важна идейная сторона дела, что ты делаешь дело не из-за денег. Так что приходится балансировать, поддерживать разумное равновесие между уровнем идейности и размером зарплат (*смеётся*).

На самом деле я твёрдо верю в идеализм. Я уверена, что идеализм очень практичен. Я думаю, что люди часто путают идеализм и мечтательство. Но я верю в идеализм, который укореняет мечты в реальном мире. В чём смысл мечтать, если ты не собираешься сделать мечту реальностью? И я знаю, что, основываясь на этой идее — крайне некоммерческой! (*смеётся*), — можно сделать очень многое. Во всяком случае, мы всё именно так и делаем. Слишком маленький штат, слишком маленькие помещения, где мы работаем, — это неизбежно; но и эту ситуацию ещё только предстоит сделать устойчивой. *Vision Festival* всё ещё неустойчив, слишком зависит от одного человека — то есть меня. А если я хочу, чтобы фестиваль в будущем смог проходить и без меня, — над этим ещё работать и работать.

Кстати, о волонтерах. Кто эти люди, из каких кругов они набираются? Молодые музыканты, студенты...

— Есть и те и другие. А ещё — пенсионеры. Люди, которые просто влюблены в искусство и, выйдя на пенсию, с удовольствием посвящают себя подобным занятиям — например, у нас они проверяют билеты на входе, помогают зрителям найти места и т. п., в общем — работают с людьми, чувствуют себя при деле и в живом, работающем сообществе. Но, конечно, есть и молодые музыканты, и студенты...

Ну то есть мы можем говорить, что волонтеры фестиваля — практически, часть его собственной аудитории.

— Так и есть.

А насколько вообще широка аудитория для этого вида музыки в Нью-Йорке?

— И в Нью-Йорке, и вообще в США до сих пор недостаточно широка. Основные усилия тратятся на то, чтобы *сохранить* аудиторию. А если её просто *сохранять*, то она, на самом деле, в силу естественных причин постепенно сокращается. Я очень жалею, что 20 лет назад у меня не было нынешних сил, нынешнего опыта — если бы начать тогда, многое было бы проще. Был слишком большой разрыв поколений, период, когда не было вообще никаких возможностей для представления этой музыки публике. При этом образовательная система вообще почти не обращает внимания на новую музыку.

У нас в рамках фестиваля прошла панельная дискуссия «Введение новых видов музыки в школьные программы». Мы пришли к выводу, что вопрос введения преподавания современной креативной музыки в программу средних школ — ключевой в плане создания нового сообщества, среды существования новой музыки. Как этого добиваться? Я не приемлю позиции «вот проблема, но мы ничего не можем сделать». Если есть проблема и я не могу её решить, то это только потому, что я *пока* не могу её решить. Нужно просто найти способы её решения, и мы как раз занимались этим в ходе дискуссии. Просто на нахождение правильных ответов на стоящие перед нами вопросы, видимо, уйдёт время, уйдут силы, но найти эти ответы мы обязаны.

Музыкальную среду приводят в движение деньги; по крайней мере, в Соединённых Штатах музыка весьма зависит от денег. Но это убивает музыку. А музыкальная индустрия при этом глубоко зависит от денег. Не знаю, насколько это точно, но я слышала такое описание: когда пришли *The Beatles*, музыкальная индустрия обнаружила, что всего на одной группе можно заработать едва ли не все деньги в этом бизнесе. Тогда индустрия перестала поддерживать широкий спектр самых разных артистов и сосредоточилась на поиске суперзвёзд. Это привело к тяжёлому перекосу в сторону, во-первых, поиска лёгких денег, а во-вторых — продажи «сопутствующих товаров» (маек и т. п.), то есть от распространения музыки индустрию перекосило в сторону делания денег путём продажи вещей. Места для искусства в этой схеме вроде бы и не остаётся.

Чтобы переломить эту ситуацию, нужно в том числе изменить ситуацию в образовании, чтобы люди по-другому относились к музыке. Об этом мы и говорили в ходе дискуссии. Важнейшая задача — поддерживать преподавателей, которые уже работают в образовательной системе и осведомлены о новых

видах музыки. Очень важно идти в ногу с технологическими новшествами — потому что уже сейчас многие молодые люди на вопрос, какую музыку они слушают, отвечают не названием группы или даже стиля, а названием того mp3-плеера, который лежит у них в кармане: мы живём в настолько коммерциализированном мире, что предметом самой массовой продажи становится не столько сама музыка, сколько её носители. Мы должны понимать, в какой среде живём, и действовать в соответствии с этим.

В то же время люди по природе своей — анархисты. Люди подвержены влиянию извне, со стороны общества, но при этом встречное действие на местном, общинном уровне может изменить ситуацию. Мы рассчитываем именно на это — на действия на локальном уровне.

О каких именно действиях идёт речь? Понятно, что в 1960-е гг. надо было бы создавать независимую фирму грамзаписи, в 1990-е — общественную радиостанцию. А что срывает сейчас, тем более в период экономических сложностей?

— Ну, во-первых, экономические сложности на самом деле создают новые возможности. Они меняют ситуацию, создают, так сказать, новый ландшафт.

А вот что касается того, какими именно способами действовать... Нет единственно верного ответа. Всё надо делать! Например, интернет. У меня есть отличная новая идея, как использовать интернет, — я даже не буду говорить, какая именно, настолько я уверена, что эта идея сработает и принесёт нам много пользы. Вот только найду кое-какое финансирование на эту идею — и она должна сработать. У интернета есть хорошие и плохие стороны, и мы обязательно должны использовать хорошие! Прежде всего — «вирусные» формы распространения информации.

Чрезвычайно важны и школы. Я была поражена, узнав, как много действующих музыкантов работает в системе школьного образования! Надо охватить всех этих преподавателей, собрать их в единую сеть. Система школьного образования — целая огромная новая аудитория для музыки и, кстати, источник появления новых музыкантов. Слишком много музыкантов выходит из университетов и, по-моему, это очень плохо! Развитие музыканта должно начинаться в начальной и средней школе.

А насколько легко в США включить новые виды музыки в школьные программы?

— Ну прежде всего нужно заинтересовать учителей. Поэтому мы и думаем о создании творческих мастерских по новым видам музыки — не для школьников, а для их учителей! Некоторые учителя уже начинают, давая ученикам традиционные музыкальные знания (как играть, скажем, какую-то песню), давать им затем и представления о том, что можно нарушать правила, создавать новое — импровизировать. В этой стране вообще довольно просто начать учить детей импровизировать, проявлять творческое начало — иначе в 7–8 лет они уже перестают верить в творческое начало, думая, что музыка — это только правила, которым нужно подчиняться, и гаммы, которые нужно бесконечно разучивать. А вот если преподаватель обучает их правилам и гаммам, а потом показывает, как нарушать эти правила — прежде всего он тогда имеет дело с гораздо более счастливыми детьми!

Я сама раньше преподавала: поскольку я — танцовщица, я преподавала танец, но я говорила с детьми и о музыке. Они говорили мне: нам, мол, нравится такая и такая музыка, это — наша музыка. А я отвечала: вы только думаете, что это — ваша музыка. На самом деле это музыка, которую вам продали! Ваша музыка — это то, что вы сыграли бы, если бы у вас был инструмент и вы научились бы на нём играть.

Как найти возможность встроить эти новые идеи в преподавание музыки — это вещь глубоко индивидуальная, каждый преподаватель должен решать это сам.

Но позвольте, разве нет каких-то утверждённых программ, по которым работает преподаватель? Пусть не на федеральном уровне или уровне субъекта Федерации, как в России, но разве преподаватель предмета в США не работает по программе, утверждённой, скажем, школьным советом?

— Америка — гораздо менее централизованная страна. Да, программы есть, но преподаватель может предложить свою программу, и если она выглядит привлекательно, она будет принята. Проблема в другом: кто на самом деле контролирует Америку — это средства массовой информации, и в первую очередь — правые, фундаменталистские средства массовой информации. Понятно, что в их системе координат преподавание импровизационной музыки — не самый высокий приоритет. В их системе ценностей важно другое: знание правильных ответов на все вопросы и при этом — желание быть первым, что, будучи приложено ко всем жизненным ситуациям, даёт достаточно неприятную жизненную позицию.

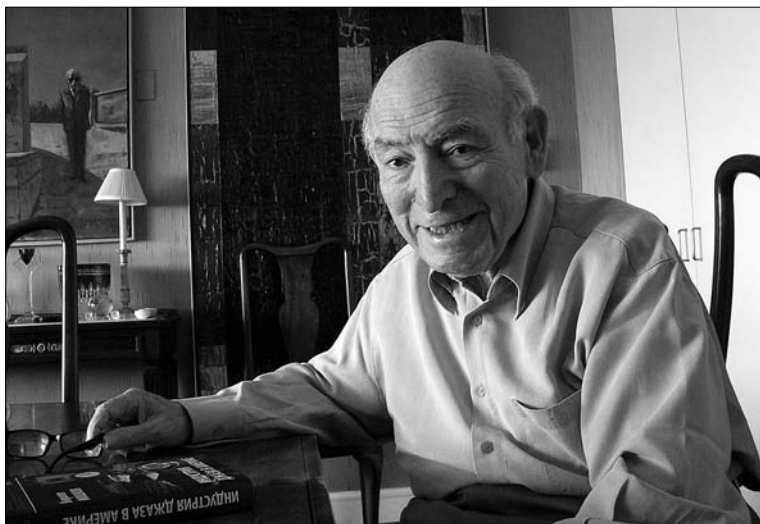
Это желание обязательно быть первым, навязываемое в качестве добродетели, пугает меня. Недавно мне позвонили из

информантства *Associated Press* и спросили: ну и как вы себя чувствуете теперь, когда *JVC Jazz Festival* провалился и *Vision* остался единственным джазовым фестивалем в Нью-Йорке? Я ответила: вы не понимаете — здесь нет и не было ситуации соперничества, два этих фестиваля занимались совершенно разными вещами, и дело проведения джазовых фестивалей — это вообще не соревнование, это не спортивные состязания, это о другом, это — о музыке! Что они думали — я начну орать «*JVC* проиграли, долой *JVC*»?..

Правда, если бы я так сделала, я бы наверняка получила бы в десять раз больше отзывов в прессе! (*Смеётся.*)

ИМПРЕСАРИО ДЖОРДЖ УЭЙН: «КОММЕРЦИАЛИЗМ ПЛЮС ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УБЕДИТЕЛЬНОСТЬ»

3 октября 2012 года исполнилось 87 лет самому известному джазовому импресарио в мире. Джордж Уэйн, сын врача из бостонского пригорода Ньютон, в студенческой юности не только стал поклонником джаза, но и сам с почти религиозным восторгом играл традиционный джаз на рояле. Свою продюсерскую карьеру он начал в 1950 г. с руководства джаз-клубом *Storyville* в родном Бостоне, играл там на рояле со многими выступавшими у него звёздами, потом попробовал и нелёгкий хлеб продюсера грамзаписи, выпуская отличные записи выступавших у него артистов на собственном лейбле, тоже называвшемся *Storyville*. Но в историю джаза и в условный «зал славы» джазовой инфраструктуры США и всего мира его имя вписано золотыми буквами, потому что ещё в далёком 1954 году он впервые на территории США провёл настоящий летний джазовый фестиваль под открытым небом — *Newport Jazz Festival* в курортном городке Ньюпорт (Род-Айленд), да так с тех пор его и проводит, уже 56 лет. Впоследствии Уэйн запустил целый ряд и других фестивалей, ставших важнейшими точками на американской джазовой карте, — прежде всего *Playboy Jazz Festival* в Лос-Анджелесе, *New Orleans Jazz and Heritage Festival* на родине джаза, в Нью-Орлеане, и исполнинский *JVC Jazz Festival* в Нью-Йорке. Фестивальные проекты Джорджа простирались далеко за географические пределы США — «клоны» его американских фестивалей проводились во многих европейских странах, от Франции и Испании до Финляндии и Югославии, а также в Японии — и далеко за жанровые пределы джаза: едва ли не наиболее влиятельным в современной американской культуре детищем продюсера стал Ньюпортский фолк-фестиваль, ставший важнейшим ежегодным событием для фолк-бума и «блюзового возрождения» 1960-х гг.



Джордж Уэйн

В 2008 г. Уэйн, собравшись на покой, продал было свой фестиваль бизнес, но новые хозяева фестивалей немедленно оскандалились: Нью-Йоркский фестиваль потерял титульного спонсора и в 2009 году, как мы уже знаем из главки о Патриции Николсон-Паркер, не состоялся. Видимо, без опыта и связей ветерана джазового бизнеса было не обойтись. В середине 2009 г. Джордж Уэйн вернул себе права на проведение Нью-Йоркского фестиваля и пообещал публике, что фестиваль «бренд» обязательно будет восстановлен в Нью-Йорке и продолжен в Ньюпорте. И сдержал своё обещание: в июне 2010 г. вместо отменённого *JVC Jazz Festival* в Нью-Йорке под руководством Джорджа Уэйна прошёл новый большой джазовый праздник — *CareFusion New York Jazz Festival*. Как видно из его названия, руку помощи легендарному импресарио протянула корпорация *CareFusion* — крупная структура в американской страховой медицине, отделившаяся от ещё более крупной *Cardinal Health* в видах оптимизации бизнеса. Вполне логичный ход в наши времена, когда корпорации услуг (в том числе медицинских) стремительно обходят по объёмам операций производственные компании.

Уэйн — наверное, один из самых богатых людей в «индустрии джаза» (как мы помним из предисловия — «самой небогатой, самой обособленной, самой, извините за грубую прозу, низкооплачиваемой части американского шоу-бизнеса»),

и человек крайне занятой. Он не любит общаться с прессой вне пресс-конференций. Автору этих строк потребовались два месяца интенсивной переписки с сотрудниками компании Джорджа Уэйна, *New Festival Productions*, чтобы организовать интервью с легендарным продюсером в преддверии его 85-летия. Ветеран джазовой индустрии принял русского журналиста в новом офисе своей компании, расположенном в самом дорогом районе Нью-Йорка — Верхнем Истсайте. Возраст, конечно, сказался на Джордже: он ходит с тростью (больные колени не дают ему покоя много лет) и плоховато слышит, хотя всё ещё регулярно выходит на сцену в качестве джазового пианиста. Тем не менее это всё ещё прежний Уэйн — хваткий, умный, энергичный и преисполненный энтузиазма по отношению к музыке, которую он пропагандирует, проталкивает, пробивает и производит в последние пять с половиной десятилетий (и на которой, что уж греха таить, неплохо зарабатывает).

В 2009 году, принимая от Ассоциации джазовых журналистов престижную премию Jazz Award в категории «Фестивальный продюсер года», вы сказали, что впервые в жизни получаете награду за то, что ваш Нью-Йоркский джаз-фестиваль не состоялся. В этом году Нью-Йоркский фестиваль вернулся к жизни, а вы вернулись к фестивалю. Что изменилось?

— Я искал нового спонсора для Ньюпортского фестиваля, и в прошлом году им стала компания *CareFusion*. Я сказал им, что им нужно было бы сделать то же самое и для Нью-Йоркского фестиваля, и они ответили «ОК». Теперь мне нужно было придумать новую идею для фестиваля в Нью-Йорке, что было непросто. Мы выступили с идеей общегородского фестиваля, который проходит сразу во всех районах города. Это хорошая идея — с одной стороны, но с другой — фестиваль теряет фокусировку на каком-то одном зале или площадке, где происходят главные события. Тем не менее распространение фестиваля на множество площадок создало целую семью, состоящую из руководителей этих площадок. В мае месяце в этой самой комнате собралась вся эта семья — от руководителей Карнеги-Холла и Линкольн-Центра до владельца бруклинского клуба *Barbus*, люди из Управления парков, из Гарлема, из Бронкса — настоящая семья *CareFusion Jazz Festival*, и это было очень хорошее ощущение.

В общем, новая формула хороша. У нас есть и бесплатные концерты, например, Маккой Тайнер и другие на летней сцене Центрального парка на Манхэттене; при этом билеты, например, в Карнеги-Холл хорошо продаются; кто захочет — пойдёт на бесплатные концерты в бруклинском Проспект-Парке, и так

далее. Таким образом, мы охватываем тысячи и тысячи слушателей. И это хорошо. Надеюсь, спонсоры довольны; надеюсь, будет довольна и пресса; а уж что я сам доволен, я и так знаю. И это самое главное, потому что, когда я недоволен, я всем об этом сообщаю! (*Смеётся.*)

В чём же главное отличие нового фестиваля от прежнего JVC Jazz Festival?

— Отличие не в самом фестивале — просто артисты уже совершенно другие. Например, когда-то на JVC у нас был концерт, на котором играли всего три музыканта: Чарлз Мингус, Макс Роуч и Телониус Монк. Все три имени теперь в «Зале славы». Какие были имена! Элла Фицджералд, Дюк Эллингтон, Сара Вонз, Каунт Бэйси... Майлс Дэйвис... И все эти имена были в программе Нью-Йоркского джаз-фестиваля, когда я впервые проводил его! Мы набивали полный Карнеги-Холл, мы проводили полуночные джем-сесны в «Радио-Сити Мюзик-Холле», и шесть тысяч человек выстаивались в очереди на вход вокруг здания. И это не из-за блестящей организации, а потому что у нас в программе были все эти великие имена. Весь этот «Зал джазовой славы» был ещё жив.

А теперь музыкантов уровня «Зала славы» в живых уже совсем немного. И публика не так хорошо знает тех, кто сменил этих гигантов на сцене. Джазовый мир знает новых музыкантов, джазовые критики знают, настоящие джазовые *aficionado*¹ знают. Но не широкая публика.

Мы сейчас находимся в переходном периоде. Многие из нынешних музыкантов станут крупными звёздами, но я не могу предсказать, кто именно. Может, кто-то из тех, кто на сцене уже много лет, вроде Стива Коулмана. Может — кто-то из совсем молодых, которые создают совершенно новые стили, как Мигель Зенон. Мы пока не можем сказать, кто станет звездой — мы только стараемся предоставить им всем равные возможности.

Как в условиях этого переходного периода сделать хороший джазовый фестиваль?

— Хотел бы я знать! Самое главное, конечно, — не рассчитывать заработать много денег, потому что ты их не заработаешь. Это один из ключевых моментов. Следовательно, ты должен быть способен финансово поддержать то, что ты делаешь:

¹ Испанское слово, «афисьонадо», которым в Америке называют «знатоков» или «ценителей» чего-либо.

либо через работу в качестве «некоммерческой организации», либо через сильное спонсорство, либо, наконец, если ничего этого у тебя нет, то через крайнее урезание бюджета фестиваля, так что его неуспех, по крайней мере, не приведёт тебя в долговую яму. Не рассчитывать на прибыль от продажи билетов, искать другие средства — очень важно, если у тебя джазовый фестиваль. Это же не рок-концерт, на который может прийти 75 000 человек. На Ньюпортском фестивале в прошлом году у нас было девять тысяч слушателей за два вечера. А нужно было платить музыкантам. Но у нас был спонсор, и это позволило нам выйти «в ноль».

Кроме того, нужно... Ну вот как у меня: у меня всегда была определённая философия — с годами она слегка изменилась, но в целом я всё ещё придерживаюсь её. Вот как она формулируется: «Коммерциализм плюс художественная убедительность». Что это значит? Если ты приглашаешь чисто коммерческих артистов — это само по себе неплохо (их, кстати, в джазе всё равно не так уж много). Тебе нужны коммерческие артисты. Но ты при этом должен обязательно приглашать и тех, кто больше думает о художественной стороне дела, кто, быть может, меньше озабочен выпуском хитовых альбомов, но больше заботится о том, чтобы играть свою музыку так, как она должна, по их мнению, звучать, и так, как им её нравится играть. Обязательно нужно представлять таких музыкантов, давать им шанс. Вот и у меня на фестивале в этом году — Дарси Джеймс Д'Аржью, Мария Шнайдер, Кен Вандермарк... — множество разных музыкантов: не только на Ньюпортском, но и на Нью-Йоркском фестивале. У нас есть целая программа фестивальных концертов в *Jazz Gallery*, четыре или пять вечеров, потому что я верю в этот клуб: это некоммерческая организация, у них вход всего по 15 долларов, концерты каждый вечер, и они представляют молодых артистов — не обязательно молодых по возрасту, кстати: смелых музыкантов, старающихся достичь какого-то уровня.

Обязательно нужно внимательно следить за молодыми музыкантами. Раньше у нас были разные школы джаза: был би-боп, потом — Колтрейн с модальным джазом, потом — авангард. Но в наше время музыканты могут объединять все эти влияния в своём творчестве, и их невозможно определить стилистически. Один и тот же артист использует влияния и свинга, и латино, и ещё трёх-четырёх направлений, самые разные концепции — и он при этом вовсе не обязательно авангардист: он уникален, он таким образом выстраивает собственную индивидуальность. Это очень хорошо, это признак здоровья джаза. Если ты вовлечён в какую-то определённую школу, например — авангард, ты

оказываешься замкнут в её границах и таким образом теряешь художественную свободу.

Как чувствует себя Ньюпортский фестиваль, который в последние, сложные для его нью-йоркского собрата годы не прерывался?

— Я горд его программой. Вы видели программу 2010 года? Несколько хорошо известных имён (Хэрби Хэнкок, Уинтон Марсалис, Чик Кория со своей группой, Ахмад Джамал) — остальные сплошь молодёжь. 15 групп в день, и билеты в этом году продаются лучше, чем в прошлом, так что, я думаю, фестиваль пройдёт лучше, чем в прошлом году. И это хорошо, потому что в программе этого года только джаз. Да, я пригласил [вокалиста] Джейми Каллума и [трубача] Криса Ботти, но, хотя им обоим удалось продвинуться в коммерческом плане, оба они — прекрасные джазовые музыканты, и я рад видеть их в программе фестиваля.

Посмотрим, как всё пройдёт. Каждый год для меня — приключение. Я провожу Ньюпортский фестиваль уже 56 лет, и никогда не знаю, как именно он пройдёт в очередной раз!

Должен сказать, что Ньюпорт для меня вообще важнее, чем Нью-Йоркский фестиваль. Так было не всегда. Когда я впервые проводил фестиваль в Нью-Йорке (1972 г. — К. М.), это было очень, очень важно! В Нью-Йорке просто ещё не было такого явления, как джазовый фестиваль в условиях города. В моей книге «Я сам среди других» (*«Myself Among Others», 2003, в соавторстве с Нэйтом Шиненом. — К. М.*) я написал, что «не хотел откусить кусок от Большого Яблока — я хотел всё яблоко, целиком!» Я проводил фестивальные концерты в Карнеги-Холле и в тогдашнем Филармоник-Холле (ныне зал им. Эйвери Фишера), в «Радио-Сити Мюзик-Холле» — два концерта за вечер в каждом зале! У нас была сцена на реке Гудзон, уличные «джазовые ярмарки» — в общем, мы делали колоссальное музыкальное событие общегородского масштаба. Дело в том, что летний Нью-Йорк в то время представлял собой пустыню. В Нью-Йорке не было ни одного летнего фестиваля ни в одном жанре! И мы провели в этой пустыне великолепный фестиваль.

А теперь ситуация совершенно иная. В Нью-Йорке за месяц проходит тысяча джазовых концертов. Трудно! Да, в прошлом году за всё лето в городе прошёл всего один джазовый фестиваль — *Vision Festival*. Но в нынешнем году их уже четыре и они продолжают появляться! Что делать? Остаётся только делать то, что делаешь, и надеяться, что людям это понравится. Я буду продолжать проводить Нью-Йоркский фестиваль, пока

ситуация к этому располагает. Но стану ли я за него сражаться, если ситуация поменяется? Не уверен. Джаза в Нью-Йорке и так предостаточно. Полно молодых продюсеров, и они знают, что делают. У джаза в Нью-Йорке большое будущее.

А аудитории для джаза при этом хватает?

— Это всё-таки клубная музыка. Джаз звучит в клубах или небольших залах. Джаз в больших концертных залах — теперь всё-таки редкое явление. В первой половине 70-х мы могли 10 раз в год сделать аншлаг в Карнеги-Холле. Сейчас это невозможно, хотя Карнеги по-прежнему остаётся прекрасным залом. Джаз, в определённом смысле, вернулся к своим корням, в клубы. Да и Нью-Йорк сильно разделился и в культурном, и в демографическом плане. Молодёжь не поедет в «верхний город» из своего Даунтауна. А старшее поколение не поедет в Даунтаун. При этом то, что происходит в Вилледже и Даунтауне — это великолепно, это целая отдельная сцена, и джаз — важная часть этой сцены, что прекрасно.

При этом в клубах средней и «верхней» части города молодёжи нет. Приходишь в *Birdland*, приходишь в *Blue Note* — там есть чуть-чуть молодых слушателей, но очень мало по сравнению с молодёжными клубами от Бликер-стрит и южнее. Но это неплохо. Это всё признак здоровья.

Как обстоит дело в других городах США? Когда-то ваша компания проводила их буквально десятки по всей стране...

— Теперь уже не так много. Мы только что провели очередной *Playboy Jazz Festival* в Лос-Анджелесе. Моя компания проводит его многие годы, с большим успехом, но это такой... кроссовер-фестиваль, междужанровый. Там много *smooth*-джаза, экстравертной музыки, которая направлена на то, чтобы «завести» толпу. Я провожу *Hampton Jazz Festival* в Вирджинии, и это тоже кроссовер-фестиваль — там в основном соул и *r'n'b*. Ну и, конечно, фолк-фестиваль в Ньюпорте, я тоже всё ещё работаю с ним. И, наконец, есть ещё и *New Orleans Jazz and Heritage Festival* в Нью-Орлеане, который я основал в 1970 г. и проводил, опираясь на опыт Ньюпортских джазового и фолк-фестивалей. Но теперь я там числюсь только консультантом, непосредственно организацией фестиваля занимается местная компания (см. интервью директора Нью-Орлеанского фестиваля джаза и культурного наследия далее в этой главе. — К. М.). Это, между прочим, крупнейший джазовый фестиваль в мире, если говорить об объёме его программы!

Я создал его, понимая, что в Нью-Орлеане невозможно провести *просто* джазовый фестиваль, на котором звучал бы только нью-орлеанский джаз. Там должна была быть представлена вся культура, вся музыка этого города, да что там — всей Луизианы. Так и было сделано.

Как этот фестиваль чувствует себя после урагана «Катрина»?

— Лучше, чем когда-либо. После урагана 2005 г. никто не решался проводить в Нью-Орлеане какие-либо музыкальные события. Мы встретились тогда с Квинтом Дэйвисом, нью-орлеанским продюсером фестиваля — он работал в тамошнем офисе *Festival Productions* с тех пор, как ему было 20 лет. Я спросил его: сколько, по его мнению, нужно публики, чтобы фестиваль вышел «в ноль»? Он ответил: десять-одиннадцать тысяч. Я сказал: вполне возможные цифры. Давай проводить!

И на фестиваль приехало 50 тысяч человек. Я даже представить себе не мог, что столько народу приедет в этот город после урагана! Это был один из величайших моментов в моей жизни.

Когда-то вы проводили много фестивалей в Европе — вплоть до Белграда. Что с ними потом стало?

— Хороший вопрос! (В американском английском такой ответ означает, скорее, «А кто его знает!»). — К. М.) Каждый фестиваль, по-хорошему, должен обладать определённой уникальностью. Сначала я проводил в Ницце *Le Grand Parade du Jazz*. Этот фестиваль такой уникальностью обладал. На 10 дней фестиваля у нас было 70–80 тысяч зрителей — большой успех! Они приезжали со всей Франции, из Англии, из Италии. Местные промоутеры спросили себя: а почему мы не можем тоже проводить свои фестивали? И стали проводить фестивали в других городах, покупая у нас артистов. Мы оглянуться не успели, как публика поехала вместо нашего на новые фестивали, а мы стали зарабатывать не продажей билетов, а продажей артистов. Глядишь, новые фестивали выросли и забрали себе всех артистов, а нам осталось только развести руками: мы подорвались на собственной мине!

Потом мы проводили «передвижную» версию *Newport Jazz Festival*. Я брал Дюка Эллингтона, Майлса Дэйвиса, Телониуса Монка, Сару Возн, *Preservation Hall Jazz Band* — и поехали: Париж, Бельгия, Нидерланды, Хельсинки, Стокгольм, Осло, Копенгаген, Германия, Цюрих, Югославия, Милан, Барселона! В каждом городе фестиваль шёл два-три дня, местные

промоутеры добавляли в программу местных артистов, так что я быстро познакомился со всей европейской сценой. Постепенно выяснилось, что в каких-то городах и странах эта формула работает, в каких-то — нет. Потом артисты стали ездить в эти страны отдельно, со своими собственными гастролями. Шаг за шагом и эта идея потеряла уникальность. Постепенно в каждом из городов маршрута за сезон стало проходить 20–30 крупных джазовых концертов, но ведь количество денег, которые местная публика может потратить на посещение джазовых концертов, в среднем не очень выросло! Поэтому часть из этих 20–30 концертов непременно проваливалась — особенно те, которые больше не были уникальны, то есть... мои! Но это был огромный опыт, значительная часть моей жизни, мы же это годами делали. У меня до сих пор есть постеры многих тогдашних фестивалей. Если вдуматься — какое это было потрясающее созвездие имён!

Должен сказать, я не стремлюсь опять увеличивать количество своих фестивалей. Меня уже не интересует бизнес как таковой. Мне скоро 85, и я стараюсь делать только то, от чего получаю больше всего удовольствия. А больше всего удовольствия я получаю от того, что играю джаз! На прошлой неделе я выступал в Пуэрто-Рико. Было здорово, хотя поначалу было страшновато выходить на сцену перед тремя тысячами горячих латиноамериканцев, чтобы поиграть им свинг. Но мы пробили барьер, им понравилось. Больше всего им понравилась [кларнетистка] Анат Козн — она сыграла «*Memories of You*», и ей аплодировали невероятным образом. А в октябре я собираюсь выступить в *Dizzy's Club Coca Cola* в Линкольн-Центре в честь моего 85-го дня рождения. Со мной играют отличные музыканты, так что и сам я начинаю звучать неплохо, хотя я совсем не выдающийся пианист: на барабанах Луис Нэш, он играет со мной всю неделю в *Dizzy's* — я не мог представить себе лучшего подарка на день рождения!

Во многих странах вне США было время, когда фестивальные программы определяли лицо джаза. Музыканты специально готовили авторские программы к джазовым фестивалям, тогда как в клубах могли играть более рутинный, стандартный репертуар. Можно ли и сейчас ещё сказать, что на джазовых фестивалях звучит самый передовой джаз?

— Не думаю. Мне кажется, что джаз-фестивали стали, так сказать, «пиаром» для джаза, а заодно — источником доходов для музыкантов. Есть много городов, где джаз звучит всего раз в год, на фестивале: там нет местной джазовой сцены, нет джаз-клубов. А джаз развивается прежде всего на клубной сцене.

Видите ли, музыканты не могут учиться на джазовых фестивалях. Чтобы чему-то научиться, чтобы стать мастером своего инструмента и, собственно, музыки, нужно вечер за вечером играть в маленьких клубах, получая какие-нибудь двадцать долларов за вечер... У фестивалей другая роль: на них публика знакомится с джазом и с музыкантами. Люди приходят на фестиваль и говорят: о, какая интересная группа, почему мы о ней раньше ничего не слышали? Они ничего о ней раньше не слышали, потому что не интересовались. А на фестивале группа сама нашла их.

Когда-то у вас был свой джаз-клуб в Бостоне — с 1950 по 1960 год. А сейчас вы ещё ходите в джазовые клубы?

— Обязательно. Я постоянно хожу в клубы, потому что именно там слушаю новые для себя группы. Пару дней назад я как раз ходил в клуб слушал Мигеля Зенона и его пуэртори-канскую группу: отлично, превосходно! Ходил в *Jazz Gallery* в Южном Вилледже послушать этого мальчика из Нью-Орлеана, пианиста, как его — Салливана Фортнера. Я хожу во множество разных клубов: *Blue Note*, *Birdland*, *Iridium*, *Village Vanguard*, в клубы в Бруклине, но особенно я подружился с Рё Сакаири в *Jazz Gallery* — она очень смелый арт-директор, всегда в поиске новой музыки, и мне интересно то, что она находит.

А вы хотели бы снова руководить собственным джазовым клубом?

— Нет! Ни за что. Я очень дружу с Лоррейн Гордон, владелицей *Village Vanguard*. Вы понимаете, она же там *каждый вечер*! Она буквально заперта в своём клубе. И каждый вечер: сколько пришло людей, не шумит ли публика, сколько потрачено, сколько стоит то, сколько стоит это, пришёл ли инспектор, который должен был прийти, чисто ли в туалетах и надо ли это ещё раз проверить... — ну и так далее. И это каждый вечер, и это никому нельзя передоверить, ни на кого нельзя поручить, потому что *это и есть твоя работа*. Когда я провожу фестивали, у меня есть штат ассистентов, каждый за что-то отвечает и выполняет свою работу, а я могу сидеть вот тут и с вами разговаривать (*смеётся*), но в клубе так не получится. Нет, больше не хочу никакого клуба. Мне хватило тех десяти лет!

Я не жалею: я в эти десять лет научился своему ремеслу. И кто у меня выступал! Арт Блэйки, Майлс Дэвис, Хорас Силвер, Билли Холидей, Арт Тейтум, Чарли Паркер! Все они играли в *Storyville*! Дюк Эллингтон, Луи Армстронг, Сидней Беше! Величайшие имена джаза! Я чувствовал себя, как ребёнок на

шоколадной фабрике. Я же был их фэном! Собственно, я и сейчас фэн: это и заставляет меня жить и работать — то, что я люблю музыку и тех, кто её играет.

НЬЮ-ОРЛЕАН: ЖИВАЯ ТРАДИЦИЯ. NEW ORLEANS JAZZ AND HERITAGE FESTIVAL

Джордж Уэйн уже вкратце осветил особенности Нью-Орлеанского фестиваля в предыдущей части этой главы. Увы, автору книги пока не удалось добраться до Нью-Орлеана, чтобы из первых рук получить информацию об этом крупнейшем (почти полмиллиона слушателей в год!) джазовом фестивале Восточного побережья США, проходящего на исторической родине джаза — в городе Нью-Орлеан, штат Луизиана. Однако шанс осветить фестиваль в журнале «Джаз.Ру», а затем и в этой книге всё-таки выдался: весной 2009 г. живущий в штате Луизиана фотограф российского происхождения Алексей Казанцев снял для журнала впечатляющий фоторепортаж с фестиваля, а также задал директору фестиваля несколько вопросов, которые подготовил я. Взятое таким своеобразным способом интервью добавляет новые краски к общей картине фестивального направления в американской джазовой индустрии.

Рассказывает Дон Маршалл, исполнительный директор Нью-Орлеанского фестиваля джаза и культурного наследия.

— Мы — некоммерческая организация, которая владеет Нью-Орлеанским джаз-фестивалем, а также радиостанцией WWOZ, которая транслирует нью-орлеанскую музыку и передаёт программы, связанные с местной культурой. Фестиваль был создан сорок лет назад, и с самого начала его проводила некоммерческая организация, а это означало, что доход от проведения фестиваля не оседал в чьих-то карманах, а шёл на развитие музыкального сообщества. Наша миссия — поддержка, пропаганда и увековечение богатого культурного наследия Луизианы.

Впервые фестиваль был проведён в 1970 году. Руководители города решили, что нужно создать событие, которое представляло бы весь спектр богатой культуры Нью-Орлеана. Так родился фестиваль джаза и культурного наследия, который впервые был проведён там, где сейчас Парк им. Луи Армстронга. Первые несколько лет в его программе были выступления и звёзд международного уровня, и наших местных артистов.

Мы привлекали культурные пласты, связанные с «индейцами Марди Гра», городскими «общественными клубами» и «клубами развлечений» — уникальными явлениями местной культуры; у нас была представлена музыка самых разных



Дон Маршалл
(фото: Алексей Казанцев)

направлений, родившихся как в Нью-Орлеане, так и в других регионах Юга. У нас всегда звучали госпел, блюз, традиционный джаз, современный джаз и ритм-н-блюз. И всегда в программе фестиваля находилось место народному прикладному искусству и нашей невероятной южной кухне.

В 1970 году это было ещё очень маленькое мероприятие. Иногда на сцене было больше народу, чем в публике. Но, как обычно это бывает, с годами аудитория росла.

После второго фестиваля мы переехали на поле нью-орлеанского ипподрома, там с тех пор фестиваль и проходит.

Теперь у нас девять сцен, на которых выступления происходят одновременно. Все сцены тематические: на одной сцене звучат луизианские популярные фольклорные стили — кейджан (*cajun*) и зайдеко (*zydeco*); есть у нас Шатёр Блюза; есть сцена современного джаза и сцена традиционного джаза, есть и другие, представляющие иные стили популярной и традиционной музыки американского Юга. По счастью, доходов от фестиваля хватает на то, чтобы поддерживать музыкантов, носителей традиций нашего региона.

Поддержка эта происходит в разных формах. Например, у нас есть программа общественных грантов, по которой получают средства отдельные артисты и небольшие музыкантские организации в нашем городе. У нас есть «жилищная инициатива», изначально разработанная для того, чтобы помогать музыкантам купить свой первый собственный дом. Но потом случился ураган «Катрина», и в рамках этой программы мы стали субсидировать музыкантам арендную плату, чтобы местные артисты могли иметь доступное съёмное жильё. Есть у нас и образовательная программа — Школа музыкального наследия (*Heritage school of music*), бесплатные вечерние курсы подготовки молодых музыкантов. И ещё очень важная форма поддержки местных музыкантов: мы посылаем их выступать по всему миру. С 2005 года, когда по Нью-Орлеану ударил ураган «Катрина», мы открыли в других городах ещё пять новых ежегодных фестивалей. Как нам кажется, мы — важная сила в поддержке

музыкальных и культурных традиций Нью-Орлеана. В искусстве всегда самая важная борьба идёт за то, чтобы у артистов были средства на качественное питание, хорошее жильё и чтобы у них была работа. И вот это-то мы и считаем своей главной задачей — давать работу музыкантам круглый год.

Наша организация продолжает расти. Мы сейчас ремонтируем здание, которое недавно приобрели рядом с нашим офисом. Это большое здание в ренессансном стиле, которое, когда будет отремонтировано, станет центром исполнительских искусств, где мы сможем проводить музыкальные программы в формате джаз-клуба, а также перенести туда наши образовательные мероприятия. Кстати, там мы сможем преподавать не только музыку, но и танец, и некоторые виды фольклорного прикладного искусства, которые нужно передавать следующим поколениям.

А прямо сейчас мы запустили очень полезный веб-сайт, через который заинтересованные продюсеры фестивалей и владельцы клубов со всего мира могут подобрать себе прекрасных музыкантов из Луизианы, послушав их записи, прочитав их биографии, и т. п. — а мы при этом находим для них гранты на транспортировку и другие способы помочь артистам попасть в другие страны, представить там своё искусство и, как мы надеемся, найти для себя новые, более широкие аудитории.

И ещё немаловажный момент: мы поддерживаем нашу уникальную региональную кухню, которую считаем важной частью нью-орлеанской культуры. Так, на всех наших фестивалях обязательно, помимо музыкальной программы, представлена и нью-орлеанская кухня от лучших наших шеф-поваров. На нашем основном фестивале работает 120 прилавков с самой разнообразной едой, которую можно найти только в нашем регионе! Так что, как вы видите, мы стараемся поддерживать местную культуру во всех её проявлениях и всеми доступными способами.

Организация фестиваля — дело непростое. Наша компания, *Jazz and Heritage Foundation*, как я уже сказал, владеет фестивалем. Но непосредственной каждодневной работой по его организации занимается другая фирма, *Festival Productions, Inc.*, которая под руководством своего создателя Джорджа Уэйна вот уже сорок лет занимается проведением фестивалей по всему миру. Многие годы они, в частности, проводили легендарные Ньюпортские фестивали — *Newport Jazz Festival* и *Newport Folk Festival*, и репутация их очень высока. Мы заключаем с ними контракт, и они устраивают наш фестиваль. Они в отличие от нас коммерческая фирма, у них работают тысячи людей. Да и у нас немало работников. Правда, круглый год у нас занято

только ограниченное число сотрудников, но за 4–5 месяцев до фестиваля у нас появляется много временных помощников, иногда до нескольких сотен. У нас ведь так много направлений, которыми нужно заниматься в процессе подготовки фестиваля! Это почти как хозяйство небольшого города. Как и в городе, у нас есть проблемы безопасности, полицейские силы, вопросы вывоза мусора. У нас работают строительные бригады, которые возводят сцены. У нас есть служба питания, которая занимается теми самыми 120 прилавками с едой. Плюс, собственно, организация музыкальной программы...

Финансирование всей этой махины, как вы понимаете, тоже дело нелёгкое. Нам долгие годы удавалось получать под наши фестивали значительное корпоративное спонсорство, что позволяло держать низкие цены на входные билеты для публики. А после «Катрины», когда к Нью-Орлеану было привлечено так много внимания, а потребность в восстановлении была так велика, на помощь нам пришли и новые спонсоры. Теперь наш генеральный спонсор — нефтяная компания *Shell*. Поддержается участие концерна *Honda Motor*, который через своё подразделение *Acura* много лет спонсировал у нас одну из сцен фестиваля. Кроме того, множество медицинских, страховых и иных компаний стремятся к признанию, которое могут получить, представляя свой брэнд на столь известном и успешном фестивале. А он действительно успешный: в течение семи дней фестиваля его посещает примерно 450 тысяч человек, так что, если продукт или услуга ассоциируются с этим фестивалем, — это очень ценная репутация.

Дополнительные источники нашего дохода — продажи билетов на фестиваль, а также сборы с вендоров (*торговых точек*. — К. М.), которые работают на фестивале (еда, сувениры и т. п.). Общие затраты на проведение фестиваля составляют примерно 16 миллионов долларов, учитывая, что у нас выступают не только местные и национальные звёзды, но и международные, и их много. Если взглянуть на расписание фестиваля, то оно поначалу ошеломляет: там такое разнообразие артистов и жанров! Все эти факторы помогают нам и нашему музыкальному сообществу преодолеть последствия «Катрины», которые, конечно, до сих пор ещё ощущаются.

Первый после «Катрины» фестиваль проходил в апреле 2006-го, а ураган случился в августе предыдущего года, так что у нас было некоторое время на восстановление инфраструктуры фестиваля и розыск наших эвакуированных работников, которых мы привезли обратно (некоторым, потерявшим жильё, пришлось жить в отелях). И фестиваль, который мы тогда провели,

был великолепен. Он имел большой резонанс в городе, да и во всём мире: люди узнали, что знаменитая нью-орлеанская культура не только выжила после урагана, но и продолжает развиваться и функционировать. И после этого фестиваля мы смогли запустить много программ, направленных на поддержку и восстановление музыкального сообщества.

У Нью-Орлеана богатая музыкальная история. Сначала здесь скрестились музыкальные традиции основателей города — французов и испанцев. Потом город стал портом, третьим по величине в США; многие из иностранцев, прибывавших в город, оставались в нём. Кроме того, мы расположены близко к Карибскому бассейну и Латинской Америке, откуда к нам тоже приходили элементы тамошних музыкальных культур.

Ещё одна уникальная деталь нью-орлеанской истории: во времена рабства благодаря тому, что здесь доминировали традиции католицизма, рабы по воскресеньям — в день церковной службы — имели своего рода выходной день. А в месте, которое мы называем сейчас Конго-сквер, рабам разрешали торговать (некоторым удавалось наторговать там столько, что хватало на выкуп из рабства). Но самое главное, что на этом же самом месте разрешалась игра на африканских барабанах. А ведь африканские барабаны — не столько искусство, сколько средство связи. Рабовладельцы боялись, что посредством барабанного боя рабы будут связываться друг с другом, но в Нью-Орлеане это мало кого волновало, и африканцам было дозволено играть на барабанах и танцевать традиционные танцы. Так что в XVIII в. именно на Конго-сквер воскресными вечерами формировалось то, что впоследствии стало специфически нью-орлеанской музыкой.

Ещё один фактор, влиявший на её возникновение, — это специфическое именно для нашего города высокое уважение к музыкантам, приводившее к возникновению знаменитых нью-орлеанских музыкальных семей. Если в семье отец, или дядя, или двоюродный брат играли в оркестре, то молодое поколение засматривалось на них, подражало им, и традиции старших переходили к младшим — семьи были своего рода инкубаторами музыкантов. Молодые сидели на домашних репетициях вместе со старшими, впитывая их опыт. И сейчас ещё в Нью-Орлеане есть десятка четыре таких музыкальных семейств, где опытные музыканты растят молодые поколения, а молодёжь, в дополнение к формальному музыкальному образованию, получаемому где-то в учебном заведении, вырастает в атмосфере, где музыка считается чем-то очень важным, частью семейной культуры и семейной гордостью. Если взглянуть на нынешнее поколение ведущих джазовых музыкантов родом из Нью-



**«Индейцы Марди Гра» на фестивале
(фото: Алексей Казанцев)**

Орлеана — Уинтона Марсалиса, Брэнфорда Марсалиса, Николаса Пэйтона, Теренса Бланшарда, Дональда Харрисона — все они выросли именно в таких музыкальных семьях, где впитали традиции нью-орлеанской музыки.

Нью-Орлеан стоит среди городов Соединённых Штатов особняком благодаря своему богатому европейскому и африканскому наследию. Меня всегда забавляет, каким сюрпризом оказывается сам факт существования в Америке подобного Нью-Орлеану города для самих американцев из других частей страны, когда они впервые приезжают сюда. У этой уникальности Нью-Орлеана есть очень важная сторона: наш город любят в Америке. После «Катрины» огромное количество людей со всей страны откликнулось на нашу беду. Сюда приехало огромное количество добровольцев (студенческих, церковных организаций и т. д.), которые помогали разбирать завалы, осушать здания, распространять гуманитарную помощь, кормить людей... Это было очень приятно видеть. И ещё приятнее было видеть, что на множество этих добровольцев Нью-Орлеан произвёл такое впечатление, что они остались здесь жить.

Кстати, в истории много примеров того, как люди — особенно творческие люди — оставались в Нью-Орлеане под впечатлением от уникальности нашего города. Достаточно вспомнить Теннесси Уильямса и Уильяма Фолкнера. Ещё в первой половине XX века творческие люди «застревали» у нас, очарованные Французским кварталом с его ароматом Старого Света,

прекрасной недорогой кухней, уличными парадами, музыкальными традициями и уникальной архитектурой, в которой викторианские усадьбы смешивались с креольскими коттеджами. И сейчас многие молодые люди идут той же дорогой — своего рода новая богема. Кстати, именно благодаря молодым приезжим музыкантам в традиционном джазе Нью-Орлеана теперь появляется новая нотка — цыганский джаз, аккордеоны и скрипки. И это хорошо, это замечательно, что музыка развивается, что она сопротивляется попыткам сделать её мёртвым музейным экспонатом, что на основе традиционного ядра продолжают динамично расти новые элементы.

Уникальность нью-орлеанской культуры не только в том, что у нас сохранилась старинная архитектура, которая в других, более богатых городах была уничтожена новым строительством ещё в конце XIX века. Здесь ведь всегда существовали иные, чем на остальной территории США, отношения между расами. Да, здесь было рабство, но здесь — неслыханно для остального Юга — была категория «свободных цветных», а следовательно — были межрасовые браки, от которых рождались так называемые «цветные креолы». Со временем креолы составили отдельную общину, которая по уровню образованности и вообще по уровню жизни стояла выше африканского сообщества. Были и многочисленные факты рождения детей от сожителства богатых белых и их африканских любовниц: таких детей воспитывали в специальных заведениях, а затем, как и детей богатых креолов, посылали в Европу для получения образования. Таким образом в Нью-Орлеане возник целый класс образованных людей афроамериканского происхождения, которые становились общественными деятелями, врачами, юристами.

Афроамериканская культура Нью-Орлеана породила не только джаз. Ещё одно сугубо местное, уникальное для нашего города явление — это так называемые «индейцы Марди Гра» (Mardi Gras Indians). Это старинная общественная организация — афроамериканские мужчины, главным образом рабочие, которые во время фестиваля Марди Гра и других праздников выступают в невероятных костюмах с плюмажами из цветных перьев, бисерными повязками и т. п., причём всё это они изготавливают сами, следуя своей традиции символического дизайна. То, во что они облачаются, в результате выглядит как самый изощрённо-роскошный индейский костюм, какой только можно представить.

Истоки этого общества неясны — существует множество легенд, но факт есть факт: «индейцы Марди Гра» каким-то образом соединили традиции африканских праздников, с их высокоразвитой символикой, танцами и торжественными шествиями, и традиции костюма «коренных американцев»



**«Вторая линия» на фестивале
(фото: Алексей Казанцев)**

(американских индейцев. — К. М.). Возможно, корни этой уникальной традиции идут из времён рабства, когда беглые чёрные рабы часто становились членами индейских племён.

«Индейцы Марди Гра» — только одно из традиционных общественных объединений в старом городе. Есть ещё «клубы общественной помощи и развлечений», сугубо афроамериканская традиция — объединения живущих и работающих вместе людей, которые совместно оплачивают членам «клуба» разные неотложные расходы — лечение и особенно похороны, то, что бедняки не в состоянии были оплачивать самостоятельно. И каждый из этих «клубов» в одно из воскресений устраивает собственный праздник с костюмированным шествием, во время которого обязательно играет марширующий духовой оркестр. Поэтому по улицам Нью-Орлеана такие парады ходят практически каждое воскресенье: впереди оркестр, за ним так называемая «вторая линия» (*second line*) — ещё одна уникальная нью-орлеанская традиция: разодетые в карнавальные костюмы (или просто свои лучшие одежды) члены клуба с яркими зонтиками, ну а за ними — соседи и туристы.

Так что, даже если вы приехали к нам не в дни джазового фестиваля или Марди Гра, вы всё равно попадёте на праздник. В Нью-Орлеане любят праздновать. Здесь не отмечают праздники, здесь празднуют жизнь. Приезжайте в Нью-Орлеан, здесь каждый день — праздник!

МИФ ОБ АМЕРИКАНСКИХ ДЖАЗ-КЛУБАХ

Джазовые клубы — один из главных мифов истории джаза в Америке. Стереотипы, рожденные голливудскими фильмами (вроде «Коттон-клаба»), рисуют большинству любителей джаза, не бывавших в Америке, совершенно нереальные картины, слегка напоминающие положение дел в 1930-х годах. История джазовых клубов знала всякое, знала она и времена расцвета, когда в крупных джазовых центрах вроде Чикаго, Нью-Йорка или Сан-Франциско одновременно работали *десятки и сотни* джазовых клубов. Но мы-то говорим о сегодняшней ситуации. Список *всех* точек, где играют джазовые музыканты, наверное, выглядит достаточно внушительно, но на самом деле собственно джазовых клубов в этом списке — считанные десятки. Есть большие города, где работает один джазовый клуб (при ближайшем рассмотрении оказывающийся обшарпанной забегаловкой, куда местные музыканты сходятся пару раз в неделю поиграть джем) или нет ни одного. В больших джазовых центрах — Нью-Йорке, Чикаго, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Нью-Орлеане — конечно, клубов побольше (особенно в первых двух городах). Но и в них список *действительно* важных точек совсем невелик (а точнее, несравнимо мал по сравнению с 30–50-ми гг. прошлого века).

И тем не менее джазовых клубов вполне достаточно, чтобы образовать представляющий собой крайне пеструю картину мирок со своими законами и правилам. Все джазовые клубы в этом мире делятся по крайней мере на четыре основных типа.

Первый тип — клубы-легенды. Основная их масса находится в Нью-Йорке и — отчасти — Чикаго. Да, «Коттон-клаба» больше нет (как нет и других исторических гарлемских клубов: после Второй мировой Гарлем превратился из вполне добропорядочного района темнокожего среднего класса в одну из самых страшных трущоб США, и процесс его возрождения (так называемой «джентрификации») ещё только начинается). Но есть другие легенды: *Birdland*, *Village Vanguard*, *Iridium*, *Blue Note*. Некоторые легендарные места, правда, давно поменяли адреса: так, *Birdland*, который открылся в 1949 г. на 52-й улице,

просуществовал там только до 1965 г., а его правопреемник открылся в Гарлеме, на 105-й улице, только в 1986 г. Десять лет спустя его владелец Джон Валенти перенес его обратно в Мидтаун, обиталище белого среднего и «верхнего среднего» класса, туда, где находится теперь джазовая аудитория — та аудитория, которая хочет и может платить за джаз деньги... Сейчас Birdland находится на Западной 44-й улице. Несколько лет назад из района Линкольн-Центра переехал на Таймс-сквер и *Iridium*.

И тем не менее это — легенды. Так, история *Village Vanguard* насчитывает свыше шести десятилетий (только вместо покойного основателя Макса Гордона его теперь содержит его вдова, Лоррейн Гордон), в доме 178 по 7-й авеню он находится с 1935 г. (до этого он ещё около года работал на углу Чарлз-стрит и Гринвич-авеню, где на сцену в основном выходили не музыканты, а... поэты: лицензия была выдана именно на поэтический клуб, поэтому, когда Гордон решил представлять слушателям ещё и музыку, ему пришлось сменить адрес). Этот выкрашенный зеленой масляной краской глубокий подвал странной планировки (до клуба здесь находилось подпольное питейное заведение времён сухого закона, так называемый *speakeasy*, под названием *Golden Triangle*), с его красной крутой лестницей и красным потертым ковром на полу, обладает превосходной акустикой, отчего музыканты так любят здесь играть и записывать концертные альбомы. Этому немало способствует практика организации программ *Vanguard*: здесь играют по пять-шесть концертов подряд, вечер за вечером, да ещё по два сета, что позволяет записать много материала и потом тщательно отобрать лучшие дубли. *Vanguard* окончательно избавился от поэтов и фолк-певцов в своём расписании только к 1950-м годам, когда и началась его слава ведущего джазового клуба в Гринвич-Вилледж. С 1957 г., когда первую концертную запись здесь сделал саксофонист Сонни Роллинз, в стенах клуба записано уже более ста концертных альбомов.

В Чикаго клуб-легенда — это *The Jazz Showcase* он несколько дешевле (в 2002 г. вход стоил 15 долларов), чем нью-йоркские клубы аналогичного типа (например, в *Village Vanguard* на некоторые концерты можно попасть только за 40 и даже 50 долларов, учитывая, что входная плата там — как и во многих других клубах — складывается из собственно *entrance fee* и так называемого «минимума», который нужно обязательно заплатить за пиво или какой-либо другой напиток). *The Jazz Showcase* и *Village Vanguard* составляют «левый фланг» этой категории, с их долгой историей, строгими правилами для посетителей, отсутствием кухни (здесь подают только напитки) и вниманием к музыке.



Вход в клуб *Birdland* в Нью-Йорке

Крайне правый вариант — нью-йоркский *Blue Note* на 3-й улице в Гринвич-Вилледже. Его «легенда» основана не на долгой истории, а на умелом менеджменте и агрессивном маркетинге. Взяв как название не подлежащий регистрации в качестве товарного знака термин «блюзовая нота», клуб ловко использовал знаменитый в джазовом мире «бренд» одноименной фирмы грамзаписи (и множества одноименных клубов, существовавших в разных городах до него) и быстро превратился в почти индустриальное предприятие по образцовому джазовому обслуживанию нью-йоркцев и особенно гостей города. Здесь чётко впускают из длинной очереди жаждущую побывать в легендарных стенах публику (в массе своей приезжих, особенно — туристов из Азии), чётко и быстро её рассаживают, по чёткому графику принимают заказы на еду (да, здесь, в отличие от *Village Vanguard*, подают еду), чётко выдерживают график (два сета за вечер при строгом соблюдении их продолжительности — как правило, это 60 или 70 минут) и столь же чётко выпроваживают публику, чтобы тут же наполнить помещение новой порцией жаждущих высокого искусства. При этом к музыкальным программам *Blue Note* никаких претензий нет: там играют лучшие музыканты — как ветераны и легенды прошлых десятилетий, так и те, кто своим творчеством раздвигает границы джаза сейчас, в наши дни.



**Нью-орлеанский *Preservation Hall* и его музыканты
(официальное фото *Preservation Hall Jazz Band*)**

«Индустриальная» сущность *Blue Note* проявляется и в том, что с некоторых пор он начал клонировать себя, открывая своего рода «франшизы» в других странах и городах. Все началось с Японии: слишком многие японцы не могут поехать в Нью-Йорк, чтобы приобщиться к высшим стандартам джазового обслуживания, но страстно этого обслуживания жаждут. Поэтому в Токио и Осаке, а затем и в Фукуоке открылись собственные *Blue Note*, связанные с нью-йоркским «головным предприятием» одинаковой бизнес-стратегией и моделью работы, а также кругом выступающих там музыкантов. В 2002 году открылся первый клон *Blue Note* и на территории США — в Лас-Вегасе. Отметим, что клуб *Blue Note* в Париже никакого отношения ни к этой цепи в целом, ни к нью-йоркскому *Blue Note* не имеет (чтобы быть совсем точным, называется он *Le Blue Note*).

Вне крупнейших джазовых центров самый известный клуб-легенда — конечно, нью-орлеанский *Preservation Hall*. Расположенный в туристическом сердце прародины джаза, Французском квартале (Сент-Питер стрит, 726), он закрылся было сразу после печально известного урагана «Катрина» (август 2005-го), но буквально через несколько месяцев, когда часть состава его постоянного ансамбля вернулась из эвакуации, а окончательно уехавшие музыканты были заменены новыми, открылся вновь. Здесь играют музейно-архивную версию традиционного джаза начала XX века, и люди ходят сюда не столько

слушать новую музыку, сколько глянуть на то, как «настоящий старый добрый джаз» мог звучать сто лет назад.

Второй тип: относительно новые, уважаемые коммерческие заведения, классом не уступающие «легендам», но не имеющие их выдающейся истории, которая привлекала бы публику без особых расходов на рекламу. Значительная часть клубов этого типа находится вне Нью-Йорка. И, как правило, они сочетают в себе функции клуба и ресторана, иногда очень дорогого и качественного, тогда как во многих клубах-легендах подают, как было сказано выше, только напитки. Левый фланг этого типа смыкается с правым флангом

«легенд»: это клубы типа *Blue Note* — рестораны с действительно высококлассными музыкальными программами и индустриальной чёткостью работы. Таковы *Jazz Standard* в Нью-Йорке, *Jazz Alley* в Сиэтле, *Yoshi's* в Окленде (Район Залива), *Jazz Bakery* в Лос-Анджелесе или *Snug Harbor* в Нью-Орлеане. Как правило, вход в них стоит не дешевле, чем в клубы-легенды (от 20 долларов чистой входной платы до целых 40 и даже 50, если в клубе взимается ещё и «минимум»). Правый же фланг — «просто» рестораны с джазовыми программами. Сюда в основном ходят пообедать или поужинать, слушая музыку (иногда — и зачастую — и не слушая). Уровень музыки и меню может быть разным, но в целом находится на достаточно высоком уровне, только не следует здесь ждать серьёзных авторских программ, которые сплошь и рядом звучат на «левом фланге» этой категории: здесь играют классную, но фоновую, развлекательную музыку. Таковы например, *Jimmy Mak's Bar and Grill* в Портленде или *Bruno's* в Сан-Франциско, таков второй клуб, принадлежащий владельцу «легенды» *The Jazz Showcase* Джо Сигалу в Чикаго — *Joe's Bebop Cafe and Jazz Emporium*

Третий тип: музыкантские клубы. Это в основном заведения не слишком дорогие, не слишком высококлассные, в них не самая лучшая кухня (если она есть), а помещения их не носят отпечатка Большого Шика. Сюда ходят не только слушать



Вход в клуб *Jazz Standard*
в Нью-Йорке



Интерьер клуба *Yoshi's* в Окленде

музыку, но и играть её: здесь часто проходят джемы, здесь показывают программы по «гамбургскому счёту», сюда сходятся музыканты, свободные от других работ, — послушать коллег и, быть может, себя показать. Настоящих звёзд мирового класса здесь встретишь нечасто (такие клубы, как правило, платят музыкантам крайне мало, да сюда и приходят в основном не за заработком), но подлинный пульс джазового сообщества можно почувствовать именно здесь. Таких заведений немного, но и они тоже отчетливо разделяются на два фланга.

На левом — наследники джазовых «лофтов»¹ 1970–1980-х: в первую очередь здесь следует выделить нью-йоркскую *Jazz Gallery* — небольшое, вытянутое в длину помещение на втором этаже старого дома недалеко от въезда в Холланд-туннель, между богемными кварталами Трибека и Сохо. Там проводятся

¹ Лофт — как правило, помещение недействующей фабрики или мастерской, вплоть до целых цехов, приспособляемых под недорогое жильё: такое помещение за не слишком большую сумму иногда снимали вскладчину сразу несколько человек, как правило — из богемных кругов, занимающихся разными отраслями искусства, шоу-бизнеса и т. п. В 1970–1980-е гг., когда джазовые клубы и концертная деятельность находились в определённом упадке, лофты были (особенно в Нью-Йорке) важной частью джазовой сцены: лучшие творческие силы джаза, развивая свою музыку, регулярно играли в лофтах перед преданной, квалифицированной аудиторией, не делая ни малейшей скидки на коммерческие соображения.



Интерьер клуба *Jazz Gallery* в Нью-Йорке

выставки фотографии, живописи или графики, а на концертах играют в основном не самые известные, но высококлассные музыканты со всего мира, занимающиеся бескомпромиссно некоммерческими творческими поисками в разных отраслях импровизационной музыки — например, здесь начинали путь к славе пианисты Виджей Айер, Рэнди Уэстон, Ёскэ Ямасита, конгеро (исполнитель на конгах) Дафнис Прието, саксофонист Рудреш Махантхаппа (типичнейший для этого клуба музыкант: по происхождению индеец, он родился в итальянском городе Триесте, а вырос в Боулдере, штат Колорадо, где его папа преподавал в университете физику!).

На правом фланге — клубы, скорее, наследующие музыкантским «джойнтам» более раннего периода, куда джазмены съезжались в ночные часы, чтобы после коммерческой работы в биг-бэндах поиграть «настоящую музыку» уже для себя (как это было в легендарном гарлемском *Minton's Playhouse* в начале 40-х). Здесь могут звучать высококлассные авторские программы — как в нью-йоркских *Smalls* или *Cleopatra's Needle*, или проходить выступления «резидентных групп» и (один-два раза в неделю) джемы — как это было до его закрытия в 2010 г. в филадельфийском *Ortlieb's Jazz Haus* (именно *Haus*, а не *House*) или вашингтонском *HR-57 Center for the Preservation of Jazz and Blues*. Могут собираться музыканты какого-то одного направления — как в нью-йоркском *Zinc Bar*, где базируются

живущие в городе (или приезжие) бразильские джазмены. В крупных джазовых центрах такие клубы могут быть не просто низкокласными, а *очень* низкокласными — и тем не менее привлекать длинные очереди музыкантов, желающих поиграть на джеме. Таков чикагский *The Apartment Lounge* в чернокожем Саутсайте, с его кривенькими перильцами вдоль микроскопической «сцены», на которых наклеена полоска грязного пластыря с косою надписью «На перила не опираться»: эти прелести, как и привычное хамство престарелой барменши, отступали перед тем, что джемы здесь до самой своей смерти в 2012 г. вёл великолепный саксофонист Вон Фримен, старейшина музыкантского сообщества Чикаго (в его честь участок улицы напротив клуба в конце 2002 г. был даже официально переименован в *Von Freeman Way*).

В тех больших городах, где джаза немного, такой клуб часто бывает единственным постоянно действующим джазовым клубом в городе или же — скорее — центром притяжения для городских и проезжих музыкантов, которые приходят сюда отвести душу после коммерческих работ типа игры в ресторанах или на корпоративных вечеринках: таковы *El Chapultapec* в Денвере, *Nighttown* в Кливленде или *The Bird Of Paradise* в Анн-Арборе (университетском пригороде Детройта).

И, наконец, **четвёртый тип**: клубы авангарда и экспериментальной музыки.

Правый фланг этого типа клубов находится в нью-йоркском Даунтауне, Мекке нового джаза, на Леонард-стрит. Это трёхэтажный клуб *Knitting Factory* («Ткацкая фабрика» — название явно подчеркивает связь с породившей его лофт-сценой прошлого). Под руководством сурового и целеустремлённого Майкла Дорфа *Knit*, как его сокращенно называют, за пятнадцать лет существования (он был создан в 1987 г.) сделал бурную карьеру, превратившись из «просто» левацкого авангардного клуба одновременно в коммерчески успешное предприятие и столицу мировой новой импровизационной музыки — и успев впасть в застой, потерять часть публики в пользу более радикальных мест и сильно ослабнуть в коммерческом плане к рубежу XXI века. В результате на его главной сцене стало появляться всё больше музыкантов «смежных жанров», в первую очередь рокеров-нонкомформистов вроде Лу Рида, начинающие вне зависимости от степени таланта стали играть на третьей сцене — *Tap Bar* — вовсе бесплатно (как для публики, так и для себя), а неофициальный «министр джаза США», ультраконсервативный трубач-традиционалист Уинтон Марсалис, сделал красивый жест — счёл возможным выступить в этом бастионе авангарда, чтобы поддержать его гаснущую популярность.



Вон Фримен ведёт джем-сешн в *Apartment Lounge* в Чикаго

Knitting Factory, как и *Blue Note*, собирался открывать свои дубликаты в других городах: был открыт *Knitting Factory LA* в Лос-Анджелесе (точнее — в Голливуде), шли разговоры об открытии *Knitting Factory* в Берлине и Париже, но голливудский клуб не имел особого успеха, влача довольно жалкое существование (помимо прочего, нью-йоркские радикалы не так часто гастролируют в Калифорнии, а сил местных авангардистов для привлечения публики оказалось недостаточно), и разговоры о берлинском филиале заглохли. К тому же от основного, нью-йоркского клуба отпал целый ряд известных музыкантов, которые по тем или иным позициям не соглашались с политикой Майкла Дорфа — включая лидера Даунтаун-авангарда, саксофониста Джона Зорна, и других радикальных творцов. Затем из клуба ушёл и сам Дорф, создав в Даунтауне на Вэйрик-Стрит винный клуб *City Winery*, который уже не играет значительной роли в музыкальном ландшафте города.

Самые радикальные из музыкантов «Ниттинг Фэктори», включая Зорна, сначала переместились ещё дальше вглубь Даунтауна, на старинную Норфолк-стрит, в здание бывшего винного склада: там в 1998–2007 гг. находился *Tonic*, типичный клуб левого фланга этого четвёртого типа джазовых клубов США. На этот район наступала дорогая недвижимость, среда бытования клуба стремительно размывалась, и после ослабления и закрытия «Тоники» (апрель 2007-го) последним бастионом радикалов на Манхэттене остаётся *The Stone* в Нижнем

Ист-Сайде, который представляет собой квинтэссенцию отличительных признаков клубов четвёртого типа: ни еда, ни напитки в нём не подаются вовсе (более того, их запрещено приносить с собой), вход стоит всего 10–15 долларов, и музыканты получают весь сбор «от двери» (которого, впрочем, не бывает слишком много — мне случалось видеть аншлаг в этом помещении: было около 100 человек, и они забили клуб едва ли не до потолка). К этому же типу можно было отнести чикагский *Velvet Lounge*, которым руководил легендарный Фред Андерсон из радикального движения ААСМ, или лос-анджелесский *Rocco* на бульваре Санта-Моника. Нетрудно догадаться, что клубов четвёртого типа в США меньше всего, хотя, благодаря высокой творческой активности выступающих в них музыкантов, они относительно хорошо известны не только в стране, но и за рубежом. Кроме того, в Нью-Йорке клубы этого типа в последние годы находятся под ударом: исконное место их бытования, Даунтаун (южная оконечность Манхэттена, исторический



Нью-йоркский *Tonic* незадолго до своего закрытия. Над одноэтажным зданием клуба выстроены дорогие многоэтажные жилые дома, что привело к взлёту арендной платы и погубило клуб

центр города), стремительно превратился в сверхдорогой район элитного жилья, и новая экономическая реальность заставила эти клубы закрываться один за другим. Большинство авангардных клубов теперь работают там, куда переехала (не выдержав подорожания жилья в Даунтауне) их богемно-молодёжная аудитория, то есть за рекой Ист-Ривер, в Бруклине. Новые клубы и залы — *ISSUE Project Room*, *I-Beam*, *Barbus*, музыкантский кооператив *Douglass Strees Music Collective* и даже новая ветвь старой «Ниттинг Фэктори» — *Knitting Factory Brooklyn* в Уильямсбурге — составляют весьма интересное дополнение к нью-йоркскому джазовому ландшафту.

Несмотря на свою относительную немногочисленность (по сравнению, скажем, с количеством рок-клубов), джазовые клубы в США — обширный, сложный, многослойный мир с увлекательной и длинной историей, мир, примерную стратификацию которого мы здесь только приблизительно наметили. И это — одна из важнейших составных частей джазовой индустрии: именно здесь, в клубах, день за днём встречаются друг с другом два неразрывно связанных полюса джазового сообщества — музыканты и публика, джазмены и джазфэны, творцы и их поклонники (или, используя более свойственный джазовой жизни термин — *aficionados*, знатоки). Конечно, в этой отрасли музыкальной индустрии тоже есть свои герои и свои незаметные труженики: владельцы клубов, их арт-директора, их «публицисты» (по-нашему — пресс-агенты) и т. д. С некоторыми из них мы встретимся в этой главе.

ДЖОН ДИМИТРИУ: «СЮДА ИДУТ ПРОСТО ПОТОМУ, ЧТО ЭТО — JAZZ ALLEY»

Американец греческого происхождения Джон Димитриу (*John Dimitriou*) — владелец и арт-директор ведущего джаз-клуба на Северо-Западе США, расположенного в центре Сиэтла роскошного *Jazz Alley*. Мы беседуем с ним в офисе клуба, расположенном на втором этаже того же высотного здания, в цоколе которого находится сам *Jazz Alley*.

— *Jazz Alley* начал работать в 1979 году. В то время он находился в северо-восточном районе Сиэтла, в Университетском районе, и начинали мы с очень скромного бюджета. Мы очень долго и напряжённо работали над тем, чтобы сделать клуб лучше. Одно время у нас было два помещения: одно в Университетском районе, другое — в центре города, возле стадиона *King Dome*. Но эта система себя не оправдала — нам не удавалось содержать оба клуба так, чтобы они нормально работали.

Тогда — шестнадцать лет назад — мы закрыли их оба и открыли вот этот *Jazz Alley* на Шестой авеню, дом 2033: двухуровневый клуб в цоколе небоскрёба.

Что значит — двухуровневый?

— Помещение не такое уж и большое, а народу приходит много — до двухсот пятидесяти человек. Поэтому там есть столики на том же уровне, что и сцена, есть места у бара и есть столики на втором уровне, на балконе. Когда вы входите в клуб, вы можете выбрать место на верхнем уровне — это уровень улицы с той стороны, где вы входите — или спуститься вниз, на уровень сцены, это уровень улицы со стороны Шестой Авеню (*центр Сити расположен на довольно крутых холмах. — К. М.*).

Помимо *Jazz Alley*, наша компания владеет ещё и концертным залом *King Cat* — здесь, буквально в двух кварталах отсюда выше по Шестой. Это не джазовый зал и не клуб, это концертный зал, который мы сдаём в аренду. Зал специализируется на редких и необычных шоу. То есть там, конечно, бывают и несложные мероприятия — концерты рока, кантри, фолк-музыки, но персонал зала может озвучить и помочь провести любое шоу. Например, там проходила русская игра Кей-Ви-Эн¹!

Jazz Alley — ваш единственный опыт в шоу-бизнесе?

— Главный, но не единственный. Я ведь в клубном бизнесе, главным образом джазовом, вот уже тридцать с лишним лет, с 70-го года. Начинал я в Вашингтоне, округ Колумбия, где я участвовал в открытии клуба *Blues Alley* — он, кстати, работает до сих пор. Потом я приехал сюда.

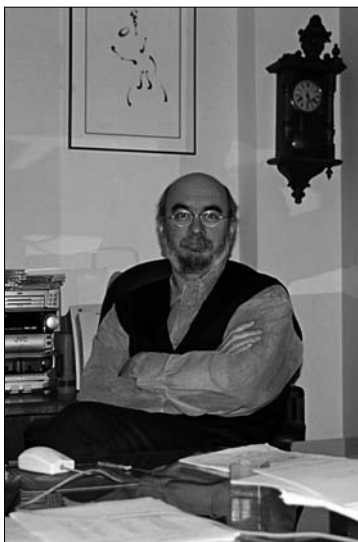
Вы говорите, что долго работали над улучшением работы клуба. В чем это заключалось?

— В первую очередь в привлечении великих музыкантов, на которых ходила бы публика. У нас выступали Диззи Гиллеспи, Стэн Гетц, Рой «Фата» Хэйнс, Билли Экстайн, Кармен Макрэй, Бен Картер, Декстер Гордон, Сара Воэн, Кэл Тьядер, Монго Сантамария, оркестр Тэда Джонса — Мэла Луиса и масса других великих людей. Вот их-то выступления и сделали *Jazz Alley* привлекательным для публики.

¹ Джон говорит правду: в «Королевском коте» действительно проходил полуфинал американской лиги КВН 2000 года.

А каковы принципы составления музыкальной программы клуба сейчас? Эти музыканты — ну, например, в марте 2000-го у вас играли биг-бэнд Лайонела Хэмптона, Чик Кориа и *Origin*, Доктор Джон — они выступают у вас только потому, что они оказываются в Сиэтле, или вы специально их приглашаете?

— Конечно, мы привозим их специально. Мы оплачиваем им авиабилеты, размещаем их в гостинице *6th Avenue Inn* прямо здесь, рядом. Но, как правило, эти их приезды приурочиваются к их турам по Западному побережью. Да и знают уже все звёзды с Восточного побережья, что, планируя выступления на Западном побережье, надо захватить Сиэтл и *Jazz Alley*. Конечно, если бы мы просто привозили сюда на одну неделю ансамбль из Нью-Йорка, или Филадельфии, или Детройта — это было бы чересчур дорого, потому что лететь очень далеко — пять-семь часов в одну сторону. Но, если они выступают неделю в Лос-Анджелесе в «Каталине», неделю в Окленде в *Yoshi's*, потом, может быть, в Портланде (Орегон), то логично заехать и в Сиэтл.



Джон Димитриу

А что за публика ходит в ваш клуб?

— В основном, конечно, джазфэны, джазовые энтузиасты. Люди, которые уже многое знают об этой музыке, о нашем клубе, о музыкантах, которые у нас выступают. С годами, естественно, их количество увеличивается. И чем дальше, тем больше приходит людей, которые сюда идут просто потому, что это — *Jazz Alley*. Для них название места — уже рекомендация.

И, естественно, аудитория каждый раз отличается в зависимости от музыкантов. Если играют представители *smooth jazz* — будет определённая группа людей, которая ходит на музыкантов этого жанра. Если это музыканты жёсткого прогрессивного джаза — придёт определённая группа совсем других людей. Ну и, естественно, совсем другая аудитория ходит на биг-бэнды вроде оркестра Лайонела Хэмптона.



Центральная часть Сиэтла

А здесь все это бывает? И smooth, и хардбоп, и свинг?

— Конечно. Мы стараемся, чтобы программа была разнообразной. У нас иногда бывает блюз и даже кантри, но редко — в основном, конечно, разные направления джаза. Даже авангард.

Например?

— Ну, например, у нас играл саксофонист Дэвид Мюррей, играл трубач Лестер Боуи и его проект *Leaders*. Но авангардисты в основном играют не у нас — в Сиэтле есть концертная программа *Earshot Jazz*, и эти ребята — как раз епархия *Earshot*.

Аудитория в Сиэтле имеет какие-то стилистические предпочтения или здесь хорошо идёт музыка любого стиля?

— Ну это, скорее, вопрос индивидуальных предпочтений отдельных людей. Понимаете, если у вас играет Сесил Тейлор и в зале сидят двести человек, которые ничего о нём не знают, то вот так — вдруг — он понравится, может, двоим или троим. Но если вы заранее рекламируете именно концерт Сесиля Тейлора, то на концерт придут двести человек, которые знают, любят и ценят именно Сесиля Тейлора.

Сиэтлские музыканты у вас играют?

— Конечно. По понедельникам. Каждый понедельник у нас — вечеринка сиэтлских групп. Кроме того, если в приезжающем коллективе есть какой-то некомплект, мы всегда

нимаем сайдменов из Сиэтла. Впрочем, вот этого мы всё больше стараемся избегать. Ясно, почему: если у вас есть местная ритм-секция и вы присоединяете к ней приезжего хэдлайнера, то в результате, как правило, получается джем-сешн. Все смотрят в свои нотные книжки, потому что недостаточно репетировали перед концертом — а что в данном случае «достаточно»? Нельзя же привезти какого-то мощного, известного солиста и посадить его на неделю репетировать с местной ритм-секцией! Поэтому мы предпочитаем приглашать работающие ансамбли целиком. Мы предпочитаем видеть здесь авторские проекты, отрепетированные, цельные программы. Конечно же, нельзя ожидать, что случайные — даже очень талантливые и опытные — музыканты смогут играть с солистом в его авторском проекте после одной-двух репетиций.

Каким вы видите будущее Jazz Alley?

— Если оно будет достаточно долгое время таким же, какое настоящее, — я буду счастлив!

**ДЖО СИГАЛ:
«ХОРОШИХ МУЗЫКАНТОВ МНОГО.
ГИГАНТОВ БОЛЬШЕ НЕТ»**

Джо Сигал (*Joe Seagal*) начал устраивать джазовые концерты в чикагском Университете Рузвельта ещё в 1947 г. С тех самых пор его клуб называется *The Jazz Showcase*. Сменив около десятка (!) адресов, в конце концов этот старейший чикагский (и второй по возрасту в мире, после *Village Vanguard*) джаз-клуб обосновался в собственном здании в квартале Ривер-Норт (точный адрес: Вест-Гранд-авеню, 59¹). Джо — не просто администратор или менеджер. Он очень активен, несмотря на возраст (в 2012-м ему было 85). Он сам составляет программу своего клуба, сам договаривается с музыкантами (за долгие годы со многими из них у него образовались почти семейные отношения) и сам работает с аудиторией — ведёт концерты, разговаривает с посетителями и т. п. *Jazz Showcase* славится своей строгостью: Джо не разрешает посетителям во время концерта курить, разговаривать между собой (во всяком случае — громко) или звенеть посудой, но зато никто во время музыки не подойдёт к слушателям, навязывая им напитки, как это бывает в других, даже очень известных клубах. Более того, клуб не принимает зака-

¹ В январе 2008 г. клуб вновь переехал — на сей раз в квартал Дирборн-Стейшн.

зов на столики, то есть точно узнать, попал ты на концерт или нет, можно только вечером у клубной кассы. И, да — на кассе у вас не примут ни одной пластиковой карты. Только наличные.

Тем не менее *Jazz Showcase*, несмотря на свой возраст, — клуб очень современный. Его звуковой системе можно только позавидовать: она специально спроектирована для клуба двумя его компаниями-спонсорами, *Audio Systems Group* и *Shure*. Несмотря на немаленькие размеры помещения, звук в нём настолько хорошо сбалансирован, что даже самые тихие акустические инструменты звучат отчётливо, но в то же время нигде не ощущается избыточного звукового давления. По этому поводу у клуба даже есть специальный девиз: «Вам здесь не понадобится слуховой аппарат!».

Короче говоря, это не совсем джазовый клуб, это своего рода небольшой концертный зал, где от посетителя не требуется быть одетым в костюм и где, хотя и нельзя курить, пить пиво всё-таки можно. Наверное, если бы надо было создать для клуба ещё один девиз, это было бы «Сядь, закрой рот и слушай музыку». Неплохой девиз, на самом деле. Его бы на стене некоторых отечественных клубов повесить.

Джо Сигал приехал в Чикаго из Филадельфии в 1946 г. после того, как отслужил в армии во время Второй мировой войны. В Чикаго он поступил в Университет Рузвельта, где немедленно занялся организацией джазовых концертов. Именно в университете он впервые встретил великого Чарли Паркера.

— Он однажды заменял саксофониста Чарли Вентуру на танцах, организованных студенческим братством из Рузвельта. Вентура только что играл в Чикагском театре, а в это время действовало правило профсоюза музыкантов, что, раз поработав в том или ином районе, ты не можешь выступать в той же местности в течение определённого времени. Тогда Тедди Райг, который в то время был менеджером Бёрда¹, предложил вместо Вентуры Чарли Паркера. Так что дня за три до танцев мы узнали, что в Рузвельте выступит Паркер. Нас, поклонников Паркера, во всем университете было человек пять. Остальные, кто там собрался, были из студенческого братства, и им всё равно было, какой именно Чарли будет выступать.

Потом Чарли опять приехал в Чикаго выступать в «Улье» и зашёл к нам в университет принять участие в наших вторичных джем-сешнах. У Паркера была такая репутация — мол, он часто не приходит на назначенную работу. Так что мы поставили внизу одного парня — высматривать Бёрда. И вот этот

¹ Пташка — прозвище Чарли Паркера.

парень взбегает по лестнице и кричит: «Он пришёл!». Это было, как будто в зале включили мощный электромагнит: сразу начали подтягиваться слушатели. Как только Бёрд заиграл, мы начали записывать — у нас был магнитофон, который записывал на проволоку¹. Какой-то парень заставил нас его выключить, но Бёрд разрешил продолжать запись...

Джо Сигал первоначально был поклонником свинга старой школы. Но те годы — вторая половина 40-х — предлагали молодым интеллектуалам нечто более привлекательное: только что родившийся бибоп. Сигал вспоминает, что первым его столкновением с бибоповой манерой был озадачивший его опыт слушания ансамбля трубача Кути Уильямса: там играл молодой пианист, в игру которого Джо никак не мог «въехать». Это был Бад Пауэлл, один из создателей бибопа.

Джо начал писать для студенческой газеты *The Torch* («Факел») джазовые рецензии, отличавшиеся активным использованием тогдашнего музыкантского сленга. Вскоре он уже начал организовывать джазовые концерты не только в самом университете, но и в клубах по всему городу.

Название *The Modern Jazz Showcase* (буквально — «Витрина современного джаза»), впоследствии сократившееся до просто *Jazz Showcase*, появилось на афишах проводимых Джо концертов десять лет спустя, в 1957-м. К этому времени он использовал формулу организации концертов, ставшей для него классической: клуб сдавал ему помещение, Джо забирал входную плату и расплачивался с музыкантами, а владельцы клуба забирали выручку бара.

«Мы тогда начали проводить концерты в *Gate of Horn* по понедельникам, — вспоминает Джо. — Предполагалось, что мы будем там четыре недели. Получилось — четыре года. Потом мы ещё арендовали *French Poodle* на воскресные вечера, а потом ещё и *Sutherland* на углу 47-й и Дрексел на вечера вторника. Так и получилось, что у меня образовалась цепь из трёх точек на три ночи в неделю».

Но эта цепь была вовсе не самой популярной в Чикаго. В те годы джаз-клубы в Городе Ветров процветали. Лучшие имена (Эллингтон, Каунт Бэйси, Гарри Джеймс) появлялись в *Blue Note* на Чикагской Петле. На углу Уэзер и Мичиган-авеню находился *London House*, где играли лучшие пианисты — Оскар Питерсон, Джордж Ширинг, Эрролл Гарнер — и ансамбли Джина Круппы, Коулмана Хокинса, Лестера Янга и других.

¹ В 40-е преобладали магнитофоны, в которых запись осуществлялась не на ленту, а на стальную проволоку.



Джо Сигал

В чикагском Саутсайте (южном районе, населённом в основном темнокожими) тоже ещё существовала широкая джазовая аудитория, и в тамошних клубах (*McKee's* и *Sutherland*) выступали молодые звёзды. Сигал выживал только потому, что в основном приглашал местных недорогих артистов и брал крайне скромную плату за вход. Его концерты считались чем-то вроде полуподпольных развлечений; не имея средств на рекламу, он выставлял в окне афиши с буквами из газетных заголовков, наклеенными на жёлтый картон. В 60-е он начал печатать афиши, выглядевшие точно так же, — крупные буквы на жёлтом фоне: он лично наклеивал их возле магазинов и на фонарных столбах по всему городу. Когда в моду вошли клубы вокруг Уэллс-стрит, он начал арендовать ночи у них. Очевидцы все ещё вспоминают концерты Джина Аммонса и Сонни Ститта, которые он проводил в легендарном клубе *Plugged Nickel*.

Только в 1969 г. *Jazz Showcase* получил первую почти постоянную прописку в отеле *Northpark* на Линкольн-авеню, но одновременно концерты под этой маркой проходили и на Уэллс-стрит в *Brown Shoe*, где в них регулярно участвовал великий контрабасист Чарлз Мингус. Через несколько лет афиши Сигала появились на Раш-Стрит, где в клубе *Happy Medium* было достаточно места для того, чтобы приглашать даже биг-бэнды (там играли такие титаны тех лет, как оркестры Тосико Акиёси, Вуди Хермана, Тэда Джонса — Мела Луиса и даже Каунта

Бэйси). Опять же это не было постоянным адресом клуба: время от времени ему приходилось проводить концерты в других клубах — *Quiet Night, The Vibes* и даже в старом зале профсоюза музыкантов — *Wobblies*. Сигал признаётся, что был плохим бизнесменом. «Я мог бы стать таким знаменитым промоутером, как Джордж Уэйн или Норман Грэнц. Но я был весь поглощён музыкой, с посетителями спрашивал всего по паре баксов и делил эти копейки с музыкантами. А ведь у меня было такое колоссальное количество контактов с музыкантами, что я мог бы состояние на этом сделать».

Может, именно небольшие запросы Сигала и позволили ему выжить, когда все старые клубы позакрывались: *Blue Note* — ещё в 1961-м, *London House* — в 1975-м, затем настала очередь клубов в Саутсайде, где из прежних точек не выжила ни одна. Последним большим конкурентом оставался *Rick's Cafe American*, принадлежавший гостиничной корпорации *Holiday Inn*. Поддержка владельцев всегда позволяла *Rick's* переманивать у Сигала музыкантов, потому что гонорары там были больше. Хотя *Rick's* тоже давно закрылся, Сигал до сих пор не может простить конкурентам, что слишком задрали цены и «развертели» музыкантов. Привычка к жёсткой экономии сделала Джо Сигала довольно скаредным, и над этим его качеством подшучивает весь музыкантский Чикаго. В частности, все знают, что никто никогда не может пройти в *Jazz Showcase* бесплатно. На эту тему рассказывают даже анекдот: однажды вечером в дверях клуба появляется дух Чарли Паркера. Джо радостно бросается ему навстречу, они горячо приветствуют друг друга. Паркер делает движение войти внутрь клуба. «Эй, Бёрд, стой, — говорит ему Джо, — теперь у нас вход по пятнадцать баксов!»

Вероятно, это действительно забавно — Джо одновременно преданный поклонник своих музыкантов и довольно скряжистый работодатель. «Что поделаешь, — говорит он, — в 1957-м Сол Танненбаум рыдал, когда должен был платить Арту Блэйки полторы штуки за неделю выступлений в «Улье». Когда я сам приглашал Арта играть в конце 60-х, гонорар уже составлял семь с половиной. В 80-е это уже было от двенадцати до пятнадцати «кусков». Если посмотреть на мои флаеры тех лет, то входная плата была три доллара, по выходным — семь. Сейчас это пятнадцать, и я иду почти без прибыли». Джо жалуется, что многие музыканты слишком хорошо думают о себе: «у них такая репутация, такая репутация... а люди на них не ходят. Есть такие «звёзды», что наш маленький зал просто не окупает их стандартный гонорар!»

Только в 1996 г. *Jazz Showcase* обосновался наконец в собственном здании на Вест-Гранд-авеню, где зал способен

вместить 170 сидячих мест. В том же году Джо совместно со своим сыном Уэйном открыл ещё один клуб, а точнее — ресторан, *Joe's Bebop Cafe and Jazz Emporium*, расположенный на Военно-морском пирсе, в туристическом центре Чикаго.

Но речь в основном пойдёт, конечно, о *Jazz Showcase*. Мы беседуем с Джо Сигалом в полутёмном зале *Jazz Showcase* днём, задолго до того, как в клубе появятся первые посетители и Джо займётся ими. Джо немолод и, в отличие от многих других американцев с их культом молодости и здоровья, не скрывает своего возраста — он просто очень естественен и, в результате выглядит куда лучше, чем массы искусственно-розовых бодрячков-пенсионеров на улицах, что ещё раз подчеркивает тезис о господстве в джазовой индустрии «нетипичных американцев». Он и в речи своей нетипичен — совсем не заботится о так называемой «политической корректности», следуя привычкам своей молодости, окрашенной в розоватые цвета увлечением социалистическим движением.

Вы в клубном бизнесе уже несколько десятилетий. Вам приходилось работать с сотнями разных музыкантов. Изменились ли музыканты за эти годы?

— Когда я начинал — это было в сезоне 1947–1948 гг. — многие из музыкантов, которые сейчас стали знаменитыми гигантами, были мальчишками, только после школы. Ну, Айра



Джо Сигал на сцене собственного клуба

Салливэн, Джонни Гриффин, Эдди Харрис, Вон Фримен, например, — я говорю только о тех, кто играл у меня в клубе. Я помню, как эти мальчишки приходили в клуб, держа под мышкой новые пластинки Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи, — сразу можно было сказать, что именно они будут играть назавтра! А нынешние гиганты, нынешние знаменитые музыканты уже вдохновляются музыкой тех мальчишек конца 40-х. А многие из тех, кем вдохновлялись те мальчишки 40-х, уже ушли из жизни... Как сказал мне несколько лет назад вибрафонист Милт Джексон — «моих ровесников, кто ещё жив, можно по пальцам пересчитать». А ведь и Милт уже умер. И в самом деле, кто из ветеранов эры бибоба ещё жив? Рэй Браун (*великий контрабасист умер через несколько месяцев после этого разгово-ра.* — К. М.), братья Хит, Джеймс Муди, Тедди Эдвардс...

Рой?

— Какой Рой?

Рой Хэйнс.

— Да, Рой Хэйнс. Ещё Макс Роуч (*великий барабанщик умер в августе 2007 г.* — К. М.). Мы только что потеряли трубача Конте Кандоли... Ну, скорее всего, я кого-то упускаю из вида. Да, Дюк Джордан ещё жив, но не играет, и Бенни Бэйли, который сейчас живёт в Европе. Ну, и здесь есть несколько музыкантов, которые ещё помнят Чарли Паркера на сцене, — братья Джордж и Вон Фримены, пианист Джон Янг... Проблема в том, что после ухода из жизни гигантов совсем не остаётся музыкантов, обладающих яркой индивидуальностью. Когда слушаешь записи современных музыкантов, очень редко кого можно безошибочно узнать по его игре — как раньше, когда за восемь — шестнадцать тактов можно было с уверенностью сказать: это — такой-то. А те, прежние, — совсем другое дело. Рой Элдридж, Бен Уэбстер, Чарли Паркер — когда вы их слушаете, у вас не возникает вопроса, кто это. То же самое Стэн Гетц и другие. Но я больше не слышу такой игры. Я слышу массу очень хороших исполнителей. Многие из них просто молодцы. Но у них нет индивидуальности.

Это не значит, что я всех слышал, — нет, не всех. Полно молодых музыкантов, и в стране много мест, где играют джаз. Я, например, в Нью-Йорке не был семь или восемь лет и не знаю, что там делается у молодёжи. И, кстати, у меня особое отношение к авангарду: мне он не очень-то интересен, я отношусь к нему, как к отдельному виду музыки со своими законами. Это

не значит, что в авангарде нет оригинальных музыкантов. Как раз наоборот. У Орнетта Коулмана — очень индивидуальный звук. Через несколько недель у меня будет играть Дьюи Редман с Сэмом Риверсом. У них есть отличное понимание базовых законов, оригинальных форм джаза. Поэтому они могут позволить себе играть и более свободно. Кстати, если вам хочется услышать действительно свободную музыку, никто не сделает это лучше, чем Муди, когда он разойдется не на шутку. Его уносит так далеко, что его почти не видно, — но он всегда сам знает, где именно он находится!¹

Есть, конечно, молодые люди, которые делают что-то сенсационное — как этот мальчик, Стефон Харрис². Но их мало. Почти все новые альт-саксофонисты, которых я слышу, играют то, что наш чикагский саксофонист Банки Грин сыграл тридцать-сорок лет назад. А ведь Банки научился играть по слуху, слушая Чарли Паркера, — и значит, всё это — продолжение паркеровской линии. Ну, в лучшем случае кто-то из них звучит, как Кэннонболл Эддерли (*ведущий альтист 60-х. — К. М.*).

Не вижу я оригинальности, творческой оригинальности, вот в чём беда. Хорошие музыканты — да. Многие из них приятно послушать. Когда я слышу кого-то вроде Скотта Хэмилтона и Гарри Аллена³, мне их очень приятно слушать — потому что они играют в стиле той эры, которую люблю я, а я устал от тенористов, копирующих Колтрейна. Хотя некоторые из них и хороши, но самые лучшие из колтрейнистов — это более старшие: Пат ЛаБарбера, Сонни Форчун (*поколение 50–60-летних. — К. М.*). То же и у трубачей: я больше не слышу музыкантов уровня Диззи, Фэтса Наварро, Клиффорда Брауна. Ну, правда, Рой Харгроув — превосходен. Николас Пэйтон нравится мне в меньшей степени: у него прекрасный звук, но это всё. Ну, и у Теренса Бланшарда есть своя прелесть. Очень интересен Том Харрелл, но он принадлежит к более старшему поколению. А, да, Рэнди Бреккер может играть весьма недурно. Эдди Хендерсон... и ещё этот... как его... лысоватый парень, играет в студиях и часто играет отличные соло?

¹ Из этих рассуждений Джо Сигала можно понять, что он на самом деле весьма далёк от авангарда: для него импровизации Джеймса Муди, пожилого и весьма традиционного бопера, изредка в зрелые годы использовавшего отдельные приёмы, свойственные наименее радикальным версиям фри-джаза, не говоря уж о весьма утончённом и нешаблонном, но не так чтобы сверхрадикальном Сэме Риверсе, — крутой и свободный авангард.

² Вибрафонист из Нью-Йорка, которому на момент разговора было 28 лет.

³ Музыканты с принципиально старомодной манерой игры, имитирующие стилистику 40-х.

Лу Солофф?

— Да-да, Солофф. Отличный музыкант. Ну, в общем, вы понимаете, к чему я. Хороших музыкантов много. Гигантов больше нет.

У вас ведь не один клуб, у вас есть ещё Bebop Cafe на Военно-морском пирсе. Что это за клуб?

— Ну, это как раз больше для туристов. Это ресторан, там южная кухня — ну, знаете, барбекю, суп «гамбо» и тому подобное. Полное название этого места такое: *Joe's Bebop Cafe and Jazz Emporium*. Там у нас каждый вечер играют хорошие чикагские группы. Там нет входной платы. Там работают всего семь коллективов — одна и та же группа каждый понедельник, вторник и т. п. Они играют хороший джаз, но это не музыка для музыкантов. Это — для более широкой публики. Ну, понимаете: они играют «*When the Saints...*», «*Satin Doll*», «*One O'Clock Jump*», по субботам там играют репертуар такой... знаете, ну, типа Луи Примы, то, что люди считают свингом (*смейтся*), а днём по субботам там регулярно играют школьные оркестры. Там помещение гораздо больше, чем это. Почти триста мест. Это очень удачное расположение, Военно-морской пирс, потому что это туристический центр Чикаго. Там есть детский клуб, рок-клуб, масса увеселений и самый большой Макдоналдс в мире. Поэтому у нас там всегда много народу. Мы не единоличные владельцы: я и мой сын Уэйн отвечаем за музыку, а наши партнёры — за еду.

Давайте вернёмся к Jazz Showcase. Музыкантов мы обсуждали, теперь давайте поговорим о джазовой аудитории. Изменились ли слушатели за эти 55 лет?

— Да, конечно, аудитория действительно изменилась. В те годы, 55 лет назад, аудитория моего клуба была в основном чёрной¹. Правда, судить по моему тогдашнему клубу, который находился возле Университета Рузвельта, нельзя. Рузвельт был первым местом в Чикаго, куда без труда могли поступать представители меньшинств, — поэтому там учились главным образом евреи и чёрные. Такой расовый состав в те времена озна-

¹ Джо Сигал, как я уже говорил, принадлежит к тому поколению, которое не заботится о так называемой «политической корректности», поэтому он спокойно говорит black вместо принятого у более молодых уклончивого *African American*.

чал, что студенты обязательно будут ходить в джазовый клуб (то есть мой), в клуб социалистов, в клуб коммунистов (*смеётся*), в клуб, где выступали чёрные сатирики, и так далее — все эти клубы там были рядом. Оттуда вышла масса политических деятелей — например, покойный мэр Чикаго Эл Вашингтон. Оскар Браун-мл., Ли Кониц учились в этом колледже. Множество других людей, которые работали в шоу-бизнесе. Короче, аудитория была в основном чёрная. Но количество чёрных слушателей начало падать с началом эпохи движения за гражданские права. Я думаю, так они реагировали на то, что среди владельцев клубов стало всё больше белых. А самое главное — на то, что на сцене стало появляться всё больше и больше белых музыкантов. И, заметим, белых музыкантов, которые играли зачастую лучше, чем чёрные! Хотя в наше время такое говорить — *verboten*¹. Я знаю слишком многих чёрных музыкантов, которые не то что играть — высморкаться в такт не сумеют, но которых со сцены часами не сгонишь, так что быть чёрным вовсе не обязательно означает быть хорошим музыкантом. Наоборот, кстати, тоже. Поймите правильно, нет никакого спора: эту музыку родили чёрные. Но теперь... ты либо умеешь играть, либо нет!

Когда я служил в армии, одна из частей, в которых я был, была дислоцирована в Билокси, штат Миссисипи. Свободное время я обычно проводил с музыкантами полкового оркестра, слушая, как они играют нью-орлеанский джаз. Верите ли, там не было ни одного чёрного — только белые музыканты из диксилендов. Но они знали, как играть эти дела, хоть и не были чёрными. И, когда я гораздо позднее попал в Нью-Орлеан, лучшей группой нью-орлеанского джаза там была... белая группа из Чикаго.

Возвращаясь к аудитории: я думаю, что у нас становится все меньше и меньше чёрной аудитории, потому что старые любители джаза становятся старше и постепенно уходят из жизни — так же как и музыканты. Это люди моего возраста. Мне-то семьдесят пять². А молодёжь вместо них не приходит. Единственные чёрные молодые люди (да и вообще единственные молодые люди), которые к нам приходят, — это студенты-музыканты. А чёрных среди них не так много, потому что обучение музыке в наших колледжах недешёвое, и далеко не все чёрные семьи могут себе это позволить. Чёрные ребята поступают в колледж, только если им удаётся получить стипендию или

¹ По-немецки — «запрещено»; Джо намекает, что политкорректность нынешней Америки кажется ему чересчур тоталитарной — и отчасти он прав.

² Разговор происходил в 2002 г.

если у предков водятся денежки. У нас здесь часто выступает один чикагский студенческий биг-бэнд — отличный биг-бэнд. Там только два или три чёрных музыканта.

Удивительно, что в чёрной общине сейчас джазовые музыканты совсем не рассматриваются как герои, как выдающиеся представители своего народа или расы. В Чикаго проходило такое мероприятие — *Black Expo*. Там висели портреты всех выдающихся чёрных людей. Ну, там, Букер Ти Вашингтон и т. п. Так вот из всех музыкантов там были только Рэй Чарлз, Дина Вашингтон и Уильям Кристофер Хэнди¹. И всё! Никакого Эллингтона! Никакого Бэйси! Не говоря уже о Бёрде или Диззи (Чарли Паркере или Диззи Гиллеспи. — К. М.).

Много лет назад меня попросили написать статью о чёрных в джазе для *Chicago Defender*². Я был страшно удивлён. Почему вы, ребята, не можете найти чёрного автора, который написал бы о чёрных в джазе? Разве нет людей, которые разбирались бы в этом лучше, чем я, белый? Они сказали: ну, у вас такая замечательная репутация знатока... О'кей, я написал им статью. Что вы думаете: они мне заплатили? (*Смеётся*.) Ну, я могу их понять: тираж у них падает, денег нет. Почему-то чёрное население переориентировалось на *Chicago Sun Times*. Не знаю, почему. То же и на радио: все чёрные радиостанции, когда-то джазовые, либо переориентировались на поп-музыку и ритм-н-блюз, либо их толком не слышно в городе.

Так что теперь наша аудитория — в основном белые высокообразованные люди. Я не хочу сказать, что те, кто не слушают джаз, необразованные. Я хочу сказать, что те, кто слушают, — в основном образованные.

Что до их возраста... Аудитория немного молодеет. У нас есть дневные концерты по воскресеньям, в четыре часа, куда люди могут привести детей. То ли это семья с детьми, то ли преподаватель приводит целый школьный оркестр — по-разному бывает. Здесь бывает довольно много детей, я имею в виду — на этих концертах, и они очень хорошо реагируют на музыку. Некоторые приводят совсем малышей — два, три, четыре года. Не думаю, что малыши так уж хорошо понимают, что происходит, но знаете, что? Эта серия дневных концертов началась в конце пятидесятых, так что не раз и не два ко мне подходили люди и говорили: знаете, я впервые услышал джаз на ваших воскресных концертах, когда был ребёнком, а вот это — мой сын... или

¹ Соответственно соул-певец, эстрадно-джазовая певица и композитор начала XX в., называвший себя «отцом блюза».

² Газета темнокожего населения Чикаго, старейшее в США «чёрное» издание.

даже внук! Начав на дневных воскресниках, они потом, достигнув 21 года¹, начинают ходить в клуб едва ли не каждый вечер.

Так что аудитория медленно, но верно подпитывается молодыми людьми. Иначе её бы уже вообще не было. Люди моего поколения уходят. Ну сколько там мне самому осталось — лет десять, если повезёт... Помню, я сидел как-то за кассой в клубе, когда должен был играть Диззи Гиллеспи, и принимал и принимал деньги у всех этих седоголовых, сгорбленных людей... и вдруг, как в комиксах, когда из головы у кого-нибудь выскакивают мысли в такой вспышке с зазубренными краями — меня озарило: о Боже, это же люди МОЕГО поколения! (*Хочет.*)

Кстати, а вы в Нью-Йорке уже были? Что там с аудиторией?

Примерно то же самое, но там ведь ещё и туристы. Зайдите в Blue Note — там ползала японских туристов.

— А у нас примерно то же самое. Очень много туристов из Азии. И среди них, кстати, тоже год от года всё больше молодых людей. Хотя с ними никогда не знаешь, действительно он молодой или только так выглядит — как я им завидую, у них все от восемнадцати до сорока лет выглядят ровесниками (*смеётся*). Причём интересно, что среди молодых восточных людей, которые к нам приходят, год от года всё больше девушек. Это в основном японки, хотя есть и китайки, и корейки.

Ещё приходит много восточных бизнесменов. Они платят за вход, садятся, заказывают выпивку и засыпают. Я могу их понять: они прилетают, сразу начинают свои переговоры, целый день на ногах, а к вечеру смена часовых поясов даёт о себе знать, и они отключаются. Но всё равно приходят. Наверное, это престижно — спать в джаз-клубе в Чикаго (*смеётся*).

Но, должен сказать, аудитория изменилась к лучшему вот в каком смысле: она научилась ценить живое исполнение. Когда я был молод, Чикаго был наполнен джазом. Здесь были десятки клубов. В Саутсайде они были везде. Здесь, в центре, была пара десятков клубов. Но что за публика там была? Здесь был один клуб, состоявший из двух помещений. В первом был бар, и диск-жокей заводил пластинки. Во втором была живая музыка. В первое вход был бесплатным, а чтобы войти во второе, надо было заплатить один доллар. Там играли Джин Аммонс и Сонни Ститт. Так вот эта публика не шла их слушать, потому что надо было заплатить ОДИН доллар, а сидела в баре

¹ 21 год — в США возраст, начиная с которого молодой человек имеет право без сопровождения взрослых ходить в ночные клубы, где продают алкоголь.

и тратила пятнадцать, двадцать, тридцать, сорок долларов на выпивку, слушая пластинки, — либо записи тех ребят, что играли за стеной, либо те пластинки, которые у них у самих были дома. Вот этого я никогда не мог понять. Аммонс кивал мне на них, приговаривая: вот это джаз-фэны, жмутся заплатить один бакс, чтобы посмотреть настоящую вещь, а вместо этого просаживают по полсотни, чтобы слушать пластинки.

Я не знаю, растёт ли джазовая аудитория. Не думаю. Знаю, что растёт аудитория других видов музыки — ну, так называемой музыки. И знаю, что вот ТАМ кое-что изменилось. Люди больше не слушают музыку. Они её СМОТРЯТ. Или не знаю, что ещё они там с ней делают. Летом открытые машины останавливаются здесь, напротив, на светофоре, и я могу слышать, как у них в машине грохочет музыка — и это слышно, притом что у нас в это время играет ансамбль! Так они слушают эту музыку. Времена изменились...

МАЙКЛ ДОРФ, СОЗДАТЕЛЬ *KNITTING FACTORY* (НЬЮ-ЙОРК)

Начнем с конца этой истории: в феврале 2003 г. со своего поста ушёл глава группы компаний, на протяжении полутора десятилетий олицетворявших собой передний край развития мировой импровизационной музыки разных жанров, так называемый Даунтаун-авангард — Майкл Дорф (*Michael Dorf*), президент *Knitting Factory*. Дорф обратился с письмом к руководству и сотрудникам своих компаний. В письме он подвёл черту под периодом кризиса, через который проекты *Knitting Factory* проходили с конца 2000 г., и выразил уверенность в том, что компания и без него успешно справится со всеми трудностями. Сам он оставлял за собой только должность консультанта парижского филиала клуба *Knitting Factory*, который должен был по плану открыться в сентябре, и сосредотачивался на работе в *Art Exchange* — созданной им некоммерческой организации, которая собиралась открывать в Нижнем Манхэттене небольшой музыкальный клуб.

Ну, как говорится, и что? Ушёл — и ушёл. На самом деле, не всё так просто. Майкл Дорф, что называется, — «знаковая» фигура. Ведь его *Knitting Factory* — компания, которую он возглавлял на протяжении 16 лет, с 1987 года — это не просто клуб. Это конгломерат, в лучшие свои годы объединявший сначала один клуб (в пиковые годы развития музыка в *Knit*'е одновременно звучала на трёх, а то и на четырёх сценах), а затем и два клуба — в Нью-Йорке и в Голливуде, а также медиакомпанию (*Knit Media*, выпускавшую ежемесячный корпоративный



Майкл Дорф (2001)

бюллетень *KnitNotes* и работавшую над полудюжиной амбициозных интернет-проектов, которые в первые годы наступившего века все как один, вместе с подавляющим большинством так называемой «дот-ком индустрии», прогорели, в результате чего компания стала заниматься только корпоративным сайтом) и, самое главное — фирму грамзаписи, оказавшую на протяжении 90-х гг. колоссальное влияние на развитие самых передовых форм развития музыкальной мысли всего мира. И успех — а затем и медленная деградация — *Knitting Factory* неотделимы от фигу-

ры Дорфа, причём не только и не столько Дорфа-бизнесмена, сколько Дорфа-продюсера. Его продюсерская деятельность за полтора десятилетия работы в «Ниттинг Фэктори» принимала самые различные формы, причём все эти формы работы он осуществлял параллельно — продюсирование клуба как такового, продюсирование отдельных концертов и концертных серий и, наконец, руководство лейблом (даже несколькими лейблами) и продюсирование ряда альбомов, вышедших на принадлежавших Дорфу лейблах, — прежде всего на, собственно, *Knitting Factory Records*, представляющей нью-йоркский даунтаун-авангард во всех его проявлениях, — от Энтони Брэкстона и Бора Бергмана до *Jazz Passengers* и Кадзутони Умэдзу, и от *Pachora* до *Sex Mob*. В конгломерат входили также менее активные лейблы — «неопсиходелический» *Shimmy Disc*, фокусировавшийся в основном на проектах, связанных с творчеством музыканта по прозвищу Креймер; *JAM* — *Jewish Alternative Music*, проекты, основанные на современных версиях клезмер — фольклора восточноевропейских евреев, включая знаменитую группу *Hassidic New Wave*; и *Knit Classics* — небольшой бэк-каталог джазовых звезд прошлого в диапазоне от Диззи Гиллеспи до Рашида Али. В настоящее время все эти лейблы прекратили работу, в составе конгломерата работает только, собственно, *Knitting Factory Records*, плюс два более молодых лейбла — *Partisan Records* (инди-рок) и *Young One Records* (преимущественно рэп).

Основу репутации «Ниттинг Фэктори» и самого Майкла Дорфа составили первые десять лет функционирования клуба и связанного с ним лейбла — не в последнюю очередь потому, что в этот период с Дорфом активно сотрудничал творческий и духовный лидер нью-йоркской новой импровизационной музыки, саксофонист и композитор Джон Зорн (подробнее о его деятельности — в той части главы «Джаз в грамзаписи», которая посвящена самому Зорну). Зорн, правда, не выпускал своих записей на лейблах Дорфа (за исключением отдельных концертных треков на ранних сборниках), но зато активно выступал в его клубе, где был одним из главных центров притяжения как для музыкантов, так и для публики. С того момента, как Зорн из-за разногласий с Дорфом перестал выступать в *Knitting Factory*, в компании начались процессы, закономерно приведшие её к постепенному угасанию — впрочем, некоторые специалисты считают, что очередность здесь другая: эти процессы послужили основанием для разрыва Зорна и Дорфа. Тем не менее компания ещё существует и даже достаточно активно работает: в клубах ежедневно идут концерты (сейчас в конгломерат входит клуб в нью-йоркском Бруклине, куда *Knitting Factory* переехал из Даунтауна в 2009 г., а также три «концертных дома *Knitting Factory*», ориентированных преимущественно на рок: один в Бойсе, штат Айдахо, один в Рено, штат Невада, и один в Спокэне, штат Вашингтон, плюс два бара в Голливуде), выходят (пусть и не с прежней интенсивностью) альбомы на лейбле *Knitting Factory*. Нынешний глава компании Морган Марголис изрядно оживил её коммерческую деятельность, перепрофилировав в сторону организации общеамериканских турне рок-музыкантов (*Korn*, *Foo Fighters* и даже Боба Дилана). Но в истории современной музыки сам брэнд *Knitting Factory* остался, несомненно, связан именно с именем Майкла Дорфа.

Дорф — человек достаточно закрытый; даже в годы наивысшего расцвета *Knitting Factory* он крайне редко соглашался на личные интервью и вообще старался общаться с журналистами в основном через своего пресс-секретаря. Мне один раз удалось примерно четверть часа поговорить с ним (я встречался с ним на ярмарке *MIDEM* во Франции в 2001 г.), но это общение было посвящено довольно специальным вопросам его отношения к лицензированию продукции *Knitting Factory*, поэтому полноценного интервью не получилось, а обещанного письменного интервью он так и не дал — посланные ему вопросы трижды остались без ответа. По отзывам американских коллег-журналистов, это вполне рядовая история. Один из немногих, кому Дорф всё-таки ответил по электронной почте, — это американский журналист Гленн Ито, с любезного разрешения

которого я воспроизвожу здесь несколько ответов Майкла Дорфа из интервью, взятого Гленном для портала *All About Jazz*

Можете ли вы вспомнить, когда впервые заинтересовались музыкой?

— По настоянию моих родителей я до пятого класса (когда в США начинается обязательный для всех курс *high school* — аналог нашей средней школы. — К. М.) ходил в религиозную еврейскую школу. Я бунтовал против всего, что в этой школе было, кроме музыки. Получилось так, что я и иврит выучил только потому, что пел еврейские песни на уроках музыки.

А что привело вас к профессии продюсера?

— Каждое лето я ездил в детский лагерь в Висконсине, который содержала еврейская социалистическая организация *Interlocken*. Все мои друзья по лагерю были музыканты. А я, прозанимавшись два года на гитаре, сдался: у меня не было то ли усидчивости, то ли просто способностей к музыке. Но все мои друзья играли музыку, я хотел делать что-то вместе с ними и поэтому занялся, так сказать, световой и звуковой поддержкой их выступлений. В седьмом классе я в качестве семестровой работы по физике соорудил световой пульт, после чего на всех бармицах (церемониях 13-летия мальчика в религиозных еврейских семьях. — К. М.) устраивал дискотечное освещение. Мне всегда хотелось быть там, где звучит музыка и происходит что-то крутое, но при этом было ясно, что на сцене мне не быть — так что мне оставалось только стать тем, кто где-то там, за сценой, делает так, чтобы музыка могла звучать.

Что вы можете назвать своим самым ярким музыкальным переживанием в жизни?

— Это довольно трудный выбор, учитывая, что у нас в клубе много лет шло по четыре концерта за вечер (на главной сцене, в *Alterknit Theatre*, в «старом офисе» и в *Tap Bar*), и часто это были первоклассные концерты. Плюс отдельные туры и фестивали, которые мы продюсируем... Но самым ярким воспоминанием, пожалуй, остаётся концерт [саксофониста] Джона Зорна на первом году существования нашего клуба (1987-й. — К. М.), концерт с проектом *Hu Die*. Клуб был набит по самые уши, на каждом квадратном дюйме кто-то сидел. Но самое главное — музыка: её художественный, творческий уровень был настолько высок, она была настолько интенсивна, смешивала

такие разные звучания и такие разные элементы — не только музыкальные: там звучало и художественное слово... В общем, меня просто снесло. В этом ансамбле на гитарах играли одновременно Билл Фризелл и Фред Фрит, а Руби Чанг читала тексты Арто Линдси на корейском языке... В этот момент я понял, что Зорн — гений, и именно этот концерт сделал меня его самым верным поклонником, именно этот концерт заставил меня стать его главным пропагандистом и последователем. В следующие десять лет (*после 1997 г. пути Дорфа и Зорна разошлись. — К. М.*) я видел, наверное, 200 его концертов не менее чем в 50 разных составах, но тот концерт проекта *Hu Die* был самым великим, он буквально открыл мне глаза.

Как бы вы описали ключевые элементы звучания, свойственного лейблу Knitting Factory?

— Прежде всего, сама идея *Knitting Factory* — это эклектика, причём эклектика элементов «извне» звучания мэйнстрима, музыка, которую трудно классифицировать. Звучание этой музыки не соответствует ни одному жанровому шаблону — ни джазу, ни року, ни альтернативе. Мы стараемся отражать процессы, объективно происходящие на сцене Даунтауна. Мы стараемся следовать за артистами в их поисках, стараемся как бы предоставить им механизм нашего лейбла для манифестации их идей. И это наше стремление аккумулировать процессы, происходящие на этой сцене, рано или поздно вышло нам боком, потому что оказалось, как ни парадоксально, слишком эффективным. Получилось так, что в глазах массмедиа и, следовательно, в глазах широкой публики мы стали олицетворять всю авангардную сцену, и вслед за этим некоторые артисты обвинили нас в том, что мы монополизировали сцену Даунтауна (*так, видимо, Дорф пытается определить свои разногласия с Джоном Зорном, в действительности лежавшие в основном в финансовой плоскости. — К. М.*). Нам это казалось обидным: мы-то считали, что стараемся развиваться, для того чтобы развивалась вся нью-йоркская сцена. Это ведь очень сложный бизнес: у нас нет спонсорской поддержки, так что нам приходилось зарабатывать на коммерческой основе, для того чтобы поддерживать некоммерческую музыку. В этом бизнесе приходится либо очень сильно грести, либо потонуть. Ну, с точки зрения бизнеса мы и потонули. Хотя, если подняться над судьбой отдельной компании и взглянуть на всю картину в целом, получается, что мы своё дело сделали: нынешняя сцена Даунтауна куда здоровее, чем в конце 80-х, у музыкантов больше возможностей выступать, больше лейблов, чтобы издаваться, и даже больше слушателей.

Хотя, что касается меня лично, ситуация довольно глупая — я разменял пятый десяток, но все ещё вынужден иногда обращаться к родителям за финансовой помощью. И если б не эта помощь, не знаю, смог бы я продержаться *Knitting Factory* на плаву так долго. И ещё я должен был на протяжении долгого времени напоминать своим сотрудникам об одной и той же вещи... Мы все время живем в условиях нескончаемого вызова, потому что мы продюсируем музыку, которая сама — вызов существующему положению вещей. Мы работаем с самыми креативными, но и самыми эксцентричными музыкантами на свете и должны понимать, что работать с ними непросто. А работать с ними ой, как непросто! Мы — все 40 или 50 человек — два месяца работаем над организацией фестиваля по 20 часов в сутки за крошечную плату, стараясь учесть каждое пожелание музыкантов, и после этого они ещё обливают нас помоями за то, что мы для них недостаточно сделали. Конечно, не все музыканты. Даже не большинство. Но и одного достаточно, чтобы у нас, так сказать, обвисли паруса. И с этим, увы, трудно справляться...

Кризис *Knitting Factory* разразился задолго до того, как теракты 11 сентября 2001 г. и их последствия (в первую очередь — экономические) подкосили значительную часть индустрии развлечений Нью-Йорка. Гром грянул в сентябре 2000-го, когда сотрудники *Knitting Factory* получили очередные зарплатные чеки, которые их вежливо попросили не обналичивать как можно дольше (аналог задержки зарплаты в России — явление, прямо скажем, крайне ненормальное для любой американской компании). Сам Дорф утверждал, что не выписывал себе жалованье на протяжении пяти месяцев, и призывал сотрудников проявить понимание и лояльность. Но если у него такая возможность, несомненно, была (вспомним, что он — не из бедной семьи и даже на развитие своего бизнеса регулярно брал деньги у родителей), то значительное большинство сотрудников его компании разделяют тот же образ жизни, что многие артисты *Knitting Factory*: они — анархисты, сквоттеры (то есть живут в пустующих домах), и у них нет банковских счетов. Это последнее обстоятельство ударило по персоналу клуба сильнее всего: раньше сотрудники обналичивали свои чеки прямо в кассе бара, но теперь эта возможность оказалась для них закрыта.

Конечно, всё это произошло не на пустом месте. Летом 2000 года компания потеряла большие суммы, из-за того что множество концертов организованного *Knitting Factory* фестиваля *Bell Atlantic Jazz* были отменены из-за дождя, и фирма вернула большие суммы наличными за проданные билеты. Расчёт

с частью публики задержался, задержались и выплаты музыкантам. Всё лето в клубе постоянно кончались то салфетки, то вино, то почтовые конверты, а в «Тэп-баре» в подвале здания *Knitting Factory* на Леонард-стрит несколько недель подряд ощущался недостаток пива. Сами сотрудники клуба, чтобы выпить, ходили в другие заведения поблизости — барам *Knitting Factory* не на что было приобрести спиртное, а менеджерам концертных площадок, чтобы расплатиться с музыкантами, приходилось пускать в ход не только сбор «от двери», но и деньги из бара.

Персонал клуба, в том числе и покинувшие его тем летом менеджеры верхнего звена — например, промоушн-менеджер Дженнифер О'Коннор, — обвинял в коммерческих провалах самого Дорфа, утверждая, что он, как говорят в Америке, «откусил больше, чем мог прожевать». О'Коннор, в частности, считала, что компании не следовало вкладывать огромные суммы в создание студии для трансляции концертов в интернет и вообще делать в бизнес-плане упор на высокие технологии: по её мнению, клубу надо было продолжать просто быть тем, чем он был до этого. Что же до Дорфа, то он винил в ситуации некий «бермудский треугольник» совпавших неудачных обстоятельств: значительный перерасход средств по постройке и запуску второго клуба в Лос-Анджелесе (точнее, в Голливуде), открывшегося 11 августа 2000 г. и стоившего компании пять миллионов долларов (*он проработал до 2009 г.* — К. М.), потеря средств на фестивале *Bell Atlantic Jazz*, начавшееся крушение «дот-комов» — скороспелых интернет-компаний, а вслед за ними и почти всей интернет-индустрии, что положило конец надеждам Дорфа заработать на интернет-трансляциях, а главное — лишило *Knitting Factory* многих потенциальных спонсоров.

Тем не менее голливудский клуб, хотя и не достиг уровня известности головного клуба в Нью-Йорке, худо-бедно работал больше девяти лет: всё-таки клуб продаёт не только музыку, но и пиво. Работал и нью-йоркский клуб, пусть уже и без Дорфа. Ещё когда Майкл был во главе компании, репертуарная политика клуба заметно поменялась в сторону расширения жанрового разнообразия: в программе появились не только признанные авангардисты («*established avant-garde*», в соответствии с тогдашним девизом компании), но и рок-музыканты вроде Лу Рида, а главный консерватор американского джаза — руководитель программы «Джаз в Линкольн-Центре», трубач Уинтон Марсалис — сделал красивый жест, выступив в *Knitting Factory*, чтобы, по его словам, «поддержать уникальную часть культурного ландшафта Нью-Йорка».

А как всё весело начиналось! Родом из Мэдисона, штат Висконсин, Майкл Дорф вырос в странной семье: его родители — религиозные евреи, люди достаточно богатые и при этом придерживающиеся социалистических взглядов. В середине 80-х друзья Дорфа играли в Мэдисоне в рок-группе *Swamp Thing*, а Майкл был их менеджером. Ему удалось добиться, чтобы из изготовленного на занятые у родителей музыкантов деньги тысячного тиража дебютной пластинки группы по 50 экземпляров взяли на реализацию пять крупнейших дистрибьюторских сетей США, — для провинциальной группы это был несомненный успех, хотя, как позже замечал сам Майкл, «три из этих пяти фирм уже разорились, а остальные две всё ещё должны нам за те пластинки». В финансовом отношении группа была катастрофически плоха: например, в когда-то знаменитом клубе *Trax* музыканты должны были заплатить за возможность играть, и депозит возвращался только в том случае, если придёт больше слушателей, чем ожидали музыканты. Дорф объявил, что на их концерт придёт сто человек. Пришло девять, которые заплатили за билеты, и ещё 15 — по приглашениям.

Вернувшись в Мэдисон и поступив, по настоянию родителей на юридический факультет местного университета, Дорф спродюсировал вторую в жизни пластинку — сборник мэдисонских групп под названием «*The Mad Scene*», означавшем одновременно «Сцена Мэдисона» и «Безумная сцена». В Висконсине у пластинки была хорошая пресса, и она неплохо продавалась в Мэдисоне, но за пределами штата было продано всего 87 экземпляров. Ещё в конце 90-х в *Knitting Factory* можно было купить остатки тиража этого сборника. Почему-то этот «безумный» опыт не оттолкнул Дорфа от идеи заниматься продюсерством; наоборот — он бросил университет, занял денег у бабушки с дедушкой, прибавил собственные скромные сбережения и в 1986 г. переехал в Нью-Йорк, чтобы заняться звукозаписывающим бизнесом более серьёзно.

Первым лейблом Майкла Дорфа был *Flaming Pie*, базировавшийся в его квартирке на 10-й Восточной улице. Лейбл, по словам его основателя, в основном зарабатывал опыт, а не деньги. В каталоге лейбла были те самые два альбома из Висконсина, плюс пара записей других групп из Мэдисона и только что записанный второй альбом *Swamp Thing*, для которого один из музыкантов группы, Джонатан Заров, придумал звучное имя — «Трикотажная фабрика мистера Блатдстайна» (он за пару лет до того работал в Мэдисоне на предприятии, которое именно так и называлось). Впоследствии Дорф выпросил у Зарова права на название «Трикотажная фабрика», *Knitting Factory*, пообещав за это накормить музыканта хорошим

обедом. По собственному признанию Дорфа, он до сих пор должен Зарову этот обед.

Название нужно было для клуба, который открылся на Хаустон-стрит, между Бауэри и Бродвеем, в помещении бывшего склада, который Дорф и его друг Луис Спитцер отремонтировали сами — с грехом пополам. Планировалось, что в дневное время в «Трикотажной фабрике» будет художественная галерея и кафе, а по вечерам — живая музыка, пиво и кое-какая кухня (в самом первом пресс-релизе, полном орфографических ошибок, упоминался таинственный «фондю со свежими фруктами»). В программе числились поэзия и художественное слово по средам, джаз по четвергам и рок по выходным. Постепенно клуб начал обрастать артистами, которым негде больше было выступать, — главным образом междужанровыми экспериментаторами, которых сложившаяся на тот момент нью-йоркская клубная система не привлекала. Например, тогдашние джазовые клубы (некоторые из которых существуют и сейчас — *Blue Note*, *The Village Vanguard*, равно как ныне не существующие *Carlos I*, *The Angry Squire* или недавно сменивший название и формат *Sweet Basil*) ставили в свои программы либо стопроцентную джазовую традицию, либо фьюжн. Свободные импровизаторы, адепты фри-джаза, а также новое поколение молодых импровизаторов в духе фанка и грува, равно как представители растущей сцены «мирового ритма» (*world beat*) и вообще любые инструменталисты, которые не играли свинг или фьюжн (либо не были достаточно популярны, чтобы собрать полный зал в каком-либо известном дорогом клубе), нуждались в собственной сцене. В какой-то степени эту потребность восполняла лофт-сцена: молодые интеллектуалы, в складчину арендовавшие под собственное жильё огромные помещения пустующих цехов и складов, приглашали играть в этих «лофтах» своих знакомых музыкантов — но лофт-сцена в те годы продолжала оставаться культурным подпольем. Попасть на лофт-концерты человеку со стороны, не входившему в очень узкий круг знакомых и единомышленников артистов Даунтауна, было практически невозможно — прежде всего потому, что неоткуда было об этих концертах узнать.

Короче говоря, с первых дней существования *Knitting Factory* этот клуб признали своим музыканты самых разных стилей и направлений, общим у которых было только то, что их творчество не попадало в узкие жанровые рамки существовавшей на тот момент системы коммерческих клубов Нью-Йорка.

Дорф почти ничего не знал о джазе — кроме того, что ему рассказали в колледже в течение одного семестра, когда у них был курс истории джаза. Он слышал пластинки Джона Колтрейна и Орнетта Коулмана, но гораздо лучше знал «рок новой

волны» вроде Элвиса Костелло. Правда, ему очень хотелось, чтобы у него в клубе была хоть раз в неделю атмосфера настоящего, «крутого» джаз-клуба — как её описывал главный писатель бит-поколения Джек Керуак. Дорф полистал раздел объявлений в газете *Village Voice* и нашёл слова «Джазовый ансамбль выступит у вас». Позвонив по указанному номеру, Дорф обнаружил, что номер принадлежит пианисту Уэйну Хорвицу. Тот, видимо, решил, что его нанимают в ресторан играть фоновую музыку, и согласился играть со своим трио каждый четверг за 75 долларов. Дорф везде расклеил плакаты с объявлением о концертах Хорвица. На первый пришло восемь человек, заплативших по четыре доллара. Хорвиц после концерта серьёзно спросил Дорфа, знает ли тот, что делает. Дорф честно ответил, что нет. Хорвиц пообещал привести в клуб новых артистов и новую аудиторию. И среди первых приведённых им музыкантов были гитарист Фред Фрит и саксофонист Джон Зорн.

Примерно к этому времени относится и тот знаменитый концерт проекта *Hu Die*, о котором Дорф выше говорил, как о самом ярком музыкальном переживании своей жизни. В клубе в то время было 40 сидячих мест, а за вход заплатили 95 человек, да ещё Зорн привёл 25 своих гостей. Это был первый значительный успех *Knitting Factory*, после которого о клубе всерьёз заговорили в артистических кругах Нью-Йорка.

Однако лейбл *Flaming Pie* всё ещё оставался не просто убыточным, а катастрофически убыточным предприятием. Единственным прибыльным проектом оказался вовсе не альбом, а книга, написанная Дорфом, — «Как устраивать концерты: путеводитель по Северной Америке», где он сводил воедино ценный опыт, полученный им благодаря работе со *Swamp Thing*. В это же время у лейбла появился офис: владелец здания на Хаустон-стрит заставил Дорфа взять в аренду не только помещение клуба, но и многокомнатную квартиру над ним, потому что из этой квартиры, не выдержав шум из клуба, выехала большая латиноамериканская семья и никто больше не хотел туда въезжать. Таким образом у Дорфа появилась спальня, у лейбла — офис, у артистов клуба — гримёрка, и ещё осталась свободная комната. В эту комнату Дорф решил поселить помощника: он дал объявление о том, что приглашает «интерна-резидента», которому не будут платить, но который сможет жить в этой свободной комнате, бесплатно смотреть все выступления в клубе и даже пить за счёт заведения, а из обязанностей у него будет только работа на лейбле. Откликнулся некто Джерри Либовиц, которого Дорф тут же нагрузил обязанностью обзванивать радиостанции и предлагать продукцию лейбла. К немалому удивлению обоих, радиостанции совершенно

не интересовались новым синглом *Swamp Thing*, но вместо этого спрашивали, сколько у них в каталоге записей Джона Зорна или Сесила Тейлора, которые выступают у них в клубе.

Так зародился первоначальный каталог, легший в основу легенды *Knitting Factory Records*: Дорф начал записывать концерты, проходившие в клубе. Первые записи делались на дорожную кассетную деку *Nakamichi*, которая по тем временам стоила две тысячи: Дорф купил её у какого-то подозрительного типа на улице за 50 долларов и отдал в ремонт, поскольку аппарат носил явные признаки того, что продавший его Дорфу тип не был её законным владельцем. Находясь в ремонте, дека благополучно пережила ограбление со взломом, совершенное в клубе, пока Дорф ездил на три дня за город отдохнуть в кемпинге.

Следующим шагом был переход на четырёхдорожечный кассетный *Tascam*, который Дорф выпросил у приятелей из *Swamp Thing* (а те в свою очередь тоже купили у подозрительного типа на улице за гроши). Накопилась большая куча плёнок, из которых Дорф смонтировал первые восемь 60-минутных радиошоу из серии «*Live at the Knitting Factory*». Для этих шоу приятельница Дорфа, Люси Самнер, диктор на знаменитой радиостанции *WNYC*, наговорила небольшие речевые вставки с рассказом об артистах, чья игра звучала в этих радиошоу, — среди них были Джон Зорн, Билл Фризелл, Фред Фрит, Арто Линдси, Стив Коулман, Икуэ Мори, Алва Роджерс и многие другие — то есть те, кто сейчас заслуженно считается ветеранами и «становым хребтом» нью-йоркского Даунтаун-авангарда. Интерес к этому сериалу оказался велик: вскоре его передавали 30 радиостанций по всей стране, которые должны были платить за это всего пять долларов за серию (что включало стоимость перезаписи и пересылки плёнки по почте). Вскоре спонсором этой радиопрограммы стала компания *TDK*, и к 1990 г. её передавали свыше 200 радиостанций, помогая разнести по всему миру весть о том, что у нью-йоркского авангарда появился центр творческой кристаллизации или, вернее, мозговой центр, и имя этому центру — *Knitting Factory*.

Хотя посещаемость клуба была невелика (в среднем примерно 8 человек на одном концерте), музыку из клуба, благодаря этим радиошоу, могли слушать буквально миллионы людей. А главное, многие почувствовали, что там, в этом маленьком клубе, рождается история. Вскоре Дорф уже сидел в офисе Стива Рэлбовски, в то время — директора по артистам и репертуару лейбла *A&M Records*, который предложил Майклу выпускать при этом лейбле серию некоммерческой, поисковой музыки — ведь в этот момент конкурирующий с *A&M Records* лейбл *Electra* уже запустила аналогичный сублейбл,

Nonesuch, в активе которого быстро оказались Джон Зорн, Билл Фризелл, *Kronos Quartet*, *World Saxophone Quartet* и болгарский женский хор «Ангелите». Дорф согласился с тем, что бы первыми релизами новой серии стали сборники «*Live at the Knitting Factory*», а впоследствии — полнометражные альбомы тех артистов, кто будет фигурировать на этих сборниках. *A&M Records* выплатила Дорфу аванс на приобретение цифрового звукозаписывающего оборудования, и помощник Майкла Боб Эппел тут же потратил эти деньги, купив новенький цифровой *DAT*-магнитофон. Аппарат был украден из офиса *Knitting Factory* немедленно, ещё в заводской упаковке. Дорф бежал за воров несколько кварталов, но, когда тот свернул в темный переулок, убоялся и вернулся в офис, громко сетуя на то, что сам же и испортил свою карму, купив в своё время явно ворованную деку *Nakamichi*.

Тем не менее студия была всё-таки построена, а в клубе организована система безопасности (раньше никакой охраны там не было). Дорф установил в клубе сплит-систему, которая раздавала сигналы со сцены на пульт клуба (где концертный звукорежиссёр формировал микс для зала) и на пульт студии, расположенной на втором этаже, вне пределов досягаемости прямого звука со сцены, чтобы студийный звукорежиссёр мог спокойно формировать микс для записи. Студийным звукорежиссёром стал тот самый Боб Эппел, помощник Дорфа по клубу и в прошлом гитарист злополучных *Swamp Thing*; именно он записал первые четыре сборника «*Live at the Knitting Factory*», выпущенные *A&M Records* в период с мая 1989 по июнь 1990 гг. На этих четырёх сборниках история сотрудничества с крупным лейблом и завершилась: между выпуском сборников № 2 и 3 *A&M* была целиком куплена гигантом *Polygram*, который не был заинтересован в микросекторах рынка, а цифры продаж сборников между тем были сами по себе неплохи для независимого лейбла, но совершенно не устраивали руководство *A&M*, которые, хихикая, называли весь проект с *Knitting Factory* «нашими параолимпийскими играми». Поскольку даже при сотрудничестве с *A&M* Дорф должен был сам заниматься рекламой и продвижением сборников, он почувствовал, что пора брать это дело в свои руки. Так появился лейбл *Knitting Factory Works* (затем *Knitting Factory Records*), существующий и по сей день.

Клуб в это время начал отправлять своих артистов выступать в Европе, где они встречали гораздо более заинтересованный приём, чем на родине (ведь в Европе музыка — это вид искусства, в то время как в Америке это вид развлечения), а отправить вместе с артистами их пластинки Дорф не мог — европейскими правами владела *A&M*, а переуступать их европей-

ским лейблам она не собиралась. Кончилось тем, что Майкл сам выкупил права на Европу, передал их европейскому лейбблу *Enemy*, и диски поехали в турне вместе с артистами.

Помимо проблем с лейблом, Дорфу приходилось решать проблемы и с клубом. Финансовые дыры в клубе лучше всего затыкать продажами вина и пива, но у *Knitting Factory* была только «ресторанная» лицензия, не позволявшая иметь настоящий бар, — потому что в здании уже был один ресторан с полной лицензией на продажу алкоголя в баре, ресторан перуанской кухни *Estella's Cafe*, владелица которого постоянно жаловалась, что клуб отбивает у неё посетителей (хотя самыми постоянными её посетителями были музыканты из *Knitting Factory*, заходившие в её полуподвал пропустить бутылочку-другую-третью). В 1989 г. Джон Зорн попросил Дорфа устроить ему открытые концерты-репетиции для его нового проекта *Naked City* (где играли сплошь завсегдатаи *Knitting Factory* — Уэйн Хорвиц на клавишных, Фред Фрит и Балл Фризелл на гитарах и Джои Бэрон на барабанах). В самом клубе все вечера были заняты, поэтому Дорф обратился к владелице «Эстеллы». Та затребовала тысячу долларов за ночь, хотя сама платила за аренду своего бара три тысячи в месяц. Кончилось тем, что Дорф просто выкупил у неё и лицензию, и кафе. Новая группа Зорна собрала массу народа, который был согласен платить за то, чтобы смотреть, как музыканты репетируют. Процесс был любопытен. Утром первого дня Джон Зорн раздал музыкантам ноты 25 своих новых композиций. Когда в восемь вечера пришла публика, музыканты уже играли все 25 коротких пьес наизусть. На следующий день добавилось ещё 15 композиций. К пятому вечеру у музыкантов была готова трёхчасовая программа, с которой они поехали в европейское турне. Что же до Дорфа, то через пару месяцев он распродал только что купленное ресторанное оборудование и на месте «Кафе Эстеллы» открыл две новые сцены — ту, где репетировал Зорн, и ещё одну — *Knot Room* — в помещении бывшей кухни: там, как выяснилось, было замечательное место для проведения вечеров поэзии или театрального искусства.

При громком международном успехе и росте посещаемости клуба, финансовое его положение было более чем скромным. Дело в том, что, по объяснению самого Дорфа, Нью-Йорк несколько не помогал мелкому бизнесу; напротив, в лице своего Совета по контролю за окружающей средой он в основном занимался собиранием с мелкого бизнеса штрафов за разные нарушения, например — за то, что тротуар и ближайшие к нему 18 дюймов мостовой не содержатся в чистоте. Так, вынеся ночью на улицу мешки с мусором, сотрудники *Knitting Factory* утром могли обнаружить, что мешки разорены бомжами, которые в них что-то

искали, а на двери висит свеженькая квитанция на 75 долларов штрафа. Учтывая, что с Хаустон-стрит город вывозил мусор раз в неделю, Дорфу приходилось заказывать вывоз мусора частной компании, которая драла с него три шкуры. Дорф за свои деньги поставил на тротуаре красивый ящик для мусора. На следующий день приехал городской мусоросборщик и забрал мусор вместе с ящиком, рассыпав часть мусора по мостовой, что принесло клубу ещё один штраф на 75 долларов. Ну и так далее.

Удивительно не то, что Майкл Дорф провел свою компанию через все эти перипетии — в конце концов именно из таких историй и состоит по большей части история любого независимого лейбла. Удивительно, что история клуба и лейбла продолжается уже четверть века, теперь уже без Майкла Дорфа во главе, и репутация этой компании, хотя и совершенно ушла в сторону от джаза, все ещё позволяет *Knitting Factory* оставаться в статусе легенды. Клуб и лейбл давно уже переехали с Хаустон-стрит на Леонард-стрит, несколькими кварталами южнее, а оттуда — в 2009 г. — в Бруклин. Что же до Дорфа... Он — умный, жёсткий и терпеливый бизнесмен, хотя, как мне показалось по результатам кратковременного личного общения, временами излишне жёсткий и самоуверенный. В настоящее время он увлёкся виноделием, владеет собственным виноградником, а в Нью-Йорке открыл в 2009 г. необычный клуб *City Winery* — с широчайшей винной картой, скромным набором закусок и неплохой музыкальной программой, в том числе и джазовой. В любом случае, главное дело своей жизни он уже сделал: целое десятилетие истории развития самых передовых поисковых направлений в современной музыке, объединённых географическим понятием «Даунтаун», теперь связано с названием *Knitting Factory* и с именем продюсера Майкла Дорфа.

КУЛЬТУРА, ЗА КОТОРУЮ МЫ ПЛАТИМ

Завершить эту главу мне хотелось бы фрагментом из письма одного из важнейших действующих лиц этого самого Даунтауна — гитариста Марка Рибо (*Marc Ribot*), написанного в июне 2007 г. по поводу закрытия одного из важнейших клубов Даунтауна после «падения» *Knitting Factory* — ещё более камерного *Tonic* (240 мест, вместо 300 в «Ниттинг Фэктори»). После закрытия «Тоника», связанного со стремительным ростом цен на недвижимость в Нижнем Манхэттене, последним бастионом авангардной сцены в историческом Даунтауне оставался курируемый Джоном Зорном клуб *The Stone*, в котором

и вовсе 80 мест; остальные площадки — в том числе и достаточно успешные — переехали в Бруклин, сформировав там следующее географическое ядро развития «новой импровизационной музыки».

Умный и проницательный Марк Рибо, принимавший — вместе с Зорном и самостоятельно — участие в ключевых моментах истории музыкального Даунтауна, писал следующее:

«Почему в последние по крайней мере 40 лет нью-йоркские джазовые и новоджазовые артисты чаще играют в Париже, Кёльне или Цюрихе, чем, скажем, в Хартфорде, штат Коннектикут? (Не буду спрашивать, играли ли они при этом хоть раз в Де-Мойне, штат Айова.) Причина тут одна: европейская политика поддержки искусства. Доктрина, именуемая «Исключение для культуры», комплекс мер, принимаемых правительствами европейских стран и основанных на идее о том, что даже внутри рыночной экономики искусство и культура требуют иного отношения, чем прочие ресурсы.

Эта концепция предусматривает, что некоторые виды музыки заслуживают существования, даже если рынок с этим не согласен. Что лучший струнный квартет — не обязательно тот, который играет в наибольшем количестве телевизионных рекламных роликов. Что лучший композитор — не обязательно тот, которому Джордж Лукас поручил написать музыку для своего фильма. Что лучший ансамбль — не обязательно тот, кому отдают предпочтение рекламодатели больших радиосетей.

Поборники «исключения для культуры» доказывают, что в этом направлении человеческой деятельности есть более важные ценности, чем просто предоставление работы отдельным музыкантам, композиторам или ансамблям: общественное благо — не вообще наличие музыки, а возможность доступа к самой новой, самой интересной, самой «лучшей» музыке.

Достаточное количество европейцев приняли эту идею, сделали её законом своих стран и нашли достаточно средств для её поддержки — и благодаря этому существует та музыка, которая представляется мне важной, музыка, которой я живу.

Долгое время экспериментальный джаз и «новая музыка» занимали пограничное пространство, в котором действовали одновременно американские рыночные законы и европейские государственные субсидии. Теперь оба этих источника их существования сокращаются, и мы в полной мере сталкиваемся с последствиями того, что в Соединённых Штатах государственной или общественной поддержки искусства практически нет. Воля американского политического большинства выражена в радикальном рыночном либерализме, и этому трудно противостоять. Как нация, «мы» сделали свой выбор: заслуживает

существования только та музыка, которая продаётся. И «нам» теперь жить с результатами этого выбора.

Америка наконец-то в полной мере получит именно ту культуру, за которую платит».

Полагаю, Марку Рибо непросто было писать эти строки. Но, при всей их полемической заострённости, они в значительной мере описывают реальное состояние дел.

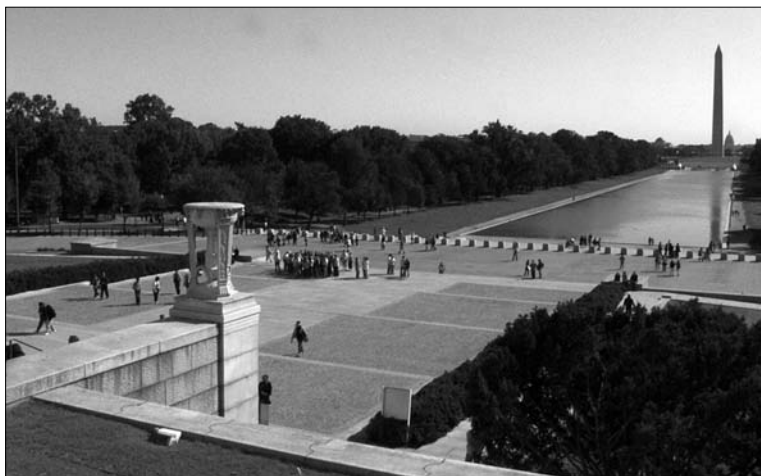
ДЖАЗ БОЛЬШОГО ГОРОДА

ДЖАЗОВАЯ СЦЕНА АМЕРИКАНСКОЙ СТОЛИЦЫ

Говоря об американском джазе, мы привычно называем его столицей Нью-Йорк. И это правильно. Одних лишь саксофонистов, и то не всех, а только зарегистрированных в местном музыкантском профсоюзе (так называемом *Local 802*), в Нью-Йорке насчитывается около трёх тысяч; если их выстроить вдоль всего Бродвея, с обеих его сторон, от «Старбакса» в здании Нью-Йоркского транспортного управления на крайнем юге Манхэттена и до Пресвитерианской больницы на крайнем севере (напротив Западной 220-й улицы), то на каждые 12 метров тротуара будет приходиться по одному саксофонисту с карточкой 802-го профсоюзного отделения в кармане.

Однако столица Соединённых Штатов Америки — вовсе не Нью-Йорк. Столица — Вашингтон.

Вашингтон, если вдруг кто случайно не знает, — это только часть названия. Полностью это «Вашингтон, округ Колумбия» (*Washington, DC*, произносится «Уашингтон Ди Си»). Дело в том, что федеральная столица Северо-Американских Объединённых Государств, в точном соответствии с самой первой статьёй Конституции США, была в 1790 г. построена на специально выделенной земле, не входившей ни в один штат; этот почти идеально ромбовидный участок (единственная неровная сторона которого — юго-западная — определена берегом реки Потомак) и называется *District of Columbia*. Округ выделен, строго говоря, из земель штата Мэриленд; прямо за Потомаком при этом — уже другой штат, Вирджиния. Ди Си до такой степени не входит ни в один штат, что его жители до 1961 г. даже не имели права голосовать на федеральных выборах, а полноценного представительства ни в Конгрессе, ни в Сенате США не имеют до сих пор — откуда и пошёл неофициальный лозунг вашингтонцев, «*no taxation without representation*» («нет — налогообложению без представительства [в парламенте]» — лозунг



Парк «Национальный молл» в Вашингтоне

колонистов времён борьбы британских владений в Америке за независимость).

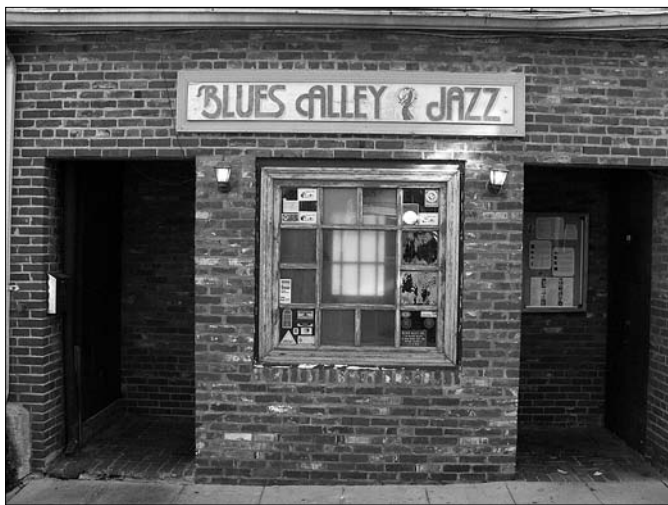
В Вашингтоне находится большинство федеральных (т. е. общегосударственных) правительственных учреждений США: от резиденции президента (тот самый Белый дом) и местопребывания Конгресса (Капитолий) до Института им. Смитсона (комплекс национальных музеев США), Библиотеки Конгресса США, федеральных министерств, ведомств, общенациональных общественных организаций (вплоть до самых могучих, вроде Американской федерации трудящихся — Конгресса производственных профсоюзов) и так называемых «лобби» — вполне легальных контор по проталкиванию тех или иных интересов в Конгрессе США. Находится здесь и Национальный фонд искусств (*National Endowment for the Arts*), самая влиятельная в США организация по раздаче артистам денег в виде грантов и премий. В общем, Вашингтон представляет собой, на первый взгляд, средоточие не только государственной внешней и внутренней политики США, но и «центр силы» государственной политики в области культуры (или, говоря, по-американски, *Arts and Letters* — «литературы и искусств»).

Но это только на первый взгляд. Дело в том, что в США практически отсутствует сколько-нибудь внятная государственная политика в области культуры. В задачу автора не входит оценка того, насколько это хорошо (или плохо) — я просто излагаю факты: в отличие от большинства стран Европы (не только Восточной, но и Западной), в богатейшей стране мира нет

министерства культуры и тем более «бюджета на культуру»! Но есть вышеупомянутый фонд *NEA*, который аккумулирует частные и корпоративные пожертвования и ряд других фондов. Фондов, вообще говоря, немало, и пожертвования случаются немалые; однако разница между расходами «на культуру» из госбюджета и финансированием культурной сферы через фонды заключается в том, что первые как бы разумеются сами собой, а за вторые каждый раз нужно бороться заново. За редчайшими исключениями (вроде «стипендии для гениев» Фонда Макартуров, которая выплачивается в течение пяти лет), гранты и стипендии для американских творцов выдаются на год, много — на три. А через год — либо изволь вновь соревноваться с другими талантами за фондовые денежки, либо добро пожаловать обратно на рынок. Рынок же, понятное дело, жесток и сам по себе поддерживает не художественно важное, не эстетически влиятельное и даже не обязательно талантливое; рынок сам по себе, без «культурных институций», поддерживает только то, что хорошо продаётся максимально широким кругам потребителей.

В Вашингтоне это парадоксальное для большинства европейцев положение дел видно как нельзя лучше.

Национальная столица — город немаленький, хотя и не крупнейший в США: Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Чикаго или Сан-Франциско гораздо больше. Тем не менее это большой город. В пределах, собственно, Ди Си живёт 592 тысячи человек, но работает гораздо больше: в рабочие дни из ближайших



Клуб *Blues Alley*

пригородов, расположенных в штатах Мэриленд и Вирджиния, в столицу приезжает ещё около миллиона человек. А если рассматривать Вашингтон как экономически и культурно объединённую общность (большой город, пригороды и ближайших городки — в Америке это называется «*metropolitan area*», ну а у нас есть научный термин «конурбация»), то население вашингтонской конурбации составляет почти пять с половиной миллионов человек. Немало. Сопоставимо, скажем, с Санкт-Петербургом.

Так вот на весь этот большой город с пригородами приходится всего один крупный, серьёзный джаз-клуб, в программе которого постоянно присутствуют джазовые звёзды национального и международного масштаба. Это *Blues Alley*, расположенный в исторически первом вашингтонском жилом районе Джорджтаун, в старинном (XVIII в. — для Америки глубокая древность!) здании красного кирпича — бывшем каретном сарае. Вход в старейший в городе джаз-клуб (открылся в 1965 г.!) действительно не с Висконсин-авеню, по которой он числится, а из *alley*, проезда между двумя рядами задних фасадов домов. Этот проезд, в отличие от некоторых других в старой части Вашингтона, довольно чистый, но почти прямо напротив клуба имеют-таки место мусорные баки с каким-то газетно-журнальным содержимым, в котором местные интеллигентные бомжи роются в поисках чего почитать.

Blues Alley — клуб-ресторан: сюда приходят не только слушать музыку, но и ужинать. Как ресторан, он специализируется на «креольской» (то есть нью-орлеанской) кухне, причём каждое блюдо в меню названо именем кого-то из легендарных музыкантов, кто здесь выступал и когда-то таковое блюдо специально отметил как понравившееся: например, в меню есть три блюда из тигровых креветок — «креветки с артишоками имени Тони Беннетта», «креветки по-креольски имени Диззи Гиллеспи» или «фаршированные креветки имени Филлис Хайман». Естественно, посетители в таком клубе сидят за столиками, и, как почти любой джаз-клуб ресторанного формата, *Blues Alley* вмещает не так уж много народу — за столиками есть всего 125 мест. Напомним, это — главный джаз-клуб столицы США.

Главный, но не единственный. Осенью 2009-го автор этих строк немало походил по джазовому Вашингтону. Живой джаз звучит в городе постоянно. Например, в ободранной забегаловке под названием *Columbia Station* в развесёлом квартале Адамс-Морган регулярно играет 70-летний контрабасист Бутч Уоррен — тот самый, что играл на дебютном альбоме Хэрби Хэнкока в 1962-м. Выходя играть, Бутч всегда начинает с задорного басового риффа из хэнкоковской пьесы «*Watermelon*

Man» — риффа, придуманного и впервые сыгранного именно им. Правда, Уоррен сейчас играет с какими-то самодеятельными музыкантами третьего разбора, так что, когда две корпулентные афроамериканские дамы — работницы забегаловки — под «Продавца арбузов» пускаются, ради привлечения публики, в демонстративный пляс, за них становится несколько неудобно. Впрочем, отчего же? Это — джаз в своей фольклорной, низовой форме. Когда посетители собираются в «Коламбия Стейшн» перед началом сета, Бутч ещё сидит на улице у входа в забегаловку в своём длинном плаще и старомодной шляпе-федоре, потягивая пиво, — ну точь-в-точь какой-нибудь блюзовый патриарх из старого документального фильма про Миссисипи. Трудно сказать, где здесь кончается роль и начинается он сам. Скорее всего, нигде — или везде.

А в ещё одном районе активной вечерней и ночной жизни, *U Street*, работает самый стабильный из вашингтонских джаз-клубов «локального» уровня — *Twins Jazz*, лауреат премии «Лучший в Вашингтоне» за 2009 год. Эту премию клуб получил от Американской коммерческой ассоциации в номинации «Лучший ресторан с живой музыкой». У владелицы *Twins Jazz*, Келли Тесфайе, действительно есть сестра-близнец, и одно время они обе действительно держали по джаз-клубу — но клуб сестры закрылся, а Келли закрываться вовсе не собирается. Она родом из Эфиопии, и поэтому в меню «Джазовых близнецов» превалирует сочная и пряная эфиопская кухня; на сцене клуба играют главным образом вашингтонские музыканты, а их здесь много — ведь в Вашингтоне (точнее, за рекой, в Арлингтоне и Пентагон-Сити) базируется вся верхушка Вооружённых сил США: министерство обороны, командования родов войск, генеральный штаб и т. п., а значит — имеют место бесчисленные военные оркестры весьма высокого уровня игры. А в американских военных оркестрах (трубы, саксофоны, тромбоны, барабаны!) традиционно играет много музыкантов с джазовой подготовкой, так что внутри того или иного военного оркестра почти обязательно есть ещё и джазовый биг-бэнд — как для «показательных выступлений», так и для развлечения господ офицеров.

Ю-Стрит — район с преобладающим афроамериканским населением (которого в Вашингтоне вообще много — более 54 процентов). Наверное, поэтому среди посетителей «Твинс джаз» не только и даже не столько меломаны и знатоки джаза (в Америке это, как правило, белые образованные мужчины старше 40), сколько местные ребята, пришедшие культурно отдохнуть со своими подругами. Это, наверное, единственный джаз-клуб в США из тех трёх с лишним десятков, в которых мне довелось побывать за последние 14 лет, где как минимум половина



Twins Jazz

аудитории была афроамериканской. И это не может не радовать, так как джаз, давно оторвавшийся от своих фольклорно-этнографических корней и за последние 50 лет изрядно «побелевший», нуждается в живой подпитке из своих культурных первоисточников везде, где он живёт и развивается.

Правда, из четырёх музыкантов на сцене афроамериканцем был только один.

Такова картина на, так сказать, нижнем этаже вашингтонской джазовой жизни — на клубном уровне. Всего в пределах округа Колумбия местный джазовый вебсайт, *dcjazz.com*, числит около 30 клубных площадок, кафе, пивных и ресторанов, хотя бы раз в неделю представляющих публике «живой» джаз. Это, конечно, поменьше, чем в Нью-Йорке, где одних специализирующихся только на джазе заведений клубно-ресторанного уровня порядка 120. Но ведь в Вашингтоне, как мы уже выяснили, находятся ведущие национальные культурные институты. Уж, наверное, джаз играет в их концертных и образовательных программах немалую роль!

Впрочем, тут нас ждут сюрпризы.

Да, действительно, на уровне деклараций всё вроде бы прекрасно. Ещё в 1987 г. по инициативе конгрессмена от Мичигана, Джона Коньерса-мл., Конгресс США принял (а Сенат США утвердил) Резолюцию № 57, специально посвящённую джазу. Этот документ (упоминаемый обычно только по номеру, *HR-57*) вроде бы клал конец той эпохе, когда джаз считался музыкой

второго сорта, ресторанным развлечением, музыкой разврата или «коммунистическим заговором против американской культуры». Впрочем, документ этот настолько характерен для благозвучной американской политической риторики, что мне хотелось бы привести из него обширную цитату. Согласно резолюции джаз

«1. Делает очевидным для всего мира выдающуюся художественную модель индивидуального самовыражения и демократического сотрудничества внутри творческого процесса, таким образом воплощая высочайшие идеалы и устремления нашей республики;

2. Является объединяющей силой, перекрывающей культурные, религиозные, этнические и возрастные различия в нашем многообразном обществе;

3. Является подлинной музыкой народа, черпающей вдохновение в культурах и самых личных переживаниях разных народов, составляющих нашу нацию;

4. Развился в многогранную художественную форму, продолжающую порождать и питать новые стилистические идиомы и культурные сплавы;

5. Имеет как историческое, так и продолжающееся всепроникающее влияние на другие жанры музыки как здесь (*в Америке. — К. М.*), так и за рубежом;

6. Стал подлинным международным языком, воспринятым музыкантами по всему миру в качестве музыки, лучше всего способной выразить современные реалии через призму личного восприятия».

И в то же время, признаёт Резолюция № 57, «эта великая американская форма музыкального искусства всё ещё должным образом не признана и не обрела институционального статуса, соответствующего её ценности и важности... До сих пор не существует эффективной национальной инфраструктуры поддержки и сохранения джаза... Документирование и архивная поддержка, в которой нуждается столь обширная форма искусства, всё ещё недостаточно систематически развивается в джазовой области...».

Да, и всё это действительно так и есть. Так и есть — в общих чертах — даже сейчас, через 22 года после принятия 57-й резолюции.

А что же резолюция предлагала в качестве позитивной программы?

А вот что:

«Настоящим Конгресс утвердил, а Сенат согласился, что джаз отныне провозглашается редким и ценным американским сокровищем, которому мы должны посвятить своё внимание, поддержку и возможности во имя его сохранения, его понимания и его распространения».

Ну что же. Это наверняка очень важно и нужно — утвердить статус джаза как национального сокровища. Но что же делается по этой резолюции на практике?

Начнём с того, что в Вашингтоне есть Центр сохранения джаза и блюза имени 57-й резолюции. Да-да, ничего смешного: *HR-57 Center for the Preservation of Jazz & Blues* декларирует пропагандистско-образовательную деятельность в вашингтонских школах и колледжах, а на деле раз в неделю проводит в собственном зальчике близ Дюпонт-Сёркл джем-сешны и — иногда — концерты местных музыкантов. По отзывам знатоков местной сцены, заметной роли в вашингтонской джазовой жизни он не играет.



Библиотека Конгресса США

Но, помимо этого анекдотического заведения, в Вашингтоне есть множество организаций, ведущих систематическую концертную деятельность и при этом в той или иной степени связанных с джазом. Возьмём, к примеру, Библиотеку Конгресса США. Да, в Библиотеке (далее БК) хранится не только

рояль Джорджа Гершвина, но и колоссальная коллекция нот, рукописей, писем, связанных с историей джаза и отдельных джазменов документов, афиш, фотографий, колоссальный объём звукозаписей во всех существующих форматах носителей (от восковых валиков эдисоновского фонографа и плоских односторонних «берлинеровских» пластинок — прообразов винила — до DAT-кассет и компьютерных файлов), и специалисты БК ведут тщательное изучение и каталогизацию этих сокровищ, иногда натываясь в процессе на невообразимые редкости, меняющие представление о целых эпохах в истории джаза. Например, старший специалист музыкального отдела БК Лэрри Эппелбаум в 2005 г. в ходе рутинной перегонки старых магнитных плёнок в цифровой формат нашёл неизвестную ранее совместную запись Телониуса Монка и Джона Колтрейна, существенно изменившую представление о недолгом, но исключительно важном периоде сотрудничества этих двух титанов. Но, помимо этого, Библиотека проводит концерты. И концерты эти представляют собой важную часть вашингтонского музыкального ландшафта.

Концертный сезон 2009/2010 в Библиотеке Конгресса был уже 84-м. В том году он был посвящён в основном искусству струнного квартета (Мендельсон, Бах, Шостакович, Шуман, Барбер, Моцарт, Дворжак и т. п.), но в его программе были ковбойские песни из Монтаны, музыкальный фольклор индейского племени пассамакодди из штата Мэн, техасский ритм-н-блюз и народная музыка американских норвежцев из Вирджинии. Был и джаз: целых два концерта за весь сезон — два из тридцати двух! Это в разы меньше, чем в прошлые годы. А серия видеопозоров «Джаз на киноплёнке», которую на протяжении 12 лет вёл в БК всё тот же Лэрри Эппелбаум, в сезоне 2009/2010 так и вообще была прекращена (возобновилась, и то в урезанном виде, только весной 2011 г.). Энн Маклин, продюсер концертных серий Библиотеки, в своём интервью председателю международной Ассоциации джазовых журналистов Ховарду Мэнделу осенью 2009 г. объяснила, что причина практического выпадения джаза из концертной жизни БК стара как мир. Деньги. «Имеющееся у нас финансирование поступает не из бюджета Библиотеки, а из частных фондов, — объясняла Маклин. — На этот сезон остались только деньги из основанных ещё в 1920-е годы фондов, спонсирующих концерты камерной музыки. Раньше у нас были пожертвования, предназначенные специально для проведения джазовых концертов; сейчас их нет. Если вы знаете щедрых благотворителей, готовых пожертвовать деньги на организацию джазовых концертов в Библиотеке Конгресса, направляйте их к нам!»

Заметим, БК принадлежит именно Конгрессу, им же и финансируется; однако деньги на различные проекты Библиотеки берутся вовсе не только и даже не столько из бюджета страны, сколько из частных пожертвований — *если они есть*. Так работает американская культурная политика.

Есть джазовая программа и у второго столь же крупного культурного учреждения в Вашингтоне — Института им. Смитсона (*Smithsonian Institution*), названного при своём создании в 1846 г. в честь британского учёного Джеймса Смитсона, завещавшего всё своё огромное состояние (сто тысяч золотых sovereignов, или полмиллиона тогдашних полновесных золотых долларов) на организацию в США «общественного заведения для собирания и распространения знаний». Это колоссальная организация, в которую входят 19 ведущих национальных музеев США, а также... зоопарк. Даже если не принимать во внимание этот последний (хотя и, безусловно, очень популярный в Вашингтоне) элемент, Смитсоновские музеи — это крупнейший музейный комплекс в мире. Основные здания Смитсоновского института выстроены вдоль Национального молла — трёхкилометровой парковой зоны, охватывающей весь комплекс центральных правительственных зданий, монументов, памятников и т. п. и тянущейся с востока, от Капитолия, на запад — к мемориалу Линкольна и реке Потомак.

Джазовые коллекции находятся в Национальном музее американской истории. В отличие от Библиотеки Конгресса,



**Хранилище каталога звукового и музыкального отделов
Библиотеки Конгресса США**



**Автор держит в руках рукопись
Дюка Эллингтона в помещении
хранилища джазовых коллекций
Смитсоновского музея
американской истории
(фото Джона Хассе)**

которая в силу своей библиотечной сущности собирает в основном бумажные материалы, Музей американской истории показывает публике в основном трёхмерные объекты: музыкальные инструменты, принадлежавшие выдающимся музыкантам, их одежду, записные книжки и т. п.; но при этом в Библиотеке Конгресса есть рояль Гершвина, саксофон Джерри Маллигана и т. п., а в Смитсоновском музее — личный архив Дюка Эллингтона (за обладание которым музей в своё время долго и тяжко бился с Библиотекой, оставив у всех участников битвы горьковатое послевкусие и не очень приятный отпечаток в репутациях) и ещё порядка пяти тысяч

джазовых коллекций (не отдельных единиц хранения, а целых коллекций, зачастую включающих тысячи единиц!).

При этом Смитсоновский музей содержит собственный джазовый биг-бэнд из 13 музыкантов — *The Smithsonian Jazz Masterworks Orchestra*, во главе которого с момента создания оркестра (1990) стоит выдающийся джазмен, один из создателей американской системы джазового образования, композитор и преподаватель — Дэвид Бейкер. «Смитсоновский оркестр джазовых шедевров» — это своего рода репертуарный оркестр: пользуясь хранящимися в музее партитурами ведущих биг-бэндов джазовой истории, он готовит целые программы, посвящённые тем или иным периодам или персоналиям в истории джаза. Но неумолимая экономическая рецессия, вызвавшая сокращение бюджетов многих правительственных организаций, в сезоне 2009/2010 ударила и по *SJMO*, хотя и не столь сильно, как по джазовой составляющей в концертной программе Библиотеки Конгресса. В течение этого сезона оркестр дал в Вашингтоне четыре концерта под руководством Дэвида Бейкера: в октябре — с музыкой Кэннонболла Эддерли, в декабре — с программой джазовой рождественской музыки (аранжированные Дюком Эллингтоном и Билли Стрейхорном в 1950–1960-е гг. рождественские сюиты с музыкой из «Щелкунчика» Петра Чайковского и «Пер Гюнта»

Эдварда Грига). 20 февраля оркестр играл музыку пианистки Мэри Лу Уильямс, а 10 апреля 2010 завершил сезон программой музыки трубача Фредди Хаббарда.

Кроме этого концерта, в апреле Смитсоновский музей вообще провёл много разных мероприятий, связанных с джазом: ведь апрель — это Месяц джаза (*Jazz Appreciation Month*). С этой инициативой в своё время выступил глава джазовых программ Смитсоновского музея, доктор Джон



Д-р Джон Хассе

Хассе; он долгие годы руководил развитием инициативы *JAM* — Месяца джаза, которая призвана «повысить осведомлённость о джазе» как американцев, так и жителей других стран: *JAM* теперь отмечают в 40 странах, включая с некоторых пор Армению и Эстонию (а с 2011 г. первые мероприятия, помеченные как часть программы *JAM*, но ещё не сведённые в общенациональную программу, начались и в России). Теперь во главе программы поддержки и расширения Месяца джаза встала Джоэнн Стивенс, сестра джазового трубача Эдди Гейла, в прошлом руководившая национальным комитетом по празднованию Дня Мартина Лютера Кинга. Программа *JAM* в Вашингтоне и других городах США — это буквально десятки концертных, клубных и образовательных мероприятий; зачастую множество мелких промоутеров, организаторы буквально одного-двух мероприятий в год, специально подтягивают свои события к апрельской афише, чтобы иметь право поставить на свою афишу логотип *JAM* и, следовательно, «засветиться» со своим мероприятием гораздо ярче, чем в любое другое время года.

Вот что весной 2008 г. рассказывал автору этой книги о программе *JAM* её инициатор, куратор джазовых коллекций и программ Смитсоновского музея американской истории доктор Джон Эдвард Хассе:

— Идея создания движения «Джазового месяца», или «Месяца понимания джаза» (*Jazz Appreciation Month*), возникла у меня в конце 90-х. Я тогда был очень впечатлён тем, как динамично продолжает развиваться движение «Месяца чёрной истории» (*Black History Month*) в США. Это движение зародилось ещё в 1922 г. как *Negro History Week*, и на протяжении 50 лет

программа массовой популяризации знаний об истории чёрного населения США продолжалась всего одну неделю в году. В 1970-е она была расширена до целого месяца, и теперь любой школьник и студент в Соединённых Штатах знает о «Месяце чёрной истории». В феврале все школы и колледжи проводят специальные мероприятия, посвящённые истории американцев африканского происхождения. И не только школы — общественные радиостанции, общественное телевидение, библиотеки, музеи и т. д.

И я подумал тогда: джаз тоже обладает яркой и продолжительной историей, и джаз определённо нуждается в том, чтобы как можно более широкие круги людей знали о нём больше. Почему бы нам не устроить такой же месячник джаза?

Инициатором в 2001 г. выступил Смитсоновский институт — крупнейшее музейное и научно-исследовательское учреждение в США, обладающее крупнейшей в мире музейной коллекцией по истории джаза. Например, у нас хранится 100 тысяч страниц архива Дюка Эллингтона, включая множество неопубликованной музыки, написанной им для своего оркестра, а также архив Эллы Фицджералд, архив нот Бенни Картера, коллекция музыкальных инструментов от Кинга Оливера до Хэрби Ханкока, 350 оригиналов фильмов по истории джаза, 150 продолжительных интервью с джазовыми звёздами прошлого, рассказывающими об истории джаза, и т. п. Мы создаём также обширные образовательные программы, помогающие привлекать новую аудиторию к джазу (через наш вебсайт использовать эти программы — не только методiku, но и полные комплекты текстов занятий, дидактических материалов и даже аудиозаписи — может любой преподаватель в мире). Кроме того, у нас есть собственный биг-бэнд, играющий исторические джазовые аранжировки, им руководит основоположник джазового образования в США Дэвид Бейкер, собственный джазовый лейбл и т. п. Кому, как не нам, было инициировать такое движение?

Основная цель «Джазового месяца» с самого начала — сделать так, чтобы общество больше знало о джазе, лучше понимало и ценило эту форму музыкального искусства: и её богатую историю, и её не менее богатую современность. Для этого нужно призывать школы, библиотеки, музыкальные учебные заведения, концертные залы, радиостанции и т. п. готовить в апреле специальные просветительские программы, которые, во-первых, помогут глубже понять джаз тем, кто уже знаком с ним, а во-вторых — помогут привести к джазу новую аудиторию.

Мы начинали в 2002 году очень скромно, но спустя всего шесть лет месячник официально проводился во всех 50 штатах США и в 30 странах за пределами Соединённых Штатов. В 2007 году этих стран было 15, так что всего за один год

количество стран-участниц удвоилось. Очень приятно видеть, как к нашей идее присоединяются всё новые и новые люди.

В чём смысл для обыкновенного организатора джазовой жизни (директора клуба, руководителя концертной организации, продюсера фестиваля и т. п.) присоединяться к движению? О'кей, я организую специальную программу, которая войдёт в программу Месяца, или заявлю о том, что уже существующее мероприятие проходит в рамках Месяца. Что я получаю?

— Ну, в узком смысле слова — ваше мероприятие включается во всемирную программу *Jazz Appreciation Month*, которую составляет и распространяет Смитсоновский институт в Вашингтоне. Если, конечно, вы вовремя поставите нас в известность. В широком же смысле слова вы и ваше мероприятие оказываетесь частью обширного международного, в перспективе — всемирного движения, которое занимается тем, что расширяет существующую аудиторию джаза и создаёт новую, делает так, чтобы возможно более широкая аудитория узнала о существовании джаза, научилась узнавать его, отличать от других видов музыки, понимать его, а в перспективе — не только понимать, но и ценить, и любить. Вы оказываетесь частью межкультурной негосударственной инициативы. Это не приносит немедленной выгоды, но в перспективе работает на вас, потому что помогает вам — вместе с другими участниками Месяца — расширить вашу же аудиторию.

Существуют ли какие-то стандарты, условия, которым должна соответствовать организация — участник программы «Джазового месяца»?

— Да. Мероприятие, которое вы хотите сделать частью программы «Джазового месяца», должно быть джазовым и проходить в промежутке между 1 и 30 апреля. Блюзовые события и мероприятия в области других видов современной музыки не могут быть частью программы «Джазового месяца». Это единственные условия. В остальном — если вы считаете, что ваше мероприятие должно входить в программу «Джазового месяца», то так считаем и мы.

Есть только одно маленькое ограничение: использовать в своей рекламе наш официальный логотип могут исключительно некоммерческие мероприятия. Но при этом абсолютно любые, в том числе и самые коммерческие концерты, фестивали и т. д., могут указывать, что мероприятие проходит в рамках

Jazz Appreciation Month, сообщать об этом и публике, и нам, и мы включим их в глобальную программу.

Как к движению «Джазового месяца» присоединяются новые страны? Нужна какая-нибудь формальная инициатива, процедура, церемония и т. п.?

— Ничего формального не нужно. Нужно только, чтобы организатор заявил следующее. Либо: у меня уже есть существующее джазовое мероприятие (фестиваль, концерт, радиопрограмма, цикл лекций и т. п.), оно проходит в апреле, следовательно — может быть включено в программу *Jazz Appreciation Month*, и я хочу, чтобы оно было частью всемирного «Джазового месяца». Либо: я создаю новое джазовое мероприятие в апреле, и оно будет частью программы Месяца. И отослать информацию о своём мероприятии к нам в Смитсоновский институт. Всё. С этого момента вы можете использовать принадлежность ко всемирному движению «Джазового месяца» в своей рекламе, а если у вас некоммерческое мероприятие (ну, например, цикл просветительских концертов для школьников, или радиопрограмма на общественной радиостанции, или бесплатная для публики выставка джазовых плакатов, фотографий и т. п.), то можете использовать в своей рекламе и наш логотип. Как видите, во многих случаях даже не нужно вкладывать никаких средств в запуск какого-то нового проекта, потому что к программе Месяца могут присоединяться и уже существующие проекты.

Отлично. Значит, будем работать над тем, чтобы к движению присоединилась и Россия.

— Это было бы великолепно. Россия — крупнейшая страна мира с богатейшей культурой, и джаз в ней имеет особую историю. Если джазовое сообщество России присоединится ко всемирному месячнику пропаганды джаза, это будет замечательно.

От автора: необходимо упомянуть, что ещё с 2008 г. плакат «Джазового месяца» стал публиковать на своей обложке российский джазовый журнал «Джаз.Ру», а в 2011 г. впервые в России по собственной инициативе к программе Месяца присоединилась Уфимская государственная академия искусств, которая в апреле проводит всероссийскую конференцию по джазовому образованию.

При всей огромной работе Смитсоновских джазовых институций (джазовые коллекции Музея во главе с Хассе, джазовый

оркестр и JAM), четыре собственных концерта за сезон — это тоже не очень напряжённая программа. Впрочем, как и в случае с Библиотекой Конгресса, дело вполне объяснимо: основная роль и музея, и Библиотеки, в соответствии с резолюцией № 57 — это «документирование и архивная поддержка, в которой нуждается столь обширная форма искусства»; концертные мероприятия — это всё-таки дополнительные «спецпроекты».

Наиболее же напряжённую джазовую программу в американской столице предлагает Кеннеди-Центр, или, точнее, Центр исполнительских искусств имени Джона Ф. Кеннеди. Это огромный концертно-театральный комплекс на берегу Потомака со множеством разноразмерных и разнофункциональных залов и помещений, с разнообразной программой, с собственным симфоническим оркестром (*National Symphony Orchestra*), учебными заведениями (включая уважаемый Институт арт-менеджмента), театральными постановками, оперной и балетной труппами и т. п. На содержание здания и коллектива центра деньги выделяет Конгресс США, но на свои постановки, концертные программы и т. п. центр должен зарабатывать сам — и он зарабатывает. Важный источник средств — это продажа билетов: хотя в центре ежедневно проходит как минимум одно мероприятие с бесплатным входом, за остальные (а в день на разных сценах центра бывает до пяти и даже шести представлений) нужно платить, и не так уж мало (хотя, например, по московским меркам эти 30–40 долларов — не слишком высокая входная плата). Но ещё более важный источник — опять-таки различные фонды, аккумулирующие корпоративные пожертвования. И, хотя часть постоянных спонсоров Центра в связи с финансовой рецессией сократила свою поддержку, поток пожертвований тем не менее не иссякает, что позволяет делать программу насыщенной и интересной. Всего за год в Кеннеди-Центре проходит до 2000 мероприятий, которые посещают в общей сложности два миллиона человек. Есть у центра и джазовая программа, и это, пожалуй, лучшее, что есть в области джазовой жизни в Вашингтоне.

Во-первых, программа достаточно обширна: в 2009/2010 — 40 концертов за сезон, продолжающийся с 25 сентября по 11 июня. Во-вторых, программа очень разнообразна. Часть концертов проходит в довольно большом зале *Terrace Theatre* в верхней части здания — там, например, 3 октября ваш покорный слуга послушал концерт трио пианиста Кенни Баррона, 6 ноября выступал его коллега Маккой Тайнер, а 21 ноября — ещё один ветеран джазовой сцены, саксофонист Ли Кониц. Зал

очень хорошо звучит, слушать акустический джаз в нём — одно удовольствие. Примерно половина концертов проходит на том же этаже в меньшем по размеру, но ничуть не хуже звучащем помещении под названием *Kennedy Center Jazz Club* там 40 столиков, т. е. разместиться могут 120–150 слушателей; хороший рояль, приятная атмосфера. Это не «настоящий» джаз-клуб, а, скорее, его эмуляция, воссоздание клубной атмосферы в условиях, так сказать, «концерта в малом зале». В октябре 2009-го там выступали вокалист Джакомо Гейтс, пианист Майкл Вулфф и восходящая звезда — победитель Международного конкурса им. Телониуса Монка 2008 г. саксофонист Джон Ирабагон, а 14 ноября там играл нью-йоркский вибрафонист Стефон Харрис с ансамблем. Кроме того, часть джазовых выступлений проводится в исполинском фойе нижнего уровня центра, на так называемой «Миллениум-сцене» — там, бесплатно для посетителей, несколько раз за сезон выступают студенты-джазмены (а в Вашингтоне есть как минимум четыре серьёзные программы изучения джазового исполнительства — в Школе им. Дюка Эллингтона, Университете Ховарда, Университете Джорджа Вашингтона и Университете округа Колумбия).

Художественный руководитель джазовых программ Центра им. Кеннеди — ветеран джазового движения, выдающийся пианист, преподаватель и пропагандист джаза доктор Билли Тейлор, но главную роль в формировании джазового расписания центра и поддержании её высокого уровня играет директор джазовых программ Кеннеди-Центра, Кевин Стратерс.

Итого: сорок шесть концертов за сезон в трёх важнейших государственных культурных институтах американской столицы. Много это или мало? Судить, наверное, не нам. Нам ещё нужно осознать систему поддержки искусств, при которой государство содержит не артистов, а здания и организации, предоставляющие артистам возможность встречи с публикой. Во всяком случае вашингтонское джазовое сообщество, хотя и гораздо меньшее по численности, чем нью-йоркское или чикагское, тем не менее кажется весьма живым и активным. Учтём, что, помимо перечисленных выше институций, здесь есть и другие организации, чья деятельность напрямую связана с джазом, но не с организацией концертов. Например, в Университете округа Колумбия работает небольшой Джазовый архив им. Феликса Гранта, собирающий различные материалы, связанные с джазовой жизнью в американской столице. Основа архива — коллекция покойного радиоведущего Феликса Гранта (1918–1993), с 1945 г. и до конца своей жизни передававшего джаз на волнах вашингтонских

радиостанций — сначала *WMAL*, потом *WDCU* — и, в частности, ответственного за первоначальное представление американской публике бразильской музыки, приведшее в начале 1960-х гг. к массовой популярности музыки Бразилии в США (бразильское правительство даже наградило за это Феликса орденом Южного Креста).

Помимо огромной коллекции пластинок, архив бережно хранит сотни часов аудиointервью, которые Грант брал у ведущих джазовых музыкантов. И университет-то этот не считается уж очень сильным (вашингтонцы говорят «туда же кто угодно может поступить», имея в виду, что требования к образовательному уровню поступающих и к успеваемости студентов там чрезмерно мягкие). А джазовый архив тем не менее играет свою роль в джазовом сообществе не только города, но и всей Америки. Сам Грант в своё время инициировал переименование школы, которую закончил коренной вашингтонец Дюк Эллингтон, — она теперь называется *Duke Ellington School of the Arts*, и присвоение имени Эллингтона одному из мостов через пересекающий западную часть Вашингтона с севера на юг глубокий живописный овраг, на дне которого течёт ручей Рок-Крик. Через много лет после смерти Феликса Гранта именно сотрудники архива его имени начали, провели и успешно завершили в конце 2008 г. кампанию по помещению изображения Дюка Эллингтона на первый в истории вашингтонский «четвертак» (*quarter*) — монету в 25 центов, выпущенную в серии «Штаты и территории США». Теперь улыбающийся Дюк, опираясь локтём на клавиатуру рояля, красуется на монете, которую коллекционеры приняли с таким энтузиазмом, что встретить её в обращении крайне трудно.

Крепкое джазовое сообщество в большом американском городе практически невозможно без собственного радио. В столице ещё 12 лет назад была своя джазовая станция, *WDCU*. Она принадлежала именно Университету округа Колумбия: именно на ней работал Феликс Грант. Но... правильно: университету она принадлежала, но



Интерьер *Felix Grant Jazz Archives*

университет платил только за содержание здания, нам эта модель уже знакома. При этом станция работала не как коммерческая (коммерческих джазовых радиостанций в США давно нет), а как «общественная радиостанция с членской поддержкой». Это, кстати, ещё одна модель, которую нам только предстоит осознать — многочисленные американские общественные радиостанции, за поддержание которых платят... слушатели, причём добровольно (подробнее см. главу о джазовом радио). Так или иначе, с поддержкой слушателей в какой-то момент не заладилось, а университет попал в сложную финансовую ситуацию — и станция в 1997 г. была продана, а новый владелец сделал из неё станцию сети *C-SPAN*, передающую слушания в Сенате и заседания Конгресса.

Это не значит, что джазового радио в Вашингтоне больше нет совсем. Есть станция, принадлежащая к сети *Pacifica*. Это *WPFW* — станция американских левых, постоянно выступающая с критикой в адрес властей и с лозунгами, так напоминающими советское диссидентское «Соблюдайте ваши собственные законы!». Но при этом примерно 50% эфира станции — это музыка, прежде всего — джаз. Здесь, кстати, ведёт свою программу «*Sound of Surprise*» — два часа новейшего джаза по воскресеньям — знакомый нам по Библиотеке Конгресса специалист по джазу Лэрри Эппелбаум, который работает в джазовом радиовещании (на разных станциях) уже свыше 30 лет.

Кстати, Лэрри ещё и пишет о джазе для самого популярного джазового журнала США, который по географическому признаку тоже должен попасть в этот обзор. Редакция *Jazz Times* находится, строго говоря, в соседнем штате — Мэриленде; но это всего полчаса езды от центра Вашингтона на метро, первая остановка метро за пределами округа Колумбия (а вашингтонское метро — оно в столице называется именно не *subway*, а *Metro* — довольно далеко высовывается за пределы Ди Си). Журнал удачно пережил жестокий финансовый кризис 2008–2009 годов: «Джаз-Таймс» пропустил в 2009 году всего один номер, августовский, и с сентября выходил уже при новых владельцах — расположенной в Бостоне компании по изданию «нишевых» журналов (про разные виды спорта, коллекционирование различных предметов, а теперь вот ещё и про джаз). Правда, штат редакции сильно сократился, да и от собственного офиса самому многотиражному джазовому журналу США (в начале XXI века он печатал ежемесячно 120 000 экземпляров!) пришлось отказаться: теперь редакция работает дома у главного редактора Ли Мергнера. Но джазовому сообществу США не привыкать работать в условиях безденежья и слабой поддержки со стороны бизнеса, государства, фондов,



Лэрри Эппелбаум в студии радиостанции WPFW

меценатов и т. п. В конце концов, говорят ветераны джазового движения, американский джаз пережил конец 1970-х, когда падение продаж и недостаток поддержки, в разы худшие, чем сейчас, осложнялись ещё и тяжелейшими персональными потерями — в те годы целое поколение музыкантов буквально вымерло в ещё сравнительно молодом возрасте от последствий массовой наркомании 1940–1960-х гг. Переживёт джаз и нынешний кризис. Знакомство с вашингтонской джазовой жизнью вполне в этом убеждает.

СЦЕНА ФИЛАДЕЛЬФИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

На северо-востоке США, в штате Пенсильвания, почти ровно на полпути между политической столицей государства (Вашингтоном) и экономическим центром всей Северной Америки (Нью-Йорком), лежит город Филадельфия. Пятый по населению в США (полтора миллиона — собственно город, шесть миллионов — вся «конурбация» Долины Делавер) и один из старейших в стране, город был основан в 1682 году управляющим одной из 13 британских колоний в Америке, квакером и пацифистом Уильямом Пенном, заложившим в крайнем юго-восточном углу будущего штата Пенсильвания на реке Делавер город под греческим названием *Philadelphia*. Буквально это значит Братская Любовь, отчего вторым по популярности прозвищем Филадельфии в американском быту (после простецкого «Филли») стало ироничное *City of Brotherly Love* Город Братской Любви.



Филадельфия

В годы войны за независимость Америки город был крупнейшим в 13 колониях и одним из важнейших центров американского сепаратизма; именно в Филадельфии собирались отцы-основатели США, чтобы 4 июля 1776 г. подписать Декларацию о независимости «тринадцати Объединённых Государств Америки» (название, языком XVIII века переведённое на русский как «Соединённые Штаты Америки», да так и оставшееся в нашем языке до века XXI), а 17 сентября 1787 г. — их Конституцию. Здесь хранится множество реликвий недлинной истории Соединённых Штатов, в том числе прославленный «Колокол Свободы», который привлёк за 2010 год два миллиона туристов.

Но Филадельфия — достопримечательность не только политической истории США. Это важнейший культурный центр. В истории джаза филадельфийская сцена сыграла немаловажную роль. Здесь, как мало где ещё в США, в середине XX столетия переплелись разные ветви афроамериканской музыки, прежде всего ритм-н-блюз и джаз; богатейшая филадельфийская джазовая сцена, сплетённая с ритм-н-блюзовой, дала истории

джаза необычайно обширный список важнейших имён. Достаточно сказать, что в прославленном «классическом» составе *Jazz Messengers* барабанщика Арта Блэйки в 1958 году было четыре филаделфийца (трубач Ли Морган, саксофонист Бенни Голсон, пианист Бобби Тиммонс и контрабасист Джими Мерритт), в «первом великом квинтете» Майлса Дэйвиса — три (саксофонист Джон Колтрейн, барабанщик Джо Джонс по прозвищу «Филли» и пианист Ред Гарланд), а в историческом квинтете Макса Роуча — Клиффорда Брауна ещё двое: со-лидер, трубач Клиффорд Браун, и пианист Ричи Пауэлл. Но это только некоторые имена, а ведь из Филадельфии вышли на большую американскую джазовую сцену и Диззи Гиллеспи, и Бад Пауэлл, и Фэтс Наварро, и Арчи Шепп, и Маккой Тайнер, и Кенни Баррон, и Стэн Гетц, и Хэнк Мобли, и Сан Ра, и Кит Джарретт, и все три брата Хит из *The Heath Brothers* — саксофонист Джимми, басист Перси и барабанщик Тути; и Пол Моушн, и Джои ДеФранческо (и вообще добрая половина классических электроорганистов джазового мейнстрима: Грив Холмс, «Братец» Джек Макдафф, Ширли Скотт)... В общем, как ни крути, в Филадельфии росли, формировались как музыканты и выходили на профессиональную сцену важнейшие фигуры американского джаза XX века.

Впрочем, эта картина была характерна для времён почти полувековой давности. Нынешняя ситуация в Филадельфии совсем иная. Намного меньше стало джаз-клубов (и главный из них, *Ortlieb's*, внезапно закрылся весной 2010 года) и вообще работы для музыкантов. Ну, это как везде: чуть в лучшем положении музыканты только в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, но и там продолжается многолетняя рецессия. Тем не менее в городе есть несколько сильных программ подготовки джазовых музыкантов в учебных заведениях, есть джазовая радиостанция *WRTI* и ряд джазовых программ в крупных культурных институтах, вроде Художественного музея Филадельфии (того самого классицистического здания, на ступенях которого триумфально прыгает восстановивший спортивную форму боксёр Рокки Бальбоа — персонаж Сильвестра Сталлоне — в первых частях известной многосерийной киносаги).

Начнём с учебных заведений. Благодаря деятельной подказке русской джазовой скрипачки Марины Вишняковой, обучавшейся в Филадельфии, для автора этих строк базовым (или, как говорят американцы, «модельным») джазовым факультетом в Городе Братской Любви стала Школа музыки филаделфийского Университета искусств (полностью — *Philadelphia University of the Arts' School of Music* сокращённо *UArts*). «ЮАртс» — частный университет, созданный в 1985 году путём слияния двух весьма заслуженных учебных заведений, Филадельфийского



UArts

колледжа исполнительских искусств и Филадельфийского художественного колледжа. В свою очередь, колледж исполнительских искусств был продуктом слияния в 1970-х Филадельфийской музыкальной консерватории (созданной в 1870 г. под названием Филадельфийская музыкальная академия) и Филадельфийской академии танца. Учитывая, что история художественного колледжа восходила к 1876 году, можно сказать, что все составные части будущего Университета искусств были созданы в 1870-е годы, благодаря чему «ЮАртс» можно считать одним

из старейших американских учебных заведений в области музыки, танца, изобразительных искусств и дизайна.

Школу музыки «ЮАртс» можно назвать практически исключительно джазовым учебным заведением, потому что она предлагает студентам всего две программы уровня *graduate* (магистратуры): по музыкальной педагогике и по джазу.

В свою очередь программа джазовой магистратуры включает три основных специализации: композицию, вокал и инструментальное исполнительство (15 инструментальных специальностей). Программу возглавляет профессор Дон Глэндэн (*Don Glanden*), который совмещает должность декана отделения с работой в качестве заведующего кафедрой джазового фортепиано. Дон и рассказал автору этих строк о работе джазового отделения «ЮАртс» и его месте в джазовой жизни Филадельфии.

— Филадельфийская музыкальная консерватория, из которой впоследствии получилась наша джазовая программа, была изначально чисто классической школой. Впервые джаз потеснил академическую музыку в её программе чуть больше сорока лет назад, и человека, который создал здесь первый джазовый курс, звали Эван Сола, он преподавал здесь аранжировку и композицию и буквально «пробил» создание в консерватории первого официально аккредитованного джазового оркестра. У меня есть друзья, которые учились здесь в то время (первая половина 1970-х) и занимались в его оркестре. Программа

росла исподволь, постепенно; добавлялись новые предметы специализации, и, когда в 1997 г. новым директором Школы музыки стал наш же выпускник 1975 года, джазовый барабанщик Марк Диччиани (*Marc Dicciani*), он завершил этот переходный период полным отказом от академических специальностей, которых с тех пор в нашем учебном плане нет.

Этот переход ознаменовал важную перемену в [американском] музыкальном образовании: долгие десятилетия музыканты — вплоть до моего поколения — получали высшее музыкальное образование исключительно по академическим специальностям, как музыканты-«классики». В лучшем случае нам был доступен курс игры в джазовом оркестре или один-два семестра джазовой импровизации, но мы при этом продолжали учиться играть классику. Долгое время единственными школами, предлагавшими диплом по джазовой специальности, оставались Университет Северного Техаса (где, кстати, учился я) и колледж Бёркли в Бостоне. И только после моего поколения в джаз стали массово приходить музыканты, которые получали образование уже как джазмены.

Кстати, хотя мы и отказались от специализации по классической музыке, мы не отказались от классической музыкальной литературы. Мы понимаем, как важно владение классическим компонентом в жизни джазового музыканта. Например, на кафедре джазового фортепиано, которой я руковожу, на первом курсе пианисты должны подготовить исполнение нескольких академических произведений, и все студенты у нас проходят годичный курс классической теории музыки. И тем не менее наш основной упор — на подготовку музыканта-творца, а не музыканта-исполнителя.

На этой же улице располагается *Curtis Institute of Music* — Музыкальный институт им. Кёртиса, ведущая классическая консерватория Филадельфии. Сравнивая их программу и нашу, я вижу следующую разницу: всё, что мы делаем, — весь музыкальный анализ, всё развитие техники игры у студентов у нас направлено не на интерпретацию музыки, а на создание музыки, на импровизацию.

Есть ли в Филадельфии другие высшие учебные заведения, предлагающие джазовую специализацию?

— Хороший вопрос. С одной стороны, большинство учебных заведений, даже средних школ, предлагают студентам-музыкантам как минимум участие в джазовом ансамбле или оркестре. Например, в Вестчестерском университете джаз можно взять как вторую специальность (*minor*). С другой стороны,



Дон Гленден

как основную специальность (*major*) джаз предлагают всего несколько заведений. Кроме нас, это прежде всего Университет Темпл (*Temple University*, один из крупнейших университетов США, работающий в системе государственного образования штата Пенсильвания. — К. М.). Я преподавал там четыре года, прежде чем пришёл в «ЮАртс». От нас их музыкальная школа отличается значительно большим упором на классическую, академическую музыку. Наша же программа исключительно джазовая, но, должен сказать, этот факт вызывал и вызывает много дебатов. Никто — ни пре-

подаватели, ни студенты — не хочет слишком узкого определения слова «джаз» для нашей программы. Хотя ты неизбежно будешь изучать развитие языка джаза через бибоп и постбоп, мало кто собирается поступать сюда, чтобы стать стопроцентно мейнстримовым, *straight-ahead* джазовым музыкантом с ориентацией на бибоп. Есть те, кто хочет ориентироваться на более экспериментальные направления, есть те, кого больше привлекает рок, поэтому, когда мы называем нашу программу чисто джазовой, слово «джаз» мы употребляем в очень широком смысле. Мы понимаем слово «джаз» в том смысле, как его определил пианист Билл Эванс: скорее как процесс, чем как какой-то конкретный стиль. Мы стараемся преподавать концепции, а не рецепты — концепции, которые могут быть применены в самых разных стилях.

Что нам дало объединение классического и джазового отделения под знаменем джаза? В других школах, где две этих программы существуют отдельно, они вынуждены конкурировать — за финансирование, за помещения, за преподавателей... Сплошь и рядом (по всей стране!) существуют, например, такие ситуации: приходит на джазовое отделение преподавать на полставки практикующий джазовый музыкант — ему кладут небольшую зарплату, а если на классическое отделение приходит преподавать вторая труба местного симфонического оркестра, тоже на полставки, он автоматически получает намного больше, просто в силу того, что «классикам» удалось в этой

школе завоевать большинство ресурсов! И так, к сожалению, обстоят дела в большинстве филаделфийских колледжей, где есть джазовая программа: джазмен там — гражданин второго сорта. Но не у нас. Поэтому мы в существенно более выгодном положении, чем другие филаделфийские учебные заведения.

Кроме того, мы отличаемся и от других чисто джазовых школ, потому что мы не только даём возможность совершенствовать чисто исполнительские навыки. Мы стремимся к тому, чтобы дать студентам более глубокое *понимание* музыки. И для этого ввели в программу семинарские занятия по джазовой журналистике, чтобы добиться пяти основных целей, недостижимых (или с трудом достижимых), если вы просто занимаетесь импровизацией с частным преподавателем. Во-первых, когда наш студент слышит какой-то стиль или даже отдельное произведение, он должен уметь определить, что он слышит, в тональном плане. Во-вторых, он должен понимать эту музыку с теоретической точки зрения (структура, гармония, мелодия). В-третьих — знать её социологический и исторический контекст. В-четвёртых — уметь выразить всё это понимание и знание словесно (вслух и на письме).

Это умение свойственно многим профессиональным джазовым журналистам, но далеко не всем профессиональным музыкантам. И мы считаем, что должны давать музыкантам соответствующую подготовку, чтобы дать музыкантам — нашим выпускникам преимущество в реальной жизни, дополнительную специальность, вернее — дополнительную грань их специальности: умение вербализовать своё понимание музыки.

Наконец, пятая цель нашего курса джазовой журналистики — и, как я считаю, главная: все предыдущие четыре навыка и умения должны, в итоге, воздействовать на творческую практику самого музыканта, на то, какую музыку он играет.

Наш курс джазовой журналистики учит музыканта не просто понимать музыку, но и выражать своё понимание музыки, объяснять его, сообщать другим людям (а значит, уметь общаться с ними). И, вводя его в нашу программу, я в полной мере убедился в нашем преимуществе перед теми школами, где руководитель джазовой программы должен провести свои идеи и новации через пару-тройку комиссий, где засели «классики», а потом ещё утвердить у «классического» декана, с подозрением относящегося к джазменам — преподавателям «второго сорта». Я просто пошёл к директору школы музыки, джазовому барабанщику, и сказал: я думаю, что нам нужен курс джазовой журналистики, и вот для чего (я повторил ему описание пяти целей этого курса). И не успел я опомниться, как журналистику у нас уже преподавал Майк Доусон, редактор журнала

«*Modern Drummer*» («Современный барабанщик»), а ведущий джазовых программ радиостанции *WRTI* Джей Майкл Харрингтон водил наших студентов на свой четырёхнедельный семинар прямо на радиостанции, обучая их работе в эфире, технике интервью и т. д. В общем, мы в выгодном положении: если мы придумываем что-то, что может быть полезно нашим студентам, мы сразу же можем это осуществить, не тратя силы на противостояния внутри музыкального колледжа, как это бывает в других школах.

Сколько студентов сейчас обучается на джазовой программе «ЮАртс»?

— Год от года цифра незначительно меняется, но в среднем это 250 человек — студенты всех курсов с основной специализацией «джаз». В основном, конечно, это бакалавриат (*undergraduate students*). Программа магистратуры (*graduate students*) у нас специально разработана для небольшого количества студентов: в год их может быть от семи до 12–14. Если вдруг их станет больше, нам придётся полностью переписывать программу для магистратуры, потому что сейчас она исключительно насыщенная, интенсивная — мы просто не сможем преподавать её на том же уровне большему количеству студентов. В частности, наши будущие магистры пишут очень много музыки, очень интенсивно занимаются композицией; мы хотим, чтобы качество их образования, интенсивность их занятий сохранялись. Программа магистратуры тем не менее всё же растёт: на будущий год у нас в ней практически точно будет десять новых студентов, плюс от двух до четырёх студентов из Южной Кореи, и ещё пять человек будут продолжать второй год магистратуры. Это уже довольно много для нас. Нам придётся работать на пределе сил, чтобы со всей внимательностью работать со студентами над их курсовыми и дипломными работами, над прослушиванием их творческих работ, над их партитурами и т. п.

И сколько преподавателей работает с этими студентами?

— Восемьдесят. Это полный состав: и те, кто преподаёт младшекурсникам, и те, кто работает на магистратуру, и адъюнкты — младшие преподаватели, у которых мало часов и узкая специальность: только исполнительство на тромбоне, например, или только руководство учебным афрокубинским ансамблем. Далеко не все эти люди работают полный рабочий день. Полных профессоров у нас всего около десятка. Каждый

студент в течение семестра имеет дело примерно с полудюжиной разных преподавателей.

Теперь о студентах. Я примерно представляю себе особенности студенческой демографии в джазовых программах Нью-Йорка, Чикаго, Бостона. А как обстоит дело в Филадельфии: ваши студенты — кто они?

— Хороший вопрос! Начнём с магистратуры. Она у нас становится всё более международной. В этом году у нас особенно хороший состав студентов. У нас есть студентка из России — стипендиат фонда Фулбрайта скрипачка Марина Вишнякова. У нас есть студенты из Японии (фортепиано), Южной Кореи (скрипка), Кубы (перкуссия)... и три белых парня из Америки (*смеётся*). Обычно магистратура у нас более разнообразна по составу, чем младшие курсы. Бакалавриат у нас в большинстве своём состоит из местных студентов — ну, из четырёх ближайших штатов: собственно Пенсильвании, а также Нью-Джерси (он прямо за рекой), Делавэра (он чуть ниже по течению) и Мэриленда. Единицы приезжают из других штатов: ну, например, из Калифорнии у нас три или четыре человека. Но постепенно становится всё больше студентов из Южной Кореи: это потому, что раз в год мы ездим туда и проводим послушивания. Правда, говорить о том, что их на младших курсах *очень* много, я пока бы не стал.

Заметно отличается от других специальностей отделение фортепиано: у нас там учится относительно много афроамериканских студентов, потому что в наших окрестностях много молодых музыкантов, получающих первый музыкальный опыт в церквях, где они играют госпел, а потом логически переключаются на джаз. Но, должен сказать, их количество у нас всё равно не ошеломляющее.

Судя по средней картине, которая у меня получается при изучении системы джазового образования в США, количество афроамериканских студентов на джазовых отделениях в наше время примерно отражает демографическую ситуацию в Америке в целом: процентов 11–12...

— Иногда даже меньше. Иногда кажется, что афроамериканских студентов могло бы быть и побольше, если учесть, что джаз — музыка исторически прежде всего афроамериканская. Всё-таки подавляющее большинство студентов нашей программы — белые юноши. Я только что провёл занятие по теории джаза для второго курса: из 17 студентов только четверо — афроамериканцы, и из этих же 17 только одна девушка,

тромбонистка. Остальные — белые юноши. Вот это и есть примерная демографическая ситуация в «ЮАртс». Впрочем, и не только у нас. Если хотите увидеть иную картину — то это, скорее, только в традиционно «чёрных» колледжах, например — в Университете Ховарда.

Если уж мы заговорили о джазовой демографии, расскажу вам такой интересный момент. Я вхожу в инициативную группу, которая называется *The Philadelphia Jazz Heritage Project* («Джазовое наследие: филаделфийский проект»). Группа эта аффилирована с университетом, мы собираемся в университетском кампусе. В июле 2009 года я спродюсировал для группы мероприятие, в ходе которого мы вручали нашу собственную джазовую премию двум замечательным местным музыкантам. Первая была Труди Питтс (*Trudy Pitts*) — это легенда филаделфийской сцены, знаменитая джазовая органистка, которая преподаёт на нашем отделении (*Труди Питтс умерла в декабре 2010 г. в возрасте 79 лет. — К. М.*), а второй — Джими Мерритт (*Jymie Merritt*), знаменитый басист, который играл и джаз, и блюз — со всеми, от Би Би Кинга до Джона Колтрейна и от Ли Моргана до Чета Бейкера. В их честь играло множество местных музыкантов, и, в общем, мы целый день провели, играя и слушая джаз. Это было воскресенье, середина июня — мы думали, никто не придёт. Это было в *Caplan Center (Центр исполнительских искусств UArTS им. Каплана. — К. М.)*, и он был набит битком! И, что интересно, — три четверти аудитории составляли афроамериканцы.

Это доказывает, что афроамериканское джазовое сообщество в Филадельфии есть, так же как оно есть в Чикаго и Вашингтоне (в отличие, увы, от Нью-Йорка). И у нашей школы есть хорошая возможность взаимодействовать с этим сообществом. Джазовые сообщества в крупных городах сильно разобщены, фрагментированы. Вот поэтому мы и создаём организации вроде *Jazz Heritage Project* — чтобы по возможности собирать это сообщество воедино. Музыке нужна поддержка снизу. Мы не можем позволить себе жить среди разобщённой аудитории.

Это что касается слушателей. А какова демография музыкантов?

— Здесь тоже есть элемент разобщённости, фрагментированности, увы. Был такой пианист по имени Бернар Пейфэр (*Bernard Peiffer*): он был из Франции, играл там с Жанго Райнхардтом, а в Филадельфию приехал в 1954 г. Жизнь его была полна всяких проблем, но он был просто замечательный пианист и преподаватель. Здесь, в Филадельфии, он много

преподавал. Постепенно в Филадельфии образовалась целая когорта музыкантов, которые учились у Бернара: Ури Кейн, Суми Тонooka и другие, в том числе двое из нынешних преподавателей «ЮАртс»: пианист Том Лоутон и я. Бернар был музыкантом со склонностью к экспериментам, он искал и находил способы внедрить своё знание музыки Шёнберга (и вообще европейского авангарда) в джазовую игру. Это, так сказать, один островок, одно направление. Был и ещё один, весьма influential преподаватель, вокруг которого тоже выросла целая сцена: гитарист Деннис Сандоле, который умер в 2000-м, — достаточно сказать, что среди его учеников был гитарист Пат Мартино и сам Джон Колтрейн! Но в Филадельфии всегда было исключительно сильно и другое направление, клубное — почти фольклорная, устная традиция, к которой принадлежат саксофонисты Бенни Голсон, Джимми Оливер, братья Хит и другие, то есть оригинальная джазовая школа Филли. А ещё есть другое поколение, другое направление — те, кто уже изучал джаз в колледжах, те, кто учился в Бёркли или Университете Северного Техаса и потом вернулся. Но сейчас уже нет никакого общего для всех филадельфийского джазового направления.

И если всё же искать на продукции местных музыкантов некий штамп «Сделано в Филадельфии», то это будет всё-таки влияние хардбопа и жёсткий свинг. Даже Ури Кейн, когда играет свои вариации на темы Густава Малера, и тот начинает свинговать, лишь только дело доходит до импровизации, и мы можем слышать, почувствовать влияние хардбоповой школы, вплоть до ритмики Филли Джо Джонса, с которым он играл в юности.

Сам я из Уилмингтона, это полчаса езды от Филадельфии. Там тоже была своя маленькая сцена — ещё до меня. Туда приезжали играть филадельфийские музыканты: Клиффорд Браун, например. Ещё один такой же джазовый городок неподалёку — Норристаун, органист Джимми Смит был оттуда, там родился и Джако Пасториус: его отец был там барабанщиком в оркестре.

Всё это вместе, все эти влияния, и есть нынешняя сцена Филадельфии. Но люди вне нашего города всё ещё считают настоящим филадельфийским грувом тот самый классический хардбop 1950-х.

И нам очень важно постоянно помнить об этом наследии, по возможности изучать его и, так сказать, пускать корни в собственном городе. Должен сознаться, например, что я всего лет десять назад узнал о том, что авторитетнейший контрабасист Джими Мерритт (*Jymie Merritt*) давно вернулся в родной город из Нью-Йорка, живёт в Филадельфии, пишет музыку и вообще продолжает работать! А ведь он живёт буквально в паре кварталов отсюда. Мы привлекли его к работе, и теперь мы



Джимми Мерритт

с ним друзья, я время от времени захожу к нему. Он уже очень пожилой, не так часто выходит из дома, но в возрасте далеко за 80 (Джими родился в 1926 г.) он продолжает писать, экспериментировать, играть, и у него даже есть собственный ансамбль, с которым он обкатывает свои идеи. Хотите, зайдём к нему?

И мы действительно встаём, выходим на улицу, проходим пару кварталов и звоним в дверь к Джимми Мерритту, живущему в скромном двухэтажном домике на тихой, чистенькой улице.

Заслуженному контрабасисту на тот момент было 84 года. В молодости он играл на саксофоне, но вынужден был оставить этот инструмент: как

многие американцы его поколения, он в годы Второй мировой служил в армии и там заработал хронический синусит, положивший конец возможности играть на духовых. Вернувшись из армии, он начал было работать на стройке вместе с отцом, но тут мать подарила ему контрабас.

Этот инструмент так понравился Джимми, что всего через год он прошёл прослушивание в Филадельфийскую консерваторию (напомню: сейчас это Университет искусств, то есть «ЮАртс»). Он всерьёз занимался классической музыкой, его преподавателем был Карл Торелло, контрабасист Филадельфийского симфонического оркестра. Но параллельно, ничего не говоря преподавателям, он учился играть джаз.

В конце 1940-х он много играл по филадельфийским клубам в дуэте с пианистом Хассаном Ибн-Али (одним из первых чёрных мусульман-джазменов). Кроме того, Джимми устраивал у себя дома джазовые джем-сешны, пользовавшиеся определённой популярностью у филадельфийских музыкантов. На этих джемах молодой контрабасист переиграл буквально со всеми звёздами тогдашней филадельфийской сцены: среди завсегдатаев джемов «у Мерритта» были Джимми Хит, Филли Джо Джонс, Джон Колтрейн, Ред Гарланд, Джимми Смит, Бенни Голсон — неплохое окружение для начинающего джазового контрабасиста!

В 50-е Джими Мерритт начал гастролировать — первоначально с *Bull Moose Jackson Orchestra*, где музыкальным директором был знаменитый боповый пианист Тадд Дэмерон. Как и многие другие филаделфийские музыканты, Мерритт не замыкался в жанровых рамках одного только джаза: в 1952–1955 гг. он гастролировал с ритм-н-блюзовой группой *Chris Powell and the Blue Flames* (прототипом будущих рок-групп) и был участником ансамбля блюзового гитариста Би Би Кинга — с этими коллективами он играл не на контрабасе, а на электрической бас-гитаре *Fender*, став одним из пионеров этого инновационного по тем временам инструмента.

Но период наибольшей известности Джими Мерритта связан опять с контрабасом: в 1958 году он переехал в Нью-Йорк и там получил от великого барабанщика Арта Блэйки предложение стать штатным участником его ансамбля *Jazz Messengers*. Мерритт согласился и... целый месяц усердно занимался на контрабасе, который изрядно подзапустил в свои ритм-н-блюзовые годы. Почти пять лет, до 1962 г., он проработал у Блэйки, сделав с этим ансамблем больше записей, чем кто бы то ни было из его участников за все три с половиной десятилетия существования «Посланцев джаза» (ну, кроме самого лидера, конечно).

В 1960 году Мерритт перешёл на новый инструмент, снова выступив первопроходцем освоения новых технологий в джазе: он стал играть на пятиструнном электрифицированном контрабасе *Ampeg*, причём снискал с этим инструментом такую известность, что его стали даже называть его изобретателем, хотя это неправильно. На самом деле пятиструнный электробас *Ampeg* разработал близкий друг Мерритта — Эверетт Халл. Как бы то ни было, на этом инструменте Джими Мерритт сделал много записей с квинтетами барабанщика Макса Роуча (1965–1968) и трубача Ли Моргана (1970–1972).

В ночь на 19 февраля 1972 г. Джими Мерритт в составе ансамбля трубача Ли Моргана играл в клубе *Slugs'* в нью-йоркском Ист-Вилледже и стал свидетелем того, как Хелен Мор, гражданская жена Ли, после сцены ревности застрелила легендарного трубача, вышедшего на сцену после перерыва между сетами. Этот шоковый опыт оказал на Джими такое воздействие, что он вскоре покинул Нью-Йорк и вернулся в Филадельфию.

Там у него был собственный ансамбль — *Forerunner*, группа во многих отношениях весьма новаторская. Мерритт разработал для неё оригинальный музыкальный язык, базировавшийся на его собственной системе «полиметров» (одновременного звучания нескольких ритмических моделей). Именно эта ритмическая система оказала уже в 1980-е годы влияние на важное

направление современного джаза — так называемый *M-Base*, круг музыкантов вокруг саксофониста Стива Коулмана, разрабатывавших очень сложные ритмические концепции в характерном холодноватом, слегка механистическом звучании.

1980-е были сложным временем для Джими: у него диагностировали рак, и одно время прогноз был весьма печальным. Но, пройдя тяжёлую радиологическую терапию, музыкант исцелился и вновь вернулся к работе. Уже 72-летним он начал цикл еженедельных выступлений в дуэтах с разными пианистами в филадельфийском клубе *The Prime Rib*, и цикл этот продолжался семь лет.

И даже когда возраст уже не позволил Джими Мерритту продолжать регулярные выступления, он не оставил музыку: у себя дома он пишет всё новые и новые сочинения, основанные на сложных ритмических моделях в необычных размерах, и под аккомпанемент компьютерной партитуры сам разыгрывает их на очередном необычном инструменте — шестиструнном электрическом контрабасе.

Джими явно было приятно принять гостей; мы с полчаса посидели у него в спартански обставленной гостиной, и он охотно поделился с нами воспоминаниями о старых добрых деньках в Филадельфии — не «под запись», а так, в порядке дружеской болтовни.

— Филадельфийская джазовая сцена имела своё лицо, — говорил он. — И лицо это формировала не печатная музыкальная литература, не классическая музыка, а популярная музыка своего времени. То, что звучало по радио, то, что можно было тут же выучить по слуху. Не было никаких альбомов с нотами джазовых стандартов. У нас вообще был всего один стандарт, но уж его мы зато знали от корки до корки: он назывался «Заткнись и играй блюз»!..

Вернувшись в офис музыкального факультета *UArts*, мы с Доном Глэнденом продолжили разбираться с сегодняшним днём филадельфийского джаза.

Дон, давайте вернёмся к студентам-джазменам. Как они практикуются, где в Филадельфии выступают?

— Прежде всего я должен подчеркнуть, что Филадельфия — неплохое место, чтобы жить здесь и зарабатывать на жизнь музыкой. Ну, если играть *не только* джаз. Здесь есть музыкальные театры, рядом — Атлантик-Сити (*центр развлекательного и игрового бизнеса на Восточном побережье США*. — К. М.), да и Нью-Йорк, в общем, в пределах досягаемости: два

часа на машине. Так что это хорошее место, чтобы, пока ты учишься, ещё и зарабатывать в качестве музыканта.

Что касается джазовой клубной сцены, то тут всё не так уж блестяще. Всё-таки Нью-Йорк в этом плане — вне конкуренции, а другие крупные города на его фоне выглядят довольно бледно. В Филадельфии специализированных джазовых клубов буквально раз-два и обчёлся. Их болезненно мало. Причём важнейший из них, *Ortlieb's*, недавно закрылся. Правда, есть довольно много мест, где джаз звучит один-два раза в неделю. Но это не вполне здоровая ситуация. Впрочем, так сейчас везде.

Если ты предприимчив, если у тебя есть собственная группа, ты тем не менее найдёшь достаточно мест, чтобы поиграть. Помню, я сам регулярно играл в ресторане, специализировавшемся на стейках; джаз был у них «темой» — на стенах висели портреты джазовых музыкантов, но это не был джазовый клуб. Люди, которые туда приходили, не сидели неподвижно, глядя на тебя горящими глазами. Они приходили туда съесть стейк и *заодно* послушать джаз. Но ты мог играть там джаз — живой джаз звучал там пять вечеров в неделю; тебе платили за игру; и тебя, в общем, слушали.

Что же касается работы вообще... Надо признать, что для значительного большинства джазовых музыкантов спасение — в преподавании. Большинство джазменов где-то преподаёт, причём не только малоизвестные, но и такие звёзды, как, скажем, Кенни Баррон. В 2007 г. на нью-йоркской конференции *IAJE*, ныне распущенной ассоциации преподавателей джаза, я представил доклад на сугубо образовательную тему — и помещение, где я его читал, было забито музыкантами — участниками конференции — едва ли не до потолка. В соседних помещениях известные фирмы грамзаписи представляли новые альбомы уважаемых музыкантов и там народу было гораздо меньше!

Кстати, очень-очень характерная для нашего времени ситуация: закрытие Ассоциации джазового образования. Интерес-то был и ого-го какой! Но экономика подвела. Даже не экономика: менеджмент. Некомпетентный менеджмент погубил хорошее дело. Конференции *IAJE* были своего рода Диснейлендом для джазовых музыкантов. Нигде больше ты не мог услышать так много компетентных мнений, послушать подряд (в течение всего дня, с утра до вечера) столько выдающихся музыкантов с мастер-классами и концертами. Это были важнейшие мероприятия, своего рода профессиональные праздники джаза. Вместо них что-то непременно должно возникнуть, иначе быть не может.

И это доказывает, что именно джазовое образование — направление, которое позволяет джазу выживать и жить. Увы, не

клубы. Мы можем надеяться на ренессанс клубной жизни, но прямо сейчас — увы.

Прав ли я, интерпретируя этот вывод таким образом: джазовое образование превратилось в индустрию, которая сама себя поддерживает и сама себя воспроизводит?

— *Oh man!* Гм... Да. Пожалуй, что так и есть.

Но в этом есть и негатив и позитив. Есть множество очернителей, которые говорят, что институционализация джазового образования, его превращение в индустрию, оказывает отрицательное воздействие на джаз как форму искусства. Главным образом — в том, что джазовое образование вырашивает всё меньше музыкантов с ярко выраженной индивидуальностью. Манеры игры и импровизационные техники все сплошь кодифицированы, расписаны, проанализированы и могут быть изучены. Мы изучаем — и учимся воспроизводить! — все соло Чарли Паркера на саксофоне, все соло Жан-Люка Понти на скрипке... У нас в учебнике есть глава о манере Стефана Граппелли, потом глава о манере Жан-Люка Понти, мы всё это выучиваем, и в результате у нас есть двадцать молодых джазовых скрипачей, которые звучат совершенно одинаково.

И это, в общем, верно. Не знаю, одно ли джазовое образование тут виновато, но факт есть факт: прежде джазовая манера, джазовая стилистика почти полностью обновлялась примерно каждые десять лет, а в последние десятилетия этот цикл сгладился, стал почти незаметен. Как результат, исполнителей всё труднее и труднее отличить друг от друга! (*Смеётся.*) Полвека назад ты включал запись саксофониста и сразу мог сказать: это — Стэн Гетц, или Уэйн Шортер, или Джо Хендерсон. Можешь ли ты так же отличить друг от друга нынешних молодых саксофонистов? Не думаю. И в значительной мере причина тут — в институционализации, формализации и стандартизации джазового образования, в том числе дидактического материала.

Я не думаю, что винить в этом нужно саму концепцию джазового образования. Я думаю, что проблема, скорее, в том, что преподаватели как бы вынесли за скобки необходимость найти личный, индивидуальный голос студента. А этого делать ни в коем случае нельзя.

Мой подход, скорее, таков: вот вам материал, вот соло знаменитых музыкантов. Мы сейчас изучим этот материал, и я прошу вас создать на основе этого материала что-то своё, отражающее ваш личный взгляд, ваш личный угол зрения. Не повторяйте то, что слышите; пропустите это через себя, через своё восприятие. Вот такой подход кажется мне важным.

Теперь о позитиве. Мы имеем дело с формой музыкального искусства, которая во многих отношениях схожа с европейской классической традицией, прежде всего в своей комплексной сложности, в своих требованиях к виртуозности музыканта, а для рядового исполнителя требует даже более глубокого понимания музыкальной теории, нежели это происходит в классической музыке. Если ты получил образование музыканта-исполнителя и всё, что ты делаешь — это исполнение, скажем, скрипичных партий в симфониях Брамса, то тебе просто не требуется такой же уровень понимания теории музыки, как в том случае, когда ты — джазовый музыкант, который импровизирует на тему «*Giant Steps*»¹. Требования предъявляемые к джазовому импровизатору, в своём роде как минимум равны тем, что предъявляются к классическому музыканту. Поэтому ты начинаешь рассматривать свой вид музыкального искусства как нечто, заслуживающее изучения, а следовательно — заслуживающее быть представленным в программе консерваторий и университетов. В этом смысле существование разветвлённой системы джазового образования — факт очень положительный, здоровый, потому что оно порождает *джазовый народ*: людей, понимающих музыку и стремящихся в её понимании идти всё глубже и глубже.

Я в вашей формуле «индустрия, которая сама себя поддерживает и сама себя воспроизводит», как-то учёл бы один важнейший фактор: она *не сама себя воспроизводит*, в ней задействованы не одни и те же люди по кругу. Студенты-то продолжают приходить и приходить! Появляются всё новые поколения талантливых, ярких студентов, которые любят эту музыку и хотят играть её и, придя в неё, продолжают развивать её в самых разных направлениях.

Прекрасно! Тогда ещё одна небольшая провокация. Я сейчас приведу одну довольно жёсткую цитату, потом скажу, кого именно цитировал, и попрошу вас высказать своё мнение.

— Та-ак... Давайте!

Цитата: «Джазовое образование — наименее эффективный из курсов каких бы то ни было искусств, преподаваемых

¹ Сложнейшая тема саксофониста Джона Колтрейна (1960), написанная им как упражнение на гармоническое мышление с использованием разработанной им самим уникальной системы гармонических замен (так называемой «Колтрейновской матрицы»), основанной на хроматических терцовых связях и базирующейся на идеях, заложенных в «Тезаурусе звуковых рядов и мелодических фигураций» Николая Слонимского.

в университетах. Стандарты его невероятно низки, и поэтому эти курсы весьма популярны, но только крайне малое число выпускников этих программ оставляют свой след в артистическом сообществе. Пока фокус в программах джазового обучения не будет смещён с гармонии на мелодию, а сам принцип обучения молодых музыкантов — с их зрения на слух, я боюсь, что это недообразование будет продолжаться». Подпись: Брэнфорд Марсалис.

— Да, я так и подумал, что это Брэнфорд. Эта его точка зрения известна и довольно давно обсуждается.

Ну, начнём с того, что джазовое образование — это не монолит. Оно неоднородно. В нём есть много разных подходов, исповедуемых разными преподавателями. Так что я не стал бы так уж обобщать. Надо понять, о ком именно он говорит. Если о системе преподавания, сложившейся в определённых местах — например, в колледже Бёркли; если он говорит о кодификации учебного материала, например, в школе Джейми Эберсолда — это одно. Но ведь этот подход, даже при всей его широкой распространённости, не единственный. И в университетах есть разные программы. Есть программы чисто джазовые. Есть программы так называемой «креативной» или «современной» музыки (*Creative Music, Contemporary Music*). Там к преподаванию импровизации совсем другой подход, который начал в своё время ещё Ран Блэйк в Консерватории Новой Англии. Он происходит от упомянутой мной концепции Билла Эванса: джаз как процесс, а не как стиль. Этот подход предусматривает пестование индивидуальности импровизатора, его способности не просто *играть*, а *создавать музыку* в данный конкретный момент. Ран Блэйк, вслед за Эвансом, определял цель этого подхода так: «способность создать две минуты музыки за две минуты».

Но есть и негативные подходы, о которых говорит Брэнфорд Марсалис, и в этом он прав. Есть те, кто стремится сделать джазовую импровизацию единообразной, те, кто преподают именно стиль, а не метод. Те, кто четыре года подряд учит студента играть бибоп, — не думая, хотят ли данные конкретные студенты научиться играть в точности так, как кто-то играл в 1948 году, за этим ли пришли к тебе эти студенты. Да, если рассматривать джазовое образование в таком узком смысле — как засилье тех, кто учит играть один только бибоп — то да, Брэнфорд во многом прав.

Но до конца я с ним не согласен. «Фокус в программах джазового обучения должен быть смещён с гармонии на мелодию». Почему? Или, точнее, зачем? Ну да, возможно, он имеет в виду характерный для Бёркли, а ещё точнее — для методики

Джейми Эберсолда упор на отношения «аккорд-гамма» как основу импровизационной технологии.

Если всерьёз, глубоко заняться философией музыкального творчества, если разобраться: чем именно располагает музыкант, когда создаёт музыку, — то прежде всего нужно ответить на самые простые, базовые вопросы. Что есть музыка? Если мы постараемся ответить на этот вопрос максимально широко, максимально открыто, то мы сразу же открываем себе и своим студентам множество дверей далеко за шаблонами бибоповых фигураций и умения сыграть тему «*Donna Lee*» в любой тональности. Мы видим более широкий контекст. Мы понимаем, что в конце концов *музыка — это сознательно организованный поток звуковых событий*.

Если ты слишком конкретно занимаешься каким-то музыкальным языком, каким-то стилем, то у людей не оказывается контекста, в который они могут поместить твои фразы, твои ритмические концепции, то есть — в конечном счёте — производимые тобой звуковые события. Если же ты идёшь назад, к основам, то обнаруживаешь, что в основе музыки лежит звук. Какими качествами обладает звук? Частотой — звуковысотными характеристиками: отсюда мелодия, ноты. Продолжительностью во времени: отсюда ритм, отношения со временем, музыкальная форма. И амплитудой: отсюда всё, что связано с интенсивностью звука, с его динамикой. Всё, что представляет собой музыку, может быть описано как комбинация этих трёх качеств, этих трёх показателей, в том числе гармония — сочетание нескольких звуков разной частоты в одно и то же время. Процесс создания музыки — это процесс манипулирования тремя качествами, которыми обладает звук, в их сочетаниях.

Конечно, можно сконцентрироваться на мелодии. Но что ты получишь в результате? Одну мелодическую линию. А как только ты добавляешь вторую, ты должен учитывать их соотношения, их контрапункт, результатом которого становится гармония. Поэтому в действительности ты должен фокусироваться и на мелодии, и на гармонии.

Может быть, Брэнфорд хочет сказать, что нынешние импровизаторы недостаточно работают над логикой развития импровизируемых ими мелодических линий просто потому, что им проще использовать группы нот, которые укладываются в обыгрываемый ими аккорд гармонической сетки? Возможно, но и в этом я с ним до конца не соглашусь.

Кто-то может на очень высоком уровне разбираться в больших концепциях креативности, напряжении и разрешении, организации звуковых событий во времени — и при этом плохо играть джаз. Это может означать, что они недостаточно

овладели данным конкретным музыкальным языком, который исторически складывался из разных пластов, накладывавшихся друг на друга. Сначала был Луи Армстронг, который играл блюз и арпеджированные аккорды, потом пришли боперы, которые продолжали играть блюз и арпеджированные аккорды, но совершенно изменили то, как именно арпеджируются аккорды и как именно излагается блюз; потом пришёл Колтрейн, который на эти концепции наложил свои сложнейшие идеи, новые звукоряды, гармонические замены, терцовые отношения, — то, что он заимствовал из современной академической музыки, прежде всего из «Тезауруса звукорядов и мелодических фигураций» Николая Слонимского. Но при всём этом последовательном наложении всё более сложных концепций джаз никогда не переставал быть своего рода фольклором, точнее — вернакуляром, изустно передающейся межкультурной «просторечной» традицией. Поэтому, чтобы овладеть джазовым языком, нужно понимать эту традицию, нужно овладеть этим вернакуляром. Да, нынешняя среда изучения этого языка — это прежде всего институционализированная система джазового образования, а не только стихийная жизнь сообщества клубных музыкантов, как это было ещё полвека назад.

Поэтому мой подход таков: сначала нужно изучить язык джаза, его просторечие, его вернакуляр. Но делать это нужно, видя этот язык в более широком контексте и понимая, что ты учишь язык не ради его самого, не для того, чтобы бесконечно воспроизводить заученные формулы и цитаты из великих — а для того, чтобы говорить на нём, высказывать на нём свои собственные мысли своим собственным голосом. А если ты пытаешься высказывать свои собственные мысли своим собственным голосом, не овладев словарным запасом языка — то твоя музыка будет бессвязным мычанием. В нашем случае — это просто будет плохой джаз. Так что я должен кое-что встать на защиту Бёркли: всё-таки они дают возможность очень хорошо выучить язык джаза!

Попрощавшись с Доном Глэнденом, представившим нам такой глубокий анализ положения дел в американском, и в том числе в филаделфийском джазовом образовании, автор этих строк направился на несколько кварталов ближе к центру Филадельфии с его сверкающими небоскрёбами. Там у меня была назначена встреча со старшим коллегой — посланным филаделфийским джазовым критиком и историком джаза и афроамериканской музыки, автором ряда важнейших книг по этому предмету, многолетним джазовым обозревателем влиятельной нью-йоркской газеты *The Village Voice*.

Его зовут Фрэнсис Дэйвис (*Francis Davis*). Он родился в Филадельфии 30 августа 1946 года, преподавал историю джаза и блюза в Университете штата Пенсильвания и, помимо нескольких сильных сборников своих журналистских работ о джазе и биографических материалов о музыкантах, выпустил как минимум три влиятельные книги по истории и социологии интересующих его видов музыки. Это «История блюза», впервые выпущенная в 1995 г. и в 2012-м вышедшая в расширенном переиздании, «Биоп и ничто» (1996), посвящённая оттеснённым молодыми представителями мейнстрима на периферию массового интереса мастерам экспериментальных джазовых направлений, и «Как бы молодые» (2002) — любопытное исследование феномена перехода изначально «молодёжных» музыкальных направлений (прежде всего джаза и рока) в среднюю и старшую возрастную категорию по мере старения звёзд этих видов музыки.

Дэйвис назначил мне встречу в «бейгельной» — небольшом кафетерии, специализирующемся на бейглах, вариациях на тему заварного бублика, привезённых в Америку еврейскими эмигрантами из Российской империи. Круглый бейгл со всевозможными обсыпками и намазками — еда чисто нью-йоркская, но в последние годы мода на поедание бейглов распространяется и в соседние города. Ланч из одних бубликов — наверное, не самая здоровая пища, но многим нравится.

— Прошло уже десять, а скорее — пятнадцать лет с тех пор, как я освещал филадельфийскую джазовую сцену со сколько-нибудь заметным усердием, — пожимает плечами Фрэнсис, разрезая бейгл и намазывая его мягким сыром. — К тому моменту, как я начал писать о джазе, филадельфийцы уже оплакивали смерть местной сцены. Уж слишком мы близко к Нью-Йорку. Колтрейн, Филли Джо Джонс, Диззи Гиллеспи, Бенни Голсон — все они постепенно уезжали в Нью-Йорк, потому что музыкальная индустрия была именно там. Как ни странно, сейчас, когда джаз стал, иронически говоря, маргинальным жанром, стало легче: можно оставаться дома и всё равно быть на виду. Например, известный саксофонист Одеан Поуп так и живёт здесь, в Филадельфии. Но всё равно: дней славы филадельфийского



Фрэнсис Дэйвис

джаза я не застал. Быть может, славные деньки всегда в прошлом, не знаю... Тут ведь вот ещё что: чтобы существовала сильная локальная сцена, нужна сильная национальная сцена. Если через ваш город постоянно проезжают гастролирующие звёзды национального уровня, тогда растёт и ваша городская сцена. Что до Филадельфии, то куда они приедут? Когда я окончил школу в 60-е, у нас в городе было три джазовых клуба, работавших всю неделю и со вторника по воскресенье (один из них — с понедельника по субботу) представлявших крупные имена из Нью-Йорка. Я был ещё слишком молод, чтобы ходить в эти клубы, но они были (*смеётся*). У нас была коммерческая джазовая радиостанция, которая вещала полный день. Хотя она была коммерческой, они передавали классную музыку, и там были сильные ведущие — Джоэл Дорн, Сид Марк, Крис Робертсон... А теперь у нас вообще нет джазовых клубов. И я не думаю, что есть где-то, кроме Нью-Йорка. Да, ещё Сан-Франциско — там *Yoshi's*, а в Лос-Анджелесе *The Jazz Bakery*, кажется, переключилась на два вечера в неделю...

Есть ещё Jazz Showcase в Чикаго.

— О, точно, Джо Сигал и его «Витрина джаза». Ну, вот и всё. А у нас после закрытия *Ortlieb's* вообще не осталось джаз-клуба, где можно было бы играть шесть вечеров подряд, как бывало раньше.

Есть концертная серия *Ars Nova Workshop*, которая фокусируется на джазе, — правда, в основном на авангардном джазе. Её проводит Марк Кристман в разных залах: в Международном доме в восточной части города, в районе Сентер-Сити, в общем, в самых разных местах — в зависимости от того, насколько большой зал он рассчитывает заполнить на том или ином концерте. Но местные музыканты в этих концертах практически не участвуют.

Короче говоря, дело вот в чём. В Чикаго, например, всегда была какая-никакая собственная музыкальная индустрия, пусть и небольшая. Там был и есть лейбл *Delmark Records*. Там есть *Nessa Records*. А у нас здесь ничего подобного нет. В Филадельфии в конце 50-х и в 60-е были *Cameo-Parkway Records*, а с начала 70-х и по сегодняшний день есть *Philadelphia International*, но эти лейблы джазом по большей части не интересовались. А в Чикаго есть Боб Кестер и его *Delmark Records*, у него на лейбле и в магазине *Jazz Records Mart* работал Боб Несса, и, когда Кестер не захотел больше выпускать чикагских музыкантов вроде Роско Митчелла и Лестера Боуи, Несса создал собственный лейбл и выпускал их записи у себя. А у нас

не было такого. Ну вот разве что в ближайших пригородах есть *Evidence Music*, которым руководит в том числе Джерри Гордон — владелец *Third Street Jazz and Rock* это был у нас такой легендарный магазин, он закрылся в 97-м. И, опять же, новые записи местных музыкантов они почти не издают, в основном перепечатывают релизы европейских и японских лейблов. Главное, что они всё-таки сделали, — это ряд релизов Сан Ра. Был в 70-е лейбл *Philly Jazz*, но они выпустили, по-моему, за всё время всего четыре релиза. Вот и всё.

Правильно ли будет, в таком случае, сказать, что в Филадельфии джазовая жизнь сейчас в основном происходит вокруг учебных заведений?

— Да, и я думаю, что это и про другие города тоже можно сказать. Ведь в Бостоне, например, вся джазовая жизнь происходит вокруг колледжа Бёркли. Я скептик в этом отношении. Проблема тут такая же, как с факультетами английского языка и литературы. Вот скажите, кого они готовят, эти джазовые факультеты? Кого и к чему? Для их выпускников нет рабочих мест! Они готовят будущих преподавателей. Это уже в 80-е годы было так, когда я писал для городской газеты о местной сцене. Кого готовил джазовый факультет Университета Темпл? Уже тогда единственная приличная работа, которую могли найти их выпускники, — играть в оркестрах казино в Атлантик-Сити. Ничего такого тут нет, работа как работа, но — это единственная работа, которую они могли получить.

Можно научить музыкантов ремеслу. Но можете ли вы сделать из них Чарли Паркеро́в? Нет, для этого нужна сцена, нужны клубы, нужна вся вот эта система. Поймите, я рад, что эти факультеты существуют, но работают они сами на себя.

Поскольку сцены у нас в городе уже толком не было, я, в общем-то, перестал писать о филадельфийской сцене. Я работал много лет в *The Philadelphia Inquirer* — каждую неделю писал по статье — и ещё писал большие колонки для воскресного приложения *Sunday Magazine*. Это работа не так чтобы очень прибыльная, и при этом она ужасно утомляет: ты ограничен в объёме того, что пишешь, а я люблю писать длинно — для других изданий я мог писать статьи по четыре, а то и по восемь тысяч слов. И я бросил писать о филадельфийской сцене, стал писать о национальной сцене для нью-йоркских изданий. Можно сказать, я тоже один из тех, кто уехал из Филадельфии в Нью-Йорк, хотя физически я нигде не переезжал.

А как вообще получилось, что вы стали писать о джазе?

— Я учился на отделении английского языка и литературы в Темпл. В то же время я пел. Я очень любил петь. Но лет с шестнадцати я так же сильно полюбил читать и писать. Я писал повести, рассказы, я сочинял стихи. Но о музыке я не писал до тех пор, пока моя будущая жена не предложила мне рубрику в своей радиопрограмме. У неё был ежедневный эфир с понедельника по пятницу, три часа каждый день, а это очень много времени, и его нужно было заполнять чем-то. Она придумала, что в три тридцать у неё будет рубрика о музыке, кто-нибудь будет ставить джазовые записи и рассказывать о них, потом кто-нибудь будет то же самое делать про поп-пластинки, и т. п. И вот она предложила мне джазовую рубрику, потому что кто-то ей сказал, что у меня была большая коллекция пластинок. Я согласился. И для каждого выпуска своей рубрики я писал полный текст, потому что, во-первых, я не имел опыта работы в эфире и мне казалось проще читать по написанному тексту. Во-вторых, мне не хотелось, чтобы моя рубрика была похожа на другие радиопрограммы — знаете, когда какой-нибудь старикан лезет к себе в подвал, где у него на полках стоит масса записей биг-бэндов, сдувает с них пыль... Я решил делать рубрику о пластинках, которые в тот момент не переиздавались, их не было в продаже: таким образом можно было пройти по всей истории джаза, просто перебирая белые пятна в этой истории. Это был 1978 год, и — верите, нет — в это время не переиздавался Дюк Эллингтон и в продаже не было Чарли Паркера! Самый первый выпуск я сделал про Ленни Тристано, ни одна из записей которого в это время не издавалась. Ситуация изменилась через год: он умер, и лейблы кое-что переиздали... Так вот, я писал тексты для каждой программы, и тут меня весьма кстати уволили с основной работы — я работал до этого в магазине грампластинок. Это означало, что следующие девять месяцев я мог получать пособие по безработице, а значит, у меня было время писать эти тексты. И я стал рассылать их в разные журналы. Откликнулся только Боб Руш из журнала *Cadence*, который предложил мне писать для их издания. Они в это время ничего не платили, но я же был на пособии! Помню, несколько недель подряд я писал для них по тридцать пять рецензий в неделю. Терпеть не могу перечитывать, что я тогда писал, — на самом деле, написано всё это было очень плохо. Но вот так я пришёл в эту профессию...

В 1982 г. Джордж Уэйн включил Филадельфию в маршрут своего передвижного фестиваля, который по марке сигарет табачной фирмы-спонсора назывался тогда *Kool Jazz Festival*. И тогда наша городская газета, *The Philadelphia Inquirer*, поняла, что им нужно писать о фестивале: они о джазе до этого почти не писали, но тут вдруг в городе появился этот огромный

фестиваль со всеми этими большими именами: *Modern Jazz Quartet*, Дейв Брубек и не помню, кто ещё... А авторов, способных писать о фестивале, у них не было. И они обратились ко мне. А когда фестиваль окончился, они решили, что стоит сделать освещение джазовых событий регулярным. И я стал писать у них и о местной сцене, и о приезде в Филадельфию фигур национального масштаба.

Примерно в это же время — я был амбициозен тогда — я стал рассылать вырезки со своими публикациями в национальные издания. И у меня стали брать небольшие материалы в нью-йоркскую газету *The Village Voice*. Я написал статью о Сонни Ролинзе для *Esquire*, но они отказались её публиковать, после чего я послал её, наверное, во все журналы планеты, и её взяли в ежемесячный журнал *Atlantic*, после чего там я тоже стал регулярно публиковаться. Так что вскоре я писал уже для крупной нью-йоркской газеты, для общенационального ежемесячного журнала и продолжал писать для нашей местной газеты «Инкуайрер». И это был единственным способ хоть как-то зарабатывать на жизнь одной только журналистикой. Штатных джазовых критиков в газетах практически не было (ну, два-три на всю страну, может быть), а гонорарный фонд для внештатников в большинстве газет весьма невелик. Кстати, работать и на национальном, и на локальном уровне одновременно приходилось и музыкантам. Иначе не прожить. Думаю, музыканты иногда не осознают, что они с критиками в одной лодке. Они иногда грызутся между собой, но работают-то на одном рынке. И обеим сторонам в наше время приходится быть готовыми к тому, чтобы множество продуктов своего труда раздавать задаром, то есть размещать в интернете бесплатно. Писать о джазе — совсем не прибыльное дело. Не думаю, что я прожил бы этим трудом, если бы время от времени не получал контрактов на книгу-другую, не преподавал то там то тут, не получал бы каких-то грантов и так далее. Очень немногим в нашем деле удаётся и заработать, и получить широкое признание.

Освещая национальную сцену, но живя в Филадельфии, вы в основном пишете о новых записях?

— Да, и всё больше именно так. Дело тут вот в чём. Моя главная работа — *The Village Voice*. У них тоже есть определённые проблемы с бюджетом, и они были бы просто счастливы, если бы я писал вообще только рецензии на новые альбомы. Потому что если я пишу большой очерк о музыканте, я же должен побывать на его концерте, а это, как правило, — в Нью-Йорке. Два часа езды. Иногда я успеваю на поезд, иногда нет,

а значит — приходится ночевать в отеле, а я сам не собираюсь платить за отель в таких случаях, платит газета. Я старею, ездить в Нью-Йорк всё время — довольно утомительно. Было время, я катался туда три-четыре раза в неделю. Но теперь — в основном пластинки, да.

А большие звёзды больше не выступают в Филадельфии?

— Вот представьте себе. Полно музыкантов, которые, приезжая в Нью-Йорк, открывают серию из четырёх-пяти концертов во вторник. В понедельник они с удовольствием сыграли бы в Филадельфии. Но где? Клубов-то больше нет.

Но ведь есть же ещё музыканты и в самой Филадельфии?

— Из того, что я слышал, группа *Shot X Shot*, например, очень хороша — они соединяют свободную импровизацию и современный джаз. Один из них, саксофонист Дэн Скофилд — выпускник Университета искусств. Вообще для молодых саксофонистов в городе есть настоящий магнит — *Odean Saxophone Choir*, которым руководит Одеан Поуп. Здорово, что в городе есть фигура такого масштаба — не только чтобы вдохновляться его примером, но и просто чтобы играть с ним. Чем мне особенно нравится «Хор саксофонов Одеана» — это что в отличие от «Аркестра» Сан Ра вам не нужно путешествовать на Сатурн, чтобы играть в нём (*хочет*). Достаточно просто хорошо играть на саксофоне!

ДЖАЗ В ГРАМЗАПИСИ: ПРОДЮСЕРЫ, ЗВУКОРЕЖИССЁРЫ, ЗВУКОИНЖЕНЕРЫ

ЧТО МЕНЯЕТСЯ В ЗАПИСИ ДЖАЗА?

Джаз и грамзапись — необъятная тема.

Ни в одном жанре, наверное, артисты не записываются так много и плодотворно, как это происходит в джазе. Если дискография известного рок-музыканта в среднем насчитывает десять — двадцать, ну — вах, будем джигитами! — тридцать названий за всю его творческую жизнь (не считая сборников и переизданий), то у известного джазового музыканта к пенсионному возрасту часто накапливается полсотни (или даже больше) сольных записей и ещё сотня-другая альбомов, где он выступает в качестве сайдмена или приглашённого музыканта. Объяснить это нетрудно: джаз — искусство сиюминутное, каждое исполнение — уникально и заслуживает (по крайней мере, с точки зрения самого артиста) фиксации. В джазе нет понятия «оригинала» и «кавер-версии»: любое исполнение — оригинал, потому что основано на импровизации и, следовательно, практически не может быть в точности повторено даже тем же самым артистом.

Обычно тема джазовой грамзаписи и освещается с точки зрения артистов — но у нас, как мы помним, другой угол зрения. Мы рассматриваем джазовую звукозапись с точки зрения тех людей, которые, как и артисты, тоже упоминаются на обложках альбомов и зачастую вносят не просто важный — решающий вклад в создание записи. Как и без артистов, без этих людей — продюсеров, звукоорежиссёров и звукоинженеров (грань между двумя последними понятиями в США почти не существует), без руководителей фирм грамзаписи (лейблов) — запись не может быть создана, а следовательно — стать известной слушателю.

По сравнению с первым изданием этой книги, для второй главу о грамзаписи пришлось переделать сильнее всего. Просто потому, что прежняя, существовавшая между 1950

и 1990-ми годами модель «индустрии звукозаписи» практически распалась, побеждённая новой технологической реальностью: почти вполтину упали продажи физических носителей музыки, зато в разы выросли «цифровые» продажи (музыка в виде компьютерных файлов, распространяемых через интернет), и при этом общий денежный эквивалент индустрии очень значительно сократился — потому что на смену проприетарной модели (один потребитель имеет право купить одну физическую копию носителя музыки и слушать её в одиночестве, так как она законодательно предназначена только для индивидуального потребления) прямо на наших глазах приходит новая модель, в основе которой — безвозмездное распространение записей через информационные сети. Как именно будет выглядеть новая модель в её окончательном виде, всё ещё неясно, потому что переходный период всё ещё продолжается. Понятно только одно: старая модель приказала долго жить и уже не вернётся. Индустриальные организации, которые стараются всеми силами, вплоть до судебного преследования потребителей, скачивающих музыку бесплатно (с реальными тюремными сроками!), затормозить этот процесс — уподобляются Американской федерации музыкантов, которая в 30–40-е годы прошлого века боролась с грамзаписью как таковой, потому что она отбирала рабочие места у музыкантов.

Замечу, что *AFM* в конце 30-х — начале 40-х годов была одним из сильнейших профсоюзов США, причём занималась она не только анекдотическими инициативами вроде создания Лиги защиты музыки, противостоявшей установке пластиночных автоматов в фойе кинотеатров. Так, в 1942 г. председатель *AFM* Джеймс Петрилло, один из самых одиозных профсоюзных лидеров (подробнее о нём см. ниже главу об истории журнала *Down Beat*), объявил общенациональную забастовку музыкантов-инструменталистов, чтобы вынудить фирмы грамзаписи платить им не только *flat-rate* (однократный гонорар по окончании записи), но и *royalties* (отчисления с продаж). Лейблы знали о забастовке заранее и успели в последние недели до 31 июля 1942 г. (день начала забастовки) записать десятки треков с участием своих крупнейших звёзд. Но они недооценили упрямство профсоюза. Одна за другой фирмы грамзаписи сдавались по мере того, как у них кончались «заделы» музыки, которую они успели записать про запас: *Decca* и *Capitol* сдались через год, подписав соглашение с профсоюзом, а *Victor* и *Columbia* держались до ноября 1944 г., так как у них, во-первых, был более крупный запас неопубликованных записей, а во-вторых — было

довольно много вокалистов, которые могли записываться в сопровождении вокальных ансамблей *a cappella*: вокалисты не входили в федерацию.

Но результаты этого крупнейшего в истории музыки противостояния музыкантов и индустрии оказались совсем не теми, на которые рассчитывали профсоюзные боссы.

Во-первых, от 1942–1944 гг. в истории музыки остались только записи с концертов и радиотрансляций (на них не распространялся запрет), так что мы, например, почти не имеем возможности проследить по записям формирование бибопа — первого стиля современного джаза, зарождавшегося именно в это время.

Во-вторых (и это уже серьезнее!), главными звёздами популярной музыки в результате «запрета на грамзапись» мгновенно стали вокалисты, которые до запрета выполняли в программах танцевальных и джазовых оркестров функцию развлекательных номеров, сильно уступая в популярности настоящим звёздам — бэндлидерам, солистам-инструменталистам и... чечёточникам.

Как следствие, в течение 1945–1948 гг. огромная индустрия больших оркестров, на которой популярная музыка держалась предыдущие 15–20 лет, просто обрушилась, так как публика в своём потреблении успела переориентироваться с инструментальной музыки на вокалистов.

При этом шедшая параллельно война между двумя авторскими обществами — *ASCAP* и *BMI* — привела к тому, что на радио воцарились крайне примитивные аранжировки, т. к. *ASCAP*, в которую входили все ведущие авторы популярной музыки, запрещала радиостанциям передавать в эфир импровизации: все аранжировки должны были быть просмотрены цензорами *ASCAP*, чтобы в них не оказалось музыкальных ходов из их каталога.

Что мы имеем в результате? Правильно, выделение из прежде единого потока массовых музыкальных жанров особого вида прикладной музыки — «поп-музыки», как отдельного упрощённого репертуара с примитивным аккомпанементом и ведущей ролью вокалиста. Поп-музыка выжибла с рынка большие оркестры намного эффективнее, чем это при всём желании мог бы сделать развившийся в недрах оркестрового джаза новый стиль — бибоп.

Наверняка и усилия *RIAA* и других подобных организаций, изо всех сил пытающихся запретить рынку коммерческой грамзаписи рухнуть и породить что-то новое, увенчаются совсем не теми результатами, на которые рассчитывают в этих структурах...

Прежде чем перейти к разговору об отдельных представителях профессий, связанных с фиксацией джаза в звукозаписи — несколько цифр, которые помогут понять, что такое вообще **джазовая звукозапись**, чем она была в 1990-е и чем стала в XXI веке.

Первый блок данных — официальные цифры, обнародованные Ассоциацией звукозаписывающей индустрии Америки (RIAA) 26 апреля 2002 г.

Вот сколько денег покупатели на территории США потратили на приобретение музыкальных записей в тех или иных форматах (исходя из оптовых цен производителей и их отчетах о продажах), в миллиардах долларов:

Таблица 1

1992	\$ 9,024	1997	\$ 12,2368
1993	\$ 10,0466	1998	\$ 13,7235
1994	\$ 12,068	1999	\$ 14,5845
1995	\$ 12,3203	2000	\$ 14,323
1996	\$ 12,5338	2001	\$ 13,74089

Вот какой процент от этих денег покупатели на территории Соединённых Штатов потратили на джаз:

Таблица 2

1992	3,8%	1997	2,8%
1993	3,1%	1998	1,9%
1994	3%	1999	3%
1995	3%	2000	2,9%
1996	3,3%	2001	3,4%

Таким образом, видно, что, допустим, в 2001 г. вся джазовая грамзапись — от миллионных тиражей какого-нибудь сахарного Кенни Джи до малотиражных альбомов малоизвестных артистов на малобюджетных лейблах — принесла 467 миллионов 190 тысяч 260 долларов (три целых четыре десятых процента от 13 миллиардов 740 миллионов 890 тысяч). Учитывая, что в США в этот период (начало XXI в.) в среднем за неделю поступало в продажу около 40 джазовых альбомов (как новых, так и переизданий), за год получаем цифру примерно в две тысячи релизов. Это означает, что продажи одного релиза составляли в среднем чуть больше 23 тысяч долларов (опять же, это среднее вычисляется при учете и многомиллионных тиражей героев смут-джаза, и выходящих в десятках тысяч экземпляров переизданий гигантов прошлого

на мейджор-лейблах, и скромных одностысячных тиражей подавляющего большинства артистов).

Однако сейчас эти цифры отражают уже ушедшую реальность. На первое десятилетие XXI века пришлось «цифровая революция»: колоссальный рост интернета и расширение дистрибуции музыки через Сеть, в том числе в первую очередь в сугубо цифровой форме (без материального носителя), вызвал колоссальное изменение структур продаж, а развивавшийся в это же время глобальный экономический кризис — огромное (на десятки процентов!) падение общей суммы продаж.

Вот новые данные. Прежде всего — цифры из официального отчёта *RIAA* за 2010–2011 годы.

Во-первых, появился новый большой раздел отчёта — «цифровые продажи» (*digital sales*). В этих продажах теперь выделяются «скачивания» (*downloads*), которые в свою очередь подразделяются на «синглы» (теперь так именуются скачивания отдельных треков) и «альбомы», а также «киоски» (продажи треков, альбомов, рингтонов и видео через специализированные цифровые станции в магазинах и иных публичных местах) и «музыкальные видео». Во-вторых, в прежней структуре продаж физических копий внезапно возник из небытия исчезнувший более десяти лет назад формат «виниловый сингл» (виниловая пластинка на 45 об./мин. с одним треком на каждой из сторон), и мало того, что виниловые синглы вернулись — хотя их продажи в абсолютных цифрах всё ещё очень скромны (на конец 2011-го — четыреста тысяч копий в год), рост этих продаж в долларовом эквиваленте всего за один год составил 99%! Вернулись и виниловые альбомы, но рост их продаж начался раньше (примерно в 2006–2007 гг.) и идёт более скромными темпами: за 2010–2011 год прирост составил «всего» 31,5%, достигнув к концу 2011 г. объёма в пять с половиной миллионов экземпляров за год. Зато падение продаж компакт-дисков продолжалось (хотя и не так интенсивно, как в конце 2000-х: в 2011 году продажи «твёрдых копий» упали «всего» на 7,7% за год). В абсолютных цифрах продажи аудио-CD составляли в 2011 г. почти 241 миллион экземпляров, а в долларовом эквиваленте — три миллиарда сто миллионов долларов в год (то есть на десять с половиной миллиардов долларов меньше, чем десятью годами ранее в 2001 г.), а продажи DVD с музыкальными программами упали только за 2010–2011 год на 15 процентов и на конец отчётного периода составляли всего чуть больше семи миллионов копий в год.

Суммарные цифры продаж во всей музыкальной индустрии в 2010–2011 годах впервые за десять лет прекратили падение, которое буквально уполовинило стоимость рынка. По

сравнению с ситуацией 10-летней давности, когда суммарные продажи составили \$ 13 740 890 000 (тринадцать миллиардов семьсот сорок миллионов восемьсот девяносто тысяч долларов), за 2011 год американская музыкальная индустрия продала музыки (во всех форматах — цифровых и физических) на семь миллиардов семь миллионов семьсот тысяч долларов (\$ 7 007 700 000), то есть годовые продажи за десять лет упали почти наполовину, и это даже без учёта инфляции (которая на месте отнюдь не стояла, составив за тот же срок почти 23 процента). Впрочем, учитывая, что рынок цифровых продаж в 2010–2011 гг. довольно заметно рос (примерно на 17 процентов в год), можно предположить, что а) в ближайшие год-два доля цифровых продаж впервые ощутимо превысит продажи физических носителей звука (сейчас продажи «цифры» относятся к продажам «твёрдых копий» почти точно один к одному, впервые в истории по результатам 2011 года превысив их на доли процента), и что б) вслед за этим начнётся постепенный, но, видимо, очень медленный рост рынка: в 2011 году рост по отношению к 2010 году составил 0,2%, и это был первый рост суммарных показателей с 2004 года.

А что же доля джаза во всей этой стремительно меняющейся картине?

А тут нужно обратиться к новому блоку данных — это сведения *Nielsen*, крупнейшей американской информационной корпорации, которая занимается измерением рынков и изучением потребительского спроса с 1923 г. В области музыкальной индустрии *Nielsen* ежегодно публикует результаты своего *SoundScan*, исследования структуры и объёма продаж музыки всех жанров и форматов. В отличие от данных *RIAA* в сведениях *Nielsen* приводятся не только суммарные продажи разных форматов музыкальной продукции, но и разбиение предпочтений потребителей по жанрам.

Так вот по результатам 2011 года доля джаза во всей этой картине — цифровые продажи, компакт-диски, вернувшийся из забвения винил и т. п. — составила 2,76% (две целых семьдесят шесть сотых процента). Сравним этот показатель с данными в Таблице 2. Что мы видим? Доля продаж внутри США — в среднем чуть меньше трёх процентов всех продаж в музыкальной индустрии — для джаза оставалась почти неизменной все эти бурные годы.

Будем держать в голове эти скромные цифры, читая о тенденциях в джазовой грамзаписи и о людях, которые создают это искусство. Вот уж действительно чистое искусство — хотя это часть музыкального бизнеса, назвать джазовую грамзапись сугубой коммерцией как-то язык не поворачивается!

КАК ЗАПИСЫВАЮТ ДЖАЗ? АМЕРИКАНСКИЕ ДЖАЗОВЫЕ ЖУРНАЛИСТЫ О СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ

Неузнаваемо изменившие облик звукозаписывающей индустрии новые технические средства последних десятилетий — прежде всего цифровые технологии — в той или иной степени затронули развитие практически всех видов музыкального искусства. Это естественно: новые выразительные средства в звукозаписи порождают новую эстетику звучания, иногда — новую эстетику жанра в целом. Случается, что и эстетику целого вида музыкального искусства — так, например, происходит в рок-музыке: десятилетие за десятилетием её звуковая эстетика меняется вслед за развитием технологий. Частично вовлечённым в череду технологических изменений оказался и джаз, поскольку среди разных его ветвей есть направления столь же технозависимые, как и рок-музыка, — фьюжн, например. Однако насколько глубоко оказалось вторжение новых технологий в джазовую звукозапись в целом? И вообще, что изменилось в джазовой звукозаписи в последние годы? Прежде чем обращаться к деятельности отдельных продюсеров и звукоинженеров, спросим тех, кто по долгу своей профессиональной деятельности следит за современными тенденциями в этой области — ведущих джазовых журналистов США.

Джейсон Корански, главный редактор журнала DownBeat

Джейсон (*Jason Koransky*) — представитель молодого поколения джазовой журналистики. Он встал во главе редакции старейшего (выходит с 1934 г.!) и, пожалуй, наряду с *Jazziz* и *JazzTimes* наиболее авторитетного американского джазового ежемесячника в начале 2000 г., до того проработав в редакции в должности заместителя главного редактора всего два года. В тот момент ему не было ещё и 30. Он родом из Денвера, штат Колорадо, но вырос в Чикаго (где и располагается редакция *DownBeat*), играет на трубе как любитель, по образованию — журналист. В 2009 г. Корански покинул *DownBeat* и вообще журналистику, перейдя работать в агентство по управлению авторскими правами.

— Главное изменение — удешевление звукового оборудования, в первую очередь — цифрового. Теперь так просто приобрести оборудование, смонтировать его и начать эксплуатировать, сразу получая какие-то относительно приемлемые результаты, что очень многие музыканты стали строить собственные домашние студии и продюсировать собственные записи. Это приводит

не просто к тому, что записей вообще становится очень много, это приводит к тому, что меняются критерии, меняются радикально. В альбомах оказывается слишком много содержимого! Без продюсерского контроля музыканты запикивают в альбомы всё, что записано. Они не делают больше множество дублей, пока не будут удовлетворены полностью — они просто включают в альбом несколько дублей! Они считают, что отсутствие редактирования, монтажа, обработки звука — признак какой-то особенной живости записи; что, в общем-то, лишено смысла, потому что слушать эти «очень живые» записи обычно довольно трудно и неприятно. И их к этому подталкивают фирмы грамзаписи, которые выпускают все эти «бокс-сеты» — коробки по пять-десять дисков — на которых переиздают всё, что было в прошлом записано большими мастерами для такого-то альбома. Раньше при переиздании какого-нибудь винилового LP на компакт-диске продюсер очень внимательно отслушивал оригинальные плёнки и в лучшем случае отбирал один, два, три трека, не вошедших, скажем, сорок лет назад в пластинку просто потому, что по объёму не влезало. Теперь же фирмы просто берут все сорок помеченных датой записи того альбома коробок плёнки, лежащих в архиве, и делают из них бокс-сет из десяти CD. Яркий пример — «*The Complete Bitches Brew Sessions*» Майлса Дэйвиса (бокс-сет, куда вошло всё, записанное в 1969 г. Дэйвисом в ходе подготовки легендарного «первого альбома джаз-рока» — «*Bitches Brew*». — К. М.). Слушая ВСЁ это, понимаешь, что Майлс и продюсеры тридцать лет назад не зря выкинули это в корзину! Понимаешь, что это просто слабый материал, что он не работает, что это вовсе не концептуальный альбом, каким в результате тщательного продюсирования стал оригинальный винил! И под влиянием этого современные музыканты начинают выпускать бог знает что. Но ведь продюсер, даже если это сам музыкант, должен отбирать материал! Конечно, джем-сешн в клубе слушается здорово, но на пластинке двадцатиминутный джем — это просто ужасно. Люди ведь обычно покупают пластинки, чтобы услышать не джемы, а композиции, предполагая, что альбом хорошо спродюсирован, материал отобран...

Кого можно назвать сейчас ведущими инженерами звукозаписи, специализирующимися на джазе?

— Для меня на первом месте Эл Шмитт. Ну и, конечно, Джим Андерсон. Ещё можно назвать Руди Ван Гелдера, в силу его многочисленных заслуг... То, что записано этими людьми, сильно отличается от всего остального потока. Хотя записи Ван Гелдера изменились с тех пор, как он переключился

на цифровую запись... Цифровая технология вообще всё изменила. Ну, не всё, а многое. Но, заметь, что такое высшая похвала цифровой записи? «Звучит, как аналог»! Потому что только аналоговая запись могла дать этот бас, этот жирный звук.

Фил Элвуд, музыкальный обозреватель газеты *San Francisco Examiner*

Ветеран джазовой журналистики, Фил (*Phil Elwood*) рассказывал своим ученикам об истории джаза, ещё когда преподавал современную историю США в школе в конце 50-х. С тех пор он стал признанным авторитетом в области проследования важнейших процессов развития джаза, причём не на голых умозаключениях, а на сугубо практическом материале: он обладает крупнейшей в США частной коллекцией джазовых записей, которая насчитывает свыше 50 000 альбомов. Он начал вести радиопрограммы о джазе ещё в старших классах школы (1940–1943), а с 1952 по 1996 г. непрерывно (!) вёл шесть часов джазовых программ в неделю на ведущей радиостанции Сан-Франциско, *KPFA — Pacifica Radio* (расположенной в его родном Бэркли, пригороде Сан-Франциско). Часть этих программ также ретранслировали нью-йоркская *WBAI* и лос-анджелесская *KPFK*. Приведённые ниже слова Элвуда относятся к 2000 г.: в конце 2001-го произошло слияние «Сан-Франциско Экзэминер» и другой крупнейшей газеты Района Залива, «Сан-Франциско Кроникл», под названием последней. В феврале 2002 г. Элвуд был внезапно уволен из *Chronicle*, что знаменовало не только его личный выход на пенсию (впрочем, он продолжал публиковаться, только не на бумаге, а на сайте *Jazzwest.com*, где его колонка выходила каждую вторую пятницу), но и прекращение существования в «Экзэминер-Кроникл» штатной единицы джазового критика. Наша беседа состоялась в 2000 г., а в 2005-м Фила Элвуда не стало.

— Очень многие музыканты теперь сами продюсируют свои записи. Они записывают то, что хотят записывать, и так, как они хотят. Звучание



Фил Элвуд (2005)

записей все сильнее меняется, и это — в значительной степени — результат того, что музыканты теперь сами работают с инженером, без посредства какого-то продюсера со стороны. Многие артисты и сами стали хорошими инженерами записи, у них появились даже собственные студии. Джим Холл и Пэт Мэтини — вот хороший пример, в их совместном альбоме гитары звучат как в поп— или рок-музыке, подумайте только! Это совсем не то, что в прежние времена, когда Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи входили в студию, где инженер записывал их акустические инструменты — так, как они звучат, не иначе.

Но тут есть и другая тема. Фирмы грамзаписи стали выпускать слишком много альбомов! Само по себе это неплохо, но дело в том, что, стараясь выбросить на рынок как можно больше записей каждого конкретного музыканта, они выбрасывают в продажу такое количество халтуры, плохо спродюсированных, плохо аранжированных, дурно записанных пластинок, что само понятие о качественном звуке размывается! Или, например, пластинка записана идеально, а в музыкальном плане — халтура. Этим особенно грешат некоторые европейские лейблы. Вот какие изменения мне представляются важнейшими в джазовой записи — куда важнее, чем сколько там бит в этой записи (*смеётся*).

Ховард Мэндел, президент Ассоциации джазовых журналистов

Работая в джазовой журналистике свыше четверти века, Мэндел (*Howard Mandel*) публиковался во всех ведущих музыкальных изданиях — *Billboard*, *DownBeat*, *Ear*, *Village Voice*, *The Wire*, *Jazziz* и т. п. Более того, он успел побывать главным редактором *DownBeat*, *Ear* и *Rhythm Music*. Перебравшись в Нью-Йорк из родного Чикаго, он преподает сейчас в Нью-Йоркском университете (*NYU*). Он — дважды лауреат престижной премии в области музыкальной журналистики *ASCAP-Deems Taylor Award* и автор нашумевшей книги «Будущий джаз», вышедшей в 1999 г.

— Прежде всего надо учитывать, что на джазе все изменения отражаются более медленно, а с другой стороны — более болезненно, чем на других участках рынка звукозаписи. Дело в том, что это очень маленький участок. В общем объеме продаж, согласно тем цифрам, которыми я располагаю, он занимает всего 2,8% (*разговор происходил в 2000 г. — К. М.*), хотя абсолютные цифры выглядят лучше. Но тем не менее крупные фирмы, мейджоры, не обращают чрезмерно много внимания на джаз. Позиция крупных фирм грамзаписи в отношении джаза

выглядит следующим образом. «Мы будем кое-что делать, потому что джаз — это очень престижная штука. Мы кое-что будем выпускать, если только это не потребует вложения больших денег, потому что мы знаем, что можем потерять деньги. Но инвестировать в джаз большие деньги мы не будем...» Тем не менее издается много записей — в первую очередь благодаря усилиям независимых компаний и самих музыкантов. Иногда мне кажется, что музыканты больше хотят издавать альбомы, чем публика — покупать их! Парадоксальная ситуация: в общественном сознании джаз — это круто, престижно, множество рекламных роликов строится на джазовой музыке, но джазовые записи продаются очень слабо.

Хотя — это, впрочем, требует отдельного разговора — джаз сам по себе совершенно здоров, больше, чем пятнадцать лет назад: играет масса молодых музыкантов, в клубах — масса публики, появилась масса новых лейблов, да и клубов-то стало намного больше. Фирмы грамзаписи говорят: джаз в кризисе, он не продаётся. Я всегда говорю им: в кризисе не джаз, в кризисе вы, потому что вы просто не умеете продавать джаз как следует!

Так или иначе, а инвестиций в джаз сейчас делается немного, так что и в технологическом плане он не так быстро впитывает новые веяния.

В общем, я не думаю, что технологические изменения, удешевление цифровых технологий и т. п. сильно влияют на развитие звуковой эстетики джаза. Да, есть масса музыкантов, которые заинтересованы в том, чтобы привнести новые технологии, звуки, инструменты в своё творчество. Но это скорее касается не студийной техники, не монтажа, не наложений, а таких вещей, как сценическая работа с сэмплерами, ритмическими «лупами» и т. п. И потом, в джазе как таковом ощущается желание отграничить себя от активно использующего новые технологии фьюжн, потому что фьюжн рассматривается как вещь пошлая, конформистская — ну, конечно, за редкими исключениями вроде [гитариста] Ал ДиМеолы и других. Я могу утверждать, что стремление к использованию новых технологий в исполнительстве есть, а вот в студийной работе оно не играет роли. Ведь основная масса записей выпускается независимыми лейблами, и эти записи делаются в небольших, ориентированных на акустические инструменты студиях, чаще всего — на аналоговом оборудовании.

Да, есть цифровое редактирование, монтаж, и для хорошего продюсера это очень лёгкая в применении вещь. Но в большинстве записей, которые я слушаю — а только за прошлый год я получил на рецензирование 2200 альбомов — цифровое редактирование применяется в основном для того, чтобы немного



Ховард Мэндел

улучшить, исправить удачный дубль. Так делают все лидеры — я знаю, что это было сделано на многих альбомах Уинтона Марсалиса, на многих альбомах Джошуа Редмана... Они вырезают не очень удачный квадрат, иногда — если совпадает темп — соединяют фрагменты удачных дублей. Но ведь такая же работа делалась и аналоговыми средствами.

Даже, когда применяются различные продюсерские ухищрения, сами музыканты обычно мало обращают на это внимания, и это своего рода проблема: многие просто не знают, что есть такие-то и такие-то технологии.

Так что все ещё многое зависит от продюсера и инженера.

Кого вы выделяете из современных аудиоинженеров, специализирующихся на джазе? Кто из них, по-вашему, лучший?

— Все ещё Руди Ван Гелдер, безусловно. Его сорокапятилетний опыт делает его просто-таки бриллиантом в джазовой звукозаписи. А опыт в этом деле очень важен, неоспоримо важен. У него в каждой записи все сбалансировано. Все выверено. В звучании всегда есть база, всегда есть основание. Всегда слышны барабаны, он относится к ним с огромным уважением, никогда не загоняет их на задний план. Всегда слышен басовый барабан, и он не взрывается, он — как якорь, как фундамент звука.

Есть и другие интересные аудиоинженеры. Дэвид Бейкер, например, очень интересно записывает. Конечно, Джим Андерсон. Я думаю, что эти люди — все, в определённом смысле, дети Ван Гелдера. Они все, вслед за ним, стремятся к ясности

звука, глубине звука, к добротному реалистичному панорамированию. И все они не злоупотребляют реверберацией — кстати, Ван Гелдер ей никогда не злоупотреблял, хотя прекрасно записывал и рок-музыку тоже.

Интересно, что все они — не только инженеры, вернее — не просто инженеры. Они — и инженеры, и продюсеры одновременно. Конечно, не в том смысле продюсеры, как Билл Ласвелл, делающий записи, которые довольно трудно слушать: Билл вводит такое количество разной реверберации, что лично мне это трудно воспринимать. Да, там есть интересные идеи, но мне их трудно расслышать в этом потоке. Что интересно — Ласвелл (который сам музыкант, басист, а не инженер) всегда жёстко управляет своим инженером. Нет, он сам не трогает ручек, но жёстко контролирует инженера. А в результате получаются записи, которые звучат довольно посредственно. А вот эти люди, которые стремятся записывать музыку такой, какая она есть, — они уважительно относятся к музыкантам и их инструментам, у них есть отличное знание инструментов, проистекающее из продолжительной работы со множеством разных музыкантов, они знают, как сделать запись недорого (то есть быстро) и качественно — и я не думаю, что в этом положении дел что-то меняется.

Ведь многое зависит от моды. С начала 80-х, с начала славы Уинтона Марсалиса, длится нынешняя мода на акустический традиционный джаз. Но, помимо этого, музыканты ставят и решают массу других интересных задач.

Пять лет назад я видел сессию записи — Дон Пуллен записывался вместе с индейцами из резервации в Монтане. Майкл Кускуна был продюсером, за пультом был Дэвид Бейкер. Это было очень необычно. В центре студии был установлен большой барабан, а вокруг него пели восемь или девять индейцев. Группа Пуллена окружала их, располагаясь в разных углах и отдельных кабинах павильона. Перед Бейкером стояла задача создать такой баланс, чтобы этот гигантский барабан, привезённый из Монтаны, органично влился в джазовый ансамбль. Сам он говорил, что это была, скорее, задача заставить правильно звучать пространство студии.

Мне случалось видеть и другие примеры необычных, творчески интересных студийных работ. Причём необычность не всегда идёт от какой-то экзотики: например, одна из самых необычных виденных мной сессий — работа в студии Орнета Коулмана. Он — какой-то шифр, загадка для инженеров, он говорит на каком-то птичьем языке, объясняя то, что хотел бы получить, а уж понять его — это забота инженеров. Он говорит, например: «Возьми мой сакс и засунь на самый верх». Это, конечно, не значит, что надо взять его инструмент и положить на

шкаф! (Смеётся.) Это была титаническая работа — они полтора дня только выстраивали уровни громкости! Там было две ударные установки, два баса, две гитары плюс ещё какие-то звуковые трюки. Пожалуй, это была одна из самых сложных записей, что я видел... А инженером был Том Дауд (который в конце 50-х записывал ещё Джона Колтрейна), и это был один из самых свежих, самых необычных образцов звучания, что я когда-либо слышал.

Кстати, насчёт Тома Дауда. Если сравнить записи акустического джаза, которые он делал для Atlantic на рубеже 50-х — 60-х просто на две дорожки, сдвинув мебель в офисе фирмы после рабочего дня и поставив барабаны, — и те записи, которые сейчас делает Джим Андерсон в студии Power Station... или теперь она называется Avatar?

— Да, после ремонта её переименовали...

...То есть ли между эстетикой этих записей такая уж кардинальная разница?

— Ну... Во-первых, Джим пишет на многоканальный магнитофон (смеётся). Это значит, что что-то можно сдублировать, поменять. Это даёт больше свободы и удобства. Но, действительно, и теперь инженеры пытаются получить тот же звук, тот же микс. Звуковой идеал остался прежним. Послушайте, как звучит ритм-секция Колтрейна¹. Есть ли сейчас более современный звук?

Современная технология только даёт больше возможностей, больше удобства. А радикальной разницы я что-то не замечаю.

РУДИ ВАН ГЕЛДЕР: ПОЛВЕКА ЗА ПУЛЬТОМ

Мы уже заметили, что ведущие джазовые журналисты США, говоря о современных тенденциях в записи джаза, среди имён наиболее влиятельных звукорежиссёров неизменно называют имя Руди Ван Гелдера (*Rudy Van Gelder*) — причём не только как авторитета, как одного из законодателей джазовой записи, как создателя её стандартов, но и как активного действующего лица сегодняшней звукозаписи. И это при том,

¹ Имеется в виду — как она звучит в записях, которые в конце 50-х — начале 60-х сделал Том Дауд.

что профессиональная карьера Руди Ван Гелдера продолжает-ся уже шестьдесят лет!

Ещё в 1952 году, двадцатилетним юношей, он начал записывать джазовых и поп-музыкантов в своём родном Нью-Джерси. Первоначально его студия была расположена в доме его родителей в Хакенсэке, а в 1959 году он переехал: перестав работать оптометристом (раньше он делал записи только вечерами или в уик-энд), купил дом в городке Инглвуд-Клиффс (в том же штате, только в менее урбанизированных местах) и оборудовал в нём студию. С теми или иными улучшениями и изменениями студия эта функционирует до сих пор.

С тех пор как Ван Гелдер в 1953 году начал делать записи для одного из ведущих джазовых лейблов тех лет — *Blue Note*, им были записаны практически все выпущенные этой компанией альбомы. Фактически — именно им был создан стандарт записи акустического джаза самых разных направлений, в основном хардбопа и соул-джаза, то есть основных направлений джазового мейнстрима 50-60-х гг. Ван Гелдер записывал таких музыкантов, как Бад Пауэлл, Телониус Монк, Тэдд Дэмерон, Уинтон Келли, Хорас Силвер, Фэтс Наварро, Ховард Макги, Клиффорд Браун, Ли Морган, Фредди Хаббард, Декстер Гордон, Хэнк Мобли, Джекки Маклин, Сонни Роллинз, Джонни Гриффин, Кенни Баррон, Клиффорд Джордан, Арт Блэйки...

Деятельность Ван Гелдера ни в коем случае не исчерпывается продукцией *Blue Note*, он делал и делает записи для доброй дюжины других лейблов (и, кстати, записывал далеко не только джаз, но и множество отличных образцов рок-музыки). Однако именно наследие *Blue Note* в силу его значительной популярности (пожалуй, именно этот лейбл можно назвать наиболее «культовым» в истории американского джаза) считается основным в том, что сделал Ван Гелдер. Тем более что в 1999–2000 гг. в честь своего 60-летия обновленный лейбл, которым в то время давно уже руководил не его покойный основатель Альфред



Руди Ван Гелдер, 2009
(фото: Jazz at Lincoln Center)

Лайон, а представлявший уже третье поколение на *Blue Note* Брюс Ландвалл, начал беспрецедентное по массовости переиздание классических работ 50–60-х гг. на *CD* в 24-битном ремастеринге (и серия эта продолжалась вплоть до конца 2000-х гг.). Причём ремастерингом занимался сам Руди Ван Гелдер.

Расскажите, как вы начали вашу профессиональную деятельность.

— Я начал экспериментировать со звукозаписью ещё мальчишкой. И стал профессионально работать, ещё будучи довольно молодым человеком. Я записывал своих друзей, среди которых было много музыкантов-любителей. Записывал я их прямо дома у моих родителей. Друзья рассказывали об этом своим знакомым, среди которых были музыканты-профессионалы. Скоро местные музыканты и певцы стали мне звонить и просить сделать им демозаписи и тому подобное. Я стал записывать их и таким образом становился немногo опытнее. Потом мне стали звонить люди из рекорд-бизнеса, с частных лейблов, и я стал делать для них записи для издания. Так я и начал.

Самая первая запись для издания, которую я сделал, — моя первая коммерческая запись — была запись Джо Муни. Это был органист, который работал здесь, в Нью-Джерси: в то время с ним играл на гитаре Бакки Пиццарелли, а на контрабасе — парень по имени Боб Картер. У них была постоянная работа, играли они вместе уже долго, и я сделал довольно удачную запись для компании *Carousel Records*. Они её выпустили, её стали крутить по радио — в общем, она всем понравилась. Тогда в Нью-Йорке ещё было джазовое радио, *WNEW*. Там был диск-жокей Эл Коллинз, он крутил эту запись каждый день в обеденное время, и она стала довольно популярной.

Чем из оборудования вы располагали в те годы?

— Когда я только начинал — ещё на некоммерческом уровне — я не располагал практически ничем. Дело в том, что рынок профессионального оборудования для звукозаписи в начале 50-х просто не было. Поэтому мне пришлось и радиомонтажное дело освоить, и научиться изготавливать кое-какую собственную аппаратуру. Ну, например, в то время не было фирм, которые бы делали микшерные пульта. Крупные звукозаписывающие компании просто строили собственные пульта для своих студий, так что если вам что-то было нужно, вы должны были сделать это сами. И мне тоже пришлось.

Впрочем, кое-что можно было всё-таки достать: единственное, что на рынке было, — это оборудование для радиостудий. Фирмы, которые делали аппаратуру для радиостанций, выпускали, например, микшерные пульта для вещательных нужд. Так что мой первый пульт был мной вручную переделан из вещательного пульта. Недурная штучка, кстати. У него был всего один индикатор уровня, но на нём я сделал кое-какие неплохие записи, и теперь вот занимаюсь ремастерингом некоторых из них.

Каким образом началось ваше сотрудничество с Blue Note?

— Так получалось, что я до поры до времени ни разу не встречался с основателем *Blue Note* Альфредом Лайоном, хотя уже записал довольно много музыки для множества независимых лейблов. В один прекрасный день я записывал ансамбль музыканта по имени Гил Мелл, его ко мне прислал какой-то лейбл — по-моему, *Progressive Records*. Альфред по своим каналам получил эту запись от *Progressive Records*, она ему понравилась, он её у них выкупил и выпустил на *Blue Note* в виде десятидюймового *LP*. Альбом, что называется, «пошёл», и Альфред захотел выпустить ещё одну запись того же ансамбля. Он пошёл в студию *WOR* в Нью-Йорке. Это была радиостудия, которая по совместительству сдавалась в аренду как студия звукозаписи. Альфред пришёл туда, поставил записанный мной альбом и сказал тамошнему звукоинженеру: «Я хочу запись, которая бы звучала точно так же». Тот парень послушал и ответил: «Слушайте, я не смогу записать точно так же — лучше обратиться к тому, кто это записал». Так это и произошло: Альфред приехал ко мне, и впредь мы так вместе и работали.

Вы как-то сказали, что «звук Руди Ван Гелдера» — в значительной степени достижение Лайона.

— Ну, в определённой степени. В том смысле, что ему принадлежал концепт. Он очень чётко представлял себе, что он хочет слышать, и давал мне определённые установки, добивался того, чтобы я понял его представление о том, как должны звучать музыканты, которых он ко мне приводил. В определённом смысле, да, он как бы воспитал «звук Руди Ван Гелдера» — то, что я впоследствии делал для разных продюсеров и даже для разных видов музыки. Альфред был для меня первым действительно важным, просто основополагающим клиентом. Получилось так, что я записывал для него всё, что он выпускал. Таким образом у лейбла выработался собственный звук — ещё бы, все альбомы записаны

одним и тем же человеком в одной и той же студии! Люди, которые покупали эти альбомы, в дальнейшем ожидали, что купленные ими новые альбомы того же лейбла тоже будут неплохо звучать. Ну, не будем забывать, что и музыканты, записывавшиеся на этом лейбле, все как один были очень высокого уровня. Так все это цеплялось одно за другое, вот и получился феномен *Blue Note*.

Каким образом приход стерео отразился на вашей манере записи?

— Это была проблема для всех — не только для меня. Ну не стремились артисты перейти на стерео — во всяком случае, те, кто работал со мной. Они перешли на стерео, потому что перешли. Довольно продолжительное время существовала очень странная практика — не только у Альфреда Лайона, у других продюсеров тоже. По результатам одной сессии записи делалось два продукта. Нужно было делать мономастер для всех покупателей, плюс стереомастер для выпуска более дорогой пластинки — для тех немногих, кто в те годы покупал стерео (а значит, имел стереоаппаратуру). Все это было связано с совместимостью моно- и стереоаппаратуры. Ну кто, скажите на милость, станет покупать два альбома с одной и той же музыкой? Одни покупали моно, и их было большинство; другие — немногие — покупали стерео. Всё это в 50-е было очень сложно, потому что я до 59-го работал на студии в Хакенсэке, а всё, что мы там делали, делалось моно. То есть записывать мы довольно рано начали на две дорожки, но не слушали стерео до самого конца работы в этой студии. Мы записывали на две дорожки, стерео, но слушали только моновариант, потому что в Хакенсэке был только один громкоговоритель в аппаратной записи и один — в тон-зале студии, а как можно слушать стерео через один динамик? И все решения — продюсера, мои, музыкантов — относительно микса и баланса, все творческие решения принимались на основе прослушивания моноварианта. До самого переезда в Ингвуд-Клиффс мы записывали стерео, но никогда не слушали стерео, так что никакого специального внимания панорамированию, стереобазе и т. п. в то время не уделялось.

Сейчас вы заняты ремастерингом тех оригинальных лент. Как вы решаете проблемы «наивного стерео» тех лет?

— Совершенно иначе, чем когда эти записи впервые переиздавались на CD в 80–90-е гг. Дело в том, что я впервые получил возможность поработать напрямую с теми старыми лентами. Мне присылали и моно-, и стереоварианты, записанные в 50-е

по технологии, которую я описал выше. И я обнаруживал, что часть монозаписей звучит лучше, чем их стереодубли — именно по той причине, которую я описал выше: потому что никто из тех, кто работал на первоначальной сессии записи — ни я, ни продюсер, ни музыканты, — не слышали стереозапись. Так что я пытался уговорить компанию выпустить такие записи в моноварианте, потому что я понимал, что именно этот вариант звучит так, как того хотел Альфред Лайон. Но, как бы то ни было, значительная часть оригинальных лент весьма неплохо звучит и в стерео.

Как вообще возникла идея ремастеринга этих классических альбомов?

— Эту концепцию придумал Хитоси Намэката, который руководит японским отделением *Blue Note*, принадлежащим японской компании *Toshiba/EMI*. Он позвонил Майклу Кукуну (нынешнему генеральному продюсеру *Blue Note*. — К. М.) в Нью-Йорк, а Майкл позвонил мне, чтобы выяснить, был бы я заинтересован участвовать в таком переиздании. Я сказал, что, конечно, заинтересован и могу участвовать так скоро, как мне привезут оригинальные ленты.

В итоге делаются две разные серии переизданий. Одна выходит в США, она менее объёмна и содержит некоторые бонус-треки. И, кстати, мне этот вариант меньше нравится. Японский вариант мне куда больше по душе: это просто перемастерённые по 24-битной технологии *CD*-копии соответствующих исторических *LP*, без каких бы то ни было добавлений и в почти оригинальном дизайне.

Сколько всего запланировано выпустить альбомов?

— В Японии — двести. Я начал заниматься этим с начала 1998 г. и уже делаю вторую сотню альбомов. В США их выйдет гораздо меньше — два цикла примерно по 30 альбомов (первый цикл уже почти весь выпущен).

Меня очень радует, когда кто-то говорит, что некоторые из этих альбомов звучат лучше, чем предшествовавшие *CD*-переиздания и даже чем оригинальный винил. Говорят, звук получается более тёплым и энергичным. Когда я это слышу, я просто счастлив, потому что это именно то, чего я добивался — сделать их именно такими, какими их хотел слышать Альфред.

И немного о вашей профессиональной «кухне»: насколько важны для вашей работы ваши личные отношения с музыкантами?

— Видите ли, я вообще не очень охотно иду на персональный контакт с музыкантами — за пределами того, что я стараюсь понять их предпочтения при работе в студии, вплоть до мелочей (например, при записи тенориста Джо Хендерсона мы выключали полностью весь свет в студии и в аппаратной: ему так было комфортнее). Дело тут в том, что часто я не могу во время работы уделять время общению с музыкантами, личные отношения с которыми у меня есть, и иногда это приводит к грустным ситуациям. Самый последний раз, когда я записывал Арта Блэйки, я ощущал, что не был достаточно внимателен к нему, потому что шла сессия, за запись мне платили и я должен был делать свою работу. Но я предпочёл бы просто посидеть и пообщаться с ним, а это не получилось тогда — и уже больше никогда, потому что Арт умер. Дело в том, что абсолютное большинство музыкантов я вижу только тогда, когда они в аппаратной слушают, что мы записали. И чаще всего у меня с музыкантами нет никаких контактов, помимо работы.

Есть ли какие-то ваши записи, которые вам вообще не нравятся?

— Я всегда стараюсь добиться в записи определённого настроения. Иногда это удаётся, иногда — нет. Раньше я был очень ограничен в технических аспектах, у меня была довольно простая аппаратура. Часто я думаю, слушая некоторые свои записи — например, Майлса Дэйвиса, Ли Моргана, — что, будь у меня тогда то, что есть сейчас, записи эти оказались бы куда лучше...

ТОМ ЛАЗАРУС: «НАДО УМЕТЬ ВСЕ»

Разносторонние интересы — для звукорежиссёра не редкость. Конечно, одни жёстко специализируются по какому-либо жанру или кругу исполнителей; но другие — и их немало — одинаково успешно записывают музыку самых разных направлений. Впрочем, есть и среди них уникалы. Как, например, вам понравится такой список: музыка к фильмам Джима Джармуша «Полицейская история», «Таинственный поезд» и Уоррена Битти — «Иштар»; альбомы *Harlem Spiritual Ensemble*, Вэна Клайберна, Камерного ансамбля Смитсоновского института, Йо-Йо Ма, Нью-Йоркского филармонического оркестра, Пласидо Доминго, Даниэля Баренбойма, Владимира Горовица, академического минималиста Филипа Гласса, рок-н-рольщики Нила Сedaки и Джерри Ли Льюиса, джазменов

Джима Холла, Дэвида Мюррея, Мишеля Леграна, Кита Джаррета, Чарли Хэйдена, Орнетта Коулмана, Хэнка Джонса, Ала ДиМеолы, Дона Байрона, группы «Орегон», авангардистов Джона Лурье и «Лаундж Лизардс», Джона Кейджа, Джошуа Пирса, соул-певца Рэя Чарлза? Все это — плюс ещё десятки, сотни наименований — это продукция одного звукорежиссёра. Его зовут Том Лазарус (*Tom Lazarus*), и живёт он в Нью-Йорке.

Правда, он не из домоседов. Он не только студийный аудиоинженер, он не пренебрегает никакой интересной для него работой и с удовольствием ездит по всему миру, записывая концерты или работая в новых для себя студиях, будь то для кинематографа, телевидения, музыкального видео или грамзаписи.

Заметим, что благодаря работе в кино (особенно с культовым режиссёром Джимом Джармушем) его часто путают с полным тезкой — киносценаристом Томом Лазарусом, который преподаёт сценарное дело в киношколе университета Калифорнии в Лос-Анджелесе и хорошо известен благодаря нашумевшему в конце 90-х мистическому триллеру «Стигматы». Эта путаница иногда приводит к анекдотическим последствиям — так, один уважаемый вообще-то киножурнал даже высказался в том смысле, что Лазарус был хорош, пока записывал музыку к фильмам Джармуша, а вот писать сценарии ему не стоило.

Том Лазарус пришёл в звукорежиссуру во второй половине 70-х и, как и многие, первоначально занимался работой для кинематографа и рекламы. Однако уже в 1979 г. он попал в штат одной из лучших в те годы нью-йоркских студий, занимавшейся в том числе и записями академической музыки — *Vanguard Recording Society*. Там он довольно быстро занял пост главного инженера, ответственного за весь штат звукоинженеров и за всю текущую работу студии. Однако такая, по большей мере административная, работа не очень привлекала Тома, и в конце 1980 г. он создал собственную независимую продюсерскую компанию, *Labyrinth Sound*. Возглавляя эту фирму, Лазарус в качестве звукорежиссёра



Том Лазарус

делал записи для большинства существовавших в США и за их пределами лейблов — от гигантов типа *Sony*, *BMG* и *Polygram* до никому не известных мелких независимых компаний.

Собственно, Лазарус и по сей день продолжает записывать альбомы и киномузыку для самых разных фирм по всему свету, но уже в качестве «вольного стрелка». Основная же его работа связана со студией в Нью-Йорке, где он работает с 1992 г.

Осенью 92-го Лазарус, как глава *Labyrinth Sound*, и глава существовавшей ранее продюсерской компании *Classic Sound* Тим Мартин подписали договор о слиянии их компаний в одну. С 1 декабря 1992-го в Нью-Йорке заработала единая фирма — *Classic Sound*, поставившая своей целью создание студии высшей категории, которая могла бы предоставлять услуги высококачественной записи на выезд, а также (и в основном) высококлассного сведения, цифрового монтажа и мастеринга.

Лазарус и Мартин пригласили команду из двух известных специалистов по строительству студий — Джона Сторыка и Бет Уолтерс. Те выполнили необходимые проектно-конструкторские работы, и уже в июле 1993 года студии *Classic Sound* заработали. Собственно, студий в составе комплекса две: одна — для сведения и монтажа, другая — для мастеринга. Кроме того, в комплекс входит подразделение под названием «штаб-квартира выездных работ», где Лазарус хранит комплекты оборудования для записи на выезд. Оборудование зачастую уникальное: так, осенью 2002 года Лазарус записывал концерт великого мастера классической индийской музыки пандита¹ Рави Шанкара в Карнеги-Холле, используя приобретенные специально к этому событию два комплекта аналого-цифровых преобразователей, каждый на восемь каналов, через которые он подавал сигнал на комплект из четырёх многодорожечных цифровых устройств записи, чтобы получить 16 каналов записи с очень высокими параметрами сэмплирования (24 бит / 96 кГц). Впоследствии Том свел эту запись у себя в *Classic Sound*. Это был первый альбом работы Тома Лазаруса, удостоенный премии Американской академии звукозаписи *Grammy* как «Лучший альбом world music». Впоследствии «Грэмми» получили ещё около десятка альбомов, над которыми работал Том; один золотой граммафончик Лазарус получил и лично — в 2008 г. за «Лучшую работу аудиоинженера в классической музыке», альбом «*Traditions And Transformations: Sounds Of Silk Road Chicago*», где Том был одним из трёх аудиоинженеров (вместе с Дэвидом Фростом и Кристофером Уиллисом).

¹ Почётное звание в индийской традиции, «учитель».

Вообще говоря, оборудование *Classic Sound* позволяет работать на действительно очень высоком уровне. Обе студии — монтажная и мастеринговая — числятся среди лучших в своём роде: обе студии конструктивно — полностью «плавающие»¹ и обладают звукоизолированными контурами вентиляции, что позволило создать в них исчезающе низкий уровень шума — достаточно низкий для работы с 20- и 24-битными технологиями. В настоящее время студию сведения в *Classic Sound* по очереди занимают Лазарус и Мартин, а мастеринговая студия стала вотчиной работающего в компании с весны 1999 г. звукорежиссёра Скотта Халла — в прошлом главного звукорежиссёра знаменитой студии *Masterdisk* (а до того на протяжении одиннадцати лет первого помощника её основателя Боба Людвига). Компания постоянно улучшает и расширяет аппаратную линейку своей студии, предлагая клиентам работу как на цифровом, так и на самом совершенном аналоговом оборудовании. Весь процессинг и монтаж сигнала делается по современной 24-битной технологии. И, хотя после мастеринга клиент получает 16-битный *CD*-мастер, многие заказывают и 24-битный мастер, имея в виду, что в самом ближайшем будущем стремительно развивающиеся технологии воспроизведения звука в домашних системах востребуют и этот формат (что не кажется невероятным, учитывая развитие технологии *Direct Stream Digital* и связанного с ней формата *Super Audio CD*, или *SACD*), и тогда на коне окажутся те, кто уже будет располагать 24-битным материалом. Кроме того, *Classic Sound* активно осваивает и технологии *surround sound*, в первую очередь для записи классической музыки, так как эта технология уже применима в домашних системах благодаря быстрому развитию *DVD*.

Оборудованные столь впечатляюще, студии с самого начала и располагались по весьма престижному адресу — всего в четырёх кварталах от нью-йоркского Линкольн-Центра, в одном из самых дорогих районов Нью-Йорка, Аппер-Вестсайд². Первоначально ориентированная в основном на академическую музыку, компания все активнее осваивает территорию джаза, тем более что для многих продюсеров качественное высокобитное сведение и особенно мастеринг джазового материала — предмет очень серьёзной заботы. Более того, с приходом в компанию Скотта Халла в мастеринговой студии *Classic Sound* все чаще

¹ То есть между полом студии и перекрытием сделаны упругие прокладки, благодаря чему объём студии нигде не соприкасается с перекрытиями, по которым могут распространяться посторонние шумы.

² В 2006 г. студия переехала восточнее, в Аппер-Истсайд, ещё более дорогой район.

звучит рок-музыка — ведь Халл регулярно работает с такими музыкантами, как *Steely Dan* или Брюс Спрингстин.

Интересно, что принципы работы Лазаруса как звукорежиссёра, в классической музыке и в джазе совсем не разнятся. И там и там он стремится прежде всего к созданию реалистичной звуковой картины, полностью отражающей тембровую и динамическую специфику данного конкретного исполнения. Именно поэтому столь узнаваемо индивидуально звучат в его записях академические музыканты, и именно поэтому многие джазмены так стремятся работать именно с ним.

Весьма положительные впечатления от работы с Лазарусом остались у отца-основателя фри-джаза Орнетта Коулмана, который записал на *Classic Sound* несколько альбомов для разных лейблов, спродюсированных сыном маэстро — Денардо Коулманом. Сотрудничество обоих Коулманов с Лазарусом началось ещё в 80-е, когда Том записал альбом Орнетта «*Virgin Beauty*»; самая, наверное, известная работа Орнетта, записанная Лазарусом, — нашумевший альбом «*Sound Grammar*» (2005), номинированный на «Грэмми», но получивший в результате другую престижнейшую премию — Пулитцеровскую (2007).

Впрочем, то же — насчёт положительных впечатлений — можно сказать и о множестве других джазовых клиентов Лазаруса. Работа с Коулманом привела в его студию басиста из ансамбля Орнетта — Чарли Хэйдена с его собственным проектом, и т. д. Следует отметить, что Лазарус вообще охотно записывает именно представителей «нового джаза». Типичный пример — альбом одного из самых необычных представителей Даунтаун-авангарда, кларнетиста Дона Байрона («*Fine Line*»), и записанный, и отмастерённый на *Classic Sound*. Утонченная звуковая работа Лазаруса в сочетании с необычным исходным материалом (Байрон импровизирует на темы из разных стилей и эпох — от Шумана и Шопена до Стиви Уандера и Леонарда Бёрнстайна) дала блестящий результат, в котором необыкновенно выпуклое, реалистичное звучание акустических инструментов увенчано неправдоподобно чистым и прозрачным звоном тарелок, подобный которому приходится слышать нечасто. А звучание в столь эклектичном материале, как собственно кларнета (не слишком-то частого в «новой музыке» инструмента), так и его басовой разновидности, поражает богатством исполнительских оттенков, мастерски выявленных звукорежиссёром. Кстати, альбом этот — образец клиентской верности: ряд своих предшествовавших работ Дон Байрон также записывал с Лазарусом, каждый раз выделяя звукорежиссёру «особенное спасибо» на обложке.

Да, Лазарус, быть может, не столь многогранен и не так известен, как, скажем, Дон Уоз — рок-продюсер, ставший

в начале 2012 года главой джазового лейбла *Blue Note* вместо ушедшего на покой Брюса Ландвалла. Но послужной его список впечатляет ничуть не менее, чем у Уоза. А главное — впечатляет уважение, которое этот звукорежиссёр завоевал у своей многочисленной и такой разнообразной клиентуры. Впрочем, это и неудивительно: Том Лазарус просто стремится делать свою работу возможно лучше, а благодаря тому, что он сумел организовать своё дело, основываясь на верных технических и творческих решениях, конечный продукт получается не только технически, но и творчески совершенным.

ДЖИМ АНДЕРСОН: «ЗАПИСЫВАТЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО НРАВИТСЯ»

Всякий, кто интересуется звукозаписью в приложении к джазовой музыке, рано или поздно наткнется на имя Джима Андерсона (*Jim Anderson*); мы помним, например, что его называли в числе лучших ведущие джазовые журналисты США. Это не удивительно: выдающийся аудиоинженер записывал сотни ведущих импровизирующих музыкантов разных направлений джаза — от филигранной традиции до яростного авангарда, работая с наиболее значительными джазовыми продюсерами последних двух десятилетий (от Томми ЛиПумы и Майкла Кускуны до Джона Зорна и Марка Фелдмана), и множество записанных им работ в конечном счёте получали премию «Грэмми» или были номинированы на неё (что, как известно, едва ли не более почётно — ведь саму премию в конечном счёте получают, как правило, альбомы крупных лейблов, имеющие большие продажи, а вот попасть в число номинантов означает получить именно творческое признание, даже если альбом и не очень хорошо продаётся). Парадоксальным образом его работа в грамзаписи (а он принципиально записывает только джаз и смежные с ним жанры) сочетается с серьёзной работой на телевидении: на протяжении нескольких лет Андерсон был звукоинженером сверхпопулярного «Маппет-шоу» и её эстетического антипода — концертной программы «Выступления в Белом доме», в которой телесеть *PBS* показывает музыкантов, играющих по тем или иным случаям в резиденции президента США. Кстати, многие из телевизионных работ Андерсона были номинированы на главную американскую телевизионную премию — *Emmy*.

В начале 70-х Джим Андерсон окончил музыкальный факультет Университета Дюкесни в Питтсбурге (Пенсильвания), после чего прошел курс аудиоинженерии в Музыкальной

школе им. Истмана и стажировался на радиостанции *Sender Freies Berlin* («Передатчик Свободного Берлина»). Во второй половине 70-х Джим стал работать на Национальном Общественном радио США¹. На *NPR* он стал заниматься не только инженерией, но и продюсированием радиопрограмм. Сделанные им как звукоинженером и продюсером программы, в основном посвящённые классической и джазовой музыке, неоднократно получали различные профессиональные премии.

С 1980 г. Джим Андерсон ушёл на «вольные хлеба» и стал заниматься исключительно записью музыки (и как звукоинженер с другими продюсерами, и как самостоятельный продюсер), поселившись в Нью-Йорке. Его карьера развивалась стремительно, и так же стремительно рос его авторитет как одного из самых своеобразных и совершенных аудиоинженеров. В 1999–2000 гг. Андерсон даже занимал пост председателя нью-йоркской секции *Audio Engineering Society (AES)* и в знак особых заслуг по окончании срока своего председательства получил звание Почётного председателя в отставке (*Chairman Emeritus*). В конце десятилетия он стал вице-президентом *AES* по Востоку США.

Впрочем, все его заслуги перед *AES* не могут затмить главного — созданной им титанической дискографии, которая насчитывает сотни наименований. Даже если выделять из этой дискографии только увенчанные значимыми наградами работы, получится весьма впечатляющий список, в котором множество номинаций «Грэмми» (например, альбомы Гонсало Рубалькабы, биг-бэнда Бобби Уотсона, биг-бэнда Тосико Акиёси, Фила Вудса, оркестра Марии Шнайдер, биг-бэнда Маккоя Тайнера, Джеймса Муди, биг-бэнда Тома Харрелла) и альбомы-лауреаты этой самой престижной награды в мировой грамзаписи: так, «*So Near, So Far*» Джо Хендерсона удостоился золотого граммофончика дважды, плюс его же «*Joe Henderson Big Band*» (оба вышли на *Verve*), а также «*I Heard You Twice The First Time*» Брэнфорда Марсалиса (*Columbia*). Но список этих записей не даёт полного представления о спектре музыкантов, которых записывал и записывает Джим: среди них и один из самых ярких и, что называется, «культовых» экспериментаторов современного джазового авангарда саксофонист Джон Зорн (Андерсон записывал ряд его сольных альбомов и все студийные альбомы его квартета *Masada*, во второй половине 90-х неоднократно признававшегося лучшим малым составом современного джаза), и кудесник гитары Джон Эберкромби, и обладатель

¹ *NPR* — общамериканская сеть «некоммерческих» радиостанций, существующих за счёт пожертвований спонсоров и поддержки радиослушателей и не передающих рекламы.

самой фантастической саксофонной техники Джеймс Картер, и русские суперзвёзды в Америке — саксофонист Игорь Бутман (Андерсон записывал и сводил его лучший альбом 90-х «*Falling Out*») и трубач Валерий Пономарёв, и один из наиболее влиятельных джазовых музыкантов начала века — трубач Дейв Даглас, и представители старшего джазового поколения — Томми Флэнаган, Ахмад Джамал, Хэролд Мэйберн, Рэй Браун, Джим Холл, Кармен Макрэй, Хорас Силвер, Билли Хиггинс, Джеки Маклин, и американо-японские джазовые звезды — Тайгер Окоши, Дзюнко Ониси, Макото Одзонэ, и лучшие представители латинского джаза — Гонсало Рубалькаба, Данило Перес, Давид Санчес, Пакито Д'Ривера, и многочисленные проекты разных направлений джазового авангарда и «новой импровизационной музыки» — *Pachora*, *Sephardic Tinge*, *Music Revelation Ensemble*... Уф! И это не просто неполный список — это только те имена, которые позволяют почувствовать, так сказать, разброс творческих интересов Джима Андерсона.

Рабочее расписание Андерсона весьма плотное, а живёт он при этом далеко от центра Нью-Йорка, в Бруклине, так что ему нелегко было выделить время на общение с журналистом. Для российского журналиста, впрочем, время нашлось, и мы встретились с ним в нью-йоркской студии *Sony* на Западной 53-й улице, где Джим занимался мастерингом новейшей работы трубача Теренса Бланшарда. По словам Андерсона, в этом районе, ограниченном 51-й и 54-й улицами и 8-й и 10-й авеню (с виду небогатые, скромные кварталы между рекой Гудзон и центральным манхэттенским нагромождением небоскрёбов, называемым Мидтаун), он проводит большую часть своего рабочего времени, так как именно здесь сосредоточено большинство лучших студий Нью-Йорка.

Внешне Джим производит довольно неожиданное впечатление: скромный, тихо и отчетливо говорящий, заметно седеющий джентльмен, очень аккуратно одетый, напоминающий то ли университетского библиотекаря, то ли отставного флотского связиста, но уж никак не выдающегося звукорежиссёра, к тому же специализирующегося только на джазе.

Кстати, Джим, а почему именно джаз?

— Просто для меня это — единственная музыка, в которой есть смысл. Единственная музыка, которая трогает мою душу. Музыка, которой я сам учился двадцать пять лет назад. Если бы я оказался за пультом, работая над проектом, музыка которого меня не интересует, — я был бы просто несчастен. И ничего



Джим Андерсон в мастеринговой студии Sony

хорошего из такой работы не вышло бы. Вот почему я в своё время сказал себе: я буду работать только с той музыкой, которую я люблю слушать. Записывать только то, что мне нравится. А я люблю слушать джаз. Я помню, как ещё ребенком крутил пластинки на 78 оборотов с записями Гарри Джеймса, Гленна Миллера и более современные записи того, что сейчас мы бы назвали очень коммерческим типом джаза — Генри Мансини, тема «*Peter Gunn*», и т. п. Это тогда, в 59-м, была очень популярная тема и очень важная для джаза — потому что она открывала каждый выпуск очень популярного одноименного телесериала, и вся Америка её слушала: первая джазовая тема, которую все постоянно слышали из телевизора! Потом я стал учиться музыке. Я играл на валторне. Я постоянно общался с парой-другой ребят, которые очень серьёзно занимались джазом, — на самом деле, некоторые из них все ещё на сцене и играют джаз здесь, в Нью-Йорке: например, Джим Пью, тромбонист, который работал у Чика Кория и Вуди Хермана. Я и сам играл в джазовом ансамбле. Так что я либо слушал джаз, либо играл джаз — ничего, кроме джаза. И, когда я окончил университет, у меня был диплом по преподаванию музыки. Я не был уверен, что я буду именно преподавать, но я знал, что хочу заниматься только тем, что связано с музыкой. Я стал работать в радиовещании и быстро попал на *National Public Radio*, где познакомился с продюсером Майклом Кускуной, который делал там программу «*Jazz Alive*». Первая запись, которую мы с ним сделали для этой серии, была запись Эллы Фитцджералд! Майкл был продюсером, я — инженером, а в ансамбле были такие люди, как, например, пианист

Томми Флэнаган. Я несколько дней подряд работал с этими великими музыкантами здесь, в Нью-Йорке, и окончательно понял, что это единственная музыка, которая для меня имеет смысл.

Честно сказать, я до сих пор не понимаю, как можно не любить эту музыку. Ну, например, как можно было бы не любить Хэрби Хэнкока на рубеже 60-х и 70-х? Никто тогда не играл такой классной музыки!

Вы много работали с классиками жанра — вот вы упомянули, что самая первая ваша запись была с участием Эллы Фицджералд и Томми Флэнагана. Но ваше имя стоит и на множестве альбомов совершенно других направлений — ну, например, на записях такого отчаянного экспериментатора, как Джон Зорн. Вы открыты для любых форм импровизационной музыки?

— Абсолютно. Вот сегодня утром, перед тем как направиться в студию *Sony* и заняться мастерингом и монтажом альбома Теренса Бланшарда, я провел с Джоном четыре часа в другой студии — мы записывали его новую пьесу для струнного квартета. Видите ли, эта музыка идёт несколько впереди своего времени. Для нынешнего слушателя это — авангард, но я уверен, что через несколько лет аудитория обратится к этой музыке и заложенные в ней идеи окажутся понятны более широкому числу слушателей, и она станет «новой современной музыкой». Не сегодня, так завтра. Видите ли, масса музыкантов сегодня делает отличные записи, музыка в которых гармонически и ритмически основана на идеях 60-х годов. Поэтому я думаю, что время для такого же массового признания идей Зорна придет, скажем, лет через двадцать. Но я уже сейчас рассматриваю его музыку как серьёзную камерную музыку завтрашнего дня.

То же и с фри-джазом. Это открытая форма, ты никогда не знаешь, куда пойдут музыканты в своей игре и где окажутся. Я сделал много записей в этой стилистике — например, многие альбомы Дэвида Мюррея. И опять: эта музыка основана на довольно старых идеях — Колтрейн играл это в середине 60-х, тогда это было невообразимо далеко, так далеко впереди по отношению к основной массе музыкантов, что казалось какой-то фантастикой. А теперь идеи и приёмы той музыки можно спокойно услышать в записях, что звучат в лифтах небоскрёбов.

Джон Зорн ведь не только композитор и саксофонист, он ещё и продюсер. Что он собой представляет в этом качестве?

— Зорн... Он очень, как бы это сказать, — он очень чётко знает, чего хочет. Если что-то нравится ему, ты сразу это знаешь.

Если не нравится — тоже. У него никогда не бывает этих «я не уверен», «может, попробуем ещё разок» и т. п. У него всегда есть чёткая концепция, и он уверенно к ней идёт. Вот сейчас мы работаем над его струнными квартетами. Он говорит: я послушал, наверное, все записи струнных квартетов, которые существуют, и ни одна мне не нравится до конца. Я хочу, чтобы у нас получился совсем новый звук. Это не должно звучать, как запись в большом зале, но в звучании должна быть определённая атмосферность. Я не хочу, чтобы эффекты летели слушателю в лицо, но я хочу, чтобы звучание было агрессивным, чтобы это был своего рода струнный рок-н-ролл. Я хочу, чтобы звук кусался! Вот как он определяет задачу, и я ищу пути её решения, чтобы струнный квартет действительно зазвучал впечатляюще, ярко и кусаче.

Может быть, такой звуковой идеал ему диктует его собственная манера игры на саксофоне?

— О да, он очень агрессивный саксофонист, это точно. И, опять же, всегда точно знает, что он делает и что хочет сделать. У него всегда всё готово к записи. Вы знаете, что материал первых двух альбомов его группы *Masada* — он сам на альт-саксофоне, Дейв Даглас на трубе, Грег Коэн на контрабасе и Джои Бэррон на барабанах — был записан за одну смену?

В самом деле? Невероятно.

— Да-да, два альбома, даже два с половиной (еще два трека, вошедших в третий) — за один день. Мы записывали их сразу в стерео, без использования многодорожечной техники, и почти без дублей! Мне, правда, в техническом плане больше нравятся альбомы номер семь и девять¹.

Майкл Кускуна и Джон Зорн — только двое из большого списка продюсеров, с которыми вы работали. Можете ли вы выделить из этого списка одно или несколько имён тех, кто произвел на вас наибольшее впечатление как продюсер?

— О... многие... видите ли, когда работаешь с людьми, имена которых уже стали легендой, ты все время понимаешь, что

¹ Студийные альбомы проекта *Masada* выходили под номерами, продублированными буквами еврейского алфавита; соответственно речь идёт об альбомах «*Zayin*» (7) 1999 г. и «*Tet*» (9) 1998 г. — да-да, в датах никакой ошибки нет: альбомы выходили не по порядку номеров.

они тебя выбрали по каким-то определённым соображениям. Ну вот, например, я помню работу с Кридом Тейлором¹. Замечания, которые он делал в процессе работы, были такими музыкальными! Сразу было ясно — это настоящий зубр старой школы: он говорил — здесь чуть побольше эхо... а здесь поменьше, а то свинговать не будет, люди не станут приплясывать... так, здесь прибири: а то этот трек вообще не сработает... — понимаете? Он чётко знал, чего добивается, какого воздействия на аудиторию, и, выполняя его указания, я говорил себе: ага! Этот человек продюсировал настоящие хиты — начиная от «*Girl From Ipanema*» с того знаменитого альбома Стэна Гетца 1964 г. — так вот как он этого добивается! Вот как он делает хит!

А сейчас я только что завершил работу над проектом Теренса Бланшарда. Я всегда очень любил работать с Теренсом. Он прекрасно играет, но не только: он прекрасно пишет музыку, аранжирует, у него есть студийный опыт (вплоть до того, что у него дома в Нью-Орлеане была собственная студия), и он прекрасно разбирается во всех тонкостях звука. Когда он описывает звук, которого хочет добиться как продюсер собственной записи, я всегда думаю о звучании тех легендарных записей, что делались в старой студии «Коламбии» на 30-й улице (вроде «*Seven Steps To Heaven*» Майлса Дэйвиса, спродюсированного Тео Масеро в 1963-м) — это очень близко к идеалу Бланшарда. Я даже пытаюсь имитировать это звучание в нашей новой работе — звук инструментов, атмосферу. Для меня в этом типе музыки такой звук — абсолютно эталонный подход.

Боб Белден² — ещё один великий продюсер, с которым я работал. С ним не менее сложно работать, чем с Зорном, но оба они — и Зорн, и Белден — в конечном счёте стремятся к одному и тому же: чтобы люди получили отличную музыку, так что в конечном счёте это очень радостная работа, и с ним мне было очень интересно. В таких случаях я всегда думаю — Бог ты мой, это такой кайф и за это ещё и платят! (Смеётся.)

Говорят, что продюсеры делятся на две группы: одни знают, что делать за пультом, и при нужде могут и сами покрутить ручки, другие же ни малейшего представления об этом не имеют...

² Продюсер легендарных записей Стэна Гетца, Уэса Монтгомери, Джимми Смита и т. д., а затем — создатель весьма своеобразного лейбла 70-х, *STI*, музыка которого в определённом смысле заложила основы для «гладкого» (*smooth*) джаза 1990–2000-х.

¹ Помимо прочего, продюсер множества значимых компиляций лучших джазовых артистов, включая часть сборников к сериалу «Джаз» Кена Бёрнса.

— Только не здесь, не в Штатах. Большинство продюсеров и не знает аппаратуры, и не желает знать. Это, скорее, признак того, что продюсер из Европы, — самому играть с ручками аппаратуры... Американский продюсер, как правило, всю работу с «железом» оставляет инженеру.

Вы, как инженер, работаете на какой-то определённой студии или же как «вольный стрелок»?

— Я фрилансер. Но дело в том, что в Нью-Йорке, как это ни странно, совсем мало хороших студий, где качественно можно записывать акустическую музыку. Поэтому значительная часть моих работ сделана на одной и той же студии — *Avatar*. Там же я держу свою коллекцию микрофонов и устройств обработки звука. Поскольку я, кроме *Avatar*, работаю только на трёх-четырёх других студиях в основном здесь же, в этом районе, не составляет никакого труда все это вытащить из подвала *Avatar* и перенести в другую студию, а затем снова сложить в подвале.

Avatar — замечательная студия. Раньше в том же помещении находилась тоже очень хорошая студия, *Power Station*, и я так же много работал там. Около пяти лет назад там сменился менеджмент, и здание сильно перестроили. Там теперь четыре студии: на первом этаже — большая студия, где можно записывать даже оркестры, и маленькая, где в основном сводят или записывают камерные составы; на втором — студия среднего размера и совсем маленькая, где только сводят. За счёт этого вы можете найти пометку «*recorded at Avatar Studios, NYC*» на записях, которые звучат абсолютно по-разному, потому что их записывают в разных, по-разному звучащих студиях в одном и том же здании. Ну и у большинства инженеров свой почерк, конечно. В прошлом году я был в Бостоне и со своими друзьями зашёл в магазин грампластинок, и на одном из постов прослушивания записей мы обнаружили в одном «картридже» пять альбомов, каждый из которых был записан в студии *A* на *Avatar*, то есть в одном и том же помещении: два мной, три — тремя другими инженерами. Обнаружив это, мы стали слушать записи подряд, перескакивая с одной на другую, и поразились, насколько по-разному звучало это помещение у четырёх разных инженеров (да ещё при том, что три из пяти альбомов были записаны примерно одинаковым составом инструментов — кажется, квинтетом: саксофон, труба и ритм-секция — только разными музыкантами). Подход, стиль инженера радикально меняют звучание.

Многие инженеры принципиально используют только одну платформу — цифровую или аналоговую. Какова ваша позиция в этом вопросе?

— Я использую и то и другое. Это зависит от природы записываемого проекта, ни от чего больше. Хотя, впрочем, иногда есть другая зависимость — бюджетного порядка. Хотя этот вопрос чаще влияет на выбор, будем ли мы делать многодорожечную запись со сведением или сразу записывать стерео. Так что выбор вариантов довольно широк: стерео-аналог, стерео-цифра, мультитреканалог, мультитрекцифра... Другие варианты: записывать на ленту или прямо в *Pro Tools*. В последнее время этот вариант постепенно усиливается количественно, запись на ленту понемногу вытесняется. В начале прошлого лета я в одной студии записывал новый проект [пианиста] Ахмада Джемала — и на всем протяжении работы над этим проектом лента не использовалась ни разу, ни для записи ни для сведения. Все было сделано на многодорожечной системе, основанной на жёстком диске, а результат сведения был сброшен на *CD-R* в формате 24 бит — 96 кГц. Так что на мастеринг я принес с собой только четыре *CD*, и всё. Но я не думаю, что, послушав этот проект, вы с уверенностью могли бы сказать, сделан он на аналоговой платформе или же на цифровой. Это в начале использования цифровых технологий они звучали грубо, некомфортно. Теперь же мы наконец-то научились управляться с «цифрой». Например, мой нынешний проект, мастерингом которого я занимался сегодня, перед нашей беседой — альбом Теренса Бланшарда — был записан на 24-дорожечную аналоговую ленту, а сведённый вариант, который я принес на мастеринг — это стерео *CD* в формате *Direct Stream Digital*, и, когда результат мастеринга будет сброшен с жёсткого диска, это будет *Super Audio CD*. А это очень, очень впечатляющая цифровая технология — и, главное, очень впечатляющий звук. Предыдущий проект с Теренсом, альбом «*Wandering Moon*», мы сделали в двух версиях мастеринга — *DSD* и обычный аналоговый мастер, но в то время (начало 2000 г. — К. М.) технология производства с *DSD*-мастера не была ещё как следует отработана, поэтому для производства был использован аналоговый мастер, но звучание *DSD*-мастера было превосходным, оно на мой слух было лучше, чем аналог, — просто волшебное.

Лейблы-производители не боятся экспериментировать с этими технологиями?

— Теперь уже нет. Большинство уже осваивают связку *DSD — SACD*. Новый диск Теренса выйдет, например, на *Sony Classical*. Забавно, что многие мелкие лейблы, особенно японские и европейские, быстрее переходят к новым технологиям высокого разрешения, нежели американские мэйджор-лейблы. Просто большие лейблы сильнее боятся увеличения расходов в связи с неизбежным удорожанием процесса получения мастера — у них ведь объёмы производства больше, больше выпускается наименований альбомов и, следовательно, расходы довольно значительны. Независимые же фирмы видят в переходе на новую технологию возможность как бы ещё немного «подскочить», выбросить на рынок продукцию ещё более высокого качества, ещё более привлекательную для потребителя. Так что процесс перехода на цифровые технологии высокого разрешения идёт, но в целом не слишком быстро. Не будем забывать, что начался он недавно: сводить в формате 24 бит стали всего лет пять-шесть назад. Лично для меня первым опытом такого рода был альбом оркестра Марии Шнайдер «*Something About*» (1995). То есть, конечно, рабочим мастером тогда все равно был 16-битный, но где-то в архивах есть и его 24-битный дубль. Уже тогда многие лейблы начинали делать «про запас» 24-битные мастера многих новых альбомов, потому что ожидали (и до сих пор ожидают) массового прихода на рынок формата *DVD* — ну, или какого-нибудь следующего формата, который будет использовать 24-битный формат.

А я сейчас осваиваю ещё один новый формат — 5.1. Мы только что пересвели альбом певицы Патрисии Барбер «*Modern Cool*» (вышедший в 1998 г. — К. М.) в этом формате. В этом формате он ещё не издан, но, когда выйдет, его можно будет воспроизводить на системах «домашних кинотеатров». Я восхищён этим новым звучанием так же, как шесть лет назад был восхищён открывшейся возможностью сводить в 24-битном формате. Только представьте, гитарные партии звучат сзади справа и спереди слева, вторые голоса — спереди справа и слева... это просто роскошный звук. Прежний стереомикс этого альбома мне тоже очень нравился, я даже называл его в числе «стереофильных записей, за которые стоит умереть» и считал его отличным примером того, что и как я вообще делаю в звукозаписи; но по сравнению с ним новый — это просто какое-то волшебство.

Кстати, а есть какая-то разница в использовании одних и тех же технологий с разными музыкантами?

— Безусловно! Использование тех или иных технологий (при прочих равных условиях) напрямую определяется тем,

кого именно я записываю. Одни музыканты более выгодно звучат в «цифре», другие — в аналоговой записи. Например, если пианист звучит очень перкусивно, «ударно», резко — его лучше записывать в «цифре». У некоторых духовиков бывает эффект «тембрального завышения» — когда основной тон верный, но определённые обертона создают впечатление, что инструмент чуть-чуть «высит» в строе. Аналоговая запись смягчает этот эффект. Мало того, на звучание ведь оказывает влияние не только носитель записи, но и звукоприёмное устройство — микрофон. Вместо конденсаторного микрофона, который в целом верно передает звук, можно использовать лампово-конденсаторный, который более выгодно передает гармонические искажения; транзисторный же микрофон и сам добавляет гармонических искажений — ничтожно мало, но тембральная окраска звука меняется. Подбирая микрофоны и носители записи, можно (и я постоянно это делаю) усилить, подчеркнуть какие-то стороны индивидуальности артиста, польстить ему, или же, напротив, заретушировать какие-то моменты. Никогда нельзя забывать, что музыканты в записи все равно звучат не так, как мы слышим их «живьём», — просто потому, что микрофоны слышат звук не так, как слышат его человеческие уши. И противостоять этому факту не надо: его надо принять как данность, а приняв — использовать в своих целях. Обретя определённый опыт, ты рано или поздно начинаешь заранее понимать, что и как пойдёт при записи, предчувствовать (или заранее просчитывать, как угодно), что и как можно использовать, чтобы усилить или ослабить те или иные стороны исполнения. Мой опыт — довольно большой, я в звукозаписи уже тридцать лет, и я могу сказать, что при достаточно большом опыте уже в начале сессии можно полностью представлять себе, как она пойдёт, каков примерно будет конечный результат и что для его достижения следует использовать.

ПРОДЮСЕР ДЖОРДЖ АВАКЯН, КАВАЛЕР ОРДЕНА ЛЕНИНА

Историю музыки двигают вперед не только музыканты. Для того чтобы творчество музыканта дошло до слушателя, и дошло в наиболее выгодной форме, нужен труд многих людей. Немаловажная фигура в этом процессе — продюсер. Это человек, который «производит» запись. Нет, это не звукорежиссёр, не аудиоинженер. Это человек, который вместе с музыкантом продумывает идею записи, организует собственно процесс звукозаписи, работая и с аудиоинженером над звуковым решением, и с музыкантами над репертуаром и иногда даже



Джордж Авакян, 2006
(фото: Анна Филиппева)

аранжировками; затем же продюсер предоставляет готовый результат фирме грамзаписи или же издает его на собственном «лейбле». Иногда продюсером бывает сам музыкант, иногда — аудиоинженер, но в американской практике это чаще всего отдельный человек, чье художественное и деловое чутьё критически важно для успеха или неуспеха записи. Продюсировать можно и не только записи: есть продюсеры у радиопрограмм, есть продюсеры фестивалей, гастрольных туров и т. п. Наиболее значительные из людей этой профессии иногда объединяли в себе все или большинство этих

ипостасей, занимаясь и грамзаписью, и радиовещанием, и гастрольями. Как, например, один из самых важных продюсеров в джазовой истории — Джордж Авакян (*George Avakian*), которому 15 марта 2013 года исполнилось 94 года.

Именно 20-летний Авакян в 1940 г. спродюсировал для лейбла Десса первый в истории джазовый альбом — «*Chicago Jazz*», серию пластинок на 78 об./мин., упакованных в одну коробку и снабженных специальной статьей с примечаниями («альбомом пластинок» в те годы и называлась такая коробка, общее звучание пластинок которой могло достигать сорока пяти и даже шестидесяти минут). Именно он в том же 1940-м запустил на лейбле *Columbia* первую в истории серию альбомов с переизданиями лучших записей короткой тогда джазовой истории — «*Hot Jazz Classics*» (эта серия дожила до появления на рубеже 40-х — 50-х формата *LP*, долгоиграющих пластинок на 33,3 об./мин., которые переняли название «альбом» — сохранив время звучания, но сильно «похудев»).

Впрочем, начнем по порядку. Джордж Авакян родился на юге России, и звали его тогда, конечно, не Джордж, а Геворк. Было это в бурные событиями 1919 году, бежавшую от боёв под Армавиrom армянскую семью много бросало по югу России перипетиями Гражданской войны, и в 1923 г. из Тифлиса (ныне Тбилиси) они уехали напрямик в Америку.

Джордж вырос в Нью-Йорке и поступил в знаменитый Йельский (правильнее — Йейлский) университет, специализируясь

на английской литературе. Но к этому времени у него была уже иная, всеобъемлющая страсть — музыка. В особенности — джаз. 17-летним подростком, в 1937 г., он дебютировал как музыкальный критик, публикуя в газетах свои статьи о джазовых музыкантах. Ему очень хотелось быть поближе к музыке, и в 1940 году он начал работать в грамзаписи — сначала на лейбле *Decca*, затем на *Columbia*. Смеясь, он говорит, что всегда должен был заниматься тем, чем больше никто не хотел заниматься. Так было с выпуском первого джазового альбома на «Декке» (который имел большой успех). Так было с серией альбомов-переизданий на «Коламбии» — никто толком не верил в успех этой затеи, а серия просуществовала почти полтора десятилетия!

Вторую мировую Авакян провел в армии, хотя непосредственно в боевых действиях и не участвовал. Вернувшись на «Коламбию» в 1946 г., он спродюсировал для лейбла массу значительных пластинок и затем возглавил её поп- и джазовое отделение (опять-таки потому, что никто больше не хотел брать это на себя, — уточняет он с заметной самоиронией). Именно им сделаны эпохальные альбомы — «*Louis Armstrong Plays W. C. Handy*» и «*Duke Ellington At Newport*», которые вернули популярность временно забытым публикой Армстронгу и Эллингтону. И именно он привёл на «Коламбию» Майлса Дэйвиса, придав новый толчок его популярности. В частности, Авакян спродюсировал альбом «*Miles Ahead*» (1957). Правда, говорят, Майлс резко разошёлся с ним в одном вопросе: а именно — в обложке альбома. Увидев экземпляр из первого тиража, с изображением белокожей девушки на борту яхты, Майлс спросил только: «Джордж, зачем ты всунул сюда эту белую стерву?» На обложках следующих тиражей появилась фотография самого Майлса.

С 1959-го по 1962-й Авакян работал на *Warner Brothers*, приведя компанию к процветанию (причём занимался он здесь тоже не только джазом — в частности, именно он подписал контракт с юными рок-н-рольщиками *Everly Brothers*).

В 62-м он присоединился к *RCA Victor*, где продюсировал трубача Ала Хирта, саксофониста Пола Десмонда и одного из величайших музыкантов эпохи — саксофониста Сонни Роллинза.

С 1963 г. он больше не работал на крупные компании, продюсируя для них отдельные альбомы и выпуская записи также на небольших независимых лейблах. Эту работу он не прекращает и до сих пор, хотя, по собственному его признанию, «не так уж много записывает сейчас». Это и неудивительно: Джорджу Авакяну уже за 90, и он торопится закончить книгу, суммирующую его опыт, — раньше до написания книги все как-то руки не доходили, поясняет он.

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

Дом Авакяна расположен в далеком северном пригороде Нью-Йорка — Ривердейле, что в Бронксе; это почти сельская местность, и Джордж живёт здесь в роскошном доме на склоне живописного холма на берегу Гудзона. Нет, такое богатство пришло к нему вовсе не от занятия продюсированием: продюсирование — это для души, основные деньги семья Авакян заработала торговлей восточными коврами и породистыми лошадьми.

Автору довелось интервьюировать Джорджа Авакяна дважды. Впервые это произошло летом 2001 года, когда в Нью-Йорке Международная ассоциация джазовых журналистов в очередной раз вручала свою премию, *Jazz Awards*. Впрочем, общаться на церемонии, собравшей около сотни музыкантов и почти двести джазовых журналистов со всего света, было не просто, и через несколько дней мы встретились в дальнем западном пригороде Нью-Йорка, уже на нью-джерсийской стороне, в Ньюарке — там расположен уникальный в своём роде Институт исследования джаза (*Institute of Jazz Studies*), о котором речь у нас пойдёт в главе о «джазовой науке». Джорджу не просто выкроить время для интервью, потому что он уже очень пожилой человек, но, раз собравшись в институт, Джордж был подтянут, собран, в прекрасной интеллектуальной форме — и внешне при этом, особенно в профиль, до странности напоминал... Ленина. Как оказалось, некоторая связь между ним и Лениным существует (о чём ниже). Джордж приехал в Нью-арк работать, давать большое интервью историку Теренсу Рипмастеру для архивов института, но нашлось время и для российского журналиста: Авакян уделил мне сорок минут, чтобы ответить кое на какие вопросы. Иногда — не вполне скромные, например:

Джордж Авакян — одно из главных действующих лиц джазовой истории. Кто ещё оказал такое же влияние на развитие джаза в эпоху после Второй мировой? Норман Грэнц, Уиллис Коновер, Джордж Уэйн...

— (Смущённо.) Наверное, это так. Я горжусь тем, что мне удалось сделать то, что я сделал. Хотя мне удавалось это в основном потому, что больше никто не хотел этого делать! Когда в 1946-м я стал работать на «Коламбию», я занимался там джазовым направлением, которым больше никто не хотел заниматься. Когда они решили, что им нужно отделение поп-музыки, никто не хотел брать его на себя, и им занялся я. Когда они открыли международное отделение, я опять-таки оказался единственной кандидатурой на пост его главы!

...Но из всех главных действующих лиц джазовой истории у вас — наиболее тесные связи с Россией.

— Это так. Я ведь и родился в России. В Армавире. Там всегда жило много армян. В нашей семье не говорили по-русски — только по-армянски. Затем моя семья жила в Тифлисе, теперь он называется Тбилиси. Мы уехали в Америку, когда мне было четыре. Я вырос на Манхэттене, в Ист-Сайде. Когда пришло время идти в школу, отец сказал мне: «Иди и выучи английский». А в армянской семье отцу не прекословят (*смеётся*). Я стал очень много читать. Директором моей школы был один джентльмен из Британии, он познакомил меня с книгами Конан Дойла, я прочел все рассказы о Шерлоке Холмсе. И к девяти годам проблем с английским у меня уже не было.

В следующий раз я вернулся в Советский Союз только в 1961 году. Тогда готовился визит президента США Дуайта Эйзенхауэра в СССР, и я приехал предложить Министерству культуры организовать концертную программу к этому визиту, которому придавалось очень, очень важное значение. Меня приняла мадам Екатерина Фурцева, министр культуры СССР. Она сказала, что правительство СССР очень заинтересовано в культурных контактах, и спросила, кого из американских джазовых артистов я могу предложить. Я сказал: Луиса Армстронга. Советские официальные лица в таких случаях всегда спрашивали, почему. Вот и Фурцева спросила: почему?



Джордж Авакян (2009)

Я объяснил: потому что он выдающийся музыкант, потому что он — живая история джаза, потому что он... Она сказала: нет, он будет слишком популярен в СССР. Не знаю, что именно она имела в виду — может, что популярность Сатчмо окажется столь велика, что люди, которые не смогут попасть на его концерты, выйдут на улицы и устроят революцию? Тогда я предложил Дюка Эллингтона. Она спросила: почему? Я объяснил: потому что его оркестр — лучший в мире, потому что Дюк — превосходный композитор и пишет музыку, которую можно назвать классической музыкой джаза... Она сказала: нет, это будет слишком сложно для советских слушателей. Я попытался возразить, что советские слушатели прекрасно разбираются в самой сложной симфонической музыке, что же сложного может оказаться для них в творчестве Эллингтона — но она покачала головой и сказала «*nyet*». Тогда я предложил оркестр Бенни Гудмана, и это предложение прошло.

Вернувшись в Америку, я позвонил Гудману и сказал, что бы он готовился к турне по Советскому Союзу. Правда, визит Эйзенхауэра не состоялся по политическим причинам, но мы с Бенни на следующий год и правда отправились в СССР. Тур длился долго, но я тогда пробыл в СССР всего две недели: я должен был записать альбом «Бенни Гудман в СССР», вернуться с записанным материалом в Америку и успеть выпустить альбом на *RCA* к моменту возвращения оркестра. Но получилось так, что записывающую технику-то мы с собой взяли, а планировавшихся двух звукоинженеров от *RCA* — нет: это было слишком дорого. Поехал один инженер из *Ampex*, компании, которая предоставила передвижные студийные магнитофоны. Конечно, он оказался совершенно некомпетентен в концертной стереозаписи, и поэтому мне пришлось просидеть в студиях *RCA* несколько месяцев, чтобы путем монтажа, эквализации и тому подобных трюков собрать хоть что-то из привезённых из Советского Союза плёнок. К моменту возвращения Гудмана мы не успели, но тем не менее в декабре 1962 г. эта запись вышла в виде тройного альбома на *RCA* — правда, под названием «*Benny Goodman in Moscow*», так как руководство компании решило, что для многих покупателей в США название, где фигурировало бы слово *USSR*, будет слишком вызывающим и отрицательно скажется на продажах. К сожалению, никто никогда не переиздал эту запись на *CD*.

А сколько всего раз вы были в России?

— Я был в Советском Союзе... извините, что я продолжаю называть Россию Советским Союзом, — это просто привычка...

всего, по-моему, восемь раз, и в последний раз в 1992-м, уже после распада СССР¹. У меня там много друзей, прекрасных пропагандистов джаза. Алексей Баташёв, замечательный фронтмен, сценический человек, так много сделавший для пропаганды джазовой музыки в своей стране. Он должен был бы написать книгу о советском джазе на английском или хотя бы перевести свою книгу, выходявшую в 70-е, — ведь у нас, кроме книги Фредерика Старра «*Red and Hot*», не так много информации! Мой друг Леонид Переверзев — о, он совсем другой. Тихо и скромно сидит он в своей башне из слоновой кости, создавая глубокий критический анализ, которому мало равных². Но вы знаете, я так и не узнал, кто из моих друзей был инициатором награждения меня орденом Ленина!

Простите?!

— Да-да! В 1990 году меня пригласили в представительство СССР при ООН в Нью-Йорке. Ничего не подозревая, я взял с собой только одного знакомого — и мы оказались на этом приёме единственными американцами. Зато там была вся советская пресса в США — корреспондент ТАСС, корреспондент АПН, корреспондент телевидения, корреспондент «Правды», корреспондент «Известий» и так далее. Ко мне подошел посол СССР в США — я теперь не помню, кто это был в то время (*видимо, Юрий Дубинин. — К. М.*), и сообщил, что это приём в мою честь и что за выдающийся вклад в развитие культурных связей между США и СССР советское правительство поручило ему вручить мне высшую награду Советского Союза — орден Ленина! Кругом щёлкали фотоаппараты, и мне вручили орденскую грамоту и прикололи на мой смокинг тяжелый золотой орден — он хранится у меня дома. Я не мог в это поверить. Я спросил посла: какой степени этот орден — третий? На что он очень торжественно ответил: есть только одна степень ордена Ленина — первая и единственная. И добавил, что я первый в истории гражданин США, которому вручена эта награда! Я не знаю, так ли это на самом деле, но очень похоже, что я в таком случае и последний, ведь уже в следующем году СССР распался и этим орденом перестали награждать. Я просил советских журналистов, чтобы мне сделали отпечатки фотографий, которые они там снимали. Они все, как

¹ В середине 2000-х Джордж Авакян вновь приезжал в Москву.

² Старейшина российского джазового музыковедения Л. Б. Переверзев скончался в марте 2006 г. В 2011-м в издательстве «Планета музыки» автор этих строк как редактор-составитель выпустил посмертный сборник джазовой публицистики Переверзева — «Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе».

один, пообещали, что через несколько дней снимки будут у меня. Когда я позвонил им через несколько дней, они все сказали, что отослали негативы в Москву и отпечатки мне пришлют оттуда. Конечно, ни одного снимка я так никогда и не получил. Надеюсь, что где-нибудь в архиве ТАСС они всё-таки есть... А когда я стал спрашивать моих друзей в Москве, по чьей же всё-таки инициативе я был награжден, все они — и Переверзев, и Лундстрем, и другие — как один ответили, что не знают. Загадочная история! Вот, может быть, Юрий Саульский мог это знать...

Действительно, фантастическая история. Но давайте перейдём к вашей продюсерской деятельности. Вы — один из крупнейших продюсеров в истории джаза, ваш опыт продюсирования трудно сравнить с чьим-либо еще. Как вам кажется, в каком направлении идёт развитие продюсерского искусства в нынешнее время?

— Это сложный вопрос. Касательно его технического аспекта я мало что могу сказать, потому что в последние годы записываю очень немного. Однако мне кажется, что очень важная задача — упрощение процесса звукозаписи, потому что я беседую с очень многими продюсерами и музыкантами, и все они говорят, что усложнение технических условий записи сильно влияет на творческую сторону дела. Не только продюсеру, но и музыканту приходится держать в голове столько технических подробностей, что творческая сторона зачастую страдает. Однако тут тоже нельзя заходить далеко. Приведу пример. В 60-е годы я продюсировал один из альбомов Бенни Гудмана, а он, должен я сказать, ненавидел микрофоны. И вот во время одной из сессий, когда весь оркестр сидел, опутанный микрофонами, Бенни подошел ко мне и сказал: а давай запишем так, как делали в старые добрые 30-е, — один микрофон посередине, вокруг аккуратно рассажен весь оркестр, естественный баланс — и всё? Я сказал: ну что ж, давай. Мы потратили много времени на рассаживание оркестра, на пробы — и, наконец, сделали запись одной композиции. Бенни прослушал буквально минуту, остановил ленту и сказал: «Знаешь что, давай-ка расставляй микрофоны обратно».

И здесь есть ещё один аспект: как мне кажется, в джазе, где существует такое количество различных направлений (различных не только стилистически, но и эстетически), теперь уже невозможно найти какую-то усредненную манеру продюсирования. Все теперь слишком сильно зависит от того, о каком направлении в джазе идёт речь. И это тоже следствие усложнения ситуации. Так что главное моё чувство — это то, что искусство

звукозаписи должно упроститься, для того чтобы дать больший творческий простор для продюсера и для музыканта.

У вас, как у продюсера, есть какой-то список сделанных вами записей, которые вы считаете наиболее значительными, наиболее важными?

— Да что вы! (*Смеётся.*) Невозможное дело. Их слишком много! Но... Конечно, определённые записи особенно дороги для меня по многим причинам. Например, «*Miles Ahead*» Майлса Дэйвиса и Гила Эванса¹. Это запись, к которой я испытываю огромную любовь. Она показала всему миру, что Майлс Дэйвис — гораздо больше, чем просто бибоповый музыкант, кто играл бы соло с небольшой группой, — и всё. Это серьезнейший проект, запись, которая была призвана расширить аудиторию Майлса и сделала это. Практически сразу он из чисто американского джазового солиста превратился в международную звезду с аудиторией, далеко выходящей за рамки узкого круга любителей джаза. Ещё я могу назвать работу с Армстронгом, в первую очередь — альбом «*Armstrong Plays W.C. Handy*», записанный в 1954 году. Это был один из первых концептуальных, тематических альбомов, сфокусированных на творчестве одного только композитора, и, когда я предложил Армстронгу сделать такую запись, он загорелся: «Йе-э! Давай сделаем, давай сделаем!»

Я всегда основывался на том, что лучший способ записи — «живой», концертный, если это возможно. И один из лучших выпущенных мной альбомов Эрролла Гарнера — как раз концертный, «*Concert By The Sea*», который даже не я записывал (его записал какой-то армейский сержант, и менеджмент Гарнера предложил мне плёнку). Услышав оригинал, я воскликнул: «Вот оно!» — и в результате мы получили, вероятно, лучший альбом этого пианиста. И Сонни Роллинз: лучшая запись, которую нам с ним удалось сделать, — это та, о которой люди не очень много знают, «*The Bridge*» (1962). Этот альбом вновь вернул его в музыкальный бизнес, потому что два года перед тем он не играл, и люди думали о нём как о каком-то странном отшельнике... но этот альбом вновь заставил его карьеру двигаться. И затем эта замечательная запись с музыкантами из группы Орнетта Коулмана, с Доном Черри — запись, которая знаменовала поворот Роллинза к настоящему авангарду... («*On The Outside*», 1963. — К. М.). Ну и, конечно, знаменитая запись

¹ *Columbia*, 1957 — при участии саксофониста Ли Конитца, пианиста Уинтона Келли, басиста Пола Чэмберса, барабанщика Арта Тэйлора и др., а также оркестра Гила Эванса.

Дюка Эллингтона на Ньюпортском фестивале, та чудесная ночь, когда Дюк вернул популярность своему оркестру, когда его карьера началась буквально заново — ведь перед этим он почти потерял аудиторию и испытывал огромные трудности с поддержанием существования оркестра. Этот концерт и вышедшая вслед за ним пластинка позволили ему получить больше ангажементов, заработать больше денег и не только поддерживать оркестр в хорошей форме, но и вновь посвятить себя композиции. Дюк часто говорил мне: «Джордж, эта пластинка позволила мне начать писать музыку, такую музыку, к которой я не мог приблизиться много лет». И в самом деле, возвращение популярности оркестра позволило ему писать больше музыки и исполнять её с оркестром, что привело в конце концов к написанию «Духовных концертов»¹...

Правда ли, что вся программа концерта в Ньюпорте была записана с браком, из-за чего она была на следующий день переписана в студии и выпущена с наложенными аплодисментами?

— Не совсем так. К сожалению, я не участвовал в подготовке последнего издания (*«Ellington at Newport», Columbia, 1999.* — К. М.), сделанного с «альтернативной» записи — с плёнок «Голоса Америки». И там в буклете допущены не просто неточности — там прямая ложь. Там несколько раз в тексте утверждается, что ВЕСЬ концерт в Ньюпорте, выпущенный на LP в 1956-м, был переписан в студии. На самом деле это совершенно не так, и плохо различимое легендарное соло Пола Гонзалвеса на оригинальном виниле — тому доказательство: ведь на концерте Пол играл не в тот микрофон, в который должен был, то есть публике его слышно было, а вот на записи — почти нет. Человек, который писал эти комментарии (*Фил Шаан.* — К. М.), придумывает историю, которой не было, и хочет за счёт этого стать более значимым, как если бы он и вправду сделал крупное открытие. Что же случилось на самом деле? Дюк знал, что у него будут проблемы с новой композицией, *«The Newport Jazz Festival Suite»*, и ещё перед выездом на фестиваль позволил мне, чтобы предупредить, что музыканты к её исполнению не очень готовы — времени на репетицию у них не было. Но он знал, что эта композиция обязана появиться на пластинке и что мы не имеем права выпустить плохое её исполнение. Он

¹ *«Concerts of Sacred Music»*, премьеры которых состоялись в 1965, 1968 и 1973 гг. и которые сам Дюк рассматривал как важнейшие среди своих произведений крупной формы.

сказал: если что-то на концерте пойдёт не так, можем мы потом её переписать в студии? У меня нет концертов в понедельник (а разговор происходил вечером в пятницу, тогда как выступать в Род-Айленде (*где находится Ньюпорт. — К. М.*) им предстояло в ночь на воскресенье). Я ответил: давай, только я должен найти большую студию, что за два дня до записи не так легко сделать. Я сказал, чтобы он перезвонил мне через час. Позвонив в нашу студию (*RCA. — К. М.*), я узнал, что там в понедельник записывается Филадельфийский симфонический оркестр, отменить который было невозможно. Так что мы взяли меньшую по размеру студию. И что же произошло? На концерте у Джонни Ходжеса были проблемы с его саксофоном, там то и дело раздавались какие-то взвизгивания и всхлипы. Но, кроме этого, я никаких проблем с исполнением новой сюиты не увидел. Когда Дюк вышел со сцены, я сказал: ну что ж, это было совсем неплохо, там только надо будет перемонтировать пару нот — Кэт Андерсон там ещё где-то сыграл «мимо»... И я очень хорошо помню, как Дюк покачал головой: Джордж, ты пьесу слышал один раз, а я её *написал*. Там ещё много-ого работы надо сделать... Так что именно по инициативе Дюка, а не по моей, мы через день переписали в студии «Ньюпортскую сюиту» — но вовсе не весь концерт! И я вовсе не приказывал Дюку привезти оркестр в студию в девять утра в понедельник, как там сказано в буклете, — попробуйте-ка, притащите оркестр в нью-йоркскую студию в девять утра в понедельник, когда они закончили играть в Род-Айленде в третьем часу утра в воскресенье! Утром в понедельник мы только собрались с Дюком и Билли Стрэйхорном (*аранжировщиком и вторым пианистом оркестра. — К. М.*) просмотреть партитуры, а музыканты подъехали только после обеда... Не понимаю, зачем этому парню писать то, чего не было! По-моему, он немного... э-э... не в себе. Главное, что его статья в буклете получила огромный резонанс, все поверили в эту историю, меня засыпали вопросами... Жаль. И главное, что я толком не могу заниматься опровержениями — некогда, невозможно тратить на это время, отрывая от работы над книгой... Извините, что я так много времени уделил этому вопросу, — просто для меня это болезненный вопрос. Я не могу потратить время на то, чтобы сидеть с этим буклетом в руках и указывать: это — ложь, это — ложь, это — личное мнение автора, ничем не подкрепленное... — но я могу здесь и сейчас заявить, что все было не совсем так!

Кстати, когда Дюк сказал мне, что он доволен переписанной в студии версией «Ньюпортской сюиты» и хочет, чтобы в альбом вошла именно она, я спросил его: а как мы поступим, если бывшие в Ньюпорте слушатели начнут задавать вопросы:

мол, я был там и слышал, как Джонни Ходжес играл мимо нот, а почему здесь этого нет? Дюк сказал мне: что ж, ты ответишь им, что мы позже внесли исправления в запись, но я не хочу, чтобы под моим именем продавалась запись плохой игры. Самое интересное, что никто так и не задал этого вопроса — пока не вышло это переиздание.

А Дюк... что ж, я передал ему с Билли Стрэйхорном ленту с окончательной версией альбома, куда была уже вмонтирована студийная версия «Сюиты». Дюк в это время уже был на гастролях, и вот спустя несколько дней он звонит мне откуда-то и говорит: «Джордж, я хочу тебе кое-что сказать». Я подумал: ой... И тут он говорит: «Первое: ничего больше не меняй. Второе: спасибо!» (*Смеётся.*)

Ну хорошо, давайте от прошлого попробуем перейти к настоящему. Есть ли в нынешнем поколении музыкантов кто-то, чью запись вам хотелось бы спродюсировать и которая смогла бы быть столь же важной для джаза, как те записи, что вы перечислили выше?

— Мне трудно ответить на этот вопрос — прежде всего потому, что я не слишком знаком с нынешним поколением музыкантов. А по чести сказать, среди музыки тех, кого я всё-таки знаю, я не слышу музыки такого уровня, как в былые дни. Даже так скажем: я слышу слишком мало музыки, которую в прежние дни сочли бы достойной записи. Ну посудите сами: когда я возглавлял поп-отделение *Columbia* и позднее — аналогичный департамент *RCA*, а это — 1950-е и начало 1960-х, взгляните, каков был выбор! Из каких музыкантов, свободных от контракта, мог я выбирать? Из саксофонистов — Лестер Янг, Бенни Картер, Коулман Хокинс, Сонни Роллинз, в конце концов — Джон Колтрейн... И оглянитесь кругом сейчас, в наши дни. Джеймс Картер? Он играет очень много нот, производит огромное количество шума, может делать так: и-и-и-и-и-и-и-и — и все кричат: удивительно, удивительно, удивительно! Но это не музыка. И этот, сын старины Дьюи Редмана... Джошуа Редман. Почти то же самое! В музыке потеряно самое главное — собственно музыка. А пресса чувствует, что должна по-прежнему находить и превозносить новых артистов. И так происходит в последние двадцать лет. Возьмите прессу десятилетней давности и посчитайте, сколько музыкантов из тех, кого они превозносили тогда, остаются на сцене сейчас. Очень немногие могут выдержать соревнование, которого требует от них жизнь — соревнование не только с теми, кто находится на сцене сейчас, но и с гигантами прошлого.

Музыкант, приходящий на сцену в наши дни, сталкивается с огромной проблемой — он должен прежде всего достичь уровня тех, кто был на сцене до него, кого уже нет, но от кого остались превосходные записи; а кроме того, он должен выдерживать и огромную конкуренцию со своими современниками. Это очень трудная задача, и я не думаю, что так уж много музыкантов осознает её во всей её неподъёмности.

Я помню, как в 60-е разговаривал с одним молодым саксофонистом. Я спрашивал его о том, чье творчество вдохновляет его, и произнес прозвище «Бёрд». Он не знал, кто такой Птица. Я сказал: да это же Чарли Паркер! Но парень не имел ни малейшего представления о том, кто такой был Чарли Паркер. А ведь этот парнишка, как и Птица, играл на альт-саксофоне. Ему было около двадцати, и он просто играл себе, не задумываясь о том, на чём, на каком фундаменте стоит его игра.

Теперь всё изменилось, и большинство музыкантов просто погребены под грузом прошлого. Но это и не может быть иначе — уж очень специфический период у нас позади. Это что-то почти неслыханное в истории искусства: в очень короткий период последовало фантастически быстрое развитие одного вида искусства, джаза, давшее огромное количество великих музыкантов.

Возьмем тот же саксофон. Году в 1923-м саксофон — инструмент для комических представлений. В 1924-м Луи Армстронг переезжает из Чикаго в Нью-Йорк и присоединяется к оркестру Флетчера Хендерсона. В декабре 1924-го молодой Коулман Хокинс под влиянием идей, заложенных в игре Армстронга, уже играет на саксофоне соло в очень интересном стиле, и за 1925–1927 годы игра на саксофоне повсеместно изменяется — изменяется совершенно. Это только что касается одного инструмента! Или возьмем развитие оркестров. В середине 20-х все они, за исключением оркестра Хендерсона, все ещё угловаты и неуклюжи. И какое бурное, какое фантастическое развитие в конце 20-х — начале 30-х! Какая эстетика развивается, как много открывается путей! Появляется оркестр, которому почти невозможно следовать, его можно только имитировать — оркестр Дюка Эллингтона. Кстати, я должен заметить, что наиболее интересное развитие идей Дюка я слышал в Москве — это был оркестр Олега Лундстрема. Это удивительно: Олег, совсем юный, покупает в Харбине пластинку Дюка, и она меняет всю его жизнь... Впрочем, не мне рассказывать советским (*sic!* — К. М.) людям эту историю, просто здесь, в Америке, никто её не знает (американцы совсем не так широко мыслят, как им это кажется)... Так вот, это только одно направление, и всё его развитие почти от нуля и до высших форм

укладывается всего в несколько лет — а возьмите всю панораму в целом! Какой фейерверк стилей и направлений — бибоп, кул Западного побережья, различные направления дальнейшего развития бопа — и все это на протяжении очень небольшого временного отрезка. Буквально сорок лет, с 1925-го по 1965-й — какое титаническое развитие, какие небывалые по интенсивности изменения, какой взлёт мышления, идей, техники игры!.. Увы, но в последние десятилетия я не вижу такого развития. Я больше не вижу настолько интересных музыкантов. То есть появляются музыканты, которые интересны тем или этим элементом творчества, но совокупность этих элементов больше не даёт развития музыки, во всяком случае — настолько же быстрого, как это было. Джаз, как мне кажется, перестал развиваться.

Мне прискорбно говорить такие вещи — мне, который всю жизнь считал себя авангардистом и остро интересовался авангардом. Я ведь был женат на академической скрипачке, которая много исполняла авангардной музыки и привнесла в мою жизнь интерес к академическому авангарду. Но я просто больше не слышу в новой музыке того, чего не слышал бы раньше!

Я начинаю говорить, как мой отец, который любил повторять: «жизнь в старые дни была лучше». Но, быть может, он был прав?

Вторая встреча с Джорджем Авакяном произошла летом 2006 г. на Манхэттене. 87-летний ветеран джазовой индустрии сам приехал на интервью, вновь был остроумен, сыпал историями из своего богатейшего опыта и несколько более подробно рассказал о себе, уделив русским журналистам (автору этой книги и Анне Филипповой, которая сделала ряд фотографий во время интервью) больше часа. Естественно, что, рассказывая о своём опыте, в разных интервью Джордж неизбежно повторялся. Я решил дать его второе интервью в том виде, в каком оно состоялось, — не подвергая его сокращениям в зависимости от того, что Авакян уже рассказывал за пять лет до того. В конце концов прямая речь настолько легендарного деятеля джазовой истории, как Джордж, вполне заслуживает точной и полной фиксации каждый раз, когда он обращается к читающим на русском языке (что, к сожалению, бывало нечасто!).

— Заниматься продюсированием джазовых записей я начал совершенно случайно. Я покупал джазовые пластинки, точнее, я тогда не знал, что это называется «джаз», — мы называли это «свинг». О том, что это — джаз, я прочитал у Юга Панасье в его «*Jazz Hot*» — в моей школе хорошо преподавали французский

язык, и я мог читать его по-французски. Кроме того, я заказал в Париже ещё одну книгу о джазе, первое издание «Дискографии джаза» Шарля Делонэ. Сравнивая данные этих двух книг, я понимал, какие именно пластинки мне ещё предстоит найти и послушать, даже если в США они уже не тиражировались. И я выяснил, что из того, что мне после прочтения этих книг хотелось найти и послушать, тогда — во второй половине 30-х — не тиражировалось уже почти ничего. Я стал писать письма на лейблы, которые выпускали когда-то эти пластинки, например, *Brunswick* (который в то время владел каталогом бывшего *Okeh*) — мол, пожалуйста, переиздайте эти эпохальные записи! Представьте себе, я знал о том, каким великим музыкантом был Луи Армстронг, по книгам — но не слышал ни одной его записи до того, как мне исполнилось 17 лет и я услышал одну его пластинку (под лейблом *Okeh*) дома у старшего брата одного моего одноклассника. В конце концов на моё письмо на *Brunswick*, ставший к этому моменту частью фирмы *Columbia Records*, ответили — но ответили самым необычным образом. В день рождения Джорджа Вашингтона, 22 февраля 1940 г., я был в колледже и получил приглашение приехать на Бриджпортскую фабрику по производству грампластинок, которая находилась недалеко от кампуса Йельского университета, где я учился (это в Нью-Хэйвене, штат Коннектикут). Я приехал и выяснил, что президент компании *Columbia*, офис которой располагался на этой фабрике, хочет обсудить со мной вопросы переизданий джазовых записей прошлых лет. Президент, мистер Тед Уоллерстайн, сказал мистеру Эл Джей Моррисону, менеджеру фабрики: мистер Моррисон, прочтите письма, которые мы получаем по поводу переизданий! Мистер Моррисон стал читать письмо, прочитал одну страницу и остановился, но там было ещё четыре страницы... Я сказал: простите, но, мне кажется, это я написал это письмо два года назад. Президент спросил меня: вам ответили на это письмо? Я сказал: да, конечно — мне написали, что идея нуждается во всестороннем обсуждении руководством компании и мне очень скоро дадут знать о принятом решении. Вам дали знать, спросил меня президент компании? Нет, сэр, ответил я. Ну что ж, сказал президент компании, в таком случае я даю вам знать о своём решении сейчас. Я предлагаю вам 25 долларов в неделю за то, чтобы вы каждый четверг, когда у вас нет занятий в университете, приезжали сюда, на фабрику, разбирались с мастер-дисками наших старых пластинок — они у нас рассортированы по номерам, не по названиям, но вы, кажется, знаете номера всех наших релизов? — и готовили к переизданиям всё, что вы вот здесь, в своём письме, перечисляете.



Джордж Авакян, 2006
(фото: Анна Филиппева)

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

Правда, потом разразилась Вторая мировая война, и в неё вступили Соединённые Штаты. Одним из последствий этого стал острый недостаток шеллака, который тогда применялся в производстве грампластинок. И поэтому фирмы грамзаписи одну за другой закрывали или останавливали свои программы, которые не считали критически важными. *Columbia* тоже остановила программу переизданий. Более того, меня попросили составить список металлических матриц — оригиналов дисков, которые, как я думал, должны были быть сохранены; остальные матрицы должны были пойти в переплавку для военных нужд. А в конце 1941 г. я был призван в армию.

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

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

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

Итак, я вновь пришёл работать на *Columbia*, почти таким же новичком, как за шесть лет до того. Ходил по студиям, смотрел,

что и как делают люди, пытался выполнять какие-то работы. Поначалу мне давали работы, которые не хотели делать более опытные продюсеры, потому что делать их было не так уж интересно. Но я принял участие в проведении двух сессий записи Фрэнка Синатры, записывал некоторые выдающиеся джазовые ансамбли — Клода Торнхилла, например. Там были люди, о которых я тогда, конечно, не мог ещё сказать, какую важную роль они впоследствии сыграют — скажем, Джерри Маллиган или Гил Эванс, который был основным аранжировщиком у Торнхилла. А главное, мне повезло работать с Луи Армстронгом и Дюком Эллингтоном. Дюк тогда вернулся на *Columbia*, после того как долгое время записывался на других лейблах; он приехал в Нью-Йорк, и я стал его продюсером — работа с ним продолжалась 12 лет. Армстронга я смог записать, когда он разорвал контракт с *Decca*, и мы с ним смогли осуществить планы, которые уже довольно давно обсуждали как друзья — а подружился мы с ним главным образом потому, что я подготовил переиздание всех его ранних записей для лейбла *Okeh* с ансамблями *Hot Five* и *Hot Seven*, сделанных в 1920-е годы. Я сказал ему тогда, что должен проверить в нашем юридическом департаменте, как обстоят дела с его контрактом, — я хотел, чтобы он получил деньги за переиздание; а он мне ответил — «а-а, выпускай их в любом случае, они классные, выпускай всё равно, но это... присмотри, чтоб мне заплатили!» (*Смеётся*.)

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

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

Что же касается конкретно Дюка и Луи, то работа с ними была очень разной. Начнём с Дюка. Он сам был творцом в своём собственном праве, и я никогда бы не стал говорить ему: «Дюк, Дюк, запиши-ка вот эту пьесу или вон ту пьесу». Поэтому я старался просто поддерживать с ним постоянный контакт, пока он гастролировал — а он всегда гастролировал, — и время от времени спрашивал его: «Дюк, как дела? Когда возвращаешься в Нью-Йорк? И как, планируешь что-нибудь записать?» Иногда он отвечал: да, конечно, мы обязательно что-нибудь отличное запишем, не беспокойся. И, знаете, не раз и не два случалось такое: я не знал, что именно он собирается записывать, до того момента, когда мы входили в студию. Но он знал меня и доверял мне, он знал, что я постараюсь записать его музыку наилучшим образом, даже если буду слышать её впервые в жизни. Наши отношения становились всё более и более прочными с годами, по мере того, как мы оба всё больше утверждались в своём доверии друг к другу и в конечном счёте во взаимоотношении.

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

Альбом мы готовили два года, заключив специальный двухлетний контракт с Джо Глейзером, менеджером Армстронга. Два

года мы обсуждали проект и готовили материал. Одним из моих предложений было то, что Армстронг должен был бы поехать с этим материалом в турне по Европе. Конечно, его знали в Европе с тех самых пор, как он впервые приехал туда в 1932 г. Но в 1952-м... или 1953-м? Не могу вспомнить точнее, и посмотреть уже негде, потому что я потерял почти весь свой архив периода работы на *Columbia*... какой глупостью было оставить в офисе все свои бумаги, когда я ушёл с «Коламбии»! Там же были письма, письма от Армстронга, от Эллингтона... да, я не подумал об их исторической значимости — можете себе представить, это я-то! — и так много пропало... В общем, в тот момент, в 52-м или 53-м, у нас была проблема: в нашем проекте «*Armstrong Plays Handy*» слишком мало была заинтересована *EMI*, большая международная компания, которая представляла *Columbia* по всему миру за пределами американского континента. Они на тот момент не видели никакой коммерческой перспективы в формате *LP*, а мы собирались делать этот проект именно в новом на тот момент формате долгоиграющего альбома. Поэтому нам надо было найти кого-то ещё, кто мог бы выпустить этот альбом в Европе на *LP*, и найти срочно, потому что контракт должен был уже скоро истечь. И тут неожиданно большая европейская компания, производившая электронику, — *Philips* — заявила, что она запускает собственную фирму грамзаписи и хотела бы присутствовать на рынке популярной музыки, а для этого либо основать своё американское представительство, либо, наоборот, начать представлять в Европе какую-нибудь американскую компанию с большим каталогом. Это было попадание в десятку. Я с 1947 г. был на *Columbia*, помимо всего прочего, ещё и директором по международным операциям, потому что на тот момент это была совершенно незначительная должность, и меня, как обычно, поместили на эту должность, которой просто больше никто не хотел заниматься. Поэтому я предложил *Philips*, которые раздумывали, связываться ли им в выпуск записей в новом формате *LP*: смотрите, у нашего «популярного департамента» (которым тоже занимался я, так как никто на *Columbia* не хотел тогда делать эту работу) есть Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Майлс Дэйвис, Эрролл Гарнер, Махелия Джексон и т. д. Кроме того, у нас есть два величайших киноактёра, точнее актёр и актриса, которые также поют, — и мы выпускаем их записи: покупать их будут все, потому что все видели их в кино: это Фрэнк Синатра и Дорис Дэй. Давайте работать вместе! И они начали выпускать наш каталог на *LP*, и очень быстро стали если не второй по значению, после *EMI*, компанией в Европе, то, во всяком случае, очень важной силой в Старом Свете, и уж во всяком случае они обгоняли *EMI* по производству и продаже долгоиграющих альбомов.



Луи Армстронг, У. К. Хэнди и Джордж Авакян, 1954
(фото из архива Дж.Авакяна)

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

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

В общем, в 1958 г. я договорился с моим добрым другом из Калифорнии, Ричардом Бокком, что мы с ним в партнёрстве открываем новый лейбл, *Pacific Jazz*, впоследствии переименованный в *World Pacific*. Точнее, это Бокк со мной договорился, потому что идея пришла в голову ему первому. Наверное, это в тот момент была единственная компания такого рода — чтобы во главе её стояли два таких разных деятеля музыкального бизнеса, один из которых только что ушёл с крупнейшего мэйджор-лейбла. Правда, эта история продолжалась всего около шести месяцев. То было время, когда хит-синглы независимых лейблов могли продаваться миллионами экземпляров, но небольшие компании, которые их выпускали, почти моментально распадались, и вот почему. Производитель — то есть лейбл — должен был заплатить за производство диска, за упаковку, за рекламу, за транспортировку дистрибьюторам и т. п. Диск попадал дистрибьюторам и продавался, но дистрибьюторы по закону могли заплатить производителю не сразу, а в течение целых 90 дней (обычно расплачивались через 60 дней). В свою очередь розничные точки тоже должны были платить дистрибьюторам не сразу, а в течение какого-то срока. Что получалось? У вас был хит, который продавался по всему миру в сумасшедших количествах, но денег-то при этом не было! Деньгам ещё только предстояло прийти от дистрибьюторов, которым ещё только предстояло получить их из розницы. А к тому моменту, когда дистрибьюторы всё-таки присылают вам чек, они спрашивают: а где ваш следующий хит-сингл? Тот хит был очень хорош, но прошло много недель, и он уже не продаётся. Давайте следующий! А следующего, как правило, нет, потому что откуда же было взять деньги на его производство, если эти деньги ещё не пришли? И лейбл очень быстро вынужден выйти из бизнеса.

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

Эти самые причины и привели к скорому распаду нашего союза с Диком Бокком. Дик сказал мне, что не сможет выполнять контракт, который мы с ним заключили, и возвращает мне деньги, которые я вложил в наш лейбл. Я поблагодарил его за то, что он сказал мне всё, как есть, по-хорошему — задолго до того, как я бы узнал всё то же самое по-плохому.

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

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

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

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

И в завершение этой главы — небольшой новостной материал из журнала «Джаз.Ру» за апрель 2009 года:

«18 марта 2009 г. в нью-йоркском клубе *Birdland* прошло чествование легендарного продюсера Джорджа Авакяна, которому 15 марта исполнилось 90 лет. Клуб был набит битком; среди публики можно было видеть легендарного певца Тони Беннетта,

директора Института джазовых исследований в Ньюарке Дана Моргенстерна (бывшего шеф-редактора журнала *DownBeat*), внучку Дюка Эллингтона (карьеру которого Авакян успешно «перезапустил» в 1956 г.) — хореографа Мерседес Эллингтон, певицу Дэрил Шерман, бэндлидера Винса Джордано, распорядителя Фонда Луи Армстронга — бывшего пресс-агента Сатчмо Фиби Джейкобс... и десятки других людей, в чьей жизни участие Авакяна значило и значит чрезвычайно много. О значении Джорджа в своих жизнях говорили с видеоэкрана и приславшие записанные поздравления пианист Дейв Брубек, саксофонист Сонни Роллинз, композитор и пианист Мишель Легран, продюсер и композитор Куинси Джонс и другие.

На праздновании 90-летия Джорджа Авакяна в Нью-Йорке для него играли музыканты, опиравшиеся в основном на материал его любимых джазменов, — Армстронга, Эллингтона и т. п., прежде всего ансамбль *The Louis Armstrong Centennial Band*, специализирующийся на творческом наследии Сатчмо: на трубе — руководитель этого состава Дэвид Оствальд, на тромбоне — Уайклифф Гордон из оркестра Уинтона Марсалиса (Уайклифф также пел), на кларнете — стремительно взлетевшая в последние пять лет к вершинам известности живущая в Нью-Йорке израильтянка Анат Коэн, на трубе — Рэнди Сэндке, Марк Шэйн на фортепиано и Кевин Дорн на ударных.

Спасибо за музыку, Джордж!»

БОБ КАРСИ: «ARKADIA RECORDS — ЭТО КОМАНДА»

Пластинки нью-йоркского джазового лейбла *Arkadia Records* в начале века четыре раза номинировались на «Грэмми» — до определённого момента номинаций у фирмы было больше, чем у любого другого независимого лейбла. Причём три номинации были в 2001 году, и все три — в категории «Лучшее джазовое инструментальное соло»: это трек «*My Favorite Things*» в исполнении саксофониста Дейва Либмана с альбома «*Arkadia Jazz All-Stars: Thank You, John! (Tribute to John Coltrane)*», трек «*Body & Soul*» с альбома саксофониста Бени Голсона «*Tenor Legacy*» и трек в исполнении трубача Рэнди Бреккера с альбома «*Gerry Mulligan All-Star Tribute Band: Thank You, Gerry (Tribute to Gerry Mulligan)*».

Мы беседуем с президентом «Аркадии» Бобом Карси (*Bob Karcy*) в нью-йоркском офисе его фирмы. *Arkadia* — только один из лейблов компании, которая называется *V.I.E.W.*

и включает также одноименный видеолейбл и ещё один CD-лейбл — *Postcards*). Офис в то время был расположен в старом пыльном здании в районе 20-х улиц на Манхэттене, и по обстановке можно было понять, что фирма работает давно — везде громоздились кипы пресс-релизов за пару десятков лет, горы запыленных виниловых пластинок и видеокассет формата VHS. Собственно, много лет фирма Боба Карси только видео и занималась¹.

Боб, получается, что Arkadia — лейбл довольно новый, хотя сама компания существует давно. И тем не менее продукция лейбла быстро получила широкое признание в музыкальной индустрии, вплоть до номинаций на Grammy.

— Да. Мы ещё очень молодой лейбл, ведь наши первые релизы вышли в июне 1997 года. И нам очень приятно, что индустрия сразу признала нас, и в течение последних двух лет² мы получили четыре номинации «Грэмми» — это при довольно скромном общем количестве релизов: наш каталог состоит менее чем из сорока наименований.

Что должен сделать молодой лейбл, чтобы получить номинацию на «Грэмми»?

— Ну, прежде всего быть уверенным, что ваши артисты могут записать музыку наивысшего качества — такого, чтобы она сразу была отмечена теми вашими коллегами, которые голосуют в комитете Академии искусства звукозаписи за те работы, которые войдут в список номинантов. Это должно касаться и того, насколько развита концепция альбома, и того, как играют музыканты, и того, как альбом записан, сведён, каков его дизайн и т. п. Далее — очень важно, чтобы запись заметили, чтобы люди узнали, что такой альбом существует. Это самое сложное. Вот почему у нас есть программа «постоянной раскрутки» (*continual promotion*) — продвижения наших артистов и альбомов в прессе, на радио, раскрутки их гастролей, так что аудитория постоянно в курсе того, что происходит. Есть масса очень достойных альбомов, за которые никто никогда не голосует на *Grammy* — просто потому, что никто их не слышал.

В чём заключается программа «постоянной раскрутки»?

¹ В 2010 г. компания перевела офис и склад продукции в городок Со-гергис, штат Нью-Йорк, в 10 км от Вудстока.

² Беседа происходила в 2001 г.

— В нашей работе с артистами есть определённая формула. Работа над альбомом начинается с шестимесячного периода маркетинга. Альбомы даже пакуются не так, как у других лейблов — буклеты наших CD разворачиваются в мини-постер и всегда содержат очень подробные, содержательные статьи, написанные известными критиками и журналистами (Нэт Хентофф, Ховард Мэндел, Стэнли Крауч и другие люди, которые признаны в музыкальной индустрии как специалисты высочайшего уровня). Кроме того, в буклете всегда есть комментарии самих музыкантов относительно того, что они хотели сказать своей музыкой, их рекомендации слушателям, на что именно они должны обратить внимание при слушании той или иной композиции. Далее мы готовим по каждому альбому сопроводительные листы (*release sheets*), которые рассылаются по всей инфраструктуре музыкальной индустрии — музыкальным магазинам, дистрибьюторам, оптовикам. Каждый готовящийся релиз обязательно проходит программу представления прессе — причём по каждому альбому отдельно отрабатываются телевидение, газеты (у которых срок подготовки материалов невелик) и журналы, особенно джазовые и вообще музыкальные, которым нужно предоставлять готовящийся релиз заранее, месяца за три. Отдельно идёт работа с радиостанциями: у нас есть специальный отдел, который работает только с радиостанциями. Работники этого отдела по списку радиостанций рассылают им пробные копии альбома (*review copies*), созваниваются с каждой станцией, с каждым музыкальным директором, всячески стараются, чтобы альбом (или хотя бы один-два трека с него) попал в репертуар станции и, следовательно, звучал в эфире, чтобы люди узнавали о его выходе. Отдельно у нас существует программа прямой рекламы: основываясь на данных о каждом конкретном региональном рынке, об аудитории каждого конкретного журнала, мы размещаем в тех или иных изданиях рекламные блоки в поддержку своих альбомов или гастролей наших артистов. И ещё одно направление — я думаю, не менее важное — это дать возможность артистам выйти к людям и играть, чтобы люди слышали их музыку. То есть организация концертов и турне в поддержку альбома.

Самое главное — все это делается скоординированно, по единому плану и начинается за шесть месяцев до поступления альбома в продажу, так что срабатывает примерно в одно время, в тот момент, когда альбом выходит. Согласитесь, странно ожидать большого резонанса от выхода альбома, если вы рассылаете его на рецензии тогда, когда он уже поступил в магазины — а значит, рецензии публикуются через год после его выхода!

Очень важно, чтобы все отрабатывалось в комплексе, сфокусированно. Ну, например, есть ещё один важный момент — работа с розничными продавцами. Так вот эта работа, например, просто должна быть увязана с работой с радиостанциями. А ведь работа с розничными продавцами — это отдельное направление: мы добиваемся того, чтобы записи наших артистов находились в станциях прослушивания в магазинах, чтобы в магазинах присутствовали наши плакаты и другая рекламная продукция по нашим альбомам — вплоть до того, чтобы наши артисты приходили в те или иные крупные магазины подписывать диски или даже выступать! Да, мы время от времени устраиваем такие выступления наших артистов в магазинах, как правило, — сопряженные с выпуском их альбомов.

Таким образом, артисты и их альбомы становятся известны всем сегментам музыкальной индустрии, публика и индустрия получают исчерпывающую информацию о них, и артистам становится легче подняться на следующий уровень известности. Отсюда — и возможность в конечном счёте получить номинацию на «Грэмми», как высший знак признания индустрией.

Кого из артистов, работающих с Arkadia Records все эти годы, вы можете выделить как главных, как артистов, которые образуют собой имидж лейбла?

— С самого начала мы пытались найти направление, которое будет отличать наш лейбл от всех остальных. Естественно, что, ведя переговоры с артистами, мы в первую очередь имели в виду достижение единомыслия по творческим вопросам, мы хотели, чтобы те артисты, которые станут с нами работать, смотрели бы на мир одинаково с нами и разделяли наши цели. Конечно, на наш имидж с самого начала работал тот факт, что мы нашли такое взаимопонимание с уже очень известными музыкантами — пианистом и замечательным пропагандистом джаза доктором Билли Тэйлором, с саксофонистом Дэйвом Либманом. В настоящее время есть и такие музыканты, которые выросли вместе с нашим лейблом, которые тесно связаны с нами всем ходом своей карьеры и с которыми мы сотрудничаем в весьма долгосрочном плане. Например, это пианистка Джоэнн Брэкин. Из ветеранов, мастеров, к нашему лейблу присоединился саксофонист Бенни Голсон. Ну и наиболее наш динамичный, развивающийся, многообещающий артист — это Ти Кей Блю, который под своим настоящим именем Талиб Кадир Кибвэ известен как музыкальный руководитель оркестра *African Rhythms* под руководством Рэнди Уэстона.

Кроме того, у нас есть несколько молодых артистов, и в последние полгода-год мы меняем свою политику, уделяя им все большее внимание. Другое изменение связано с тем, что лично у меня всё крепнет и крепнет убеждение, что лучшая, наиболее новаторская, наиболее динамичная новая музыка в джазе приходит извне Соединённых Штатов. Так что мы начали подписывать контракты с иностранными артистами. Первым был канадский пианист Пол Тоби. Затем — шотландский гитарист Найджел Кларк. И, наконец, фантастический пианист из Германии по имени Ули Ленц. Мы планируем и в дальнейшем медленно, очень тщательно отбирать для заключения контрактов музыкантов извне США, которые, как нам представляется, способны удивить и восхитить мир, принести в современный джаз что-то новое.

Я должен отметить, что это направление в работе почти полностью противоположно тому, что делают все. Особенно — зарубежные лейблы: все пытаются найти себе американских музыкантов, чтобы выпускать их записи! Мы же идем по обратному пути — вводим на американский рынок музыкантов из других стран. Видите ли, мы не разделяем обычного предубеждения: мол, если ты не американец, то не умеешь играть джаз. Больше того, многие считают, что ты не умеешь играть джаз, если ты не чёрный американец! Я же считаю, что джаз умеют играть кто угодно — белые, зелёные, жёлтые, вовсе не обязательно чёрные и совсем уж не обязательно американцы. Больше того, полно чёрных американцев, которые не умеют играть джаз, хоть и пытаются. Так что мы прежде всего должны доверять собственным ушам и не загонять себя в какие-то схемы, которые все равно будут опрокинуты ходом развития музыки.

И, самое главное, в наших отношениях с артистами нет вражды, нет перетягивания каната. Мы с ними — партнёры, которые делят все сложности движения вперед — и, возможно, будущий успех.

Есть ли что-то общее в стилистике ваших музыкантов или же их объединяет только название вашего лейбла? Поясню, чем вызван мой вопрос: ну, например, название европейского лейбла ЕСМ — это одновременно название вполне определённого музыкального направления, сложившегося вокруг этой фирмы благодаря творческому отбору, осуществляемому её продюсером Манфредом Айхером.

— На самом деле стилистическое единство ЕСМ — это, скорее, использование схожей манеры звукозаписи и отбор схожего по настроению музыкального материала. Джазовые

музыканты в действительности очень, очень индивидуальны, чтобы не сказать индивидуалистичны, и их развитие, их стилистическая направленность определяется только и исключительно их собственными устремлениями и идеями. Они подолгу полируют, совершенствуют свою индивидуальную манеру. Ну, конечно, они иногда делают отступления, пытаются найти, нащупать что-то новое для себя. И это касается не только их стилистики, но даже и основ их творчества — например, Ти Кей Блю многие годы играл больше на флейте, чем на саксофоне, но в последние годы сконцентрировался на альт-саксофоне, который сейчас занимает его больше всего.

Что мы делаем — это поощряем артистов внимательнее относиться к сочинению музыки, к отбору её для альбомов. На самом деле слишком многие музыканты в последнее время увлеклись записыванием собственных композиций, что им иногда даже и вредит. Запишут десять своих пьес на *CD* и не думают, что для них бы было лучше оставить из них две лучшие, а остальные сыграть чьи-то еще, стандарты, скажем. Слишком много авторских пьес, представляющих собой простую последовательность аккордов для неукротимого сольного потока нот, в котором не разобрать мелодию, тему, мотив.

Конечно, большинство наших артистов довольно близки друг к другу эстетически, что позволило нам в прошедшие годы легко собирать из них *Arkadia All-Stars Big Band*, даже и для концертных выступлений. Но тем не менее об общем стиле речь вряд ли идёт.

В конце концов, это как в семье: если у вас есть пять детей, они вовсе не обязаны все стать пожарными или юристами, верно? Но что-то общее у них, конечно, есть.

Ну а как насчёт особых отношений с определёнными звукоорежиссёрами, чем также отличается ЕСМ?

— Я определю нашу ситуацию так: вокруг лейбла и на самом лейбле есть команда людей, которую мы рассматриваем как часть нашего артистического корпуса. В эту команду входят и люди, которые непосредственно занимаются звукозаписью. Мы предпочитаем работать с одной-двумя студиями, в основном это *39 Street Music* (небольшая, максимум на 7–8 музыкантов, студия с несколькими отдельными кабинками для отдельных инструментов, помимо основного тонзала) — с некоторыми вариациями, зависящими от количества музыкантов в записываемом ансамбле. Ну, например, когда мы записывали оркестр из 28 музыкантов, мы просто вынуждены были взять большую студию, которую обычно не используем.

Однако звукоинженер был тот же самый, с кем мы обычно работаем — Деннис Уолл, замечательный профессионал с огромным опытом. И технологию мы используем всегда одну и ту же: поэкспериментировав, мы остановились на многоканальной записи на 2-дюймовую аналоговую ленту. Даже концерты мы записываем многоканально. Например, когда мы записывали Джоэнн Брэкин в клубе *Jazz Standard*, мы привезли туда многоканальное оборудование и записали все восемь сетов, которые она сыграла в этом клубе за неделю, с тем, чтобы потом спокойно отобрать лучшие варианты и уже их сводить.

На самом деле выбор студии — даже не самое важное. Я придерживаюсь мнения, что разные студии можно заставить звучать почти одинаково. И, наоборот, одна и та же студия может звучать совершенно по-разному у разных инженеров. Так что это — только вопрос способности продюсера задать нужные установки звукоинженеру, который при должном мастерстве в состоянии добиться адекватного поставленным задачам звучания от любого используемого им оборудования. Что совсем нетрудно, если продюсер и звукорежиссёр постоянно работают как члены одной команды.

Как бы вы сами определили суть тех установок, которые даются звукорежиссёру? В чем именно заключается тот звуковой идеал, к которому стремится продукция Arkadia?

— То, чего мы добиваемся в звуке, — это определённая эстетика, это набор качеств, которые довольно трудно вербализовать вне терминов звукорежиссуры. Ну, скажем, мы стремимся к тем эталонам, которые признаны нынешним развитием звуковой индустрии: ясности и чистоте звука, абсолютной разборчивости инструментов, определённому звучанию ударной установки, а самое главное — узнаваемой индивидуальности звучания каждого музыканта. Ну, например, для записи саксофониста Бенни Голсона используется всегда один и тот же микрофон (не спрашивайте, какой — я не знаю), который, по нашему общему мнению, верно передает особенности звучания игры Бенни. Конечно, все эти требования — не научная формула, которой можно точно или не точно следовать. Это — эстетика, общий подход, который инженеры хорошо понимают, после того как мы совместно сделали тридцать, сорок, пятьдесят проектов.

Отсутствие точной технической формулы обусловлено ещё и тем, что все музыканты — разные. Если вы записываете десять разных контрабасистов, вы обнаруживаете, что в технологии их записи в конечном счёте окажется едва ли не больше

различий, нежели сходства. Один играет с усилителем, и нужно снимать как прямой звук от его контрабаса, так и звук усилителя. Другой басист использует усилитель только для того, чтобы лучше слышать себя в студии, а звук берется с его пьезокристаллического звукоусилителя. Все они держат инструмент по-разному, у них по-разному звучат сами инструменты, по-разному работают на грифе и струнах пальцы, так что мы, как и сами они, все время импровизируем, не следуя той самой формуле, а находя решения в процессе работы, вместе приближаясь к тому, что мы хотели бы слышать в записи.

Понимаете, наш подход здесь общий для всех составляющих нашей работы. Все фотографии для всей продукции лейбла делают одни и те же два фотографа, так что вся наша продукция имеет заметно индивидуальный, выделяющийся из общего ряда и узнаваемый визуальный стиль. Точно так же и записи нашего лейбла звучат... не одинаково, конечно, но — в узнаваемом, индивидуальном ключе, за счёт того, что почти всю продукцию записывает один и тот же опытный звукоинженер со своим почерком. Больше того, все наши альбомы (и *Arkadia*, и второго нашего лейбла — *Postcards*) проходят мастеринг у одного и того же инженера мастеринга — Джина Пола. Так что да, если есть определённый «фирменный внешний вид “Аркадии”», то есть и «фирменный звук “Аркадии”», но нам хотелось бы думать, что это звук, свойственный не продукции лейбла, а записям наших музыкантов. Дело в том, что, в отличие от той же *ECM Arkadia* никогда не планировалась как «лейбл одного человека». Это не лейбл Боба Карси, который все сам продюсирует. Я сам, кстати, не так много и продюсирую. Но это лейбл одной и той же команды, которая работает над всеми записями — от планирования и организации до записи, мастеринга, производства и раскрутки.

Есть ещё один важный момент. Мы очень много слушаем наших музыкантов, прежде чем делать запись. Слушаем их в разных условиях: в клубе, в студии и т. п. Для меня одна из самых сложных, ответственных ситуаций — это когда музыкант, которого я раньше не знал, присылает мне свой *CD*, чтобы я с ним ознакомился и, возможно, решил работать с этим музыкантом. В таких случаях я всегда думаю: какая ответственность! Музыкант играл, развиваясь, пятнадцать-двадцать лет, выступал, записывался, а я должен принять решение, послушав один-два раза пятьдесят минут его музыки!

Ти Кей Блю перед записью своего недавнего альбома играл в нью-йоркском клубе *Sweet Basil* со Стефоном Харрисом на вибратоне, Виктором Луисом на барабанах, Лонни Плаксико на басу и Джеймсом Уайтманом на фортепиано (большинство этих

музыкантов играли на альбоме), они сыграли четырнадцать сетов за неделю, по два за вечер, и я лично присутствовал там, наверное, на одиннадцати или двенадцати сетах. Когда Джоэнн [Брэкин] играла в *Jazz Standard*, я был на всех восьми сетах. Причём я там не просто для того, чтобы слушать их игру: я наблюдаю, как меняется их звучание, если что-то из оборудования работает не так, как им бы этого хотелось, если аудитория реагирует не так, как они этого ожидают. Как меняется звук от того, полон клуб или нет. Я отмечаю все эти нюансы, особенно реакцию публики на те или иные изменения в исполнении от сета к сету: мол, вот в этом сете этот эпизод не работал, публика не реагировала, а на следующий раз сыграли по-другому — и пошла реакция. И вот, вооружившись опытом такого прослушивания, я могу уже со всей ответственностью работать с музыкантом, работая над альбомом и обсуждая те или иные художественные, эстетические решения.

ДЖОН ЗОРН И ЕГО TZADIK

Не так уж много в современной музыке фигур, чья деятельность была бы овеяна таким туманом легенд и слухов, как фигура нью-йоркского саксофониста, композитора и продюсера Джона Зорна (*John Zorn*). При этом в современной импровизационной музыке не так много фирм грамзаписи, которые пользовались бы более весомым авторитетом, чем возглавляемый Джоном Зорном с 1995 года авангардный лейбл *Tzadik*.

Само название лейбла говорит о том, что среди основных направлений его деятельности есть культурное наследие еврейской традиции, в которой слово «цадик» означает человека праведной жизни, ревнителя веры. Множество молодых нью-йоркских джазовых музыкантов в течение 1980–1990-х, когда в США происходил мощный культурный подъём, связанный с поисками «нового



Джон Зорн
(фото: Пётр Ганнушкин,
Downtownmusic.Net)

самосознания» (прежде всего — в области сохранения и возрождения национальных культур, сплотившихся в многообразную современную культуру американской нации), открыло для себя культурное наследие своих предков. Вовсе не обязательно еврейских: в те же годы происходил подъём интереса и к другим традиционным культурам — кельтским, африканским и т. п.

В начале 90-х обратился к культуре своих еврейских предков и Джон Зорн, уже имевший репутацию одного из самых радикальных, ярких и интересных музыкантов-импровизаторов нью-йоркского Даунтауна. Он родился 2 сентября 1953 г. во Флашинге, относительно благополучном районе нью-йоркского округа Куинс, и в 14-летнем возрасте открыл для себя современную академическую музыку, немедленно начав её не только слушать, но и сочинять. Годы учёбы Зорна в колледже в далеком от Нью-Йорка городе Сент-Луис ознаменовало знакомство с авангардным джазом — Энтони Брэкстоном, Орнеттом Коулманом и такой важной фигурой на стыке джаза и академической музыки, как Роско Митчелл. Вернувшись в первой половине 70-х в Нью-Йорк, Джон поселился в Нижнем Манхэттене, в то время только становившемся Меккой джазового (и не только джазового) авангарда. Следующие полтора десятилетия сформировали Джона как музыканта невиданной эклектичности: Зорн играл в любых стилях, от джаза до рока, от электроники до современного академического авангарда, и не просто играл, но стремился смешивать все эти виды музыки для получения результатов, которые должны были оказаться чем-то большим, чем сумма составляющих их элементов.

Контракт с лейблом *Electra/Nonesuch* в середине 80-х заключал уже опытный саксофонист и композитор, завоевавший репутацию одного из творческих лидеров новой импровизационной музыки, чьей столицей в те годы стал нью-йоркский Даунтаун. Бесчисленные разностилевые (или межстилевые) проекты Зорна — от смеси фри-джаза и хэви-метал в оглушительно интенсивной по звучанию группе *Painkiller* до калейдоскопических звуковых коллажей коллектива *Naked City*, где стиль и звучание радикально меняются каждые несколько минут, если не секунд — упрочили эту репутацию, а его частые и продолжительные отлучки в Японию, где он жил по несколько месяцев в году, изучая местную авангардную сцену (не менее радикальную, чем нью-йоркская), добавили образу Зорна флёра загадочности и непредсказуемости. Интриговали и подробности о личности Зорна, раскрывавшиеся крайне редко: он — человек крайне закрытый, антипубличный. Доносились слухи, что у него нет семьи, что он живёт в квартире, в которой нет кухни — кухню он разобрал, потому что ему нигде было

держат книги, и поэтому дома не ест, а ест только в общепите... Так это или это часть его легенды (как, например, широкие камуфляжные штаны, в которых он в последние полтора десятилетия неизменно появляется на публике) — сказать трудно. Но факт, что Джон Зорн — личность весьма загадочная и при этом обладающая мощной лидерской харизмой.

1990-е — время, когда ведущее положение Зорна в музыкантском сообществе Даунтауна становится очевидным. Он расходится с фирмами, которые записывали его ранее, расходится с ведущим тогда авангардным клубом Даунтауна — *Knitting Factory* — и его лидером Майклом Дорфом, создаёт свой клуб — *Tonic* (а впоследствии, разойдясь с менеджментом «Тоника» — ещё и *The Stone*) и запускает один из лучших своих музыкальных проектов — акустический квартет *Masada* (с трубачом Дейвом Дагласом, контрабасистом Греггом Коэном и барабанщиком Джои Бэроном), в рамках которого успешно соединяет идеи и приёмы современного «нового джаза» с наследием еврейской музыки разных эпох. Наконец, именно в 90-е — а точнее, в 1995-м — Джон Зорн создаёт собственный лейбл, *Tzadik*.

За последующие годы лейблом выпущено свыше 500 альбомов, объединённых в несколько интереснейших серий. Серия «*Composer*» представляет концертные работы тех, кого Зорн причисляет к ведущим современным композиторам (авангардным, прежде всего) — от Мортон Фелдмана до Фреда Фрита, от Дерека Бэйли до Эллиотта Шарпа, да и самого Зорна (в этой серии вышли его сочинения «*The Book Of Heads*», «*The String Quartets*», «*Songs From The Hermetic Theatre*», «*Duras: Duchamp*» и др.). В серии «*Film Music*» — киномузыка таких видных представителей нью-йоркского (и не только нью-йоркского — физически эти люди иногда живут далеко от Нью-Йорка) Даунтаун-авангарда, как Билл Ласуэлл, Фрэнк Лондон, Икуэ Мори, Фред Фрит, Уэйн Хорвитц и др. «*New Japan*» представляет мировому слушателю яркие работы японских авангардистов — от Ёсихидэ Отомо и Макигами Коити до группы *Ruins*. Серия *Archival* представляет как действительно архивные, так и новые записи Зорна-исполнителя. Часть ведущих артистов лейбла выпускает свои новые работы в новой серии *Key*. Но основу репутации лейбла *Tzadik* (и — чисто количественно — основную часть его каталога) составляют альбомы, объединённые в серию *Radical Jewish Culture*. Имена музыкантов, выпускающих свои работы в этой серии, составляют гордость Даунтаун-авангарда: Стивен Бернштейн, Бен Перовски, Зина Паркинс, группы *Naftule's Dream* и *New Klezmer Trio*, Эрик Фридландер, Марти Эрлих, Бора Бергман, Энтони

Коулман, Марк Рибо, Джейми Сафт, Фрэнк Лондон... Вклад еврейских музыкантов в мировую культуру, причём в радикальную (авангардную, экспериментальную) культуру; так определяется признак, по которому в эту серию включаются работы тех или иных авторов. Были случаи, когда Зорн, как исполнительный продюсер лейбла, отвергал принесённые ему работы, потому что автор не мог с уверенностью определить, что именно в его записи такого уж еврейского. Было и наоборот — музыканты считали, что наличия мотивов еврейской музыки и отсылок к истории еврейского народа достаточно для включения записи в серию *RJC*, но Зорн отвергал работу по причине недостаточной её радикальности.

Беседа с Джоном Зорном состоялась в Нью-Йорке в конце февраля 2006 года; автор выражает глубокую признательность Петру Ганнушкину (Downtownmusic.net) за неоценимую помощь в организации интервью: Джон человек непростой, интервью практически не даёт, во всяком случае — американской прессе.

Как вы видите идеологию лейбла Tzadik?

— Это сложный вопрос... я постараюсь ответить настолько ясно и коротко, насколько возможно. Обильный негативный опыт, который накопился у меня благодаря работе с множеством разных крупных и мелких лейблов в музыкальном мире, заставил меня задуматься о том, что, быть может, я смогу найти систему работы, при которой к артисту относились бы честно и с уважением, и выпускали бы его музыку, не устраивая всей той... (*длинная пауза*) фигни¹, через которую вынужден был пройти я (*смеётся*). Не буду вдаваться в детали того, через какую именно фигню я проходил на других лейблах. Но моя идея относительно того, как должен был бы действовать *Tzadik*, заключалась в том, что со всеми артистами должны обращаться одинаково.

Каждый артист получает для записи одинаковый бюджет — пять тысяч долларов.

Вознаграждение определяется путем раздела прибыли — мы сначала возвращаем потраченный на запись бюджет, а затем делим прибыль с артистом.

За артистами остаются права на отчисления от продажи физических копий записей (*mechanical royalties*), и мы тщательно следим за их выплатами.

¹ На самом деле Джон выразился крепче: «bullshit».

Альбомы выглядят действительно хорошо, и делается это честно — самая лучшая полиграфия и упаковка.

Наконец, мы создаём каталог новой музыки — музыки, которая создаётся сегодня. Музыка, которая ставит вопросы, которая экспериментирует, которая находится в определённом смысле в авангарде.

Наконец, я с самого начала создал несколько серий, в которые объединялись выпускаемые лейблом альбомы. Композиторскую серию (*Composer Series*), серию «Радикальная еврейская культура» (*Radical Jewish Culture*), японскую серию (*New Japan*), серию саундтреков (*Film Music*) — в общем, серии, посвящённые тем вещам, которые меня самого действительно интересуют.

Кроме того, ещё одним важным элементом при создании лейбла для меня было то, что я хотел найти место, где могли бы выйти все мои работы. Выйти в том виде, в каком я хотел их видеть, постоянно находиться в допечатке¹. И чтобы они выглядели так, как я сам хочу, и чтобы никто не говорил мне ничего... э-э... другого.

Звучит как набор довольно сложных задач, правда? И десять лет назад, когда я запускал этот лейбл, это звучало ничуть не проще. Для фирмы грамзаписи совсем не просто пытаться счастья с молодыми артистами-экспериментаторами. И даже если они пытаются выпускать их записи, они, как правило, упираются в то, что эти записи не приносят сразу же больших денег. И тогда записи, над которыми кто-то долго и упорно работал, исчезают навсегда, а это ведь позор, что такое происходит.

Я также хотел помочь [музыкантскому] сообществу, которое вскормило меня, сообществу, в котором я появился [как музыкант]. Одним из лучших способов помочь ему я считал документирование — выпуск записей того, что мы в этом сообществе создаём, чтобы мир был в курсе того, что мы существуем.

Итак, вот три основные причины того, что я создал лейбл *Tzadik*: во-первых, я хотел, чтобы весь каталог моих собственных записей был доступен через единый лейбл; во-вторых, я хотел документировать музыку, создающуюся определённым сообществом музыкантов; и, наконец, я хотел создать лейбл, который относился бы к музыкантам честно и с уважением.

Вы достигли этих целей? И сразу ли вы ставили их перед собой в таком комплексе?

¹ В США не изготавливаются фиксированные тиражи CD (или других физических носителей альбомов), а — после изготовления небольшого первоначального тиража — производится их постоянная допечатка, пока диски пользуются спросом; таким образом, *in print* — в постоянной допечатке — остаётся множество пользующихся спросом альбомов прошлых лет, часто по несколько лет и даже десятилетий подряд.

— Да, буквально в первый же год мы начали решать именно эти задачи. И, надо сказать, всё пошло вполне удачно. Я выработал систему работы лейбла, и она оказалась вполне хороша. Мы установили контакты с заводами-производителями CD, и все заработало.

Чуть подробнее об этой системе. Каким образом Tzadik работает как бизнес, как предприятие? Есть ли у него штат, офис и т. п.?

— У нас нет штатных работников. Никто не получает фиксированную зарплату. Это, скорее, кооперативное хозрасчётное предприятие, можете, если хотите, называть его социалистическим предприятием: оно работает по принципу раздела прибыли. Всё у нас делится на равные доли, как я уже сказал: музыканты получают равные бюджеты на запись каждого альбома — 5000 долларов¹. Один и тот же человек делает мастеринг для всех наших альбомов, получая одинаковое вознаграждение за каждый альбом — тысячу долларов². И за дизайн каждого альбома, а с нами эксклюзивно работает один и тот же дизайнер³, тоже за одинаковый гонорар, пятьсот долларов за один альбом. Мой партнёр Казунори⁴ занимается всей дистрибуцией нашей продукции и вообще всей деловой стороной работы лейбла. И ещё есть одна женщина, которая координирует всё производство дисков. И это — вся наша команда!

Прибыль мы делим следующим образом: Казунори, который занимается бизнесом компании, получает 25 процентов прибыли; компания удерживает 25 процентов; и, наконец, 50 процентов прибыли получают артисты. Но в конце года мы подводим итоги и, если мы не «выходим в ноль», то Казунори часто жертвует компании часть (иногда — значительную часть) своей доли прибыли, просто потому, что он щедрый человек — для

¹ В США запись традиционно делается за счёт артиста, а не за счёт лейбла; если подписывается контракт, лейбл компенсирует музыкантам затраты на запись и выкупает у них «мастер» альбома, его эталонный носитель — в прошлом ленту, теперь — диск.

² Это легендарный аудиоинженер Аллан «Tuck» Таккер, создатель первой в Нью-Йорке студии цифрового мастеринга *Foothill Digital* на базе программно-аппаратного комплекса Sonic Studio от компании *Sonic Solutions*, да что там — один из разработчиков и бета-тестеров APIK Sonic Studio, ставшего к середине 90-х индустриальным стандартом премастеринга *Audio CD*.

³ Бруклинская художница Хён-Хён Чин — *Heung-Heung Chin* — по прозвищу *Chippy*.

⁴ Казунори Сугияма, в 1980-е — начале 90-х — глава японских лейблов *Avant* и *DIW*, где тогда вышло множество работ Джона Зорна.

того, чтобы держать компанию на плаву. Желанием держать дело на плаву объясняется и тот факт, что я не беру себе никаких денег от продаж моих записей: ни отчислений с продаж механических копий, ни отчислений за использование смежных прав, — все эти деньги от продажи моих собственных записей остаются в компании.

И я буду честен с вами — именно поэтому лейбл остаётся в живых. На этом лейбле если что и продаётся, то это мои записи. Ну, и ещё записи нескольких артистов — Майка Паттона, Фреда Фрита, людей из рок-музыки. Большинство других записей — убыточны. Поэтому единственный способ оставаться в живых для нас — это субсидировать [лейбл]. Но мы не ищем внешних источников субсидий. Это я субсидирую лейбл из собственных роялти и собственной доли прибыли от моих собственных работ!

Немного о том, что несет работа с Tzadik артисту и его аудитории. Как артист, довольны ли вы сами охватом вашей потенциальной аудитории? Будучи выпущенными лейблом Tzadik, а не каким-нибудь мэйджор-лейблом, доходят ли ваши работы до того количества слушателей, до которого вы хотели бы их донести?

— Начну с того, что мы (*Tdazik*. — К. М.) вообще не рекламируем свою продукцию. Мы не посылаем журналистам промокопий наших релизов. Мы, правда, отправляем примерно десять экземпляров каждого релиза тем радиостанциям — по всему миру! — которые, как мы знаем, будут крутить в эфире наши записи. Но в целом мы не рассылаем средствам массовой информации бесплатных экземпляров. Вообще.

Люди, которые хотят найти эту музыку, — найдут её. Особенно теперь, когда есть интернет.

Так что в плане охвата аудитории... Конечно, мы могли бы делать и больше, для того чтобы охватывать более широкую публику. Но мы и так делаем довольно многое. Помимо нашей основной дистрибьюции в Северной Америке, у нас есть ещё около 20 дистрибьюторов по отдельным территориям по всему миру, которым мы постоянно шлём то, что выпускаем. Мы стараемся делать то, что можем, чтобы наши релизы распространялись по всему миру. Но я твердо верю в то, что люди, которым нужна эта музыка, будут искать её и найдут. Вся эта музыка есть в наличии, и те, кто приходят на наш вебсайт, могут нажать на кнопку, заказать диск и получить его по почте в течение недели — те, кто ищут эту музыку, обязательно найдут её.

Это не та музыка, которую можно насильно впихнуть потребителю, убедить его, что музыка ему понравится, раз на

обложке напечатано что-нибудь сексуальное. Это совершенно другой вид музыки. Поэтому моё мнение таково: мы делаем всё, чтобы эта музыка была доступна. И если вы хотите её слышать, вы её найдете!

Я хотел бы, чтобы мы продавали больше, чем сейчас. Но я счастлив, что мы смогли создать такой обширный каталог современной музыки. Ведь это более четырёхсот альбомов на сегодняшний день. И они представляют новое поколение новой музыки, музыки вне категорий, музыки вне маркетинга, музыки, не приведённой к «общему знаменателю». Это новая музыка, которую даже неизвестно, как назвать, — я не читал ни единого умного критика, который написал бы хоть одно умное слово о том, что мы делаем. И это здорово: это — музыка, которая, так сказать, «проваливается в промежутки» [между популярными жанрами]. Так происходит с любой великой музыкой — она плохо поддается определениям.

Поэтому я твердо верю в миссию нашего лейбла. Я уверен, что мы создали каталог отличных работ, в которые я верю, и мы будем продолжать выпускать эту музыку, а люди, которые заинтересованы в этой музыке, будут приходить к нам и покупать её.

Традиционная музыкальная индустрия, базирующаяся на проприетарной модели (продажа механических копий звукозаписи с правом исключительно личного потребления), находится сейчас в кризисе прежде всего благодаря вызову со стороны новой среды бытования и распространения музыки — глобальных сетей передачи информации, стремящихся, если можно так выразиться, к антипроприетарности. Каково в этих новых условиях будущее для такого лейбла, как Tzadik, повлияли на его деятельность кризис традиционной модели?

— Все это повлияло на нас не так сильно, как на мэйджор-лейблы, на международные корпорации. Они — да, пострадали. Но я думаю, что и люди верят в то, что мы делаем, и их, так сказать, дух поддержки проявляется в том, что они покупают наши альбомы — и таким образом поддерживают то, во что верят.

Но, конечно, скачивание музыки по Сети становится все популярнее, и мы создаём сейчас сайт, откуда можно сгружать нашу музыку. Наша продукция уже есть в службах *iTunes* и *eMusic*¹, где мы — один из пяти лейблов, чья продукция скачивается пользователями Сети чаще всего! Это значит, что

¹ Крупнейшие онлайн-сервисы *mp3*-службы, где загрузка каждой композиции — платная, но стоит совсем недорого — как правило, менее 1 доллара за 1 композицию.

небольшие лейблы намного популярнее мейджоров у тех, кто скачивает себе музыку из интернета, потому что люди хотят ознакомиться с той музыкой, которую ещё не слышали. Так что нас качают довольно много, это дело хорошо работает. Но мне кажется, что люди будут продолжать покупать предметы. А значит, компакт-диски ещё будут продолжать жить. Я не говорю, что они будут существовать вечно. Но сейчас люди продолжают их покупать, им нравится владеть ими, особенно если они хорошо выглядят — поэтому мы стараемся делать отлично выглядящие *CD* с красивыми буклетами. И при этом люди слушают и *mp3*. Так что я думаю, что это время — очень здоровое время для музыки.

Всегда существовали люди, которые не могли позволить себе покупать музыку и находили иные способы добыть то, в чем они нуждались, — переписывая музыку на плёнку, или копируя *CD*, или скачивая *mp3*, или просто воруя её. Это никуда не делось. Когда я был молод, я и сам брал диски в библиотеке и переписывал их на плёнку. Но я также верю и в честность нашей аудитории. Наша аудитория — необычная, она верит в то, что мы делаем, и осознанно тратит деньги на покупку того, что мы делаем. Так что мы — в особом положении, и наши дела идут неплохо.

Наша аудитория интернациональна — у нас есть устойчивая дистрибуция в Австралии, Индонезии, Гонконге, Корее, во всех европейских странах... Это значит, что наша музыка ценится, что люди хотят нового, что они устали от устаревшего барахла. Это значит, что не у всех людей промыты мозги Старшим Братом.

Во множестве стран, особенно в Соединённых Штатах, сейчас властвуют очень, очень мрачные режимы. Люди подавлены, они ощущают политическую безнадежность этого мира. Но в то же время всегда существуют маленькие ячейки людей, у которых работают мозги. Людей, которые хотят и будут бороться. И я глубоко верю в то, что эти люди выживут и победят. История уже видела такие примеры, и они будут продолжаться.

Имеет ли эта позиция отношение к названию самой обширной и популярной серии альбомов лейбла Tzadik — «Radical Jewish Culture»? Я подчеркиваю здесь слово Radical...

— Ну нет, слово «радикальный» я употребляю вовсе не в политическом смысле. В названии серии *Radical Jewish Culture* определение еврейской культуры как «радикальной» даётся в музыкальном смысле, потому что эта серия представляет экспериментальную музыку, авангард. Эта серия не посвящена вообще всей еврейской музыке. Мы не выпускаем клезмер,

не выпускаем традиционную народную музыку. Мы выпускаем записи артистов, которые своим творчеством ставят вопросы, ищут новое. Вот что для меня означает слово «радикальный» в названии этой серии.

Каковы, в таком случае рамки слова «авангард»? Включают ли они, допустим, фри-джаз?

— Ну нет. Фри-джаз — не авангард, это музыка сорокалетней давности! В 60-е, когда мне было 16–17 лет, фри-джаз был остро актуален, а диксиленд был музыкой сорокалетней давности. И тех, кто слушал диксиленд, мы называли *moldy figs*¹. А теперь музыка сорокалетней давности — это фри-джаз. И те, кто им занимается, — заплесневелые финики! Разве это новая музыка?

Я думаю, очень важно понимать, что авангард, экспериментальная музыка — это не звучание, не какой-то определённый стиль. Это способ смотреть на мир, это способ жить. И этот способ постоянно изменяется. Для меня авангардная музыка — это не то, что происходило много лет назад, это то, что происходит сейчас, поднимает вопросы сейчас. Правда, я считаю, что важно и продолжать эксперименты прошлого, радоваться музыке прошлого. В конце концов было время, когда Джон Кейдж и Алберт Айлер были моими героями. Они были великими музыкантами. Но я не хочу *сейчас* делать то, что они делали *тогда*. Я хочу делать что-то иное. Для меня это и есть следование духу экспериментального авангарда. Для меня идея авангарда — вовсе не следование концептам из прошлого: это — подход, свойственный скорее классической музыке или неоклассицизму. Концепция современной экспериментальной музыки — оторваться от прошлого и двигаться в будущее, пробовать делать те вещи, что никто ещё не делал.

Несколько лет назад я интервьюировал звукоинженера Джима Андерсона (см. главу «Джим Андерсон: «Записывать только то, что мне нравится» в этой же части книги. — К. М.), и он сказал мне, что из всех продюсеров, с кем он работал, чёткое видение звучания будущей пластинки есть всего у нескольких человек, в том числе у Джона Зорна — вот его слова: «он очень чётко знает, чего хочет. Если что-то нравится ему, ты сразу это знаешь. Если не нравится — тоже. У него никогда не бывает этих «я не уверен», «может, попробуем ещё разок» и т. п. У него всегда есть чёткая концепция, и он уверенно к ней идёт»...

¹ «Заплесневелыми финиками», т. е. старыми перечницами.

— Правда, он так сказал? Здорово. Это мне льстит!

Так вот мой следующий вопрос я хотел вам задать все эти годы, что прошли после интервью с Андерсоном: в чем же заключается эта ваша звуковая концепция, ваше видение звука?

— Уф-ф!.. Мне кажется, концепция меняется в зависимости от проекта, над которым я работаю. Но если попытаться найти единое определение... Одно слово... нет, всё-таки, пожалуй, не одно (*смеётся*). **Сила, интенсивность, прямота.** Мне нравится, когда музыка ударяет прямо в лицо слушателю, мне не нравится, когда между слушателем и его переживанием музыки что-то стоит — в частности, обширная реверберация. Ну, за исключением случаев, когда реверберация сама есть часть звучания. Короче говоря, мне нравится, когда всё звучание вынесено на передний план и когда оно действительно прямолинейно, мощно и ясно. Мне нравится слышать одинаково чётко все элементы звучания. И в этом нет ничего особенно радикального. Но я вполне радикален в достижении этой цели: я просто очень хорошо понимаю, чего добиваюсь, я слышу, когда это не получается — и когда это получается, я тоже это слышу. За счёт этого я могу быть вполне конкретен в разговоре с музыкантами и со звукоинженером, объясняя им, чего я добиваюсь. Я могу точно объяснить, какого звука барабанов я добиваюсь и, следовательно, как именно нужно настроить барабаны и снимать их звук; я могу объяснить, чего я хочу от гитариста — например, если это Марк Рибо, мы обсуждаем с ним, какие именно гитары он будет использовать в данном проекте, какие приборы, усилитель и т. п. будут приемлемы или неприемлемы в этом конкретном случае. И так с каждым музыкантом. Для меня это — ноты, как в классической музыке, хотя наша музыка и не нотируется, как классическая. Но это — важнейшая составляющая: звучание. Интересно, что в классической музыке есть стандарты звучания каждого инструмента: вот это — идеальное звучание скрипки, вот это — идеальное звучание кларнета. В импровизационной музыке нет таких стандартов, звучание разнится в зависимости прежде всего от исполнителя, далее — от инструмента, от струн, которые на нём стоят, от усилителя, которым пользуется гитарист, или от трости саксофона... — все это воздействует на изменение звучания самым радикальным образом. Поэтому хороший аранжировщик должен не только знать, как правильно соединить звучание флейты и кларнета или струнной секции и перкуссии; современный композитор должен также знать технику звукозаписи и современные электронные инструменты и хорошо понимать, как использование

этих средств позволяет добиться звучания, которого он ищет. И поэтому я очень точно знаю, чего я добиваюсь от каждого инструменталиста и от звукоинженера. Но я не только даю, я и беру. Мне нравится быть в центре совместного творчества, мне нужен не только мой собственный взнос в общее звучание, но и взнос всех остальных музыкантов. Я вовсе не обязательно всегда и в полной мере принимаю его, но я в полной мере принимаю факт, что другие люди разбираются во многих вещах лучше меня, и их знания очень ценны для меня в процессе принятия решения.

МАЙКЛ КУСКУНА И ЕГО ЭТАЛОННЫЕ ПЕРЕИЗДАНИЯ

Продюсеры бывают разные — в том числе разные и по специализации. Среди бесчисленного множества тех, кто, собственно, продюсирует запись, то есть творчески организует создание нового произведения звукозаписи, есть не очень большое подмножество тех, кто как таковых новых записей не создаёт, но тем не менее способствует выходу на рынок десятков, сотен альбомов, которые в продаже оказываются зачастую более успешными, нежели новые. Да, речь идёт о продюсерах переизданий.

Роль продюсеров переизданий особенно высока в джазе: этот вид музыки за век своей истории (и за почти полное столетие документированной истории джазовой грамзаписи — от самого первого диска нью-орлеанского белого ансамбля *Original Dixieland Jass Band*, записанного в 1917 г.) успел нарастить колоссальный корпус звукозаписей. Кроме того, в силу различных причин (исторических, социальных, чисто музыкальных) получилось так, что огромное большинство джазовой аудитории слушает именно старые записи. Главная причина здесь в том, что в истории джаза есть несколько пиков колоссальной высоты, перепрыгнуть творческий уровень которых современные джазмены пока не в состоянии — ну, как современные нам академические композиторы не в состоянии превзойти уровень Моцарта и Бетховена. Проще говоря, записи титанов — Дюка Эллингтона, Луи Армстронга, Чарли Паркера, Майлса Дэйвиса, Джона Колтрейна; «просто великих» — Джо Хендерсона, Коулмана Хокинса, Чарлза Мингуса, Сонни Роллинза, Арта Блэйки, Дейва Брубека, Декстера Гордона, Фредди Хаббарда, Стэна Кентона, Джекки Маклина, Ли Моргана и десятков других — в обозримом будущем все ещё будут продаваться лучше, нежели работы нынешнего поколения джазовых музыкантов; при этом плодovitость титанов и «просто великих», даже тех, кто давно ушёл из

жизни, оставила для истории неисчислимое количество их записей, значительная часть которых до сих пор вполне конкурентоспособна как по творческим, так и по техническим показателям. Это и есть тот самый «груз прошлого», который ощущают на себе нынешние джазмены и о котором говорил в своём интервью в начале этой же части книги один из величайших джазовых продюсеров прошлого Джордж Авакян. И существование этого «груза» означает, что сегмент переизданий на джазовом рынке в обозримом будущем будет оставаться весьма и весьма важным. А значит, велика будет и роль продюсера переизданий.



Майкл Кускуна

Безусловным лидером в этом сегменте рынка считается нью-йоркский продюсер Майкл Кускуна (*Michael Cuscuna*). Кстати, альбомы почти всех вышеперечисленных титанов и «просто великих», равно как и ещё нескольких десятков им подобных, в изобилии присутствуют в дискографии работ Кускуны. И отнюдь не единично: так, Майкл продюсировал переиздания девяти альбомов Мингуса, пятнадцати — Кентона, двенадцати — Хаббарда, семнадцати — Гордона, двадцати девяти — Колтрейна... Общее число выполненных им переизданий исчисляется сотнями. Кускуну считают ключевой фигурой в истории бума джазовых переизданий, начавшегося в середине 80-х с массовым распространением формата *CD*, а его имя — синонимом понятия «качественное переиздание». Хотя, помимо переизданий, он продюсирует довольно много и нового материала — зачастую тех же самых музыкантов, чьи более ранние работы он переиздает.

Майкл Кускуна родился в Стэмфорде (Коннектикут) 20 сентября 1948 г. Он учился (и довольно успешно учился) играть на флейте, саксофоне и барабанах, однако говорит, что его целью с самого начала было создание собственной фирмы грамзаписи. Путь его к этой цели был не особенно тернист, зато извилист. Он начал с работы на радио (филадельфийская станция *WXPJ*, где он вёл джазовую программу в конце 60-х, и сразу вслед за ней — *WPLJ* в Нью-Йорке, где он вёл утренние музыкальные эфиры) и работы на лейбле *ESP*. Отдал он дань и журналистике,

много публикуясь в «ДаунБите» и журнале «*Jazz And Pop*». Кстати, именно его журналистский опыт позволил ему в дальнейшем стать одним из лучших авторов так называемых *liner notes* — статей на обложках и в буклетах пластинок.

Первые его опыты в продюсировании относились тоже к концу 60-х — причём начал он сразу с величайших блюзовых артистов того времени, гитариста Бадди Гая и исполнителя на губной гармонике Джуниора Уэллса.

Самой первой его профессиональной продюсерской работой в джазе стал альбом, вышедший в 1969 г. на чикагском лейбле *Delmark*, — дебютная запись чикагского фанк-джазового гитариста Джорджа Фримана, брата одного из патриархов чикагской сцены, Вона Фримана, и дяди саксофониста Чико Фримана, прославившегося в 80-е. Полученный опыт так впечатлил Кускуну, что он покинул радиовещание и в начале 70-х стал штатным продюсером крупного, авторитетного лейбла *Atlantic*, где он делал записи пианиста Дейва Брубeka и звезд чикагской авангардной сцены — *Art Ensemble Of Chicago*. 70-е были для Кускуны довольно пёстрыми: помимо *Atlantic*, за это десятилетие он успел поработать с такими лейблами, как *Motown*, *Arista*, *Muse*, *Freedom*, *Novus* — заметим, что в это время он впервые сталкивается с работой над переизданиями, выпуская на лейбле *ABC* записи 50-х гг., в оригинале выходившие на лейбле *Impulse!*

Как только формат *CD* получил более или менее массовое распространение в США, а именно — в 1983 г., Кускуна наконец реализовал свою мечту о собственном лейбле, основав в тандеме с покойным ныне Чарли Лурье компанию *Mosaic Records*. Концепцией этого лейбла было и остаётся создание своего рода «академических» изданий — полных переизданий всех записей того или иного музыканта за тот или иной период его творчества (как правило, связанный с работой на том или ином лейбле — ну, например, «Все записи квинтета Чико Хэмилтона на лейбле *Pacific*» — всего 91 трек, записанный с 1954 по 1959 г.). Причём это не массовые издания. Все без исключения коллекции записей, выходившие на *Mosaic* за восемнадцать лет существования лейбла (их общее число перевалило за сотню, то есть лейбл выпускает больше пяти коллекций в год!), выпускаются в виде так называемых *box sets* — «коробочных комплектов» — и никогда не продаются в магазинах (кроме, разве что, бывших в употреблении экземпляров, которые иногда встречаются в отделах *Used CDs* — «дисков, бывших в употреблении»). Все продажи *Mosaic* осуществляются только и исключительно через прямые почтовые заказы.

Все коллекции выходят «лимитированным тиражом» — как правило, от двух с половиной до десяти тысяч копий. Чего

же здесь лимитированного, спросит российский читатель: ведь такие тиражи даже не снились многим «нелимитированным» изданиям! «Лимитированность» тиража в Америке заключается не в количестве экземпляров, а в периоде, на который лейбл (в данном случае *Mosaic*) выкупает лицензии (или получает права непосредственно от исполнителя) — это, как правило, от трёх до пяти лет, и после истечения этого срока лейбл не имеет права делать допечатку тиража. Дело в том, что, как мы уже знаем, в американской музыкальной индустрии тираж *CD* — или любого другого носителя — делается не разово, а порциями, до тех пор пока продажи данного конкретного наименования позволяют продолжать допечатки. По окончании этого периода, когда допечатки прекращаются, альбом считается *out-of-print* — более не тиражируемым, и добыть его копию с этого момента можно только на вторичном рынке.

Все «бокс-сет», как «компактные», так и виниловые, выпускаемые до сих пор, хотя и буквально считанными десятками, стоят очень дорого — в среднем от 100 до 300 долларов. И тем не менее *Mosaic* не только успешно живёт, полностью окупая свои затраты и даже принося кое-какую прибыль, но и стал своего рода эталоном, создателем индустриального стандарта переизданий исторического аудиоматериала. Считается, что выпустить переиздание лучше, чем это делают на *Mosaic*, очень трудно, если вообще возможно: можно лишь приближаться к их уровню.

Каждое такое переиздание, будь то виниловое или на *CD* (значительное большинство наименований выпускается в обоих форматах, хотя, конечно, на виниле гораздо меньшим тиражом), упаковывается в красивую коробку размером в стандартный виниловый альбом (12 на 12 дюймов), в которой, помимо, собственно, пластинок, находится и буклет размером в хорошую книгу, содержащий исчерпывающие исторические материалы (как фактические, так и аналитические) по всем использованным записям и всем артистам-участникам, а также огромное количество фотоматериалов. Последними особенно славятся переиздания материала, первоначально выпускавшегося *Blue Note*: одной из ключевых фигур этого лейбла был фотограф Фрэнсис Вулфф, который запечатлевал на плёнке практически каждую сессию грамзаписи, делавшуюся для лейбла.

Помимо *Mosaic*, Кускуна на протяжении всех этих лет продолжал работать и с другими лейблами — как с переизданиями, так и с оригинальными записями: наиболее значительна его работа на *GRP*, где он переиздавал классический каталог *Impulse!*, и на *Blue Note*, с которым в последние годы тесно инкорпорирован лейбл *Mosaic*. Наряду с главой *Blue Note* в 1986–2012 гг.

Брюсом Ландваллом и Бобом Белденом, Кускуна около двух десятилетий входил в продюсерский «правлящий триумvirат» этой авторитетнейшей фирмы.

Кускуна начал свою деятельность на *Blue Note* ещё в 1976 г., причём начал с впервые начатых тогда этим лейблом переизданий бестселлеров прошлых десятилетий (продюсировавшихся в 1950–1960-е гг. основателем *Blue Note* Алфредом Лайоном и записывавшихся великим звукорежиссёром Руди Ван Гелдером) и в тандеме с Чарли Лурье — откуда нетрудно проследить будущую последовательность: основание *Mosaic* вместе с Лурье в 83-м, титаническую программу переизданий нового лейбла и последовавшую во второй половине 90-х ассоциацию *Mosaic* и *Blue Note*.

Зачем понадобилось создавать отдельную компанию для переизданий? Хотя Кускуна дипломатично обходит этот вопрос, думаю, причина тут в том, что *Blue Note* переиздавала и переиздает только собственные записи, не касаясь каталогов других лейблов, даже и принадлежащих тому же концерну *EMI*, что и сама *Blue Note* (финансовый контроль над лейблом через свои филиалы *EMI* установила ещё в 1980-м). Что же до *Mosaic*, то её переиздания включают продукцию таких значимых в джазовой истории лейблов, как *Pacific Jazz*, *Capitol*, *CBS*, *Verve*, *Roulette*, *Decca*, *Atlantic*, *Reprise* — в том числе, разумеется, и *Blue Note*.

Переиздания *Mosaic* (и вообще все переиздания, выполняемые Кускуной) считаются эталонными не только по издательским показателям — это ещё и эталонный звук. Обычное восстановление исторических записей — далеко не все, что делает Кускуна. Например, один из самых успешных релизов *Mosaic*, «*Thad Jones/Mel Lewis Solid State Recordings*», фактически был не восстановлен, а почти что сделан заново: мастера оригинальных пластинок содержали введенную в начале 70-х дополнительную искусственную реверберацию и довольно грубо смониторваны (было даже слышно, где ножницы продюсера исходных выпусков удалили то или иное соло), так что пришлось поднимать оригинальные ленты и все сводить и «мастерить» заново.

Первые шесть лет лейбл работал у Чарли Лурье дома. Потом, в 89-м, Лурье и Кускуна сняли здание в родном городе Майкла — Стэмфорде, в котором лейбл располагается и сейчас. Тогда работников *Mosaic* было четверо, в последние годы стало семеро (по этому поводу Кускуна замечает: «Мы не стремимся нанимать слишком много народу, потому что, знаете ли, это не тот бизнес, который купается в деньгах»).

Сейчас Кускуна руководит лейблом один: Чарли Лурье умер 31 декабря 2000 г.

Вот что сам Майкл Кускуна рассказывал о своём опыте американскому журналисту Крису Ховэну в интервью, опубликованном в 2000 г. одним из американских «фанзинов» (самиздатовских журналов):

— Меня всегда интересовал выпуск грампластинок. Не знаю, почему именно. Но уже в четвертом классе школы (конец 50-х. — К. М.) я начал собирать грампластинки — ещё даже не джаз, а ритм-н-блюзовые синглы. И я твердо знал, что хочу заниматься производством пластинок. Поступив в университет, я стал работать на студенческом радио и продюсировать джазовые концерты в Филадельфийском колледже искусств (при том, что сам я учился в Университете Пенсильвании). Я также много писал для джазовых журналов. И вот однажды один из тех, о ком я писал в «Даун Бит» — Бадди Гай, — собирался записывать свой последний альбом для *Vanguard*, с которыми у него кончался контракт. Он знал, что я хотел бы заняться продюсированием, и спросил меня, не хочу ли я начать с него? Я сделал это. Потом записал ещё один его альбом, в дуэте с Джуниором Уэлсом — для *Blue Thumb*. Так все и началось.

Я работал на радио, и мне это тоже нравилось. Я попал на *WPLJ* в Нью-Йорке, которая в то время была станцией довольно свободного формата, и я мог делать, что хочу. Так продолжалось года полтора, но тут начался процесс, затронувший большинство радиостанций в стране, — коммерческое форматирование. Мне стало скучно, и я ушёл — по счастью, как раз в это время получив предложение от лейбла *Atlantic*. Его глава Джоэл Дорн искал кого-нибудь в помощники, чтобы справиться с растущим потоком новых релизов. Так я стал штатным продюсером *Atlantic*.

Именно там я заинтересовался идеей переизданий. Конечно, я и раньше знал, что у множества лейблов есть архивы, где лежат не только «мастера» успешных записей прошлых лет, но и материалы, которые никогда не публиковались. И вот на *Atlantic* я стал заказывать себе ленты из архива, слушать их — и пришёл к выводу, что мне очень интересны переиздания и поиски неизданных материалов. Уже тогда я обдумывал идею «коробочных наборов», которую затем впервые реализовал на *Atlantic*, выпустив набор из 14 *LP* с записями Рэя Чарлза, которые раньше никто и никогда не издавал. Через два года я ушёл с *Atlantic* и стал работать как фрилансер, описывая круги вокруг *Blue Note*, — я знал, что их архивы скрывают настоящие сокровища! Время от времени я принимался скрестись к ним в дверь... пока в 1976 г. меня не впустили.

Тогда же *Warner Brothers* закрыли своё джазовое отделение, которым до того руководил мой друг Чарли Лурье. Мы

стали с ним обдумывать, чем хотели бы заняться, и написали письмо на *Capitol*, подразделение *EMI*, которое в то время контролировало *Blue Note*. Мы писали, что лейбл полумёртв и что надо бы заняться его оживлением. Они ответили, что сами они не готовы к оживлению лейбла и не будут готовы в ближайшие два года. Пришлось этим заняться нам.

Потом возникла идея *Mosaic*. Первым толчком было моё желание издать всего блюнотовского Монка. Дело в том, что в архивах лейбла я нашёл всего полчаса неопубликованного Телониуса Монка. На один альбом это явно не тянуло. Но зато весь остальной Монк, который там был и выпускался раньше, был издан в массе своей плохо, какими-то случайными выборками. Так что я решил собрать все, смешать с неизданными записями, аккуратно разложить по годам и сессиям записи, очистить, восстановить удалённое при когда-то сделанном монтаже — и издать. Так родилась идея *Mosaic*.

Иногда меня поражает, почему до некоторых вещей просто никто не додумывался. Я занимался переизданиями классических записей Майлса Дэйвиса на *Columbia* (виниловая версия затем выходила у нас на *Mosaic*). Все его альбомы начала 60-х, вроде «*Milestones*», выходили в псевдостерео — когда электронным способом монозапись растягивали по каналам, знаете? И, когда появился формат *CD*, все эти альбомы были просто переизданы моно. Тогда как все это время в архиве лежали исходные трёхдорожечные ленты, которые элементарно просто можно было свести заново, получив чудесную стереоверсию, — что я и сделал. Такое впечатление, что этим до меня просто никто не хотел заниматься!

BLUE NOTE: ИСТОРИЯ ВЕЛИКОГО ЛЕЙБЛА

Не так много в джазовой истории можно насчитать фирм грамзаписи, название которых для знатоков означало бы не только определённую общность музыкантов, но и определённую стилистику. Знатокам сразу приходят в голову несколько названий — например, знаменитый европейский лейбл *ECM*. Но есть ещё один, не менее яркий пример, существующий на 30 лет дольше, чем культовая мюнхенская фирма, и оказавший куда большее воздействие на всю историю джаза. Мы об этом лейбле только в данной главе уже говорили дважды: рассказывая об определившем его классическое звучание звуко-режиссёре Руди Ван Гелдере, а затем — об одном из его ведущих продюсеров Майкле Кускуне. Пришла пора поговорить

об истории этого лейбла — нью-йоркского *Blue Note* — более системно.

Лейбл основали в 1939 г. Алфред Лайон и Фрэнсис Вулфф, и его история достаточно чётко распадается на несколько периодов. Первые двадцать лет — безраздельное господство продюсерской и менеджерской воли Лайона, в каталоге — спектр ведущих имён в джазе: сначала — буги-вуги (Алберт Аммонс и Мид Лакс Луис), новоорлеанская классика (Сидни Беше), затем — Майлс Дэйвис, Телониус Монк, Клиффорд Браун, Хорас Силвер, Бад Пауэлл, Сонни Роллинз. Далее — шестидесятые, когда *Blue Note* делает упор на более молодых (в среднем) музыкантов, в первую очередь представителей хардбопа (Хэнк Мобли, Дональд Бёрд, Фредди Хаббард, Джекки Маклин, Ли Морган, Декстер Гордон, Кенни Дорэм), — до 1967 г., когда компания вступила в период затяжного кризиса. После продолжительного спада в 70-е последовали новый подъём, связанный с возрождением интереса к акустическому джазу в 80-е, и обращение к новейшим, самым актуальным направлениям современного джаза в 90-е, выведшее *Blue Note* в начале XXI века на положение одного из важнейших джазовых лейблов в мире — положение, которое поколебал только финансовый кризис рубежа первого и второго десятилетий.

Можно провести ряд параллелей между европейским *ECM* и американским *Blue Note* — не только стилеобразующие, но и общеэстетические. Как норвежский звукорежиссёр Ян-Эрик Конгсхёуг, подчиняясь в первую очередь эстетическим установкам ведущего продюсера лейбла — мюнхенца Манфреда Айхера — создал звуковую эстетику *ECM*, так звуковую эстетику *Blue Note* (и шире — всего современного акустического джаза) создал в 50-60-е гг. звукорежиссёр Руди Ван Гелдер, подчиняясь эстетическим установкам Алфреда Лайона. Как любую пластинку *ECM* легко опознать визуально по характерной минималистичной эстетике, так и обложки *Blue Note* с 1956 г. выдерживались в едином, весьма впечатляющем дизайне (напоминающем исторический стиль «баухаус») благодаря дизайнеру Райду Майлсу и сооснователю лейбла, фотографу Фрэнсису Вулффу, который создал ставший впоследствии едва ли не стандартом изображения джазовых музыкантов стиль фотографии — тёмный фон, музыкант купается в лучах света из невидимого источника, изогнувшись над клавиатурой (или же с саксофоном, трубой и т. п.), тончайшие детали его внешности поражают гиперреализмом. Особенно запоминаются детали — карандаш в руке, тень на инструменте, причудливо извивающийся дымок от сигареты артиста теряется в темноте. Это не были обычные парадно-постановочные фотографии — это были

фотографии людей, занятых тяжёлым творческим трудом, фотографии столь впечатляющие, что иногда одни музыканты даже копировали позы или гримасы других музыкантов для обложек собственных альбомов. Неудивительно, что в 1999 г., когда *Blue Note* выпустила роскошную 14-дисковую коллекцию к своему 60-летию, к ней прилагался альбом фотографий Вулффа, воспроизведённых в формате размера обложки *LP*, дополненный изображениями современных звёзд лейбла, сделанными фотографом Джимми Катцем, который скрупулезно воспроизвёл стилистику Вулффа.

Когда говорят «стиль *Blue Note*», обычно имеют в виду музыку, которую лейбл выпускал в 1955–1967 гг., вплоть до ухода на покой его основателя Алфреда Лайона. История этого стиля началась в 1955 г., когда *Jazz Messengers* великого барабанщика Арта Блэйки записали пьесу «*The Preacher*», простую тему пианиста Хораса Силвера с явным влиянием интонаций афроамериканской церковной музыки — госпелз — и чётким, лёгким ритмом, получившим название «фанки». Говорят, Лайон, большой поклонник заковыристой музыки Телониуса Монка, считал, что эта пьеса — слишком простенькая для джазовой записи, и её запись была сделана только потому, что на этом настояли Блэйки и Силвер. Пьеса вышла... и попала в хит-парад поп-музыки, принесла лейблу большие деньги и определила господствующую стилистику *Blue Note* на десятилетие с лишним. Джаз, со времен бибоба потерявший широкую аудиторию, в лице музыкантов *Blue Note* сумел вновь повернуться лицом к массовому слушателю, создать легко воспринимаемые и яркие образцы, которые не уступали более сложным джазовым произведениям ни в глубине, ни в количестве музыкальных идей, но главное — при этом не казались широкому слушателю каким-то шифром, загадкой, как это часто случалось и случается в джазе. В последующие годы *Blue Note* вновь и вновь возвращалась к обнаруженной Блэйки и Силвером формуле сочетания несложного ритма «фанки», блюзовой формы и интонаций госпелз — достаточно вспомнить ещё один выдающийся пример (кстати, тоже попавший в хит-парады поп-музыки), «*The Sidewinder*» трубача Ли Моргана с участием саксофонист Джо Хендерсона (1963).

Вторым классическим направлением, связанным прежде всего с *Blue Note*, было явление, которое в нашей стране довольно точно по сути, но размыто по форме называли «органным джазом», — собственно, в музыкальном плане это было почти то же самое, но с ещё более выраженным блюзовым элементом, почти танцевальным (или откровенно танцевальным) ритмом, определяемым уже не словом *funky*, а более эмоциональным *groove*, и главное — тем, что главным инструментом в этом

узком, но популярном джазовом течении, на самом деле именовавшимся *soul jazz*, был электроорган, причем, как правило, одной и той же модели — *Hammond B-3*. Первым и самым популярным артистом этого направления был органист Джимми Смит.

Оба сооснователя фирмы были родом из Германии, и их любовь к джазу началась ещё тогда, когда между двумя мировыми войнами они жили в Берлине. Приход к власти Гитлера заставил значительную часть немецкого общества — прежде всего людей еврейского происхождения — покинуть страну. И Вулффу, и Лайону (в Германии их, конечно же, звали Вольфф и Лион) удалось переехать в Америку, что было совсем не такой простой задачей. Так или иначе, на свет в 1939 г. появляется лейбл *Blue Note*, который начинает свою деятельность с записей фортепианного стиля «буги-вуги» и нью-орлеанского джаза. Среди первых артистов лейбла был также Эрл Хайнс по прозвищу Батя (*Fatha*), тот самый пианист и бэндлидер, в чьем оркестре в 40-е работали практически все звёзды бибоба во главе с Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи. К числу лучших релизов *Blue Note* первого десятилетия её истории относятся также записи малых составов во главе с тенористом Айком Квебеком, который в те годы был неофициальным арт-директором фирмы. Именно он в 1947 г. буквально заставил Лайона и Вулффа начать записывать музыкантов бибоба.

Бибоп тех лет был для джаза тем же, чем фри-джаз в начале 60-х: неслыханная музыка, ломающая все каноны и традиции, — так она воспринималась консервативно настроенными музыкантами, критиками и продюсерами. По сравнению с господствовавшим в предыдущее десятилетие свингом, бибоп характеризовался более камерными составами ансамблей (трио, квартет, квинтет, редко больше), несложными аранжировками, но со сложнейшими темами, воспринимавшимися непривычным слушателем как ошеломляющий, не всегда даже складывающийся в легко запоминаемую мелодию поток нот, сыгранный с невероятной по тем временам скоростью. После изложения тем в бибопе следовало одно (или несколько, в зависимости от количества заявленных в данной конкретной сессии солистов) импровизационное соло, затем, чаще всего, короткий обмен «по восемь» или «по четыре» и ещё одно совместное проведение темы. Однако к концу 40-х эта модель начала обогащаться и развиваться. Одно из первых обращений *Blue Note* к бибопу — «*Our Delight*» пианиста Тэдда Дэмерона — уже звучит во вполне умеренном темпе, и тема его по детализации и кантилене напоминает песню. Более того, хотя соло (великий трубач Фэтс Наварро) изложено типично бибоповыми фразами,

оно не представляет собой фейерверка нот 32-й длительности¹, как это было бы у Диззи Гиллеспи: Наварро играет логично развивающуюся мелодическую линию с характерной для него лёгкой, но очень разнообразной фразировкой.

Именно такой подход и оказался доминирующим в продюсерской манере Лайона, определявшей творческую политику *Blue Note*. Он отдавал предпочтение мелодиям, хорошо написанным и отлично аранжированным — композиция и аранжировка для него значили не меньше, чем демонстрация впечатляющих импровизационных способностей, если не больше. К 1955 г., когда *Blue Note* выпускает уже упоминавшийся «*The Preacher*» Хораса Силвера, кредо Лайона уже можно определить так: нам нужны песни! Нет, конечно, речь не идёт о поп-песенках с вокалом и куплетно-припевной структурой. Речь идёт о пьесах с чётким, понятным массовому слушателю композиционным строением и мелодией, которую нетрудно запомнить и можно напеть. «*The Preacher*» среднему слушателю, хотя бы немного разбирающемуся в музыке, легко напеть — так же как ему же почти невозможно напеть, допустим, более ранний бибоповый опус «*Oop-Pop-A-Da*» Диззи Гиллеспи, хотя он и включал в себя вокальную партию!

Конечно, культивировавшаяся в тот период стилистика не могла процветать бесконечно. Уже к середине 60-х хардбоп-а-ля *Blue Note* превратился в «общее место», в шаблон — и блюзовая интонация, и легкий восточный, карибский или латиноамериканский привкус в мелодических линиях (типичный пример — обретшая огромную популярность «*Song For My Father*» того же Хораса Силвера), и интонации госпел (вплоть до характерных аккордовых цепочек в фортепианных партиях), и ритмы «фанки» и «грув». У ценителей и знатоков джаза к этому времени появляется новое широкое поле для изучения — джазовый авангард; массовую же публику отвлекают куда легче (как ни крути) усваиваемые рок-н-ролл и афроамериканский поп (на тот момент представленный в первую очередь мемфисской «южной» школой соул-музыки и детройтским направлением «мотаун»). В этой клишированности, заигранности формул «блюнотовского» направления хардбопа есть, безусловно, доля вины и самой *Blue Note* — слишком интенсивно эксплуатировалась раз найденная формула, слишком много раз она воспроизводилась практически без изменений. Но от величия лучших образцов этого стиля никуда не уйти, их популярность почти не уменьшается с годами, и всё новые и новые поколения музыкантов не только учатся на них, но и пытаются (часто — не без

¹ То есть очень, очень коротких и быстро сменяющихся.



Альфред Лайон, саксофонист Декстер Гордон и Франсис Вулфф, 1960-е гг. (Фото из коллекции Еврейского музея в Берлине)

успеха) находить в них новые, ещё не разработанные идеи. Достаточно назвать шесть пьес, могущих служить знаменем «стиля *Blue Note*»: «*The Preacher*» и «*Song for My Father*» Хораса Силвера, «*Moanin'*» Бобби Тиммонса, «*I Remember Clifford*» и «*The Sidewinder*» Ли Моргана и «*Cantaloupe Island*» Хэрби Хэнкока. Ясные и простые темы, по доступности не уступающие поп-хитам, служат в них основой величайшим образцам современной (несмотря на довольно пожилой уже возраст) джазовой импровизации, до сих пор сохраняющей эталонность своего творческого и технического уровня.

Интересно, что и в период активного обращения *Blue Note* к тогдашнему джазовому авангарду предпочтение отдавалось не столько яростному фри-джазу, сколько камерным образцам с отчетливым композиционным и аранжировочным элементом — это касалось и Сесила Тейлора, и Эрика Долфи, и самого Орнетта Коулмана.

Не будем забывать, что описываемый период — время борьбы афроамериканцев за свои гражданские права, что многие (если не большинство) артистов *Blue Note* — темнокожие. Страсть и ярость, зачастую руководившие творческими устремлениями авангардистов, были свойственны и куда более «мирным» представителям хардбопа. Известен серьёзный музыковедческий анализ покойного Дэвида Розенталя (в книге, выпущенной в 1992 г., — «*Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965*»), в котором он рассматривает соло трубача Ли Моргана

в «*Caribbean Fire Dance*» саксофониста Джо Хендерсона с точки зрения как раз выражения экстрамузыкальных идей — через пресловутую «ярость» именно к «чёрности», к подчеркиванию специфически афроамериканских культурных элементов. Можно также вспомнить выпущенный в этот период альбом альт-саксофониста Джекки Маклина «*Let Freedom Ring*», где под «звоном свободы» подразумевалась вовсе не свободная импровизация, а свобода политическая, гражданская. Да что там, этот же элемент можно услышать и в мрачных барабанах Арта Блэйки в «*Minor's Holiday*» (1955), и в «*Secor Blues*» Хораса Силвера (1956), где в «бридже»¹ ритм-секция обретает черты мрачной, упрямой сосредоточенности, оттенённой душераздирающими интонациями трубы Дональда Бёрда и настойчивыми перкуссивными цепочками аккордов Хораса Силвера на фортепиано.

Как уже было сказано, период с 1955-го по 1967-й был самым творчески значимым в истории *Blue Note*. После отставки Лайона лейблом некоторое время руководили Фрэнсис Вулфф и Дюк Пирсон, который стал ответственным за «артистов и репертуар» (*A&R*) после смерти Айка Квебека в январе 1963 г. В 1971-м Вулфф умер, вслед за чем последовал период снижающейся активности, во время которого лейбл выпускал малозначимый джаз-рок или простенькие инструментальные альбомы. Затем лейбл на несколько лет и вовсе почти прекратил свою деятельность: под маркой *Blue Note* выходили только переиздания прежних шедевров, которыми занимались уже знакомые нам Майкл Кускуна и Чарли Лурье.

Изменения на *Blue Note* начались в 1980 г., когда концерн *EMI* установил над лейблом полный финансовый контроль, купив владевшую им с 1963 г. компанию *Liberty* (до этого *EMI* занимался только дистрибьюцией продукции *Blue Note*).

Лейбл в 1984-м возглавил Брюс Ландвалл (представлявший уже третье поколение руководителей лейбла после смерти и Лайона, и Вулффа), ранее — руководитель достаточно успешного лейбла *Elektra/Musician*. Ландвалл сразу предпринял шаги по возрождению *Blue Note*: помимо колоссального архива, переизданиями которого можно жить вполне неплохо (что лейбл и делает год за годом, запуская то одну, то другую серию весьма недурно расходящихся переизданий), *Blue Note* начал вновь записывать музыкантов, причём музыкантов нового поколения, так называемых «молодых львов».

¹ *Bridge* — в 32-тактной песенной форме AABA (две повторяющиеся фразы по 8 тактов, затем одна контрастная и вновь повторение первой), чрезвычайно широко распространённой в джазовой композиции, это «часть В».

«Интерес молодых музыкантов к серьёзному акустическому джазу в 80-е был неожиданной вещью, которую мы восприняли как проявление выздоровления целого поколения, — говорит Ландвалл. — Важно, что среди них были и чёрные и белые; ещё более важно, что это было очень целеустремлённое поколение. Мы выпустили тогда *LP* с записью одного из первых крупных событий, знаменовавших возрождение интереса к джазу — «*Kool Jazz Fest*» (1982). Удивительно, что все, кто там играл, до сих пор на сцене (если живы): [саксофонист] Пакито Д'Ривера, который тогда только что сбежал с Кубы, [тромбонист] Крэйг Харрис, [трубач] Уинтон Марсалис, [саксофонист] Хэмиет Блюиетт, [гитарист] Кевин Юбэнкс, [саксофонист] Чико Фриман... Первым, с кем мы тогда подписали контракт, был гитарист Стэнли Джордан, которому было то ли 19, то ли 20 лет, но он уже был уникален с этим его тэппингом¹ на грифе гитары. Правда, первый альбом, который мы выпустили, был «*The African Game*» композитора Джорджа Расселла, которому уже было за 60. Но все равно главной целью было и остаётся искать и находить музыкантов, которые делают что-то свежее и особенное, а не просто копаются в наследии прошлого, каким бы богатым оно ни было. Как горд я был, когда подписывал контракты с саксофонистом Греггом Осби или с пианисткой Гери Аллен, которые так последовательно ищут новые выразительные средства! Также было и с молодым пианистом Бенни Грином: его стиль — из прошлого, но это его собственный, индивидуальный стиль, и его записи хорошо продаются. А Джо Ловано? Он пришёл к нам уже сорокалетним, и сразу было ясно, что это саксофонист, о котором много лет будут говорить



Брюс Ландвалл
(фото: Кэрол Фридман)

¹ *Tapping* — техника игры, в которой звук извлекается не ударом о струну, как обычно, а быстрым прижиманием низко расположенных струн к грифу гитары, иногда — всеми десятью пальцами, как на клавиатуре фортепиано.

больше других. А каков пианист Гонсало Рубалькаба? Такие, как он, появляются, наверное, раз в двадцать лет...»

«Проблема в том, — говорил Ландвалл в начале 2000-х, — что мы всё время должны держать в голове огромное количество факторов, между которыми надо найти баланс. Записи, которые получают номинацию на «Грэмми», часто продаются довольно средне. И, наоборот, мы делаем неплохие деньги на довольно средних альбомах. Плюс к тому, мир сильно изменился за последние двадцать лет. Мы не можем больше работать только на территории США, не заботясь об остальном мире. Не будем забывать, что *Blue Note* через *EMI* — практически собственность *Toshiba*, а значит — собственность японцев. Наши продажи в Японии по многим наименованиям превышают продажи в США, да и продажи в Европе составляют весьма изрядный процент от американских. Как только мы перестаем думать о Японии и Европе в той же степени, в какой мы заботимся об американском рынке, мы оказываемся в беде. Но, когда мы поддерживаем баланс, мы можем зарабатывать нормальные деньги для того, чтобы вкладывать их в молодых перспективных исполнителей. Мы действительно зарабатываем на джазе, и я очень горд этим».

Интересно, что Ландвалла не очень беспокоило, что контроль над *Blue Note* на тот момент принадлежит японской компании. Напротив, он видел в этом определённый смысл.

«Когда я ещё работал на *CBS Records*, я много работал в партнёрстве с *Sony Music*, и уже тогда, в начале 70-х, я видел, что у них (японцев. — К. М.) есть очень большой интерес к джазу. Затем, когда я перешел на *Elektra*, я ещё больше уверился в том, что японцы оказывают джазу самую серьёзную поддержку. Я тогда, помню, поехал в Японию организовывать пресс-кампанию по поводу открытия нашего нового лейбла *Musician* и, зайдя в магазин грампластинок, обнаружил, что там продаётся колоссальное количество альбомов моего любимого лейбла *Blue Note* — намного больше, чем их можно было найти в Штатах! Это были специально подготовленные для Японии переиздания, сделанные через лейбл *King*, в то время имевший доступ к архивам *Blue Note*.

И вот в 84-м я и Майкл Кускуна запустили *Blue Note* заново: сами занялись переизданиями, начали подписывать новых артистов и т. п. И первым крупным мероприятием, которое мы помогали организовать, был «Фестиваль горы Фудзи» в Японии. Японцы хотели, чтобы вся программа фестиваля была построена вокруг *Blue Note*. Они пригласили Алфреда Лайона (который к тому времени давно уже был на покое), Майкла Кускуну и меня. Майкл разработал программу фестиваля — три дня одних только артистов *Blue Note*, начиная с Арта Блэйки,

Вуди Шоу, Фредди Хаббарда, Джекки Маклина и заканчивая молодыми ребятами, вроде Мишеля Петруччиани.

И вот фестиваль заканчивается, субботний вечер, на сцену выходит Алфред Лайон со своей женой Рут, за сценой стоит врач (у Алфреда тогда было уже очень плохо с сердцем). Мы представляем его, и все десять тысяч японцев встают и устраивают ему стоячую овацию на пять минут. Мы стояли на сцене все в слезах. Я не знаю, как его сердце тогда выдержало!

Надо заметить, что японские любители джаза знали старый каталог *Blue Note* едва ли не наизусть. Стоило на фестивале кому-нибудь заиграть «*Cool Struttin'*», или «*Sidewinder*», или «*Song for My Father*» — с первыми же аккордами аудитория буквально взрывалась. Кончилось тем, что этот фестиваль, который должен был состояться один раз, повторялся ежегодно ещё десять лет! Конечно, одних артистов *Blue Note* на все десять лет не хватило, так что там появлялись и Кармен Макрэй, и Майкл Бреккер, и Уинтон Марсалис — все.

Так что Япония — просто очень серьёзный фактор в нашей работе. Я был там семнадцать раз и поеду ещё».

Blue Note 90-х и начала 2000-х был совершенно иным звуковым миром, нежели их стилистика 60-х. Хотя надо признать, что лейбл не отступал от своих принципов: по-прежнему *Blue Note* интересовала легко воспринимаемая музыка, по-прежнему продюсеры лейбла старались находить артистов, которые шли бы новыми путями, не теряя контакта с аудиторией, и, желательнее — широкой аудиторией. Отсюда интерес лейбла к новейшим движениям: фанк-джазу, соул-грову, джем-бэндам. Восьмиструнный гитарист Чарли Хантер, трио *Medeski Martin & Wood*, саксофонист Карл Денсон в высшей степени сочетали в своём творчестве эти качества. Вот что говорил об этой стороне продюсерской политики *Blue Note* Брюс Ландвалл:

— Эти музыканты олицетворяют все новое и свежее, что интересует и будет интересовать молодых слушателей. И для меня это очень важно: не так уж много молодых людей интересуются серьёзной музыкой! А то, что делают джем-бэнды — это одновременно музыка для молодых и вполне серьёзная музыка. Нам надо держать лейбл на плаву, и джем-бэнды, — одно из лучших средств для этого. Они — отличные музыканты. Для меня самое главное — что их слушает множество людей, в том числе молодых людей, но в то же время это вовсе не музыка для лифтов. Музыкой для лифтов мы не занимаемся.

Впрочем, тот факт, что *Blue Note* не занимается «музыкой для лифтов» (т. е. инструментальной поп-музыкой, так называемым *smooth jazz*, «гладким джазом»), не означает, что

лейбл полностью дистанцировался от легкодоступной, пригодной для массового слушания музыки. История 2001–2002 годов, когда *Blue Note* совершил довольно значительный коммерческий рывок, только подтверждает это.

Именно в 2002 г. *Blue Note* удалось продать аж три миллиона копий дебютного альбома юной певицы Норы Джонс «*Come Away With Me*», который стилистически имел очень мало отношения к джазу, но позволил компании получить «платиновый диск» — свидетельство продажи более одного миллиона копий на территории США в течение одного календарного года — от Ассоциации звукозаписывающей индустрии Америки (*RIAA*). Это, конечно, было важно, так как упрочило финансовое положение лейбла; но ещё более важно — хотя, наверное, вызвало менее шумную реакцию в профессиональной прессе — что за 2001 г. *Blue Note* впервые продала более пятисот тысяч копий единственного в её каталоге альбома великого саксофониста Джона Колтрейна «*Blue Train*» (1957), что позволило *RIAA* впервые вручить Колтрейну (посмертно, понятное дело) свидетельствующий об этой цифре «золотой диск». Этот альбом, исторически предшествовавший периоду «модального джаза» в творчестве Колтрейна и выдержанный ещё в канонах хардбопа, всегда имел стабильно высокие продажи, но впервые был продан в количестве более полумиллиона за один год, что, безусловно, говорит об определённом росте интереса аудитории к джазу, в том числе и в его классических формах. Кстати, помните о принципе американской грамзаписи — допечатывать тиражи, пока пластинка пользуется популярностью? «*Blue Train*» находится в состоянии *in print*, то есть постоянной допечатки тиражей, без перерыва с 1957 г. и по сей день, уже более полувека!

Что же касается внезапного успеха певицы Норы Джонс (кстати, внебрачной американской дочери величайшего индийского музыканта, крупнейшего мастера игры на ситаре, пандита Рави Шанкара), то на *Blue Note* радовались ему, но вовсе не строили по этому поводу никаких иллюзий. Вице-президент компании Том Эверд говорил об этом в интервью журналу *DownBeat*: «Мы не ожидали ничего подобного. В прошлом у нас были коммерческие успехи, связанные, например, с певцом Бобби Макферрином или с группой *US3*, но Нора продала за шесть месяцев больше альбомов, чем кто бы то ни было на этом лейбле за 63 года. Ну да, *Blue Note* удалось подзаработать, мы — герои. На ближайшие пять минут».

Blue Note продолжал развиваться, но на этом пути, как обычно, были не только обретения, но и потери. Да, лейбл обрел ряд новых артистов, а уже работающие с ним готовились выступать в небывалых комбинациях. Но в то же самое время

целый ряд ведущих современных артистов ушёл с лейбла. Мало того; хотя значительная часть классических записей прошлого из каталога *Blue Note* постоянно находилась в состоянии *in print*, но в то же время прекратилась допечатка тиражей ряда альбомов ведущих современных артистов лейбла, включая Джо Ловано, Грега Осби и Джекки Террассона, причём планов по возобновлению их допечатки не было. По этому поводу вице-президент Эверд в том же интервью *DownBeat* заметил: «Мы понимаем, что прекращение тиражирования альбома для каждого артиста — как смерть ребенка. Но мы работаем в очень жёстких рамках. Ведь мы не независимый лейбл, мы — часть *EMI*. Если альбом не продаётся в количестве минимум 500 экземпляров в год, он в опасности».

Эверду вторил президент лейбла Брюс Ландвалл: «Наши владельцы требуют от нас, чтобы мы постоянно анализировали объёмы продаж всех альбомов и прекращали допечатку тех из них, продажи которых не окупают расходы. Но есть много альбомов, которые имеют все шансы на возникновение нового интереса к ним и, следовательно, возобновление их тиражирования. Типичные примеры — записи Хэрби Николса и Гранта Грина. Вообще говоря, лучше всего об этой ситуации сказал [пианист] Билл Шарлап. Когда его спросили, мёртв ли джаз, он ответил: «Он всегда был мёртв». И он прав. Когда в прошлом на *Blue Note* записывались [Телониус] Монк, Бад Пауэлл и Хэрби Николс, их записи продавались очень плохо. Но они продолжали делать записи для лейбла. И именно эту политику мы продолжаем сегодня. Мы продолжаем наращивать каталог лейбла, даже если эти записи практически не приносят прибыли. Мы же занимаемся этим не только из-за денег!»

Самые серьёзные изменения на *Blue Note* произошли в 2010–2012 гг., и связаны они были со всемирным финансовым кризисом, начавшимся в 2008 г. Кризис вызвал быстрое и довольно жестокое перераспределение собственности мировых корпораций, и транснациональные звукозаписывающие компании тоже пали жертвой этого перераспределения. Вся компания *EMI* в своём прежнем виде прекратила существование: японский гигант *Toshiba* продал её сначала финансовой корпорации *Citigroup*, а через неё — французской корпорации *Universal Music Group*, которая распродала отдельные части *EMI*; в настоящее время лейблом *Blue Note* владеет *Universal Music Group*, а дистрибьюцию осуществляет её подразделение *Capitol Music Group*.

В свете этих изменений количество релизов на *Blue Note* пару лет подряд быстро снижалось, и позиции лейбла на рынке

джазовой грамзаписи были стремительно перехвачены целым рядом независимых фирм, которым оказалось чуть проще маневрировать в условиях кризиса. В 2010–2012-м гг. количество релизов лейбла снизилось до рекордно низкого с начала 1980-х гг. уровня. В момент подготовки второго издания этой книги к печати лейбл переживал очередную перестройку: сменилось поколение её руководителей — Брюс Ландвалл удался на покой, а президентом лейбла стал прославленный продюсер Дон Уоз, сделавший себе имя на продюсировании «легенд рока» — *Rolling Stones*, Боба Дилана и т. п.

Уоз сам уже не мальчик — в момент «всхождения на трон» ему было 59, но, во всяком случае, он представляет совсем иное поколение профессионалов индустрии звукозаписи, чем Ландвалл. Пока можно только осторожно говорить о том, что легендарный лейбл ищет пути выхода из кризиса: во всяком случае, в номинациях на «Грэмми» за 2012 год впервые за три года оказалось больше одного релиза когда-то плодотворнейшей компании (а именно, четыре). Один из этих релизов — пластинка «*Black Radio*», которую выпустил пианист Роберт Гласпер, работающий на грани джаза и чёрной «городской» музыки, прежде всего хип-хопа: его альбом продаётся лучше, чем любые другие новинки из каталога нынешней *Blue Note*. Уоз переманил обратно на *Blue Note* двух музыкантов из численно столь, увы, небольшой сейчас категории «джазовых суперзвезд» — саксофониста Уэйна Шортера и трубача Теренса Бланшарда: первый выпускал успешные работы на *Blue Note* в молодости, в 1960-е, а потом десятилетиями работал на других лейблах; второй был звездой *Blue Note* в 2000-е, но в 2008-м ушёл на *Concord*. И ещё Уоз инициировал программы переиздания классического каталога фирмы в новых цифровых форматах: для массового интернет-сервиса *iTunes* и для принципиально иной структуры — *HDtracks*, которая тоже продаёт цифровые скачивания, но для аудиофилов (в суперкачественном цифровом формате, намного превосходящем качество компакт-дисков). Тем не менее выбор именно Уоза, с его прошлым рок-музыканта и рок-продюсера, в качестве нового главы легендарного джазового лейбла немало озадачил джазовое сообщество. Беседа в мае 2012 г. с журналистом *New York Times* Нэйтом Шинэном, Уоз признался: «Честно говоря, я всегда рассматривал фирмы грамзаписи как своих врагов [в качестве продюсера]. По моему опыту, на фирмах грамзаписи работают люди, которые не делают того, что обещают делать. И вот теперь, придя на лейбл работать, я вдруг понимаю: ах вот почему это так делается! Многие вещи раньше казались мне необъяснимым злом, и вдруг выясняется, что у них есть

чёткий смысл. Но про другие вещи я могу сказать другое: а может, всё-таки не надо так делать? Может, попробуем по-новому? И вот на этом-то я и хочу сконцентрироваться».

Что ж, успеха, Дон! Хочется видеть наследие величайшего джазового лейбла не только музейным экспонатом, но и той частью истории, которая ещё не рассказана до конца.

ПРОДЮСЕР ТЕО МАСЕРО: НОВАТОР ЗВУКА

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

В послужном списке продюсера Тео Масеро — несколько тысяч альбомов, среди которых — не только шедевры Майлса Дэйвиса (в том числе альбом 1959 г. «*Kind of Blue*», который по авторитетному списку 500 лучших музыкальных альбомов всех времён журнала *Rolling Stone* считается самым известным джазовым альбомом, а по данным Ассоциации индустрии звукозаписи США — самым продаваемым джазовым альбомом всех времён), но и множество работ других жанров, например — мюзикл «*A Chorus Line*» («Кордебалет») или альбом фолк-рок-дуэта Пола Саймона и Арта Гарфанкела «*The Graduate*». Всего в его коллекции более 20 сертификатов ассоциации *RIAA*, соответствующих «золотым», «платиновым» и «мультиплатиновым» альбомам.

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

Чарлз Мингус: весь этот альбом, переизданный на CD лейблом *Fresh Sounds* в 2006 г., состоял из авторских сочинений Масеро.

Однако в 1957 г. Тео Масеро резко изменил направление своей работы, став штатным музыкальным редактором, а затем — продюсером фирмы грамзаписи *Columbia Records*. В качестве продюсера он работал с Дюком Эллингтоном, Телониусом Монком и Чарлзом Мингусом, не только монтируя плёнки (пост редактора он занимал всего несколько месяцев), но и полностью продюсируя записи множества ведущих артистов *Columbia* — от Дейва Брубека (он спродюсировал «*Time Out*» — самый известный и продаваемый альбом Брубека) и исполнительницы госпелз Махэлии Джексон до дирижёра и композитора Леонарда Бернстайна. Например, Масеро продюсировал первые вышедшие на *Columbia* альбомы пианиста Телониуса Монка — «*Monk's Dream*» и контрабасиста Чарлза Мингуса — «*Mingus Ah Um*». Но подлинную славу Масеро-продюсеру принесла работа с Майлсом Дэйвисом. Хотя последнее слово в производстве альбома всегда оставалось за Дэйвисом, Майлс полностью доверял Масеро как в вопросах сведения альбомов, так и в вопросах отбора дублей, монтажа треков и т. п.

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

В интервью журналу *Perfect Sound Forever* (1997) Тео Масеро уточнял: «Майлс никогда не входил в аппаратную. За 25 или 30 лет он там был раз пять. У меня от него был карт-бланш на любые манёвры, и я проделывал с его музыкой такое, чего мне никто больше не позволил бы». Масеро вырезал из записей неудачные соло, менял фрагменты местами, делал наложения, менял скорость движения плёнки (и, следовательно, высоту тона), вводил электронные эффекты — и получались величайшие альбомы Майлса: «*Bitches Brew*» (второй по значимости альбом в истории джаза по упоминаемой выше версии журнала *Rolling Stone*), «*In a Silent Way*» или «*Sketches of Spain*». Масеро рассказывал, что некоторые эффекты и приёмы, которые он



Майлс Дэйвис и Тео Масеро в период работы над альбомом 1969 г.
«*Bitches Brew*» (фото: Sony Music Entertainment)

придумывал, не на чем было реализовать — соответствующая аппаратура ещё просто не была изобретена, и инженерам «Колумбии» приходилось сооружать для него уникальные самоделки. «Я звонил в инженерно-исследовательский отдел *Columbia* и говорил: слушайте, мне для записи Майлса нужен такой-то эффект. Можете принести мне — или изобрести — штуковину, которая этот эффект бы делала? И они изобретали». Но, конечно, решение оставалось за Дэйвисом. «Я ставил готовую плёнку Майлсу и спрашивал: ну что, нравится? Если нет, я всё переделаю». Впрочем, Майлс редко заставлял Тео переделывать готовые сведения: ему нравилось новаторство Масеро.

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

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

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

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

ДЖЕРРИ ТЕКЕНС: ЕВРОПЕЙСКИЙ ПРОДЮСЕР АМЕРИКАНСКОГО ДЖАЗА

Одно из самых свежих добавлений к материалам второго издания этой книги — интервью, которое в марте 2013 года дал автору известный продюсер из Нидерландов, Джерри Текенс (*Gerry Teekens*), глава лейбла *Criss Cross*. Эта фирма грамзаписи на протяжении более чем трёх десятилетий выпускает записи десятков ведущих музыкантов современного американского джазового мейнстрима. Лейбл Текенса зачастую играет роль своего рода «открывателя талантов»: для многих ныне очень известных музыкантов релизы на *Criss Cross* оказались первыми в дискографии, а у многих с этим лейблом связана длительная совместная история длиной в десять или даже двадцать лет. Уникальность лейбла Текенса в том, что он работает в Европе, выпуская при этом преимущественно американский мейнстрим: подавляющее большинство записей этого лейбла сделано в Нью-Йорке с участием музыкантов со всего мира, работающих на нью-йоркской сцене или регулярно там выступающих. Есть в каталоге *Criss Cross* и русские имена: на множестве альбомов

этого лейбла играет трубач Алекс Сипягин, во многих записях участвовал контрабасист Борис Козлов (оба живут и работают в Нью-Йорке), а в 2011 г. каталог нидерландской фирмы пополнился записью работающего в Москве пианиста Якова Окуня, который записался в Нью-Йорке с американской ритм-секцией.

— Всё началось с того, что в пятнадцатилетнем возрасте я начал собирать пластинки. У меня быстро образовалась большая коллекция виниловых *LP*. Постепенно я начал ощущать, что зачастую не могу купить такие записи, которые мне хотелось бы послушать, просто потому, что их не существует. Например, потому, что интересующий меня музыкант просто никогда не записывался как лидер. Я, к примеру, спродюсировал пластинку, где лидером был трубач Джонни Коулз, который в 60-е играл в секстете у Чарлза Мингуса (*Johnny Coles Quartet «New Morning», 1982. — К. М.*). По-моему, кроме этого, он записал всего две пластинки за всю жизнь — одну на *Blue Note*, «*Little Johnny C» (1963. — К. М.)*, и ещё одну для *Epic* («*The Warm Sounds», 1963 — на самом деле, была ещё пластинка 1971 года на лейбле Mainstream, «Katumbo». — К. М.*).

Вообще моя история, конечно, длинная. Я и сам был музыкантом, барабанщиком, играл по всей Европе, выступал в основном на американских военных базах. Потом я решил сосредоточиться на изучении немецкого языка. Три года я жил в Германии, играл в офицерском клубе в городе Гармиш-Партенкирхен, в Баварии, у склонов горы Цугшпитце. Там я и решил стать специалистом по немецкому языку, потому что мне и так приходилось весь день говорить по-немецки. И, когда я вернулся в Нидерланды закончить обучение, я получил диплом преподавателя немецкого языка и стал школьным учителем.

Я продолжал собирать пластинки и интересоваться музыкой, но сам больше не играл, потому что в той части Нидерландов, где я живу, нет ничего, кроме диксилендов. А я, главным образом, бопер. Постепенно я начал приглашать в Европу



Джерри Текенс

музыкантов на то время, когда я не работал, то есть в летние каникулы. Я привозил редких ребят: среди них, например, был саксофонист Уорн Марш, который играл с Ленни Тристано. Я привёз гитариста Джимми Рэйни, который до этого играл в Европе только в 1953 году в трио с вибафонистом Редом Норво. Рэйни был одним из моих самых любимых музыкантов! Я добыл у кого-то его адрес и прислал ему авиабилеты, и мы сделали пятидневный тур по всей Европе. Иногда я привозил музыкантов даже во время учебного года: я мог встретить музыканта, отвезти на своей машине на концерт где-то в Голландии или Бельгии, поздно ночью привезти обратно и рано утром уже быть в классе. Так всё и началось.

И вот однажды мы решили... слушай, музыка была такая замечательная! Они играли её, и она растворялась в воздухе навсегда... Этот парень, Джимми Рэйни, играл так замечательно, что я решил в конце тура записать его. И записал. (*Jimmy Raney Quartet*, «*Raney'81*», 1981. — К. М.) Пластинка была принята очень тепло. Но невозможно вести бизнес, выпустив только одну пластинку: дистрибьюторов не интересуют издатели единственной пластинки. Поэтому я решил продолжать, и следующую запись для меня сделал Уорн Марш (*Warne Marsh Quartet*, «*Star Highs*», 1982. — К. М.) Он приехал в Нидерланды на большой фестиваль, а штатной ритм-секцией фестиваля были пианист Хэнк Джонс, контрабасист Джордж Мраз и барабанщик Мэл Луис!

Надо сказать, что Марш был последователем Ленни Тристано, а Тристано не любил, когда его ученики и последователи играли с музыкантами другого направления. Тристано был такой... если заговорить с ним про то, что играют Джо Хендерсон или Джон Колтрейн, или Майлс [Дэйвис], он отвечал, что знает только Лестера Янга (ну, или Роя Элдриджа, если речь шла о Майлсе). Он делал вид, что не знает Колтрейна и Майлса.

И вот я приехал в Копенгаген, где играл Марш, и спрашиваю его: ты ведь скоро будешь на фестивале в Нидерландах, давай сделаем твою запись. У тебя в ритм-секции будут Мэл Луис, Джордж Мраз и Хэнк Джонс! А он мне: я не знаю, кто такой Хэнк Джонс. Не знает, кто такой Хэнк Джонс! Один из великих! Я, говорит он мне, записываюсь только со своими музыкантами, с теми, кто у меня учится... Таков был Уорн Марш. Никогда он не играл ни с кем, кто хоть гроша стоил, а всё потому, что он упрямо держался принципов Тристано.

И вдруг он сказал мне: ладно, давай я попробую этого твоего Хэнка Джонса.

И вот во время фестиваля в Нидерландах мы в дневное время, до концерта, съездили в студию — всё заняло буквально

три-четыре часа. Ритм-секция потом буквально носила Уорна Марша на руках: чувак, где ж ты был-то с такой игрой? А он орал: ребята, это самое лучшее, что я сделал за двадцать лет!

Так была сделана моя вторая пластинка. Третьей была запись Джонни Коулза из мингусовского секстета — это тоже редкая птица. Так всё и началось. Я потом снова записывал Джими Рэйни. Для меня записался пианист Кёрк Лайтси, который в это время работал в Нидерландах с саксофонистом Декстером Гордоном — Эдди Глэдден был на барабанах...

Первоначально я записывал в Нидерландах тех музыкантов, которые проезжали через нас во время мировых туров. У них часто бывали свободные дни. Но когда ты делаешь запись по такой схеме, в ансамбле почти всегда оказывается какое-нибудь слабое звено. То барабанщик тебе не нравится, то басист... В общем, я решил, что нужно ехать в Нью-Йорк и делать записи там. Это единственное место, где можно не «брать, что есть», а выбрать музыкантов специально под тот или иной проект. И я поехал в Нью-Йорк, и сделал свою первую американскую запись. Лидером был саксофонист Кенни Гарретт, который был совершенно никому ещё не известен (*Kenny Garrett Quintet «Introducing Kenny Garrett», 1985. — К. М.*). Он тогда ещё играл в оркестре у Мерсера Эллингтона, сына Дюка. Пианист Кёрк Лайтси, который записывался у меня до этого, был из Детройта, и он порекомендовал мне своего земляка Кенни: мол, ты обязательно должен его записать, он убойно играет! И мы записали его с Вуди Шоу на трубе, Малгру Миллер играл на рояле, на барабанах был Тони Ридас и... кто же был басист? Они же до сих пор играют вместе... а, Нэт Ривз!

Второй моей работой в Нью-Йорке был альбом, где лидером был бибоповый пианист Ход О'Брайен (*«Opal essence», 1985. — К. М.*). До этого он записывался для *Prestige Records*. Я пригласил на его запись трубача Тома Харрелла (тогда его ещё все звали Томми, он был молод) и баритон-саксофониста Пеппера Адамса. Кенни Вашингтон играл на барабанах, замечательный барабанщик! И Рэй Драммонд был на басу. Вот так всё и началось...

С тех пор я больше никогда не делал записей в Нидерландах. Когда я впервые приехал в США, я ещё ничего не знал о студиях звукозаписи. Единственное имя, которое я знал по пластинкам других лейблов, — Руди Ван Гелдер. Руди — американский еврей, но ведь его родители приехали в Америку из Нидерландов. У многих голландских евреев фамилии указывают на местность, где они жили в Нидерландах, и фамилия Руди означает, что его предки жили в провинции Гелдерланд. В общем, было за что зацепиться.

Я отправился к Руди, и в результате первые четыре или пять лет моей работы в Штатах именно он делал записи для моих альбомов. Он прекрасный человек, но очень трудный. Очень-очень трудный.

Например, со всей аппаратуры, которая установлена у него в студии, он тщательно удалил все фирменные логотипы и названия. Это для того, чтобы никто не догадался, каким оборудованием и какими устройствами он пользуется для получения своего фирменного звука. Он считает это своим профессиональным секретом. Помню, была одна сессия, на которой у меня играл пианист Бенни Грин. В перерыве между дублями он наклонился, чтобы рассмотреть что-то внутри рояля. Руди заорал на него: «Что ты там делаешь?» Бенни испуганно ответил: ничего, просто смотрю. «Что ты делаешь, я спрашиваю?» Руди думал, что Бенни смотрит на микрофоны. А у Ван Гелдера в студии со всех микрофонов удалены оригинальные корпуса с фирменными логотипами — он на все свои микрофоны поставил одинаковые «нейтральные» корпуса без опознавательных знаков, чтобы нельзя было догадаться, какую технику он использует, и *украсть его секреты*.

Но он при этом замечательный человек. Студия у него на первом этаже, а живёт он наверху — так вот, я бывал у него наверху, в его личных комнатах: он приглашал меня на ужин. Я даже был у него на рождественском ужине, и мы вместе с ним и его женой ходили в церковь на рождественскую службу.

Четыре полных года, может быть — чуть больше, я проработал с Ван Гелдером. Но уж очень он трудный иногда. А в Нидерландах, в Монстере, живёт мой друг Макс Боллеман, который записывал для меня мои первые альбомы, — Джимми Рэйни, Уорн Марш... Он очень хороший звукоинженер. И вот я решил привезти его в Америку, попробовать поработать с ним там. Начиная с 1990 года почти десять лет мы ездили с ним в Америку вместе. Мы использовали нью-йоркскую студию *RPM Studio*, где Макс делал практически все записи сразу «живьём», на две дорожки стерео, минуя запись на многодорожечный магнитофон и сведение. Это означало, что весь звук должен был быть полностью выстроен до начала записи, а Макс делает это очень быстро и умело: полчас — и звук отстроен, можно записывать. И ещё это означало, что после записи уже особо ничего не поправишь: что сыграно — то сыграно. Сейчас цифровая техника везде, и музыканты могут позволить себе кое-где ошибиться: всегда можно потом вписать «патч», заплатку — поправить ошибку. Там мы этого позволить себе не могли, но зато какой красивый, прямой, живой звук мы там получали! Прекрасная студия была эта *RPM* — дом 12 по 12-й улице, возле Юнион-

Сквер. Прямо за углом был отель, где мы останавливались. Но потом её закрыли, потому что она была в жилом многоэтажном доме, и жильцы жаловались на шум.

И я стал использовать студию *Systems Two* — это в Бруклине, в районе Кенсингтон. Там приходится всё записывать на мультитрекер (*многодорожечное записывающее устройство*. — К. М.), а потом сводить, но мои принципы записи альбомов остаются неизменными.

Я не интересуюсь большими именами — имена-то у них большие, но это вовсе не означает, что, когда они входят в студию, им интересно играть. Но есть молодые музыканты. И они *жгут*. Когда они в студии, они стремятся сделать хорошую запись.

Да, если у тебя есть пластинки «больших имён» — они продаются. Даже когда у Оскара Питерсона случился инсульт и он уже почти не мог больше играть, его новые записи всё равно продавались, потому что это Оскар Питерсон. Но мне не интересно делать такие записи. Мне интересно записывать молодых ребят, потому что у них бурлит кровь, в них есть мощь. И я записываю молодых музыкантов, и некоторые из них постепенно становятся звёздами. Например, гитарист Курт Розенвинкл, саксофонист Марк Тёрнер, пианист Бенни Грин — их первые записи выходили у меня на *Criss Cross*.

Я только что записал отличного молодого скрипача, его зовут Зак Брок (он играл в ансамбле басиста Стэнли Кларка). Я пригласил на его запись («*Almost Never Was*», 2012. — К. М.) такой ансамбль: басист Мэтт Пеннман, пианист Аарон Голдберг и барабанщик Эрик Харланд. Знаете Эрика? Замечательный барабанщик! Я вообще очень люблю барабанщиков, потому что я и сам барабанщик. Поэтому на моих альбомах барабаны всегда звучат очень близко, конкретно, в подробностях. В наше время обычно ударные в джазе записывают как-то позади всего ансамбля. А мне хочется слышать тарелки, мне нужно слышать ритм.

Так вот в чём дело! На всех записях лейбла Criss Cross, которые я слышал, я отмечал очень близкое к инструментам расположение микрофонов, подробный, детализированный звук. Вот откуда это идёт — от вашего опыта барабанистика?

— Именно! Я люблю очень прямой, близкий звук. И когда я свожу запись, я начинаю выстраивать звуковую картину с барабанов. Я уверен, что на барабанщике держится весь ансамбль. У тебя в ансамбле могут быть великие музыканты, но если барабанщик при этом средний, играет просто «для мебели» — ничего не получится. Вот почему, например, я люблю

[барабанщика] Дональда Эдвардса. Он же колосс! Поэтому я всегда беру на запись самых лучших барабанщиков. У меня играли Тэйн Уоттс, Брайан Блэйд — все самые лучшие.

Хороших барабанщиков всегда немного...

— Да! И все они — в Нью-Йорке. Есть очень хорошие музыканты, например, на Западном побережье, но если тебе нужен хороший барабанщик, искать его надо в Нью-Йорке. Даже с Западного Берега хорошие барабанщики ездят работать в Нью-Йорк или просто переселяются туда. Они там голодают, они зарабатывают гроши, но они все едут в Нью-Йорк, потому что там им есть с кем играть и что играть. Там можно выбирать, с кем играть; можно послушать, как играют коллеги; обмениваться с ними идеями; найти свой звук; репетировать с кем хочется... — в общем, этот дух пятидесятых, когда музыканты жили музыкой и больше ничем, он ещё жив; и жив он только в одном месте на земле — в Нью-Йорке. Меня до сих пор охватывает трепет, когда я еду в Нью-Йорк записывать альбомы.

Как вообще организована работа вашего лейбла? Лейбл находится в Нидерландах, альбомы записываются в Нью-Йорке, но издаются в Европе. А как они попадают к американскому потребителю?

— У меня есть дистрибьютор на Западном побережье, работающий на всю территорию США¹. Есть отдельный дистрибьютор в Японии, есть и дистрибьюция в Европе, но я должен сказать, что по всем трём этим основным направлениям продажи *CD* падают. Да, мои альбомы есть теперь и на *iTunes*, и на *eMusic*, и на *Spotify*. А продажи *CD*... где их продавать-то? Музыкальных магазинов не осталось. В Нью-Йорке остался буквально один приличный *CD*-магазин — *J&R*, на Парк-Роу. И даже у них теперь поди найди что-нибудь: система продажи изменилась — раньше диски были расставлены по именным секциям, а теперь всё насквозь по алфавиту. Раньше приходишь — идёшь в отдел джаза, смотришь секцию «Кенни Баррон». Теперь, чтобы найти диски Кенни Баррона, нужно перерывать всю букву «В» на общей полке. И это лучший магазин в Нью-Йорке! Есть ещё один, на 26-й улице, *Jazz Record Center*. Его владелец — знаменитый специалист по джазовому винилу Фред Коэн. Но это магазин, скорее, для

¹ *City Hall Records* — дистрибьюторская компания в Сан-Рафаэле, близ Сан-Франциско, через которую распространяется продукция многих независимых лейблов, издающих джаз, блюз, рок, рэп и «мировую музыку».

коллекционеров: там продают редкие книги, старый винил, старые плакаты, коллекционные диски.

И в Нидерландах такая же картина.

К тому же я ведь не записываю всякую попсу. Я вам не какой-нибудь производитель босса-новы. Если я что-то выпускаю — это джаз, какой мне нравится. Дело в том, что мне не нужно зарабатывать на жизнь, продавая пластинки. У меня есть в Нидерландах учительская пенсия, и я на неё нормально живу. Поэтому я выпускаю только то, что мне нравится. Долгов у меня нет, счета я оплачиваю, когда еду в Нью-Йорк делать записи — плачу музыкантам за запись прямо на месте. Вот так мы и работаем.

Есть ещё такой нюанс. У меня ведь большой бэк-каталог. В мае 2013-го выйдет 360-й релиз моего лейбла. И я поэтому могу не опираться исключительно на продажи новых релизов. Все мои пластинки до сих пор продаются. Сейчас, в 2013-м, я всё ещё допечатываю и продаю даже два первых номера нашего каталога — Джимми Рэйни и Уорн Марш, номера 1001 и 1002; они продаются непрерывно с 1981 года. Это же вечная музыка, она не зависит от моды или рекламы. И поэтому получают так, что продажи бэк-каталога частично финансируют новые релизы. А новые релизы, даже если не дают сразу заметных продаж, со временем набирают устойчивые обороты. Продаются понемногу, но постоянно. Да что там говорить, у других лейблов устойчиво продаются даже некоторые релизы 50-х годов. Я сам недавно купил пластинку Дона Байаса из 50-х, напечатанную явно только что.

Джаз — давно уже не музыка для среднего слушателя. Он слишком далеко ушёл вперёд. Гармонически, мелодически, ритмически он превосходит возможности среднего слушателя его воспринять. Слушая современный джаз, вряд ли кто-то будет приплясывать. Я приплясываю, но я-то при этом понимаю, что именно я слышу, что там происходит, в этой музыке.

Но при этом в мировом масштабе вот это меньшинство, которое слушает джаз, — это довольно большая аудитория. Только жаль, что для этой аудитории осталось так мало магазинов с пластинками и даже так мало радиостанций! В Нью-Йорке — да, там есть две круглосуточные радиостанции, которые передают джаз, и там звучат мои пластинки. Но в Европе — ну, может, на весь континент пять-шесть станций, где есть джазовые программы...

Станции есть, но они часто передают в основном записи местных музыкантов. Вот как в Норвегии, например...

— Да, там любят слушать своих. Но ведь в Норвегии есть такие классные музыканты! Я записывал норвежского

гитариста, его зовут Лаге Лунд. Он победил в конкурсе им. Телониуса Монка несколько лет назад. Замечательный музыкант! И потом, Норвегии повезло. У них есть нефть! Я помню, в 50-е годы Норвегия была одной из самых бедных стран Европы. Кроме рыбы, им нечем было заработать. И вдруг нашли нефть, и теперь у них есть деньги на поддержку своих музыкантов. Но должен сказать, я мало записываю европейских музыкантов. Мне нравится музыка, в которой есть свинг, а далеко не все в Европе это играют (и умеют это играть). Я не очень популярен среди определённого слоя европейских музыкантов, потому что я езжу в Америку и записываю тамошних музыкантов, а европейских музыкантов, прежде всего фри-джазовых, не записываю. Но это не из-за коммерческих соображений. Мне просто нравится свингующая стилистика. В коммерческом плане то, что я делаю, — всегда риск. Ведь я записываю музыкантов, которые — да! — играют «на отрыв» сами понимаете чего, но при этом музыкантов в основном молодых, не очень известных. Часто даже совсем неизвестных. Единственное, что я всегда гарантирую, — это качество игры. Я никогда не записываю тех, кто не умеет играть.

Вот, к примеру, группа *Opus 5*. Это ансамбль музыкантов, которые играют на высочайшем уровне. И каждый из них записывался для меня и во множестве других ситуаций тоже: саксофонист Шеймус Блэйк записал у меня шесть альбомов как лидер, пианист Дейв Кикоски — девять, трубач Алекс Сипягин — десять. Кстати, кроме *Opus 5* и ещё пары сборных «супергрупп», я не записываю существующие «рабочие» ансамбли. Мы всегда подбираем для записи специальный состав из самых лучших инструменталистов, которых можем добыть на этот конкретный день. Конечно, они должны хорошо звучать вместе — басист должен подходить по манере игры к барабанщику, и так далее.

Как сложилась такая практика — не записывать «рабочие» ансамбли музыкантов?

— А их ведь не так много. Ведь постоянно существующую группу нужно содержать. И группа должна зарабатывать. Вот давайте представим, что *Opus 5* работают круглый год. Это же невозможно! Для них можно организовать тур, даже два тура в год, но по возвращении в Нью-Йорк каждый из них будет продолжать работать с множеством других проектов. Или, скажем, *One For All* — ансамбль, который собрался в 90-е из круга музыкантов клуба *Smalls*: трубач Джим Ротонди, тромбонист Стив Дэйвис, тенорист Эрик Александер и так далее. Они сейчас иногда

играют в клубе *Smoke* на Бродвее. Но Эрик Александер при этом выступает по всему миру, Джим Ротонди преподаёт в Австрии в консерватории, Стив Дэйвис играет в Нью-Йорке с множеством разных ансамблей и преподаёт. А работать вместе, как постоянно существующий ансамбль, для них невозможно. Поэтому они остаются в контакте друг с другом и время от времени, когда планы совпадают, играют в *Smoke* неделю подряд и потом ещё появляются на фестивале-другом. И опять расходятся.

Логика жизни такова, что держать постоянно работающую группу нереально. Вот и *Oris 5* играют гастроль-другую в год, а всё остальное время каждый из них работает с другими проектами, и далеко не только в Нью-Йорке. Да, в Нью-Йорке все лучшие музыканты, и там они обмениваются идеями, но в результате их в Нью-Йорке слишком много, а что это означает? Что все эти лучшие в мире музыканты работают в Нью-Йорке в среднем за пятьдесят долларов за вечер. Потому что, если ты не возьмёшь этот «гиг» за 50 долларов, он достанется другой звезде — иногда покрупнее тебя. И они счастливы, что могут играть там, где делается вся музыка, где самые лучшие ритм-секции. Но зарабатывают они при этом на гастролях и фестивалях: Европа, Япония, Азия...

При этом хорошие музыканты есть везде. Вот вчера в Ярославле я слышал на фестивальной сцене молодого саксофониста: совсем зелёный, но при этом у него такое интересное сочетание старомодного большого, широкого звука — теперь такой и не услышишь — и самых современных идей в импровизации! (Дмитрий Лосев, студент Московского колледжа эстрадно-джазового искусства. — К. М.) На моём лейбле вышла пластинка московского пианиста Якова Окуня — не всё с ней получилось, как я хотел, но это отличная запись великолепного пианиста. Должен сказать, приезд в Россию (это мой первый визит в вашу страну) оказался полон открытий. Оказывается, тут есть своя, постоянно работающая джазовая сцена. Много имён, с которыми стоит познакомиться поближе. Фестивали в разных городах... В общем, я думаю, надо будет вскоре вернуться сюда ещё!

«ГРЭММИ» И ДЖАЗ: ЗАПИСИ ДЖАЗА В ПОТОКЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ США

Традиция повелевает отсчитывать успехи мировой музыкальной индустрии по номинациям на премию «Грэмми». Физическое воплощение премии *Grammy* — это маленькие

позолоченные граммофончики, которые с 1958 г. ежегодно вручает музыкантам, продюсерам, композиторам и т. д. организация под названием Академия звукозаписи США (полностью — *NARAS*, или *National Academy of Recording Arts and Sciences of the United States* — Национальная академия искусства и науки звукозаписи США). Академия отмечает своей премией только те записи, которые доступны на территории США: теоретически — даже если они только могут быть заказаны там через интернет, а на практике — те, которые продаются в американских магазинах. Но поскольку американский рынок звукозаписи — крупнейший, богатейший и вследствие этого самый влиятельный в мире, де-факто американская премия стала мерилом успеха и показателем наивысших достижений всей мировой индустрии звукозаписи. Этому способствует и широкое освещение церемонии вручения премии: хотя в прямом эфире ту часть церемонии, где вручают премии в самых популярных категориях (рок- и поп-музыка), показывают по телевидению (канал *ABC*, затем — *CBS*) только с 1971 г., церемония «Грэмми» стала телесобытием ещё в 1960 г., когда канал *NBC* начал каждый год показывать основанную на съёмках церемонии вручения премии программу «Лучшие на пластинках». Церемония в прежние годы проводилась поочерёдно в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке (только в 1962-м в Чикаго и в 1973-м в Нэшвилле, штат Теннесси); в феврале 2013 г. проходит 55-я церемония, которая стала девятой подряд, проводящейся в Лос-Анджелесе в спортивном центре «Стэплс». Планируется и впредь вручать «Грэмми» на этой площадке, напротив которой даже построено специальное здание — музей *Grammy*.

На рассмотрение академии работы, выпущенные с 1 октября позапрошлого по 1 октября предшествующего церемонии года, выносят как органы академии, так и сами фирмы грамзаписи, выпустившие эти работы. После того как в академию поступает заявка на номинацию той или иной работы в качестве соискателя премии, работу тайно оценивают около 150 экспертов академии, чтобы оценить, соответствует ли она критериям «Грэмми». Затем получившийся «длинный список» рассылается всем членам академии с правом решающего голоса: таких членов около 16 тысяч человек — это заслуженные, опытные работники музыкальной индустрии (продюсеры, звукоинженеры, преподаватели, критики, радиоведущие и т. п.). Каждый из членов на условиях полной конфиденциальности голосует за четыре категории «Общего поля» («Лучшая запись года» — премия исполнителям и производственной команде, записавшим песню; «Лучший альбом года»; «Песня года» — премия композиторам и авторам текста; «Лучший новый

артист»), а также за девять из 31 жанровых «полей» остального списка (каждое жанровое «поле» в свою очередь разбито на много категорий — лучшая песня/пьеса данного жанра, лучший альбом, лучшее исполнение, лучшая продюсерская работа и т. п.). Никто из членов академии не может голосовать по всем «полям» — только по тем девяти, которые данный голосующий считает предметом своей специализации. Таким образом формируется список номинаций, который оказывается примерно в четыре-пять раз короче «длинного списка» и включает всего по четыре-пять номинантов в каждой категории. Это тот список, с которым за два месяца до церемонии награждения победителей знакомится широкая публика. По этому списку члены академии голосуют вновь, и вновь имеют право голосовать только в «общем поле» и девяти (из 31) полях своей специализации (так, эксперты-джазмены не голосуют в полях «поп» и «рок», специалисты по кантри — в полях «джаз» и «блюз», и т. п.).

В конечном счёте «Грэмми» (по крайней мере теоретически, но эта теория весьма близка практике) отражает не объёмы продаж и даже не популярность того или иного артиста у публики, а именно отношение к вышедшим за последний год записям самой музыкальной индустрии, её профессионалов и, так сказать, старейшин. С одной стороны, именно так формулируются задачи премии; с другой — это даёт основания молодым музыкантам (особенно рокерам, ослеплённым удачными продажами и толпами на своих концертах, но не всегда получающим заветные граммофончики) обвинять академию звукозаписи в том, что деятели музыкальной индустрии в основном хвалят сами себя. Этот аргумент, впрочем, частично развеивается, если сравнить количество показываемых по телевизору «популярных» номинаций «Грэмми» и огромное количество не попадающих в телетрансляцию наград джазменам, блюзменам, исполнителям традиционных музыкальных стилей, представителям классической музыки, звукоинженерам, авторам лучших статей для обложек дисков и т. п.

Ежегодно, помимо собственно джазовых категорий (поле «Джаз»), джазовые артисты и их записи появляются и в других категориях, зачастую не относящихся к джазу напрямую. В 2008 году, например, великий джазовый пианист Хэрби Хэнкок не только был номинирован в «главной» категории («Альбом года»), но и победил в ней, добавив к уже имеющимся у него десяти граммофончикам, завоёванным в прошлые десятилетия, одиннадцатый — и в представлении массовой публики самый престижный (плюс ещё и 12-й: тот же альбом

стал и «Лучшим альбомом современного джаза»). Правда, это не первый его успех вне джазового «поля»: в коллекции «Грэмми», полученных Хэнкоком, есть «Лучшие инструментальные исполнения ритм-н-блюза» (1983 и 1984, за пьесы «*Rockit*» и «*Sound System*»), «Лучшие инструментальные композиции» (1987 и 1996, за пьесы «*Call Sheet Blues*» и «*Manhattan (Island of Lights and Love)*») и «Лучшая аранжировка аккомпанемента вокалу» (1998, за «*St. Louis Blues*», исполненный Стиви Уондером).

12 февраля 2012 в Лос-Анджелесе прошла 54-я церемония вручения премии *Grammy*.

Главной новостью «Грэмми»–2012 оказалось резкое сокращение количества номинаций. Помимо, собственно, джазовых номинаций, джазовые имена, как обычно, присутствуют и в других категориях премии, но система номинаций и категорий *Grammy* в 2011 г. претерпела значительные изменения: прежде всего отменены *Latin Grammy*, и представители латиноамериканских стилей теперь, как и до 90-х гг. прошлого века, вновь получают (ну или не получают) обычные бронзовые грампластинки с позолотой, без «латинской» спецификации. В середине 2011 года это решение *NARAS* даже вызвало в США большой скандал, который подняли некоторые представители латиноамериканского музыкального сообщества, внезапно почувствовавшие, что их шансы из года в год получать номинации и лауреатство на отдельную премию с отдельными номинациями вдруг радикально уменьшились, так как конкурировать теперь нужно со всей индустрией на равных. Сокращено было и количество остальных, «нелатинских» номинаций. Всего в 2012 году (за 2011-й) премия была вручена не по 109 категориям, как годом раньше за 2010-й, а по 78 — номинации по многим узким нишевым стилям «укрупнены», плюс ликвидировано разделение вокальных номинаций на мужские и женские. Конкретно для джаза это выразилось в исчезновении разделения на «современный» джаз и «просто джаз», так что *contemporary*, *smooth* и прочие подвиды электрифицированного коммерческого фьюжн теперь номинируются вместе с джазом как таковым, хотя, впрочем, частично остались и в совсем «неджазовой» категории «Лучший альбом инструментальной поп-музыки».

Чисто джазовых номинаций теперь не шесть, а четыре: пропали категории «Альбом современного джаза» и «Альбом латин-джаза», остались только «Лучшее импровизационное соло», «Лучший вокальный джазовый альбом», «Лучший инструментальный джазовый альбом» и «Лучший альбом оркестрового джаза». Впрочем, хотя в раздел «Джаз» эти категории

и не включены, «Лучшая инструментальная аранжировка» и «Лучшая инструментальная композиция» (располагающиеся среди «технических» категорий в поле «Композиция и аранжировка») могут на практике тоже считаться джазовыми номинациями, потому что из года в год основное количество номинантов в этих категориях представляет именно джазовый сегмент американской музыкальной индустрии.

После объявления итогов за 2011 год нужно признать, что изменение количества номинаций стало единственным сюрпризом в джазовой части «Грэмми». Исторически эти номинации самые «долгоиграющие» — в джазовых категориях золотые граммофончики вручали все предшествовавшие 54 года, тогда как другие виды музыки (рок, поп и т. п.) подключались позже. Но в последние, как минимум, 10–15 лет они также и наименее «сенсационные». Теоретически, «Грэмми» должны получать музыканты, снискавшие наибольшее уважение деятелей музыкальной индустрии по результатам творческой деятельности за истекший год. Но что именно представляют нынешние джазовые «Грэмми» — сказать очень сложно.

Почему, например, в вокальной категории «Грэмми» получила яркая, разнообразная, но никоим образом не являющаяся результатом усилий одного вокалиста сборная солянка «*The Mosaic Project*», вышедшая вообще-то под именем барабанщицы Терри Линн Каррингтон (с участием чуть ли не полувзвода приглашённых вокалистов), а не другие номинанты — блестящие, стильные и цельные альбомы Курта Эллинга, Каррин Аллисон или Тирни Саттон? Почему 70-летний ветеран Чик Кория увёз с церемонии целых две награды — неужели только потому, что он в прошлом году отметил юбилей? Заметим, что точно такой же успех — две награды из шести возможных — старина Чик повторил и в феврале 2013-го, доведя общее количество золочёных граммофончиков на своей каминной полке до 20: интересно, может ли кто-то сравниться с легендарным пианистом в плане «грэмминосности»?

Допустим, победу его соло в пьесе «*Five Hundred Miles High*» с концертного двойного альбома «*Forever*» в целом можно понять — это сильная работа, и соревновавшиеся с ней в номинации «Лучшее инструментальное соло» импровизации Рэнди Бреккера, Рона Картера, Фреда Хёрша или Сонни Роллинза действительно все находятся примерно в одной весовой категории. Но действительно ли эта же самая запись с участием Кория (альбом его трио с басистом Стэнли Кларком и барабанщиком Ленни Уайтом) так уж значительно и неопровержимо сильнее других номинантов в категории «Лучший джазовый инструментальный альбом» — записей Джо Ловано, тех же

Сонни Роллинза и Фреда Хёрша, а также молодого Джералда Клэйтона? Или наоборот...

Кстати, неужели «Грэмми» в джазовой области непременно должны получать именно почтенные старцы? Если уж пианист Джералд Клэйтон, которому на тот момент не было и 30, попал в список номинантов (не будем выяснять, насколько обоснованно), то почему нельзя было поощрить молодого музыканта, которому предстоит представлять эту музыку на сценах следующих десятилетий — неужели 70-летний Кория был бы сильно расстроен, если бы теперь у него было не 18 граммофончиков, а всего 17? (После февраля 2013 г. он, напомним, стал уже 20-кратным лауреатом «Грэмми».)

В общем, как это было все последние годы, результаты *Grammy* в джазовом направлении оставляют какое-то саднящее, досадливое чувство: с одной стороны, всё математически правильно, все номинанты прекрасны, все лауреаты — действительно крупные величины. Но, с другой стороны, мы же знаем, что джаз в его нынешнем виде на самом деле не настолько однообразен и уныл, чтобы одни и те же люди из года в год получали высшую награду профессиональной ассоциации индустрии грамзаписи в одних и тех же номинациях, да ещё и не в одной за раз, притом, что их теперь всего четыре (с 2013-го — всё-таки пять; впрочем, и до сокращения их было всего шесть). Мы знаем, что в джазе появляются новые имена, выходят новаторские и яркие работы, и часть этих работ даже попадает в номинации, но почему же тогда они так редко отмечаются, собственно, премией? Джазовые номинации (вместе с блюзом, этникой, госпелз, академической музыкой, комедийными записями, пластинками разговорного жанра и «техническими» номинациями) давно уже не попадают в телетрансляции церемонии *Grammy*, да и вручаются не в ходе основной церемонии вечером, а в ходе «предварительной церемонии» днём. И, глядя на списки лауреатов, вполне можно — увы! — понять, почему.

Остаётся с сожалением констатировать, что «Грэмми» в своём нынешнем виде совершенно не отражает реальной ситуации с джазом — ни как видом музыкального искусства, ни как отраслью музыкальной индустрии. И если в отдельные годы джазмены всё же попадали в фокус внимания более широкой аудитории благодаря *Grammy* (как это случилось в 2011-м, когда «Лучшим новым артистом» всей музыкальной индустрии США внезапно стала джазовая контрабасистка Эсперанса Сполдинг, или в 2008-м, когда Хэрби Хэнкок стал лауреатом в «главной» номинации), то в 2012 году не случилось и этого.

Комментируя итоги *Grammy*-2010 для журнала «Джаз. Ру», автор этой книги написал:

«Грэмми» — по крайней мере, в отношении джаза — всё меньше может считаться голосом профессионального сообщества, ценящего не цифры продаж, а художественные достижения. Статут премии всё ещё формулирует критерии отбора именно так (имеют значение только художественные качества, а не продажи), но разглядеть критерии, по которым голосующие члены академии (их около 16 тысяч; непосредственно в джазовых категориях голосуют около 2500 человек) в действительности делают выбор между теми или иными записями в объективно устаревших номинациях, объединяющих зачастую художественно противоположные, несравнимые явления, — становится с каждым годом всё труднее».

Увидев номинации 2013 года, которые к моменту выхода второго издания этой книги стали уже историей, могу только подписаться под этими словами ещё раз, теперь уже с полной уверенностью. Список номинаций изменился (их теперь не четыре и не шесть — их пять: вернулось вычленение «Лучшей записи латиноамериканского джаза» в отдельную номинацию), а вот принцип — увы, нет.

ДЖАЗ КАК НАУКА: КТО И КАК ИССЛЕДУЕТ ДЖАЗ В АМЕРИКЕ

КОМУ НУЖЕН ИНСТИТУТ ИССЛЕДОВАНИЯ ДЖАЗА?

В США есть несколько учреждений, где серьёзно занимаются изучением истории и теории джаза. Конечно, это и Смитсоновский институт в Вашингтоне, и знаменитый Хогановский архив в Нью-Орлеане, и ряд университетских институтов и центров. Один из старейших из них — Институт исследования джаза (*Institute of Jazz Studies*) в университете имени Ратгерса, Нью-Джерси.

Институт (кратко его называют Ай-Джей-Эс) был основан тогда, когда систематическое научное изучение джаза в США (и во всем мире) ещё только начиналось. В 1952 г. как общественную организацию его основал покойный ныне доктор Маршалл Стёрнс (см. о нём также в главах об истории джазового образования и журнала *DownBeat*), в то время — профессор средневековой литературы в престижном Хантер-Колледже; четырнадцать лет спустя институт вошёл в состав Университета им. Ратгерса, одного из наиболее престижных государственных университетов Северо-Востока США (государственных — потому что совсем уж престижными в этой части Штатов считаются университеты частные, вроде Принстона). Конечно, вот так за здорово живёшь взять и включить в свою структуру институт по изучению какого-то там джаза университетская бюрократия не могла. Помогло только то, что ухोдивший на покой Стёрнс все архивы института, и тогда уже немаленькие, просто подарил Ратгерсу. Волей-неволей пришлось включать в состав университета подразделение, которое этими архивами бы занималось.

В 1994 году институт переехал в то помещение, которое занимает и сейчас. Это половина четвертого этажа здания библиотеки им. Джона Даны, расположенного в одном из трёх кампусов Ратгерса — в Ньюарке (два других находятся гораздо дальше от Нью-Йорка — в Нью-Бранзуике и Кэмпдене).



Винсент Пелоте, 2012

Вот как эту историю изложил автору книги нынешний исполняющий обязанности директора Института исследования джаза Винсент Пелоте.

— Институт был основан в 1952 году человеком по имени Маршалл Стёрнс. Он не был музыкантом, не был преподавателем музыки: он был профессором английской литературы в Колледже Хантера, в Нью-Йорке. Он написал две книги о джазе. Одна называлась «История джаза», другая — «Джазовый танец», её он создал совместно с женой. Долгое время эти две книги были среди самых популярных книг о джазе. Он основал Институт исследования джаза в собственной квартире в [нью-йоркском квартале] Гринвич-Вилледж, стараясь создать учреждение, куда люди могли бы приходить, чтобы изучать джаз, изучать источники. В то время не существовало колледжа или университета, которые считали бы джаз достаточно важным искусством, чтобы создать программу его изучения. Однажды Стёрнс понял, что невозможно держать такое учреждение в квартире, что он не будет жить вечно и что было бы хорошо, если бы какая-то организация, колледж или университет, взяла бы институт под своё крыло, если с самим Стёрнсом что-то случится. Он предлагал свою коллекцию в разные учреждения, и кончилось тем, что в конце концов её взял Университет Ратгерса. У этого университета несколько кампусов: университетский городок в Нью-Бранзуике, в Ньюарке (это здесь) и в Кэмпдене. Те, кто переводил Институт исследования джаза сюда, настояли, чтобы он был в кампусе Ньюарка, хотя он гораздо меньше, чем кампус в Нью-Бранзуике. Но здесь институт находится близко

к международному аэропорту Ньюарка, и Нью-Йорк тоже совсем недалеко, поэтому институт гораздо более доступен, чем если бы он находился в Нью-Бранзуике. Институт переехал в Ньюарк в 1966-м, когда Маршалл Стёрнс неожиданно ушёл из жизни. С тех пор институт находится здесь, хотя его переводили из одной части университета в другую. Сначала он находился в подвале университетской библиотеки, потом — в здании за пределами кампуса, в Брайли-Холле, и затем, в 1994 году, оказался здесь, на четвёртом этаже библиотеки. Этот этаж строился не только для института, но идея заключалась в том, что Институт исследования джаза будет именно здесь. С тех пор мы тут так и работаем.

Наши цели и задачи примерно такие же, какими были при Маршалле Стёрнсе, хотя несколько расширились. При Стёрнсе институт не был частью университета, и он считал, что доступ к нему может иметь кто угодно, тот, кто изучает джаз. Теперь мы часть университетской программы, и одна из наших задач — поддержка магистерской программы по истории джаза здесь, в Ратгерсе, так что главное внимание — студентам магистратуры. Но во вторую очередь мы работаем с любыми исследователями вне университета, теми, кто работает над книгами, пишет статьи для журналов, работает на телевидении, на радио — со всеми, кто интересуется этой музыкой. Хотите просто посмотреть на какой-нибудь журнал — приходите, пожалуйста, мы продолжаем работать для вас.

Ньюарк — большой и старинный город в Нью-Джерси (население с пригородами — почти два миллиона), но он безнадежно скрыт тенью своего гигантского восточного соседа, Нью-Йорка, и почти поглощён им. Во всяком случае, в последние полвека Ньюарк рассматривается исключительно как западный промышленный пригород Большого Нью-Йорка (эдакие двухмиллионные Люберцы). Кампус Ратгерса¹ — своего рода город в городе (тут даже полиция своя, отдельная). Скучная геометрическая архитектура университета органично включает кампус в мрачноватые кварталы Ньюарка, а пёстрые, живописные толпы студентов изрядно разнообразят пейзаж (в Ратгерсе учится масса студентов из Азии — в первую очередь из Индии, Китая и Кореи).

¹ Далее мы будем всё время говорить «Университет Ратгерса», вместо более правильного «Университет имени Ратгерса» — просто потому, что в англо-американской практике это наше «имени» никогда не употребляется. На самом деле он всё-таки «имени»: имя героя американской революции, полковника Генри Ратгерса, было присвоено бывшему Колледжу Королевы ещё в 1825 г.

Моим первым проводником по Институту исследования джаза в далёком теперь 2001 году был его внештатный сотрудник Теренс Рипмастер — когда-то профессор мировой истории Ратгерса, когда-то — председатель Джазового общества Нью-Джерси, автор нескольких книг о джазе (в том числе биографии земляка-джерсийца, гитариста Бакки Пиццарелли — отца поп-джазового певца Джона Пиццарелли), а теперь — простой американский пенсионер. Ко времени нашей встречи Теренс работал над большой книгой о легендарном джазовом ведущем «Голоса Америки» — Уиллисе Коновере, и значительную часть материала он черпал из огромного хранилища института.

Да, хранилище (назвать это просто «библиотекой» язык не поворачивается) — главное сокровище *IJS*. Только представьте себе материальное воплощение вот каких цифр. В институте хранятся полные комплекты (иногда — за несколько десятилетий!) более чем ста джазовых периодических изданий. На полках стоит свыше шести тысяч книг о джазе (в том числе сотни уникальных малотиражных изданий — дискографий, биографий, диссертаций). Это мы с вами идем в глубь помещения Института, оставив за спиной кабинеты штатных сотрудников (о которых чуть позже) и рабочий зал. Наконец библиотечные полки кончаются: дальше дверь, за которой — главное. Звуковой архив. В фондах *IJS* хранится более СТА ТЫСЯЧ джазовых записей — от шеллачных пластинок на 78 об./мин. до компакт-дисков. Я не оговорился: именно ста тысяч. Это одна из крупнейших коллекций в мире, не принадлежащих частному лицу. Впрочем, крупнейшая известная мне частная коллекция — она принадлежала музыкальному обозревателю газеты «Сан-Франциско Экзаминер» Филу Элвуду — была примерно вполтину меньше. Вполне вероятно, что существуют и более обширные коллекции, но, судя по всему, их владельцы не любят саморекламы¹.

Коллекция непрерывно пополняется: мне показали десятки картонных ящиков, полных виниловых пластинок и компакт-дисков, ещё не разобранных и не попавших в каталог. Это подарки, которые непрерывно поступают в *IJS* от десятков самых разных людей.

Почти вся коллекция внесена в компьютерный каталог. Эта работа началась ещё в 1990-е, но, к сожалению, тогдашний

¹ В 2007 г. как раз одна из таких частных коллекций — коллекция чикагца Джеймса Ньюманна, включавшая сто тысяч одних только виниловых альбомов формата *LP* — была передана в дар консерватории Оберлин в Огайо. По данным газеты *Chicago Tribune*, именно коллекция Ньюманна, которую он собирал с 1950-х гг., может быть признана крупнейшей в мире.



Коллекции института в хранилище

заведующий этим направлением деятельности института Дональд Лакк создал каталог под безнадежно устаревшей ныне операционной системой *DOS* (готовых решений тогда ещё не существовало), и портировать уже созданную титаническую базу данных под другую платформу долгое время не представлялось возможным. Серьёзные программисты смогли бы выполнить такую задачу довольно быстро, но это стоило больших денег, а институт, увы, стеснён в средствах. Впрочем, это общая проблема для всех масштабных проектов в области изучения джаза: за столетие развития этой музыки накопилось такое количество материалов, что любая задача по единомоментному переводу каталогов (или, тем более, самих материалов!) в электронную форму или же из одного электронного формата в другой встаёт в колоссальные деньги. Например, в начале 2000 года существовавший тогда Международный джазовый архив Университета Айдахо (в 2008-м прекративший существование как таковой и переданный университетской библиотеке «как есть», без дальнейшего развития) получил было доступ к огромному архиву записей передач Уиллиса Коновера, сваленному в подвалах радиостанции «Голос Америки» в Вашингтоне. Радиостанция была готова отдать эти плёнки (содержащие сотни часов никогда не публиковавшихся на территории США интервью десятков и сотен ведущих персоналий джазовой истории) за бесценок, и Университет Айдахо планировал перевести все записи в цифровую форму и сделать этот титанический архив общедоступным через интернет. Однако, когда специалисты

оценили стоимость работы по цифровой перезаписи, цифра поставила всех в тупик: один миллион двести тысяч долларов! В результате в 2001 г. началась перевозка архивов Коновера в Национальный архив США — одна только работа по перевозке и приведению коробок с плёнками в порядок встала в кругленькую сумму, порядка сотен тысяч долларов, а проект с оцифровкой плёнок так и висит в воздухе.

IJS тоже сталкивается с безденежьем: изучение истории джаза не входит в число приоритетных направлений деятельности Университета Ратгерса, и финансирование института минимально. В связи с этим штатных научных сотрудников в *IJS* долгое время было всего семь, а сейчас, после выхода на пенсию двух ведущих сотрудников и трагической смерти ведущего архивиста Энни Кюблер, осталось вообще четыре. Один — это единственный на настоящий момент штатный технический сотрудник, координатор работы с коллекциями — Элса Алвеш. Остальные трое занимаются преподавательской деятельностью: в институте есть программа постградуального обучения — по нашему, магистратура или аспирантура: можно, закончив базовое обучение и став бакалавром на каком-либо из факультетов Ратгерса, получить здесь звание магистра по истории джаза. Эти же люди составляют сейчас и исследовательский штат института. Это Андерс Гриффен (действующий джазовый барабанщик, в прошлом работавший заведующим каталогом библиотеки Манхэттенской Школы музыки), Тэд Хэршорн (автор напумевшей книги о великом джазовом импресарио — «Норман Гранц: к справедливости с помощью джаза») и нынешний исполняющий обязанности директора института — Винсент Пелоте (специалист по реставрации звукозаписей и автор множества тематических дискографий). Старейшие сотрудники института, его бывший заместитель директора института Эд Бергер и бывший директор *IJS*, прославленный ветеран джазовой журналистики Дан Моргенстерн (*Dan Morgenstern*), покинули штат Ратгерса в 2011–2012 годах, хотя всё ещё участвуют в деятельности Института. Идеи и решения Дана Моргенстерна до сих пор определяют то, как и что делает Институт исследования джаза.

Моргенстерн возглавил Институт джазовых исследований в 1976-м, уже обладая громким и, безусловно, авторитетным именем. Начав писать о джазе в 1958-м, он был последовательно редактором журналов «Джаз», «Метроном», с 1964-го по 1967-й — нью-йоркским редактором «Даун Бита», а с 1967-го по 1973-й возглавлял это издание (об этом периоде его жизни подробнее см. в главе об истории старейшего джазового журнала). Он писал для *New York Post*, *Chicago Sun Times*, был нью-йоркским корреспондентом британского *Jazz Journal* и японского *Swing*

Journal, сам написал важный труд «*Jazz People*» (1976) и участвовал в создании таких основополагающих справочных источников, как «*New Grove Dictionary Of Jazz*» и «*Dictionary Of American Music*», преподавал историю джаза в Институте Пибоди (Университет Джона Хопкинса), Бруклин-Колледже и Университете Нью-Йорка. Он также организовывал ряд известных концертных серий в Нью-Йорке (в первую очередь знаменитые летние концерты в саду Музея современного искусства в 1961–1966 гг.), вёл несколько авторитетных джазовых радио- и телепрограмм и продюсировал множество переизданий классических джазовых записей. Он входит в правления нескольких влиятельных организаций — от *NARAS* (Академия искусства звукозаписи, которая вручает премии *Grammy*) и Национального фонда искусств США до Джазового института Чикаго (сооснователем которого он был) и жюри авторитетной датской международной джазовой премии *Jazzpar*. Кроме всего прочего, он семикратный лауреат *Grammy* по категории «Лучшая статья на обложке альбома» (1973, 1974, 1976, 1981, 1990, 1994, 2006). Короче говоря, Дан Моргенстерн — одно из самых ярких имён в джазовой журналистике и изучении истории джаза.

Моргенстерн — человек удивительной судьбы: он родился в Германии (Мюнхен, 1929) в семье журналиста, который писал яркие антигитлеровские статьи и был поэтому вынужден уехать в Австрию ещё до прихода Гитлера к власти. Из Австрии отец бежал во Францию (приближался аншлюс — включение Австрии в состав рейха), но у маленького Дана была скарлатина, поэтому его мать — датчанка по рождению — осталась с ним и позже уехала с сыном в Данию, а Вторую мировую они пересидели в нейтральной Швеции. Дан переехал к отцу — тот уже был американским гражданином — в 1947-м. «Все вновь прибывшие хотели видеть Эмпайр Стейт Билдинг, — вспоминает он. — А я сразу пошёл на 52-ю улицу¹!». Ещё в конце 30-х ребёнком он слушал живьём в Копенгагене Фэтса Уоллера и Джанго Райнхардта и привёз с собой в Америку коллекцию из нескольких сотен джазовых пластинок, так что его интерес к джазу сразу направил его в правильный район.

Моргенстерн вспоминает, что получил предложение возглавить институт после того, как покинул «ДаунБит» из-за несогласия с тогдашней политикой учредителей журнала и провёл в Нью-Йорке полтора года, зарабатывая на жизнь как фрилансер. К тому моменту уже вышла его книга «*Jazz People*», получившая очень хорошее освещение в прессе, да

¹ В те годы именно на 52-й улице находились все основные джазовые клубы.

и десять лет работы в «Даун-Бите» сделали его имя весьма известным в СМИ, так что он вполне мог зарабатывать таким же образом и дальше, но ему хотелось постоянной работы, и он принял предложение Университета Ратгерса.

На тот момент Институт исследования джаза имел весьма, весьма шаткий статус внутри университета, будучи официально одним из учреждений системы «дополнительных подразделений» (*University Extension Division*), что предполагало минимальное финансирование и время от времени случавшийся перевод из одного помеще-



Дан Моргенстерн

ния в другое. Моргенстерн добился ряда грантов на научную работу, в первую очередь на каталогизацию коллекций, взял на работу нескольких новых сотрудников (многие проработали в Институте более двух десятилетий), а самое главное — установил дружеские отношения с новым главой университетской библиотеки Хэнком Аделманом, который оказался поклонником джаза и стал много и продуктивно помогать институту (хоть тот и не входил в структуру библиотеки, а был на тот момент приписан к одному из расположенных в Нью-Бранзуике подразделений, физически находясь при этом в Ньюарке). Совместно Дан и Хэнк добились перевода института в библиотечную структуру университета, добыли ряд грантов на поддержание его существования и — самое главное — деньги на приобретение колоссальной коллекции джазовых периодических изданий, ранее принадлежавшей крупному собирателю Хэролду Фратцеру. Под руководством Моргенстерна архивы постепенно переводились в цифровую форму (продолжается оцифровка колоссального архива фотографий, а оцифровка музыки и расшифровка сотен плёнок с разнообразными интервью уже идёт более 15 лет). Кроме того, есть ряд фондов, которые оплачивают отдельные направления исследования, — например, фонд имени Бенни Картера, который каждый год оплачивал одному специалисту возможность приезда и работы с архивами института по тематике, связанной с этим музыкантом (так в *IJS* поработали специалисты из разных штатов США, а также из Дании и Франции).

Сейчас институт проходит период перемен: Винсент Пелоте, возглавивший *IJS* после ухода «старейшин» на пенсию, — только временный директор. Ищут кого-то, кто смог бы заменить Дана Моргенстерна и Эда Бергера. Специалистов-то в Нью-Йорке много, но уж слишком много факторов нужно учесть. Поиск продолжается...

ДЖАЗОВЫЙ АРХИВ ЧИКАГО И ЕГО ХОЗЯЙКА

После Нью-Орлеана исторически вторым важнейшим центром существования и развития джаза на территории США был Чикаго, в то время (второе десятилетие прошлого века) — как и сейчас — один из крупнейших городов страны, важнейший промышленный центр и транспортный узел. Расположенный на западном берегу озера Мичиган, Чикаго через сеть каналов связан с самой мощной транспортной артерией страны — рекой Миссисипи, а скрещение железнодорожных магистралей, самого развитого транспорта первых десятилетий XX века, поставило город в условия, в которых он просто не мог не развиваться стремительно. Отстроенный фактически заново после Великого пожара 1909 г., центр Чикаго наряду с нью-йоркским Манхэттеном превратился в один из наиболее впечатляющих символов урбанизма в мире (кстати, именно в Чикаго находится высочайшее здание США — небоскрёб Сирз-Тауэр, после обрушения в результате теракта башен-близнецов Всемирного торгового центра в Нью-Йорке оставшийся единственным зданием в стране высотой выше 400 метров). Именно в Чикаго в первые десятилетия прошлого века возводились первые, ещё до Нью-Йорка, высотные здания (превышавшие сначала 10, затем 15, а затем и 30 этажей), строившиеся по новой, каркасной технологии, ставшей основой для технологии строительства небоскрёбов.

Именно Чикаго в начале XX века был центром сразу нескольких отраслей промышленности — в первую очередь, пищевой (чикагские скотобойни вошли в историю). Стремительное развитие промышленности в городе требовало рабочих рук, желательно — дешёвых. Как раз в это время экономический спад на Юге вообще и в дельте Миссисипи в частности привёл к тому, что сотни тысяч чернокожих, в основном бывших батраков-издольщиков, потянулись на Север в поисках работы и вообще лучшей доли. Не владея никаким имуществом, с собой они везли только свои рабочие руки и свою музыку. Сначала из Нью-Орлеана в Чикаго был привезен джаз, а десятилетием

спустя с хлопкового Юга начали прибывать блюзмены со своими самодельными гитарами. Но мы говорим о джазе.

С 1910 по 1920 г. чёрное население Чикаго выросло втрое. Темнокожие селились вдоль восточной стороны Стейт-стрит, к югу от 30-й улицы, постепенно занимая весь Саутсайд — плоскую, равнинную (как и все окрестности города), распланированную квадратами южную часть Чикаго.

Этим людям была нужна не только работа, но и развлечения. Ночная жизнь на Саутсайте концентрировалась вокруг Стейт-стрит, где в те годы располагались сотни клубов или кабаре — мест вовсе не высококлассных, недорогих развлекательных заведений для простых людей, предлагавших в одном комплекте сразу несколько удовольствий: выпить, закусить, послушать живую музыку и при желании — потанцевать под неё. Говорят, что по Стейт-стрит вечерами при электрическом свете ходили тысячи людей, а из дверей и окон всех заведений вырывались звуки живой музыки — и это был почти исключительно джаз. В 1918 г. Чикаго посетил молодой Лэнгстон Хьюз, в будущем — знаменитый негритянский писатель, и написал, что «полночь там подобна свету дня». Гитарист и мастер джазового банджо Эдди Кондон впоследствии сказал, что в те годы на Стейт-стрит достаточно было поднять трубу в воздух, чтобы инструмент заиграл сам.

Короче говоря, Чикаго, куда в те годы перебрались десятки лучших нью-орлеанских джазменов (включая Кинга Оливера и молодого Луи Армстронга), куда приезжали из Нью-Йорка выступать участники сделавшего в 1917 г. первую джазовую грамзапись белого ансамбля *Original Dixieland Jass Band* — один из исторических центров развития джаза, а впоследствии, когда центр развития передвинулся в Нью-Йорк, — одна из важнейших джазовых сцен, город, где выступали все значительные музыканты со всей страны и была сильная местная сцена. Есть весьма значительная джазовая сцена в Чикаго и сейчас, причём очень многообразная: от последователей темнокожего ветерана-бопера Вона Фримана до участников одного из самых значительных афроамериканских авангардных формирований, *Art Ensemble of Chicago*, и до соратников молодого белого радикала Кена Вандермарка.

Поэтому нет ничего удивительного, что именно в Чикаго расположен один из крупнейших и с исследовательской точки зрения важнейших джазовых архивов в США — Джазовый архив Чикаго, вот уже четверть столетия работающий в библиотеке им. Джозефа Регенстайна — центральной библиотеке Университета Чикаго.

Один из крупнейших университетов города (наряду с Северо-Западным и Университетом Штата), У. Ч. (*U of C*), как его

сокращённо называют, расположен не в самом благополучном районе города — в Саутсайде, в районе 50-х улиц. Сам университетский кампус считается относительно безопасным, однако на необходимость ехать в те края городским транспортом, а не на машине, жители Чикаго реагируют с некоторой нервозностью. При этом У. Ч. — в достаточной степени историческое место. В частности, именно здесь (буквально в одном квартале от месторасположения библиотеки им. Регенстайна) находился тот, ныне не существующий, стадион, под трибунами которого в 1942 г. был запущен первый в истории атомный реактор и осуществлена первая в мире управляемая ядерная реакция (теперь на этом месте скромная памятная стела).

Архив работает в здании библиотеки с 1976 г., и с 1996 по 2010 год его возглавляла (и, собственно, составляла весь его штат: остальные его сотрудники — внештатные) куратор Дебора Гилласпи (*Deborah Gillaspie* — именно Гилласпи, а не Гиллеспи), полный рабочий день со всем вниманием и даже страстью отдававшая своему возлюбленному архиву, а по вечерам игравшая на барабанах в любительском джазовом ансамбле. Каждый её день был расписан по минутам, поскольку, помимо работы с архивными материалами, она беспрестанно консультировала приезжающих в Чикаго ради знакомства с архивом исследователей, работала над каталогами, над насыщенным и чрезвычайно удобным для справок и консультаций по архиву вебсайтом (www.lib.uchicago.edu/e/su/cja/) и т. п. Тем не менее, заранее выделив для вашего покорного слуги два часа своего драгоценного времени, она с удовольствием провела меня по небольшому, забитому материалами буквально до потолка помещению архива, показала некоторые особенные редкости (вроде сверкающих новизной, нетронутых металлических матриц-оригиналов исторических пластинок на 78 оборотов 70-летней давности — хоть сейчас прессуй с них новенькие диски!) и любезно ответила на все вопросы.

Впрочем, вернёмся пока от куратора к самому Архиву.

В отличие от большинства коллекций в университетской библиотеке, архив не был создан в ответ на конкретные запросы преподавательско-исследовательского состава. В 1976 г. прочитать лекцию об искусстве управления оркестром в У. Ч. был приглашен кларнетист и бэндлидер Бенни Гудман, первая суперзвезда свинговой эры. Лекция не только имела огромный успех сама по себе — она заставила двух членов Гостевого комитета музыкального факультета, Мэри Уорд Волконски и Роберта Сэмпла, найти ряд других энтузиастов и вместе с ними основать архив, первоначально предназначенный для увековечения памяти о раннем этапе развития чикагского джаза (1910–1920).



Хранилища Чикагского джазового архива

В У. Ч. тогда не было курса истории джаза, не было даже ориентированных на джаз преподавателей на музыкальном факультете, но Архив был успешно создан на основе первых коллекций, переданных многочисленным знакомыми Сэмпла и Волконски — музыкантами и коллекционерами. Среди этих знакомых был корнетист Джимми Макпартланд (муж пианистки Мэриэн Макпартланд, которая в последние десятилетия прошлого века работала ведущей легендарной радиопрограммы «*Piano Jazz*» на Национальном общественном радио), бэндлидер Ричард Мэннинг, кларнетист Джимми Гранато из оркестра Джимми Дюранте и другие. В тех первых коллекциях были в основном пластинки на 78 оборотов 1917–1920 гг., но у библиотеки тогда не было оборудования для их воспроизведения, так что помещение в основном использовалось как склад единиц хранения.

Архив постепенно рос — не только за счёт пожертвований единичных альбомов и памятных вещей от музыкантов и коллекционеров, но и за счёт включения в его состав целых больших частных собраний. Джазовый институт Чикаго (общественная организация, занимающаяся поддержкой и развитием чикагской джазовой сцены, — см. посвящённую этой организации главу в разделе «Джаз и его публика») подарил архиву две большие коллекции, принадлежавшие прежним президентам этой организации — Эду Крилли и бывшему главному редактору журнала *Down Beat* Дону ДеМайклу. Джамил Фиги, один из членов *Association for the Advancement of Creative Musicians* (движение, объединившее в начале 70-х молодых чёрных

творцов новой импровизационной музыки в Чикаго), подарил большую коллекцию, связанную с историей этого необычного явления в истории нового джаза. Поток отдельных предметов и целых коллекций, вливающих в состав архива, продолжается и сейчас. В первые два десятилетия существования архива этому изрядно помогала Мэри Уорд Волконски, инициировавшая его создание (так, благодаря её хлопотам свои коллекции архиву подарили Джимми Макпартланд и его бывшая супруга Мэриэн, которые в 1990 г. даже дали в кампусе У. Ч. благотворительный концерт в поддержку архива).

Архив рос за счёт не только увеличения коллекции, но и расширения исследовательской работы. В 1982 г. он наконец перестал быть только складом вещей — за счёт финансовых вливаний, сделанных Бенни Гудманом и благотворительным фондом Питера Киуита, к его помещениям добавился читальный зал.

Но только в 2000 г. архив превратился из немаловажной, но по сравнению с вашингтонским Смитсоновским институтом или Институтом джазовых исследований в Ньюарке небольшой коллекции в важнейший источник архивных сведений о джазе в Чикаго — скорее всего, практически исчерпывающий данную тему. Дело в том, что в состав архива влилась самая большая коллекция за всю его историю, по объёму заметно превышавшая все 27 коллекций, что были подарены архиву за предыдущие 24 года. Это собрание одного из крупнейших джазовых специалистов-любителей — Джона Стайнера.

В 1974 г. знаменитый джазовый журналист Нэт Хентофф выпустил книгу с простым названием «Джаз» — подборку эссе о джазе, написанных двенадцатью критиками и исследователями. Одна из глав была написана Джоном Стайнером и начиналась так: «Слова о том, что искусство отражает время и место своего создания, вряд ли можно подтвердить лучшим примером, чем чикагский джаз». Стайнер утверждал, что, подобно трудовым песням-холлерсам, духовным гимнам-спиричуэлс и блюзу, которые исторически предшествовали джазу, чикагский джаз вырос на специфически американских корнях, на столкновении традиций рас и классов, специфически городских пороков и добродетелей, музыки Юга и городского вояжа, отразив в музыкальной форме жизнь в большом американском городе начала XX века.

Мало кто знал об этом так же много, как Стайнер. Когда в 1920-е годы он был ещё подростком в Милуоки, он то и дело садился в поезд до Чикаго (это всего три часа езды) и проводил целые вечера, обходя джазовые клубы и собирая в них флаеры, входные билеты, афиши и прочие эфемерные, обреченные на недолгую жизнь документы, которым, собираемым год за годом,

объединённым с огромной коллекцией грампластинок и частных звукозаписей, которые Стайнер делал в единственном экземпляре (вроде превосходной записи оркестра Дюка Эллингтона в *Civic Opera House*, сделанной на единственный микрофон, опущенный Стайнером над сценой с чердака здания), суждено было превратиться в крупнейшую в стране коллекцию документальных свидетельств развития джаза в Чикаго.

Стайнер не был музыковедом или историком. Он имел степень *Ph.D. in chemistry* — эквивалент российской степени доктора химико-биологических наук — и всю свою профессиональную жизнь посвятил химии. Но его хобби, чикагский джаз, занимало его настолько, что в 40–50-е гг. он даже владел, одним за другим, несколькими маленькими лейблами грамзаписи. Так, он выпускал записи некоторых чикагских музыкантов на *S.D. Records*, совладельцем которого был, и впоследствии купил права на каталог закрывшейся фирмы *Paramount Records*, что дало ему возможность переиздавать уникальные записи таких гигантов раннего джаза и блюза, как Джелли Ролл Мортон, Кинг Оливер, Бесси Смит, Ма Рэйни и Блайнд Лемон Джефферсон. Его главной страстью был чикагский джаз 1920–1950-х гг., и страсть эта владела им до самой его смерти в 2000 г. в возрасте 92 лет. Незадолго до кончины он подарил весь свой огромный архив, накопленный за почти 75 лет, нескольким крупным исследовательским учреждениям. Подавляющее большинство досталось Джазовому архиву Чикаго, другие материалы отправились в Университет Висконсина (где Стайнер учился), Институт исследования джаза в Университете Ратгерса в Нью-Джерси и в чикагский Колледж Колумбия.

Для перевозки материалов в архив в июне 2000 г. понадобилось четыре автофургона. Коллекция Стайнера увеличила объём архива втрое. Первоначально коллекция была сложена в двух комнатах — одна на другой бесчисленные коробки с фотографиями, газетными вырезками, нотами джазовых пьес (около тысячи наименований), клубными флаерами, пробными типографскими отпечатками обложек альбомов, печатными и рукописными аранжировками, лейблами-«яблоками» для грампластинок, сотнями записанных на плёнку интервью с ветеранами ранней эпохи чикагского джаза и примерно сорока тысячами грампластинок... Дебора Гилласпи, по её собственному определению, «при взгляде на эти горы сокровищ одновременно ёжилась от сознания колоссальности предстоящей работы и исходила слюной от нетерпения скорее разобрать эти горы». За следующие полтора года ей удалось разобрать, описать и каталогизировать всего пять процентов от коллекции Стайнера, но она не опускала рук и упорно продолжала эту работу.

Таким образом, научное значение архива резко выросло — и, кстати, не только за счёт увеличения фондов, но и за счёт роста интереса студентов музыкального факультета. За первые годы века увеличилось количество студентов (в основном с отделения этномузыкознания), пишущих научные работы (включая дипломные) на материалах архива и заодно помогающих с описанием и каталогизацией. Так, в 2000 г. в архиве работали студенты, писавшие следующие научные работы:

«Женские джазовые оркестры смешанного расового состава в 1930 годы»;

«Развитие джаза в Германии после Второй мировой войны»;

«Рост общественного интереса к джазу в Южной Корее после Корейского конфликта начала 1950-х годов».

Кстати, уже из одной формулировки тем можно заключить, что архив хранит материалы, касающиеся отнюдь не только одного Чикаго.

Благодаря всем этим изменениям декан музыкального факультета У.Ч. Ричард Кон начал бороться за то, чтобы факультет мог получить штатную единицу профессора по истории джаза и укрепить роль университета как центра изучения джаза в Чикаго. «Я хотел бы видеть Чикаго местом, которое студенты выбирают, чтобы заняться изучением джаза как академической дисциплины, — писал Кон в «Журнале Университета Чикаго» в апреле 2001 г. — Я хочу, чтобы наш университет был первым местом, о котором они думали бы в этой связи, и уверен, что это вполне достижимая задача».

Речь идёт именно об изучении джаза с академической точки зрения — музыковедения, социологии музыки, истории музыки — а не с точки зрения исполнительства (что есть прерогатива консерваторий, уверен Кон). У.Ч. славится «интердисциплинарным» подходом, и Ричард Кон хотел бы придерживаться этого подхода и в отношении джаза — что уже происходит на практике: студенты работают над темами, связанными с джазом, не только на музыкальном факультете, но и на отделениях антропологии (!), социологии, экономики, киноведения, истории и английского языка. Кон заключает: «У меня есть ощущение, что У. Ч. сможет быстро развиваться в крупный центр джазовых исследований, и архив будет становым хребтом этого развития». Сразу несколько событий последних лет позволяют разделить уверенность Кона: и растущий интерес студентов, и включение в состав архива крупнейшей коллекции Стайнера, и такой малозначащий на первый взгляд, но имеющий на деле далеко идущие последствия факт, что Дон Майкл Рэндел, избранный в конце 2000 г. новым президентом Университета

Чикаго, — не только учёный и администратор, но и джазовый музыкант-любитель.

Естественно, развитие архива означало и новые обязанности его куратора (и все ещё единственного штатного сотрудника) — Деборы Гилласпи. Её постоянно приглашали читать специальные лекции на разных отделениях (для изучающих расовые отношения, историю музыки, историю кино и американскую историю). Каждое лето, начиная с 2000 г., она читала два небольших лекционных курса в Школе общих исследований им. Грэма (общественном учебном заведении заочного и вечернего образования, типа существовавших у нас в советское время «народных университетов») — оба во время джазовых фестивалей (*South Shore Jazz Festival* и проводимого Чикагским джазовым институтом *Chicago Jazz Festival*). Кроме того, она много и успешно консультировала не только исследователей, приезжающих поработать в архиве, но и съемочные группы, и филармонические общества. Так, она выступала консультантом в проекте выставки, посвящённой Луи Армстронгу, которую проводил Чикагский симфонический оркестр; при подготовке конференции о джазе, проводившейся Университетским центром исследований вопросов расы, политики и культуры (май 2001 г.); а также на фильме «*Sweet and Lowdown*» (в российском прокате — «Сладкий и гадкий»: ироничная комедия Вуди Аллена 1999 г., посвящённая выдуманной истории никогда не существовавшего гитариста 30-х годов по имени Эмметт Рэй) и на нашумевшем документальном сериале Кена Бёрнса «Джаз» (этой последней работой она, впрочем, осталась очень недовольна, о чем см. ниже). И это только малая толика консультаций, которые она проводила: съёмочные группы то и дело обращались к ней, чтобы выяснить, как в тот или иной период выглядели интерьеры джазовых клубов, как одевались музыканты и их поклонники и т. д. Помимо потока подобных вопросов, немалую часть её почты составляли вопросы от школьников 7–8-х классов, решивших подготовить доклад по предмету «американская история»: «Пожалуйста, пришлите мне к завтрашнему утру всё, что у вас есть о джазе».

Столь радужное будущее и настоящее архива омрачалось лишь тремя «но»: недостатком денег, времени и места. Хотя библиотека и музыкальный факультет всячески поддерживают архив, бюджет его слишком мал, а занимаемые площади практически исчерпаны (коробки из коллекции Стайнера сложены вдоль проходов между стеллажами во всех помещениях архива, так что до некоторых материалов физически невозможно добраться). Бюджет не позволяет нанять постоянных работников с опытом настоящей архивной работы — только

подрабатывающих студентов, которым Гилласпи в принципе не могла доверить работу с самыми редкими, ценными и хрупкими единицами хранения. Например, архив располагает большим количеством 16-дюймовых ацетатных дисков, которые использовались в первой половине прошлого века на радиостанциях. Они хрупки, как картофельные чипсы: за полстолетия ацетат высох, и диски ломаются буквально при взгляде на них, не говоря уже о неаккуратных прикосновениях. Архив отчаянно нуждался прежде всего в ещё одном архивисте с опытом работы по переводу звуковых материалов с ветхих и хрупких носителей в современные форматы, в том числе цифровые. Вторая в приоритетной системе архива неотложная нужда — обработка и каталогизация неисчислимых бумажных документов для включения их в исследовательский оборот (пока что они в массе своей лежат мертвым грузом — тогда как архивный документ должен не только храниться, но и работать на науку).

Только три коллекции из вошедших в состав архива к моменту моей встречи с Деборой (весна 2002) были полностью каталогизированы. Это коллекции Франца Джексона, Джимми и Мэриэн Макпартланд и Джимми Гранато — кларнетиста и саксофониста некоторых чикагских ансамблей периода «возрождения диксиленда» (движения белых музыкантов 40–50-х гг., пытавшихся отринуть достижения свинговой и тем более бибоповой эры и вернуться к стилю раннего нью-орлеанского джаза — неизбежно в упрощённой, формализованной, окостеневшей форме) — групп Арта Ходеса, Джимми Дюранте и Смоуки Стовера. Гранато — последний, кто учился непосредственно у пионеров чикагского джаза. Он к началу XXI в. все ещё работал на чикагской диксилендовой сцене.

Перед тем как в архив привезли коллекции Джона Стайнера, описано и каталогизировано было около 10% его фондов. С приездом трёх автофургонов новых собраний эта цифра упала до трёх процентов общего объёма. Два небольших хранилища на третьем этаже библиотеки Регенстейна оказались забиты материалами так, что в них почти не видно потрепанного оранжевого ковра, которым покрыт пол. Но Дебора Гилласпи не унывала. День за днём она работала с приходящими исследователями, обновляла вебсайт архива, управляла своими помощниками-студентами, следила за переводом бесценных архивных документов и записей в цифровую форму (или делала это сама), отвечала на исследовательские запросы со всего мира и иногда, в редкие свободные минуты, ныряла в хранилища, чтобы, порывшись, вынуть очередное бесценное сокровище джазовой истории и занести его в каталог.

Что же это за человек? Каковы её взгляды на то, что она делала, на историю и нынешнюю жизнь чикагского джаза?

Дебора Гилласпи — странноватая с виду, угловатая, с низким, как бы замедленным при воспроизведении голосом дама — родилась в Чикаго в 1954 г. В школьные годы она играла на скрипке и альте, но в пятом классе один год училась играть на барабанах, потому что в то время семья жила в округе, в школах которого не было оркестра (это к вопросу об американской системе музыкального образования: нет никаких детских музыкальных школ, но зато школьные округа могут предложить школьникам на крайний случай, уж если бюджет не позволяет содержать школьный симфонический оркестр, учиться игре на барабанах...). После школы Дебора забросила обучение музыке, но не прекращала занятий, с ней связанных. Когда ей исполнилось 35, она вновь вспомнила о своём стремлении совершенствовать музыкальные умения и начала брать уроки симфонической оркестровой перкуссии, джазовых барабанов и вибратона. Я уже упоминал о том, что она играла в любительском ансамбле — коллективе, состоящем из университетских преподавателей: этот ансамбль ежемесячно выступал в университетском кампусе, после чего следовал джем-сешн, где Дебора играла роль *house drummer* (постоянного барабанщика, который должен «подвинуться», если на джем забредет другой барабанщик, желающий поиграть). Она вообще очень серьёзно относится к барабанам. Над рабочим столом Деборы висел «почти настоящий» дорожный знак: «Парковка зарезервирована ТОЛЬКО для барабанщиков». Уроки джазовых барабанов она брала у Фила Стэнджера, который в свою очередь лично учился у одного из самых значительных барабанщиков раннего джаза начала прошлого века — Уоррена «Бэби» Доддса. Впрочем, при всей её любви к раннему джазу среди своих любимых барабанщиков она называет не только «Большого» Сиди Кэтлетта или Затти Синглтона, но и массу более современных музыкантов — вплоть до живущего в Чикаго Пола Вертико, много лет проработавшего в группе гитариста Пэта Мэттини (сейчас Пол преподаёт в Северо-Западном университете в Эванстоне, пригороде Чикаго — интервью с ним см. в разделе «Джазовое образование»). В своём личном разделе вебсайта архива Гилласпи поместила следующие замечания о своём хобби:

«Джазовые барабаны означают не просто сидеть и делать «бум-чик, бум-чик» или выдавать бешеные соло. Работа барабанщика — сотрудничать с басистом, чтобы все двигалось согласованно и ровно. Хороший джазовый барабанщик не только держит ритм, он знает структуру пьесы и даже изменения гармонии, чтобы разные части ансамбля могли работать вместе.

Больше всего я училась не у барабанщиков, а у других членов ансамбля — пианистов, басистов и гитаристов, потому что все они работают совместно с барабанами над тем, чтобы создать надежный фундамент солисту (обычно играющему на духовых инструментах). Но и у солистов я многому учусь — особенно тому, как строится мелодическая линия, как развивается импровизация, для того чтобы я могла поддерживать то, что они играют».

Дебора вообще ко всему относится крайне серьёзно и страстно. Она действительно крупный специалист, но что особенно ценно, она не «архивный червь», предмет её работы имеет для неё вовсе не только отвлечённый академический интерес. Она буквально вживалась в каждую единицу хранения архива и говорила о каждой бумажке, каждой неиспользованной когда-то наклейке-«яблоке» для диска, каждом клубном входном билетике как о чем-то родном и близком, а о далеком прошлом чикагского джаза — так, будто сама видела капли пота на лбу молодого Армстронга в танцзале отеля Savoy в 1924 г., как будто присутствовала лично при каждом событии далеких лет становления джаза.

Мы беседуем с куратором Джазового архива Чикаго Деборой Гилласпи в её кабинете — крохотном закутке в помещениях архива, где, чтобы один человек смог, развернувшись, сесть за рабочий стол, второй должен на минутку выйти в коридор. Разговор происходит в феврале 2002 г., и я начинаю с вопроса, который в 2001–2002 гг. относился к числу самых



Дебора Гилласпи

животрепещущих для американского джазового сообщества, не избалованного вниманием телевидения.

Год назад множество людей в джазовой индустрии говорили одно и то же: мы очень надеемся на успех телевизионного сериала Кена Бёрнса «Джаз», на то, что он выведет джаз к более широкой аудитории. Год спустя я пытаюсь выяснить, сыграл ли сериал ту роль, на которую все так рассчитывали. Что вы думаете по этому поводу?

— Прежде всего я должна предупредить, что я довольно предвзято отношусь к сериалу Кена Бёрнса. Я отдала два года работе на этот сериал, и в результате моё имя не было даже упомянуто в титрах¹. И я не единственная: то же самое случилось и со многими другими архивистами и исследователями джаза.

В целом я разочарована тем, как сделан сериал. Он не раскрывает источников, откуда получена та или иная информация, поэтому использовать материалы сериала для исследовательских целей невозможно. Однако, я думаю, сериал выполнил ту задачу, ради которой создавался, а именно в общих чертах проинформировал о джазе огромное количество людей, которые раньше только слышали это слово, но не имели о джазе, как о музыке, никакого представления. Есть целое поколение людей, которые выросли на свинге, — они до сих пор слушают его и любят, но они совершенно не знают более поздних этапов развития джаза; ну а те, кто моложе, не знают и свинга. В этом смысле сериал выполнил свою миссию. Мне нетрудно это подтвердить, просто взглянув на нашу статистику запросов: дело в том, что Джазовый архив Чикаго — один из немногих, если не единственный, что имеет развитую справочную службу, доступную в том числе и через интернет. Так вот я наблюдала значительный рост количества запросов, касающихся джаза, после эфира сериала (*январь 2001*. — К. М.). Мы стали получать куда больше вопросов, и некоторые из них были весьма искушёнными. Масса вопросов от людей, чьи родственники были джазовы-

¹ Тут явно что-то не так. Жалобу на такое же отношение со стороны бригады создателей сериала я слышал не только от Деборы Гилласпи. Но, когда сериал на деньги Фонда Форда купила для показа в России компания «Интерньюс» и его показывали по ОРТ (ныне Первый канал) весной и летом 2001 г., имя Деборы Гилласпи и название Джазового архива Чикаго фигурировали в титрах в разделе «специальных благодарностей». Одно из двух: либо в разных вариантах сериала — он был смонтирован в двух вариантах разной продолжительности — были разные титры и Дебора видела не тот же вариант, что и я, либо она ожидала увидеть свое имя не в разделе «благодарностей», а в разделе авторов или консультантов.

ми музыкантами и они теперь ищут следы своих родственников в истории джаза. Настоящий взрыв вопросов от школьников: внезапно история джаза оказалась популярной темой для школьных докладов! Со мной связываются даже дети из начальных школ, что, в общем-то, совсем нельзя назвать моей аудиторией. Я даже сделала специальную веб-страницу для этих детей, выложив туда список нужных источников, которыми они могут воспользоваться (я не могу отвечать всем индивидуально, потому что у меня просто нет на это времени: единственные, с кем я могу работать индивидуально, — это входит в мои прямые обязанности — это ученые, исследователи). Короче говоря, вырос спрос на информацию о джазе, а значит — увеличился общественный интерес к этой музыке.

Будет ли это означать большее признание для тех музыкантов, которые играют эту музыку сейчас (ведь им так мало места было уделено в сериале)?

— Я думаю, что надо спросить владельцев клубов о том, как изменилась статистика посещаемости с момента показа сериала. Но я, когда хожу в клубы, определённо вижу в клубах больше людей, чем раньше. Правда, это по-прежнему в первую очередь белая аудитория, этот известный феномен современной джазовой публики сохраняется. Ну, кроме пары мест в Саутсайте (*чёрный район Чикаго. — К. М.*), где чёрных всё-таки больше. Но тем не менее клубная аудитория джаза в массе своей, если и не обязательно белая, то уж во всяком случае принадлежащая к классам от среднего и выше. По каким-то причинам сама идея ходить в джазовый клуб и слушать джаз живьём превратилась в социальную модель поведения именно белых людей выше среднего класса. Мне кажется, это печальная тенденция, особенно для чикагского Саутсайда — ведь там ещё живёт много людей, которые *играли* в клубах! Фрэнсису Джексону исполняется в этом году 90, и он в 1939-м играл в Саутсайте с оркестром Флетчера Хендерсона... Правда, я должна отметить, что у молодого поколения предпочтения меняются, и среди тех детей, которые звонят нам сюда из школ, довольно много тех, кто звонит из *чёрных* школ. Я рассматриваю это как позитивный момент. Ведь в истории джаза (даже если оставить в покое период свинга, когда джаз пользовался массовой популярностью, был поп-музыкой своего времени) было много периодов, когда он был чем-то гораздо большим, нежели музыкой для «высших классов». Изначально, когда во время Великой миграции сотни тысяч чёрных приезжали сюда с Юга в поисках работы, джаз был массовым видом развлечения, он

воспринимался как «своя» музыка, привезённая из родных мест. Здесь было быстрорастущее чёрное сообщество, географически обитавшее в районах от 31-й улицы вниз до 60-х, вдоль Стейт-стрит и на восток от нее. Для этих людей было совершенно нормально в свой выходной сходить в клуб, быть может — с подружкой, заказать выпивку и послушать Кинга Оливера или Луи Армстронга, которые здесь работали. Надо заметить, что музыканты тогда играли для развлечения, для увеселения. Это не были концерты, это не было «высокое искусство» — это была музыка для танцев и выпивки. То есть, строго говоря, поп-музыка — только для людей определённой расовой принадлежности, исполнявшаяся в *black and tan cafes*¹. Надо заметить, что и джазовые клубы в их нынешнем виде не существовали. Нынешний клуб в массе своей — слушательский клуб. Вы приходите слушать музыку и, быть может, выпить пивка. 75 лет назад люди приходили в клуб пообщаться, выпить, закусить, может быть — потанцевать, а заодно и послушать музыку.

А вот в период бопа (который исторически был реакцией музыкантов на то, что свинг начал изживать себя) джаз уже превращается в музыку для элиты (хоть я и не люблю понятие «элитарность»), то есть для «избранных», для относительно небольшой доли населения. Доступность джаза как музыки в этот период снижается: свинг легко слушать, боп — совсем непросто. Таким образом джаз и начинает превращаться из музыки, которая доступна всем, в музыку, для слушания которой надо обладать определёнными качествами и прикладывать определённые усилия.

За исключением вокалистов, пожалуй.

— Конечно. Традиционный клубный вариант — кто-то играет на фортепиано и поёт — всегда был более доступен для восприятия широкой публики, чем инструментальное мастерство. Сама природа этого вида исполнительства такова, что среднему слушателю его проще воспринять. Если остановиться на улице любого прохожего и спросить, кого из современных джазовых музыкантов он знает, он, конечно, назовёт в первую очередь вокалистов. Дайану Кролл, ну в крайнем случае — Кевина Махогани. Инструменталистов они не знают. Ну и, конечно, люди в наше время знают и слушают тех, кого им подсказывают массмедиа. Это тоже радикально отличает нынешнюю ситуацию от ситуации досвинговой эры.

¹ Буквально «кафе для чёрных и смуглых», т. е. сегрегированные заведения для «небелого» населения.

«Слушают тех, кого им подсказывают массмедиа...» Кого же они сейчас подсказывают слушать? Какова позиция массмедиа в Чикаго по отношению к джазу?

— Прежде всего, как член чикагского джазового сообщества, я ощущаю, что средства массовой информации заиклены на одних и тех же именах. Даже в городских газетах вы не встретите имён некоторых отличных музыкантов, живущих здесь, в городе — потому что они не входят в «обойму». Потому что их трудно раскрутить, не так легко создать им коммерческий имидж... Увы, но всё это — из-за денег, не из-за творчества. Исключения редки. Здесь, в Чикаго, есть старейший независимый лейбл *Delmark*, который возглавляет Боб Кёстер. Вот он предпринимал очень большие усилия, чтобы регулярно записывать и выпускать пластинки чикагских джазовых музыкантов. Из других лейблов, которые это делали, могу назвать разве что *Southport*. Но это капля в море. А ведь если ты не записываешься на известном лейбле, через 50 лет люди даже не будут знать, что ты существовал.

Вы понимаете, я ведь на все смотрю с точки зрения своей работы. Как куратор джазового архива, я постоянно думаю не об одних только архивных сокровищах 50-летней давности: я собираю у музыкантов их «пресс-пакеты»¹; вырезаю из газет относящуюся к джазу рекламу, если случается наткнуться на такую; я подбираю клубные флаеры и листовки... Все эти мелочи много лет спустя помогают воссоздать картину того, что день за днём происходило на джазовой сцене. Просто читая подшивки газет, этого никогда не узнаешь. Тем более — джазовые журналы, даже *Down Beat*. Они занимаются тем, что известно и популярно, но лишь изредка представляют читателям того или иного музыканта местного уровня, каким бы замечательным в творческом плане он ни был.

При этом массмедиа осведомлены о том, что джаз существует, но для них это — музыка, которая делается только в Нью-Йорке, ну в крайнем случае — на Западном побережье.

В результате люди в Чикаго, которые очень любят джаз, почти не знают чикагской джазовой сцены. Это не означает, что совсем ничего не делается для пропаганды этой сцены. Джазовый институт Чикаго делает замечательное дело — у них есть

¹ Подборка материалов о музыканте, которые он при необходимости раздавал представителям массмедиа, промоутерам и т. д.; в XXI в. практика создания «пресс-пакетов» практически вышла из употребления, т. к. эту функцию теперь выполняет вебсайт музыканта, странички в социальных сетях и т. п.

телефонная «горячая линия», по которой можно узнать, кто, что и где играет. Но основная тенденция все равно остаётся прежней: Нью-Йорк есть земля обетованная, больше джаза нет нигде. Вот вам пример: вы слышали такое имя — Уилли Пиккенс? Нет? А он — один из лучших в мире джазовых пианистов. Он приехал в Чикаго в 50-е годы из Милуоки, но его долгие годы не знал никто — пока он не начал работать с Элвином Джонсом¹. Это музыкант высочайшего уровня, он дважды играл в радиопрограмме «*Piano Jazz*» у Мэриэн Макпартланд на Национальном общественном радио. Но он не переехал в Нью-Йорк, он преподаёт здесь в нескольких учебных заведениях и играет по клубам.

Но ведь Кен Вандермарк — молодой саксофонист, нашумевший и в Нью-Йорке, и в Европе — остаётся в Чикаго, и это не мешает ему становиться знаменитым.

— Это верно. То, что делает Кен, — это не фри-джаз в духе ААСМ², это что-то другое. Это, наверное, ближе к «третьему течению», и это не очень легкодоступная музыка. Но, да, то, что делает Кен, — это невероятно новаторская музыка, и он заслужил то, чтобы его знали по всему миру. Хотя, замечу, средний любитель джаза в Чикаго вряд ли его знает.

Ну а как насчёт членов ААСМ? Они ещё в Чикаго?

— Некоторые — да. Некоторые всё-таки переехали в Нью-Йорк. Мухал Ричард Абрамс и Джо Джарман — в Нью-Йорке, Лестер Боуи жил в Нью-Йорке до своей смерти. Те, кто остался здесь и работает здесь — это в основном члены ААСМ второго и третьего поколения. Однако ААСМ все ещё остаётся в фокусе общественного внимания. Главным образом, потому, что члены ААСМ все ещё содержат их знаменитую музыкальную школу, которая в своё время была создана для того, чтобы помочь детям из чёрных кварталов найти путь в жизни. Кроме того, Фред Андерсон, один из членов ААСМ первого призыва, членов-основателей, содержит в Саутсайде клуб *Velvet Lounge*, ориентированный на фри-джаз, и многие члены ААСМ там

¹ Легендарный барабанщик, в прошлом — участник квартета Джона Колтрейна, с 1970-х — лидер собственных ансамблей, в 90-е под названием *Elvin Jones Jazz Machine*

² Ассоциация продвижения музыкантов-творцов — крупное музыкантское движение 60–80-х гг., объединявшее ведущих чикагских музыкантов радикального джазового авангарда, главным образом чёрных, во главе с легендарным *Art Ensemble Of Chicago* трубача Лестера Боуи, ныне покойного.

выступают, а Муота Боуден, который был председателем AACM до прошлого года, ведёт джазовый ансамбль *The U of C Jazz X-tet* здесь, в Университете Чикаго. Но опять же AACM как стиль, — это совсем не музыка для широкой аудитории, это музыка, требующая очень серьёзно подготовленного слушателя, музыка, которая массовому слушателю непонятна и недоступна. Это даже притом, что это — не что-то суперсерьёзное, что значительная часть творческого метода AACM — стёб, пародия. Но вам будет так же весело, как музыкантам, только если вы понимаете, **над чем** они смеются и какими музыкальными средствами добиваются своих целей: надо знать не только их выразительные средства, но и то, от чего они отталкиваются, что, собственно, вызывает их смех.

Мне повезло: я была в дружеских отношениях с Лестером [Боуи]. Мне повезло присутствовать на его последнем выступлении в Чикаго за две недели до его смерти. Это было одно из самых ярких шоу, что мне довелось видеть и слышать. Он прошёл почечный диализ и переливание крови, для того чтобы сыграть этот концерт, — ведь он умирал от рака печени. Он поднялся на сцену и отдал слушателям буквально всю музыку, что у него была внутри. После концерта я прошла за сцену, чтобы увидеть его, и он был такой милый, так обрадовался, увидев меня, — «ох, а вот и ты, Дебби, Джо Джарман сказал мне, что ты придешь...». Такой был замечательный человек...

Да, пожалуй, Art Ensemble of Chicago и Кен Вандермарк лучше других чикагских музыкантов известны в нашей стране и вообще в Европе.

— Да, и это очень хорошо. Они заслуживают это признание. Парадокс в том, что как раз в самом Чикаго массмедиа не уделяют им такого внимания. У нас в прессе больше всего раскручены певицы, выступающие под собственный аккомпанемент на фортепиано, такой классический клубный вариант: Джуди Робертс, Патрисия Барбер. Что же касается ансамблей, то, как ни странно, многие чикагские музыканты действительно лучше известны в Европе, чем у себя дома.

Ну хорошо. Давайте вернёмся к архиву. Первое, что видишь входя, — это что у вас тут просто какое-то невероятное количество материалов...

— О, конечно! Мы же получили в дар коллекцию Джона Стайнера. Это надолго изменило вид наших комнат! (*Смеётся.*) Теперь тут как будто бомба упала. Мы пытаемся помаленьку

распаковывать коробки с его коллекцией, но до многих даже не можем добраться — они сложены там, в хранилищах, вдоль проходов, так что ни до них, ни до полок не долезть. Как я вспоминаю, чего только нам стоило перевезти это все сюда... Четыре фургона! И все это я упаковала сама в подвале его дома в Милуоки, вы можете представить? Чего здесь только нет! Где-то в этих коробках — я потом покажу где — лежат металлические оригиналы-матрицы легендарных пластинок лейбла *Paramount*, правами на каталог которого владел Джон... И чего нам теперь стоит хотя бы только распаковать это всё! Полтора года ушло только на то, чтобы перевести вот эти полки с виниловыми альбомами в ту боковую комнату, которую видно отсюда, чтобы хотя бы начать распаковывать те дальние коробки. Каждый квадратный дюйм нашего помещения работает на разборку коллекций (*смеётся*). Я знаю, кучи однотипных коробок выглядят не так уж впечатляюще, но если бы вы знали, что там внутри! Я вам покажу... Это буквально сокровищница Али-Бабы.

Но мы не только коллекциями занимаемся — мы непрерывно пополняем архив современным материалом, потому что история-то продолжается. Когда я только поступила сюда работать как ассистент куратора, почти шесть лет назад, одним из первых моих начинаний здесь был так называемый «музыкантский проект». Мы стараемся получить пресс-пакеты от музыкантов со всего мира. Ведь что в первую очередь понадобится будущему исследователю? Биографическая информация. А откуда можно получить наиболее достоверную биографическую информацию? От самих музыкантов. Ну, за определёнными исключениями: есть люди, которые любят вымарать из своей биографии несколько лет, чтобы казаться помоложе, а потом, когда придёт время зрелости и на каком-нибудь большом фестивале можно будет устроить празднование в свою честь (ну, например, в честь 80-летия) — вставить эти годы обратно, да ещё и с запасом, чтобы казаться мастером посolidнее...

Кроме того, у нас есть коллекция записей, которая тоже пополняется и приводится в порядок. Коллекции *CD* и *LP* есть во многих местах, и наша коллекция не так впечатляет на первый взгляд — всего около 40 тысяч наименований; во многих местах есть и больше. Но дело не в том, сколько их: важно, какие они! У нас не столько *CD* и *LP*, хотя и их достаточно — у нас есть пластинки на 78 оборотов, у нас есть записи на стальной проволоке, у нас есть восковые цилиндры для фонографа и металлические ролики для механических фортепиано. Значительная часть этих сокровищ поступила из коллекции Джона.

Впечатляет. Это, наверное, третья по объёму коллекция, которую я видел. Вторая — коллекция Фила Элвуда в Сан-Франциско, 50 тысяч наименований...

— Да, но это частная коллекция...

Безусловно. Но первая по объёму — в Институте джазовых исследований в Ратгерсе. Сто тысяч записей.

— Вот это верно. Эта коллекция огромна. Но есть сопоставимая с ней по объёму — в Канзас-Сити, коллекция архива Университета Миссури. Правда, там не только джаз, они собирают буквально всё, но куратор их архива специализируется на джазе периода Канзас-Сити (*своеобразный период и стиль 20–30-х гг. — К. М.*). Брюс Рэйберн (сын саксофониста Бойда Рэйберна), в Тулейне, в Хогановском архиве — у них тоже огромная коллекция джаза. Кто ещё? Ну, конечно, Смитсоновский институт, Библиотека Конгресса — у них большие коллекции.

Увы, но, говоря о джазовых архивах, я не упоминаю частные коллекции, потому что к ним практически невозможно получить доступ. Кстати, вот одна из характерных особенностей сериала Кена Бёрнса: он использовал множество материалов из частных коллекций, но не «ввёл их в оборот», не указал, что откуда взято, как мы говорим, — не атрибутировал эти материалы, так что, хотя многие из этих материалов не были раньше известны исследователям, их и впредь нельзя использовать в научной работе. Там были кадры, при виде которых я буквально падала с кресла — ГДЕ он нашёл ЭТО? Ну, например, киносъёмка играющего Чика Уэбба.¹ Все, что было доступно раньше, — это какое-то размытое пятно на общем плане играющего оркестра, буквально несколько секунд. А тут он показывает превосходные крупные планы — кто-то тогда, оказывается, подходил к оркестру вплотную, чтобы снять именно Чика! Я смотрела на это, как на чудо! Но использовать этот материал в научной работе невозможно — он не указывает, откуда взял его... Я понимаю, конечно, что в задачу Бёрнса не входило удовлетворение академических потребностей исследователей и историков, что он обращался к простому, рядовому зрителю, которого хотел немного развлечь, чуть-чуть чему-то научить... Но представьте, какими глазами должны смотреть исследователи и историки на столь небрежно рассыпанные им неведомые прежде сокровища: ЭТО — существует? Но ГДЕ?!

¹ Бэндлидер и барабанщик, в 1936–1938 гг. открывший и сделавший звездой певицу Эллу Фидджералд, которая после его смерти унаследовала его оркестр.

Все говорят, что таков его обычный метод работы — так он делал и «Бейсбол», и «Гражданскую войну», оба своих предыдущих знаменитых сериала, и отдельные фильмы — «Бруклинский мост» и так далее. Он посылает своих ассистентов в архивы, и они буквально выбивают из архивистов нужные им сведения — я тоже не имела дела с ним лично, ко мне приходили его ассистенты, и они были так назойливы, что сумели добиться очень, очень многого. Позже я услышала, что и во время работы над «Гражданской войной» многие библиотеки и архивы жаловались на его методы работы, точнее — на отношение, проявленное к ним. Выглядело это так: они делают ксерокопии огромного количества документов, которые есть у вас, наводят у вас всевозможные справки, буквально выжимают ваши мозги, потом идут к частным коллекционерам, на основе полученной у вас информации подбирают и используют их фотографии, киноленты и т. д. и в результате на вас не делается никакой ссылки! Нам — всем архивистам, которые работали на них, — были обещаны копии сериала на видео. Конечно, никто ничего не получил. Когда звонишь к ним — они говорят: о, этот человек у нас больше не работает и мы об этом ничего не знаем. Такое вот отношение...

Итак, они получили полный доступ к архиву и ваши консультационные услуги. А кто в принципе может получить доступ к материалам архива?

— Любой, кто проводит исследования по нашей тематике, — и я очень широко трактую понятие исследований (но не включаю в это понятие школьников, готовящих доклады). Ну, скажем, кто-то интересуется определённой записью, которая у нас есть на виниле или на 78 оборотов. Допустим, музыканту нужно выучить какие-то редкие партии в порядке подготовки к студийной записи, а в продаже этой записи нет уже много лет. Я допускаю это, но только я аккуратно переписываю интересующий его материал на ленту, и тогда уже он может слушать, потому что винил, а тем более 78-е, выдерживает конечное количество воспроизведений. Причём ленту он должен мне вернуть — тут уже речь идёт об авторских правах, правах на копирование и т. п.

Далее: мы не допускаем обращения наших материалов вне архива. Ничего из того, что хранится в архиве, не должно уходить за его стены. Но при этом у нас совершенно нормальна и допустима ситуация, когда к нам, допустим, обращаются члены семей музыкантов, когда-то игравших в Саутсайте, с просьбой предоставить им материалы об их отце, деде и т. п. Они приносят нам те материалы об этом музыканте, которыми они располагают, а я за это даю им копии того, что об этом музыканте есть

у нас — и обе стороны оказываются в выигрыше. Так, например, было с семьей одного из участников ансамбля Джелли Ролл Мортон... Другое дело, что я не могу обслужить больше людей, чем это возможно для единственного работника. Правда, у меня есть студенты, которые помогают мне с обработкой архивных материалов несколько часов в неделю, но и при этом я могу обработать конечное число запросов — в общей сложности около 400 в год. Это довольно много. Каждый запрос в среднем означает четыре часа рабочего времени. И это, заметьте, в дополнение ко всем остальным моим обязанностям. Поэтому, когда речь заходит о доступе к материалам архива, я должна убедиться, что ко мне действительно обращаются с исследовательскими целями. Я не могу иметь дело с развлекающимися людьми — ну, знаете, «я слышал эту пьесу, когда был ребенком, и это так много значит для меня, но я не могу найти эту запись нигде, и уверен, что она есть у вас...». А с другой стороны, если это местный музыкант, который когда-то принимал участие в какой-то записи и у него этой записи нет и ему нужно послушать собственную игру на этой записи, — ну не могу я ему отказать в этом!

Конечно, нет проблем с теми, кто пишет диссертации, кто работает над книгой... ещё одна категория — люди, которые создают джазовые архивы в других странах и приезжают ознакомиться с нашим опытом. Короче говоря, я, как уже сказала, стремлюсь ограничить число тех, кто получает доступ к материалам архива, теми, кто ведёт исследовательскую работу — но подхожу к этому определению максимально широко с тем, чтобы не казаться занудой.

Вебсайт архива может, пожалуй, быть назван образцовым интернет-ресурсом организации подобного рода. Какова ваша стратегия в отношении интернета и доступа к архиву через Сеть?

— Мы решили — я имею в виду администрацию библиотеки и меня, мы тесно сотрудничаем, что это экономит нам усилия. Дело в том, что с самого начала было ясно, что финансирование архива невелико и персонала как не хватает, так и не будет хватать. Более того, даже моя должность куратора стала должностью полного рабочего дня только два года назад — до этого я работала 20 часов в неделю, то есть не работала, а получала деньги: это работа из тех, когда работаешь 60–70 часов в неделю, получаешь деньги за 20, а когда тебя переводят на «полный рабочий день» — начинаешь получать за 37! А работать меньше просто невозможно: ведь стоит мне, например, вечером пойти в клуб — и я там не просто Дебби, а куратор архива, отвечаю

на вопросы и т. д. — то есть тоже работаю. И мы решили занять нишу, которой не касался ни один из других джазовых архивов: предоставить исследователям подборку информации через интернет. Никто этого не делал. У *IJS* в Ратгерсе есть журнал и радиошоу. Тулейн занимает какую-то другую нишу. Мы решили занять вот эту — интернет — и мы последовательно выкладываем на наш сайт информацию для исследователей, в первую очередь — подборки ссылок и библиографии по тем или иным темам, чтобы они могли без проблем найти интересующую их информацию в опубликованных, доступных источниках. Мы так или иначе беспрерывно получали вопросы, ответы на которые укладывались в рамки библиографических справок, причём зачастую одних и тех же — так не проще ли было сделать эти справки общедоступными?

Это очень важно, и это очень хорошая политика. Когда я был в Ратгерсе, я видел, что у них сделана колоссальная база данных по их коллекциям, но, увы, под устаревшей операционной системой — DOS. Так они даже не задумываются о том, чтобы сделать её хотя бы частично общедоступной. Наоборот, они говорят: мы столько труда в неё вложили, почему это мы должны давать к ней доступ всем и бесплатно?

— Ну, их тоже можно понять: перевести её под *Windows* или *Unix* будет стоить огромных денег, если только они не сделают это сами. Но, с другой стороны, это только вопрос политики. У нас тоже есть внутренняя база данных, к большей части которой имеем доступ только мы, но при этом ряд её полей выводится в общедоступный каталог библиотеки — все *LP*, все книги, которые у нас уже каталогизированы; кроме того, через интернет уже доступны полные описания всех единиц хранения всех трёх коллекций, которые у нас полностью инвентаризованы, — Макпартландов, Джексона и Гранато. Вы можете подробно изучить описание каждой единицы, что в них входит, и таким образом решить, нужно ли вам знакомиться с этими коллекциями очно или нет (уже получается значительная экономия и нашего времени, и времени исследователя). Все входящие в состав этих коллекций изображения (фотографии, открытки и т. п.) оцифрованы и тоже лежат в базе. Для внешнего доступа доступны только изображения с разрешением 72 точки на дюйм, чтобы люди не могли использовать эти изображения в печати без нашего ведома¹, но для исследователя такого качества вполне достаточно,

¹ Для полиграфии нужно изображение с разрешением минимум 300 точек на дюйм; 72 точки на дюйм — стандартное разрешение для интернета.

чтобы составить полное представление о предмете. В будущем мне хотелось бы сделать так, чтобы пользователи, зарегистрировавшиеся на нашем сайте и согласившиеся с определёнными условиями использования наших материалов, могли бы загрузить себе и фотографии более высокого разрешения, пригодные для использования в научной или, скажем, популярной статье. Но пока это технически не так просто сделать, а самое главное — не урегулированы вопросы авторских прав: мы не знаем авторов огромного количества фотографий, а если даже и знаем, то далеко не всегда располагаем контактными координатами фотографа или его наследников и, следовательно, не можем получить разрешение на то или иное использование этих фотографий иначе, как в низком разрешении. А ведь, помимо фотографов или издателей, правами на изображение владеют, например, бэндлдеры или их наследники, и тут бывают случаи, которые могут до сердечного приступа довести. Например, невозможно использовать изображения Майлса Дэйвиса. Фонд, управляющий его наследством, — *Miles Davis Estate* — исключительно агрессивно относится к любому несанкционированному использованию его фотографий.

В конечном счёте мы оказались ведущим интернет-ресурсом, посвящённым джазовым архивам в целом. Размещённые у нас ссылки и библиографии ведут не только на наши материалы, но и на материалы других архивов, и на книги и журналы, доступные в крупных общественных библиотеках.

Мы остановились на вебсайте, а не на журнале или радиошоу, как на наиболее универсально доступном средстве связи с пользователем. Любой человек может зайти на нашу страницу: дети — из школы, люди, у которых нет компьютера — из интернет-кафе или из общественной библиотеки, где это вообще бесплатно. Наш сайт удовлетворяет требованиям *American Accessibility Act*¹, то есть не использует технологий, которые бы затрудняли его использование инвалидами (вроде фреймов).

Но, конечно, мы не можем охватить все возможные случаи, предусмотреть все возможные запросы. Вот только что я отвечала на вопрос одной дамы из другого штата: она в апреле привозит в Чикаго несколько студентов своего колледжа, которые интересуются историей джаза. К сожалению, меня самой не будет здесь в апреле, я буду в отпуске, но я отослала ей список из восьми или девяти мест, куда они обязательно должны пойти, и людей, с которыми они должны встретиться. Это тоже очень важная часть работы — такая справочная служба: «по вопро-

¹ Законодательная норма в США, регулирующая доступность общественных ресурсов, в том числе и виртуальных, для инвалидов.

сам *A* и *B* вы должны встретиться с *X*, *Y* и *Z*». Я понимаю, что впереди ещё огромные горы работы по обработке, каталогизации и оцифровке коллекций. Но пусть уж эта работа идёт, как идёт: быть может, нам удастся получить на это грант (мы работаем над этим), который позволит ускорить эту работу. Но я не могу останавливать всё и заниматься только коллекциями. Это как железная дорога: нужно содержать её так, чтобы поезда ходили вовремя. Этим я и занимаюсь.

СЫН ЗА ОТЦА: БРЮС РЭЙБЁРН ИЗ ДЖАЗОВОГО АРХИВА В НЬЮ-ОРЛЕАНЕ

Нью-орлеанский Джазовый архив им. Уильяма Рэнсома Хогана — подразделение Университета им. Тулейна, одного из старейших учебных заведений Юга США. История университета восходит к 1834 г., когда в Нью-Орлеане была создана вторая на крайнем Юге США медицинская школа — Медицинский колледж Луизианы. К 1847 г. колледж стал ядром нового учебного заведения, Университета Луизианы. В 1884 г. университет был подвергнут реорганизации и из общественного учебного заведения стал частным. Ему было присвоено имя благотворителя Пола Тулейна, богатого торговца из Нью-Джерси, сделавшего в Нью-Орлеане гигантское состояние и пожертвовавшего на развитие университета более миллиона тогдашних полновесных серебряных долларов. Десять лет спустя университет переехал в свой нынешний кампус на Сент-Чарлз авеню — в западной части города, к северу от гольф-клуба Одюбон.

Медицина и сейчас остается основой научных исследований в Университете Тулейна: в состав университета входят такие важные исследовательские учреждения, как Школа общественного здоровья и тропической медицины, Национальный центр исследования приматов, Центр биологических исследований окружающей среды, Тулейнский онкологический центр и Центр геной терапии. Однако Тулейн располагает также крупными гуманитарными институтами, среди которых Центр латиноамериканских исследований им. Роджера Тэйера Стоуна, Центральноеамериканский исследовательский институт и другие авторитетные учреждения. В настоящее время университет, в связи с обширной перестройкой города после разорившего Нью-Орлеан в конце августа 2005 г. урагана «Катрина», подвергается значительной реорганизации и, по словам его президента Скотта Коуэна, «будет обновлен так, как ни один университет Америки на протяжении столетия».

На третьем этаже здания Джонс-Холл в кампусе Университета Тулейна находится прославленный Джазовый архив им. Хогана. Архив был создан в 1958 г. по инициативе тогдашнего декана исторического факультета университета, Уильяма Рэнсома Хогана на деньги Фонда Форда. Первым куратором архива был известный историк джаза Уильям Расселл, и первые семь лет существования архива ушли на создание и каталогизацию первоначальной коллекции.

В 1965 г. архив переехал в университетскую библиотеку, и его новым куратором стал специалист по «устной истории» Ричард Бинион Аллен, остававшийся на своем посту два с половиной десятилетия. С 1958 г. и по начало 1990-х сотрудниками архива было записано несколько тысяч часов устных воспоминаний сотен ветеранов нью-орлеанского джаза, помнивших самые ранние этапы развития этой музыки в её колыбели — Нью-Орлеане. Так, например, Луи Армстронга с 1960 по 1971 г. интервьюировали для архива 11 раз. Все эти записи (многие из которых полностью расшифрованы в текстовом виде) ныне составляют основу фонда архива.

31 марта 1974 г. умер основатель архива У. Р. Хоган, и архиву было присвоено его имя.

Нынешний куратор архива — человек из джазовой семьи... Впрочем, пусть Брюс Рэйбёрн расскажет об этом сам. Наша беседа состоялась в ходе образовательной программы фестиваля имени Лайонела Хэмптона в штате Айдахо, куда Брюс приехал делать на архивных материалах доклад о роли музыкантов итальянского происхождения в раннем джазе. Разговор происходил всего через полгода после катастрофического урагана «Катрина», поэтому естественно, что прежде всего был задан вопрос: не повлиял ли катастрофический потоп на работу архива?

— Многие люди беспокоятся, как архив пережил ураган «Катрина». Да, ураган опустошил город, но Джазовому архиву повезло: мы находимся на третьем этаже здания. Подвалы Джонс-Холла были затоплены, вода стояла там на четыре фута (122 см. — К. М.), но, по счастью, ничто из наших коллекций в подвале не хранилось. Поэтому главное последствие урагана для нас — это сокращение нашего штата.

Меня зовут Брюс Бойд Рэйбёрн, я куратор архива, я возглавляю его с января 1989 г. Но сотрудничество с архивом я начал гораздо раньше, ещё студентом-старшекурсником, когда работал в архиве над своей дипломной работой по истории в 1980-м под руководством Кёртиса Джёрди, который сменил на посту

куратора Ричарда Аллена (а тот в свою очередь стал вторым куратором после Уильяма Расселла, известного в джазовых кругах историка джаза и композитора, писавшего для ударных).

У меня было два штатных сотрудника. Одного зовут Уинн Абботт, он 16 лет был барабанщиком в ансамбле, исполняющем кейджен¹, беспрестанно гастролировал, а потом решил, что ему нужно более стабильное существование. Он — независимый исследователь, широко публиковался по вопросам чёрной музыки в Соединенных Штатах, в том числе написал статью об афроамериканских корнях вокального стиля барбершоп-квartetов — статью противоречивую, но основанную на очень качественно проведённом исследовании.

Другим моим сотрудником была Анна Уильямс-Фримен, мой ассистент по административным вопросам. Во время урагана она эвакуировалась в Уичиту, штат Арканзас, где живет её сестра, и решила остаться там. Так у меня остался всего один штатный сотрудник. Но зато наши коллекции не пострадали.

Из чего состоят коллекции архива? Архив был создан в 1958 г. именно для проведения «полевой» исторической работы в области истории джаза в Нью-Орлеане (он первоначально и назывался Архивом нью-орлеанского джаза), систематизации и сохранения её результатов. Основа наших коллекций — «устная история», то есть записи интервью с непосредственными участниками событий. Каждый год в архив приезжает множество исследователей — поработать с этими материалами: текстовыми расшифровками интервью (значительная часть наших материалов уже доступна в виде текстовых транскриптов) или непосредственно с аудиозаписями. У нас хранятся аудиозаписи интервью примерно с четырьмя с половиной тысячами людей, некоторые из которых родились ещё в 1860-х. У нас есть, например, интервью кларнетиста Джорджа Луиса и его матери,



Брюс Рэйбёрн

¹ *Cajun* — традиционная музыка сельского населения Луизианы, гибриды французского фольклора, кантри и ритм-н-блюза.

Алис Зино, которая родилась в конце 1860-х. Таким образом, мы располагаем связанным с нью-орлеанским джазом срезом коллективной памяти, уходящим довольно глубоко в историю — во всяком случае, в предджазовую эпоху. Основная масса записей — это беседы с людьми, родившимися между 1890-м и 1920-м. Это две тысячи рулонов магнитной ленты. Мы сейчас работаем над тем, чтобы получить финансирование на перевод всех этих записей в цифровую форму. Наша следующая цель — создание вебсайта, через который можно будет получить доступ к текстовым транскриптам интервью, каждый из которых будет иметь ссылку на аудиофайл, и при этом будет доступен для полнотекстового поиска. Это серьезно расширит возможности работы с этими первоисточниками, потому что сейчас они систематизированы только по перекрестным ссылкам на названия упоминаемых ансамблей, имена упоминаемых людей и названия концертных точек и топографических объектов, но у нас нет индекса по темам самих бесед.

Собственно полевая работа, с результатами которой мы сейчас имеем дело, шла с 1958 г. и в основном была завершена к концу 1970-х, хотя отдельные интервью делались и позднее. В первые семь лет существования архива полевые записи (которые делали Уильям Расселл и Ричард Аллен) были основным занятием сотрудников: сторонние исследователи ещё не имели к этим записям доступа. С 1965 г. исследователи были допущены к фондам архива, которые в то время уже включали не только записи, но и книги, брошюры, фильмы, плакаты, ноты и т. д. — все виды материалов, связанных с историей джаза в Нью-Орлеане. В более поздние годы мы расширили стилистическую тематику архива, добавив материалы по другим видам музыки в Нью-Орлеане — ритм-н-блюзу, госпел, культовой музыке пятидесятников, фольклорной музыке юго-западной Луизианы (зайдеко и кейджен) и разным стилям широко распространенных в городе духовых оркестров — вплоть до духовых оркестров, играющих «баунс» (смесь ритм-н-блюза и хип-хопа, исполняемую духовым оркестром). Таким образом, архив расширяет направления своей деятельности.

Много лет назад мы решили, что, вместо того чтобы стать архивом всех направлений, всех периодов истории и всех регионов развития джаза, подобно Институту исследования джаза Университета Ратгерса в Нью-Джерси (который и сам отлично справляется именно с такой функцией), мы должны сосредоточиться на истории развития музыки именно в Нью-Орлеане, но зато во всех её формах и жанрах, тем более что они всё равно взаимосвязаны: ведь джаз всегда впитывает, как губка, всё, что происходит в смежных с ним видах музыкального искусства.

Особенность Нью-Орлеана, его уникальная черта в том, что джаз в этом городе всегда был не только и даже не столько формой искусства или отраслью музыкальной индустрии, но частью живой жизни населения города, частью нью-орлеанского образа жизни. Джаз — не только развлечение нью-орлеанцев; в определённых сообществах внутри городского населения это ещё и церемониальная, ритуальная музыка, которая звучит на праздниках, на похоронах, на церемониях открытия школ и закладки церквей. Именно это отличает джазовую культуру нашего города от того, чем джаз был и чем он стал в любом другом городе США и всего мира.

Вероятно, это единственное место в США, да и во всем мире, где джаз играет именно такую роль, где он выступает в роли местного фольклора.

— Я уверен, что так оно и есть. Хотя теория о Нью-Орлеане, как единственном месте рождения джаза, уже много десятилетий оспаривается. Критики вроде Леонарда Фэзера устроили целый поход против теоретического положения о рождении джаза в Нью-Орлеане и взамен выдвинули другую теорию, которая утверждает, что джаз развивался везде, где оформилось рабское положение выходцев из Африки. Но, изучая историю, рассматривая эмпирический материал, который мог бы поддержать ту или иную теорию, мы находим, что теория о рождении джаза в Нью-Орлеане подтверждается очень весомыми аргументами, которые находят подтверждение прежде всего в воспоминаниях современников, в «устной истории». Составляя карту активности музыкантов, уехавших из Нью-Орлеана в другие края — в Сан-Франциско, в чикагский Саутсайд, в район Центральной авеню в Лос-Анджелесе, — мы видим, что джаз распространялся по стране именно вместе с распространением по стране нью-орлеанских музыкантов, так что аргументы за Нью-Орлеан как место рождения джаза весьма сильны. А кроме «устной истории», есть и ещё одно подтверждение: Нью-Орлеан — единственное место, где джаз продолжается как местный фольклор, единственное место, где его традиции живут в повседневных современных музыкальных традициях города, например — в игре марширующих духовых оркестров вместе с их «второй линией», *second line* (пританцовывающими, ярко одетыми горожанами с яркими зонтиками, которые следуют за марширующим оркестром — К. М.).

Касательно опоры на «устную историю»: нет ли опасности в искажении деталей, подтверждаются ли рассказы

носителей «устной истории» документально? Ведь когда люди вспоминают о событиях, происходивших много десятилетий назад, они часто смешивают воедино разные события, неправильно называют даты и т. п., и не потому, что они делают это специально, а просто потому, что уж очень много лет прошло...

— А иногда они и действительно делают это специально! Кто-то хочет утвердить свою роль в истории или сделать её более значительной...

Ну да, как блюзмен Сонни Бой Уильямсон II, который выставлял себя наследником Сонни Бой Уильямсона I и даже взял его имя (тогда как на самом деле Второго звали Райс Миллер): много десятилетий спустя выяснилось, что он не мог быть его наследником хотя бы потому, что был на 15 лет старше Сонни Боя-Первого!

— (Смеётся.) Именно так! Да, безусловно, установление связи между устными воспоминаниями и документированными событиями чрезвычайно важно — если оно возможно. Дело в том, что джаз на самом раннем этапе своего существования, в свой «инкубационный период», очень плохо документирован. Особенно плохо обстоит дело с аудиозаписями. Известно, что первая джазовая грамзапись была сделана в Нью-Йорке в 1917 г. белыми музыкантами из Нью-Орлеана. Но мы знаем также, что к этому моменту джаз прошёл уже довольно длинный путь — от первой местной звезды нью-орлеанского джаза Бадди Болдена до впервые записавшихся на пластинку *Original Dixieland Jass Band*. При этом о том, что предшествовало этому ансамблю, которым руководил Ник Ла Рокка, мы можем судить только по «устной истории». Другой важный источник информации — это нотные издания. В Нью-Орлеане был свой аналог Тин Пэн Элли, нью-йоркского квартала музыкальных издательств, функционировавший ещё в середине XIX века. Сохранилось множество нот, изданных в Нью-Орлеане ещё в 1850-е. И, прослеживая историю нотных публикаций, на рубеже XIX и XX столетий мы обнаруживаем среди опубликованных работ нью-орлеанских композиторов фрагменты и целые пьесы, которые впоследствии появляются уже в грамзаписи в исполнении джазовых музыкантов. Например, Боб Бёрджесс сочинил пьесу под названием «*Volley Haffer*». Она была издана в 1904 г., и вступление к ней совпадает со вступлением к пьесе «*Fidgety Feet*», записанной позднее на пластинку *Original Dixieland Jass Band*. Руководитель *ODJB* Ник Ла Рокка утверждал, что это его авторское сочинение, но оно звучит слишком близко к нотному оригиналу.

И это не единственный случай: многие из его так называемых «композиций» на самом деле были смесью фрагментов из сочинений более ранних авторов или даже прямым плагиатом. Так, пианист Джелли Ролл Мортон утверждал, что «*Tiger Rag*» Ника Ла Рокки — не что иное, как популярная в Нью-Орлеане начала века танцевальная пьеска-кадриль.

Ещё один важный источник документов — «танцевальные карты», своего рода протоколы того, какие именно танцевальные пьесы исполнялись на балах. Есть такой исследователь Лоренс Каши: он написал замечательную статью для научного издания *Black Music Research Journal*, под названием «Первоисточники XIX века в джазе». Он провел исследование нью-орлеанских танцевальных программ с 1892 по 1896 гг. и обнаружил, что в эти годы на танцах происходила смена репертуара — от формалистичных танцев конца XIX века к более бытовым, непринуждённым движениям. На этом факте он строит теорию о том, что эта смена была вызвана изменениями в господствовавшей ритмике, и подтверждает эту теорию устными воспоминаниями музыканта Мануэля Переса. Мы видим, что для того, чтобы проверить воспоминания документами и наоборот, нужно подходить к этому процессу весьма творчески и нешаблонно!

Ещё один пример. Слово «джаз» в ранний период не употреблялось в Нью-Орлеане как минимум до начала джазовой грамзаписи, т. е. до 1917 г. Эту музыку называли по-другому: *hot music* (горячая музыка), *rag music* (т. е. рэгтайм), *gut bucket music* (музыка на ведрах¹) — но не «джаз». Чаще всего говорили «рэгтайм», имея в виду не северный, выписанный нотами рэгтайм, а нью-орлеанский стиль импровизационного рэгтайма. Существуют газетные сообщения о том, что в те времена происходило в увеселительных заведениях чёрного общества, местах, называвшихся «*Pig Ankle Corners*» (уголки свиной рульки). Эти заведения находились в Сторивилле, районе «красных фонарей», но возникли они там задолго до того, как по инициативе члена городского совета Сидни Стори в 1897 г. этим районом (от Бэйсин-стрит на северо-западе вглубь Французского квартала на юго-востоке, не доходя двух кварталов

¹ Словом *gutbucket*, ведро со струной, назывался примитивный басовый инструмент — верёвочный бас: струна, привязанная к верхнему концу палки, нижний конец которой упирается в перевёрнутое ведро или лохань. Другой конец струны привязан внатяжку непосредственно к ведру или лохани. Одной рукой дёргая за струну, а другой меняя её натяжение путём покачивания палки, исполнитель на таком инструменте добивался довольно громкого басового звука. «Гатбакет» широко использовался в «джаг-бэндах» (*jug bands*) — шумовых перкуссионных негритянских оркестрах, популярных в Нью-Орлеане в те же годы, когда зарождался джаз.

до Миссисипи) было ограничено легальное существование борделей. Так вот в 1902–1904 гг. городские газеты писали о том, что происходило в «*Pig Ankle Corners*». Естественно, это не были статьи о джазе! Их информационный повод всегда связан с какими-то проблемами в этих заведениях: поножовщиной, поджогами, стрельбой. Репортёр пишет о том, как он входит в эти заведения, и описывает, что видит внутри. И вдруг мы читаем, цитирую: «круглоголовый негр, который играет на кларнете, запрокидывая голову». Разве эта картинка не знакома нам по поведению джазовых музыкантов? Репортёра, конечно, совершенно не интересуют эти музыканты, он описывает их весьма уничижительно, нарочито негативно, но по отдельным его словам мы догадываемся, что там звучала музыка «горячего» типа, весьма вероятно — предшествовавшая джазу.

Вы видите, что в ход идёт всё: газетные сообщения, нотный материал, даже (и в особенности) фотография! Фотография даёт так много: состав инструментов, их расположение на сцене дают возможность почти наверняка сказать, джазовый это ансамбль или нет. Все эти данные собираются вместе, и это уже даёт возможность довольно уверенно интерпретировать то, что рассказано в устных воспоминаниях. Вот пример. В период первоначального развития джаза в Нью-Орлеане он сосуществовал со многими другими формами музицирования. При этом разные формы музыки в разных составах могли играть одни и те же музыканты. Например, трубач Банк Джонсон или скрипач Питер Бокаж. Оба играли в *Superior Orchestra*, который исполнял для «высших классов» стандарты рэгтайма, так называемую «Книгу в красной обложке» — музыку Скотта Джоплина, Джозефа Лэмба и т. д. Они играли вариации на темы этих рэгтаймов в более или менее джазовом стиле, но не настолько джазовом, как *Eagle Band*, где играли те же самые два музыканта, Джонсон и Бокаж. Этот второй ансамбль был ориентирован на гораздо более низкую классовую среду, играл гораздо больше блюзов в намного более импровизационном стиле. И вот если мы возьмём фотографии этих двух музыкантов с первым и со вторым ансамблем, мы увидим, что они в разных составах подавали себя очень по-разному. В составе *Superior* они одеты в полувоенную форму, подтянуты и, так сказать, начищены. Что же до *Eagle Band*, то здесь на них модные костюмы, они курят, сидят небрежно. А из воспоминаний мы знаем, что это был более джазовый состав. Мы видим процесс развития музыки, видим, как одни и те же музыканты играют в определённых составах более блюзовую, то есть и более джазовую музыку, но видим, что они же используют элементы и других стилей (рэгтайм, популярные танцы) и так же уверенно их играют.

Практически всё поколение ранних джазовых музыкантов уже ушло из жизни, то есть, можно считать, работу по сбору устных воспоминаний архив уже завершил. Чем теперь он будет преимущественно заниматься?

— Это вот и есть причина, по которой мы изменили стратегические направления развития архива. Направлений много. Например, недавно... впрочем, не так уж и недавно: почти десять лет ушло у нас, чтобы вырвать эти материалы из лап *Internal Revenue Service*¹, — так вот, рок-критик Роберт Палмер, который вообще-то из Мемфиса, провёл последние годы своей жизни в Нью-Орлеане. После его смерти в 1997 г. вдова, Джо Бет Бритон, обратилась к нам, выразив глубокую озабоченность сохранением его коллекций. Она не могла преподнести их нам в дар, так как налоговое ведомство вело разбирательство по наследству Палмера, но она поместила его коллекции у нас на хранение. И вот почти десять лет мы ждали, пока адвокаты разберутся с *IRS* и коллекции будут свободны от претензий третьих сторон. Наконец это было сделано. Теперь дочь Боба Палмера, Огаста, должна посетить нас, разобрать коллекции и забрать оттуда личные документы, которые, как мы считаем, должны быть у неё. После этого мы сможем приступить к систематизации и описанию его коллекций.

Палмер интересовался всеми видами музыки — «независимым» рок-н-роллом, массой экзотических и даже эзотерических вещей, «мировой музыкой», блюзом, ритм-н-блюзом и джазом. Он интервьюировал музыкантов во всех этих жанрах, писал о них, собирал записи. И вот эта его коллекция — одно из наших новейших приобретений. Она значительно меняет направления нашей деятельности, но мы считаем, что Палмер, как, возможно, величайший рок-критик в США, заслуживает, чтобы его коллекция была сохранена. В определённом смысле для нас это — стимул к развитию. Кто-то скажет: «у нас есть устав архива, давайте жить по уставу». Но меня больше волнуют не жанровые границы, а всё многообразие музыкальной культуры Америки. Коллекция Палмера всё равно связана с нашей тематикой, так как он любил и ценил музыку Нью-Орлеана — наряду с другими видами музыки. Так что время меняет нас.

Во многом благодаря сериалу Кена Бёрнса «Джаз» многие исследователи, начинавшие с изучения бибоба и джазового мэйнстрима, стали обращаться к ранним стадиям развития

¹ *IRS* — Служба внутренних доходов США, правительственное агентство, выполняющее функции налогового министерства.

джаза. Поэтому наша коллекция устных воспоминаний всё равно остаётся востребованной, даже если её активное пополнение уже практически завершено. Мы иногда всё ещё интервьюируем тех, кто, скажем, играл с джазовыми первопроходцами на позднем этапе, в 40-е, но это уже очень небольшой объём работы. У нас есть то, что есть: кое с кем мы так и не успели поговорить, остальных уже никогда не сумеем переспросить о том, что остаётся непонятным. Но тот корпус записей, который у нас всё-таки есть, доступен для изучения. А изучение нью-орлеанского джаза сейчас принимает новую форму. Раньше ведь исследователи в основном фокусировались на самых ранних этапах, и учебники истории джаза упоминали Нью-Орлеан только на этих ранних этапах: мол, джаз родился в Нью-Орлеане, его сформировали европейские и африканские элементы, потом Луи Армстронг уехал в Чикаго... и всё, Нью-Орлеан забыт. Но это крайне близорукая точка зрения. Ведь город-то никуда не уехал. В 1920-е гг. музыканты в Нью-Орлеане играли музыку, которая была очень близка к тому, что учебники обозначают как следующие ступени развития джаза: чикагский стиль, затем нью-йоркский. Значит, музыка здесь продолжала развиваться, хотя огромное число музыкантов покинуло город. И этот период тоже нуждается в изучении...

Том Братерс в Университете Дюка выпускает книгу, которая называется «Нью-Орлеан Луи Армстронга». Базируясь на имеющихся у нас записях устных воспоминаний, в том числе и самого Армстронга, он проделал колоссальную работу — не только эмпирическую, но и теоретическую, воссоздав многие детали музыкальной жизни города до отъезда Армстронга в 1922 г. Многие вещи в его работе — новое слово в истории джаза: так, например, он показывает, что корнет до Армстронга не был основным солирующим инструментом в джазе, что противоречит сложившемуся стереотипу. Братерс доказывает, что до начала 20-х корнет чаще всего выполнял вспомогательную роль в ансамбле, поддерживая основной солирующий инструмент, которым чаще всего была сначала скрипка, затем, кларнет. В общем, даже на, казалось бы, хорошо изученной почве изучения раннего джаза всё ещё возможны открытия и находки, и моя работа заключается в том, чтобы облегчить исследователям эти открытия, дать им доступ ко всему массиву наших материалов.

Будут ли новые направления работы архива включать исследование более поздних форм нью-орлеанской музыки — например, нью-орлеанского ритм-н-блюза 40–50-х?

— Безусловно. Собственно, эта работа уже начата. Мы начали собирать материалы, связанные с такими фигурами в истории этого жанра, как Пол Гейтэн, Профессор Лонгхэр, Эрл Кинг, Томми Риджли. Точнее, у нас стали появляться эти материалы: независимые исследователи делали интервью с этими музыкантами и затем дарили записи архиву. Ну а мы в свою очередь начали каталогизировать и систематизировать эти материалы.

Проблема в том, что прежние кураторы архива сводили его деятельность к чрезвычайно узкой нише: истории не то что только джаза, но и конкретно к истории раннего традиционного нью-орлеанского джаза. Даже деятельность живших в Нью-Орлеане музыкантов модерн-джаза (Нат Периллиат, Эрл Палмер, Эллис Марсалис, Хэролд Баттист) не рассматривалась как поле деятельности архива. Это связано вот с каким феноменом: как только Нью-Орлеан оказался признан как место рождения джаза, он стал привлекать множество джазовых «пилигримов» со всего мира, стремившихся почувствовать, каково это — быть на родине джаза. В определённый момент городская Коммерческая палата обнаружила эту тенденцию, и в туристической индустрии был сделан упор именно на ранний, традиционный нью-орлеанский джаз, а современный джаз, развивавшийся в 50–60-е гг., этой поддержки не получил. Даже если приёмы (и иногда репертуар) современного джаза прокрадывались в музыку тех коллективов и заведений, которые были призваны сохранять аутентичную атмосферу нью-орлеанского джаза (вроде *Preservation Hall*), это происходило негласно, подспудно. Да, музыка «традиционных» джазовых ансамблей, играющих для туристов, в действительности отличается от той, которая реально звучала в городе в 1920-е гг. На самом деле эта музыка воспроизводит «вторую волну», период «возрождения» (*New Orleans/Dixieland Revival*) 1940-х гг., но никто не говорит об этом: и эта двусмысленная ситуация порождена именно экономическими причинами.

Тем не менее сейчас мы отошли от столь узких рамок. В отличие от ранних джазменов, многие представители раннего ритм-н-блюза всё ещё живы, и не только музыканты. Например, у нас есть — и на видео, и на аудио — отличные воспоминания, которые наговорил Козимо Матасса, звукоинженер, который практически единолично записывал всех представителей нью-орлеанского ритм-н-блюза и раннего рок-н-ролла в 40-е и 50-е гг. Он очень памятливы и красноречив, и его воспоминания — первоклассный источник информации не только по его собственной карьере и по истории музыкантов, с которыми он работал, но и по тому, какой вообще в те годы была жизнь в городе — жизнь Французского квартала, жизнь итало-американской общины, к которой принадлежит сам Козимо...

Совсем недавно один из студентов исторического факультета Тулейна сделал проект с использованием этих его воспоминаний, где говорилось и о его студии *J&M*, и о музыкантах, которые после войны получали образование в легендарной школе Грюнвальд. Мы интервьюировали и этих музыкантов. По *G. I. Bill* — закону о государственной оплате образования демобилизованных солдат — в этом музыкальном учебном заведении получило подготовку множество музыкантов, прежде всего — музыкантов ритм-секций. В здании бывшей Военно-морской бригады, где располагалась школа, до войны был магазин музыкальных инструментов и грампластинок, владельцы которого решили воспользоваться финансированием, предлагавшимся по *G. I. Bill*, и открыть музыкальную школу. Она была сегрегирована: на одном этаже учились чёрные музыканты, на другом — белые. Но, говорили нам в интервью те, кто там учился, мы *столько* времени проводили на лестницах! (*Смеётся.*) Получается, что студенты-музыканты неофициально саботировали расовую сегрегацию.

К сожалению, само здание не уцелело: перед ураганом «Катрина» его реставрировали, но во время наводнения у него обрушилась часть фасада, и сразу после наводнения приехавшие в город пожарные из Чикаго испытали на здании какое-то своё новое оборудование, которое им не терпелось попробовать, и в результате полностью его разрушили. Мэр Нью-Орлеана извинялся, говорил, что пожарные нарушили закон, субординацию и установленный порядок, без разрешения разрушили охраняемый законом объект и больше так не будут, но сделанного было не вернуть: здания больше нет, но осталась память, осталась история, в том числе и в интервью, которые мы записываем... Этот студент сейчас уже работает над докторской диссертацией в Колумбийском университете в Нью-Йорке, но ему для диссертации предстоит ещё делать много «полевой работы», в том числе интервью со множеством музыкантов поколения 40–50-х, и он обязательно к нам вернётся для этой работы.

Наша проблема заключается в том, что у нас больше нет штатной единицы исследователя, который занимался бы только «устной историей». Когда я стал куратором в 1989 г., наш бывший куратор Дик Аллен работал у нас на ставке специалиста по «устной истории». Но в это самое время в Университете Тулейна началось сокращение штатов для экономии средств. Увольняли всех, до кого могли дотянуться. И в день, когда Дику Аллену исполнилось 65, его выставили на пенсию¹. С тех

¹ Ричард Бинион Аллен умер в Даблине, в своём родном штате Джорджия, в апреле 2007 г. в возрасте 80 лет.

пор у нас нет штатной единицы *oral historian* — её просто сократили. Как мы выходим из положения? Мы кооперируемся с независимыми исследователями, для чего мы зарегистрировали специальную некоммерческую организацию. Исследователи находят фонды, проводят, собственно, записи интервью и при этом сохраняют все права на сделанные записи, как на интеллектуальную собственность, но они дарят нам копию сделанной записи. Мы делаем эти копии доступными для исследователей, вводим их в научный оборот, но если исследователи хотят использовать эти записи где-то, они должны обращаться к нашей некоммерческой организации за очисткой прав. Так что теперь всё стало намного сложнее, но тем не менее мы всё ещё можем продолжать «полевую работу» в области «устной истории», пусть и в гораздо более скромных объёмах, чем прежде: проинтервьюировать нужно ещё много разных людей.

Ещё одна сложность: вот, например, Дейв Бартоломью, музыкальный директор не только Фэтса Домино, но и многих других звёзд нью-орлеанского ритм-н-блюза 50-х. Он отказался давать интервью, точнее затребовал за интервью большие деньги, так как понимал, что его история очень важна.

С 1958 г. примерно по 1974 г. архив платил музыкантам за интервью так называемую «профсоюзную ставку», то есть согласованную с профсоюзом музыкантов регулярную плату, равную той, что они получали за обычное клубное выступление. То есть для музыкантов это был как бы просто дополнительный «гиг». Это означает, что никаких тысяч долларов они тогда не получали (профсоюзная ставка составляла 37,50 за трёхчасовое выступление). Но у нас было ощущение, что все они понимали важность того, что мы вместе с ними делали — сохраняли их личную историю и, как теперь стало понятно, историю джаза в целом.

Впоследствии мы могли платить некоторым и чуть больше, но очень редко.

Вообще мы находимся в чуть лучших финансовых условиях, чем многие другие джазовые архивы, например Чикагский, где замечательная Дебора Гилласпи тянет на себе огромный объём работы за очень скромную плату. Мы всё-таки часть библиотеки университета им. Тулейна, точнее — её отдела специальных коллекций. И это означает, что бюджет университета по крайней мере покрывает мою зарплату, зарплату моих штатных сотрудников и две важные составляющие библиотечного бюджета — «книжный бюджет» и «подписной бюджет», то есть средства, за счёт которых библиотека (в данном случае архив) может приобретать книги и периодику. Но при этом в отличие от частных коллекций у нас нет «бюджета на приобретения», то есть на покупку коллекционных материалов. Ну то есть

имеются такие гроши — то, что мы сами зарабатываем, продавая разрешения на использование наших фотоматериалов или записей интервью (скажем, создателям документальных фильмов), но это очень маленькие деньги, много на них не купишь. Всё это означает, что наша библиография продолжает пополняться, что мы находимся в курсе развития джазовых исследований, получая книги и периодические издания, но при этом, например, не можем покупать записи — альбомы музыкантов. Следовательно, за исключением грантов, которые мы получаем от Фонда Форда, Фонда Рокфеллера и других подобных учреждений, единственный источник пополнения наших коллекций — это если нам что-то дарят. Дарят материалы нам те, кто, во-первых, хотел бы, чтобы их личные коллекции не пропали, чтобы за ними хорошо следили, чтобы их ввели в научный оборот и сделали доступными для исследователей, а во-вторых, не прочь получить скидку по налогам, исключив из налогооблагаемой базы сумму сделанного архиву пожертвования. Короче говоря, мы в значительной степени существуем за счёт щедрости коллекционеров, которые просто отдают нам свои замечательные коллекции.

При этом университет не даёт нам никаких средств на поддержку и сохранение коллекций. Большинство администраторов желает видеть только рост коллекций. Коллекции растут — значит, достояние университета увеличивается. Но сохранять эти коллекции? Пожалуйста. Сохраняйте их как-нибудь сами.

У нас, например, коллекция «устной истории» требует перегонки в цифровые форматы. Первые записи в нашей коллекции интервью были сделаны в 1958 г., естественно — на магнитную ленту. Ну, положим, у нас очень хорошие условия хранения, контроль температуры и влажности, так что плёнки всё ещё в очень хорошем состоянии. Но с каждым годом хранить их становится всё опаснее — в один прекрасный день они осыплются. Никаких копий у нас нет, только оригиналы. Значит, их надо перегонять в цифровую форму как для долговременного хранения, так и для облегчения доступа к ним. А это в свою очередь значит, что часть своего времени я трачу на поиск средств для перегонки в «цифру».

«Устная история» — сердце нашей коллекции, то, что делает наш архив уникальным, потому что этих материалов нет больше нигде и ни в каком виде. Но у нас есть и много других материалов. Как же фотографии? Киноплёнки? Ноты? Видеоленты? Всё это нуждается в сохранении. И хотя на фоне других архивов мы выглядим совсем неплохо и даже вполне успешно, в глубине души я знаю, что на настоящий момент у нас нет никаких возможностей найти средства на сохранение всех этих фондов.

Но мы не унываем, потому что в этой работе есть и огромная радость. Вот пример. Ещё три года назад считалось, что первые записи нью-орлеанских марширующих оркестров, из среды которых в конце XIX века вышли будущие первые джазмены, были сделаны только в 1945–1946 гг., причём это были не «настоящие» марширующие оркестры, а ансамбли, собранные музыковедами Руди Блэшем и Биллом Расселлом из музыкантов, работавших в этой среде, специально для записи. И вот ко мне вдруг приходит человек с маленькой студии документальных фильмов в Нью-Йорке и говорит: «У вас есть немые съёмки *Original Dixieland Jass Band*, которые делались в начале 20-х для новостей. Я хочу копию этой съёмки, а за это дам вам вот что». И ставит запись хроникальной звуковой (!) съёмки марширующего нью-орлеанского оркестра, датированной 1929 годом, на 16 лет раньше самой первой известной записи! Я кинулся к старикам-музыкантам, они посмотрели и сказали: «Это, должно быть, *Eureka Brass Band*, мы узнаём вот этого парня с тромбоном». Оркестр, от которого сохранились только описания! Ну, правда, весь оркестр там слышен только буквально несколько секунд: камера стоит на углу Канал-стрит, где оркестр во время уличного парада на праздник Марди-Гра делает поворот, и поэтому на повороте тромбонисты опускают инструменты, чтоб отдохнули губы (они же так играют на парадах по несколько часов подряд!), слышны только кларнеты, оркестр проходит мимо, и ещё некоторое время мы слышим одни только барабаны. Но всё равно, это уникальный документ! Ради таких моментов мы, наверное, и работаем, и видим во сне, что вот войдёт в дверь человек и скажет: «Смотрите, что у меня есть...»

Как вы сами попали на эту работу? Что привело вас к ней?

— Это долгая история, но я попробую рассказать её покороче. Я из музыкальной семьи. Мой отец — бэндлидер Бойд Рэйбёрн¹, а мать — Джинни Пауэлл, которая пела у Гарри Джеймса, Джина Крупы и Джерри Уолда, прежде чем стала вокалисткой оркестра отца. Я вырос в джазовой среде, в Нью-Йорке, но я не знал ничего о нью-орлеанском джазе: меня окружал мир биббо и прогрессив-джаза, в котором жили мои родители. В 1959-м отец совершенно бросил музыку, которая

¹ *Boyd Raeburn* (1913–1966) — в 1944–1949 гг. руководил не очень успешным коммерчески, но очень интересным музыкально биг-бэндом, игравшим передовые по тем временам (и весьма непростые) аранжировки Джорджа Хэнди. В разные годы в состав оркестра входили известные солисты — Диззи Гиллеспи, Ал Кон, Додо Мармароса, Джонни Мэндел.

не приносила никаких средств, и по делам его бизнеса мы поехали на Багамские острова. Пока мы были там, умерла моя мама. В конце концов мы с сестрой поселились у брата матери в Лос-Анджелесе, а отец переехал в Луизиану — в ту её часть, которую называют «Страна Кейджен», Акадиана¹. На Рождество 1965 г. я поехал навестить его. Мы очень обрадовались встрече после долгой разлуки, и было решено, что мы с сестрой переедем к нему. Переехали, но летом следующего года отец умер от сердечного приступа. Сестра решила вернуться в Лос-Анджелес, а я остался в Луизиане. Я изучал историю в Университете Юго-Западной Луизианы в Лафайетте, а после окончания подал документы на поступление в аспирантуру Университета Тулейна в Нью-Орлеане. К тому моменту я уже бывал в Нью-Орлеане и каждый раз видел и слышал много джаза, но это был *не тот* джаз, к которому я привык в Нью-Йорке. Я слышал местных артистов на джазовом фестивале, я слышал марширующие оркестры на уличных парадах и видел идущие за ними, пританцовывая, процессии *second-line* с их зонтиками. И меня всё это страшно заинтересовало, и именно этим — ранними культурными особенностями Нью-Орлеана — я и стал заниматься в своей научной работе. Всякому, кто занимается историей американской культуры, в этой теме раздолье: тут вам и расовая тематика, и этническая, и культурное многообразие, и местная «диалектная» культура, и столкновение двух смешанных культур — североамериканской и карибской... Всем этим я занимался ещё до того, как встретил людей, работавших в архиве.

В Тулейне я преподавал американскую историю. И вот однажды ко мне подходит студент, который оказывается сыном человека по имени Ал Роуз. Ал много писал об истории нью-орлеанского джаза. И вот парень показывает мне фотографии, на которых сняты Ал Роуз и мой отец! Ал подружился с отцом в 1947–1948 гг., когда оба были в Филадельфии, и говорит: «Отец вам просил это передать, он хочет вас видеть. У него есть и ещё фотографии с вашим отцом — там, в Джазовом архиве». Вот так у меня возник повод прийти в архив. Я прихожу, встречаюсь с Диком Алленом, представляюсь, он говорит: «подождите-ка...» — уходит в хранилище и возвращается с целой пачкой журналов *Down Beat* 40-х гг., где на

¹ Франкоговорящие первопоселенцы в этой местности перебрались туда в XVIII в. из Акадии, спорной между Францией и Великобританией территории на севере, в районе восточного Квебека; их «внешнее» название, *Acadian*, постепенно трансформировалось в *Cajun*.

обложке изображён мой отец! Я был поражён этой отзывчивостью джазовых людей: ведь я понимал, что для тех, кто занимался традиционным джазом, мой отец, с его модернистской музыкой, был в 40-е просто-напросто врагом. То, что отец называл «прогрессивным джазом», они называли искажением и коммерциализацией аутентичного афроамериканского джаза Нью-Орлеана.

В этом есть определённая символика: сын модерниста Бойда Рэйбёрна теперь руководит, в общем-то, святилищем традиционного нью-орлеанского джаза. Во всяком случае, с точки зрения пуристов, вроде Дика Аллена. Для меня-то это как раз очень положительная символика, потому что я ни в коем случае не пурист. Я не делю джаз на «правильные» и «неправильные» направления и вообще музыку на стили — мне нравится любая хорошая музыка. Мои вкусы широки, но, согласитесь, есть в том, что на эту работу попал сын джазового модерниста, какая-то ирония.

Дика Аллена по «политическим» причинам перевели из кураторов архива в «простые» специалисты в 1980-м: дело в том, что у него не было научной степени по библиотечному делу, которая в то время требовалась для этой работы. Вместо него куратором стал мой бывший однокурсник Кёртис Джёрди, у которого такая степень уже была, он получил её в Университете Калифорнии в Бёркли. Именно он нанял меня на работу в архив — сначала стажёром, безо всякой оплаты. Он сказал: «Денег, чтобы платить тебе, у нас нет, но ты можешь приходить сюда в качестве стажёра и изучать хоть весь архив». Я подумал, что это хорошая возможность. Через девять лет Кёртис уволился, и после международного конкурса, объявленного на замещение должности куратора, на неё в январе 1989 г. был выбран я. Так сошлись вместе две мои жизни — в музыкальном мире и в мире академическом. Ведь ещё с 1970 г. я играл в различных нью-орлеанских группах на барабанах, так что в 1989-м две жизни, которые до этого шли у меня параллельно — жизнь музыканта в окружении друзей-музыкантов и жизнь студента (а затем и преподавателя) в окружении университетских людей, просто соединились в одну жизнь — жизнь научного работника, изучающего музыкантов. Так что всё это — не результат какой-то хитрой стратегии: просто я следовал представлявшимся мне возможностям, которых, как вы видите, предугадать не мог. Впрочем, если б я даже и планировал заранее какое-то хитрое проникновение на должность куратора архива — согласитесь, я не смог бы придумать эту историю лучше, чем она есть!

МУЗЕЙ ДЖАЗА В ГАРЛЕМЕ: ЛИЦОМ К ШИРОКОЙ ПУБЛИКЕ

Трудно назвать Гарлем лучшим районом Нью-Йорка. До Второй мировой войны это был добропорядочный район чёрного среднего класса, но в течение 1950–1960-х гг. Гарлем, расположенный в северной части Манхэттена, выше 120-х улиц, превратился в одну из самых страшных городских трущоб в США. Только на рубеже XX–XXI веков начался медленный, непростой и до сих пор ещё находящийся в неустойчивом развитии процесс так называемой «джентрификации» — постепенного вытеснения деклассированных элементов новыми, преимущественно молодыми жильцами и, следовательно, постепенного восстановления нормальной городской жизни в районе. Именно в Гарлеме, в историческом центре развития чёрной музыки, находится Музей джаза, и сам факт его открытия в первой половине 2000-х годов говорит о том, что «джентрификация» зашла довольно далеко.

Национальный музей джаза в настоящее время находится в чрезвычайно скромном помещении на Восточной 126-й улице Манхэттена. О его целях, задачах и планах нам рассказывает человек, который руководит Музеем уже восемь лет.

— Меня зовут Лорен Шёнберг, я художественный руководитель Национального музея джаза в Гарлеме. Рад, что в России развивается проект собственного джазового исследовательского центра¹. У этого проекта большой потенциал. Мне и самому интересно узнать побольше о джазе в России, тем более, что я некоторым образом сам связан с его историей. Дело в том, что я работал с Бенни Гудманом в последние годы жизни, а ещё — тоже на очень позднем этапе его жизни, в начале 80-х — с пианистом Сэмом Вудингом, хотя в это трудно поверить. Сэм выступал в России одним из первых, в 1926 году. Поэтому меня всегда интересовала эта тема. Все в оркестре Бенни Гудмана знали и помнили о его туре по Советскому Союзу в 1962 году, который организовал Джордж Авакян, мой друг, он был одним из продюсеров тура. А его семья переехала в США из Тбилиси ещё в начале 20-х... но это я отвлёкся.

Чем мы занимаемся здесь, в Национальном музее джаза в Гарлеме? Это интересный проект, который нацелен на создание учреждения для широкой публики. Музей предназначен не только для профессиональных музыкантов. И, в определённом смысле, музей даже не предназначен для профессиональных поклонников джаза, если можно так выразиться. Музыканты

¹ Российский центр исследования джаза в Ярославле.



Лорен Шёнберг

и джаз-фэны придут к нам в любом случае. Но наша цель — привлечь остальные девяносто восемь процентов людей, которые приезжают в Нью-Йорк или живут в Нью-Йорке и вовсе не обязательно считают себя поклонниками джаза. То, как мы определяем свои задачи, никого не должно отталкивать. Не знаю, как это в России, но в Соединённых Штатах, если ты говоришь кому-то, что любишь джаз или что ты джазовый музыкант, тебе обычно отвечают: «я об этом ничего не знаю, но мне, в общем, нравится этот ваш джаз». Я и все остальные в музее думаем, что, если ты ешь рыбу в ресторане, ты же не скажешь официанту: мне, в общем, нравится рыба, но я ничего про неё не знаю. Ты же не станешь признавать своё невежество! Но, когда речь заходит о джазе, этот барьер всё время возникает.

Так вот то, что мы тут делаем, предназначено для широкой публики. У нас очень скромный центр приёма посетителей, здесь представлены очень скромные коллекции. Это место для людей, которым любопытно. Естественно поэтому наш главный образовательный курс называется «Джаз для любознательных слушателей». Он проходит здесь каждый вторник вечером. Есть ещё одна программа, «Говорит Гарлем». Это серия интервью, которые мы снимаем на видео высокого разрешения дважды в месяц. По субботам у нас проходят дискуссии, а вечером четверга — комбинированные мероприятия, объединяющие концерт и просветительство. Наша главная задача при этом — вырабатывать у посетителей эндорфин, чтобы у них на лице была улыбка. Это важно, ведь джаз начинался как прикладная музыка, социально-функциональная. Люди танцевали под джаз, ели

под него, пили под него, люди под него развлекались. Тогда джаз ещё не ходили слушать в концертный зал или клуб, где нужно спокойно сидеть в молчании. Поначалу было не так. Мы стремимся создать ситуацию, в которой те, кто хочет сидеть спокойно, могут сидеть спокойно, кто хочет почитать книжку — может почитать, а те, кто хочет развлечься, могут развлекаться. Как учреждению, нам всё время нужно помнить, что мы не должны повторять или дублировать функции других учреждений. Мы не Институт исследования джаза, мы не Центр чёрной культуры библиотеки им. Шёмбурга, мы не театр *Appollo* и не «Джаз в Линкольн-центре». Нам нужно определить свою роль как Национального музея джаза, который, с одной стороны, поддерживает остальные учреждения. Живёте здесь? Мы хотим, чтобы вы пошли в Центр имени Шёмбурга, в Университет Ратгерса, в Линкольн-центр. Но, с другой стороны, у нас есть свои задачи, которые никто другой не решает.

Первое и главное: каким бы скромным ни было наше помещение, любитель джаза или просто любознательная личность в Нью-Йорке может прийти к нам, сесть и провести день в окружении джаза. Может быть, послушать живую музыку: у нас есть рояль, я иногда играю, и другие тоже. Послушать музыку из нашего архива: мы располагаем коллекцией музыки, которая есть только у нас и её нельзя услышать нигде больше в мире, только в этом помещении. Сюда приходят разные люди, в том числе и известные джазовые музыканты — потому что они хотят слышать редкие записи из наших архивов.

Когда мы начинали, мы думали, что главной целью проекта будет постройка большого нового здания, большого музея. Мы начали проводить программы для публики, думая, что мы так заполним время до постройки здания, а заодно познакомимся с местным населением. Но прошло восемь лет, и эти задачи как-то поменялись местами. Мы по-прежнему собираемся строить постоянное здание, мы собрали кучу денег на его постройку, мэр города выделил нам для него участок земли, так что если это произойдёт, отлично! Надеемся, что так и будет. Но главной задачей учреждения стала работа с населением. Люди приходят сюда каждую неделю, чтобы хорошо провести время. Таким образом, мы создаём спрос на новое большое здание, спрос растёт, потому что людям нравится то, что мы делаем. Многие организации начинают с нового здания и потом не знают, как заманить туда людей. У нас совершенно обратная проблема. Так что мой совет Российскому центру исследования джаза: найдите способ заинтересовать людей и вовлечь их в то, что вы делаете.

Мы располагаем коллекцией из десятков тысяч единиц хранения, которая хранится на складе. В центре приёма посетителей

находятся только десятые доли процента коллекции. Мы в настоящее время ищем финансирование на то, чтобы рассортировать и каталогизировать наши собрания. Здесь мы представляем посетителям только образцы, но образцы великолепные. В нашей открытой библиотечке только самые лучшие книги, многие из них — редкие, и люди приходят сюда, некоторые садятся и читают часами. Визит в Музей джаза в Гарлеме бесплатный: мы принимаем пожертвования, но они добровольные, платы за вход мы не берём. Кое-что мы и продаём своим посетителям: у нас есть сувенирные кружки, сувенирные кепки, сумки, продаётся также книга — моя книга, она называется «Путеводитель по джазу Национального общественного радио». Предисловие написал Уинтон Марсалис. Мы их получили со скидкой, продаём дёшево, и весь доход поступает в кассу музея.

Уникальные аудиозаписи, о которых говорит в интервью Лорен Шёнберг (*Loren Schoenberg*), — это легендарная коллекция звукоинженера Уильяма Сэйвори (*William Savory*). О существовании этой коллекции разговоры велись в джазовых кругах так долго, что многие уже решили, что сам факт её существования — миф. Но в 2010 году Национальный музей джаза в Гарлеме, во главе которого стоит саксофонист и историк джаза Лорен Шёнберг, приобрёл эту знаменитую коллекцию у наследников Уильяма Сэйвори и начал работу по её оцифровке и публикации.

Уильям Сэйвори (настоящее имя — Уильям Десавуре) родился в 1916 г. на борту океанского лайнера «Мавритания», на котором его родители иммигрировали в Соединенные Штаты из Франции. Уильям рос в Нью-Джерси, затем в Южной Калифорнии, рано увлёкся электротехникой, и в конце концов это увлечение привело его в индустрию звукозаписи. Работая на лейбле *Columbia Records*, он принял участие в разработке нового формата звукозаписи — «долгоиграющих» пластинок, и разработал технику перевода старых записей в новый формат. В конце жизни Сэйвори сотрудничал с государственными ведомствами США, участвуя в разработке электронных средств связи и наблюдения.

Обладая самыми передовыми на тот момент техническими средствами собственной разработки, Уильям Сэйвори делал для собственного удовольствия записи радиопередач, главным образом — «живых» трансляций из джазовых клубов, и записывал он при этом только ту музыку, которая ему нравилась. Его коллекция записей с радио (так называемых *airchecks*) отражает утончённый вкус музыканта — Сэйвори играл на фортепиано и саксофоне — и знатока джаза. Она содержит около 1000 записей, сделанных в эпоху свинга (конец 30-х — начало 40-х годов). Луи Армстронг, Бенни Гудман, Билли Холидей,

Каунт Бэйси, Коулман Хокинс, Лестер Янг — лишь несколько имён из огромного каталога архива.

Чтобы записывать продолжительные трансляции целиком, Сэйвори разработал уникальную для тех лет технологию. Большинство студийных записей того времени производилось на 10-дюймовые пластинки со скоростью 78 оборотов в минуту; на них умещалось около трёх минут музыки. Сэйвори использовал 12- и 16-дюймовые алюминиевые диски, нарезая на них звуковую дорожку на скорости 33 1/3 оборот в минуту (которая стала применяться для тиражирования записей только десятилетием позже). Такое сочетание больших дисков, сделанных из прочного материала, и низких скоростей записи позволяло Сэйвори записывать концерты и джем-сеснсы почти целиком, что не имел возможности делать практически более никто. Записи радиотрансляций — *airchecks* — делали у себя дома через радиоприёмник многие любители джаза тех лет, но у большинства получалось то, что только и могло получиться при тогдашних технологиях: трёхминутные фрагменты невысокого качества. Эти домашние «эрчеки» не могут сравниться с записями Сэйвори, который благодаря знанию музыки и владению новейшими технологиями добивался уникальных результатов.

Живые радиовыступления музыкантов, чья игра не была ограничена строгими рамками условий студии грамзаписи, заметно отличаются от известных нам студийных записей. Яркий пример — датированная 1941 годом радиозапись Коулмана Хокинса, который играет потрясающую шестиминутную версию «*Body and Soul*» с ещё более смелым, чем в хрестоматийной студийной записи 1939 года, соло саксофона, в конце которого Хокинс уходит в ладовую импровизацию, характерную скорее для модального джаза 60-х годов.

Коллекция Сэйвори пролила свет и на сборный концерт 1938 года *Carnival of Swing*, который считается первым в истории джазовым фестивалем на открытом воздухе. На этом мероприятии играло более 20 коллективов, в том числе оркестры Дюка Эллингтона и Каунта Бэйси. Считалось, что аудиозаписей фестиваля не сохранилось, пока в коллекции Сэйвори не была обнаружена запись части выступления Каунта Бэйси и джазового скрипача Стаффа Смита.

Уильям Сэйвори никого не допускал к своей коллекции, и девять десятых сделанных им записей никто никогда ранее не слышал. После смерти Сэйвори в 2004 г. его сын Юджин Десавуре (*Eugene Desavouret*) пытался спасти коллекцию дисков, буквально гнивших в ящиках, пока в 2010 году не продал их Национальному музею джаза в Гарлеме.

Главная роль в приобретении коллекции и работе над ней принадлежит художественному руководителю музея Лорену Шёнбергу. «Я узнал об этой коллекции около тридцати лет назад, — говорит Лорен, — но Билл не только не давал слушать свои записи, но даже никогда не говорил о том, что есть в его коллекции, кроме записей Бенни Гудмана» (в оркестре которого Лорен работал). Оценивая состояние 975 дисков с уникальными записями, Лорен отмечает, что лишь 25% дисков находятся в отличном состоянии, но эти 25% способны «взорвать мир». Половина записей — не в лучшем, но приемлемом состоянии, остальные же 25% находятся в очень плохом состоянии, некоторые из них возможно прослушать только один раз. Для работы над оцифровкой записей был приглашён Даг Померой (Doug Romero) — опытный звукоинженер, специализирующийся на реставрации аудиозаписей и участвовавший в переиздании более ста альбомов, в том числе музыки Луи Армстронга.

Уже оцифрованная и восстановленная часть коллекции доступна для прослушивания в помещении музея. Однако Музей джаза обладает правом собственности на диски как физические объекты, но не на музыку, что делает невозможным коммерческое издание записей — по крайней мере, до разрешения всех правовых коллизий.

Даже если бы в фондах музея не было бы ничего, кроме коллекции Сэйвори, одна она уже оправдала бы существование скромного учреждения в Гарлеме. Коллекция проливает совершенно неожиданный свет на эпоху свинга, знакомую нам только по трёхминутным студийным записям (до недавнего времени одним из немногих известных исключений была запись концерта Бенни Гудмана в Карнеги-Холле в 1938 г., но это то самое исключение, которое подтверждало правило). Так что если вы окажетесь в Нью-Йорке, не пожалейте времени на посещение Музея джаза: после прослушивания доступной к настоящему времени части коллекции Сэйвори ваше знание истории джаза заметно углубится.

ВСЮДУ ЖИЗНЬ: МЕЖДУНАРОДНАЯ ДЖАЗОВАЯ КОЛЛЕКЦИЯ УНИВЕРСИТЕТА АЙДАХО

Джазовые архивы в США — принадлежность вовсе не обязательно только старых джазовых центров (Нью-Йорк, Чикаго, Нью-Орлеан). Один из относительно новых, но довольно крупных джазовых архивов в первом десятилетии XXI века находился вдали от мегаполисов, в самом сельском штате

США — Айдахо, лежащем на далёком Северо-Западе, почти у границы Канады. Мы уже знакомились с джазовой деятельностью Университета Айдахо в главе, посвящённой международному джазовому фестивалю им. Лайонела Хэмптона. Помимо фестиваля и его исторической базы, Школы музыки им. Лайонела Хэмптона, *U of I* (Университет Айдахо) в своей структуре имеет и джазовый архив, официально именуемый Международная джазовая коллекция Университета Айдахо.

Основу коллекции составляют огромные архивы покойного критика и историка джаза Леонарда Фэзера, но начало ей было положено в 1992 г., когда «шеф» фестиваля, легендарный свинговый вибрафонист Лайонел Хэмптон, взявший джазовую деятельность университета Айдахо под своё особое покровительство, подарил Университету значительный объём материалов из своей собственной коллекции — ноты, связанные с его карьерой памятные вещи и т. п. Потом, после смерти Леонарда Фэзера в 1994 г., в коллекцию поступил весь его архив — несколько кубометров бумажных документов, грамзаписей, фотографий и т. п. Постепенно в состав Международной коллекции вошли персональные архивы тромбониста Ала Грея, трубача Конте Кандоли, части архивов вокалистов Эллы Фицджералд, Джо Уильямса и Ли Морз, трубачей Дока Читэма и Диззи Гиллеспи, пианистки Джейн Джарвис, бэндлидера Стэна Кентона и коллекционера Нила Маккаффри. Покойные коллекционеры грамзаписей Карл М. Перриконе и Берни Страссберг отписали Университету Айдахо свои собрания, увеличив количество только грампластинок в Международной коллекции до десяти



Экспонаты Международной джазовой коллекции Университета Айдахо

тысяч. Кстати, интересный факт — в состав коллекции входит много материалов, переданных ей воронежским джазовым энтузиастом Юрием Верменичем.

Юрий Тихонович Верменич (р. 1934, Воронеж) сделал для джазового движения в СССР ничуть не меньше, чем самые известные из советских/российских музыкантов, причём не будучи музыкантом сам. Он заинтересовался джазом ещё в детстве (трофейные грампластинки на 78 об./мин.!), а во время учёбы в Ленинграде в 1950-е гг. вошёл в сообщество советских джаз-фанов. Верменич не получил музыкального образования (учился он на радиофизика), но вся его жизнь оказалась связана с джазом, для которого он смог сделать очень много — прежде всего как переводчик. Отлично владея английским (что для тех давних лет было не так уж обычно), Верменич в 60–70-е гг. перевёл на русский язык (или способствовал тому, чтобы перевод был выполнен другими членами «Г. И. Д.» — «Группы изучения джаза») более тридцати книг о джазе, которые в 60–70-е гг. были распространены по стране в «самиздате» — машинописных копиях, иногда в десятках экземпляров, которые беспрестанно обращались в среде самых преданных ценителей жанра. Некоторые из этих самиздатовских переводов не потеряли актуальности до сих пор: так, несколько лет назад в Москве вышла переведённая Верменичем ещё в 60-е книга интервью с ветеранами раннего джаза «*Hear Me Talkin' To Ya*» (в российском издании названная «Послушай, что я тебе расскажу»). В 70-е Юрий Верменич преподавал историю джаза в Воронежском музыкальном училище, затем — в Ростовском училище искусств. Всё ещё ожидают публикации две его отличные книги о собственной джазовой молодости и о соратниках по джазовому сообществу: «Каждый из нас» и «Мои друзья — джазфэны».

Так вот Международная джазовая коллекция Университета Айдахо располагает отличной подборкой самиздатовских копий переводов Верменича — в самодельных картонных переплётах, на тонкой «папиросной» бумаге, отпечатанных на механических пишущих машинках — и других материалов из его архива. С одной стороны, приятно, что таким образом факты джазовой истории России введены в научный оборот мировой джазовой истории. С другой — стыдно, что эти материалы никому негодились в России. Именно это ощущение стыда стало первым побудительным мотивом, приведшим автора этой книги к участию в проекте создания Российского центра исследования джаза, который открывается в 2013 году в Ярославле.

Некоторое время существовали амбициозные планы создания на базе коллекции и фестиваля им. Хэмптона целого Джазового центра им. Лайонела Хэмптона; ещё при жизни Хэмп



**Материалы из архива Юрия Верменича
в Международной джазовой коллекции Университета Айдахо**

была проведена пресс-конференция, где было объявлено о начале работ по созданию центра. Однако три-четыре года спустя джазовые люди Университета Айдахо с грустью констатировали, что проект не сумел привлечь планировавшееся финансирование и практически полностью сдан в архив: джаз при *U of I* по-прежнему разделён на разные юрисдикции — Школу музыки, фестиваль и Международную коллекцию.

До 2006 г. Коллекцию возглавлял амбициозный и напористый Луис Рикки — профессиональный «арт-администратор», специалист по привлечению средств на реализацию крупных культурных проектов. Когда стало ясно, что планировавшегося Джазового центра не будет, Луис покинул Айдахо и ныне трудится на должности специалиста по государственным грантам на развитие культуры в штате Индиана. А коллекцией, как и до Рикки, стал заниматься человек, работавший над систематизацией её фондов с 2000 г., — профессиональный архивист Майкл Табулски.

Майкл родом из Висконсина, в 1990-м закончил Университет Висконсина в Мадисоне по специальности «библиотечное дело». В 1991-м он впервые приехал в Айдахо и 18 месяцев проработал в университете библиографом, потом работал в Сент-Луисе специалистом по историческим исследованиям Армейского инженерного корпуса США, год прожил в Лодзи (Польша) по программе академического обмена — исследовал собственные польские корни, а потом вернулся в полюбившийся ему городок Москоу, где вскоре занялся сохранением коллекций джазового архива.



**Майкл Тарабулски монтирует экспозицию для показа
в ходе Фестиваля им. Лайонела Хэмптона**

Дважды, в 2002 и 2007 годах, Майкл водил вашего покорного слугу по хранилищам коллекции. В 2002-м это было небольшое здание на самой границе университетского кампуса, где коллекция арендовала несколько небольших помещений у городского совета. В 2006-м Коллекция переехала в здание университетской библиотеки, где заняла довольно просторное полуподвальное пространство — примерно четверть этажа.

Интересно, что сугубо архивная работа не исчерпывает список обязанностей Майкла. Ещё при Луисе Рикки именно Международная коллекция стала тем органом Университета Айдахо, который в период проведения фестиваля им. Хэмптона работал с приезжающими из России группами молодых музыкантов — стажёров программы «Открытый мир». В 2007 гг., после ухода Луиса Рикки, ответственность за стажёров легла на Майкла Тарабулски, хотя непосредственно с молодыми россиянами работал русскоговорящий сотрудник фестиваля им. Лайонела Хэмптона, украинец Вильен Подгорный (*визиты отдельных групп продолжались до 2009 г. включительно, затем программа джазовых стажировок была приостановлена. — К. М.*). Но самое главное — в период фестиваля коллекция два раза проводила научные конференции: с докладами приезжающих специалистов, показом документальных фильмов и «пальными дискуссиями».

В 2006 г. коллекцию в рамках фестивальной конференции посетил один из ведущих нью-йоркских джазовых критиков Гэри Гиддинс, который мечтал поработать с коллекцией Леонарда Фэзера. По его словам, поездка, невзирая на непростую



Стены помещений коллекции украшают «проекты» студентов-младшекурсников, посвящённые истории джаза за пределами США

дорогу (от Нью-Йорка до Москву — примерно 12 часов пути с пересадками, то есть дорога занимает больше времени, чем до «настоящей» Москвы!), оказалась очень полезной, так как он смог ознакомиться в коллекции с записными книжками покойного патриарха джазовой критики с 1929 по 1994 годы и сильно скорректировать свои представления о путях формирования джазовой критики XX века.

Сердце коллекции — архив Леонарда Фэзера — привлекает внимание не только Гиддинса. В апреле 2006 г. фонд *Grammy Foundation* выделил Международной джазовой коллекции Университета Айдахо грант в 36 тысяч долларов, предназначенный для финансирования оцифровки исторически значимых аудиоматериалов архива. Фэзер ещё до своей смерти в 1994 г. передал коллекции множество магнитных лент, пробных оттисков виниловых пластинок, аудиокассет и других носителей, на которых записаны сделанные им интервью со множеством важных фигур истории джаза, музыкальные записи (в том числе музыка самого Леонарда Фэзера в исполнении известных джазменов, клубные концерты и домашние джем-сешны, проходившие в доме Фэзера), его радиопередачи, выходившие на радиостанции *KCRW* в Санта-Монике (Калифорния) и т. п. Отдельная часть этого аудиоархива — 50 бобин с магнитной лентой, на которых записаны исходные материалы легендарных первых «слепых тестов» (*blindfold tests*), публиковавшихся журналами *Down Beat* и *Metronome*. В те времена «слепые тесты» были не просто поводом поговорить о вкусах и познаниях музыкантов в музыке, как сейчас. Фэзер одним из первых начал проводить интервью



**Майкл Тарабулски демонстрирует материалы
из архива Юрия Верменича**

с музыкантами в таком формате: он ставил какому-нибудь известному музыканту ряд музыкальных записей, не называя исполнителей и авторов, и затем просил поделиться впечатлениями. Большинство персонажей этих первых «Блайндфолд-тестов» — видные музыканты традиционного джаза, публично критиковавшие новое поколение джаза — бибоп. Фэзер ставил им записи боперов, которых «старики», как правило, сами никогда не слышали, и затем просил проанализировать. Таким образом выяснилось, что «новый» джаз, хотя и строится на новых основаниях, тем не менее глубоко укоренён в предшествующей джазовой традиции, и эти «слепые тесты» становились мощным средством пропаганды новой музыки.

Фонд *Grammy Foundation*, финансирующий этот проект, — это благотворительная организация при *NARAS* (Национальной академии искусства и науки звукозаписи), той самой профессиональной ассоциации, которая ежегодно вручает премию «Грэмми». За последние 20 лет фонд выделил на сохранение и архивацию важных аудиодокументов прошлого более двух миллионов долларов.

А в феврале 2007 года в рамках юбилейного, сорокового Фестиваля имени Лайонела Хэмптона прошла интересная конференция «Вторжение джаза в Европу» («*Jazz Invades Europe*»), организованная Международной джазовой коллекцией. В программе конференции был очень интересный доклад знаменитого архивиста Библиотеки Конгресса США Лэрри Эппелбаума «Нордический джаз», посвящённый джазу в Скандинавии, и, позже — его же отчёт о том, как он в 2005 г. в неразобранных



В хранилищах коллекции

архивах Библиотеки обнаружил неизвестную ранее концертную запись Телониуса Монка с Джоном Колтрейном 1957 г. Выпущенный в конце 2005 г. лейблом *Blue Note* альбом с этой сенсационной записью, показывающей двух исполинов джазовой истории на невероятно высоком творческом взлёте, который ранее считался не документированным, разошёлся исполнинским для джазовой инструментальной записи тиражом в 400 тысяч экземпляров! В программе конференции были также фильмы «Джаз д-ра Геббельса», «Джаз под сенью свастики», «*Weinrtaub Syncopators*»

и «Джазмен из ГУЛАГа» (последний, про германско-польско-советского джазового трубача Эдди Рознера, показывался у нас по «Культуре») ... Небезынтересную, но довольно академичную работу про непростые взаимоотношения двух ведущих джазовых энтузиастов до- и послевоенной Франции — Шарля Делонэ и Юга Панасье — представил директор Джазового архива им. Хогана (Нью-Орлеан) Брюс Рэйбёрн; ну и автор этих строк рассказывал о первых 50 годах джаза в СССР, проведя в уютном зале университетского *Borah Theater* что-то вроде живой радиопередачи с аудиопримерами вроде записи ансамбля Андрея Товмасына на варшавском фестивале *Jazz Jamboree — 62*, выступления Германа Лукьянова на фестивале «Джаз-66» или оркестра Олега Лундстрема, играющего в 1967 г. «Луч тьмы» покойного ныне саксофониста Романа Кунсмана.

Здесь, конечно, тоже есть свои проблемы. «У университета есть деньги ещё на два года существования коллекции, — спокойно говорил Майкл Тарабулски. — Будут ли после этого, например, платить мне зарплату? Пока не знаю...»

Увы, как повернулось дело — мы в точности узнали в 2009 г. Университет Айдахо так и не нашёл денег не только на развитие, но и на дальнейшее существование проекта, и Международная джазовая коллекция была заморожена: Майкла Тарабулски уволили, он уехал из Айдахо, а все фонды коллекций были переданы в хранилище университетской библиотеки, где доступ к ним теперь получить совсем непросто. К сожалению, бывает и так.

ДЖАЗ В МАСС-МЕДИА. РАДИО И ПРЕССА

Джаз, как осознающее себя музыкальное явление, существует более ста лет. Джазовая пресса — явление более молодое: старейший из ныне существующих джазовых журналов, чикагский *Down Beat*, летом 2014 г. должен отметить своё 80-летие. Учитывая, что он не был *первым* изданием, писавшим о джазе (до него выходили и *Metronome*, и — аж с 1888 г. — *Billboard*, который на соответствующем историческом этапе тоже много писал о джазе), мы можем оценить возраст джазовой журналистики как продукта второй волны самоосознания джазовой музыки (уже не изнутри музыкантского сообщества, а пришедшего «со стороны», из слушательской аудитории) примерно в 85 лет.

В нынешнем своём состоянии джазовая пресса в США состоит, как это происходит и в других видах музыки, из двух основных типов изданий: это «большие» журналы (*magazines*), то есть коммерческие, регулярно выходящие издания, живущие за счёт розничных продаж, подписки и размещения рекламы, и «фанзины» (от *fan* — поклонник — и *magazine*, журнал), издаваемые на средства энтузиастов-любителей. Вторые не так уж многочисленны (порядка нескольких десятков), выходят нерегулярно, небольшими тиражами, зачастую приписаны к небольшим общественным организациям типа *Regional Jazz Society* (объединяющим любителей джаза, коллекционеров грамзаписи и т. д. в каком-либо городе или штате), но часто публикуют интересные материалы, особенно интервью с теми или иными джазовыми деятелями, по меркам коммерческой прессы слишком объёмные и подробные, но от этого особенно притягательные для знатоков. С развитием интернета эти крохотные издания начали помаленьку перемещаться в Сеть, где они могут найти несравненно более широкую аудиторию, нежели на бумаге. Значительное количество активистов этого типа изданий пополнило собой сетевое джазовое сообщество, ведущее жаркие, содержательные и зачастую очень увлекательные дискуссии по насущным вопросам джазовой жизни в специализированных интернет-

форумах или сетевых дневниках (блогах), или публикует свои материалы уже не на бумаге, а на виртуальных страницах многочисленных джазовых веб-журналов (вроде международных *Allaboutjazz.com* или *Jazzreview.com*, или региональных, подобных сан-францисскому *Jazzwest.com*).

Что же до первых, то есть коммерческих массовых изданий, то самых известных джазовых журналов в США три — *Down Beat*, *Jazziz* и *Jazz Times*. По ряду причин мы в этой главе в основном опираемся на опыт «Даун Бита» — и потому, что он старейший, и потому, что автору довелось сотрудничать именно с этим изданием, а значит — именно его работу знать более или менее изнутри. Это, конечно, не означает, что *Jazziz* и *Jazz Times* менее значимы или авторитетны.

Однако сугубо джазовыми изданиями вовсе не исчерпывается понятие джазовой журналистики или джазовой прессы. Есть джазовые рубрики в журналах более общей музыкальной направленности (даже в рок-н-рольном *Rolling Stone*). Есть музыкальные колонки в обычных городских и региональных газетах и музыкальные отделы в журналах «общего интереса» (*general interest* — так в США называют общественно-политические издания типа *Newsweek* или *Life*).

Джазовая журналистика — не самая многочисленная отрасль массовой коммуникации, но худо-бедно только в одной (правда, самой массовой) профессиональной организации, *Jazz Journalists Association*, состоит около полутысячи человек, триста с лишним из которых живут на территории США (организация международная, в неё входят журналисты не только из Северной Америки, но и из Европы, Азии, даже из Южной Африки, Аргентины, Австралии, Новой Зеландии — да что там говорить, присутствуют даже несколько членов из России, один из которых — автор этой книги).

Естественно, что в такой узкой отрасли, да ещё представленной одновременно тремя-четырьмя поколениями журналистов, неизбежны разного рода «партийные» разделения по пристрастиям, симпатиям и антипатиям, приводящие к разного рода громким историям вплоть до публичного мордобоя (как это случилось в 1999 г. между Стэнли Краучем — «серым кардиналом» американского «министра джаза» Уинтона Марсалиса, идеологом марсалисовского «Джаза в Линкольн-центре» и главным комментатором в нашумевшем впоследствии телесериале «Джаз», с одной стороны, и председателем *Jazz Journalists Association* Ховардом Мэнделом, с другой). Но это не главное. Все эти люди, даже если яростно не соглашаются между собой, при этом желают джазу добра и только добра. Просто добро это они видят по-разному, что неудивительно:

джаз имеет слишком много лиц, чтобы весь его можно было во-
гнать в одно русло.

Мне хотелось бы начать разговор о джазовой журналистике с изучения точки зрения одного человека, который не работает в крупных джазовых журналах, не живёт в Нью-Йорке, но при этом заслуженно считается одним из ведущих и наиболее влиятельных джазовых критиков США — потому что он пишет о джазе для ежедневной газеты, одной из крупнейших в Америке. Глядя на джазовую индустрию чуть сбоку, не изнутри, а с точки зрения широкой и не обязательно искушенной в джазе аудитории, он видит многие тенденции если и не точнее, то, во всяком случае, чуть более полно, чем многие другие его коллеги. Это джазовый критик газеты «Чикаго Трибьюн» Ховард Рейх¹.

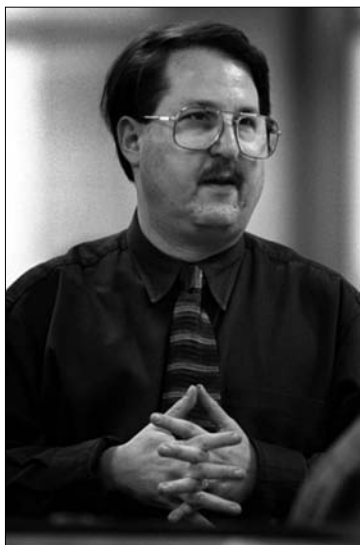
ХОВАРД РЕЙХ, *CHICAGO TRIBUNE*: «ДЕНЬГИ — НЕ ГЛАВНОЕ В ДЖАЗЕ»

Штатных джазовых критиков в американских газетах очень мало, и в последние годы становится все меньше и меньше. Ветеран Фил Элвуд (мы приводим его мнение о тенденциях в джазовой грамзаписи в соответствующей главе) в феврале 2002 г. был уволен из «Сан-Франциско Экзаминер» после четырёх десятилетий работы в штате этой газеты, и никто не заменил его на этом посту (увольнение произошло после того, как в конце 2001 г. произошло слияние «Экзаминер» с «Сан-Франциско Кроникл» под названием последней). Нет в настоящее время штатного джазового критика ни в «Нью-Йорк Таймс» (Бен Рэтлиф пишет туда как внештатный сотрудник), ни в «Лос-Анджелес Таймс» (где рецензии на концерты на тех же основаниях публикует Дон Хекмэн). Зато есть Ховард Рейх (*Howard Reich*), штатный джазовый критик «Чикаго Трибьюн».

Джазовый критик ежедневной газеты, публикующий несколько материалов в неделю, — не просто заметная, но и очень влиятельная фигура. Поэтому его мнения особенно важны и интересны.

Естественно, фигура такого масштаба непременно имеет не только поклонников, но и противников. Когда журналист пишет об одном и том же узком секторе музыкального рынка в одном и том же влиятельном издании на протяжении многих

¹ На самом деле его фамилия произносится Райх, но я оставил написание Рейх (*Reich*), чтобы было понятно происхождение его прозвища, о котором чуть ниже.



Ховард Рейх

лет — а тем более, если речь идёт о таком сложном секторе, как джазовый, который состоит из людей в высшей степени индивидуалистичных и в массе своей непримиримых к чужим мнениям — он вольно или невольно, рано или поздно попадает в одну из «партий», существующих в джазовом сообществе. Конечно, это касается и Рейха. Он критик, а не репортёр, и своим правом критика пользуется довольно широко и иногда достаточно жёстко. Он очень компетентный критик, прекрасно разбирающийся в музыке (и имеющий музыкальное образование, что не так часто встречается среди джазовых критиков), поэтому его суждения не только жёст-

ки, но и достаточно хорошо аргументированы. У него есть свои предпочтения, и он их не скрывает и высказывает в жёсткой и зачастую авторитарной форме. За всё это он заработал у некоторых представителей джазового сообщества Чикаго прозвище «Третий Рейх».

Впрочем, вряд ли нам стоит влезать в тонкости взаимоотношений в джазовом сообществе Чикаго. Нас интересует другое: взгляд одного из самых именитых джазовых критиков США на современное состояние джаза и сопутствующей ему критики и журналистики. Сразу замечу, что по разным причинам мне не удалось в период подготовки первого издания этой книги встретиться с Ховардом лично: за время моего короткого пребывания в Чикаго в феврале 2002 г. мы несколько раз не состыковались, так что в конце концов договорились о телефонном интервью. Ховард при этом находился в своём офисе в здании *Chicago Tribune*, одном из старейших и красивейших высотных зданий в центре Чикаго, а я — в Элмхёрсте, западном пригороде Города Ветров, в маленьком одноэтажном здании компании *Maher Publications*, где расположена редакция журнала *Down Beat*. Лично мы повидались только во второй половине 2000-х в Москве, где Ховард знакомился с джазовой сценой российской столицы, но эта встреча находится за пределами тематики данной книги.

Ховард, как давно вы в «Трибьюн»?

— Как штатный сотрудник, я работаю в «Чикаго Трибьюн» девятнадцать лет. Но и до этого я писал для этой газеты о музыкальной сцене Чикаго на протяжении нескольких лет. Всего я публикуюсь в «Трибьюн» двадцать пять лет.

Насколько широко чикагские СМИ освещают джазовую сцену?

— Не так чтобы очень широко. Публикации о джазе в Чикаго — это то, что я делаю в «Трибьюн», потом то, что называют «Альтернативной газетой» — *Chicago Reader*, у них много анонсов событий на музыкальной сцене. Конечно, «Даун Бит», ведь этот журнал выходит именно в Чикаго, и он крайне важен, поскольку его история охватывает большую часть двадцатого века. «Даун Бит» за счёт своей широкой популярности в мире привлекает внимание к чикагской сцене. Есть ещё небольшое издание под названием «Ньюс Сити». Надо учитывать, что Чикаго — огромный город с богатой культурной жизнью, здесь столько музыки, столько театра, столько изобразительного искусства, столько всего, что всё это вынуждено буквально драться за внимание прессы, и в этой борьбе едины все отрасли искусства.

Должен сказать, что «Чикаго Трибьюн» пишет о джазе много. Мы в уникальном положении. Дело в том, что глава «Трибьюн» — всего издательского дома, который выпускает много газет по всей стране, — большой поклонник джаза. Его зовут Джек Фуллер. Он настолько крупный специалист по джазу, что ежегодно участвует в опросе критиков, проводимом журналом «Даун Бит». Именно благодаря Джеку Фуллеру мы имеем гораздо больше газетной площади — и это в ежедневной-то газете! — чем джаз мог бы иметь в другой ситуации. Например, в 1999 г. мы выпустили огромную статью о Джелли Ролл Мортоне¹, которая вышла с двумя продолжениями — воскресенье, понедельник и вторник — на первой странице «Трибьюн»! Это почти невероятное явление. Но тем не менее, принимая во внимание, насколько богата джазовая жизнь Чикаго, её освещение в массмедиа все же оставляет желать лучшего. Почти нет освещения джазовой жизни на ТВ, и нет какой-то одной радиостанции, вещание которой было бы целиком посвящено джазу, —

¹ Одно из ярчайших имен в раннем (1920–1930-е гг.) традиционном джазе, пианист, вокалист и композитор из Нового Орлеана, приписывавший себе «изобретение джаза».

есть несколько, на которых джаза есть понемногу. Так что джаз в чикагских СМИ заслуживает более широкого освещения.

«Чикаго Трибьюн», как я уже сказал, находится в привилегированном положении, необычном для других СМИ. Я могу писать более или менее столько, сколько я хочу писать. Это выливается в большие джазовые статьи три раза в месяц в воскресных номерах, плюс, в зависимости от степени сезонной напряженности джазовой жизни, от двух до четырёх концертных репортажей в неделю. По воскресеньям я также публикую пару рецензий на новые альбомы. Кроме того, у меня недавно прибавилась ещё одна обязанность — каждую вторую неделю я публикую колонку рецензий на джазовые альбомы в «Лос-Анджелес Таймс», газете, которой также владеет издательский дом «Чикаго Трибьюн». Мы приобрели *L.A. Times* пару лет назад, и, поскольку у них нет штатного джазового критика, они обратились ко мне с просьбой раз в две недели писать для них рецензии.

Довольно много даже для ежедневной газеты, не так ли? Не думаю, что даже «Нью-Йорк Таймс» публикует так много.

— О да, это очень много. Но, что касается *New York Times*, там огромные площади съедает театр, потому что львиную долю внимания массмедиа в культурной жизни Нью-Йорка отбирают бродвейские и внебродвейские театры. Здесь тоже очень богатая культурная жизнь, но, напомним, мы в уникальной ситуации — владелец газеты любит джаз и даже написал повесть о джазе, которая недавно вышла. Поэтому мы можем много писать о джазе.

Вы упомянули о ситуации на радио. Как вам представляется ситуация с джазовым радио в Чикаго и — шире — в Соединённых Штатах?

— В Чикаго, коротко говоря, ситуация ужасная. У нас такая мощная джазовая сцена, такая значительная джазовая аудитория — и радио крайне плохо обслуживает интересы этой аудитории. И так происходит на протяжении двух последних десятилетий. У нас нет круглосуточной радиостанции, которая была бы посвящена джазу или хотя бы джазу и блюзу. То есть одна есть, но это крохотная средневолновая станция *WBEE*, чей передатчик расположен в Саутсайде и не слышен ни в центре города, ни где-либо ещё. В вечернее и ночное время немного джаза звучит на *WBEZ*, немного — на *WDCB* в дневное время, но при всем при этом радио остаётся самым большим разочарованием чикагской джазовой аудитории. Джаз разбросан по

множеству программ разных радиостанций, и ни одну из них не слышно по всей территории города.

Одна из причин, я думаю в том, что радиовещание стало очень дорогим, особенно в крупнейших городах Соединённых Штатов. Джазовое радио, будь оно коммерческим, не в состоянии окупать стоимость вещания. К примеру, есть станция под названием *WNIB*, которая передавала классическую музыку на протяжении 45 лет. В 1950-е она была куплена за восемь тысяч долларов. В прошлом году эта станция была продана за сто пятьдесят миллионов долларов. Столько теперь стоят радиостанции. И, кстати, после продажи она перестала быть радиостанцией классической музыки...

Поэтому единственная форма собственности, в которой может существовать джазовое радио, — это общественное радио. Кстати, и *WBEZ*, и *WDCB* — общественные станции, но на их волнах звучит не только джаз, но и множество других видов музыки.

Ситуация по всей стране примерно такая же. Когда я оказываюсь вне больших городов, услышать джаз по радио крайне сложно. Очень повезло Лос-Анджелесу — там есть *KLON*, и это превосходная радиостанция, я постоянно слушаю ее, когда езжу в Лос-Анджелес. То же и в районе Нью-Йорка — Нью-Джерси: там есть *WBGO*, и это тоже замечательное радио. Вот эти две, пожалуй, и есть две лучшие джазовые радиостанции в США. И мне удивительно и обидно, что ничего подобного в Чикаго нет и не было уже очень давно, по крайней мере с 1960-х гг.

Раз даже такой крупный и дорогостоящий проект, как телесериал Кена Бёрнса «Джаз», названный самым дорогим документальным фильмом в истории (ведь он стоил 42 миллиона!), не смог заметно улучшить ситуацию в джазовом секторе музыкальной индустрии, то что же делать, как преодолеть проблемы этого сектора?

— Для меня возможное решение — и, я хочу подчеркнуть, этот процесс уже происходит — это действия на уровне, как говорят в США, «корней травы»¹. Большие действия на вершине социальной лестницы, подобные сериалу «Джаз», не могут принести больших результатов, как мне кажется. Что действительно меняет ситуацию — так это каждодневная деятельность маленьких независимых фирм грамзаписи и тех молодых му-

¹ Grass roots — американский термин для обозначения стихийных действий народных масс, инстинктивно решающих какую-то социальную проблему.

зыкантов, которые выпускают на этих фирмах свои пластинки, постоянно гастрوليруют и на концертах продают эти пластинки молодым слушателям. Ну, вроде того, как поступает саксофонист Кен Вандермарк здесь, в Чикаго. Он — замечательный чемпион по новым идеям в музыке. И все эти маленькие лейблы, которые есть здесь, в Чикаго, — вроде *Premonition*, и даже *Delmark* Боба Кёстера, который существует уже столетия; и маленькие лейблы в других городах, как *Basin Street Records* в Нью-Орлеане — все они гораздо лучше справляются с продажей своих пластинок, чем крупные компании. И, видя это, многие артисты с мейджор-лейблов переходят на эти маленькие фирмы. Я не знаю, вышел ли мой материал сегодня — я ещё не видел сегодняшнего номера; но сегодня должен был выйти мой материал о том, что саксофонист Брэнфорд Марсалис открыл свой собственный независимый лейбл *Marsalis Music* в Кембридже, штат Массачусетс.

Все эти действия маленьких лейблов и музыкантов, продающих собственную продукцию непосредственно на концертах, и есть то стихийное движение на уровне «корней травы», о котором я говорю. Я не думаю, что это может быть сопоставимо по масштабам с движением независимых лейблов 50-х, которое породило огромное, адресовавшееся к широким массам движение рок-н-ролла. Но это движение существует, оно поддерживает само себя, оно растёт, и благодаря ему музыка постоянно обновляется и остаётся здоровой, свежей, живой. В отличие, кстати, от классической музыки в США: её аудитория сужается, потому что музыка не обновляется, потому что занимающиеся ей мейджор-лейблы всячески консервируют ее. А джаз постоянно изменяется и обновляется.

Другой толчок к ускорению, получаемый джазом в последнее время, — это поток музыкантов, иммигрирующих в США. Давид Санчес, Данило Перес, Омар Соса, Симон Шахин — множество музыкантов, привносящих в джаз элементы своих родных музыкальных культур и приводящих к джазу новые аудитории, в первую очередь — своих соотечественников и соотечественников.

Многие люди не видят этого, потому что им заслоняют глаза большие цифры: они видят, что доля продаж рок-музыки составляет 30%, кантри-музыки — 20%, и отказываются сравнивать с этими цифрами джаз с его тремя процентами. Но вы попробуйте в Чикаго пойти в хороший джазовый клуб в пятницу или субботу. Вы просто не сможете войти: все места проданы, потому что это недорого (в Чикаго это 8, 10, максимум 15 долларов), а музыка такая восхитительно новая. И молодые слушатели вновь и вновь обращаются к этой музыке, даже несмотря на то,

что её нет на телевидении, а на радио она существует в виде окаменелости. Они идут в клубы, и это восхитительно.

Поэтому я очень оптимистично отношусь к перспективам этого сегмента рынка, особенно в последние пять лет, отмеченные таким значительным потоком новых музыкальных идей. Поймите, я не думаю, что джаз сможет стать большим движением, своего рода новой поп-музыкой — я даже не уверен, что он когда-либо был ей, даже в 20–30-е годы; я просто вижу, что, когда крупные фирмы грамзаписи в США стали отказываться от джаза, он тут же был подхвачен независимыми фирмами и продолжает развиваться.

Джаз — самый узкий сектор музыкального рынка из так называемых «популярных». Нет ли здесь парадокса: год за годом тысячи молодых музыкантов приходят в этот узкий сектор рынка, чтобы конкурировать — притом что деньги, за которые можно конкурировать, весьма невелики?

— Это восхитительно — то, что это происходит. Просто восхитительно. Знаете, что это значит? Это значит, что и слушателей, и музыкантов к джазу притягивают НЕ ДЕНЬГИ, что это все — не про деньги вообще! Если ты идешь в джаз, чтобы зарабатывать, значит — ты псих. Деньги — *не главное* в джазе. Музыкальная индустрия представляется мне своего рода пирамидой. Это верно, что джаз — самый маленький сектор индустрии. Но он — на вершине этой пирамиды! Конечно, вершина пирамиды гораздо меньше её основания, но зато она — наверху. И это естественно. Чем проще то, что ты делаешь, тем к большему количеству людей ты можешь обращаться. Чем сложнее твоя музыка, чем больше внимания она требует от слушателя, чем более обширные знания нужны для её понимания — тем меньше твоя аудитория. Но при этом ты поднимаешься все выше и выше к вершине. Поэтому я думаю о джазе как о вершине всей американской музыки.

Конечно, чтобы удерживаться на этой вершине, нужно бороться — писать хорошую музыку, зарабатывать на жизнь и все время стараться быть лучшим. Но эта борьба — это и есть то, что привлекает туда, на вершину! Для музыканта есть разница — играть три аккорда в рок-н-ролле или научиться играть «*Ornithology*»¹. И чем лучше ты как музыкант, тем сильнее ты хочешь решать более сложные задачи, отвечать на вызов. «Если это просто — в этом нет кайфа» — так говорят мне джазовые

¹ Тема Чарли Паркера с очень сложной гармонической сеткой.

музыканты. Борьба, соревнование, стремление к совершенству — вот где кайф.

Так я интерпретирую этот парадокс, и мне кажется, что великие музыканты будут играть и за большие деньги, и за маленькие деньги — ради музыки.

Великий классический пианист Артур Рубинштейн в своей книге написал: «Не говорите никому, но я готов играть бесплатно». Это означает: если за моё искусство платят — это превосходно, но я занимаюсь искусством не затем, чтобы просто заработать. Я занимаюсь этим ради чего-то более глубокого, более важного, чем деньги. Если вас интересуют только деньги, то почему бы вам не стать юристом или бизнесменом?

Все эти великолепные молодые музыканты — Давид Санчес, Маркус Робертс, Николас Пэйтон и другие — могли бы со своим уровнем игры зарабатывать куда большие деньги, чем сейчас, если бы играли другую музыку. Но они хотят, чтобы в их жизни был смысл, они хотят делать что-то одухотворенное, что-то воодушевляющее. И они приносят своё материальное благополучие в жертву искусству, той радости, которую они получают, играя свою музыку.

И ещё один вопрос — наверное, самый личный. Джазовый журналист — профессия очень редкая, и люди, которые ей занимаются, очень разные. Глядя с высоты вашего опыта, как вы можете определить требования, которые эта профессия предъявляет к тем, кто хотел бы ей заняться?

— Да, безусловно, это слишком индивидуальная вещь, чтобы я мог выступить здесь с какими-то универсальными рецептами. Но, что касается лично меня, то вот что я думаю. Первое: обязательно нужна музыкальная подготовка. Да, конечно, есть множество коллег, у которых её нет. И, когда я читаю их статьи и рецензии, для меня это очевидно. Они неправильно используют музыкальную терминологию, они не знают значения определённых слов, и часто это звучит просто смешно (например, когда кто-то называет музыку «атональной», не имея представления о том, что такое атональность), и в конечном счёте они описывают музыку, так сказать, импрессионистически, главным образом через «это звучит похоже на...» или «это напоминает мне...» Замечу, что в мире академической музыки абсолютное большинство критиков имеет специальное музыкальное образование. В джазе — нет. Многие пришли в джазовую критику из поп- и рок-журналистики, устав от этих видов музыки. И они-то тем более не имеют никакой музыкальной подготовки.

Это не очень хорошо. Самое главное, что музыканты это чувствуют. Поверьте, для них есть разница — рецензирует их работу кто-то знающий или же кто-то, кто не знает, как определить те или иные музыкальные элементы.

Это вовсе не значит, что я как-то превозношу себя, но я вижу разницу между тем, что пишут некоторые из моих коллег, у которых нет музыкальной подготовки, и тем, что пишут изучавшие музыку, — в том числе и я сам: я получил музыкальное образование на музыкальном отделении Северо-Западного университета в Чикаго как пианист.

Второе — и очень важное: как музыкальный журналист, как музыкальный критик, ты не должен иметь никакой финансовой связи с музыкальной индустрией, о которой ты пишешь. К сожалению, это правило тоже неприменимо к огромному числу моих коллег — потому, что они получают деньги от компаний грамзаписи за написание статей к буклетам, деньги от организаторов фестивалей и концертных циклов — за написание статей для программ, и в конечном счёте они оказываются недостаточно свободны в финансовом и этическом плане, чтобы писать то, что они действительно думают. Ну, это как получать зарплату в администрации президента и писать статьи о президенте Буше.

Я осознаю, что я — в меньшинстве, что большинство моих коллег не согласится со мной в этих двух пунктах. Но моё мнение именно таково, что я могу с этим поделать?

ЖУРНАЛ *DOWN BEAT*: 80 ЛЕТ ИСТОРИИ ДЖАЗА

Еще в 1930-е, до того как были написаны первые книги по истории джаза, старейший из ныне существующих специализированных журналов — *Down Beat*¹ — собрал первые свидетельства ранней джазовой истории, с тех пор вошедшие в научный обиход. Журнал превратился в ежемесячный (а на протяжении многих лет — и двухнедельный) дневник развития эры свинга, затем — десятилетие за десятилетием — бибопа, ритм-н-блюза, рок-музыки, фри-джаза, джаз-рока, фьюжн, неоклассицизма 90-х... Трудно представить, что создано это издание было для того, чтобы... продавать страховку.

Создатель журнала Альберт Джей Липшульц не был ни профессиональным музыкантом, ни профессиональным журналистом. В круг его интересов не входило управление оркестром,

¹ Буквально: «Сильная доля» — от движения дирижёрской палочки вниз, *down*, означающего первую долю такта, *beat*.

написание статей по актуальным вопросам или обретение влияния в музыкальном мире. У него был только один интерес: продажа страховок.

В годы Первой мировой войны Липшульц прошел суровую жизненную школу работы саксофонистом в Чикаго. Исполнительские заработки его не устраивали, и он быстро сообразил, как именно он сможет использовать сделанные в музыкальном мире знакомства и при этом заработать. Он занялся страховым бизнесом, набирая клиентуру среди профессиональных музыкантов. Его специализацией были накопительные и сберегательные планы, которые позволяли бы музыкантам получить стабильный доход при выходе на пенсию.

Впрочем, Липшульц не был единственным, кто был финансово заинтересован в пособиях и пенсиях музыкантов. Такой же интерес испытывал Джеймс Петрилло (1892–1984), президент местного комитета (*Local 10*) Американской федерации музыкантов и один из самых упорных, властных и агрессивных деятелей в американском профсоюзном движении. Позже, с 1940 по 1958 гг., он возглавлял федерацию в целом, а затем ещё 10 лет был главой «отдела гражданских прав» правления АФМ. В тридцатые годы профсоюзное движение было важнейшей частью американской внутренней политики, и это придавало Петрилло ещё большую значимость в чикагском музыкантском сообществе. Его касалось всё, что касалось музыкантов.

В начале тридцатых, когда Липшульц широко развернулся со своим страховым бизнесом, он решил, что и сам он, и его клиенты смогут заработать на газете для музыкантов — ещё одной, помимо официального органа местного комитета АФМ. Так что летом 1934-го, когда гигантская выставка «Век прогресса» на побережье озера Мичиган открыла свой второй сезон, Липшульц снял небольшой офис на восьмом этаже здания «Вудс-Театр» на углу улиц Кларк и Дирборн. На двери офиса значилось: «Президент издательской компании *Albert J. Lipshultz & Associates*». Он назвал только что созданный журнал *Down Beat*, и его первый выпуск (всего восемь страниц) поступил в продажу в июле 1934 г. по 10 центов за экземпляр.

Менеджером нового издания стал Адольф Бессман, партнёр Липшульца по страховому бизнесу. Для того чтобы заниматься собственно журналом, были наняты три заместителя главного редактора, из которых в журнале в конце концов остался только один — высокий, лысеющий отставной саксофонист Гленн Бёррс.

Начиная со второго выпуска журнал начал печатать списки членов оркестров, играющих в чикагской округе. Среди сотен забытых ныне имён в этих списках исследователя поджидают

сюрпризы: например, в одном из оркестров числится работающим за почасовую плату ещё никому не известный барабанщик Джин Крупа, вскоре прославившийся в составе оркестра Бенни Гудмана.

В сентябрьском выпуске *Down Beat* начал печатать «директорию музыкантов»; в этом выпуске было перечислено 75 инструменталистов, живущих в пределах недолгой поездки от Чикаго, среди которых можно обнаружить Вуди Германа (в то время — «свободный сайдмен», живущий на Третьей улице в Милуоки). В этом же номере впервые упомянуто имя Бенни Гудмана — именно что упомянуто: сказано, что он играет в мюзик-холле Роуз в Нью-Йорке.

Джаз все ещё не стал популярной музыкой в Америке. Он все ещё был полуподпольной, маргинальной музыкой, которая пряталась среди множества «сладких» оркестров — именно они производили большую часть той музыки, под которую в те годы танцевала Америка. Средства массовой информации редко писали о джазе. Когда журнал «Форчун» в 1933 г. опубликовал большой материал о Дюке Эллингтоне, Бенни Гудмане и других, это было редким и удивительным делом. Впрочем, *Down Beat* на раннем этапе и не занимался анализом ни «сладкой» танцевальной музыки, ни джаза: Липшульц считал, что анализ музыки плохо отразится на его основном (страховом) бизнесе. В выпусках 1934 г. нет ни рецензий на пластинки, ни аналитических статей, ни музыкальной критики.

Тем не менее, осенью 1934 г. в офисе Липшульца раздался звонок от Петрилло. Выяснилось, что профсоюзный босс очень косо смотрит на возможность конкуренции. Он просмотрел первые выпуски *Down Beat* и не нашел, к чему придраться: против его бизнеса не было направлено ни одной строчки. Волновало его не содержание журнала, а сам Липшульц: Петрилло считал, что страховщик пытается создать собственную бизнес-империю в его вотчине. Но в Чикаго могла существовать только одна империя, и это была империя Петрилло. Говорят, что Петрилло заявил Липшульцу: «Ты можешь продавать моим музыкантам страховки, ты можешь продавать им журнал. Но ты не можешь продавать им и то и другое одновременно».

Липшульц понял намёк. В ноябрьском выпуске уже не было его имени, как и имени Бессмана. 28 ноября Гленн Бёррс выкупил журнал за скромные полторы тысячи долларов, и Липшульц больше никогда не играл никакой роли в его издании. В течение следующих двух месяцев из журнала ушли двое из трёх редакторов, и сам журнал претерпел определённые изменения: в январском выпуске 1935 г. появились первые рецензии, и самой первой из них была хвала, возносимая Уорреном Шоллом новейшей

записи Дюка Эллингтона — «*Solitude*» (*Brunswick Records*). В этом номере Бёррс уже упомянут как издатель и главный редактор; его заместителем стал молодой Карл Линн Конс (он же числился менеджером издания, хотя в бизнесе он ничего не понимал и не желал понимать). Как бы то ни было, эти двое вскоре стали партнёрами и совладельцами.

Так эту историю излагает официальная хроника журнала «Даун Бит», на которой основана эта глава. Другие видели историю по-другому. Так, в 1944 г. журнал *Time*, посвятивший статью 10-летию «Даун Бита», описал историю создания журнала так: «Издатель журнала Гленн Бёррс был когда-то мало-значительным саксофонистом в Диксоне, Иллинойс. В 1933 г. он начал подрабатывать продажей страховок и решил уговорить своего партнёра Альберта Липшульца профинансировать небольшой «летучий листок», предназначенный для клиентов музыкантов. Предприятие оказалось убыточным, и в конце концов Липшульд продал свою долю Бёррсу за 873 доллара». Почему именно оно «оказалось убыточным» — об этом ни слова. Имя и репутация Джеймса Петрилло, двумя годами раньше ввергнувшего музыкальную индустрию США в кризис, вошедший в историю как «запрет на грамзапись» (*recording ban*), в 1944 г. были слишком хорошо всем известны. Ну а с чем связано расхождение в суммах — наверное, никто никогда не узнает. Возможно, в 1944 г. Бёррсу не хотелось называть одному из самых популярных изданий Америки свою истинную долю в *Down Beat*?

Бёррс, высокий, очень худой человек в возрасте под пятьдесят, был слегка фамильярен в общении и обладал талантом заводить друзей. Его общительность делала его прирожденным менеджером по продажам, что в журнальном бизнесе означало прежде всего продажу рекламных площадей.

Карл Конс приехал из Канзас-Сити, где он профессионально играл на фортепиано и мечтал о написании Великого Американского Романа. Один из его заместителей называл его «редактором-циркачом», поскольку Конс любил выдумывать сумасшедшие заголовки и требовал яркости и бойкости в подаче материалов. Конс делал страницы журнала интересными, хотя, быть может, и не очень уважаемыми. В вышеупомянутой статье 1944 г. к десятилетию «Даун Бита» журнал *Time* писал: «*Down Beat* проигрывает своему главному сопернику, «Метроному», в благородстве, а маленьким листкам *The Jazz Records* — в горячей приверженности «горячему джазу», но это, определённо, самое верное зеркало шумной мешанины американской танцевальной музыки», а в качестве «сумасшедших» заголовков приводились следующие: «*E. Hines sliphorn*

man uses buffer on his slide» и «Buzz tone strictly kazoo, says Dick Stabile». Не торопитесь лезть в словари: это музыкантский сленг 30-х. Первый заголовок сообщает, что тромбонист оркестра Эрла Хайнса использует в качестве смазки для кулисы тромбона... коровье масло, а второй — что саксофонист Дик Стабиле не любит жужжащий призыв в тембре саксофона.

В течение 1935 и 1936 гг. *Down Beat* совершил резкий поворот: от узкоместного листка новостей и слухов — к вызывающему доверие национальному изданию с ориентацией на музыкантов и острым чутьем на подлинный джаз. Это, как говорят в Америке, «не могло произойти более вовремя».

В середине тридцатых в популярную музыку ворвалось целое новое поколение, но куда это поколение направлялось — первоначально оставалось неясным. С одной стороны, чёрные бэндлидеры, вроде Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона, Чика Уэбба и Бенни Моутена, ещё не имели доступа к большим деньгам, которые зарабатывали лучшие белые коммерческие оркестры, да и выступать в престижных танцзалах дорогих отелей их пока не пускали. С другой стороны, их оркестры были пока свободны от коммерческих ограничений. В результате они создавали свежую и яркую музыку, предмет зависти лучших музыкантов Америки. Коммерческий прорыв музыки музыкантов — джаза — на популярную сцену был только вопросом времени. Что было нужно — так это кто-то, кто должен был совершить первый толчок. Учитывая, какие времена стояли на дворе, этот кто-то должен был быть белым. Но он должен был быть ещё и мастером, виртуозом, отличным джазовым музыкантом, который при этом понимал бы базовые структуры бизнеса музыкальной индустрии. У него должна была быть железная самодисциплина, невероятная выносливость и огромное стремление к успеху.

В 1935 году в Нью-Йорке такой человек был.

С начала года *Down Beat* следил за кларнетистом Бенни Гудманом на его пути к славе. Заголовок в январском выпуске кричал: «Бенни Гудман в эфире с великолепной программой». Оркестр Гудмана направился на Запад, сталкиваясь иногда с разочарывающим безразличием, для того чтобы поймать свою удачу в *Palomar Ballroom* в Лос-Анджелесе: там молния наконец сверкнула, и Гудман стал национальной сенсацией.

Дело в том, что гастроли оркестра Гудмана в сторону западного побережья США проводились после того, как на протяжении довольно долгого времени оркестр играл в ночных программах одной из нью-йоркских средневолновых радиостанций, слышимых по всей стране. К разочарованию музыкантов и их

лидера, публика по пути их следования не проявляла никакого энтузиазма: как выяснилось, в этих часовых поясах программа выходила слишком поздно, когда большинство слушателей — в отличие от богемного Нью-Йорка, который «никогда не спит» — уже смотрело второй сон. Но, когда музыканты добрались до Лос-Анджелеса — первого пункта их гастролей на Западе, выяснилось, что тут-то программа выходила вовремя, в восемь вечера, что соответствовало полуночи по Нью-Йорку, и здесь их слушали все. Перед *Palomar Ballroom* стояла колоссальная очередь, все билеты были распроданы, и с этого момента отсчитывается история успеха оркестра Бенни Гудмана, первого популярного подлинно джазового белого оркестра.

В ноябре оркестр Гудмана вернулся в Чикаго и выступал в Конгресс-отеле, всего в четырёх кварталах от редакции *Down Beat* на Дирборн-стрит. Статьи о Гудмане наполняли один выпуск за другим, тем более что его работа в городе продлилась до весны 1936-го. Музыка оркестра быстро обрела имя: «Что такое свинг?» — кричал заголовок апрельского номера. «Вот где ответ!» Одним из ответов были высокое музыкальное качество этой музыки, требовавшее большого исполнительского мастерства. Это была музыка музыкантов, а *Down Beat* был журналом музыкантов. По мере того как свинг распространялся по стране, росли шансы журнала на успех.

Материалы многих журналистов и критиков, которые в будущем станут самыми уважаемыми авторитетами в джазе, появились в «Даун Бите» как раз в 1935 г. Джон Хаммонд появляется в июньском номере, называя провалившийся, по его мнению, оркестр Рэя Нобла «фиаско сезона». Хелен Оукли, которая в то время была продюсером в компании Ирвинга Миллса (менеджера Дюка Эллингтона и десятков других джазовых звёзд), писала о Джеке Тигардене. Маршалл Стёрнс, в то время — президент «Хот-клуба Йельского университета», а в будущем — создатель первого джазового исследовательского института, возносил хвалу Эллингтону. Леонард Фэзер, который все ещё жил в Лондоне, в октябрьском номере обозначен как «лондонский корреспондент» и пишет: «Я в прошлом месяце впервые побывал в Нью-Йорке, и у меня осталось ощущение, что, насколько бы ни была тупа ваша великая американская публика, наша публика все равно тупее». Ещё один лондонец, Стэнли Дэнс, впервые публикуется на территории Америки в февральском номере 1936 года, прислав отзыв на статью Стёрнса, где утверждает, что эффект «уа-уа» у секции труб Эллингтона старомоден.

Начиналась эра свинга. Мир разделился на «нас» и «них», то есть на тех, кто любил джаз и разбирался в нем, — и всех остальных. «Избранное меньшинство действительно знает, что

такое джаз», — писал Фэзер со смутным чувством превосходства, которое испытывает всякий «избранный» по сравнению со всеми остальными — «тёмными». Конечно, *Down Beat* считал себя среди избранных — как это называлось в Америке, «обеими ногами в будущем».

Зимой 1935 г. офис в «Вудс-тиэтре» был закрыт, и к июню того же года *Down Beat* открывает редакцию на Южной Дирборн-стрит, дом 608. В середине 30-х это было замечательное место для редакции журнала, посвящённого шоу-бизнесу. Всего в одном квартале оттуда находился вокзал Дирборн-стрит, железнодорожное сердце всего континента, где репортеры могли легко подловить для интервью каких-нибудь знаменитостей, коротающих время между экспрессами *Santa Fe Super Chief* и *Twentieth Century Limited*.

В 1936-м Бёррс, занимавшийся деловой стороной деятельности журнала, решил нанять штатного менеджера по рекламе. Новая редакция журнала находилась всего в нескольких кварталах от *Lyon and Healy*, крупнейшего музыкального магазина, расположенного на улице Уобаш и служившего местом встреч чикагского музыкального сообщества. Среди музыкантов, собиравшихся там, был 24-летний трубач по имени Том Херрик, который днём работал в магазине канцелярских принадлежностей, а вечерами и по выходным играл в разных чикагских составах. По пятницам он растягивал свой обеденный перерыв и ходил в *Lyon and Healy* на джемы, обыкновенно устраивавшиеся в гитарном отделе. Одним из завсегдатаев этих джемов был молодой чудо-гитарист Лес Пол (в будущем — изобретатель электрогитары и многоканальной звукозаписи), другим — журналист «Даун Бита» Шарон Пиз, специализировавшийся в журнале на теме фортепиано. Именно он вовлек Херрика в орбиту «Даун Бита», попросив его написать сугубо специальную статью для трубачей под названием «Книга подсказок». Вскоре Бёррс предложил Херрику работу менеджера по рекламе с зарплатой в 21 доллар 50 центов в неделю.

По мере того как рос авторитет «Даун Бита», его редакторы начали осознать пропагандистскую ценность опросов читателей. Первые бюллетени для читательского голосования были напечатаны в журнале в конце 1936 г. Предусматривались отдельные категории для свинговых и «сладких» оркестров, а также номинация «Самый скучный оркестр», которую в тот год (и 10 следующих лет) с большим отрывом выиграл оркестр шумовой музыкальной эксцентрики Спайка Джонса (кстати, когда через 10 лет Спайк Джонс удалился от дел, «Даун Бит» ликвидировал эту категорию в своих опросах). Категория «*sweet*» была

ликвидирована в 1946 г., когда в обеих категориях — и в свиговой, и в «сладкой» — победил Дюк Эллингтон, высмеивая это разделение и вызвав подозрения в нечестном подсчете голосов.

Как бы то ни было, Херрик, как рекламный менеджер, понял огромный рекламный потенциал опроса читателей — со всеми этими благодарственными письмами, которые после публикации результатов приходят от музыкантов, менеджеров и других работников музыкальной индустрии. Но была во всей истории с «поллами» одна упущенная возможность, которая заставила Бёррса и Конса буквально молотить кулаками по стене в ярости. Херрик впоследствии рассказывал: «*Metronome* (другой популярный джазовый журнал тех лет. — К. М.) тоже печатал результаты своего опроса читателей, и когда их редактор Джордж Саймон в 1939 г. обратился к руководству *Victor Records* с предложением устроить запись ансамбля, составленного из победителей опроса читателей «Метронома», эта идея оказалась буквально золотым дном. Мы позеленели от зависти».

В 1938 г. мягкая позиция Конса по отношению к редакционным нормам и требованиям впервые ударила по нему самому и по журналу. Он набрал на сотни долларов новогодней рекламы и перед Рождеством забрал макеты рекламных страниц домой, чтобы просмотреть перед публикацией. Затем он на неделю уехал из Чикаго, забыв отправить макеты в редакцию. Надо ли говорить, что рекламодатели не были особенно счастливы тем, что новогодний выпуск вышел из печати только в середине января?

Эта история заставила Конса и Бёррса начать искать опытного ассистента. Как раз в это время в журнал пришло резюме от журналиста из Канзас-Сити по имени Дэвид Декстер. Декстер работал в *Kansas City Journal-Post*, на тот момент самой маленькой и бедной газете в городе, и искал место, где платили бы хоть что-нибудь, желательно — ещё и подальше от Канзас-Сити. Летом 1938 г. он принял предложение Конса работать ответственным секретарем «Даун Бита» за 27.50 в неделю. В то же время редакция была усилена ещё одним заместителем редактора, отвечавшим за специальные материалы: это был барабанщик из Огайо по имени Тед Толл, довольно известный, поскольку он записал полдюжины пластинок для лейбла *Parlophone* в Лондоне. Как редактор, Толл прославился тем, что записывал на листах броские заголовки, даже если не было материалов, которые ими можно было озаглавить, и даже если они не соответствовали никаким жизненным фактам — главное, чтобы хорошо звучали. Например, в первое лето работы в журнале он придумал хлесткий заголовок: «*Benny Kills The Cats In The Catskills*» (дословно — «Бенни вырубил чужаков в Катскиллских горах»),

который оставался неиспользованным до 1941 года, поскольку Бенни (Гудман, которого имел в виду Толл) все никак не «вырубал чуваков» своей игрой именно в Катскиллских горах, так что в конце концов он, заменив имя, использовал эту фразу для материала о выступлении альтиста Пита Брауна на этом модном горном курорте.

К концу 30-х местные чикагские коллективы практически исчезли со страниц журнала. «Даун Бит» сконцентрировался на именах национальной значимости, поскольку именно в это время пластинки, радио и кино выковывали общенациональную культуру, в которой все меньше места оставалось для местных героев. Последним писком моды были свинговые оркестры, и *Down Beat* отдавал им лучшие страницы. Журнал больше не был удовлетворён своим положением издания только для музыкантов. По всей стране были миллионы любителей джаза, которые жаждали узнавать новости и истории из внутренней жизни музыкального бизнеса. Причём чем сенсационнее, тем лучше.

Никто не знал это лучше, чем Конс, про которого говорили, что «в журналистике он занимал такое же положение, как профессиональные борцы-рестлеры — в спорте» (то есть был не серьёзным критиком, а, скорее, своего рода ярмарочным скоморохом). Однажды в 1939 г. он заглянул через плечо Декстеру, работавшему над макетом страницы, и тут же отодвинул ответсека в сторону. «Нет, нет, — сказал он, — вот гляди, что мне нужно». Он отчеркнул фотографии Бенни Гудмана и Арти Шоу и нацарапал карандашом заголовок: «Шоу Пырнул Гудмана Фруктовым Ножиком». «Ну, или пусть Бенни пырнет Арти, если тебе так больше понравится, — объяснил он Декстеру. — Нам в каждом выпуске нужно что-нибудь сенсационное».

Помочь понять Конса может вот какой факт. Большую часть своего времени он тратил на написание пьес, ни одна из которых не была не то что поставлена, но даже опубликована. К своей работе в журнале он относился довольно формально. Что же до Бёррса, то он был поколением старше и, казалось, слегка потерялся среди всех изменений, происходящих на музыкальной сцене. Он принуждал своих редакторов писать материалы об оркестрах досвинговой эры, вроде бэнда Уэйна Кинга, или свит-бэндов, или стриптиз-шоу Джо Сандерса — Оррина Таккера. Декстер и Толл были вежливы, но эти указания в основном игнорировали. «Наши боссы были идеальны, — писал впоследствии Декстер. — Им было всё равно, что я делаю».

Расположение редакции вне Нью-Йорка в то время не было проблемой для журнала. К концу десятилетия критик Леонард Фэзер переехал в Америку и начал писать репортажи из Нью-Йорка в каждый номер. В любом случае, все заметные

музыканты проезжали через Чикаго. Люди из «Даун Бита» приходили на их концерты, пользуясь привилегированным доступом к артистам. Когда Гарри Джеймс со своим новым оркестром играл в *Panther Room* — зале дорогого отеля *Sherman House*, — на концерт пришли Декстер, Пиз и Толл и устремились к музыкантам с автоматическими перьями в руках. Пиз занялся пианистом оркестра Джеком Гарднером, пока Декстер и Толл болтали с новым певцом Гарри Джеймса — Фрэнком Синатрой, который был страшно польщен, что с ним разговаривают люди из ни больше ни меньше как самого *Down Beat*. Он сказал им, что до сих пор дал только одно интервью — Джорджу Саймону, редактору «Метронома». Декстер позднее писал: «Статья в «Метрономе» вышла на месяц раньше, чем у нас, но зато эти две статьи — у нас и у них — были первыми в национальной прессе, где рассказывалось о Синатре».

После появления Толла и Декстера в редакции журнал начал появляться на прилавках газетных киосков по строгому расписанию — впервые за все время своего существования. Тираж рос, как и продажи рекламных площадей.

В это время в журнал был приглашен коллекционер джазовых пластинок Джордж Хоуфер, который начал делать регулярную рубрику о коллекционировании. Херрик, помимо обязанностей рекламного менеджера журнала, писал обзоры оркестровок, которые музыкальные издательства печатали для рекламы песен (в те годы основные деньги от продажи музыки все ещё приносили не пластинки, а ноты). В журнале начали появляться статьи бэндлидеров (а говоря точнее — их пиар-менеджеров).

Музыкальный мир в те годы был очень узким, и в нём обращалось не так уж много денег. Так что тогда ещё не считалось странным, что продюсеры, допустим, сами пишут о произведённых ими пластинках, о записавших их артистах. Джон Хаммонд писал об артистах, пластинки которых выпускал на *Brunswick* (позднее — на *Columbia Records*). Хелен Оукли работала на издателя Ирвинга Миллса, писала для его издания *Melody News*, продюсировала записи малых составов Дюка Эллингтона и в то же время публиковала статью-другую в *Down Beat*. Фэзер, постоянный автор «Даун Бита», в течение всех сороковых годов работал также в штате оркестра Эллингтона как пресс-агент, а кроме того — продюсировал пластинки и даже писал песни. Редактор *Down Beat* Декстер продюсировал первые джазовые переиздания на лейбле *Decca* и писал для них аннотации по 35 долларов за штуку. И все это ни от кого не скрывалось — это было нормально. Более того, артисты часто своеобразно платили за эти усилия — скажем, называя композиции в честь журналистов, как это сделал Каунт Бэйси в 1941 г., назвав только что

записанную им на пластинку тему Эдди Дёрема в честь Дэвида Декстера: «*Diggin' For Dex*». То же самое, только ещё более открыто, сделал Джей Макшенн, записав на своей первой серии пластинок для лейбла *Decca* тему «*Dexter Blues*».

Дело в том, что джазовая журналистика тех лет была — если и не юридически, то по своему самосознанию — любительской, а лучшая сторона любительской журналистики — её неподкупность. Тогдашние джазовые журналисты получали деньги, но так немного, что этот фактор имел для них очень мало значения. Нет, более важным для них было сознание причастности к «избранным», тем, кто разбирается в самой сложной музыке в мире, и в своих статьях они изливали своё восхищение этой великой музыкой и своё презрение к растленной коммерции. Поэтому, говоря о джазовой журналистике тех лет, трудно оценивать её с точки зрения современной журналистской этики: это все ещё не объективное (более или менее) освещение событий в определённой отрасли шоу-бизнеса, а «заговор посвящённых», когда знатоки и ценители понимающе перемигиваются по поводам, малопонятным окружающим.

Характерной чертой ранних лет «Даун Бита» была своеобразная отвязная жёсткость в оценках: мало кто из авторов тогда заботился о мягкости и вежливости. Наоборот, считалось, что жёсткость привлекает читателя. Типичный пример — бостонский корреспондент журнала Джордж Фрэзиер. До 1937 года он, ещё обучаясь в Гарвардском университете, организовал в Бостоне отделение *United Hot Clubs* — сети клубов поклонников джаза, смоделированных по образцу французских «Хот-клубов». С 37-го он стал регулярно посылать в *Down Beat* новости из Бостона, в которых в основном занимался уничижительной критикой бостонских музыкантов (он считал, что в Бостоне нет ни единого коллектива, который играл бы стройно и слаженно), вокалисток (он ненавидел их всех, за исключением почему-то Ли Уайли) и Бенни Гудмана (когда все критики превозносили кларнетиста, Фрэзиер называл его «всемирно надоевшим и монотонным»). В своих вкусах Фрэзиер дотошно следовал известному консерватору от джаза Эдди Кондону и последовательно объявлял войну всему модному и современному (за исключением того, что он сам вводил в моду, — но такого было слишком мало). Он наслаждался ролью антисовременного аутсайдера. Впоследствии он перешел работать в журнал «Лайф», где стал первым джазовым критиком в «большой» прессе.

Другой заметной фигурой раннего «Даун Бита» был Джон Хаммонд, ныне известный как творец карьер таких музыкантов, как Билли Холидей, Бенни Гудман, Каунт Бэйси, Чарли Крисчен, Арета Франклин, Пит Сигер, Боб Дилан, Брюс Спрингстин,

Стиви Рэй Воэн и др. В тридцатых Хаммонд был молодым человеком исключительно высокого благосостояния. Дело в том, что он был сыном знаменитого нью-йоркского адвоката и дочери мультимиллионера Вандербильта (теперь уже трудно установить, той ли самой дочери, с которой так безуспешно соперничала в далекой России описанная Ильфом и Петровым Эллочка-людоедка). При этом Хаммонд был не только любителем джаза, но и активным политическим деятелем. Он был одним из самых яростных противников расизма и под псевдонимом Генри Джонсон публиковался в коммунистическом издании «Новые Массы». Как бы там ни было, он и в своих статьях о музыке часто увлекался пропагандой своих политических идей. Так, в ноябрьском выпуске «Даун Бита» за 1935 г. он нападает на Дюка Эллингтона, но не за музыку, а за то, что Дюк «закрывает глаза на унижения своей расы... на нетерпимые условия труда и отдыха темнокожего населения на Севере и Юге...»

Среди самых известных выступлений Хаммонда в «Даун Бите» — его восторженная похвала новому оркестру, который он услышал в клубе «Рино» в Канзас-Сити, оркестру некоего Каунта Бэйси. Оркестр так его восхитил, что он написал про него и в *Down Beat*, и в *The New Masses*. Однако, торопясь написать про Бэйси, он не застолбил для себя право записать его на лейбле *Brunswick*; тем временем его статью прочитал глава *Decca Records* Дейв Капп, отправился в Канзас-Сити и предложил наивному и неопытному Бэйси грабительский контракт, который тот немедленно подписал.

Статьи Джона Хаммонда рождали легенды. Ярчайший пример — материал, который он опубликовал осенью 1937 г., когда погибла в автокатастрофе певица Бесси Смит. Кто-то в оркестре Чика Уэбба сказал ему, что, возможно, ей отказали в приёме в госпитале для белых, и она умерла по дороге в больницу для чёрных. Хаммонд написал статью, озаглавленную «Бесси Смит истекла кровью, ожидая медицинской помощи?». Да, он указал в статье, что пользовался непроверенными фактами, но тут же добавлял: «Я готов поверить во что угодно, раз это произошло в Мемфисе, где мэр и начальник полиции публично призвали к использованию насилия против членов рабочего движения несколько недель назад». В результате миф был подхвачен прессой чёрного населения, широко растиражирован и вошёл во все популярные книги по истории джаза, хотя буквально в следующем номере *Down Beat* прояснил ситуацию, сообщив, что Бесси Смит никто не возил в больницу для белых в Мемфисе, её сразу отвезли в госпиталь для чёрных в Кларксдейле, но полученные травмы были слишком тяжелы, чтобы ей смогли помочь где бы то ни было. Тем не менее в историю вошла именно

первая версия, поскольку именно она стопроцентно отвечала ожиданиям публики, гениально угаданным Хаммондом. Это было время, когда подобные истории действительно случались, когда гражданские права темнокожих на Юге действительно отсутствовали, когда Конгресс США не мог принять закон о запрете линчевания, поскольку этому противодействовали конгрессмены с Юга, так что легенда просуществовала достаточно долго, чтобы стать в 1960 г. основой нашумевшей пьесы Эдварда Олби «Смерть Бесси Смит».

Собственно музыкальная критика в «Даун Бите» тех лет была незрелой и несистематичной (как и все джазовое движение). Критики писали об отдельных пьесах, а не об альбомах (которых ещё не существовало в природе) и в основном занимались словесным пересказом музыки с богатым использованием модного на тот момент жаргона, ставшего малопонятным и смешным уже десятилетие спустя. Это и понятно: в то время ещё не существовало сколько бы то ни было надежных источников по истории джаза — ни биографий, ни тем более дискографий. Заполнить эти лакуны как раз и старался *Down Beat*: начиная с июня 1936 г. Маршалл Стёрнс, президент «Хот-клуба» Йельского университета, более чем в 40 выпусках журнала публиковал цикл статей под общим заголовком «История свинга», завершившийся в мартовском номере 1938 г. статьёй о Джелли Ролл Мортоне. Двадцать лет спустя Стёрнс обновил эти материалы и свел их в книгу под простым названием «История джаза», которая с тех пор постоянно переиздается, оставаясь самой популярной книгой на эту тему.

В конце тридцатых существовало три крупных журнала, писавших о джазе. Первым был *Orchestra World*, который имел репутацию органа для публикации пресс-релизов оркестров и лейблов. Второй, *Metronome*, принадлежал семье Неда Биттнера, редактором его был Джордж Саймон. Это издание существовало с 1885 г. (когда оно было ещё посвящено исключительно академической музыке) и писало в основном о популярных оркестрах и их текущих новостях, не интересуясь джазом как таковым, тем более — его историей. Что касается *Down Beat*, то возглавлявший редакцию Конс больше интересовался сенсациями и заголовками, обещавшими больше, чем содержалось в статьях. Правда, авторов журнала, в отличие от других изданий, держали на «длинной привязи», предоставляя им довольно значительную творческую свободу. Значительное число людей, впоследствии сыгравших важную роль в развитии джаза (в том числе и не только как критики), дебютировали в национальной прессе именно на страницах «Даун Бита»: Фред Рэмси, Пол Эдвард

Миллер, братья Ахмет и Несухи Эртегун (в будущем — руководители влиятельного лейбла *Atlantic*) и сам Джордж Авакян (в будущем — один из крупнейших продюсеров в истории джаза; интервью с ним см. в главе «Джаз в грамзаписи»).

Если «Даун Бит» и был авторитетным джазовым изданием, распознать это по его обложкам было не так легко. В результате следования сформулированной Коном формуле эффективной журналистики обложки журнала представляли собой чередование портретов знаменитых музыкантов и анонимных моделей. Фотографии сексапильных манекенщиц и восторженных старлеток в купальных костюмах или обтягивающих свитерах украшали обложку каждого третьего или даже второго номера — чем меньше таланта, тем больше голого тела. Когда же на обложке был представлен знаменитый музыкант — речь о соблюдении его достоинства почти не шла. Знаменитостей одевали в карнавальные костюмы или заставляли принимать нелепые позы — эти снимки Конс заказывал у пресс-агентов или придумывал их композицию сам: Вуди Герман, одетый Санта-Клаусом, Джимми Дорси, увешанный открытками... Внимательные читатели могли бы заметить некоторую непоследовательность, когда в середине сороковых «Даун Бит» обрушился в гневной передовице на бэндлидеров, приносящих музыку в жертву дешёвому трюкачеству! В то же самое время на его обложке продолжали появляться странные фотографии вроде саксофониста Чарли Барнета, играющего для обезьянки...

Если проанализировать, кого именно помещал «Даун Бит» на обложку в ранние годы, можно заметить, что чёрных лиц среди них было совсем не так много. Ни Лестер Янг, ни Бенни Картер, ни Чарли Крисчен, Бен Уэбстер, Арт Тэйтум, Чарли Паркер или Эрл Хайнз не появлялись на обложках *Down Beat* до пятидесятых, а кое-кто из них — до шестидесятых годов! Был ли это расизм?

Отчасти. Но утверждать это со всей категоричностью нельзя: надо принять во внимание, какую именно функцию выполняли в те годы обложки журналов. Они должны были привлекать внимание и вызывать желание купить. За редкими исключениями, обложки «Даун Бита» не имели ни малейшего отношения к содержанию номера, который они украшали, ну — кроме крохотной поясняющей врезки внутри. С июля 1936 по 1952 г. *Down Beat* выпустил 375 номеров, но только 145 обложек представляли известных джазовых музыкантов. За этот период Вуди Герман появлялся на обложке 11 раз, Джимми Дорси и Дюк Эллингтон поделили второе место с 10 обложками каждый. На третьем месте — Бенни Гудман с девятью фотографиями. Луис Армстронг, Пегги Ли, Фрэнк Синатра, Ред Норво и Дорис Дей каждый были

на обложке журнала по шесть раз. Джин Крупа и Стэн Кентон были сфотографированы по пять раз, Лайонел Хэмптон, Кэб Кэллоуэй, Сара Воун и Гарри Джеймс — по четыре. Нэт Коул, Арти Шоу и Гленн Миллер появлялись на обложках по три раза, Каунт Бэйси и Элла Фицджералд — по два. Билли Холидей в описываемый период не была на обложке «Даун Бита» ни разу. Всего чернокожие артисты оказывались на обложке *Down Beat* с 1936 по 1952 г. около 60 раз.

Но в данном случае как нельзя лучше подходит известная истина: о книге не следует судить по её обложке. Что бы ни было изображено на первой странице «Даун Бита» — красotka в купальнике, белый джазмен или — изредка — чёрный джазмен, внутри журнал был самым последовательно антирасистским изданием тех лет. Он не только противостоял расизму в шоу-бизнесе, но и заставлял своих читателей понимать значимость новаций чёрных музыкантов, легших в основу свинга. Уже в сентябре 1936 г. на страницах журнала Маршалл Стёрнс поставил вопрос, с тех пор лежавший в основу всех связанных с расовым вопросом дискуссий вокруг джаза: «Заимствуют ли белые музыканты идеи у негров?»¹ И для Пола Эдварда Миллера расовый вопрос был центральным в музыке. Он писал: «После более чем десяти лет сравнительного анализа игры белых и цветных² инструменталистов я пришёл к неоспоримому выводу, который для меня очевиден: негры превосходят белых».

В сентябре 1939 г. тираж журнала перевалил за отметку 80 тысяч экземпляров. С октября *Down Beat* перешёл с ежемесячной схемы выпуска на выход дважды в месяц, по первым и пятнадцатым числам. По словам Декстера, это увеличило объём служебных обязанностей персонала редакции на 60%, продаж рекламы — на 100%, а зарплата самого Декстера, например, выросла до 35 долларов в неделю.

К концу 1940 г. перед Консом встал выбор, касавшийся присутствия «Даун Бита» в Нью-Йорке. С одной стороны, с февраля того года нью-йоркским корпунктом журнала служила квартира Леонарда Фэзера на Западной 92-й улице, в районе Колумбийского университета. Квартиру Фэзер снимал за восемь долларов

¹ Здесь надо пояснить, что употребление слова «негр» — *Negro* — в те годы, да и три десятилетия спустя, в США все еще считалось абсолютно нормальным и литературным; только в конце 60-х, с ростом гражданского самосознания темнокожего населения и усилением борьбы за его гражданские права, слово это начало «выходить из моды» — главным образом из-за созвучия с главным оскорбительным словом в адрес темнокожего американца.

² Ещё одно слово, в последующие десятилетия выпавшее из оборота из-за своего расистского оттенка.

в неделю и всячески намекал Консу, что те сорок долларов, что журнал платил ему в месяц (!), совсем невозможно назвать адекватной оплатой. С другой стороны, на Конса надавил Декстер: он получил предложение от старейшего музыкального журнала *Billboard* переехать в Нью-Йорк и стать его музыкальным редактором за 60 долларов в неделю. В результате Конс убил двух зайцев одним выстрелом: он отказался от услуг Фэзера и согласился на переезд Декстера в Нью-Йорк, но только с условием, что Декстер будет продолжать писать для «Даун Бита» за прежние деньги. Так что в результате журнал ещё и сэкономил. Новым нью-йоркским корпунктом журнала стала комната Декстера в населенном музыкантами отеле «Форрест» на 49-й улице близ 8-й авеню.

В это же время журнал приобрел и корпункт на Западном побережье: *Down Beat* купил крохотный лос-анджелесский журнальчик *Tempo: The Modern Musical Newsmagazine*, редактор которого, Чарлз Эмдж, стал штатным редактором новостей *Down Beat* по Западному побережью, а редакция *Tempo* на Рэмпарт-Стрит близ Макартур-Парка — тихоокеанским бюро «Даун Бита». На многие годы постоянная колонка Эмджа в «Даун Бите» стала источником новостей о калифорнийской сцене, а для историков киномузыки — неоценимым источником информации о студийной сцене Голливуда тех лет.

Но в то же самое время у «Даун Бита» возникли проблемы в самой верхушке. В ноябре 1940 г. в Чикаго начал выходить новый музыкальный журнал — *Music and Rhythm*. Редактором его стал Пол Миллер, а материалы принадлежали перу большинства журналистов из *Down Beat*. Кроме того, было много материалов, написанных (или только подписанных) известными музыкантами и бэндлидерами. Журнал ориентировался не на новости, а на аналитику. По всем признакам это был двойник «Даун Бита», да ещё и печатался он той же типографией — *Maher Printing Company*. Адрес, стоявший на титульном листе «Музыки и ритма», — Южная Федеральная, 609 — означал всего-навсего задний подъезд того же самого здания, где располагался «Даун Бит», — Южная Дирборн, 608, и даже телефонный номер обоих журналов был один и тот же — HAR-2706. В августе 1941-го Миллера на посту редактора нового журнала сменил Карл Конс, который при этом оставался в штате «Даун Бита».

Единственным сотрудником *Down Beat*, не связанный с новым изданием, был его издатель Гленн Бёррс. Бёррс сидел и с возрастающим недовольством смотрел на то, как его собственные редакторы работают в другом журнале, в то время как

в «Даун Бите» у них остаётся масса несделанной работы. В конце концов в марте 1942 г. Конс продал свою половину акций *Down Beat* Бёррсу, по официальным цифрам, за 50 000 долларов. Возможно, что часть этих денег он пустил на поддержание нового издания. Вскоре последовали и другие финансовые подкрепления: в качестве соредактора *Music and Rhythm* к Консу в марте 42-го присоединился Джон Хаммонд. Его боевитые передовицы, направленные против расовой дискриминации в музыкантских союзах, грамзаписи и на радио, знаменовали идеологический крен журнала далеко влево.

Уход Конса из *Down Beat*, о котором было объявлено в апреле 1942 г., означал для «Даун Бита» не просто потерю редактора-основателя. Это означало, что Хаммонд, который ушёл и из «Коламбии», чтобы сосредоточиться на работе в *Music and Rhythm*, не будет больше публиковаться в «Даун Бите». Более того, когда Хаммонд и Конс предложили пост заместителя главного редактора Декстеру (за 75 долларов в неделю), это означало, что «Даун Бит» теряет и своего нью-йоркского редактора тоже.

Music and Rhythm писали и редактировали в Нью-Йорке Хаммонд и Декстер, но макетировал и печатал его Конс в Чикаго. Такая схема при тогдашних технологиях означала многочисленные ошибки и нестыковки. В августе 1942 г. издание *Music and Rhythm* прекратилось. Шла Вторая мировая война. Конс ушёл в армию и впоследствии никогда не возвращался ни к музыкальному бизнесу, ни к журналистике. Декстер тоже пошёл воевать, а после войны стал выпускать на западном побережье журнал *Hollywood Note*, в штате которого были такие воспитанники «Даун Бита», как Джордж Фрэзиер и Джордж Хоуфер. Однако журнал этот просуществовал недолго: начав в марте 1946 г., буквально через несколько месяцев он пропал с горизонта. Декстер к тому моменту уже работал на «Кэпитол рекордз», где впоследствии сделал очень успешную карьеру.

В качестве главного редактора «Даун Бита» в те годы был приглашен сотрудник пиар-агентства *Hansen-Williams* Нед Уильямс, который ранее редактировал рекламный бюллетень музыкального издательства Ирвинга Миллса, а также занимался пиаром в оркестрах Кэба Кэллоуэя и Дюка Эллингтона. Майк Левин, ранее — свободный журналист, был приглашен заменить Декстера в Нью-Йорке. Именно эти два журналиста в течении 40-х годов доминировали в редакторской политике «Даун Бита». Уильямс был щёголем, всегда носил красную гвоздичку на лацкане, тросточку и заботливо завивал свои усики кверху. Друзья звали его «малый с гвоздичкой». Его хорошо знали и уважали в музыкальном бизнесе, а его редакторская

политика сделала много доброго для журнала. Левин же был сильным журналистом с чётко оформленным собственным мнением и прирожденным умением умно опровергать то, с чем он не согласен. «Он был невероятно ярок, — вспоминал его коллега по «Даун Биту» Джек Трэйси, — и при этом — живое свидетельство тому, что чем талантливее журналист, тем больше он делает ошибок в английском. Править его материалы было мучением, нужно было делать поправки в каждом слове».

В течение нескольких недель изменился и внешний вид журнала. В первые годы его существования обложка менялась мало. В самом начале, например, на ней был подзаголовок «газета музыкантов». Впоследствии руководители издания решили, что успех журнала нуждается в закреплении в подзаголовке, так что с мая 1939 г. на обложке появилось хвастливое «Библия музыкантов». Правда, кто-то в руководстве понял, что это слишком, так что в марте 1940-го эта строчка уже пропала. Зато с октября 1939-го, когда журнал перешёл на выпуск два раза в месяц, обложка стала цветной, из-за чего была предпринята первая (в длинной серии) перемена собственно логотипа журнала.

В июле 1943 г., после восьми лет, проведённых на Южной Дирборн-стрит, *Down Beat* переехал севернее, на Северную Уобаш-авеню, 203, в одном квартале от *Blackhawk* и *Fritzels*, двух самых знаменитых в Чикаго тусовочных клубов для знаменитостей, и всего в сотне метров от служебного входа Чикагского театра.

Годы войны были для «Даун Бита» годами падения. Резко упало количество размещаемой в журнале рекламы — и вовсе не потому, что упали продажи музыкальных инструментов. Напротив. Производители музыкальных инструментов захлебывались, не в силах быстро выполнить военные заказы. Это означало, что они продавали буквально всё, что производили. Более того, на время Бюро по Военному Производству (*WPB*, организация, в годы Второй мировой определявшая промышленную политику США) запретило им вводить в производство новые модели инструментов. Маркетинг и реклама потеряли актуальность. Все журналы почувствовали этот удар. «Даун Бит» дошел до того, что, когда редакция выписывала кому-то счёт за какие-либо услуги (ту же рекламу), деньги по нему надо было переводить сразу на счёт типографской фирмы: все доходы съедало тиражирование.

Отношения между журналом и типографией в рыночном обществе подобны браку, настолько они тесны, в настолько большой зависимости друг от друга находятся обе стороны. Понятно, что, когда полиграфическая фирма начинает давать

испытывающему трудности журналу, своему клиенту, значительные кредиты, — то есть выполняет часть работы без оплаты, причём из раза в раз — это может означать только, что глава типографии задумался о том, что неплохо бы ему самому заняться и журнальным бизнесом тоже.

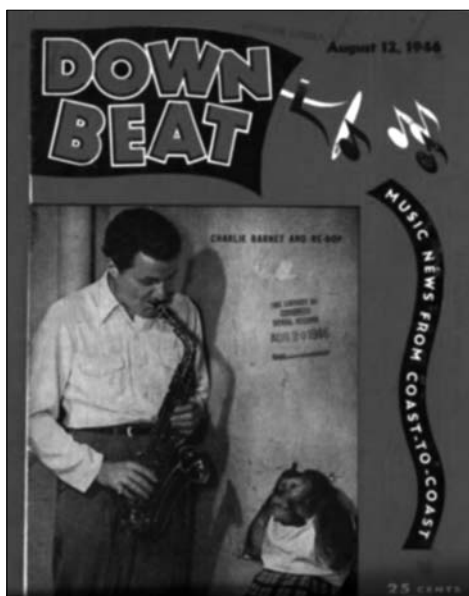
Именно об этом задумался Джон Маер, глава полиграфической фирмы, которая печатала «Даун Бит». Впервые его имя появляется в анналах истории журнала в 1938 г., когда ему было 39. В это время он купил расположенную на юге Чикаго среднего размера типографию *Mead-Grade* и переименовал её в *John Maher Printing Company*. Поскольку до перехода типографии в его руки «Даун Бит» печатался именно в *Mead-Grade*, то и в новой компании журнал остался постоянным клиентом.

Всю свою профессиональную жизнь Джон Маер занимался печатью, а не изданием журналов. Но у него было два качества, которые отсутствовали у издателя «Даун Бита» Джона Бёррса: прирожденное умение контролировать себестоимость любого коммерческого проекта и финансовый нюх настоящего предпринимателя.

Так или иначе, но в июле 1943-го Бёррс внезапно перенес печать тиражей своего журнала из *John Maher Printing Company* в типографию *Cuneo* в Милуоки. Поговаривали, что Маеру он оставил солидную задолженность за прежние тиражи, которую не собирался выплачивать. Разрыв подлилсь долгих пять лет, ставших весьма непростым временем для журнала.

Послевоенное время стало периодом многочисленных дебютов в «Даун Бите». В январе 45-го из крохотного журнальчика *Jazz Information* пришёл его бывший зам. главного Ралф Джей Глезон, в мартовском номере появилось ещё одно новое имя — Херб Кэн, на тот момент все ещё военнотружущий ВВС США. В сентябре в журнале дебютирует Билл Готлиб: он начал как репортёр, пишущий о концертах в Нью-Йорке, но скоро выяснилось, что фотокамерой он владеет не хуже, чем пишущей машинкой. Правда, платили ему только за тексты, но это не помешало ему создать впечатляющую серию из сотен репортажных снимков, отражающих джазовую жизнь тех лет.

Однако от потерь военных лет журнал оправлялся медленно. Дело в том, что вместе с войной закончилась целая эпоха в джазе, а журнал довольно медленно реагировал на этот факт. Хотя эра больших оркестров завершилась, «Даун Бит» продолжал цепляться за нее. Только вместо отошедших на третий план Гудмана, Шоу и Бэйси журнал пытался поднять на щит тех, кто был с исторической точки зрения не на первом плане, а на втором — относительно оригинальные оркестры Джимми



Обложка номера *Down Beat* от 12 августа 1946
(Библиотека Конгресса США)

Зито и Бойда Рэйбёрна, а также совсем уж безнадежно вторичные Томми Рэйнолдса и Джерри Уолда.

В январе 1946 г. *Down Beat* перешел с выхода два раза в месяц (1-го и 15-го числа каждого месяца) на выход раз в две недели (через понедельник), планируя затем перейти на еженедельный формат. Однако именно в этот момент журнал испытал очень тяжёлый экономический удар: в стране разразилась инфляция. Затраты росли, а прибыль — нет, хотя цена экземпляра в газетных киосках выросла с 20 до 25 центов. В попытках снизить затраты на производство Бёррс вновь поменял типографию — на этот раз, с июля 1947-го, журнал стала печатать офсетная типография в Диксоне (Иллинойс), причём на такой плохой и дешёвой газетной бумаге, что читатели могли буквально выковыривать щепки из её волокон. Журнал выглядел хуже, чем когда-либо, и при этом, отмечая как раз в этом номере 13-летие издания, передовица гласила: «Начиная с этого номера мы переходим от формата гладкого журнальчика к формату солидного делового еженедельника, исполненного в газетном стиле». Статья также обещала более быструю реакцию на события, больший тираж и более широкое распространение. Заканчивалась она обращенными к читателю уверениями, что

«вы сразу заметите изменения в нашем издании». Читатели, несомненно, их заметили и на редакцию обрушился вал недоуменных писем, в лучшем случае кротко вопрошавших: что случилось с журналом? — а в большинстве случаев изливавших недоумение по поводу дурной бумаги и смазанных, нечётких фотографий. Шесть недель спустя редакторы были вынуждены обратиться к читателям с примечательным заявлением, часть которого стоит здесь привести: «Нынешний вид издания нам нравится не больше, чем вам. Нынешнее время заставляет нас принимать участие в жестокой борьбе за выживание. Часть этой борьбы — тот факт, что *Down Beat* вынужден был пойти на такие тяжёлые потери. Как и на большинство других изданий, общие экономические условия этого года повлияли на нас самым угнетающим образом».

Так продолжалось до 25 февраля 1948 г., когда *Down Beat* вернулся в «Печатную компанию Джона Маера». Он вновь вышел в гладкой обложке и в технике высокой печати, в те годы дававшей несравненно лучшее качество, чем офсет. Журнал снова стал похож на себя.

Теперь можно было подумать и о содержании. Уже ничто не мешало осознать тот факт, что эра биг-бэндов закончилась. Джаз впервые разделился на несколько направлений, соперничающих в глазах публики за само право называться собственно джазом: это право оспаривали традиционалисты, крайним выразителем которых стало движение за возрождение традиционного джаза (то, что в истории музыки получило наименование *Dixieland revival*), и модернисты, во главе которых стояли молодые нью-йоркские творцы бибопа. Даже само слово «джаз» многим стало казаться устаревшим и не отражающим всего спектра новых течений. В июле 1949 г. «Даун Бит» объявил конкурс на... замещение слова «джаз». Тому, кто придумал бы новый термин, долженствующий обозначать весь спектр стилей от диксиленда до бопа, полагалась бы тысяча долларов наличными; занявшие второе и третье места получали бы самые необычные призы — у лауреата дома должны были дать частный бесплатный концерт соответственно оркестр Чарли Барнета и трио Ната Коула. Даже Норман Грэнц, который устраивал туры «Джаз в Филармонии», удерживавшие общественный интерес именно в джазу, вложил 400 долларов в призовой фонд конкурса по замене слова «джаз». Итоги конкурса подводились в ноябре, и читать их результаты без содрогания сейчас невозможно. Победило слово «крюкат» (*crewcut*, название модной тогда очень короткой «флотской» мужской прически). Другие попавшие в поле зрения жюри слова звучали так: джарб, фристайл, месмерритм

(от *mesmerize* — гипнотизировать), бикс-э-боп, блип и — самое замечательное — **шмузик** (*schmoosic*).

Вся эта суета с переименованием джаза отражала глубокий системный кризис журнала, связанный с переменами в самой музыке. Выросший на волне успеха свинговых бэндов, «Даун Бит», казалось, должен был с этой волной и рухнуть. Два из трёх оркестров — победителей опроса 1949 года были распущены до того, как номер с результатами опроса вышел из печати (оркестры Барнета и Вуди Германа). Все видели сигнал тревоги, но никто не мог объяснить, что он означает (как будто объяснить означало поправить ситуацию). Критики и элита музыкального бизнеса в один голос твердили на страницах журнала, что эпоху биг-бэндов надо бы как-то вернуть назад. Тем временем издатель журнала ломал голову совсем над другой проблемой, не менее острой. Он становился должен компании Маера всё более и более труднопредставимые суммы. Маер давно уже выставлял ему счета с красной полосой, означавшие, что идут они в счёт будущего погашения долга. Маер не торопился, он выжидал. Он помнил историю с бегством на *Синео* и далее в офсетную типографию — историю, нанесшую по репутации журнала болезненный удар. Но он помнил также, что журнал **может** снова пойти на такое решение — несмотря на долги, перебежать в другую типографию. Он этого больше не хотел.

В осложнение ситуации самого Гленна Бёррса, издатель в это время переживал развод и крайне нуждался в деньгах. Получалось так, что в паре Бёррс — Маер каждый мог что-то дать другому. Вопрос продажи журнала был только делом времени. И время пришло: в мае 1950 г. владельцем журнала стал Джон Маер.

Уже в номере от 2 июня 1950 г. в выходных данных журнала нет имени Бёррса. Издателем числится Том Херрик, тот самый, что с 1936 по 1943 гг. служил в журнале менеджером по рекламе, а в следующие пять лет писал рецензии на пластинки. Теперь Маер нанял его в качестве издателя «Даун Бита».

Последовали новые изменения. В 1951 г. нью-йоркским редактором стал Леонард Фэзер, сменивший на этом посту Майка Левина. Левин поступил в рекламное агентство «Розер-Ривз» и в 1952-м сыграл ключевую роль в работе агентства по раскрутке республиканского кандидата на президентских выборах, генерала Эйзенхауэра — первый случай в истории, когда маркетинговые методы, ранее использовавшиеся только для рекламы товаров и услуг, помогли выиграть президентскую кампанию. Но кадровые замены были не так важны, как идеологические подвижки. Журнал стал пытаться начать играть вне поля биг-бэндов. В нём появились колонки о радио

и телевидении, больше рецензий на пластинки, появились заметки о поп-музыке (которая тогда как раз начала развиваться как отдельный эстрадный жанр) и целый отдел классической музыки, который негласно именовался «длинноволосым» (в те годы длинные волосы у мужчин ассоциировались не с рок-музыкой, которой ещё не существовало, а с академической музыкальной средой). С 1953 г. «Даун Бит» даже начал публиковать ежегодный опрос критиков по академической музыке.

А изменения следовали одно за другим. Чтобы радикально сэкономить на аренде площадей, в октябре 1951 г. Маер перевез редакцию с Уобаш-Авеню в свою типографию на Южной Калюмет-Авеню, дом 2001, где «Даун Бит» разделил большой редакционный «загон» с несколькими мелкими испаноязычными журналами. В апреле следующего года журнал покинули издатель Херрик (он ушёл в компанию *Seeburg*) и главный редактор Нед Уильямс. Расставание с последним было вызвано весьма прозаической причиной: Нед всегда держал в ящике стола бутылку виски для экстренных случаев, и в последние месяцы этих экстренных случаев стало все больше и больше.

Временным издателем журнала стал Хэролд Инглиш, приятель Маера по типографскому бизнесу. Что до главного редактора, то им был назначен (впервые в истории журнала не с формулировкой *managing editor* или просто *editor*, а с торжественным титулом *editor in chief*) Хэл Уэбмен, ранее — сотрудник «Биллборда», который редактировал «Даун Бит» — опять-таки впервые в его истории — не из Чикаго, а из Нью-Йорка.

Наконец, в 1952 г. у журнала появился «президент и издатель» — Маер взял на эту должность Нормана Вайзера. Родом из Нью-Йорка, Вайзер работал сначала в музыкальных издательствах, затем в профессиональном издании по радиовещанию. Эта работа привела его в *Billboard*, который послал его в Чикаго в качестве регионального корреспондента и по совместительству рекламного агента. Для Маера, который жаждал расширить круг рекламодателей «Даун Бита», Вайзер должен был выглядеть как Санта-Клаус с мешком подарков. Как и ожидалось, он перетянул в «Даун Бит» свою клиентуру. Правда, сверх неё привлечь ему почти никого не удалось.

Удивительно, что на протяжении первых 20 лет своей истории «Даун Бит» почти не публиковал рекламы пластинок. И это при том, что рецензии на них он публиковал с 1935 года! Кроме нескольких маленьких лейблов вроде *H.R.S.*, фирмы грамзаписи практически игнорировали возможность рекламы в *Down Beat*. А количество рецензий росло, особенно после войны. В мае 1946 г. Майк Левин ввел в журнале четырёхразрядную

систему оценки записей: четыре музыкальные ноты означали «отлично», одна — «плохо». В январе 1951 г. эта система была заменена на цифры от 1 (в мусорную корзину) до 10 (шедевр). Эта новая система оценки пластинок продержалась всего 17 месяцев, после чего в мае 1952 г. была заменена на пятизвёздочную систему, которой «Даун Бит» придерживается и поныне. Но рекламы новых релизов все равно было очень мало. Одной из причин было то, что в качестве главной рекламной силы лейблы рассматривали радио, не заботясь (или не зная) о возможностях рекламы в прессе. Другая причина — бизнес грамзаписи всё ещё оставался довольно узким сектором рынка. Даже в 1960 г. он всё ещё не перевалил за отметку в 500 миллионов общего оборота.

Но ситуация начала меняться, когда на помощь пришли технологические перемены. Рынок грамзаписи начал стремительно меняться с приходом нового формата — *LP*, долгоиграющей грампластинки на 33 1/3 оборота в минуту, которая могла содержать не шесть минут музыки (по три с каждой стороны), как 78-оборотный 10-дюймовый сингл, а почти сорок пять (по 22 с каждой стороны). Формат возник в 1948 г. и уже в 1951 г. превратился в промышленный стандарт. Новый формат и продавать следовало по-новому: весь альбом целиком по радио было уже не так просто прокрутить, как сингл.

Первым крупным рекламодателем «Даун Бита» в области грамзаписи стал Норман Гранц, который для рекламы своих туров *Jazz at the Philharmonic* и альбомов со сделанными на концертах записями покупал сразу целый разворот в журнале, несмотря на то что параллельно вёл битвы с критиками «Даун Бита», изводившими его мелочными (и не очень мелочными) придирками к его концертам. *Columbia Records* извещала о выходе коробочного набора пластинок с полной записью концерта Бенни Гудмана в Карнеги-Холле в полностраничной рекламе в январе 1951 г., хотя Майк Левин в этом же номере в своей рецензии буквально камнями на камне не оставлял от этого альбома.

Когда издателем журнала стал Норман (или Норм, как все его называли) Вайзер, одним из первых его кадровых решений было назначение редактором журнала одного из его штатных журналистов — Джека Трейси. Трейси работал в «Даун Бите» с марта 1949 г.; он был тогда 22-летним выпускником факультета журналистики университета Миннесоты и позднее вспоминал, что когда в «Даун Бите» ему для начала положили жалование в 75 долларов в неделю, то у него оказалась самая высокая зарплата из всего его выпуска (что косвенно свидетельствует о непростом положении медиабизнеса в США тех лет, хотя, конечно, 75 долларов 1949 года не имеют никакого отношения

к аналогичной сумме наших лет — за пять с лишним десятилетий покупательная способность доллара упала раз в десять). Другим новым назначенцем стал Чак Сабер, который стал директором по рекламе. Сабер был тогда подающим надежды агентом в *General Artists Corporation*, где его собирались продвигать на работу в Голливуд. Однако предложение Вайзера, оказывается, было как нельзя более кстати. Сам Сабер вспоминал: «Мне как раз предложили работу в МСА. И я задумался: если они видят во мне что-то такое, что им нужно, тогда мне нужно из агентского бизнеса просто бежать. МСА было крупнейшим и самым безжалостным из всех артистических агентств. Когда ты начинал на них работать, ты быстро понимал, что твои главные конкуренты — не вне компании, а внутри неё. Такова была политика компании! Так что, когда Норм предложил мне работу в «Даун Бите», я понял, что это именно та альтернатива, которая мне была нужна».

Команда Трейси и Сабера провела журнал сквозь большую часть 50-х годов и проложила изданию курс, который означал для него выживание на бурном рынке. Как раз в это время в журнал пришла целая волна молодых джазовых журналистов, впоследствии ставших корифеями: Билл Руссо, Джон С. Уилсон, Джон Тайнен, Нэт Хентофф (сменивший Фэзера на посту нью-йоркского редактора-корреспондента), а несколько позже — Айра Гитлер и Дэн Моргенстерн (трое последних до начала XXI века оставались активны на ниве джазовой журналистики и/или изучения джаза, как Моргенстерн, до 2010 г. возглавлявший Институт исследования джаза в Университете Ратгерса). В мае 1952 г. Леонард Фэзер привёл в журнал молодого нью-йоркского пианиста, композитора и телевизионного ведущего, которому предложили писать в каждый номер колонку о секретах написания песен. Колонка просуществовала только год, потом молодой пианист начал на одной из локальных телестанций сети *NBC* проект вечернего шоу с живой музыкой, и этот проект захватил его целиком. Шоу суждено было стать одним из самых популярных в истории телевидения — «*Tonight Show*» — а молодой пианист был не кто иной, как автор-ведущий «Шоу сегодня вечером» и одно из самых влиятельных лиц в телевизионном мире США Стив Аллен.

При всех положительных переменах деловое положение журнала было хуже некуда. К 1953 г. тираж по сравнению с 1939 г. упал более чем вдвое и продолжал уменьшаться. Добавившиеся поп-, радио-, академическое направления привели к тому, что у журнала стало слишком много направлений, а значит — никакого направления вообще. В Чикаго Вайзер,

Трейси и Сабер срочно изобретали стратегии выхода из кризиса. Были придуманы ежегодные специальные тематические номера: первый был посвящён справочнику по всем танцевальным оркестрам страны и имел определённый успех как у публики, так и у рекламодателей. Другие ныне традиционные мероприятия «Даун Бита» были придуманы Трейси тогда же, в 53-м: это опрос джазовых критиков и Зал Славы.

В июле 1954-го журнал впервые с 1946-го повысил розничную цену — с 25 до 35 центов. Чтобы оправдать изменение цены, изменили макет обложки, и журнал стал настолько похож на «настоящий» журнал (а не на еженедельную газетку на плохой бумаге, как раньше), что в начале 1955-го его формат был изменен на «настоящий журнальный» — восемь с половиной на одиннадцать дюймов, в котором он выходит и сейчас (правда, много лет, вплоть до середины 90-х, он был большего формата), и это позволило ему встать на полках газетных киосков не с таблоидами, а с «качественными» журналами. Именно в те годы начались и другие сопутствующие журналу проекты — приложения *Up Beat* (оно выходит и сейчас) и *Hi Fi*, «Ежегодники» (*Down Beat Yearbooks*), которых было выпущено 27, до прекращения этого проекта в 1980 г., и ежегодные сборники всех рецензий на пластинки, которые выходили в твёрдой обложке несколько лет в конце 50-х.

В апреле 1956 г. журнал покинул Норм Вайзер, который вернулся к работе в музыкальных издательствах и преуспел в этом качестве, поднявшись до исполнительного вице-президента крупного издательства *Chappell Music*. Издателем стал Сабер, который начал с изменения логотипа журнала. Незначительно менявшееся в первые 22 года истории издания написание его названия жирными заглавными буквами уступило место слегка стилизованному логотипу, состоящему только из строчных букв (**down beat**), который с теми или иными изменениями просуществовал до 1990 г. А с января 1957 г. Трейси ввел правило, ставшее впоследствии промышленным стандартом для музыкальных журналов, — в рецензиях стали публиковаться полные составы ансамблей, участвовавших в соответствующих записях.

Впрочем, все эти нововведения — важные сами по себе — не решали главного вопроса, вставшего перед журналом: джаз к этому моменту необратимо перестал быть массовой популярной музыкой. Те музыканты — в массе своей очень хорошие, некоторые даже великие, к творчеству которых он обращался, перестали интересовать столь широкую аудиторию, как раньше, невзирая на их величие. Поэтому главный вопрос заключался в том, как заинтересовать настолько широкую аудиторию,

чтобы в ней, в этой аудитории, были заинтересованы главные кормильцы журнала — его рекламодатели.

Первый из возможных ответов был — больше писать о поп-музыке. И это в те времена, когда поп-музыка была весьма пресным явлением, в начале 50-х! На обложках журнала в 1954–1955 годах появляются такие персонажи, как Пэтти Пейдж и даже французский шансонье Морис Шевалье. После 1956 г. журнал в этой связи столкнулся с другой проблемой: как относиться к Элвису Пресли? «Джек Трейси и я пришли к выводу, что избегать писать о Пресли невозможно, — вспоминал Дон Голд, в то время заместитель главного редактора. — Он превращался в новый мейнстрим, и мы должны были признать это, хотя мы никогда не думали, что именно он станет главным голосом рок-н-ролла». Так или иначе, ни Морис Шевалье, ни даже Элвис Пресли на обложке не были, как говорят американцы, «хорошим ответом» на главный вопрос, стоявший перед «Даун Битом».

«Хороший ответ» в один прекрасный день пришёл из Бронсвилла, штат Техас.

Весной 1956 г. Трейси получил приглашение посетить фестиваль школьных биг-бэндов, проводившийся в этом городе. Он не мог поехать, но отдал приглашение Саберу, который очень заинтересовался этим мероприятием. Он поехал, чтобы написать репортаж, но вернулся не просто с репортажем — с колоссальной идеей: он нашёл новую аудиторию для журнала! Он никогда не видел в одном месте столько молодых людей, искренне и неподдельно заинтересованных в той музыке, о которой писал *Down Beat*. С того самого момента он взялся устанавливать прочные отношения между «Даун Битом» и тем, в чем он увидел растущее общественное движение — джазовым образованием. Он помогал в организации мастер-классов и «клиник», а кроме того, убедил главных рекламодателей журнала принимать участие в спонсировании «клиник» таких музыкантов, как Луи Беллсон, Кларк Терри или Бадди ДеФранко, которые на протяжении многих лет были «эндорсерами» этих фирм-рекламодателей, то есть принципиально использовали только их инструменты, аксессуары и т. п.

В 1958 г. Трейси ушёл из журнала в фирму *Mercury Records*, и его место занял работавший его заместителем с 1956 г. Дон Голд. В это время Чак Сабер стал писать для «Даун Бита» в регулярной колонке «Первый квадрат»¹ («*First Chorus*»), в которой часто поднимал тему джазового образования. Как и Маер,

¹ Квадрат — единица музыкального метра, элемент музыкальной формы в джазе (период в 8, 12, 16 или 32 такта).

который очень заинтересовался этой темой, Сабер считал, что джазовое образование должно выйти за рамки средней школы. В конце 50-х в одном из выпусков этой колонки он утверждал, что успех школьных фестивалей означает, что пора устроить фестиваль для студентов колледжей. Колонка заканчивалась так: «Если кого-то это интересует, позвоните мне». Звонок раздался. Вскоре двое молодых людей из Университета Нотр-Дам уже сидели в офисе Сабера и обсуждали идею такого фестиваля. Был подписан договор, в результате которого родился первый студенческий джазовый фестиваль — *Notre Dame Jazz Festival*. Маер обеспечил фестивалю мощную спонсорскую поддержку, в обмен на которую *Down Beat* должен был получить контроль над правилами и процедурами конкурса и над составом жюри.

Успех фестиваля в университете Нотр-Дам привлек к этой деятельности других, в первую очередь бэндлидера Стэна Кентона (об образовательной деятельности которого мы много говорили в связи с обзором истории джазового образования в США). Ему суждено было стать самой яркой фигурой в ранней истории движения летних джазовых лагерей и «джазовых клиник». Молодые музыканты его оркестра прекрасно вживались в роль преподавателей, а сам он, как и руководители «Даун Бита», быстро осознал долгосрочный деловой потенциал нового рынка.

Внимание к джазовому образованию оказалось именно тем стратегическим решением, которое отвечало интересам и журнала, и рекламодателей. Лучшим способом выжить для «Даун Бита» было продолжать служение интересам музыкантов, но в первую очередь — учащихся музыкантов. Работая на рынок джазового образования, журнал получил возможность не только писать о сегодняшнем дне музыки, но и определять её будущее. «Мы имели дело со стремительно развивающимся движением студенческого джаза», вспоминал позже Сабер, «в которое было вовлечено несколько сот тысяч молодых людей и целое поколение преподавателей, которые вышли из эпохи свинговых оркестров. Это была не просто растущая аудитория: это была именно та аудитория, на которую наши рекламодатели согласны были тратить деньги». Джон Маер был очень рад такому повороту дела, и поддержка джазового образования с тех пор стала важной миссией «Даун Бита». Главной радостью владельца журнала, конечно, был тот факт, что, поддерживая общественно важную цель, он в то же время финансово укрепляет будущее своего издания.

В целом Маер вполне уважал редакторскую независимость и редко вмешивался в деятельность редакции, за исключением тех случаев, когда что-то затрагивало какие-то его личные

струны. Но тем не менее он был очень внимателен к тем вопросам редакционной политики, которые, по его мнению, имели прямое отношение к уровню продаж журнала — в частности, к вопросам размещения тех или иных изображений на обложке журнала. Например, он подробно анализировал розничные продажи журнала и, если один из выпусков обнаруживал тенденцию к падению уровня продаж, простой здравый смысл подсказывал Маеру, что что-то с обложкой этого номера было не так. Он постоянно сравнивал привлекательность произведений искусства по сравнению с фотографиями, красного цвета по сравнению с синим, одиночных портретов или групп, знаменитостей или неизвестных широкому читателю людей. В конце 50-х Трейси, а затем Голд начали освежать обложки *Down Beat* стилизованными, иногда довольно абстрактными иллюстрациями. Времена длинноногих старлеток прошли. Сабер вспоминал, что, когда журнал летом 1959 г. переезжал с Южной Калюмет-Авеню на Уэст-Монро, 205, в районе Чикагской Петли, он и Голд два дня ходили по щиколотку в старых фотографиях разных смазливых девиц, выброшенных на пол из ненужных фотопапок.

В 1961 г. Голд заключил договор с художником Дэвидом Стоуном Мартином на создание 11 обложек для *Down Beat*. Стоун Мартин был тот самый человек, что создавал самые изящные обложки для альбомов лейблов *Clef* и *Verve*, принадлежавших Норману Гранцу. Все 11 созданных художником работ были великолепны, особенно царственное изображение Билли Холидей, украсившее февральский номер 1962 г. Маер утвердил неслыханный по тем временам бюджет соглашения — двести долларов за обложку, причём речь шла только о праве однократного воспроизведения работ художника.

Рисованные обложки позволяли, помимо привлечения внимания покупателя у газетного киоска, решить ещё одну проблему — куда более деликатную и малоприятную. Они позволяли сделать чёрных артистов чуть менее чёрными. Для того времени это был очень важный момент. Конечно, полвека спустя проблема выглядит по-другому — скажи кому-то в современной Америке, что редакция журнала старается замаскировать расовую принадлежность лиц, изображенных на обложке, возмущения и громогласных заявлений (не говоря уже о возможности судебных исков!) было бы не избежать. Но в начале 60-х вещи выглядели совсем по-другому. Это был период, когда тема доступности элементарных гражданских прав и свобод для чёрного населения вызывала самые яростные споры в американской политической и общественной жизни. Движение за гражданские права чёрных нарастало, но далеко не достигло ещё

своего пика. Даже либеральный кандидат в президенты Джон Кеннеди считал за благо дистанцироваться от него, чтобы не подвергать опасности свои шансы на выборах. И при этом самые важные фигуры в джазе того времени были молодыми и чёрными: Майлс Дэвис, Орнетт Коулман, Джон Колтрейн, Чарли Мингус, Эрик Долфи, Кэннонболл Эддерли и многие другие.

Именно этот факт поставил *Down Beat* перед трудноразрешимой дилеммой. Маер стал все более чувствителен к тому, что на обложке журнала часто появлялись чёрные артисты. Надо чётко понимать, что то, чего опасался Маер, было не абстрактной, а самой что ни на есть насущной проблемой. Стоило на обложку очередного номера поместить чёрное лицо, как на редакцию обрушивался поток не то что непроданных, но даже не вскрытых пачек журнала, которые возвращались «с определённых рынков» (то есть из южных штатов США, где поместить на прилавке газетного киоска журнал с изображением чёрного означало в лучшем случае целый день выслушивать весь спектр — от ехидных до исполненных ненависти — замечаний насчёт «любви к ниггерам», и хорошо, если обошлось бы без мордобоя или разбитой витрины). Более того, в начале 60-х *Down Beat* на несколько лет перестал вшивать в свои выпуски предоплаченные открытки, заполнив которые, можно было подписаться на журнал: дело в том, что редакцию буквально заваливали тысячами открыток, присланных в основном с Юга, содержавших не подписную информацию, а расистские оскорбления.

В тридцатые годы расовый вопрос был для прогрессивного журнала модной, но не очень важной темой — потому что в те годы сам вопрос для американской политической жизни был скорее умозрительным: о переменах думали, но все понимали, что ждать их придется долго. Но в 60-х он превратился в насущную проблему. В наши дни сомнения редакции относительно помещения чёрного лица на обложку могут рассматриваться (и рассматриваются) как проявление расизма, но в начале 60-х все было так просто. Портреты чёрных печатала только так называемая чёрная пресса — журналы, издававшиеся чёрными для чёрных и распространявшиеся в районах с преимущественно чёрным населением (*Jet*, *Ebony* и др.). Во внутриредакционных дискуссиях Голд, а впоследствии — Джин Лиз, спорили, что *Down Beat* не имеет выбора, поскольку столь многие ведущие джазовые музыканты имеют именно чёрный цвет кожи, а не какой-то другой. Маер осторожно качал головой. «Нет, он не давил на нас напрямую, — утверждает теперь Голд. — Он только поднимал этот вопрос снова и снова».

Безусловно, часть рекламодателей «Даун Бита» не слишком радовалась чёрным лицам на обложке журнала. Правда, Сабер

вспоминал, что никто никогда не отзывал свою рекламу по этой причине. Но Маер прислушивался к мнению рекламодателей — потому что *Down Beat* самой своей природой был выдвинут на передовую: ни *Life*, ни *Look*, ни *Time*, *The Saturday Review* или *The Atlantic*, самые популярные журналы тех лет, не спешили помещать изображения темнокожих на свои обложки, но ведь они и не были джазовыми журналами, то есть изданиями, посвящёнными той музыке, в которой чёрные играли настолько важную роль.

Маер старался балансировать. Он не был расистом: все знали, что он без колебаний приводил своих чёрных друзей (пианиста Оскара Питерсона, контрабасиста Рэя Брауна и других) в клуб «Юнион Лиг», членом которого он был и который вообще-то был негласно предназначен «только для белых», но предпринимать шаги, которые он рассматривал как угрозу будущему своего журнала, он тоже не хотел. Ведь журнал для него в первую очередь был коммерческим предприятием. Сабер в середине 90-х вспоминал: «Он не был ни расистом, ни реформатором. Он был бизнесменом и реагировал на те вещи, которые, по его ощущению, могли плохо повлиять на его бизнес». При этом Маер понимал, что честность журнала зависит от того, насколько независима его редакция. «Когда я стал редактором журнала, — вспоминает Дан Моргенстерн (впоследствии — директор Института исследования джаза в Университете Ратгерса), — первое, что сказал мне Старик, было: если на тебя хоть в чем-то будут давить рекламодатели, дай мне знать сразу же!»

Так или иначе, но с Чаком Сабером Старик не ужился. У них было много разногласий, и, когда Сабер стал поговаривать о том, что хочет основать собственный журнал, Джон Маер в апреле 1962 г. уволил его. Интересно, что в 1968 г., когда Маер пережил тяжёлый сердечный приступ, он пригласил Сабера обратно. Сабер говорит: «Я подозреваю, что на случай своей смерти он хотел, чтобы делами журнала занимался кто-то, кто его хорошо знал. Наверное, пригласить меня снова для Старика было непростым делом. Однако он сделал это — очень вежливо и даже радушно».

Пока же редактором журнала стал Дон ДеМайкл, в прошлом — превосходный барабанщик и вибрафонист, которого Джин Лиз привёз в Чикаго из Луивилла (Кентукки) в 1961 г. ДеМайкл возглавлял журнал в годы его впечатляющего роста, когда бурное развитие производства гитар и джазового образования приносило изданию неплохие деньги. Он был хорошим редактором, который ввёл много нового: стала более интересной вёрстка, журнал обрёл цвет на внутренних страницах, стал публиковать серьёзные материалы, связывавшие музыку

и социальные вопросы — в первую очередь аналитические статьи Лероя Джонса, радикального чёрного писателя и мыслителя, который впоследствии отшатнулся от левацких идей, принял ислам и ныне известен как имам Амири Барака. Джаз в 60-е годы стал одной из составляющих движения социально-го и идеологического протеста, и «чёрный вопрос» выдвинулся в центр общественного внимания в США — факт, который для «Даун Бита» означал отказ от искусственного баланса чёрных и белых лиц на обложке. В 1962 г. Айра Гитлер провел дискуссию о расовых вопросах, публикация которой растянулась на два номера, и она вызвала писем больше, чем любая другая статья в течение того десятилетия.

В этот период *Down Beat* продолжал привлекать в свой авторский актив лучших джазовых журналистов страны. В эти годы здесь публиковался Дон Хенахан, впоследствии ставший штатным музыкальным критиком (специализировавшимся по академической музыке) в «Нью-Йорк Таймс». Нэт Хентофф привёл ещё одного блестящего критика — Мартина Уильямса. А ДеМайкл впервые стал заказывать рецензии на альбомы не журналистам или критикам, а выдающимся музыкантам — Кенни Дорэму и Мэриэн Макпартланд (он платил им по пять долларов за рецензию, что считалось тогда неплохой оплатой).

В 1961 г. фирма *Atlantic* выпустила эпохальный альбом саксофониста Орнетта Коулмана — «*Free Jazz*». ДеМайкл сразу понял, что это — явление. Он дал задание написать о нём сразу двум рецензентам: Джон Тайнан поставил альбому ноль звезд, а Пит Велдинг — пять. Поляризация мнений критиков и их оценок означала, что в джазе происходят новые важные изменения. «Даун Биту» предстояло вести хронику этих изменений на протяжении десятилетий.

Дон ДеМайкл был редактором журнала около семи лет, в течение которых журнал ещё раз изменил свой адрес, переехав на Вест-Адамс-стрит, 222. Интересно, что у Дона сложились сложные отношения с Джоном Маером, которые свидетели называли «любовь-ненависть». Причём причиной сложности этих отношений были вовсе не деловые или идейные трения, естественные для любого партнёрства бизнеса и искусства: просто они были слишком разными людьми. ДеМайкл отличался высокой деловой и журналистской этикой и был по своей природе бойцом. Он никогда не шел на компромисс, отстаивая свои принципы. Дан Моргенстерн, сменивший ДеМайкла на посту главного редактора, замечал: «Вероятно, именно из-за его принципиальности они со Стариком постоянно ругались, но при этом они уважали друг друга и даже испытывали друг к другу определённую привязанность».

ДеМайкл покинул журнал в конце лета 1967 г., и Моргенстерн переехал в Чикаго из Нью-Йорка, чтобы занять его место. Дан (подробнее о его необычной судьбе см. в главе об Институте исследования джаза) к этому времени уже работал в «Даун Бите», причём довольно давно — публиковался на его страницах с конца пятидесятых, а с конца 1964-го был нью-йоркским заместителем главного редактора.

Следующие пять лет истории журнала были бурными. В конце 1967 г. Джон Маер пережил сердечный приступ, впоследствии осложненный эмфиземой. В конце 1968 г. он умер.

Поскольку журнал был собственностью одного человека, смерть владельца вызвала опасения за будущее издания. Маер оставил все, чем владел, своей жене. Журнал перешёл в руки Американского национального банка, выступавшего в качестве доверителя, с инструкцией продать его через 12 месяцев. Номинальным президентом издания в этот период служила вдова Маера, но ни она, ни две их дочери не имели ни малейшего интереса к покупке журнала для себя. Однако в течение года доверительного управления по предложению банка в дела журнала начал вникать сын Маера Джек. Журнал приближался к порогу прибыльности, а музыкальная индустрия в целом (и индустрия грамзаписи в частности) приближались к другому порогу — взрыва экономической привлекательности. Маер-младший решил выкупить интерес своей семьи и продолжать выпускать *Down Beat* под флагом *Maher Publications*. Его решение было основано не на сентиментальном чувстве к фамильному владению, а на деловом расчёте. Провозглашённый им девиз гласил: «Первая ответственность предприятия — оставаться в бизнесе».

Прежде чем Джек Маер окончательно вступил в свои права (это случилось в январе 1971 г.), он провел встречу с Чаком Сабером, который тогда возглавлял журнал как коммерческий директор (напомним, Маер-старший пригласил его вернуться в *Down Beat* сразу после своего сердечного приступа). Они определили, что Маер, как владелец, будет заниматься бизнесом и распоряжаться доходами журнала, а Сабер, получая зарплату, будет непосредственно руководить изданием. Оба согласились, что в особом фокусе будет оставаться движение джазового образования, в ту пору вступившее в пору бума.

В пору бума вступила и рок-музыка. Её поле тяготения воздействовало почти на все виды музыки, которые кто-либо играл в те годы — сразу после эпохального «Монтерейского поп-фестиваля» 1967 г., знаменовавшего новый этап в развитии рок-музыки, — от поп-культуры к сложному музицированию, не сдерживаемому более никакими коммерческими канонами.

Все, от фолкника Боба Дилана до джазмена Майлса Дэйвиса, стали активно использовать элементы рока в своей музыке.

«Даун Биту» нужно было найти точное отношение к новой рок-культуре, не вливаясь непосредственно в само движение. Моргенстерн яростно сражался с «чрезмерным» обращением к поп-культуре; тем не менее, в логотипе на обложке появился новый слоган — «*Jazz-blues-rock*». Окончательная формулировка новой политики журнала выглядела так: *Down Beat* будет писать о рок-группах вроде *The Who* или *Jefferson Airplane*, но только с точки зрения музыки, точнее — музицирования, музыкантского искусства, а не с точки зрения «звёздных личностей» или «социального движения молодёжной культуры». В 1972 г. Моргенстерн пригласил Гэри Гиддинса, тогда 22-летнего, стать штатным рецензентом джазовых записей; вторым штатным рецензентом был Алан Хайнеман, который писал о роке.

К семидесятым *Down Beat* пережил и своего старого соперника — *Metronome*, и множество других джазовых журналов, которые рождались и умирали все эти годы. Но возник новый грозный конкурент — *Rolling Stone*. Он обращался к совершенно другой аудитории, но, увы, к тем же самым рекламодателям. Оба журнала символизировали и отражали определённую часть музыкальной культуры своего времени; разница в их подходе заключалась в том, что *Down Beat* фокусировался на музыке, тогда как *Rolling Stone* — на связанном с ней образе жизни. Показательно следующее: и джаз, и рок были в то время охвачены эпидемией употребления наркотиков. *Down Beat* традиционно осуждал этот факт или замалчивал. *Rolling Stone*, наоборот, создал вокруг наркотиков в музыке сияние мифа.

Маер и Моргенстерн видели в «Роллинг Стоуне» силу, с которой следует считаться. Они обсуждали это бесконечно. Но вконец концов стало ясно, что соперничать с «Роллинг Стоуном» напрямую можно, только основав новый журнал. *Down Beat* не смог бы стать новым *Rolling Stone* без того, чтобы полностью отказаться от всей своей (на тот момент уже почти сорокалетней) истории, всего своего идейного наследия, а главное — от всей своей аудитории, и это притом, что перспективы возможного нового издания были весьма туманны — вовсе не факт, что, став двойником *Rolling Stone*, ему удалось бы повторить его успех. Во-первых, в связи со сложившимися на тот момент обстоятельствами чисто социально-географического свойства Чикаго не был тем местом, где можно было бы начинать издание нового музыкального журнала, а переезд в Лос-Анджелес или Нью-Йорк (центры музыкальной индустрии) потребовал бы колоссальных инвестиций. Но, во-вторых, ещё более важно было,

что для создания нового журнала понадобятся совершенно новые люди. Джан Веннер, создавший «Роллинг Стоун» в ноябре 1967 г., был, что называется, молод и голоден. В «Даун Бите» такими качествами никто не обладал. Сабер говорил: «Мы чувствовали, что джаз не исчезнет, он просто на время отступает в тень, и нам нужно просто переждать это время».

Официальная история «Даун Бита» не говорит об этом, но Дан Моргенстерн не делает никакого секрета из того, что он не был согласен с политикой Маера-младшего, определявшейся словами «переждать» (и подразумевавшей бесконечные компромиссы с поп-культурой во имя провозглашавшегося выживания журнала). В официальной версии истории журнала, публиковавшейся к его 60-летию, дальнейшее описывается так: «После того как Дан Моргенстерн ушел, чтобы возглавить Институт джазовых исследований в Университете Ратгерс, Джек Маер стал играть более важную роль в редакционных делах и на протяжении следующих 11 лет занимал должность главного редактора журнала». На самом деле Моргенстерн в 1973 г. ушёл из-за резкого несогласия с политикой Маера-мл., переехал в Нью-Йорк и зарабатывал на жизнь как «фрилансер» (свободный журналист), чему очень способствовал успех его книги «Люди джаза», и только через полтора года такой жизни Университет Ратгерса начал делать ему предложения возглавить Институт — на что он и согласился в 1976 г.

Но, так или иначе Джек Маер стал в 1973 г. очередным главным редактором «Даун Бита» и занимал этот пост дольше многих — до 1984 г. Назвать этот период временем процветания журнала трудно, хотя к концу редакторства Маера тираж его подрос. Дело не только в самом журнале: время с середины 70-х до середины 80-х трудно назвать временем процветания джаза как такового. В качестве важного для журнала события можно выделить разве что серию музыкальных программ «*Soundstage*», показ которых начался по общественной телесети PBS 5 января 1977 г. Серия, продюсером которой был Кен Эрлих, была основана на результатах ежегодного опроса читателей «Даун Бита» и представляла таких гигантов тех лет, как Чик Кория, Гэри Бёртон, Тэд Джонс, Рон Картер, Жан-Люк Понти, Джордж Бенсон, Билли Кобэм, Билл Уотрус, Сонни Форчун и др. — все они играли в одном суперансамбле *Down Beat All-Stars*, музыкальным руководителем которого был Куинси Джонс! Программы имели большой успех и стоили «Даун Биту» заместителя главного редактора Чака Митчелла, который после окончания производства программ ушёл работать на телевидение.

В июле 1979 г., невзирая на рост тиражей, журнал впервые с 1939 г. вернулся к ежемесячной схеме выпуска. Его политика

заигрывания с внеджазовыми жанрами продолжалась (как продолжается она и сейчас, хотя слово «рок» давно исчезло из логотипа журнала, уступив место нейтральному «*Jazz, blues and beyond*» — «Джаз, блюз и вокруг них»), что временами стоило журналу определённого числа подписчиков — чего стоит одна лишь история с великим барабанщиком Бадди Ричем по прозвищу «Сердитый человек джаза», который в гневе публично отказался от подписки, после того как на обложке «Даун Бита» в мае 1980 г. появился кантри-певец Мерл Хаггард.

Среди редакторов и обозревателей «Даун Бита» в 70–80-е гг. можно найти имена многих ведущих ныне представителей джазовой журналистики (и, кстати, героев этой книги): это и нынешний президент Ассоциации джазовых журналистов Ховард Мэндел, и один из ведущих чикагских критиков Нил Тессер, а также Ларри Карт, Арт Ландж, Джон Литвайлер, Роберт Палмер и др. Именно благодаря этим людям репутация «Даун Бита» как серьёзного и честного издания в эти десятилетия упрочилась.

В июне 1982 г. из журнала ушёл его директор Чак Сабер, проработавший в «Даун Бите» около 30 лет (за вычетом шести лет в 60-е, когда он покидал его). Его место занял ещё один Маер — Джон Бутч Маер, внук Старика, ранее работавший в рекламном отделе «Чикаго Трибьюн». Он быстро поднялся до поста издателя журнала и вписал своё имя в его историю, основав *Musicfest* — общенациональный фестиваль студенческого джаза, победителями которого в разные годы были такие будущие звезды, как трубач Рой Харгроув и органист Джои ДеФранческо.

Бутч Маер умер от рака в 1991-м, в возрасте 43 лет, и его место в издательстве Маеров занял его брат, Кевин, до этого занимавшийся вторым журналом издательства — *Music Inc.*, профессиональным изданием для розничных торговцев нотным материалом (это очень важная отрасль музыкального бизнеса в США: ещё в 60-е гг. объём продаж нот на национальном рынке превышал объём продаж грамзаписей). Редакцию возглавил Фрэнк Элкиер (с октября 1989 г. он был в «Даун Бите» заведующим редакцией, а теперь занял пост под названием «директор редакции и заместитель издателя»). В первой половине 90-х верхушку журнала составляли также исполнительный редактор Джон Эпланд и заместитель главного редактора Эдвард Энрайт, который занял должность редактора журнала в 1996 г., когда в журнале вновь возникла должность «директора редакции» (с тех пор и до настоящего времени её занимает Фрэнк Элкиер).

Мы подошли к современности — времени, в котором *Down Beat* живёт и сейчас. На рубеже тысячелетий его вновь постигли

изменения. Он вынужден отражать реальность: невозможно все время жить в прошлом, в золотом веке джаза, нужно показывать джаз таким, какой он есть сейчас, и находить новую, молодую аудиторию и для него, и для журнала. На обложках «Даун Бита» и сейчас то и дело появляются люди, имеющие к джазу довольно слабое отношение, и сейчас в колонке «письма в редакцию» публикуются реплики недовольных этим читателей, которые ворчат, что вот в 50-е на обложке никогда не мог бы появиться рок-гитарист Брайан Сетцер... (Хотя мог же появиться Морис Шевалье, но кто теперь об этом помнит?) Журнал поменял макет на более современный, перешел на новое поколение «Макинтошей», установленных в редакционной компьютерной сети в маленьком уютном здании в западном пригороде Чикаго, Элмхёрсте, где теперь вместе с фирмой *Maher Publications* расположена редакция. Более того, в журнале сейчас работает почти исключительно молодёжный коллектив (хотя среди его авторов — масса ветеранов, начиная от Гэри Гиддинса и Ховарда Мэндела и заканчивая Тедом Пэнкеном и Ройялом Строуксом). С 1998 по 2009 г. *Down Beat* возглавлял молодой (1972 года рождения) чикагский журналист Джейсон Корански, в прошлом трубач-любитель. Джейсон был серьёзно настроен на привлечение к журналу новой молодёжной аудитории, усиление освещения на его страницах богатой и многообразной, но долгие годы плохо освещавшейся в прессе чикагской джазовой и блюзовой сцены и на расширение международного кругозора «Даун Бита», имеющего ныне подписчиков почти в полусотне стран мира и освещающего события в таких, с точки зрения американского читателя, неджазовых местах, как Турция, Малайзия, Гонконг и Россия.

«Молодёжный» крен слегка выправился только после 2009 г., когда Корански ушёл из журнального бизнеса, чтобы заняться юридической деятельностью в области интеллектуальной собственности и авторских прав, а журнал вновь возглавил Фрэнк Элкиер, «поправивший» курс издания в направлении большего учёта интересов старшей части аудитории. Впрочем, это нисколько не означает, что новые направления оказались в чём-то ущемлены: напротив, именно при «втором правлении» Элкиера издание стало, в частности, гораздо подробнее, чем раньше, освещать джазовую жизнь за пределами США и в особенности творчество европейских музыкантов, которые до 2000-х гг. попадали на страницы старейшего американского джазового журнала не слишком часто.

Не будем забывать, что история «Даун Бита» на июль 2013 г. насчитывает уже 79 лет. Джон Маер, Старик, любил показывать знакомым маленький, сложенный вчетверо клочок



Джейсон Корански

бумаги, который всегда носил в бумажнике. На бумажке в столбик были написаны названия других джазовых журналов — тех, что начали выходить позже «Даун Бита», а перестали выходить раньше, чем он. К 1968 г., когда Старик умер, список был уже довольно длинным. За миновавшие с тех пор 45 лет он вырос вдвое.

Down Beat сейчас — не единственное крупное джазовое издание. Его конкурентом давно перестал быть *Rolling Stone*: теперь это два других мощных джазовых журнала — *Jazziz* и *Jazz Times* (за обоими в «Даун Бите» тщательно следят: на редакционных полках можно найти целые комплекты этих журналов). Но тираж в 70 тысяч экземпляров (меньше, чем у *Jazziz*, но больше, чем у *Jazz Times*) показывает весьма неплохое состояние журнала — и финансовое и творческое.

ИНТЕРНЕТ И ДЖАЗ: ОПЫТ УЭЙНА САРОЯНА

Уэйн Сароян (*Wayne Saroyan*) — не самый типичный американец. Впрочем, типичных американцев в джазовом сообществе вообще немного (вспомним д-ра Скиннера с его саксофоном, купленным за корову!). Уэйн, как явствует из его фамилии, имеет армянское происхождение; он работал в массмедиа, знает новейшие отрасли массовой информации — веб-дизайн



Уэйн Сароян

и веб-менеджмент (чем сейчас и занимается); но главное — он знает и любит джаз, что и привело его к созданию ведущего интернет-ресурса по джазу в округе Сан-Франциско (так называемом Бэй-Эриа, Районе Залива), портала *Jazzwest.com*.

Для встречи с Уэйном мне нужно было перебраться из, собственно, Сан-Франциско на другую сторону Залива — в Окленд, город, прославленный именем жившего здесь Джека Лондона. Из центра города в Окленд через Залив ведёт длиннющий и очень живописный мост, но я воспользовался новым для Района Залива средством передвижения — метро (в Сан-Франциско оно называется *BART*), которое здесь очень молодо и устроено с использованием новейших технологий.

Тем удивительнее, по контрасту с современным метро, оказался дом Уэйна. По привычным уже в речи политкорректных американцев недомолвкам и полунамёкам я понял, что район Западного Окленда, где Уэйн купил эту постройку, стал «портиться», то есть в нём стало появляться всё больше чёрного населения (что в США, увы, означает неизбежную деградацию округа, так как афроамериканское население в среднем находится в гораздо более трудных социальных условиях, чем любая другая община). Поэтому, видимо, дом достался Уэйну не задорого. А дом превосходный: три этажа, огромные комнаты, а главное — вся обстановка и оборудование (типа газовых плит) не менялись с последнего ремонта, то есть с середины 1920-х годов (!), и при этом всё находится в идеальном состоянии. Уэйн объясняет: тогда всю бытовую технику делали с огромным запасом прочности, с расчётом на пользование десятилетиями, а не на то, что через пять-семь лет её поменяют (как это делается сейчас). Мы прошли по комнатам, и Уэйн показал исполинскую

гостиную с деревянными стенами, дающими чудесный, почти студийный резонанс; там он намеревался устраивать частные джазовые вечеринки с участием друзей-музыкантов.

Как он сам относится к тому, что район «портится»? Этот вопрос я так и не задал: у ворот появились какие-то разбитные чёрные парни, Уэйн пошёл с ними здороваться, послышалось характерное певучее «*hey man*» и сердечные хлопки по спинам. Все просто: супруга Сарояна — афроамериканка, да и сам он, по американским представлениям, не совсем белый, с армянским-то происхождением. Да, типичным американцем его не назовешь.

Мы поднялись в просторный кабинет Уэйна, где мощный современный компьютер смотрелся микроскопической игрушкой, и стали беседовать о джазе в Районе Залива и о посвящённом ему детище Сарояна — портале *Jazzwest.com*.

— Главная идея, заложенная в сайте *Jazzwest.com*, — это создание, развитие и поддержка интернет-сообщества джазовой сцены Сан-Франциско и Района Залива. Здесь у нас много одарённых и активно работающих музыкантов, а также один из самых больших в Соединённых Штатах рынков для этой музыки. Есть определённые места, куда люди притягиваются естественным образом — за информацией, за развлечением, за знаниями: это радио *KCSM*, фестиваль *SFJAZZ*, клуб *Yoshi's* здесь, в Окленде. Имея опыт журналиста и музыкального критика, а также зная веб-дизайн и интернет-менеджмент, я естественным образом пришёл к тому, чтобы постараться свести вместе два явления — поток людей, интересующихся информацией о джазе в Бэй-Эриа, и сообщество музыкантов, которые эту музыку создают. Инструмент для этого — интернет-портал¹, посвящённый джазу в Районе Залива, который служил бы интересам и аудитории (поклонников джаза), и музыкантам, и джазовой индустрии, будь то клубы, концертные залы, джазовые фестивали, менеджмент, продюсеры, звукозаписывающие студии, фирмы грамзаписи, журналисты, фотографы и т. п. Нужно было собрать воедино весь этот контент² и разместить его в технически легкодоступной форме в едином месте расположения в интернете, чтобы посетителю не нужно было искать десятки раз-

¹ Сайт со значительным собственным информационным содержанием одной тематики, включающий также ряд более мелких, относительно самостоятельных информационных ресурсов на ту же тему и/или ссылок на них, а также регулярно обновляемый поток (ленту) информационных сообщений той же тематики.

² Термин, означающий общественно значимое информационное содержание интернет-ресурса.

ных адресов. Ведь в результате лавинообразного развития Сети в последние семь-восемь лет количество информации в ней так выросло, что поиск нужной иногда представляется нереальным делом. Моей задачей было свести всю возможную информацию по данной тематике (джаз в Районе Залива) в единый портал: даже если бы физически отдельные составляющие его ресурсы и находились бы где-то в других местах, посетитель может легко получить к ним доступ из одного места, с портала.

В соответствии с *mission statement*¹ портала, первая наша задача — издание онлайн-ового джазового журнала, а вторая — создание директории музыкантов, клубов, фестивалей, лейблов и т. п., ведут ли содержащиеся в ней ссылки на наши собственные ресурсы или же на внешние. Нужда и в том, и в другом внутри джазового сообщества Сан-Франциско ощущалась так остро, что конкретные пути воплощения этих двух идей были только вопросом времени. Я знал множество джазовых музыкантов, которым нужны были вебсайты. Музыканты есть музыканты: даже если ты не занят непосредственно игрой, ты работаешь с нотами, ты устраиваешь себе выступления, ты подбираешь себе сайдменов, ты слушаешь музыку, в конце концов — все это входит в понятие «работа музыканта», и это работа на полный рабочий день. Если ещё на тебя ложится необходимость заниматься саморекламой, маркетингом самого себя, да ещё и в интернете (тут есть своя специфика) — это уже больше, чем может сделать один человек. И вот появляюсь я, предлагая создание, поддержку, хостинг² и развитие веб-страниц музыкантов. Поэтому получилось так, что в ответ на потребности музыкантов я начал создание портала с директории музыкантов и связанных с джазом бизнесов, где были объединены в один конгломерат одиночные страницы музыкантов или целые вебсайты, иногда уже готовые, и число их всё увеличивалось. Затем передо мной встал вопрос о том, какой именно контент я должен размещать на портале параллельно директории музыкантов, для того чтобы привлекать к portalу аудиторию (а значит, и дополнительное внимание к музыкантам). Тут пошли в ход мои годы занятий журналистикой, и на портале появился сетевой журнал с аналитическими статьями, новостями, очерками об артистах, эссе на те или иные темы, рецензиями на альбомы, плюс исчерпывающее расписание всех джазовых событий в Бэй-Эриа — а их каждый месяц происходит от двухсот до трёхсот, в диапазоне от дуэта фортепиано — контрабас, который играет в углу ресторана, до полномасштабного

¹ Документ, разъясняющий цели и задачи той или иной организации или проекта.

² Физическое размещение материалов на серверах интернета.

авторского проекта на сцене фестиваля *SFJAZZ*. И все это нашло своё место на страницах *Jazzwest.com*.

Итак, на портале в основном происходит два процесса. Первый — это онлайн-журнал, который предоставляет богатые информационные ресурсы как слушателям, так и, собственно, музыкальному бизнесу. Второй — директория музыкантов и бизнесов. Оба этих процесса в комплексе дают почти исчерпывающую картину положения джаза в районе залива Сан-Франциско для любого посетителя, будь он профессионал шоу-бизнеса или слушатель, желающий выбрать, куда сходить вечером.

Насколько велика посещаемость портала?

— В настоящее время мы имеем около десяти тысяч уникальных пользовательских сессий в месяц на 40-50 тысяч открытий отдельных страниц. Этот результат был достигнут только путём регистрации в поисковых системах — плюс информация о сайте, распространявшаяся самими посетителями друг между другом. Никакой систематической рекламы сайта я не заказывал. Для меня это в основном проект, который я делаю в своё свободное время. Моя основная работа — платные создание и поддержка корпоративных веб-сайтов множества коммерческих компаний (на настоящий момент я создал уже более 400 сайтов). А *Jazzwest.com* — проект лично для меня, некоммерческий: моя задача — заставить его приносить ровно столько денег, чтобы он смог поддерживать сам себя силами созданного вокруг него интернет-сообщества. Поэтому я (учитывая, что бюджет портала чрезвычайно ограничен) не проводил ни маркетинга, ни рекламной кампании *Jazzwest.com*. Но слух о нём постепенно распространился в джазовом сообществе. Мы запустили сайт в июне 1999 г., и сейчас уже вышли на уровень 10 тысяч посещений в месяц, что для «вертикально нацеленного»¹ ресурса вполне прилично. Я доволен этим результатом.

Конечно, будь этот проект моей основной работой, я смог бы достичь этого результата уже в первый год. Но, учитывая, что работаю я над ним с 10 вечера до часу-двух ночи (*смеётся*), мне не удалось так быстро создать для портала всё, что я планировал. Тем не менее я, повторю, вполне доволен.

А как в Бэй-Эриа обстоит дело с компьютерной грамотностью членов джазового сообщества, прежде всего музыкантов? Все ли они имеют возможность доступа к portalу?

¹ Узкоспециального, ориентированного на целевую аудиторию.

— Здесь все так же, как бывает в любом другом профессиональном сообществе. Некоторые музыканты имеют вполне технический склад ума и даже сами создали и поддерживают свои собственные веб-сайты, что говорит об очень высоком уровне знаний об интернете. Есть и такие, у кого даже и компьютеров нет. Не буду называть имён, но вот вам история. Один из тех, кто включён в директорию музыкантов на портале и чья страница нами создана, принимал у себя в гостях свою матушку, которая приехала повидаться с ним из Нью-Йорка. Ему очень хотелось показать ей свою страницу в интернете, и он привёз её ко мне домой, чтобы она могла полюбоваться ею с моего компьютера, потому что своего компьютера у него не было!

Но, несмотря на уровень компьютерной грамотности (или неграмотности), уровень осознания и признания того факта, что Всемирная паутина — это мощное средство, позволяющее расширить свою аудиторию до пределов всего мира (причём пассивным образом, просто потому, что твоя страничка доступна всем без исключения 24 часа в сутки и 7 дней в неделю), среди наших музыкантов очень высок. И это революционный фактор, музыканты прекрасно это осознают. Другое дело, что именно они делают с этим осознанием. Станут ли они делать что-то сами или обратятся к кому-то вроде меня со словами: «эй, послушай, мне нужен веб-сайт, что я должен сделать?»

Музыканты также сильно различаются по уровням доходов. Огромное их количество совсем небогато, и они привыкли сами заниматься своей раскруткой, используя традиционные средства. А средства эти недёшевы: надо платить за бумагу, за печать, за почтовую рассылку и т. п. В интернете же эти расходы сводятся почти к нулю: ну сколько стоит разослать сообщение по электронной почте? Кроме того, сколько технологических ступенек оказываются ненужными! Сколько я знаю случаев, когда музыкант готовится к важному для себя концерту и загодя печатает, скажем, пять тысяч флаеров, а потом дата концерта по независящим от него причинам изменяется, и ему остаётся только разве что съесть эти пять тысяч бумажек. Тогда как в интернете ты просто меняешь две цифры, и всё — изменение внесено и сразу доступно для всех, кто приходит на твою страницу! Да что там — вот буквально завтра в *Yoshi's* будет выставка фотографа Стью Бринина, с которой все именно так и произошло: я сделал для него дизайн открыток, посвящённых выставке, мы напечатали их 500 штук, потом в планах *Yoshi's* что-то поменялось, и выставка была перенесена со 2 февраля на 16 февраля (2002. — К. М.), а Стью Бринину пришлось печатать второй тираж открыток, а первый выкинуть в мусорный бак. Тогда как на его персональной странице на *Jazzwest.com* и на

первой странице портала, где мы рекламировали это мероприятие, мне нужно было только заменить цифру 2 на цифры 16, нажав кнопку «сохранить», и все было готово!¹. (*Смеётся.*)

Поэтому даже в тех случаях, когда музыкант противится самой идее интернета (частный случай довольно обычной в наши дни технофобии), он все равно признаёт важность и значимость этого нового средства массовой коммуникации. Это примерно та же история, что 20–30 лет назад происходила вокруг электронных музыкальных инструментов. Да, конечно, в мире нет ничего подобного звуку акустического фортепиано или даже старого доброго аналогового электрооргана *Hammond В3*, пропущенного через усилитель *Leslie* с вращающимися эксцентриками². Но, если ты репетируешь в своей квартире на органе *Hammond В3* с усилителем *Leslie*, кто будет счастливее: ты, твои соседи или домовладелец? А если у тебя стоит *MIDI*-клавиатура, и на голове у тебя наушники, ты, мало того что можешь получить вполне удовлетворительный звук вроде *Hammond*, ты обретаешь на кончиках своих пальцев мощь всего оркестра и можешь писать и слушать аранжировки в звучании, приближенном к реальному! Для джазовых пуристов, или для пуристов акустического звука, это — предательство или убожество. Но, с другой стороны, это не просто облегчает или упрощает жизнь — это дарит музыканту новые творческие возможности, ничуть не умаляя значения старых!

Исходя из этого, я считаю, что в отношениях музыкантов и интернета — и, шире, в отношениях искусства и технологий — всегда будет определённый разброс во мнениях. Но между ними всегда будет огромный потенциал не только для сосуществования — для сотрудничества, для симбиоза.

Вы упомянули факт, что Бэй-Эриа — один из крупнейших джазовых рынков в стране. В чем это конкретно выражается?

— В первую очередь в том, что в расчёте на душу населения жители Бэй-Эриа находятся на втором месте в стране (после Нью-Йорка) по количеству посещений джазовых мероприятий (клубные выступления, концерты, фестивали) и по количеству приобретённых джазовых компакт-дисков. Кроме того, Сан-Франциско всегда был очень очень богат талантами, в том

¹ С тех пор благодаря появлению и развитию социальных интернет-сетей (*MySpace*, *Facebook* и т. п.) процесс повседневной связи музыкантов и аудитории вообще практически полностью переместился в интернет.

² Именно эти вращающиеся эксцентрики усилителей *Leslie* придавали столь неповторимый шелестящий, вибрирующий призыв тембру классического джазового электрооргана.

числе и джазовыми. С самых ранних лет распространения джаза по США здесь всегда было множество одарённых джазовых музыкантов, и историки сходятся во мнении, что само слово «джаз» впервые было упомянуто в периодической печати на территории Соединённых Штатов именно в Сан-Франциско — в 1916 или 1917 году¹. Многие известные джазовые музыканты происходят из Бэй-Эриа или прославились здесь, здесь было много значительных биг-бэндов, здесь было мощное движение традиционного джаза (*диксиленда*. — К. М.), а в 50-е годы город был важнейшим центром кул-джаза Западного побережья. Здесь была очень значительная джазовая сцена в 70-е, сопоставимая с нью-йоркской. А в конце 80-х — начале 90-х в джаз пришло новое поколения молодых музыкантов, которые выросли уже не на классических американских песнях вроде Коула Портера, а, скорее, на «Битлз», «Роллинг Стоунз» и вообще на популярной музыке 60-х. Это новое поколение принесло в джаз новые чувства, новую жизненность, сочетающую то, что было для них ценного в истории музыки, с накопленными достижениями исполнительской, композиторской и импровизаторской техники джаза. Частью джаза начали становиться влияния ритм-н-блюза², хип-хопа, рэпа, рока, привнесённые в него новым поколением музыкантов и превращающиеся в элементы нового арсенала выразительных средств импровизационной музыки. Сан-Франциско был центром этого движения: в частности, именно здесь началось развитие движения, получившего название «эйсид-джаз».

Кроме того, в районе залива проходит как минимум двадцать регулярных джазовых фестивалей, продолжительность которых варьируется от нескольких часов до нескольких недель. Здесь есть от 60 до 70 точек, представляющих живое исполнение джазовой музыки — от ресторанов, где играют «обеденный джаз»³, до крупных клубов, представляющих авторские программы гастролирующих солистов и коллективов

¹ В настоящее время установлено, что на самом деле слово *jazz* впервые употреблено в печати газетой «Лос-Анджелес Таймс» в 1912 г. в значении «бодрость духа, энтузиазм, энергия», подхвачено спортивными репортёрами *San Francisco Bulletin* в том же значении в 1913 г., а как обозначение определённого вида музыки впервые использовано 11 июля 1915 г. в газете «Чикаго Дейли Трибюн».

² Конечно, Уэйн употребляет термин «*R&B*» — в современном написании *R'n'B* — не в его историческом смысле, а в нынешнем значении, охватывающем всю современную популярную музыку чернокожего населения США, кроме выделяемых в отдельную категорию рэпа и хип-хопа.

³ *Dinner jazz* — неофициальный термин, означающий комфортную, бесконфликтную, камерную по динамике форму джазового музицирования, характерную в США для дорогих ресторанов или фойе отелей.



Сан-Франциско. Вид на залив

национального и международного уровня. Здесь присутствует мощное сообщество латиноамериканского джаза (собственно латинского, афокубинского и особенно — бразильского). Здесь всё ещё живо движение традиционного джаза и работает организация под названием *Bay Area Traditional Jazz Society* которая активно пропагандирует традиционную джазовую музыку 1910–1930-х годов¹. В Сакраменто (строго говоря, это уже не Бэй-Эриа, но всё ещё Северная Калифорния) проходит ежегодный *Sacramento Dixieland Jazz Festival*, который уже почти 30 лет представляет публике только и исключительно традиционный джаз, и это — один из самых популярных фестивалей на Западном побережье! Здесь, кроме всего прочего, расположены несколько джазовых лейблов (от совсем небольших до средних по размеру), которые известны по всему миру.

Дополнительные причины того, что в Районе Залива так активно слушают джаз — тот факт, что здесь очень мягкий и приятный климат и замечательные природные условия, так что люди не должны работать так много и тяжело, как в других местах, и у них больше остаётся времени на развлечения вообще и на джаз в частности (*смеётся*).

Давайте поговорим чуть подробнее о лейблах, расположенных в Районе Залива.

¹ То же, что называется термином «диксиленд».

— Первый лейбл, который приходит мне в голову — это *Fantasy Records*, расположенный здесь (на восточном берегу Залива. — К. М.), в Бёркли. Это — крупнейший джазовый лейбл в мире. Помимо собственного большого каталога *Fantasy Records*, они обладают правами на архивы звукозаписей десятков небольших независимых лейблов, которые существовали в 30-е, 40-е годы и далее вплоть до 80-х, начиная от *Prestige* и *Okeh* и до *Pacific Jazz*. Примерно 70%, даже 80% каталога *Fantasy* — это *back titles* (архивные записи. — К. М.), которые непрерывно переиздаются: то, что саксофонист Дэвид Мюррэй однажды назвал «a bunch of fuckin' dead guys»¹. Остальное — это современные записи музыкантов самого высокого класса, начиная с самого Сонни Роллинза. Таким образом, *Fantasy* имеет очень большой каталог и огромное присутствие на рынке. Что вовсе не означает, что они тесно связаны с местным джазовым сообществом: скорее, наоборот, хотя сам факт, что записи такого великого музыканта, как Сонни, выходят на сан-франциском лейбле, очень много значат для местных музыкантов.

Еще один лейбл с международной известностью, который расположен здесь, в районе Залива, — это *Concord Jazz*, который находится в городе Конкорд².

Кроме того, есть много лейблов более скромного размера, вроде *Monarch Records*, который сыграл очень важную роль в деле пропаганды наших местных музыкантов — например, флюгельгорниста Димитрия Мэтини, саксофониста Стэйта Эллиса, пианиста Марка Литтла. Два или три года назад этот лейбл был реорганизован и начал двигаться больше в сторону *smooth jazz*, современной инструментальной поп-музыки для взрослых, а также христианской музыки (потому что их новый владелец раньше как раз занимался выпуском христианской музыки). Таким образом, *Monarch* сейчас утерял свои позиции, но ещё лет пять назад его роль была очень важной. Ещё могу назвать *Spirit Nectar*, который выпускает много латиноамериканского джаза, *Noir Records*, которым руководит молодой басист Марк Шелби. Есть лейбл под названием *Simply Smokin' Records*, который выпускает музыку в диапазоне от мэйнстрима до *contemporary jazz*, плюс немного блюза и поп-музыки. *Sunlines/Tonefield* — руководит этим лейблом продюсер Ли

¹ Буквально — «хренова туча мёртвых парней».

² В 2004 г. *Concord Music Group* во главе с Гленом Барросом поглотила *Fantasy* вместе со всеми её историческими каталогами, а годом позже произвёл слияние с ещё одним крупным независимым лейблом — *Telarc/Heads Up*, став, таким образом, одним из крупнейших независимых джазовых лейблов в мире.

Таунсенд, который работал и работает с Джекки Террассоном, Кассандрой Уилсон, Биллом Фризеллом.

И, наконец, множество маленьких лейблов, которые я бы назвал «бутиками», поскольку они выпускают очень мало и в основном музыку своих владельцев (так же как магазинчики-бутики существуют в основном для удовлетворения прихоти своих хозяев). Например, здесь есть две певицы — Китти Марголис и Мэделин Истмэн, которые, вместо того чтобы биться головой об стену в поисках контракта с гигантами типа *Verve* или *Blue Note*, основали собственный лейбл — *Mad Cat Records*. За десять лет они выпустили, я думаю, названий восемь — только их собственные альбомы. Таких лейблов здесь довольно много, но, что интересно, некоторые из них от выпуска записей только их владельцев перешли к выпуску альбомов и других музыкантов тоже. Это ведь так несложно — выпустить *CD*. Были бы деньги!

Труднее найти для выпущенного альбома дистрибуцию, чтобы он продавался не только на концертах автора, но и в магазинах, чтобы он попадал в руки потребителя по всей стране. В этом как раз состоит преимущество фирм типа *Verve* или *Blue Note*: у них есть отличная дистрибуция по всему миру. Но, сотрудничая с крупными фирмами, ты теряешь творческую свободу, потому что записываешь и выпускаешь не то, что хочешь, а то, что тебе говорят делать. Для многих джазовых музыкантов это — совсем не то, что они хотели бы делать. Для них важно выпустить **их собственную** музыку, продукт **их собственного** творчества, и пусть её услышат всего, скажем, пять тысяч человек — намного важнее, чем выпустить что-то на большом лейбле, что, быть может, услышат 50 тысяч человек, но это будет не то, что они хотели бы до этих людей донести!

Возможна ли ситуация, когда живущий в Сан-Франциско музыкант становится национальной или международной знаменитостью? Или же для того, чтобы перешагнуть порог региональной известности, всё-таки надо ехать в Нью-Йорк?

— Вы знаете, это именно тот вопрос, который я сам себе постоянно задаю и ответ на который пытаюсь узнать у музыкантов. Формула «Если я могу добиться этого там, я добьюсь этого где угодно»¹ всё ещё действует. И она привела в Нью-Йорк — в каждом случае по той или иной конкретной причине — множество известных ныне музыкантов, которые родились и вы-

¹ «If I can make it there, I'm gonna make it anywhere» — строка из песни «New York, New York», прославленной исполнением Фрэнка Синатры.

росли в Бэй-Эриа. Даже очень известных: замечательный пример — саксофонист Джошуа Редман. Ещё один отличный пример — гитарист Чарли Хантер. Родни Фрэнклин, Питер Апфелбаум... Нью-Йорк определённо все ещё центр вселенной. Но ведь национальная или международная известность рождается не в Нью-Йорке, она рождается в турне, во время выступлений в признанных джазовых центрах по всему миру. Ведь, чтобы играть в токийском *Blue Note*, не надо обязательно жить в Нью-Йорке. Если у тебя есть нужный маркетинг, реклама, хороший менеджмент с необходимыми связями, ты можешь быть знаменитым и жить при этом здесь. Только нужно очень много гастролировать. Многие музыканты, которых я знаю, проводят недели и месяцы в национальных и международных турне. Благодаря этому они начинают обретать определённую известность и на национальном, и на международном уровне. Я хорошо знаком со многими, кто ведёт такую жизнь, и мне кажется, что им нисколько не мешает тот факт, что они не из Нью-Йорка, а из Сан-Франциско.

Мне кажется, что факт проживания в Нью-Йорке добавляет только один плюс к репутации музыканта: он означает, что музыкант оказался достаточно хорош, чтобы выдержать неимоверно тяжёлую конкуренцию в этом городе. Жизнь в местах с менее острой конкуренцией означает только, что вам не надо прикладывать таких сверхъестественных усилий для того, чтобы продвинуться настолько же далеко.

Музыканты, с которыми я говорил о разнице между жизнью в Сан-Франциско и в Нью-Йорке, говорят, что, с одной стороны, в Нью-Йорке можно играть больше и за лучшие деньги. А с другой — если ты идешь в Нью-Йорке в клуб послушать джаз, ты слушаешь джаз, а не разговариваешь. В Сан-Франциско аудитория более небрежна. Для них характерно шептаться или даже в полный голос разговаривать, когда играют музыканты; они при этом слушают, но не так внимательно. Может быть, потому, что они платят за вход всего пять — десять долларов или даже вовсе ничего не платят. В Нью-Йорке же, когда заплатишь за вход пятьдесят долларов, ты волей-неволей станешь слушать то, за что заплатил, а не болтать о том, что ты видел по телевизору или каковы твои планы на уик-энд.

Вот пример: пианист Джекки Террассон. Он уехал из Нью-Йорка и полтора года жил в Сан-Франциско, потому что его подружка проходила интернатуру в медицинском центре Университета Калифорнии (*UCSF*). Через полтора года он сказал: я возвращаюсь в Нью-Йорк, потому что здесь нет такого количества работы в клубах, чтобы я мог содержать себя между гастролями. Таким образом, главная трудность джазового музыканта

в Сан-Франциско — не то, что его место проживания может помешать ему стать звездой, а то, что здесь труднее просто выжить, будучи только музыкантом-исполнителем, потому что здесь не так много высокооплачиваемой работы для исполнителя. Если в Нью-Йорке вполне реально играть гиги (*разовые платные ангажементы*. — К. М.) за две тысячи долларов на группу, то здесь норма двести — двести пятьдесят долларов. При этом значительная часть работ — это играть перед людьми, которые вовсе не обязательно пришли тебя слушать: скорее, они просто пришли пообедать. Это — проблема для музыканта.

В результате многие музыканты здесь, в Бэй-Эриа, днём где-то работают или же преподают, главным образом дают частные уроки. Только таким образом они могут поддерживать свой доход на таком уровне, чтобы позволить себе по-прежнему жить здесь, по-прежнему числить себя работающим музыкантом, но при этом не драться за каждый возможный платный «гиг». Они также много выступают на частных или корпоративных вечеринках — это значительная доля их доходов, потому что за такие выступления обычно гораздо лучше платят, чем в клубах.

Каждый музыкант рано или поздно оказывается перед необходимостью компромисса: нужно решиться больше играть перед толпой бизнесменов в галстуках, чем перед несколькими любителями джаза, иначе банк отберет по закладной твой дом. Банку все равно, откуда ты взял деньги, а тебе тот факт, что ты честно играл перед одними только любителями джаза, вряд ли будет утешением, если у тебя не станет дома, где ты мог бы заниматься, и не на что будет купить новую дудку!

В результате ситуация такова, что здесь по-прежнему много джазовых музыкантов, но вот если вы поедете в Нью-Йорк, то не сможете пройти по улице без того, чтобы не столкнуться с джазовым музыкантом (*смеётся*).

Здесь такая же ситуация, как с литературой. Не помню сейчас, в каком именно исследовании были приведены такие данные: если вы живёте в США и занимаетесь только писательством в чистом виде, то ваш средний годовой доход — около пяти тысяч долларов¹. О да, конечно, все писатели либо работают в журналистике, либо преподают, либо вообще занимаются параллельно каким-то другим делом, но если вы захотели бы жить только литературой, то жили бы вот на такие скромные деньги. Примерно так же дело обстоит и с джазовыми музыкантами — хотя, должен сказать к их чести, примерно пять

¹ Доход человека, легально работавшего в США полную рабочую неделю за минимальную почасовую ставку (в описываемый период в разных штатах это от 4,5 до 7 долларов в час), примерно в два с половиной раза больше.

процентов от их общего числа всё-таки зарабатывают на жизнь джазом, и только им одним. Впрочем, пара процентов писателей тоже зарабатывает неплохие деньги (*смеётся*).

Когда я сам работал внештатным музыкальным критиком в одной из местных газет, я публиковал пять-шесть очерков о музыкантах и рецензий на концерты в неделю, и мой суммарный заработок в этой газете всё равно не превышал 15 тысяч в год. Работай я в штате, я получал бы раза в три больше, но в этой газете не было штатной единицы музыкального критика, поэтому единственная возможность работать у них была именно такая — внештатная работа, оплата построчно. В результате получалось, что я делаю огромный объём работы, а получаю столько же, как если бы мыл стаканы в кафе. И это именно та ситуация, в которой находятся очень, очень многие музыканты.

Вы упомянули о разнице между джазовой публикой здесь, в Бэй-Эриа, и публикой в Нью-Йорке. А кто те люди, которые здесь идут в клубы послушать музыку? Что за аудитория слушает джаз в Сан-Франциско?

— Вы знаете, это трудно вычислить — я имею в виду, вычислить средний показатель. Во-первых, сам джаз — очень разнообразная музыка, и у разных его жанров, поджанров и направлений разная, иногда диаметрально разная, аудитория. Ну, разве что я попробую определить в самом общем виде. Это в основном белые, в основном в возрасте 40 с лишним лет, и в основном с довольно приличным доходом (скажем, 80 тысяч в год на семью). Я не стал бы описывать эту музыку как музыку рабочего класса. Прежде всего из-за тех условий, той обстановки, в которой слушают джазовую музыку. Когда происходит фестиваль *SFJAZZ*, билеты могут стоить до 50 долларов. В клубе *Yoshi's* билеты стоят 20–30 долларов. Это не те цены, которые может позволить себе средний студент или «синий воротник»¹. Это не значит, что студенты или низкооплачиваемые работники все поголовно не любят джаз — это просто значит, что они не могут себе позволить регулярно ходить в джазовые клубы или на концерты.

В течение последних 10 лет Район Залива пережил определённые экономические сдвиги. Поэтому и «джазовая демография» (состав джазовой аудитории) радикально изменилась. В начале 90-х, когда в современном джазе происходили описанные мной изменения со включением в его язык элементов рэпа, хип-хопа, ритм-н-блюза и т. п., мы внезапно увидели

¹ Наёмный работник в сферах физического труда и обслуживания.

в составе джазовой аудитории молодых людей с татуировками, кольцами и серьгами в самых неожиданных частях тела и с «дрэклоками»¹. Те, кто раньше составлял абсолютное большинство аудитории — 40–50-летние, — в изумлении глядели на них: мол, КТО ЭТО? А это пришло новое поколение слушателей. Да, их больше интересовал не бибоп, а *Medeski Martin & Wood*. Но они ходили на джазовые концерты!

Потом, во второй половине 90-х, во время бума интернет-компаний, в Район Залива приехали сотни тысяч людей, занятых в этой отрасли³, и они, найдя здесь работу, искали и возможности проведения досуга. Джаз с его ореолом интеллектуализма и элитарности как нельзя лучше подходил им, интеллектуальным, высокообразованным и высокооплачиваемым. Так аудитория пополнилась так называемыми «дот-комерами»⁴. Но в последние два года в результате серьёзного ослабления интернет-индустрии часть этих людей потеряла работу, часть уехала туда, откуда они к нам прибыли. Эта составляющая «джазовой демографии» ослабла.

Ну и, кроме всего прочего, состав аудитории сильно разнится от исполнителя к исполнителю, от площадки к площадке. Здесь, в центре Окленда, есть заведение под названием *Sweet Jimmy's V.I.P. Room*. Там выступают почти исключительно ведущие чёрные джазовые музыканты. Почему? Потому что большинство аудитории в Окленде — чёрные. При этом, я вас уверяю, СЛУШАТЬ кого-либо в этот клуб не пошёл бы почти никто из тех, кто там ИГРАЛ — ни Фарао Сандерс, ни сам Джон Колтрейн. Они просто побоялись бы оставлять свою машину на улице в том районе! Сан-Франциско — совсем другое дело: если эта, как её... Роузмэри Клуни⁵ поёт в *Masonic Auditorium* на Северном холме — в зале будет 98% белых. А если вы пойдёте в *Sweet Jimmy's* или в *Ivy Room*, то там будет смесь с преобладанием чёрных слушателей. А есть места, где преобладают американцы азиатского про-

¹ Толстые мохнатые косички, заплетаемые на длинных волосах, по образу тех, что носила первая звезда регги — певец Боб Марли.

² Один из самых популярных «джем-бэндзов» 1990–2000-х гг. — представители нового стиля коллективной инструментальной импровизации, в равной степени сочетающего элементы рока, джаза, фанка, хип-хопа и т. п.

³ Напомню, что на юге Бэй-Эриа находится центр компьютерных технологий США — так называемая Кремниевая Долина, *Silicon Valley*.

⁴ Неологизм, означающий занятых в интернет-индустрии — от самого распространенного интернет-домена первого уровня «.com», что по-английски произносится как «дот ком».

⁵ Заслуженная белая поп-джазовая певица старшего поколения, тётя актёра Джорджа Клуни, ушедшая из жизни менее чем через полгода после этого интервью.

исхождения — и на сцене, и в зале: здесь есть очень мощное движение, которое так и называется *Asian Jazz*. Их музыка сильно замешана на элементах их этнических музыкальных культур, что привлекает членов их этнических групп. То же касается не только азиатов, но и латино.

На этой неделе в *Yoshi's* — певица Нэнси Уилсон. Она чёрная, да к тому же она на сцене не один десяток лет, имеет огромный успех и, так сказать, её призыв обращен ко многим поколениям (*she has a multigenerational appeal*), так что на её концертах наверняка будет намного больше чёрных (в том числе и молодых чёрных), чем могло бы быть, скажем, на концертах белых — вибрафониста Гэри Бёртона или гитариста Билла Фризелла. Самое интересное, что именно в *Yoshi's* с его международной известностью и высокими ценами на концертах определённых афроамериканских музыкантов — например, Фарао Сандерса — всё равно преобладала бы белая аудитория, потому что радикальный авангард имеет куда больше слушателей в белой среде.

Итак, возвращаясь к средним показателям, мы и получаем в основном белую аудиторию в возрасте от 40 до 50 (сейчас ближе к 40, чем 10 лет назад, когда больше было 50-летних), с хорошим доходом, разбирающихся в джазе или же пришедших к такому периоду жизни, когда джаз оказывается единственной музыкой, в достаточной степени отвечающей их изменившимся эстетическим запросам. Поп-музыка их молодости им уже смертельно надоела, современный рок и тем более рэп и хип-хоп они не понимают, а классику не любят и не хотят слушать. Конечно, они, эти люди, вряд ли сразу пойдут (если вообще пойдут) слушать Орнетта Коулмана или *Art Ensemble of Chicago*. Такая музыка рвёт им уши почище современного рока. Однако это не значит, что они не любят джаз: любят, но НЕ ТАКОЙ. Вот пример моего отчима. У него до сих пор хранится коллекция пластинок на 78 оборотов — братья Монтгомери, Лес Пол, Бен Уэбстер. И он страстно любит джаз — любит его до сих пор.

С этой точки зрения очень интересный опыт — джазовый фестиваль в Сан-Хосе. Он проходит каждый год, обычно во второй уик-энд августа. Городские власти Сан-Хосе проводят его на таких условиях, что вход на все его мероприятия для всех бесплатен. У них бывает от 7 до 12 сцен, где музыка звучит постоянно на протяжении двух суток. Собирается 60–70 тысяч человек — это в центре города! Это восхитительное зрелище. Так вот, там очень, очень пёстрый и разнообразный состав музыкантов, но аудитория всё равно оказывается пестрее и разнообразнее. Дело в том, что в Сан-Хосе очень пёстрое население. Поэтому на концертах вы видите одинаковое количество

белых, испаноязычных, азиатов, чёрных, и все они слушают безгранично разнообразную музыку — я думаю, это самый замечательный пример свойственного Району Залива культурного и человеческого многообразия.

ДЖАЗОВОЕ РАДИО КАК ОНО ЕСТЬ: *WBGO, KCSM* И ДРУГИЕ СЛОВА ИЗ ЧЕТЫРЁХ БУКВ

Увы, джазовое радио — не самый распространенный в мире тип музыкального вещания. Больше того, на родине джаза — в США — джазовых радиостанций очень и очень немного. В Лос-Анджелесе есть *KLON*, в Сан-Франциско (и даже не в самом Сан-Франциско, а в его дальнем пригороде Сан-Матео) — *KCSM*. Есть джазовое радио — *KEWU*, станция Университета Восточного Вашингтона — в крохотном Спокэне, штат Вашингтон (притом что в крупнейшем городе Вашингтона, Сиэтле, джазового радио нет: расположенная в близлежащей Такоме *KPLU* плохо слышна в городе и передает джаз не постоянно)... В общем, по всей территории США (где радиостанций — около десяти тысяч!) всего около тридцати радиостанций передают джаз на протяжении всего своего эфирного времени.

Заметим, что на всей территории США в конце 90-х было только две коммерческих радиостанции, передающие джаз круглосуточно и ежедневно. Обе они — средневолновые (по американской терминологии — АМ). Одна, *KRML*, работает и по сей день в Кармеле, Калифорния (близ Монтерее — примерно 120 км к югу от Сан-Франциско). Другая, *KZZZ*, заработала в Сент-Луисе 12 июля 1998 г., но просуществовала недолго (см. ниже). Коммерческих джазовых радиостанций в диапазоне *FM* на территории США нет с 1994 г., когда закрылась последняя — *KJAZ* в Аламеде, Калифорния.

Все остальные существующие в Штатах джазовые станции — общественные, то есть существуют не на доходы от рекламы, а на пожертвования.

Да, давайте сразу оговоримся: в США полно коммерческих *FM*-станций, передающих *smooth jazz*, то есть современную инструментальную поп-музыку, иногда со значительным элементом импровизации; в передаваемом этими станциями потоке музыки встречаются записи и тех, кто стоит ближе к, собственно, джазу или работает в обоих направлениях; но это — не джазовое радио в полном смысле этого слова, так как эти станции не передают собственно джаза, джазового мэйнстрима, *straight-ahead jazz* (в последние годы этот термин, пока не имеющий точного

перевода на русский язык, — что-то вроде «прямолинейный джаз» — постепенно вытесняет понятие «мэйнстрим»).

Кстати, нет джазовой (*straight-ahead jazz*) радиостанции и в Нью-Йорке. То есть существует одна *smooth*-джазовая коммерческая станция. А собственно джаз в мировой столице импровизационной музыки, помимо нескольких авторских программ на некоторых станциях «второго ряда», можно слушать — несколько часов в день — на *WKCR*, радиостанции Колумбийского университета.

WKCR — студенческое радио культурологического характера. Оно принадлежит к старейшим в городе: его история берет своё начало от Радиоклуба Колумбийского университета (*CURC*), работавшего как экспериментальная площадка по развитию идей массового радиовещания ещё в первой половине 30-х годов прошлого столетия. В деятельности Клуба принимал активное участие Мэйджор Армстронг, человек, разработавший технологические схемы и средневолнового амплитудно-модулированного (АМ, частоты от 0,53 до 1,6 МГц), и ультракоротковолнового частотно-модулированного (FM, частоты от 88 до 108 МГц) радиовещания. После Второй мировой эта радиостанция, уже под позывными *WKCR* и в диапазоне FM, долгое время передавала учебные программы, классическую музыку и трансляции из залов заседания ООН. Этому положила конец студенческая забастовка 1968 г., после которой *WKCR* перешла на «альтернативное» программирование — что в условиях безусловной общей консервативности Колумбийского университета выразилось в том, что радиостанция стала, помимо классической музыки, передавать и джаз, а также значительное количество разговорных программ, посвящённых различным отраслям искусства. Вот как описываются задачи этой радиостанции в её программных документах:

«Радиовещание — это предоставление общественности доступа ко всем видам информации. Тем не менее за последнее десятилетие коммерческое радиовещание до предела сузило присутствие в эфире информации о многих формах искусства. Главы государств, целые страны, интеллектуалы и значимые лица всех рангов утверждали важность этих видов искусства, и тем не менее из-за того, что коммерческое радиовещание практически прекратило говорить о них, осталось слишком мало каналов для их пропаганды и распространения. Наш триумф и одновременно наша трагедия в том, что мы остаемся единственными людьми, кто в Нью-Йорке и окрестностях передаёт в эфир информацию об этих видах искусства».

Единственными? Да — с оговорками. *WKCR* — единственный канал, где можно услышать программы об искусстве,

театре, литературе. И это единственный канал непосредственно в Нью-Йорке (в городскую черту которого входят пять графств штата Нью-Йорк — Манхэттен, Бруклин, Куинс, Бронкс и Стейтен-Айленд, а расположенные прямо за Гудзоном, в полукилометре от Манхэттена, Вест-Нью-Йорк или Джерси-Сити не входят — это уже другой штат!), на волнах которого можно услышать, как умные джазовые критики рассуждают о джазе, иногда перемежая свои рассказы записями этой музыки. С этой точки зрения *WKCR* — это действительно всё.

Впрочем, нет, не всё! Ведь в Нью-Йорке (во всяком случае, на Манхэттене) хорошо слышен сигнал одной джазовой станции, работающей круглосуточно и ежедневно. Она расположена в Ньюарке, мрачноватом промышленно-университетском пригороде Нью-Йорка. Называется она *WBGO*. Сигнал её 10-киловаттного передатчика, расположенного на крыше самого высокого здания в Ньюарке, добывает даже до Пенсильвании и Коннектикута.

Ехать в Ньюарк довольно долго. Строго говоря, это часть Большого Нью-Йорка; однако он — самая дальняя часть западных пригородов мегаполиса, находящихся не в штате Нью-Йорк, а за Гудзоном, в Нью-Джерси. Когда-то всё это были отдельные города и поселки, но в последние полстолетия все эти Хобокены, Джерси-Сити, Вест-Нью-Йорки и Харрисоны слились в одну, довольно унылую с виду конурбацию, в которой бесконечные ряды промышленных предприятий перемежаются со спальными районами (в Америке это, как правило, не многоэтажные кварталы, а бескрайние пространства, застроенные одно- и двухэтажными домиками на одну семью). Нью-Йоркское метро за реку не ходит, туда проложена отдельная линия, так называемая «Тропа» (*The Path*), существующая для того, чтобы утром доставлять на работу в Нью-Йорк сотни тысяч джерсийцев, а вечером везти их обратно.

Так вот Ньюарк — это конечная станция «Тропы», минут 25 езды от Нижнего Манхэттена. Небоскрёбы Манхэттена здесь видны только с верхних этажей в виде столбиков на горизонте. В Ньюарке расположены: добротный, но не самый престижный в стране Университет Ратгера (с которым мы уже познакомились в связи с Институтом исследования джаза), один из крупнейших на территории США аэропортов (*Newark Liberty Airport*), тюрьма и множество промышленных предприятий. Но это город не без претензии на прогресс: в последние годы он довольно динамично развивается, и в его центре, быстро обрастающем своими собственными небоскрёбами, трущобы прежних лет уступают место новым деловым кварталам.

Лицензия на позывные *WBGO* (в США радиостанции различаются не названиями, а трёх-четырёхбуквенными позывными) была выдана в 1976 г. ньюаркскому совету по образованию для того, чтобы передавать учебные программы. Затея эта успехом не увенчалась, и в 1979 году лицензия была передана компании *Newark Public Radio*, для того, чтобы она создала на этой волне джазовую радиостанцию.

Первые эфиры шли, по словам старожилов станции — например, ведущей дневных эфиров Ронды Хэмилтон, которая работает на *WBGO* с первых дней, — буквально из стенного шкафа. Крохотное помещение первой студии было звукоизолировано обрывками коврового покрытия, сорванными с пола в коридоре, и все равно ведущие должны были приглушать микрофон, когда в туалете за стеной кто-нибудь спускал воду. Ведущие в то время приносили из дома свои пластинки, чтобы ставить в эфир. Построение собственной фонотеки станции началось, когда ей была передана коллекция пластинок покойного саксофониста Расаана Роланда Кёрка — около трёх тысяч *LP*, которые на станцию привезла одна из её основательниц, вдова музыканта Доротаан Кёрк. Кстати, она и сейчас работает на *WBGO*, занимая пост со сложным названием «Основатель и директор по связям с общественностью города» — впрочем, вполне номинальный; основная её забота — продюсирование от лица радиостанции цикла концертов в нью-йоркских джазовых клубах.

Впоследствии станция переехала в собственное здание, но на протяжении двадцати лет найти это здание можно было,



Ведущая дневных эфиров *WBGO* Ронда Хэмилтон в студии



Здание WBGO

только твёрдо зная его местоположение: работники побаивались размещать у входа какую бы то ни было вывеску, так как район был совсем небезопасный, и они опасались, что малоимущее население близлежащих кварталов не прочь будет залезть поживиться аппаратурой.

Однако в последние годы район вместе со всем Ньюарком стал улучшаться: рядом был построен огромный Центр исполнительских искусств, трущобы отступили, и вот в начале 2001 г. станция провела в своём здании капитальный ремонт, наконец украсив его сверкающими буквами своих позывных.

Что же за радиостанция такая — *WBGO* («Дабл्यू-Би-Джи-О», или *Jazz 88*, как она часто называется в эфире)? Прежде всего это — общественная некоммерческая радиостанция, входящая в систему Национального общественного радио США (*NPR*). Впрочем, давно уже участие в этой системе не означает ничего, кроме возможности обмениваться программами с другими станциями-участниками: с середины 90-х ранее существовавшая государственная поддержка *NPR* была практически прекращена. Станция полностью самостоятельна, что означает, что все деньги на своё содержание она должна добывать сама. А поскольку она имеет статус «некоммерческой организации с членской поддержкой» (*member-supported non-for-profit organization*), размещать платную рекламу в эфире она не имеет права.

Дальше начинаются вещи, не очень понятные российскому радиослушателю: около 60% бюджета радиостанции составляют

корпоративные пожертвования, а больше 40% станция получает... от слушателей. Именно это и кроется за определением «членская поддержка». Тысячи людей несколько раз в год присылают на станцию свои деньги, взамен получая звание «члена *WBGO*», ежемесячные информационные листки «*Upbeat*» в свой почтовый ящик и возможность бесплатно приходить на специальные мероприятия, устраиваемые радиостанцией.

Причём деньги собираются не хаотически, а в процессе хорошо организованных кампаний по сбору средств (*fund drive*; другие станции тот же процесс могут именовать по-иному — *pledge drive*, *pledge campaign* и т. п.). На протяжении нескольких недель слушатели постоянно слышат в эфире призывы этой кампании и текущую информацию: сколько денег предстоит собрать, сколько уже собрали, сколько не хватает, сколько людей возобновило своё «членство», сколько подписалось новых «членов» и т. п. На телефонной «горячей линии» сбора средств сидят, заметим, не штатные сотрудники радиостанции, а добровольцы из числа слушателей (главным образом — судя по внешнему виду, пенсионеров, или, как эта категория населения более обтекаемо называется в США, «удалившихся от дел» — *retired*), которые за эту работу не получают ничего, кроме бесплатных сэндвичей. Зато им, что называется, в кайф поработать несколько дней на любимой станции, пообщаться с ведущими (которые к ним то и дело забегают) и вообще почувствовать себя при деле.

Нам пока сложно представить себе, что за возможность слушать любимую радиостанцию люди могут добровольно платить деньги. Это притом, что эфир станции не кодирован и слушать его может кто угодно. Однако в США это так. Слушатели платят. Есть сотни людей, которые платят за «членство» в *WBGO* уже более двадцати лет. Вот, например, один из таких слушателей, портрет которого опубликован в одном из выпусков «*Upbeat*»-а за 2000 г., — Тони Калтабиано из Лейк-Хопатконг, Нью-Джерси. На вопрос, почему он уже два десятилетия платит за прослушивание *WBGO*, он отвечает: «Потому что это единственный колодец в пустыне. Нам самим надо заботиться о том, чтобы иметь возможность слушать любимую музыку». А вот ещё одна слушательница — Кэрол Пердью из Нью-Йорка (работает консультантом по информационным технологиям и изучает роль чёрного населения в армии США, слушает *WBGO* тринадцать лет и двенадцать из них — платит). Она платит, чтобы «станция оставалась свободной от рекламы, чтобы ходить на тусовки членов, чтобы джаз был жив и я могла его слушать, и чтобы на станции оставались работать те, кто там сейчас работает, потому что они очень компетентны».



Добровольцы на «горячей линии» WBGO

Конечно, главное достояние станции — её ведущие. Многие (как уже названная Ронда Хэмилтон) работают на станции с самого начала. Притом что получают они примерно вдвое меньше, чем ведущие на коммерческих станциях, сотрудники *WBGO* — сплошь патриоты своего радио и очень ценят свою работу.

Гэри Уокер (*Gary Walker*), музыкальный директор *WBGO* и ведущий утреннего эфира (его шоу — «Джаз. Утреннее издание» — выходит каждое утро с понедельника по пятницу, с 06.00 до 10.00) — работает на этой станции уже 20 лет. Родом он из окрестностей Детройта и до сих пор хорошо помнит, как



Ронда Хэмилтон и Гэри Уокер в эфирной студии WBGO

в начале 60-х его отец принес домой только что купленный новый приёмник с новым для тех времен диапазоном FM (до того в США большая часть радиостанций работала на средних волнах). В те годы в Детройте было всего две FM-станции, и одна из них передавала джаз, по вечерам транслируя живые концерты из клуба «*Twenty Grand*» (название переводится как «Двадцать штук», то есть «\$20.000»). Гэри ничего не знал о джазе, но ему очень нравилось разделять с музыкантами и публикой ясно слышимое и чувствуемое ощущение огромного удовольствия. Это ощущение он постарался пронести через все годы работы на *WBGO*, заслуженно получив в 1996 г. титул «Персоны года на джазовом радио» от самого авторитетного издания о радиовещании в США в те годы — журнала *Gavin*.

Как вы сформулировали бы определение формата радиостанции? Есть ли критерий, в соответствии с которым вы можете сказать: вот это — наш формат, а это — нет?

— Есть, конечно. Мы ставим в эфир главным образом акустический джаз, записанный, скажем, с 1940 года по настоящий момент. Кто-то может сказать: а как же насчёт того настоящего джаза, который мы слышали в исполнении Луиса Армстронга в сериале Кена Бёрнса «Джаз»? Как насчёт записей Дюка Эллингтона или ранних записей Билли Холидей — ведь это все было сделано до 1940 года? Ответ таков: у нас есть отдельные программы внутри нашего формата, которые специализируются как раз на таких вот особенных вещах. Это и «Джазовые профили» — программа, на которую мы подписаны через систему Национального общественного радио и которая приходит к нам по их каналу; если послушать эту программу сегодня вечером, то там будет час музыки Сары Воэн, а в следующие две недели — две часовые программы, посвящённые Чарли Паркеру, и т. д. Воскресными вечерами у нас идут программы, которые могут быть посвящены ранним этапам карьеры Луиса Армстронга и тому подобным вещам. Так что в течение недели так или иначе в подобных программах музыка до 1940 года у нас тоже звучит. Единственный вид джаза, который мы практически не освещаем, — это диксиленд. Мы считаем, что в зоне нашего вещания интерес к этому виду музыки невелик.

Я понимаю, что если бы мы передавали больше современного джаза... А когда я говорю «современный джаз» — я имею в виду не Энтони Брэкстона¹ (*смеётся*), а *smooth jazz*, инструменталь-

¹ Один из ведущих саксофонистов и композиторов радикального афроамериканского джазового авангарда 1970–1980-х.

ную поп-музыку... Так вот, если бы мы передавали больше этого *smooth*, мы смогли бы привлечь и удержать более обширную аудиторию. Но это совершенно размыло бы нашу идею! И это была бы совершенно другая аудитория. Да, их было бы больше, но насколько они были бы увлечены нами, насколько привержены нам, когда дело дойдет до сбора средств, на которые станция должна будет существовать следующие несколько месяцев? Не думаю, что мы сильно выиграли бы. В Нью-Йорке, кстати, есть одна радиостанция, передающая *smooth jazz*, так они вынуждены размывать свой собственный формат, передавая все больше и больше поп-хитов. И это притом, что они-то получают деньги не от слушателей, как мы, а от рекламодателей: это коммерческая радиостанция. Смогли бы они набрать необходимую сумму, случись им собирать средства, как нам? Не думаю.

Тем не менее наша аудитория с годами растёт, хоть и не так быстро, как могла бы, передавай мы больше инструментальной поп-музыки. Те люди, которые каждый день или несколько раз в неделю настраиваются на нас — это очень преданная, очень, как говорят, целевая аудитория. Эта аудитория в массе своей представляет определённый демографический слой — это умные, целеустремлённые, образованные люди.

Сравнима ли аудитория WBGO, как общественного радио, с аудиторией коммерческих радиостанций?

— Ну не совсем. Видите ли, одна из основных причин, по которой джазовое радио в целом имеет настолько мало слушателей, насколько это происходит в США, то, как эта музыка подается в радиоэфире. Да, безусловно, ведущий должен обладать определёнными познаниями относительно истории джаза, стилей, музыкантов, уметь проанализировать и сравнить их игру... Но почему большинство из них думает, что они обязаны показывать, КАК МНОГО они знают? И почему они обязаны показывать это ИМЕННО ТАК? Почему они не беседуют с аудиторией, а ВЕЩАЮТ? «Ну конечно же, это был Рой Хэйнс на барабанах»... Поймите, почему это «конечно же»? Из чего это следует? Э-э, да я не настолько умен, чтобы слушать ваше радио... Звучит очень тривиально, но, когда это происходит постоянно, все время, это становится как бы отличительным знаком джазового радио. И аудитория начинает чувствовать, что не может «оставаться в одной комнате» с такими ведущими, с таким радио, потому что она — аудитория — недостаточно умна для них! Или — что важнее — аудитория и НЕ ХОЧЕТ оставаться с ними в одной комнате, потому что ей, аудитории, СКУЧНО! Понимаете, в чем тут проблема? Эта музыка — замечательная, она

восхитительна, в ней столько радости и удовольствия! Взгляните на съёмки Диззи Гиллеспи, играющего джаз. Покажите мне музыку, в которой БОЛЬШЕ КАЙФА! Это ведь не значит, что музыка слишком легкая или несерьёзная: как раз Диззи играл довольно сложную и серьёзную музыку. Вопрос просто в том, как он умел её ПОДАТЬ.

Конечно, нам сильно не хватает таких музыкантов, как Гиллеспи. Он был настоящим послем джаза, каждое его выступление привлекало к этой музыке массу новых слушателей. Проблема в том, что многие новые музыканты боятся идти по этому пути — по пути Гиллеспи или Луи Армстронга. Они боятся показаться развлекателями, боятся показаться такими, знаете, балаганными паяцами... особенно это касается чёрных музыкантов. Им все время хочется казаться серьёзнее, чем они есть, чтобы, не дай бог, не заставить подумать, что они заигрывают с аудиторией. Но это совершенно неправильно. Диззи Гиллеспи не был балаганным паяцем, и Луис Армстронг не был им тоже. Людям понадобились годы, чтобы понять это.

Еще один вопрос — к вам, как к музыкальному директору радиостанции. Слушаете ли вы все новые поступления «насквозь», чтобы определить: эта композиция может быть поставлена в эфир, эта не может?

— Не совсем так. Я проглядываю их. Скорее, я отбираю не треки с альбомов, а целые альбомы. Ну, естественно, это должна быть достаточно глубокая, интересная музыка... Короче, далеко не всё попадает в нашу фонотеку — многое я отсеиваю. А выбор конкретной композиции и даже конкретного музыканта у нас осуществляет ведущий. Внутри «клока» — эфирной сетки часа — есть своего рода жанровые ниши. В плей-листе отмечается: в эти десять минут должна идти «эпохальная композиция прошлых лет», в эти десять минут — вокальный трек, далее — один трек из категории «новые записи» и т. п. Но там нет названий конкретных композиций, так что после того, что я проглядел предназначенные для эфира альбомы, выбор собственно композиции для эфира остаётся за ведущим. Ну, единственное, что задается достаточно жёстко, — это «эпохальные композиции», которые всегда идут в конце часа. Есть чёткий список. Но это шестьдесят-семьдесят наименований, и все равно выбор — внутри этого списка — за диджеем. Это его ответственность, его забота.

Конечно, он должен быть очень внимателен и должен хорошо думать. Но это его работа. Кстати, именно в этом моменте — в качестве работы ведущего — кроется причина неуспеха

множества попыток создать джазовое радио в этой стране. Ведущими, как правило, становились джаз-фэны, владельцы больших коллекций пластинок, которые каким-то образом попали работать на радио. Но они не имели ни малейшего понятия о том, как общаться с аудиторией!

Джаз — одно дело, радио — совершенно другое. У радио свои законы. Ты можешь все на свете знать о джазе, но если ты ничего не знаешь о радио, ты провалишься самым жалким образом. Чтобы иметь успех, ты должен знать, как общаться с аудиторией, как привлечь её и удержать ее. Это азы радиовещания, но большинство джазовых людей не придают им никакого значения.

А что стоит, казалось бы, задуматься: что сейчас делает большая часть твоей аудитории? Ведь очень просто: если сейчас раннее утро, то вряд ли они хотят слушать баллады! Они только что встали, собираются на работу или едут в машине, они заряжаются энергией, они хотят получить толчок, который заставит их весь день крутиться. И, естественно, поздно ночью дела обстоят совершенно другим образом, особенно здесь, в зоне нашего вещания. Это — мегаполис, который никогда не спит, и в любое время дня и ночи всегда есть значительное количество людей, которые тебя слушают. И у них есть свои интересы...

В конце концов невозможно быть «всем для всех» — ты всегда окажешься «ничем для никого». Ты должен занять свою нишу и разрабатывать её, привлекать аудиторию.

Даже сейчас — а мы в эфире четверть века — в зоне нашего вещания все ещё есть люди, которые не знают о существовании *WBGO*. Мы пытаемся охватить их иными способами, чем просто вещанием, — то есть рекламой в прессе и т. п., потому что те, кто мог просто крутить ручку и наткнуться на нас, на нас в основном уже наткнулись. Но тем не менее мы обязаны помнить, кто мы и где мы, обязаны привлекать и удерживать аудиторию.

Нам повезло, что мы находимся там, где находимся; и нам повезло, что у нас работают некоторые из лучших джазовых ведущих. Специфика нашего формата в том, что у ведущего — много самостоятельности и, следовательно, много ответственности. Но беда в том, что у нас работают и некоторые из худших. Я вам не скажу, кто они (*смеётся*). Но в среднем, сравнительно с другими станциями, *WBGO* звучит действительно хорошо. И я очень горжусь, что я здесь работаю.

Идея большой самостоятельности ведущего — при его большой ответственности — кажется весьма интересной и продуктивной. В России на большинстве коммерческих станций

ведущий вообще не может выбирать музыку — он получает от программного директора готовый список песен, по поводу которых он должен сказать несколько плоских шуток...

— Здесь то же самое. Я имею в виду, в коммерческом радиовещании. Я это очень хорошо знаю, потому что за свою жизнь я успел поработать во всех форматах коммерческого радиовещания, за исключением, наверное, кантри-энд-вестерн! Я начал довольно рано, ещё в старших классах школы, и в колледже специализировался по радиовещанию. Но когда я переехал в этот район и попал работать на *WBGO*, я долгое время работал здесь всего один день в неделю, за маленькие деньги, просто потому, что наслаждался возможностью ДЕЛАТЬ РАДИО. Кстати, я отклонял предложение перейти на полный рабочий день по меньшей мере пять или шесть раз. Я думал: работать полный день... какая нудятина, нет, мне это не нравится... Но когда я наконец согласился, я понял, что и в этой работе есть свобода, та самая свобода, которая когда-то и привлекла меня на это радио! Эта атмосфера свободы по-прежнему здесь есть, поэтому иногда бывает трудно объяснить что-то многим людям, работающим здесь, — большинство из них как раз никогда не имели опыта работы в коммерческом радиовещании и не понимают основополагающих вещей, не понимают, насколько здесь они счастливы, имея такую высокую степень творческой свободы.

Традиционный вопрос: каковы перспективы джазового радио в целом и WBGO в частности?

— Если вы пытаетесь найти частного инвестора для проекта джазового радио — или сделать форматом планируемой радиостанции джазовый формат, — то вы обнаружите, что нигде в мире, наверное, этот формат не игнорируется так, как это происходит здесь, в этой стране. Наверное, станции, работающие в США в джазовом формате, можно по пальцам перечесть! Но тем не менее есть целый ряд частных спонсоров, частных инвесторов, которые пытаются достичь в этом направлении. Дело в том, что они провели определённые маркетинговые исследования — как, например, «Ниссан» — и обнаружили, что, скажем, двадцать пять процентов тех людей, что покупают дорогие автомобили (особенно машины класса *high end*), любят джаз. Вы знаете, что в процессе маркетинговых исследований люди отвечают на длинные вопросники: что они любят, что предпочитают; так вот, четверть покупателей дорогих машин любит джаз! Так что совершенно неудивительно, что компании такого рода (тот же «Ниссан», например) начинают вкладывать деньги в джаз — например,

жертвуют один или два миллиона долларов на джазовую программу в Линкольн-Центре. Или возьмем тот же сериал Кена Бёрнса «Джаз». Мало того что это телесериал, прошедший в прайм-тайм по очень популярной сети, длиной в девятнадцать с половиной часов; к нему ещё полагается огромное количество дополнительных материалов — книга, бокс-сет из пяти дисков со всей музыкой, прозвучавшей в сериале, и двадцать с чем-то CD-сборников отдельных музыкантов, показанных в «Джазе», да ещё весь сериал можно купить на видеокассетах! В производство всего этого добра вложили деньги множество корпоративных спонсоров, включая очень крупных — главным спонсором была компания *General Motors*. Такие вещи раньше не случались в этой стране — до сегодняшнего дня. Так что можно надеяться, что появятся и другие корпорации, которые скажут: хм, может, и мы проспонсируем что-то в этом роде? Может, фильм или цикл программ о современном джазе, о состоянии джаза в настоящее время? Дело в том, что как раз эта тема — джаз сегодня — была полностью проигнорирована Кеном Бёрнсом, но это ведь и не планировалось: он — историк, его дело — историческое исследование, а не изучение того, что происходит в джазе сейчас.

Так что у нас появились новые надежды — в том числе и у *WBGO*; дело в том, что мы сейчас находимся в процессе ежегодного сбора средств, ведь мы — общественное радио и существуем за счёт пожертвований (раз в полгода нам надо собрать шестьсот тысяч долларов, наш бюджет, который формируется за счёт корпоративных пожертвований и «членских взносов», — каждый из наших слушателей может позвонить нам, пожертвовать девятьюстами долларов и стать «членом сообщества *WBGO*» на год). Мы очень надеемся, что успех проекта Кена Бёрнса поможет и нам, подтолкнет и нас. Конечно, гарантировать ничего нельзя, но мы надеемся...

Возможно, я слишком много внимания уделяю фильму Кена Бёрнса, но вы поймите такую вещь: это самое значительное событие для джаза за последние пятьдесят лет! Это по крайней мере. А если хорошо подумать — то и за шестьдесят. Последний раз джаз привлекал столь же широкое общественное внимание и имел столь широкий резонанс как культурное явление тогда, когда он все ещё был популярной музыкой — в эру свинга, в конце 30-х — начале 40-х. Конечно, и позже случилось, чтобы журнал «Лайф», например, печатал фотографию Дейва Брубека на обложке, но... Ведь сейчас популярные журналы, выходящие огромными тиражами, печатают восьмидесятистраничные материалы, посвящённые сериалу «Джаз», и это просто заставляет людей задуматься, заставляет спросить себя: а что это они все вдруг?

Сефас Боулз (*Cephas Bowles*), главный менеджер *WBGO*, родился в Нью-Джерси и ходил в среднюю школу в Ньюарке, том самом городе, где расположена студия этой станции. Он получил отличное образование в Университете Аризоны, где под конец обучения возглавлял университетское телевидение и две принадлежащие университету радиостанции. С 1978 года он работал в системе общественно-



Сефас Боулз

го радио — сначала программным директором радиостанции, затем менеджером и, наконец, с 1993 года — и. о. главного менеджера и затем главным менеджером *WBGO*. Он — умный и жёсткий бизнесмен, которому удалось подвести солидную финансовую базу под формат джазового радио. Кстати, о формате: именно он инициировал (вместе с двумя другими нашими собеседниками — Уокером и Тёрстоном Бриско) переход *WBGO* на более жёстко определённый формат. Благодаря этому переходу *WBGO* стало менее эклектичным, уменьшив присутствие ряда джазовых стилей в эфире. Часть старых слушателей это взволновало, кого-то отпугнуло (например, живущий неподалеку, в Нью-Джерси, знаменитый поэт и джазовый публицист Амири Барака прислал письмо, в котором доказывал, что станция должна всё-таки больше передавать Дюка Эллингтона и Луиса Армстронга). Но на численности аудитории в целом отразилось положительно: нынешняя средняя недельная аудитория *WBGO* определяется числом 325 тысяч слушателей, что позволило станции войти в число пятнадцати наиболее популярных общественных радиостанций США. Однако Боулз считает, что станция может достичь большего. Например, платных подписчиков («поддерживающих членов» радиостанции) у *WBGO* — около четырнадцати тысяч, тогда как у схожей по объёму аудитории лос-анджелесской станции *KLON* — на десять тысяч больше. А ведь система пожертвований от «поддерживающих членов» *WBGO* позволяет ей уже сейчас набрать больше 40% её бюджета (кстати, это больше, чем в среднем по системе общественного радио в США)! Кроме того, предмет его особой заботы — работа с крупными спонсорами, прежде всего корпоративными: в 1999 году он основал «Общество джазовых лидеров», в котором объединил этих спонсоров, придав их деятельности новый толчок, в первую очередь — морального порядка (имеется в виду — а в

американской ментальности это очень важно — что теперь спонсор не чувствует себя одиноким, а участвует в крупной организации, делающей благое дело).

Трудно ли добывать средства для радиостанции, подобной WBGO, — радиостанции, специализирующейся на классическом джазе?

— И да, и нет. Вы знаете, собирать средства для некоммерческой организации — а *WBGO* содержится именно некоммерческой, *non-profit* организацией, Ньюаркским общественным радио — всегда трудно. Особенно трудно поддерживать на плаву проект, который пропагандирует не слишком популярный продукт — или, вернее, продукт, который не находится в основном русле американской общественной и культурной жизни. А джаз в этом русле, увы, не находится. Да, это — американская музыка, но в последние сорок лет она была практически лишена общественного внимания. И из-за этого на протяжении десятилетий все меньшее и меньшее количество людей уделяют ей внимание. Сейчас джазом интересуется намного меньше людей, чем это было сорок пять или пятьдесят лет назад, потому что джаз оказался вне основного потока общественного внимания. Это не значит, что он вовсе потерял публику: нет, но джазовая аудитория на протяжении многих лет всё уменьшалась. Это означает, что для того, чтобы оставаться в живых, нам надо быть очень хорошими бизнесменами и очень умело собирать средства, которые позволят нам держать станцию на плаву. Так что — легко ли руководить такой станцией? Музыка всё ещё обладает высокими творческими качествами, фирмы грамзаписи всё ещё выпускают массу записей (больше, чем во многие предыдущие годы), а значит — наш продукт всё ещё присутствует на рынке, и перебоев с поставками не наблюдается. Но средств, которые мы собираем, нам нужно все больше — не для прибыли, а для того, чтобы доставлять наш продукт потребителю наилучшим образом. Я имею в виду, что мы нуждаемся в обновлении наших технических средств, потому что технический прогресс не стоит на месте и мы постоянно должны идти с ним в ногу. Мы вовлекаем все новые технические средства в наш проект, включая интернет, — таким образом все больше людей по всей стране и даже по всему миру начинают слушать *WBGO*.

Еще одна сложность — в своём формате мы представляем собой единственную круглосуточную станцию в целом регионе. Люди ожидают определённых вещей от джазовой радиостанции. Если мы будем пытаться следовать за всеми их потребностями, пытаться удовлетворить требованиям всех, то

мы в результате не удовлетворим никого. Следовательно, мы должны выбрать свою линию, свой путь и жёстко придерживаться его.

Есть люди, которые хотели бы, чтобы мы передавали все джазовые записи, когда-либо произведённые на свет. Но это невозможно. У нас нет столько времени для этого, ведь в сутках всего 24 часа, у нас нет возможности держать столько музыки в своей фонотеке. Поэтому наш музыкальный директор должен просматривать все новинки, которые мы получаем со всего мира, и отбирать лучшее, причём то, что ложится в наш формат — классический джаз.

Другие хотели бы, чтобы каждый день на нашей радиостанции был посвящён тому или иному музыканту, чтобы мы устраивали эдакие музыкальные марафоны. Люди говорят нам: вы должны дать десять часов музыки Эрrolла Гарнера в понедельник, потом — десять часов музыки Фэтса Уоллера во вторник, Майлса Дэйвиса в среду... — это тоже невозможно. Один человек, возможно, будет счастлив, но абсолютное большинство тех, кто слушает нас — не будет. Они не хотят энциклопедического представления джаза. Нельзя забывать, что одна из наших задач — развлекать. Да, мы обучаем, даём людям возможность узнавать новое, но мы обязаны и развлекать. Кроме того, у нас есть ещё и новостные программы. Так что мы обязаны соблюдать баланс.

Итак, наши главные задачи — это сохранять джаз как живую музыку, для чего быть умелыми бизнесменами; стараться не быть «всеми для всех», а следовать своему пути; и главное — не стараться изобрести джаз заново: мы только пропагандируем то, что есть, мы поддерживаем его развитие, а не направляем его.

Я ещё раз повторю наш главный принцип: невозможно быть всем для всех. Мы вовсе не считаем, что, исключая какие-то направления джазовой музыки из своего формата, мы теряем аудиторию, которая, возможно, стала бы слушать нас, присутствуй у нас эти направления. Нет. Это типичная ошибка, очень характерная для всего движения общественного радио в США. Люди говорят: вот статистический график предпочтений аудитории. Видите, в середине высокая парабола, но ещё и тут, в начале, всплеск, и тут всплеск, в конце — давайте эти всплески тоже захватим. Но это не работает: захватив эти всплески по краям графика, они начинают терять основную аудиторию, вот этот массив средних слушательских предпочтений, который начинает размываться, потому что аудиторию со средними вкусами эти пограничные всплески отпугивают, они ей, аудитории, не нравятся. Да, конечно, вот эти люди — по одну и по другую

сторону графика — не услышат то, что им нравится, но их ведь так мало по сравнению с теми, кто находится в середине этой параболы!

В результате, когда мы отсекали эти крайности, мы создали ситуацию, в которой люди чётко знают, что и когда они услышат на волне WBGO. А кроме того, у них есть возможность услышать и кое-что ещё — в наших специальных программах. Они могут слушать «Джаз из архивов», могут слушать шоу вокалистов, если им нравится джазовый вокал, но самые крайности — *smooth jazz*, диксиленд и т. п. — мы всё-таки отсекаем. Ну невозможно ставить в эфир все, что только существует, — просто потому, что всего этого слишком много! И мы пошли по пути отсечения крайностей, для того чтобы создать аудитории комфортную среду, в которой она знает, чего ожидать, а чего ожидать не надо.

Дело в том, что джазу сто с лишним лет. И крайне мало людей, которым нравились бы все его стили за все сто лет развития. Так что мы приняли решение: мы будем фокусироваться на джазе от эры бибопа до наших дней. Мы почти отсекали эру свинга, эпоху биг-бэндов — мы передаём это, но очень немного. В результате люди знают, что, включив WBGO, не смогут услышать запись Луи Армстронга 1927 года вслед за записью Джона Колтрейна 1964 года, но перед записью Алберта Айлера 1972 года. Такая смесь и с точки зрения программирования радиоэфира, и с точки зрения джазовой стилистики просто ужасна. Это как еда. Когда вы идёте в ресторан, вы ведь не ожидаете, что вам на стол вывалят все виды еды, которая когда-либо была придумана человечеством? А если они это сделают, то очень быстро вылетят из бизнеса, верно? Это просто непрактично в конце концов. Поэтому есть французские рестораны, есть китайские, есть — с кухней Южных штатов, и т. п. Так и у нас: мы фокусируемся на определённом типе продукта. Ясно, что если вы пришли в ресторан с китайской кухней, то нет смысла требовать там французские блюда. И в то же время люди с другими вкусами иногда тоже ходят в китайские рестораны, пусть и не так часто. И, заметьте, китайские рестораны несколько не страдают от того, что в них не ходят или редко ходят любители французской кухни. Так и здесь: мы сфокусированы на определённом виде продукта, мы предлагаем потребителю только этот продукт, и знаем, что та аудитория, которая отсечена в результате того, что мы выбрали именно этот продукт, не так важна для нас, как та, что остаётся с нами именно потому, что мы этот продукт выбрали. Мы верим, что наша аудитория может и должна быть максимальной для джазового радио именно благодаря тому, что мы выбрали именно этот тип музыки.

Интересно: радиостанция, которая базируется в Нью-Джерси, фокусируется в основном на музыке, стандарт звучания которой был определен записями, сделанными здесь же, в Нью-Джерси, в студии знаменитого Руди Ван Гелдера — так называемый Blue Note Sound 50–60-х гг....

— Да, вы правы! Мы находим это глубоко символичным. Конечно, после того, как в студии Ван Гелдера сначала в Хэкенсэке, а затем в Инглвуд-Клиффс записывались те легендарные пластинки, этот стандарт, этот характерный звук был растиражирован по всему миру и действительно стал стандартом для многих лейблов, музыкантов и инженеров. Но это факт: радиостанция из Нью-Джерси пропагандирует в основном звук, найденный в Нью-Джерси. Это очень важно для нас.

Давайте вернёмся к вопросам об аудитории и средствах. Вы говорили о том, что станция должна удовлетворять запросам наибольшей из возможных части аудитории. Но ведь это, скорее, касается коммерческого вещания: им ведь важна привлекательность станции как рекламной площадки, а следовательно — размер аудитории.

— Каждый день в мире становится всё меньше джазовых радиостанций. Если мы будем говорить только о США, то не проходит дня без сообщения о том, что там-то и там-то ещё одна радиостанция сменила формат. И мы верим, что нам, чтобы выжить, чтобы сохранять джазовое радио на плаву, нужно стать хорошими бизнесменами. Мы очень чётко должны понимать, что делаем. Мы должны фокусироваться на определённой аудитории, должны чётко следовать законам радиовещания — хотя мы и уверены, что джазовое радио выживет именно в рамках некоммерческого вещания, мы должны быть настолько же хорошими коммерсантами, как и коммерческие станции. Мы должны думать об аудитории и служить аудитории, а не себе. Потому что если то, что мы ставим в эфир, не будет слышать аудитория — какой же тогда смысл вообще работать?

То есть вы хотите сказать, что некоммерческое радио должно действовать методами коммерческих радиостанций?

— Во многих смыслах — да. Дело в том, что в США общественное радиовещание много лет субсидировалось правительством. Затем — это произошло в 1994 году — правительство сказал: хватит, мы не будем больше вас финансировать. Вы

должны научиться выживать самостоятельно. То есть мы будем помогать вам, но эта помощь перестанет быть главной в вашем бюджете. И, когда это произошло, доминировавшая ранее в общественном вещании идея «искусства ради искусства» начала сходить со сцены. Потому что сама жизнь заставила идти по этому пути. Если мы — некоммерческое радио, не размещающее рекламы, то где мы возьмем деньги? У аудитории! А здесь все чётко и ясно, как в театре. Публике нравится спектакль, и она покупает билеты. Ей не нравится спектакль — и она билеты не покупает! Если аудитории не нравится то, что вы ей предлагаете, она не платит вам денег, только и всего. Следовательно, при отсутствии государственных дотаций мы должны научиться нравиться аудитории. Мы должны научиться делать так, чтобы аудитория понимала, что наши услуги стоят тех денег, которые она может нам заплатить. Следовательно, если общественная услуга, которую мы предлагаем, имеет плохое качество — у нас не будет общественной поддержки.

Кстати, ещё до прекращения госфинансирования та организация, через которую это финансирование шло, — Корпорация общественного радиовещания — настойчиво нас всех предупреждала: начинайте думать, что вы станете делать, если правительственное финансирование прекратится. Разрабатывайте собственные модели выживания. И многие, когда финансирование таки прекратилось, пошли по самому лёгкому пути: они поменяли формат. Так множество джазовых радиостанций превратилось в новостные. Видите ли, им проще было сменить формат, чем научиться удовлетворять потребности аудитории. Конечно, новости будет слушать больше людей, чем джаз! В результате по всей стране «большие рынки»¹ имеют в лучшем случае по одной джазовой радиостанции. Это в лучшем случае. Посмотрите: в Чикаго джаз передает только одна маленькая средневолновая некоммерческая станция². В Лос-Анджелесе только одно джазовое радио — наша братская станция, *KLON*. В Далласе нет джазового радио. В Бостоне нет круглосуточного джазового радио! В Филадельфии есть *WRTI*, принадлежащая *Temple University*, — это была круглосуточная джазовая радиостанция. Теперь она работает всего 12 часов в день. В Вашингтоне осталась только одна, передающая джаз часть своего времени. *WDCU* в Вашингтоне тоже была круглосуточная джа-

¹ Термин, обозначающий вещательный регион крупных мегаполисов или конурбаций.

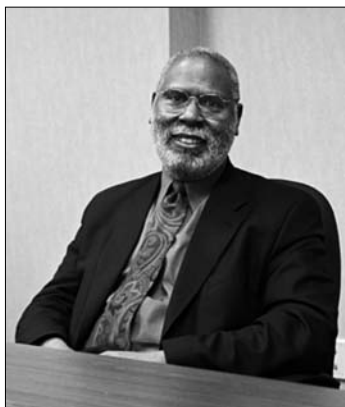
² На самом деле — две, *WBEE* и *WBEZ*, плюс несколько часов в день на *WDCB*; но все эти станции передают джаз не полный день и слышны только на небольшой территории, не охватывающей весь город, — см. далее интервью с Нилом Тессером.

зовая станция, принадлежавшая Университету округа Колумбия. Университет был в долгах и продал станцию, и она ушла в историю. Поезжайте в Вашингтон: там больше практически нет джазового радио! Я встречался и говорил с некоторыми бывшими сотрудниками *WDCU*. Они до сих пор сердятся на свою бывшую аудиторию, которая так стонала и плакала, когда станция перестала передавать джаз, но не присылала на станцию денег. Они говорят: «Вам нравится джаз? Вы говорите, что любите его? Мы передавали джаз. Это был, так сказать, не весь пирог, но большой кусок пирога. Но вы нас не поддерживали!» Грустно это всё.

Тёрстон Бриско III (*Thurston Briscoe III*), программный директор *WBGO* — одно из наиболее известных и значительных лиц в системе Национального общественного радио США (*NPR*), в которую входит и *WBGO* (или *Jazz 88*, как её привыкли называть слушатели). Он начинал свою радиокарьеру на маленьких провинциальных радиостанциях — сначала в Уичите (Канзас), потом в Юджине (Орегон), но затем сделал решающий рывок в своей карьере, перебравшись в Вашингтон и начав работу в штаб-квартире Национального общественного радио. Он прошел путь от ассистента продюсера отдела искусств утреннего вещания *NPR* до старшего продюсера утреннего вещания; он продюсировал на *NPR* знаменитую программу «Джаз живъём!», а затем возглавил *WBGO*. Вместе с Сефасом Боулзом он инициировал переход на новый формат, исключивший прежнюю свободную манеру ведения (когда речь ведущего затягивалась на полчаса, в студию свободно приходили гости ведущего, с которыми тот мог подолгу болтать на малоинтересные аудитории темы, а подбор музыки был хаотичным и отражал только интересы ведущего).

Давайте начнем со специальных программ, входящих в сетку вещания WBGO. Насколько они важны для вещания в целом и какие из них вы выделили бы как главные?

— Безусловно, прежде всего программу Брэнфорда Марсалиса «*Jazzset With Branford Marsalis*». Каждую неделю Брэнфорд представляет лучших джазовых музыкантов в процессе исполнения, в живых концертных записях. Это очень важно, потому что даёт людям представление о том, что сейчас, сегодня, являет собой это классическое, но вечно молодое искусство. Кроме того, имидж Брэнфорда сильно отличается от ведущих других программ — он моложе, ему только сорок, и он культивирует образ такого... «плохого мальчишки», понимаете?



Тёрстон Бриско III

Далее — «*Jazz Profiles*», программа, которую ведёт Нэнси Уилсон и которая посвящена разным замечательным личностям из истории джаза или явлениям: например, готовится программа, посвящённая истории клуба *Village Vanguard*. Эти программы исключительно важны, хотя давайте иметь в виду, что, к примеру, программу Марсалиса производит отдельная продюсерская компания — мы, как локальная станция, не могли бы обеспечить настолько высокий производственный уровень, которым отличается эта програм-

ма. Правда, производится она здесь, в этом же здании, но над ней работает отдельная команда, которая всё время посвящает только ей. То же самое относится к другой программе, которую мы получаем по сети *NPR*, — «*Piano Jazz*», которую ведёт несравненная Мэриэн Макпартланд. Она уже в возрасте (на момент беседы ей было 83, а в 2011-м, в возрасте 93 лет, она перестала вести программу, в которой её заменил пианист Джон Уэбер. — К. М.), но её программы — это удивительный артистизм и фантастическое взаимодействие между музыкантами: ведь её программа заключается в том, что она не только разговаривает, но и играет в студии вместе с музыкантом, которого пригласила, а ведь она — невзирая на возраст — исключительная пианистка и просто очаровательная женщина! Она — человек удивительной силы: ей удалось проложить себе дорогу в таком непростом деле, как джаз, где доминировали (и доминируют!) афроамериканские мужчины, а вовсе не белые женщины. Она известна тем, что знает ТЫСЯЧИ тем, так что способна подхватить и начать играть практически любую тему, которую предложит ей её гость.

Еще одна специальная программа *NPR*, передающаяся из Вашингтона, — программа д-ра Билли Тэйлора. Он — настоящий ас радиовещания. Один из лучших джазовых пианистов мира, которому дан также талант журналиста. Ему удаётся находить такие повороты в интервью с музыкантами, которые он делает, что были бы невозможны для обычного журналиста — потому что с ним, музыкантом огромного опыта и знаний, музыканты чувствуют себя более комфортно, чем с просто журналистом. И к тому же у него врожденная «радийность» —

способность быть привлекательным в радиозэфире. Он — своего рода Уолтер Кронкайт¹ джазового радио.

В конечном счёте практически все программы, которые идут у нас в прайм-тайм — так называемые *prime time specials*, — очень для нас важны. Большинство этих программ идёт уже не первый год и заслуженно популярны, но главное — они позволяют людям больше узнавать о том, как и кем делается эта музыка.

В сетке вещания WBGO довольно важную роль играют новостные программы. Каков баланс между новостями и музыкальными программами?

— Примерно пятая часть нашего эфира — новостные программы. Дело в том, что мы стараемся сделать так, чтобы аудитория не уходила от нас. Для этого она, аудитория, должна иметь возможность слышать у нас и новости тоже. На протяжении многих лет люди, работавшие в нашей новостной службе, время от времени независимо друг от друга задавали мне вопрос: насколько вы серьёзно относитесь к новостям в эфире WBGO? Мой ответ всегда один и тот же: я СЕРЬЁЗНО к ним отношусь. Я хочу, чтобы у нас были качественные новости, профессионально поданные. Я хочу, чтобы станция была источником информации для людей. И я хочу, чтобы каждая минута, которую мы звучим в эфире, была качественной.

Некоторые слушатели иногда удивляются, как могут звучать политические новости в эфире джазовой радиостанции. Надо заметить, что очень немногих это удивляет, но всё же. Я всегда говорю: а джазовые музыканты вовсе не аполитичны! Напротив, многие были очень активны политически — вспомните Чарлза Мингуса; вспомните всех джазменов — активистов борьбы за гражданские права; вспомните, наконец, что Билли Холидей пела «*Strange Fruit*»²

Но, как бы ни было важно присутствие новостной службы в эфире, мы не будем уделять ей ни больше внимания, ни больше эфирного времени, чем сейчас. Мы не можем забывать, что аудитория настраивается на нас всё-таки для того, чтобы слушать джаз!

Как вы сами оказались на WBGO? Я знаю канву событий, но как вам самому это видится?

¹ Один из наиболее авторитетных и популярных новостных ведущих в «классический» период американского телевидения — 1950–1960-е гг.

² Одна из первых «политических» джазовых записей — записанная в 1939 г. песня, в которой откровенно описываются результаты суда Линча.

— В 1965 году я учился в колледже, и радиовещание было моей второй специализацией. Это было в маленьком городке в Канзасе, в самой середине США. Каждую ночь, когда я ложился, мой мир сосредотачивался для меня в моем маленьком транзисторном приёмнике. Я слышал передачи из Чикаго, из Оклахома-Сити, слышал радиостанции из Миссисипи, которые после полуночи передавали ритм-н-блюз. Я был восхищён талантом людей, которые работали на радио, и мне самому хотелось стать частью этого волшебства. А в доме моих родителей всегда звучал джаз. Мой отец играл на многих инструментах, он был моим первым учителем по барабанам, а мой брат играл на трубе. Потом случилось так, что после многих работ на разных радиостанциях я стал работать на Национальное общественное радио, где через некоторое время стал продюсировать программу «*Jazz Live!*». Я всё больше и больше втягивался в эту работу, она стала занимать всё больше времени в моей жизни. Джазовое радио внесло массу изменений в мою жизнь (например, следствием того, что я всё время посвящал работе, стал развод!). Потом я узнал, что есть возможность работать на *WBGO*. Я подумал: Нью-Йорк, джаз, музыканты... и я подал заявление на участие в конкурсе на пост программного директора радиостанции. И вот я здесь работаю уже одиннадцать лет и... э-э... двадцать четыре дня (*смеётся*).

Таков взгляд на джазовое радиовещание ведущих сотрудников *WBGO*. Кажется, им удалось невозможное: хотя сами они скромничают, утверждая, что их станция находится в разных весовых категориях с коммерческими станциями, их аудитория вполне сопоставима с аудиторией коммерческих станций, а уж творческая значимость *WBGO* куда выше значимости попсовых станций с бесконечным потоком рекламы. Более того, *WBGO* и впрямь разительно отличается от расхлябанных и малопрофессиональных общественных станций США: её эфир динамичен и жёстко свёрстан, темпоритм убедительно стабилен, а большинство ведущих профессиональны и очень компетентны. Жаль только, что такая станция — одна. Впрочем, и мы можем слушать *WBGO*: у них есть вещание через интернет (www.wbgo.org) — и тогда мы точно будем в курсе того, что такое высший на настоящий момент стандарт джазового радиовещания.

А как выживают другие, менее успешные джазовые станции?

Сначала о том, как выживают станции коммерческие. В том числе и успешные. Как было сказано выше, собственно

джазовых коммерческих станций две, и те на АМ, так что сначала поговорим о ближайших родственниках, коммерческих радиостанциях формата *smooth jazz*.

Многие из них переняли систему тестирования аудитории, широко применяющуюся в коммерческом вещании массовых форматов. Наиболее распространенная и пользующаяся наибольшим влиянием в мире коммерческого радио технология тестирования называется *Mix Master* и разработана она (и применяется) расположенной в Принстоне (Нью-Джерси) компанией *Broadcast Architecture* (есть и другие компании, занимающиеся тем же, но ВА — общепризнанно наиболее успешная). По заказу радиостанций (или групп радиостанций) *Broadcast Architecture* проводит тестирование аудитории в том или ином вещательном регионе («на местном рынке», по американской терминологии). Кроме того, несколько десятков «станций-подписчиков» услуг ВА получают мониторинг своих аудиторий каждую неделю (станции-подписчики этой услуги есть в девяти из десяти крупнейших вещательных регионов-рынков США). Вот как это делается.

Компания приглашает около ста человек, случайно выбранных из населения района, в какое-нибудь большое помещение (по сложившейся традиции это обычно танцзал крупного отеля). Всем участникам тестирования раздают небольшие, напоминающие полицейские радиостанции «уоки-токи» устройства с антенной — так называемые «анализаторы восприятия» (*perception analyzer*). На анализаторе есть ручка и цифровой дисплей. Аудитория рассаживается поудобнее, и тест начинается.

Два — два с половиной часа собравшиеся слушают музыку — причём не отдельные композиции, а непрерывный нескончаемый микс из 10–15-секундных отрывков композиций. За время теста их успевает прозвучать около 600. Всё, что должны делать участники тестирования, — вертеть ручку. Нравится музыка — вертишь по часовой стрелке (на дисплее цифры стремятся к 100), не нравится — вертишь против (к нулю). Цифра 70 (и выше) означает, что эта вещь нравится аудитории и может войти в репертуар станции. Меньше 70 — увы. Данные собираются со всего помещения на принимающую антенну центрального компьютера, где не просто суммируются в целом, но и раскладываются в соответствии с заранее собранными данными на тех, кому розданы анализаторы: пол, возраст, среднее время прослушивания радио и т. п.

Трудно по десятисекундному отрывку понять, нравится музыка или нет? Психологи, на исследования которых опирались разработчики технологии, утверждают, что уже через две-три секунды после начала композиции средний слушатель

формирует своё к ней отношение, точнее — начинает испытывать к ней положительные или отрицательные эмоции.

В соседнем помещении тем временем сидят представители радиостанции-заказчика и консультанты ВА. Перед ними — монитор, на котором в реальном времени идут не только средние результаты по каждому включенному в микс отрывку, но и данные по демографическим слоям: отдельно по женщинам, мужчинам, нацменьшинствам, пожилым, молодёжи, постоянным слушателям, случайным слушателям. Все вместе выстраивается в сложнейший график, который специалисты ВА в шутку именуют кардиограммой. От результатов, показанных той или иной композицией, зависит, войдет ли она в репертуар радиостанции или нет. Именно так в ходе теста формируется то, что в радиовещании называется музыкальным форматом.

В формате *smooth jazz* этот метод получил самое широкое распространение. И неудивительно: директор *Broadcast Architecture* Фрэнк Коди в прошлом — радиовещатель, и именно он ответственен в какой-то степени за сам факт появления на свет формата *smooth jazz*. Именно он в 1987 г. в Лос-Анджелесе поменял формат захудалой рок-радиостанции, назвав её *KTWV*, или *The Wave*. На этой станции впервые зазвучала странная смесь Стинга, *Steely Dan*, Джона Колтрейна, Чика Кориа и т. п. — то, что спустя пару лет, впитав весь тогдашний коммерческий фьюжн и избавившись от самых «будоражающих», некомфортных звучаний, превратилось в формат *smooth jazz*. Кстати, по месту появления этого формата его иногда (как и сам музыкальный стиль) обобщенно называют «калифорнийским звуком».

Технология тестирования аудитории начала применяться *Broadcast Architecture*, основанной Коди через год после *The Wave*, с конца 80-х. В те годы она давала просто волшебные результаты, позволив многим станциям — в соответствии с предпочтениями самого Коди, это были в основном *smooth*-станции — значительно увеличить аудиторию (с двух иногда аж до шести процентов суммарной аудитории данного рынка за каждые пятнадцать минут вещания, что приводило к попаданию станции в пятерку наиболее слушаемых на своём рынке). Мало того, в 2000-е *Broadcast Architecture* и сама занялась вещанием в формате *smooth jazz*, сформировав под общим названием *Your Smooth Jazz* целую сеть станций, вещающих в ряде крупных городских регионов.

Следование предпочтениям аудитории и возможность постоянно отслеживать их привело к тому, что, как и станции более массовых форматов, большинство *smooth*-радиостанций перешли на работу с синглами. То есть с каждого конкретного

альбома данного исполнителя выбиралась (в соответствии с результатами тестов) не три и даже не две, а только одна композиция, которая и включалась в ротацию станции. Остальное не могло прозвучать в эфире никогда. Таким образом проводится своеобразная дрессировка аудитории: слушатель привыкает слышать только одну, отвечающую массовым (а значит, чаще всего и его) вкусам композицию данного исполнителя и, привыкнув к ней, начинает любить её — как и все, приносящее комфорт (в данном случае слуховой). Конечно, подростки-максималисты и образованные слушатели с высоким культурным уровнем и высокими запросами плюются, но разве они составляют большинство аудитории?

Естественно, система эта наиболее действенна именно для коммерческого радио — и не с точки зрения развития формата или тех музыкальных жанров, на которых он основан, а с точки зрения получения прибыли. Критики, например, считают, что в любом формате эта система как раз тормозит развитие собственно музыки. А вот что говорит гитарист Пэт Мэтини — один из столпов современного (*contemporary*) джаза, и при этом один из наиболее интересных и творчески значимых артистов не только в этом жанре, но и вообще в импровизационной музыке в самом широком смысле. На его шоу на стадионах и в гигантских залах ходят тысячи и десятки тысяч, его альбомы продаются сотнями тысяч, но его музыка почти выпала из формата вещания *smooth jazz*-радиостанций, потому что она регулярно показывает низкие результаты в ходе тестов *Broadcast Architecture*. Даже в тех случаях, когда его музыка всё-таки звучит по радио, музыкальные директора радиостанций вырезают из композиций длинные импровизационные соло или ставят на коробке диска отметки, показывающие диджеям, где музыку нужно «увести» — чтобы опять-таки избежать длинного соло.

«Я в растерянности, — говорил Мэтини в интервью журналу *Down Beat* (1999). — Я близок к тому, чтобы решить, что лучше бы наша музыка вовсе не звучала в эфире, чем звучала в ТАКОМ виде. С другой стороны, мы живем в эпоху, когда так мало возможностей быть услышанными; так что я не могу вот так взять и сказать — мол, а катитесь вы... Нам действительно нужна каждая возможность засветиться, которая только существует: это вопрос выживания. Но я не собираюсь срочно начать писать музыку, под которую людям удобно притоптывать ногой. Если бы меня интересовал успех такого рода, я бы лучше писал музыку к рекламе Макдоналдса».

Ситуация с собственно джазовыми радиостанциями — несколько иная, потому что по типу собственности они в массе

своей являются, как мы выяснили, общественными. Следовательно, они не зависят напрямую от так называемого «Арбитрон-рейтинга». Здесь нужно небольшое пояснение.

Arbitron — это неправительственная независимая организация, которая с 40-х гг. проводит самые авторитетные в США исследования теле- и радиоаудитории. Исследования эти основаны не на опросах, а на инструментальных измерениях. *Arbitron* по соглашению с производителями теле- и радиоаппаратуры размещает (с ведома покупателей) в некоторых приёмниках свои приставки, которые фиксируют время включения и выключения аппарата, а также частоты, на которые он настраивается, и время, которое слушатель проводит на той или иной частоте. С 80-х гг. результирующие рейтинги «Арбитрона» доступны в онлайн-режиме — сначала через собственную компьютерную сеть организации, а теперь и через интернет. Подписавшись (за деньги — и, кстати, немалые) на эту услугу, радиостанция (телеканал) может в режиме реального времени видеть изменения в своей аудитории, главный показатель которых — занимаемая доля рынка на основе 15-минутных сегментов (*share*). Это критический показатель для коммерческих станций, потому что именно от него зависит количество размещаемой на данном канале рекламы и, следовательно, доход радиостанции. Дело в том, что рейтинги публикуются, и рекламодатели за ними следят.

Средним — весьма средним, чтобы не сказать «едва удовлетворительным» — рейтингом считается цифра 2 (то есть два процента суммарной радиоаудитории данного рынка в данные четверть часа). Отличные показатели (означающие присутствие в пятёрке лидеров эфира данного вещательного региона, или «рынка») — 6 и выше.

У большинства общественных джазовых радиостанций *share* не превышает 1 (а в большинстве случаев это 0,6–0,7), что для коммерческой радиостанции означало бы отсутствие рекламодателей и скорое банкротство.

Но не будем забывать, что с середины 90-х положение общественного радио резко изменилось. Резкое сокращение правительственного финансирования всей системы общественного радиовещания привело к тому, что некоммерческие станции оказались перед лицом неизбежных изменений. Теперь они целиком и полностью зависят только от пожертвований (как мы помним, в среднем это примерно наполовину — спонсорские вливания, так называемые *donations*, дары, а остальное покрывается за счёт *membership*, то есть членских взносов, или пожертвований радиослушателей, — по-другому этот вид дохода называется *pledge*, или залог: мол, мы вам деньги, а вы

нам — качественное радио). Таким образом, общественные радиостанции оказались даже более прямо зависимы от аудитории, нежели коммерческие. У последних схема получения дохода выражается формулой «аудитория — приемлемый рейтинг — внимание рекламодателей — деньги», тогда как схема выживания общественной станции может обобщённо быть представлена в виде «аудитория — деньги».

А потребности общественной радиостанции как предприятия велики. Нужно платить меньше налогов, чем коммерческим коллегам, это да; и зарплата персонала в разы меньше, чем у станций, размещающих рекламу. Например, на *WBGO* годовая зарплата ведущего колеблется в пределах 25–45 тысяч долларов: для Большого Нью-Йорка, да и для Америки в целом, заработок довольно скромный (за вычетом налогов — от полутора до трёх тысяч в месяц, что совсем немного для региона, где ежемесячная квартплата меньше 1000 долларов — большая редкость). Но остаются расходы на аренду, лицензионные выплаты, обновление аппаратуры и фонотеки и т. п. Вот, например, мы помним, что *WBGO* провело капитальный ремонт своего здания. Для этого тоже нужны были деньги, и большие деньги. Так, во время февральского *fund drive* (сбора средств) 2000 года *WBGO* должно было собрать ни больше ни меньше, чем один миллион долларов. В это же время такую же задачу поставил перед собой другой титан джазового радио — калифорнийский *KLON*; эти две станции, именующие друг друга *sister station* (станция-сестра), развернули настоящее соревнование — кто наберёт миллион первым. Кстати, это был первый раз в истории некоммерческого радиовещания, когда шла речь о таких суммах. Что вы думаете? Набрали. Причём одновременно. Так же как в ходе первого аналогичного соревнования в 1997-м набрали по полмиллиона.

Февральский *fund drive* 2001 года на *WBGO* был скромнее (613 тысяч), поскольку ремонт в основном уже закончился.

Короче говоря, общественные радиостанции встали перед необходимостью менять что-то в своём вещании, поскольку изменившиеся условия принудили их более внимательно относиться к своей аудитории и начать работать не только для узкого круга знатоков и ценителей, но и для более широкой публики.

Каждый действовал по-своему. Как мы видим, на *WBGO* пошли по компромиссному пути. Прежняя анархически-расслабленная манера составления программы эфира ушла в прошлое, но у ведущего всё равно осталась значительная творческая свобода; музыкальный формат сузился, но это не привело к ситуации, когда один альбом артиста может быть представлен в эфире только одной композицией и никакой другой;

музыкальный директор просматривает новые поступления и отсекает некоторые альбомы, но не занимается редактированием отдельных композиций с вырезанием длинных соло и т. п.

Другой путь — тот, по которому пошли участники первой в истории общественного радио программы тестирования аудитории под названием *Modal Research*. Эта модель тестирования была разработана Джои Коном, программным директором упоминавшейся выше сиеэтлской радиостанции *KPLU*. Изыскания оплатили полтора десятка общественных радиостанций, а также Национальное общественное радио и Международное общественное радио (головные станции сети общественного радио в Вашингтоне) и продюсеры пяти основных джазовых шоу, которые распространялись в то время по сети *NPR* (их транслировали 84 процента из 600 филиалов этой сети) — «*Jazz Set*» Брэнфорда Марсалиса, «*Piano Jazz*» Мэриэн Макпартланд, «Джаз из Кеннеди-Центра» Билли Тэйлора, «Джаз из Линкольн-Центра» и «Джазовые профили».

Основная проблема, ради решения которой примкнули к исследованию большинства станций-участниц, — резкое падение количества слушателей в дневное время. Дело в том, что значительное число общественных радиостанций транслирует приходящие по сети *NPR* информационные шоу — «*Morning Edition*» и «*All Things Considered*», первая из которых заканчивается в 9–10 утра (в зависимости от часового пояса), а вторая начинается в 3–4 дня. За счёт высокого качества этих программ их слушает значительная часть аудитории, но в промежутке между ними, когда местные станции начинают крутить джаз в потоке, аудитория уходит на другие частоты. Вот именно для борьбы с этим станции и решили выяснить предпочтения аудитории, чтобы слушатели не крутили ручку настройки по окончании «*Morning Edition*».

А когда выяснили предпочтения — пришлось вносить изменения в программу.

Первые результаты впечатляли. Питтсбургская *WDUQ* летом 1996 г. потеряла около 20 процентов аудитории в один день — когда в городе заработала коммерческая станция формата *smooth jazz*. Программный директор *WDUQ* Дейв Беккер говорит, что многие знакомые ему общественные радиостанции в такой ситуации просто меняли формат, переключаясь на новости (вспомним, что говорил по этому же поводу Сефас Боулз с *WBGO*). *WDUQ* же решила стоять до конца. В момент этого решения её «Арбитрон-рейтинг» составлял 0,6 — аналог клинической смерти. Подключившись к *Modal Research*, станция внесла значительные изменения в свой музыкальный формат, и доля аудитории в дневные часы удвоилась.

Инициировавшая *Modal Research* сизтлская *KPLU* смогла увеличить объём собираемых слушательских пожертвований почти на сорок процентов.

Однако многие станции, даже поучаствовав в исследованиях финансово, отказались вносить радикальные изменения в свой формат. Каждая по своим причинам, естественно. *WBGO* — потому что проведённые в Сизтле и Филадельфии тестирования аудитории не отражают, по мнению уже знакомого нам Тёрстона Бриско, предпочтений несравненно более сложной и подготовленной аудитории Нью-Йорка. Генеральный менеджер лос-анджелесской *KLON* Джуди Джанковски заявила, что предполагаемые изменения просто разрушат её коллектив, так как ведущие не согласны с ними. Но менее успешные станции пошли на то, чтобы изменить эфир.

Какие же изменения имеются в виду? Рассмотрим их на примере *KXJZ*, работающей в Сакраменто (Калифорния) и слышной как в долине Сакраменто, так в районе озера Тахо. Выяснив предпочтения аудитории, музыкальный директор *KXJZ* Гэри Верселли просмотрел всю фонотеку радиостанции, прослушал каждую композицию и на каждую коробку *CD* наклеил желтую бумажку с инструкциями ведущим. Согласно этим инструкциям некоторые композиции в эфир ставить можно без всяких ограничений. Другие — нельзя вообще. Но значительную часть треков ставить в эфир можно только при том условии, что они будут «уведены» (принудительно завершены уводом в тишину) с определённого момента — там, где импровизационное соло становится слишком длинным или же слишком диссонансным и яростным. Таким образом из эфира *KXJZ* исчезли длинные композиции со сложными соло. Вообще исчезли соло баса или барабанов — аудитория, как выяснилось, не любит их. Да и стилистически формат станции сильно изменился: сложный современный пост-боп все больше заменяется мягким, преимущественно балладным звучанием; почти не стало звучных, шумных биг-бэндowych номеров; напроць исчез какой бы то ни было авангард.

Энтони Брэкстон, Сесил Тэйлор, Орнетт Коулман, Чарли Мингус, Генри Трэдгилл? Ни в коем случае. Джон Колтрейн? Пожалуйста, треки с альбома «*Ballads*» или с совместного альбома с вокалистом Джонни Хартманом. Ну, в крайнем случае — «*Giant Steps*». Но никакого «*A Love Supreme*» или других протяжённых философских полотен. Хэрби Хэнкок? Пожалуйста: «*Speak Like A Child*», но никакого джаз-рока, да и «*Cantaloupe Island*» не надо — резковато.

Более того, Верселли составил для диджеев (которые, как и на *WBGO*, могут выбирать композиции сами, но только из разрешённого списка!) таблицу «предпочтительных треков». Это

пачка листов толщиной в две общие тетради, на которых перечислено примерно 2200 композиций, предпочтительных для исполнения в эфире в соответствии со вкусом аудитории. Там есть Ред Гарланд, Уинтон Келли, Томми Флэнаган, Кенни Беррелл, Уэс Монтгомери, *Modern Jazz Quartet*, ранний Майлс Дэйвис (но никакого «*Bitches Brew*»!). И в изобилии есть Пол Дезмонд.

«Он — один из самых предпочитаемых публикой джазовых музыкантов, — говорит Верселли. — В звуке его саксофона есть что-то такое, что как бы говорит: добро пожаловать на нашу волну! Он очень мелодичен, а мелодический параметр — ключевой для предпочтений аудитории, как выяснилось. Теперь мы звучим более тепло и расслабляюще. Кто-то скажет: более консервативно? Да, пожалуй, это точно. Мы определённо передаём больше Джорджа Ширинга, чем Вуди Шоу, — хотя Шоу мы тоже передаём».

И не то, чтобы самому Верселли так уж нравились произошедшие изменения. Он — ветеран общественного радио, проработал в джазовом вещании два десятилетия. Ему нравилось, как *KXJZ* звучал в прошлые годы, но... «Я думал, что мы — классная станция, очень передовая, — говорит он. — Но, когда мы передавали так нравящийся нам боп, аудитория выбирала другие волны. А в нашем положении мы не можем сказать им: эй, это вам полезно, это как лекарство, ну-ка примите это... Дело в том, что они вовсе не обязаны это принимать!»

Факт есть факт: количество собираемых средств и доля аудитории *KXJZ* увеличились более чем на 30%.

Проведённые по модели Джои Кона исследования разбили весь массив джазовых записей на шесть категорий: лирическая, инструментальная, современные ритмы, «старое доброе», свинговые певцы, блюз и «мощная импровизация». И оказалось, что предпочитаемая сотрудниками станций «мощная импровизация» находится в самом низу таблицы слушательских предпочтений и совершает действительно мощное действие — отталкивает большинство аудитории! Кон говорит по этому поводу, что сотрудники джазовых станций должны смириться с тем, что «чем более резкой и вызывающей становится музыка, чем выше в ней накал импровизации, тем меньше она привлекает публику. Но если музыка становится слишком простой и лёгкой, это тоже отталкивает публику. Публику привлекает лиричная, мелодичная, умиротворяющая и умеренно сложная музыка». Кстати, Кон вовсе не считает, что новые рамки понижают уровень творческой значимости того, что передают общественные джазовые радиостанции, издавна рассматривавшиеся как бастион высокой креативности. Он говорит, что если его станция — *KPLU* — продолжает передавать таких артистов,

как Телониус Монк, Билли Холидей, Элла Фицджералд, Уинтон Марсалис, Джошуа Редман, Курт Эллинг, Кевин Махогани, то это значит, что с её творческим уровнем все в порядке. «Мы же не передаем Кенни Джи¹», — смеётся он. Наверное, в чём-то он прав.

Нельзя не отметить, что нет правил без исключений. Выше мы отмечали, что в США в конце 90-х все же было две коммерческие джазовые станции, и одна из них — новая, заработавшая в 1998 г. Это *KZJZ* в Сент-Луисе (Миссури).

Ее основала Мария Кина, которая, помимо того что стала главным менеджером станции, и вела её эфир, ещё и пела в местном биг-бэнде. В своё время она работала на существующей и поныне общественной станции *WSIE* в пригороде восточной части Сент-Луиса — Эдуардсвилле (Иллинойс), где обрела необходимые навыки и любовь к джазовому радио. Основав *KZJZ*, она пригласила туда ряд специалистов-ветеранов с *WSIE*, включая опытного ведущего Пэта Грэйни, который стал музыкальным директором нового радио. Первоначальная фонотека была составлена из домашних коллекций первых сотрудников, в том числе и самой Марии Кины. Затем пошли новинки от джазовых лейблов, и дело закрутилось. Благодаря опытным ведущим и энтузиазму всей команды за первый месяц работы *KZJZ* поднялась на восемнадцатую позицию в рейтинге радиостанций Большого Сент-Луиса и достигла «Арбитрон-рейтинга» в 1.1, что считается весьма достойным показателем для нового радио (еще бы, это значит, что одиннадцать жителей города из каждой тысячи слушают эту станцию в каждые отдельно взятые пятнадцать минут!). Более того, новое радио практически не проводило *PR*-кампанию: городские рекламодатели (а в США именно реклама местных рекламодателей составляет основу бюджета коммерческих радиостанций) сразу обратили на неё внимание, и рекламный бюджет начал наполняться. Мария Кина говорит, что, когда она звонила очередному потенциальному рекламодателю, в ответ чаще всего слышала: «Слава богу, ну хоть кто-то начал передавать джаз у нас на радио!»

В 1999 г. *KZJZ* (1380 AM) получила престижную награду — премию Маркони, общеамериканскую премию за успехи в радиовещании, в категории «Лучшая джазовая радиостанция США».

¹ *Kenny G* (настоящее имя — Кеннет Горелик) — символ «гладкого» джаза, сопрано-саксофонист с сиропно-сладким звуком, чьи альбомы продаются миллионными тиражами, но вызывают насмешки джазменов из-за своей чрезмерной «сахарности».

Впрочем, «золотой век» для *KZZZ* продлился недолго. Всего через два года после своего основания она обанкротилась, и лицензия на частоту 1380 кГц *СВ* была передана местной церкви адвентистов седьмого дня, так что теперь на этой частоте звучит передаваемая через спутник с Юга США музыка госпел (что означает, что на станции остался работать только технический персонал — ведь собственного эфира у неё больше нет).

Базз Карлсон, который работал на *KZZZ* начальником службы новостей («новостным директором»), перешел работать на другую сент-луисскую радиостанцию — *WEW* (770 AM), одну из старейших в стране. Он говорит, что многие, даже из числа сотрудников *KZZZ*, с самого начала сомневались в продолжительности её успеха. «Если бы руководство станции потратило хоть немного денег на её рекламу, — утверждает он, — у неё было бы в разы больше слушателей. Они просто не хотели лишних расходов!» И, хотя нынешнее руководство бывшей *KZZZ* попало под угрозу судебного разбирательства за нарушение условий лицензии, ясно было, что джаз в радиоэфир Сент-Луиса в ближайшее время не вернётся.

В заключение — мнение одного из тех людей, кого сокращение джазового радио затронуло напрямую. Мы уже упоминали о трудной судьбе филаделфийской станции *WRTI*, на которой с 1998 г. джаз стал звучать только 12 часов в день — причём это ночные часы. Вот слова одного из бывших работников этой станции, а именно — её бывшего музыкального директора Грегга Джуитта, посланные им в интернет-форум по проблемам джазового радио — слова меткие, выстраданные и в целом весьма точные.

«Я — из Филадельфии. Я знал *WRTI* 90.1 FM, или *The Point*, или *Jazz 90*, или в конце концов, *JAZZFM* — как я сам предпочитал называть эту станцию — ещё до того, как что бы то ни было узнал, собственно, о джазе. Именно ДжазFM научила меня всему, что я знаю о джазе.

Я должен быть честным. Это не была образцовая станция, если говорить о методах управления ею. Но в смысле музыки — она была лучшей. Я никогда — ни до ни после — не слышал другой станции, которая могла бы научить своего слушателя так многому в области музыки и так быстро.

Спектр музыки был очень широким: от классиков (Арт Блэйки, Билли Холидэй, Уэс Монтгомери, Чик Кория, Сара Вонн, Телониус Монк, Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, Джерри Маллиган, Клиффорд Браун, Чарли Мингус, Джон Колтрейн, Элла Фицджералд, Майлс Дэйвис, Стэн Гетц, Кэннонбол Эддерли, Нэт Кинг Коул) до современных звезд (Марсалисы, Рой

Харгроув, Крисчен Макбрайд, Джошуа Редман, Брэд Мелдау, Кассандра Уилсон, Николас Пэйтон, Пэт Мэтини, Кенни Гарретт, Дайана Кролл и т. п.). Мои извинения тем, кто не попал в этот список — они знают, что их записи там тоже звучали. Я привёл этот список, чтобы дать представление о том, что звучало на ДжазFM в любые отдельно взятые три-четыре часа. Для меня эта станция была лучшая. Я очень скучаю по ней.

Но я должен признаться, что несколько предубеждён в пользу этой станции. Я не просто любил музыку и радио — я имел чудесную возможность жить внутри этой музыки и этого радио. На протяжении четырёх лет, с 1993 по 1997 гг., я вёл на ДжазFM ночные эфиры, а также дневной эфир в субботу. Более того, до того, как моя работа на станции кончилась, я даже обнаружил себя на посту музыкального директора ДжазFM. И, уверяю вас, то, что моя работа кончилась сразу после того, как формат станции изменился, — это не простое совпадение.

Я помню этот день. Коллектив собрали в одной комнате. Смена формата. Классическая музыка будет звучать теперь с шести утра до шести вечера. И это не обсуждается.

Мои первые ощущения: я почувствовал облегчение. Дело в том, что и станция, и университет-владелец испытывали финансовые трудности. И мы прекрасно помнили (все происходило буквально на наших глазах), как за год до этого медленно и мучительно умирало джазовое радио в Вашингтоне. Больше того. Все мы слышали ужасные истории о том, как в Северной Калифорнии люди просыпались в один прекрасный день и обнаруживали, что их джазовое радио выключено. Вообще. Безо всякого предупреждения. Частота молчит, потрескивая статическими разрядами. Поэтому я был уверен, что наши финансовые трудности тоже завершатся выключением рубильника.

Я был очень зол на университетскую администрацию, на их невежество и тупость. Они приняли решение, не советуясь с руководством станции, не предупреждая слушателей. Ведь это не была коммерческая станция! Они не могли поступить таким образом! Просто не имели права...

Потом я подумал: *WRTI* передавала джаз в районе Филадельфии на протяжении сорока с лишним лет. Четыре десятилетия! У нас было много шансов сделать станцию преуспевающей и финансово независимой, чтобы такое не случилось, а мы этого не сделали.

Потом я рассердился на так называемых любителей джаза в Филадельфии. У нас бывали консультанты из Национального общественного радио, и они говорили нам, что у нас — наихудшее соотношение количества слушателей и количества «членов

станции» из всех крупных городов США. Я вспоминал, как на протяжении нескольких кампаний по сбору средств я буквально агонизировал у микрофона, упрашивая тех самых людей, что в таком количестве звонили на станцию (обычно для того, чтобы спросить: а кто играл на барабанах в этой последней пьесе?), позвонить нам опять и сделать взнос. Я даже думал иногда, что, раз они не хотят поддерживать нас, мы должны в один прекрасный день взять и прекратить вещание! Показать им, каково им будет без джаза!

Правда, я быстро пришёл в себя. Что и кому бы мы доказали? Мы просто удалили бы джаз из радиоэфира большого, многомиллионного города. И всё! Да, я всё ещё сержусь и на слушателей, которые не желали поддерживать станцию, и на самодурствующую администрацию университета, и я очень беспокоюсь о будущем джазового радио, но я полон благодарности за то, что джаз всё-таки остался на радиоволнах в Филадельфии — хоть и в минимальном количестве.

Что делать, чтобы такие ситуации не повторялись?

Первое. Слушаете ли вы свою любимую станцию всю ночь, или же десять минут в день — вы должны платить за это. Не надо слать на станцию тысячу долларов. Нет. Но если КАЖДЫЙ слушатель пошлет на станцию ОДИН доллар в течение КАЖДОЙ кампании по сбору средств, то есть дважды, максимум трижды в год — станция останется сама собой. Надо понимать, что, если вы не даёте денег своей любимой станции — вы не становитесь её собственниками в какой-то мере. А раз собственником не становитесь вы — станет кто-то ещё. И тому, кто станет собственником, может быть наплевать на джаз.

Проявляйте активность. Просите своих знакомых и друзей послать деньги на станцию — не ради неё, так ради вас. Организуйте благотворительный фонд, куда люди могли бы жертвовать деньги для станции. За то, чтобы джаз оставался в радиоэфире в вашем городе, несете ответственность прежде всего ВЫ. И единственный способ добиться того, чтобы джаз оставался в радиоэфире, — это взять ваши, с таким трудом заработанные и сохранённые деньги и, вместо того чтобы орать «я люблю джаз!!!», послать их на станцию.

Второе. Шире привлекайте корпорации. «Хеннесси», «Плэйбой», «Меллон Бэнк», «Джей-Ви-Си» (это только несколько примеров) спонсируют отличные фестивали и концертные серии каждый год. И им за это следует выразить огромную признательность. Но это не единственные фирмы, у которых есть пара долларов, чтобы спонсировать культуру и хорошо себя рекламировать таким образом. Я знаю, что у многих слушателей есть хорошие связи в бизнес-мире. Так, черт возьми, используйте эти

связи для чего-то ещё, кроме как чтобы доставать хорошие билеты на бейсбол. Это в равной степени касается и местных семейных магазинчиков, и транснациональных корпораций.

И третье — наверное, самое главное. Не надо говорить, что вы любите музыку. Надо действовать. Надо поддерживать музыку и музыкантов. Ходите на их концерты! Им не только нужны деньги, которые вы заплатите за вход, — им нужно, чтобы в аудитории кто-то сидел, и раз вы любите этого артиста, так пусть это будете ВЫ. Если видите CD, который хотите купить — не раздумывайте. Покупайте. Неважно, купите вы диск на концерте в клубе или в магазине — главное, что работа музыканта будет вознаграждена. И еще: пропагандируйте своё любимое искусство. Рассказывайте о любимой музыке родственникам и друзьям. Говорите им, ЧТО значит эта музыка для вас, для всей страны, для мира — неважно, знают они что бы то ни было о джазе или нет. Давайте им слушать свои диски, берите их с собой на концерты. Помните: живой джаз на сцене ни с чем не сравнится, даже для тех, кто никогда его не слышал.

И вспомните: кто-то и вас привёл к джазу, не так ли?..»

* * *

Помимо собственно джазовых радиостанций, в радиоэфире США джаз присутствует и в виде авторских программ на других станциях, вообще-то имеющих другую специфику (иногда даже не музыкальную). Это тоже важная составляющая общей картины — тем более, что ведут эти программы зачастую очень крупные и известные специалисты.

Пример такой программы — двухчасовое шоу Нила Тессера «*Miles Ahead*» (www.milesaheadjazz.com), которое в 2002–2005 гг. ежедневно с 17:00 до 19:00 выходило в Чикаго на средневолновых частотах 1240 кГц (северо-западные районы) и 1470 кГц (южные районы). Мы уже встречались с автором и ведущим этого шоу в главе о джазовом образовании; напомним, что Нил Тессер (*Neil Tesser*) — автор одного из лучших путеводителей по джазовой истории, написанного через призму тех альбомов упоминаемых исполнителей, которые возможно приобрести в США — «*Playboy Guide to Jazz*», знаменитый джазовый радиоведущий и критик, проработавший много лет в ведущем джазовом журнале *Down Beat*. С 2005 г. программа Нила, дополненная вторым ведущим Марком Раффином, приобрела название «*Listen Here!*» и стала распространяться по сети Национального общественного радио, но по-прежнему выходит в Чикаго в те часы, что раньше занимала программа «*Miles Ahead*», а концепция программы при этом поменялась незначительно.

Я встречался с Нилом Тессером в Эванстоне, северном пригороде Чикаго, где расположен Северо-Западный Университет (Нил преподает там историю американского джаза). Интервью было довольно обширным, и в том числе мы говорили и о радио — о нынешней программе Нила, о его работе на других станциях, о нынешнем положении джаза в радиозфире вообще и в эфире Чикаго в частности, а также о том, кто же слушает эту музыку. Нил — человек яркий, шумный, бескомпромиссный, говорит экспансивно, размахивая руками, без особой дипломатии делится своими симпатиями и антипатиями. Как почти любой, кто вырос в США в годы «холодной войны», он явно обладал какими-то предрассудками в отношении бывшего СССР и в первые секунды нашей встречи довольно настороженно изучал журналиста из России, пока не решился закинуть удочку, сказав: «Ну что ж, ребята, мы вас очень боялись!». Мне не оставалось ничего, кроме как парировать: «Нет, ребята, это **мы** вас очень боялись!» Нил захохотал, и беседа пошла ровно и открыто.

Вы сейчас работаете на радио WBEZ?

— Уже нет. Я проработал на WBEZ 16 лет. Это — общественная радиостанция. Неточное название, на самом деле. В этой стране нет системы общественных радиостанций в том смысле, в котором они должны называться общественными. Уже нет. В давние времена на общественном радио можно было слушать вещи, которые нельзя было услышать на коммерческих станциях. И работники этих станций не заботились о том, насколько широка их аудитория: идея заключалась в том, что государство платило деньги общественным станциям, чтобы обеспечить слушателю свободу выбора альтернативной точки зрения. В 80-е, во времена президента Рейгана и воцарившейся в обществе атмосферы жадности, финансирование общественного радиовещания было сокращено, что заставило общественные станции впасть в большую зависимость от слушательской финансовой поддержки. Теперь они должны были два-три раза в год устраивать в эфире кампании по сбору средств, обращаясь к слушателю с просьбой дать им денег и позволить продолжать делать их программы. Но это создало такое же давление на коллективы станций, какое существует и на коммерческих станциях: эта программа не привлекает слушателей — долей её! На коммерческой станции было бы на шаг больше: эта программа не привлекает слушателей, и поэтому в ней не размещают рекламу... На общественной же станции это означает: не привлекает слушателей, а значит, во время этой программы мало звонков с предложением пожертвований. В результате общественные

станции стали терять свою альтернативную роль. Они все ещё отличаются от основной массы коммерческих станций, но они уже недостаточно альтернативны.

Я работал на *WBEZ*, общественной станции, много лет и считал, что там и умру (*смеётся*). Затем произошла смена менеджмента, кое-кого назначили музыкальным директором (кое-кого, с кем я работал и кого считал моим другом¹), и у неё обнаружились страсть к власти и мстительность, плюс зависимость от читаемых опросов и исследований общественных вкусов по всей стране... За две тысячи миль отсюда, видите ли, кто-то решил, что ключ к успеху джазового радио — это ставить вокальную композицию после бразильской и перед балладой, а ставить Чарли Паркера нельзя совсем, равно как нельзя ставить и слишком новые записи², и она решила двигаться в этом направлении. Но это было совсем не то направление, в котором я сам хотел бы или хотя бы был бы согласен двигаться, поэтому я ушёл с этой радиостанции и не работаю на ней уже пять лет.

Я продолжаю работать на радио, но теперь я сам себе хозяин. Мы арендуем эфирное время у средневолновой радиостанции, которая продает свои эфирные часы тем, кто способен за них заплатить. Арендовав эти часы, мы продаем внутри них рекламное время для того, чтобы покрыть расходы на аренду эфира. Такую схему предложил мне мой друг, которого я знаю тридцать лет, со студенческой скамьи. Он успешно работал в области *public relations*, у него есть деньги. Он сказал: я покупаю эти часы (два часа в день), плачу тебе за ведение, плачу рекламщику, который будет находить и размещать рекламу, а прибыль забираю себе. Этому предприятию всего год, и за год мой друг вложил в него двести тысяч, а прибыли мы пока никакой не получили. Но мы развиваем эту программу, стараемся расширить её аудиторию и базу рекламодателей. Посмотрим, насколько успешной может быть коммерческая джазовая программа. Это необычная вещь для Америки. Во всей стране — две коммерческие джазовые станции. Мы идем по совершенно неисследованному в нынешних условиях полю.

К сожалению, мы не можем сказать слушателям: настройтесь на нашу джазовую радиостанцию. У нас ведь только два часа — программа «*Miles Ahead*». В утренние часы там — русское шоу (русские эмигранты, которые делают новостную программу на русском), потом, с десяти до полудня — спортивная программа на английском. До пяти вечера там религиозная

¹ Крис Хэйм, нынешняя руководительница *WBEZ*.

² Тессер имеет в виду программу *Modal Research*, о которой мы говорили выше.

программа на испанском. Потом иду я, а после меня в один вечер начинается латышская программа, в другой — румынская, а в третий — греческая. Это такое мультикультурное радио.

Да, я знаком с такой схемой. Мне приходилось в Сизтле участвовать в русском утреннем шоу на точно такой же АМ-радиостанции. Только спортивное шоу после русской программы было на испанском.

— Вот-вот. В крупных городах много таких станций.

Как обстоят дела с рекламой? Что касается русского, или греческого, или латышского шоу — там понятно: они предлагают размещать рекламу местным бизнесменам одной с собой национальности. А как у вас?

— Вы знаете, неплохо. Я скажу так: рекламы пока недостаточно, но она есть. Был, конечно, определённый спад прошлой осенью (после событий 11 сентября 2001 г. — К. М.). Но сейчас (февраль 2002. — К. М.) все опять входит в колею.

Работаете ли вы с аудиторией напрямую, выводите ли в эфир звонки?

— О, нет. Не потому, что я против звонков: это просто особенность времени, в которое выходит моя передача. Я даже не объявляю номер эфирного телефона, потому что ведь это время *evening drive*¹, люди сидят за рулём, и, предложи я звонить, они станут звонить по мобильным телефонам из-за руля, а это опасно! (Смеётся.) Должен сказать, там и не предусматривается возможность разговоров со слушателям — это просто музыкальная программа. Плюс к тому я рассказываю, какие концерты пройдут вечером в городе, даю пару интервью с музыкантами, в первую очередь — местными музыкантами, которые появляются в специальных выпусках программы в выходные дни, или с приезжими звёздами (так, например, я недавно интервьюировал саксофониста Чарльза Ллойда). Но это — не главное в моей программе, главное — это то, что, когда люди едут домой, у них есть возможность слушать джаз по радио — ведь может быть, что они к концу дня утомлены новостями, которые предлагают другие радиостанции. Ну а плохой музыкой на других радио-

¹ «Вечерний драйв» — термин в радиовещании, означающий время массовой вечерней поездки с работы домой, когда множество людей слушает радио в автомобилях.

станциях они точно утомлены (*смеётся*). А мы предлагаем им кое-что интересное.

Каково в этих программах соотношение записанного и «живого» материала?

— Все идёт вживую, включая интервью. Но я делаю интервью не каждый день — может быть, пару раз в месяц. Вообще, надо сказать, там много информации: я и погоду даю, и ситуацию на дорогах (они же ведут машины, им интересно знать, где пробки), и кто сегодня вечером играет в городе, и вот интересная пьеса из его нового альбома, и ещё много хорошей музыки, и все это я стараюсь выстраивать в логичный, плавный поток, который бы удерживал внимание слушателей, а значит, и их самих на нашей волне.

Мы, возможно, вообще не стали бы пробовать эту идею, если бы не тот факт, что я проработал столько лет на *WBEZ*, и много писал, много публиковался — короче, я известен. У меня есть определённая репутация. С тех пор как я ушёл с радио в конце 1996 г., множество людей говорило мне: когда же вы вернетесь на радио, мы так по вам скучаем! У меня есть своя аудитория, которая ко мне весьма лояльна. Именно поэтому мой друг Эн Деккер, тот, что финансирует наш проект, пригласил меня начать его. Он сказал: есть такое-то время, которое мы можем выкупить, есть люди, которые тебя знают и хотят слушать, у тебя есть имя и репутация — я думаю, мы сможем все это вместе хорошо продать.

Тем более что в чикагском радиозэфире не так много джаза, как могло бы быть. Есть одна средневолновая джазовая радиостанция, *WBEW*, но она находится на юге города, и севернее Даунтауна (*центра города*. — К. М.) её не слышно. Кроме всего прочего, это ещё и дневная станция: вечером и ночью, когда средневолновые сигналы распространяются дальше, её сигнал начинает забивать передачи какой-то другой станции к югу от Чикаго, и по условиям лицензии она должна выключаться. Есть *WBEZ* на *FM*, которая передает джаз всю ночь, но — по множеству отзывов разных людей — делает это очень скучно, из-за того что до сих пор пытается следовать какой-то формуле. Поэтому они теряют аудиторию. Вообще там возобладали какая-то странная политика.

Должен сознаться, мне эта станция тоже показалась странной. Единственная джазовая радиостанция из тех, на которые я писал с просьбой о встрече, что не ответила вообще никак.

— А это все стороны одной медали. Та дама, о которой я говорил, — та, из-за которой я ушёл с радио... Она теперь на всю страну известна именно этим. Она не только не отвечает на письма, она никогда не перезванивает, допустим, лейблам, которые звонят ей (музыкальному директору радиостанции!) и не застают на месте — говорит, что очень занята. На самом деле она просто... э-э... стерва (*смеётся*). Да, так вот, по вечерам и ночью у них джаз, а утром и днём они передают новостные и разговорные программы, которые приходят по сети *NPR*, а также пару местных новостных шоу, одно из которых — хорошее.

Потом есть ещё одна станция в пригородах, *WDCB*. Это студенческая станция, принадлежащая колледжу графства ДеПейдж в городе Глен-Эллин, штат Иллинойс. Они передают джаз в течение большей части дня. У них довольно средние диджеи, а музыка — главным образом такой, знаете, «безопасный джаз» — концепция, которой я просто не могу придерживаться. У меня коммерческая программа, да ещё и на средних волнах, но я по-прежнему ставлю в эфир Кена Вандермарка, Мэтью Шиппа — авангардную музыку, которую больше в эфир не ставит никто. Другие бы побоялись, но я просто иначе не могу... Да, так вот, возвращаясь к *WDCB*: они передают много джаза, и у них довольно широкая аудитория, но вот месяц назад случился ураган, и у них снесло передатчик с башни. Сейчас они работают на резервном передатчике, пока чинится первый, а мощность резервного очень маленькая, поэтому у них резко упала аудитория. Многие просто считают, что они ушли из эфира, потому что теперь их не слышно за пределами трёх миль от Глен-Эллина. Мне бы, по причинам конкуренции в таких случаях молчать (мол, да, ушли, слушайте теперь МЕНЯ!), но я знаю этих ребят на *WDCB*, они хорошие люди, и я всем рассказываю, что и как случилось на самом деле.

Есть ещё одна студенческая станция, которая время от времени передает джаз — это здесь, в Северо-Западном: *WNUR*. Они идут совершенно в другом направлении. Они передают почти исключительно авангард, продукцию маленьких лейблов, записи музыкантов, о которых вряд ли кто-то вообще слышал.

И как у них с аудиторией?

— У них весьма обширная и верная аудитория, потому что все, кто интересуется такого рода музыкой, знают, на какую волну настраиваться. Другое дело, что такую аудиторию нельзя особенно расширить, потому что они не просвещают новичков, а удовлетворяют вкусы знатоков. Впрочем, нет, один тип новичков они просвещают — это если их начинает слушать кто-то, кто

думает про себя: хочу диких, бешеных звуков, чем вы меня порадуете? Я придерживаюсь другой политики: я ставлю вещи, которые люди знают, а между ними — кое-что новенькое, и предлагаю им: мол, послушайте, я думаю, вам понравится. Это просто вопрос философии. Вполне вероятно, что именно их философия абсолютно правильна, а мне никогда не удастся добиться того, чтобы любители бибопа начали слушать Кена Вандермарка, Петера Брётцманна и других в таком же роде. Вполне вероятно, что надо сначала дать людям вдоволь того, что им нравится, а потом увидеть, что число этих людей растёт.

Так или иначе, но таково положение дел в чикагском эфире. Ну да, и моё шоу *«Miles Ahead»* — единственное, кстати, джазовое шоу во время «вечернего драйва»: на всех остальных волнах в это время одни новости. Я, правда, на один час пересекаюсь с джазовым временем на *WDCB*, но сейчас все равно их не слышно, так что я в гордом одиночестве остаюсь со всеми, кто крутит баранку. В результате, в общем-то, в Чикаго можно слушать джаз по радио в течение всех суток, только надо все время менять настройку. Чего нельзя сказать о телевидении: там меняй канал, не меняй... Джаз более или менее регулярно появляется только на *Black Entertainment Television (BET)*, это кабельный канал. Время от времени *PBS* (телевизионная ветвь Общественного радио) показывает фильмы о джазе — например, пару недель назад они показали превосходный документальный фильм о Дейве Брубеке. Ну и, конечно, они показали (и время от времени повторяют) знаменитый сериал Кена Бёрнса. Как бы плохо он ни был сделан.

Давайте вернёмся к вашему радиощоу «Miles Ahead». Я понимаю, как идёт пополнение фонотеки, допустим, на радиостанции — они работают с лейблами. А как поступаете вы?

— Ну, мне помогает, как я уже говорил, тот факт, что я в этом деле очень долго нахожусь. Работа на *WBEZ*, публикации — меня хорошо знают. Я пишу для *Chicago Reader* на протяжении тридцати лет. Я несколько лет работал в «Даун Бите». Даже когда я ушёл с радио в 96-м году, я продолжал получать от лейблов все, что они выпускают. Даже когда у меня не было возможности регулярно рецензировать пластинки. Сейчас есть: у меня появилась колонка в журнале *Jazziz*... Кроме того, у меня ведь и дома неплохая фонотека.

Имеете ли вы представление о вашей аудитории? Скажем шире: кто составляет аудиторию джазового радио? Расширится ли она?

— Она расширяется, но не механически. К ней присоединяются новые слои — аудитории новых направлений джаза. Например, сейчас появилась новая, полностью молодёжная аудитория у новых авангардных музыкантов, вроде Кена Вандермарка. Это те, кто ходят в *Knitting Factory* в Нью-Йорке или в *Empty Bottle* и *Velvet Lounge* здесь, в Чикаго. Отдельная, довольно массовая аудитория пришла вместе с движением джем-бэндов, прежде всего благодаря *Medeski Martin & Wood*, Карлу Денсону, *Playboy All-Stars*. Вопрос только в том, джаз ли это, и если да — хороший ли это джаз. Я не знаю. Иногда это очень хороший джаз. Иногда — нет. Станет ли их аудитория слушать Хораса Силвера (который в принципе работает на тех же принципах — фанковый ритм, мелодии, побуждающие слушателя неосознанно совершать танцевальные движения)? Не знаю. В семидесятые, когда я работал в «Даун Бите», мы все думали, что фьюжн — это хорошо. Даже если сама музыка выводила нас из себя, мы думали, что люди, которые слушают электрического Майлса, потом начнут слушать более раннего, акустического Майлса, узнают Колтрейна, Монка и так далее... Случилось ли это? Не знаю! Если и да, то не до такой степени, на которую мы надеялись. Что, после того, как фьюжн выдохся, все его слушатели переключились на Сонни Роллинза? Не думаю.

Может, на Кенни Джи?

— Может быть. Но те, кто любил действительно классный фьюжн, вроде *Weather Report* или Джона Маклафлина, вряд ли станут слушать Кенни Джи. Те, кто покупают записи Кенни Джи — это не любители джаз-рока, это любители примитивной сахариновой музыки.

Что же касается джазовой аудитории вообще, то это — в массе своей — образованные люди, довольно состоятельные. Им 40–50 лет. Значительная их часть в молодости слушала рок-н-ролл, но разочаровалась в нем, потому что он перестал развиваться и быть такой непредсказуемой, новаторской музыкой, которой был в 60-е годы. Это то, о чем говорят существующие исследования. О чем они не говорят — это насколько велика эта группа.

Это довольно сложный вопрос. Исследования, опирающиеся на цифры продаж компакт-дисков, говорят, что это очень маленькая группа людей. Около трёх процентов всей аудитории. Это так — отчасти. Множество людей не покупает джазовые записи, а предпочитает слушать джаз живьём. А кроме того, огромное — и с каждым годом все большее — количество продаваемых компакт-дисков не учитывается этой статистикой, потому что они продаются **не в магазинах**. Множество

музыкантов продают свои диски через собственный вебсайт или непосредственно на концертах. И это огромные цифры — я просто знаю это. Но в статистику эти цифры не попадают.

Я также знаю, что Мэрайя Кэрри может продать 23 миллион экземпляров мусора, а гениальный альбом джазового музыканта может быть продан в количестве 500 экземпляров...

Певица Дайана Кролл продала свой последний альбом в количестве четырёх миллионов...

— Но это не совсем джазовый альбом.

Но это и не Кенни Джи.

— Правильно. Я согласен. Просто надо понимать (да все это и понимают), что джаз никогда не вернется к ситуации 30-х годов, когда он был поп-музыкой. Никогда он не вернется и к ситуации 50-х, когда он был чем-то невероятно крутым, стильным, продвинутым, и быть стильным и продвинутым означало иметь пластинки Дейва Брубека и Майлса Дэйвиса у себя на полочке. Надо просто признать факт, что аудитория этой музыки БУДЕТ ограниченной, потому что эта музыка требует больше усилий, больше работы мысли для её восприятия — просто из-за того, что на её СОЗДАНИЕ потрачено больше усилий и больше работы мысли, чем на поп-музыку!

Мы не можем сказать — давайте кончать с поэзией, потому что гораздо большее количество людей предпочитает читать поэдравительные открытки. Не можем мы и сказать — давайте кончать с джазом, потому что гораздо большее количество людей предпочитает слушать Мэрайю Кэрри. Мы должны принять факт, что да, у этой музыки небольшая аудитория, но **качество** этой аудитории очень высоко. Эта аудитория в состоянии воспринимать сложные художественные концепции и трудный, но содержательный творческий поиск музыкантов. Да, в этом маленьком секторе индустрии меньше денег, чем в других, но ведь музыканты находят способы жить. Взгляните на Теренса Бланшарда. Он превосходный джазовый трубач, при этом пишет много действительно хорошей музыки для кино, в результате чего у него великолепный дом в центре Нью-Орлеана и вообще дела идут отлично. Другой пример — Уинтон Марсалис. Или его брат Брэнфорд, который только что создал собственный лейбл. Очень многие музыканты занимаются какими-то побочными денежными делами, для того чтобы иметь возможность играть джаз. Выпускают при этом массу альбомов, играют концерты. Более того, есть и такие, кто зарабатывает на жизнь

только джазом. Просто их сейчас меньше, чем 50 лет назад. А рынок не так велик и не так всеяден, как рынок рок-музыки. В рок-группах полно очень плохих музыкантов, дела у которых при этом идут отлично. В джазе этого не может быть. Если ты плохой музыкант, ты не выдвинешься, ты так и будешь играть разовые ангажементы в клубах в своём городе, ну, может — выпустишь пару альбомов. Но, быть может, даже и такой музыкант, выложив свои два альбома на стол, смотрит на них и понимает, что счастлив. И, быть может, так и должно быть?

* * *

Недлинный список успешно работающих джазовых радиостанций США возглавляют две так называемые «станции-сестры» — *KLON* в Лос-Анджелесе и *WBGO* в Ньюарке. Пожалуй, на третью позицию в списке могла бы встать станция, обслуживающая второй по размеру (после *Tri-State Area* — конурбации вокруг Нью-Йорка) джазовый рынок США, так называемый *Bay Area*, «Район Залива», то есть группу городов на берегах залива Сан-Франциско. Эта станция называется *KCSM*.

Как и *WBGO*, она находится не в центре мегаполиса. Собственно, Сан-Франциско — город относительно небольшой. Он занимает северную оконечность полуострова, замыкающего Залив с юга; его население — около полутора миллионов. Но вдоль всего полуострова на юг, между горами Санта-Крус, отрезающими этот район от тихоокеанского побережья, и Заливом идёт сплошная, почти неразрывная цепь других городов, образующих конурбацию: Дэли-Сити, Сан-Бруно, Сан-Матео, Редвуд-Сити, затем — Пало-Альто, где находится Стэнфордский университет, и вообще вся Кремниевая (или, как принято у нас писать в последнее время, калькируя английское название — Силиконовая) долина, столица компьютерных технологий; далее, примерно в двадцати километрах от центра Сан-Франциско, весь юго-восток Района Залива занимает миллионный Сан-Хосе; двигаясь вдоль восточного берега Залива к северу, мы проезжаем несколько негусто населенных пригородов (Фремонт, Хэйуорд, Сан-Леандро) и ровно напротив Сан-Франциско въезжаем в его восточный сателлит, четырёхсоттысячный Окленд, прославленный именем Джека Лондона; ещё севернее лежит Бэркли, кампус Университета Калифорнии (*UCSF*), и Сан-Пабло на берегах одноименного залива, а на западном его берегу, к северу от Сан-Франциско, отделенные от него проливом Золотые Ворота и одноименным легендарным мостом — город Саусалито и район Сонома, зоны с самой дорогой в Районе Залива недвижимостью. Всё вместе — это около шести миллионов человек, три крупных международных



Район Залива (вид из Саусалито); центр Сан-Франциско — справа

аэропорта, полдюжины университетов (два из которых — Стэнфордский и *UCSF* — принадлежат к числу лучших в стране) и огромное многообразие культур и языков: население Района Залива — едва ли не самое разношёрстное на Западном побережье. Район Залива числится в США пятым по размеру «вещательным рынком».

Так вот студия и передатчик *KCSM* находятся в Сан-Матео, почти ровно на полдороги между Сан-Франциско и Сан-Хосе. Станцию на частоте 91.1 FM одинаково хорошо слышно в обоих крупнейших городах конурбации, неплохо слышно и в Окленде, за заливом, и только в Сономе, закрытой от передатчика горами, сигнал её настолько слаб, что нуждается в усилении: в Сономе стоит второй передатчик *KCSM*, работающий на другой частоте.

Лицензия на вещание под позывными *KCSM* была выдана Образовательному общественному округу графства Сан-Матео в 1964 г. Первоначально это была студенческая станция; в настоящее время в ночные часы на станции ещё иногда работают студенты факультета «вещательных искусств» Колледжа Сан-Матео, в зданиях которого расположена станция, но основной состав ведущих уже много лет профессиональный.

KCSM входит в список 35 самых слушаемых некоммерческих станций США. Это общественная станция с растущей аудиторией, на настоящий момент достигающей двухсот тысяч человек, и весьма неплохим финансовым положением: в отличие, скажем, от *KLON* и *WBGO*, у которых доля пожертвований аудитории в бюджете составляет около 40%, аудитория

KCSM приносит в бюджет своей станции 60%, и эта цифра не только стабильна на протяжении последних лет, но и растет: *fund drive* 2002 г. (впрочем, на *KCSM* пользуются термином *membership drive*) показал рекордную цифру в 70% слушательских пожертвований!

Как и вышеназванные станции в Лос-Анджелесе и Нью-арке, *KCSM* входит в систему Национального Общественного радио (*NPR*), благодаря чему в её программе наличествуют лучшие джазовые программы этой сети — «Джазовые профили» Нэнси Уилсон, «Фортепианный джаз» Мэриэн Макпартланд, «*Jazzset*», которую раньше вёл Брэнфорд Марсалис, а сейчас — певица Ди Ди Бриджуотер (они выходят в эфир в девять вечера с понедельника по четверг). Но основа эфира *KCSM* — не приходящие по сети авторские программы, а качественный музыкальный поток, создаваемый собственными ведущими станции (внутри постоянных часов эти ведущие делают и некоторые авторские рубрики, которые, впрочем, не доминируют).

Основных ведущих — меньше десятка: все утренние часы (6:00–10:00), кроме субботы и воскресенья, ведёт заместитель главного редактора («оперативный директор») Алиса Клэнси; с десяти утра до часу дня в будни в эфире главный продюсер станции Крис Кортес и ведущий Клиффорд Браун-мл.; с часу до пяти эфир ведут вместе музыкальный директор *KCSM*



Здание радиостанции *KCSM* в Сан-Матео

Джесс «Чуи» Варела и программный директор Мелани Берзон. У вечерних и ночных сегментов постоянных ведущих нет (кроме пятницы: вечер пятницы занимает идущая два с половиной часа блюзовая программа Кэтлин Лоутон), они идут в эфир либо без ведущего, сплошным потоком, либо (как ночные часы) служат тренировочным полем для молодых диджеев. По-иному строится эфир в выходные: утро ведёт Кейт Хайнс, первый дневной сегмент — Сонни Бакстон, второй — Дик Конте, и вечер — Джон Роджерс. Вот, собственно, и все ведущие, у большинства из которых есть также по одной авторской программе. Так, последний час пятничного утреннего эфира Алисы Клэнси — это «Джаз на необитаемом острове», интервью с известными джазовыми музыкантами, критиками, промоутерами и т. п., которые рассказывают о том, какие именно пластинки они захватили бы с собой на необитаемый остров (я присутствовал, например, при записи любопытнейшего интервью с нью-йоркским пианистом Майклом Вулффом). По воскресеньям Чуи Варела, большой знаток латиноамериканского джаза, ведёт трёхчасовой «Латинский джаз», а Клиффорд Браун-мл. — часовую программу «Американский джазовый отсчёт».

Малое количество голосов в эфире (большинство из них звучит на волнах станции уже много лет), стабильная вещательная сетка и огромная любовь большинства ведущих к той музыке, которую они ставят в эфир, — вот основные отличительные особенности эфирного стиля *KCSM*. В отличие от *WBGO*, которая напоминает отлично организованное, высокотехнологичное капиталистическое предприятие, *KCSM* — скорее своего рода семейная лавочка с удивительно домашней атмосферой в коллективе. Нет никаких администраторов, всё руководство станции работает в эфире и все при этом любят музыку, которой посвящён формат станции (мы помним, к примеру, что музыкальный директор *WBGO*, отдавая дань уважения джазу, при этом сознаётся, что любит совсем другую музыку). Хотя, конечно, в коллективе есть свои симпатии и антипатии, свои «сдержки и противовесы», но общий стиль общения и работы заметно отличается от той же *WBGO* в сторону «семейности».

Моим проводником по станции была утренняя ведущая и заместитель главного редактора *KCSM* Алиса Клэнси (*Alisa Clancy*). Ей тогда было сорок лет, тринадцать из них она работала на *KCSM*. Каждое утро (теперь, десять лет спустя, она всё ещё работает на той же станции, так что можно переключиться на настоящее время) она поднимается без пятнадцати пять утра, чтобы в шесть быть на станции и приветствовать тысячи ранних пташек по всему Району Залива своей заставкой — «*I Hear Music*» Билли Холидей — и своим фирменным бодрым,



Кейт Хайнс ведёт утренний эфир в выходные

слегка резковатым голосом: «привет, я — Алиса Клэнси...» Как и *WBGO*, эфир *KCSM* доступен через интернет (www.kcsm.org), так что голос Алисы я знал задолго до того, как побывал в Сан-Франциско: начало её утреннего эфира приходится на пять вечера по Москве. За все годы работы на станции она, не считая отпусков, только несколько раз отсутствовала в эфире дольше, чем один-два дня — ездила на джазовые фестивали, конвенции Международной ассоциации джазовых преподавателей, да ещё в конце 2000 г. пропала на несколько недель: у неё родились двое близнецов, мальчик и девочка, Райли и Рамона. Дети теперь по утрам слушают голос матери по радио в маленьком одноэтажном доме в тихом семейном пригороде Сан-Бруно, пока ими занимается отец, Клинт — джазовый мультиинструменталист, играющий буквально на всех инструментах в доброй полудюжине диксилендов по всей северной Калифорнии. Забавно: музыкальные вкусы Алисы и Клинта диаметрально противоположны — Алиса равнодушна к диксиленду, Клинт — к её любимому Майлсу Дэйвису...

После эфира Алиса остаётся на станции до двух дня, выполняя свои обязанности «оперативного директора» (по-нашему — заместителя главного редактора, в обязанности которого входит формирование эфирной сетки и работа с эфирным персоналом), а затем возвращается домой в Сан-Бруно, и тогда уже на работу уезжает Клинт (по счастью, музыканты работают в основном по вечерам).



Алиса Клэнси

Среди джазовых журналистов мало «типичных судеб». Алису тоже не назовешь типичным джазовым журналистом. Она родилась в пустыне на юге Калифорнии, у мексиканской границы, и свою социальную принадлежность не без усмешки определяет как «белый мусор» (так в Америке, особенно на юге, называют самых бедных представителей сельского белого населения). При этом её дед был в 30–40-е годы пианистом в джазовых оркестрах в Огайо, и она выросла, слушая пластинки из его коллекции. Она любила джаз с самого детства, а вот три её младших брата никакой склонности к музыке не выказывают. Родители Алисы до сих пор живут не просто в сельской местности — в горах, вдали от цивилизации и, приезжая к ней погостить, привозят с собой спальные мешки, так как терпеть не могут спать на кроватях.

Алиса рассказывает, что организация программы *KCSM* отличается от принятого на других станциях. Здесь нет ни плей-листа, ни списка «рекомендованных» композиций, как, скажем, на той же *WBGO*. Есть только самые общие установки на то, чего и сколько должно прозвучать в течение одного музыкального часа (должен быть один вокальный номер, один номер с только что присланных на станцию новинок и т. п.). Непосредственно в эфирной студии находится та часть фонотеки, которая непосредственно предназначена для ежедневного проигрывания, включая стоящие отдельно новые альбомы (постепенно музыкальный директор Чуи Варела перемещает их

в общий список, и их места занимают более свежие новинки). Есть и ещё одна комната с фонотекой — там стоят дубликаты, а также альбомы, которые попали на станцию, но вряд ли попадут в её эфир (либо чрезмерно авангардные, либо слишком *smooth* — в общем, не лежащие в формат станции).

Кстати, о формате. Он гораздо более открыт, нежели у того же *WBGO*: здесь гораздо больше исторических записей довоенной эпохи, встречаются и вполне авангардные записи (особенно в ночное время), и даже — изредка — джаз-рок. Вообще говоря, *KCSM* производит впечатление менее коммерческой станции, чем *WBGO* — и при этом не намного менее успешной!

Но довольно общих слов. Пусть о *KCSM* расскажет человек, который в настоящее время возглавляет станцию, — её программный директор Мелани Берзон (*Melanie Berzon*).

Мелани на станции не так давно, чуть больше четырёх лет, но обладает значительным — четверть века! — опытом в радиовещании. Она начинала инженером эфира (на радиостанции *WGBH*), была ведущей, продюсером программ (в частности, в 1994 была награждена премией организации «Американские женщины на радио и телевидении» за программу об известной афроамериканской феминистке Одри Лорд, спродюсированную для знаменитой некоммерческой радиосети *Pacifica*).

Разные джазовые радиостанции по-разному относятся к допустимым пределам свободы ведущего. Как обстоит дело со свободной ведущего на KCSM?

— Наши ведущие, наверное, более свободны, чем на других подобных станциях. Наш музыкальный директор приносит компакт-диски, слушает их и часть помещает в нашу эфирную фонотеку. При этом наше определение понятия «джаз» — очень широкое. Мейнстрим, бибоп, блюз, баллады, латиноамериканская музыка, современный джаз, свинг, афроджаз, соул-джаз — спектр очень широк. И наши ведущие свободны выбирать музыку для эфира внутри этих широких границ. Кроме того, есть довольно свободные рекомендации ведущим относительно построения одного музыкального часа: должна прозвучать одна новая вокальная запись, одна латиноамериканская и т. д., но внутри этих крайне широких границ ведущие выбирают музыку сами — в соответствии с тем настроением, которые они выстраивают для этого часа или даже для целого дня.

— Насколько широка ваша аудитория?

— Это около двухсот тысяч человек в течение недели.

А что это означает в приложении к показателю share (относительная доля аудитории)?

— Текущий показатель полугодия — 1,2. Но это для нас не совсем характерно, поскольку эта цифра включает заметное падение слушательского интереса в дни после сентябрьской трагедии в Нью-Йорке (*разговор происходил в феврале 2002 г. — К. М.*). В предшествовавшие периоды обычно было 1,3.

Совсем неплохо для джазового радио. Кстати, на этом радиорынке ещё есть джаз?

— Очень мало. Есть отдельные авторские программы на других станциях, но мы — единственная круглосуточная джазовая радиостанция на рынке Бэй-Эриа.

Отличается ли музыкальное наполнение эфира станции в Районе Залива от станций в других регионах? Звучат ли у вас местные артисты?

— Безусловно. Дело в том, что шансы попасть в наш эфир весьма высоки почти у всей музыки, которую мы получаем. Естественно, что мы получаем новые релизы не только от национальных лейблов, но и от местных тоже. И, конечно, если это хорошая музыка, то она звучит в нашем эфире наравне с продукцией национальных лейблов. Понятно, что этот местный элемент на станциях других регионов будет другим: там будет больше продукции тех лейблов, которые находятся в их местности. Хотя мы получаем музыку от маленьких фирм и из Нью-Йорка, и даже из Канады.

В эфире других джазовых станций в США довольно много специальных авторских программ. Как с этим элементом наполнения эфира обстоят дела на KCSM?

— У нас авторских программ меньше, чем на других станциях, и значительная их часть сосредоточена в эфире выходных дней. Некоторые из них мы получаем от *NPR*, но часть производим здесь сами. Например, в воскресенье утром я и Крис Кортес по очереди выпускаем программу «Я говорю — джаз», это получасовые интервью с живущими в нашем регионе музыкантами, которые записываются заранее. Например, в марте будет



Мелани Берзон

пианистка из Азербайджана, Амина Фигарова, которая живёт здесь, а также гитаристка Мими Фокс, пианистка Глория Купер, вокалистка Эрнестина Андерсон и гитаристка Шэрон Лисбин — дело в том, что март у нас — месяц «Женщин в джазе», поскольку именно в марте отмечается Международный женский день, и 8 марта у нас в эфире, например, будет звучать джаз только в исполнении женщин¹... «Американский отсчёт» Клиффорда Брауна-мл. каждое воскресенье в течение двух часов представляет двадцать новых джазовых альбомов. В «Набережной» Джима Каллума в шесть вечера каждое воскресенье звучит в основном традиционный джаз 20–30-х годов, от Бикса Бейдербека до Луи Армстронга. Наша особая гордость — программа «Анналы Джаза», которую (на разных станциях) её автор Ричард Хадлок делает с 1959 г. Он — не только радиоведущий, он известный критик и историк джаза, и в его программе, невзирая на её архивное название, звучит не только старая, но и самая новая музыка — иногда, рассказывая о новаторстве в джазе, он может, например, поставить Луи Армстронга и сразу за ним — Джона Зорна. Ещё одна эксклюзивная программа — это «Сюиты вос-

¹ О боже, думаю я, ведь это она говорит серьёзно! Ну да, в США отмечать 8 марта — признак большой, притом — прогрессивной и «продвинутой» социальной активности!



**Алиса Клэнси записывает «Джаз на необитаемом острове»
с нью-йоркским пианистом Майклом Вулфом**

кресного вечера», которую делает Бад Спенглер: фрагменты концертных записей, которые он сам делает в джазовых клубах не только в Сан-Франциско, но и по всей стране, или же (в редких случаях) которые были сделаны в клубах Сан-Франциско и выпущены на пластинках. Воскресный эфир завершает программа Рэя Смита, который работает не только на радио *KCSM*, но и на одноименной телевизионной станции — это «Десятилетия джаза», которая имеет определённый исторически архивный оттенок: например, в марте там будут звучать хиты 1929 года — Рекс Стюарт, Каунт Бэйси, Коулман Хокинс и т. п.

Другие авторские программы, которые у нас выходят, делают сами ведущие эфира, и они выходят в основном внутри их эфира. Ну, например, Алиса Клэнси в пятницу утром выпускает программу «Джаз на необитаемом острове»: восемь пластинок, которые тот или иной её гость (музыкант или не музыкант — всё равно) захватил бы с собой на необитаемый остров.

Вот, собственно, и все наши оригинальные программы: остальные мы получаем от *NPR*, и они идут с понедельника по четверг в девять вечера.

Как обстоит у вас дело с обратной связью со слушателями? Выполняете ли вы, например, их заявки?

— Мы не зовем это «заявками». Тут надо быть осторожными с терминами — потому что аудитория, назови мы это «заявками», будет считать, что, если они закажут ту или иную композицию, она обязательно должна прозвучать в эфире. Поэтому наш термин — «советы слушателей» (*listener suggestions*). Каждый слушатель вправе подать такой совет. Но только ведущий вправе решить, ложится ли тот или иной совет в канву того, как он (или она) строит свой эфирный час. Дело в том, что мы считаем: создание программы радио — это искусство. И каждый из нас, ведущих, в режиме прямого эфира спонтанно и импровизационно занимается созданием произведения искусства — эфирного часа. Естественно, это не случайный процесс, ведущий отбирает и ставит музыку в соответствии с какой-то концепцией, каждый раз разной, изменяющейся от воздействия внешних и внутренних обстоятельств. Если в эту ткань будут неконтролируемо вторгаться музыкальные произведения, которые будет вносить туда какая-то иная воля (например, слушательская), концепция будет необратимо разрушена, эфир превратится в бессмысленную эклектику. Поэтому только ведущий может решить, последовать советам слушателей или нет, будут предлагаемые ими произведения работать на его концепцию или нет.

Ну а как, например, обстоит дело с выводом слушательских звонков в эфир?

— Мы не делаем этого. Мы — музыкальная станция, а не канал ток-шоу. Я знаю, что другие музыкальные станции выводят иногда звонки в эфир. Мы — нет. Мы принимаем звонки, но слушателей в эфир не выводим.

Тем не менее, основываясь на количестве звонков, на финансовой поддержке, которую вы получаете от слушателей, как вы можете определить состояние аудитории джазового радио в целом: она растёт или падает?

— Трудно сказать: не знаю, как число слушателей в целом, а число подписчиков, тех, кто поддерживает станцию финансово, все последние годы у нас остаётся примерно на одном уровне. Я думаю, именно эта стабильность позволяет нам такую свободную эфирную политику с вольным выбором музыки ведущим. По всей стране джазовые станции, у которых падает аудитория, наоборот, ужесточают эфирную политику: вводят жёсткие плей-листы или вообще уменьшают количество джаза в эфире, как это случилось в Филадельфии.

Нам такие меры, слава богу, пока не нужны, потому что у нас стабильно высок процент слушателей-подписчиков — тех, кто каждую кампанию по сбору средств делают свои взносы. Среди двухсот тысяч наших слушателей процент подписчиков достаточно велик.

Вы знаете, мне кажется, что вывести какую-то более общую зависимость, характерную для всей страны, трудно. И в этом, как я считаю, прежде всего вина не аудитории, а самих станций. Они в большинстве своём не сумели ответить на вызовы времени. Они не стали прикладывать усилий к тому, чтобы остановить уменьшение аудитории, чтобы привлекать новых слушателей, чтобы побуждать слушателей становиться подписчиками, поддерживать своё радио. Они пошли по более простому пути: плей-листы, ужесточение эфирной политики, сокращение часов вещания, переориентация, смена формата. Те станции, которые не прекращали работать с аудиторией, не сдавались, чувствуют себя весьма неплохо. И мы в том числе.

Так что мне трудно говорить о джазовом радио в целом. На других станциях вам, вероятно, скажут, что люди не хотят поддерживать джазовое радио. Мой же опыт говорит, что люди — по крайней мере в Районе Залива — в течение всех почти уже пяти лет, что я здесь, хотят поддерживать джазовое радио и поддерживают его. Будет ли так через два года? Не знаю.

Дело тут ещё в том, что аудитория джазового радио, наверное, самая разношёрстная из всех радиоаудиторий. Они все такие разные! Среди них есть те, кого я называю «джазовой полицией». Это те, кто ни в коем случае не хочет слышать по радио ничего, кроме классического, прямолинейного джазового мейнстрима, кто встречает в штыки каждую композицию, выбивающуюся из этой стилистики. Но среди публики есть и те, кому очень интересно, как, в каком направлении развивается джаз, что происходит на его стыке с рок-музыкой и другими жанрами, что делают молодые музыканты и т. д. Нам приходится балансировать между теми и другими, и на этом пути неизбежно происходит отталкивание тех слушателей, которые занимают крайние позиции. Одни перестают поддерживать нас, потому что мы передаём слишком мало мейнстрима; другие — потому что на их вкус мы передаём слишком много мейнстрима. Это неизбежное следствие нашего положения единственной джазовой радиостанции в регионе: по самой своей природе, вынужденно балансируя, мы отталкиваем тех слушателей, которые хотят не баланса, а жанровой чистоты — потому что мы не можем дать им этой жанровой чистоты. Увы, но каждый раз, когда мы ставим ту или иную композицию в эфир — практически любую

композицию! — мы одних слушателей делаем счастливыми, а других приводим в ярость: настолько у них разные вкусы. Подряд может раздаться — и раздаётся! — два звонка. Первый слушатель скажет — о боже, это лучшая вещь, которую я слышал в своей жизни. Второй — тут же, через секунду — говорит: да когда же вы выключите это дерьмо!

Тем не менее мы, конечно, стремимся к росту аудитории. И на этом пути есть только одно возможное решение: больше обращаться к молодой аудитории. Да, среди старшего поколения много преданных любителей джаза. Но старшее поколение уменьшается в числе, ведь такова природа жизни. Людям свойственно уходить из жизни, и через тридцать лет никого из нынешних шестидесяти-, семидесяти-, восьмидесятилетних поклонников джаза не будет среди нас. Поэтому нам надо уже сейчас нацелиться на тех, кто должен прийти им на смену, иначе мы рискуем не заполнить образующийся вакуум.

И как, получается?

— А как же. Молодые голоса по телефону в эфирной студии, молодые голоса по телефону во время сбора средств (что особенно важно!), молодые лица в публике во время наших концертов для подписчиков...

И кто эти молодые люди?

— О, они очень разные. Видите ли, Бэй-Эриа отличается огромным разнообразием населения. Разнообразна и наша аудитория, особенно её молодая часть. Мы видим африканских американцев¹, латино, азиатов, кавказцев²... Вообще говоря, мы не можем жаловаться на свою аудиторию. Ведь у нас едва ли не самый высокий процент слушательских пожертвований в бюджете по сравнению с другими общественными станциями. Семьдесят процентов! Насколько я знаю, это соотношение у других, даже более финансово успешных, станций гораздо ниже. У нас примерно 200 тысяч слушателей, и 17 тысяч из них — подписчики. Это больше, чем даже у *WBGO* в Ньюарке (у них 14 тысяч. — *К. М.*), хотя и меньше, чем у *KLON* в Лос-Анджелесе (почти 24 тысячи. — *К. М.*). 17 тысяч — это очень и очень неплохо. Но может быть лучше!

¹ «Политически верно» («политкорректно») говорить именно так: даже термин «афроамериканцы» уже устарел.

² Только не подумайте, что Мелани имеет в виду жителей Закавказья: «кавказцы» на языке политкорректности — всего-навсего «белые».

ТЕЛЕВИДЕНИЕ: ПОМОГ ЛИ ДЖАЗУ «ДЖАЗ»?

Американское телевидение редко обращается к джазу. Никаких регулярных программ, посвящённых этому виду музыкального искусства, на американском ТВ нет. Правда, есть два кабельных канала — *BET* и *Опук*, которые показывают довольно много джаза, но доступ к ним есть буквально у считанных процентов всех телезрителей. Сопоставимое — то есть весьма небольшое — количество людей смотрят джазовые видеоканалы на *YouTube* и других видеослужбах интернета. Для широкой публики тема «джаз на ТВ» практически исчерпывается разовыми документальными телепроектами (получасовыми или часовыми телефильмами) о том или ином артисте, которые время от времени проходят по сети общественных (некоммерческих) станций. На этом фоне совершенно нереальным, огромным событием показался документальный сериал Кена Бёрнса «Джаз», который был продемонстрирован общественной телесетью *PBS* в январе 2001 г. и впоследствии неоднократно повторялся как этой сетью, так и рядом кабельных каналов, прежде всего образовательных, а также хорошо продавался на *DVD*.

Режиссёр-документалист Кен Бёрнс хорошо известен в Америке созданием монументальных многосерийных фильмов об истории бейсбола и об истории Гражданской войны в США. Он утверждал, что его новый проект — «Джаз» — гораздо более масштабен. «Это более крупный проект, потому что он должен быть таким, — утверждает режиссёр. — В наше время нужно произвести очень много шума, для того чтобы привлечь внимание даже к такому важному явлению, как джаз».

Помимо эпических сериалов «Бейсбол» и «Гражданская война», Бёрнс также создал значительные документальные фильмы «Бруклинский мост», «Томас Джефферсон», «Конгресс», «Империя воздуха» и др., многие из которых были номинированы на премию Американской киноакадемии «Оскар» по категории «документальный фильм».

У Бёрнса есть и собственные вкусы в джазе: в номере журнала *American Heritage Magazine*, который поступил в продажу 23 января 2001 г. (сразу после начала трансляции сериала по американскому телевидению), режиссёр поделился с читателями сведениями о том, какие десять джазовых записей он считает величайшими за всю историю жанра:

1. *Star Dust, Louis Armstrong* 1931
2. *St. Louis Blues, Louis Armstrong* 1929
3. *The Mooche, Duke Ellington*, 1928

4. *Hotter Than 'Ell, Fletcher Henderson* 1934
5. *Begin the Beguine, Artie Shaw* 1938
6. *Cotton Tail, Duke Ellington* 1940
7. *Jumpin' at the Woodside, Count Basie* 1938
8. *Solitude, Billie Holiday* 1941
9. *Groovin' High, Charlie Parker and Dizzy Gillespie* 1945
10. *So What, Miles Davis* 1959¹

Американский премьерный показ сериала «Джаз» шёл на телеканале PBS с 8 по 31 января 2001 г. В сериал вошло 75 интервью, около 500 музыкальных фрагментов, 2400 фотографий и свыше двух тысяч фрагментов архивных киносъёмок, часть которых никогда ранее не демонстрировалась публично. Сериал был сделан по сценарию Джеффри Уорда и продюсирован самим Бёрнсом и Линн Новик, а произведен вашингтонскими компаниями *Florentine Films* и *WETA-TV* в сотрудничестве с Би-Би-Си. Основным спонсором сериала в США (как и двух предыдущих работ Бёрнса, бейсбольной и исторической) выступила компания *General Motors*, а также лейблы *Columbia/Legacy* и *Verve Music Group*, кофейная компания *Starbucks* и т. п.

Вот что писали пресс-агенты Кена Бёрнса перед премьерой сериала:

«Это первая полномасштабная история джаза — искусства, ставшего символом двадцатого века. Сериал «Джаз» снимался шесть лет, он обошелся в 13 миллионов долларов, став самым дорогим документальным фильмом в истории кинематографа. Великолепные, часто уникальные записи звёзд мировой величины — Билли Холидей, Эллы Фицджералд, Луи Армстронга, оркестров Дюка Эллингтона и Гленна Миллера. Глубокое исследование корней и эволюции жанра. Хроника, воспоминания современников, свидетельства ныне живущих корифеев этого жанра — Дэйва Брубeka, Уинтона Марсалиса, Рэя Чарлза...

Джаз — не просто музыкальное направление, пусть и очень масштабное. История джаза — это история двадцатого века и самых острых его вопросов: о равенстве людей, о расовой и национальной дискриминации, о соотношении искусства и коммерции, о таланте и профессионализме... Джаз не только

¹ Из этого списка следует, что вкусы Бёрнса либо идеально совпадают с концепцией сериала, по которой история джаза кончилась в 1960 году, либо были подобным образом воспитаны его главными консультантами — трубачом Уинтоном Марсалисом и его «серым кардиналом», критиком Стэнли Краучем.

обозначал эти проблемы, он решал их — порой мучительно, но искренне и бескомпромиссно. Джаз искал и находил новый, свободный язык, созвучный новой эпохе, способный раскрепостить людей не только в музыке. Вокруг джаза кипели страсти, бушевали скандалы, ломали копыя политики — но джаз и сам был политическим движением и затронул жизни всех людей в этом веке — даже очень далёких от музыки».

Что ж, всё это вполне справедливо. Мало того, сериал — впервые в истории подобных проектов — сопровождался неслыханной маркетинговой кампанией: помимо красочной книги и коллекции *DVD*, было выпущено большое количество аудиоматериалов, которые неслыханно хорошо рекламировались. Реклама дала свои плоды. Впервые в истории грамзаписи джазовый бокс-сет (комплект из нескольких *CD* в единой коробке) перевалил за платиновый рубеж (один миллион проданных экземпляров). Это случилось 8 марта 2001 г., когда была продана двухсоттысячная коробка с пятью дисками коллекции «*Ken Burns JAZZ*», выпущенной совместно компаниями *Columbia Records/Legacy Recordings* и *The Verve Music Group*. Факт выпуска этого бокс-сета одновременно двумя лейблами — тоже беспрецедентное явление (*Sony Music*, которой принадлежат *Columbia Records/Legacy Recordings*, продаёт коллекцию в США, тогда как дистрибуция в остальном мире осуществляется *Verve*). Факт перехода «платинового» рубежа был подтверждён соответствующим сертификатом, который был выдан двум лейблам *RIAA* Ассоциацией звукозаписывающей индустрии Америки.

Коллекция включает треки, прозвучавшие в фильмах сериала полностью или частично, в исполнении Луиса Армстронга, Каунта Бэйси, Диззи Гиллеспи, Майлса Дэйвиса, Джона Колтрейна, Орнетта Коулмана, Чарлза Мингуса, Телониуса Монка, Желли Ролл Мортон, Эллы Фицджералд, Хэрби Хэнкока, Билли Холидей, Дюка Эллингтона и Лестера Янга. За 17 недель, прошедших с момента выхода коллекции и последовавших за ней 23 дисков-сборников тех или иных музыкантов под общим названием «*Ken Burns JAZZ*», пластинки этой серии прочно оккупировали джазовый хит-парад «Биллборда»; мало того, по результатам этих 17 недель доля джаза в общем объёме продаж аудиопродукции поднялась с 2,5 процента до почти четырёх (еще один беспрецедентный в истории индустрии скачок).

И при всём этом сериал был принят в джазовом сообществе США в штыки. Знатоков не устраивало в нём буквально всё. Концепция (джаз умер, все авангардисты — наркоманы и психи, осталось только архивно-точно воспроизводить джаз

прошлого с наивозможнейшим почтением к оригиналу — что и делает последний апостол джаза, непогрешимый и во всём разбирающийся Уинтон Марсалис). Отношение к отдельным именам из истории джаза (главные — это Луис Армстронг и Дюк Эллингтон, остальные — пигмеи, а после 1960 года не появилось вообще ни одного стоящего имени — кроме, понятное дело, Уинтона Марсалиса). Отношение к эстетической проблематике джаза (главное — расовые вопросы, никаких других джаз не решает и не решал)... Наиболее характерным было мнение, которое высказал авторитетный калифорнийский критик и историк джаза Скотт Янов, джазовый обозреватель авторитетнейшего портала *Allmusic.com*: «Я записал сериал Кена Бёрнса. Я посмотрел сериал Кена Бёрнса. Я стёр сериал Кена Бёрнса. Зря потрачены миллионы долларов. Он так гордился тем, что при начале работы над проектом ничего не знал о джазе! Но беда в том, что в процессе работы над фильмом он так ничего о джазе и не узнал».

Тем не менее, когда в начале 2001 г. я беседовал с людьми, занятыми в джазовой индустрии, я слышал от них — в тех или иных формулировках — одно и то же: да, этот сериал плохо, тенденциозно, неправильно сделан, но мы возлагаем на него большую надежду, потому что он может привести к джазу новую, более широкую аудиторию.

Что можно было сказать о том эффекте, который он в действительности оказал через год после премьеры сериала? Об этом я вновь спрашивал людей из индустрии джаза в феврале 2002 г.

Ховард Рейх, джазовый критик газеты *Chicago Tribune*:

— Вы знаете, я совсем не надеялся на какой-то эффект этого сериала. Оставим в стороне вопрос, насколько хорошо он сделан. Я мог предугадать только какой-то краткосрочный эффект, и именно это и произошло. Эффект был такой, как если бы кто-то купил на два миллиона долларов рекламного времени на ТВ. Если рекламировать, скажем, джазовые альбомы, люди пойдут и будут покупать джазовые альбомы. Так и происходило в течение того месяца, что шёл сериал: джазовые альбомы покупали люди, которые обычно их не покупают. Но, как только кончился сериал, кончился и его эффект. Так всегда бывает, когда кончается рекламная кампания. Впрочем, я не знаю окончательной статистики. Надо посмотреть статистику *RIAA* (Ассоциация звукозаписывающей индустрии Америки) — они отслеживают продажи пластинок. По этой статистике можно судить, был ли значимый прирост продаж джазовых записей после демонстрации этого сериала

или нет¹. Но по своему личному опыту я могу сказать, что временно вызванное этим сериалом оживление интереса к джазу закончилось буквально через пару месяцев. Мне кажется, что этот сериал больше помог Кену Бёрнсу, нежели джазу. Потому что теперь Кен Бёрнс может изображать себя большим героем джаза — раздавать интервью и получать кинопремии. Джаз же за этот сериал никаких особых наград не получил...

Джо Локк, вибрафонист, преподаватель New School University u Manhattan School of Music:

— Помог ли сериал Кена Бёрнса джазу? Нет. Абсолютно не помог. Дело в том, что сериал не был посвящён ныне существующей, живой форме музыкального искусства. В фокусе внимания Бёрнса было бурное время Дюка Эллингтона и Луи Армстронга, но это совершенно не могло помочь привлечению новой, молодой аудитории к джазу. Этому мог помочь показ джаза как современного, живого, нынешнего вида музыки. Но этого сделано не было. Что уж там говорить, если мне, джазовому музыканту, который джазом зарабатывает на жизнь, смотреть этот сериал было скучно! Это мне-то! Я даже не могу себе представить молодого человека, который смотрит этот сериал, делая домашние задания. Ему там вовсе нечего смотреть, там нет материала, который мог бы показать зрителю, что этот вид музыки вообще-то существует и развивается СЕЙЧАС! Почему было не показать, скажем, великого молодого пианиста Брэда Мелдау? Почему было не показать *Medeski Martin & Wood* — я не очень большой поклонник того, что они делают, но у них есть значительная и очень молодая аудитория? Почему не показать гитариста

¹ Рискну заявить, что Ховард не во всём прав. По статистике *RIAA*, в продажах джаза за 2001 г. действительно произошёл определённый прирост. Так, на приобретение музыки на тех или иных носителях американцы в 2001 г. потратили всего 13 миллиардов 741 миллион долларов — это довольно заметное падение по сравнению с 1999 и 2000 годами, когда продажи всей музыки превышали 14,5 миллиарда, и только чуть больше, нежели в 1998 г. — хотя и значительно больше, чем в каждый из предшествовавших годовых отрезков (для сравнения: с 1994-го по 1997-й годовые продажи держались на уровне несколько выше 12 миллиардов). Так вот, процент этих денег, потраченный на покупку джазовых записей (учитывая, что *RIAA* не включает в эту категорию записи биг-бэндов и дисксиллендов, проходящих по категории «Другие записи»), в 2001 г. был наибольшим с 1993 года. Только в 1992 г. доля джаза была выше — а именно 3,8 %. Рекордно низкой доля джаза была в 1998 г. — 1,9 %. Что же до 2001 г., то при небольшом общем спаде продаж доля джаза в этих продажах достигла 3,4 %, что в абсолютных цифрах составило 467 миллионов 190 тысяч 260 долларов — больше, чем в любой из предшествовавших десяти годовых отрезков. При общем спаде продаж — довольно заметный прирост продаж джаза, не так ли? По всей видимости, следует благодарить за этот рост в том числе и сериал Кена Бёрнса.

Чарли Хантера — короче, тех, при взгляде на кого молодой зритель смог бы сказать себе: о, это современная музыка, которую и я могу слушать и любить! Так что я не думаю, что сериал мог сослужить большую службу джазу бесконечными повторениями того, какими великими были Дюк Эллингтон и Луи Армстронг.

Джо Сигал, владелец клуба The Jazz Showcase, Чикаго:

— О, я смотрел этот сериал, смотрел его снова и снова... Что касается моего мнения об этом сериале, то оно наверняка такое же, как и у большинства: там чересчур много о Дюке и Луи (Эллингтоне и Армстронге. — *К. М.*) и слишком много повторений одних и тех же вещей за счёт того, что многие музыканты, о ком надо было бы рассказать, не были упомянуты вообще. Кстати, неоправданно занижена роль Чикаго. Единственное, что там сказали о Чикаго, — это о том, как сюда в начале 20-х впервые приехал Луи [Армстронг] с ансамблем Кинга Оливера, а также о Бенни Гудмане. И это — всё! Там ничего нет о более поздних временах и музыкантах, которые просто обязаны были быть упомянуты в проекте такого масштаба. Ну и ряд других просчётов, в том числе очень обидных. Он (*Кен Бёрнс*. — *К. М.*) собрал в кучу всех бибоперов и всех их заклеил торчками, наркоманами. Посмотрите, как они показали Чарли Паркера: сосредоточились на неудачах в его личной жизни, вместо того, чтобы объяснить, что и как он изменил абсолютно во всей музыке тех лет, вместо того чтобы дать понять, насколько великим музыкантом он был. Ведь после того, как он и Диззи [Гиллесли] играли вместе, в джазе всё изменилось! Больше никто никогда не будет играть так, как играли до Бёрда и Диззи! Даже те, кто стилизует свой стиль под 30-е, как Скотт Хэмилтон, — даже в их игре вы все равно слышите современные гармонические последовательности и альтерации, введённые Паркером.

Что касается того, помог ли сериал «Джаз» современной джазовой индустрии... Индустрии грамзаписи, судя по всему, помог. А вот особого увеличения посещаемости моего клуба после показа сериала я не заметил. Единственное, что я заметил, — в те месяцы посетители много обсуждали этот сериал, вот это так. Все говорили друг другу: они упустили то, не показали это, но в целом очень хорошо, что вообще показали, — в первую очередь потому, что о джазе услышали те люди, кто вообще никогда не слышал о нём ничего.

Рэндолл Клайн, директор фестиваля SFJAZZ, Сан-Франциско:

— Эффект есть, только он оказался как бы растянут во времени. Сериал сделал большое дело хотя бы потому, что у джаза

появилось своего рода «общественное лицо» — он создал некоторое представление об этой музыке у тех, у кого его никогда не было, он как бы отрекламировал джаз, что в США исключительно важно — ведь здесь существует только то, что продаётся, а продаётся только то, что рекламируется. Сериал имел большой резонанс в прессе и в новостях на телевидении, в результате множество людей его посмотрело (где-то больше, где-то меньше — кстати, в Сан-Франциско почему-то совсем не так много людей, как в других местах). И, например, если наш весенний сезон прошлого года (непосредственно после показа сериала) был самым скромным по экономическим результатам, то наш осенний фестиваль 2001 г., невзирая на общий спад после событий 11 сентября, был самым экономически успешным за все годы проведения. То есть эффект сериала был несомненен, хотя это и не было похоже на взмах волшебной палочки.

Другое дело, что в большинстве случаев сериал как бы возобновил интерес к джазу у тех, кто его когда-то уже испытывал, у людей старшего поколения. Говорить о привлечении Кеном Бёрнсом новой молодой аудитории я бы поостерегся. Но эффект был несомненен: интерес к артистам, хотя бы даже просто упомянутым в сериале, вырос. Например, на нашем осеннем фестивале играл Дейв Брубек, так мы вынуждены были добавить ранее не планировавшийся второй концерт этого пианиста, потому что первый был распродан задолго до начала. И, как бы велик ни был этот артист, я уверен, что без сериала (где фрагменты его интервью мелькали во многих сериях), без широко разрекламированных *CD*-сборников, сопровождавших сериал (где «том» Брубека продавался едва ли не лучше всех), мы никогда бы не продали билеты на два концерта Дейва Брубека подряд.

В конечном счёте я уверен, что любые усилия по пропаганде джаза рано или поздно дают эффект, тем более такие дорогостоящие, как сериал Бёрнса. Вы знаете, я участвую в деятельности такой международной организации, *Jazz Alliance International*. Одна из основных задач этой организации — расширение пропаганды джаза с целью добиться более широкого общественного признания для этой музыки. И я уверен, что **любые** усилия в этом направлении — в том числе и сериал Бёрнса — благо. Тем более, мы здесь, на Западе США, смогли почувствовать эффект сериала, так сказать, буквально на собственном кармане. Он создал хорошее подспорье нашему общему бизнесу, и спасибо ему за это.

Нил Тессер, критик, историк джаза, радиоведущий, Чикаго:

— Сериал не привёл к джазу новую аудиторию. Во всяком случае, привёл меньше, чем мог. Прежде всего — потому что он

был не так уж интересен для широкого зрителя. Он был гораздо менее интересен и гораздо хуже сделан, чем оба предыдущих сериала Бёрнса, — и «Гражданская война», на которой он сделал себе репутацию, и «Бейсбол». Оба этих сериала были, я считаю, гораздо лучше. И причина этому — то, что в первых двух сериалах он использовал мнения и знания самых разных специалистов. Что же до сериала «Джаз», то в нём преобладают мнения и знания только двух специалистов, точнее, одного — Стэнли Крауча и Уинтона Марсалиса (я говорю «одного», потому что у них одно и то же мнение на двоих). Поэтому сериал даёт весьма узкий взгляд на музыку. И, кроме того, он скучен. Даже мне — специалисту — было скучно его смотреть. Мне многие знакомые — настоящие знатоки джаза — говорили то же самое. Кроме всего прочего, там было не так уж много музыки, даже по тем двум музыкантам, кого они выбрали центральными фигурами всей истории джаза, — Дюку Эллингтону и Луи Армстронгу! Что уж говорить об остальных: они говорят в тексте сериала, что Чарлз Мингус — второй по значимости композитор в джазе после Дюка Эллингтона, и посвящают этому второму по значимости композитору две минуты из 19 часов!

Люди в джазовой индустрии надеялись на эффект сериала потому, что в него были вложены невероятно большие деньги. К сожалению, больше никто не сможет собрать столько же денег, чтобы сделать лучше, чем сделал Бёрнс. Поэтому, к добру ли, к худу ли, но именно «Джаз» Кена Бёрнса на ближайшие годы станет официальной историей джаза на видео. Увы — в основном к худу...

А вот что рассказывал о своём участии в работе над сериалом критик Гэри Гиддинс, который более 30 лет подряд регулярно писал о джазе в одной из самых влиятельных нью-йоркских газет, Village Voice (кстати, по своим взглядам он — критик достаточно консервативный).

«Я считаю, что главная проблема с этим фильмом, момент, в который в нём происходит главная подмена, — это когда медленно затемняется портрет Майлса Дэйвиса и говорится, что джаз умирает, после чего через несколько лет его начинает восстанавливать Уинтон Марсалис. Но дело в том, что речь идёт о 1975 г., а это был один из величайших годов в истории этой музыки — по числу новых, прогрессивных музыкантов, по числу великих ветеранов, которые начали возвращаться в большой джаз после пяти, семи, десяти лет работы в студийных оркестрах (вспомним Хэнка Джонса, Декстера Гордона, Реда Родни, Томми Флэнагана). Кроме того, речь идёт о периоде,

когда начинает развиваться лофт-сцена, которую мы теперь оплакиваем, — потому что тогда мы не уделили ей того внимания, которого она заслуживала. Так что финальные серии фильма — это провал с точки зрения исторической концепции: Бёрнс принес историю в жертву эффектной концовке фильма.

Я был консультантом на этом фильме, хотя это не так уж много значило. Нас таких там было то ли 12, то ли 15 человек. Мы приехали к Бёрнсу домой, в Нью-Хэмпшир, и провели там неделю. Каждый день мы смотрели рабочую сборку фильма. Наша задача была — порвать эту работу в клочки. Большинство избрало своей мишенью избыток Уинтона Марсалиса в фильме и его некомпетентные суждения. Дело в том, что сценарий на фактические и прочие ошибки проверял Дан Моргенстерн, и многие из нас просто не хотели критиковать ту работу, которую он проделал. Кроме того, мы уже знали от Дана, что при работе над сценарием создатели принимали мелкие поправки, но отвергали концептуальные изменения. А уж порвать на клочки то, что говорил в сериале Марсалис, было совсем нетрудно.

У каждого из нас была масса аргументов. Мы спорили с Бёрнсом, спорили целую неделю. В чем-то нам удавалось его переспорить, в чем-то не удавалось. Например, Дан [Моргенстерн] не смог уговорить его насчёт Эррола Гарнера. Назовите мне любого персонажа в сериале, и я расскажу, какие аргументы по нему сработали, а какие отспорить не удалось. Я сам проиграл в вопросе по поводу того скандального эпизода, когда они использовали выдернутую из контекста цитату из интервью Брэнфорда Марсалиса (*саксофониста, старшего брата трубача Уинтона*. — К. М.) для того, чтобы унизить [авангардного пианиста] Сесила Тэйлора. Я просто выложился, пытаюсь объяснить ему, почему оставлять эти слова значило совершить большую ошибку. Не подействовало.

Я думаю, что Кену надо было всего-навсего сделать одну простую вещь: назвать сериал «Джаз. 1900–1960». И всё, это сняло бы многие вопросы. Это был бы успешный исторический сериал, и благодаря его успеху другим документальным фильмам — о джазе после 1960 года — легче было бы найти соответствующее финансирование. Ведь столько упущено! Упущен модальный джаз, упущена лофт-сцена... Бёрнс даже не пытался охватить всё это.

Но Бёрнс тем не менее талантливый, очень талантливый режиссёр. Вот как он объяснял нам свою позицию: «Я беру полдюжины имён — Армстронг, Эллингтон, Майлс и так далее — и не просто рассказываю историю этих людей, а прослеживаю всю их жизнь». До него ведь это делалось совсем не так: рассказывали про Луи Армстронга в 20-е, потом про Чарли Паркера

в 40-е и т. п. Бёрнс же описывал нам те вопросы, на которые пытался найти ответы: «Какова жизнь музыканта? Что означает в этой музыке — начать стареть? Как музыканты зарабатывают на жизнь? Как ты сохраняешь свежесть ощущений? Как ты продолжаешь общаться со своей аудиторией?» На мой взгляд, к ответам на эти вопросы ему удалось подойти ближе, чем любому другому режиссёру.

После эфира сериала я был в Чикаго, где представлял свою книгу, и один из читателей подошел ко мне и сказал: «Хочу вам сказать одну вещь. Моя 14-летняя дочь вчера вернулась из магазина *Tower Records* с двумя компакт-дисками: на одном — Бритни Спирс, на другом — Луис Армстронг».

Как мне кажется, уже одно это сделало всю затею достойной потраченных на неё денег.

Но главное — сохранится ли влияние этого сериала через, скажем, 15 лет? Ничего подобного до сих пор не было создано. Если сериал видели 4 миллиона человек, то, даже если всего сто тысяч из них стали серьёзно слушать джаз — это уже серьёзнейшим образом расширит джазовую аудиторию по сравнению с сегодняшним днем. Ведь она не расширяется. Нет коммерческого джазового радио, нет джаза на телевидении, нет джаза в большинстве немзыкальных изданий, и из этого заколдованного круга очень трудно вырваться».

ЗАЧЕМ ДЖАЗОВЫМ ЖУРНАЛИСТАМ АССОЦИАЦИЯ

Ховард Мэндел (*Howard Mandel*), нынешний президент Ассоциации джазовых журналистов, родился в Чикаго. Ещё в начальной школе он начал писать для школьной газеты и продолжал эту «карьеру» последовательно в старших классах школы и в колледже (сначала Сиракузский университет, затем Окленд-колледж и, наконец, университет Рузвельта в Чикаго). Он писал обо всем, что могло интересовать подростка с гуманитарными склонностями, — о фильмах, книгах, научной фантастике, рок-музыке и... о джазе. Неудивительно, что, когда в 1973 г. он начал работать референтом отдела городской жизни газеты *Chicago Daily News*, он начал искать способы продолжать писать — и уже через два года (для американской прессы очень быстрый рост) стал писать репортажи с концертов и очерки о музыкантах, причём в самых разных направлениях, от африканских гриотов до индонезийского гамелана, от чикагского блюза до авангардных экспериментов движения ААСМ. Вскоре Ховард уже публиковался в ведущих музыкальных изданиях

того времени — *Down Beat* и *Billboard*. Как он говорит, его принципом — после недолгого периода подросткового экстремизма — стала следующая формула: «Быть верным тому, что слышишь, не выдумывать того, чего не знаешь, и рассказывать читателю о том, что тронуло тебя самого».

Мэндел никогда не мог пожаловаться на узость своих интересов. Он писал сценарии для импровизационного кукольного шоу *The Traveling Audience*, основал в Чикаго джаз-ансамбль *Critics' Band*, состоявший из джазовых журналистов (сам он играл в нём на альт-саксофоне и флейте) и брал уроки литературного мастерства у писателя Джона Шульца в чикагском Коламбия-колледже. Он занимался продюсированием грампластинок (например, выпустил альбомы блюзовой певицы Мамы Эстеллы Янси и пианиста буги-вуги Эрвина Хэлфера на *Red Beans Records*) и радиопрограмм (сорок получасовых серий «Джаз, Чикаго» для местной радиостанции и часовая специальная программа «День рождения Джуниора Уэллса в клубе *Theresa's Bar*», которая была передана по сети *NPR* на всю страну).

В 1982 Ховард переехал в Нью-Йорк, где поначалу работал редактором магазина *Guitar Player*. Он также писал для ведущих периодических изданий США — *Washington Post*, *Village Voice*, *New York Times Book Review* — и для массы джазовых журналов (от «Даун Бита», в котором он в 70-е даже был короткое время редактором, до японских, британских и финских изданий — *The Wire*, *Swing Journal*, *Jazz Life* и *Rytmi*). Три года он возглавлял журнал прогрессивной музыки *Ear*, параллельно много работая на Национальном общественном радио. Мэнделу принадлежат статьи на обложках десятков компакт-дисков, им выпускались превосходные буклеты для ведущих фестивалей в США (включая джазовый фестиваль *JVC*), а среди его основных публикаторов в 90-е числится не только *Down Beat*, с которым он очень много сотрудничает, но и его конкурент *Jazziz*. С 1987 г. Ховард Мэндел преподаёт в Университете Нью-Йорка (*NYU*), где читает три курса — «Искусство джаза», «Корни американской музыки» и «Проблемы популярной



Ховард Мэндел

музыки». Мэндел много и охотно путешествует, изучая музыку разных стран, — от Западной Африки, Вест-Индии и Кубы до Советского Союза, где он был в 1985 и 1988 гг. Уже в наши дни (2002) по линии Госдепартамента США, проводящего в разных странах месячники изучения джаза, он посетил Армению и Украину.

Летом 1999 г. в издательстве *Oxford University Press* вышла отличная книга «*Future Jazz*», в которой Мэндел рассматривает тенденции в импровизационной музыке в период с 1975 г. по конец века. К книге было также выпущено аудиоприложение — сборник «*Future Jazz: Breakthrough Tracks*», спродюсированный Ховардом сразу на двух разных лейблах, принадлежащих к числу самых передовых компаний грамзаписи в США наших дней — *Blue Note* и *Knitting Factory Records*.

С 1997 г. Ховард Мэндел возглавляет международную Ассоциацию джазовых журналистов.

При всей своей именитости Мэндел живёт очень скромно. Он был женат на авангардной певице Китти Брэзелтон, у них выросла очаровательная дочка Розы, и жили они до середины 2000-х в небольшой квартире в Ист-Вилледже на Манхэттене, а в 2006-м вынуждены были, вслед за сотнями музыкантов и других представителей нью-йоркской интеллигенции, переехать в Бруклин: там дешевле жить. Мэндел разъезжает по Манхэттену на обшарпанном велосипеде, который он явно предпочитает автомобилю, а работал он до декабря 2007 г. в скромном однокомнатном офисе, который арендовал в нескольких кварталах от дома, возле Вашингтон-Сквер, в помещении небольшой студии грамзаписи (теперь Мэнделу пришлось и офис перевести в Бруклин: арендная плата на Манхэттене превысила всякие разумные пределы). Офис Ховарда был чудовищно загроможден книгами, журналами, рукописями, проспектами, буклетами и прочими разновидностями бумажной продукции, а на прогибающихся полках вдоль длинной стены стояли тысячи компакт-дисков — большая часть коллекции Мэндела; другую, меньшую (и лучшую, как он сам считает) часть он держит дома. Всего у него больше десяти тысяч дисков.

Именно в офисе Ховарда мы с ним чаще всего и беседовали, хотя много встречались и в других местах — например, он трижды приглашал меня участвовать в его лекциях в Университете Нью-Йорка. Но самой примечательной следует считать встречу в день церемонии вручения Джазовой премии летом 2001 года.

Та церемония состоялась буквально чудом, так как вся её подготовка в тот год не заладилась. В прошлые годы Ассоциация джазовых журналистов вручала премию в сотрудничестве



Ховард Мэндел и часть его CD-коллекции

с компанией *KnitMedia* (той самой, которой принадлежат клубы *Knitting Factory*, одноименный авангардный лейбл и т. п. — см. главу о создателе этой компании Майкле Дорфе в разделе «Миф об американских джаз-клубах») и практически без бюджета. В 2001 году решено было все сделать по-новому. Новыми партнёрами ассоциации стали благотворители из Джазового Фонда Америки, организации, которая давно и успешно помогает джазовым музыкантам, волею судеб попавшие в тяжкие жизненные обстоятельства (в частности, *JFA* оплачивал счета на лечение барабанщика Билли Хиггинса в последние годы его жизни). Фонд назначил специального «фандрайзера», специалиста по сбору средств, который (точнее, которая) уверяла АДЖ, что требуемая сумма в \$25 000 — сущие пустяки и в Америке есть сотни фирм, которые с удовольствием дадут больше. Однако всё оказалось не так просто, и за десять дней до церемонии выяснилось, что денег как не было, так и нет. Тогда за дело взялся сам Мэндел, недрогнувшей рукой урезавший бюджет до десяти тысяч («да, собственно, нужно-то было пять», — признался он позже), которые в результате были собраны совместными усилиями клуба *Birdland*, музыкального магазина *J&R* и ещё полудюжины более мелких спонсоров буквально за день до церемонии. Но на этом неприятности не закончились. Фирма, взявшаяся изготовить красивые прозрачные пластины — материальное воплощение премии, — аккуратно изготовила все 39, но все их датировала не 2001, а 2000 годом, и за день до вручения исправить это было уже невозможно.

Ну и, конечно же, программки, которые должны были раздаваться членам АДЖ и остальным приглашенным при входе в *Birdland*, привезли в офис Мэндела всего за полчаса до того, как на сорок кварталов севернее должна была начаться церемония, и почтенный президент в нетерпении перегибался через подоконник, на всю улицу объясняя нерадивому курьеру, через какой подъезд заносить коробку с программками. До церемонии оставалось двадцать пять минут, когда Мэндел в мятых шортах и гавайке (стояла оглушающая нью-йоркская влажная жара), его секретарь-практикант и ваш покорный слуга галопом волокли по тихой Салливэн-стрит коробки с программками и премиями и портплед с официальным костюмом Ховарда. В довершение всего это был час пересменки у нью-йоркских таксистов, так что Мэнделу удалось поймать только «левака» — чей-то корпоративный лимузин, водитель которого решил слегка подкалывать, пока босс на переговорах (да-да, такое и в Америке случается). Впрочем, в *Birdland* мы приехали практически вовремя, потому что в городе в тот день были жуткие пробки и процентов 90 участников церемонии опоздали гораздо сильнее нас. Мэндел в гримерке «Бёрдланда» сменил шорты на костюм, и церемония началась при стечении более чем трёхсот гостей — журналистов, музыкантов и представителей джазовой индустрии. Хотя на улице было выше тридцати по Цельсию, значительная часть приглашенных (особенно журналисты старшего поколения) была одета в консервативные костюмы с различными, в меру либеральными добавлениями (вроде ковбойской шляпы или значка с умеренно смешной надписью) — Впрочем, Нью-Йорк есть Нью-Йорк, и все остальные одеты были кто во что горазд.

Собралась далеко не вся Ассоциация джазовых журналистов (были только «ближние» — нью-йоркцы, бостонцы, немного чикагцев и واشنطنцев), но, надо сказать, собранные в одном месте коллеги производили вблизи сильное впечатление. Заметно было, что они отчетливо делятся на три поколения: ветеранов старше 60–70, многие из которых слушали живьем ещё Чарли Паркера; «зубров» 40–50 лет, к которым принадлежат и Мэндел; и более молодых — немногочисленных, но выглядящих неожиданно более преуспевающими, нежели старшие коллеги. И — о, да — «типичных американцев» среди всех трёх поколений было немного: каждый в меру сил и желания демонстрировал (или не скрывал) независимость своего мышления и непохожесть на основную массу своих сограждан. Что же за ассоциация объединила столь разных людей? Об этом мы позднее, когда нервотрёпка перед церемонией, как и сама церемония (очень удачно прошедшая), остались позади, говорили с Ховардом Мэнделом, вновь оказавшись в его офисе.

— Ассоциация джазовых журналистов — это типичное профессиональное объединение. Мы объединились главным образом для того, чтобы улучшить своё положение в жизни. Ассоциация была создана в 1986 г. на конвенции, организованной в Чикаго, где живёт много джазовых журналистов и работников радио¹. Мы собирались выяснить, есть ли у нас общие проблемы и пути их решения. Многие из нас уже знали друг друга, и мы решили создать ассоциацию — причём сделать её достаточно неформальной, настолько неформальной, что ячейка Ассоциации возникает там, где есть два её члена и они сообщили о её существовании третьему. Мы отнеслись к этому делу достаточно небрежно. Но через пару лет мы стали понимать, что есть вещи, ради которых стоило объединяться.

Дело в том, что джазовые журналисты — в основном «вольные стрелки», *freelance writers*, то есть не работают в штате какого-либо издания, а пишут на заказ. При этом оплата их труда находится на очень низком уровне, признание их труда очень невелико, и им приходится скрестись в двери крупных изданий, не посвящённых джазу, для того чтобы выпрашивать небольшое место для джаза на их страницах. И даже в специализированных джазовых изданиях журналисты не чувствовали себя дома — они не ощущали, что располагают каким бы то ни было влиянием на эти издания, тем более что вся их связь с этими изданиями обычно заключается в общении с единственным редактором.

Я ощущал, что это неправильное положение дел. На тот момент я был в этой профессии уже одиннадцать лет, и я устал чувствовать себя в профессиональном одиночестве. Я знал, что мои коллеги, как и я, много и тяжело работают и получают за это какие-то гроши. Это ломает их жизни: они хотят заниматься этим, они специализируются именно на этом, приобретают высокую квалификацию, но оплаты их труда недостаточно, чтобы даже просто куда-то сходить с девушкой, — и я знаю, что у многих личная жизнь разрушена или не состоялась именно потому, что они занимаются джазовой журналистикой! Нет денег, нет стабильной работы, и я знал, что это отвратительная ситуация. Следовательно, мы нуждались в организации, которая в первую очередь пропагандировала бы сам факт существования джазовой журналистики.

По времени развитие ассоциации совпало с появлением интернета. Да, у ассоциации уже был печатный орган,

¹ В оригинале Ховард говорит «*writers and broadcasters*», то есть «писателей и вещателей», подчеркивая, что речь идёт о двух сторонах одной профессии — работе в печатных СМИ и на радио.

ежеквартальный бюллетень *Jazz Notes*¹. Но нам нужен был инструмент более оперативного и более широкого профессионального общения, где мы могли бы не только обсуждать наши проблемы, но и делиться опытом, показывать свои работы, рассказывать о себе и о своих коллегах тем, кто, быть может, никогда не покупал джазовых журналов. Кроме того, этот инструмент должен был стать как бы нашим центральным офисом для наших коллег со всей страны — местом, где они могли бы узнавать о целях и задачах ассоциации и где могли бы присоединиться к ней. Так мы создали свой вебсайт — *www.jazzhouse.org*, где всё это присутствует. И тут же выяснилось, что посредством сайта мы можем объединить коллег не только в США. У нас появились члены в Южной Африке, Шотландии, Англии, Румынии, Франции, Австралии, Нидерландах, Канаде, Германии, Чехии, Аргентине, Польше, Финляндии, а благодаря вам — и в России (в последнее время — также в Бразилии, Украине и ряде других стран. — К. М.). Всего нас сейчас больше 400 человек.

Мы провели очень важные для нас и интересные дискуссии — о журналистской этике, о стандартах журналистики, о совместной борьбе за выравнивание уровней оплаты нашего труда, об использовании наших материалов (например, в интернете). Затем — в 1997 г. — мы организовали ежегодное вручение Джазовой премии, нашей профессиональной награды, которую получают не только музыканты в трёх десятках номинаций, но и журналисты в десяти разных номинациях, включая радио, печать, фотографию, лучшую книгу о джазе, лучший фильм о джазе и т. п. История *Jazz Awards* не очень ровная: три года, начиная со второго раза, мы вручали её в сотрудничестве с *KnitMedia* — компанией, которой принадлежат клуб и лейбл *Knitting Factory*, но в 2000 г. наше партнёрство закончилось, и в последние два года мы предоставлены сами себе — что, впрочем, пошло премии только на пользу. Ну, не самой премии, а её репутации. Что касается самой премии, то каждый год поиск бюджета на проведение церемонии (очень скромного бюджета, заметьте) превращается в какую-то неприличную возню.

Но тем не менее это очень, очень важное дело. Во-первых, Премия не связана с каким-то одним изданием (как результаты опросов «Даун Бита», например) — это награда, присуждаемая целым журналистским сообществом. Не только членами *JJA*, кстати: в голосовании участвуют и те наши коллеги, кто по тем или иным причинам не входит в ассоциацию (таких довольно много), а также продюсеры, музыканты и т. д.

¹ Название одновременно означает «Звуки джаза» и «Джазовые заметки».

Во-вторых, она присуждается не только музыкантам, как я уже сказал, но и журналистам. А в этой стране у журналистов, пишущих о джазе, не так уж много возможностей быть отмеченными, поощренными. Раньше существовала Ассоциация музыкальных критиков, в которую в основном входили те, кто пишет об академической музыке. Они вручали памятные премии, в том числе одну — в джазовой номинации. Есть *Deems Taylor Awards*, которую вручает *ASCAP* (Американское общество композиторов, авторов и издателей), иногда её получают и джазовые журналисты: я, например, был дважды удостоен этой премии, Гэри Гиддинс получал ее, а также некоторые другие. Журнал *Stage Bill* начинает вручать награды журналистам — но это в основном тоже касается только академической музыки.

Всё это предназначено не только для улучшения положения ныне работающих журналистов, но и для оздоровления, омоложения и расширения их сообщества. Мы стремимся привлекать к этой профессии больше женщин, больше небелых авторов, больше молодёжи. А следовательно — привлекать больше представителей этих слоёв и на джазовый рынок! Здесь все взаимосвязано: будет больше женщин, которые обращаются к другим женщинам в печати — больше женщин будут ходить в клубы и на концерты, больше женщин будут покупать джазовые записи.

И мы не только собираемся раз в год на вручение премии. Мы проводим семинары и встречи ассоциации в рамках некоторых крупных джазовых мероприятий — например, джазового фестиваля в Сан-Франциско (мы собирались там уже дважды, и наша вторая встреча была особенно удачна), конвенций Международной ассоциации джазовых преподавателей (там мы проводили интереснейшие семинары, привлёкшие не только наших коллег, но и музыкантов, и представителей джазовой индустрии). Кстати, нам очень важно, что мы в рамках таких мероприятий стали встречаться с музыкантами. Дело в том, что нам давно пора покончить со многими предрассудками и неприязненным отношением, царящими в среде музыкантов по отношению к журналистам — и, кстати, с плохим отношением к музыкантам, которое есть у некоторых из нас. Это ведь ужасная вещь, если вдуматься: ведь все мы в одной лодке! Нам надо добиваться того, чтобы музыканты поняли, что и как мы делаем, почему мы пишем то, что мы пишем. Иначе получается так, как это было на конвенции *IAJE*, когда трубач Теренс Бланшард публично задал мне вопрос: «Разве вы умеете профессионально играть?» Да, немного умею, ответил я, а вот вы — вы умеете профессионально писать?

Ведь вопрос заключается не в том, умею ли я играть. Вопрос в том, умею ли я СЛУШАТЬ, умею ли я помочь другим

слушателям понять, что именно они слышат. И я делаю это для ВАС, господа музыканты, ровно настолько же, насколько я делаю это для самого себя. И не говорите мне, что те двадцать пять баксов, которые я получаю от «Даун бита» за то, что три дня слушал ваш альбом, — это мой большой кусок хлеба с маслом. Я слушал этот альбом не столько для того, чтобы получить эти несчастные гроши¹, сколько для того, чтобы лучше понимать закономерности и направления развития всего джазового движения и **сделать так, чтобы аудитория тоже их понимала!**

Конечно, все эти проблемы касаются только пишущих членов ассоциации — критиков, журналистов, музыковедов. Что касается фотографов и радиоведущих, то мы с ними делаем не совсем одну и ту же работу, но зато для одной и той же аудитории и на одном и том же материале. Они делают наше дело — написание повседневной истории джаза² — более легким и интересным для нас, а для аудитории — чем-то гораздо более приятным, чем одни только наши сухие тексты. Поэтому мы и ввели их в ассоциацию: им это тоже очень полезно, а у нас повышается собираемость членских взносов (*смеётся*).

Трудно сказать, насколько большого успеха мы уже добились в достижении лучшего взаимопонимания с музыкантами. Какого-то, безусловно, добились. Но это — не разовая акция, это продолжающийся проект. Надо быть терпеливыми. Музыканты в массе своей — не слишком продвинутые и не слишком глубоко понимающие читатели. У них другая специальность. И их сильно путает само слово «критика» в словосочетании «музыкальная критика». Им кажется, что критика — это когда вас мама дома ругает. Но ведь беда в том, что некоторые журналисты **именно так и пишут**, и наша вторая задача — объяснить **им**, что критика — это не ругательства. Критика — это уважительный, квалифицированный, взвешенный анализ.

Должен заметить, я и сам не сразу пришёл к этому пониманию. Когда я начинал писать, тридцать лет назад, мне страшно хотелось громить всё, что мне не нравится, драть задницы, обламывать рога и костылять по шее. Но я довольно быстро вышел из этого состояния. Я понял, что такая позиция ни в коей мере не помогает **информировать** людей — она просто показывает им, какой ты лихой писака, и это читателю, кстати, быстро надоедает. Ведь музыкальная журналистика — разговор совсем не о том.

¹ 25 долларов за рецензию — стандартная плата для джазового журналиста, но при этом, по американским меркам, плата несправедливо низкая.

² Конечно, Ховард не употреблял этой цитаты из Фридриха Энгельса: он сказал «*day-by-day documentation*», что по-русски («документирование день за днём») выглядит довольно уныло.

Надо писать о музыке. Музыка, вот что главное. Музыкант, который её создаёт. И контекст, в котором это происходит. Когда ты об этом помнишь и соблюдаешь эти правила, — вот тогда у тебя образуется немного места для выражения собственных идей, да даже чуть-чуть и для самолюбования, если тебе этого хочется. Просто тогда, когда ты осознаешь это, тебе обычно уже совсем не хочется любоваться собой...

ОБРАЗЫ ДЖАЗА И ТЕ, КТО ИХ РИСУЕТ

29 сентября 2007 г. в Нью-Йорке впервые в истории состоялась международная конференция джазовых журналистов «Глобальный образ джаза: музыка, журналистика, культура», организованная нью-йоркским Колумбийским университетом. Это первое международное мероприятие Центра изучения джаза Колумбийского университета, которое проводит его новый директор — назначенный на эту должность только 1 июля того же года известный тромбонист Джордж Льюис, член чикагской Ассоциации продвижения музыкантов-творцов (AACM). Партнёром Центра в проведении конференции стала международная Ассоциация джазовых журналистов, президент которой, Ховард Мэндел, стал одним из модераторов конференции, куда съехались специализирующиеся на джазе журналисты со всего мира (США, Канада, Мексика, Великобритания, Швеция, Италия, Нидерланды, Германия, Франция, Швейцария, Турция, Южная Африка, Япония и Россия). Россию на конференции представлял ваш покорный слуга (далее ВПС) — главный редактор журнала «Джаз.Ру» Кирилл Мошков.

Журналисты, понятное дело, собрались в Нью-Йорке с большой охотой (тем более что все расходы по путешествию в столицу мирового джаза оплачивал Колумбийский университет). Из 32 приглашённых не приехали всего двое (в том числе единственный джазовый журналист Китая, у которого нашлись важные дела по основной работе), да ещё заявленного первоначально японского делегата подменила



Джордж Льюис

коллега — все остальные исправно явились и бодро участвовали, сумев за 12 часов работы конференции рассказать друг другу много действительно важного и интересного.

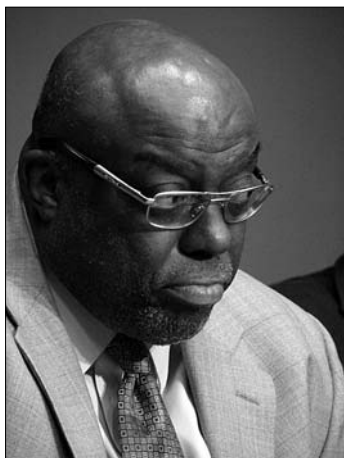
Расписание работы секций было очень насыщено событиями: на каждую секцию (пять докладов участников плюс вопросы-ответы) отводилось полтора часа, и работали они последовательно, а не одновременно, так что у каждого участника была возможность прослушать все выступления и поучаствовать в каждой дискуссии.

Секции были тематическими: «Глобальное и местное», «Музыка на местных сценах», «Глобализация личного», «Новая музыка, новая эстетика» — в эту секцию как раз был засунут ВПС, ланч... Впрочем, это не секция: пока журналисты жевали ланч, перед ними выступил один из старейшин профессии, 78-летний Дан Моргенстерн (в 70-е гг. главный редактор *DownBeat*, а ныне — директор Института джазовых исследований Университета им. Ратгерса в Ньюарке, штат Нью-Джерси), который развлек коллег сентенциями из области «вот, помню, раньше...». Кто-кто, а Моргенстерн имеет на это право: он в джазовой журналистике с 50-х, а джаз слушает ещё с довоенного времени («...здесь на конференции было сказано, что джаз никогда не был популярной музыкой. Но я в отличие от вас молодые люди, прекрасно помню время, когда джаз **был** популярной музыкой!»). После ланча была ещё одна секция, «Журналистика и история», после чего начался последний штурм — полуторачасовая (превратившаяся, впрочем, в двухчасовую) открытая дискуссия, в которой поучаствовали и те, кого не было на секциях, главным образом — самые известные сейчас американские джазовые журналисты, от Гэри Гиддинса (*Jazz Times*, *Village Voice*) и Бена Рэтлиффа (*New York Times*) до «серого кардинала» программы «Джаз в Линкольн-центре», апологета американоцентризма и, более того, афроамериканоцентризма в джазе — Стэнли Крауча. Все, кажется, не без любопытства ждали, станут ли Крауч и его антипод по убеждениям, президент Ассоциации джазовых журналистов Ховард Мэндел, из идейных соображений бить друг другу лицо, как десять лет назад на вручении первой «Джазовой премии»; однако два ветерана практического джазоведения ограничились не слишком ожесточённой и быстро завершившейся перепалкой, в ходе которой Мэндел пытался воззвать к разуму Крауча, ненавязчиво объявившего все выступления на конференции бессмысленной ерундой («проблема джазовых журналистов в том, что они не музыканты и пишут не о величии вариационной техники Луи Армстронга, а о том, что им нравится слушать»).

На самом деле ерунды в ходе конференции было сказано немного. Более того, многие выступления, безотносительно к заявленным темам секций, слушать было чрезвычайно поучительно и полезно — особенно тем, кто, подобно ВПС, приехал из краёв, где джазовая журналистика всё ещё начинается заново с каждым поколением, приходящим в эту профессию.

Коллеги из тех стран, где джазовое сообщество немногочисленно, а джазовая пресса и соответственно джазовая журналистика представляют собой крохотный резерват внутри узкой прослойки «культурной»

журналистики, рассказывали много похожего на то, что происходит в России. Так, мексиканский журналист и музыкант Ален Дербес, историк по образованию и автор «Материалов по истории джаза в Мексике», рассказал, что в далёкие довоенные годы первый джазовый оркестр в Мексике состоял из заключённых центральной тюрьмы Мехико-Сити (вспомнился оркестр з/к Эдди Рознера, набранный из таких же эзков в магаданских лагерях). Турецкая радиоведущая Седа Бинбасгил описала ситуацию, так похожую на российскую: для многих турок слушать джаз — элемент социального имиджа; слушать джаз, ходить в джазовые клубы и на джазовые фестивали — очень престижно, но вовсе не означает глубокого понимания и даже интереса к собственно музыке, занесённой в Турцию в 1930-е гг. американскими гастролёрами и бежавшими из фашистской Германии еврейскими музыкантами. Юджин Марлоу, профессор нью-йоркского колледжа им. Баруха, подробно знакомившийся с китайской джазовой сценой при своих визитах в Китайскую Народную Республику, высказал мысль, которую подтвердит любой знаток истории и российского джаза: историю развития джаза в стране определяют не мотивы чистого искусства, а политический, экономический и связанный с ними культурный контекст. И в самом деле: даже если в Шанхае 1930-х бурно развивалась джазовая сцена (важной частью которой, кстати, были русские музыканты оркестра Олега Лундстрема и менее известного у нас, но более популярного в Шанхае *Serge Ermoll Band* — оркестра Сергея Ермолаева),



Стэнли Крауч

то о каком джазе можно говорить в период «культурной революции» 1950–1960-х? Именно поэтому история джаза в Китае стартует, как с чистого листа, с конца 70-х, когда после смерти председателя Мао в Срединной Империи начинается медленная, робкая либерализация. И именно поэтому в 70–80-е гг. китайские власти практически не борются с джазом, при всей его иноземности: как и у КПСС, в этот период у китайской компартии был гораздо более серьёзный идеологический жупел — рок-музыка.

Другие рассказывали истории, которые знакомы нам меньше, но вызывают даже некоторую зависть. На японской джазовой сцене, по словам фотографа и критикессы Кадзуэ Йокои, довольно рано — ещё в 1960-е гг. — начался процесс принципиального отвержения подражательства американскому джазу, стремление овладевших языком джаза импровизаторов найти сугубо японские, обогащённые богатствами национального музыкального искусства средства дальнейшего развития жанра; от первых поисков пианиста Масахико Сато и барабанщика Масахико Тогаси, пытавшихся найти на своих инструментах импровизационный аналог традиционной манере игры на цитре кото и струнном сямисэне в 60-е и до создания в 80-е сумасшедшего оркестра «Сибусасирадзу», сплавившего в своей музыке рок, фри-джаз, японские сценические искусства и национальную музыку. Напротив, во Франции доминирующая тенденция — это объединение традиций, культурная конвергенция; об этом весьма поэтично рассказывал французский историк джаза, «социальный антрополог» по образованию Александр Пьерпон, использовавший в своём докладе красивый образ множества частных влияний (местных, этнических и т. п.), сплавляющихся в некое «глобальное» единство в рамках одной творческой личности.

Вопросы соотношения личного и всемирного, местного и глобального были в центре внимания и следующей секции. Берт Вауйшье, в прошлые десятилетия редактировавший ведущий нидерландский джазовый журнал, а в последние годы работающий в Голландском Джазовом архиве, поделился личным опытом, пытаясь проанализировать, что именно могло заставить юношу из приличной еврейской семьи в Амстердаме бросить занятия на скрипочке ради того, чтобы слушать игру на альт-саксофоне чёрного американца из Канзас-Сити (Чарли Паркера).

Ашанте Инфантири (Канада) работает в *Toronto Star* и джазовой (и вообще музыкальной) журналистикой занимается совсем недавно: первые 10 лет она служила в отделе новостей (убийства, работа мэрии, полицейские новости и т. п.). В 2004-

м Ашанте перешла в отдел развлечений (аналог отдела культуры в российских СМИ). В своей личной истории она видит определённую уникальность («большинство из вас пришло в джазовую журналистику со стороны джаза, а я стала специализироваться на музыкальной журналистике, поработав в журналистском «поле»). В качестве примеров местного приложения глобальных тенденций Ашанте рассказала, как писала очерк о польском пианисте Адаме Маковиче, который после долгой работы в США переехал в Торонто, потому что влюбился в канадку...

Открывая секцию «Журналистика и история», боевитая и острая на язык британская журналистка Гвен Анселл, в последние четверть века живущая в Южноафриканской Республике, вернула коллег на землю, слегка остудив их самолюбие, раздутое неоднократно повторявшимся восхвалением роли журналистов в джазе. Страстная речь Гвен снискала (едва ли не впервые за всю конференцию) бурные аплодисменты. «Журналисты порой сами ответственны за фальсификацию истории, — говорила Анселл. — История джаза в том виде, как её рисуют масс-медиа, всё сильнее искажается в зависимости от коммерческой политики крупных фирм грамзаписи. Если мы не дадим высказаться самим музыкантам, история современности, которую мы ежедневно пишем, станет историей не музыки, а нас самих».

Музыкальный обозреватель *New Orleans Magazine* Джейсон Берри говорил о том, как тесно переплетена новейшая социально-политическая история и история джаза, на примере того, как трагически обрушилась жизнь Нью-Орлеана после урагана 2005 года. «Наводнение произошло не из-за урагана, — говорил Джейсон, — а из-за халатности Армейского инженерного корпуса, поддерживавшего систему плотин. Через два года после наводнения в город ещё не вернулось 60% эвакуированного населения. Преступность в Нью-Орлеане полностью вышла из-под контроля, и люди каждое утро ищут в газетах и интернете сообщения о том, кого ещё ограбили и застрелили минувшей ночью. Всего через полгода после наводнения Уинтон Марсалис в День Мартина Лютера Кинга произнёс зажигательную речь о том, что афроамериканская культура Нью-Орлеана должна быть сохранена. Но семьи музыкантов, потерявших родственников, дома, имущество и работу, не стремятся возвращаться в город, или же, если они уже вернулись, переживают крайне тяжёлые времена». Джейсон заключил свой доклад словами, перекликавшись с той мыслью, которую уже высказывал Юджин Марлоу и которая американским участникам конференции, вероятно, казалась очень непривычной и новаторской: «каждая джазовая история — это в том числе история политическая».

Хотя директор исследовательского центра Сиенского джазового фонда (Италия) Франческо Мартинелли (как и другие коллеги из Европы — Швейцарии, Нидерландов, Швеции) в большей степени говорил о явлениях, не очень понятных как американскому джазовому сообществу, так, увы, и российскому, — о пусть и не очень щедрой, но реально существующей государственной и общественной поддержке некоммерческого искусства, об общественных фондах, финансирующих культурные инициативы и деятельность общественных организаций, на которых (а вовсе не на коммерческих джаз-клубах и живущих с продаж фирмах грамзаписи) держится джазовая жизнь, и о прочей научной фантастике — тесную связь «общей» истории и истории джаза вскрыл и он: джазовый архив в Сиене в настоящее время на две трети закончил крупный исторический проект — оцифровку и индексацию всех материалов за все годы существования итальянского журнала *Musica Jazz*, который начал выходить всего через несколько недель после освобождения Милана силами американских войск и итальянских партизан в 1944 г. Проект, кстати, напрямую касается и Восточной Европы: после окончания работы над *Musica Jazz* работники архива собираются взяться за материалы базировавшегося в Польше журнала *Jazz Forum* на обоих языках, на которых он исторически выходил — польском и английском.

Что до секции, в которой участвовал ВПС («Новая музыка, новая эстетика»), то ей не очень повезло с модератором, который не сумел организовать последовательность (и продолжительность) докладов так, чтобы они, как во многих других секциях, сработали на какую-то общую идею. Поэтому участники конференции (а также довольно многочисленная публика из числа музыкантов и журналистов, не участвовавших в программе) не без интереса выслушали мой краткий рассказ о тех проблемах, которые вынуждено решать каждое новое поколение российских джазменов, и о том, как поиски (или, наоборот, отсутствие поисков) собственной, как говорят американцы, «идентичности» для многих музыкантов становятся центральным вопросом всей их жизни, а также пространное описание джазовой жизни Берлина через призму восприятия джазовой обозревательницы онлайн-версии газеты *Die Zeit* Макси Зиккерт (если коротко, то берлинская коллега видит основу притягательности сцены своего города для съезжающих туда радикальных новаторов и экспериментаторов в том, что жизнь в Берлине всё ещё дешевле, чем в других крупных городах Германии) — а затем модератор Кенни Лиэндер Уильямс из *Time Out New York* внезапно закруглил разговор, толком не организовав никакой дискуссии и не подведя никаких итогов



Бен Рэтлифф («Нью-Йорк Таймс») и Ален Дебрес (Мексика)

по докладам участников. Лично ВПС из всей работы секции больше всего порадовала аудиоиллюстрация, использованная канадцем Джеймсом Хэйлом (журнал *Down Beat*) для пояснения тезиса о том, как канадские музыканты преломляют в своём творчестве весь спектр влияний, которые оказывает на них культурное разнообразие мультиэтничной Канады. Игра некоего музыканта из Оттавы, по мнению Джеймса, в этой записи отражает влияние румынской и украинской культур. Я, видимо, был единственным человеком в зале, который понимал, что на самом деле канадский музыкант импровизировал на тему русской народной песни «Во поле берёзка стояла», причём в том её виде, в каком её зафиксировал в нотах своей Симфонии № 4 фа минор Пётр Ильич Чайковский.

Как уже было сказано, финалом — и вполне боевитым финалом — конференции была вечерняя открытая дискуссия, на которую собралось рекордно много народу, более полутора ста человек. Дискуссия действительно получилась острой, хотя в ней не было никакого центрального вопроса (ну, если не считать вышеописанной попытки Стэнли Крауча объявить всех присутствующих — кроме, видимо, себя — плохими журналистами на основании того, что они не пишут только и исключительно о Луи Армстронге и Дюке Эллингтоне). Но спорить было о чём. Водораздел пролегал главным образом между «старым» и «новым», между историей, современностью и будущим. Бен Рэтлифф, *New York Times*: «В прежние времена ты искал музыку где-то вне своего дома. И это было круто. Не то что сейчас: интернет, *mp3*...». Более молодой коллега — из зала: «Ага, а представляете, как круто и мудро было в прекрасные старые

времена ходить с ведром за водой к источнику по несколько раз каждый день!» В то время, как иные во главе со Стэнли Краучем настаивали на преимущественной важности джазовой истории сравнительно с современностью, редактор отличного французского журнала *Jazzman* Алекс Дютиль подчеркнул: «Сегодня поток информации о том, что происходит за углом или на другом конце мира, сталкивается с потоком информации из прошлого. Конфликт джазовой журналистики — не только конфликт пространств, это конфликт между пространством и временем. Мы джазовые, да, но мы джазовые журналисты, и именно это второе слово накладывает на нас ответственность. Мы — свидетели современности для будущего читателя».

Логично было спросить себя: а есть ли у нас этот будущий читатель? Турчанка Седа Бинбасгил так и рубанула: «Есть ли будущее у джаза, или пришёл застой? Европейцы больше не вдохновляются американцами, американцы не знают европейцев. Чтобы продолжать развиваться, нам нужно больше идущих на риск музыкантов». На это откликнулась Гвен Анселл из ЮАР: «Никто из присутствующих наверняка не слышал об этом, но, помимо американских стандартов, есть, к примеру канон южноафриканского джаза — обширный корпус музыкальных тем и песен, свойственный только сцене ЮАР. Что есть «глобальное»? Американское? Да нет, оно — тоже локальное. Но и глобальное, и локальное мы должны равно уважать, и локальные сцены во имя сцены глобальной должны взаимно обогащать друг друга».

Подводя итог от лица американских участников дискуссии, Гэри Гиддинс из *JazzTimes*, на протяжении 30 лет работавший джазовым колумнистом во влиятельной ежедневной газете *Village Voice*, отметил: «Общественные представления о джазе соответствуют 1920–1930 годам. Я не говорю даже о мировом представлении о джазе — начнем с американского представления о нём! Американцы до сих пор считают, что Луи Армстронг — величайший джазовый певец» [на этом месте Стэнли Крауч, пропагандирующий именно этот тезис, встал из президиума и пошёл вон из зала]. «Я и сам, например, — самокритично заключил Гиддинс, суперпрофессионал нью-йоркской джазовой журналистики с сорокалетним стажем, — только два года как узнал о существовании некоторых великих музыкантов бразильского джаза». И было видно, что большинству американских участников эти слова не показались чем-то выходящим из ряда вон...

БИБЛИОГРАФИЯ

- Rudi Blesh. «Shining Trumpets — A History of Jazz». *Da Capo Press, 1958, reprint 1976*
- Harvey G. Cohen. «Duke Ellington's America». *The University of Chicago Press, 2010*
- Richard Cook. «It's About That Time. Miles Davis On And Off The Record». *Oxford University Press, 2007*
- Leonard Feather, Ira Gitler. «The Biographical Encyclopedia of Jazz». *Oxford University Press, 1999*
- Ashley Kahn. «Dr. Yes Will Hear You Now». *Wall Street Journal, April 12, 2010*
- Barry Kernfeld (editor). «The New Grove Dictionary of Jazz». *St. Martin's Press, 2000 (reprint)*
- Charles Levin. «Market Testing in Jazz Radio». *Down Beat, Vol 3, 1999, pp 36-39, Vol 4, 1999, pp 42-46*
- Howard Mandel. «Future Jazz». *Oxford University Press, 1999*
- John McDonough. «Down Beat: 60 Years Of Jazz». *Maher Publications, 1994*
- John McDonough. «A Great Day In Chicago». *Down Beat, Vol 8, 1997, pp 38-42*
- Bill Milkovsky. «The Evolution of Jazz Education». *JazzTimes Jazz Education Guide 2001/2002, 2001, pp 34-40*
- Dan Morgenstern. «Jazz People». *New York, 1976*
- Daniel Murphy. «Jazz Studies in American Schools and Colleges: a Brief History». *Jazz Educators Journal, Vol 26, 1994, pp 34-38*
- Stuart Nicholson. «Is Jazz Dead? (Or has it moved to a new address)». *Routledge, 2005*
- Dan Oulette. «Blue Note, Record Label Of The Year». *Down Beat, Vol 69, #12, 2002, p 38*
- Lloyd Peterson. «Music and the Creative Spirit». *Scarecrow Press, 2006*
- Marc Ribot. «The Care and Feeding of a Musical Margin». *Marc Ribot website, 2007*
- David Rosenthal. «Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965». *New York, 1992*
- Ben Sidran. «Talking Jazz. An Oral History». *Da Capo Press, 1995*
- Chris Smith. «All That Jazz». *University of Chicago Magazine, Vol 93, #4, 2001, pp 26–29*
- Howard Solotroff. «From Dreamland to Showcase: Jazz in Chicago 1912 to 1996». *The University of Chicago Press, 1997*
- Neil Tesser. «The Playboy Guide to Jazz». *Plume/Penguin, 1998*
- George Wein, with Nate Chinen. «Myself Among Others». *Da Capo Press, 2005*
- Francis Wolff. «L'émouvante aventure d'Alfred et Francis: Blue Note, vingt-cinq ans de jazz». *Jazz Magazine, Paris, #338, 1985, p.33*
- Panel discussion transcript. «In All Languages». *NAJP, 2002*
- Panel discussion transcript. «Is There Jazz After Ken Burns' Jazz», *JJA, 2001*
- Panel discussion transcript. «Writing the New Jazz History», *JJA, 2001*

CYRIL MOSHKOW. JAZZ INDUSTRY IN AMERICA, 21st CENTURY

ABSTRACT

Since 1998, Cyril Moshkow works as editor (since 2006, also as publisher) of *Jazz.Ru*, Moscow-based Russia's only jazz magazine. His first jazz book, *Jazz Industry in America*, was published in Russian by *Planeta Muzyki*, the St. Petersburg-based branch of Russia's *Lan* publishing house, in 2008. The book was based on a collection of more than 40 in-person and several more phone and email interviews with American jazz educators, club owners, festival organizers, scholars, radio presenters, record label executives, producers, sound engineers and others who create and support jazz. The first edition sold well, and revealed demand for the second, enhanced edition, titled *Jazz Industry in America, 21st Century*. About 15 interviews were added, and several chapters were totally rewritten, as the music industry experienced dramatic shifts in the past five years.

From 1998 to 2012, Cyril took 15 trips to the U.S., most of them self-supported (some 35 weeks in total) to meet people in the jazz industry for interviews, and visit jazz festivals, clubs, schools, and organizations in 12 states and in D.C. Most of the pictures in the book were taken by himself, unless noted otherwise in individual captions.

Cyril Moshkow wrote and co-wrote three other books on music: *The Jazz Greats* (2009,) *The Blues, Introduction To The History* (2010,) and *Russian Jazz* (2013.)

***Jazz Industry in America, 21st Century* book contents:**

**JAZZ EDUCATION. TEACHING JAZZ IN AMERICA: WHO,
AND HOW**

The History of Jazz Education: a Brief Overview

Berklee College of Music, Boston, MA

New England Conservatory, Boston, MA

New School University Jazz Program, NYC

Manhattan School of Music: Raising an Universal Musician

Life's Everywhere: Other Schools

American Jazz Education Today: More Facts and Figures

JAZZ AND AUDIENCES: FESTIVALS, CONCERTS, CLUBS

Festivals and Concerts: Who Does It, and How

Stadium Jazz? They Can Do It In Idaho

Jazz Institute of Chicago: «Live and Die in Collaboration With...»

SFJAZZ: Healthy Commercial Approach

Kingston Jazz Festival: «Jazz Requires Passion»

Patricia Nicholson-Parker: «Idealism Is Very Practical»

George Wein: «Commercialism Plus Artistic Integrity»

Living Tradition. New Orleans Jazz and Heritage Festival

THE MYTH OF AMERICAN JAZZ CLUBS

John Dimitriou, Seattle's Jazz Alley

Joe Segal, The Jazz Showcase: «There's Many Good Musicians,
But No Giants Anymore»

Michael Dorf. The One Who Run the Knitting Factory

The Culture We Pay For

JAZZ IN THE CITY

The National Capital's Jazz Scene

Philly Jazz: Past and Present

RECORDED JAZZ: PRODUCERS AND ENGINEERS

What Is Changing in How Jazz Is Recorded?

Recording Trends: American Jazz Journalists On The New
Sounds

Rudy Van Gelder: An Age Behind The Console

Tom Lazarus: An Universal Engineer

Jim Anderson: «To Record What I Like»

George Avakian, Member of the Lenin Order

Bob Karcy: Arkadia Records As a Team

John Zorn And His Tzadik

Michael Cuscuna, Master of Reissues

Blue Note. History of a Great Label

Teo Macero, The Sound Innovator

Gerry Teekens: European Producer of American Jazz

Grammy: Jazz, Among Other Musics

JAZZOLGY: JAZZ RESEARCH IN AMERICA

Who Needs an Institute of Jazz Studies?

Jazz Archive of Chicago: Know How

Son of Father: Bruce Raeburn at the New Orleans Jazz Archive

National Jazz Museum in Harlem. Face Towards General Public

There's Life Everywhere: University of Idaho Jazz Collections

JAZZ IN MASS MEDIA. RADIO AND PRESS

Howard Reich, Chicago Tribune: Jazz Not About Money

Down Beat. Eight Decades of Jazz History

Internet and Jazz: Wayne Saroyan's Experience

Jazz Radio: WBGO, KCSM, and Other Four-Letter Words

Jazz and TV: Did *Jazz* Help Jazz Much?

Why Jazz Journalists Need an Association

Images of Jazz, and Those Who Create Them

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
О чём это	3
Благодарности	6
Структура книги.....	8
ДЖАЗОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:	
КТО И КАК ПРЕПОДАЁТ ДЖАЗ В АМЕРИКЕ.....	10
История джазового образования: краткий обзор	10
Колледж Бёркли (Бостон, Массачусетс)	24
Консерватория Новой Англии (Бостон, Массачусетс).....	50
Джазовая программа Университета Новой Школы, Нью-Йорк.....	62
<i>Manhattan School of Music</i> воспитание универсального джазмена	81
Всюду жизнь: другие школы.....	91
Северо-Западный Университет (Эванстон, Иллинойс)	91
Колледж Элмхёрст (Иллинойс)	102
Джазовая программа Музыкальной школы Университета Луивилла (Кентукки).....	107
Записки из джазового лагеря: «Летняя джазовая мастерская» в Университете Луивилла	114
Теория	117
Ансамбль.....	120
Мастер-классы	122
Муди и мы	123
Письмо себе	124
Джазовое образование в США сегодня: ещё немного цифр и фактов	125

ДЖАЗ И ЕГО ПУБЛИКА:	
ФЕСТИВАЛИ, КОНЦЕРТЫ, КЛУБЫ	129
Фестивали и концерты: кто и как их проводит.....	129
Джаз на стадионе? В Айдахо это умеют.....	129
<i>Jazz Institute of Chicago</i> «Жить и умереть совместно с...» ..	155
<i>SFJAZZ</i> : здоровый коммерческий подход?	169
<i>Kingston Jazz Festival</i> «Джаз требует страсти»	188
Патрисия Николсон-Паркер:	
«Идеализм очень практичен»	200
Импресарио Джордж Уэйн: «Коммерциализм	
плюс художественная убедительность»	209
Нью-Орлеан: живая традиция.	
<i>New Orleans Jazz and Heritage Festival</i>	219
МИФ ОБ АМЕРИКАНСКИХ ДЖАЗ-КЛУБАХ	227
Джон Димитриу: «Сюда идут просто потому,	
что это — <i>Jazz Alley</i> »	237
Джо Сигал: «Хороших музыкантов много.	
Гигантов больше нет»	241
Майкл Дорф, создатель	
<i>Knitting Factory</i> (Нью-Йорк)	253
Культура, за которую мы платим	266
Джаз большого города.....	268
Джазовая сцена американской столицы.....	268
Сцена Филадельфии: история и современность	287
ДЖАЗ В ГРАМЗАПИСИ: ПРОДЮСЕРЫ,	
ЗВУКОРЕЖИССЁРЫ, ЗВУКОИНЖЕНЕРЫ	313
Что меняется в записи джаза?	313
Как записывают джаз? Американские	
джазовые журналисты о современных тенденциях.....	319
Руди Ван Гелдер: полвека за пультом	326
Том Лазарус: «надо уметь все»	332
Джим Андерсон: «Записывать только то, что нравится»	337
Продюсер Джордж Авакян, кавалер ордена Ленина	347
Боб Карси: « <i>Arkadia Records</i> — это команда»	369
Джон Зорн и его <i>Tzadik</i>	377
Майкл Кускуна и его эталонные переиздания.....	388
<i>Blue Note</i> : история великого лейбла	394
Продюсер Тео Масеро: новатор звука.....	407
Джерри Текенс: европейский продюсер	
американского джаза.....	410
«Грэмми» и джаз: записи джаза	
в потоке музыкальной продукции США.....	419

ДЖАЗ КАК НАУКА: КТО И КАК ИССЛЕДУЕТ ДЖАЗ В АМЕРИКЕ	426
Кому нужен Институт исследования джаза?	426
Джазовый архив Чикаго и его хозяйка	434
Сын за отца: Брюс Рэйбёрн из Джазового архива в Нью-Орлеане	457
Музей джаза в Гарлеме: лицом к широкой публике	474
Всюду жизнь: Международная джазовая коллекция Университета Айдахо.....	479
ДЖАЗ В МАССМЕДИА. РАДИО И ПРЕССА	487
Ховард Рейх, Chicago Tribune: «Деньги — не главное в джазе»	489
Журнал <i>Down Beat</i> : 80 лет истории джаза.....	497
Интернет и джаз: опыт Уэйна Сарояна	534
Джазовое радио как оно есть: <i>WBGO, KCSM</i> и другие слова из четырёх букв.....	550
Телевидение: помог ли джазу «Джаз»?	607
Зачем джазовым журналистам ассоциация	616
Образы джаза и те, кто их рисует	625
Библиография	633
<i>Cyril Moshkow.</i> <i>JAZZ INDUSTRY IN AMERICA, 21st CENTURY</i>	634
<i>Abstract</i>	634

Кирилл МОШКОВ *Cyril MOSHKOW*
ИНДУСТРИЯ ДЖАЗА **JAZZ INDUSTRY**
В АМЕРИКЕ **IN AMERICA**
XXI ВЕК **21ST CENTURY**
Издание второе, The second edition,
исправленное и дополненное revised and expanded

12+

Генеральный директор издательства *А. Л. Кноп*
Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Корректоры *Т. Ю. Данилова, Е. В. Тарасова*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 31.05.13.

Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная. Формат 84×108¹/₃₂.

Печать офсетная. Усл. п. л. 33,60. Тираж 1000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «Дом печати — ВЯТКА»
610033, г. Киров, ул. Московская, 122

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**КНИГИ «ИЗДАТЕЛЬСТВА
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
МОЖНО ПРИОБРЕСТИ
В ОПТОВЫХ КНИГОТОРГОВЫХ
ОРГАНИЗАЦИЯХ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812)412-54-93,
тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45,
412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru
www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА

ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499)178-65-85;
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР

ООО «Лань-Юг»
350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1,
тел.: (861)274-10-35;
lankrd98@mail.ru