

ВЕЛИКИЕ

ДЖАЗОВЫЕ МУЗЫКАНТЫ

100

историй о музыке,
покорившей весь мир



Игорь Цалер

Игорь Цалер

ВЕЛИКИЕ

ДЖАЗОВЫЕ
МУЗЫКАНТЫ

100

историй
о музыке, покорившей мир



Москва
ЦЕНТРОЛИГРАФ

УДК 782/785
ББК 85.313(0)
Ц14

Охраняется законодательством РФ о защите интеллектуальных прав.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

Цалер И.В.

Ц14 Великие джазовые музыканты. 100 историй о музыке, покорившей мир / Игорь Цалер. — М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2011. — 479 с.

ISBN 978-5-227-03205-8

Точной даты зарождения джаза не существует. В начале XX века впервые был исполнен и зафиксирован новый род импровизационной музыки — волнующей и громкой, — которой было суждено покорить весь мир и пережить целую цепь взлетов и падений.

В этой музыке, которая не знала ног, была важна импровизация, рождающаяся здесь и сейчас. Исследователями были даны десятки определений, но джаз, подобно огню, не желает принимать застывшую форму и, как вода, течет в соответствии со своими внутренними законами.

УДК 782/785
ББК 85.313(0)

Литературно-художественное издание

Игорь Цалер

ВЕЛИКИЕ ДЖАЗОВЫЕ МУЗЫКАНТЫ

100 историй о музыке, покорившей мир

Ответственный редактор *Д.О. Хвостова*

Технический редактор *Н.В. Травкина*

Корректор *О.Б. Бубликова*

Подписано в печать 27.09.2011.

Формат 84×108^{1/8}, бумага типографская, Гарнитура «Петербург».

Печать офсетная. Усл. печ. л. 25,2. Уч.-изд. л. 23,04.

Тираж 4 000 экз. Заказ № 8767.

ЗАО «Издательство Центрполиграф». 111024, Москва, 1-я ул. Энтузиастов, 15

E-MAIL: CNPOL@CNPOL.RU

WWW.CENTROPOLIGRAF.RU

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

© И. Цалер, 2011

© Художественное оформление
серии, ЗАО «Издательство
Центрполиграф», 2011

© ЗАО «Издательство
Центрполиграф», 2011

ISBN 978-5-227-03205-8

ВЕЛИКИЕ

ДЖАЗОВЫЕ МУЗЫКАНТЫ

100

историй
о музыке, покорившей мир



Предисловие

Цифра «100» подходит к джазу идеально: эта музыкальная форма находится как раз в периоде столетнего юбилея. Точной даты зарождения джаза, разумеется, не существует, но как раз в начале XX века был впервые исполнен и зафиксирован новый род импровизационной музыки — волнующей, приземленной и громкой, — которой было суждено покорить весь мир и пережить целую цепь взлетов и падений. В 2017 году можно будет с полным основанием отмечать век джазовой звукозаписи: 26 февраля 1917 года группа из Нового Орлеана Original Dixieland Jazz Band записала для фирмы Victor пьесы Livery Stable Blues и Dixie Jass Band One Step. Первая в истории джазовая пластинка появилась в продаже 17 марта и стоила 75 центов — она неожиданно выбилась в хиты и дала многим слушателям впервые попробовать на вкус джаз. И это было почти 100 лет назад.

За минувшее столетие джаз претерпел множество превращений. Он был зачат еще в 60-х годах XIX века, когда безымянный черный паренек нашел около дороги старую, дырявую трубу. Возвращающиеся с полей Гражданской войны в США полковые музыканты по пути домой выбрасывали ставшие ненужными инструменты, и только на обочине, среди хлама и мусора, бедный потомок рабов мог добыть настоящую трубу. Рабочие хлопковых плантаций придали инструментам, до этого звавшимся в бой, новые интонации и заставляли их и мягко напевать, и сумбурно бормотать, и глухо

стонать о тяжелой судьбе. В этой музыке, которая не знала нот, была важна импровизация, рождающаяся здесь и сейчас. Сначала эта импровизация была коллективной, когда каждый играл одновременно и кто во что горазд, спустя время выделилась индивидуальная фигура импровизатора.

Уже с тех пор вопрос «Что такое джаз?» стоит ребром. Пианист Фэтс Уоллер говорил: «Если ты спрашиваешь, что такое джаз, то ты никогда этого и не узнаешь». Исследователями были даны десятки определений, но джаз, подобно огню, не желает принимать застывшую форму и, как вода, течет в соответствии со своими внутренними законами. От своих корней в блюзе и регтайме, через свинг и бибоп, к фьюжну и современным стилям джаз прошел огромный путь, объединив за столетие различные музыкальные традиции и людей из разных уголков мира. Джаз мутировал от развлечения к искусству, от музыки для танцев к музыке для внимательного прослушивания, от «забудь обо всем и наслаждайся» к «думай и чувствуй». Он приобрел такое количество форм, что наиболее близким его природе будет только самое общее определение: джаз — это музыка, которую играют джазовые музыканты.

В нашей книге отдельных глав, посвященных этим музыкантам, — пятьдесят. Это люди разных судеб, мировоззрений, происхождения. Кто-то из них прославился на весь мир (Майлз Дэвис), кто-то пользуется всемерным уважением у коллег по цеху (Арт Тейтум). Кто-то прожил долгую, полную свершений жизнь (Оскар Питерсон), кто-то — блеснул на миг и ушел в небытие (Бикс Бейдербек). Здесь есть и несостоявшийся химик, ставший руководителем оркестра (Флетчер Хендерсон), один из пионеров джаза, бросивший музыку ради выращивания кур (Кид Ори), и даже кандидат на пост президента США (Диззи Гиллеспи). И все они — музыканты до мозга костей, подвижники, которые напители джаз своими идеями, остроумные виртуозы, чья жизнь — сама по себе как импровизированная мелодия. Чтобы познакомиться с ними поближе, можно обратиться к рекомендованным альбомам, которые указаны в конце каждого жизнеописания.

Вторая половина книги — пятьдесят джазовых феноменов и событий, которые коренным образом повлияли на

историю джаза, а порой — и на всю историю XX века. Великие лейблы, выпускавшие шедевры, — и сами эти шедевры, вышедшие за рамки джаза и почитаемые и любителями рока, и ценителями классики. Значимые концерты, которые произвели настоящие сдвиги в общественном сознании — и просто дали людям возможность хорошенько повеселиться. Ключевые направления, которые органично сменялись одно другим. Города, подарившие миру свою собственную джазовую эстетику. Джаз — не предмет интереса для высоколобых снобов (хотя и это тоже), он вполне способен увлечь того, кто слышит его в первый раз. Это живая и гуманная музыка, которая всегда боролась за свободу и взаимопонимание. В конце концов, чем же является джазовый коллектив, где каждый музыкант внимательно прислушивается к коллегам и вплетает свой голос в общую музыку, как не утопической моделью идеального общества? Живительной силе джаза, а также всем его творцам и любителям посвящается эта книга.



Предки джаза: с берегов Конго — в Новый Свет

В 1796 году по окончании экспедиции по Африке британский врач Мунго Парк двинулся к Атлантическому побережью, направляясь на родину. Из города Камалия (современный Сенегал) он выступил в путь вместе с группой поработенных африканцев, к которой присоединились и несколько свободных черных мужчин, и музыкальные таланты этих людей скрашивали тяготы пути. Это одно из немногих свидетельств о музыкальной культуре времен работорговли. Большинство африканских культур не имеет зафиксированного письменного наследия, но территории к югу от Сахары до сих пор остаются богатым хранилищем культур и музыкальных традиций, свидетельствующих о своих древних корнях.

Ранние европейские наблюдатели были поражены африканской полиритмией. В ритме европейской музыки царили сильные и слабые доли, здесь же масса изошренных индивидуальных ритмов смешивалась в один сложный, текучий, безостановочный бит. Мунго Парк в 1796 году с удивлением обнаружил четырех барабанщиков и четырех певцов, чья игра и пение сопровождали делегацию из одного города, шедшую закупать зерно в другом городе. Будущий президент США Томас Джефферсон в своих «Заметках о штате Виргиния», выпущенных в 1787 году, воздает должное черным рабам, признавая, что они являются более одаренными в музыкальном плане по сравнению со своими господами,

лучше чувствуют тон и ритм. При этом он удивлялся, что они даже не пытаются заняться скульптурой, живописью или поэзией. Для них важнее всего был ритм.

Сложно уловимый, многослойный ритм и стал одной из основ афроамериканской музыки, нарождающейся в Новом Свете. Рабы прибывали сюда по большей части из Западной Африки. Они привозили с собой племенные традиции, уходящую корнями в древность ритмичную музыку и мелодичное пение в вопросно-ответной форме, пригодные для облегчения работы, для отправления обрядов и для самовыражения. А иногда — и просто для пущего веселья. В Новом Орлеане и Нью-Йорке до середины XIX века по воскресеньям устраивались шумные народные гулянья с танцами под африканские барабаны — далекие предки джазовых вечеров в танцевальных залах. Плантаторы из южных штатов были убеждены, что с помощью своих африканских барабанов рабы могут передавать сигналы на дальние расстояния и созывать сородичей на бунт, так что игра на этих инструментах попала под запрет.

В XIX веке в европейской музыке происходит много замечательных событий. Практически оглохший живой классик Людвиг ван Бетховен производит фурор в Вене, дирижируя на премьере своей упоительной 9-й симфонии. Опера Джоаккино Россини «Севильский цирюльник» остана на первом представлении (что не помешало ей впоследствии стать одной из самых любимых публикой опер). Живущий в Париже поляк Фридерик Шопен сочиняет воздушные, нежные, изящные фортепианные этюды и вальсы, а французский франт Луи Гектор Берлиоз пишет грандиозные музыкальные полотна для оркестров из сотен музыкантов. По Европе с концертами ездит суперзвезда скрипки Никколо Паганини (по слухам, продавший душу дьяволу), а в баварском городке Байройте возводится театр исключительно ради постановок многочасовых, потрясающих воображение музыкальных драм Вильгельма Рихарда Вагнера.

На этом блестящем фоне, конечно, затерялись первые черные рабы, в чьи руки попали европейские инструменты. Скрипка пригодилась им для своих собственных сельских вечеринок. В то же время в большую моду в США вошли так называемые менестрель-шоу — театрально-музыкаль-

ные представления, в которых белые артисты с выкрашенными женой корой лицами показывали комические сценки из жизни негров, имитировали танцы и песни рабов. Конечно, такие шоу часто носили расистский характер, но массовая публика хотя бы так, исподволь, знакомилась с культурой черного населения: на представления с одинаковым удовольствием шли представители разных этнических групп и имущественных слоев. После Гражданской войны в менестрель-шоу влились и черные артисты (причем они тоже красили себе лица черным гримом!), а в представление были включены уже не пародийные, а настоящие духовные негритянские песни — спиричуэлс. Так первые афроамериканцы попали в шоу-бизнес.

Гражданская война 1861—1865 годов привлекла в обе враждующие армии черных музыкантов, которые во время маршей и перед битвой играли на барабанах, трубах и флейтах. Причем черные музыканты в южной армии по закону Конфедерации получали плату за работу — необычный источник дохода рабов. Черное население в южных городах встречало войска Союза пением и танцами: когда войска генерала Уильяма Шермана захватили Саванну в декабре 1864 года, черные жители распевали песню «Слава Богу, мы свободны!».

Война изменила и настрой менестрель-шоу: теперь сатире подвергались и черные, и белые. Это были уже не грубые расистские карикатуры середины XIX века, а вполне респектабельное развлечение: знаменитые певцы пели баллады для широкой аудитории. Доминировать стали грустные песни о погибших солдатах. Если бы в те времена существовал хит-парад, он учитывал бы продажи нотных сборников: песня *Weeping, Sad And Lonely* («Плачу, грустный и одинокий»), разошедшаяся в нотах миллионным тиражом, была бы номером один. Впрочем, за время войны публика поостыла к пародиям на черных рабов, которых всегда выставляли глуповатыми, но очень музыкальными и жизнерадостными, и теперь предпочитала варьете и водевили.

К началу нового века на Юге США сохранились лишь малочисленные труппы менестрелей, которые не могли похвастаться особой популярностью. Эта развлекательная форма изжила себя окончательно. Ее наследие тем не ме-

нее обширно. Водевиль и варьете заимствовали многие шутки из шоу менестрелей, мелодии артистов с черными лицами стали популярными фолк-песнями. Крашенное черным лицо очутилось и на киноэкране, когда в 1927 году вышел первый звуковой фильм «Певец джаза»: в главной роли снялся Эл Джолсон (настоящее имя Аса Йоэлсон), шоумен из еврейской семьи выходцев из Российской империи. Даже ранняя анимация Уолта Диснея не избежала влияния юмора менестрель-шоу. Мышонок Микки-Маус напоминает артиста с крашеным лицом в ампула, традиционном для персонажа шоу менестрелей: постоянно улыбающегося, танцующего и поющего простака.

Менестрель-шоу, конечно, подготовило культурную почву и для нарождающегося джаза. На смену сатире приходило живое, спонтанное творчество. Когда в 1865 году в США закончилась Гражданская война, полковые музыканты по пути домой выбрасывали свои издававшие виды инструменты в придорожные канавы. Именно оттуда бедные черные музыканты, у которых не было денег на новые инструменты, но которым хотелось изображать на них что-то свое, извлекли измятые трубы и пробитые барабаны.



Послушать

Various Artists. The Early Negro Vocal Quartets

Vol. 1

Document

Большая часть музыки, записанной или вдохновленной черными музыкантами примерно до 1922 года, неуклюжа и лишена подлинного огня. Эта характеристика не относится к этим ранним зафиксированным записям черных вокальных квартетов, которые можно расположить где-то между шоу менестрелей XIX века и госпелом. Как правило, «негритянские квартеты» исполняли религиозный материал. Но здесь перед нами в исполнении The Dinwiddie Colored Quartet 1902 года революционное новшество: сочетание религиозной и светской тематики в текстах, в далекой перспективе предвосхищающее ритм-энд-блюз вплоть до Рэя Чарльза. Строчки вроде «Кажется, я слышу, как та цы-

почка чихает» или «Кто это там стоит в красном платье?» могли шокировать даже в 50-х, а здесь — самое начало века (Keep Movin' от The Standard и вовсе записана на восковой валик в 1894 году!). Скажем, We'll Anchor Bye And Bye представляет собой песню в вопросно-ответной форме, когда группа певцов сопровождает пение солиста — это самый натуральный блюз 1902 года.

Регтайм: неровное фортепиано

В начале XX века шумная жизнь Америки сосредоточилась в городах. Страна наполнялась новыми идеями, новыми институтами, новыми людьми. Активно прибывали мигранты из Восточной и Южной Европы. Англосаксонское протестантское доминирование в культуре было подорвано: города на Севере вобрали в себя много языков, культур, кухонь и мировоззрений. Буржуазия в танцевальных залах уже не была такой степенной и сдержанной, как раньше, жесткие правила поведения и морали уже не имели такой силы. Бокс и бейсбол привлекали массовое внимание к зрелищному спорту. В ярких парках развлечений можно было каждый день скрываться от повседневной реальности. Горожане всех слоев общества превратились в потребителей массового рынка. Такие новинки, как велосипед и телефон, создали новые стандарты отдыха и общения.

Конечно, музыка отразила эти волнительные времена. Газетная статья 1910 года содержит свидетельство английского исполнителя, посетившего Сент-Луис в 1888 году. В городе он увидел пожилую черную женщину, на ходу сочиняющую песенку про популярные лошадиные скачки, прилаживая к словам дополнительные слоги. Свидетель сказал журналисту: «Это звучит так неровно (ragged)!» — на что журналист провозглашает: «Так родилось название «регтайм»!» В 1895 году Бен Харней издал в Луисвилле первый регтайм — пьесу собственного сочинения You've Been A Good Old Wagon, и уже через несколько лет новая манера игры произвела мини-революцию в афроамериканской музыке и созрела как полноценный отдельный стиль. Регтайм — прямой предок джаза, к 20-м годам одно не-

заметно перетекло в другое. Джаз в своих ранних воплощениях использовал то же синкопирование, богатые последовательности аккордов, возможности для проявления поражающей воображение виртуозности (особенно в случае фортепиано).

Главный (можно сказать, единственный) инструмент регтайма — фортепиано, бывшее на рубеже веков неперенным атрибутом жилья представителей американского среднего класса. Приличный рояль (как и большая библиотека) был признаком статуса и хорошего вкуса, а промышленность в США выпускала эти инструменты в невероятных количествах. На рояле, главным образом, обучались музыке и дети, и взрослые. В том числе — и представители афроамериканского среднего класса. Они также воспринимали богатый гармонический язык великих европейских композиторов, но сталкивались с расовыми барьерами при попытке поступить в консерваторию или выступить в концертном зале. Их дорога лежала в таверны, на эстрадную сцену или в передвижное шоу.

В те времена всюду проводились выставки (региональные, национальные, всемирные), на которых чудеса современности за деньги демонстрировались почтенной публике. Рядом с выставкой, как правило, находился неофициальный район для увеселений: туда стекались труппы менестрелей, театры водевиля, духовые оркестры и пианисты из ближайших заведений. Некоторые посетители Выставки хлопка в Новом Орлеане 1885 года рассказывали, что слышали там самые ранние образцы регтайма. По случаю куда более крупной Колумбийской выставки в Чикаго 1893 года собрались черные музыканты, активно обменивавшиеся идеями. Идеи же появлялись во время совместной игры в барах после закрытия, когда можно было позволять себе самые смелые эксперименты. Например, основанный пианистом Томом Тарпином (автором пьесы *Harlem Rag*) салун *Rosebud* в Сент-Луисе, штат Миссури, стал одним из самых важных центров регтайма, и здесь всегда были рады талантливым новичкам.

Сент-Луис в то время процветал, а вот город Седалия на юго-западе Миссури ничем особенным похвастаться не мог, пока в 1892 году сюда из Техаса не приехал с семьей 25-лет-

ний музыкант (и временами участник шоу менестрелей) Скотт Джоплин. Через несколько лет он подписал контракт с музыкальным издателем из Седалии Джоном Старком, и тот в 1899 году издал первые композиции Джоплина, среди которых была знаменитая пьеса *Maple Leaf Rag*. Регтайм к тому времени превратился в модную новинку, и ноты Скотта Джоплина стали настоящим хитом. Они расходились десятками тысяч, а «Рэг кленового листа» за десятилетие разлетелся тиражом в миллион копий. Потрясающее достижение для тех лет! Эта пьеса и спустя более века на слуху: ее любят играть пианисты, и она прекрасно подходит для фона в старых немых фильмах. Кстати, в 1916 году сам автор записал ее — это уникальный документ эпохи.

Композиции Скотта Джоплина объединяют главные элементы регтайма: разорванную (синкопированную) мелодию для правой руки и постоянный шаг баса в исполнении левой руки. И все же большую часть регтаймов написали белые композиторы — как и в случае с менестрель-шоу, они же получили максимум прибыли и славы их музыки, изобретенной афроамериканцами. В 1905 году Джон Старк перенес свою издательскую деятельность в Нью-Йорк и начал продвигать музыку белого композитора Джозефа Лэма, друга Скотта Джоплина. Последний, правда, прекратил общаться со Старком, потому что тот отказывался публиковать его новые работы, среди которых была целая опера. В 1911 году на сцене объявился выходец из еврейской семьи, приехавшей в Штаты из России, — Ирвин Берлин, который снискал громкий международный успех после опубликования его песни *Alexander's Ragtime Band* (Скотт Джоплин обвинил его в том, что Берлин украл его мелодию). Многие белые композиторы, далекие от Сент-Луиса, адаптировали регтайм и сделали себе имя на этом стиле. После разрыва со Старком Скотт Джоплин основал свою издательскую компанию в Нью-Йорке, и в течение ряда лет она была относительно успешной.

Приемы популярного регтайма проникли в музыку развлекательных духовых оркестров, водевиля, менестрель-шоу. Но черные авторы уже не хотели ассоциироваться со смешными карикатурами на своих соплеменников. Новое поколение музыкантов, рожденных по большей части уже

после освобождения, активно стремилось покончить с наследием рабства. Энергичные новаторы отказывались выступать с выкрашенным гримом лицами и относили свою музыку скорее к европейской классической традиции; чтобы ее исполнять, нужно было овладеть приличной техникой игры на фортепиано. Скотт Джоплин, хотя и получил лишь формальное музыкальное образование, многие годы писал оперу, стремясь вывести черную музыку в разряд элитарного искусства. Кстати, его опера была посвящена обеду в Белом доме, на котором борец за просвещение американских негров и политический деятель Букер Вашингтон общается с президентом Теодором Рузвельтом.

Скотт Джоплин умер 1 апреля 1917 года, за две недели до вступления США в Первую мировую войну. Параллельно с ним действовал его успешный коллега Джеймс Риз Юроп, который был моложе на 13 лет. Как и Джоплин, он был мигрантом с Юга. В Нью-Йорке он с помощью своих пьес очень быстро обрел популярность. Его не брали в профсоюз — в ответ Юроп создал организацию, защищавшую права черных музыкантов. Его Clef Club Orchestra выступал даже в Карнеги-Холл, впервые явив популярную черную музыку публике в таком знаковом месте. В 1913 году музыканты Юропа стали первым полностью афроамериканским оркестром, сделавшим запись на коммерческом лейбле — Victor. Лидер оркестра жил в Гарлеме — районе, ставшем точкой притяжения для прибывающих с Юга волн мигрантов: в связи с началом войны американской промышленности требовались рабочие для военных заказов.

Но Джеймс Юроп и сам оказался в армии: в 15-м Нью-Йоркском пехотном полку (первом добровольческом черном соединении) он был произведен в лейтенанты и одновременно руководил оркестром Harlem Hellfighters. Когда оркестр вступил в Париж в 1918 году, французские поклонники регтайма были покорены игрой такого крупного и виртуозного черного ансамбля. Юроп фактически был первым американским командиром, чьи войска бросились в европейские траншеи во время весеннего наступления немцев, причем большая часть оркестрантов выжила и приняла участие в пышном параде по возвращении домой. Отвоевавшие музыканты гордо вышагивали по Бродвею, а в

Гарлеме устроили уличную вечеринку. В 1919 году оркестр Джеймса Юропа продолжил записываться и гастролировать, но трагический случай оборвал жизнь его лидера в возрасте 39 лет: в Бостоне прямо в гримерке во время ссоры Юропа ударом в шею зарезал барабанщик.

Когда Джеймс Юроп вернулся на родину после службы во Франции, он с удивлением обнаружил, что регтайм начал вытесняться новой музыкальной модой, а его группу неожиданно для него самого стали называть «джаз-оркестром».



Послушать

Various Artists. The Spirit Of Ragtime (1998)

ASV/Living Era

Если хочется окунуться в прошлое и насладиться хитами более чем вековой давности, стоит поискать этот сборник. Два номера Скотта Джоплина здесь приведены в исполнении самого автора: знаменитый нотный бестселлер *Maple Leaf Rag* и пьеса *The Entertainer*, которая, появившись в фильме «Афера» 1973 года, спровоцировала возрождение интереса к регтайму в 70-х годах. Первую пьесу мы можем послушать также в версии саксофониста Сиднея Беше 1939 года, одного из джазовых ветеранов. Кроме того, в нашем распоряжении — *Temptation Rag* тромбониста Артура Прайора в весьма недурно звучащей для 1910 года записи, *Ragtime Oriole* 1924 года от исполнителя на банджо Фреда Ван Эпса, знаменитая песня *Alexander's Ragtime Band* Ирвина Берлина с вокалом великой блюзовой певицы Бесси Смит. Присутствие Луи Армстронга с его корнетом, *Original Dixieland Jazz Band*, пианистов Арта Тейтума и Фэтса Уоллера показывает, что от регтайма до джаза — один шаг.

Блюз: светлая грусть черного человека

В конце 80-х годов XIX века среди афроамериканского населения начала формироваться традиция группового гармоничного пения. Мелодично поющие компании (обычно квартеты) молодых людей можно было встретить

на школьных дворах, железнодорожных платформах, перекрестках — и в парикмахерских, где в ожидании своей очереди люди с удовольствием выводили мелодии на несколько голосов. «Парикмахерский квартет», появившийся впервые в городе Джексонвилле, штат Флорида, тоже стал отдельным жанром, который с удовольствием адаптировали и белые исполнители. Однако в начале XX века новая песенная форма затмила «парикмахерские» рулады.

В своей автобиографии афроамериканский композитор, музыкант и издатель Уильям Кристофер Хэнди рассказывает историю. В 1892 году, когда Хэнди был молодым участником шоу менестрелей в Мемфисе, он услышал на улице странное пение. Певец будто скользил своим голосом между пятью-шестью нотами, создавая мелодию. Спустя десятилетия Хэнди признал, что это было начало блюза. Как и в случае с регтаймом, блюз создавался на основе старых музыкальных традиций африканской диаспоры и был непосредственно вдохновлен музыкальной практикой бедных районов южной части Африки. Он стал самым важным из новых светских музыкальных стилей афроамериканцев.

Обычно блюз ассоциируется с хлопковыми плантациями дельты реки Миссисипи, где по дорогам бродили люди с гитарами. Под конец XIX века эти бродячие песенники приобрели внезапную известность, причем по всему Югу: в сельской местности, в городках и в крупных городах вроде Нового Орлеана или Мемфиса. Пройдут десятилетия, прежде чем блюзовые песни будут изданы или записаны, так что ранний этап развития блюза остается скрытым от нас. К 1910 году блюз был уже любимой музыкой афроамериканцев на Юге. Во время Первой мировой войны и 20-х годах многие южане начали переезжать на Север, взяв с собой нехитрый скарб, гитары и — блюз. Лишь тогда этот стиль влился в культурный мейнстрим и был оценен черными горожанами среднего класса.

Что же такое блюз? В самом простом приближении — медленная, тягучая песня, выстроенная на трехаккордной гармонической прогрессии длиной двенадцать тактов. И все это — с использованием волшебных блюзовых нот. При исполнении допускается множество вокальных эффектов:

стон, рычание, крик, скольжение между нотами — главное, чтобы была видна индивидуальность вокалиста. Темы песен — как правило, личные переживания поющего, его суровая жизнь и опыт: общение с противоположным полом, выпивка, финансовые проблемы, неурядицы и сложности. Здесь смешались экспрессия музыкальной традиции экваториального побережья Западной Африки и повествовательная манера кельтских и английских народных песен, чтобы рассказать публике о своей тяжелой жизни и на душе вновь стало светло.

Дельта Миссисипи не является родиной блюза как таковой, но создала уникальный артистический подход к новому жанру. Афроамериканцы здесь были особенно бедны, обворованы и обременены непосильной работой, подвергались различным проявлениям расизма вплоть до линчевания — это была благодатная почва для блюза. Первой блюзовой звездой стал примерно в 1907 году Чарли Паттон — гитарист смешанных кровей и выходец с хлопковых плантаций. Он исполнял свою музыку в маленьких тавернах, в заброшенных домах, колесил с гитарой по городам и весям, а в 1929 году сделал успешную запись для фирмы Ragamount. Кстати, мастер-копии тех записей Чарли Паттона были сданы в металлолом, и все, что мы имеем, — перелицовки с ужасно звучащих пластинок на семьдесят восемь оборотов в минуту из материала, из которого делали шары для боулинга. Это и есть блюз.

Следующее поколение блюзменов — Роберт Джонсон (знаменитый тем, что, согласно легенде, встретил на перекрестке дьявола и отдал ему в обмен на умение играть на гитаре душу), Хаулин Вульф, Мадди Уотерс — сделали блюз одним из самых влиятельных жанров американской музыки. Прямые потомки блюза — рок-н-ролл и вся рок-традиция. Многие значимые рок-музыканты от The Beatles до Led Zeppelin вплоть до, например, The White Stripes увлекались блюзом и учились играть, снимая блюзовые стандарты. В других районах блюз напитался новыми влияниями. Скажем, Восточный Техас, где помимо хлопковых полей были лесозаготовки, разведение скота и добыча нефтепродуктов. Здешний уроженец Хадди Лидбеттер по прозвищу Лидбелли (Свинцовый Живот) писал песни между

отсидками в тюрьме и напитал их влиянием мексиканской и ковбойской музыки.

Очевидцы музыкальных событий тех лет пишут, что музыка в церкви была часто неотличима от музыки в таверне. Блюз, конечно, заимствовал элементы церковной музыки с их духоподъемной силой. Сидящий на пустом вокзале в дождь или отдыхающий во время работы в речных доках человек с гитарой с помощью блюза стремился излечить душу от демонов. Блюз стал светским заменителем музыки спиричуэлс, исповедью грешника. Когда блюз обрел популярность, он даже стал мишенью для набожных афроамериканцев. Священники и на Юге, и на Севере клеймили его в качестве «музыки дьявола» и пережитка язычества (блюзмены всегда любили мотивы вудуизма), связывали с преступностью и сексуальной распущенностью.

Человеком, который вывел блюз в люди и вообще ввел в разговорный язык само слово «блюз», стал Уильям Кристофер Хэнди. Сын проповедника из Алабамы, он в молодости совмещал работу и игру на корнете, путешествовал по стране с менестрель-шоу и со своим собственным инструментальным квартетом, который играл на Чикагской выставке 1893 года. Блюз покорила его. В 1903 году тихой ночью на железнодорожной станции в Татвилере, штат Миссисипи, он увидел, как худой негр приложил нож к струнам своей гитары и стал петь странную песню. Хэнди начал делать аранжировки блюзовых песен и исполнять их со своим ансамблем, делая удобоваримыми для слушателей среднего класса без различия цвета кожи. Под них можно было даже танцевать.

В 1912 году вышли ноты его первого хита — Memphis Blues: двенадцатитактовый блюз и блюзовые ноты дошли до массового слушателя. В Мемфисе Хэнди основал свою издательскую фирму и публиковал ноты своих версий мелодий Дельты: под изданную им пьесу St. Louis Blues уже запросто танцевала белая публика в приличных местах вроде залов отелей. Прибыв в Нью-Йорк, он продолжил неустанно пропагандировать свою любимую музыку и даже боролся с несанкционированным исполнением его партитур белыми ансамблями. К 30-м годам этот преуспевающий человек уже считался авторитетным музыкальным истори-

ком и содержал Handy Records — одну из первых черных звукозаписывающих компаний. Сам себя Уильям Хэнди называл «отцом блюза» — так его заслуженно называют и поныне.

Еще один толчок к коммерциализации блюза дали сеть водеvilных театров на Юге и путешествующие театральные группы. Исполнителям мало платили, но у них была постоянная работа, а зрители регулярно наслаждались зрелищем в исполнении талантливых черных певцов, танцоров, музыкантов и комедиантов. Особенной популярностью пользовались блюзовые певицы. В отличие от своих коллег из дешевых кабаков певицы, централизованно нанятые в передвижное шоу, получали защиту на сцене и вне ее, а также некое подобие продвижения.

Одной из главных звезд считалась Гертруда Ма Рейни родом из Алабамы. В 1902 году, в 20-летнем возрасте, она впервые услышала блюз. Вместе со своим мужем Уильямом Па Рейни талантливая певица придумала номер для шоу менестрелей под названием «Террористы блюза» — это было еще до того, как Уильям Хэнди начал пропагандировать сам термин. К 20-м годам Ма Рейни уже была одной из самых уважаемых знаменитых черных вокалисток и вместе со своей протеже Бесси Смит создала новый подвид блюза, отличный и от музыки Дельты, и от облагороженных аранжировок Уильяма Хэнди. Блюз обрел женский голос и тематику борьбы полов.

Именно блюзовая певица прославилась на всю страну с помощью звукозаписи: бывшая участница менестрель-шоу и театра водевиля Мейми Смит записала Crazy Blues для Okeh Records в 1920 году. До этого времени звукозаписывающие компании, руководимые белыми, редко нанимали черных исполнителей. Мейми Смит очутилась в студии только благодаря тому, что знаменитая белая певица Софи Такер отменила свою запись. Результат — миллион проданных копий за год. Крупные лейблы, привлеченные этим успехом, заинтересовались потенциалом афроамериканской сцены. Родился феномен «расовых записей», когда экстраординарные черные исполнители блюза и джаза зарабатывали большие прибыли для звукозаписывающей индустрии. Принадлежавшие афроамериканцам фирмы (вроде Black

Swap или упомянутой выше Handy) также приняли в этом участие, но их силы были незначительны.

К этому времени популярная афроамериканская музыка ушла далеко вперед от того, что выпускалось в 1890-х в виде нот и записывалось на восковые цилиндры. Регтайм показал, что негритянские пианисты в силах адаптировать полиритмию и синкопы к классической европейской гармонии. Это захватило воображение молодых американцев всех цветов кожи, которые жаждали нового, более энергичного и менее формализованного досуга — проще говоря, хотели танцевать и веселиться. Черные артисты уже не воспринимались как карикатуры времен рабства, они уже не хотели молчать перед лицом несправедливости. Рабочие с хлопковых плантаций Юга развили свое песенное творчество, отодвинув в глубокое прошлое времена до Гражданской войны. Время торжества регтайма подошло к концу, блюз наращивал силу для того, чтобы породить поп-музыку будущего, а Америка была готова к новой музыкальной сенсации — джазу.



Послушать
Bessie Smith «1925—1933»
Hermes

Библиотека блюзовых артефактов огромна, но начать стоит с записей «императрицы блюза» Бесси Смит, которая с 1923 по 1933 год записала 180 песен для Columbia Records. Бесси Смит заложила фундамент блюзового пения, сочетающий чистую дикцию, голосовую мощь трубы органа и уникальную способность передавать сложные эмоции. Ее манеру часто копировали, но никто не превзошел. Слушая эти протяжные, горько-сладкие гимны о предательстве, жестоком обращении и грубой любви, можно мысленно перенестись в накуренный блюзовый бар начала века. На первой песне Бесси Смит аккомпанирует оркестр Hot Six Флетчера Хендерсона с пианистом Джеймсом Пиджонсоном, затем очередь переходит к корнету Луи Армстронга и кларнету Бенни Гудмена, саксофону Коулмена Хокинса. К услугам певицы было лучшее студийное обо-

рудование и лучшие аккомпаниаторы, хотя она всегда отказывалась от барабанщиков, считая, что они все время торопятся. Ее медленный, невыразимо печальный блюз до сих пор пробирает до мурашек, даже если она просит в песне подать ей свиную ногу и бутылку пива.

Новый Орлеан — колыбель джаза

19 февраля 1878 года Томас Эдисон получил патент на новое изобретение — фонограф. Он записал на свой первый восковой цилиндр слова песенки «У Мэри был барашек», дав старт целой индустрии звукозаписи, благодаря которой мы можем послушать исполнителей менестрель-шоу, регтайма и раннего блюза. Теперь любой желающий мог записать трехминутную пьесу, но, как правило, таким желающим мог быть только белый человек. В мае 1890 года перед трубой фонографа оказался первый черный исполнитель — некий житель Манхэттена Джордж Джонсон, певший за деньги на паромах, и записал песню The Whistling Coon. Как ни странно, песня разошлась неплохо. Собственно, это чуть ли не единственная черная запись за много лет, если не считать нескольких вокальных квартетов и имитаций от белых артистов менестрель-шоу.

Пока фонограф делал блюз преемником регтайма и первым широко распространенным явлением афроамериканской музыки, рождалась новая музыкальная революция. Она вынашивалась в разных городах, и разные районы США могут претендовать на первенство, но именно луизианский порт Новый Орлеан в период между 1900 и 1920 годами играл в этом процессе важнейшую роль. Взаимодействие музыкантов из других частей страны с коллегами из этого города помогло создать интересные и влиятельные джазовые приемы. Гордые жители Нового Орлеана уверены, что именно в их городе зародилась ранняя форма искусства, которое мы сегодня зовем джазом.

Духовной родиной этого города, основанного в 1718 году в устье Миссисипи, была Франция. Веселый, шумный, пестрый, Новый Орлеан выделялся среди других городов своей музыкальностью и любовью к праздному времяпре-

провождению. Уличные торговцы зазывали песнями клиентов, чистильщики обуви пели во время работы, в церквях под музыку славили Бога. В городе выступали оперные труппы и симфонические оркестры, группы афроамериканцев играли марши на парадах (особенно популярны духовые оркестры стали после Всемирной выставки промышленности и хлопка 1885 года).

На протяжении двух веков город притягивал к себе моряков, охотников и проходимцев всех мастей, жаждавших удовольствий, а также иммигрантов из Ирландии и Италии. Спиртные напитки, азартные игры и наркотики были сосредоточены в Сторивилле — официальном районе увеселительных заведений с двумя тысячами зарегистрированных проституток. В бордели нанимали сольных пианистов — девчонки звали их «профессора». По соседству располагались таверны, где постоянно требовались энергичные музыканты. На разбитых и расстроенных пианино Сторивилля игрался хулиганский регтайм.

В Новом Орлеане существовала изысканная культура темнокожих креолов — потомков французских и испанских переселенцев смешанных кровей, живших во французской части города к востоку от Кэнал-стрит. Креольские музыканты знали европейскую классику, они могли себе позволить обучение в Парижской консерватории, они играли в оперном театре и в камерных ансамблях. К западу от Кэнал-стрит царили африканские традиции, носителями которых были бедные и необразованные потомки чернокожих рабов. Их влекла музыка грубая, ритмичная и близкая их родному фольклору, они росли на блюзе, госпеле и песнях рабочих. Креолы играли по нотам, а афроамериканцы — по памяти.

В 1894 году в результате расового закона шокированные креолы были вынуждены переезжать на другую сторону Кэнал-стрит, к беднякам в американскую часть. Две культуры соприкоснулись и высекли искру. Европейская классика и африканский блюз начали вариться в одном котле, и однажды из этой мешанины возникла доселе неслыханная музыка. В ее появлении сыграли свою роль и негры с плантаций, и креолы, и белые, ранний блюз смешался с элементами классики и регтайма. Появились и дешевые

инструменты: после Американо-испанской войны 1898 года подержанные армейские корнеты и тромбоны наводнили лавчонки города.

Некоторые молодые креолы испытали на себе влияние блюза. Молодой пианист (и иногда сутенер и пианист при публичном доме) Фердинанд Ламот не жаловал свою французскую родословную и предпочитал, чтобы его именovali Джелли Ролл Мортон. В 1904 году он покинул Новый Орлеан, а в 1938 году знаменитый собиратель фольклора Алан Ломакс записал с ним интервью для Библиотеки Конгресса. Джелли Ролл Мортон рассказал, как музыкальные элементы в Новом Орлеане образовали джаз: например, как из французской кадрили, вальса, мазурки и польки появилась джазовая пьеса *Tiger Rag*. И вообще — провозгласил, что он изобрел джаз в 1902 году! Конечно, Джелли Ролл Мортон был тщеславным малым и любил прихвастнуть, но его музыка и впрямь не была ни в чистом виде блюзом, ни регтаймом, но при этом содержала широкие просторы для импровизации.

Список музыкантов, рожденных или выросших в Новом Орлеане на рубеже веков, мог бы занять несколько страниц, и это великие имена. В 1905 году парикмахер и корнетист Чарльз Бадди Болден стал одним из самых влиятельных музыкантов в городе, он играл очень громко и много импровизировал: к сожалению, его карьера оборвалась сразу после помещения в клинику из-за алкоголизма и шизофрении, а записей он не оставил. Еще один выдающийся креольский музыкант, стоявший у истоков новой музыки, — саксофонист и кларнетист-самоучка Сидней Беше. Молодой корнетист из креолов Джо Кинг Оливер образовал свой оркестр, который благодаря амбициям и идеям своего лидера потряс новоорлеанскую сцену в 1916 году. В этом же году он начал давать уроки 15-летнему юнцу по имени Луи Армстронг.

Джаз (вернее, его ранний образец в виде оркестрованного регтайма или блюза) обрел форму. Философским стимулом для него стали американская идея демократии и свободы индивидуального выражения. Музыканты, собранные в оркестры от трех до двенадцати человек, развили свою собственную, во многом импровизационную технику

игры на привычных инструментах: кларнете, банджо, корнете, тромбоне, малом барабане. На основе аккордов старых песенок они сочиняли свои мелодии, включали в них блюзовые ноты и с удовольствием играли двенадцатитактовые блюзы. Великая идея импровизации и мощного использования синкоп оказалась проста, как все гениальное: теперь любую музыку от блюза до оперной арии можно было сыграть горячо, в духе джаза.

Сотни мужчин и женщин исполняли джаз в Новом Орлеане, и мода быстро обрела имя. Сегодня никто уже точно не скажет, откуда взялось словечко «джаз» (Американское диалектное общество даже провозгласило его «словом XX века»). Версий по поводу его происхождения много: исследователи отыскивали его западноафриканские корни, относящиеся к музыке и танцам. Возможно, слово пошло от музыкального промоутера по прозвищу Час, от жасминового одеколона или от жаргонного обозначения эротических забав. Оно было зарегистрировано на Западном побережье в разных значениях, не относящихся ни к музыке, ни к сексу. Самое раннее появление слова в печати датируется 1913 годом, когда оно было написано в статье про бейсбол в газете Сан-Франциско (возможно, подкинутое проходившими через город музыкантами). В Чикаго в 1915 году слово «джаз» уже имело явное отношение к музыке, но поначалу название модной музыки обозначалось как jass.

26 февраля 1917 года необычное слово вмиг оказалось у всех на слуху: Original Dixieland Jass Band из Нового Орлеана сделал свою первую запись для компании Victor. Это были две пьесы, Livery Stable Blues и Dixie Jass Band One Step, две стороны первой в истории джазовой пластинки. В оркестре состояли белые музыканты итальянского, ирландского и английского происхождения, которые, несмотря на сегрегацию, на улице и в танцевальных залах запросто импровизировали вместе со своими черными коллегами. Хотя в названии оркестра стояло слово «джаз», по общему настроению это был, скорее, энергичный регтайм с кларнетом, имитирующим крик петуха, корнетом ради имитации ржания лошади и тромбоном, мычащим подобно корове. Тем не менее джаз вышел на новый уровень популярности.

Пластинка на семьдесят восемь оборотов в минуту «Блюз из конюшни» разлеталась на ура, это был явный хит. В сентябре 1917 года оркестр Уильяма Хэнди в Мемфисе выпустил свою версию популярного мотива. Белая аудитория была в восторге от новой безумной танцевальной музыки.



Послушать

Various Artists. Dixieland Greatest Hits (1997)

RCA

Услышать ранний джаз из Нового Орлеана во всей его красе сложно из-за технических ограничений тогдашнего примитивного звукозаписывающего оборудования. Музыканты не записывали пьесы в ноты, а если бы записывали — в то время не было системы нотной записи, позволяющей точно зафиксировать ощущение импровизации. Тем не менее сохранилось достаточно старых записей, чтобы удовлетворить исторический (и эстетический) интерес к новоорлеанскому джазу. В этом сборнике представлено целых восемь классических треков Original Dixieland Jass Band (свои версии *Tiger Rag* делали десятки джазменов от Луи Армстронга до Глена Миллера, а *Margie* была одной из любимых пьес самого Джона Колтрейна). А также музыка Сиднея Беше с его сопрано-саксофоном (обратите внимание на переработку классики регтайма *Maple Leaf Rag* Скотта Джоплина), группы «изобретателя джаза» Джелли Ролл Мортон и записи *Muggsy Spanier & His Ragtime Band*. Ранний джаз с энтузиазмом играетсся до сих пор, и эти песни — основа репертуара любого оркестра традиционного джаза.

Чикаго: джаз движется на север

Первая мировая войны вызвала миграцию афроамериканцев с Юга в северные промышленные области. Жители Нового Орлеана не были исключением, но лишь те, кто прошел квалифицированное обучение какой-нибудь профессии, могли ожидать более-менее приличных перспектив. Музыканты относились к числу этих людей. Пиа-

нист Тони Джексон переехал в Чикаго и опубликовал песню *Pretty Baby*, получив хит; Кинг Оливер перевез в тот же город свой *Creole Orchestra*. Джазовые музыканты колесили по стране с кабаре и театрами, а после официальной работы собирались в чикагских тавернах и барах, чтобы поиграть для себя и в свое удовольствие. Джаз стал настолько популярен, что журналисты сокрушались: «Моральная катастрофа охватила сотни молодых американских девушек — через патологическую, раздражающую нервы, сексуально возбуждающую музыку джазовых оркестров. По данным Ассоциации бдительности Иллинойса, только в Чикаго тысяча девушек в последние два года опустилась до джазовой музыки».

В 1917 году, во время Первой мировой войны, заведения Сторивилля были закрыты Военно-морским министерством США. Безработные музыканты устраивались на речные суда, курсирующие по Миссисипи, и повезли свою музыку в Сент-Луис, Мемфис, Лос-Анджелес и Нью-Йорк. Например, Мемфис и Сент-Луис не могли похвастаться таким музыкальным наследием, как Новый Орлеан, но там развернулась такая же музыкальная активность по смешиванию блюза, регтайма и любой другой музыки в новую захватывающую смесь. Молодой Луи Армстронг (вместе со своим другом барабанщиком Уорреном Бейби Додсом) устроился работать в оркестр как раз на таком корабле. Этот оркестр играл не джаз, а популярные стандарты, и Луи был вынужден подстраивать свой стиль под партитуры (и заодно учился читать музыку с листа). На кораблях музыканты забирались далеко на север, и повсюду местные музыканты вдохновлялись новоорлеанским стилем игры.

Как уже говорилось выше, первую джазовую пластинку записали белые музыканты. До 20-х годов черных джазменов не допускали к записи (впрочем, есть мнение, что они сами не рвались записываться, чтобы по пластинке нельзя было «снять» их приемы), позже они обеспечивали инструментальную подкладку для голоса блюзовых певиц. Лишь в 1921 году была произведена первая джазовая запись черных музыкантов: в Лос-Анджелесе выпущена пластинка новоорлеанского тромбониста Эварда Кида Ори. Это были пьесы *Ory's Creole Trombone* и *Society Blues*, причем лидер

оркестра заплатил за запись, а потом сам продавал пластинки в лос-анджелесском музыкальном магазине. В 1925 году Ори вновь собрал музыкантов и повез их в другой город — тот самый, в который стремились многие афроамериканцы той поры.

Первой остановкой для джазменов-мигрантов с Юга был Чикаго, крупнейший город штата Иллинойс и третий по величине в США, где в 20-х годах царствовал неаполитанский мафиози Аль Капоне. В начале века город преобразился благодаря прибытию волн иммигрантов из Южной и Восточной Европы, афроамериканцев с Юга, молодых представителей среднего класса со Среднего Запада. Все эти люди искали работу и новую жизнь. Кто-то шел работать на сталелитейные, мясоперерабатывающие заводы и склады города (где неплохо платили), кто-то — в офисные здания или в индустрию развлечений. Кому-то работа приносила удовольствие, но большинство было счастливо от звука свистка, когда кончался рабочий день. Белые рабочие чувствовали конкуренцию и отвечали враждебностью. В июне 1919 года гнев достиг высшей точки и перетек в столкновения, в которых были убиты с обеих сторон.

В конце недели новый житель Чикаго с зарплатой в руке искал освобождения от монотонной рутины в развлекательных заведениях. Афроамериканская часть города продолжала шириться и обрастать широкими проспектами, просторными домами и парками, а ее жители чувствовали оптимизм. Тут и там открывались рестораны, театры, ночные клубы и танцевальные залы, музыкант мог заработать 50 долларов в неделю (плюс столько же чаевых), что было разительным контрастом по сравнению с пустеющими тавернами Нового Орлеана и тамошними расценками в полтора доллара за вечер. Сюда съезжались музыканты: Джелли Ролл Мортон, например, сделал в Чикаго 175 записей. Он собрал группу музыкантов, игравших в новоорлеанском стиле и назвал ее Red Hot Peppers. Их чикагские записи 1926 и 1927 годов считаются одними из лучших образцов горячего стиля (позже неугомонный Джелли Ролл Мортон переедет в Нью-Йорк).

К 1920 году в Чикаго съехалось столько джазменов из Нового Орлеана, что центр джаза сместился на север. Но-

вая музыка определяла современный стиль жизни: огромное число людей искали самореализации в досуге, а не в экономической продуктивности. Жители Чикаго (и других крупных американских городов) начала века сами определяли для себя моду и танцы, сами выбирали кино, которое они будут смотреть, и компанию, в которой они будут работать. Для досуга нужны были деньги, а как их заработать — было не особенно важно. Новый образ жизни легко восприняли богатые люди Чикаго. Город стремительно рос и предлагал все новые виды развлечений, и приезжающие семьи пользовались этим, чтобы подтвердить свой социальный статус: они предпочитали большие универмаги и дорогие рестораны.

Городской средний класс смотрел на эту потребительскую культуру со смесью энтузиазма и интереса: люди были уверены, что респектабельность их семьи зависит от следования новейшим тенденциям в одежде и проведении досуга (появились и дисконтные отделы в магазинах, позволившие даже семьям со средним достатком придать своей внешности лоск). С другой стороны, многие осуждали новую потребительскую культуру как вульгарное удовлетворение аморальных и эгоистичных желаний. Эти «старомодные викторианцы» заложили основу многочисленных реформ тех лет (сухой закон и кампании против проституции), но ничего не могли изменить. Поэт Лэнгстон Хьюз вспоминал: «Волнение продолжалось от полудня до полудня. В полночь было как днем. Улица была полна рабочими и игроками, проститутками и сутенерами, праведниками и грешниками».

Суматошной эпохе с первыми бетонно-стеклянными громадами небоскребов и гигантскими супермаркетами соответствовала и музыка. Местную музыкальную сцену представляли парни из ансамбля The New Orleans Rhythm Kings (состоявшего и из уроженцев Нового Орлеана, и из жителей Чикаго), а также «Банда средней школы Остин»: корнетист Джимми Макпартленд, гитарист Дик Макпартленд, саксофонист Бад Фриман, басист Джим Лэниган, пианист Дейв Норт и кларнетист Фрэнк Тешемахер. Последний был ключевой фигурой в формировании чикагского стиля, но, к сожалению, его многообещающая карьера

оборвалась из-за гибели в автокатастрофе в 1932 году: ему было всего двадцать семь. Эти люди начинали с прослушивания джазовых записей в кафе-мороженом рядом со школой, а позже играли даже перед гангстерами Аль Капоне и были свидетелями творимых ими кровавых бесчинств. Музыканты сформировали чикагский джазовый стиль, в котором было больше скорости и ритма большого города.

Городская жизнь повлияла и на прибывших с Юга блюзменов, и в 40-х годах они добавили к гитаре и гармонике подключенные к розетке бас, барабаны и орган. В 1950 году в доме № 2120 на Южной Мичиган-авеню открылась легендарная студия звукозаписи основанного братьями Леонардом и Филом Чессами (до переезда в США из Польши — Лейзер и Филипп Чижы) лейбла Chess Records. Это один из самых значимых лейблов в истории блюза и вообще поп-музыки, сердце чикагского послевоенного блюза и один из центров рождения рок-н-ролла. Фанаты блюза из британской рок-группы The Rolling Stones ездили туда, как паломники. Все эти важные события произойдут позже, но в их основе — давние джазовые традиции Чикаго.

В начале 20-х годов здесь обретался Кинг Оливер, чей Creole Orchestra стал одной из самых влиятельных из постоянно записываемых джазовых групп. Он пригласил присоединиться к коллективу своего молодого коллегу Луи Армстронга, и тот сел на поезд 8 июля 1922 года. Когда Луи вышел на станции, он задал себе вопрос, а не совершил ли он ошибку: «Я никогда не видел настолько большого города. Все эти высокие здания — я думал, это университеты. Я сказал себе: нет, это неправильный город». Присланный таксист привез его прямо в огромный клуб Lincoln Gardens, где играли музыканты. Армстронг сказал себе: «Нет, я не должен быть в этой группе, она слишком хороша!» Но тут его заметил Кинг Оливер: «Ты дурак, давай сюда!» В Чикаго Луи Армстронг приобрел репутацию самого блестящего исполнителя на корнете — и сделал шестьдесят пять важнейших записей, заложивших основу всей джазовой импровизации. Десятилетиями их нота в ноту разучивают начинающие музыканты. Луи совершил революцию, наделив джаз *свингом*.



Послушать

Louis Armstrong. The Best Of Hot Five & Hot Seven Recordings (2000)

Sony

Основополагающая работа. Полная коллекция записей Луи Армстронга со своими ансамблями Hot Five и Hot Seven, сделанных в Чикаго с 1925 по 1929 год, занимает четыре компакт-диска. Но для ознакомления подойдет и одинарная выжимка самых значимых пьес, в которых великий корнетист и трубач явил миру новый музыкальный язык и выдвинул на передний план искусство солиста-импровизатора. Как пишет в комментариях к сборнику профессор Роберт О'Милли, «как поэзия Чосера, которая практически начала процесс кодификации английского языка в качестве средства сложного стихосложения, записи Армстронга с Hot Five и Hot Seven обеспечили широкий плацдарм, с которого устремляется в полет история искусства джаза». Жемчужина собрания — West End Blues с ее волнующим соло, признанным одним из самых блестящих соло в музыкальной истории. Здесь же — песня Heebie Jeebies, во время записи которой Луи Армстронг забыл слова и начал на ходу сочинять ритмичную и мелодичную бессмыслицу, дав толчок к развитию скэта — приема джазового пения, когда вокалист подражает голосом инструментам.

Gennett Records: семьдесят восемь оборотов в минуту

Скромный городок Ричмонд в штате Индиана, что в 250 милях от Чикаго, вроде бы ничем особенным не примечателен — разве что несколькими постройками начала XX века. Но музыка, записанная здесь много десятилетий назад, имеет колоссальную историческую ценность — и просто по-прежнему интересна для прослушивания. Усилиями здешнего фабриканта Генри Геннета и его легендарного лейбла Gennett Records небольшой город на границе Индианы и Огайо известен как колыбель джазовой звукозаписи. Как и большинство основателей лейблов, Геннет

не был музыкантом. Но он трансформировал молодую индустрию звукозаписи, обеспечив невиданное и неслыханное музыкальное разнообразие на рынке — и зафиксировав для истории ранние шедевры подлинных мастеров.

Когда первые фортепианные мастера прибыли в Ричмонд в 1872 году, в городе было два банка, публичная библиотека и газовое освещение. В следующем году, когда на фабрике Starr Piano Company был произведен первый рояль, Ричмонд стал местом графства Уэйн-Каунти и служил местом обитания 10 тысяч человек. Под конец века фабрику с шестью сотнями служащих выкупил Генри Геннет, бизнесмен из Нэшвилла, и к 1915 году инструменты ричмондского производства вошли в моду: в год от побережья до побережья расходилось по 15 тысяч инструментов. В то время центром домашних развлечений по всей Америке было фортепиано, но скоро технический прогресс совершил революцию в досуге.

Фонограф Томаса Эдисона, изобретенный в 1877 году, и плоский граммофонный диск Эмиля Берлинера вступили в битву за превосходство на музыкальном рынке. Теперь на почетное место фортепиано в гостиной зажиточного горожанина покусился фонограф. Почувствовав, что звуковоспроизводящие приборы могут убить фортепианный бизнес, Генри Геннет принял меры. Для начала он запустил в производство «любой вид прибора, машины, устройства, процесса и материала, необходимые и пригодные для производства, хранения, использования и контроля над звуковыми вибрациями для музыкальных, коммерческих и других экономических целей», то есть попросту собственный фонограф. К слову, на той же фабрике выпускались и деревянные дубинки для усмирения бастующих рабочих!

Затем он собрал все ресурсы компании и пошел в бой против гиганта новой индустрии звукозаписи, фирмы Victor. Давид побил Голиафа по некоторым параметрам. К концу первого десятилетия XX века Генри Геннет не только выпускал фонограф собственной марки, но записывал для потенциальных владельцев прибора материал, который можно было бы воспроизводить на новом устройстве. Домашняя звуковоспроизводящая машинка пропагандировала музыку вдалеке от джазовых центров вроде Нью-Йорка,

Чикаго или Нового Орлеана. Все эксклюзивные контракты со значимыми музыкантами были уже у Victor и Columbia, и Геннету ничего не оставалось, как записывать менее известных музыкантов, проезжающих через Ричмонд на гастролях.

Менее известные — не значит менее значимые. Артисты, которых записывал в 20-х годах Генри Геннет, были неизвестными лишь в то время, но сегодня это великие имена: Дюк Эллингтон, Джелли Ролл Мортон, оркестр Кинга Оливера с молодым Луи Армстронгом, Бикс Бейдербек, Хоуги Кармайл. Кроме того, на недавно созданном лейбле Gennett Records записывались блюзмены Биг Билл Брунзи, Чарли Паттон, Блайд Лемон Джефферсон, а также исполнители кантри, народные коллективы с Аппалачских гор и даже классические оркестры. Благодаря Gennett Records разнообразная музыка наполнила американские гостиные, да и не только музыка: американский политик Уильям Дженнингс Брайан записал знаменитую речь «Золотой крест» на той же фортепианной фабрике в Ричмонде.

Первые записи были сделаны в октябре 1917 года. Сначала Генри Геннет снимал студию в Нью-Йорке, а в 1921 году завели свою, прямо на территории фортепианной фабрики. Записи из Нью-Йорка — примерно такого же качества, как вся продукция тогдашних маленьких лейблов. Ричмондские пластинки обнаруживают проблемы, с которыми крупные лейблы уже успели справиться: качество ниже среднего, проблемы со скоростью, сырой звук. Но зато историческая ценность этих древних шеллаковых пластинок на семьдесят восемь оборотов в минуту не подлежит сомнению: сквозь треск иглы можно почувствовать сам дух того безмятежного времени.

Когда музыканты приходили в студию Gennett Records, они должны были разместиться в помещении 125 на 30 футов на стульях и ящиках, чтобы добиться какого-то баланса, пока они играют в примитивную медную трубу, призванную фиксировать звук. Студия была связана с крошечной контрольной комнатой, где за двойным стеклом сидел инженер Эзра Уикмейер. Своим артистам Генри Геннет платил фиксированную сумму в размере от 15 до

50 долларов за сессию звукозаписи, а сами записи шли по доллару. У лейбла даже был лозунг: The Difference Is In The Tone («Разница — в оттенке»). Это было чем-то вроде шутки: тяжелые портьеры, набитые соломой, и старый ковер на потолке студии не могли скрыть звуки проходящих мимо поездов.

Как-то раз менеджер чикагского магазина Starr Piano Company Фред Уиггинс пошел в ближайший ночной клуб послушать белых джазменов из The New Orleans Rhythm Kings: они играли в маленьком клубе The Friar's Inn в Чикаго, куда заходили гангстеры масштаба Аль Капоне или Диона О'Баниона. Менеджер не умел ни на чем играть, но чувствовал, что будет хорошо продаваться. Когда он услышал зажигательную группу, тот тут же позвонил в Ричмонд и пригласил своего друга Фреда Геннета (сына Генри) приехать и послушать новую сенсацию. Тот пришел в восторг и предложил музыкантам записаться.

Рано утром 29 августа 1922 года The New Orleans Rhythm Kings прибыли в Ричмонд в пыльной, перегруженной машине. Заспанные, они пошли в маленькую студию при огромном заводе.

Здесь не было вентиляции, даже зимой стояла жара, чтобы восковые цилиндры были мягкими и пригодными для записи; в августе же атмосфера в студии напоминала сауну. Несмотря ни на что, за один сеанс The New Orleans Rhythm Kings записали двадцать дублей оригиналов, чужих песен и коммерческих танцевальных мелодий, и несколько недель спустя лейбл выпустил семь пластинок. В то же время на юге Чикаго гремела группа креольских музыкантов. Один день с поездкой на поезде до Ричмонда и обратно — и музыка King's Oliver Creole Jazz Band с 22-летним корнетистом Луи Армстронгом зафиксирована на воске.

Те же The New Orleans Rhythm Kings приняли участие в межрасовой сессии звукозаписи Gennett Records, записавшись вместе с пианистом Джелли Ролл Мортонем. В тот же день еще один парень стоял в сторонке в студии, постукивая в такт ногой. Бикс Бейдербек играл для чикагских гангстеров в клубе The Stockton на обочине дороги недалеко от Гамильтона, штат Огайо. Когда он слышал о

записи на заводе фортепиано в Ричмонде, он решил сам посмотреть, как это происходит. Всего несколько месяцев спустя, 18 февраля 1924 года, Бикс собрал своих музыкантов и отправился в путь. Парни сели в машину, привязали инструменты и направились в Ричмонд, чтобы зафиксировать в воске некоторые свои пьесы. К весне 1924 года музыка The Wolverines звучала в гостиных из домашних фонографов по всей Америке.

Какое-то время пластинки от Gennett Records заполнили рынок. В середине 20-х годов лейбл выпускал 3 миллиона копий ежегодно — в дополнение к десятку тысяч фортепиано и 35 тысячам фонографов; на лейбле были изданы сотни артистов в виде более чем 2 тысяч записей. По иронии судьбы, в то время как Генри Геннет записывал афроамериканских музыкантов, Ричмонд был оплотом Ку-клукс-клана. Чуть ли не половина белых мужчин города состояли в расистской организации. Это был огромный рынок: Генри Геннет выпускал и их по договоренности с лейблом из Индианаполиса КKK с логотипом в виде горящего креста. Обычно песни Ку-клукс-клана представляли собой политизированные переработки протестантских гимнов.

Казалось, что Генри Геннет с тем же успехом будет оставаться на переднем крае развития технологий, но появилось радио. Теперь любители музыки не обязаны были покупать в коллекцию каждую песню, которую им нравится слушать. Появление радио и обвал на бирже губительным образом сказались и на лейбле, и на фортепианной компании. В 1935 году фирму Gennett Records купила Десса; в 1952 году фортепианная компания была продана на аукционе, и завод в Ричмонде был закрыт. Тем не менее фасад студии остался фактически нетронутым, он до сих пор украшен логотипом Gennett Records. В нескольких метрах — шестидесятифутовая дымовая труба бывшей фортепианной фабрики, а через дорогу находится Аллея славы Gennett. Круглые бронзовые бляшки в форме ярлыка пластинки на семьдесят восемь оборотов в минуту и мозаичные портреты музыкантов призваны напомнить, какая великая музыкальная история творилась в маленьком Ричмонде в 20-х годах.



Послушать

Various Artists. Down In The Basement: Joe Bussard's Treasure Trove Of Vintage 78's (2003) Old Hat

Джо Бассард, собиратель пластинок из города Фредерик, — один из самых именитых мировых музыкальных коллекционеров: у него в кладовой собраны тысячи и тысячи раритетных шеллаковых пластинок на семьдесят восемь оборотов в минуту — джаз, блюз, кантри, фолк 10–30-х годов. Этот сборник из двадцати четырех редких (и порой неизвестных) пьес составлен именно им. Здесь не только Gennett Records и не только джаз. Это музыка бедных американцев начала XX века: деревенские напевы под скрипку, сюрреалистический йодль, возвышенный госпел и приземленный блюз — плодородная почва, на которой позже выросли удивительные цветы. Подборка забытых посланий из прошлого впечатляет с любой стороны. В мире существует лишь одна копия пластинки Original Stack O'Lee Blues в исполнении Long Cleve Reed & Little Harvey Hull-Down Home Boys (плод сотрудничества Gennett с черным лейблом Black Patti). Эта пластинка находится в коллекции Джо Бассарда — и она здесь есть. Бассард купил ее у некоего виргинского фермера за 10 долларов — сейчас ее цена зашкаливает за 30 тысяч.

20-е: «век джаза»

День 1 января 1920 года в Нью-Йорке выдался облачным и дождливым. В печальную новогоднюю ночь на улицах было тихо, спиртное для праздника люди несли в закрытых пакетах, а пили его с издевательским подтекстом. Восемнадцатая поправка к Конституции США, сделавшая незаконным любую продажу или транспортировку напитка, в котором более одного процента алкоголя, действовала еще с лета, страна пыталась жить «насухо». Как и следовало ожидать, сухой закон привел к оживлению теневого оборота спиртного и появлению незаконных кабаков. В этих кабаках, конечно, игрался джаз, так что у этой музыки появилась аморальная репутация.

В 20-х годах многие белые слушатели, от танцовщиц стриптиза до суровых священников, связывали джаз с сексуальностью и распушенностью. Музыкантский профсоюз клеймил новую музыку: в ноябре 1921 года в питтсбургской газете вышло письмо главы местного отделения профсоюза под заголовком «Смерть джазу». Джазовая мания осуждалась как «социально унижительная» и «музыкально аморальная», а джазмены сравнивались с пьяными клоунами. Профессор Генри Ван Дайк из Принстонского университета писал: «Это вообще не музыка. Это просто раздражение слуховых нервов и чувственная игра на струнах физической страсти».

Но эта «чувственная игра» увлекала все больше слушателей. Из Чикаго джазовая мода разлетелась по всем США. От побережья до побережья, от Лос-Анджелеса до Нью-Йорка молодые афроамериканцы в танцевальных залах придумывали новые танцевальные па, которые были куда как более разнообразными, раскрепощенными и чувственными, чем механистичные танцы предшествующих эпох. «Горячий джаз» привнес много нового в западную концепцию отдыха, в модели поведения. Даже двигаться под джаз нельзя было по-старому, эта музыка звала миллионы молодых американцев всех цветов кожи к слому формальных границ и пересмотру общественных отношений, меняла жизнь и мировоззрение. Менялась музыка — менялся состав инструментов. Банджо и тубы ушли в прошлое, на смену им пришли саксофоны и разнообразие барабанов и тарелок. Джазовая эстетика излучала динамизм и уверенность в себе. Возникли даже афроамериканские мюзиклы: и хотя в мюзикле *Shuffle Along* Юби Блейка и Нобла Сисла было больше регтайма, он стал популярен благодаря свежим идеям и энергии новой музыки.

В 20-х годах появилось огромное количество белых джазовых оркестров. Самым популярным из них был, несомненно, оркестр Пола Уайтмена. В те времена это была самая преуспевающая и респектабельная группа, поставившая на рынок самые натуральные хиты (двадцать восемь первых мест в хит-параде за десятилетие!), приносящая своему лидеру в год до миллиона долларов. Обычный состав джаз-оркестра не превышал в лучшем случае десятка человек, в оркестре же Пола Уайтмена состояло тридцать пять музыкантов, которые создавали масштабную

звуковую картину. На афишах он без ложной скромности именовал себя «королем джаза», и именно этот оркестр впервые исполнил на публике знаменитую «Рапсодию в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина.

Разумеется, самопровозглашенный «король», пухлощекый белый человек с чаплинскими усиками (у него даже фамилия «говорящая» — Whiteman!), не мог не вызвать раздражение в ортодоксально черных джазовых кругах. Его обвиняли в том, что он «украл у черных их музыку и нажился на ней», а приглашенным звучанием своего оркестра «превратил джаз в леди». Отчасти это верно: его музыка была лишена глубокой эмоциональности и мятежного духа первооткрывателей джаза (хотя у него играли такие выдающиеся музыканты, как, например, корнетист Бикс Бейдербек). Но не подлежит сомнению и тот факт, что пластинки Пола Уайтмена, расхвалившиеся колоссальными тиражами, привлекли к джазу огромную новую аудиторию, а в его оркестре играли и черные музыканты — насколько это было допустимо в годы расовой сегрегации.

Черные ребята тоже не теряли времени даром. В Нью-Йорке настоящими звездами (не такими, как ребята Пола Уайтмена, но все же) были музыканты оркестра Флетчера Хендерсона — на тот момент коллектив пользовался славой самого собранного и «горячего» в Нью-Йорке. Вообще-то Флетчер Хендерсон был дипломированным химиком, но из-за цвета кожи не было профессиональных перспектив, и он волей-неволей обратился к музыке, в чем и преуспел. Сначала его оркестр подстраивался под стиль Пола Уайтмена, но когда в 1924 году в группу пришел Луи Армстронг, Флетчер Хендерсон начал делать куда более богатые и смелые аранжировки, которые заложили основу всего оркестрового стиля 30-х. В его оркестре играл еще один великий человек — саксофонист Коулмен Хокинс, который начал с партий тубы на бас-саксофоне, но быстро перешел к тенору и выдвинулся на первые роли.

После престижной работы у Флетчера Хендерсона Луи Армстронг вернулся в Чикаго и записал серию революционных дисков со своими составами Hot Five и Hot Seven, привнеся в джаз свинг. Ранние джазовые музыканты в Новом Орлеане тоже свинговали, переделывая на свой лад народные

мелодии, блюзы, марши и регтаймы, но теперь джаз обрел невиданное чувство свободы и неограниченных возможностей. Дать определение этому понятию очень сложно. Свинг — это свойство музыки «раскачиваться» и выходить за рамки темпа и ритма, способность музыканта растягивать свою игру или ускорять ее, «нагоняя» ритм. Это особая пластичность и пружинистость музыки, впервые проявившая себя именно в джазе. Корни свинга кроются в африканской музыке, в которой нет довлеющего и раз и навсегда утвержденного ритма, зато разные ритмы образуют богатую полиритмию, благодаря которой музыку можно «притормаживать» или «ускорять» по своему усмотрению. Проще всего свинг определить так: это приятное ощущение, из-за которого слушатель начинает подтопывать музыке в такт. Музыкант тоже испытывает наслаждение, управляя своим исполнением и играя в зависимости от своего настроения и темперамента.

Белые продюсеры по-прежнему помещали джаз в контекст джунглей и хлопковых плантаций, но его жизнеутверждающая, свингующая сила легко рушила старые стереотипы. Еще один новичок тех лет, потрясший умы «музыкой джунглей», — Эдвард Кеннеди Дюк Эллингтон, который бросил карьеру в Вашингтоне и переехал в многообещающий Гарлем. Здесь он нашумел с группой The Washingtonians, которая сначала прославилась выступлениями в реставрированном после пожара клубе Kentucky, а в 1927 году поставила на уши клуб Cotton, где собиралась богатая белая публика и, что самое интересное, откуда еженедельно вещала радиопрограмма. Благодаря активной трансляции по всей стране оркестр Дюка Эллингтона пришел к своему процветанию. Кроме того, «вашиingtonцы» Дюка Эллингтона (подобно многим другим джазменам) неделями путешествовали из города в город, особенно когда клуб Cotton был закрыт на лето.

В Чикаго у Дюка Эллингтона был коллега: 28 декабря 1928 году в кафе The Grand Terrace начал играть оркестр пианиста Эрла Хайнса, которому как раз в тот день исполнилось 25 лет. Хайнс называл свой оркестр «Организацией» (в ней состояло аж двадцать восемь человек), и следующие двенадцать лет тяготы Великой депрессии и сухого закона были разбавлены великолепной танцевальной музыкой. Три

выхода каждый вечер, по четыре концерта в субботу и иногда в воскресенье — оркестр Эрла Хайнса был нарасхват. Клуб The Grand Terrace контролировался Аль Капоне, так что Хайнс превратился в любимого «мистера пианиста» мафии и получил взамен старого фортепиано белый рояль за три тысячи долларов. Как и в случае с Дюком Эллингтоном, концерты Эрла Хайнса транслировались по радио на всю страну. Одним из поклонников этих трансляций был Арт Тейтум из Толедо, штат Огайо, — впоследствии один из величайших джазовых пианистов.

Каждое лето «Организация» Эрла Хайнса отправлялась в турне. На расистском Юге знаменитые музыканты не могли даже есть, когда хотели: для них посылали швейцара, который сообщал им, что столовая пуста и можно организованно идти обедать. Зато, по воспоминаниям очевидцев, визжащие толпы фанатов следовали за ними (и особенно за вокалистом Билли Экстайном) по пятам, как за рок-звездами. Иногда на место Хайнса садились другие пианисты-ассистенты — в их число, среди прочих, попали Нэт Кинг Коул и Тедди Уилсон. В этом же оркестре свою первую профессиональную работу получил и саксофонист Чарли Паркер.

Оглядываясь на 20-е годы, писатель Фрэнсис Скотт Фицджеральд назвал их «веком джаза». Конечно, он имел в виду музыку знаменитых белых ансамблей вроде Пола Уайтмена и других «сладких» лидеров оркестров. Но сам термин все равно дает понять, какой серьезный культурный сдвиг произвела за десятилетие афроамериканская музыка. К 30-м годам по степени популярности и влиянию джазовые музыканты (скажем, Луи Армстронг) легко обходили черных поэтов или писателей. Впереди была эра свинга.



Послушать

Various Artists. Nipper's Greatest Hits:

The 20's (1990)

RCA

Окунуться в эпоху гангстеров в широкополых шляпах, подпольного джина и джазовой лихорадки поможет этот сборник хитов девяностолетней давности, выпущенный RCA

Victor. Интересные ощущения от прослушивания того же, что люди слушали почти век назад, гарантированы. Музыка «ревуших двадцатых» до сих пор актуальна. Например, хитовую мелодию оркестра Пола Уайтмена *Whispering* слышали все от мала до велика, а песенка *Makin' Whoopie* (здесь — в исполнении Эдди Кантора) навсегда вошла в джазовый канон: ее пели все от Фрэнка Синатры до Эллы Фицджералд. Тут же — *Black And Tan Fantasy* от Дюка Эллингтона и важная запись *Rhapsody in Blue* в исполнении самого автора Джорджа Гершвина под аккомпанемент оркестра того же Уайтмена, которая вышла в 1927 году. Качество звука, конечно, соответствующее (часть записей была сделана даже без использования электричества!), но для путешествия во времени так даже лучше. Не удивляйтесь, если после прослушивания вдруг захочется взять уроки чарльстона.

«Рапсодия в блюзовых тонах»: джаз и классика

В 1892 году чешский композитор Антонин Дворжак стал директором Национальной консерватории в Нью-Йорке. Среди его студентов были одаренные афроамериканцы, которые спели ему несколько спиричуэлсов. Дворжак сказал по этому поводу знаменитые слова: «Я удовлетворен, что будущее музыки этой страны должно быть основано на том, что называют негритянскими мелодиями. Это народные песни Америки, и ваши композиторы должны обратиться к ним. В американских негритянских мелодиях я обнаруживаю все необходимое для великой и благородной музыкальной школы».

Дворжак говорил не ради красного словца. Он весьма активно изучал черную музыку (как и музыку индейцев) и даже включил ее элементы в свои произведения, написанные в США, — скажем, в знаменитую симфонию «Из Нового Света». Большинство белых американских классических композиторов, как правило, отождествляли черную музыку с шоу менестрелей, так что они не восприняли всерьез заявление великого чеха. В противовес всяким народ-

ным спиричуэлсам, европейская классика пропагандировалась в США критиками и музыкальными преподавателями как вершина интеллектуального и духовного искусства.

Средний класс, будь его представители белыми или черными, следовал этой установке и восхищался только классикой (но иногда все же позволяли себе сходить на шоу менестрелей — ради отдыха). Впрочем, в XIX веке разница между классической и популярной музыкой не была такой уж большой. Классическая музыка и опера еще не пользовались помощью богатых благотворителей, поэтому исполнители поддерживали свое благосостояние, выступая за деньги в театрах и в турах, которые привлекали публику из всех слоев общества. В этом случае артисту приходилось развлекать публику, а не заботиться о ее духовности.

В своей книге «Музыка и некоторые весьма музыкальные люди» 1878 года первый американский историк музыки Джеймс Монро Троттер указывает на культурный подъем черного населения на основе классической музыки. Настроениям Троттера вторили уважаемые музыканты из Европы, чьи визиты в Соединенные Штаты убедили их в широте потенциальных возможностей афроамериканской музыки. В XIX веке существовали негритянские оперные театры, а черная певица сопрано Сисеретта Джонс с консерваторским образованием даже выступала в Белом доме. Ранние попытки объединить джаз (вернее, его ранние формы) и классику предпринимались в 1900-е годы. Обе традиции тянулись друг к другу. Фортепианный стиль регтайм брал многое из европейской классики и считался респектабельным жанром для семейной игры в приличном доме. В свою очередь, в 1918—1919 годах Игорь Стравинский написал свой Ragtime для оркестра из одиннадцати инструментов и композицию для фортепиано Piano-Rag-Music.

Когда джаз явился в 20-х годах во всем своем хаотическом великолепии, многие светила академической музыки со всего мира восприняли его как минимум с интересом. Французский композитор Дариус Мийо в 1922 году посетил Гарлем и вдохновился тамошними музыкантами джаза настолько, что через год написал балет «Сотворение мира», в который смело включил элементы джаза (впоследствии

у Мийо будет учиться музыке Дейв Брубек — один из великих джазовых деятелей). В 1923 году композитор Джон Фили Суза тоже сказал по поводу джаза доброе слово и предрек ему значительное будущее в американской музыке. Еще через год и великий дирижер Леопольд Стоковски нашел джаз достойным уважения.

Подлинный прорыв случился во вторник 12 февраля 1924 года, когда чинная нью-йоркская публика наполнила Элиен-Холл на Сорок третьей улице, где обычно выступали музыканты с классической программой. На вечер была анонсирована необычная программа «Эксперимент в современной музыке». Зал был забит до отказа, не было даже свободных стоячих мест. За время продолжительного концерта публика устала, в зале было очень жарко, так что люди уже начали выходить, когда на сцену вышли сочинитель музыки для мюзиклов Джордж Гершвин и двадцать три человека прославленного и коммерчески успешного оркестра Пола Уайтмена. Гершвин сел за фортепиано, Уайтмен быстро поклонился — и музыканты начали играть монументальную «Рапсодию в блюзовых тонах», в которой джаз и классика в идеальной пропорции дополнили друг друга.

Успеха ничего не предвещало. Как-то раз Пол Уайтмен предложил Джорджу Гершвину написать амбициозный «джаз-концерт», но тот уделял мало внимания этой просьбе. В один из январских вечеров 1924 года Гершвин играл в бильярд, а его брат Айра, который сидел рядом на табурете, показал ему статью в газете, в которой говорилось: «Джордж Гершвин работает над джаз-концертом». До концерта было пять недель, но композитор еще ничего не придумал. Идея «Рапсодии» пришла внезапно: в поезде по пути в Бостон Гершвин под стук колес увидел всю партитуру перед глазами и буквально услышал ее в голове. Вся композиция была написана за три недели, к 4 февраля была готова оркестровка, а Айра Гершвин придумал название, которому суждено было остаться в веках. К моменту выхода на сцену 12 февраля «Рапсодия в блюзовых тонах» была готова «более или менее».

Концерт стал легендарным еще в процессе исполнения. Представление закончилось громкими, продолжительными

аплодисментами и восторгом критиков, которые писали, что эта вещь более великая, чем «Весна священная» Стравинского. Запись разошлась миллионным тиражом. До конца 1927 года оркестр Пола Уайтмена сыграл «Рапсодию» восемьдесят четыре раза. Сам композитор Морис Равель, услышав музыку Гершвина, сказал: «Лично я считаю джаз очень интересным явлением: ритмы, способы, которыми обрабатываются мелодии, сами мелодии. Я слышал о работах Джорджа Гершвина и нахожу их интригующими». Открывающая «Рапсодию» мелодия кларнета стала настолько же узнаваемой, как первые ноты Симфонии № 5 Бетховена.

В 1930 году театр Роху платил Гершвину 10 тысяч долларов в неделю за исполнение «Рапсодии» на сцене, а компания Фох раскошенилась на 50 тысяч за включение произведения в фильм. «Рапсодию в блюзовых тонах» играли на всех мыслимых сочетаниях инструментов: на двух роялях, на восьми роялях, с роялем и симфоническим оркестром, со скрипкой и симфоническим оркестром и даже оркестром, состоявшим сплошь из мандолин. Пол Уайтмен исполнял медленную и романтическую часть этой работы на каждом концерте своего оркестра, она стала его «коронной темой». Кстати, сам Уайтмен тоже считается важной фигурой в деле слияния джаза с классикой: он любил сладкие звуки струнной секции и с удовольствием включал ее в записи своего оркестра.

Казалось бы, джаз и классика отныне пойдут рука об руку, но не тут-то было. Несмотря на грандиозный успех «Рапсодии в блюзовых тонах», серьезных экспериментов за ней не последовало. На смену традиционному джазу пришел свинг, и увлечение танцами было воспринято академическими музыкантами как вырождение формы искусства ради развлечения и массовых продаж пластинок. Тем не менее и в это время джазмены тянулись к классическим формам: струнные группы не раз и не два сопровождали солистов-импровизаторов, читая свои партии по нотам. Кларнетист Бенни Гудмен (в свободное от свинга время) играл сочинения для кларнета авторства Леонарда Бетховена, Моцарта, Брамса, Дебюсси и Хиндемита. Лидер популярного оркестра Арти Шоу в 1936 году записал свою

Interlude in B-flat со струнным квартетом и джазовой ритм-секцией. А в 1937 году оркестр Томми Дорси под названием Song Of India выпустил «Песню индийского гостя» из оперы Николая Римского-Корсакова «Садко».

Стан классической музыки тоже не остался в стороне: 25 марта 1946 года в Карнеги-Холл состоялась премьера «Эбенового концерта», написанного давним любителем джаза Игорем Стравинским специально для кларнетиста Вуди Хермана и его оркестра. Стравинский не дирижировал на премьере, но руководил оркестром во время записи, состоявшейся через несколько недель после премьеры. Сам он вспоминал о своем общении с джазменами так: «Я отчетливо помню, что вся студия звукозаписи была в дыму. Когда музыканты не дули в свои трубы, они выдували дым». Легкомысленные джазмены, смолящие сигареты в перерывах, и великий классик чувствовали себя в одной студии вполне комфортно. Пройдет немного времени, и джазмены с серьезными намерениями провозгласят появление «третьего течения», в котором джаз и классика окажутся связанными неразрывно. Речь об этом явлении пойдет ниже.



Послушать

**Charlie Parker. Charlie Parker With Strings:
The Master Takes (1995)
Verve**

Этот альбом — предтеча «третьего течения» и самостоятельный джазовый шедевр вне времени. Продюсер Норман Гранц предложил саксофонисту Чарли Паркеру записать альбом стандартов в сопровождении струнной секции, что было довольно радикальным шагом: Паркер прославился своим бескомпромиссно скоростным солированием и бесконечным экспериментированием. А тут — сентиментальные баллады с роскошными струнными аранжировками: со стороны выглядело так, будто саксофонист продался и «опопсел». Рискованная затея обернулась рождением подлинного откровения. Чарли Паркер явился в студию Verve в своей лучшей форме — в то время он бросил нар-

котики — и играл с огромным вдохновением, ведь он долго мечтал записаться под аккомпанемент струнного оркестра и явить миру лирическую часть своей натуры. Два пышных и романтических альбома (ныне объединенные в один компакт-диск с интересными бонусами) неплохо продавались в начале 50-х годов, на них даже нашелся настоящий хит-сингл с балладой Just Friends, которым Чарли Паркер очень гордился.

Свинг: лучшее средство против депрессии

«Черный вторник» 29 октября 1929 года — день колоссального биржевого краха Уолл-стрит — поставил жирную точку на эпохе буйных развлечений и излишеств. Миллиарды долларов исчезли в одночасье, Америка и многие другие страны оказались в жесточайшем финансовом кризисе. Времена изменились, новоорлеанский джаз мгновенно вышел из моды, его создатели оказались фактически не у дел. Creole Jazz Band сел на мель в Канзас-Сити без работы и денег: Кинг Оливер устроился на работу в качестве уборщика в бильярдном зале. Такое же разрушительное действие кризис произвел на Джелли Ролл Мортон: хотя в 30-х он записывался для коммерческих лейблов и у него были свежие партитуры, а также планы создать новую группу и продолжить карьеру, он умер от астмы в лос-анджелесской больнице в июле 1941 года. И даже Дюк Эллингтон, оказавшийся по случаю в Лос-Анджелесе, не присутствовал на похоронах.

На смену благообразным звукам 20-х пришел свинг, оркестровый джаз 30-х — это именно то, с чем в массовом сознании ассоциируется понятие «джаз». Черно-белая съемка, музыканты в одинаковых смокингах играют что-то зажигательное и время от времени импровизируют — это и есть эра свинга, которую начали оркестры Дюка Эллингтона и Эрла Хайнса в трансляциях по радио их клубных концертов. В новой музыке, как правило, нет места мягким струнным инструментам и прочим сантиментам. Главное — отточенная игра двенадцати или шестнадцати музыкантов,

чья задача — играть быстро и с оттяжкой, чтобы музыка не развалилась, сохранила нерв и неудержимое стремление вперед. Это великая танцевальная музыка, с помощью которой американцы пережили депрессию.

До 1935 года свинг был популярен в основном среди черного населения. Дюк Эллингтон, по сути, дал название всей эпохе, записав в 1932 году знаменитую пьесу *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)* («Не имеет смысла то, в чем нет свинга»). Но в августе 1935 года случился прорыв: в зале Palomar Ballroom близ Лос-Анджелеса прошло триумфальное выступление оркестра белого кларнетиста Бенни Гудмена, мгновенно вознесшее и лидера оркестра, и музыку, которую он преподнес публике, к вершине славы. Белая Америка полюбила свинг, экспрессивную ансамблевую игру и солистов-экстравертов, а «сладкие» оркестры 20-х окончательно ушли в прошлое. По стопам Бенни Гудмена пошли Арти Шоу (Артур Якоб Аршавски), который в 1937 году потряс Америку хитом *Begin The Beguine*, и Глен Миллер, чей оркестр с 1938 по 1942 год записал более двух сотен смачно хитовых композиций.

Было ясно, что белые американцы, увлеченные джазом, опять переходят дорогу афроамериканцам. В своей автобиографии Уильям Хэнди пишет: «Это наводит на мысль о том, что лидеры известных белых оркестров, концертные певцы и другие музыканты используют негритянскую музыку на разных ее этапах. Вот почему они ввели свинг, который не является музыкальной формой». Ситуация напоминала XIX век, когда менестрель-шоу эксплуатировали музыкальные находки потомков африканских рабов. Многие белые оркестры получали больше денег и более долгосрочные контракты, а их участники во время гастролей могли останавливаться в хороших гостиницах и заходить в те клубы и залы, где они выступали, через парадную дверь. В 1920-х годах титул «короля джаза» носил Пол Уайтмен, а десять лет спустя промоутеры продвигали Бенни Гудмена как «короля свинга».

Сам Бенни Гудмен нетривиально подошел к расовой проблеме: он нанял в свой немисливо популярный белый оркестр черных музыкантов — пианиста Тедди Уилсона и вибрафониста Лайонела Хэмптона, а позднее сформировал

с ними же и барабанщиком Джином Крупой мультирасовый квартет. За Гудменом последовали другие лидеры оркестров, оценивающие музыканта по способностям, а не по цвету кожи: Арти Шоу и Чарли Барнет. В итоге межрасовые отношения в джазе подняли социальный статус афроамериканцев.

Черным музыкантам позволялось играть и петь так, как они этого хотят — к вящему интересу все более широкой публики, в которой уже присутствовали люди всех цветов кожи. Вдумчивые критики даже публично ставили вопрос: а могут ли вообще белые музыканты играть правильный джаз? Одним из самых важных адвокатов джаза был Джон Хэммонд — житель Нью-Йорка из богатой семьи и борец за гражданские права. Джаз полностью изменил мировоззрение, и именно он организовал знаменитый концерт оркестра Бенни Гудмена в Карнеги-Холл и дал толчок многим джазовым карьерам.

Афроамериканские корни свинга все же получили признание. Еще в конце 20-х родилась черная звукозапись: скажем, Гарри Пейс, бывший бизнес-партнер Уильяма Хэнди, создал весьма успешный лейбл Black Swan Records. Компания объявила о своем банкротстве в 1923 году, но Пейс продал ее фирме Paramount Records, и богатое наследие записей вдохновило на новые записи черных музыкантов. С помощью белых промоутеров некоторые лидеры черных оркестров добились значительных доходов и международной известности. Успешный джазовый музыкант (чаще всего из Нью-Йорка или Чикаго) обычно получал больше обычного посетителя его концерта. Но целая армия музыкантов (джаз-оркестры по всей стране ассоциировали себя с бейсбольными командами) в поисках работы путешествовала по стране на автобусах или на машинах, часто останавливались из-за поломок далеко от дома и без пенни в кармане.

Черный свинг был куда горячее и виртуознее. Успех Бенни Гудмена объяснялся во многом зажигательными аранжировками уже знакомого нам черного джазмена Флетчера Хендерсона. Барабанщик Чик Уэбб в детстве перенес туберкулез, а потому потерял в росте, но это не мешало ему играть с такой силой и энергией, что бочка чуть ли не улетала в зал, и руководить знаменитым оркестром в гарлемском зале Sa-

воу. С этим же оркестром в том же зале пела вокалистка Элла Фицджералд — после смерти Чика Уэбба в 1939 году она сама руководила его оркестром. Группа Джимми Лансфорда колесила по стране со своими шоу: лидер оркестра славился прижимистостью, никогда не нанимал певцов и танцоров, а также регулярно недоплачивал своим музыкантам, поэтому ансамбль страдал от текучки кадров. Певица с тяжелым прошлым Билли Холидей гастролировала с оркестрами Арти Шоу и Каунта Бейси: она пела тихо, в состоянии глубокой погруженности в себя. В таком же стиле играл на саксофоне ее друг, великий Лестер Янг, утешая людей, по которым больно ударил крах на бирже.

Великая депрессия усилила афроамериканскую политическую активность. Задолго до краха фондового рынка в октябре 1929 года оптимизм черных мигрантов, переехавших в северные города, заметно спал из-за низкооплачиваемой работы и дискриминации. В южных городах белые рабочие потребовали увольнения афроамериканцев, чтобы обеспечить рабочие места для себя, в негритянских общинах по всей стране уровень безработицы превысил пятьдесят процентов. Исключенные из большинства рабочих профсоюзов, черные работники приняли участие в забастовках, которые были легко подавлены правительством. На уличных углах черные коммунисты, активисты-растафарианцы с Ямайки, члены Нации ислама выступали против враждебного белого правления.

Как правило, джазмены разделяли сдержанно положительное отношение к администрации Рузвельта. Дюк Эллингтон выразил эти настроения в статье в издании *Down Beat* в 1938 году, отвергая коммунизм в пользу умеренного социального государства в духе ФРГ. Впрочем, не все были такими мягкими. Молодой пианист Тедди Уилсон одобрил социализм, а трубач Диззи Гиллеспи и другие молодые музыканты провели некоторое время на летнем сборе Коммунистической партии, в лагере единства в северной части штата Нью-Йорк.

В 1939 году певица Билли Холидей выпустила поразительную композицию *Strange Fruit*. Эта песня, написанная самой певицей совместно с коммунистическим активистом Абелем Меерополем, без обиняков описывала процесс лин-

чевания на Юге: всем было ясно, что подразумевалось под качающимися на ветке «странным фруктом». Стоя в луче света посреди темной сцены, Билли Холидей исполняла песню в ночном клубе на Манхэттене, где собирались белые и черные интеллектуалы-бунтари. Именно там, в ночных клубах Нью-Йорка, готова была грянуть новая музыкальная революция.



Послушать

Various Artists. Fabulous Swing Collections (1998)
RCA Victor

В 30-х годах музыку измеряли синглами на семьдесят восемь оборотов в минуту, альбомов никто не записывал, так что сборник шумных боевиков — прекрасный способ окинуть взором эпоху. Это идеальная коллекция для ознакомления с классикой свинга, записанной с 1933 по 1944 год. Титаны представлены главными хитами: становится понятно, отчего публика в танцевальных залах не могла усидеть на месте, когда оркестр Бенни Гудмена начинал играть *Sing, Sing, Sing* (здесь она представлена в концертном виде), а вышколенный ансамбль Глена Миллера — *In The Mood*, один из самых запоминающихся стандартов эры свинга, который наверняка слышал каждый. Здесь же — великая нью-йоркская пьеса *Take The 'A' Train* Дюка Эллингтона, основанная на новомодной фортепианной манере *Boogie Woogie* оркестра Томми Дорси, танцевальные гимны оркестров Арти Шоу, Чарли Барнета, Кэба Кэллоуэя, Джимми Лансфорда и других белых и черных парней, чья музыкальная энергетика и экспрессия скрашивали тысячам людей тяжелые годы Великой депрессии.

Канзас-Сити: ударная сила риффа

Сайт основанного в 1838 году города Канзас-Сити утверждает: «В то время как Новый Орлеан был родиной джаза, музыка Америки выросла в Канзас-Сити». В этом есть доля хвастовства, но нельзя не признать, что

крупнейший город штата Миссури, известный своим особым видом приготовления барбекю, сыграл весьма важную роль в формировании джазового языка: сегодня в нем даже располагается Американский музей джаза. Этот железнодорожный узел на юго-западе в 30-х годах был перекрестком культур: в те времена практически любая трансконтинентальная поездка хоть по воздуху, хоть на поезде требовала остановки в Канзас-Сити. Город был открыт всем ветрам, здесь даже сухой закон не прижился и многими попросту игнорировался.

«Политический босс» города Том Пендергаст контролировал окрестности, помогал безработным во время кризиса и стимулировал активную ночную жизнь, хотя сам исправно ходил в церковь и в девять вечера уже был в постели. Его тайный союзник, «Аль Капоне из Канзас-Сити» Джонни Ланца, контролировал даже подбор полицейских кадров, чтобы в их ряды не взяли тех, кто может переусердствовать на службе: полицейских можно было легко застать крутящими рулетку в одном из заведений Двенадцатой улицы — вместе с беглыми гангстерами. Канзас-Сити называли «новым Сторивиллем»: в городе спиртное лилось рекой, были разрешены игорные притоны и дома терпимости, так что для музыкантов были созданы полноценные рабочие места. Газеты с упоением писали, что, если вы хотите отведать греха, не нужно стремиться в Париж — поезжайте в Канзас-Сити.

Здесь джазмены в основном родились в других местах, но здесь попали в дружественную среду. Канзас-Сити был главным городом для встреч пианистов буги-вуги и оркестров, которые использовали буги-вуги в аранжировках. Стил буги-вуги — это особая, танцевальная и жизне-радостная манера исполнения блюза на фортепиано, чьи корни теряются в конце XIX века. Уроженец Алабамы Кларенс Пайнтоп Смит записал 29 декабря 1928 года свой классический номер-хит, названный просто Pine Top's Boogie Woogie: он написал пьесу на вечеринке в Сент-Луисе, когда участники веселья скидываются и платят за аренду помещения для танцев. Так за новым стилем закрепилось его название. К сожалению, сам Пайнтоп Смит не смог развить свою манеру, так как уже в марте следующего года,

буквально за день до новой сессии звукозаписи, был застрелен во время стычки в танцевальном зале (не сохранилось даже ни одной фотографии этого человека). Но зато буги-вуги прочно вошел в музыкантский обиход в Канзас-Сити, а оттуда перешел в разряд одной из ключевых стилистических особенностей свинга конца 30-х.

Здесь не работали ограничения популярных оркестров Чикаго и Нью-Йорка, и всю ночь можно было играть одну и ту же пьесу, без конца развивая и варьируя тему и играя продолжительные соло. Часто музыканты исполняли стандартную вечернюю программу в каком-нибудь приличном заведении, а потом шли в джазовый клуб, где играли ночь напролет, — подобного явления не существовало в других городах. Пианист Сэмми Прайс рассказывал, что в десять вечера он вернулся домой после концерта, отправился в клуб в час ночи — там все еще играли одну и ту же мелодию. Такие клубы были разбросаны по всему Канзас-Сити, но наиболее плодородная территория была ограничена Восемнадцатой улицей и районом Вайн: наглядно представить всю эту бурлящую жизнь, связанную с музыкой и мафией, поможет фильм «Канзас-Сити» 1996 года, снятый режиссером Робертом Альтманом, уроженцем здешних мест.

Здесь сформировалась особенная джазовая культура. Если свинг сам по себе был громким, быстрым и толкающим вперед, то в Канзас-Сити эти качества были еще более усилены. Дело в том, что здесь джазом занимались со свойственным им темпераментом в основном черные музыканты (несмотря на это, первым оркестром из Канзас-Сити, получившим общенациональную известность, был белый Coon-Sanders Original Nighthawk Orchestra, но кто его помнит?). Серьезные музыканты к тому времени разучивали свои партии с нот, написанных профессиональным аранжировщиком, но у джазменов из Канзас-Сити аранжировки были не на бумаге, а в голове. Они часто играли по памяти, аранжировали пьесы совместными усилиями буквально на ходу, отчего музыка получалась более свободной и спонтанной.

Джазмены Канзас-Сити предпочитали размер 4/4 (в других городах чаще выбирали 2/2), что позволяло им играть

расслабленное. Они любили солировать подолгу, потому что привыкли к ночным джемам, а потому могли похвастаться потрясающей техникой. Но куда важнее было не умение виртуозно играть, а способность «что-то сказать» своей игрой, в условиях жесткой конкуренции убедить придирич-ных коллег-музыкантов в обоснованности личного стиля. Музыкальные битвы проходили постоянно: любой музыкант мог получить через щель под дверью записку о месте и дате следующей дуэли. Кроме того, местный свинг испытал серьезное блюзовое влияние. Юго-западный блюз пелся по-особенному: вокалисты Биг Джо Тернер и Джимми Рашинг из Канзас-Сити сделали модным во всех биг-бендах страны открытое, кричащее пение.

Здесь пьесы часто основывались на двенадцатитак-товом блюзе и снабжались плотными риффами — корот-кими, но эффектными, цементирующими всю пьесу орке-стровыми фразами, которые тщательно разрабатывались коллективными усилиями. Порой несколько разных риф-фов наслаивались друг на друга, рождая ошеломляющий эффект богатого, буквально брызжущего энергией звуча-ния — того самого, которое впоследствии покорило весь джазовый мир (скажем, на риффах в духе Канзас-Сити по-строена знаменитая пьеса оркестра Глена Миллера *In The Mood*). В принципе, свинг родом из Канзас-Сити — один из далеких предков рок-н-ролла с его танцевальным на-чалом и опорой на блюз, только рифф играет уже не ор-кестром, а одним человеком на гитаре.

The Blue Devils Orchestra из Оклахома-Сити был ранним примером регионального оркестрового стиля Канзас-Сити. Но главным двигателем местного джаза был пианист Бенни Мотен, возглавлявший *Kansas City Orchestra*, самый попу-лярный оркестр Среднего Запада 20-х годов. Его первые за-писи для *Okeh Records* 1923—1925 годов во многом интер-претировали новоорлеанский стиль (что не мешает этим пластинкам на семьдесят восемь оборотов в минуту считаться серьезной ценностью в джазовой коллекции). В 1926 году оркестр записывался уже для *Victor Records* в Нью-Джерси, и здесь чувствовалось влияние сложных аранжировок нью-йоркского лидера оркестра Флетчера Хендерсона. Кстати, пластинки группы расходились очень неплохо. Запись Бен-

ни Мотена South 1928 года переиздавалась несколько раз, была серьезным хитом в музыкальных автоматах аж в конце 40-х и даже продолжала печататься на виниле (теперь уже в виде пластинки-сорокапятки) вплоть до момента, когда фирма RCA прекратила печатать винил!

Подлинный прорыв случился в 1929 году, когда в оркестр пришли басист Уолтер Пейдж (звук контрабаса заменил тубу) и трубач Оран Хот Липс Пейдж (они однофамильцы), а самое главное — «залетный» пианист из Нью-Джерси Уильям Каунт Бейси. В 1927 году он приехал в Канзас-Сити на гастроли, но остался здесь надолго из-за развала коллектива. Оркестр в новом составе сделал десять записей 13 декабря 1932 года — это были ранние примеры «звука Бейси», хотя сам Бейси еще четыре года не записывал ничего под своим именем. После смерти Бенни Мотена в 1935 году от неудачной операции по удалению миндалин Каунт Бейси сформировал из его музыкантов новый оркестр из девяти человек с барабанщиком Джо Джонсом и тенор-саксофонистом Лестером Янгом. Ансамбль, как водится, играл на радио, и оставались считанные месяцы до того момента, как свинг Канзас-Сити покорит музыкантов и слушателей всей страны.

В 1936 году продюсер и промоутер Джон Хэммонд услышал ночью по радио невероятно свежую, броскую и бойкую музыку — это был оркестр Каунта Бейси. Хэммонд помог Бейси и его музыкантам приехать в Нью-Йорк и вписать свои имена в историю свинга. Джаз в самом Канзаси-Сити скоро пришел в упадок: в начале нового десятилетия, когда Босс Том попал под суд за уклонение от уплаты налогов, веселья в городе поубавилось, многие клубы закрылись. Но джаз Канзас-Сити не остался в рамках породившего его района и с подачи Каунта Бейси влился в американский мейнстрим. А позже — и дал толчок развитию новых джазовых форм. Именно в оркестре Каунта Бейси играл великий тенор-саксофонист Лестер Янг, чья игра повлияла на переход от свинга к бибопу. К тому же в Канзас-Сити 29 августа 1920 года родился (и позже впитал городские музыкальные традиции) и сам изобретатель бибоба — Чарли Паркер, музыкальный гений XX века и один из архитекторов современного джаза.



Послушать

Count Basie. The Best Of Early Basie (1996)

Verve

В конце 1936 года Каунт Бейси перевез свой оркестр из Канзас-Сити в Чикаго, где и была проведена знаменитая сессия звукозаписи для фирмы Десса: продюсер Джон Хэммонд, который и предложил музыкантам записаться, назвал ее «совершенно идеальной». В этой коллекции собраны лучшие из влиятельных записей 1936–1939 годов, способных продемонстрировать всю ударную силу джаза Канзас-Сити. Ритм-секция в составе самого Бейси, барабанщика Джо Джонса, басиста Уолтера Пейджа и гитариста Фредди Грина создает плотную свинговую среду, недоступную многим современникам. Саксофонист Лестер Янг вносит в звучание ансамбля свою мягкую, эмоциональную, плавную игру. Особенное внимание стоит обратить на пьесу One O'Clock Jump — это один из гимнов эпохи свинга, главная тема оркестра Каунта Бейси, которую он исполнял в конце каждого концерта на протяжении более чем полувек. Еще один шедевр Jumpin' At The Woodside — классика от начала до конца, концентрация первосортного свинга, основанного на знаменитых риффах, изобретенных в Канзас-Сити.

Джазовая мода: «Я хочу костюм-зут!»

Первая мировая война кончилась, в Европе и США начались веселые времена. С приходом эпохи джаза старой викторианской моде пришел конец: молодое поколение предпочло вечеринки с шампанским, танцы до упада и новомодную «горячую» музыку. «Освобожденная» женщина хотела голосовать, водить машину и заниматься спортом, а главное — танцевать фокстрот и чарльстон, а чуть позже плясать в бальных залах под новейшие хиты оркестра Дюка Эллингтона. Предаваться этим радостям в кринолинах и сдавливающих корсетах было невозможно, так что женская мода под влиянием джаза претерпела существенные изменения.

Автор статьи из New York Times за март 1926 года посетовал: «Мужской вид, к которому женщины стремятся на сегодня, — это смешно». Наблюдение верное — например, Коко Шанель адаптировала мужскую одежду к женской моде, и по сравнению со своими мамами и бабушками молодые модницы (их называли флэпперами) выглядели явно по-мальчишески. Они коротко стриглись, изнуряли себя диетами ради впалой груди и узких бедер, а бесформенная с виду одежда скрывала рельеф фигуры. Конечно, в моде флэпперов был элемент бунта против скучных матушек и тетушек. Но эта же мода была совершенно функциональна: неустойчивые и хрупкие прически не годились для танцев — значит, волосы нужно просто остричь! Платья без талии и юбки до колена обеспечивали свободу передвижения во время танцевальных па. Особый шик — обнаженная до самой крайности спина и нити жемчуга на узкой шее.

Послевоенный экономический бум позволял появиться целой молодежной культуре. К 1925 году звуки джаза наполнили улицы каждого крупного города США, и целая индустрия начала работать на любителей определенной музыки. Среднестатистический дамский вечерний ансамбль 1927 года: обшитое золотыми блестками платье-сетка без рукавов, с низким декольте V-образной формы, расклешенная короткая юбка и длинная нить жемчуга на шее. Все это легко производить массовыми тиражами и рекламировать. В 20-х годах резко выросло число модных журналов, главными рупорами нового стиля были The Queen, Harper's Bazaar и Vogue (причем они появились соответственно в 1861, 1867 и 1892 годах, но до «ревуших двадцатых» не пользовались влиянием). Для последнего из них писала Дороти Паркер — поэтесса, дочь еврея портного и шотландской пресвитерианки из Нью-Джерси: у нее даже есть сатирическое стихотворение о девушке-флэппере.

С появлением джаза изменилась и мужская мода. В начале 20-х годов популярностью пользовался имидж бизнесмена в консервативном костюме с жакетом. Но примерно в 1924 году мужской стиль изменился в сторону так называемого «джазового костюма», который в 30-х превратится в зут — мешковатые костюмы с широкими брюками (как правило, в черную или синюю полоску) и широкополыми шля-

пами, на пошив которых шло огромное количество материи. Впервые городскую моду начали диктовать черные ребята из Гарлема. Американские мужчины активно покупали костюмы и на родине, но самым шиком считался пошив костюма в какой-нибудь крохотной портняжной мастерской где-нибудь в Риме (как это делал Аль Капоне).

Участники популярных больших оркестров обожали появляться на публике в зутах, и вполне естественно, что такую же роскошную одежду хотели носить и их поклонники. Джаз стал толчком для появления первой в истории городской молодежной субкультуры — зутиз. Уважающий себя негритянский паренек считал своим долгом появиться в кафе или на танцах в широченном джазовом костюме — для него само обладание таким облачением приравнивалось к вызову белому сообществу. Зут считался экстравагантным, дорого стоил и шился на заказ — это был символ гордости и бунта. Впрочем, такие же костюмы любили носить и молодые мексиканцы, жившие в Калифорнии, а впоследствии — и белые парни! В 1941 году в журнале *New Yorker* зут был признан самым модным костюмом среди белой молодежи Нью-Йорка (что немудрено — белые парни тоже очень любили джаз!).

История с зутами получила неожиданное продолжение во время Второй мировой войны. Воюющие во Франции американские солдаты нуждались в униформе, и использование такого количества ткани на модную одежду казалось многим бесполезным расточительством: в марте 1942 года был принят закон, сокращавший расход шерсти на мужские костюмы до двадцати шести процентов. Так что непатриотичный зут, на который уходила уйма ткани, стал явным знаком наплевательского отношения к войне. Их все равно шили — только подпольно, а прогулка в нем по улице приравнивалась к акту гражданского неповиновения. Щеголи стали преступниками и даже предателями интересов государства. В связи с этим в 1943 году в некоторых городах Калифорнии даже вспыхнули уличные беспорядки и бунты: белые моряки и морские пехотинцы вылавливали джазовых музыкантов и их подражателей, одетых в шикарные зуты, и пытались вразумить их. Чаще всего такая «беседа» заканчивалась дракой.

В ответ стилиги-зутиз организовали уличные банды, бродившие стайками ради пушей безопасности в районе, — далекий прообраз группировок другой негритянской субкультуры — хип-хопа. Зуты попали и в кино: в фильме *Stormy Weather* 1943 года лидер оркестра Кэб Кэллоуэй, снявшийся в роли самого себя, появился на экране в широком костюме по последней моде, а его оркестр с огоньком сыграл свинговую пьесу *Jumpin' Jive*. В широкоплечий костюм и огромную шляпу даже одели кота Тома из мультсериала «Том и Джерри» — в серии *The Zoot Cat* 1944 года. Кот шьет себе роскошный полосатый костюм, чтобы понравиться кошечке. Разумеется, кошечка в восторге, и парочка пляшет под хулиганский свинг!

Между тем в клубах Нью-Йорка рождалась музыкальная революция бибоба — нового сверхскоростного стиля музыкантов джазового направления. Боперы не любили больших оркестров и не носили зуты, так что им пришлось выработать свой собственный визуальный стиль. Трубоч Диззи Гиллеспі ввел в моду беретки, очки в толстой роговой оправе и маленькую бородку под нижней губой, а пианист Телониус Монк поражал публику тем, что обожал всевозможные шляпы: его костюм всегда дополнялся каким-нибудь головным убором, будь то турецкая феска или вязаная шапочка. Модный код боперов, ориентированных на индивидуальное самовыражение, не мог стать массовым, так что его переняли уверенные в своей исключительности представители молодежной контркультуры Запада — главным образом битники, которые боготворили джаз и джазовых музыкантов.

Кстати, один из самых авторитетных джазовых музыкантов, определивших целые музыкальные эпохи, трубач Майлз Дэвис — был страстным модником. Он вообще захотел стать трубачом после того, как увидел, насколько «круто» музыканты выглядят на сцене. В своей автобиографии Майлз перечисляет любимые марки одежды с не меньшим удовольствием, чем имена повлиявших на него музыкантов: «Лично я вообще не могу играть, если мне не нравится, как я одет». Поклонники всегда ценили его за экстравагантный стиль в одежде: он предпочитал пошитые на заказ костюмы, пиджаки самых модных и дорогих марок, зачесывал волосы назад. Под влиянием рок-моды 60-х

он перешел на цветастые рубахи, кожаные плащи до пят и темные очки.

Майлз образца 1986 года в описании журналиста Амири Барака: «Его костюм тонко продуман и негромко подчеркивает его отличие от окружающих. Черная, с коричневым отливом кожа — чудо африканской эстетики... Трость с золотым набалдашником делает его элегантным, она не напоминает о его хромоте, из-за чего она и куплена, а, наоборот, отвлекает. На голове — потрясающе стильная рыбацкая кепка из черной соломки. Черная, в военном стиле куртка, широкие черные брюки и черные туфли без задников, и все это дополняют чрезвычайно дорогого вида черные очки и трость». Профессиональный секрет от Майлза Дэвиса: «Красное придает внешности музыканта особый интерес. Зрители приходят от тебя в восторг, даже если ты играешь неважно!»

Отдельного сборника, посвященного влиянию джаза на моду, вероятно, не существует, но для интереса можно, например, составить звуковую дорожку к конфликтам по поводу зутов в Лос-Анджелесе. Главной музыкой бунтующих мексиканцев был оркестровый свинг Кэба Кэллоуэя, Гарри Джеймса и Томми Дорси. В начале 1942 года лидер оркестра Кей Кайзер записал песенку *A Zoot Suit For My Sunday Girl*, которая стала большим хитом (ее спели и Бинг Кросби, и сестры Эндрю), в которой пелось: «Я хочу костюм-зут с наглаженными брючными складками и с жесткими манжетами — чтобы выглядеть достаточно круто для моей воскресной девчонки!» Хитами во время бунтов были, например, песня *Don't Get Around Much Anymore* Дюка Эллингтона и хит номер один *It Can't Be Wrong* Дика Хаймса, который постоянно крутили по радио.

Бенни Гудмен в Карнеги-Холл

Про концертный зал Карнеги-Холл, расположенный в Нью-Йорке на углу Седьмой авеню и Пятьдесят седьмой улицы Манхэттена, ходит давнишняя шутка. По слухам, однажды пешеход на Пятьдесят седьмой улице оста-

новил Яшу Хейфеца и спросил его: «Как мне попасть в Карнеги-Холл?» На что великий скрипач ответил: «Практикуйтесь!» У поп-группы Sparks даже есть песня под названием «Как мне попасть в Карнеги-Холл?», и эту же шутку повторяет герой Бреда Питта в «Бесславных ублюдках» Квентина Тарантино. Для каждого любителя классической музыки Карнеги-Холл — это святая святых серьезной музыки, важнейшая и самая престижная концертная площадка в мире. Для музыканта попасть на сцену этого храма искусства — целое жизненное достижение, возможно, пик карьеры.

Зал был открыт еще в 1891 году серией концертов Нью-Йоркского симфонического оркестра, в которых в качестве дирижера принял участие Петр Ильич Чайковский. За более чем век на этой сцене состоялись мировые премьеры Симфонии № 9 «Из Нового Света» Антонина Дворжака, «Вариаций на тему Корелли» Сергея Рахманинова, «Контрастов» Белы Бартока, Симфонии в трех частях Игоря Стравинского и многих-многих других крупных произведений. Попасть сюда с почти уличной, возмутительно крикливой и шумной развлекательной музыкой было практически невозможно. Тем не менее оркестр кларнетиста Бенни Гудмена сделал невозможное — в 1938 году на сцене оплота вековых музыкальных традиций зазвучал джаз.

Этот оркестр, конечно, пользовался широкой популярностью. Еще с 1935 году музыкантов Бенни Гудмена с восторгом встречали слушатели всего Тихоокеанского побережья, а триумфальный концерт в зале «Паломар» в Лос-Анджелесе 21 августа 1935 года и вовсе можно считать началом эры свинга. Пластинки с зажигательными записями разлетались на ура, их хвалили критики, слушатели танцевали в проходах между креслами, оркестр можно было видеть в кино, и подростки выстраивались в очереди перед кинотеатрами. Но Карнеги-Холл — на такую площадку джаз-оркестр просто не мог рассчитывать.

Согласно легенде, в конце 1937 года агент Бенни Гудмена начал прощупывать почву для возможного выступления своего босса в Карнеги-Холл в качестве рекламного трюка. Изначально руководитель оркестра отказывался от дерзкой и даже революционной идеи, опасаясь неминуемого провала

перед привыкшей к классике аудитории, но когда фильм с его участием *Hollywood Hotel* получил восторженные отзывы и огромные заголовки в газетах, он взялся за работу и отменил предстоящие выступления. Скоро оркестр появился в Карнеги-Холл на репетициях и познакомился с акустикой легендарного зала. Бенни Гудмен был совершенно незнаком с правилами зала: когда его спросили, сколько времени ему нужно для антракта, он спросил: «А сколько получает Тосканини?»

Против концерта сторонниками генерала Франко был проведен пикет — в знак протеста против поддержки Бенни Гудменом испанского республиканского правительства. Номер не прошел: вечером 16 января 1938 года в Карнеги-Холл было не протолкнуться. Уже несколько недель в кассах не было билетов, все 2760 мест были заняты — при довольно высокой цене в 2,75 доллара за билет. На сцену вышли нервные музыканты, не привыкшие играть перед такой чинной публикой, готовые представить сложную, комплексную программу. Концерт начался с трех свежих номеров оркестра Бенни Гудмена: *Don't Be That Way*, *Sometimes I'm Happy* и *One O'Clock Jump*. Первоначальная реакция была вежливой, но прохладной. Концерт продолжился экскурсом в историю под общим названием «Двадцать лет джаза»: квартет исполнил несколько пьес в духе традиционного джаза.

Потом подошло время для более современного джема на тему *Honeysuckle Rose*, в котором приняли участие приглашенные гости из оркестров Дюка Эллингтона и Каунта Бейси. Бенни Гудмен передал соло гитаристу Фредди Грину, который никогда не солировал, но ответил поразительной аккордной импровизацией. Зал оживился, и Бенни Гудмен продолжил серией номеров, уже прославивших его оркестр. Вокал Марты Тилтон во время исполнения *Loch Lomond* даже спровоцировал крики «бис»: в ответ Бенни Гудмен единственный раз за вечер обратился к публике с заявлением, что бис не входит в программу, но Марта скоро вернется с другим номером.

Зал Карнеги-Холл не видел столько танцующих, хлопающих и кричащих молодых людей, некоторые даже бросались к сцене — к огорчению самого Гудмена, который был не в восторге от такой активности. Он был готов играть для

любой аудитории, но танцоров предпочитал оставлять в танцевальных залах, а в Карнеги-Холл хотел бы видеть слушателей, сидящих на своих местах. Когда оркестр подошел к кульминации в виде хита Sing, Sing, Sing, успех был уже грандиозный, ботинки танцоров с кожаными подошвами утюжили ворс коврового покрытия Карнеги-Холл. Когда Гудмен закончил свое соло, он неожиданно передал сольную часть пианисту Джессу Стейси. Не готовый оказаться в центре внимания, он спонтанно сыграл пасторальную импровизацию: это был изящный, полный нюансов импрессионистский пассаж с классическим привкусом — маленькое чудо в финале такого хаотичного, ударного номера.

Так афроамериканская музыка контрабандой проникла в зал европейской высокой культуры, и джаз смогла оценить массовая американская публика. За фортепиано сидел Каунт Бейси, на вибрафоне играл Лайонел Хэмптон, на саксофоне — Лестер Янг: одновременное присутствие черных и белых музыкантов на сцене Карнеги-Холл само по себе было колоссального значения событием. Лайонел Хэмптон даже сказал, что после того концерта черным в Америке стало проще проявлять себя в разных областях — например, в бейсболе. Кстати, записи концерта могло бы и не быть, если бы не инициатива некоего Альберта Маркса — мужа Хелен Уард, вокалистки оркестра Бенни Гудмена с 1934 по 1937 год. Он решил записать концерт в качестве подарка для жены.

Технология записи была примитивной: на сцене стояло три микрофона, один над дирижерским пультом и два по краям оркестра. Звукоинженеры не пытались контролировать процесс, так что настройки не менялись на протяжении всего концерта, никто не стремился как-то выделить звучание солиста или подчеркнуть индивидуальный характер каждого номера, как это делается в современной записи. Звук шел в микшерский пульт за кулисами, а оттуда — в грузовик фирмы CBS, стоявший в переулке. Из грузовика материал по телефонной линии вещательного качества подавался в студию звукозаписи в центре города. В итоге были нарезаны ацетатные пластинки — каждая на восемь минут сорок пять секунд. Увы, запись получилась достаточно скверной, номера звучат с разной скоростью.

Выпустить ее в то время было невозможно, потому что с Бенни Гудменом играли музыканты из других оркестров и возник сложный вопрос авторских отчислений. К тому же Американская федерация музыкантов требовала непомерно высокие деньги за воспроизведение по радио записанного, а не живого материала. Запись, которая не могла попасть в магазины и крутиться на радио, оказалась потерянной и существовала только в двух экземплярах: один набор ацетатных пластинок принадлежал Хелен, другой — самому Бенни Гудмену. В 1950 году его невестка случайно нашла запись, убираясь в шкафу в нью-йоркском доме руководителя оркестра. Героическими усилиями гарвардского физика Билла Сэвори было восстановлено семьдесят пять процентов выступления. Концерт был выпущен — это была первая долгоиграющая пластинка на тридцать три оборота в минуту, распроданная тиражом свыше миллиона копий. В 1985 году на компакт-диске вышла новая версия — с использованием ацетатов, принадлежавших Хелен Уард. Лишь в 1998 году на архивной полке нашлись лучшие по качеству алюминиевые мастер-диски студии CBS, что позволило, наконец, издать концерт в полном виде.

В 1998 году в Школе искусств Дюка Эллингтона New Columbia Swing Orchestra по-своему отметил 60-летие концерта Бенни Гудмена в Карнеги-Холл. Была сыграна музыка с памятного концерта, на сцене использовалось старинное оборудование 30-х годов. Даже билет стоил те же 2,75 доллара!



Послушать

**Benny Goodman. Live At Carnegie Hall
1938 Complete (2010)**

Legacy

После множества приключений запись революционного концерта оркестра Бенни Гудмена в Карнеги-Холл все же дошла до полок музыкальных магазинов. Ее можно послушать в виде старенького компакт 1992 года, можно ознакомиться с расширенным вариантом с улучшенным качеством 1999 года, можно вообще найти тот самый виниловый

комплект из двух пластинок 1950 года выпуска — это важнейший документ эпохи и претендент на звание лучшего концертного альбома в истории. Какие только технологии не использовались при реставрации звука эпохального концерта — он во всех видах и под всеми обложками все равно звучит по старинке, отражая скромные усилия, которые были приложены во время оригинальной записи 1938 года. Здесь важнее не удаление дефектов и шумов — важно почувствовать волнение и атмосферу того времени и того места — и, конечно, полыхающий огонь двенадцатиминутной Sing, Sing, Sing.

Джаз и война: музыка против Гитлера

Переломным в истории афроамериканцев и их музыки стал 1940 год. Вторжение итальянцев в Эфиопию в конце 30-х вызвали озабоченность в черной общине, но в целом все ждали от нового десятилетия перемен к лучшему. Казалось бы, Вторая мировая война не сулила ничего хорошего, но к 1941 году стало ясно, что военная мобилизация США сулила новые рабочие места и возможности получить профессиональную подготовку. Работать на войну пришлось в равной степени и черным, и белым, всем предстояло слиться в едином порыве помощи фронту. Кроме того, война против расизма и геноцида, потребовавшая участия угнетенного черного населения, должна была породить кампании за гражданские права и равенство в Америке. Неужели кому-то захочется воевать против дискриминации, чтобы потом столкнуться с тем же отношением в своей собственной стране?

После нападения японцев на Перл-Харбор и вступления США в войну в декабре 1941 года афроамериканцы были обескуражены тем, что со времен Первой мировой войны ничего не изменилось. В армии по-прежнему сохранялось разделение по цвету кожи (даже кровь раненым переливали очень аккуратно — чтобы не ошибиться с цветом кожи). Черные в военной форме не могли поесть в ресторане, где обслуживались немецкие военнопленные, ни один афроаме-

риканский солдат не мог быть награжден высшей военной наградой страны — медалью Почета, рабочие места, выделенные неграм, были куда более опасными и хуже оплачивались. Все это вылилось в волну беспорядков в Детройте и Гарлеме. Тем не менее миллионы черных рабочих получили рабочие места и техническую подготовку, их заработная плата выросла почти в два раза. Миллион афроамериканцев ушел на фронт, и многие проявили себя героически.

В числе этого миллиона были и джазовые музыканты: война серьезно аукнулась в тыловом джазовом мире. Многие американские оркестры распались из-за того, что трубачи, саксофонисты и барабанщики отправились за океан воевать в Европе (на их место приходилось брать менее талантливых парней, но за ту же плату). В журнале *Down Beat* появилась колонка с именами погибших музыкантов. В условиях военной экономии бензин и колесные покрышки для гастрольных поездок превратились в дорогое удовольствие, железные дороги перевозили военные грузы и служащих, а содержать огромный оркестр стало попросту невыгодно, так что их распускали. Танцевать в ночных клубах стало тоже не с руки, повышение налогов привело к закрытию многих танцевальных залов. Кроме того, с 1942 по 1948 год Американская федерация музыкантов устроила забастовку против четырех крупнейших звукозаписывающих компаний после ожесточенного спора по поводу авторских отчислений, и на два года был введен запрет на записи, студии пустовали. А если бы запрета не было — сказались бы нехватка шеллака для производства пластинок и прекращение производства музыкальных автоматов и инструментов.

Тем не менее джаз на войне присутствовал. Тридцать девять руководителей оркестров были призваны в армию, семнадцать — во флот, трое — в торговый флот и еще двое — в береговую охрану. Белые военные оркестры восхвалялись в американских газетах, и они заслоняли более опытных джазовых импровизаторов (за редчайшими исключениями). Самый известный из таких коллективов — оркестр Военно-воздушных сил Глена Миллера — олицетворял заводной, но механистичный белый свинг. Лидер

невероятно популярного свингового оркестра Глен Миллер, прекративший гражданскую карьеру и ушедший в армию, — самый яркий пример джазмена на войне. О его военных приключениях и таинственном исчезновении говорится в отдельной главе. Подводя итоги военной карьеры Глена Миллера, генерал Джимми Дулитл сказал: «Наряду с письмами из дома его оркестр был величайшим моральным стержнем европейского театра военных действий». Те же функции на тихоокеанских базах американцев исполнял оркестр Арти Шоу, который играл для солдат в жарких и влажных джунглях, не раз подвергаясь бомбардировкам японских самолетов.

Служба во время Второй мировой войны позволила многим талантливым черным музыкантам принести свое искусство в Европу и вдохновить тамошних музыкантов и слушателей, не обремененных расовыми предрассудками. В США же джазовым музыкантам приходилось несладко. Не все из них на медосмотре притворно признались в гомосексуализме, наркотической зависимости или психических заболеваниях, чтобы избежать призыва, но каждый был желанной целью белого полицейского или военнослужащего, которых раздражали хорошая одежда и издевательский сленг джазменов. «Врагами в то время были вовсе не немцы», — с горечью признался трубач Гиззи Гиллесли. Но оставшиеся дома джазмены тоже могли помочь фронту — они записывали «диски победы».

Луи Армстронг не мог записываться с прежней частотой, но он всеми силами содействовал военным усилиям. Он выступал перед солдатами, пел на армейском радио и записывал так называемые «V-диски», пользовавшиеся весьма серьезным спросом среди военнослужащих. Буква «V» означает «Victory», «победа»: эти двенадцатидюймовые пластинки на семьдесят восемь оборотов в минуту распространялись правительством в частях ради повышения морально-боевого духа солдат. «Диски победы», каждая сторона которых вмещала до шести с половиной минут музыки, записывали многие популярные певцы и биг-бенды во время войны.

Идея родилась еще в июне 1941 года, за полгода до вступления США во Вторую мировую войну. Армейский музы-

кальный консультант, капитан Говард Бронсон предположил, что вдохновляющие записи укрепят моральный дух бойцов. В 1942 году солдаты получили первые пластинки (тогда еще шестнадцатидюймовые и на тридцать три оборота в минуту): там были песни из фильмов, концерты, радиопередачи. Бастующая Американская федерация музыкантов ни в какую не хотела идти на уступки, и это продолжалось до вмешательства лейтенанта Джорджа Роберта Винсента, который убедил руководителей федерации, что музыканты все же могут делать записи для военных нужд за океаном, ведь они не будут продаваться в США.

Многие звезды джаза искали пути своей реализации и нашли его в «дисках победы», которые гарантировали восторженную аудиторию среди солдат, матросов и летчиков. Эти военные пластинки пользовались огромным спросом: бойцы раз за разом слушали мелодии оркестров свинга, оркестровые хиты, классические опусы, радиопередачи и даже марши, поставляемые через Атлантику из штаб-квартиры в Нью-Йорке. Сами пластинки записывались в театрах Лос-Анджелеса и Нью-Йорка (в одном из них, CBS Playhouse No. 4, в 70-х годах расположился знаменитый диско-клуб Studio 54), а печатали их основные гражданские звукозаписывающие компании вроде RCA Victor и Columbia Records. Кроме музыки, на «дисках победы» содержались ободряющие обращения от лидеров оркестров и певцов с пожеланиями удачи и скорейшего возвращения домой.

После войны Американская федерация музыкантов потребовала от вооруженных сил предотвратить коммерческую продажу этих записей в США, и мастер-копии (с которых печатались тиражи) были уничтожены. Оставшиеся неиспользованными на базах и кораблях пластинки были попросту выброшены. Дошло до того, что ФБР и военная полиция конфисковывали и уничтожали «диски победы», контрабандой привезенные ветеранами домой, а сотрудник звукозаписывающей компании из Лос-Анджелеса даже попал в тюрьму за незаконное хранение более 2 тысяч дисков. Тем не менее в Библиотеке Конгресса хранится полный набор военных пластинок, а коллекционеры ищут и собирают редкие диски, записанные для солдат Гленом Миллером, Билли Холидей или Фрэнком Синатрой.

Война изменила лицо джаза. 20-е и 30-е годы были десятилетиями смелых социальных нововведений: быстрый темп, сложные ритмы и гармонии, инструментальная виртуозность джаза символизировали новый стиль жизни. Попав в северные города, черные джазмены развивали свое искусство вдали от стагнации сельского Юга; джазмены в черных общинах больше всех получали, формировали моду и общественное мнение. Вторая мировая война вызвала потрясения во всей Америке, но особенно драматично она сказалась на афроамериканском обществе и его музыке. Отныне джаз будет развиваться вдали от своих корней в довоенных Новом Орлеане, Гарлеме и Чикаго. Война закончила с джазом как с развлекательным искусством.



Послушать

Various Artists. Hitler & Hell / American War Songs 1933–1947 (2000)

Trikont

Довольно редкий сборник, но поискать его стоит из-за редкости размещенного на нем материала. Где еще найдешь Нэта Кинга Коула, изящно поющего про день «Д», оркестр Бенни Гудмена с песней о возвращении солдат домой и вокальный квартет The Golden Gate Jubilee Quartet, который в песенке *Stalin Wasn't Stallin'* прославляет усилия Советского Союза в борьбе с нацистской Германией? Пропаганда — но окрашенная в тона блюза, джаза и госпела: чего стоит начинающаяся с рева самолетов песня The Southern Sons Quartet («Хвалите Господа и передавайте боеприпасы») или суровое обращение «мистер Гитлер» блюзмена Лидбелли! Интересное дополнение — любопытная адаптация песенки *You're Driving Me Crazy* в исполнении немецкого пропагандистского джаз-оркестра Charlie & His Orchestra, в которой Уинстон Черчилль выражает свое разочарование Америкой. Есть здесь и совсем не относящаяся к джазу, но важная в контексте Второй мировой войны Lili Marleen в исполнении Марлен Дитрих — этой балладой с одинаковым восторгом заслушивались и в британских, и в немецких окопах.

«Джаз в Филармонии»: импровизация и бизнес

Вторая мировая война внесла хаос в джазовую жизнь. Большие оркестры расходились, коммерческий свинг блистал на экранах, но творческого удовлетворения не приносили, радио перестало транслировать концерты из танцевальных залов, в обиход вошли пластинки на семьдесят восемь оборотов в минуту, на каждую сторону которых помещалось лишь три-четыре минуты музыки. Музыканты отводили душу в долгих джемах с бесконечным солированием, но широкая публика об этом даже не знала. Продюсер и импресарио Норман Гранц решил доказать, что джаз — это и есть импровизация. И что ее можно продать. Этот человек не побоялся представить концертное исполнение со всеми «музыкальными битвами» к домашнему прослушиванию. Когда в 50-х годах формат долгоиграющей пластинки на тридцать три оборота в минуту прижился среди любителей музыки (причем прижился на десятилетия, вплоть до сегодняшнего дня), это случилось во многом благодаря «Джазу в Филармонии» — концертному проекту Нормана Гранца.

Норман Гранц — основополагающая фигура в американской индустрии звукозаписи, подлинно легендарная личность, фанат джаза и хваткий бизнесмен с неизменно суровым выражением лица. Он родился 6 августа 1918 года в Лос-Анджелесе, в семье еврейских эмигрантов из царской России родом из Тирасполя. Семейный бизнес пошел прахом из-за Великой депрессии, и молодой человек искал мелкие заработки, чтобы оплатить свою учебу в Университете Калифорнии. После службы в американских ВВС Гранц работал редактором на голливудской студии MGM, где и увлекся джазом после создания документальной короткометражки о джазовых музыкантах. Из любви к этой музыке (и из соображений выгоды тоже) бизнесмен собрал вместе десятки музыкантов, организовал джазовые джемы в лос-анджелесском клубе Trouville. Клуб набит публикой всегда, и однажды Гранц снял на воскресенье зал Philharmonic Auditorium.

Проект под названием Jazz At The Philharmonic («Джаз в Филармонии») стартовал 2 июля 1944 года — на акаде-

мическую лос-анджелесскую сцену вышли начинающие звезды: саксофонист Иллинойс Джекет, тромбонист Джей Джей Джонсон, пианист Нэт Кинг Коул, гитарист Лес Пол, барабанщик Бадди Рич и многие другие. С того памятного вечера сохранилась лишь одна-единственная программка. Норман Гранц вложил всего 300 долларов, но первая инвестиция дала солидные плоды. Джаз во всей красе предстал на академической сцене, а не в прокуренном баре и не в шумном танцевальном зале. Даже с учетом прошедшего в 1938 году концерта Бенни Гудмена в Карнеги-Холл и других подобных выступлений это был революционный шаг, представляющий джаз как музыку для спокойного прослушивания, а не в качестве аккомпанемента для танцев. Джазмены сравнивались по значению и репутации с великими солистами из симфонических оркестров.

В 1946 году концерты в лос-анджелесском зале Philharmonic Auditorium прекратились, но они были записаны — сначала для армейского радио, которое транслировало музыку американским солдатам, дислоцированным за океаном. Записи были превосходными и потенциально успешными, так что их нельзя было прятать от широкой публики. В 1946 году Норман Гранц издал свой первый «филармонический» концерт на лейбле Asch, и продажи оказались феноменальными: длинные соло под аплодисменты публики были доставлены в дома слушателей. К тому времени, как на рынке появились долгоиграющие пластинки, американские любители джаза уже привыкли к их прообразу — пластинкам «Джаза в Филармонии» (эмблемой всей серии стало изображение трубача авторства иллюстратора Дэвида Стоуна Мартина).

Импресарио сохранил это название (оно закрепилось на много лет вперед), собрал в одну программу джазовых звезд свинга и бибоба и отправил их в турне по Западному побережью США и Канаде. В первый раз он потерял все вложенные деньги, но попробовал снова. Со второго захода в залах яблоку было негде упасть. Норман Гранц терпеть не мог любых проявлений расизма и отказывался от концертов в залах, где было разделение публики по цвету кожи, протестовал против размещения белых и чер-

ных музыкантов в разных гостиницах и вообще всячески давал понять, что джазмены — такие же серьезные и интересные музыканты, как и все остальные. И сам платил им соответствующе, не скупился и возил артистов первым классом.

Норман Гранц неуклонно расширял свою империю джаза, устраивая к концу 40-х по два турне «Джаз в Филармонии» в год. В 1949 году он добавил в программу Эллу Фицджералд, а в 1954 году стал ее менеджером. К тому времени к «Джазу в Филармонии» подключился виртуозный пианист Оскар Питерсон — вместе с Эллой он стал главной движущей силой всего шоу. По сути, Норман Гранц спас карьеры Диззи Гиллеспи, Стена Гетца, Билли Холидей и Эллы Фицджералд в период, когда они могли сгинуть в неизвестности. Один из величайших джазовых продюсеров Джордж Авакян рассказывал о Нормане Гранце: «Программа его концертов, возможно, была однообразной, и многие живые записи он сделал слишком небрежно, но я всегда защищал их на основе простой истины: без них многие самородки вроде Лестера Янга, Коулмена Хокинса, Роя Элдриджа, Диззи Гиллеспи, Бенни Картера были бы потеряны».

Концерты «Джаза в Филармонии» сделали очень многое для распространения джаза в Америке и по всему миру — особенно в условиях господства сметающего все на своем пути рок-н-ролла. С 1945 по 1957 год Норман Гранц провел восемнадцать национальных туров, с 1952 по 1959 год — семь европейских гастролей. Концерты периодически проводились и после: последний из них прошел в октябре 1983 года в Токио. Записи с турне Норман Гранц поначалу продавал разным лейблам, а потом создал серию специализированных вспомогательных лейблов для того, чтобы выпускать записи своих музыкантов (вообще за свою жизнь Норман Гранц основал лейблы Clef, Norgran, Down Home, Verve и Pablo). Их ценность еще более возрастает, если принять во внимание бойкот звукозаписывающих лейблов со стороны музыкантского профсоюза, из-за которого не были записаны многие образцы раннего бибоба. Благодаря пластинкам «Джаза в Филармонии» мы можем послушать, как звучали джемы тех революционных времен.

За многие годы в турне джазовых звезд случалось всякое. Трубач Рой Элдридж однажды был разбужен в самолете барабанщиком Джином Крупой, который выглядел неважно: «Тебе лучше проснуться, мужик, мне кажется, самолет горит!» Полусонный Элдридж поглядел в иллюминатор и увидел, что крыло охвачено огнем. Музыканты собрались вместе в хвосте воздушного судна, пожали друг другу руки, простились и сказали, что это был хороший тур. К счастью, трагедию, которая уничтожила бы целую плеяду джазовых звезд, удалось избежать. Злосчастный самолет все-таки приземлился в Гарден-Сити, штат Канзас, но только с одним двигателем.

Норман Гранц был своеобразным продюсером: он презирал моду на высокие стандарты Hi-Fi. В то время многие джазовые пластинки сопровождались детальным описанием микрофонов, магнитофонов и прочей студийной техники, применявшейся во время записи. Некоторые из них носили европейские названия (вроде Telefunken), придавая музыке на альбоме экзотический привкус. Особенно в этом усердствовала фирма Blue Note. В ответ Норман Гранц ради красного словца помещал на обложки альбомов своего лейбла Norgran надпись «Recorded in Muenster Dummel Hi-Fi». Это не имело никакого отношения к качеству записи: Джек Даммел — это звукоинженер Гранца, а мюнстер — сорт его любимого сыра. Шутка привела к тому, что сейчас в Интернете можно найти такие меломанские пассажи: мол, нашел старый альбом Билли Холидей, в правом верхнем углу надпись «Записано в Мюнстер-Даммел Hi-Fi», так что, думаю, это немецкая запись!

После истечения пятилетнего контракта дистрибуции с Mercury Records Норман Гранц объединил свои фирмы Clef и Norgran в одну — Verve Records, один из самых уважаемых и влиятельных лейблов в истории джаза (речь о нем пойдет ниже). Но он никогда не забывал своей любви к духу импровизации концертов «Джаза в Филармонии»: такой же спонтанной творческой атмосферой проникнуты записи лейбла Pablo, основанного Гранцем в 1973 году. Название этого лейбла — имя друга Нормана Гранца, художника Пабло Пикассо. Великий испанец даже нарисовал логотип для новой фирмы — некое подобие бычка.



Послушать

**Various Artists. Norman Granz' JATP Carnegie Hall
1949 (2002)**

Pablo

На одном концерте «Джаз в Филармонии» трубачи Диззи Гиллеспи и Рой Элдридж устроили дуэль за самую высокую ноту. Норман Гранц стоял за кулисами и сказал: «Мне нравится, когда музыканты — друзья вне сцены. Но когда они на сцене — я хочу крови!» Почувствовать эту «кровь», когда все импровизируют, как сумасшедшие, можно на недавно обнаруженной записи концерта, организованного Гранцем 2 ноября 1949 года в Карнеги-Холл. Состав первоклассный: среди прочих — саксофонист Чарли Паркер, барабанщик Бадди Рич, пианист Хэнк Джонс, басист Рэй Браун. Особый гость — Коулмен Хокинс — дополняет тоном своего саксофона, в частности, версию *Sophisticated Lady* Дюка Эллингтона. Великолепный трубач Фэтс Наварро умрет от туберкулеза 7 июля 1950 года, через несколько месяцев после этого джема в Карнеги-Холл, и это единственный случай его участия в серии «Джаз в Филармонии». После него осталось не так уж много записей — и это еще один довод в пользу этого концерта.

Verve Records: классики и современники

В 1994 году британская рок-группа Verve прокатилась по Европе. Дела у ребят шли на подъем, но настроение им подпортили какие-то заокеанские джазовые пуристы, которые предъявили претензию по поводу использования названия — оказалось, в США уже много лет существует звукозаписывающий лейбл Verve, о котором британские рокеры даже не знали. Дело решилось просто — британцы добавили к названию артикль, стали называться The Verve и продолжили свою славную карьеру, а лейбл Verve сохранил за собой старое наименование, под которым он навсегда вписал свое имя в историю джаза. Впрочем, он еще не стал достоянием истории и активно развивается: с 2002 года,

например, выходят сборники под названием Verve Remixed, в которых современные диджеи представляют свои обработки классических пьес, выпущенных Verve в прошлом.

Диджеям всегда будет чем поживиться. В архивах лейбла скопились несметные джазовые (и не только) сокровища, собранные за многие годы его основателем — продюсером, импресарио и главным двигателем концертного шоу «Джаз в Филармонии» Норманом Гранцем. У этого фанатично преданного джазу бизнесмена сложилась репутация «капиталиста», и не случайно: на концертах джазовых звезд и записях с этих концертов он сколотил целое состояние, став первым джазовым миллионером. Он инвестировал значительные средства в картины своего друга Пабло Пикассо и в итоге продал свои лейблы Verve и Pablo за миллионы долларов. Но его нельзя назвать беспринципным дельцом: он платил музыкантам хорошие гонорары, совершенно искренне уважая их труд.

Норман Гранц был щедрым человеком, который любил музыкантов и всегда стоял на их стороне. Его даже называли «белым Моисеем» (довольно метко, с учетом его еврейского происхождения): он как будто вел своих черных подопечных в некую землю обетованную, где им были обеспечены равные права и уважение. Когда музыканты собирали деньги для трубача Бака Клейтона, который уже не мог играть, Гранц прислал чек на сумму, которая была больше, чем весь собранный фонд, с указанием, что ни Клейтон, ни кто другой не должен знать, что это деньги от него. Музыканты тоже всемерно уважали своего патрона и с удовольствием записывались на его лейбле. Этот человек создал целую джазовую империю, «столицей» которой почти полвека был лейбл Verve Records.

Норман Гранц основал фирму в 1956 году, объединив свои предыдущие лейблы и переведя в новый каталог всех артистов, которых импресарио опекал и приглашал в турне «Джаза в Филармонии». В первую очередь — Эллу Фицджералд: Verve создавался прямо под нее, и Гранц стал менеджером певицы вплоть до конца ее карьеры. Список фигур, с которыми в разное время сотрудничал Норман Гранц, — это весь цвет послевоенной джазовой истории: Каунт Бейси, Чарли Паркер, Оскар Питерсон, Стен Гетц,

Арт Тейтум, Диззи Гиллеспи, Дюк Эллингтон, Луи Армстронг, Коулмен Хокинс, Бад Пауэлл, Лестер Янг, Джерри Маллиган и многие-многие другие. Все они записывались для Verve — как и такие великолепные вокалисты, как Билли Холидей, Сара Вонн, Нина Симон, Анита О'Дэй. Весь список — настоящая джазовая энциклопедия.

С самого начала метод Нормана Гранца в студии был прост: собрать знаменитых джазменов, сделать так, чтобы им было спокойно и удобно, а затем просто предложить им свободно импровизировать, пока крутится записывающая лента, поэтому на многих пластинках Verve содержались продолжительные импровизации. Записи от Verve Records отличала открытая музыкальная философия основателя лейбла. Не играющий ни на одном инструменте и не способный спеть ни ноты, Норман Гранц даже не был знатком джазовых стилей и жанров. А потому на лейбле не существовало никаких искусственных стилистических границ, и на одной сессии звукозаписи могли запросто собраться музыканты с различными подходами и мировоззрениями. Все они образовывали некое сообщество Verve и играли вместе.

Одной из особенностей фирмы были альбомы дуэтов: Луи Армстронг и Элла Фицджералд (целых три пластинки, включая и версию оперы «Порги и Бесс»), Элла Фицджералд и Каунт Бейси, Стен Гетц и Оскар Питерсон, Диззи Гиллеспи и Стен Гетц; Чарли Паркер играет со звездой латиноамериканского джаза Мачито и — что довольно необычно для этого мастера скоростной игры — со струнной группой. Еще Норман Гранц ввел формат «тематических» альбомов, на которых вокалист (или несколько) поют песни какого-то конкретного автора. Под руководством продюсера Элла Фицджералд записала восемь частей весьма успешного проекта Songbooks с песнями разных авторов от Гершвина до Эллингтона, ставшего важным памятником американской музыки, настоящим сводом несенной поп-традиции целой страны. Помимо обожаемой Эллы, еще одним близким другом Нормана Гранца был Оскар Питерсон: в архивах Verve скопилось больше альбомов великого пианиста, чем мир способен переварить, но слушать их — одно удовольствие.

Из всего многообразия дисков, вышедших на Verve, наберется пара сотен подлинной и бесспорной классики джаза, не считая еще сотен просто приятных и интересных пластинок. Записи Verve сыграли огромную роль в популяризации формата долгоиграющей пластинки на тридцать три оборота в минуту: эти диски так и хотелось купить для коллекции. На конвертах часто размещались причудливые иллюстрации художника Дэвида Стоуна Мартина (графика ручкой плюс несколько цветowych пятен), красивые черно-белые снимки Хермана Леонарда и элегантные эссе британского джазового критика Бенни Грина. Каждая пластинка была целым произведением искусства, которое можно слушать, разглядывать и читать.

В 1961 году Норман Гранц за три миллиона долларов продал Verve фирме MGM — той самой, для которой он в 1944 году делал короткометражный документальный фильм *Jammin' The Blues* о джазе и джазменах. Ему всегда больше нравилось жить в Европе, и он уехал в Швейцарию (где впоследствии занялся организацией крупнейшего европейского джазового фестиваля на швейцарском курорте Монтре), но его детище продолжало существовать и без него. С 1963 по 1967 год лейблом успел поруководить продюсер Крид Тейлор — тот самый, кто впоследствии образует свой джазовый лейбл STI. Он привлек на Verve гитариста Уэса Монтгомери, органиста Джимми Смита и целую плеяду артистов боссановы: Антонио Карлоса Жобима, Жао Жильберту и его жену — сладкоголосую немку Аструд Жильберту. Все эти музыканты снискали приличный коммерческий успех.

Когда погоду на рынке записей начали делать рок-музыканты, либеральная политика лейбла позволила ему даже включить в свой каталог разнообразных исполнителей рок- и поп-музыки. На Verve выходили альбомы рок-н-рольного красавчика Рики Нельсона, сумрачных нью-йоркских протопанков The Velvet Underground, фолк-певца Ричи Хэвенса и авангардного хулигана Фрэнка Заппы. Не зря Норман Гранц говорил: «Слушая поп-музыку, публика впитывает джаза, сама не зная об этом!» Сегодня Verve (с 1972 года проданный фирме Polydor) по-прежнему держит нос по ветру: логотип лейбла можно запросто встретить на

новом альбоме в музыкальном магазине. Его колоссальный каталог пополняется новыми альбомами ветеранов и новыми именами. Записи поющих девушек на стыке джаза и других жанров Кассандры Уилсон, Дайаны Кролл и Натали Коул (между прочим, дочь пианиста Нэта Кинга Коула) неплохо продаются!



Послушать

**Various Artists. Verve Story 1944–1994 (1994)
Polygram**

Как и положено, на обложке этого массивного сборника из четырех компакт-дисков изображен знаменитый трубач работы иллюстратора Дэвида Стоуна Мартина, украшавший афиши концертов «Джаза в Филармонии» Нормана Гранца. Под обложкой — все шедевры основанного им лейбла Verve Records в хронологическом порядке от самых именитых джазовых музыкантов и исполнителей. В принципе, этот поверхностный обзор истории фирмы Нормана Гранца — неплохая иллюстрация к самому понятию «джаз». От одиннадцатиминутной версии *Oh, Lady Be Good* с попеременным солированием Чарли Паркера и Лестера Янга и милого саксофонного дуэта Коулмена Хокинса и Бена Уэбстера *La Rosarita* до практически пои-хитов вроде *Walk On The Wild Side* органиста Джимми Смита. Каждая пьеса в этом собрании призвана заставить слушателя продолжить поиски жемчужин в бездонных архивах Verve.

Нью-Йорк: джазовый угол мира

О'Генри писал об этом городе: «Жизнерадостный малыш, а ты — красная краска, которую он слизывает со своей игрушки». Миллионы человек из разных уголков мира в условиях сверхскоростного темпа жизни, толкотни и суеты — это огромный, вечно жужжащий улей, расположенный на островах, что выходят прямо в Атлантический океан, наполненный топотом ног, воем полицейских сирен, подземным рокотом метро и автомобильными гудками. И

здесь же — самое сердце шоу-бизнеса, театральные залы Бродвея, ночные клубы и «Улица оловянных сковородок». Фильм Вуди Аллена «Манхэттен» 1979 года начинается с черно-белых съемок Манхэттена под аккомпанемент *Rhapsody In Blue* Джорджа Гершвина — и лучшей нью-йоркской открытки невозможно себе представить.

«Век джаза» начался в Нью-Йорке с того момента, как прославленный белый коллектив *Original Dixieland Jass Band* (тот самый, что записал первую в истории джазовую пластинку) был нанят престижным нью-йоркским рестораном *Reisenweber's*. В самом крупном городе США родился свой джаз — отличный от джаза Нового Орлеана или Чикаго. Нью-йоркский стиль был более выхоленным, изысканным, артистичным — как в случае оркестра Дюка Эллингтона, определявшего сцену в конце 20-х. Когда Эллингтон переехал в Нью-Йорк, многие джазмены последовали его примеру, и символическая столица джаза была перенесена из Чикаго в место их нового обитания. Масштабный оркестровый свинг начал свое победное шествие по миру именно отсюда. Из Нью-Йорка разнесся по всему миру и афрокубинский джаз, который только и мог появиться в месте, куда съезжались люди со всех континентов — каждый со своей музыкальной культурой.

В нью-йоркском черном районе Гарлеме сформировался свой музыкальный мир. К 1920 году в Нью-Йорке было больше черных, чем в любом другом северном городе, включая Чикаго. Большинство из них жили в Гарлеме — сюда же стремились все музыканты. Здесь было множество театров и клубов, а Бродвей и офисы звукозаписывающих компаний располагались в одной-двух поездках на метро. Дюк Эллингтон говорил: «Гарлем для нас обладал самой чарующей атмосферой в мире. Мы должны были быть там». Но веселиться можно было и не в клубе. Поэт Лэнгстон Хьюз вспоминал: «Субботние вечеринки в арендованных квартирах, на которых я побывал, бывали даже более забавными, чем ночные клубы. Фортепиано часто дополнялось гитарой или странным корнетом, или кто-то с парой барабанов заходил с улицы... Танцы, песни, импровизированное веселье продолжалось, пока рассвет не стучал в окна».

Корни нью-йоркского джаза лежали в черном регтайме, который сам по себе был афроамериканским ответом на европейскую классическую гармонию и чинную игру по нотам. Два десятилетия в вест-сайдских и гарлемских тавернах шлифовался фортепианный стиль страйд, схожий с регтаймом: левая рука исполняет размеренный басовый ритм, скачущий по октавам, но, в отличие от регтайма, та же левая рука также играет части мелодии и освобождает правую руку ради пущих украшений, прыжков и пробежек вверх и вниз по клавиатуре. Мастера страйда — такие как Джеймс Пи Джонсон или Томас Фэтс Уоллер — превращали пьесы рэгтайма и популярные песни в импровизации, наполненные переливами мелодий, соперничающих по сложности с классическими произведениями. Даже ветераны вроде Желли Ролл Мортон, приехавшие в Нью-Йорк из Чикаго, быстро перешли с регтайма на страйд.

Каунт Бейси, Дюк Эллингтон, Арт Тейтум — все они развивали подобный сложный фортепианный стиль, который был в цене в Нью-Йорке 20-х с его шестью миллионами жителей и огромным рынком развлечений. В 20-х годах средоточием творческой энергии Нью-Йорка стал богемный район Гринвич-Виллидж. Вслед за писателями, художниками и поэтами сюда приехали музыканты: именно здесь находятся такие всемирно известные джаз-клубы, как Blue Note и The Village Vanguard. Здесь всегда можно было зайти в маленький кабачок и послушать местного поэта, фолк-коллектив или простого паренька с гитарой, исполняющего свои песни. И кто знает, какая судьба ждет этого паренька: именно на сцене одного из клубов Гринвич-Виллидж впервые выступил со своим сенсационным материалом Боб Дилан. А приметил и вывел этого амбициозного кучерявого юношу «в люди» продюсер Джон Хэммонд — тот самый искатель талантов, что когда-то помог карьерам таких джазовых звезд, как Каунт Бейси и Билли Холидей.

Главный нью-йоркский клуб 20-х — Savoy Ballroom, располагавшийся в доме номер 596 на Ленокс-авеню. Он открылся 12 марта 1926 года и рекламировался как самый красивый танцевальный зал в мире: клуб занимал целый второй этаж здания, вытянутого вдоль всего квартала, и

располагал двумя эстрадами, выдвижной сценой и внушительным танцевальным партером 15 на 61 метр. Это было самое популярное, шумное и сверкающее место в Гарлеме — и оставалось таковым до 50-х годов. Всего 50—75 центов за вход — а веселья буквально через край. Обычно здесь выступало два оркестра с двумя разными сетами, поэтому клуб превратился в подходящее место для «музыкальных сражений». 15 мая 1927 года прошла первая «бита джаза», в которой приняли участие Dixie Syncopators Кинга Оливера, Harlem Stompers Чика Уэбба и Roseland Orchestra Флетчера Хендерсона. В дальнейшем события такого рода организовывались еще не раз.

Во время премьерного вечера в Savoy Ballroom выступал оркестр Флетчера Хендерсона, которому посвящена отдельная глава: в 20-х годах в Нью-Йорке ему не было равных. Этот ансамбль уже обрел приличную известность, когда к нему присоединился Луи Армстронг. Появление этого музыканта вызвало настоящий ажиотаж. Хотя нью-йоркские джазмены были знакомы с блюзом через записи, некоторые из них были поражены, насколько блюз Дельты повлиял на черный джаз Нового Орлеана. После работы с Армстронгом саксофонист Коулмен Хокинс привнес новый стиль в свою игру — экспрессивный и имитирующий пение. Влияние Луи Армстронга превратило джаз в искусство отдельных импровизаторов, а коллективная импровизация, основа новоорлеанского джаза, ушла в прошлое. Джаз в версии Луи Армстронга перво-наперво прижился именно в Нью-Йорке, и этот же город стал колыбелью и для других музыкальных революций.

Другое нью-йоркское заведение, без которого история джаза была бы иной, — клуб Cotton, открытый (сначала под другим названием) на Ленокс-авеню в 1920 году и оформленный в ностальгическом южном ключе: сцена в виде веранды особняка плантатора с белыми колоннами и задником с дубами. Примечательно, что первым владельцем клуба был бывший чемпион по боксу Джек Джонсон — именно ему Майлз Дэвис посвятил свой альбом *A Tribute To Jack Johnson* (1970). Сюда стекались все сливки нью-йоркского общества, здесь мечтали сыграть все музыканты, к тому же отсюда велись радиотрансляции — прямая до-

рога к общенациональной славе. С 1927 по 1931 год оркестр Дюка Эллингтона являлся в Cotton основным составом, заложив основы своей популярности на десятилетия вперед. После расовых беспорядков в Гарлеме в 1935 году район стал считаться небезопасным для белых, и Cotton переехал в центр города, где продолжал работать до закрытия в июне 1940 года.

Музыка Нью-Йорка — нервная, быстрая, ломаная, как джазовый стиль бибоп, рожденный в 40-х годах в клубе Minton's Playhouse и обкатанный в клубах Пятьдесят второй улицы (ее называли просто Улицей), куда съезжались после работы музыканты, чтобы свободно импровизировать сверхбыстрые ритмы, напоминающие каждодневную нью-йоркскую толкотню и суету. Импресарио Джордж Вейн вспоминал о своих нью-йоркских впечатлениях, когда он еще был тинейджером из Бостона: «Вечером я мог взять у отца 10 или 15 долларов и идти по всем тем барам, где я не мог выпивать, но мог потратить доллар на имбирный эль. Это было самое лучшее чувство — например, в три утра, когда я был полусонным, но я не спал. Ты был один, может быть, в компании трех-четырех парочек, и ты чувствовал, что музыканты играют для тебя. Конечно, они играли и друг для друга».

Новой музыкой заслушивались битники, которые любили сидеть в кафе на Бликер-стрит, а уже под их влиянием Боб Дилан написал и впервые исполнил на сцене одно из клубов Гринвич-Виллидж свой антивоенный гимн *Blowin' In The Wind*. Лидер революции бибопа и один из влиятельнейших музыкантов XX века Чарли Паркер написал пьесу, названную «Сваливай из Яблока», имея в виду прозвище Нью-Йорка — Большое Яблоко. В записи участвовал еще один великий музыкант, приехавший в Нью-Йорк, как в музыкальную Мекку, — трубач Майлз Дэвис. Барабанщик Шелли Манн рассказывал: «Это было прекрасно, потому что вы могли играть все виды музыки. Вся история джаза располагалась на одной улице, и это было действительно здорово для музыкантов. Если бы вы были историком джаза, вы могли бы пойти туда, увидеть и услышать прямо на Улице всю эволюцию музыки — и все это имело смысл».



Послушать

George Russell. New York, N.Y. (1990)

Decca

Урбанистическая сюита, посвященная Большому Яблоку, от одного из самых смело мыслящих джазовых композиторов, аранжировщиков и теоретиков джаза 50-х была записана 12 сентября 1958 года. Состав звездный: трубач Арт Фармер, саксофонист Джон Колтрейн, пианист Билл Эванс и другие, а вокалист Джон Хендрикс читает свою самую короткую поэму о джазе в истории и дополняет оркестровую роскошь и скачущий ритм короткими ремарками о Нью-Йорке, его скоростях, людских потоках и причудливой красоте мировой столицы джаза. Все начинается с десятиминутной версии старого стандарта *Manhattan* Ричарда Роджерса и венчается мечтательным попури из стандартов *Autumn In New York* и *How About You*. Полное романтики и свежего воздуха музыкальное описание Нью-Йорка, сделанное на территории где-то между Леонардом Бернстайном и Дюком Эллингтоном. Эту размашистую, сочную, яркую музыку легко слушать и легко любить.

Джазовая пресса: журналы для крутых котов

Разумеется, самый известный и влиятельный джазовый журнал всех времен — это легендарный *Down Beat*, основанный еще в 1934 году в Чикаго, штат Иллинойс. «Дедушка» американской музыкальной прессы, чье название происходит от термина *downbeat* («сильная доля», то есть первая, опорная доля такта), выходит до сих пор. *Down Beat* позиционирует себя как журнал, посвященный джазу, блюзу и всему, что с ними связано. Как и почти 80 лет назад, в журнале можно найти рецензии с оценками по пятибалльной шкале, статьи об отдельных музыкантах или музыкальных формах плюс обзоры переизданий старой классики и книг. Журнал публикует ежегодные результаты опросов читателей (в декабре) и критиков (в ав-

густе) — так весь джазовый мир много лет узнает имена самых важных музыкантов момента.

Особенность издания — рубрика Blindfold Test («С завязанными глазами»), в которой музыканты слушают чужие записи вслепую, пытаясь угадать имена коллег и выставяя оценки. В разные годы перед проигрывателем в редакции оказывались такие классики, как гитарист Уэс Монтгомери, контрабасист Чарльз Мингус, саксофонист Орнетт Коулмен. Майлз Дэвис участвовал в рубрике несколько раз, а Джон Колтрейн в 1959 году угадал почти всех музыкантов. В 1966 году в редакцию пришел Телониус Монк в сопровождении своей жены Нелли — она подталкивала его, когда супруг погружался в молчание. Пьеса трио Оскара Питерсона настолько не понравилась Монку, что он вышел в туалет, — впрочем, он мог выйти и просто так. Барабанщик Мэл Льюис разнес в пух и прах большую часть предложенных записей и поставил жирную двойку пьесе Salt Peanuts в исполнении квинтета Майлза Дэвиса с классической пластинки Steamin' (1961).

Журналисты Down Beat тоже часто не отличались особенной дружелюбностью. Например, критик Джордж Фрейзер, представитель журнала в Бостоне с 1937 года, специализировался на причудливых, провокационных материалах, которых и ждали от него чикагские редакторы. Местных музыкантов он описывал с раздражительным презрением: «Редкая группа в Бостоне не перевирает мелодию во время игры» (при этом журналист также являлся главой бостонского отделения «Объединенных клубов горячего джаза» — сети джазовых фан-клубов). Кроме того, Фрейзер ненавидел всех девушек-певиц, за исключением одной-единственной — Ли Уайли. Когда весь мир был у ног «короля свинга» Бенни Гудмена, не желающий идти на поводу у моды Фрейзер заклеил его «уставшим от жизни и однообразным».

Еще одним постоянным автором Down Beat являлся сын известного нью-йоркского адвоката Джон Хэммонд, искатель талантов и крестный отец карьер Билли Холидей, Бенни Гудмена, Каунта Бейси, Ареты Франклин, Боба Дилана и других. Несмотря на семейное богатство, этот

джазовый фанат слыл политическим радикалом. Хэммонд с одинаковой страстью относился к музыке и политике: он обличал расизм на всех фронтах музыкальной индустрии и за ее пределами, печатаясь под псевдонимом даже в неофициальной коммунистической газете *The New Masses*. В *Down Beat* политическая риторика была ни к чему, но Хэммонд все же умудрялся вплетать в свои статьи идеологию.

В ноябре 1935 года Джон Хэммонд напал на Дюка Эллингтона не столько за его музыку, сколько за то, что тот закрыл глаза на «злоупотребления, которые обрушились на его расу», и не думает о проблемах угнетенных черных людей: «Следовательно, музыка Эллингтона стала плоской и лишилась характера». Зато тот же Джон Хэммонд в июле 1936 года начал писать восторженные статьи из клуба *Rego* в Канзас-Сити, где играл местный оркестр под управлением Каунта Бейси. Хэммонд так увлекся хвалебными материалами, что забыл подписать своего протеже на *Brunswick Records*, где Бейси мог бы создать свои первые записи. Вместо этого дифирамбы в *Down Beat* принесли в Канзас-Сити Дэйва Каппа из *Decca Records*, и наивный Бейси подписал грабительский контракт именно с этой фирмой.

Одна статья Джона Хэммонда вызвала серьезный общественный резонанс, хотя была основана на неподтвержденных слухах. Осенью 1937 года он написал материал о гибели певицы Бесси Смит в автокатастрофе под заголовком «Истекала ли кровью Бесси Смит в ожидании медицинской помощи?». История была о том, что Бесси Смит из-за цвета кожи было отказано в приеме в близлежащей мемфисской больнице и она умерла по пути в другой госпиталь. Хэммонд на всякий случай указывает, что сведения неподтвержденные, но его тон не оставляет особых сомнений. Вопиющий случай подняли на щит черные газеты. В следующем номере *Down Beat* было опубликовано уточнение: никакого проявления расизма не было, Бесси Смит все же была принята сразу в больнице в Кларксдейле, штат Миссисипи. Но первый рассказ был гораздо более привлекательным, и он сохранился в виде одной из джазовых легенд.

Критика в Down Beat была, как и сам джаз, молодой и горячей, впадающей в крайности, подчас незрелой; часто под вопросом были литературные достоинства текстов, в которых использовался мало кому понятный жаргон. Но в качестве исторического документа старые номера Down Beat — подлинное откровение, свидетельство самых драматичных лет джазовой истории. За страстными журналистскими статьями можно услышать стук сердец поклонников джаза — таких же, как у читателей. Рецензенты Down Beat писали ради любви к искусству, деньги для них были на втором плане: они искренне волновались за будущее музыки, возмущались коммерциализацией и проявлениями расизма.

Down Beat был журналом с аналитикой, но существовали и специальные журналы для коллекционеров. Страницы одного из них породили наиболее впечатляющий визуальный образ джаза — карикатурный джазовый фанатик с длинным носом по кличке Кот. Создал его лос-анджелесский дизайнер Джин Дейч, которому в 1945 году было 20 лет. В то время Дейч был ассистентом арт-директора CBS, покупал пластинки в превосходном магазине Jazz Man, изучал искусство оформления обложек у дизайнера Columbia Records Джима Флоры и мечтал о редких записях традиционного новоорлеанского джаза, чтобы добавить их к своей постоянно растущей коллекции шеллаковых пластинок на семьдесят восемь оборотов в минуту.

Джин Дейч буквально сошел с ума на почве джаза уже в 15-летнем возрасте, поэтому когда ему в руки попал ежемесячный журнал The Record Changer, посвященный обмену и обсуждению редких, старинных джазовых пластинок, он подумал: «Я мог бы работать для этих людей!» И послал в редакцию набор карикатур с участием активного востроносого персонажа в огромных очках. Персонаж носил имя Кот: в 40-х годах поклонники джаза, да и сами музыканты именовали себя словом cat, которое произошло от западноафриканского katta, что означает «человек». Журнал для «крутых котов» пользовался уважением в среде джазовых пуристов, но когда его страницы и обложки украсили экспрессивные, стилистически виртуозные

картинки Джина Дейча, каждый номер стал попросту бесценным.

Кот Джина Дейча, выполненный по всем канонам графики своего времени (из аналогов можно вспомнить кота Феликса работы Отто Месмера), гротескным образом обожал джаз, собирал редкие пластинки. Даже симпатичные девушки в бикини не могли отвлечь его от мыслей об обмене раритетами. Образ маниакального музыкального коллекционера и аудиофила был автобиографичным, эти карикатуры изображали мир белого любителя музыки черных, но интересно то, что он актуален и по сей день: современные собиратели музыкальных сокровищ без усилий узнают в помешанном на джазе Коте самих себя. Смешной очкарик Джина Дейча графически выразил дух времени и сущность самого джаза.

Манера рисунков варьировалась от реалистичной до абстрактной, тематика — от откровенно комичной до социально окрашенной. Скажем, на одной из картинок Кот забирается в автобус, а музыкант, чью запись он купил, сидит позади него в секции для цветных пассажиров. Попадаются и трогательные моменты: черный джазмен, стоящий во время дождя на автобусной остановке и заботливо укрывающий плащом и шляпой свой контрабас. Джин Дейч гордился подобными социальными комментариями, но его иллюстрации еще и потрясающе музыкальны и дают представление о свойствах музыки, которую так любил и сам художник, и его коллеги: к 1946 году Дейч работал на анимационную студию UPA, чьи руководители также были фанатами джаза и зачитывались журналом *The Record Collector*.

К 1951 году ситуация изменилась. Джин Дейч был занят в анимационной студии полный рабочий день, а его любимый журнал сбросил с себя путы пуризма и подобрал в себя «зло» современного джаза, так что и от Кота пришлось избавиться. Дейч уехал в Прагу, женился и в конце 50-х, среди прочего, создал оscarоносный мультфильм *Mungo* и известный телевизионный мультсериал *Krazy Kat*. Тем временем обложки и картинки с Котом для журнала *The Record Changer*, созданные им в 1946—1951 годах, продаются за большие деньги на интернет-аукционах и собираются коллекционерами.



Почитать

**Gene Deitch. The Cat On A Hot Thin Groove:
The Complete Collection Of 78rpm Artwork From
The Legendary Record Changer Magazine (2003)
Fantagraphics Books**

С 1945 по 1951 год на обложке почти каждого номера The Record Changer красовался смешной человечек по имени Кот, с острым носом, который скребет по дорожкам пластинки. Все эти обложки, остроумные журнальные работы, комиксы и карикатуры Джина Дейча, даже и неопубликованные, можно найти в прекрасной книге The Cat On A Hot Thin Groove. Сегодня эти картинки — часть визуальной истории джаза и стиля времени. Как говорил сам художник, «производство картинок для The Record Changer было работой по любви и не приносило денег. Я использовал стили лучших иллюстраторов того времени, учась у них». Большущий том авторства Джина Дейча с его интересными комментариями — идеальный подарок для джазового фаната, у которого есть все, — он непременно узнает в Коте самого себя. На одной из картинок Кот даже увлекается садоводством, потому что кактусовые иглы приносят меньше ущерба шеллаковым пластинкам, чем иглы металлические!

Бибоп:

возможно, вы не сможете вынести это!

С 1942 по 1948 год забастовки профсоюза музыкантов приводили к периодическому бойкоту записи в студиях. В 1948 году вообще не было сделано ни одной легальной записи, хотя независимые фирмы звукозаписи выпускали «пиратские» диски небольшими тиражами. К январю 1949 года, когда запрет на запись был снят, свинг уже переплавился в другой, радикально новый стиль — бибоп, чье звукоподражательное название восходит к ритмичным словечкам, исполняемым джазовыми вокалистами (вместо «бибоп» реже употреблялось слово «рибоп», а сокращенно — просто «боп»). Кстати, сами музыканты не любили

это название: пианист Бад Пауэлл считал, что такая серьезная музыка достойна менее легкомысленного названия, а Чарли Паркер вообще никогда не употреблял этого слова и не относил себя ни к какому бибопу.

Свинг царствовал в американской поп-музыке многие годы, но в начале 40-х он переживал серьезный кризис. Это было связано со Второй мировой войной, когда в клубах уже было не до танцев, музыканты шли на фронт, а денег на содержание больших оркестров было не найти. Танцевальная лихорадка пошла на спад. Но музыкальный кризис был вызван не только внешними обстоятельствами, но и внутренними: свинг постепенно начал повторять и воспроизводить сам себя, теряя творческий запал. Немногие музыканты, не лишившиеся работы в годы войны, устали играть одно и то же. После концерта биг-бенда они разбредались по маленьким клубам и отводили там душу: импровизировали ночами напролет кто во что горазд.

Банда зачинщиков переворота представляла собой собрание музыкантов, которые были на вторых ролях в знаменитых оркестрах. Отщепенцев можно было застать в клубе Minton's Playhouse на Сто восемнадцатой улице Нью-Йорка, где по понедельникам можно было играть хоть всю ночь, получая за игру ужин. В банду входили жизнерадостный трубач Диззи Гиллеспи, пианист со странными манерами Телониус Монк, пианист Бад Пауэлл, барабанщик Макс Роуч, гитарист Чарли Крисчен, а самое главное — саксофонист Чарли Паркер, предводитель всей компании, вдохновитель и изобретатель самого метода бибоба. Это был немного замкнутый человек, весь погруженный в музыку, неисправимый наркоман с мальчишеской улыбкой и — настоящий гений: именно он догадался исполнять свои соло, скача по расширенным аккордам и не оглядываясь на музыку прошлого.

Поглядеть на странную компанию шли джазмены со всего Нью-Йорка. Кто-то плевался и провозглашал услышанное какофонией, но большинство очень быстро пленялось новой, свободной манерой импровизации. Аристократия бибоба на сцене пускала в свои ряды не всех. Они играли в скоростном темпе и на основе быстрых смен витиеватых аккордов, и не каждый музыкант (даже именитый) осмеливал-

ся выйти на сцену, чтобы поучаствовать в джеме. Они даже выглядели не как все: Телониус Монк ввел моду на беретки и очки в черной оправе, а Диззи Гиллеспи отрастил маленькую бородку под нижней губой. На сцене боперы вели себя свободно и иногда откровенно дурачились, но от этого всем остальным только сильнее хотелось встать вровень с этими мастерами, удостоиться их внимания.

Исполнение бибопа требовало от музыкантов пересмотра своего мировоззрения и многочасовых тренировок, но с организационной точки зрения сформировать ансамбль боперов было куда проще, чем возиться с биг-бэндом: не нужно было тратить деньги и нервы, чтобы ездить по стране оркестру в пару десятков человек. В стандартный ансамбль бибопа, как правило, входят три—пять человек — мобильно и экономически выгодно во время военной и послевоенной экономии. С легкой руки Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи вошли в обиход и стандартный боповый состав (саксофон, труба, бас, барабаны и фортепиано), и его расстановка на сцене: саксофонист и трубач на переднем плане, остальные — позади. Джазовые квинтеты до сих пор располагаются на сцене именно так.

Корни бибопа — это продолжительные ночные джемы в Канзас-Сити, через которые в свое время прошел молодой Чарли Паркер. Боперов вдохновляли и нестандартно мыслящие предшественники из эпохи свинга: трубач Рой Элдридж, саксофонисты Лестер Янг и Коулмен Хокинс, пианисты Арт Тейтум и Эрл Хайнс. В оркестре последнего получил свою первую профессиональную работу Чарли Паркер, но был уволен за то, что никогда не мог прийти на репетицию и концерт вовремя (чтобы всюду успевать, Паркер спал прямо под сценой клуба, но безрезультатно). Устав от стандартного «сладкого» репертуара, насаждаемого своими работодателями, боперы начали искать свой собственный музыкальный язык, в чем и преуспели.

На смену отточенным, богатым аранжировкам эпохи свинга пришли бесконечные импровизации. Главная мелодия пьесы почти пунктирно присутствует в самом начале и в самом конце, а все остальное время отдано на откуп поочередным импровизациям на основе аккордов темы. Главное в них — индивидуальность и смелость исполните-

ля, а не эффект на публику: эту музыку нужно слушать, она не для танцев. Сначала боперы переводили на свой сложный, виртуозный язык стандарты эпохи свинга, ранние блюзы и песни из мюзиклов, как это случилось с песенкой Cherokee, которую Чарли Паркер играл годами до тех пор, пока она не превратилась в его пьесу Ко-Ко. А позже перешли к сочинению своих тем, часто состоящих из сложных аккордов и диссонансных интервалов, отчего их музыка звучала причудливо и свежо.

Свинговые барабанщики играли на бочке ритм в четыре четверти. Барабанщики же бибопа отсчитывали пульс с помощью тарелок хай-хэта, а бочку начали использовать для эффектного акцентирования в неожиданных местах, которое они называли «бросание бомб». Огромное значение приобрел контрабас: раньше он служил неповоротливым фундаментом гармонии, низом для аккорда, а теперь стал чутким метрономом. Ни один малый состав бибопа не обходился без баса (в свинге такие прецеденты бывали). В бибопе ритм-секция призвана отсчитывать такты и создавать основу, на которой импровизаторы могут резвиться без конца.

Эта музыкальная концепция в 40-х годах вызвала целую бурю в умах. Джазовые консерваторы вообще отказали ей в праве именоваться джазом. Это была музыка бунта, альтернатива, антипоп тех лет, прямой предшественник рок-н-ролла. Статьи в газетах провозглашали: «Вы не можете петь это. Вы не можете танцевать под это. Возможно, вы даже не сможете вынести это. Это бибоп». Журнал Time, пытаясь оградить своих читателей от тлетворного влияния странного стиля, описывает его так: «Это перегретый горячий джаз с заушной лирикой, полной непристойности, намеков на наркотики и лицемерия».

Луи Армстронг отверг бибоп, противоречащий его проверенным эстетическим убеждениям («Все эти аккорды ничего не значат, у вас нет запоминающейся мелодии и ритма, чтобы танцевать»). Кэб Кэллоуэй назвал его «китайской музыкой». Томми Дорси заявил, что «бибоп отбросил музыку на 20 лет назад». Бенни Гудмен заинтересовался и даже пытался играть в боповой манере, но к 1953 году его опыты окончились разочарованием, и он признал бибоп тупиковым музыкальным путем, придуманным

молодыми пижонами исключительно ради саморекламы. Но были и исключения. Например, саксофонист Колумен Хокинс отнесся к бибопу вполне дружелюбно, с удовольствием участвовал в джемах с нахальной молодежью. Его версия композиции *Body And Soul* 1938 года со свободной импровизацией сама по себе вдохновляла ранние боповые эксперименты.

Сами боперы вовсе не стремились всем понравиться и сознательно провозглашали свою обособленность. Отвергающих их пуристов они презрительно называли «допотопные педанты». Телониус Монк сказал: «Мы хотели музыку, которую они не могли играть». «Они» — это белые джазмены, которые воспользовались выведенной черными музыкантами формулой свинга и превратились с ее помощью в богачей. С бибопом такой номер не должен был пройти: для этого боперы усложняли и запутывали свою музыку как могли, практиковали сложные замены аккордов и неожиданные синкопы. И чем сложнее была техника, тем сильнее музыканты хотели ее освоить. Влияние бибопа достигло таких масштабов, что он стал основой основ современного джаза: его с увлечением играют джазмены по всему миру, а сам боп дал огромной силы толчок для дальнейших джазовых поисков.



Послушать

**Various Artists. *Bebop Spoken Here* (2000)
Proper**

Исчерпывающий сборник бибопа на четырех компакт-дисках объединяет первопроходцев и визионеров (Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Бад Пауэлл) и менее известных музыкантов (Сонни Берман, Тэд Дэмерон, Фредди Уэбстер), ранние записи будущих звезд (например, Декстера Гордона и Стена Гетца) и даже боповые опыты ветеранов джаза вроде Бенни Гудмена. Почти сто разнохарактерных проявлений бибопа, наполненных фантазией и техникой передовых музыкантов периода с 1944 по 1949 год, не перестают впечатлять: они звучат так, будто записаны буквально вчера. Здесь можно услышать и Чарли Паркера, игра-

ющего свинг, и боповый большой оркестр Диззи Гиллеспи с его музыкой «на отрыв» и контрактом с крупным лейблом, и тромбониста оркестра Луи Армстронга (не перева- ривавшего бибоп), Трамми Янга, нашедшего общий язык с Диззи и Декстером Гордоном. Отдельного внимания стоят творения ныне забытых (или рано ушедших в мир иной) музыкантов. Потрясающая музыка, время над которой не властно, и один из лучших джазовых сборников.

Афрокубинский джаз: тропический бриз

В 1930 году в Нью-Йорк прибыл кубинский оркестр. Havana Casino Orchestra под руководством Дона Азпиазу записали для фирмы Victor песенку The Peanut Vendor. Эта кубинская мелодия «Продавец арахиса», основанная на криках уличного торговца, снабжена нежным пением, мягкими звуками трубы и гипнотической перекличкой перкуссии: маленькая пластинка на семьдесят восемь оборотов в минуту произвела ошеломляющий эффект. Она разлетелась миллионным тиражом, стала первым номером хит-парада и спровоцировала в США и Европе массовое увлечение румбой и вообще латиноамериканскими ритмами и танцами. Американцы и до этого часто летали в Гавану повеселиться (особенно этому способствовал сухой закон в 20-х годах), но с начала 30-х начался активный обмен музыкальными идеями. Американские оркестры начали летать с концертами в Гавану, кубинские виртуозы устремились в Нью-Йорк. Музыка с волнующим карибским привкусом вошла в моду.

Судя по всему, джаз на Кубе, как и в США, существует с начала XX века. Сохранилось мало записей, но кубинские музыканты с увлечением играли и свои народные мелодии, и джазовые стандарты. С 30-х годов началось полноценное слияние джаза и кубинской музыки, а гибрид, который получил название афрокубинского джаза, попал в поле зрения массовой публики — с подачи двух музыкантов, кубинского и американского. В записи «Продавца орехов» участвовал блестящий саксофонист и трубач Марио

Бауза. Он прибыл из Гаваны в Нью-Йорк еще в 1927 году в 16-летнем возрасте. В 1933 году он на пять лет влился в ряды музыкантов оркестра барабанщика Чика Уэбба и познакомился с веселым трубачом неумейной энергии Диззи Гиллеспи. Бауза начал учить Гиллеспи кубинским музыкальным приемам, тот с радостью изучал новую для него эстетику. Позже оба вошли в оркестр Кэба Кэллоуэя, и со встречи этой парочки начался взлет афрокубинского джаза к международной славе.

Через десятилетие, когда Диззи Гиллеспи создавал свой биг-бэнд, он попросил Марио Баузу познакомить его с «одним из этих, которые играют на том-томах». Марио свел Диззи с легким на подъем кубинским перкуссионистом Чано Позо. Вместе с новым участником коллектива Диззи сочинил *Manteca* — один из самых знаменитых примеров слияния латиноамериканской музыки и джаза. Важная и поворотная запись — но при этом очень задорная и танцевальная. До этого Диззи Гиллеспи был одним из главных двигателей скоростного и экспрессивного стиля бибоп — в связи с новым кубинским увлечением его музыку тут же прозвали кубопом. Благодаря обаянию и напору великого трубача кубоп с его текучими ритмами прочно вошел в джазовый арсенал.

Свояк Марио Баузы, Фрэнк Грилло по прозвищу Мачито, тоже сделал немало для популяризации нового стиля: его композицию *Mambo Mucho Mambo* слышал каждый, кто играл в популярную компьютерную игру *Grand Theft Auto Vice City*. Сын сигарного фабриканта, Мачито предпочел сигарам музыку и приехал в США в 1937 году. Там он создал и возглавил весьма успешный и уважаемый оркестр *The Afro-Cubans*, дирижировал, пел в нем и управлял маракасами. В 1941 году к его коллективу в качестве трубача и музыкального директора присоединился Марио Бауза, ушедший из оркестра Кэба Кэллоуэя. На этом поприще Бауза провел целых тридцать пять лет. Сам Мачито всю жизнь с большим успехом играл афрокубинский джаз, как-то раз получил «Грэмми» и умер прямо на сцене — во время концерта в Лондоне в 1984 году.

Со времен зенита Марио Баузы, Мачито и биг-бенда Диззи Гиллеспи афрокубинский джаз составляет значи-

тельную часть джазовых записей, а афрокубинский фольклор прочно вошел в джазовую мифологию. В 50-х годах Нью-Йорк стал центром испаноязычной поп-музыки и объектом музыкального импорта из стран Карибского бассейна и Южной Америки. На этой благодатной почве блистал перкуссионист Тито Пуэнте — выросший в Нью-Йорке сын пуэрториканских родителей, выживший в девяти битвах Второй мировой войны. Он был настоящей поп-звездой латиноамериканской музыки и даже озвучил своего анимированного «двойника» в мультсериале «Симпсоны». Одну из улиц Гарлема, где он рос, называли в честь Тито Пуэнте.

Диски этого зажигательного исполнителя можно найти без проблем, но у латиноамериканской музыки есть свои секреты. Например, записанный в 1975 году альбом *Concepts In Unity* в исполнении коллектива со сложным названием *Grupo Folklorico Y Experimental Nuevayorquino*. В середине 70-х несколько лучших латино-музыкантов Нью-Йорка стихийно собрались в доме родителей братьев Энди и Джерри Гонзалесов — басиста и трубача. Совместные импровизации в доме в Бронксе вылились в потрясающий, записанный с первых дублей альбом, который представлял собой альтернативу коммерческой сальсе тех дней. Полная многослойной перкуссии и экспрессивного солирования пластинка *Concepts In Unity* была нарочито экспериментальной, но при этом глубоко укорененной в музыку прошлого. Энди Гонзалес описал ее так: «Она отражала то, чем мы интересовались в Нью-Йорке, — афрокубинский и пуэрториканский фольклор. Но мы не просто хотели быть честными по отношению к корням, но использовали их в качестве отправной точки для экспериментирования».

После победы на Кубе революции и провозглашения там социализма контакты Гаваны и Нью-Йорка резко пошли на спад. В самой Кубе враждебный капиталистический джаз уже не приветствовался, зато всячески пропагандировались народные песни и доморощенная поп-музыка. Впрочем, джаз на Кубе не исчез. Скажем, в 60-х возникла потрясающая группа *Irakere*, в которой блистал трубач Артуро Сандовал и которая привнесла в кубинскую музыку элементы рока и фанка. В рамках культурного обмена между СССР и

Кубой полные энергии пластинки Irakere можно было купить в Советском Союзе. Между прочим, по легенде, на Кубу серьезными партиями шли легендарные бас-гитары «Урал». Не исключено, что кубинские джазмены 70-х играли на инструментах, сделанных под Свердловском.

В 1996 году на Кубу отправился американский музыкант Рай Кудер и с удивлением обнаружил в Гаване целую плеяду стариков музыкантов, никому не известных за пределами острова, которые играли музыку эпохи, предшествовавшей всплеску афрокубинского джаза 40–50-х и революции Фиделя Кастро. Альбом этой музыки был записан всего за шесть дней в старенькой студии, ранее принадлежавшей RCA Records. Атмосфера и оборудование остались неизменными с 50-х годов, многим исполнителям было уже за семьдесят. Выпущенный по итогам сессии звукозаписи альбом был назван Buena Vista Social Club — по названию закрытого клуба в Гаване, в котором любили собираться музыканты в 40-х годах. Пластика и документальный фильм о проекте (режиссер — Вим Вендерс) произвели немалый эффект и возродили интерес к кубинской музыке во всем мире. Сами старички из Гаваны вдруг превратились в международных звезд. Из их простых, но полных жизни созвучий родился брызжащий энергией афрокубинский джаз.



Послушать

Machito. Afro-Cuban Jazz (1951)

Verve Records

21 декабря 1950 года в студии собрались звезды афрокубинского джаза, включая трубача Марио Баузу и Мачито с его маракасами. Под контролем продюсера Нормана Гранца они сыграли состоящую из нескольких частей, амбициозную «Афрокубинскую сюиту», написанную композитором и аранжировщиком Артуро Чико О'Фаррилом. Этот рожденный в Гаване сын ирландца и немки делал аранжировки, содержал собственный оркестр, а также снабжал музыкой другие коллективы, в том числе оркестры Мачито и Бенни Гудмена. В этой сессии звукозаписи уча-

ствовали также барабанщик Бадди Рич и великий саксофонист Чарли Паркер, тоже испытывавший на себе влияние латиноамериканских ритмов. Впрочем, кубинские музыканты были без ума от самого Чарли Паркера. Мачито рассказывал так: «Мы не ждали от Чарли Паркера добавления в игру латиноамериканского чувства. Мы не хотели, чтобы он подстраивался под нас. Напротив, это мы подстраивались под него». Плод сотрудничества — одна из самых удачных адаптаций кубинской музыки и джазового оркестрового звучания.

Джаз в Месси-Холл: бибоповый нокдаун

В районе Гарден-Дистрикт, что в центре канадского города Торонто, находится концертный зал Месси-Холл на 2765 мест. Солидное место для важных людей — дом симфонического оркестра Торонто и местного хора Мендельсона, концертная площадка с лета 1894 года. За многие десятилетия на этой сцене выступали Мария Каллас, Энрико Карузо, Гленн Гульд, Лучано Паваротти, Артуро Tosканини, а также далай-лама и Уинстон Черчилль. Стены бара при Месси-Холл увешаны сотнями фотографий артистов, которые здесь выступали, и среди них — снимки нескольких черных парней, которые устроили в этих достойных стенах один из самых нелепых и самых потрясающих концертов в истории джаза.

Джазовый концерт 15 мая 1953 года обещал обернуться сенсацией — он и обернулся, только совсем не так, как планировалось. На эту дату было анонсировано прибытие в Месси-Холл «тяжелой артиллерии» бибоба — саксофониста Чарли Паркера, трубача Диззи Гиллеспи, пианиста Бада Пауэлла, басиста Чарльза Мингуса и барабанщика Макса Роуча. Все — звезды и прославленные новаторы, которые в таком составе никогда не записывались и не играли публично. Себя они называли просто The Quintet.

Всю кашу с концертом заварили молодые энтузиасты из Нового джазового общества Торонто. В среднем им было около 20 лет, а один из них еще учился в школе! С самого

начала идея собрать на одной сцене «великолепную пятерку» бибопа обернулась сплошной авантюрой: однажды вечером молодые фанаты джаза сели в машину и без оглядки поехали в Нью-Йорк на поиски своих кумиров, чтобы предложить им контракты на выступление. Сегодня это кажется абсурдом! Юные канадцы, оказавшиеся в холодном январском Нью-Йорке 1953 года, сами не знали, на что идут, разыскивая пятерку легендарных музыкантов.

Роджер Физер (тогда было восемнадцать) рассказывал о том путешествии: «Наконец, мы выследили Чарли Паркера, который был в музыкальном магазине на Бродвее. Я не помню, чтобы мы вели долгие переговоры, мне кажется, Паркер не любил много болтать. Мы поговорили с ним немного и получили его подпись под контрактом». Потихоньку подписались все нужные музыканты: никто не спорил и не вступал в долгие выяснения. После множества звонков отыскался и Диззи Гиллеспи: канадские джазовые фанаты приехали с предложением и контрактом прямо к нему домой.

Когда дошло до дня самого концерта, источником постоянного беспокойства стал Чарли Паркер. Он опоздал на рейс в Торонто, и Диззи Гиллеспи пришлось отправиться на поиски. Когда друзья прибыли на место, Паркер опять отправился в самоволку и объявился в Месси-Холл ровно в полдевятого вечера, как полагалось по контракту. Энтузиасты из Торонто облегченно вздохнули, но им еще рано было расслабляться. Чарли Паркер учудил в очередной раз: оказалось, он прибыл в город без саксофона и в последнюю минуту взял напрокат дешевый пластиковый инструмент Grafton (свой медный инструмент он, по всей вероятности, заложил ради денег на наркотики еще в Нью-Йорке).

Из-за всех этих передраг в квинтете возникли трения: главным образом из-за Чарльза Мингуса, который был совсем не в восторге от происходящего и спорил с музыкантами за сценой. Возникла и еще одна проблема — Бад Пауэлл. Один из участников джазового общества Алан Шарф бегал с фотоаппаратом и запечатлевал историческое событие, но в его обязанности входила и опека над Пауэллом. Пианиста сочли пьяным, но на самом деле у него было

не все в порядке со здоровьем: за три месяца до концерта он выписался из нью-йоркской психиатрической больницы. Его везде нужно было водить за руку, выводить на сцену и усаживать за инструмент, а потом уводить. Но за роялем он преображался и играл гениально, что подтверждает запись концерта.

Все было против квинтета заезжих бибоперов. На тот же вечер 15 мая 1953 года в том же Торонто проходил боксерский «матч века» между Рокки Марчиано и Джерси Джо Уолкоттом за звание чемпиона мира в тяжелом весе. В сентябре 1952 года Марчиано впервые побывал в нокдауне от удара Уолкотта, а на май следующего года — как раз к приезду джазменов — был намечен реванш. Большая часть публики предпочла бокс музыке, и в результате в Месси-Холл из 2765 мест была занята от силы тысяча. Даже сами музыканты были не прочь уйти со сцены и посмотреть трансляцию поединка — особенно Диззи Гиллеспи, поклонник Уолкотта. Во время концерта он все время норовил сбежать за кулисы, чтобы послушать по радио, не начался ли бой.

Но раз уж контракты были подписаны, а в зал пришли люди (хоть и не в том количестве, как хотелось бы), джазменам пришлось выступать. Репетиций не было, как не было и списка оговоренных композиций. Музыканты, поднимаясь на сцену, сами не знали, что будут играть. Возможно, именно это дало им большую свободу и радость исполнения, которая сделала это выступление настолько выдающимся. Назло всем обстоятельствам — и без всякой подготовки, в порядке тотальной импровизации.

Концерт в Месси-Холл открыл местный оркестр CBC All Stars трубача Грэма Топпинга, исполнивший несколько свинговых номеров Вуди Хермана и Каунта Бейси. После такого достаточно традиционного вступления на сцену вышли титаны и революционеры. Первым делом они выдали стандарты бибоба *Perdido*, *Salt Peanuts* и *All The Things You Are*. Самым заметным на сцене был весельчак Диззи Гиллеспи: он был явно в ударе, постоянно смеялся, шутил и передразнивал участников группы. С самого начала музыка была на высоте: у музыкантов в незнакомой обстановке и с незнакомыми партнерами (они никогда не играли в таком со-

ставе) будто выросли крылья. Например, интересен момент, когда в ответ на клоунаду Диззи Гиллеспи в пьесе *Salt Peanuts* Чарли Паркер уходит в отрыв и едва ли не высекает искры из дешевого пластикового сакса.

Потом был перерыв, во время которого музыканты и часть аудитории бросились через улицу в соседний бар смотреть телевизионную трансляцию великого боксерского поединка. Все закончилось быстро: Марчиано послал Уолкотта в нокдаун за пару минут (к разочарованию Диззи), и поверженный боец просто сидел на полу до того момента, пока рефери не досчитает до десяти. Если бы бой длился дольше, возможно, задержался бы и антракт. Так или иначе, концерт надо было продолжать. Макс Роуч сыграл соло *Drum Conversation*, после которого Бад Пауэлл и Чарльз Мингус присоединились к нему, чтобы блестяще сыграть несколько номеров в составе трио. Затем продолжился концерт квинтета (без Пауэлла, но с *SBC All Stars*) — были исполнены пьесы *Wee, Hot House* и *A Night In Tunisia*.

Тем временем организаторы концерта, молодежь из Нового джазового общества Торонто, были готовы хвататься за голову. Музыкантам была обещана фиксированная плата и доля от выручки кассы, но едва заполненный наполовину зал означал, что никаких денег никто не увидит. После концерта на совещании в подвале Месси-Холл лидеру общества Дику Уоттему пришлось сообщить знаменитым американским боперам, что оплатить их выступление не представляется возможным. Он вспоминал: «Лично я был просто подавлен. Я хотел провалиться сквозь землю!» В конечном счете с музыкантами расплатились чеками, но когда Гиллеспи попытался обналичить свою бумажку в Нью-Йорке, ему это не удалось (впоследствии он жаловался, что на получение его гонорара ушли многие годы!). Лишь везучий Чарли Паркер смог обналичить свой чек.

Раздосадованные музыканты покинули Торонто, публика разошлась по домам, удрученные организаторы зарекались устраивать концерты, но они сами в тот момент не знали, что только что вошли в историю. Этот уникальный вечер в Месси-Холл был записан и ныне считается одним из величайших джазовых концертов, о котором пишутся

целые книги. К тому же это последнее записанное выступление двух друзей — Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи. Все было против этого концерта (когда Паркер шел в антракте смотреть бокс, он умудрился еще и поскользнуться!), но энергетика и мастерство великих музыкантов сделали свое дело.

Можно спорить о том, какой концерт является самым великим в истории джаза. Но самый необычный по обстоятельствам, легендарный и наэлектризованный — именно тот майский вечер в канадском Мессеи-Холл. Спустя полвека после легендарного события знаменитые современные джазмены решили отдать дань тому концерту: в 2003 году на сцену Мессеи-Холл вышли пианист Херби Хэнкок, барабанщик Рой Хайнс, трубач Рой Харгроув, басист Дейв Холланд и саксофонист Кенни Гаррет.



Послушать

**Charlie Parker. Complete Jazz At Massey Hall
Jazz Factory**

О том, что силами Нового джазового общества Торонто ведется запись концерта, знали только Макс Роуч и Чарльз Мингус. Музыканты привезли не очень качественную запись в Нью-Йорк. Мингус почти возненавидел этот концерт, особенно когда услышал, что контрабас практически не слышен. В студии он переиграл все свои партии, и концерт был частично издан на трех десятидюймовых альбомах под названием Jazz At Massey Hall. Пластинки вышли на лейбле Чарльза Мингуса Debut (Чарли Паркера нельзя было указывать на обложке из-за контрактных обязательств, так что на конверте он значится под именем Чарли Чена — его жену звали Чен). Впоследствии концерт выходил в разных вариантах, но образцовым можно считать переиздание 2004 года, названное Complete Jazz At Massey Hall. Оно включает в себя весь концерт без наложений, сделанных Чарльзом Мингусом, — мы слышим то же самое, что слышали слушатели, пришедшие в тот вечер в Мессеи-Холл (правда, начало концерта в исполнении CBC All Stars так и не выпущено до сих пор).

Джазовый стандарт: язык международного общения

Джазмены всего мира говорят на одном языке, потому что каждый из них наизусть знает мелодии так называемых стандартов — классических композиций, составляющих основу основ джазового репертуара. В какой бы джазовый клуб вы ни пришли — будь то в Нью-Йорке, в Москве или в Токио, — везде есть шанс услышать 'Round Midnight Телониуса Монка, Stardust Хоуги Кармайкла или гершвиновскую Summertime. Подкованный слушатель всегда заинтересован в новых прочтениях старых, порой даже древних мелодий: какой-нибудь Tiger Rag, впервые записанный в 1917 году пионерами джазовой звукозаписи Original Dixieland Jazz Band, с интересом записывается и исполняется до сих пор — зарегистрированных версий знаменитой пьесы уже гораздо больше сотни. Таких неувядающих мелодий достаточно много (профильные сайты по джазовым стандартам насчитывают, скажем, тысячу пьес!), но существует костяк из пары десятков самых-самых композиций — подлинная джазовая азбука.

Основой для джазовой аранжировки или импровизации может оказаться любая песня или мелодия: от классической до народной, от экзотической до поп-хита. В джазовом виде были представлены и The Beatles, и Иоганн Себастьян Бах, и музыка из диснеевских мультфильмов — выбор зависит только от настроения, предпочтений и задач музыканта. Но некоторые мелодии популярнее остальных: что же делает стандарт стандартом? Мгновенная узнаваемость, приятная мелодия, музыкальные возможности и — просто случай, игра времени и вкусов. Например, версия Stardust, сделанная Луи Армстронгом в 1931 году, тут же сделала мелодию популярной среди других музыкантов. А вот Body And Soul превратилась в стандарт лишь в версии Коулмена Хокинса 1938 года, хотя до этого ее записывали тот же Армстронг и Бенни Гудмен в 1930 и 1935 годах соответственно.

Как ни парадоксально, огромную долю джазовых стандартов написали вовсе не джазовые музыканты. Сотни пьес взяты в качестве основы для импровизации из «Великого

американского песенника» — огромного собрания песен, написанных в первой половине XX века для бродвейских мюзиклов и голливудских постановок. Сегодня эти трехминутные шедевры авторства Ирвина Берлина, Коула Портера, Хоуги Кармайкла или «Шекспира песенников» Джонни Мерсера — подлинная классика, уникальное творческое наследие, из которого джаз многими десятилетиями черпал силы и идеи. Конечно, этот песенный массив активно осваивался (и осваивается по сей день) многочисленными музыкантами и вокалистами. Даже средний певец имеет шанс заслужить больше аплодисментов, чем виртуозный инструменталист: особенно если он исполняет маленькую драму из «Великого американского песенника». А вот Элла Фицджералд не стала мелочиться и между 1954 и 1964 годами записала целых 252 канонические песни, объединенные в серию Songbook, каждый альбом которой посвящен отдельному автору-песеннику.

Еще один поставщик стандартов — поп-песни начала века, тоже входящие в тот же великий американский канон. Нью-Йорк еще в конце XIX века стал центром американской поп-музыки: на Двадцать восьмой Западной улице между Пятой и Шестой авеню располагался район под шутливым названием Tin Pan Alley («Улица оловянных кастрюль»). В здешних офисных зданиях гнездились издатели нот, команды авторов-песенников, музыкальные торговые агенты и музыкальные магазины. Свое название улица получила благодаря какофонии, которая раздавалась тут, когда в каждом офисе кто-нибудь играл на рояле свою мелодию. Звук был такой, будто кто-то колотит по оловянной кастрюле! К тому же в офисах музыкальных издателей стояли дешевые пианино, клавиши которых стучали с жестяным звуком. Журналист Монро Розенфельд, описывая Двадцать восьмую улицу в 1903 году, сравнил ее с огромной кухней, на которой что-то готовят, побрякивая сковородками.

Эта «кухня» начала XX века породила целую поп-индустрию, которая напрямую связана с джазом: импровизации на темы сентиментальных баллад с «Улицы оловянных кастрюль» были любимым развлечением целых поколений джазменов. В 30-х годах пианист и композитор Фэтс Уоллер

получил в свое распоряжение набор новейших популярных песен с «Улицы оловянных кастрюль» с возможностью выбора для записи — записывать музыку собственного авторства ему удавалось редко. Между тем сам Уоллер еще в 20-х годах сочинил свои вечнозеленые хиты *Honeysuckle Rose* и *Ain't Misbehavin'*. Последнюю песню, например, исполняет современная звезда джазового вокала Питер Чинкотти, и его поклонники восхищаются его «новой» песней, хотя она сочинена за десятилетия до их рождения. Она настолько старая, что уже новая!

Бродвейская театральная сцена и киноверсии популярных мюзиклов долгие годы служили поставщиками самых популярных стандартов, хотя изначально музыка оттуда джазом и не являлась. Уже в 20-х Джордж и Айра Гершвины написали *The Man I Love*, а Ирвин Берлин — эпохальную *Blue Skies*, которая на одном из представлений мюзикла *Betsy* удостоилась биса двадцать четыре раза! В 30-х годах появились такие шедевры, как *Summertime* Джорджа и Айры Гершвинов, *My Funny Valentine* Ричарда Роджерса и Лоренца Харта, *All The Things You Are* Джерома Керна и Оскара Хаммерстайна II — эти песни и сегодня считаются самыми записываемыми джазовыми стандартами. Но и их по числу исполнений превзошла песня *Body And Soul* Джонни Грина, ставшая хитом в версии саксофониста Коулмена Хокинса в 1939 году.

Ранним популяризатором стандартов был Луи Армстронг — один из немногих музыкантов, обладавших в 20-х годах возможностью свободно выбирать репертуар. Белый певец Бинг Кросби, большой поклонник Луи Армстронга, перенес его вокальные инновации и ключевые мелодии в мир поп-музыки — сначала как участник *The Rhythm Boys* с оркестром Пола Уайтмена, потом в качестве самого элегантного и популярного певца 30-х годов. Баритон Кросби спас мир от «мальчиков-теноров», заполонивших сцену с конца 20-х, и сделал популярными такие песни, как *Stardust* и *How Deep Is The Ocean*. Танцор, актер и певец Фред Астер обессмертил мелодии *Night And Day*, *The Way You Look Tonight*, *A Foggy Day* и *They Can't Take That Away From Me*. Потом их же с большим успехом исполнял по всему миру голубоглазый щеголь Фрэнк Синатра — все эти песни, как

на подбор, вышли из мюзиклов и их голливудских киноадаптаций.

Казалось бы, такое высокохудожественное и амбициозное направление, как бибоп, должно было бы сбросить с «парохода современности» устаревшие сентиментальные песни из мюзиклов, но не тут-то было. Сама идея бибопа родилась у Чарли Паркера, когда он импровизировал на тему из пьесы Рэя Нобла *Cherokee* 1938 года — и из этой же мелодии родился ранний паркеровский шедевр *Ко-Ко*. Если взглянуть на программу концерта Чарли Паркера за март 1947 года, десяток из двадцати шести пьес — это стандарты (все те же *Body And Soul*, *Stardust*, *Perdido*), а еще несколько авторских композиций построены на аккордных заменах из стандартов (*Hot House*, *Ornithology*). Впрочем, творения самих боперов со временем сами превратились в стандарты: *Salt Peanuts* и *A Night In Tunisia* Диззи Гиллеспи, *Yardbird Suite*, *Scrapple From The Apple* Чарли Паркера и — подлинный гимн джаза — *'Round Midnight* Телониуса Монка, записанный и сыгранный бесчисленное количество раз.

Первые авторские, подлинно джазовые стандарты написал еще Дюк Эллингтон: его *It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)*, *Sophisticated Lady*, *Caravan* вошли в обязательную программу для изучения любого джазмена в любой точке света. Хит 1938 года *Sing, Sing, Sing* Бенни Гудмена опознается даже без мелодии — лишь по вступлению на томах барабанщика Джина Крупы. То же самое касается и знаменитой пьесы *Take Five* Пола Дезмонда — ее легко опознать по одному ритму в пять четвертей. В 50-х и 60-х стандартами становились уже сплошь авторские вещи джазменов, ведь времена расцвета бродвейских мюзиклов и «Улицы оловянных кастрюль» канули в прошлое: с тех времен всеобщим джазовым достоянием стали такие вещи, как *All Blues* и *So What* Майлза Дэвиса, *Impressions* Джона Колтрейна, *Maiden Voyage* Херби Хэнкока.

Стандарты прекрасно себя чувствуют и сегодня. Старые, вроде бы затертые до дыр песни можно найти в новых обработках и на авангардных джазовых пластинках, и в ориентированных на поп-рынок альбомах. Например, бри-

танский певец Робби Уильямс с полноценным оркестром перепел свои любимые хиты джазовых и эстрадных певцов прошлого в пластинке *Swing When You're Winning* (2001) — то же самое делает Род Стюарт в своей серии альбомов, посвященной «Великому американскому песеннику». Новые мелодии тоже постепенно становятся стандартами. Когда-то в джазовый репертуар вошли песни The Beatles и The Rolling Stones, но библиотека стандартов пополняется из самых неожиданных источников. Ветеран поп-музыки Пол Анка проделал мудреную операцию: на альбоме *Rock Swings* (2005) весьма убедительно записал целую россыпь поп- и рок-песен, придав им вид настоящих джазовых стандартов. Как оказалось, музыка Эрика Клэптона и Nirvana, Pet Shop Boys и Майкла Джексона прекрасно смотрится в строгом костюме свингового оркестра.



Послушать

**Various Artists. The Best Of The Definitive
American Songbook (2003)
Capitol**

Приятный во всех отношениях двойной сборник песен из «Великого американского песенника» в классических исполнениях — когда-то поп-музыка была элегантной, как шляпа Фрэнка Синатры (*Night And Day*), и трогательной, как голос Джуди Гарленд (американцы, воюющие с Гитлером, слушали в окопах *Over The Rainbow*). Песни, представленные здесь, как правило, в своем первозданном бродвейско-голливудском виде, таили в себе нескончаемые возможности для джазовых аранжировок и импровизаций. Хронология сборника простирается с 1937 (*They Can't Take That Away From Me* в исполнении Билли Холидей) по 2001 год (*Embraceable You* в версии Диан Ривз), что еще раз доказывает вневременную природу этих песен. Здесь можно услышать и поп-певцов (Бинг Кросби), и исполнителей ритм-энд-блюза (Рэй Чарльз), и легенд джазового вокала (Сара Воэн, Элла Фицджералд). И даже патриарха кантри Вилли Нельсона с его прочтением песни *Blue Skies* Ирвина Берлина, которая за полвека с момента

написания в 1926 году до этого исполнения 1978 года (да и до сегодняшнего момента) не утратила ни толики своей светлой красоты. Поразительная версия *My Funny Valentine* в исполнении трубача Чета Бейкера — тоже здесь.

Джаз и литература: освобожденное слово

Джаз влияет на литературу еще с 20-х годов. Само свое название это десятилетие получило из книги Фрэнсиса Скотта Фицджеральда *Tales Of The Jazz Age* («Рассказы об эре джаза») 1922 года. В то время синкопированные ритмы джаза ассоциировались с социальным раскрепощением, нелегальным алкоголем наперекор сухому закону и сексуальной свободой. Как правило, джазовая музыка, как и люди, сотворившие и исполнявшие ее, описывались грубоватыми, откровенными и непристойными. Многие авторы (тот же Фицджеральд, Карл Ван Вехтен, Джон Дос Пассос) воспринимали эту скандальную музыку как освобождающую силу против расовых, социальных и сексуальных барьеров американского общества. Джаз нес в себе совершенно новую эстетику, которую нужно было встроить в старую систему ценностей.

Герой романа «Степной волк» (1927) Германа Гессе — отчаявшийся интеллеktуал Гарри Шаллер — знакомится с женщиной Герминой, которая учит его танцевать. Через джаз Гарри переходит от книжно-ученой абстракции к непосредственному, явленному в ощущениях сиянию Эроса: «Джаз был мне противен, но он был в десять раз милей мне, чем вся нынешняя академическая музыка; своей веселой, грубой дикостью он глубоко задевал и мои инстинкты, он дышал честной, наивной чувственностью». Поначалу от «грубой и жаркой, как пар от сырого мяса», джазовой музыки этого ценителя Моцарта и Баха просто воротило. Но вскоре джаз полностью изменил мировоззрение мрачного типа с суицидальными наклонностями, и он узнал, что искусство не обязательно выстраивать по ранжиру значимости, а «музыка гибели» научила его новой, более осмысленной жизни, в которой он сможет смеяться.

Карл Ван Вехтен, увлеченный афроамериканской культурой, написал роман «Негритянский рай» (1926), наполненный одновременно распутной и творческой атмосферой Гарлема 20-х, переживавшего культурный подъем (не без участия самого Ван Вехтена). Спорный роман отлично продавался! Писатели восприняли свободы, которые им предоставила музыка, и попытались привнести в поэзию и прозу качающий ритм регтайма или раннего джаза. Кроме того, джазовые музыканты, в конце концов, оказались идеальными «героями нашего времени», выразителями освобожденного мышления и экзистенциальных поисков, несмотря на неприменную алкогольную и наркотическую зависимость.

Хью, сводный брат главного героя романа «У подножия вулкана» (1947) англо-канадского писателя Малкольма Лаури, постоянно упоминает гитариста Эдди Ланга и джазового скрипача Джо Венути — музыкантов, которыми увлекался сам писатель. Лаури признался, что «учился писать, слушая Бикса Бейдербека», и в его письмах и других произведениях то и дело встречаются упоминания о джазе. Легендарное жизнеописание самого Бикса, умершего от алкоголизма в 28-летнем возрасте, само по себе стало катализатором литературного творчества. Писательница Дороти Бейкер написала роман «Юноша с трубой» (1938), главный герой которого явно был списан с Бикса Бейдербека.

Еще один герой раннего джаза, новоорлеанский пианист Желли Ролл Мортон, появился в пьесе итальянского писателя (и музыкального критика) Алессандро Баррико «Новеченто (1990-й)» (1994) (по этой книге в итоге был снят фильм «Легенда о пианисте» с Тимом Ротом в главной роли). Главный герой, которого зовут Дэнни Будман Т. Д. Лемон Новеченто, стал великим пианистом, прожив всю жизнь на корабле: он участвует в соревновании по игре на фортепиано с самим Желли Ролл Мртоном, горделивым «изобретателем джаза». В самом начале романа рассказчик нанимается на корабль, и «тип из Компании», прослушав его игру на трубе, дает определение джазу: «Если ты не знаешь, что это, значит, это — джаз».

Героем нескольких книг стал колоритный саксофонист Лестер Янг, чья отравленная алкоголем жизнь привлекала

внимание литераторов. Наряду с Дюком Эллингтоном, Телониусом Монком, Чарльзом Мингусом и другими он появился в книге английского писателя Джеффа Дайера *But Beautiful: A Book About Jazz* (1991) (пианист Кейт Джаррет назвал ее «единственной книгой о джазе, которую можно порекомендовать друзьям»). Он также стал главным героем пьесы профессора Мичиганского университета Ойямо (Чарльза Гордона) *The Resurrection Of Lady Lester* с подзаголовком «Поэтическая песня настроения на основе легенды о Лестере Янге». Лестер в этой пьесе говорит нам: «Я воскрес из земли истинной гармонии жизни, где Бог поет в душе каждого».

Книги, написанные под влиянием джаза, или книги о джазовых музыкантах, как правило, серьезно ставят вопрос о свободе. Имеется в виду и физическая свобода, и свобода экзистенциальная, которую выдуманнные джазмены (хотя бы Лестер Янг из пьесы) находят в своей музыке. Их жизнь трагична, но у них есть свое пространство свободы, волшебная страна без рабства и притеснения: стоит только прикоснуться к инструменту. Музыканты джаза как выразители свободного, творческого взгляда на мир особенно пришлись ко двору в среде нонконформистов 50-х. Джаз менялся в сторону бибопа — менялась и литература.

Бибоп повлиял сначала на субкультуру хипстеров — отщепенцев и бродяг, которые сознательно эмигрировали на дно общества ради духовного просветления. Джаз стал их отправной точкой, как и в случае писателей-битников, отвергших общество потребления и выразивших протест против буржуазных ценностей. Для битников мятежные боперы, которые выступали в роли бескомпромиссных интеллектуалов и серьезных артистов, были подлинными героями. Кстати, сам Чарли Паркер был и впрямь полноценным интеллектуалом: по воспоминаниям Майлза Дэвиса, он «читал романы, поэзию, книги по истории» и «мог поддерживать разговор с кем угодно и на любую тему».

Так же как Лестер Янг («мрачный святой дурила», как назвал его Керуак) использовал стандартные ноты готовой темы, чтобы создавать свои собственные мелодии, так и авторы-экспериментаторы препарировали язык и играли с ним. Битники имитировали ломанные ритмы бибопа в сво-

их стихах, а джазовые музыканты часто сопровождали их декламации. Поэт Аллен Гинсберг, который, будучи студентом, был частым гостем на бибоповых джемах 40-х, пытался имитировать джазовый подход во время сочинения поэмы «Вопль» (1956) (вдохновленной, по его словам, пьесой Лестера Янга *Lester Leaps In*): «Свят стонущий саксофон! Свят апокалипсис бопа! Свят джаз-бэнды марихуана хипстеры мир пейотль и колеса!»

Большим ценителем бибопа был и Джек Керуак, который не остановился лишь на написании книг: он записал несколько пластинок, читая в микрофон свои произведения. Продюсер Dot Records Боб Тиль (впоследствии перешедший на Impulse) в 1958 году за одну сессию звукозаписи записал первый альбом писателя — *Poetry For The Beat Generation*, на котором Джек Керуак (у которого даже был ангажемент в знаменитом клубе *The Village Vanguard!*) читает свою поэзию под аккомпанемент фортепиано. На пластинке есть и вполне джазовые стихи, посвященные Чарли Паркеру и Дейву Брубеку, но президент лейбла был возмущен и назвал результат «почти порнографическим». Тиль стоял на своем и был немедленно уволен. Ради этой пластинки он восстановил свой собственный лейбл и все-таки выпустил ее.

Не только американская, но и мировая литература тоже пленилась джазом. Тот же Чарли Паркер стал прототипом героя повести «Преследователь» аргентинского писателя Хулио Кортасара. Его герой — саксофонист Джонни Картер, одержимый музыкой, стремящийся вырваться за пределы культуры и языка. Серьезный поклонник джаза, Кортасар признавал, что очень любит музыку Луи Армстронга: именно на его концерте в Париже в 1952 году он придумал хронопов — героев цикла миниатюр «Истории хронопов и фамов» (1962). Принцип импровизации он переносил на свой творческий метод, призывая читателей к соответствующему восприятию: «Я хотел, чтобы читатель был свободен, свободен, как это только возможно».

Японский фанат джаза — Харуки Мураками (коллекция писателя состоит из 40 тысяч джазовых альбомов!), в книгах которого музыка (классика, джаз, рок, соул) занимает очень важное место. Много лет он прожил за границей, искренне

увлекся западной культурой, а в 70-х годах открыл в Токио джаз-бар под названием «Питер Кэт». Говорят, в этом баре, оставаясь один после закрытия, Мураками и начал писать свои книги. Однажды он посетил выставку художника Ма-кото Вада, на которой были размещены портреты великих джазменов, и это вдохновило его на создание томика с прочувствованными эссе о своих любимых джазовых музыкантах «Джазовые портреты». Получился окрашенный личностным восприятием искусствоведческий труд с забавными иллюстрациями!

Главный русский «джазовый» писатель — Василий Аксенов, для которого сомнительный для советских идеологов джаз был вестником демократических свобод и символом свободы личной, легкого отношения к обстоятельствам. В 1967 году он написал для журнала «Юность» репортаж о Таллинском джазовом фестивале, на котором выступали саксофонист Чарльз Ллойд и пианист Кейт Джаррет. Герои Аксенова любили джаз, модно одевались, предпочитали импортные сигареты и разительно отличались от плакатных строителей коммунизма. Сам Аксенов обожал джаз, писал с оглядкой на ритм, используя «синкопы» и неожиданные смены ритма; в его книгах «джинсово-джазовые» герои смело нарушали привычные и навязанные модели поведения, импровизируя в рамках темы своего существования. Покинувшего этот мир 6 июля 2009 года писателя провожали под звуки любимого им джаза.



Почитать

Джек Керуак. В дороге (1957)

Классический образец бибоп-литературы — книга Джека Керуака «В дороге». Этот гедонистический роман был напечатан автором на рулоне бумаги, «свитке» длиной 36,5 метра. Его герои убегают от дисгармонии современного общества к простоте и естественности, которую олицетворяет джаз. Путешествие начинается в 1947 году, в период «между «Орнитологией» Чарли Паркера и другим периодом, начинавшимся с Майлза Дэвиса». Ведя повествование в страшной спешке, наполняя его обрывками мыслей и чувств, Ке-

руак имитирует стиль игры своего любимого саксофониста Чарли Паркера, бунтаря и святого безумца, «пацана из материнского деревянного сарая в Канзас-Сити», который «дул в свой перемотанный изолентой альт среди поленьев, тренируясь в дождливые дни». Но импровизация все-таки переходит в тему — так и герой романа Сал Парадайз не может вечно жить в условиях лихорадочной взвинченности и возвращается домой. Это компромиссное возвращение — и спасение, и поражение. Уйти от «дома» культуры и языка невозможно и в случае самого Керуака, и осознание этой невозможности звучит в романе отдельной горькой нотой.

Париж: джаз, который всегда с тобой

В лобби парижской гостиницы La Tremoille, что находится на тихой улице рядом с Елисейскими Полями, висит фотография, сделанная в 1961 году: на смежных балконах отеля стоят великие джазмены Луи Армстронг и Дюк Эллингтон, а на улице под ними в порядке дружественного соревнования играют участники их оркестров. Дюк по-королевски поднимает руку, будто приветствуя подданных, а Армстронг машет белым носовым платком, которым он прикрывал во время игры свои пальцы. К 1961 году джазменов уже многие десятилетия принимали в Париже как королевских особ: во французской столице джаз глубоко пустил корни с самого начала.

Джаз прибыл во Францию вместе с американскими войсками во время Первой мировой войны: в записях из солдатских ранцев и в музыке черных полковых оркестров. Катализатором диалога культур был военный оркестр Harlem Hellfighters Джеймса Риза Юропа. Уже тогда было заметно, что у слушателей по ту сторону Атлантики отсутствовали предрассудки по поводу цвета кожи, здешняя публика была внимательна и заинтересованна — музыканты Юропа, вернувшиеся домой, рассказывали об этой земле обетованной. Париж первым распахнул свои объятия всему, что связано с джазом, и в период между двумя мировыми войнами столица Франции стала заодно европейской столицей джаза — и остается таковой до сих пор. Для

каждого джазмена поездка в Париж всегда была важным и приятным событием.

Многие годы в США к джазу относились как к низкопробному развлечению. Иное дело — Европа. Черных джазменов, изгоев у себя на родине, европейцы воспринимали как серьезных художников. Некоторые музыканты и солдаты из Harlem Hellfighters, впечатлившие европейцев джазовыми концертами, остались после войны во Франции, в которой не было расистских законов, унижающих их на родине. За ними в Европу потянулись и другие. В 20-х годах небольшая, но очень активная община афроамериканских музыкантов покинула США и поселилась в Париже, создавая на новом месте своеобразную сцену и заражая любовью к своей музыке французов. Эта сцена процветала в эпицентре парижской артистической жизни, на Монмартре, на протяжении двух десятилетий, пока 18 июня 1940 года город не был оккупирован немецкими войсками.

Немцы пытались запретить «расово неполноценный» джаз и у себя на родине, и во Франции, но успеха так и не добились. К их приходу парижские музыканты играли свинг в мюзик-холлах, вальсы на аккордеонах приобрели джазовый привкус, у Парижа были даже собственные джазовые звезды — гитарист Джанго Рейнхардт, скрипач Стефан Грапелли и их The Quintette du Hot Club de France. Свое название он получил от Hot Club de France, организации, открытой в 1932 году студентами и энтузиастами джаза Югом Панасье и Шарлем Делоне ради пропаганды джаза. Эти два друга проделали огромную работу по популяризации джаза во Франции. Они неустанно писали о любимой музыке в основанном ими же в 1935 году журнале Le Jazz Hot (одно из самых ранних печатных изданий о джазе), организовывали концерты и сессии звукозаписи, привозили в Париж американских звезд, читали лекции в университетах.

Правда, после вторжения немцев Стефан Грапелли остался в Англии, но Рейнхардт был тут, прямо под носом у нацистов, с большим успехом исполняя цыганский свинг (как известная личность, чье имя пестрело на парижских афишах, он сумел избежать концентрационного лагеря). Делоне и Панасье по-прежнему возглавляли свой клуб.

Первый подался в Соппротивление, а второй использовал джазовые записи в качестве вызова оккупантам: однажды он показал немецкому цензору пластинку с песней, помеченную названием *La Tristesse de St. Louis*, и услужливо объяснил, что это старинная французская песня о бедном короле Людовике XIV. Цензор так и не понял, что перед ним был выпущенный Victor диск *St. Louis Blues* Луи Армстронга.

После войны Германия оправлялась от шока, в Великобритании действовали ограничения деятельности иностранных музыкантов, и только Париж после четырехлетней изоляции от контактов с американским джазом жаждал развлечений и свинга, который стал символом освобождения от ненавистного оккупационного режима. До этого джазом во Франции интересовался постоянный круг преданных ценителей (вроде сообщества *Hot Club de France*), теперь же пластинки были нарасхват, а немногочисленных местных джазменов буквально рвали на части владельцы клубов и мюзик-холлов. Свинг превратился во всеобщее увлечение, французы признали его «своим». Американские музыканты могли легко получить разрешение на работу, и их любили.

Правда, на пятки оркестровому свингу наступал бибоп с его сложными структурами, дикими по скорости ритмами и малыми составами. Американская новинка не встретила поддержки в *Hot Club de France*: Юг Панасье по-прежнему был верен стандартам Нового Орлеана и Луи Армстронга 30-х и считал, что с приходом Чарли Паркера джаз умер: «Когда он разработал так называемый боп, он перестал быть настоящим джазовым музыкантом». Бибоп он считал какой-то новой формой музыки, а кул-джаз не принял потому, что большинство его исполнителей были белыми. Напротив, Шарль Делоне не имел ничего против бибопа: развернулась серьезная дискуссия на тему, что же считать «настоящим джазом».

Бенни Картер и Коулмен Хокинс уплыли из Франции в США в 1939 году, чтобы избежать нацистской угрозы, но сразу после войны американские музыканты вновь рвались прочь от расистских законов США в богемный Париж, который встречал их как героев. Открытый в 1948 году ноч-

ной клуб Le Caveau de la Huchette стал основным местом работы парижских джазменов — и местных, и заезжих: за десятилетия здесь успели выступить Лайонел Хэмптон, Каунт Бейси, Арт Блейки и другие (уютный подвальчик на рю де ла Юшетт по-прежнему ждет гостей). Многие американские музыканты жили во Франции относительно долго: от Сиднея Беше до Арчи Шенпа. Некоторые, как Беше и барабанщик Кенни Кларк, оседали надолго, играли в кафе в квартале Сен-Жермен-де-Пре на левом берегу Сены, который бурлил творческой энергией в послевоенные годы.

Первым американцем, который открыл Париж после войны, был барабанщик Кенни Кларк, который много раз гастролировал по Европе, радуясь признанию и высоким гонорарам: «Я заслуживаю хорошей, очень хорошей жизни!» Поселившись в столице Франции, Кларк регулярно выступал с приезжающими американскими музыкантами. Следом за ним прибыли саксофонисты Бен Уэбстер и Дон Биас, а в 1959 году — пианист Бад Пауэлл. Присажим звездам часто помогал местный контрабасист Пьер Мишло, который начинал еще с Сиднеем Беше, но скоро играл с боперами во время бесконечных джемов и сессий звукозаписи. Тромбонист Майк Зверин, друг Майлза Дэвиса и Декстера Гордона, который в 18-летнем возрасте участвовал в записи серии дисков *Birth Of The Cool*, прожил в Париже двадцать один год и писал о джазе.

Между 1945 и 1948 годами голод французских поклонников джаза был удовлетворен рядом фестивалей с участием не только Луи Армстронга и Дюка Эллингтона, но и Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи. Послевоенные годы породили жаркие споры между традиционалистами, сосредоточенными вокруг фестиваля, организованного Югом Панасье, и модернистами во главе с Шарлем Делоне, процветающим на интеллектуальной сцене левого берега Парижа с его клубами *The Saint-Germain*, *The Ringside* и *The Tabou*. Джанго Рейнхардт, первый европеец, который будет единодушно принят американскими джазменами и критиками, не заботился об анафемах Юга Панасье, но волновался по поводу «ереси» бибопа: «Эти парни играют так быстро, что я не знаю, смогу ли я не отстать от них».

Смерть Джанго в 1953 году и запись Майлзом Дэвисом в 1957 году звуковой дорожки к фильму «Лифт на эшафот» ознаменовали появление современного французского и европейского джазового языка. К концу 50-х французская джазовая сцена, все еще восторгающаяся заезжими гостями из-за океана, созрела для того, чтобы наполниться группами, состоящими только из французов. Они играли и джаз по-американски, и развивали свою школу, восходящую к квартету Джанго Рейнхардта и Стефана Грапелли без духовых и ударных: это мягкий, подвижный, «струнный» джаз с цыганским влиянием, со скрипкой и акустической гитарой. Американский актер Роберт Райан признал: «Во французской столице джаз повсюду — вам нужно только знать, куда смотреть».



Послушать

Various Artists. Jazz In Paris: 50 Reasons To Love Paris (2008)

Universal Music

В прекрасной серии Jazz In Paris вышла уже добрая сотня аккуратных книжечек-компиляций высококлассного джаза, записанного в Париже: здесь и традиционный джаз, и свинг, и бибоп, и буги-вуги, и галльская школа — таково огромное джазовое наследие французской столицы. Тройной сборник «50 причин любить Париж» содержит записи знаменитых джазовых американцев (Куинси Джонса, Дональда Берда, Лайонела Хэмптона) и французов (Мишеля Леграна, Пьера Мишло, Le Quintette du Hot Club de France). Все эти пьесы имеют отношение к Франции — стране, в которой многие джазмены ощутили творческий полет, не сдерживаемый никакими формами дискриминации. Версии Parisian Thoroughfare пианиста Бада Пауэлла, жившего в Париже несколько лет, «Парижские наброски» Макса Роуча продолжительностью в семнадцать минут, зарисовки о зале «Олимпия» на бульваре Капуцинок, Эйфелевой башне, «Мулен Руж», Монпарнасе и Монмартре — музыка, полная парижского флера и горячей джазовой свободы.

Кул-джаз: остынь!

Бибоп оказался искусством на грани возможностей и на предельных скоростях. Слушать и играть исключительно один бибоп — очень сложно. Неудивительно, что возникла обратная реакция, и в конце 40-х на арену вышел умиротворенный, расслабленный кул-джаз. Слово cool означает одновременно и «холодный», и «классный», а кул-джаз — это как ушат холодной воды, вылитый на раскалившегося докрасна исполнителя боба. Кул-джаз как бы говорит: отдохни, притормози, кеер cool (сохраняй спокойствие)! При этом музыка унаследовала богатую боповую фразировку и сама по себе оказалась весьма подходящей почвой для самых смелых экспериментов, а ее корни гнездятся в истории джаза: например, в изысканной игре корнетиста Бикса Бейдербека или в мягком тоне саксофониста Лестера Янга.

Одним из зачинателей движения был слепой пианист и теоретик Ленни Тристано из Чикаго, который сделал карьеру в Нью-Йорке. Его игра обладала текучим ритмом и воздушным звучанием, предполагала предельную ясность, сосредоточенность и даже холодность — по контрасту с хаосом бибопа. Тристано любил бибоп, но явно смотрел дальше: в чем-то его музыка была близка наработкам Чарли Паркера, а в чем-то отсылала к фугам и контрапунктам Иоганна Себастьяна Баха. Тристано преподавал, среди его учеников был и саксофонист Ли Кониц, будущий участник эпохальных сессий Майлза Дэвиса к *Birth Of The Cool* (о которых чуть ниже) и звезда кул-джаза сам по себе.

Все началось в маленькой квартирке на первом этаже дома из серого камня на нью-йоркской Пятьдесят пятой улице, где проживал музыкант и аранжировщик родом из Канады Гил Эванс. Трубач Майлз Дэвис, который покинул Чарли Паркера под конец 1948 года, восторгался музыкальным чутьем и опытом Эванса и был частым гостем в его квартире: именно здесь он решил собрать экспериментальный состав, давший толчок для развития нового стиля. Примером для подражания выступила новизна подхода оркестра Клода Торнхилла, который приносил в джаз эле-

менты импрессионизма, а соответствующие аранжировки как раз готовил Гил Эванс. Саксофонист Джерри Маллиган, сотрудничавший с оркестром, говорил об этой музыке как об «организованном шуме» — это был «инкубационный период» кул-джаза.

Майлз Дэвис решил двигаться в том же направлении. Он запланировал репетиции, нашел площадку для выступлений и добился контракта с Capitol Records. В 1948 году в зале ресторана Royal Roost на Бродвее, где подавались отличные блюда из курятины, Майлз Дэвис представил свой нонет — состав из девяти музыкантов. В ансамбль, который заслужил вежливые аплодисменты в перерывах между выступлениями оркестра Каунта Бейси, были включены туба и валторна — крайне необычное нововведение, давшее ансамблю более богатый звук и широкий диапазон. В противовес популярному бибопу группа Майлза Дэвиса играла легко и уточнено. Во многом это отражало подход самого Майлза, который просто не умел (да и не хотел) «поливать» нотами, как, скажем, Диззи Гиллеспи. Вместо виртуозных каскадов он предпочитал лаконичную, мягкую игру: несколько чистых тонов в одной фразе, в пределах одной октавы.

Особенного успеха непривычный состав не снижал, и группа распалась. Ее участники, каждый по отдельности, сделали для распространения кул-джаза даже больше, чем все вместе. Апостолы разошлись в разные стороны и распространили учение. Пианист Джон Льюис организовал The Modern Jazz Quartet — утонченный джаз-ансамбль для концертных залов. Бледный, рассеянный саксофонист Ли Конниц прославился своей мягкой игрой, став одной из важнейших фигур джаза 50-х. Барабанщик Макс Роуч использовал эстетику кул-джаза в записях своей группы середины 50-х с трубачом Клиффордом Брауном. А саксофонист Джерри Маллиган прибыл в Калифорнию, где его стараниями кул-джаз расцвел пышным цветом: возник даже термин «джаз Западного побережья» (если совсем просто, это изящный кул-джаз в исполнении беспечного белого парня из Калифорнии).

Эти белые парни (как правило, грамотные музыканты с академическим образованием) принялись активно продол-

жать наработки Майлза с серии пластинок *Birth Of The Cool*. Им не нужно было бороться за выживание, как боперам в условиях гетто. Они творили в условиях беспечной калифорнийской жизни с ее пляжными развлечениями и вечеринками с коктейлями. Рядом был Голливуд, где приличному музыканту всегда можно было найти работу; на обложке пластинки можно было увидеть симпатичного пловца в ластах и костюме для подводного плавания и с блестящей трубой в придачу. Тем не менее эти молодые люди (большинству под конец 40-х было чуть за двадцать) довольно серьезно экспериментировали, а их музыка не утратила блеска и изыска.

Кул-джаз Западного побережья начал свое победное шествие в кафе *Lighthouse* в нескольких метрах от океана, на пляже Эрмоза. Владелец заведения не был в восторге, когда к нему пришли какие-то бывшие джазмены из оркестра Стена Кентона, о котором надо сказать особо. Это был необычный оркестр с полной струнной секцией и набором духовых инструментов, не характерных для джаза: скажем, с гобоем или тубой. В общем, оркестр Стена Кентона в Калифорнии был аналогом оркестра Клода Торнхилла в Нью-Йорке — новаторской «кузницы кадров». Эти «кадры» предложили исполнять музыку в кафе. Владелец позволил им резвиться с инструментами во вторую половину дня в воскресенье: и в первый же день за час игры публики было больше, чем за всю неделю. Позже музыкантам было позволено выступать уже два дня в неделю до двух ночи — и кафе *Lighthouse* превратилось в испытательный полигон для наработок кул-джаза: часто джазмены здесь играли то, что сочинили буквально перед выступлением.

Оркестр Вуди Хермана представил публике команду «Четырех братьев»: саксофонистов Стена Гетца, Сержа Карлоффа, Зута Симса и менее известного Херби Стюарда. Из них самым популярным стал Стен Гетц, предвосхитивший кул-джаз своей мягкой импровизацией в пьесе 1948 года *Early Autumn*. И этот милый человек, из чьего инструмента лились эти славные, романтические пассажи, позже будет арестован за попытку ограбить аптеку! Ему были нужны наркотики — так же, как и альт-саксофонисту Арту Пенперу, еще одной звезде кул-джаза, оказавшемуся в итоге в тюрьме

Сен-Квентин из-за проблем с зельем. Наркотики вообще были бичом музыкантов: выдающийся трубач Чет Бейкер выглядел как звезда кино, камерно, тихо и неторопливо играл на трубе, чувственно пел — и серьезно сидел на героине. Чет Бейкер вместе с упоминавшимся выше саксофонистом Джерри Маллиганом образовал в 1952 году удивительный квартет, в котором — это было крайне странно — не было фортепиано!

Эстетика кул-джаза позволяла использовать в аранжировках необычные инструменты (например, флейту или флюгельгорн) или необычные темпы, на которых специализировался пианист Дейв Брубек (о нем — отдельная глава). Побывав на гастролях за океаном, он вдохновился ритмами иных культур и смело ввел в свои пьесы экзотические размеры 9/8 или 5/4. При этом его группа играла в неторопливой и рассудочной манере: многолетний коллега и соавтор Брубeka Пол Дезмонд (автор знаменитой пьесы Take Five) в шутку называл себя «самым медленным альт-саксофонистом в мире». Уравновешенный и респектабельный Дейв Брубек не употреблял наркотиков и сохранил свою популярность, но к началу 60-х джазовое движение на Западном побережье сошло на нет. Самые значимые фигуры ушли со сцены: одни окунулись в студийную работу, другие сели в тюрьму, третьи уехали в Нью-Йорк или вовсе в Европу. А на пляжах Калифорнии возникла новая молодежная культура, элементами которой стали доски для катания по волнам, серф-рок, красивые машины, все более длинные волосы и рок-группа The Beach Boys.



Послушать

Miles Davis. Birth Of The Cool (1957)

Capitol

Даже название этой серии пластинок на семьдесят восемь оборотов в минуту (объединенных в единый альбом) стало символическим провозглашением нового стиля. «Рождение кула» — именно с этого новаторского диска принято начинать историю кул-джаза. Кстати, эффектное название придумал вовсе не Майлз Дэвис, а продюсер Пит

Руголо. Новое звучание появилось в ходе жарких обсуждений в квартире Гила Эванса. Аранжировки, по большей части, писали Гил Эванс и саксофонист Джерри Маллиган, а Майлз собрал ансамбль из девяти музыкантов с необычным набором инструментов, среди которых были баритон-сакс, валторна и туба (туба последний раз использовалась в новоорлеанском джазе). Камерный ансамбль с хрупким звучанием на основе полиритмии (скажем, пьеса Јегу ставит под сомнение господство размера 4/4) резко контрастировал с гремевшим в джазовых клубах экспрессивным стилем бибоп. Скептики поставили вопрос: а джаз ли это вообще? Уж очень похоже на академические упражнения какого-нибудь композитора-импрессиониста!

Хард-боп: джаз как он есть

Слово *hard* в переводе с английского означает «жесткий», «твердый», «тяжелый». Судя по прямому переводу, хард-боп — это некий жесткий бибоп, джазовый аналог хард-рока с его волосами до плеч, ревом гитар и выкрученными до максимума ручками громкости. На самом деле все не совсем так: музыканты хард-бопа как раз смягчили самые радикальные проявления бибопа, «причесали» его, сделали более доступным и популярным. Парадоксально, но музыка при этом не лишилась накала, стала и впрямь более «тяжелой», напористой и ритмически плотной. Джазменам удалось сохранить баланс между относительной простотой и возможностями для творчества.

Вначале было слово. И слово было «бибоп». Хард-боп был продолжением бибопа: его сложных аккордов, скоростных ритмов и импровизаций пулеметной скорости. В определенный момент эстетика бибопа зашла в тупик. Его отцы-основатели были подлинными виртуозами, уровень саксофониста Чарли Паркера и трубача Диззи Гиллеспи оставался недостижимым, но легионы их последователей (саксофонисты по всей Америке увлеченно копировали Паркера) пожертвовали точностью и эмоциональностью игры ради пущей скорости и внешних эффектов. Джазовые концерты стали напоминать спортивные состязания, в ко-

торых кубок отдавался тому, кто выдует больше нот в минуту.

Возникший в конце 40-х годов противовес бибопу — прохладный, рассудочный, умиротворенный кул-джаз, возродил некоторые элементы свинга, который боперы считали второстепенными, например, написанные в нотах аранжировки, но в середине 50-х энтузиазм холеных красавцев музыкантов кул-джаза с Западного побережья пошел на убыль. Новая, волнующая и наполненная шумом большого города музыка, которую журналисты именовали «хард-бопом» (первым был критик *The New York Herald Tribune* Джон Мехеген), к этому времени уже являлась новой модой, джазовым мейнстримом, то есть популярным джазом, явлением, с которым ассоциировала термин «джаз» широкая публика.

В хард-боп, по сути, влилось целое поколение молодых модернистов, ценивших достижения Паркера и Гиллесли, но стремившихся найти собственные голоса. Новое поколение отошло от радикализма, свойственного их предшественникам: к 1950 году такие джазмены, как саксофонист Сонни Стит, трубачи Клиффорд Браун и Фэтс Наварро сгладили эксцентрику раннего бибоба. Кул-джаз казался им недостаточно эмоциональным и порывистым, и они стремились наполнить свою музыку элементами госпела, вернуться к корневому блюзу и использовать структуры модного на тот момент ритм-энд-блюза — ранней предтечей рок-н-ролла и соула. Ближе к концу 60-х хард-боп впитал в себя и элементы модалного джаза (продолжительная игра на одном аккорде), и авангарда, но остался по-прежнему приземленным и массивным.

Хард-боп развивался постепенно, точной даты его зарождения не существует. В качестве отправной точки можно рассматривать работы трубача Майлза Дэвиса: в 1955 году он наметил новые пути развития джаза, выступив на джазовом фестивале в Ньюпорте с балладой Телониуса Монка 'Round Midnight. В его записях для Blue Note Records 1952—1954 годов принимали участие такие важные стилисты джаза 50-х, как альт-саксофонист Джеки Маклин (чей звук сильно отличается от кул-звучания Пола Дезмонда или Ли Коница), тенор-саксофонист Сонни Роллинс (хард-боповая

версия Коулмена Хокинса), тромбонист Джей Джей Джонсон, пианист Хорас Сильвер и виртуозный, легкий на подъем барабанщик Арт Блейки.

Последняя пара образовала группу The Jazz Messengers: еще один важный ранний документ хард-бопа — это две пластинки *A Night At Birdland* (1954) с записью этого состава в нью-йоркском клубе Birdland. Арту и Хорасу хотелось уйти от принципов джазовой сцены начала 50-х, когда джазмены в клубах без всяких репетиций и подолгу играли в клубах общеизвестные блюзы и стандарты, даже не думая о запросах аудитории. Оба нуждались в признании публики, а для этого были нужны запоминающиеся, завершенные, отточенные мелодии. Хорас Сильвер в 1955 году написал *The Preacher* — краеугольный камень хард-бопа. Эту забавную, несложную для исполнения пьесу считали банальной и старомодной из-за явного влияния госпела (и даже не хотели записывать), но неожиданно она стала хитом. Многие хиты хард-бопа были созданы по этой же формуле.

Одним из основоположников эстетики хард-бопа также выступил Фэтс Наварро, трубач из Флориды, в жилах которого смешались кубинская, китайская и афроамериканская кровь. С 1947 года он жил в Нью-Йорке, где играл с Чарли Паркером, но не вступил в его группу из-за низкой оплаты. Наварро употреблял героин, что в сочетании с туберкулезом и проблемами с весом привело его к смерти в возрасте 26 лет. Теплый тон и логичность игры Наварро, в отличие от бурных зигзагов Диззи Гиллеспи, привлекали массу последователей, в том числе и Клиффорда Брауна, который сделал серию исторических записей квартета с участием барабанщика Макса Роуча в 1954–1956 годах. В отличие от своего предшественника Браун не употреблял наркотики, но тоже умер молодым: в 1956 году в возрасте 25 лет он попал в аварию, но до той трагической дождливой ночи на шоссе Клиффорд Браун успел повлиять на целое поколение трубочей.

Расцвет хард-бопа совпал с важным сдвигом в производстве пластинок: на рынке с 1948 года уверенно обосновался новый формат долгоиграющего альбома на тридцать три оборота в минуту: на пластинку-гигант умещалось

больше музыки, и теперь пьеса могла длиться хоть двадцать минут — это давало больше простора для творчества. Пластинки казались ценными артефактами: они солидно выглядели, были «одеты» в красивые обложки, звук поражал стабильным качеством, как в случае с альбомами лейбла Blue Note. Руководители фирмы платили музыкантам за репетиции и рекомендовали включать на запись новый материал — именно этот лейбл превратился в настоящий инкубатор хард-бопа, выпустивший всю классику жанра.

Хотя в начале 60-х горячей новостью для первых полос был скандальный фри-джаз, хард-боп не сдавал позиций и оставался доминирующим джазовым стилем с 1955 по 1968 год. Главными звездами были трубачи Клиффорд Браун, Фредди Хаббард, Ли Морган (у него даже был хит-сингл *The Sidewinder*), тенор-саксофонисты Сонни Роллинс и Хэнк Мобли, гитаристы Кенни Баррел, Грант Грин и Уэс Монтгомери, органист Джимми Смит, пианисты Хорас Сильвер и Бобби Тиммонс. Записи всех этих музыкантов можно найти на многочисленных альбомах лейбла Blue Note: часто они сопровождали игру друг друга.

К концу 60-х хард-боп потерял былую звонкость и свежесть. Фирма Blue Note была продана, и джаз утратил один из своих самых значительных лейблов. На основе хард-бопа развился более коммерчески успешный и доступный соул-джаз, который перетянул к себе джазовую аудиторию, а музыканты искали новые пути в авангарде, фьюжне, фанке или в поп-музыке. Тем не менее хард-боп никогда полностью не уходил со сцены, а в 80-х годах возродился во всем блеске в движении «молодых львов» во главе с трубачом Уинтоном Марсалисом, которые превратили акустический хард-боп в отправную точку своего творчества (об этом — в отдельной главе).

Сегодня хард-боп продолжает с разной степенью активности присутствовать на джазовой сцене по всему миру, он является неким средним арифметическим современного джаза: «джазом как он есть». В своих наиболее доступных, ритмично-драйвовых формах он может быть востребован широкой публикой, но при этом оставляет музыканту множество возможностей для фантазии и само-

реализации. В этой универсальности — один из секретов долголетия хард-бопа, который и по сей день — блестящий джазовый мейнстрим, в меру экспериментальный, в меру танцевальный.



Послушать

Oliver Nelson. The Blues & The Abstract Truth

(1961)

Impulse

В своем альбоме *The Blues & The Abstract Truth* саксофонист, аранжировщик и композитор Оливер Нельсон поставил перед собой цель исследовать скрытые возможности простой блюзовой формы. Многие музыканты хард-бопа озадачивались этим же, но эта пластинка — один из самых красивых и волнующих результатов подобных поисков. В студию 23 февраля 1961 года пришел потрясающий состав: трубач Фредди Хаббард, флейтист Эрик Долфи, пианист Билл Эванс, басист Пол Чемберс, барабанщик Рой Хайнс и баритон-саксофонист Джордж Бэрроу, который не играл соло, но внес важный вклад в общее звучание. Музыканты записали шесть пьес, среди которых подлинным бриллиантом блистает шестнадцатитактовый блюз в до-миноре *Stolen Moments*. Кроме этого шедевра — веселая переключка инструментов в *Hoedown*, блюзовый водоворот *Yearnin'*, динамичная классика хард-бопа *Cascades* и *Butch & Butch*, а также угловатый финал *Teenie's Blues*. При всей гармонической простоте блюз, пропущенный через прогрессивные идеи хард-бопа, еще не был столь изысканным.

Blue Note Records: все ради музыки

Альбом, выпущенный фирмой Blue Note, опознается на полке музыкального магазина с первого взгляда. Дизайнер Рейд Майлз разработал для лейбла единый графический язык: выступающие из темноты черно-белые снимки музыкантов прямо с репетиции или с записи, набор характерных шрифтов, крупные буквы, приглушенная цве-

товая палитра. Любители джаза в 50-х и 60-х покупали эти пластинки, даже не глядя на имена музыкантов. Репутация Blue Note была так высока, что все знали: на этой пластинке будет только первосортный материал, выдержанный в одном, очень привлекательном стиле. Это полный ритм, сочно записанный джаз, который мог прийтись по вкусу и широкой публике, и ортодоксальным джазовым гурманам.

Blue Note («блюзовая нота») — понижение тона ради блюзового чувства и пушей экспрессии во время пения или игры — это то, что делает джаз джазом. Любопытно, что лейбл с таким символическим названием был основан двумя немецкими евреями, прибывшими в США между двумя мировыми войнами. Альфред Лайон, родившийся в Берлине 21 апреля 1908 года, в 16-летнем возрасте катался на роликах в парке и случайно попал на концерт оркестра Сэма Вудинга — с тех пор и на всю жизнь он полюбил джаз. В 1938 году он оказался в Нью-Йорке — на самом пике популярности оркестрового свинга. Лайон увлеченно ходил по барам и клубам, а после джазового концерта в Карнеги-Холл решил основать свой лейбл. Партнером выступил музыкант, писатель и активист коммунистического движения Макс Маргулис, который согласился вложиться в стартовый капитал: он писал рекламные проспекты, но к производству пластинок не притрагивался и скоро выбыл из дела.

Лайон снял студию 6 января 1939 года и записал двух музыкантов, впечатливших его в Карнеги-Холл: пианистов буги-вуги Альберта Эммонса и Мида Люкса Льюиса. В том же году фирма получила свой первый хит — запись ветерана новоорлеанского джаза, саксофониста Сиднея Беше Summertime, выпущенная тиражом пятьдесят копий. С самого начала Лайон решил выпускать музыку на двенадцатидюймовых пластинках: на них помещалось больше музыки, и у музыкантов не было временных рамок. Стандартом в то время были десять дюймов, а на двенадцатидюймовые пластинки записывали классику — сразу стало ясно, с каким пиететом относится лейбл к своей музыке. В 1941 году в Blue Note пришел друг детства Лайона, еще один немецкий еврей — Фрэнсис Вульф. Он занялся на фирме финансами и периодически записывал музыкантов в Европе, но главное — он делал снимки музыкантов. Это были не парадные и не по-

становочные съемки, а фиксация творчества во время записи и во время репетиций. Сейчас эти снимки считаются классикой и эталоном джазовой фотографии.

О своем детище Лайон писал так: «Фирма Blue Note Records создана, чтобы обеспечить бескомпромиссное выражение горячего джаза или свинга. Любой конкретный стиль игры, который представляет собой аутентичный способ музыкального чувства, — это подлинное выражение. В силу его значимости в конкретном месте, времени и обстоятельствах он обладает своими собственными традицией, художественными стандартами и аудиторией, которые сохраняют его живым. Следовательно, горячий джаз — это выражение и общение, музыкальное и социальное проявление, и лейбл Blue Note определяет этот импульс, а не украшает его ради сенсации и коммерции». За сложным объяснением кроется простой подход: Лайон и Вульф обожали музыку, следили за новыми веяниями и с уважением относились к музыкантам.

В отличие от других лейблов Blue Note платил за репетиционное время до самой сессии звукозаписи, что обеспечивало ему высокую репутацию в джазовой среде и в итоге лучший результат (продюсер Боб Портер из Prestige Records сказал: «Разница между Blue Note и Prestige — в двух днях репетиции!»). На Blue Note музыканты записывались в ранние часы после вечерней работы в клубах и барах, и им позволялось принимать участие во всех аспектах производства записи: например, при записи своего шедевра Blue Train саксофонист Джон Колтрейн сам выбирал музыкантов и материал. К записи на Blue Note джазмены готовили более смелые пьесы и более увлеченно импровизировали (во время записи для других лейблов они часто в студии видели друг друга впервые и даже не успевали сыгаться).

Еще один «секрет фирмы» — звукорежиссер Руди Ван Гелдер, переделавший в студию гостиную своих родителей в Нью-Джерси и ответственный за «звук Blue Note». Этот «звук» загадочным образом перебирался в любую студию, за пультом в которой сидел Руди Ван Гелдер. С 1953 года до конца 60-х этот человек записал десятки альбомов, которые ныне считаются шедеврами звукозаписи. Уникальное звучание обрело и потрясающей красоты оформление,

за которое отвечал дизайнер Рейд Майлз. При одном взгляде на оформленные им пластиночные конверты тут же хочется ознакомиться с музыкой, которую они иллюстрируют. За пятнадцать лет Майлз создал почти иолтысячи обложек. Его приняли в Blue Note в 1956 году, и он превратил оформление винилового диска в особую художественную форму (между прочим, пару раз для обложек были использованы рисунки тогда еще никому не известного художника Энди Уорхола).

Главные особенности работы Майлза — простота и изысканность. Стильная черно-белая гамма, характерная для множества обложек Blue Note, кажется специально выверенной, но на самом деле у лейбла часто просто не хватало бюджета на полноцветную печать. Майлз был вынужден использовать черно-белые снимки Вульфа, но благодаря его мастерству эти конверты всегда казались воплощением шика. Хотя его работы приобрели канонический статус у поклонников джаза, сам Майлз при этом предпочитал слушать классику и при работе даже не утруждал себя прослушиванием музыки, которую он иллюстрирует. Руководство фирмы выдавало ему по несколько копий оформленных им же альбомов, но дизайнер попросту раздавал их друзьям или сдавал в музыкальные комиссионки.

В начале 1954 года Blue Note выпустили первую сорокапятку — это была запись пианиста Хораса Сильвера с пьесами *Message From Kenya* и *Nothing But The Soul* (на барабанах играл Арт Блейки). С тех пор пластинки фирмы можно было найти даже в музыкальных автоматах, а некоторые из них становились большими хитами на манер поп-записей. В 1963 году прогремела пьеса *The Sidewinder* трубача Ли Моргана, а год спустя — *Song For My Father* Хораса Сильвера. С тех пор практически каждый альбом Blue Note начинался с цепляющей вещички с явным танцевальным битом, блюзовой основой и призывком латиноамериканского джаза, любая из которых могла крутиться на радио и была потенциальным хитом. Неплохо расходились и органые трио (моду на которые ввел Джимми Смит) — на вырученные деньги можно было записывать и выпускать экспериментаторов и авангардистов вроде Орнетта Коулмена.

Артисты, выпускавшие свои записи на Blue Note, — настоящая аристократия джаза: Телониус Монк, Бад Пауэлл, Фэтс Наварро, Фредди Хаббард, Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Сонни Роллинс, Декстер Гордон, Ли Морган, Арт Блейки, Грант Грин. К середине 60-х на Blue Note записывалась вся молодая четверка из прославленного квинтета Майлза Дэвиса: пианист Херби Хэнкок, саксофонист Уэйн Шортер, барабанщик Тони Уильямс и басист Рон Картер. Многие из этих музыкантов образовали целую «семью» Blue Note: они появлялись на сессиях звукозаписи друг у друга в разных сочетаниях, раз за разом создавая потрясающую музыку, наполненную подлинным мастерством и духом свободного эксперимента. Последнее особенно относится к таким авангардистам, как пианисты Эндрю Хилл и Сесил Тейлор или саксофонисты Орнетт Коулмен и Эрик Долфи.

Из-за проблем с сердцем в 1967 году Альфред Лайон ушел на пенсию и уехал в Мексику, а за два года до этого каталог Blue Note был продан Liberty Records. Вульф оставался с лейблом вплоть до своей смерти в 1971 году: хотя фирма по-прежнему производила записи, она потеряла свой звук, внешний вид и источник новых талантов. После серии продаж и перепродаж лейбл Blue Note был в середине 80-х возрожден (уже в собственности EMI) Брюсом Ландволлом. Ныне он жив и здоров, хотя джазовые записи давно не расходятся прежними тиражами (впрочем, первый альбом певицы Норы Джонс *Come Away With Me* разошелся по миру в количестве 22,5 миллиона копий), а логотип Blue Note на обложке по-прежнему гарантирует стильную и интересную музыку на пластинке.



Послушать

**Various Artists. Blue Note 50th Anniversary
Collection (1989)
Blue Note**

Пять компакт-дисков с кратким обзором джазового великолепия из архивов Blue Note к полувековому юбилею фирмы: пятьдесят восемь композиций и несколько часов

музыки — атмосферной и плотной, быстрой и медленной, традиционной и новаторской, но всегда пульсирующей и искренней. Все в хронологическом порядке. От старомодного Сиднея Беше с его версией Summertime (первый хит лейбла) до десятиминутной мантры Джона Колтрейна Blue Train и далее вплоть до современных джазовых звезд вроде вокалиста Бобби Макферрина или певицы Дайаны Ривс. Полвека джаза сквозь призму одного из величайших в истории джазовых лейблов — настоящее музыкальное путешествие во времени. Разумеется, этот сборник — лишь самое общее введение, и наверняка после него захочется продолжить знакомство с той музыкой, которая оказалась ближе всего по духу — будь то прыгучий хард-боп Арта Блейки, гитарные переливы Стенли Джордана или сфокусированный фанк Дональда Берда. Все-таки в активе у Blue Note порядка 900 альбомов, есть из чего выбирать!

Дюк Эллингтон в Ньюпорте: второе дыхание

В 1956 году джазовым миром правили бибоп, хард-боп и кул-джаз. К середине 50-х большой оркестр стал совсем уж явным анахронизмом. Оркестр Дюка Эллингтона, из которого один за другим уходили ключевые фигуры, конечно, никто со счетов не сбрасывал, но эти ребята считались заслуженными ветеранами, хоть и мастеровитыми, но катастрофически не соответствующими духу времени. За что и подвергались постоянным нападкам критики. Тем не менее Дюк не спешил расставаться со своими музыкантами. Он катался в европейские турне в начале десятилетия, но основная часть его доходов состояла из авторских отчислений от старых композиций 20-х и 30-х годов. На момент джаз-фестиваля в Ньюпорте 1956 года у него не было даже контракта на запись. Это была критическая точка в карьере, можно сказать — последний шанс. И Дюк Эллингтон им воспользовался.

В то время джазовые фестивали были модной новинкой, на них собиралась праздная публика, чтобы весело провести время и заодно послушать приличную музыку — в

отличие от входящего в моду, нахального и шумного рок-н-ролла. В статье в журнале Time за 16 июля 1956 года сказано: «Летом 1956 года по всем США люди чувствуют себя так, словно они на каникулах. Никогда до этого нация не была столь процветающей, никогда до этого зарплаты не были столь высоки, а предприятия — столь прибыльными». Именно такие расслабленные, уверенные в завтрашнем дне люди собрались 7 июля 1956 года на джазовом фестивале в курортном Ньюпорте, который с 1954 года проходил ежегодно в штате Род-Айленд и транслировался по радио «Голос Америки». По сравнению с современными фестивалями публика тогда вела себя чинно и уравновешенно: ничто не предвещало такого накала страстей, который случился во время выступления оркестра Дюка Эллингтона.

Сам Дюк тоже не ожидал ничего особенного — довольно рядовое выступление. В тот день его оркестр должен был открывать концерт и под конец завершать всю программу. Короткий первый сет был представлен публике в 8.30 вечера и включал в себя The Star Spangled Banner, Black And Tan Fantasy и Tea For Two. Это была чистая формальность: нескольких музыкантов даже не было на сцене — их не смогли найти к началу шоу. После выступлений других артистов оркестр появился перед зрителями снова — было примерно 11 вечера, уставшие люди потянулись от сцены, и музыканты чаще могли видеть спины, чем заинтересованные лица. Устроители фестиваля попросили Эллингтона играть свинг, а заумные сюиты оставить для Карнеги-Холл, но руководитель оркестра подготовил к мероприятию специальную «Фестивальную сюиту» из трех частей.

Все началось со старого хита Take The 'A' Train, после чего последовала новая трехчастная сюита, сочиненная Дюком и его соавтором Билли Стрейхорном: Festival Junction, Blues To Be There и Newport Up. Предполагалось, что сюита произведет какое-нибудь подобие фурора, но этого не случилось, реакция слушателей была сдержанной. Вечер продолжился Sophisticated Lady с участием баритон-саксофониста Гарри Карни и Day In, Day Out. Как позже выяснилось, это было затишье перед бурей. Дюк объявил, что сейчас будет исполнено «что-то из нашего старенького из

1938 года»: пара блюзов, *Diminuendo In Blue* и *Crescendo In Blue*, объединенных импровизированной частью в исполнении тенор-саксофониста Пола Гонзалвеса. Эта импровизация стала не только переломным моментом в карьере Эллингтона, но и поворотной точкой в развитии джаза.

Эти две пьесы сами по себе — эксперимент. Они вышли на двух сторонах пластинки в семьдесят восемь оборотов в минуту, что в 1937 году выглядело небывалой новацией: джазовая пьеса из двух частей, которой тесно в рамках стандартной пластинки. За несколько лет до Ньюпорта Дюк Эллингтон уже экспериментировал с ними: в Карнеги-Холл в 1940 году два блюза объединялись бессловесным вокальным пассажем. На этот раз он решил использовать для связки саксофонное соло, передав его Гонзалвесу. Тот уже играл соло в этом месте ранее, но оно, как правило, не было слишком продолжительным. Здесь же Эллингтон велел ему дуть в свой инструмент до тех пор, пока он чувствует кураж, и обещал поддержать. После двух фортепианных квадратов завершения *Diminuendo In Blue* наступил подходящий момент для саксофонной импровизации, и Пол Гонзалвес ушел в отрыв.

Вооруженный своим саксофоном «Селмер» с железным мундштуком, Гонзалвес с закрытыми глазами достаточно просто, но вдохновенно играл двадцать семь квадратов, около шести минут. Его поддерживали барабанщик Сэм Вудьярд и сам Эллингтон, который лишь пунктирно брал аккорды на фортепиано и периодически подбадривал солиста криками. Произошло чудо — во время соло толпа вдруг поднялась на ноги. Раздались хлопки и выкрики, а через минуту весь зал буквально ревел от восторга. Те, кто собирался уходить, вернулись на свои места, замороженные музыкой. Уравновешенные слушатели вдруг начали плясать в проходах — последовав примеру красавицы блондинки в черном вечернем платье, по имени Элейн Андерсон, которая первой почувствовала заряд невероятного соло и вскочила на ноги.

За кулисами сидел Джо Джонс — барабанщик оркестра Каунта Бейси, он читал газету и отпускал шуточки. Увидев реакцию публики, Джонс показал оркестрантам большой палец, потом скрутил газету и сам начал колотить ею по

коленке. Когда соло закончилось, Гонзалвес едва стоял на ногах и улыбался, пот стекал с него ручьем (в будущих выступлениях его соло удлинится до шестидесяти квадратов!). Эллингтон сыграл импровизацию на фортепиано в течение еще двух квадратов, и весь оркестр перешел к *Scendo In Blue*, завершив выступление высокими нотами трубача Кэта Андерсона. Две пьесы почти двадцатилетней давности произвели невероятный эффект.

Публика ходила ходуном. Дюк успокоил толпу, объявив: «Если вы слышали о саксофоне, то вы слышали о Джонни Ходжесе». После этого самый известный саксофонист оркестра, к вящему восторгу слушателей, сыграл два своих самых известных номера: *I Got It Bad (and That Ain't Good)* и *Jeep's Blues*. Толпа отказалась расходиться, и Дюк позвал Рэя Нэнса спеть *Tulip Ot Turnip*. Организаторы фестиваля почувствовали, что мероприятие выходит из-под их контроля, и попытались приостановить концерт, который шел уже своим чередом, но наткнулись на яростное сопротивление публики, не желавшей отпускать оркестр со сцены. Время было под час ночи, но крики и свист не смолкали — все хотели еще и еще свинга.

Дюк сказал импресарио Джорджу Уэйну, что он собирается закончить шоу и хотел бы поблагодарить зрителей, но, подойдя к микрофону и подождав, пока крики стихнут, объявил, что у него есть «заявка на игру Сэма Вудьярда в *Skin Deer*» — этот номер был написан бывшим барабанщиком Эллингтона Луисом Беллсоном. Барабанное соло было последним номером программы, а потом лидер оркестра попрощался с публикой под *Moon Indigo*. В своем прощальном слове он поблагодарил слушателей за «тот прекрасный способ, которым вы вдохновили нас в этот вечер». Волшебный вечер завершился фирменным заявлением Эллингтона: «Вы очень красивые, очень милые, и мы вас безумно любим!»

Зрители в ответ совершенно искренне полюбили Дюка Эллингтона и его музыкантов: все в тот вечер чувствовали, что присутствуют на историческом событии. Казалось бы, давно списанный со счетов оркестровый свинг вновь доказал свою жизнеспособность, слушатели — и даже критики — снова в него поверили. Один-единственный концерт (можно даже сказать, одно-единственное соло) спровоци-

ровал новое увлечение джазом во всем мире, и двери звукозаписывающих компаний вновь открылись для «старичков» вроде Луи Армстронга и Дюка Эллингтона, которые за пять лет до этого словно отстали от времени.

Своим появлением на сцене Ньюпорта-56 Дюк Эллингтон придал своей карьере второе дыхание. Сам он говорил: «Я родился на джаз-фестивале в Ньюпорте». Фирма Columbia Records записала концерт, скоро вышел и соответствующий альбом, ставший для Эллингтона бестселлером (впрочем, запись была изрядно подчищена в студии). 20 августа 1956 года «виновник торжества» очутился на обложке журнала Time и с тех пор пользовался неизменной славой до конца своих дней. Эллингтон, который не менялся вслед за модой из гордости, теперь без проблем сотрудничал с различными музыкантами, представляющими разные формы джаза, и в следующее десятилетие записал некоторые из своих лучших работ.



Послушать

**Duke Ellington. Ellington At Newport 1956:
Complete (1999)
Columbia/Legacy**

На волне успеха фирма Columbia быстро выпустила концертный альбом, но тут не обошлось без обмана: концертного материала там было меньше половины! Дюк Эллингтон решил, что в выступлении было слишком много ошибок, так что оркестр через пару дней после фестиваля записал часть музыки в студийных условиях, а продюсер Джордж Авакян объединил студийные наработки с частями концертного варианта. Специально наложенные аплодисменты были призваны скрыть тот факт, что Пол Гонзалвес играл не в тот микрофон и вообще местами был не слышен на записи (повторять свое соло в студии он наотрез отказался). К счастью, в 1996 году в архивах «Голоса Америки» была обнаружена другая запись, и на переиздании 1999 года с помощью цифровых технологий пленка с «Голоса Америки» и запись Columbia Records были объединены. Появилась подлинная стереозапись самого знаменитого концерта Дюка Эллингто-

на за последние полвека, и на этот раз соло Гонзалвеса слышно отчетливо, как и подлинные крики радостной публики. Студийные записи представлены здесь отдельно, что совершенно справедливо.

«Джаз в летний день»: невыносимая легкость бытия

За полвека джаз успел переместиться из публичных домов Нового Орлеана на роскошные курорты. Первый фестиваль в Ньюпорте, штат Род-Айленд, в 1954 году вызвал благожелательные отзывы даже снобов, которые писали в своих обзорах о том, что было бы неплохо провести фестиваль и в следующем году, ведь джаз так хорошо сочетается с морским воздухом, свежей зеленью деревьев и высшим обществом. Прошел следующий фестиваль, потом еще один — и ежегодный джазовый смотр в Ньюпорте превратился в непереносимый атрибут курортного июля, собирающий тысячи слушателей. К пятому фестивалю, прошедшему в 1958 году, было продано уже 10 тысяч билетов, — и именно он стал героем полнометражного документального фильма *Jazz On A Summer's Day* («Джаз в летний день»), который по сей день остается окошком в великую джазовую эпоху.

Обладатель 10 001-го по счету билета вошел в историю. Это был рекламный фотограф Берт Стерн, ныне он известен тем, что сделал последние снимки Мэрилин Монро. В то время это был уже успевший создать себе имя 28-летний представитель индустрии моды, который сначала по совету друга собирался сделать на фестивале серию снимков. Но по прибытии в Ньюпорт из Манхэттена он решил осуществить поставленную перед собой цель: выпустить кинофильм до того, как ему стукнет тридцать. Стерн убедил Джорджа Авакяна, одного из боссов Columbia Records и музыкального директора фестиваля в Ньюпорте, использовать ресурсы компании, чтобы снять и записать все, что происходит на сцене. Брат Джорджа, Арам Авакян, выступил в роли редактора фильма: он советовал Стерну, кого снимать и куда ставить технику.

Компания раскошелилась на пять камер, начиненных лучшей цветной пленкой, какую только можно найти. Звук, записанный на монофоническую ленту Columbia Records, был тоже на высоте, и он идеально синхронизировался с изображением. По словам Берта Стерна, снятые образы «будто выпрыгивали из экрана». Детализированное цветное изображение придало фильму особый шик: «Обычно джазовые фильмы — черно-белые, немного депрессивные, снятые в маленьких подвальных ночных клубах. Этот фильм был совершенно другим, он вывел джаз на солнце». Кроме того, состав исполнителей был таков, что любая съемка того события имела все шансы стать уникальным историческим документом.

К сожалению, Берт Стерн не был фанатом джаза, поэтому он во всем слушался редакторов и не догадался снять таких важных участников, как квартет Дейва Брубeka, оркестр Дюка Эллингтона с участием Джерри Маллигана, Лестера Янга (он выступал в Ньюпорте в последний раз в жизни), Сонни Роллинса с прической ирокезом. Не сохранилось и съемки секстета Майлза Дэвиса — потрясающего состава с саксофонистами Кэннонболом Эддерли и Джоном Колтрейном, а также пианистом Биллом Эвансом: все эти ребята через восемь месяцев примут участие в записи великого альбома *Kind Of Blue*. Не попали в кадр ни Бени Гудмен, ни Ли Кониц, которые тоже выступали во дворе род-айлендской школы, где проходил фестиваль.

Впрочем, в фильме и без того можно увидеть множество звезд и прекрасных выступлений. Например, качающегося взад и вперед в такт игре на своем баритон-саксофоне Джерри Маллигана с его короткой стрижкой, олицетворяющего кул-джаз. В другом эпизоде он уже сидит в темных очках и внимательно слушает Телониуса Монка — это один из самых спорных фрагментов фильма, но не из-за Монка, который вальяжно играет пьесу *Blue Monk*. Создатели фильма удостоились критики за то, что это важное выступление превратилось в фоновую музыку для съемок парусной регаты. Раздражают даже не столько виды качающихся на воде яхт, сколько болтовня комментатора, наложенная прямо на соло Монка.

Другое несомненное украшение и фильма, и фестиваля, и истории джаза — элегантная певица Анита О'Дэй, ис-

полняющая Tea For Two и Sweet Georgia Brown, в модном облачении, вдохновенном Одри Хепберн в фильме «Завтрак у Тиффани». В своей автобиографии певица пишет: «По расписанию я должна была выступать в 5 вечера, и я спросила себя, что надеть. Итальянской леди, держащей магазин одежды в Гринвич-Виллидж, я сказала, что иду на чаепитие. Она принесла это черное платье, отделанное белым. Мы обе поняли, что это подходяще, но я спросила, что я могу надеть на голову. Она пошла в заднюю комнату и вышла с черной круглой шляпой с белыми перьями. И то и другое прекрасно подходило моим прозрачным, пластиковым туфлям-лодочкам, и ради смеха я добавила короткие белые перчатки».

25 тысяч долларов из бюджета фильма в 115 тысяч ушло на гонорар Луи Армстронгу, который, как всегда, прикрывает свою трубу белым платком и заразительно улыбается. Берт Стерн обосновал такие траты тем, что Луи был одним из самых важных людей в джазовой истории. Оно того стоило: теперь мы можем увидеть редкую съемку дуэта с тромбонистом Джеком Тигарденом во время исполнения Rockin' Chair. Этих двух музыкантов связывает давний творческий союз, и заметно их теплое отношение друг к другу. Когда в 1946 году Луи Армстронг собрал группу из шести человек, он пригласил в нее Тигардена. Когда после многих лет он собирался выступать в родном Новом Орлеане, город отказался допустить, чтобы белый Джек Тигарден выходил на сцену с черными музыкантами. Луи Армстронг поклялся больше не возвращаться в Новый Орлеан — и сдержал свое слово.

Джордж Веин верил, что если каждый джазовый стиль может впечатлить небольшую аудиторию, то, если все стили совместить в одном концерте, аудитория возрастет многократно. А ради еще большего эффекта он позвал выступить героя рок-н-рольной гитары и звезду молодежной музыки Чака Берри. Берри прибыл в город в фиолетовом «кадиллаке» с парой белых девчонок на сиденьях, чем вызвал пересуды. В фильме он исполняет свой гимн Sweet Little Sixteen и демонстрирует свою фирменную «утиную походку», к вящему недоумению джазовых ветеранов. Хотя Джо Джонс аккомпанирует на барабанах, Джек Тигарден

не знает, что и думать, и лишь кларнетист Руди Резерфорд пытается сыграть неловкое соло в этом рок-н-рольном хите всех времен.

В концерте принимали участие многие джазовые звезды: саксофонист Сонни Стит, пианист Джордж Ширинг, певица Дайна Вашингтон, барабанщик Чико Хамильтон, трубач Бак Клейтон. В фильме мы можем увидеть ансамбль студентов Йельского университета Eli's Chosen Six, который играет диксиленд, разъезжая по городу в кабриолете (кстати, в этом составе на тромбоне играет будущий авангардист Росуэлл Радд). Многие выступления шли довольно продолжительное время, так что госпел-певица Махалия Джексон вышла на сцену после полуночи. Она закрыла фестиваль головокружительной молитвой «Отче наш» — это был успокаивающий дождь после джазовой бури.

Едва ли не интереснее съемок музыкантов — портреты аудитории: пары целуются в темноте, битники качают головой и дымят сигаретами, подростки жуют жвачку, девушки танцуют на крышах и подоконниках особняков Ньюпорта. Весь город захвачен джазовым фестивалем: на деревянных скамьях перед открытой сценой местные матроны в жемчуге сидят рядом с молодыми приезжими, кто-то катается на яхтах, кто-то ест мороженое, и даже младенцы наслаждаются музыкой. Это настоящий парад мод сезона 1958 года со всеми его шляпками, платьями для коктейлей, темными очками. Атмосфера отдыха и непринужденного веселья в фильме, сделанном рекламным фотографом, передана просто великолепно.

Джордж Вейн хотел снять свой фестиваль на протяжении многих лет, но каждый раз сталкивался с невозможностью достучаться до менеджеров огромного числа артистов, связанных разными контрактами. Берт Стерн решил снять великолепный фильм в расчете на то, что артисты сами охотно позволят использовать в нем свои образы, — и оказался прав. По словам Стерна, при создании его «снимка дня в Америке Эйзенхауэра» на него больше повлияли не документалисты той поры, а великий английский режиссер Майкл Пауэлл с его цветным фильмом «Красные башмачки» (1948). «Джаз в летний день» ныне признается в качестве кинематографического ориентира для всего

жанра фильма-концерта и прокладывает дорогу таким будущим картинам, как Monterey Pop (1968), Woodstock (1970), The Last Waltz (1978); его ценил и «дедушка британского документального кино» режиссер Джон Грирсон. Джазовый фестиваль в Ньюпорте проводится и сегодня, но он уже никогда не будет настолько теплым и светлым, каким показан в этом фильме.



Послушать

**Various Artists. Jazz On A Summer's Day (1959)
Charly**

Люди пришли, расселись и начали слушать музыку. Не самое интригующее начало для фильма, но только не в случае «Джаза в летний день», музыка из которого, выпущенная отдельным сборником, сама по себе, даже без видеоряда, представляет собой увлекательное музыкальное приключение. Перед нами шестнадцать вдохновенных выступлений: Луи Армстронг своим сетом дает понять, кто здесь босс, Телониус Монк и Сонни Стит показывают иную сторону джазовой медали (правда, Blue Monk от Монка безбожно порезали при редактировании материала), а молодой Чак Берри привносит в действо элемент рок-н-рольного хаоса. Отдельное удовольствие — скэт Аниты О'Дэй в Tea For Two и ее забавная переключка с музыкантами в финале этой песни. Подытоживает этот джазовый праздник ночная молитва от Махалии Джексон. Одна из самых впечатляющих звуковых дорожек к джазовым фильмам, документ золотой музыкальной эпохи и легкая, непринужденная, курортная атмосфера одного лета 1958 года, заключенные в дорожки компакт-диска.

Ньюпорт-1960: бунт на бунте

Каждый четвертый уик-энд июля в 50-х годах молодежь Новой Англии стремилась в курортный город Ньюпорт, штат Род-Айленд, на фестиваль джаза, а заодно искупаться, пофлиртовать и почувствовать себя взрослыми.

Но вечер субботы 2 июля 1960 года выдался жарким не из-за мастерства музыкантов, а по причине настоящего молодежного бунта, который пришлось подавлять силами полиции и национальной гвардии. Порядка 12 тысяч молодых людей прибыли в Ньюпорт развлекаться, но, к сожалению, все билеты на фестиваль уже были распроданы, а их владельцы сняли в городе каждую доступную комнату. Разочарованные и часто подвыпившие подростки решили во что бы то ни стало прорваться на территорию, где проводился концерт.

Джордж Вейн, основавший фестиваль еще в 1954 году, говорил, что ничего не предвещало никаких беспорядков. Но в четверг 30 июня 1960 года молодежь в больших количествах начала прибывать в Ньюпорт на пароме и автомобилях. На следующий день в городе было больше людей, чем могло поместиться на шестнадцати с половиной тысячах мест в Фрибоди-парке, где проходил фестиваль. К утру субботы улицы Ньюпорта были забиты тысячами раздраженных подростков и студентов, многие из которых не смогли найти комнату и провели ночь на пляже под проливным дождем. Несмотря на запрет, спиртное продавалось свободно. Народу было так много, что машины не могли ездить по улицам, перед городом возникли огромные дорожные пробки.

Вся канитель началась из-за рукопашной схватки между двумя соперничающими братствами колледжей: за час до открытия фестиваля драки шли уже повсюду в Ньюпорте, а толпа за пределами кирпичных стен, окружающих концертные площадки, все увеличивалась. Сотня ньюпортских полицейских не справилась с ситуацией, пришлось ради восстановления порядка вызывать подкрепление и моряков с расположенной здесь же военно-морской базы. В юго-восточном входе в парк неуправляемые толпы начали сносить большие деревянные ворота, чтобы попасть на концерт, и один из полицейских заблокировал проход грузовиком.

У музыкантов тоже начались проблемы. Вибрафонист Гэри Бартон (которому так и не довелось выступить из-за творящегося кругом беспредела) рассказывал: «По пути на концерт в 8 вечера мы увидели разбитые окна и бутылки, всюду бегали дети. Мы оказались в ловушке между полицией и выпившими». Луи Армстронг, Рэй Чарльз, Хорас

Силвер, квартет Дейва Брубeka, трио Оскара Питерсона и другие музыканты выступали на территории парка, и публика на концертных площадках не знала, что происходит за пределами парка — за исключением организатора Джорджа Вейна: «Полиция попросила меня продолжить концерт, чтобы аудитория внутри не начала выходить в толпу на улице».

В это время двести полицейских пытались вытолкнуть толпу на улицы, подальше от входа на фестиваль. Они поставили оружие на предохранители и двинулись на разбушевавшуюся толпу. У них не было шлемов, и подростки начали бросаться пивными банками и бутылками — некоторые стражи порядка были ранены в голову. Остановить толпу пытались и струями воды из пожарных шлангов, но без особого успеха. Наконец, в дело пошли дубинки и слезоточивый газ: к 11 вечера полиции удалось разделить толпу на две группы, и напряжение на улицах хоть как-то спало.

В полночь городской совет связался с губернатором, который вызвал национальную гвардию Род-Айленда. Гвардейцы без труда согнали уставших бунтовщиков на берег, где они и содержались в течение ночи. Ранним воскресным утром все приезжие были выпровождены за город (в том числе многие из 170 человек, арестованных накануне). Несколько часов спустя городской совет Ньюпорта проголосовал с перевесом в один голос в пользу отмены джазового фестиваля, но все-таки позволил пройти запланированному блюзовому концерту.

Джордж Вейн рассказывал: «В то время мы ничего не знали о том, как управлять толпой». Основатель фестиваля вернулся в Нью-Йорке сломленным и решил завязать со своим детищем: «Каким-то образом проблемы той ночи были свалены на меня. Моей жене Джойс пришлось пойти на работу в Пресвитерианскую больницу Колумбии, чтобы оплачивать наши счета в течение следующих двух лет». Судя по интервью, полицейские не держат обиды на джаз или на самого Вейна: они сами с удовольствием сходили бы на фестиваль послушать Луи Армстронга и других звезд, но в ту ночь им пришлось защищать слушателей от пьяных подростков, которые прибыли в Ньюпорт не ради джаза, а ради пушкого веселья. Сам Вейн позже говорил, что

бунт 1960 года не имел ничего общего с джазовым фестивалем и его аудиторией — молодежь просто развлекалась.

Почему же тысячи подростков и студентов ринулись именно в Ньюпорт, а не на другие, более доступные пляжи Новой Англии? Молодые люди образца 1960 года, уже познавшие рок-н-ролл, были не в пример самостоятельными и дерзкими, и Ньюпорт принял на себя последствия растущего самосознания субкультуры тинейджеров. За год до этих событий вышел фильм *Gidget* с Сандрой Ди — первый из серии популярных фильмов о подростках, которые сами себе на уме. Пляж был местом действия, и благодаря силе кинематографа он превратился в излюбленное место тинейджеров — еще до того, как *The Beach Boys* выпустили свои хиты про серферов, крутые машины и калифорнийских девчонок в бикини.

Весной 1960 года на экраны вышли еще два фильма, которые стимулировали интерес к приятному курортному времяпрепровождению. Во-первых, это романтическая драма «Летнее место» (*A Summer Place*) с Троем Донахью и той же Сандрой Ди в ролях молодых любовников, бунтующих против родителей: музыкальная тема из фильма в исполнении Перси Фейта девять недель возглавляла американский хит-парад. Во-вторых, документальная лента *Jazz On A Summer's Day* («Джаз в летний день»), снятая в Ньюпорте в 1958 году и выпущенная в марте 1960-го. Цветной документальный фильм приукрашивал и сам фестиваль, и его публику, создавая ощущение безграничной свободы и беспечности: выступления за полночь, гонки на яхтах, езда музыкантов на кабриолете — далекий предшественник Вудстока.

Джордж Веин рассказывал о тех событиях: «Мы все многому научились в те выходные. Окончился возраст невинности». Июльская статья на развороте журнала *Life* показала бунт в Ньюпорте сенсационно и преувеличенно, с использованием военной риторики: «Линии фронта были прорваны под прикрытием жаркой летней ночи». Сити-менеджер Ньюпорта высказался так: «Мы ожидали этой атаки не больше, чем Перл-Харбора». Когда в Ньюпорте рассеялся слезоточивый газ, по всей стране были введены более строгие правила проведения концертов на открытом воздухе. В следующем году фестиваль было решено не про-

водить, и лишь в 1962 году Джордж Вейн решился возродить свое детище — к радости отцов города, жаждавших новых доходов для местного бизнеса.

Интересно, что в то лето в Ньюпорте прошло сразу два джазовых фестиваля. О сражении подростков с полицией раструбили все газеты, затмив второй фестиваль — альтернативный, организованный усилиями контрабасиста Чарльза Мингуса и барабанщика Макса Роуча (Мингус дебютировал в Ньюпорте в июле 1956 года, заглупотизировав толпу в четыре тысячи человек под проливным дождем). Это событие назвали «Мятежным джазовым фестивалем»: Мингус был недоволен финансовой политикой Ньюпорта. По словам организаторов фестиваля, по телефону он согласился выступить за 700 долларов, но позднее начал настаивать на сумме в пять тысяч долларов, приведя в пример гонорары Бенни Гудмена. Кроме того, не нравилось появление на афише Ньюпорта не относящихся к джазу исполнителей.

«Мятежный джазовый фестиваль» проходил в прекрасном месте, на территории поместья рядом с океаном. Все музыканты (среди них были саксофонист Орнетт Коулмен, певица Эбби Линкольн, трубач Рой Элдридж, барабанщик Джо Джонс) спали в палатках (лишь организаторы — в отеле). На сборный концерт пришло всего 200 человек, но символически это была важная победа творчески настроенных джазменов, которые оказались способны организовывать свои, независимые концерты. Впрочем, организатор джазового фестиваля в Ньюпорте Джордж Вейн не рассорился с музыкантами, устроившими «мятеж». Когда он возобновил фестиваль в 1962 году, первым, кого он пригласил, был Чарльз Мингус.



Послушать

**The Nashville All-Stars. After The Riot At Newport
(1960)**

RCA

Как ни странно, многие музыканты из столицы кантри Нэшвилла, что в штате Теннесси, любили и с удовольствием исполняли джаз. Из-за молодежного бунта фестиваль-

ное выступление нэшвиллской группы под управлением гитариста Чета Эткинса было отменено, но они все же записали свой сет. Фирма RCA сняла для состава красивую усадьбу. Когда стало ясно, что на сцену The Nashville All-Stars так и не выйти, они решили вернуться на свою базу, устроить джем и записать его. Эта интересная пластинка была записана солнечным утром в понедельник 4 июля 1960 года, когда бои с полицией уже отгремели. По следам драматических событий в Ньюпорте Чет Эткинс сочинил свингующий номер Nashville To Newport, а саксофонист Бутс Рэндольф и гитарист Хэнк Гарленд сразу после бунта написали быструю Riot-Chous. Обратите внимание на кантри-скрипку Брентона Бэнкса и виртуозность будущей звезды, 17-летнего вибрафониста Гэри Бартона из Индианы. Что касается «Мятежного фестиваля» Чарльза Мингуса, он не был записан, но в ноябре 1960 года участвовавшие в нем музыканты сделали запись в Нью-Йорке для лейбла Candid.

«Третье течение»: академический отпуск

Эксперименты Джорджа Гершвина с «Рапсодией в блюзовых тонах», Чарли Паркера со струнной группой и Игоря Стравинского с регтаймом подготовили почву для появления качественно нового способа слияния многовековых традиций классической музыки и джазового начала. После Второй мировой войны и классика, и джаз пережили серьезные изменения, так что путь к объединению был открыт. Академическая культура чтения с нот соединилась с импровизацией и джазовой фразировкой в музыке «третьего течения». Автором термина (и одним из энтузиастов нового стиля) был американский композитор, дирижер и исследователь Гюнтер Шуллер. Под первым течением понимается непосредственно классика, под вторым — джаз, а «третье течение» — и то и другое вместе.

Этот человек играл на валторне в нонете Майлза Дэвиса и участвовал в записи основополагающих для кул-джаза пластинок серии Birth Of The Cool. В 1955 году он вместе

с пианистом Джоном Льюисом основал Общество современного джаза, вскоре переименованное в Общество джаза и классической музыки. Во время своих лекций в университете Брандейса он впервые упомянул термин «третье течение», который обозначал слияние эстетик джаза и классики. Гюнтер Шуллер искренне верил в плодотворность такого союза и всячески его продвигал, сочиняя эссе и собственно музыку, основанную на выведенных принципах: например, *Concertino* 1959 года для джаз-квартета и оркестра или оперу *The Visitation* 1966 года. Всего он написал около 160 произведений (не считая двух книг по истории джаза) — серьезное наследие.

В 1981 году Гюнтер Шуллер даже подробно расписал, чем не является «третье течение»:

- это не джаз со струнной группой;
- это не джаз, сыгранный на классических инструментах;
- это не классика, сыгранная джазменами;
- это не вставка Равеля и Шенберга между вариациями бибопа;
- это не джаз в форме фуги;
- это не fuga, сыгранная джазменами;
- это не музыка, призванная покончить с джазом или классикой.

Исследователь имел в виду, что «третьим течением» может считаться музыка современных авторов с использованием классического подхода к композиции и аранжировке. Новая эстетика подразумевает органичный синтез двух традиций, а не формальное их объединение: композиторы и исполнители должны хорошо разбираться в обоих жанрах и творить новую музыку. Так что Чарли Паркер со струнной группой или версия сюиты «Петя и волк» Сергея Прокофьева, сделанная в 1966 году Оливером Нельсоном и Джимми Смитом, — не в счет.

«Третье течение» вышло из кул-джаза. Белые музыканты, вдохновленные как Чарли Паркером, так и Дебюсси, с увлечением использовали формы, гармонии и инструменты, характерные для европейской классической традиции, а джаз играли более отстраненно и рассудочно. Если в различных формах джаза во главе угла стоит импровизация

(которая может длиться сколь угодно долго), то в «третьем течении» спонтанное солирование появляется эпизодически, а все внимание обращено к композиторской мысли и благородной форме. Так что те критики, которые даже отказывали «третьему течению» в праве называться джазом, отчасти были правы: это и впрямь не вполне джаз, а, скорее, современная академическая музыка на стыке джаза и классики.

Одним из первых «объединителей» выступил уроженец Западного побережья Стен Кентон, который в величавой и даже напыщенной музыке своего экспериментального оркестра повенчал свинг с классикой XIX века. Термина «третье течение» тогда не существовало, и Кентон называл свою музыку «прогрессивным джазом»: его целью не были танцы аудитории, он хотел внимательного и вдумчивого слушателя. Эта музыка больше подходила для солидных концертных залов, чем для танцев. В середине 40-х звучание оркестра Стена Кентона называли «Стеной звука» — задолго до того, как этот термин присвоит себе поп-продюсер Фил Спектор.

Классику и джаз одновременно любили не только белые музыканты. Консервативный черный пианист Джон Льюис играл мягко, тихо и довольно незамысловато — по сравнению с буйством прочих пианистов бибопа. Именно он основал The Modern Jazz Quartet — утонченную группу в составе вибрафониста Милта Джексона, басиста Перси Хита и барабанщика Кенни Кларка (позже — Кони Рея). Ансамбль сложился еще в 1946–1950 годах, когда его участники играли в перерывах между выступлениями оркестра Диззи Гиллеспи. The Modern Jazz Quartet играл и бибоп, и кул, но часто дополнял свое звучание классическими музыкантами. На сцене музыканты играли сосредоточенно, вели себя солидно и не позволяли себе никаких вольностей. Интересный факт: этот коллектив записывался, среди прочего, и на лейбле Apple, созданном участниками The Beatles в 1968 году. Единственная джазовая группа во всем активе лейбла выпустила два альбома Under The Jasmin Tree (1968) и Space (1969).

В 60-х годах на «третьем течении» сконцентрировался тромбонист Джей Джей Джонсон. До этого он прославил-

ся тем, что сумел перевести бибоп, выведенный Чарли Паркером на саксофоне, на язык тромбона, но его потянуло на крупные формы. Его вещи появились на программном заявлении «третьего течения» — сборнике Music For Brass 1957 года, выпущенном Обществом джаза и классической музыки Гюнтера Шуллера. А в 1961 году он написал сюиту Perceptions в шести частях, в которой на трубе солировал Диззи Гиллеспи. Впоследствии Джей Джей Джонсон переедет в Калифорнию и напишет несколько фанк-саундтреков для кино, включая классические альбомы Across 110th Street, Cleopatra Jones и Willie Dynamite из криминальных драм, популярных в начале 70-х годов среди черного населения Америки. Разносторонний музыкант, что и говорить!

Нестандартно мыслящие ветераны джаза обратились к классике в поисках новых форм. На гастролях в Лас-Вегасе в 1960 году Дюк Эллингтон познакомился с утонченной красавицей Фернандо де Кастро-Монти, которую все называли Графиней (хотя титула у нее не было). Она говорила на нескольких языках, разбиралась в вине и, конечно, слушала классику. Именно Графиня вдохновила Дюка Эллингтона представить некоторые произведения классической музыки в джазовом ключе. Сначала аранжировке Эллингтона и Билли Стрейхорна подвергся «Щелкунчик» Петра Ильича Чайковского, а потом и «Пер Гюнт» Эдварда Грига. К этому же циклу добавилась и оркестровая адаптация романа Джона Стейнбека «Благостный четверг». Сам Дюк Эллингтон, очевидно, не относил себя к «третьему течению», но он написал около тридцати трех крупных произведений для солидных концертных залов.

В результате этого музыкального движения вечная классика все равно осталась классикой, а уличный, хулиганский джаз явно вырос в глазах широкой общественности. Объединение негритянского искусства с симфоническим или камерным звучанием позволило джазу выйти на филармонические площадки и привлечь на свою сторону новую, довольно требовательную аудиторию. Тем не менее само «третье течение» никогда не было чрезмерно заметным или массово популярным: оно осталось музыкой для

знатоков. А появившийся джазовый авангард с его более смелым (и даже порой граничащим с безумной какофонией) экспериментированием затмил академические поиски «третьего течения».

Знаком этого поворота к хаотичному экспериментированию стал, например, выпуск альбома Гюнтера Шуллера и Джона Льюиса *Jazz Abstractions* 1961 года, на котором вместе со столпами «третьего течения» засветились такие авангардисты, как саксофонист Орнетт Коулмен (который четыре раза прослушал уже записанный материал, прежде чем внести свой вклад) и флейтист Эрик Долфи. Впрочем, Джон Льюис на запись даже не явился, и за него в плане руководства процессом отдувался Гюнтер Шуллер. Эта странная, тревожная смесь звучания симфонического оркестра и свободных по форме, обрывистых наигрышей на барабанах и саксофоне посвящена памяти молодого контрабасиста Скотта Лафаро, погибшего в автокатастрофе через несколько месяцев после участия в этой записи.



Послушать

**The Modern Jazz Quartet. Django (1956)
Prestige**

Альбом Django был записан The Modern Jazz Quartet в три захода в июне 1953, декабре 1954 и январе 1955 годов. Пианист Джон Льюис, вибрафонист Милт Джексон, басист Перси Хит и барабанщик Кенни Кларк только-только отделились от оркестра Диззи Гиллеспи и лишь во второй раз пришли вместе в студию, полные идей. Все здесь очень сбалансированно, воздушно и стильно: никаких бешеных скоростей и уходящих в никуда импровизаций. Главный акцент сделан на тонкой переключке вибратона Милта Джексона и фортепиано Джона Льюиса, который нащупывает контрапункты, подобно его любимому Иоганну Себастьяну Баху. Титульная пьеса — посвящение франко-бельгийскому гитаристу цыганского происхождения Джанго Рейнхардту, а игривая *Delaunay's Dilemma* исполняется в честь французского джазового критика и начинается с танцевальной мелодии, напоминающей музыку начала XVIII века. Добавьте

к этому Autumn In New York, которая станет неперменным номером каждого концерта квартета, и вы получите подлинный шедевр на стыке кул-джаза и «третьего течения».

Белое и черное: цвет имеет значение?

Первую джазовую пластинку в 1917 году записали итальянцы из Original Dixieland Jazz Band. Самыми популярными и высокооплачиваемыми джазовыми музыкантами 20-х были белые парни из оркестра Пола Уайтмена. В 30-х годах «королем свинга» был провозглашен еврей Бенни Гудмен, аранжировки для которого писал гораздо менее популярный черный лидер оркестра Флетчер Хендерсон. Мятежный бибоп превратили в милую и приятную музыку белые исполнители кул-джаза с Западного побережья. На протяжении десятилетий некоторые черные музыканты и слушатели были убеждены, что белые шоумены от джаза просто воруют афроамериканскую музыку и зарабатывают на ней.

Вопрос цвета кожи в джазе стоял серьезно с самого начала. Эта музыка получила импульс для развития в годы чудовищных проявлений расизма на Юге США. Когда менеджер Ирвинг Миллс организовал тур оркестра Дюка Эллингтона по южным штатам, руководитель распорядился разместить музыкантов в роскошных пудмановских вагонах, чтобы защитить их от расистских проявлений. Дюк не раз бросал вызов неравенству: в 1941 году он сочинил музыку для мюзикла Jump For Joy — сатиры, высмеивающей расовую нетерпимость. Три месяца все билеты на представления в Лос-Анджелесе раскупались черной публикой на ура, но дельцы шоу-бизнеса сочли постановку слишком смелой для массового зрителя и не допустили ее до Бродвея.

Пианист Телониус Монк прилежно учился и даже поступил в престижную школу. Но его разочаровала расистская политика учебного заведения, которая не позволила ему из-за цвета кожи принять участие в музыкальной программе школы. Монку ничего не оставалось, как на второй год бросить учебу ради игры на пианино. И он же стал одним из изобретателей бибопа — музыки, которая откровен-

но подчеркивала свою черную природу. Гармонии бибоба были нарочито мудреными, а ритмы — непредсказуемыми и бешеными, чтобы ни один белый не смог скопировать эту музыку.

В конце 40-х годов, во время «охоты на ведьм» сенатора Джозефа Маккарти, в число неблагонадежных элементов, по мнению Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, вошли не только коммунисты и им сочувствующие, но и джазмены: все эти подозрительные черные, евреи и итальянцы. Ситуация в черных гетто (таких как Бронкс в Нью-Йорке, Саут-Сайд в Чикаго или Уоттс в Лос-Анджелесе) периодически накалялась до предела, что приводило к бунтам и столкновениям с полицией. Получило распространение даже движение возвращения в Африку — на землю предков, прочь из реакционной Америки. В 50-х годах черные лидеры активно боролись против расовой дискриминации: культурная борьба за признание ценностей афроамериканцев не могла не коснуться и джаза.

Всегда откровенный в выражении своих эмоций, контрабасист Чарльз Мингус (которого в детстве дразнили «желтым негром» из-за смешанных кровей) и в музыке не скрывал своих взглядов. Например, в свою пьесу *Fables Of Faubus* он вложил свой гнев по отношению к Орвалу Фобасу, губернатору Арканзаса, который отчислил девяти-черных тинейджеров из школы городка Литтл-Рок. На альбоме *Mingus Ah Um* эта композиция звучит в инструментальном виде, но через год на лейбле *Candid* она была выпущена под названием *Original Fables Of Faubus* с язвительным текстом, в котором губернатор-расист был поставлен в один ряд с нацистами и Ку-клукс-кланом. По тому же случаю Луи Армстронг публично послал правительство к черту.

Расизм по отношению к черным джазменам породил ответную реакцию — некоторые черные музыканты и слушатели смотрели на белых с недоверием. Но и здесь музыка сопротивлялась противопоставлению по цвету кожи, ведь с самого начала джаз стал родной стихией для многих белых музыкантов. Когда Луи Армстронг привлек в свой оркестр белого джазмена — потрясающего тромбониста Дже-

ка Тигардена, — он подвергся критике со стороны черных журналистов. В ответ, выступая в театре Apollo в 1947 году, он прямо на сцене шутливо сказал: «Кто я такой, чтобы говорить Джеку, что играть?» И удостоился аплодисментов от преимущественно черной аудитории!

Когда в группу Майлза Дэвиса вошел белый пианист Билл Эванс, некоторые музыканты высказывались, что, мол, лучше бы его деньги получал черный коллега. Сам Майлз был одним из тех, кто воспринимал проблему цвета кожи очень серьезно, но для него было важнее иное. Билл Эванс, который был приглашен Дэвисом, сказал о нем: «Майлз практически открытый расист. Знаете, он говорит как расист. Возможно, у него был величайший джазовый оркестр из всех существовавших, и все в нем были очень озабочены гордостью черного человека. Но он позвал белого пианиста в группу — таков Майлз, парадоксальный и непредсказуемый!»

Майлз Дэвис говорил: «Я всегда хотел только одного — чтобы у меня в оркестре играли лучшие музыканты, и мне все равно, какого они цвета — черного, белого, синего, красного или желтого. Пока они играют так, как я этого требую, меня это не касается». Сам трубач не раз сталкивался с расистскими выходками: в августе 1959 года он после выступления в клубе Birdland на Бродвее вышел проводить гостью и был зверски избит двоими полицейскими. Но сам он часто брал в свои группы белых музыкантов, и многих из них сделал звездами, ценя их творческий подход и манеру.

Музыканты чаще были черными, но в индустрии звукозаписи часто работали белые парни — продюсеры, менеджеры, владельцы лейблов, клубов и залов. Одним из немногих исключений был черный тромбонист Грэчен Монкер, который работал в отделе продаж ABC Records. В 1956 году в офис для подписания контракта явились братья Эддерли — саксофонист Кэннонбол и трубач Нэт. По словам Монкера, они были удивлены, увидев черного служащего: «Они заглянули в мой кабинет и увидели меня. Они были так удивлены, увидев черного парня за письменным столом! Кэннонбол был очень впечатлен, он сказал: «Рад тебя видеть, мой человек!»

К счастью, и среди деятелей шоу-бизнеса находились люди, способные противостоять расизму. Музыканты с большим уважением вспоминают продюсера, импресарио и основателя Verve Records Нормана Гранца, который всегда отстаивал интересы черных музыкантов. Перед концертом 1955 года в Хьюстоне, штат Техас, он лично убрал из зала таблички с надписями «Белые» и «Негры», которые должны были разделить аудиторию на выступлении Эллы Фицджералд и Диззи Гиллеспи. В перерыве эту парочку застали в гримерке во время игры в карты: они были арестованы местной полицией, но после заступничества Гранца им было позволено выйти на сцену. Оскар Питерсон вспоминал, как на Юге полицейский направил ему в живот пистолет за то, что его черные артисты посмели сесть в такси «только для белых» — и неизвестно, к чему все это могло привести, если бы не вмешательство Гранца.

Сейчас это кажется само собой разумеющимся, но в 40-х и 50-х годах такая позиция дорогого стоила. Норман Гранц относился к черным и белым одинаково, все условия на гастролях были равными. Артисты любили импресарио за четкую концепцию, в которой было три пункта: бороться с расизмом, давать слушателям отличную музыку и делать на отличной музыке деньги. Тем не менее даже прибылью можно было пожертвовать. В интервью 1947 года Норман Гранц признал, что потерял сотни тысяч долларов (по тем временам — громадная сумма), отказываясь организовывать концерты в сегрегированных залах. В Новом Орлеане он даже отменил концерт, на который были проданы все билеты, когда узнал, что зрители в зале будут разделены по цвету кожи.

Несмотря ни на что, музыка всегда была объединяющей силой — и это было еще заметнее в условиях расовой дискриминации. Самопровозглашенный «изобретатель джаза» Джелли Ролл Мортон записывался с белым оркестром New Orleans Rhythm Kings еще в 1923 году. Титан тенор-саксофона Коулмен Хокинс работал с белыми гитаристом Эдди Кондоном и Редом Маккензи (единственным джазовым исполнителем на расческе!) на ныне классической записи One Hour 1929 года. В 1935 году Бенни Гудмен привлек в свой оркестр черного пианиста Тедди Уилсона и черного вибра-

фониста Лайонела Хэмптона и вывел их на сцену, несмотря на запреты. Все эти люди знали, что цвет кожи не важен: главное — умение играть. Великий черный трубач Рой Элдридж (который добился славы, играя с белым барабанщиком Джином Круппой) однажды заключил пари с критиком, что он сможет на слух определить, играет на записи черный парень или белый. Элдридж проиграл пари с треском.



Послушать

Various Artists. The Revolutionary Hymns (1991)

ITM

На двух компакт-дисках — вся классика сердитого и напористого джаза протеста, записанная в самые жаркие годы борьбы за гражданские права. Бибоп, фри-джаз, блюз и поэзия — в своих самых политизированных и наэлектризованных социальных проблемами образах. Чарльз Мингус читает свою тягучую поэму Freedom под аккомпанемент тревожного баса и хлопков в ладоши, Джон Колтрейн уносится в космос под звуки мантры A Love Supreme, а уличные поэты The Last Poets, чьи грозные речитативы под перкуссию предвосхитили эстетику хип-хопа, рассказывают всю историю джаза в Birds Words. Charlie Haden Liberation Orchestra исполняет гимн We Shall Overcome, который сделал популярным фолк-певец Пит Сигер, The Black Voices со всей возможной экспрессивностью рассказывают об убийствах Махатмы Ганди, Мартина Лютера Кинга и Малкольма Икса, прославляя попутно Святого Джона Колтрейна за его влияние и игру, — под эту музыку можно идти на баррикады.

Престижная запись на Prestige Records

Как и многие другие продюсеры джаза 50-х, владелец собственного лейбла, джазовый фанат и коллекционер Боб Уайнсток начинал с увлечения традиционным джазом, но по мере вовлечения в звукозапись все больше проникался современными джазовыми поисками. Каталог его

фирмы Prestige Records из сотен классических джазовых пластинок по качеству и количеству материала уступает, вероятно, только Blue Note. Мало того что Уайнсток записывал артистов, чьи карьеры взлетят до небес (Майлз Дэвис, Сонни Роллинз, Джон Колтрейн), но продвигал ветеранов вроде Коулмена Хокинса и молодых музыкантов, которые наделали шума на джазовой сцене.

Боб Уайнсток был «болен» джазом с детства. Еще в 8-летнем возрасте он фанатично скупал в лавочках старьевщиков джазовые пластинки по 9 центов за штуку. Это открыло перед ним целый «новый мир музыки». Боб не умел ни играть, ни читать ноты, но с юных лет знал толк в джазе и в способах его продажи. В 15 лет он занимался рассылкой пластинок по почте, а потом с финансовой помощью отца и дяди в 1948 году открыл музыкальный магазин для коллекционеров, который даже рекламировался в журнале Record Changer. Кто лучше знает потребности слушателей, чем тот, кто снабжает их музыкой?

Магазин, набитый пластинками, располагался как раз по соседству с нью-йоркским клубом Metropole Jazz Club. Джазмены репетировали в клубе и заходили в магазин молодого Уайнстока, и скоро ему пришла идея записывать их, раз уж они все равно все время тут шатаются. Барабанщик Кенни Кларк по-дружески пообещал Бобу, что, если он откроет собственный лейбл, тот приведет в студию всех великих джазменов и даже самого Телониуса Монка. Недолго думая, Уайнсток открыл фирму в январе 1949 года, и дело пошло с записи квартета пианиста Ленни Тристано. Владелец крошечной независимой звукозаписывающей компании не знал, что его детище зафиксирует на студийную пленку золотую эру джаза.

Сначала лейбл назывался просто New Jazz, но через год его владелец поменял название на Prestige Records и снабдил его логотипом: тремя пересекающимися друг друга стрелками. Путешествуя по Соединенным Штатам на автобусе, Боб Уайнсток, как мог, продвигал компанию, пристраивал музыку на радио и в музыкальные автоматы. Скоро случился и первый финансовый успех — вышла хитовая пластинка Moody's Mood For Love (1952) певца Кинга Плеже. В 1953 году для Prestige на альбоме Сонни Роллинза записал-

ся Чарли Паркер — под псевдонимом Чарли Чен, чтобы не возникало контрактных проблем с другими лейблами.

На протяжении 50-х и 60-х годов за релизы фирмы отвечал звукоинженер Руди Ван Гелдер, который оборудовал студию по последнему слову техники в гостиной дома своих родителей в Хакенсаке, штат Нью-Джерси, и записывал музыку для разных джазовых лейблов. Будучи подростком, Руди часто хаживал на Пятьдесят вторую улицу и знал о джазе не понаслышке. Он был радиолюбителем и шерстил магазины на Кортленд-стрит в Нижнем Манхэттене на предмет ламп и других запчастей для радиостанций. Это увлечение привело его в звуорежиссуру.

В феврале 1952 года проинспектировать новую студию Боб Уайнсток отправил Айру Джитлера — критика, который писал тексты для обложек пластинок. Руди не было дома в будние дни, так как он работал оптиком, поэтому прослушивание было намечено на воскресенье. В студию пришли музыканты из Нью-Джерси: пианист, трубач, альтист, тенорист и баритонист плюс ритм-секция в лице контрабасиста и барабанщика. Контрольная рубка Ван Гелдера располагалась в конце гостиной, а остальное помещение отводилось для игры музыкантов. Руди был сдержан, любезен и знаком со всеми музыкантами, которые собрались в тот день.

Цель заключалась в том, чтобы показать Уайнстоку возможности студии и, вероятно, убедить его подписать музыкантов для Prestige Records. Две ацетатные пластинки были переданы главе лейбла вместе с положительным отзывом, и в 1954 году началось полноценное сотрудничество: в мае, когда Руди уже успел записать пластинки для Blue Note, в его студию пришел Телониус Монк. С тех пор Боб Уайнсток бронировал сессию звукозаписи заранее на каждую пятницу. Перед офисом Prestige Records в доме номер 446 на Пятидесятой улице собирался небольшой кортеж из автомобилей с музыкантами, который отправлялся в Нью-Джерси, к Руди Ван Гелдеру.

Боб Уайнсток предпочитал записывать джемы, основанные на минимальных нотных набросках, он поощрял неформальную игру для более достоверного и захватывающего звука на пластинках. В отличие от руководства

лейбла Blue Note он не платил музыкантам за репетиции и вообще не позволял им долго репетировать (лишь пианисту Джону Льюису и его группе The Modern Jazz Quartet удалось преодолеть запрет Уайнстока на репетиции). Но своей финансовой политикой — оплатой за каждую сессию звукозаписи — Prestige снискал репутацию «лейбла торчков»: здесь джазмены-наркоманы могли быстро получить наличные. Многие музыканты впоследствии критиковали подход владельца Prestige Records, считая его слишком жестким. Но трубач Майлз Дэвис, например, в своей автобиографии выступил в роли адвоката.

Уайнсток был уверен в первом дубле, считая, что дальнейшие повторения лишь вредят спонтанности исполнения. В случае откровенно неудачного дубля пленка перематывалась назад, и новый дубль записывался поверх старого (кстати, из-за этого архивы Prestige не располагают запасами альтернативных дублей для переизданий). Профессионал, всегда готовый нажать кнопку записи, Руди Ван Гелдер идеально подходил для нужд Уайнстока, который отзывался о звукорежиссере так: «Его оценки были справедливыми, и он не тратил времени. Когда мы приезжали в его студию, он был подготовлен. Его оборудование всегда обгоняло свое время, и он был гением, когда дело доходило до записи».

В 1959 году Руди перестал ходить на работу в оптику, полностью сосредоточившись на звукозаписи. Он открыл новую студию в Инглвуд-Клиффс, штат Нью-Джерси, которая включала в себя жилое помещение, отделенное от самой студии. Высокий купол, деревянные балки, кирпичная кладка стен — это был настоящий храм музыки. Руди относился к процессу записи почти с религиозным рвением. Когда музыкант входил в транс, играя с закрытыми глазами, а Руди хотел остановить запись из-за технических трудностей, он не кричал на музыканта, а подходил к нему и включал перед глазами фонарик; он волновался, когда кто-то ставил еду или напитки на рояль — самый ценный инструмент в студии.

Под этикеткой Prestige Records многие годы издавалась сплошная классика: Коулмен Хокинс, Майлз Дэвис, Телониус Монк и многие другие. В 1956 году саксофонисты Сон-

ни Роллинз и Джон Колтрейн записали дуэтом альбом *Tempo Madness*, и это единственная совместная запись двух великих музыкантов. Под контролем Боба Уайнстока Телониус Монк впервые перенес на пленку ряд своих произведений, *The Modern Jazz Quartet* сочинили и записали свою самую известную пьесу *Django*, Сонни Роллинс — стандарт *St. Thomas*, Ли Кониц — свою *Subconscious-Lee*, а Сонни Стит и Джин Эммонс — знаменитую саксофонную дуэль *Blues Up And Down*.

Когда крупные звукозаписывающие компании начали переманивать его артистов, Боб Уайнсток сделал все возможное, чтобы получить от подопечных все до последней ноты. Прежде чем позволить Майлзу Дэвису переметнуться к *Columbia Records*, Уайнсток отправил его в студию. Квинтет Майлза записывался без дублей в студии Руди Ван Гелдера в мае и в октябре 1956 года. Материала двух дней записи хватило на четыре пластинки: *Cookin'*, *Relaxin'*, *Workin'* и *Steamin'*, которые достигли приличного коммерческого успеха. В автобиографии Майлз Дэвис признал, что очень гордился этой «великой музыкой» и был рад, что выполнил свои обязательства перед *Prestige* и пошел дальше.

В 1958 году Боб Уайнсток создал целую сеть дочерних лейблов, а в середине 60-х перенес штаб-квартиру *Prestige* в Бергенфилд, штат Нью-Джерси, что в нескольких милях от его родного городка Тенафлая. Часто он даже деловые встречи проводил дома, а позже перестал непосредственно контролировать сессии звукозаписи и нанял искателей талантов. Политика лейбла сместилась в сторону более доступного и коммерчески востребованного соул-джаза Чарльза Ирленда и Ричарда Грува Холмса, который сам по себе тоже был ценным приобретением и дал толчок развитию эйсид-джаза 90-х.

Новое, сложное для джаза десятилетие *Prestige Records* пережить уже не мог. Сотрудничество с Руди Ван Гелдером закончилось, когда Уайнсток продал компанию фирме *Fantasy* в 1971 году (впоследствии обе были поглощены *Concord*). Офис в очередной раз переместился — на сей раз во Флориду. Уайнсток занимался инвестициями и на короткий срок в 90-х годах вернулся в музыкальный бизнес, записав дюжину флоридских музыкантов для лейбла *Cop-*

temporary. Хотя музыка была в лучших традициях Prestige, продавалась она плохо, и Уайнсток вернулся к своим инвестициям, а 14 января 2006 года скончался от диабета в возрасте 77 лет.

За двадцать три года владения Prestige Records он организовывал примерно по семьдесят пять сессий звукозаписи ежегодно и выпустил более 1000 альбомов, многие из которых стали классикой. Кстати, а что случилось с теми самыми ацетатными пластинками первого прослушивания музыкантов в студии Руди Ван Гелдера, проведенного в февральское воскресенье 1952 года? Работавший на Prestige продюсер Дон Шлиттен обнаружил их на пыльной полке и издал в 1981 году на альбоме *Bebop Revisited, Volume 3*. Ведь все, что вышло из студии волшебника Руди Ван Гелдера, достойно публикации.



Послушать

**Various Artists. The Very Best Of Prestige:
Prestige 60th Anniversary (2009)
Prestige Records**

К счастью, компания Concord не прячет архивы купленного ею Prestige и регулярно переиздает старые пластинки. В 2009 году джазовая общественность отмечала 60-летие со дня основания Prestige, и к этой дате был выпущен двойной сборник классики, идеально подходящий для беглого осмотра сокровища из богатого каталога одного из самых влиятельных независимых лейблов XX века. Четверть сотни пьес от таких легендарных мастеров, как Майлз Дэвис (*My Funny Valentine*), Телониус Монк (*Blue Monk*), Джон Колтрейн (*I Love You*), Сонни Роллинс (*Tenor Madness*), и многих других документируют расцвет джаза с 1949 по 1969 год. При всей исключительности материала этот сборник — лишь аперитив, и он призван пробудить меломанский аппетит. Для более тесного знакомства с нестареющим наследием Prestige Records (а оно, несомненно, этого заслуживает!), можно обратиться к серии из десяти сборников, в каждом из которых представлен один музыкант: от Коулмена Хокинса до Эрика Долфи.

«Один день в Гарлеме»: величайшее джазовое фото

Может ли первая профессиональная работа начинающего фотографа стать классикой? Может, если к ней приложены талант, масштаб задумки и творческая энергия великих людей современности. Групповой портрет величайших джазменов, сделанный в 1958 году, ныне считается джазовой иконой и символом музыкальной солидарности. Утром 12 августа 1958 года на Сто двадцать шестой улице в Гарлеме царил странное оживление. В одном месте собирались идущие из метро, выходящие из такси и пришедшие пешком люди, о чем-то оживленно беседовали и группировались на ступеньках здания. Одновременно рядом настраивалась фотоаппаратура. Соседские мальчишки скоро выяснили, что к чему: здесь проводится фотосессия с джазовыми музыкантами! Кстати, эти мальчишки тоже попали в кадр. Один щелчок фотоаппарата — и вершится история.

Никто не верил, что можно одним ранним солнечным утром собрать вместе столько талантов и темпераментов. В августе 1958 года начинающий фотограф и фанат джаза Арт Кейн (урожденный Артур Канофский) был нанят журналом *Esquire* для создания группового портрета великих джазменов современности. Сначала Кейн нашел контакты находящихся в Нью-Йорке джазменов. Им были написаны письма каждому, чей адрес можно было найти, записки были посланы в бары и джазовые клубы: всех просили явиться в один день в 10 утра. Собрать столько музыкантов в такую рань практически невозможно, но, к удивлению многих, пятьдесят семь человек явились вовремя. Некоторые из них могли когда-то работать вместе, но собрать воедино такой мощный творческий коллектив — это был настоящий подвиг.

В итоге на фото оказался запечатлен закат золотого века джаза в лицах (через несколько лет многие из этих музыкантов ушли в мир иной). Но в то утро все были бодры и веселы. Здесь присутствуют классики бибопа, хард-боба, новоорлеанского стиля, кул-джаза; уроженцы Нового Орлеана, Нью-Йорка, Чикаго, Канзас-Сити. Пианисты Те-

лониус Монк, Каунт Бейси, Хэнк Джонс, трубачи Рой Элдридж, Диззи Гиллеспи, саксофонисты Коулмен Хокинс, Джерри Маллиган, Сонни Роллинс, Лестер Янг, барабанщики Арт Блейки, Джин Крупа, басист Чарльз Мингус — все эти имена звучат как музыка для каждого любителя джаза. К сожалению, на съемку по разным причинам не смогли прийти Луи Армстронг, Дюк Эллингтон и Чарли Паркер, а некоторые приглашенные просто не смогли или не захотели встать с постели.

Никогда ни до, ни после столько джазовых гигантов не собиралось вместе: разумеется, руководить процессом съемки было нелегко. Чтобы призвать дружный коллектив к порядку, Арт Кейн кричал в свернутую газету, но безрезультатно. К счастью для фотографа, трубач Рекс Стюарт прихватил свой инструмент, и когда ситуация выходила из-под контроля, он дул в трубу. Каунт Бейси устал стоять и присел на бордюр, за ним последовала группа детей. Телониус Монк надел светлый пиджак, надеясь на то, что будет выделяться на фото — к его сожалению, многие в тот день надели светлые пиджаки! Барабанщики и вокалисты объединились в группы, а трубачи нашли время пошутить: видно, что знаменитый хохмач Диззи Гиллеспи смешил Роя Элдриджа, который отвлекся от позирования и стал единственным человеком на фото, не глядящим в камеру.

Снимок под название «Великий день в Гарлеме» был опубликован в январском номере журнала *Esquire* и с тех пор стал самым знаменитым джазовым фото в истории. Арт Кейн превратился в одного из самых именитых и модных музыкальных фотографов США и Европы: впоследствии он создал множество хрестоматийных портретов известных музыкантов, среди которых Боб Дилан, The Who, Дженис Джоплин, The Rolling Stones и многие другие. А его первая работа стала центром сюжета фильма Стивена Спилберга «Терминал», в котором герой Тома Хэнкса прибывает в США, чтобы закончить отцовскую коллекцию автографов всех музыкантов, запечатленных на классическом снимке. В сентябре 1998 года журнал *XXL* собрал хип-хоп-звезд со всей страны, чтобы снять их на той же гарлемской улице: на фото, названном «Великий день в

хип-хопе», собралось 237 рэперов. А в 1994 году был даже снят документальный фильм «Великий день в Гарлеме», посвященный тому уникальному августовскому утру.

Кстати, на этом же снимке присутствует еще одна легендарная личность — контрабасист Милтон Джон Милт Хинтон. Он рассказал о той фотосессии так: «Я не думаю, что люди из Esquire вообще не осознавали важность того объединения. Они хотели получить идеальный снимок группы, позирующей на крыльце. Забавно было наблюдать за братанием музыкантов, когда люди из журнала кричали им, что делать». Интрига была в том, что сам Хинтон многие годы не расставался с камерой. Придя на съемку, он прихватил с собой целых три: две фотографические и одну кинокамеру. Цветные съемки, сделанные контрабасистом, пригодились при создании документального фильма «Великий день в Гарлеме».

Сам Милт Хинтон соединил небывалую музыкальную активность (согласно справочнику Тома Лорда The Jazz Discography, на его счету 1174 сессии звукозаписи!) со страстью к фотографированию. А фотографировал он в основном своих коллег — джазменов. Более семидесяти лет он привносил теплоту и ритм своего контрабаса в записи многих музыкантов: Луи Армстронга (кстати, они были большими друзьями), Диззи Гиллеспи, Каунта Бейси, Кэба Кэллоуэя и многих других. Коллеги по-дружески называли Милта Хинтона Судьей, поскольку он всегда точно распределял время (как говаривал трубач Кларк Терри, «когда ты работаешь с Судьей, ты знаешь, что под это отведено время!»).

В 1919 году 9-летний Милтон вместе с семьей переехал из южного города Висксбурга на север — в Чикаго. В 13 лет он начал играть на скрипке, позже освоил еще несколько инструментов. В 21 год его пригласил в свой оркестр джазовый скрипач Эдди Саут, а через полгода Милт оказался в знаменитом оркестре Кэба Кэллоуэя, где примерил на себя не по размеру огромную униформу и гигантские ботинки бывшего басиста Эла Моргана. Когда он начал играть с такими мастерами, он был напуган до смерти, но за шестнадцать лет в группе сам стал старожилом. В 1953 году Милт Хинтон начал студийную карьеру и за-

писывался в качестве аккомпанирующего басиста. Играл он и с исполнителями поп-музыки и соула: например, с Аритой Франклин и Сэмом Куком. Именно его бас можно услышать в *Mack The Knife* в исполнении Бобби Дарина 1959 года. Эта версия песни Курта Вейла и Бертольта Брехта из «Трехгрошовой оперы» занимала вершину хит-парада девять недель и разошлась двухмиллионным тиражом.

Хотя его присутствие на записи часто заметно, Милт Хинтон не стремился вылезти вперед и с удовольствием брал на себя второстепенную роль. Сам он говорил: «Важно, чтобы у тебя было достаточно смирения, чтобы кто-то другой звучал хорошо». Врожденная скромность помогала ему более пристально смотреть на джазовую жизнь со стороны: музыкант всюду носил с собой фотоаппарат и с большим мастерством запечатлел множество своих знаменитых коллег. Милт Хинтон умер в 2000 году в возрасте 90 лет, и по тысячам негативов, оставленным нам этим щедрым человеком, можно изучать историю джаза.



Посмотреть на джазменов

**Lee Tanner. The Jazz Image: Masters Of Jazz
Photography (2006)**

Harry N. Abrams, Inc.

Существует много увесистых книг с джазовыми фотографиями, но в качестве общего обзора идеально подойдет именно эта. Ее автор и составитель — прославленный нью-йоркский фотограф Ли Таннер, начавший фотографировать джазовых музыкантов, будучи еще тинейджером. Позже он занялся металлургией, но карьера не мешала ему на протяжении сорока лет увлекаться джазом. По работе ему пришлось много разъезжать, и повсюду в США и Европе Ли Таннер старался запечатлеть на пленку джазовую сцену. Его снимков в этом черно-белом собрании большинство, но здесь присутствует и множество работ от других больших имен джазовой фотографии: Уильяма Клэкстона, Денниса Стока, Фрэнка Вольфа, Хермана Леонарда и, конечно, контрабасиста Милта Хинтона — самого знамени-

того фотографа среди джазовых музыкантов. Шесть десятилетий джаза от Дюка Эллингтона до Майлза Дэвиса в фотографическом виде — прекрасное визуальное дополнение к музыкальной джазовой коллекции.

Альбом. Kind Of Blue: сотворено на небесах

В фильме «Сбежавшая невеста» героиня Джулии Робертс дарит герою Ричарда Гира (фаната трубача Майлза Дэвиса) виниловую пластинку с альбомом Kind Of Blue, чему тот, несомненно, очень рад. Правда, сам альбом у него наверняка уже есть, ведь он является одним из самых продаваемых альбомов в истории джаза и за многие десятилетия переиздавался бесчисленное количество раз. Эту пластинку любят даже далекие от джаза слушатели, фанаты рока или классики. О ее записи пишутся книги, а процесс студийной работы документирован до последней минуты. Kind Of Blue именуют «самым великим альбомом в истории джаза». Его вознесли до небес и слушатели, и музыканты, и критики.

2 марта 1959 года сумрачный 32-летний хрипун и титан джаза международного масштаба Майлз Дэвис собрал в студии на Тридцатой улице в Манхэттене свою группу. Молодые музыканты искали у него вдохновения и поддержки, а Дэвис ждал от них нетрадиционного мышления. Целью Дэвиса было поставить музыкантов за рамки их обычного опыта, заставить проявить те стороны, которые они обычно не используют («Мне хотелось, чтобы мой оркестр играл более свободную, модальную, африканскую или восточную, а не западную музыку»).

До этого музыканты группы уже притерлись друг к другу, вдоволь наигравшись на концертах. Пора было зафиксировать их уникальное взаимодействие на красно-коричневую студийную пленку. Лидер приготовил им серьезное испытание — они должны были играть сразу и начисто, руководствуясь не продуманным планом каждой пьесы, а лишь общими очертаниями. Майлз Дэвис был уверен в успехе предприятия: «Если кому-то и было суждено по-

менять концепцию музыки, повести ее по новому пути, то я нутром чувствовал — именно моему оркестру!»

В тот день в студии были тенор-саксофонист Джон Колтрейн, альт-саксофонист Джулиан Кэннонбол Эддерли, басист Пол Чемберс, барабанщик Джимми Кобб и два пианиста — Уинтон Келли и Билл Эванс. Вообще-то официально в группе состоял Келли, а Эванс уже ушел из нее, но Майлз Дэвис решил, что Билл Эванс с его утонченным, почти классическим звучанием подойдет для задуманной им записи лучше. Именно этот чувствительный белый музыкант познакомил Дэвиса с музыкой таких композиторов, как Морис Равель и Бела Барток, а его игру сравнивали и с хрусталем, и со звуками струй чистой воды из водопада. Благодаря влиянию Билла Эванса Майлз перешел к новому музыкальному мышлению.

С модальным джазом Майлз Дэвис экспериментировал и до *Kind Of Blue*. Первый опыт — альбом *Milestones* 1958 года и, главным образом, заглавная пьеса из него. Суть метода в том, что вместо сложной прогрессии аккордов, любимой джазовыми музыкантами, применяется один или два как бы зависших в воздухе аккорда, которые служат основой для парящих соло. Сам Майлз рассказывал: «Я понимаю модальную форму так: идя в этом направлении, ты идешь в бесконечность. Не нужно переживать из-за гармонических переходов и подобного дерьма. Можно сосредоточиться на музыкальной линии».

Толчком к переходу на модальный джаз для Майлза послужил спектакль африканского балета из Гвинеи, на котором он проникся и эффектной в своей простоте африканской музыкой, и спонтанным танцем, в котором танцоры дополняют движения друг друга. Записывая *Kind Of Blue*, трубач хотел выразить в музыке то щемящее чувство, которое у него, 6-летнего, возникло во время вечерней прогулки в Арканзасе, когда он краем уха услышал, как в церкви поют госпел. Получилось нечто другое — совершенно уникальное.

Специальных репетиций перед записью проведено не было, в студии музыканты получили от Майлза Дэвиса лишь несколько основных набросков, самые общие очертания. Они должны были буквально сочинять музыку на

ходу и внимательно следить за игрой друг друга. У менее подготовленных музыкантов при отсутствии четкой схемы игры могла бы выйти «каша», но в случае команды Майлза Дэвиса все прошло гладко и идеально — по сути, весь альбом был записан в один подход, с пары дублей.

Первым делом была записана Freddie Freeloader: пьеса была названа в честь приятеля Майлза Дэвиса, который всегда норовил сходить на его концерт задаром. Лишь в ней можно услышать игру пианиста Уинтона Келли, который недавно присоединился к секстету Майлза Дэвиса — парень был с Ямайки и успел поиграть у Диззи Гиллеспи. На остальных пьесах играл уже Билл Эванс. Вторым номером в тот день записали So What, ставшую одним из самых популярных джазовых стандартов. Эту пьесу обязан знать каждый музыкант: легкие перекаты фортепианных необычных аккордов Билла Эванса, тихий бас Пола Чемберса — и незабываемая мелодия. Третья пьеса — тихая фортепианная медитация Blue In Green. Так за один день была сделана первая сторона пластинки.

Следующий день записи случился через несколько недель, 22 апреля. В студии собрались те же музыканты, включая пианиста Уинтона Келли. В пьесе All Blues Дэвис снова использовал простейшие элементы: он перевел двенадцатитактовый блюз в размер 6/8, придавший музыке привкус вальса (именно ее слушает дома Клинт Иствуд в роли секретного агента в фильме «На линии огня»). Пьеса Flamenco Sketches состоит из пяти аккордов, каждый из которых длится столько, сколько нужно солисту. Музыканты сами не подозревали, какой шедевр они породили, для них это была очередная сессия звукозаписи. В студии им могло быть скучно, в их распоряжении были лишь спертый воздух и компания музыкантов, которые могут даже не нравиться. Но у них была общая цель — отличная музыка и общий лидер — Майлз Дэвис.

Когда 17 августа 1959 года альбом вышел, его сразу признали прорывным, классическим и новаторским. Изысканный и утонченный стиль трубача критики называли ходьбой по яичной скорлупе. Это и впрямь была джазовая революция: музыканты с большим энтузиазмом восприняли методы Майлза Дэвиса, вдохновляясь даже отдельно

взятыми соло из Kind Of Blue. Записывая свою пластинку весной 1959 года, Джон Колтрейн по примеру Майлза Дэвиса так же принес в студию наброски, которых никто из музыкантов до этого не слышал, — и получил свой шедевр Giant Steps. Майлз, группа которого собирала битком набитые залы с голливудскими знаменитостями в первых рядах, расценил это как комплимент.

Пианист Херби Хэнкок, который позже вступил в группу Майлза Дэвиса, рассказывал: «Этот альбом открыл дверь перед музыкантами моего поколения — первую дверь в нашей жизни. Судите сами, я родился в 1940 году, так что я не застал переход между свингом и тем, что мы называем началом современного джаза. К тому времени, как я начал обращать внимание на все это, бибоп уже был на широкой сцене. Когда вышел Kind Of Blue, я даже не задумывался об ином подходе играть джаз». Джаз-роковый гитарист Джон Скофилд рассказывал, что в Kind Of Blue был для джазменов тем же, чем для рокеров был шедевр Jhe Beales Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: «Я помню, как в школе Беркли в начале 70-х годов я искал этот альбом в квартире одного бас-гитариста, и у него не было пластинки. В два ночи он сказал, что нужно просто пойти к соседям и попросить их копию. Предполагалось, что у них альбом был. Так и было!»

Но влияние Kind Of Blue распространилось далеко за рамки джаза. Музыканты всех жанров исполняли, записывали и разучивали пьесы из альбома. Гитарист Дуэйн Олман из рок-группы The Allman Brothers признал, что его соло в некоторых песнях навеяно именно игрой Дэвиса и Колтрейна в Kind Of Blue. По словам клавишника Pink Floyd Рика Райта, песни Breathe и Great Gig In The Sky из альбома The Dark Side Of The Moon (1973) тоже писались под влиянием музыки Kind Of Blue. Под впечатлением от мелодии из So What титан фанка Джеймс Браун написал тему для своего хита Cold Sweat. В любви к альбому признавались вокалист Red Hot Chili Peppers Энтони Кидис и ребята из Steely Dan.

Барабанщик Джимми Кобб считал, что секрет такой популярности альбома сводится к его простоте и доступной мелодичности. Но простота простоте рознь: в Kind Of Blue

присутствуют также тонкий баланс и магия спонтанной, ничем не скованной музыки. Этот баланс открывает огромные возможности и для музыканта, который никуда не торопится и тщательно взвешивает каждый звук, и для слушателя. Умиротворенная, полная легкой меланхолии музыка погружает в приятный транс, перед которым не могут устоять уже несколько поколений слушателей, с удовольствием раскупающих каждое новое издание шедевра.



Послушать

**Miles Davis. Kind Of Blue: 50th Anniversary
Collector's Edition (2008)
Columbia**

Прекрасный повод познакомиться (или продолжить знакомство) с этой вечно свежей и изысканной музыкой, которая, по словам барабанщика Джимми Кобба, «была сотворена на небесах», — это роскошное юбилейное издание. По случаю 50-летия Kind Of Blue переиздали со студийными набросками и бонусами, а также с DVD с фильмом о создании альбома и телевыступлением Дэвиса и Колтрейна. Кроме самого альбома во всей его полноте (и с дополнительным дублем Flamenco Sketches и фальстартом Freddie Freeloader), на первом диске можно послушать студийные разговоры музыкантов. Второй диск включает в себя материал с других прославленных сессий секстета Майлза Дэвиса и потрясающую семнадцатиминутную концертную версию So What от 9 апреля 1960 года, записанную в Голландии. Плюс — виниловая копия альбома, плакат и шестидесятистраничная книга о Kind Of Blue в твердом переплете. Подлинная радость коллекционера!

The Village Vanguard: храм джаза

Если вы спуститесь по узкой лестнице в подвал без окон джазового клуба The Village Vanguard в доме номер 178 на Седьмой авеню Нью-Йорка, то попадете в небольшую, полутемную комнату с низким потолком и замеча-

тельной акустикой. Здесь стоят кожаные кушетки, над баром висит теноровая туба (подарок от трубача Джаббо Смита) и фотографии музыкантов, которые в разное время украшали здешнюю сцену. Среди них — подлинные легенды. В самом известном подвале в Нью-Йорке было сделано более сотни концертных записей, некоторые из которых — подлинные вехи в истории джазовой звукозаписи. Любителю джаза даже не обязательно идти в сам клуб, чтобы ощутить его особую атмосферу: он наверняка послушал десятки классических альбомов, записанных в этих стенах. Для любого джазового музыканта выступление на этой сцене — канонический обряд посвящения.

Когда бизнесмен родом из Литвы Макс Гордон открыл свой клуб в Гринвич-Виллидж 22 февраля 1935 года, он предоставил сцену народным музыкантам, поэтам-битникам, актерам и комикам, а также — изредка — джазменам. С самого начала заведение привлекло продвинутую, хорошо информированную аудиторию из местной богемы. В этом клубе впервые добился известности певец Гарри Белафонте. The Village Vanguard был также одним из первых мест, где Вуди Аллен выступал как комик; легендарная бродвейская команда авторов Бетти Комден и Адольф Грин получила свой первый опыт на этой же сцене в 1938 году. Вместе с 16-летней Джуди Холлидей, еще не известной актрисой, пара разработала шоу-варьете, которое привлекло большое внимание толпы. По их словам, Гордон не был стереотипным боссом ночного клуба. Его вдова Лоррейн Гордон говорит, что ее муж был «очень мягок с людьми и за это его все любили».

Первый год клуб размещался в другом месте — неподалеку, на Чарльз-стрит. Но Макс Гордону не давали лицензию из-за того, что там был всего один туалет. К счастью, он нашел подвал, который соответствовал всем требованиям: два туалета, два выхода, двести футов от ближайшей церкви, синагоги или школы — и 100 долларов ежемесячной аренды. За более чем семьдесят лет клуб не пропустил ни один ежемесячный платеж. Кроме того, у Макса Гордона был еще клуб The Blue Angel на Пятьдесят пятой улице: «Он существовал на протяжении почти двадцати лет и сделал большие деньги, но Vanguard я всегда

любил больше — это как семья». В любой день его можно было застать в подвале, сидящего за столиком в компании бокала бренди или сигары.

Макс Гордон рассказывал: «Моя семья ожидала, что я буду юристом, но не понадобилось много времени, чтобы понять, что законы — не мое призвание. Мне кажется, сейчас я знаю: джаз — мое настоящее призвание». Особенно он ценил музыку новаторов, учеников Чарли Паркера, сохранив на всю жизнь привязанность именно к современному джазу, бибопу и хард-бопу. Традиционный джаз или фьюжн Макс Гордон недолюбливал. Музыканты искренне уважали владельца The Village Vanguard, и он дружил со многими. Он никогда не был жестким в отношении гонораров, всегда шел навстречу артистам: «Мне никогда не нравились владельцы ночных клубов, и я не хотел быть похожим на них».

С 1957 года он сосредоточился исключительно на джазе. Все началось с альбома саксофониста Сонни Роллинса *Night At The Village Vanguard*, получившего широкое признание в качестве одного из лучших джазовых концертных альбомов. В 1961 году в том же подвале отыграли Билл Эванс и Джон Колтрейн, в том же году на альбоме *The Cannonball Adderley Sextet In New York* состоялся дебют пианиста Джо Завинула. На эту сцену выходили Телониус Монк (его первым заметила жена Гордона), Декстер Гордон, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Макс Роуч, Арт Блейки, Сесил Тейлор, Джерри Маллиган, Сан Ра, Чарльз Мингус — их фотографии сегодня смотрят со стен клуба. На выступления некоторых из них выстраивались очереди до угла улицы. По словам президента Blue Note Records Брюса Ландволла, слова *Live At The Village Vanguard* на обложке напрямую влияют на рост продаж пластинок: в каталоге его лейбла тоже есть дюжина альбомов, записанных в этих стенах.

На одну ночь клуб был закрыт — это случилось 11 мая 1989 года, когда умер его основатель. К счастью, у Макса Гордона нашелся достойный преемник — его жена Лоррейн, так что уже на следующую ночь The Village Vanguard был снова полон людей. Лоррейн Гордон называют «королевой-матерью джаза»: со своим будущим мужем она познакомилась на почве общей любви к музыке, и они по-

женились в 1948 году. Эта женщина и сегодня хранит дух The Village Vanguard, работая по шесть часов в неделю. У нее нет офиса: командный пост — это стол на бывшей кухне, которая одновременно служит гримеркой уже для нескольких поколений музыкантов. Для нее клуб The Village Vanguard — живой организм со своей биографией: «Это всего лишь маленькая комната. Но комната говорит со мной. Я понимаю, что она говорит».

Ощущение чьего-то присутствия здесь возникает оттого, что стены, пол и потолок буквально впитали в себя десятилетия джазовой истории. Саксофонист Джо Ловано рассказывал: «Это поразительно, когда вы сидите в этой комнате и воображаете: ну и ну, Монк был здесь! Майлз Дэвис и Хэнк Мобли играли здесь, и трио Билла Эванса! Вы чувствуете присутствие духов. Я так и почувствовал, когда записывался здесь: будто мы вызывали духов». Лоррейн Гордон подтверждает: «Если вы приглашаете кого-то играть и это не работает, комната не отвечает. Фотографии начинают хмуриться, если вибрации не те». На кухне-офисе висит чье-то стихотворение: «Глубоко в темноте Vanguard / Влюбленные очарованы духами. / Они говорят: «Флюиды». / Может, это призраки?»

Еще одна тайна The Village Vanguard — акустика. Точных технических объяснений особенным акустическим свойствам этой комнаты не существует. Пианист Маккой Тайнер, записывавшийся здесь с Джоном Колтрейном в 1961 году, говорил, что в этом клубе «вы можете слышать все»; его коллега Джейсон Моран высказался так: «Я называю это место Карнеги-Холл джаза, потому что большинство джазовых клубов не располагают таким звуком, как здесь». Не важно, сидите ли вы в первом ряду, в баре позади или по бокам: звук везде одинаково восхитителен. Поэтому музыканты так любят здесь записываться. Возможно, весь секрет — в углу, в котором обычно располагается группа и откуда распространяется звук. Этот треугольник возник примерно в 1917 году, когда Нью-Йорк перепланировался из-за строительства метро и в геометрии Седьмой авеню появился ряд необычных треугольных ниш.

По словам Лоррейн Гордон, часть магии клуба The Village Vanguard возникает оттого, что помещение «в некото-

ром смысле общинное»: «Для людей, которые приходят сюда, это как сходить в церковь. Они сидят очень тихо, напряженно впитывая музыку. Я сижу поодаль и смотрю на этих людей — зрелище очень красивое». Музыку здесь принято слушать в тишине и благоговении; только 123 человека могут втиснуться в пределы подвала, и общая интимность обстановки создает особенный энергетический обмен между художником и аудиторией. Еще одна важная деталь — здесь можно только выпить, еда не подается. Нет здесь и кофе с чаем; кредитные карточки не принимаются. Это не бизнес ради бизнеса. Даже сувениров с логотипом The Village Vanguard не так уж много: разве что кепки, майки и почему-то детские пинетки.

Сам основатель The Village Vanguard Макс Гордон был скромным человеком, содержавшим клуб ради идеи и любви к музыке, а не ради прибылей: «Я заплатил 14 долларов за свои часы, а самый дорогой костюм, которым я когда-либо владел, был пошит на заказ и стоил 300 долларов. Я купил его, потому что Майлз Дэвис, который работал в Vanguard в то время, настоял на том, чтобы я сходил к его портному; в итоге я получил костюм, который я никогда не любил и носил только один или два раза». Именно эта страсть к джазу, поддержанная и музыкантами, и слушателями, послужила причиной того, что The Village Vanguard является старейшим непрерывно работающим джаз-клубом в мире. Здесь бывали и наводнение, и обрушивание части потолка, но — в отличие от других именитых джазовых клубов — он до сих пор открыт и ждет гостей, способных оценить его тайны и его богатую историю.



Послушать

**Bill Evans Trio. Sunday At The Village Vanguard
(1961)
Riverside**

25 июня 1961 года трио Билла Эванса вышло на сцену нью-йоркского клуба The Village Vanguard, чтобы из пяти сетов составить несколько альбомов. Сам пианист, барабанщик Пол Мотиан и контрабасист Скотт Лафаро нахо-

дились на пике формы: они удивили мир своей тонкой и изобретательной игрой, в которой не было разделения на первые и вторые роли. Продюсер Оррин Кипньус и Билл Эванс отобрали пьесы для выпуска на пластинке Sunday At The Village Vanguard, но материала с выступления того дня хватило еще и на альбомы Waltz For Debby (1961) и More From The Vanguard (1984). Все выступление целиком можно найти на 3-дисковом сборнике The Complete Village Vanguard (2005), который оцифровали с недавно найденных оригинальных пленок в прекрасном качестве. К сожалению, у этого шедевра камерного джаза появился трагический привкус: 6 июля, через десять дней после записи, Скотт Лафаро погиб в автокатастрофе — так оборвалась одна из самых многообещающих джазовых карьер. Пластинка включает в себя великолепные выступления Скотта Лафаро на басу и две его авторские композиции.

Riverside Records: от старого к новому

Когда молодой ветеран Второй мировой войны Оррин Кипньус вернулся в Нью-Йорк, отлетав свое на бомбардировщике над Японией в последние месяцы войны и став пожизненным убежденным пацифистом, он не знал, что его жизнь будет связана с джазом. Найти квартиру на Манхэттене было так же тяжело, как до войны, и Кипньус вернулся в родительский дом на Бродвее, а заодно осенью 1946 года поступил в аспирантуру Колумбийского университета, «чтобы снова почувствовать себя грамотным» и найти в себе силы «вернуться в мир». Помочь ему в этом могло изучение английского языка и литературы.

Джаз Оррин Кипньус любил еще со школы. Он с удовольствием ходил на Пятьдесят вторую улицу, где в Nicky House слушал Коулмена Хокинса, а в Nick's — новоорлеанских кларнетистов вроде Пи Ви Рассела. В Нью-Йорке выпивать можно было с 18 лет, но на Пятьдесят второй улице никто не глядел в документы: «Если ты был достаточно смелым для того, чтобы войти в бар и положить на стойку 75 центов или доллар за выпивку, никто не спрашивал, достаточно ли ты взрослый. Друзья рассказали мне, что есть

отличное и недорогое место для вечерних свиданий — один из баров на Пятьдесят второй улице, Nick's. Кстати, там играли джаз. Я не слушал много записей, но в юности я слышал живой джаз, потому что незаконно болтался по тем барам. Я втянулся в это и начал ходить на концерты, даже если у меня не было свидания».

Кипньюс пленился красотой и энергией этой музыки, которая каждый вечер рождалась заново, — и писал о ней обзоры в журналы. Однажды в клубе The Village Vanguard молодой критик даже взял интервью у пианиста Телониуса Монка — впоследствии этот эпизод еще сыграет роль в жизни начинающего литератора. Спустя много лет после первой и единственной встречи Кипньюс был поражен тем фактом, что, когда он позвонил Монку, чтобы предложить записаться на его фирме Riverside Records, Монк помнил, кто он такой — просто малыш журналист, делавший о нем публикацию: «Он был готов рискнуть на этом новом лейбле, потому что он не делал ничего лучше, но и потому, что я был тем, с кем он был связан в прошлом!»

Но весной 1943 года, когда Оррина Кипньюса призвали в армию, ему было не до джаза. И после службы он помышлял о карьере литератора, устроившись на работу в издательство Simon & Schuster. Там с ним произошло два важных события: он встретил жену Люси и отверг, среди прочих книг, первый роман Джека Керуака «Городок и город», который был опубликован уже после успеха эпохального «На дороге». Керуак, по-видимому, знал, что Кипньюс не допустил до печати его книгу. Десять лет спустя романист и издатель выпивали вместе в клубе Five Spot, где как раз играл Телониус Монк, и Керуак сказал: «Ваша проблема, Кипньюс, в том, что вы не любите джаз!»

Ирония в том, что Оррин Кипньюс как раз очень любил джаз. И в кампусе Колумбийского университета судьба свела его с еще одним джазовым энтузиастом — парнем, которого он знал только по имени в студенческие годы. Это был Билл Грауэр — страстный коллекционер джазовых записей. Будучи менеджером по рекламе, Грауэр попросил Кипньюса редактировать журнал The Record Changer. Тот согласился, ведь он мог писать туда все, что вздумается. В 1951 году парочка издала большую статью о фирме RCA

Victor и ее каталоге с ранними джазовыми записями. Чинновники из RCA решили, что парни из журнала хотели бы переиздать старые записи Луи Армстронга и Сиднея Беше, и связались с Кипньюсом и Грауэром. Производство пластинок вовсе не входило в их планы, но если предоставляется такая возможность — почему нет?

Так фанаты джаза Оррин Кипньюс и Билл Грауэр в 1953 году стали независимыми продюсерами на новом лейбле Riverside — финансово неустойчивом, но богатом на первоклассные записи. Современный джаз они сначала не слушали и всерьез не воспринимали, другое дело — классика 20-х годов! Все началось с переизданий старых записей: Сиднея Беше, Луи Армстронга, Ма Рейни, Джелли Ролл Мортон, Кинга Оливера. Это был классический материал из архивов чикагских Paramount Records и Gennett Records.

С апреля 1954 года на Riverside Records начали выпускать пластинки современных артистов, начав с пианиста Рэнди Уэстона. Перемена была связана с тем, что на лейбл с Prestige Records на пять лет перешел сам Телониус Монк, у которого Кипньюс давным-давно брал интервью. Монк даже получил аванс — 108 долларов 27 центов. Парадоксальная и таинственная музыка пианиста раскрыла глаза (вернее, уши) основателям лейбла в отношении бибопа и вообще джазовой современности — и в студию пришли пианист Билл Эванс, гитарист Уэс Монтгомери, саксофонист Кэннонбол Эддерли, саксофонист Джонни Гриффин. Riverside Records встал в один ряд с такими ведущими нью-йоркскими джазовыми лейблами, как Blue Note и Prestige.

Продюсером почти всегда выступал Кипньюс (он же писал примечания на конвертах — как раз по специальности!). О своем методе он рассказывал так: «Я всегда считал себя в большей степени катализатором, чем кем-нибудь еще. Я никогда не играл на инструменте и, наконец, понял, что это одна из моих сильных сторон в качестве продюсера. Я никогда не чувствовал, что я способен конкурировать с музыкантами или что я могу сыграть соло лучше их. Моя работа — обеспечить лучшие из возможных условий, в которых музыканты могут выразить себя. Это нелегко, и это никогда не скучно». Монка он назвал величайшим худож-

ником из всех, с кем ему довелось общаться: «Монк не собирался шадить никого. У него были свои стандарты. Вероятно, от него я узнал о жизни не меньше, чем о музыке. Это был человек, чья музыка сначала была осмеяна людьми, которые, черт возьми, всегда все знают лучше. Человек, который остался верен себе. Я научился, как управлять своей жизнью, на чем настаивать в своих интересах».

Оррин Кипньюс записал серию альбомов Монка в 50-х, включая *Brilliant Corners* 1956 года, на записи которого Кипньюс познакомился с молодым саксофонистом Сонни Роллинсом (с которым он будет работать в 70-х). Еще одна значимая пластинка — *Thelonious In Action*, записанная живьем в клубе *The Five Spot* в 1958 году с квартетом, в котором состоял тенор-саксофонист Джонни Гриффин. После записи выступления Монка продюсер полюбил концертные записи и даже получил хит из записи концерта Кэннонбола Эддерли в клубе *Blackhawk* в Сан-Франциско в 1959 году. Восемнадцать месяцев спустя в клубе *The Village Vanguard* он записал новаторское трио пианиста Билла Эванса с барабанщиком Полом Мотианом и молодым басистом Скоттом Лафаро. Результатом этих сессий стали два классических диска: *Sunday At The Village Vanguard* и *Waltz For Debby*. Кипньюс сразу почувствовал, что «все звучало правильно». Он хотел зафиксировать звучание группы, прежде чем она распадется из-за внутренних трений. Но она распалась по более трагической причине: менее чем через две недели Лафаро погиб в автокатастрофе.

Если Кипньюс занимался творческими вопросами, Грауэр отвечал за продажи и бизнес. Владельцы *Riverside Records* вовсе не планировали продать много пластинок и озолотиться. Кипньюс рассказывал: «Нашей целью было продать достаточно пластинок, чтобы сделать еще одну. Мы построили здание из одного желания строить, из влюбленности в музыку. Я не знаю, были ли мы очень наивными или очень убежденными, либо мы были очень яркими или очень глупыми, но мы не были заурядными». Это не спасло лейбл от банкротства: Билл Грауэр умер в декабре 1963 года от внезапного инфаркта, и через год фирма прекратила свое существование. Тем не менее Оррин Кипньюс не прекратил продюсировать джазовые за-

писи и уже получил за свои труды пять «Грэмми». А каталог Riverside Records активно переиздается — и каждый слушатель может взять на пробу несколько шедевров из студии нью-йоркских журналиста и менеджера, влюбленных в джаз.



Послушать

**Various Artists. The Riverside Records Story
(1997)**

Riverside Records

Сейчас каталог Riverside Records находится в ведении лейбла Fantasy Records, но выбор материала для этого сборника из четырех компакт-дисков был поручен самому Оррину Киппньюсу. Он же написал и объемистые примечания на пятьдесят страниц — не зря же в молодости изучал английский язык в университете! Сборник организован не по хронологии, а совершенно вразброс: так что самая ранняя по времени пьеса — Zulu Рэнди Уэстона — помещена в самом конце. Большая часть времени отдана самым масштабным фигурам: Телониусу Монку, Кэннонболу Эддерли, Уэсу Монтгомери и Биллу Эвансу. Например, Ruby, My Dear Монка представлена в двух вариантах: с Коулменом Хокинсом и Джоном Колтрейном. Есть здесь и более коммерческие вещи: гитарист Уэс Монтгомери со струнной группой в пьесе Tune Up или версия Watermelon Man Херби Хэнкока в исполнении кубинского перкуссиониста Монго Сантамарии, которая в 1962 году неожиданно для всех проникла в десятку самых раскупаемых поп-пластинок. История одного из величайших джазовых лейблов — в одном пятичасовом собрании.

Босанова: бразильский бриз

Когда американский гитарист Чарли Берд прибыл в Южную Америку в рамках турне, организованного в 1961 году администрацией Кеннеди, он был совершенно очарован местными музыкальными традициями. Домой он

привез целую коллекцию музыки из Венесуэлы, Чили, Парагвая, Перу и Аргентины, но больше всего его впечатлил гибрид джаза и самбы из Бразилии, где этот стиль звали босановой (в переводе с португальского языка — «новая вещь», «новая мода»). Американские музыканты остались равнодушными к экзотическим созвучиям — за единственным исключением: к босанове проявил серьезный интерес скандальный саксофонист Стен Гетц, который прославился мягкой, лиричной игрой.

Стен Гетц и Чарли Берд впервые встретились в вашингтонском клубе. После концерта гитарист пригласил саксофониста в гости и поставил ему некоторые пленки, привезенные из турне. Гетц был в восторге от нежных, умиротворенных, но сулящих массу интересных открытий мелодий босановы. Он тут же потребовал от продюсера Крида Тейлора с Verve Records забронировать студию, чтобы сделать «бразильскую» запись, но Берд предложил записаться в одной из вашингтонских церквей с прекрасной акустикой. Гетц и Тейлор прилетели из Нью-Йорка в Вашингтон 13 февраля 1962 года, чтобы быстро записаться в церкви, и уже к обеду снова были на Манхэттене. По сути, это была проба сил, никто не ожидал от записи особенного эффекта.

Все участники проекта были поражены, но альбом *Jazz Samba* начал расходиться как горячие пирожки и даже попал в хит-парад поп-музыки. Из-за этой пластинки к концу года босанова стала самой модной музыкальной новинкой в Америке, а потом и по всему миру. В мае 1963 года Стен Гетц получил свою первую статуэтку «Грэмми» — за исполнение баллады *Desafinado*. Публика и музыканты были заинтригованы томной, легкой и расслабленной манерой игры, привезенной из Южной Америки и впитавшей курортную атмосферу моря, раскаленного асфальта и вечеринок с коктейлями. Американские звукозаписывающие компании ухватились за новое поветрие и наладили конвейерное производство альбомов с босановой. В 1963 году Элвис Пресли даже записал бойкий хит *Bossa Nova Baby* (правда, от бразильской новинки здесь было только название!).

Что это была за музыка, которая завладела всеобщим вниманием на самом пике массового помешательства на

The Beatles? Появление босановы было связано с творческими поисками бразильского музыканта и композитора Антонио Карлоса Жобима. Вместе со своим другом (и автором стихов) Винисиушем де Мораишем он любил сидеть за бокалом пива в баре в престижном районе Рио-де-Жанейро под названием Ипанема. Друзья не раз видели зеленоглазую юную красавицу, которая забежала в бар за сигаретами для своей матери по пути на пляж или из школы. Про нее они и написали приятную во всех отношениях песню *Garota de Ipanema* (в англоязычном варианте — *The Girl From Ipanema*), гимн босановы.

Правда, сначала песни Жобима и Мораиша практически не отличались от самбы. Новую жизнь в них вдохнул бразильский гитарист Жао Жильберту, который дополнил ритм самбы джазовой гармонией и фразировкой акустической гитары. Кроме того, он приглушенно и расслабленно пел, часто насвистывал мелодию, из-за чего песни наполнялись особой, безмятежной атмосферой тропического полдня, благодаря которой от его музыки неизменно веяло солнечным теплом. Босанова с ее тихим мурлыканьем под акустическую гитару просто обязана быть спокойной, легкой и освежающей, подобной морскому ветерку на пляже Ипанема, где она, по сути, и зародилась.

Примечательно, что тихие, интеллигентные песни под гитару совершенно не интересовали воротил бразильского шоу-бизнеса, которые делали ставку на видных, громкоголосых и сексуальных певцов. Когда Жао Жильберту принес в офис фирмы Odeon пластинку с песней Жобима *Chega De Saudade*, босс лейбла попросту разбил винил с сомнительным исполнением об уголок своего стола. Впрочем, сингл все-таки согласился выпустить в порядке исключения, в расчете на молодую и непритязательную аудиторию. Каково же было удивление экспертов из звукозаписывающих фирм, когда новый стиль произвел подлинную сенсацию в музыкальных кругах Рио-де-Жанейро, а гитаристы по всей Бразилии принялись имитировать манеру Жильберту!

После выхода пластинки *Jazz Samba* Стена Гетца и Чарли Берда рынок был наводнен альбомами босановы, но увлеченный бразильским звучанием саксофонист не боялся влиться в этот поток. Он задумал нечто особенное. В марте

1963 года Стен Гетц снова пришел в студию, чтобы записывать очередной хит вместе со специально приглашенными гостями: автором самых цепких бразильских мелодий Антонио Карлосом Жобимом и гитаристом Жао Жильберту (альбом получит соответствующее название — Getz/Gilberto). Жильберту оказался патологически застенчивым человеком и отказывался выходить из гостиницы: жена Стена Гетца, шведка Моника Силвершиольд, буквально умоляла его сделать попытку добраться до студии.

С бразильцем приехала и его жена Аструд: наполовину бразильянка, наполовину немка, которая свободно говорила по-английски. Она вовсе не готовилась записываться и не стремилась быть певицей, но Гетцу понравился ее голос, и он попросил ее перевести на английский и спеть для пластинки две песни: Corcodavo и The Girl From Ipanema. Что она и сделала, несмотря на возражения мужа. Голос Аструд Жильберту не назовешь сильным, она не была знакома ни с какими техниками пения и спела просто так, без затей. Как оказалось, Стен Гетц как в воду глядел: хрупкая, теплая и изящная манера Аструд идеально вписалась в контекст записи.

На следующий день после работы с бразильскими гостями Стен Гетц полетел с концертами в Пуэрто-Рико. Однажды ночью его дочь Биверли проснулась от истошных криков Моника, которую избивал пьяный Гетц. Когда она позже пришла в комнату матери, то обнаружила ее сидящей в одиночестве, с сочащейся из уха кровью. Моника поставила на проигрыватель пробный пресс альбома Getz/Gilberto и сказала дочери: «Послушай это! Эта музыка делает папу огромной звездой. Разве это не прекрасно? Разве он не гений?» «Гений» не мог избавиться от наркотической и алкогольной зависимости, но играл воздушную, легкую, изящную музыку.

В марте 1964 года альбом Getz/Gilberto вышел в свет. Моника провела в офисе Verve Records несколько недель, обзванивая радиостанции по всей стране, убеждаясь, что на каждой есть копия пластинки, и настоятельно советуя ставить ее в эфир. Работа окупилась с лихвой: альбом Getz/Gilberto достиг второго места в хит-параде поп-музыки, вытесненный с первого места лишь диском A Hard

Day's Night от The Beatles. Хитом стала песня The Girl From Ipanema (пятое место в поп-чарте), а спевшая ее Аструд Жильберту (кстати, за участие в записи она получила всего 110 долларов!) из скромной домохозяйки вмиг превратилась в знаменитость международного масштаба и поехала в тур со Стеном Гетцем.

Босанова захватила умы американских музыкантов. Не замедлили появиться и новые записи отцов-основателей стиля. Когда продюсер Крид Тейлор покинул Verve Records и основал собственный лейбл СТИ, он тут же подписал контракт с Антонио Карлосом Жобимом, вместе с которым в 1967 году записал Wave — один из лучших альбомов мастера. Совершенно незабываемая пластинка — благодаря жирафу на обложке и миниатюрным музыкальным поэмам, в которых переплелись акустическая гитара Жобима, тихие аккорды фортепиано и клавесина, мягкая струнная группа, признанные стандарты (Wave) и не менее заманчивые и красивые, но скрытые от посторонних взглядов мелодии (Batidinha).

В короткий срок многие песни Антонио Карлоса Жобима превратились в джазовые стандарты, и джазмены освоили тропический кул-джаз в ритме самбы. Бразильская новинка несла с собой тихую, неброскую эстетику без всякого карнавального буйства. Кажется, музыканты едва касаются инструментов — настолько легкая и мечтательная здесь атмосфера. Играть босанову вроде бы просто, она не требует скорости или виртуозности, но синкопированный ритм и сложные гармонии позволяют музыканту раскрыться совершенно по-новому: поэтому мелодии бразильских композиторов десятилетиями не выходят из репертуара многих певцов и коллективов.

Со времен сотрудничества Стена Гетца с великими бразильцами босанова не сходит со сцены: ее любят и джазмены, и поп-артисты, и рокеры, и электронщики. Конечно, такой лихорадки, как была почти полвека назад, эта музыка больше не вызывает, но ее очарование никуда не исчезает. Сегодня она ассоциируется с какой-нибудь фотографией 60-х годов, на которой женщина лежит на диване рядом с виниловой вертушкой, а мужчина смешивает коктейль у стойки бара. Старые песни Жобима и Жильберту по-преж-

нему активно записываются, их версий просто не сосчитать — традиция тянется еще со времен сотрудничества Жобима с Фрэнком Синатрой в 1967 году. Пишутся и новые песни: сегодня за международный успех босановы отвечает дочь одного из ее изобретателей, певица Бебель Жильберту.



Послушать

Stan Getz & João Gilberto. Getz/Gilberto (1964)

Verve

На ключевой для босановы сессии звукозаписи 18 и 19 марта 1963 года в Нью-Йорке сошлись основные силы движения: гитарист и певец Жао Жильберту, композитор и пианист Антонио Карлос Жобим, а также их американский поклонник — саксофонист Стен Гетц. Самба встречается с джазом — в прямом и переносном смысле. Кроме того, выдающейся эту пластинку делает и вокал красавицы Аструд Жильберту, чье робкое и наивное пение превратило песню *The Girl From Ipanema* в мировой хит, а всю пластинку — в один из самых продаваемых джазовых альбомов в истории. В отношении Getz/Gilberto сложилось редкое единодушие джазовых фанатов и широкой публики, голосующей за музыку долларом; это и артистическое достижение, и колоссальный коммерческий успех. Здесь что не пьеса — вечнозеленый стандарт: *Corcovado*, *So Danço Samba*, *O Grande Amor*, *Desafinado*, и все исполнены с теплотой, шармом и вдохновением. Один из подлинных памятников звукозаписи XX века — и прекрасное начало для романа с солнечной босановой.

Фри-джаз: прорыв к свободе

Когда во время европейского турне 1960 года саксофонист Джон Колтрейн начал играть продолжительные соло, которые больше походили на иступленный транс, это вызвало скандал. Это была неслыханная музыка, которой практически не было дела до гармонии и мелодии; под нее нельзя было танцевать или флиртовать. Первичный

хаос засасывал и приковывал внимание, музыкант превращался в одержимого духами жреца, музыка выходила за все предписанные ей всевозможными традициями рамки. Наступала эра новых экспериментов, и соло Колтрейна были еще цветочками. Его последователи пошли куда дальше в деле поисков подлинной свободы.

Джон Колтрейн был спокойным, углубленным в свой внутренний мир человеком, а музыку воспринимал как ключ к духовным вопросам. И именно он заложил основы шумного, страстного и радикального направления, которое в момент появления назвали New Thing («Новой вещью»), а теперь более привычно зовут фри-джазом, то есть «свободным джазом». В момент скандального явления новой формы многие ветераны джаза вопрошали: есть ли смысл придумывать специальный «свободный джаз», если джаз сам по себе — свобода? Оказалось, смысл есть. За десятилетия развития джаз накопил достаточно устоявшихся канонов, и даже бибоп воспринимался как вполне респектабельная музыка. Молодежь нашла, против чего бунтовать.

Новое поколение музыкантов стремилось покончить разом и с бибопом, и с хард-бопом, и с модальным джазом. Они хотели вывести музыку на новые горизонты, где сменны аккордов и темп могли считаться лишь забавными анахронизмами. Интересно, что при всем своем авангардном радикализме музыканты фри-джаза стремились вернуться к «примитивным» корням джаза, к коллективной импровизации и религиозному экстазу. То есть фри-джаз был направлен одновременно и в будущее, и в глубокое прошлое. А еще — к самоопределению черного человека: фри-джаз был мучительным поиском истоков афроамериканского самосознания, разработкой музыки, которую не смогут украсть белые, средством духовного единения.

10 февраля 1958 года в лос-анджелесскую студию вместе с другими коллегами пришли саксофонист Орнетт Коулмен и трубач Дон Черри: это была первая сессия звукозаписи для альбома Something Else!!!! («Кое-что другое!!!!»). До этого музыканты репетировали полгода и на каждой репетиции переписывали все пьесы заново: как и следовало ожидать, в студии они снова зазвучали по-новому. Альбом с его умеренным радикализмом и возвратом к корням

блюза и африканской музыки содержал в себе зерно джазовой революции. Даже при взгляде на его обложку понятно, что грядет новая эра: в уголке — скромный саксофонист, а сверху — огромными буквами — название SOMETHING ELSE!!!!

Гром грянул, когда Орнетт Коулмен со своим пластиковым саксофоном переехал с Западного побережья в Нью-Йорк. Его первое выступление в The Five Spot Café осенью 1959 года произвело эффект разорвавшейся бомбы. Четыре музыканта (саксофонист, трубач, контрабасист и барабанщик) резко рванули вперед с одновременными соло невероятной интенсивности, плотности и громкости, без всяких фиксированных мелодий или ритмических структур. Музыкантский «поток сознания» не был скован ни разбивкой музыки на такты, ни на квадраты и сопровождался неслышанным издевательством над инструментами, которые скрипели, визжали и свистели без всякой системы. Один номер закончился, и начался второй — или это был тот же самый?

Концерты скандального саксофониста вызвали шквал противоречивых реакций. Для традиционалистов эта музыка была всего лишь какофонией. Но удачливый Коулмен подписал контракт с Atlantic Records, и его альбомы, такие как *The Shape Of Jazz To Come* (1959) и *Change Of The Century* (1960), придали всему направлению сильнейший импульс. Не случайно по значимости их ставят в один ряд с записями Луи Армстронга с его группами Hot Five и Hot Seven, а также с квинтетами Чарли Паркера 40-х. А пластинка *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961) и вовсе дала название всему течению, которое до этого называли «космическим джазом», «антиджазом», «абстрактным джазом» или «новой черной музыкой».

Орнетт Коулмен заставил публику воспринимать фриджаз серьезно, несмотря на низкие продажи пластинок. В середине 60-х в стан «Новой вещи» прибыла тяжелая артиллерия — один из самых почитаемых саксофонистов современности Джон Колтрейн, который когда-то дал толчок всему движению: в 1965 году он записал наваристый авангардный альбом *Ascension*. Радикальные изменения были очевидны, новая форма утвердила себя. Даже такая серьезная фирма, как Impulse Records, выпустила в 1965 году

пластинку *New Thing At Newport* с участием Колтрейна и саксофониста Арчи Шеппа, который показал, что важный джазовый фестиваль открыл свои двери для авангарда.

На дворе была подлинная революция — и даже риторика тому соответствовала. Музыкант Билл Диксон организовал в октябре 1964 года серию концертов в Нью-Йорке, которую метко назвал «Октябрьской джазовой революцией». Музыканты фри-джаза не просто надеялись быть услышанными: речь шла о свержении старого строя. Как и в случае с бибопом 40-х, критика четко поделилась на два лагеря: за и против. Перед музыкантами стоял выбор: отвергать «Новую вещь» или адаптироваться к ней. Саксофонист и флейтист Эрик Долфи, вполне способный играть бибоп, вышел «за рамки» вместе с Колтрейном. Сонни Роллинс, вернувшись из одного из своих «отпусков», записался с экспериментатором Доном Черри. Хотя Майлз Дэвис не переходил к фри-джазу, некоторые его пластинки (например, *Nefertiti*) явно приближались к революционным формам. И даже названия его пьес (*Madness*, *Riot*, *Agitation*) сигнализировали о бурных временах.

Фри-джаз озаменовал сознательное разрушение джазового языка, возврат к его первичным единицам, к неупорядоченному хаосу, к тьме до начала времен. Тем не менее в нем явно присутствовал джазовый подход в виде индивидуального музыканта, который занят самовыражением. Фиксированные аккордные прогрессии были сброшены с парохода современности, и возросла роль импровизатора. Как заметил гитарист Марк Рибо, музыканты фри-джаза при всем желании освободиться от структур бибопа на самом деле разработали новые структуры. На место свинга пришла сложная полиритмия африканской, арабской, индийской музыки — или отсутствие ритма как такового.

Фри-джаз идеально соответствовал свободолюбивому духу 60-х годов с их психоделическими наркотиками, противозачаточными таблетками, популярностью фрейдизма и восточной философии. Тимоти Лири провозглашал приход анархического общества, свободного от правительства, полиции и неврозов, основанного на гармонии. Фри-джаз был призван способствовать духовной настройке этого общества. Контрабасист Алан Силва говорил: «Я хочу делать музыку,

которая открывает возможность реального духовного общения между людьми. От каждого человека на подсознательном уровне исходит непрерывный поток энергии — идея заключается в том, чтобы управлять этой энергией через импровизированный звук». Музыканты верили, что человек по природе добродетелен и через отвержение навязанных ограничений можно достичь абсолютной гармонии.

Другие считали фри-джаз политическим оружием в борьбе. Борьба против войны во Вьетнаме и расовых предрассудков совпала с периодом расцвета литературы битников, рок-музыки и фри-джаза, и все это базировалось на убеждении, что когда-то человечество пошло по неправильному пути и что пора менять курс. Поклонники «кислотного рока» и академического авангарда приняли фри-джаз охотнее, чем постоянные покупатели пластинок фирмы Blue Note, а предтечи панк-рока (MC5, The Stooges, The Velvet Underground) стремились на гитарах симитировать звуки любимых джазменов: Орнетта Коулмена, Джона Колтрейна, Альберта Эйлера.

Как и в случае любой революции, на смену головокружению от успехов пришел спад энтузиазма. Возникли вопросы: приведет ли свобода в дивный новый мир? Возможен ли дальнейший музыкальный прогресс? Остался ли фри-джаз бессвязным лепетом на ненастроенных инструментах или превратился в великую освобождающую силу, способствующую духовному единению людей? Джаз постепенно возвращался к более предсказуемым, структурированным формам. В 1977 году на обложке темой номера журнала Newsweek был тур V.S.O.P. Херби Хэнкока и его коллег по коллективу вполне традиционного хард-бопа: событием теперь становился возврат к акустическому звучанию.

Волны постепенно улеглись. Сами лидеры фри-джаза потихоньку перешли от войны с традицией к «мирному сосуществованию» и стали важными фигурами, для них открыты фонды, фестивали, университеты. Орнетт Коулмен начал играть вполне танцевальный фьюжн, Сесил Тейлор выступал дуэтом с пианисткой Мэри Лу Уильямс. Радикалы не гнушаются старыми балладами в духе Body And Soul, а вполне «попсовые» джазмены (например, гитарист Пэт Мэтини) могут временами позволить себе атональные эксперименты

без риска быть раскритикованными. Сегодня фри-джаз — лишь один из стилей, но отзвуки музыкальной революции середины 60-х и по сей день напоминают о важности стремления вперед и попытках выйти за рамки дозволенного.



Послушать

Pharoah Sanders. Karma (1969)

Impulse Records

Саксофонист Фэроа Сандерс, как и многие современники, признавал в Джоне Колтрейне духовного наставника и к тому же состоял в его группе середины 60-х. Сандерс продолжил дело Колтрейна в прямом и переносном смысле: для своего третьего альбома он написал продолжение мантры *A Love Supreme*, свое собственное обращение к Всевышнему. Речь идет о тридцатиминутной, роскошной и светлой пьесе *The Creator Has A Master Plan*, которая стала чем-то вроде хита фри-джаза, который даже можно услышать по радио. Певец Леон Томас, чей потусторонний йодль мы слышим в этой песне, написал ее текст в результате духовного откровения, когда медитировал у себя дома. Вибрирующие слои экзотичных звуков и текстура перкуссии создают атмосферу, подобную волнующемуся океану, а игра Фэроа Сандерса на тенор-саксофоне на грани мелодичности и диссонанса наполняет продолжительные фри-джазовые части, в которых инструмент демонстрирует целый спектр взвизгов, стонов и скрипов. Подлинный шедевр духовного джаза, гимн миру и любви, дополненный пьесой *Colors* в том же медитативном ключе.

Impulse Records: дом, который построил Трейн

Когда зимой 1961 года на прилавках музыкальных магазинов впервые появились роскошные альбомы фирмы *Impulse*, к ним было приковано внимание всего музыкального мира. Пластинки выделялись оранжевыми корешками и логотипом, в котором первая буква в слове *im-*

pulse превращалась в восклицательный знак в конце слова. Каждая обложка сама по себе была произведением искусства: отпечатанный на тяжелом глянцевом картоне конверт был более впечатляющим, чем у любого другого лейбла. Обычно конверт еще и раскрывался, как книга. За красоту надо было платить: с ценой почти в 6 долларов альбомы от Impulse стоили на два доллара дороже, чем большинство пластинок других фирм. Но в обладании этих альбомов был свой шик.

На протяжении 60-х и 70-х Impulse был одним из самых интересных и крутых джазовых лейблов. По всему это был мейджор-лейбл, но подход к музыке у него был как у независимого лейбла. В студии артист был настоящим королем, которому можно все. Саксофонист Юзеф Латиф говорил: «Когда вы даете личности свободу, она делает все возможное». Продюсеры Impulse понимали это, как никто, записывая таких музыкантов, как Сан Ра, Арчи Шепп, Рэй Чарльз, Чарльз Мингус, Альберт Эйлер, Маккой Тайнер, Сонни Роллинс и Кейт Джарет.

Главным магнитом лейбла был саксофонист Джон Колтрейн, который одним из первых получил контракт — и аванс в 10 тысяч долларов за первый год работы. Вокруг него сгруппировался целый коллектив высококлассных музыкантов. Он задал для Impulse нужный тон и служил для лейбла не только студийным визионером, но и духовным лидером и искателем талантов. Когда Колтрейн предлагал продюсеру Бобу Тилю какого-то музыканта, тот абсолютно доверял инстинкту великого саксофониста и готовил новый контракт. Поэтому лейбл Impulse получил шутливое название «Дом, который построил Трейн».

Сегодня трудно представить себе ту степень свободы мысли, которая царила на Impulse. Боб Тиль, записывавший музыкантов для лейбла с 1961 по 1969 год, был открыт для любых музыкальных экспериментов: «Мой стиль всегда был в том, чтобы просто дать парням играть». Когда Альберт Эйлер решил играть на волынках, а затем пустить запись задом наперед, ответ босса был: «Разумеется!» Фэроа Сандерс пользовался привилегией играть без остановки и очень подолгу: преемник Тили, Эд Мичел пытался остановить поток музыки, включая и выключая в студии

свет, но это не всегда помогало, потому что Сандерс обычно играл с закрытыми глазами.

Свободолюбивый лейбл возник в качестве подразделения ABC-Paramount Records, штаб-квартира которой располагалась по адресу: Бродвей, 1501, над театром «Парамаунт» на Таймс-сквер. Первым президентом фирмы стал Сэм Кларк, музыкальный дистрибьютор из Бостона. С самого начала он поставил цель добиться того, чтобы Impulse вошел в число самых крупных и влиятельных лейблов в стране. Для этого были нужны и хиты, и полноценный каталог. Специалисты из ABC-Paramount разработали план из двух частей: во-первых, это покупка мелких звукозаписывающих компаний или партнерство с ними, во-вторых, развитие собственных талантов и проектов с участием специально нанятых продюсеров.

Для осуществления второй части плана был нанят Крид Тейлор — ветеран Корейской войны, трубач и продюсер, который в свое время бродил по клубам Пятьдесят второй улицы ночами напролет и заслужил высокую репутацию в нью-йоркских джазовых кругах. В декабре 1960 года в журнале «Биллборд» появилось маленькое объявление о рождении нового проекта: на заметку обратил внимание Крид Тейлор и сам предложил свою кандидатуру. Он планировал назвать фирму Pulse, но выяснилось, что это название уже занято, так что к слову добавился префикс, и получилось название Impulse.

Арт-директор Фрэн Скотт разработал фирменный стиль для обложек, в котором обygрывались черный, белый и оранжевый цвета — это было ярко, и ни один другой лейбл не использовал такую цветовую комбинацию. Дизайнер Марго Гариян придумала знаменитый логотип из букв без засечек с восклицательным знаком на конце. Большую часть альбомов 60-х годов можно отличить по логотипу (как правило, написанному оранжевыми буквами в белом круге), черно-бело-оранжевой гамме надписей и полноразмерной, стильной фотографии на лицевой стороне. Роскошь состояла еще в том, что конверт раскрывался как двойной альбом, а на развороте помещались фотографии, эссе или аннотации, а иногда и целый буклет. Появилась даже мода стричь марихуану для курения на этом широком развороте!

На широкую дорогу Impulse вывел Рэй Чарльз, который только-только ушел с Atlantic Records. Его альбом *Genius + Soul = Jazz* (1961) стал первым крупным хитом. Крид Тейлор заложил основы финансового процветания фирмы, подписав контракт с еще одним выходцем с Atlantic — саксофонистом Джоном Колтрейном, который уже прославился во время работы с Майлзом Дэвисом в конце 50-х. Еще одним важным достижением раннего Impulse был альбом *The Blues And The Abstract Truth* композитора и аранжировщика Оливера Нельсона с участием звездной команды, состоявшей из трубача Фредди Хаббарда, флейтиста Эрика Долфи, пианиста Билла Эванса, басиста Пола Чемберса и барабанщика Роя Хайнса.

Летом 1961 года Крид покинул Impulse, чтобы начать работу с Verve Records, а его место занял продюсер Боб Тиль, который до этого работал на Десса и явил миру рокера в очках Бадди Холли. Этот продюсер, по большей части, до этого занимался поп-музыкой и рок-н-роллом, толком ничего не зная о современном джазе. Его первой работой был альбом *Live At The Village Vanguard* Джона Колтрейна (1962). Тиль рассказывал: «Я пробыл на Impulse не больше недели, когда мы решили записывать Колтрейна на концерте в The Village Vanguard. Как я помню, в тот первый вечер в клубе я был шокирован и смущен. Но музыка захватила меня, она начала обретать для меня смысл».

Как ни странно, джазовый дилетантизм продюсера послужил только на пользу делу: Боб Тиль не мог ничего навязать, он расслабился и дал музыкантам полную свободу в студии (большинство альбомов записывалось в студии звукоинженера Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси). При этом работал он с искренним энтузиазмом: «Я не знаю, как я сделал так много альбомов, но я сделал их. Я даже спал в студии. Днем я мог записывать Фредди Хаббарда, вечером Ширли Скотт, потом спал на диване, а потом записывал Роланда Кирка. Это казалось бесконечным!» Работы Боба Тили составили классику Impulse. Чаще всего это был авангардный джаз: Колтрейн и его жена Элис, Альберт Эйлер, Фароа Сандерс, Арчи Шепп. Но делались и более традиционные записи: скажем, совместные альбомы Джона Колтрейна с Дюком Эллингтоном и Коулменом Хокинсом.

Смерть Колтрейна в 1967 году лишила лейбл одного из самых продуктивных и популярных артистов. К 1969 году Impulse покинул и Боб Тиль: он разругался с менеджером по продажам Лари Ньютоном. Конфликт произошел из-за знаменитой песни What A Wonderful World в исполнении Луи Армстронга, которую Тиль частично написал. Когда Ньютон появился в студии во время записи, он был раздражен тем, что музыканты записывают балладу вместо бодрого номера вроде хита Hello Dolly. Это привело к словесной перепалке с продюсером, и Ньютона просто вытолкали из студии. Во время записи он колотил в дверь и кричал, чтобы его впустили. Из-за этого конфликта песню почти не раскручивали, и в США она продавалась очень плохо (хотя в Европе разошлась тиражом в 1,5 миллиона экземпляров!).

Эд Мичел, преемник Боба Тили, тоже записал несколько классических альбомов в 70-х, но золотые годы были позади. Руководство ABC переключилось на поп- и рок-музыку, головной офис Impulse переместился в Лос-Анджелес, а его продажи составили всего пять процентов от продаж всех подразделений ABC. В 1970 году на Impulse вышел альбом Trespass английской группы Genesis — это был первый случай, когда джазовый лейбл выпустил полноценную рок-пластинку. Новых записей становилось все меньше, а сегодня Impulse является лишь платформой для переизданий старой классики. Но в архивах скопилось такое количество неизданной музыки, а ее исполнителями значатся такие гиганты, что интересных альбомов в черно-оранжевой гамме с восклицательным знаком в логотипе впереди еще много.



Послушать

**Various Artists. The House That Trane Built:
The Story Of Impulse Records (2006)
Impulse Records**

Этот роскошный четырехдисковый бокс был выпущен в честь 45-летия именитого лейбла и служит дополнением к одноименной книге Эшли Кана, описывающей всю драматичную историю Impulse. Ключевая фигура — Джон Кол-

трейн — представлена пьесами Greensleeves, Impressions и первой частью сюиты A Love Supreme; также в наличии музыканты его ближайшего круга — пианист Маккой Тайнер и жена Элис Колтрейн. Кроме того, разнообразный джаз от его более традиционных форм (Каунт Бейси и Бен Уэбстер) до устремленных в космос экспериментов Арчи Шеппа, Альберта Эйлера и Фэроа Сандерса. В стороне от крайностей атональных саксофонных криков и медитативных восточных влияний — доступный и земной хард-боп Сонни Роллинса, Арта Блейки и Чарльза Мингуса. Итого — содержательный обзор пятнадцати лет одного из самых интригующих этапов развития джаза с 1961 по 1975 год через призму одного из передовых лейблов своего времени. Логотип Impulse на обложке дорогого стоит!

Джаз и кино: век вместе

Взаимоотношения джаза и кинематографа настолько богаты, что им посвящено несколько книг. Например, труд Дэвида Микера «Джаз на экране: джазовая и блюзовая фильмография» выдержал уже семь изданий: в книге собраны статьи о тысяче музыкантах и упоминания о 17 тысячах их появлений перед камерой. Кино было очаровано джазом и джазовыми музыкантами с самого начала XX века, ведь оба вида искусства начали свою эволюцию примерно в одно и то же время и в дальнейшем не раз пересекались. И кино, и джаз поначалу считались низким развлечением на потребу толпы в балаганах, и обоим феноменам пришлось проделать долгий путь, чтобы добиться статуса серьезного средства художественного выражения.

Сначала кино было немым, джаз существовал в своих зародышевых формах — например, фортепианного регтайма. Сеансы с немymi фильмами, как правило, сопровождал своей игрой пианист, а фортепиано, по легенде, украшала табличка с надписью «Не стреляйте в пианиста — он делает все, что может!» (первым подобную табличку заметил и описал Оскар Уайльд в своей книге «Впечатления об Америке»). Этому бедолаге за клавишами было не важно, что творится на экране. Его целью было заглушить страшный

шум, производимый кинопроектором. Но если он мог еще и импровизировать по ходу фильма, нагнетать напряжение в тревожных сценах или весело брэнчать в тех местах, где зрители смеются, цены ему просто не было.

Джаз являлся самой горячей, скандальной и привлекательной модой 20-х, так что неудивительно, что слово «джаз» часто оказывалось в названии фильмов для вящего эффекта. Скажем, картина «Девушка с джазовым сердцем» 1920 года никакого отношения к джазу не имеет и рассказывает о том, как милая девушка нашла свою любовь по объявлению. Хотя «ревушие двадцатые» породили массу нравоучительных фильмов, в которых увлеченные джазом и вечеринками юнцы ближе к финалу понимают, что их родители правы, и прекращают вести фривольный и нездоровый образ жизни, как в фильме «Дети джаза» (1923).

6 октября 1927 года состоялась премьера первого в истории звукового фильма, который носил соответствующее эпохе название — «Певец джаза». В нем показан конфликт между молодым человеком, который обожает регтайм, и его отцом — кантором синагоги, который популярной музыке предпочитает молитвы. Даже день премьеры был выбран не случайно: на следующий день иудеи отмечали Йом-Кипур, еврейский праздник, вокруг которого крутится сюжет. В главной роли снялся Эл Джолсон (настоящее имя Аса Йоэлсон), шоумен из еврейской семьи выходцев из Российской империи. Джаза как такового в картине нет: Эл Джолсон исполняет в основном вполне эстрадную музыку, но вся интрига все равно была связана с негритянской музыкой, ведь герой фильма стремился исполнять именно ее и для этого красил лицо в черный цвет.

Настоящий джаз пришел в кино в 1929 году, когда режиссер Дабли Мерфи снял шестнадцатиминутный фильм *St. Louis Blues*. В главной роли — блюзовая певица Бесси Смит, и это ее единственная съемка. Музыкальным директором картины был «отец блюза» Уильям Хенди, он же предложил пригласить для съемок известную певицу, которая еще в 1925 году сделала его знаменитую *St. Louis Blues* хитом. Весь фильм — драматизация песни: Бесси Смит играет брошенную женщину, топит горе в алкоголе, а в баре ей подыгрывает оркестр и подпевает хор. В том же году вышел

еще один джазовый фильм того же Дабли Мерфи — девятнадцатиминутная фантазия *Black And Tan*, в которой можно было увидеть Дюка Эллингтона и его оркестр.

Оба этих творения были короткометражками, в Голливуд с его большими бюджетами и полнометражными блокбастерами Дюк и Бесси не попали. Зато популярному белому оркестру Пола Уайтмена была прямая дорога на широкий экран — и эти музыканты попали в фильм 1930 года «Король джаза», названный по спорному титулу, которым Пол Уайтмен сам себя удостоил. Правда, постановка не окупилась затраченными средствами, поскольку публика устала от бесконечного потока веселых музыкальных фильмов, хлынувших на экран после «Певца джаза». Из-за низких сборов Полу Уайтмену пришлось уволить десяток музыкантов и урезать зарплату остальным.

Эпоха свинга потребовала своего воплощения на экране, и как из рога изобилия посыпались музыкальные фильмы с участием знаменитых оркестров. Например, «Отель «Голливуд»» (1937) с Бенни Гудменом: песня *Noogay For Hollywood* из него стала неременной частью звуковой дорожки к вручению «Оскаров». Оркестр Глена Миллера снялся в двух фильмах: в знаменитой «Серенаде Солнечной долины» 1941 года и «Женах оркестрантов» 1942 года (у Миллера было заболевание, из-за которого ему было больно смеяться: так что на съемках с участием комика Джеки Глисона ему пришлось туго). Лидер оркестра Кей Кайсер стал звездой целых девяти голливудских фильмов! И даже бибоп успел попасть в такой же голливудский мюзикл: в фильме 1947 года *Jivin' In Be-Vor* снялся оркестр Диззи Гиллеспи, а его лидер показал свои недюжинные танцевальные способности.

Времена веселых лент с холеными музыкантами прошли, и джаз пригодился в качестве звуковой дорожки к фильмам молодых режиссеров, которые ушли далеко от развлекательности в сторону психологизма и анализа серьезных личных и общественных проблем. Саундтреки писали Дюк Эллингтон («Анатомия убийства»), Чарльз Мингус («Тени»), Сонни Роллинс («Элфи»). Такие ребята, как Куинси Джонс, Лало Шифрин (пианист из оркестра Диззи Гиллеспи) и Херби Хэнкок, снабдили своей музыкой десятки фильмов. Среди работ последнего особенно выделяется звуковая до-

рожка к «Фотоувеличению» (1966) Микеланджело Антониони: музыка Херби Хэнкока идеально совпала с атмосферой показанного в фильме «свингующего Лондона» 60-х.

Один из самых интересных джазовых саундтреков написал Майлз Дэвис. Когда в ноябре 1957 года он был на гастролях в Париже, его познакомили с режиссером Луи Малем. Тот предложил ему записать музыку к его первому игровому фильму, и Майлз согласился, если ему покажут сам фильм. Музыка Майлза Дэвиса и черно-белый фильм «французской новой волны» — потрясающая комбинация! Трубач набросал в номере отеля несколько гармонических последовательностей, взял четырех музыкантов (трех французов и барабанщика Кенни Кларка), и вся компания 4 декабря пришла в парижскую студию. Музыка писалась без всякой подготовки, импровизировалась прямо по ходу фильма, который проецировался тут же в студии. В перерывах все присутствующие (включая режиссера и актрису Жанну Моро) пили шампанское. Так за одну ночь появилась томная и печальная звуковая дорожка к триллеру о любви и преступлении «Лифт на эшафот» (1957).

Отдельная история — экранизации биографий джазовых музыкантов. Все началось с трубача Бикса Бейдербека, чья наполненная музыкой и алкоголем жизненная история стала основой для фильма «Молодой человек с трубой» в 1950 году (главного героя сыграл Кирк Дуглас). Потом пришел черед голливудских версий биографий Глена Миллера (бешеный успех!), Бенни Гудмена (умеренный успех), Джина Круппы (еле-еле душа в теле) и даже «отца блюза» Уильяма Хенди (его в 1958 году воплотил на экране Нат Кинг Коул). В 1972 году Дайана Росс сыграла роль певицы Билли Холидей в фильме «Леди поет блюз». Все эти фильмы по-своему интересны (в некоторых даже снялись настоящие джазовые звезды!), но по-голливудски приглаженные и чересчур сентиментальны.

Одним из величайших примеров художественной джазовой биографии является фильм «Птица» (1988) режиссера Клинта Иствуда — знаменитого ролями ковбоев, но также фаната джаза. Как следует из названия, картина посвящена жизни Чарли Паркера. На Каннском фестивале актер Форест Уитакер вполне заслуженно получил приз за

блестящее исполнение главной роли. Интересна судьба музыки из фильма. Изначально руководство студии планировало нанять музыкантов, которые сыграли бы классику Чарли Паркера заново. Но в архиве Клинта Иствуда нашлись записи саксофониста, сделанные его женой. Хитрым способом звукоинженеры отделили соло Птицы от игры остальных музыкантов, а потом недостающий фон восполнили современные музыканты на новой аппаратуре. Так что в фильме мы слышим игру самого Чарли Паркера!

К джазу в разное время обращались Мартин Скорсезе (New York, New York с Робертом де Ниро в роли саксофониста эпохи свинга) и Френсис Форд Коппола («Клуб «Коттон» с Ричардом Гиром — о знаменитом клубе 20-х годов). И конечно, Вуди Аллен — большой любитель джаза и концертирующий кларнетист. Для роли незаслуженно забытого музыканта (который считает себя лучшим в мире — или вторым после великого Джанго Рейнхардта) в фильме «Сладкий и гадкий» актеру Шону Пенну пришлось научиться брэнчать на гитаре.

Некоторые джазовые музыканты сами сделали карьеру в кино — например, Луи Армстронг, которого много критиковали за клоунское поведение на экране, но все равно помнят как актера с даром комедианта. Диззи Гиллеспи сыграл джазового музыканта в «Зиме в Лиссабоне» (1990) (и даже удостоился звезды на голливудской Аллее славы). Стен Гетц появился в боевике «Мститель» (1980). Майлз Дэвис в 1992 году совместно с Мишелем Леграном написал саундтрек к австралийскому фильму «Динго», но гениальный музыкант оказался и талантливым актером: он сыграл в этой же картине роль трубача Билли Кросса.



Посмотреть
«Около полуночи» (1986)

Декстер Гордон — легенда тенор-саксофона — сыграл главную роль в фильме «Около полуночи» французского режиссера Бертрана Тавернье. История героя Дейла Тернера базируется на биографиях саксофониста Лестера Янга и пианиста Бада Пауэлла. Но это и история многих других

джазменов: армейское прошлое, борьба с алкоголизмом, жизнь в Париже, возвращение в Нью-Йорк. Сам Гордон жил похожей жизнью, поэтому он играет с такой достоверностью: в Париже начала 60-х он выступал с Бадом Пауэллом, так что он даже подправил сценарий в пользу большей достоверности. В съемках фильма о парижском мире бибопа приняли участие и другие джазовые звезды первой величины: пианист Херби Хэнкок, трубач Фредди Хаббард, гитарист Джон Маклафлин, саксофонист Уэйн Шортер, басист Рон Картер, барабанщик Тони Уильмс и другие. Декстер Гордон был даже номинирован на «Оскара» в качестве лучшего актера (похоже, единственный случай в истории джаза!), но высокую награду получил Херби Хэнкок — за лучшую звуковую дорожку к фильму. «Около полуночи» считается одним из самых удачных фильмов о джазе и джазовых музыкантах.

Через океан: джаз покоряет Европу

Немецкий писатель Герман Гессе писал о джазе в своем романе «Степной волк» (1927): «...Эта музыка имела преимущество большой откровенности, простодушно-милостивого негритянства, ребяческой веселости. В ней было что-то от негра и что-то от американца, который у нас, европейцев, при всей своей силе оставляет впечатление мальчишеской свежести, ребячливости. Станет ли Европа тоже такой? Идет ли она уже к этому?» Герой романа мучительно пытается понять, как совместить идущую из Америки музыку с высокими эстетическими идеалами Гете и Баха. Как выяснилось, Старый Свет воспринял джаз с большим энтузиазмом, а эстетические идеалы остались на прежней высоте.

В Европу джаз попал довольно рано. Когда нью-йоркский джазовый оркестр Джеймса Риза Юропа в составе американской армии прибыл в Париж в 1918 году, в столице Франции уже имелись любители регтайма, которые заслушивались игрой заморских чернокожих гостей (символично, что фамилией руководителя первого джаз-оркестра, прибывшего в Европу из США, была Europe!). В

1919 году Original Dixieland Jazz Band сверг Лондон в бурю восторга: этот оркестр, записавший двумя годами ранее первую в истории джазовую пластинку, произвел в столице Британии даже большую сенсацию, чем у себя на родине в Нью-Йорке. В 20-х годах Европу покорила пионер раннего джаза, кларнетист и саксофонист Сидней Беше: он посетил с концертами Францию, Бельгию, Германию, Венгрию, Польшу и даже СССР.

Эпицентром европейского увлечения джазом стал Париж, культурная столица мира, которая удивительно быстро ассимилировала все, что было связано с негритянской музыкой. В 30-х годах здесь жили саксофонисты Коулмен Хокинс и Бенни Картер, Сидней Беше выступал в театре на Елисейских Полях. Именно в этом городе энтузиасты (главным образом, знаменитый Юг Панасье) издали один из первых журналов о явлении, которое во Франции называлось «le jazz hot», и взрастили карьеры местных джазовых новаторов — гитариста Джанго Рейнхардта и скрипача Стефана Грапелли. Они основали в 1934 году свой The Quintette du Hot Club de France. Цыган по происхождению, Джанго развивал так называемый «цыганский джаз», в котором американский свинг был смешан с французским мюзик-холлом и восточноевропейской фолк-музыкой. Главными инструментами, которые услаждали слух европейских любителей джаза, были гитара со стальными струнами, скрипка и контрабас.

Аналогичная ситуация была в Германии, где, несмотря на запрет нацистским правительством «декадентской музыки», тайком существовали досаждавшие гестапо фанатичные любители джаза — «свинговые детки», которые слушали любимую музыку подпольно, на пластинках и по радио с той стороны Ла-Манша. Во время войны некоторые из них даже не спускались в бомбоубежища во время налетов авиации, не считая английские и американские бомбы вражескими. Пытаясь взять ситуацию под контроль, министр пропаганды Йозеф Геббельс приказал сформировать официальный джаз-оркестр Charlie And His Orchestra, который под ритмы свинга высмеивал лидеров вражеских стран и идеологических противников. Пластинки на семьдесят восемь оборотов в минуту сбрасывались в британские и аме-

риканские траншеи с самолетов, крутились в лагерях для военнопленных и транслировались в Англию по радио. По легенде, сам Уинстон Черчилль с удовольствием слушал забавные джазовые куплеты про самого себя.

Прибывающий из-за океана джаз в оккупированной Европе служил оплотом сопротивления нацистам. Когда Геббельс запретил само слово «джаз», оркестр The Hot Jazz Club Of Belgium переименовался в The Rhythmic Club и продолжил играть. Когда немцы запретили исполнение американской музыки в Париже, местные музыканты просто переименовали свои любимые пьесы: например, *In the Mood* превратилась в *Ambiance*. В фашистской Италии джаз тоже был под запретом, но даже Романо Муссолини, сын одиозного диктатора, увлекался джазом и неплохо играл «вражескую» музыку на пианино.

Музыканты из Старого Света всегда воспринимались как искусные, но послушные ученики: они во всем старались копировать американских первооткрывателей. Лишь к концу 60-х на вопросы героя книги Германа Гессе о взаимоотношениях джазовой и европейской культуры были даны попытки ответов: в это время европейские музыканты обратились к своим собственным культурным традициям и начали нащупывать свой путь в джазе. Если народный негритянский блюз лег в основу джаза, то почему к джазу нельзя приложить фолк Франции, Норвегии, Польши или Англии? Сначала это были робкие шаги, но их уже нельзя было остановить. Наметился серьезный творческий прорыв: воззрение о том, что джаз должен непременно опираться на образцы из Чикаго или Нью-Йорка, вдруг перестало быть аксиомой. Европа сама превратилась в источник новых идей.

Одним из главных двигателей европейского джаза стал норвежский саксофонист Ян Гарбарек (американский композитор Джордж Рассел назвал его «самым своеобразным голосом европейского джаза со времен Джанго Рейнхарта»). Он рассказывал о поисках своего собственного голоса так: «Я вдруг понял, что фраза, которую я собирался играть, была именно такой, какую все обычно играют в этот момент, потому что я был вовлечен в музыкальное окружение с основой в джазовой традиции. Это было очень неприятное ощущение. Стало понятно, что я больше не

хочу этого делать. Я остановился на некоторое время, стараясь не играть много. От Майлза Дэвиса я узнал, что если ты делаешь остановку, оставляешь свободное место для того, что делают другие, то взамен получаешь идеи».

И идеи возникли, и не только у Гарбарека. Основанный в Мюнхене лейбл ECM Records продемонстрировал растущий творческий размах и стремление к независимости европейских джазменов: сдержанный, медитативный джаз из Северной Европы был укоренен в народную музыку. Призрачный голос саксофона Яна Гарбарека звучал с индийскими музыкантами, сопровождал грегорианские хоралы и дополнял игру американских звезд Кейта Джаррета и Билла Фризела. В Англии возникла своя школа, которая ушла от бродвейских стандартов к собственным сочинениям: здесь блистали саксофонисты Джон Серман и Ронни Скотт, пианисты Майк Уэстбрук и Стен Трейси, чей альбом *Under Milk Wood* (1965) считается одной из вершин европейского джаза. Американский колосс джазового саксофона Сонни Роллинс говорил о Трейси: «Кто-нибудь вообще знает, насколько он хорош?»

На территории Европы американские джазмены обнаружили благодарных продолжателей-экспериментаторов, которые развивали свои собственные методы и были подключены к единой сети единомышленников по всему континенту. Среди многих других европейских артистов, которых открыл основатель лейбла ECM Манфред Айхер, был классический виолончелист из Штутгарта Эберхард Вебер, который переквалифицировался в исполнителя на электрической бас-гитаре. В середине 70-х годов он говорил своей группе: «Вы можете играть что угодно, лишь бы это не было похоже на джаз!» В результате рождался тоже джаз, но со своим собственным подходом и стилем: эта музыка с самого начала сплавлялась из многих культурных традиций, таковы ее природа и способ выживания.

Возьмем альбом того же Эберхарда Вебера *Yellow Fields* (1975), вышедший на ECM: на обложке — пустынный ландшафт и несколько схематично нарисованных деревьев вместо роскошных фотографий музыкантов, как было принято при оформлении альбомов фирм *Blue Note* или *Impulse*. Звук тоже иной: хотя связь с Колтрейном здесь явно

прослеживается, у этой музыки иное ощущение времени, иное пространство, богатая текстура с истоками в народных европейских песнях: это скорее меланхолия, чем блюз. К середине 70-х европейский джаз уже влиял на ход развития джаза во всем мире и сформировал свою эстетику, отличную от эстетики заокеанской. От звука до оформления пластинок — все было другим.



Послушать

Peter Brotzmann. Machine Gun (1968)

FMP

В мае 1968 года, когда Париж сотрясали беспорядки и демонстрации, вышел основополагающий альбом европейского джаза Machine Gun с пулеметчиками на обложке — бременский плод сотрудничества британских, голландских, шведских, швейцарских и немецких музыкантов под руководством немецкого же саксофониста Питера Брецмана (ныне он не менее уважаем, чем его американские коллеги). Сначала диск распродавался на концертах в конвертах, расписанных от руки, но потом был переиздан — и навсегда вошел в историю. Интернациональная команда выдала настолько агрессивный и сбивающий с толку фри-джаз, что даже заокеанские титаны удивленно подняли бровь. Фри-джаз вписался в европейскую традицию жесткого самоанализа (идушую от Гете): к тому же, по признаниям многих музыкантов, музыканты из Старого Света попросту не могли играть блюз. Здесь же европейцы утвердили свое право играть то, что они хотят: дикий вой и первобытный грохот будто сжигают в огромной печи все то, что мешало джазу развиваться по эту сторону Атлантики.

Фьюжн: все смешалось

Рок-н-ролл смел все на своем пути: противиться его влиянию было невозможно. Молодежь 60-х явно предпочитала песни с припевами и куплетами, более-менее простым ритмом и напором инструментов, подключенных к

розетке. Рок-музыка была на подъеме, собирала несметные толпы слушателей, приносила колоссальные деньги и активно впитывала творческие влияния — и джазовые в том числе. Например, барабанщик The Rolling Stones Чарли Уоттс и ударник The Doors Джон Денсмор в свободное время играли исключительно джаз. Джоном Колтрейном вдохновлялись американцы The Byrds, а «кислотные» рокеры из Jefferson Airplane написали свой гимн White Rabbit в ритме болеро под прямым влиянием пластинки Sketches Of Spain Майлза Дэвиса.

Примерно до 1967 года дороги джаза и рока толком не пересекались. Лишь под конец шумного десятилетия джазмены, уставшие от хард-бопа и не принявшие авангарда, начали сближаться с энергией и агрессией рока, а возмущавшиеся рокеры почувствовали притягательность джаза с его духовыми инструментами, богатой ритмической и гармонической основой. Плод этого сближения — эстетика фьюжна, то есть «слияния» или «сплава». Сначала джаз «сплавился» с роком: первые ростки фьюжна можно услышать на альбомах гитариста Лари Кориелла Out Of Sight And Sound (1966) или вибрафониста Гэри Бартона Duster (1967). А позже пришло время экспериментов и с иными музыкальными традициями.

В отношении джазовых музыкантов, испытывавших влияние рока, как правило, употребляется термин «фьюжн». Термин «джаз-рок» тоже годится, но его чаще относят к рок-группам, испытывавшим влияние джаза — например, Blood, Sweat And Tears, Chicago, Soft Machine или The Grateful Dead с их продолжительными свободными импровизациями. Сила рок-музыки — в простоте и прямоте, и джаз-рок вырос из наиболее амбициозных и творческих рок-движений конца 60-х: психоделии и прогрессив-рока. В 1969 году Фрэнк Заппа выпустил альбом Hot Rats, совместив последние наработки и в джазе, и в роке. А на его альбомах The Grand Wazoo и Waka/Jawaka 1972 года даже играл джазовый клавишник Джордж Дюк.

Как это бывало не раз, по-крупному все началось с Майлза Дэвиса, который в 1968 году выпустил альбом Niles In The Sky, впервые записанный частично с электрическими инструментами (Херби Хэнкок здесь играл на

электропиано, а Рон Картер — на бас-гитаре). Уже через год вышел потрясающий, теперь уже полностью электрический диск Дэвиса *In A Silent Way* с двумя продолжительными умиротворенными сюитами. В записи этого альбома принимали участие музыканты, которые впоследствии станут апостолами фьюжна 70-х: саксофонист Уэйн Шортер, пианисты Херби Хэнкок, Чик Кореа и Джо Завинул, басист Дейв Холланд, гитарист Джон Маклафлин и барабанщик Тони Уильямс. Следующим шагом был записанный 19–21 августа 1969 года альбом *Bitches Brew* — один из самых революционных альбомов в истории, связывающий джаз и рок.

Ходили слухи, что к электрическому звучанию великого трубача склонила компания Columbia, жаждавшая барышей от нового звучания, смешанного с роком. Возможно, боссы звукозаписи были и впрямь заинтересованы в таком повороте, но Майлз сам искренне увлекся новым звучанием: он полюбил рок Джимми Хендрикса и фанк Слая Стоуна, лидера популярной группы *Sly & The Family Stone*. Майлз собирался записаться со своими новыми любимцами, и несостоявшийся дуэт Хендрикса и Дэвиса — одна из самых досадных упущенных возможностей мира музыки. Как бы то ни было, Майлз подключил свою трубу к педали эффектов, а в его музыке появился фанк-бит. Эта музыка звучала громко, увесисто, плотно — в духе мятежных времен, которые ее породили, на контрасте с акустическим джазом. Ее можно было исполнять на рок-фестивалях для толп хиппи.

Когда группа Майлза появилась на публике с электрическими инструментами, это вызвало у публики такой же шок, как в 1965 году, когда Боб Дилан начал играть фолк под электрогитару в сопровождении барабанов. Традиционалисты новый подход не приняли, но молодежь восприняла электрический джаз достаточно тепло. Дэвис и саксофонист Расаан Роланд Кирк (этого парня легко узнать на фотографии — он играл на нескольких саксофонах одновременно!) первыми ворвались на рок-сцену, отыграв концерты в залах Fillmore в Нью-Йорке и Сан-Франциско. Джазовые фирмы озаботились молодежным рынком записей. За одним столом в конференц-залах офисов звукозаписывающих фирм

оказались акулы джазового бизнеса в костюмах и молодые парни с бородами и волосами до плеч.

В 1971 году неравнодушный к джазу специалист по продвижению рок-музыки Стив Бэкер пришел в Impulse Records: до этого он занимался The Doors и Paul Butterfield Blues Band. Бэкер издал несколько молодежных джазовых сборников, но главное — он отправил компанию артистов лейбла Impulse в турне по студенческим кампусам и рок-площадкам, где их могла увидеть и услышать молодая, открытая всему новому аудитория. Как рассказывал сам Бэкер об одном из концертов, «билеты стоили доллар или что-то около того; дело было в середине января, стоял мороз, но перед сценой все равно было много народу!». Неожиданный успех турне артистов Impulse помог фирме продать множество альбомов, а самого Бэкера сделал генеральным менеджером лейбла.

Успешное в коммерческом плане нововведение Майлза Дэвиса было столь же важным для будущего музыки — оно дало перспективу целому поколению музыкантов. По сути, музыканты из составов Майлза Дэвиса сформировали целый выводок передовых фьюжн-групп. В свою очередь, молодые музыканты, которые играли в группах «выпускников университета Майлза Дэвиса», впоследствии создали свои коллективы, которые развивали идеи фьюжна в сторону еще большего экспериментирования.

Барабанщик Тони Уильямс, присоединившийся к группе Майлза Дэвиса еще в 1963 году в 17-летнем возрасте, парадоксальным образом обожал The Beatles: «Где-то в 1965 году я сказал Майлзу: «Майлз, нам надо бы сделать тур с битлами, мы могли бы быть разогревающей командой для них!» Он ответил: «Что?!!» В то время мы играли в костюмах и галстуках, а я говорил ему о битлах!» Тони Уильямс первым ушел в свободное плавание. Он покинул патрона в 1969 году, чтобы сформировать фьюжн-группу The Tony Williams Lifetime, в которую позже вступил даже басист из рок-группы Cream Джек Брюс.

Гитарист Джон Маклафлин после работы с Майлзом Дэвисом и Тони Уильямсом собрал свой замечательный состав The Mahavishnu Orchestra. В причудливых творениях Маклафлина джаз пересекался с психоделическим роком, блю-

зом, синтезатором «Муг», который звучал как электрогитара, электронными эффектами и индийской музыкой. Группа просуществовала недолго, но гитарист периодически реанимировал ее (например, с участием скрипача Жана Люка Понти), не забывая и о других своих многочисленных проектах — о группе индийских музыкантов Shakti или об акустических экспериментах с гитаристом Элом Ди Меолой.

Пианист Чик Кореа ушел от Майлза Дэвиса после двух лет работы. В 1972 году он собрал джаз-роковую группу Return To Forever, в которой блистал, среди прочих, мастеровитый басист Стенли Кларк. Ранние работы группы наполнены бразильским флером и воздушной, легкой атмосферой, позднее Кореа перешел к звучанию более ориентированному на рок и психоделию. После распада Return To Forever в 1980 году пианист временно перешел к акустическому пианино, пока в 1986 году не вернулся к фьюжну с группой Elektric Band.

Одна из самых именитых джазовых групп в истории, экспериментальный состав Weather Report Джо Завинула и Уэйна Шортера шел по пути, проторенному майлзовским In A Silent Way — плюс синтезаторы и влияния африканской и латиноамериканской музыки. За семнадцать лет существования коллектив пережил массу перестановок состава и стилистических переходов, но с приходом басиста Джако Пасториуса группа покорила более-менее широкие слои населения и даже получила альбом-бестселлер Heavy Weather и коммерческий хит Birdland, ставший чуть ли не гимном джаз-рока.

Еще одна важная фигура фьюжна — гитарист Пэт Мэтни, чья музыкальная карьера началась в группе вибрафониста Гэри Бартонa, куда он в начале 70-х годов вступил в 19-летнем возрасте. К 30 годам музыкант уже завоевал три «Грэмми» и числился автором ряда мечтательных, мягких по звучанию альбомов и нескольких звуковых дорожек к кино. Второй альбом The Pat Metheny Group American Garage (1980) умудрился наследить даже в хит-параде поп-музыки.

Фьюжн сам по себе — не конкретный стиль, а особый подход к музыке, который подразумевает смелое смешение традиций. Как правило, фьюжн — инструментальная музы-

ка с основой на сложных ритмических рисунках; продолжительные композиции с виртуозными импровизациями. Басист и певец Рэнди Джексон рассказывал о сложности фьюжна так: «Я выбрал джаз-фьюжн, потому что я пытался стать техничным музыкантом, способным сыграть что угодно. Джаз-фьюжн для меня — это самая трудная музыка: вы должны быть настолько опытным инструменталистом, чтобы играть, к примеру, одновременно в пяти темпах».

За это стремление к безукоризненной техничности фьюжн часто критикуют: эта музыка легко становится претенциозной и напыщенной «импровизацией ради импровизации», лишаясь четкости форм. Но эффект влияния фьюжна на историю джаза многообразен: этот феномен разрушил множество границ, ввел в джазовый обиход новые инструменты и элементы иных музыкальных традиций. Эстетика фьюжна повлияла и на рок-музыку: бесконечные гитарные соло, влияние экзотических музыкальных культур и запутанные ритмические структуры пришлось ко двору в прогрессив-роке и прогрессивных направлениях металла. Кроме того, пластинки фьюжна зачастую продавались весьма недурно!



Послушать

Miles Davis. Bitches Brew (1970)
Columbia

Фундамент здания фьюжна. В августовские дни 1969 года (как раз когда гремел рок-фестиваль в Вудстоке) Майлз Дэвис вместе со своей группой пришел в студию и записал революционную пластинку, лежащую в основе гибрида джаза и рока. Неслыханное дело: в 1970 году лейбл Columbia Records выпустил альбом признанного джазового музыканта со словом *bitches* на обложке — и он же стал самым быстро раскупаемым джазовым альбомом в истории! Не все согласны, что это джаз, не все верят, что это рок: Майлз совместил свои идущие из джаза импровизации с роковым битом, подмешав к ним собственную манеру игры на трубе. Вещи были отрепетированы непосредственно перед записью, иногда музыканты вообще не знали, что записывают, получив лишь размер ритма, несколько аккордов или на-

бросок мелодии (в тихих местах пластинки даже слышно, как руководитель группы дает указания!). Продюсер Тео Масеро еще и пропустил результаты через студийную технику, соединив короткие куски в продолжительные композиции и добавив эффектов. После таких экспериментов Дюк Эллингтон назвал Майлза «джазовым Пикассо».

Польский джаз: свингующая Варшава

В 1966 году известный немецкий писатель, продюсер и популяризатор джаза Иоахим-Эрнст Берендт снял для германского телевидения музыкальный фильм *Jazz Aus Polen*. В этом сорокаминутном черно-белом обзоре можно увидеть живые выступления всех ключевых фигур польской джазовой сцены — еще совсем молодых, но уже мастеровитых и техничных. Саксофонист Збигнев Намысловский, в белой рубашке с галстуком, и трубач Томаш Станько дают жару, группа Анджея Тшасковского исполняет джазовую вариацию народной польской песни «Хмель», Кшиштоф Комеда и «польский Чарли Паркер» Ян Пташин Врублевский рассказывают о себе, состав Кшиштофа Садовского играет босанову. К этому времени польский джаз переживал период своего расцвета в рамках построения «социализма с человеческим лицом».

Джаз проник в Польшу еще в 20-х годах: первым играть в Варшаве американскую музыку начал The Karasinski & Kataszek Jazz-Tango Orchestra (через десять лет этот коллектив даже гастролировал по Европе и Ближнему Востоку!). В 30-х годах свинг игрался в ресторанах Варшавы, Кракова и Познани, а в 1934 году в варшавском оперном театре дали оперу «Джаз-бэнд, негр и женщина» — за четыре года до выхода оркестра Бенни Гудмена на сцену Карнеги-Холл! Бум джаза в Польше начался после того, как нацисты пришли к власти в Германии и еврейские музыканты начали искать спасения в соседних странах. Самым знаменитым трубачом Польши мог считаться берлинский еврей Эдди Рознер, которого впоследствии ждала участь самого высокооплачиваемого музыканта СССР, а позже — заключенного ГУЛАГа.

Когда после войны Польша вступила в социалистический блок, для джаза начался «период катакомб»: советская власть не одобряла заигрываний с американской музыкой. Джаз больше не крутили по радио, но «запретный плод» зрел в подполье и привлекал к себе большую аудиторию. Интерес к джазу и посещение тайных джазовых концертов считались признаками нонконформизма и независимой жизненной позиции. На пустынном музыкальном ландшафте доминировала группа *Melomani*: ее состав часто менялся, многие будущие корифеи польского джаза прошли через этот коллектив. Техника у ребят пока была слабая, репертуар старомодный (регтаймы, древние блюзы, диксиленд). В Западной Европе или США номер бы не сработал, но в Польше все шло на ура.

На помощь пришли «вражеские голоса». Польские (да и советские) поклонники джаза с упоением слушали по «Голосу Америки» часовые джазовые программы Уиллиса Коновера. Радиоведущий не был особенно знаменит у себя на родине, но по эту сторону железного занавеса стал подлинной легендой среди любителей джаза. Звучный голос Коновера (во время поездки в Москву водитель такси узнал его по голосу!) хоть как-то компенсировал изоляцию Восточного блока от западных записей, нот и публикаций. Позывные его программы олицетворяли борьбу с партийной скукой и долгожданную открытость миру; сам он говорил: «Когда я впервые посетил Польшу, я был не готов к тому, что польские музыканты играют на таком высоком уровне!»

«Оттепель» пришла после смерти Сталина. Стало можно слушать джаз по радио, говорить о джазе, писать о джазе — и даже иногда играть джаз: в 1954 году в Кракове состоялся легальный джазовый фестиваль, а в 1956 году — в Сопоте. Саксофонист Ян Пташин Врублевский рассказывал: «В то время мы и не мечтали о джазовом фестивале. Событие совершенно шокировало нас. Десятки тысяч людей со всей Польши приехали в Сопот на фестиваль. Невероятная, фантастическая вечеринка продолжалась 24 часа в сутки. Свободные люди были везде: на улицах, на пристани Сопота, на пляжах». В феврале 1956 года вышел в свет первый номер ежемесячного журнала *Jazz* — един-

ственного на всю Восточную Европу джазового издания: некоторые иностранцы даже начали специально изучать польский язык, чтобы читать этот авторитетный журнал.

Стараниями отважного писателя Леопольда Тырманды, который не скрывал своего антикоммунизма, в Варшаве возник фестиваль The Jazz Jamboree, который ежегодно проходит и сегодня, — это один из старейших в Европе джазовых форумов. Тырманд говорил: «Джаз цементировал и служил символом социальным кругам, которые возникали спонтанно через естественный отбор и исходя из собственного выбора людей». Эти «круги» в 1958 году с восторгом встретили в Польше пианиста Дейва Брубека, который открыл для Восточной Европы современный кулджаз. У польских музыкантов раскрылись глаза — начала формироваться аутентичная польская джазовая сцена, любители становились профессионалами.

Из-за нехватки кадров (особенно в Польше не хватало барабанщиков и контрабасистов) один и тот же музыкант мог играть сразу в нескольких группах — в разных стилях. Весьма органично в Польше прижилась традиция жизнерадостного «новоорлеанского» диксиленда с его эстетикой колесных пароходов. Другие обратились к доступным теперь записям мастеров бибопа и хард-бопа. Третьи ударились в авангард. Традиционно сильное в Польше влияние классической музыки вылилось в такой феномен, как многочисленные джазовые интерпретации произведений Фридерика Шопена (который, кстати, сам был не прочь импровизировать). Начало традиции было положено вокальной группой NOVI Singers, записавшей джазовые версии композиций Шопена еще в 70-х годах.

Местные музыканты показали свою высокую конкурентоспособность и в 60-х и 70-х годах превратили польский джаз в статью экспорта. Пластинки знаменитой серии Polish Jazz лейбла Polskie Nagrania-Muza с 1964 года слушал весь мир: за три десятилетия их вышло семьдесят шесть штук, это самая продолжительная в мире серия джазовых записей из одной страны, живое наследие польского джаза. В Советском Союзе эти пластинки были на вес золота, хотя и продавались относительно свободно — и служили предвестниками идеологических послаблений. В то время

шутили: «Что такое секс по-русски? Это когда пятнадцать русских собираются послушать поляка, который видел секс по-шведски!»

Польские музыканты покорили и западных экспертов. Американский критик Майкл Киф писал: «Для нации с таким бурным недавним прошлым трудно предположить, что эти экстраординарные музыканты посвятили себя музыке по любой другой причине, кроме любви к джазу. Я сомневаюсь, что они могли бы даже скудно обеспечить себя с помощью этой музыки, которая удивительна тем, что музыканты вкладывают в эту художественную форму столько сердца и души, а также юмора, красоты, власти, самоанализа. Я предполагаю, главное — красота; это самая красивая музыка в мире. Это — чистый джаз, и Америка сама не знает, чего она лишается. Польский джаз мог сделать джаз снова популярным в Америке, если бы только у американцев был шанс услышать его».

Американский автор Джим Фузелли писал о пианисте Адаме Маковиче в *Wall Street Journal*: «Адам Макович получил высокую оценку от Бенни Гудмена, чествовался в джазовых статьях по всей Европе в качестве гения. Огненный стиль мистера Маковича, фирменные гармонии и быстрая фразировка правой рукой делают его заслуживающим еще большую похвалу, чем он получил». Саксофонист Збигнев Намысловский получил похожие отзывы. Ведущий самой популярной в Польше американской джазовой передачи Уиллис Коновер писал: «Намысловский чтит три традиции: джазовую, польскую и свою собственную. Любимой, кто его игнорирует, теряет из виду уникальный творческий источник XX века. Намысловский — это гигант!»

В польском джазе не найти более значимой и легендарной фигуры, чем пианист Кшиштоф Трчинский-Комеда. В основном он прославился музыкой к фильмам: сочинения Комеды сопровождают десятки фильмов, включая шедевры Романа Полански и Анджея Вайды. Его музыку играют многие мировые оркестры, а записи ценятся наравне с шедеврами классиков джаза. К сожалению, жизнь Кшиштофа Комеды оборвалась трагически: в декабре 1968 года он неудачно упал, когда шел домой с вечеринки в Лос-Анджелесе (он работал над музыкой к «Ребенку Розмари»),

и из-за повреждения мозга умер 23 апреля 1969 года в Варшаве, не приходя в сознание. Великий поляк не дожил до 38-летия всего несколько дней.

Из групп Кшиштова Комеды вышли многие именитые музыканты, и самый-самый важный, успешный и творчески активный из них — трубач Томаш Станько с его хриплым, эмоциональным и похожим на человеческий голос звуком трубы. Еще в 1962 году он образовал The Jazz Darings, который Иоахим-Эрнст Берендт назвал «первым европейским фри-джазовым составом». Квинтет Томаша Станько достиг культового статуса в Европе в начале 70-х годов (десятиминутная стоячая овация на Берлинском джазовом фестивале!), и сегодня этот музыкант — мировая легенда наравне с такими американскими живыми классиками, как саксофонисты Уэйн Шортер и Сонни Роллинс.

Осенью 1983 года в зале Конгресса в Варшаве (обычном месте для массовых партийных сборищ) выступил Майлз Дэвис. Возможно, это был величайший джазовый концерт в Польше. Майлз Дэвис, по обыкновению, играл спиной к залу. Но все высокомерие заезжей звезды испарилось после трех вызовов на бис. Майлз Дэвис писал: «Это турне было чем-то особенным, потому что люди были совершенно счастливы видеть меня, и они по-настоящему воспринимали мою музыку. Нам даже не нужно было проходить через таможню. На всех служащих были значки «Мы хотим Майлза». Меня поселили в лучшем варшавском отеле и обращались как с королем. Когда я отыграл мой концерт, мне устроили овацию, публика поднялась с мест и скандировала, что желает мне прожить сотню лет. Господи, это было нечто!»



Послушать

Krzysztof Komeda. Astigmatic (1965)
Polskie Nagrania-Muza

Режиссеры из знаменитой киношколы в Лодзи очень любили дополнять свои фильмы джазовыми звуковыми дорожками, а главным поставщиком таковых был композитор и визионер Кшиштов Комеда. Все его джазовые

и/или кинематографические альбомы по-своему интересны (хотя он считается довольно средним пианистом и импровизатором), но знаменитый Astigmatic и вовсе уверенно стоит в ряду самых значимых пластинок всех времен. Диск был выпущен в 1965 году, когда европейский (и польский, в частности) джаз еще едва-едва расправил крылья, но эта изобретательная музыка дала фору даже американскому джазу: двадцатиминутная заглавная сюита из сложных инструментальных диалогов — это был колоссальный прорыв, с какой стороны ни посмотри. Кроме того, на Astigmatic можно найти композицию «Котятa» из датского фильма с удивительной игрой трубача Томаша Станько и медитативный финал Svantetic, посвященный шведскому поэту Сванте Форстеру, где блистает саксофонист Збигнев Намысловский. Звезды польского джаза — в основополагающем джазовом творении.

CTI Records: выжить в неджазовое десятилетие

Сам Майлз Дэвис признал, что в 70-х «джаз умер». Базом правил рок и только рок, который развивался, плодился и размножался с невероятной энергией, заставив другие музыкальные традиции уйти в тень. Тем не менее пациент был скорее жив, чем мертв. И хотя джаз ушел из актуальной культурной программы новых поколений молодежи, он продолжал свои поиски новых идей и новых слушателей, находя возможности слияния, в том числе с новыми тенденциями. Одним из флагманов этих поисков был лейбл CTI Records, который не только активно выпускал джазовые пластинки в десятилетие, когда джаз был совершенно не в моде, но и добивался на удивление высоких мест в хит-параде поп-музыки, делая популярной музыку, которая по всем признакам не могла быть популярной.

Название CTI Records расшифровывается как Creed Taylor Incorporated: в нем заложено имя его основателя, продюсера и главного идейного вдохновителя — Крида Тейлора. Обладатель степени по психологии, он больше любил играть на трубе в джазовых клубах. В конце 50-х

Крид Тейлор приехал в Нью-Йорк и влился в музыкально-издательский бизнес, переходя с лейбла на лейбл. В 1960 году фирма ABC Records создала джазовое подразделение и приставила Тейлора присматривать за ним: новая фирма получила название Impulse! — ей посвящена отдельная глава. Впрочем, Тейлор провел на Impulse! лишь несколько месяцев, успев тем не менее сделать несколько исторических записей Джона Колтрейна, Гила Эванса, Сесила Тейлора, Оливера Нельсона и Рэя Чарльза.

Когда Крид Тейлор перешел на Verve Records, он сразу предложил контракты Биллу Эвансу, Ли Коницу, Стену Гетцу и Джимми Смигу. У Verve были бездонные бюджеты, и Тейлор проявил свое умение выпускать настоящие хиты, что в джазовом мире всегда было редкостью: Walk On The Wild Side Джимми Смита и The Girl From Ipanema Стена Гетца прогремели буквально на весь мир. Тейлор привлекал таких серьезных аранжировщиков, как Оливер Нельсон, Лало Шифрин и Дон Себески, а также первоклассные оркестры — его работа вылилась в пятилетний контракт с A&M Records. К этому времени у Крида Тейлора сложилась репутация прогрессивно мыслящего продюсера, так что он решил начать свое дело и в 1967 году основал свой собственный лейбл CTI — сначала под покровительством A&M Records, а с 1970 года уйдя в свободное плавание. Время для джаза было не самое радужное, но этот человек свято верил в свою любимую музыку.

Все началось с нескольких синглов, ориентированных на радио, фолк-альбомов и даже экспериментальной пластинки группы Flow, на которой были перемешаны психоделия, джаз и арт-рок (кстати, в записи принял участие Дон Фелдер, будущий участник рок-группы Eagles и соавтор знаменитого хита Hotel California). Прозондировав почву, Крид Тейлор привлек к своему детищу потрясающе сильную студийную группу. В нее входили флейтист Хьюберт Лоус, пианисты Херби Хэнкок и Боб Джеймс, гитарист Эрик Гейл, басист Рон Картер, барабанщик Джек Деджонет и перкуссионист Аирто Морейра (люди серьезные: большинство состояло в различных составах Майлза Дэвиса!). Они могли записывать собственные альбомы, а заодно аккомпанировали текущим исполнителям.

Одним из правил Крида Тейлора было подключение к делу лучших в бизнесе: например, звукоинженера Руди Ван Гелдера с его опытом и знаменитой студией в Нью-Джерси, где создавались шедевры фирм Blue Note, Prestige и Verve. Большую часть аранжировок писал Дон Себекки, позже к нему присоединились Боб Джеймс и Дэвид Мэтьюс — бывший аранжировщик звезды соула и фанка Джеймса Брауна. После выпуска пластинки Red Clay от бывшего участника The Jazz Messengers и иконы лейбла Blue Note, трубача Фредди Хаббарда, дело пошло. Тейлор активно привлекал на свой лейбл крупные джазовые имена: в 70-х эти музыканты были на распутье и не могли приткнуться ни к каким крупным лейблам, которым были нужны рок-артисты. Даже Verve, Impulse! и Blue Note ушли в тень, но Тейлор знал, куда дует ветер.

На фоне общего кризиса джазовой индустрии лейбл STI Records выглядел процветающим. Конечно, лучше всего раскупались пластинки с привкусом фанка, с более прямым и танцевальным битом. Величайшего успеха добился альбом бразильского музыканта Эумира Деодато Prelude, достигший в 1973 году аж третьего места американского хит-парада — удивительное достижение для альбома с джазовой основой. С него был выпущен сингл — джаз-роковая версия мелодии Рихарда Штрауса Also Sprach Zarathustra (2001), ставший буквально мировым хитом. Не такими мощными, но все же хитами стали диски Mister Magic Гроувера Вашингтона-младшего и BJ4 Боба Джеймса. Деодато и многие звезды лейбла перешли на еще более выгодные контракты с более крупными лейблами, но деньги у STI водились, и на лейбл были привлечены Чет Бейкер, Арт Фармер и Нина Симон. Дополнительно Крид Тейлор с 1971 года пестовал дополнительную фирму Kudu Records, сконцентрировавшуюся на выпуске соул-джаза Джонни Хэммонда, Лонни Смита, Гранта Грина и Идриса Мухаммада.

К 1973 году сформировался своеобразный «звук STI»: теплая, обволакивающая атмосфера записи, общая мягкость и расслабленность игры, элегантность от лучших нью-йоркских музыкантов. Лейбл весьма искусно балансировал между коммерцией и джазовыми новациями. Задолго до этого Крид Тейлор уже практически в одиночку представил

бразильскую босанову американским (и мировым) слушателям: чтобы продолжить успехи с босановой, он записывал бразильских музыкантов. Звездами лейбла стали такие потрясающие музыканты, как Уэс Монтгомери, Джордж Бенсон, Антонио Карлос Жобим, Фредди Хаббард, Стенли Таррентайн, — они записали на СТИ свои важные работы. Все держалось на Тейлоре, который контролировал все процессы от записи до упаковки. Он был тихим и даже застенчивым человеком, но всегда точно знал, чего хочет.

Одним из его желаний было и роскошное оформление пластинок. На конвертах он не экономил: глянцевые, ламинированные обложки с яркими цветными фотографиями на толстом картоне — такой дизайн Крид Тейлор использовал еще во время работы на Impulse!. Он хотел поставлять на витрины музыкальных магазинов не только музыку, но и визуальное искусство, для чего нанял рекламного фотографа Пита Тарнера. При оформлении тот не слушал музыку, но его идеи были экстраординарными. Некоторые ценители дизайна считают, что работы Тарнера были даже слишком хороши для размещения их на пластиночных конвертах — и что обложка подчас была эффектнее самой музыки. Фанаты джаза ставили их на полку, как семейные фото.

Именно из коллекции этого фотографа вышла зеленая фотография на обложке альбома Деодато *Prelude* 1972 года: это был снимок игры света и тени в руинах в Зимбабве, которые восходят к заре времен. Такими же знаменитыми стали обложка альбома Уэса Монтгомери *A Day In The Life* с пепельницей, набитой окурками, фотография матери, облизывающей ножку ребенка, с конверта альбома Sugar Стенли Таррентайна и вертолет, снятый на гавайском вулкане, с пластинки Кенни Баррела *God Bless The Child*. Обложки Пита Тарнера можно в подробностях рассмотреть (и прочитать истории их создания) в книге *The Color Of Jazz*, обложка которой повторяет конверт альбома Джо Фаррела *Canned Funk*: человеческий глаз, лежащий в банке консервированных персиков.

К сожалению, даже такие удивительные обложки не смогли спасти лейбл под конец 70-х. СТИ Records пошел ко дну то ли из-за неразумных инвестиций, то ли по при-

чине общей потери интереса к джазу. На сцену пришло новое поветрие, сметающее все на своем пути, — диско. К 1980 году Крид Тейлор надеялся, что певица Патти Остин вытащит из финансового болота все предприятие. Надежды были напрасными: Куинси Джонс, когда-то сам записывавшийся на СТИ, сделал звезду из Патти Остин, а лейбл, признанный банкротом в 1978 году, тихо исчез. Тейлор возрождал свое детище в 80-х, но ему явно не хватало прежней магии. Впрочем, музыка СТИ не исчезла — она по-прежнему хорошо (по джазовым меркам) продается в различных переизданиях и служит напоминанием о том, что при должном подходе импровизации могут быть вполне мелодичными, ритмы — танцевальными, а джазовая пластинка вполне может взлететь на вершину хит-парада.



Послушать

Various Artists. CTI Records: The Cool Revolution (2010)

Sony Masterworks

Продюсерами фирмы Sony Music, которой с 1980 года принадлежит большая часть каталога СТИ, была подготовлена коробка с четырьмя компакт-дисками — с целью продемонстрировать богатство и разнообразие лейбла. Каждый диск — отдельная тема. Первый отдан на откуп более-менее традиционному джазу и включает в себя такие шедевры, как Sugar Стенли Таррентайна, переделку Moment's Notice Джона Колтрейна в версии Хьюберта Лоуса. На втором размещены коммерческие хиты вроде версии психоделического хита 60-х White Rabbit от Джорджа Бенсона, Mr. Magic от Гроувера Вашингтона-младшего и, конечно, бестселлера от Деодато Also Sprach Zarathustra (2001). Третий диск посвящен бразильским влияниям: здесь можно найти записи Аструд Жильберту, Антонио Карлоса Жобима, Деодато — все с тропическим привкусом. На четвертый вошло все, чему не нашлось места в предыдущих трех: Concierto de Aranjuez Джима Холла, Take Five в версии Джорджа Бенсона и одна из самых часто используемых пьес в хип-хопе — Westchester Lady Боба Джеймса.

Джаз и популярность: законы рынка в действии

В наше время джаз кажется материей безумно сложной, созданной для музыкальных вузов, сложных музыковедческих штудий или, по крайней мере, для вдумчивого прослушивания с использованием багажа специальных знаний. Одним словом — классика. Но как классическая музыка написана для того, чтобы просто дарить радость людям (вне зависимости от того, разбираются они в ней или нет), так и джаз призван не лежать на музейной полке, а заставлять слушателей плакать, смеяться или танцевать. Может ли джаз быть популярным? В своих самых доступных формах — почему бы и нет! В 20-х годах именно джаз (вернее, его эстрадные формы) громче всего гремел по всей Америке, во время расцвета биг-бендов был главной и чуть ли не единственной поп-музыкой в стране: с 1935 по 1945 год свинг подмял под себя все другие формы музыкального творчества.

Считается, что рок-н-ролл пошатнул господство всех музыкальных жанров до него. Несомненно, это так. Но по наблюдениям современников, конец 50-х годов стал еще одной эрой джаза, который пережил вторую волну массовой популярности. Как пишет журнал «Биллборд» в марте 1959 года, «джаз наступает на поп-рынок в любой области: в звукозаписи, на телевидении, в кинофильмах, в рекламе и т. д. — а в следующий понедельник он войдет и в Белый дом — через концерт Jazz Jubilee, предложенный миссис Дуайт Эйзенхауэр». Продюсер Columbia Records Ирвин Тауншенд написал в Down Beat под конец того же года: «Сейчас джаз — большой бизнес, и в число его новых друзей вошли некоторые самые непробиваемые обыватели, которые думали, что Элла — это дочь Фрэнсиса Скотта Фицджеральда».

Коммерческую волну подняли две пластинки: Kind Of Blue Майлза Дэвиса и Time Out Дейва Брубека, и обе вышли в 1959 году. Первый к 2008 году разошелся тиражом более 4 миллионов экземпляров и стал четырежды платиновым — это самый высокий показатель в истории для джазовой записи. Второй за десятилетия перевалил за миллион. Творение Дейва Брубека даже включало в себя сингл

Take Five, который умудрился достичь двадцать пятого места в хит-параде «Биллборда» — это настоящий поп-хит, который и по сей день опознается с первой секунды. Джазовые пуристы всегда были не в восторге от коммерческого успеха. Даже Bitches Brew (1970) Майлза Дэвиса, разошедшийся миллионным тиражом, они считали потаканием грубым вкусам непросвещенной публики (амбициозный трубач в тот момент и впрямь сознательно стремился к финансовому успеху у молодой аудитории).

Распроданный тираж джазовой пластинки крайне редко переваливает за миллионную отметку: кроме вышеупомянутых, можно вспомнить синглы Hello, Dolly! и What A Wonderful World Луи Армстронга или пару дисков пианиста Херби Хэнкока, который увлекался фьюжном. К миллиону стремятся Sketches Of Spain Майлза Дэвиса, A Love Supreme и Blue Train Джона Колтрейна, но до тиражей поп-музыки, в которой миллионными продажами никого не удивишь, джазу всегда было далеко. Куда уж там Джону Колтрейну с его 500 тысячами копий до альбома Майкла Джексона Thriller, распроданного по миру в количестве 110 миллионов копий, или до The Beatles, чьи суммарные продажи по миру уверенно двигаются к миллиарду!

Между тем в 1957—1966 годах джазовые (или приближенные к таковым) сорокапятки в хит-параде были не такой уж редкостью. Конечно, самый большой успех в это же время снискали не собственно джазовые записи, а результаты «перекрестного опыления» джаза с ритм-энд-блюзом, соулом, латиноамериканской музыкой. Хитом стала напористая пьеса The Peter Gunn Theme из телесериала Peter Gunn в исполнении оркестра Генри Манчини. Эта музыка была далека от серьезных поисков Телониуса Монка или Майлза Дэвиса, но она явно содержала джазовую пульсацию, и многие джазмены впоследствии с удовольствием исполнили ее. Масса наград и прекрасные продажи пластинки со звуковой дорожкой к сериалу Peter Gunn спровоцировали волну разговоров о новом пришествии джаза в авангард поп-музыки.

Иллюстрацией этих разговоров можно счесть целый поток джазовых синглов, штурмующий хит-парад. В это время прогремели такие сенсации джаз-попа, как The Girl

From Irapema саксофониста Стена Гетца и певицы Аструд Жильберту (начало массового увлечения бразильской босановой), The 'In' Crowd пианиста Рэмси Льюиса, Mercy, Mercy, Mercy группы саксофониста Кэннонбола Эддерли, Walk on the Wild Side органиста Джимми Смита. Конечно, Watermelon Man Херби Хэнкока в исполнении кубинского перкуSSIONИСТА Монго Сантамарии или версия I Got A Woman органиста Джимми Макгриффа выглядели скромно в потоке поп-музыки, но их присутствие ощущалось. Они звучат на радио и сейчас. Общим у всех этих хитов было наличие запоминающейся, хлесткой мелодии в качестве рефрена и четкого, танцевального ритма, при этом исполнители имели все возможности для импровизации.

Новый виток популярности джаза, спаянного с поп-музыкой, пришелся на следующее десятилетие. Это движение можно проследить еще с конца 60-х, когда продюсер Крид Тейлор записывал гитариста Уэса Монтгомери со струнным оркестром и развивал на своем лейбле СТИ выхолощенную, приятную слуху и бесконфликтную эстетику, за которую его ругали любители старого джаза. Двигаясь путем сплавления джаза с черной поп-музыкой, фанком и соулом, добавляя плотный ритм или струнную группу, Крид Тейлор умудрялся добиваться для своих артистов коммерческого успеха, что было тоже очень важно. Полученные прибыли можно было пустить на более ортодоксальные и традиционные джазовые записи.

В 1972 году Тейлор спродюсировал фанк-версию знаменитой мелодии Рихарда Штрауса Also Sprach Zarathustra в исполнении бразильского клавишника Эумира Деодато — и эта сорокапятка достигла второго места в хит-параде поп-музыки! В 70-х годах заявили о себе многие «коммерческие джазмены»: сладкоголосый вокалист Эл Жерро, гитарист Джордж Бенсон, который от гитарного джаза перешел буквально к синтезаторной поп-музыке, клавишник Джо Сэмпл. В 1974 году исключительно ровный, тихий и мирный альбом саксофониста Гроувера Вашингтона-младшего Mister Magic достиг десятого места в хит-параде «Биллборда». Свою долю успеха получил еще один протеже Крида Тейлора — клавишник Боб Джеймс, который записал такие хиты, как Nautilus (1974) и Westchester Lady (1976).

К началу 80-х фьюжн в своих самых доступных формах дал жизнь такому феномену, как smooth jazz (smooth означает «гладкий», «спокойный», «плавный»). Это направление быстро доказало свою коммерческую привлекательность (в 1979 году милая инструментальная композиция американской группы Spyro Gyra Morning Dance дошла до двадцать четвертого места в хит-параде поп-музыки), но заслужила обвинения во вторичности и однообразии — впрочем, профессионализм музыкантов никто под сомнение не ставил. Ни к чему не обязывающий, сладкий, местами даже сонный «псевдоджаз» группы Fourplay, саксофониста Дэвида Сэнборна, гитариста Ли Ритенура активно крутился по американскому радио в 90-х годах.

Самым заметным исполнителем из всей когорты «мягкого джаза» является кудрявый симпатяга и саксофонист Кенни Джи (настоящее имя — Кеннет Горелик), который довел smooth jazz до абсолюта незамысловатости и приторности. Настоящая поп-звезда: постоянный гость хит-парадов, суммарные тиражи пластинок которого по всему миру превышают 75 миллионов копий. При этом любители джаза и «честного» фьюжна относятся к Кенни Джи с нескрываемым презрением: саксофонист обвиняется в отсутствии творческого подхода и бессмысленном сентиментализме. Сам он оправдывается: «Я лично никогда не критиковал ничью музыку, но я знаю, что настоящая проблема публики — не сама моя музыка, а представление о том, что я играю простую музыку ради денег и популярности».

Популярность и коммерческая окупаемость — тема болезненная для музыкантов и критиков. Чтобы выжить, джазу всегда нужно было найти отклик в сердцах молодых слушателей — тех самых, деньги которых задают тон на рынке продаж музыкальной продукции. Но тут всегда возникала масса проблем: должен ли джаз ради этого упрощаться? Как противостоять напору все более яркой и агрессивной поп-музыки? Несмотря на периодические спады, джаз по-прежнему живет по всему миру. Музыканты могут играть за гроши, но это их не останавливает. Конечно, угнаться за Кенни Джи невозможно, но спасительная особенность джаза в том, что он не привязан к определен-

ной культуре, образу жизни, одежде, сцене, моде или манере. Он разнообразен, как сама жизнь, и держится на искреннем энтузиазме — в этом секрет его популярности, которая давно не подчиняется законам рынка.



Послушать

Herbie Hancock. Head Hunters (1973)
Columbia

К 1973 году воспитанник Майлза Дэвиса пианист Херби Хэнкок устал от экспериментального, устремленного в эфирную бесконечность джаза. Свой двенадцатый альбом он решил сделать нарочито приземленным, а для того набрал новую группу The Headhunters с барабаником Харви Мейсоном и басистом Полом Джексонном, вооружился синтезаторами, электропиано и клavinетом, который решил использовать вместо гитары. Расслабленный грув и плотный ритм популярного фанка в альбоме Head Hunters, чью обложку украсила маска племени из Кот-д'Ивуара, ударили точно в цель: любители джаза обратили внимание на эффектную фанк-сцену, а молодежь оценила продолжительные джазовые импровизации. Медитация Vein Melter, переделанный хит времен хард-бопа Watermelon Man (с вступлением, выдуваемом из бутылки из-под пива), энергичное посвящение Слау Стоуну Sly, потрясающий пятнадцатиминутный фанк-хит Chameleon, а все вместе — один из самых влиятельных, раскупаемых (более миллиона копий) и популярных джазовых альбомов в истории. Поворотный момент фьюжна, который после игр с роком обратился к живой силе фанка.

ECM Records: **самая красивая музыка после тишины**

Звучание американских джазовых пластинок устраивало не всех. Немецкий контрабасист и продюсер Манфред Айхер любил джаз, но считал, что он неправильно записывается — грубо и грязно. Тогда в 1969 году он занял 16 ты-

сяч марок и основал свою собственную фирму-лабораторию, которая была призвана реализовать его мечту об идеальном звуке. Трудно поверить, но мюнхенский лейбл ЕСМ (Edition Of Contemporary Music, «Издание современной музыки») с его принципиальным отказом потворствовать вкусу масс существует до сих пор, руководится тем же человеком и даже неплохо себя чувствует после выпуска более чем 1200 альбомов с весьма сложной, а часто вызывающе надмирной музыкой.

Душа лейбла — ее основатель, продюсер и идеолог Манфред Айхер, которому уже под 70 лет. В прошлом он учился в берлинской Академии музыки, какое-то время работал в знаменитой фирме Deutsche Grammophon, которая выпускает классические записи уже более 100 лет и известна своими высокими стандартами звукозаписи: «Музыка — центр моей жизни, ее ядро. Все вращается вокруг нее, и к ней я всегда возвращаюсь: в концертные залы, в церкви и студии. Музыка — это мое призвание: сессии звукозаписи должны делать в уникальной атмосфере, которая вызывает желание изменить что-то».

Этот серьезный человек подвел под свое детище целую философскую систему в лучших традициях немецкого интеллектуализма. Звуковой идеал — это тишина. Но раз мы не можем жить в тишине и слушать тишину, то существует музыка. И это неизбежное зло нужно правильно подать и довести до такого состояния, чтобы оно гармонировало с миром и со слушателем, существовало в определенном смысловом и акустическом пространстве. Не случайно канадский джазовый журнал в 1971 году охарактеризовал продукцию ЕСМ как самый красивый звук после тишины, и с тех пор эта фраза стала девизом фирмы.

С точки зрения Манфреда Айхера, американские продюсеры так и не поняли, как правильно записывать музыку. В погоне за своим идеалом он уже в начале 70-х годов использовал многоканальную технику и сложную студийную работу: сегодня на ЕСМ используется сорокавосемиканальная аппаратура. При этом на запись каждой пластинки отводится, как правило, ровно два дня, чтобы музыканты в сжатый срок сконцентрировались и выдали лучшее из того, на что они способны. Третий день уходит

на сведение в студии в Осло, где колдует звукоинженер Ян Эрик Кунгсхауг. Результат сравнивают со звуковым хрустальным дворцом, в сводах которого живут и переливаются все малейшие музыкальные нюансы.

Первые релизы были сплошь джазовые: начиная с пианиста Мэла Уолдрона в 1969 году, на ЕСМ издавали свои работы пианисты Кейт Джаррет (главная звезда), Чик Кореа и Пол Блей, барабанщик Джек Де Джонет, вибрафонист Гэри Бердон, гитарист Пэт Мэтини, трубач Дон Черри, басисты Чарли Хейден и Дейв Холланд, а также авангардный The Art Ensemble Of Chicago. Помимо американцев, Манфред Айхер с увлечением записывал норвежских музыкантов (непременных саксофониста Яна Гарбарека и барабанщика Йона Кристенсена), а также шведов, финнов, датчан, итальянцев, греков. Немецкие же музыканты на удивление записывались у Манфреда Айхера совсем нечасто.

Джаз занимает на лейбле особое положение, но силами ЕСМ издавалось много разной музыки, которая часто выходила за рамки разных стилей, жанров и культурных стереотипов. Всевозможные записи тунисских, индийских, бразильских, пакистанских, алжирских, ливанских музыкантов соседствуют в одном каталоге с европейской классикой, минимализмом и академическим авангардом Альфреда Шнитке, Стива Райха, Джона Кейджа, Мередит Монк. Именно на ЕСМ впервые вышел удивительный альбом эстонского композитора-минималиста Арво Пярта *Tabula Rasa* (1984).

Особая статья — межкультурные эксперименты. На ЕСМ давно стало традицией «сталкивать лбами» музыкантов из разных стран (и даже с разных континентов) и музыку разных эпох. Например, на альбоме *Siwan* (2009) вдохновленный творческим расцветом времен мусульманского владычества в Испании Средних веков норвежский пианист Йон Балке играет вместе с марокканской певицей Аминой Алауи, алжирским скрипачом Кхером Эдином М'Качиче, американским трубачом Джоном Хэсселом и ансамблем барочных струнных инструментов. И таких неожиданных сочетаний очень много.

Одинаково влюбленный и в джаз, и в классику Манфред Айхер не имел ничего против смешения двух эстетик. У него джаз звучал чинно, как в концертном зале, а акаде-

мическая музыка — с долей джазовой свободы. Например, на альбоме-бестселлере *Officium* (1994) саксофонист Ян Гарбарек сыграл на фоне грегорианских хоралов в исполнении английского *The Hilliard Ensemble* и ренессансной полифонии, Кейт Джаррет записал несколько альбомов с музыкой Баха, Моцарта, Шостаковича и других классиков, а пианист Василис Цабропулос использовал древние византийские песнопения в качестве источника для импровизации.

На ЕСМ музыка превыше всего. Манфред Айхер записывает тех, кто ему нравится, позволяет музыкантам довериться своим инстинктам и играть то, что они сами сочтут нужным. Говорят, он даже не подписывает с исполнителями контрактов, и сотрудничество строится на взаимном доверии! Удивительно, но такой подход не мешает лейблу уже более сорока лет считаться относительно прибыльным предприятием. Экономическая формула ЕСМ основана не на расчете на хиты и продажи, а на небольшой прибыли от одной пластинки, которую можно пустить на создание следующей пластинки — и так до бесконечности. А преданные любители музыки лейбла обеспечивают стабильный спрос.

С самого начала каждый альбом ЕСМ был помещен в определенные эстетические рамки: вылизанный до блеска звук, авторский материал, минималистическое оформление. Все вместе сообщало музыке общий налет высокомерия и евроцентризма, за который лейбл подвергался критике. Продукция ЕСМ даже помещалась в опасную близость с нью-эйджем с его поверхностным мистицизмом и успокаивающими синтезаторными переливами для медитации. После бурной революции фри-джаза мягкая, камерная эстетика мюнхенского лейбла казалась «экологически чистой» и выхолощенной.

Звук, над которым корпит Манфред Айхер, хвалили на все лады, но и критиковали — за холодность, отсутствие свойственной джазу спонтанности и бурлящей энергии. Одни считают, что студийный перфекционизм убивает душу музыки, но глава ЕСМ не устает объяснять, что, напротив, кропотливая работа над звуком помогает музыке сверкать всеми своими гранями и высвобождать весь свой потенциал. Так или иначе, многие пластинки лейбла давно

стали классикой, а его подход к звуку и музыкальному бизнесу доказал свою жизнеспособность и востребованность.

Если «звук ЕСМ» существует, то существует и «вид ЕСМ». Дизайн обложек в философии Манфреда Айхера играет не менее серьезную роль, чем звук. Обложки сами по себе являются «виртуальными поэмами», которые дополняют музыку и тоже звучат — только беззвучно (как тут не вспомнить знаменитый девиз о музыке ЕСМ, которая является лучшим звуком после тишины!). На конвертах ЕСМ, как правило, не увидишь привычных фотографий музыкантов. Вместо них — пейзажи и явления природы, монохромные ландшафты севера Европы, минималистичная игра с текстурой. Примеры — обложка альбома *The Music Improvisation Company* (1970) (просто мятый лист с именами) или дебютный альбом Пола Блея и Гэри Пикока с текстурным абстрактным квадратом посередине.

Под этим подходом, как и следовало ожидать, кроется серьезная философская подоплека и «поэзия пропорции». Манфред Айхер верит в нерушимую эффективность визуального начала. Но в условиях бесконечного потока все новых изображений большинство фото, которые попадают на глаза, по-прежнему оставляют желать лучшего. Каждый образ с обложки ЕСМ — ступенька, звук и сигнал. Конверт не обязан запечатлевать мир или показывать музыкантов за работой; слушатель сам достроит картину, вслушиваясь в музыку. Искусство не обязано содержать информацию: наоборот, искусство начинается там, где кончается информация. Поэтому и лучший способ познакомиться с лейблом ЕСМ — добыть несколько альбомов с обманчиво простыми абстрактными обложками и внимательно их оценить.



Послушать

Chick Corea. Return To Forever (1972)
ЕСМ

Этот классический альбом был записан в Нью-Йорке 2–3 февраля 1972 года. Практически весь материал сочинил пианист Чик Кореа, который здесь солирует на электропиано, дополняемый ритмами барабанщика Айрто Мо-

рейры, вокалом Флоры Пурим, контрабасом и бас-гитарой Стенли Кларка, а кроме того, флейтой и саксофоном Джо Фаррела. На первой стороне уместились три пьесы: двенадцатиминутная мечтательная *Return To Forever*, медитативная *Crystal Silence* и нежная самба *What Game Shall We Play Today?*. Всю вторую сторону занимает поток сознания *Sometime Ago-La Fiesta*, в котором можно выделить три части, сыгранные без пауз. Сначала — импровизированное вступление, потом ощущение китайского пейзажа перетекает в нечто латиноамериканское, а уже после Фаррел берет сопрано-саксофон, и группа принимается за *La Fiesta*, джазовый стандарт Чика Кореа с кастаньетами и привкусом фламенко. В музыке много воздуха, тепла и света; она похожа на мягкий бриз на тропическом пляже и в сочетании с загадочной, эзотерической атмосферой являет один из самых впечатляющих примеров эстетики ECM.

Кейт Джаррет в Кельне: легенда о пианисте

В 1975 году пианисту Кейту Джаррету из Аллентауна, что в Пенсильвании, было всего 29 лет, но он уже успел поучаствовать в электрической группе Майлза Дэвиса (после чего объявил, что больше не прикоснется к подключенному к розетке пианино). Кроме того, он играл с саксофонистом Чарльзом Ллойдом и барабанщиком Артом Блейки и записал несколько хорошо принятых альбомов в составе «Американского квартета». Желание Джаррета сделать сольную фортепианную запись вынудило его уйти с Columbia Records. Но он не знал, что одна из этих записей перевернет его жизнь, придаст импульс развитию одного европейского лейбла и навсегда изменит фортепианный джаз.

Кейт Джаррет высоко ценил Билла Эванса — чувствительного пианиста, который, как и он, учился на классике и не чувствовал серьезного противоречия между академической школой игры и джазом. За шестнадцать лет до памятной ночи в Кельне на своем альбоме *Everybody Digs Bill Evans* Билл Эванс тоже записал пасторальную сольную импровизацию — *Pease Piese* на основе двух аккордов. Разви-

тие одного мотива для него оказалось важнее, чем развертывание целой аккордной прогрессии. Эту же концепцию развивал и Кейт Джаррет, который без страха перешагнул черту, за которую было страшно выходить и джазовым, и классическим пианистам.

В поисках человека, способного оценить его эклектичные взгляды на музыку, Кейт Джаррет познакомился с основателем мюнхенского лейбла ECM Records Манфредом Айхером, который в равной степени любил и джаз, и классику. Пианист и продюсер на автомобиле колесили по Европе с концертами. В 1973 году они уже выпустили альбом *Solo Concerts* — сольные импровизации Джаррета, записанные в Бремене и Лозанне. На повестке дня был Кельн — город с древней историей, в котором веками звучало одухотворенное церковное пение, специально рассчитанное для акустики величественных соборов (крупнейший в Германии Кафедральный собор Святого Петра стоялся с перерывами шесть веков!).

Записанный в 1975 году в оперном театре Кельна и выпущенный осенью того же года, диск *The Köln Concert* попал в список альбомов, которые обязаны быть в коллекции каждого любителя джаза — наряду с *Kind Of Blue* Майлза Дэвиса, *A Love Supreme* Джона Колтрейна и *Take Five* Дейва Брубека. При этом мало кто знает, что пианист в тот вечер вообще не хотел выходить на сцену и был вынужден играть на неисправном рояле, будучи усталым после долгого переезда. Тем не менее ростки его сольного подхода к игре расцвели пышным цветом и породили подлинное чудо.

Как это часто бывает, подготовка к великому событию прошла отнюдь не гладко. Организацией серии концертов «Новый джаз в Кельне», кульминацией которой стало выступление Кейта Джаррета, занималась 18-летняя Вера Брандес, самый молодой концертный промоутер в Германии. По настоянию пианиста она должна была подготовить для выступления концертный рояль *Bösendorfer 290 Imperial*. Но из-за путаницы среди сотрудников оперного театра на сцене оказался не тот инструмент — тоже *Bösendorfer*, но куда меньших размеров и в плохом состоянии. К сожалению, ошибка обнаружилась слишком поздно, и нужный рояль уже было невозможно доставить в зал.

Кейт Джаррет прибыл в оперный театр 24 января 1975 года в конце дня, неизменно усталый после изнурительной поездки из швейцарского Цюриха, где он выступил несколько дней назад. Он не спал несколько ночей и испытывал боль в спине. Увидев рояль, предназначенный в лучшем случае для репетиции, который в спешке настраивают и регулируют, чтобы сделать его хоть как-то пригодным для концерта, пианист пришел в ужас. Попытавшись на нем играть, Джаррет вообще отказался выступать. Но Вера Брандес убедила его, что отменять концерт уже поздно, так как он должен начаться уже через несколько часов, а все 1400 билетов по 4 марки каждый были раскуплены.

В Кельнском оперном театре до этого никогда не игрался джаз, так что для концерта было выделено позднее время, после окончания оперы. В 11.30 вечера Кейт Джаррет вышел на сцену. Зал был полон. И с того момента, как раздосадованный, уставший Джаррет взял первые аккорды и начал свою продолжительную, интимную медитацию с помощью гармоний и мелодических фигур, для некоторых слушателей в тот миг музыка изменилась навсегда. Вовлеченная в поиски красоты, истины и смысла публика не могла не почувствовать волнения.

В самом начале первой части можно различить тихий смех из зала — это реакция на мелодию звонка, который служит в Кельнском оперном театре сигналом для привлечения слушателей в зал, которую Джаррет вплеl в музыку. Педали рояля толком не работали, звук в верхнем регистре отдавал «жестью», а бас звучал слабо, поэтому во время выступления Кейт Джаррет активнее и подвижнее играл левой рукой басовую линию и старался не злоупотреблять высокими нотами, сосредоточив усилия в средней части клавиатуры. Продюсер ECM Records Манфред Айхер рассказывал: «Возможно, Джаррет играл так из-за того, что инструмент был не слишком хорош. Он не мог влюбиться в его звук, но нашел другой способ получить от него максимальную отдачу».

По сути, Кейт Джаррет сел за рояль неподготовленным: эта программа специально не разучивалась и не разбиралась. Все его жесты, сложные гармонии, мерцающие в темноте

мелодии, возгласы и вздохи пианиста являются спонтанными. И в этой неторопливой спонтанности и неповторимости каждого момента концерта кроется притягательность этой записи. Это не чисто джазовая запись: здесь соединились свежесть импровизации и классическая симметрия, импрессионизм и запоминающиеся мелодии практически в поп-ключе, даже отзвуки госпела, блюза и фолка. Кейт Джаррет проявил свою способность бесконечно импровизировать, основываясь всего на одном-двух аккордах.

Несмотря на все сложности, игра Кейта Джаррета была восторженно принята слушателями в зале. Когда же вышел альбом *The Köln Concert*, он был расхвален критиками и побил все рекорды тиражей джазовой грамзаписи (продано около 3,5 миллиона дисков!). Это одна из самых продаваемых джазовых пластинок, а из пластинок с солирующими пианистами — точно самая продаваемая. Она прекрасно расходится и сегодня, привлекая в мир джаза многих новичков: альбом попал в коллекции людей, которые до этого могли бы перейти улицу, если впереди маячил магазин с джазовыми пластинками.

Впрочем, восхищение не бывает всеобщим. Некоторые критики находят повторяющиеся, запоминающиеся мелодии признаком заигрывания с аудиторией и «попсовости». Но в дальнейшем Джаррет доказал, что он не лыком шит. Он интерпретировал классические произведения, переосмыслял работы Билла Эванса, играл в сопровождении симфонического оркестра и церковного органа — билеты на его концерты в лучших концертных залах мира разлетались за месяцы до выступления. Концерты Джаррета стали напоминать религиозные обряды в присутствии преданных адептов в зале, для которых эта медитативная музыка была полна духовно преобразующей силы.

Подход Джаррета восприняли и другие пианисты: тихая лирика произвела революцию. Одинокий пианист на пустой сцене смотрелся особенно выигрышно на фоне фьюжна, который все больше утомлял своей цветастостью, количеством музыкантов и инструментов на сцене и бесконечными импровизациями, которые, казалось, больше занимали самих исполнителей, чем публику. В результате акустическое пианино и рояль снова вошли в моду после

господства синтезаторов. Сольные выступления пианистов стали собирать полные залы, чего до этого не наблюдалось, и вскоре с подобными программами выступили Пол Блей, Чик Кореа и Херби Ханкок.

После выхода The Köln Concert пианисты, музыковеды и критики упрашивали Кейта Джаррета издать ноты концерта. Много лет пианист оказывался, мотивируя свое нежелание тем, что музыка на памятном выступлении в Кельнском оперном театре предназначалась лишь для той ночи, а повторять ее нет смысла. Лишь в 1990 году Джаррет поддался на уговоры и согласился выпустить авторизованную транскрипцию, но с примечанием, что для каждого пианиста, вознамерившегося сыграть фрагмент концерта, последним словом должна стать именно запись 1975 года, которую невозможно превзойти.



Послушать

Keith Jarrett. The Köln Concert (1975)
ECM

Концерт был записан звукоинженером ECM Records Мартином Вейландом на два микрофона Neumann и портативный магнитофон Telefunken M-5. Музыка на том январском концерте лилась фактически без перерывов. По сути, Кейт Джаррет сыграл три импровизации: одна длилась двадцать шесть минут, вторая — тридцать четыре, третья — семь. Чтобы все великолепие поместилось на две виниловые пластинки, вторую часть пришлось еще раз разделить. К счастью, в формат компакт-диска концерт вписался идеально, и можно, не переставляя пластинки, следить за текучими мелодиями и за сменой идей в голове музыканта. Или просто расслабиться и позволить этой музыке свободно растекаться в пространстве: в первой части концерта Кейт Джаррет проводит двенадцать минут, играя с двумя аккордами, а завершает его шестью минутами на основе всего одного аккорда. Музыканту не нужно никому ничего доказывать: гипнотически повторяющаяся музыка превращается в долгий разговор пианиста с самим собой и с инструментом. Подлинная классика.

MPS Records: джаз из Черного леса

В 70-х годах Германия породила феномен экспериментального, психоделического рока с серьезным влиянием электронной музыки. Британцы прозвали это явление краут-роком («краут» — это сленговое обозначение немца, произошедшее от названия национального немецкого блюда из квашеной капусты заузэркраут). Краут-рок оказался весьма влиятельным и плодотворным направлением, но в начале 70-х годов не только Kraftwerk и Neu! заправляли в немецкой музыке, а Дюссельдорф не был единственным центром музыкальной активности. По аналогии можно сказать, что в то же время в Германии развивался и краут-джаз — в городке Филлинген, что в горном массиве Шварцвальд (Черный лес) на юго-западе страны.

Шварцвальд, как и следует из названия, данного еще римлянами, густо покрыт лесами. Этот район удален от больших городов, он знаменит своей особенной ветчиной и вишневым тортом со взбитыми сливками. Тихая, умиротворенная, почти деревенская атмосфера, ландшафты с лугами, горами и деревьями только поспособствовали творческой активности одного из самых интересных джазовых лейблов в истории. Сейчас эту фирму знают только самые любопытные любители джаза, но она явно заслуживает более широкого признания: это настоящая кладезь изобретательной, превосходно записанной музыки.

Когда-то производители велосипедов разрабатывали специальные граммофоны и пластинки к ним, которые можно было бы слушать прямо в пути: ради этих целей они даже собирались подписать контракт с молодым тенором Лучано Паваротти, но тот перешел на Decca Records. Немецкая семейная электронная фирма SABA, образованная в 1958 году, разработала странный агрегат, который позволял слушать музыку в автомобиле — это была настоящая кассетная магнитола, правда, размер кассеты был сопоставим с размером видеокассеты! Один из соучредителей SABA, пианист-любитель и музыкальный энтузиаст Ханс-Георг Брунне-Швер, мечтал выпускать джазовые записи для воспроизведения на этом аппарате, но семья не поддерживала эту идею.

К счастью, Брунне-Швер был человеком богатым и мог позволить себе реализовать мечту самостоятельно. Люди его круга тратили деньги на яхты и вечеринки, а этот миллионер предпочитал вкладываться в свою страсть к джазу и поддержку музыкантов. В 1968 году он основал звукозаписывающую фирму MPS — с елочкой на логотипе. Это был первый немецкий лейбл, который специализировался исключительно на выпуске джаза, и вообще первый независимый лейбл в Германии. Его название расшифровывается достаточно обыденно: Musikproduktion Schwarzwald, но за многие годы слушатели придумали массу собственных расшифровок аббревиатуры, вплоть до Most Perfect Sound («Самый идеальный звук») и Many Pleasant Surprises («Много приятных сюрпризов»).

В гостиной собственного дома неподалеку от швейцарской границы увлеченный Брунне-Швер обустроил небольшую студию с рубкой на чердаке: микшерский пульт доставлялся туда через окно с помощью крана. Опробовать оборудование он пригласил великого американского пианиста Оскара Питерсона, который как раз выступал со своим трио в Цюрихе (и пять раз выходил на бис). В студии были приготовлены напитки и закуски, как для вечеринки. Когда Оскар Питерсон и его музыканты объявились, они приступили к работе. Пианист сел за «стейнвей», а Брунне-Швер удалился в рубку для записи. Когда Питерсон услышал запись, он был поражен ее потрясающим качеством и воскликнул: «Это не звучит, как запись рояля! Это звучит, как сам рояль!»

Скоро поклонники Оскара Питерсона по всему миру узнали, что после четверти века музыкальной карьеры в записи пианист наконец нашел ту студию, в которой он всегда хотел работать. И все благодаря мастерству и тонкому пониманию аспектов записи Брунне-Швера. Как и в случае с мюнхенской фирмой ECM, на MPS поддерживались высокие стандарты записи — это «настоящее немецкое качество»! Плюс превосходное оформление пластинок и полная информация об исполнителях, инструментах и обстоятельствах записи — для дотошного основателя MPS не было несущественных деталей.

На лейбле издавались американские, европейские и японские артисты — в разных комбинациях и в широком

стилевым диапазоне. Карьеры многих европейских джазовых звезд начались в филлингенской студии. Брунне-Швер открыл миру несколько джазовых скрипачей: американского ветерана Стаффа Смита и французского многообещающего новичка Жана Люка Понти. На MPS выходили целые россыпи пластинок музыкантов из разных концов Европы: немецкого тромбониста Альберта Мангельсдорфа, английского саксофониста Ронни Скотта, чеха Карела Велебного с группой из пражского театра, вокального квартета из Варшавы Novi Singers, югославского пианиста Боря Роковича и других. В каталоге есть даже рождественский сингл The Reason Why I'm So Sexu, исполненный Лилиан Аттерер — Мисс Германия 1968 года.

В период, когда американские музыканты высшего класса разъезжали по европейским фестивалям и даже селились в Европе, Брунне-Швер имел возможность легко заманить важных музыкантов в свою студию. На MPS выпускались такие имена, как Дюк Эллингтон, Бад Пауэлл, Диззи Гиллеспи, Элла Фицджералд, Декстер Гордон, Билл Эванс. Саксофонист Ли Кониц под впечатлением от MPS Records даже написал мелодию под названием Feeling-In And Filling-In In Villingen. Когда клавишник Джордж Дюк очутился среди холмов и деревьев Черного леса, Брунне-Швер спросил его, с кем из артистов MPS тот хотел бы записаться. Дюк предпочел Понти. Кроме творческих успехов, Джордж Дюк вынес из сотрудничества с MPS и важный кулинарный опыт: он очень полюбил готовить и есть шпетцле — немецкую домашнюю лапшу.

В общем объеме производства доля вклада Ханса-Георга Брунне-Швера оставалась высокой, но его влияние на творческий процесс было менее явным (в отличие, скажем, от основателя мюнхенского лейбла ЕСМ, чей основатель Манфред Айхер неизменно сидел за пультом во время записи). Брунне-Швер больше пекся о создании правильной атмосферы, позволяющей музыкантам двигаться в том направлении, в каком они хотят. Тем не менее и у него были серьезные артистические амбиции. Он лично руководил записью своих любимых пианистов и разработал концепцию записи, согласно которой слышит

музыку не с позиции аудитории со стороны, а с перспективы самого пианиста.

Атмосфера в студии MPS всегда была располагающей и теплой, музыканты чувствовали себя как дома. Все как будто состояли в одной «джазовой семье». Во время записи жена основателя лейбла готовила вкусные обеды. На студии работали и другие важные сотрудники: в число продюсеров входил и «римский папа джаза» Иохим-Эрнст Берендт, знаменитый джазовый журналист, организатор фестивалей и автор одной из популярных книг о джазе. Он сделал порядка 130 записей на концертах и в студиях за пределами Филлингена, а его супруга Гиги, увлеченная современным искусством, разрабатывала визуальный облик продукции лейбла и сама придумывала обложки.

На предложения дорогостоящих или экзотических проектов основатель MPS неизменно отвечал «Ja». На лейбле записывалось все, что нравилось самим музыкантам: от латиноамериканского джаза до психоделики, от вокального джаза до безумного авангарда. Свинг, джаз-рок, фанк, джаз с этническими мотивами — на пленку писался широкий спектр музыки, в записях MPS можно услышать электрические инструменты, индийский ситар и синтезатор «Муг» — по сути, среди холмов и лесов Шварцвальда всюду развивался фьюжн. С 1968 по 1983 год Брунне-Швер издал более семи сотен пластинок: MPS даже называют «немецким Blue Note»!

В 1983 году права на MPS Records были проданы фирме Philips, а потом перешли к Polydor; 77-летний Брунне-Швер погиб в автокатастрофе в 2004 году. Огромный каталог лейбла все еще ждет своего переиздания: вышло лишь порядка тридцати изданий на компакт-дисках, а сотни альбомов с исключительным материалом пока лежат на полках. Тем не менее про эту великолепную музыку нельзя забывать: например, немецкий диджей Оливер Корталс собрал весь каталог MPS на виниле и ставит эти записи в клубах по всей стране. Молодые люди танцуют под фанковые ритмы эпохи, когда они еще не родились, и приобщаются к экстраординарной музыке, которая творилась много лет назад в студии миллионера и мечтателя Брунне-Швера в Черном лесу.



Послушать

**Various Artists. Between Or Beyond The Black
Forest Vol. 1 (1999)
Crippled Disc Hot Wax!**

На этом сборнике классики MPS сделан упор на танцевальную сторону музыки лейбла. Приличная часть этих треков вполне способна собрать приличную толпу на танцполе. Компиляция начинается с семиминутной фанк-пьесы Space Boogaloo Майка Нока. Груву нет конца: пианист Монти Александер представляет роскошную версию So What Майлза Дэвиса, гитарист Айра Крис обеспечивает латиноамериканский флер, а уроженец Франции, саксофонист Барни Уилен играет маниакальный фри-рок со своего альбома с характерным названием Dear Professor Leary 1968 года. Отдельный шедевр — вокальная версия Maiden Voyage Херби Хэнкока в исполнении девичьего вокального квинтета и оркестра под управлением Джорджа Дюка. Продолжить знакомство с лейблом можно через не менее впечатляющую вторую часть сборника, документальный фильм и книгу с историей MPS и репродукциями обложек поразительной художественной силы: от привычных черно-белых фотографий музыкантов до современного минимализма и причудливого авангарда.

«Молодые львы»: назад к истокам

С середины 70-х в джазе не сформировалось доминирующего стиля — разве что фьюжн, но он по своей природе был смешением разных стилей, и музыкантов фьюжна часто заносило из крайности в крайность. Не все джазмены хотели подключаться к розетке и играть на стадионе под роковые ритмы. Фри-джаз и всевозможные авангардные течения тоже устраивали не всех: к какой еще свободе можно было стремиться после фантастических откровений Сесила Тейлора и Орнетта Коулмена? Их коллега, тенор-саксофонист Альберт Эйлер от атональных саксофонных воплей перешел к стилю марширующих оркестров Нового Орлеана, то есть пошел в поисках сво-

боды так далеко, что вернулся к самым истокам джазовой музыки!

В 70-х годах многие критики и сами музыканты с горечью признавали, что джазовая эволюция зашла в тупик, то есть джаз попросту умер. Эстетика фьюжна перемешала джаз с любой возможной и невозможной музыкой, джазовые пластинки не пользовались спросом, великие музыканты не могли найти заинтересованную аудиторию для выступлений и выступали перед самыми закоренелыми фанатами. Но, к счастью, слухи о смерти джаза оказались несколько преувеличенными. Поиски «свободы» завели джаз в никуда, поэтому молодые музыканты предпочли не бездумно ломать все новые границы и бороться с ветряными мельницами, а развивать свою собственную музыку, исходя из традиций прошлого.

Новое теперь не было врагом старого: играть свинг или хард-боп стало вовсе не зазорно. Когда в 1976 году в США после долгих лет жизни в Европе вернулся саксофонист Декстер Гордон, его встречали как героя — к немалому удивлению самого музыканта. За билетами на его концерты в нью-йоркском клубе The Village Vanguard выстраивались огромные очереди: старый добрый акустический джаз был настолько затерт роком, фьюжном, электроникой и поп-музыкой, что казался совершенно новой, горячей и интригующей музыкой! С возвращения Декстера Гордона на американскую джазовую сцену начался новый подъем акустического джаза, в который очень скоро влились свежие, молодые силы.

Примерно в это же время проснулся свинг. Эта музыка потихоньку сгинула во время мятежных 60-х, но к середине 70-х малые свинговые составы неожиданно привлекли к себе внимание музыкальной общественности — спасибо лейблу Pablo, организованному Норманом Гранцем. Появление на сцене тенор-саксофониста Скотта Гамильтона и корнетиста Уоррена Ваша под конец десятилетия вызвало у публики практически культурный шок: музыкантам было чуть за двадцать, и оба с большим удовольствием исполняли музыку эры, предшествовавшей еще бибопу! Новое поколение любителей свинга проложило дорогу более заметному и коммерчески прибыльному движению традиционалистов — «Молодым львам» 80-х.

История с «Молодыми львами» началась в Новом Орлеане. В 80-х годах этот город, в котором до сих пор проводятся парады с духовыми оркестрами, породил третью музыкальную волну за свою историю — после раннего джаза и расцвета ритм-энд-блюза 50—60-х. Главная роль досталась трубачу Уинтону Марсалису, чей отец, пианист Эллис Марсалис, обучал джазу молодые дарования в Новом Орлеане. Уинтон рос в окружении традиционного джаза и всю жизнь слушал Луи Армстронга и Дюка Эллингтона. Молодой виртуоз в 1980 году играл в The Jazz Messengers барабанщика Арта Блейки и стал подлинной джазовой звездой — в десятилетие, которое не может похвастаться обилием знаменитых трубачей.

Убежденный пурист Уинтон Марсалис учился не только джазу, но и классике, он прекрасно себя чувствовал в составе симфонических оркестров. Джаз трубач тоже воспринял как классику; он откровенно не любил фьюжн и авангард — и не скрывал этого. Он даже критиковал в прессе позднего Майлза Дэвиса, договорившись до того, что Майлз одевается как шут. Последний был в недоумении, поскольку был убежден, что в джазе главное — сотрудничество и уважение к коллегам, а особенно к старшим. На концерте в Ванкувере 1986 года Майлз Дэвис даже остановил группу посреди выступления и, не стесняясь в выражениях, выгнал молодого коллегу со сцены, когда тот попытался встрять со своей игрой: «Он не может играть в нашем стиле; он не знает нашего дерьма, и нам пришлось бы подлаживаться под него, под его игру!»

В 1982 году Уинтон Марсалис сформировал квартет на пару с братом-саксофонистом Брэнфордом Марсалисом, который через несколько лет уехал в турне с поп-певцом Стингом. Уинтона Марсалиса награждали и хвалили на все лады, в его раскрутку Columbia Records вложила немыслимые суммы, он часто записывался, первым из джазовых музыкантов получил Пулитцеровскую премию, позже стал арт-директором джазового подразделения Линкольн-центра, крупнейшего в мире музыкального культурного учреждения, число концертов на сценах которого ежегодно исчисляется сотнями. Огромные бюджеты и всяческая поддержка средств массовой информации Уинтону Марсалису гаран-

тирована — по сути, он и поныне является неофициальным «министром джаза США».

За убедительным оратором и управленцем, который возглавил консервативные джазовые силы, потянулись многие молодые коллеги (сначала из Нового Орлена, потом из других мест), которых увлекала старая джазовая эстетика, без влияний рока и разного рода экзотических музыкальных влияний. Их и окрестили «Молодыми львами», а их музыку прозвали постбопом, в основе которого лежит классический хард-боп, но с учетом достижений квинтета Майлза Дэвиса середины 60-х и толикой ритм-энд-блюза. По сути, это любой джаз, который чуть более современный, чем бибоп, но не настолько изощренный, как авангард.

На авансцену вышла группа грамотных музыкантов из колледжей, убежденных сторонников бибопа и хард-бопа. Никаких безумств вроде беготни голышом по гостинице, как бывало у Чарли Паркера, или попыток ограбить аптеку, как у Стена Гетца, — все вели себя хорошо. Холеные, симпатичные, приятные во всех отношениях молодые люди с инструментами помогли изменить образ джазмена в общественном сознании и средствах массовой информации. Джазовый музыкант перестал казаться изгоем, наркоманом и музыкальным фанатиком, не способным общаться с обычными смертными. «Молодые львы» даже одевались строго и с уважением к традиции — в костюмы, как на обложках старых пластинок Blue Note.

Хотя Уинтон Марсалис был джазовой звездой, поставляющей заголовки для газет, единой фигуры, с которой все брали бы пример (вроде Чарли Паркера или Джона Колтрейна), на горизонте у «Молодых львов» не наблюдалось, так что каждый молодой музыкант предавался собственным поискам. В одно время открылось множество направлений, но всех их объединяло стремление следовать великим образцам прошлого и играть на акустических инструментах, как в лучшие времена Арта Блейки или Хэнка Мобли. Благодаря их усилиям акустические инструменты снова заняли подобающее им место, доказали свою важность и потеснили вездесущую электронику.

Поддавшись всеобщему энтузиазму, крупные лейблы вдруг начали предлагать контракты каждому мало-мальски

видному молодому джазмену — даже если ему пока нечего предложить в творческом плане. В благодатную струю попали и некоторые «старые» музыканты, например клавишники Чик Кореа и Херби Хэнкок, которые при всей любви к фьюжну и синтезаторам никогда не чурались и обычного рояля. Мастер 60-х годов, тенор-саксофонист Джо Хендерсон неожиданно стал популярным, не меняя своего стиля (не без участия рекламной кампании от Verve Records); той же степени почитания добились другие ветераны: пианист Маккой Тайнер, барабанщик Элвин Джонс, саксофонист Сонни Роллинс.

Ярлык «Молодые львы» был скорее маркетинговым ходом, чем полноценным движением, но нельзя отрицать, что этим ярлыком были помечены лучшие музыканты новейшей эпохи, которые обеспечили джазу финансовую подпитку в нелегкие времена. Среди них можно выделить трубачей Теренса Бланшара и Роя Хардгроува, пианистов Маркуса Робертса и Бенни Грина, саксофонистов Бренфорда Марсалиса и Джошуа Редмана. Эти музыканты остаются джазовыми звездами и сегодня, история «Молодых львов» еще не закончена: они сохранили традицию акустического джаза для следующего столетия и заразили своим интересом к хард-бопу новые поколения слушателей.



Послушать

New Directions. New Directions (1999)
Blue Note

Уинтон Марсалис записал огромное количество альбомов (и джазовых, и классических), и найти их не проблема, но интереснее оценить эту пластинку молодых джазменов, которые тоже сделали попытку найти себя в рамках традиции. Диск New Directions выглядит как маркетинговый ход: звезды Blue Note Records новейшего времени (альт-саксофонист Грег Осби, пианист Джейсон Моран, тенор-саксофонист Марк Шим, вибрафонист Стефон Харрис) исполняют классику из каталога одного из важнейших джазовых лейблов. К счастью, музыка здесь идет дальше бизнеса: на диске мы слышим изобретательную музыку, исполненную

свежо и не без юношеской дерзости. Проблемы были оставлены за дверью студии, и парни сыграли оригиналы Херби Хэнкока (Theme From Blow Up), Ли Моргана (The Sidewinder), Хораса Сильвера (Song For My Father), Джо Хендерсона (Recorda Me) с уважением к великим именам прошлого, при этом тщательно избегая и намека на клише. А заодно возродили старую традицию Blue Note играть на альбомах друг друга и собираться в звездные составы.

Джаз в СССР: музыка нетолстых

Говоря об истории джаза в СССР, нельзя не вспомнить, как Максим Горький заклеил грубую, топорную и убогую заморскую диковинку в статье «О музыке толстых», опубликованной в «Правде» в апреле 1928 года: «Нечеловеческий бас ревет английские слова, оглушает какая-то дикая труба, напоминая крики обездоленного верблюда, грохочет барабан, верещит скверненькая дудочка, раздирая душу, крикает и гнусаво гудит саксофон. Раскачивая жирные бедра, шаркают и топают тысячи, десятки тысяч жирных ног». Примерно такой многие десятилетия оставалась официальная позиция советских идеологов относительно джаза.

Не будем судить пролетарского классика слишком строго. Во-первых, неизвестно, какая часть этого текста принадлежит именно ему, а какая — добавлена для сгущения красок не в меру ретивыми редакторами «Правды». Во-вторых, у Алексея Максимовича были личные причины недолюбливать буржуазную массовую культуру: во время написания статьи писатель жил в Италии, и первый этаж просторного дома занимал его сын, который имел обыкновение по ночам устраивать вечеринки с друзьями и девчонками, крутя на патефоне фокстроты. К тому же многие образцы эстрадной музыки 20-х годов и впрямь были далеки от высоких эстетических идеалов.

Тем не менее цитаты из этой эпохальной статьи много лет служили подтверждением совершенной чужеродности джазовой музыки и советского искусства. Некто М. Сокольский в газете «Советское искусство» от февраля 1952 года вторит мнению Горького: «Сама по себе эта джазовая музы-

ка есть полнейшее отрицание всего положительного, что было в музыкальной культуре прошлого. Больше того, это не только отрицание классической музыкальной культуры, это, по существу, отрицание музыки как таковой». И подытоживает: «Джаз — это музыка духовного порабощения». Это написано в 1952 году, когда на подъеме были бибоп и кул-джаз, а Майлз Дэвис уже выпустил знаменитую серию пластинок *Birth Of The Cool*.

Несмотря на нападки, эстрадная музыка с элементами джаза чувствовала себя в СССР неплохо вплоть до окончания Великой Отечественной войны. Осенью 1922 года в Москву из Парижа вернулся из эмиграции поэт, переводчик и танцор Валентин Парнах. С собой он привез саксофон, банджо, целую ударную установку — и пластинки с джазом, которые разучили московские музыканты. Парнах даже устроил 1 октября 1922 года концерт «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра» в зале Центрального техникума театрального искусства (ныне ГИТИС), а позже перешел вместе с оркестром в театр Всеволода Мейерхольда, где пришелся ко двору со своими эксцентричными хореографическими этюдами и игрой на «шумовых» инструментах.

В 1929 году вышла и первая советская джазовая пластинка — «Аллилуйя», записанная первым в Союзе профессиональным джазовым коллективом «АМА-джаз» («АМА» — это Ассоциация московских авторов) под управлением пианиста и студента консерватории Александра Цфасмана. Именно эта популярная мелодия звучит во время визита Азazelло (в виде воробья) к профессору Кузьмину в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также на балу у Воланда. Выходец из украинского еврейского местечка, Цфасман был первой советской джазовой звездой: на концерты его оркестра в саду «Эрмитаж» выстраивались очереди, а его пластинки с легкими эстрадно-джазовыми пьесами даже продавали на черном рынке.

В середине 30-х олицетворением «советского джаза» стал эстрадный певец Леонид Утесов, прославившийся после громового успеха музыкальной комедии «Веселые ребята» (1934) вместе со своим ленинградским оркестром, который он относил к направлению «теа-джаз» («театральный джаз»). Кстати, первоначальным названием этого

фильма было «Джаз-комедия», но его поменяли на простеньких «Веселых ребят» по настоянию Максима Горького. Пластинки с джазом в то время были вполне доступны, главным хитом эпохи было танго «Утомленное солнце» польского композитора Ежи Петербургского в исполнении оркестра Александра Цфасмана, который с 1939 года состоял в штате Всесоюзного радиокомитета и играл свою музыку по радио на всю страну.

Тот же год стал роковым еще для одного джазового коллектива: во время вторжения вермахта в Польшу на территорию Белоруссии в полном составе переместился оркестр трубача Адольфа Эдди Рознера — берлинского трубача еврейского происхождения, спасавшегося от нацистов в Польше. В годы войны элегантный чужак Эдди Рознер приобрел колоссальную популярность: его оркестр исполнял самый настоящий свинг. Правда, в 1946 году знаменитый джазмен после попытки полулегально вернуться в Польшу был арестован НКВД, приговорен к 10 годам лагерей и отправлен на Колыму. После освобождения Эдди Рознер собрал новый коллектив, который снялся в фильме Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1956) — правда, без своего руководителя.

Во время войны на фронте и в тылу играли и Эдди Рознер, и Александр Цфасман. Последний из-за невозможности возить по окопам рояль за месяц освоил аккордеон. Так как американцы теперь считались союзниками, джаз был признан более-менее терпимым. Огромной популярностью пользовался показанный в СССР фильм «Серенада Солнечной долины» с участием оркестра Глена Миллера. Леонид Утесов записал на русском языке американскую свинговую песню *Comin' In On A Wing And A Prayer* («крыло и молитва» из названия превратились в поговорку «на честном слове и на одном крыле»), а Александр Цфасман выслал ноты своего «Интермеццо для кларнета с оркестром» знаменитому свинговому кларнетисту Бенни Гудмену. Американец с благодарностью принял посвящение.

Когда началась холодная война, для джаза в СССР наступила «эпоха разгибания саксофонов»: буржуазная музыка, даже название которой улетучилось из официального контекста, была признана формалистической и чуждой советскому народу (заодно с Дмитрием Шостаковичем и Сергеем Про-

кофьевым). Оркестры переименовали в «эстрадные» и запретили использовать западный репертуар в ресторанах и на танцплощадках, из обихода исчезли саксофоны и даже шестиструнные гитары — на всякий случай. Зато в 1947 году из Шанхая в Казань прибыл джазовый оркестр под руководством Олега Лундстрема, состоящий из выросших в Китае детей инженеров Китайской Восточной железной дороги. Через десять лет оркестр переедет в Москву.

Кстати, советские власти воспринимали джаз в качестве западной пропаганды не на пустом месте. Известно, что в разгар холодной войны Госдепартамент США разработал проект «Послы джаза» — идеологическое оружие против СССР. В рамках проекта в 1961 году Советский Союз посетил оркестр кларнетиста Бенни Гудмена. На приеме в посольстве США «король свинга» пожал руку Никите Хрущеву и воскликнул: «Значит, вы тоже любите джаз!» Но советский лидер осек музыканта: «Нет, я люблю хорошую музыку». В 1971 году в Советском Союзе с огромным успехом гастролировал сам Дюк Эллингтон: в Ленинграде группа местных музыкантов поприветствовала выходящего из самолета Дюка пьесой *When The Saints Go Marching In*.

Любители джаза из Советского Союза умудрялись в условиях информационной блокады узнавать о джазе все больше — из западного радио или из лекций, которые проводились, скажем, в ленинградском джаз-клубе в Кировском дворце. Гостивший в СССР кларнетист Бенни Гудмен удивлялся: «Если в некоторых странах, как, например, Ирак или Афганистан, концерты предваряли рассказы о том, что такое джаз, то в России это было не нужно. Армия поклонников джаза, который являлся культурой советского андеграунда, была столь велика, а знание столь глубоко, что ничего, кроме музыки, было не нужно».

Хрущевская «оттепель» 60-х годов принесла кое-какие послабления и в отношении буржуазной музыки, про которую писал Сергей Довлатов: «Джаз — это восхитительный хаос, основу которого составляют доведенные до предела интуиция, вкус и чувство ансамбля». Железный занавес приоткрылся еще во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов лета 1957 года, на который пригласили биг-бэнд Мишеля Леграна. В стране начали проводиться

настоящие джазовые фестивали, появились и свои звезды: пианист Игорь Бриль, джаз-рок-группа «Арсенал» саксофониста Алексея Козлова, авангардное вильнюсское трио «Ганелин-Тарасов-Чекасин» в составе пианиста Вячеслава Ганелина, барабанщика Владимира Тарасова и саксофониста Владимира Чекакина.

В 1965 году на гибкой пластинке из журнала «Кругозор» вышла джазовая пьеса квинтета саксофониста Алексея Козлова, игравшего в кафе «Молодежное» и не принадлежавшего ни к одной официальной организации. Прорыв стал возможен благодаря энтузиазму редактора «Кругозора» Виктора Купревича (который организовал ансамбль «Джаз-балалайка» с целью делать джаз с опорой на русский фольклор) и одобрению Дмитрия Шостаковича. Классик дружил с Александром Цфасманом, уважал джаз и даже присутствовал на клубном концерте саксофониста Кэннонбола Эддерли, будучи в составе советской делегации в Сан-Франциско в 1959 году.

Советские музыканты учились джазу по пластинкам, практически не видя своих кумиров живьем, но когда они впервые оказались на международном джазовом фестивале (Варшава, 1962 год), западные коллеги удивленно подняли брови. Оказалось, за железным занавесом сложилась самобытная джазовая культура с опорой на национальные традиции: молодой трубач Андрей Товмасян с огромным успехом представил свою пьесу «Господин Великий Новгород». Доморощенных джазменов не стоит недооценивать. Обзоры пластинок с советским джазом все чаще можно встретить на западных сайтах: даже избалованная иностранная публика относится к музыке с той стороны железного занавеса со все возрастающим интересом.



Послушать

Ансамбль «Мелодия». «Лабиринт» (1974)

Мелодия

Саксофонист Георгий Арамович Гаранян из «поколения физиков» (в 60-х годах джазом увлеклись студенты технических специальностей) — подлинная легенда советского

джаза, и его ансамбль «Мелодия» записал огромное количество эстрадной и джазовой музыки, которую можно услышать и на пластинках, и в кино, и в мультфильмах. «Лабиринт» — джаз-роковый эксперимент группы, состоящий из четырех многочастных композиций (пластинка не переиздавалась, потому что была сомнительна с точки зрения материала). Здесь есть и хаотическая игра на сопрано-саксофоне, как у Джона Колтрейна, и роковая гитара, и фанковый бит, и расслабленные модальные фрагменты в духе пластинок Херби Хэнкока, вышедших на Blue Note, и даже толика авангарда (без Майлза Дэвиса тоже не обошлось). В «Лабиринте» много звука, много музыки, много пространства — то сконцентрированного и сжатого, как пружина, то открытого для возможности парить. Шедевр советского джаза, доказывающий, что в годину брежневского застоя в советской музыке далеко не всегда был застой.

Джелли Ролл Мортон: «Я изобрел джаз»

Даже самый дотошный исследователь и музыковед не назовет имени того, кто изобрел джаз. Лишь один человек не моргнув глазом присвоил это изобретение себе: пианист и лидер оркестра Джелли Ролл Мортон, который заявил, что именно он первым соединил все ключевые элементы того, что впоследствии называли джазом. И сам термин «джаз» — тоже его. Он даже назвал точную дату своего открытия — 1902 год! Конечно, это было сказано для красного словца, ведь известно, что джаз — коллективное изобретение. Но нет сомнений и в том, что вклад Джелли Ролл Мортон в формирование нового музыкального языка колоссален — он и впрямь стоял у самых его истоков.

Его дата рождения до сих пор точно неизвестна: то ли он родился в 1890 году, то ли в 1885-м, то ли приписал себе лишних пять лет жизни, чтобы можно было с большим основанием провозглашать себя изобретателем джаза. Джелли Ролл Мортон вообще любил прихвастнуть и приукрасить факты своей биографии. Креольский мальчик Фердинанд Ламот, росший в Новом Орлеане рубежа XIX

и XX веков, не мог не проникнуться музыкальным движением своей эпохи. В 10 лет он начал осваивать пианино, а к 1902 году его можно было часто застать в районе увеселительных заведений Сторивилле, где он играл французские кадрили в борделях и пользовался всеобщим уважением. Там же он и получил свое прозвище Джелли Ролл, то есть «Желейный рулетик» — в контексте Сторивилла это выражение явно носило непристойный смысл.

В Новом Орлеане в то время жили пианисты всех оттенков кожи со всего мира: испанцы, негры, французы, белые американцы — здесь всем находилась работа. Джелли Ролл Мортон чувствовал себя в этом окружении как рыба в воде. Он рассказывал о ночном клубе The Frenchman, который работал тогда, когда все остальные места были уже закрыты: «Все девчонки, которые могли выйти из своих домов, были там. Миллионеры приходили послушать своих любимых пианистов. Там не было никакой дискриминации. Все сидели за разными столами и везде, где можно было сидеть. Все группировались как хотели и были как одна большая и счастливая семья. Люди приезжали со всей страны, и часто было невозможно войти. Все шло на огромной скорости — много денег, напитки всех видов — с четырех утра до двенадцати, часа, двух или трех дня. Тогда, когда уходили пианисты, толпы уходили тоже».

Начинающий пианист жил со своей очень религиозной прабабушкой и рассказывал ей, что работает ночным сторожем на фабрике бочек. Пытливая бабушка все выяснила и выгнала внука из дома: «Она сказала мне, что я опозорил семью, и запретила мне жить в доме. Она сказала, что музыка дьявола, несомненно, приближает мою гибель, но я просто не мог оставить эту музыку». Джелли Ролл Мортон ударился в странствия, разъезжая по Луизиане, Миссисипи, Алабаме и Флориде, всюду находя себе заработок игрой на пианино и участвуя в менестрель-шоу. Впрочем, параллельно этот активный человек занимался игрой в карты и в бильярд, а также сутенерством. Используя Новый Орлеан как свою базу, он совершал вылазки в Мемфис, Сент-Луис и Канзас-Сити. Три года он вместе со своей подружкой Розой Браун провел в Чикаго. В 1915 году ноты его композиции Jelly Roll Blues стали первой опубликованной

джазовой пьесой. В конце концов Джелли Ролл Мортон забрался на востоке до Нью-Йорка, а на западе до Лос-Анджелеса, куда он прибыл в 1917 году и где снискал такой успех (его танго *The Grave* наделало шума в Голливуде), что остался на пять лет.

В течение этих десяти лет путешествий Мортон запросто сплавлял в своей голове различные музыкальные традиции: регтайм, вокальный и инструментальный блюз, репертуар шоу менестрелей, песни полевых рабочих, религиозные гимны. И к тому же добавлял к ним популярные песни белого населения, испаноязычную музыку Карибского бассейна, классические произведения. То, что вышло из-под пальцев Джелли Ролл Мортон, было очень близким к тому, что начали называть словечком «джаз»: возможно, его можно назвать первым в истории джазовым аранжировщиком, который сумел в нотной записи сохранить дух и характеристики жанра, основанного на импровизации.

В 1922 году он оказался в самом эпицентре джазовой активности — в Чикаго. Он приехал требовать признания своего авторства недавно опубликованного регтайма *The Wolverines*: под названием *Wolverine Blues* он стал хитом в Чикаго. Записи Джелли Ролл Мортон тех лет (скажем, ряд сольных фортепианных переложений собственных старых вещей) показывают, в какой интригующий коктейль превратились его музыкальные влияния. В 1926—1927 годах он записывался для престижной компании Victor вместе со своим оркестром *Red Hot Peppers*, куда входили семь или восемь музыкантов, прекрасно чувствующих себя в традиции Нового Орлеана и знакомых с музыкой Мортон (среди них были тромбонист Кид Ори и барабанщик Бейби Доддз).

Эти пластинки — одно из музыкальных сокровищ, в которых джаз предстает сплавом разных культур. Они были задуманы таким образом, чтобы дать выход максимально-му разнообразию звуковых текстур и тембров без ущерба для ясности формы. Кроме того, в отличие от большинства джазовых выступлений в те дни, они были тщательно отрепетированы. Интересно и то, что Мортон предоставляет возможность всем исполнителям сыграть приличное по продолжительности соло, не упуская из виду общее структурное единство и равновесие между соло и ансамблем.

В 1928 году Джелли Ролл Мортон переехал в Нью-Йорк и продолжил записываться, стремясь подхватить новые течения, но в душе он всегда оставался верен духу коллективной импровизации Нового Орлеана и не смог приспособиться к новому оркестровому стилю Флетчера Хендерсона и Дона Редмана. Его пластинки принимались хорошо, но до хитов им было далеко. К 1930 году его стиль уже выглядел явно устаревшим: тем не менее некоторые его композиции (скажем, *Wolverine Blues*) остались в ходу у передовых джазменов 30-х. Именно пьеса *King Porter Stomp* его авторства, сыгранная в 1935 году оркестром Бенни Гудмена в обновленной аранжировке Флетчера Хендерсона, в значительной степени озаменовала своим появлением эпоху свинга. Кстати, авторских отчислений Мортон так и не дождался.

В новую эпоху Джелли Ролл Мортон оказался невосребован: ему даже пришлось продать бриллиант, который он из хвастовства носил на переднем зубе. В начале 30-х он поселился в Вашингтоне, где был менеджером джазового клуба (здание до сих пор сохранилось) и периодически выступал. В 1938 году в клуб заглянул фольклорист Алан Ломакс (в будущем — биограф Джелли Ролл Мортон) и обнаружил за фортепиано легенду раннего джаза. Ломакс записал для Библиотеки Конгресса восемь часов интереснейших интервью с Мртоном (они вышли на пластинке в 1948 году). Бесценное устное наследие: музыкант вспоминает свои ранние деньки в Новом Орлеане и играет на фортепиано, воссоздавая стиль многих его современников рубежа веков. Как оказалось, Джелли Ролл Мортон был еще и ранним историком джаза, прекрасным теоретиком и проницательным музыкальным аналитиком.

В период записи интервью для Алана Ломакса музыкант в своем клубе попал в потасовку и был серьезно ранен ножом в грудь и голову. Ближайшая больница «только для белых» отказалась принять его, и Джелли Ролл Мортон отправился в отдаленный госпиталь похуже. Врачи держали лед на его ранах несколько часов, но выздоровление было неполным. После этого случая пианист часто болел и стал задыхаться. В Нью-Йорке он провел новые сессии звукозаписи в 1939—1940 годах, но на три месяца попал в больницу с астмой. Джелли Ролл отправился в Калифор-

нию с нотами новых мелодий и с новыми договоренностями, надеясь на возрождение карьеры и благотворное влияние океанского воздуха, но болезнь взяла свое: Мортон умер 10 июля 1941 года в лос-анджелесской больнице, немного не дожив до нового всплеска интереса к новоорлеанскому джазу. Кстати, в ухудшении своего здоровья он винил исключительно проклятие вуду — в лучших новоорлеанских традициях.



Послушать

Jelly Roll Morton. Birth Of The Hot (1995)

Victor/RCA Bluebird

Выходец из Нового Орлеана, энергичный креол Джелли Ролл Мортон был убежден, что именно он изобрел джаз. Спорное утверждение, но именно он первым показал, что музыка может быть не просто танго, регтаймом или блюзом — она может быть соединением всех компонентов, поданным под «горячим» соусом. Этот первый великий композитор джаза сначала в качестве пианиста, а потом в качестве лидера оркестра задал стандарт для музыкантов своего времени, и на этом сборнике его классики мы можем послушать, как звучал передовой танцевальный джаз 20-х. В записи разнохарактерных пьес, выпущенных лейблом Victor в 1926—1927 годах, задействованы такие легендарные исполнители, как кларнетист Джонни Доддз, барабанщик Бейби Доддз, тромбонист Кид Ори (они участвовали и в знаменитых сессиях Луи Армстронга с его Hot Five и Hot Seven). В трио с братьями Доддз лидер оркестра исполняет Mr. Jelly Lord, а также свой потрясающий и передовой по тем временам чикагский хит Wolverine Blues.

Кинг Оливер: «папа Джо»

История жизни джазового пионера Кинга Оливера — это история триумфа и трагедии. Самый заметный музыкант Нового Орлеана, руководитель знаменитого на всю страну чикагского состава, сделавшего первую значи-

тельную серию записей в истории джаза, — и одинокая смерть в бедности и безвестности. Кинг Оливер не только заменил отца Луи Армстронгу — он может уважительно называться папой всего джаза: Луи как раз и называл его «папа Джо». А еще он написал в своей автобиографии так: «Моей амбицией было играть, как он. Я все еще думаю, что без него не было бы джаза, каков он сегодня. Он сам по себе был создателем».

Сведения по поводу даты и места рождения этого человека расходятся, но наиболее вероятно, что Джозеф Натан Оливер родился 19 декабря 1884 года в Эбене, что в 50 милях от Нового Орлеана. Мальчик работал на плантациях, образования у него не было, как не наблюдалось и какого-то особенного музыкального дара. Еще до наступления нового века он переехал в Новый Орлеан, в котором можно было найти какую-нибудь работу, — проще всего было устроиться музыкантом. Джо Оливер начал осваивать тромбон, но ему посоветовали побереечь уши окружающих: он играл громко и плохо, из-за чего его часто отправляли с вечеринки домой. Он перешел на корнет, и дела, на удивление, пошли в гору.

Около 1908 года Джо Оливер состоял в нескольких марширующих оркестрах Нового Орлеана, его можно было застать в барах и кабаре района развлечений Сторивилла. Его по-прежнему громкая, но теперь уже техничная игра вызвала ажиотаж — он активно включился в развитие стиля коллективной импровизации «горячего» джаза. Ритм и духовые инструменты импровизировали в один и то же момент, без акцентирования внимания на одном солисте: оркестр создавал музыку в качестве единого организма. Правда, Джо Оливер умудрялся выделиться из общего ряда. Прикладывая к раструбу корнета шляпу-котелок, чашку или обычный вантуз, он мог изменить звучание инструмента. С арсеналом вещей он получал массу занятных звуков.

В канун 1912 года 11-летний беспризорник по имени Луи Армстронг был арестован за стрельбу из пистолета. Луизианский суд поместил его на полтора года в городской воспитательный дом, и там он получил свое первое музыкальное образование. Когда Луи вышел из негостеприим-

ных стен в 1914 году, он уже был лидером оркестра местных хулиганов. Он начал искать места для концертов в ближайших окрестностях Сторивилла — в нескольких кварталах от места, где Джо Оливер играл свою новую «горячую» музыку. Они познакомились, и Оливер начал опекать молодого музыканта — подарил Луи Армстронгу его первый корнет. Луи готов был молиться на старшего товарища: он был рад даже тому, что ему позволяет держать трубу «папы Джо» во время перерывов в концерте.

В 1917 году Джо Оливер заслужил от тромбониста Кида Ори прозвище Кинг (Король). Корнетист давно стремился попасть в группу Ори, и когда это случилось, их совместный оркестр быстро снискал славу самого «горячего» в городе. Оливер и впрямь был королем музыкантов; он играл и в танцевальных залах для рабочего класса, и на респектабельных белых вечеринках. Как один из немногих полностью занятых черных музыкантов в Новом Орлеане, Кинг Оливер нуждался в ассистенте и подмене: под рукой всегда был Луи Армстронг, для которого Оливер был главным жизненным авторитетом. Правда, он часто играл, прильнув к стене, чтобы скрыть свой левый глаз: после одной драки музыкант частично ослеп.

Еще одна драка на танцах (уже в 1919 году) закончилась полицейским рейдом, и под арест попали не только зачинщики беспорядков, но и заодно Кинг Оливер с его музыкантами. Корнетист решил бросить расистский Юг и вместе с Кидом Ори уехал из Нового Орлеана, чтобы больше никогда туда не вернуться. Его новым домом (и площадкой для взлета к славе) стал Чикаго, после Первой мировой войны наполненный черными переселенцами с южных плантаций. Музыканты здесь были нужны: на пяти квадратных милях района развлечений Саут-Сайда располагались сорок танцевальных залов! Гитарист Эдди Кондон говорил, что в чикагском воздухе было столько музыки, что вам нужно было просто держать трубу — и она заиграет сама.

Сначала вместе с музыкантами Кинг Оливер отправился в Калифорнию, где пробыл год. В 1922 году уже был знаменитостью: журналисты писали, что он «воспламенил» Лос-Анджелес своим исполнением регтаймов, поп-песен,

блюзов. Вернувшись в Чикаго, Кинг Оливер основал свою группу King Oliver's Creole Jazz Band, которая играла в клубе Lincoln Gardens (в ансамбле звучали кларнет, тромбон, фортепиано, барабаны, контрабас и иногда банджо). Дела пошли настолько хорошо, что Оливер вызвал к себе в Чикаго в качестве второго корнетиста своего протеже, 21-летнего Луи Армстронга (он признался, что никогда не покинул бы Новый Орлеан, если бы не телеграмма «папы Джо»).

С июня 1922 года по сентябрь 1924 года Кинг Оливер стал легендарной фигурой Чикаго. Он слыл отличным руководителем, а как музыканту ему просто не было равных. Гитарист Эдди Кондон вспоминал Creole Jazz Band образца 1924 года так: «С первого прослушивания это было как гипноз. Каждый играл то, что хотел играть, и все смешивалось так, будто кто-то планировал музыку до микрона, вооружившись приборами. Таких нот я никогда не слышал; трубы звучали как теплый дождь в холодный день. Это казалось невозможным, поэтому я пытался отстраниться, но это было правдой». Новый звук покорила не только Кондона: трубач Баббер Майли перенесет его в группу Дюка Эллингтона, а серия записей Creole Jazz Band помогла идеям этого оркестра распространиться по всему джазовому миру.

Несколько десятков записей группы Кинга Оливера, сделанных с 5 апреля по 24 декабря 1923 года, — признанный краеугольный камень джаза. Главной темой оркестра стала Dippermouth Blues с элегантным, красиво построенным соло Кинга Оливера в три квадрата (корнетисты и трубачи выучивали его нота в ноту). Пьеса Chimes Blues включает в себя первое записанное соло Луи Армстронга — уже слышно, какое блестящее будущее ждет этого музыканта. Во время записи ощущалось, что Армстронг перерос своего учителя — особенно это было заметно пианистке Лил Хердин, единственному образованному музыканту во всем составе и будущей жене Армстронга. Казалось, Луи начал отодвигать Оливера на задний план, хотя и невольно: он был младше учителя на пятнадцать лет и по-прежнему преклонялся перед ним.

Несмотря на успехи, группа распалась в 1924 году. Луи Армстронг и Лил Хердин поженились, и Кинг Оливер при-

знал, что его молодой ученик играет лучше, чем он сам (когда они оба выступали на сцене, слушателям казалось, что они читают мысли друг друга). Лил знала о привязанности своего мужа к Кингу Оливеру, но хотела разлучить их, чтобы Луи Армстронг пошел своей дорогой. Так и случилось: в середине 1924 года Армстронг покинул King Oliver's Creole Jazz Band, вскоре оказался в оркестре Флетчера Хендерсона в Нью-Йорке, где начался его путь к всемирной славе. Для Кинга Оливера этот уход, возможно, казался потерей ребенка. В своих мемуарах Луи Армстронг напомнил, что «Джо Оливер, как и я, чувствовал, что мы были очень близкими родственниками».

Изменился и сам Кинг Оливер. Он собрал новый состав под названием The Dixie Syncopators, но после записей 1923 года он почувствовал себя звездой и начал чаще говорить «мой оркестр» вместо «наш оркестр». Деловая хватка Оливера явно уступала его музыкальным способностям. Менеджеры крали у него прибыль; он требовал больше денег для своей группы, чем залы были готовы заплатить, и из-за этого терял работу. Успешный ангажемент в нью-йоркском клубе Savoy Ballroom оказался коротким из-за завышенных финансовых требований; по той же причине Кинг Оливер отказался и от регулярных выступлений в клубе Cotton — именно оттуда придет к славе оркестр Дюка Эллингтона. К осени 1927 года музыканты разошлись кто куда.

Некстати случился и обвал на бирже — Кинг Оливер потерял сбережения в обанкротившемся чикагском банке. Многолетнее пристрастие к сладкому (корнетист обожал бутерброды с сахаром) отразилось на состоянии зубов — игра на инструменте стала болезненной. Оливер остался в Нью-Йорке, но у него больше не было постоянного места для выступлений или оркестра. Он записал несколько пьес для Victor с участием нанятых музыкантов, периодически аккомпанировал блюзовым певцам, с 1930 по 1936 год гастролировал на Юг с оркестрами в десять—двенадцать человек (несколько месяцев в 1933 году в составе был саксофонист Лестер Янг), пока не кончились деньги. Реакция публики варьировалась от восторга до неприятия — Кинг Оливер уже не считался знаменитостью, а из-за проблем со здоровьем он часто не мог сыграть свои записанные

соло. В конце концов все автобусы сломались, концерты были отменены, доход упал, а в один «прекрасный» день в июле 1934 года восемь музыкантов ушли из группы.

Забытый всеми, Кинг Оливер провел последние месяцы жизни в Саванне, штат Джорджия, где работал уборщиком в бильярдной и продавал овощи на улицах. Хотя он трудился с девяти утра до полуночи, ему не хватало на лекарства. Своей сестре, живущей в Бронксе, он писал, что на возвращение в Нью-Йорк он накопил всего лишь 1,6 доллара. Кинг Оливер умер от артериосклероза 10 апреля 1938 года и был похоронен в Бронксе. В то же время Луи Армстронг был в Саванне с концертом и успел пообщаться с Кингом Оливером в его последние дни. В этом же году свинговая музыка, основы которой он заложил, усилиями оркестра Бенни Гудмена прозвучала со сцены Карнеги-Холл во всем своем блеске.



Послушать

Dippermouth Blues: His 25 Greatest Hits (1997)

ASV/Living Era

Эта хронологическая компиляция дает возможность оценить традиционный джазовый маршрут 20-х годов (Новый Орлеан—Чикаго—Нью-Йорк) сквозь призму короткой карьеры Кинга Оливера. Шесть самых ранних записей 1923 года демонстрируют захватывающее музыкальное взаимодействие Кинга Оливера и Луи Армстронга. Записи, сделанные The Dixie Syncopators в 1926—1928 годах, и материал оркестра Кинга Оливера 1929—1930 годов ясно указывают на различия параметров джазовой сцены в Чикаго и Нью-Йорке во второй половине 1920-х годов. Чикагский подход — более экспрессивный и спонтанный (чего стоит *Wa Wa Wa* с «говорящим» соло!), в нью-йоркских записях больше аккуратности. От пьесы к пьесе слышно, как Кинг Оливер заставляет ритм новоорлеанского уличного марша дышать и развиваться — на протяжении многих лет эти музыкальные реликвии хранились в анналах истории джаза в качестве важнейшего компонента в развитии от «горячей» танцевальной музыки к оркестровому свингу.

Бикс Бейдербек: человек-легенда

Писательница Дороти Бейкер на основе жизнеописания трубача Бикса Бейдербека написала в 1938 году роман «Юноша с трубой», а в 1950 году по мотивам книги даже был поставлен одноименный фильм. За свою короткую жизнь этот белый джазмен успел превратиться в настоящую легенду, как это позже было с безвременно ушедшими рок-музыкантами. Жизнь Бикса Бейдербека тоже была вполне «рок-н-рольной», полной музыкальных озарений, опасных для здоровья излишеств и загадок: до сих пор ведутся споры относительно причины его смерти, важности его вклада в джаз в отношении афроамериканских музыкантов того же периода и даже по поводу его настоящего имени и сексуальной ориентации.

Не вполне ясно, сразу ли его звали Биксом, или это сокращение от Бисмарк. Новейшие изыскания в школьных и церковных записях в его родном городе Давенпорте, штат Айова, доказывают, что все-таки Бисмарк. Хотя родители называли его Бикс и ему, судя по подписи в письмах, самому так нравилось. Имя в честь Железного канцлера было дано неспроста: отец — потомок немецких иммигрантов, обеспеченный делец на рынке угля и древесины, мать — дочь речного капитана на Миссисипи. Приличная во всех отношениях семья, в которой 10 марта 1903 года родился музыкант Леон Бикс Бейдербек.

Бикс начал играть в два-три года, едва дотягиваясь до клавиш. Мама давала ему уроки игры на фортепиано, и уже в трехлетнем возрасте он мог сыграть «Венгерскую рапсодию № 2» Ференца Листа. Через несколько лет в местной прессе вышла восторженная статья: семилетний музыкальный вундеркинд на слух играет то, что слышит! В десятилетнем возрасте Бикс перестал появляться дома на ужине, катаясь по реке на экскурсионных суденышках и играя там на каллиопе. К нему кино, на которое он ходил с друзьями по субботам, он был равнодушен, зато сразу после сеанса бежал домой, чтобы подобрать мелодии, которые играл аккомпаниатор во время фильма.

Что касается корнета, Бикс в жизни не взял ни одного урока, он начал осваивать инструмент самостоятельно в

13 лет. Прибывший со службы во время Первой мировой войны старший брат подарил ему фонограф и несколько пластинок, среди которых были Tiger Rag и Skeleton Jangle в исполнении Original Dixieland Jazz Band — авторов первой в истории джазовой записи. Так Бикс увлекся джазом и даже начал играть с некоторыми ансамблями. Но через месяц после 18-летия с ним приключилась темная история, о важности и серьезности которой тоже ведутся споры: Бикс был арестован по обвинению отца одной девочки, которую тот якобы затащил в гараж и совершал в отношении ее действия, квалифицированные как «непристойные и похотливые». Какое-то время провел под стражей, но был быстро выпущен.

Из-за ареста и увлечения джазом заботливые родители отправили сына в военную школу близ Чикаго. Бикс частенько садился на поезд и уезжал в город, чтобы послушать музыку, часто не возвращаясь в кампус вовремя. Он писал брату: «Я пойду даже в ад, чтобы послушать хороший оркестр». Однажды ранним утром Бикс был пойман на пожарной лестнице, когда пытался тайком подняться в свою комнату общежития. Его отчислили из-за прогулов — и из-за пристрастия к выпивке. В письме родителям было упомянуто, что он пил сам и приносил спиртное в школу. Бикс не унывал — он отправился туда, куда его влекло, — в джазовые клубы.

За свою короткую карьеру Бикс Бейдербек работал с тремя прекрасными ансамблями. В 1923 году он присоединился к белому оркестру «горячего» джаза белых жителей Среднего Запада — The Wolverine Orchestra (названному так в честь пьесы Wolverine Blues Джелли Ролл Мортон). Потом провел два года в оркестре Джина Голдкета, который в октябре 1926 года одолел в музыкальной битве прославленный нью-йоркский черный оркестр Флетчера Хендерсона. После Бикс перешел в самый популярный, престижный и высокооплачиваемый в стране оркестр Пола Уайтмена, где такжегодились его идеальный слух и мягкая фразировка.

Но до этого он успел вместе со своим другом, саксофонистом Фрэнком Трэмом Трамбауэром сделать для лейбла Okeh удивительную пластинку. 4 февраля 1927 года Frank

Trumbauer And His Orchestra записали пьесы Clarinet Marmalade и Singin' The Blues, соло в которых поставили Бикса Бейдербека в контекст авангарда джазовой мысли того времени. По сути, он породил сам метод джазовой баллады, когда музыка может играть сладко и мило, но не терять джазового чувства и мужественности, не превращаясь в успокаивающую эстраду, — это было важное открытие на десятилетия вперед. Шедевр Singin' The Blues Луи Армстронг называл коллекционной вещью, его разучивали все трубачи, а оркестры (и черные, и белые) записывали свои версии пьесы нота в ноту.

Звуки трубы Бикса Бейдербека заворожали современников. Расс Морган, работавший с ним в оркестре Джина Голдкета, всегда вспоминал «некоторые из самых красивых нот, какие только можно услышать». Когда на концерт оркестра Пола Уайтмена с Биксом Бейдербеком попал Луи Армстронг, он отметил, как «все прелестные ноты идут сквозь него». Когда как-то раз Бикс играл с Кингом Оливером, публика аплодировала стоя, а из глаз многоопытного Оливера покатились слезы. Друг Бикса, Хоуги Кармайкл (пианист и композитор, из-под чьего пера вышли такие знаменитые стандарты, как Georgia On My Mind и Stardust) посетил клуб Lincoln Gardens примерно в 1923 году в компании парней из The Wolverines: «Оркестр Кинга Оливера был там. Это был сплошной настоящий джаз. Луи Армстронг играл на второй трубе. Он показал в улыбке свои белые зубы, когда Бикс махнул ему. Бикс сказал: «Это мой приятель». Они были друзьями — два сильнейших трубача 20-х годов. Луи играл оптимистично, открыто и виртуозно, а в игре Бикса были загадочность, красота мелодии, расслабленность.

К сожалению, великолепная игра Бикса вступила в противоречие с систематическим пьянством. Его лозунгом была фраза: «Не сноси бутылку, а заливай!» Он выпивал с каждым, кто готов был поддержать; его снедала страсть к музыке (Бикс всегда носил в кармане мундштук от своего корнета), а за своим здоровьем не следил. К концу 20-х стало очевидно, что с Биксом что-то не так. Пол Уайтмен даже давал ему отпуск с сохранением зарплаты, чтобы музыкант смог поправить здоровье в реабилитационных центрах. Когда он

вернулся, заметного улучшения не было, а работы было много: оркестр Уайтмена начал участвовать в еженедельном радиошоу с ограниченным временем на репетиции. Бикс был в состоянии справиться благодаря фантастическому слуху, но в октябре 1930 года прямо в эфире он встал со своего места для соло, но не смог ничего сыграть.

Когда Бикс Бейдербек ушел из оркестра Пола Уайтмена и с триумфом вернулся в родной Давенпорт, он нашел в шкафу все свои записи, которые он с гордостью отправлял домой — по-прежнему завернутые в почтовую упаковку. Для своей семьи он оставался изгоем, а путь, который он выбрал, неприемлемым. Бикс не мог избежать встреч с друзьями, пришлось выпивать с ними. Годы спустя кларнетист Пи Ви Рассел сказал: «В некотором смысле Бикс был убит своими друзьями. Бикс никому не мог отказать». Между 1929 и 1931 годами он периодически записывался, мотаясь между Давенпортом и Нью-Йорком. К 1931 году с трудом держал в руках инструмент. Последние дни он провел в доме контрабасиста Джорджа Креслова в нью-йоркском районе Квинс. Это был жаркий август, Бейдербек не мог уснуть и играл на фортепиано, потом у него случилась истерика, ему чудилось, что под кроватью спрятались два мексиканца с кинжалами. Как выяснилось, он страдал от крупозной пневмонии, которая вместе с отеком мозга стала причиной его смерти 6 августа 1931 года в возрасте 28 лет.

Хоуги Кармайкл вспоминает своего друга Бикса Бейдербека как способного очаровать джентльмена с хорошими манерами, всегда опрятного и аккуратно причесанного: да, выпить любил, но не до такой степени, а под градусом становился задумчивым. Другие пишут о его неопрятности и непомерном пьянстве вплоть до белой горячки. Человек-загадка практически сразу после кончины превратился в романтического персонажа, «юношу с трубой», музыкального мученика. Бикс Бейдербек — противовес буржуазному окружению, трагический гений, готовый на все ради любимой музыки; его называли «главным святым джаза» и даже сравнивали с Иисусом Христом. Трагический финал его жизни, к сожалению, впоследствии повторяют многие музыканты, но легенда о Биксе, как и его музыка, по-прежнему поражает воображение.



Послушать

**Bix Beiderbecke. Vol. 1: Singin' The Blues (1990)
Columbia**

Игру Бикса Бейдербека на корнете сравнивали с девушкой, которая говорит «да», с пробуждением в первый день весны и даже со стрельбой пулями по колоколу. Эта антология — прекрасное собрание классики Бикса Бейдербека, позволяющее убедиться в справедливости сравнений. Помимо прямого влияния на современников, этот музыкант добавил новые краски в джазовую палитру и предвосхитил новые достижения в музыке. Он обожал Бесси Смит, но проявлял интерес к таким композиторам, как Шенберг и Стравинский, и был одним из первых корнетистов, использовавших в игре вибрато, чем предвосхитил школу кул-джаза Лестера Янга и Майлза Дэвиса. Помимо хрестоматийных соло в *Singin' The Blues* или *I'm Comin' Virginia*, здесь можно услышать маленький шедевр *In A Mist* 1927 года — единственную записанную фортепианную пьесу Бикса в исполнении самого автора. В ней явно чувствуется пристрастие Бейдербека к текучим гармониям Равеля и Дебюсси.

Луи Армстронг: заветы Сачмо

В 1964 году хит-парады по всему миру были забиты британскими рок-группами во главе с *The Beatles*, а джаз уже давно вышел из разряда любимцев молодежи. Но ветеран джазовой сцены, трубач и хрипун Луи Армстронг, пребывающий в статусе живой легенды, мог позволить себе масштабные гастроли. На одном из концертов из публики раздался крик: *Hello, Dolly!* С каждым новым выступлением эта фраза звучала все громче и чаще. Озадаченный Луи Армстронг обернулся к своему контрабасисту Эрвеллу Шоу и спросил: что за чертовщина им нужна, какая такая *Hello, Dolly?* Он и сам забыл, как в том же году записал задорную безделицу под названием «Привет, куколка» для одноименного мюзикла. Пока оркестр был в туре, эта безделица каким-то образом сумела возглавить американский хит-парад.

Радио Луи Армстронг не слушал, за хит-парадами не следил, так что даже и не знал, что простенькая песенка в его исполнении спихнула с первого места саму «ливерпульскую четверку» и нарушила их тотальную четырнадцатинедельную монополию (сам он отреагировал со свойственным благодушием: приятно быть на вершине вместе с этими The Beatles!). На момент триумфа Луи Армстронгу было 62 года, и он стал старейшим артистом, занявшим первое место американского хит-парада. Он заказал ноты, разучил Hello, Dolly заново, и на первом же концерте публика приняла ее на ура. Разумеется, сыграла роль магия самой песни, но не меньшую роль в успехе сыграла личность ее исполнителя, чье обаяние и мастерство покорили мир задолго до этого, а творчество вышло далеко за рамки Hello, Dolly.

Масштаб влияния Луи Армстронга на весь американский шоу-бизнес трудно переоценить. Сила его таланта проявлялась во всем: в игре на трубе, в пении, в сочинительстве, в актерской игре. Его виртуозность остается беспрецедентной, важность привнесенных им новшеств не имеет себе равных. Невзирая на расовые барьеры, он стал послом американской музыки в мире: в любой стране его музыка трогала практически любого, кто ее слышал. Он первым из джазовых музыкантов попал на обложку журнала Time 21 февраля 1949 года. При этом не было никаких шансов, что родившийся 4 августа 1901 года в трущобах Нового Орлеана мальчик станет международной звездой. Отец ушел из семьи, мать работала проституткой, но сам Луи Армстронг всегда говорил, что у него было самое чудесное детство, какое только можно представить.

Он предстал перед судом после того, как в честь Нового года пальнул из пистолета в воздух. «Закрытый воспитательный дом» позволил музыкальному мальчугану брать уроки игры на трубе, и это стало для него музыкальной школой. После отсидки он учился, наблюдая за музыкантами на парадах, в тавернах и на вечеринках в парках, а скоро и сам начал петь в вокальном квартете и купил в ломбарде старенький корнет. Примерно тогда к улыбчивому симпатяге Луи Армстронгу прицепилось прозвище Satchmo — сокращение от Satchelmouth (Рот-сумка): во время уличных тан-

цев он напихивал монетки в рот, как в сумку, чтобы никто не отобрал.

Его учителем (и фактически отцом) был трубач Джо Кинг Оливер. Этот музыкант-новатор и жизнерадостный человек, увлекавшийся бейсболом и способный зараз съесть дюжину гамбургеров с молоком, дал молодому Луи важные музыкальные уроки и устроил в оркестр тромбониста Кида Ори — лучший в городе. Когда Луи Армстронг играл в оркестре на речном пароходе, ему пришла телеграмма от «папы Джо» с приглашением переехать в Чикаго: «Я появился в Чикаго в одиннадцать вечера 8 июля 1922 года. Никогда этого не забуду. Меня никто не встречал, потому что я пропустил тот поезд, на котором должен был приехать. Я взял такси и поехал прямо в клуб Lincoln Gardens. Когда я вышел из машины, я услышал, как оркестр Кинга играет какой-то по-настоящему бодрый номер, и сказал себе: «Боже мой, интересно, достаточно ли я хорош, чтобы играть в таком оркестре?»

Он оказался достаточно хорош, чтобы стать вторым корнетистом в составе Кинга Оливера (если вы найдете Chimes Blues, записанный Creole Jazz Band в 1923 году, то услышите первое зафиксированное соло Луи Армстронга) и вообще жить в роскоши: в его квартире была личная ванная, что по тем временам было щегольством. Позже Луи Армстронг временно уехал в Нью-Йорк ради игры в передовом по тем временам оркестре Флетчера Хендерсона, и тамошние трубачи тщательно стремились переиграть его. Вернувшись в Чикаго, он уже был звездой. В 1926 году на афишах концертов в кафе Sunset появился титул — «Величайший трубач в мире» — его дал Луи Армстронгу владелец кафе Джо Глейзер (который потом станет его менеджером и другом на многие годы).

В ноябре 1925 года он начал делать революционную серию записей со своими составами первоклассных музыкантов Hot Five и Hot Seven, превративших джаз в искусство солиста-импровизатора. Эти записи для OKeh были одними из самых продаваемых пластинок 20-х, их слушал и изучал каждый уважающий себя джазовый музыкант в США: блестящее соло Армстронга в пьесе West End Blues копировали нота в ноту. В песенке Heebie Jeebies впервые в истории звучит скэт — вокальная импровизация, подра-

жающая звуку духовых инструментов. Согласно легенде, Луи Армстронг попросту уронил на пол бумажку со словами и прямо во время записи начал мурлыкать какие-то ритмичные абсурдные стишки. С тех пор скэт — непременимый прием в арсенале всех джазовых певцов и певиц.

В 1929 году Луи Армстронг во весь рост выступил в качестве певца в мюзикле «Горячий шоколад». С тех пор популярные песни из бродвейских мюзиклов стали частью его постоянного репертуара. Его вокал ни с чем нельзя спутать; в его основе блюз, но он наполнен добротой и радостью жизни. Изначально никто не был в восторге от голоса Сачмо: в начале 1924 года Флетчер Хендерсон отклонил его кандидатуру, когда на записи понадобилось спеть. Но впоследствии этим голосом было спето множество хитов — от самых непритязательных (скажем, Hello, Dolly) до джазовых шедевров вроде Summertime, спетой совместно с Эллой Фицджералд. Не случайно Луи Армстронга называли «величайшим в мире певцом без голоса».

В 1936 году Луи Армстронг уже был известен по всему миру, имел контракт с фирмой Десса (которой поставлял хиты) и даже написал автобиографию. Он активно снимался в кино (часто в виде беспечного, преувеличенно гримасничающего музыканта-весельчака — это напоминало менестрель-шоу вековой давности и вызывало критику) — голливудских фильмов с его участием накопилось больше дюжины. К 1942 году обустроилась и личная жизнь: он в четвертый раз женился, теперь уже навсегда. Дом в Нью-Йорке, где Луи и Люсиль Армстронг счастливо прожили всю жизнь, дал музыканту ощущение стабильности после стольких лет странствий.

На протяжении всей своей жизни Луи Армстронг оставался непритворным человеком, чьи слова и действия отражали новоорлеанское прошлое и его собственную открытую и жизнерадостную натуру. Он постоянно писал друзьям длинные письма на самые разные темы. Упорно следил за весом и здоровьем (даже опубликовал диету «Потеря веса по методу Сачмо»!), но при этом был страстным едоком и всю жизнь предпочитал новоорлеанскую кухню. Всю жизнь носил звезду Давида в память о семье евреев-иммигрантов из царской России Карновски, с кото-

рой он дружил, будучи ребенком (именно они дали ему денег на первый корнет). Будучи аудиофилом, собрал большую коллекцию музыки и всегда брал с собой на гастроли катушки с записями.

Гастролей же Сачмо провел за свою жизнь немало. Он образовал малый состав Louis Armstrong And His All Stars (содержать целый оркестр из шестнадцати человек стало дороговато) и успешно выступил для начала в нью-йоркском Таун-Холл 17 мая 1947 года. Разные составы этой группы ездили с Луи Армстронгом в успешные турне по всему миру до конца жизни лидера. Друзья убеждали его прекратить карьеру, но он не расставался с музыкой — несмотря на то что труба пошатнула его здоровье (Луи страдал от травмы губы из-за неправильного использования мундштука). Сам он отшучивался: «Когда парни говорят «Ну, когда ты собираешься на пенсию?», я говорю: зачем мне пенсия? Сидеть и смотреть на четыре стены, ну знаете...» До самой смерти (6 июля 1971 года) расписание Сачмо было заполнено записями и концертными датами.



Послушать

Ella Fitzgerald & Louis Armstrong. The Best Of Ella Fitzgerald & Louis Armstrong (1997)

Verve

Великий трубач и вокалист Луи Армстронг и первая леди джаза Элла Фицджералд выпускали за свою карьеру и более важные пластинки, но этот по-домашнему теплый сборник их совместных записей конца 50-х годов для фирмы Verve обладает таким очарованием, что приковывает к себе внимание. Странная парочка записала три совместных альбома: мягкая элегантность голоса Эллы играет на контрасте с хриплой самоуверенностью Луи и его трубы. Ангельски нежное интонирование на одной звуковой дорожке с ворчанием и рыком — такое сочетание могло сработать только в случае сотрудничества этих великих людей, влюбленных в музыку: слышно, насколько Элла и Луи наслаждаются процессом записи и общения друг с другом. Совместную радость творчества двух голосов деликатно

дополняют квартет пианиста Оскара Питерсона и продюсерская работа Нормана Гранца; здесь же можно найти одну из самых знаменитых версий баллады-колыбельной Джорджа Гершвина *Summertime* из оперы «Порги и Бесс».

Сидней Беше: одна, но пламенная страсть

«Блюз, спиричуэлс, воспоминания, ожидание и страдание, взгляд на небо, когда опускается темнота, — это все заключено в музыке. Музыка — это все моя история» — так подытожил свое понимание джаза Сидней Беше, один из архитекторов музыки, изменившей мир. Беше был одним из самых оригинальных кларнетистов джаза и бесспорным «королем сопрано-саксофона». Он всегда играл с сильным вибрато, вкладывая в игру свой взрывной темперамент, — возможно, лишь его по части влияния, энергии и новаторства можно сравнить с Луи Армстронгом и Кингом Оливером (он играл с обоими). Великий импровизатор, полный страсти к жизни и к музыке, он обеспечил себе место в пантеоне ранних джазменов из Нового Орлеана.

Сидней Беше родился 14 мая 1897 года в музыкальной креольской семье (все его четверо братьев без труда играли на разных инструментах). Вундеркинд уже в раннем возрасте проявил музыкальные способности, учился по большей части сам, а к 13 годам считался профессиональным музыкантом, который, к огорчению уважаемых членов своей семьи, играл на кларнете вульгарный новомодный джаз — хоть и с самыми техничными группами города. Беше даже обучал игре на кларнете, и некоторые его ученики были старше его! В 16 лет он путешествовал по Югу США вместе с пианистом и певцом Кларенсом Уильямсом, а в 1919 году, будучи в Чикаго, вошел в оркестр трубача Кинга Оливера — один из лучших коллективов того времени.

Музыка привела Сиднея Беше в Чикаго, Нью-Йорк и в конце концов в Европу, где он провел большую часть 20-х годов: после Первой мировой войны он путешествовал с оркестром регтайма по Старому Свету, где поражал слу-

шателей своими импровизациями, разительно контрастировавшими с угловатой и старомодной игрой оркестра. Многие европейские музыканты познакомились с заморской новинкой через музыку Беше, а благодаря мастерству и артистизму последнего эта новинка вызвала симпатию и интерес. По итогам лондонского концерта в Королевском филармоническом зале швейцарский дирижер Эрнест Ансерме в своей статье назвал Беше «выдающимся виртуозом кларнета» и даже «гениальным артистом».

Подержанный сопрано-саксофон — разновидность саксофона с высоким тоном и без изгибов — попал в руки музыканту еще в Чикаго, но в лондонской лавочке он купил себе новенький сопрано-саксофон. В джазе того времени это был инструмент-изгой, он почти не использовался (как и любой другой саксофон, впрочем). Но Беше буквально влюбился в эту дудку, способную своим мощным, командным голосом заставить весь оркестр поджать хвост и следовать за ним. Беше освоил сложную технику и вывел сопрано на джазовую авансцену, сделал его голос солирующим. По сути, он был первым значимым саксофонистом — уже после него саксофон прочно вошел в джазовый арсенал.

Фирменный стиль этого музыканта оставил глубокий след на пути развития игры на кларнете и сопрано-саксофоне. Хотя его игру можно счесть старомодной (Беше никогда не изменял традиционному новоорлеанскому стилю), но к ней не стыдились обращаться такие новаторы и авангардисты, как Джонни Ходжес, Джон Колтрейн и Уэйн Шортер. Дюк Эллингтон безмерно уважал своего современника: «Беше для меня был полным воплощением джаза. Все, что он играл всю свою жизнь, было совершенно неповторимым. Я на самом деле думаю, что он был самым уникальным человеком из всех, что были в музыке». Сидней Беше был символом джаза не только для музыкантов: немецкий писатель Герман Гессе сделал прототипом джазового музыканта Пабло в романе «Степной волк».

Конечно, все знают, что первым значимым джазовым солистом был Луи Армстронг, но Беше опередил его на несколько месяцев. Вернувшись в Штаты, в 1923 году Сидней Беше сделал свои первые записи с Кларенсом Уильямсом и следующие два года аккомпанировал блюзовым пев-

цам и исполнял на их записях потрясающие соло, как это делал Луи Армстронг. На одной из пластинок он даже сыграл на саррусофоне — гигантском духовом инструменте контрабасового диапазона, и это единственный пример его использования в джазе. Саксофонист даже успел на несколько месяцев закрепиться в составе раннего оркестра Дюка Эллингтона и своим горячим солированием вывел застрявших в поп-стандартах коллег-музыкантов на новые горизонты (хотя сам даже не умел читать ноты).

Несмотря на возможности, связи и славу одного из самых виртуозных и энергичных музыкантов своего поколения, Сидней Беше так и не смог добиться широкой популярности в США и сделать приличную карьеру в шоу-бизнесе. В отличие от легкого на подъем Луи Армстронга Беше с его тяжелым характером не желал подчиняться дисциплине и во всем слушаться менеджера, не шел ни на какие компромиссы. Его темперамент не раз создавал серьезные проблемы: по обвинению в нападении на женщину Беше попал за решетку в Англии и был депортирован в ходе гастролей. Этот мастер импровизации дул в свой инструмент с таким напором, что многие трубачи просто не могли с ним играть, а саксофонисты побаивались выходить с ним на одну сцену. Благодаря этому напору музыку Беше можно опознать с нескольких нот.

Неунывающий музыкант открыл в Гарлеме свой ночной клуб и нанял в свой оркестр бостонского саксофониста Джонни Ходжеса (впоследствии этот музыкант станет одной из звезд оркестра Дюка Эллингтона). С 1925 по 1929 год Сидней Беше снова разъезжал по Европе, добравшись даже до Советского Союза: в течение трех месяцев его секстет с большим успехом колесил по Стране Советов, которая была не прочь развлечься под новомодные джазовые ритмы (Беше даже пришлось задержаться в СССР из-за последствий неумеренного употребления водки). Потом неистовый саксофонист снова попал в тюрьму, на этот раз во Франции и на целый год: в ответ на указание на неправильный аккорд он открыл пальбу из пистолета и ранил троих прохожих. После освобождения Беше не мог жить ни во Франции, ни в Англии, так что после остановки в Берлине он отбыл на родину.

Испытания на этом не закончились: грянул обвал на бирже, и все музыканты оказались не у дел. 30-е годы были для Сиднея Беше десятилетием испытаний: вместе с трубачом Томми Леднером он был вынужден открыть портняжное ателье, которое не приносило дохода, зато в помещении часто собирались музыканты и импровизировали до полного изнеможения. Зато в 1938 году Сидней Беше записал большой хит — свою версию стандарта Джорджа Гершвина *Summertime*, что совпало с возрождением интереса к раннему джазу в новоорлеанском духе. Французский критик и энтузиаст раннего джаза Юг Панасье обратил внимание на живого и не собирающегося на покой классика и обеспечил его работой. Беше подписал контракт с лейблом *Bluebird* и несколько лет активно записывался, регулярно работая в Нью-Йорке.

В 1945 году ветеран попытался создать оркестр на пару с трубачом Банком Джонсоном — все окончилось крахом из-за хронического пьянства последнего. Беше открыл музыкальную школу, дела в которой тоже шли ни шатко ни валко. Все резко изменилось в лучшую сторону в 1949 году. Сидней Беше был приглашен на джазовый фестиваль в Плейелевском зале Парижа, вызвал сенсацию во французской столице и в 1952 году решил по такому случаю навсегда остаться в Европе, к радости местной джазовой публики. Так американский саксофонист превратился в чуть ли не национального героя Франции: он слыл подлинной знаменитостью, философы-экзистенциалисты вообще называли его «богом», а писатель Жан Кокто сказал про него так: «Его музыка не была бездумной болтовней. Она говорила. И речь эта всегда была трогательной и могучей. Она шла от сердца».

На родине, куда он периодически наведывался, Беше никто толком и не знал. Это не мешало саксофонисту активно гастролировать, записываться и сочинять. Он даже написал музыку к балету в духе Чайковского! Стилль игры Сиднея Беше практически не менялся с годами, а его отчетливое вибрато слушатели либо обожали, либо ненавидели. Он жил в Европе, но не забывал о музыкальной традиции родного Нового Орлеана, которая вдохновляла музыканта всю его жизнь, а на волне интереса к традици-

онному джазу у него всегда были благодарные слушатели в Старом Свете. Сидней Беше умер от рака ровно в день своего рождения, 14 мая 1959 года, когда ему исполнилось 65 лет, — до конца своих дней он сохранял энергию, энтузиазм и способность творить.



Послушать

Sidney Bechet. Petite Fleur (2008)

Membran

По имени одной из самых известных мелодий Сиднея Беше *Petite Fleur* («Маленький цветок») названо несколько антологий его творчества: для знакомства с этим человеком подойдет выпущенное в 2008 году собрание двадцати шести пьес, записанных в 30-х и 40-х годах для лейблов Victor и Bluebird. Старая новоорлеанская мелодия *High Society* дана в исполнении группы Джелли Ролл Мортон (настоящая атмосфера шагающего оркестра!), остальное — записи группы Сиднея Беше под названием *New Orleans Feetwarmers* и два необычных студийных эксперимента. В апреле 1941 года Сидней Беше записал версию песни *The Sheik Of Araby*, сыграв сразу на шести инструментах. Сначала он сыграл пьесу на фортепиано, потом на барабанах, слушая партию пианино. Объединив две дорожки, Беше добавил партию сопрано, контрабаса, тенор-саксофона и, наконец, кларнета. Та же процедура предшествовала появлению пьесы *Blues Of Bechet* — это были ранние эксперименты по многодорожечной записи! Завершает сборник печальная заглавная мелодия, записанная в январе 1952 года на концерте в Париже — городе, который любил Сидней Беше, как никакой другой.

Флетчер Хендерсон: формула свинга

В 20-х и 30-х годах многие джазмены по всей Америке слышали о веселой нью-йоркской жизни оркестра Флетчера Хендерсона, у которого была репутация самого «горячего», модного и виртуозного биг-бенда в стране. Его лидер, будучи пианистом и аранжировщиком, оказался одним из

самых влиятельных джазменов эпохи, но и одним из самых неизвестных широкой публике. Во время своего творческого пика Флетчер Хендерсон определил звучание биг-бенда и заложил основы тех новаторских джазовых идей, которые сегодня кажутся само собой разумеющимися.

Джеймс Флетчер Хамилтон Хендерсон родился в городке Кутберте, штат Джорджия, 18 декабря 1897 года в семье уважаемого школьного директора. С шести лет он начал заниматься на фортепиано. Его младший брат Хорас (впоследствии — тоже лидер оркестра и аранжировщик) рассказывал: «Когда ему было шесть или семь, мама и папа запирали его, чтобы Флетчер практиковался. Они слышали шум, потом наступала тишина, а когда они открывали дверь, то видели его спящего калачиком на полу!» Уроки пошли впрок: уже в школе Флетчер Хендерсон слыл приличным пианистом. Он посещал колледж в Атланте, а затем переехал в Нью-Йорк, чтобы поступить в аспирантуру Колумбийского университета и стать дипломированным химиком.

Однажды Флетчер Хендерсон заменил больного товарища по комнате, который играл на фортепиано на речном пароходике. Вся затея настолько пришлась ему по вкусу, что скоро он устроился на работу пианистом в музыкальный магазин. Оттуда Флетчер уже в качестве сессионного музыканта и музыкального директора перешел в Black Swan — одну из первых звукозаписывающих компаний с черным владельцем. С химией было покончено: Флетчеру Хендерсону стало понятно, что с его цветом кожи карьера в химической промышленности ему не светит.

В Black Swan произошла важная встреча с музыкальным партнером, саксофонистом и аранжировщиком Доном Редманом — парочка друзей создала новую, динамичную концепцию для больших джазовых оркестров. Они почувствовали заложенный в оркестровом звучании потенциал и смело расширили оркестр: введя деревянные духовые инструменты, кларнет и два медных инструмента — трубу и тромбон. Новое звучание сшибало с ног. Оно было пластичным, колоссальным по силе воздействия, богатым новыми красками. Первым его представил публике оркестр Флетчера Хендерсона, которого за хлесткость и звонкость музыки стали звать «Смэк», что можно перевести как «Шмяк».

Ансамбль играл в нью-йоркском клубе Roseland — его называли лучшим афроамериканским оркестром в Нью-Йорке (конечно, это была локальная слава «в узких кругах» интересующихся джазом, до широкой публики музыка Флетчера Хендерсона доходила с трудом). Поначалу роскошные аранжировки сочинялись в духе популярного оркестра Пола Уайтмена, но после того, как в 1924 году в оркестр пришел молодой, брызжащий энергией корнетист Луи Армстронг, Флетчер Хендерсон понял, что пора уходить в сторону от хоть и богатого, но «сладкого» звучания в сторону подлинного, свингующего джаза. Это было огромным шагом — в Нью-Йорке зазвучал слегка развязный и хулиганский, но совершенно неотразимый и немислимо танцевальный джаз в исполнении целого оркестра.

Аранжировки писали сам руководитель, а также его друг Дон Редман, в оркестр в разное время входили блестящие музыканты, от трубачей Луи Армстронга и Роя Элдриджа до саксофонистов Бенни Картера и Коулмена Хокинса (последний начал играть в 1923 году, имитируя партию тубы на бас-саксофоне, но быстро перешел на тенор). Коллектив было слышно всюду: он звучал на радио, катался с гастрольями от побережья до побережья (хотя больше всего его любили, конечно, в Гарлеме). Кларнетист оркестра Рассел Прокоуп говорил: «Флетчер Хендерсон должен продавать огромное количество своих записей, потому что каждый во всех чертовых окрестностях крутил записи Флетчера Хендерсона». Правда, на концерты оркестра в Нью-Йорке могли ходить только белые слушатели — такова была расовая дискриминация даже в самом космополитичном американском городе.

Сам руководитель оркестра, казалось, был равнодушен к успеху. Его вообще было трудно вывести из себя: даже когда его трубач в порыве гнева бросил кирпич ему в окно, он остался спокойным. Гитарист Дэнни Баркер рассказал об одном эпизоде 1930 года в нью-йоркском клубе Rhythm. Флетчер Хендерсон спокойно играл в бильярд, не замечая ничего вокруг, хотя кругом веселилась публика, а музыканты уходили в отрыв. Там же были Кинг Оливер и Джелли Ролл Мортон, и последний в шутку (и довольно громко) сказал: «Этот Флетчер играет в бильярд точно так же, как

он играет на рояле, — задом наперед, как рак». Кинг Оливер смеялся над замечанием до кашля, но Флетчер Хендерсон даже не обернулся.

К сожалению, Хендерсон никогда не был хорошим бизнесменом: хотя его оркестр очень активно записывался на более чем десятке лейблов, музыкантам почти ничего не перепало. Его жена Леора считала, что поворотным моментом в жизни ее мужа была автомобильная авария 1928 года. Он поранил плечо и, видимо, получил сотрясение мозга. Флетчер очень изменился: стал совершенно легкомысленным и совсем лишился амбиций. Согласно мнению Леоры Хендерсон, та авария была одной из основных причин уменьшения успеха оркестра, который потерял ряд концертов и уже не существовал в качестве единого целого. Некстати случился и обвал на бирже в 1929 году: лишившись и без того шаткой финансовой опоры, музыканты разбредались кто куда. Но сотни аранжировок не лежали без дела.

В 1934 году Хендерсон продал свои зажигательные аранжировки популярному белому оркестру Бенни Гудмена, которому требовались новые пьесы для еженедельных выступлений на радишоу Let's Dance. Бенни Гудмен нуждался в этих «горячих» пьесах, но и отдавал должное их создателю: хорошо платил, поддерживал во время болезни, всегда указывал подлинное авторство и утверждал, что оркестр Флетчера Хендерсона все равно сыграл бы их лучше, чем его собственный оркестр. Впрочем, цивилизная белая публика не знала, что за любимыми ими пластинками Бенни Гудмена стоит искусный черный аранжировщик, и с удовольствием танцевала иод них, не задаваясь вопросами расы и цвета кожи. Карьера Бенни Гудмена пошла в гору, его даже начали называть «королем свинга», но не меньшие (а то и большие) основания на этот титул были у его аранжировщика. Многие хиты Бенни Гудмена были уже давно, еще в конце 20-х годов, сыграны оркестром Флетчера Хендерсона, причем сам Хендерсон переводил их в ноты прямо со своих старых записей и продавал Гудмену.

В 1939 году Флетчер Хендерсон даже вошел в штат оркестра Бенни Гудмена в качестве пианиста и постоянного аранжировщика. В 40-х годах он собрал несколько новых оркестров, но его времена прошли: концертов было мало,

и группа скоро распалась. Во время ангажемента в чикагском клубе DeLisa аранжировщиком ансамбля работал Сан Ра — будущая звезда космического джаза: он рассказывал, что, когда, будучи тинейджером, впервые услышал музыку оркестра Флетчера Хендерсона, счел, будто это играют ангелы, потому что из человеческих рук не может выйти настолько прекрасная музыка. Но эта ангельская музыка доживала свои последние дни. Во время турне с певицей Этил Уотерс 1948—1949 годов Хендерсон заболел. Он вернулся в Нью-Йорк и в декабре 1950 года со своим секстетом выступал на радио. Выступление 21 декабря — последняя запись Флетчера Хендерсона: уже на следующий день с утра он пережил инсульт и был частично парализован. Больше он не работал и умер два года спустя, 28 декабря 1952 года, в возрасте 55 лет.

Не будучи массово популярным при жизни, Флетчер Хендерсон так и остался руководителем важного оркестра и передовым аранжировщиком для тех, «кто в теме». Но он явно заслуживает большего признания. Благодаря ему Луи Армстронг прибыл из Чикаго в Нью-Йорк, превратив этот город в подлинный координационный центр в американской джазовой географии. Его оркестр — часть биографии и серьезная школа многих талантливых музыкантов, даже гигантов джаза. Аранжировки Флетчера Хендерсона лежат в основе всей эры свинга, а его оркестр был примером для подражания для сотен оркестров. И сегодня джазовые ансамбли по всему миру по-прежнему следуют его примеру и с успехом пользуются выведенной им эффективной свинговой формулой.



Послушать

Fletcher Henderson. Ken Burns Jazz: The Definitive Fletcher Henderson (2000)

Columbia/Legacy

Композиторские и лидерские способности Флетчера Хендерсона значительно перевешивали его навыки как пианиста или шоумена; Хендерсон позволял своим музыкантам показывать свои возможности, предпочитая оставаться в

тени. На этом сборнике, охватывающем взрывной период с 1924 по 1940 год, мы можем услышать игру многих легенд, которых привлек под свои знамена «архитектор свинга», обладавший великим нюхом на таланты. Скажем, саксофонистов Дона Редмана, Бена Картера, Коулмена Хокинса, Лестера Янга и Бена Уэбстера, трубачей Роя Элдриджа, Рекса Стюарта и Луи Армстронга, барабанщика Арта Блейки. От попытки воскресить ранний диксиленд в пьесе Sensation до устремленных в будущее гармоний Коулмена Хокинса в *Queer Notions* — это отличное введение в обширную дискографию Флетчера Хендерсона. Такие классические пьесы, как *Christopher Columbus* или *King Porter Stomp*, заставляют всерьез задаться вопросом: кто же был истинным «королем свинга»: Флетчер Хендерсон или Бенни Гудмен, который лишь использовал его блестящие наработки?

Бенни Гудмен: профессор свинга

Рэй Чарльз в одном из интервью сказал, что блюз могут играть только негры и евреи — из-за коллективной памяти, связанной с гонениями. Разумеется, эти слова великого музыканта — не аксиома, но среди белых музыкантов времен свинга действительно было много американских евреев. Прибывшие в начале XX века в большом количестве из Восточной Европы, эти люди жили рядом с афроамериканцами в тех же Нью-Йорке, Чикаго и Канзас-Сити. Мы уже писали об Эле Джолсоне (настоящее имя Аса Йоэлсон), звезде первого звукового фильма в истории «Певец джаза» (1927), — его семья прибыла в США из Российской империи. В фильме герой Джолсона распевает песенки в духе регтайма, вызывая гнев у отца, кантора синагоги. Отец самого Эла Джолсона тоже был кантором, но не имел ничего против современной музыки.

Певица Софи Такер (настоящее имя — Соня Калиш) прибыла в Америку из украинского Тульчина, композиторы-евреи Джером Керн, Ирвин Берлин (настоящее имя — Израиль Исидор Бейлин), Джордж Гершвин (настоящее имя — Якоб Гершкович) активно использовали элементы регтайма и джаза в своей музыке. Керн и Гершвин роди-

лись в Нью-Йорке, Берлин — в белорусском местечке. О нем его друг Керн сказал: «У Ирвина Берлина нет места в американской музыке — он и есть американская музыка». В 30-х и 40-х годах многие белые оркестры возглавляли именно евреи: кларнетист Арти Шоу (настоящее имя — Артур Якоб Аршавски), трубачи Зигги Эллман (настоящее имя — Гарри Аарон Финекельман) и Гарри Джеймс.

Двое последних образовали собственные оркестры после того, как поиграли у Бенни Гудмена — одного из главных двигателей эпохи свинга. Собственно, этот человек был известен, как «король свинга». Публика на его концертах вела себя как на рок-концерте: молодежь скакала между рядами кресел и оглушительно вопила. Он отыграл первый в истории джазовый концерт в Карнеги-Холл, весомо и зримо представив раскрепощенный свинг чопорной белой публике. Он впервые смело вывел на сцену черных музыкантов (причем сразу в Карнеги-Холл), тем самым выражая им признательность за созданную ими музыку и руша общественные барьеры.

История еврейского мальчика Бенджамина Дэвида Гудмена началась в Чикаго: он родился 30 мая 1909 года и был девятым ребенком в семье иммигрантов из царской России, бежавших от погромов. Его отец работал на скотном дворе, а мама даже не говорила по-английски. В 13 лет Бенни начал заниматься музыкой в синагоге и осваивать кларнет под опекой музыканта Чикагского симфонического оркестра. Кларнет оказался инструментом мечты: Бенни учился очень быстро, в раннем возрасте считался сильным музыкантом, любил джаз и играл в нескольких ансамблях Чикаго. В 14 лет он уже состоял в Американской федерации музыкантов! Через год, когда его отца насмерть сбил автомобиль, Бенни Гудмен уже был в состоянии поддерживать семью. В 16 лет он уехал в Лос-Анджелес, а после краха на бирже в 1929 году переехал в Нью-Йорк, где подрабатывал сессионным музыкантом и записывал музыку к фильмам. Поклонники музыканта верят, что именно его кларнет можно услышать в короткометражке Чарли Чаплина «В час ночи», шедшей в кинотеатрах в 1934 году.

В 1933 году промоутер Джон Хэммонд обеспечил ему записи для Columbia (в 1942 году Бенни Гудмен женится

на сестре Джона Хэммонда, Эллис Хэммонд Дакворт, и у них впоследствии родятся две дочери, Рейчел и Бенджи). Через год он возглавил свой собственный оркестр (куда входили трубач Банни Бериган, феноменальный барабанщик Джин Крупа и пианист Джесс Стейси), который прошел прослушивание для известной трехчасовой еженедельной радиопередачи *Let's Dance*. Теперь оркестру каждую неделю требовались новые аранжировки, и Джон Хэммонд предложил нанять черного музыканта из Атланты Флетчера Хендерсона, чей оркестр был одним из лучших в Нью-Йорке. Его аранжировки были на порядок мощнее и зажигательнее, чем у остальных, но после биржевого краха дела у него шли не лучшим образом. Гудмен купил все его ноты и нанял его музыкантов, чтобы они научили его оркестр играть «горячую» музыку. Радиошоу *Let's Dance* на Востоке транслировалось после полуночи, а на Западном побережье шло раньше, как раз под вечер: именно там у Бенни Гудмена появилась огромная аудитория.

Программу закрыли, когда работники ее спонсора — фирмы по производству печенья — устроили забастовку. Новые выступления прошли неудачно: публика явно ожидала более простой музыки, турне мая 1935 года оказалось чуть ли не провальным. К августу группа музыкантов была на грани развала. Но успех был впереди: когда 19 августа оркестр объявился в оклендском зале, там его ждала целая толпа танцоров, поклонников радиопередачи *Let's Dance*. С первой ноты зрительный зал заходил ходуном. А 21 августа 1935 года оркестр Бенни Гудмена начал трехнедельные выступления в лос-анджелесском зале *Palomar*, и это был подлинный триумф: калифорнийские любители джаза сгорали от нетерпения увидеть живьем музыкантов из их любимого радиошоу.

Вечер начался со старых аранжировок, которые не вызвали внятной реакции. Тогда Джин Крупа сказал: «Если мы умираем, Бенни, давай умирать, играя нашу музыку!» Оркестр перешел к боевитым аранжировкам Флетчера Хендерсона, и тут зал взорвался аплодисментами и одобрительными возгласами. Новость о том вечере распространилась по всей стране, среди молодежи и студенчества началось повальное увлечение танцами, оркестр Бенни

Гудмена играл по радио уже на всю страну. Кстати, лидер ансамбля не сразу стал «королем свинга»: сначала этим титулом наградили барабанщика Джина Крупа, а Гудмена представляли как «раджа ритма». Но после съемок фильма «Большое радиовещание» летом 1937 года ярлык «король свинга» прочно закрепился за Бенни Гудменом: именно так его охарактеризовал даже журнал Time. Еще через год Бенни Гудмен был настолько знаменит, что сумел впервые в истории сыграть джазовый концерт в престижном Карнеги-Холл (этому эпохальному событию посвящена отдельная глава).

Бенни Гудмен сделал еще один важный шаг: привлек в свой оркестр черных музыкантов. В начале 30-х в большинстве клубов и залов стоять на одной сцене белым и черным музыкантам было попросту запрещено. В 1935 году по радио крутилась нежная пьеса *Body And Soul* в исполнении трио Бенни Гудмена, и никто не догадывался, что эта изящная игра на фортепиано — дело рук черного музыканта Тедди Уилсона. Гудмен был от него в таком восторге, что взял в состав, невзирая на расовые предрассудки студий звукозаписи. В составе трио Бенни Гудмена Тедди Уилсон впервые вышел на сцену отеля «Конгресс» в 1935 году. Через год в группе появился черный вибрафонист Лайонел Хэмптон, а в 1939 году — блестящий гитарист Чарли Крисчен. Общенациональная популярность Бенни Гудмена помогла побороть расовую предубежденность публики (хотя на Юге его могли запросто арестовать во время концерта), а сам он говорил: «Если у парня есть что-то, позвольте ему отдать это. Я продаю музыку, а не предрассудки».

Карнеги-Холл был пиком. Вскоре оркестр покинул Джин Круга, а вся беззаботная эра свинга с началом Второй мировой войны уходила в прошлое. Новое десятилетие принадлежало новым формам, и Бенни Гудмен с трудом поспевал за ними. Недолгое увлечение бибопом он совмещал с опытами в классической музыке, солируя с известными оркестрами (уже через год после концерта в Карнеги-Холл Бенни Гудмен снова вышел на ту же сцену, чтобы сыграть произведение Белы Бартока). Не зря музыканты звали его «профессором»: его музыкальный диапазон был

весьма широк, талант проявился с 10 лет, и на протяжении всей карьеры в звукозаписи Бенни Гудмен практически никогда не ошибался во время игры. Впрочем, он был и требовательным лидером: оркестранты вспоминают о «луче» — особом свирепом взгляде, который бросал Бенни Гудмен на музыканта, сыгравшего не ту ноту. В то же время лидер оркестра щедро (и тайно) финансировал несколько колледжей.

В 1953 году оркестр Бенни Гудмена планировал присоединиться к Луи Армстронгу и его команде All Stars в совместном туре, но два лидера не смогли найти общий язык, и тур не открылся в Карнеги-Холл, как было запланировано (формально успешным гастролям помешала болезнь Бенни Гудмена). Тем не менее его музыка привлекала все новую аудиторию по всему миру, чему способствовал вышедший в 1955 году фильм «История Бенни Гудмена», а сам он в ранге живой легенды активно гастролировал по Азии и Европе. В 1962 году его трио побывало и в СССР в рамках советско-американского культурного обмена и дало тридцать два концерта в Москве, Ленинграде, Ташкенте и Сочи. В 60-х и 70-х Бенни Гудмен возрождал свой легендарный квартет вместе с Тедди Уилсоном, Джином Крупой и Лайонелом Хэмптоном и периодически выступал и ездил на гастроли. До самой смерти в 1986 году в возрасте 77 лет Бенни Гудмен не расставался с кларнетом и не менял свой стиль в угоду новым приемам, сохраняя оригинальное звучание той музыки, которая сделала его «королем свинга» и определила всю его жизнь.



Послушать

Benny Goodman. The Complete RCA Victor Small Group Recordings (1997)
RCA Victor

Конечно, Бенни Гудмен прославился своим взрывным, богато оркестрованным свингом, и его хиты для танцевальных залов тоже достойны прослушивания, но это собрание записей его трио и квартета с 1935 по 1939 год — сокровище сконцентрированного камерного джаза. До этих записей

музыка малых составов была ограничена блюзами или импровизациями в новоорлеанском стиле, Бенни Гудмен же привнес в концепцию свинг. Это тихая музыка, но она ясно демонстрирует индивидуальность каждого исполнителя и их уникальное (почти телепатическое) коллективное взаимодействие. Пианист Тедди Уилсон никогда не ставит техничность выше эмоциональности, барабанщик Джин Крупа (а позже и вибрафонист Лайонел Хэмптон) привносят в игру энергию и тягучий ритм. Над всем этим свободно порхает звук кларнета Бенни Гудмена, который придает картине законченность. Уникальная работа, даже если не принимать во внимание тот социально значимый факт, что перед нами первые записи джазовой группы и с белыми, и с черными участниками.

Глен Миллер: пропавший над Ла-Маншем

Сияющий и брызжащий энергией оркестр Глена Миллера из фильма «Серенада Солнечной долины» для многих остается иллюстрацией расцвета свинга 30-х годов. Этот оркестр был самым высокооплачиваемым ансамблем того времени: этих музыкантов ждали в любом зале, пластинки с их записями звучали из каждого музыкального автомата, на концерты собирались тысячи человек. Бешеная популярность вовсе не с неба и не по счастливой случайности свалилась на белого тромбониста Глена Миллера: он сознательно к ней шел, упорно работал сам и заставлял работать других.

Музыканты оркестра одновременно любили и ненавидели своего лидера. С одной стороны, он прекрасно разбирался в музыке, делал потрясающие аранжировки и не терпел музыки, в которой не было свинга. С другой — было тяжело ужиться с армейскими порядками, строжайшей дисциплиной и муштрой. Глен Миллер сам подавал пример: всегда опрятный, вежливый и сдержанный, он даже не брал в рот спиртного (однажды его выгнали из бара, в котором он не выпивал и этим смущал завсегдатаев). Все движения музыкантов на сцене были отрепетированы за-

ранее, без платочка в нагрудном кармане, соответствующего цвету носков, попросту нельзя было выйти на сцену. На изнурительных многочасовых репетициях по тысяче раз оттачивалась каждая фраза. А результатом этой диктатуры были небывалый успех и огромные заработки.

Глен Миллер родился 1 марта 1904 года на ферме в захолустном городке Кларинда снежного штата Айова. Его предки прибыли в Америку в числе первых, корневых пионеров — возможно, именно от них мистер Миллер унаследовал почти патологическую страсть к порядку и удивительную трудоспособность. Бедная семья переезжала с места на место, но маленький Глен интересовался в основном только музыкой. Увлечшись модной новинкой, танцевальным джазом, он сформировал собственный оркестр, и из университета Колорадо его отчислили, когда из-за постоянных концертов он завалил кучу экзаменов. Глен не унывал: он начал жизнь музыканта.

К 1926 году он уже путешествовал с разными ансамблями в статусе тромбониста-фрилансера и во время работы с группой Бена Поллака в Лос-Анджелесе написал некоторые аранжировки сам. Вместе с закадычным другом Бенни Гудменом, с которым Глен Миллер в юные годы перебивался с хлеба на воду, он сочинил свою первую мелодию — Room 1411 (фирма Brunswick даже выпустила ее на пластинке в семьдесят восемь оборотов в минуту). В 1928 году оркестр очутился в Нью-Йорке, и Миллер женился на подруге из колледжа Хелен Бергер (кстати, Гудмен одолжил денег на свадьбу). После работы и общения с кларнетистом Пи Ви Расселом, саксофонистом Коулменом Хокинсом и оркестром братьев Дорси амбиционный музыкант решил осуществить мечту всей жизни — организовать полноценный оркестр.

Правда, первый оркестр не просуществовал и года. Бенни Гудмен рассказывал: «В конце 1937 года, еще до того, как его группа стала популярной, мы оба играли в Далласе. Глен в удрученном состоянии пришел ко мне и спросил: «Что ты делаешь, чтобы все работало? Как этого добиться?» Я сказал: «Я не знаю, Глен. Просто не бросай это дело». Глен вернулся в Нью-Йорк и с упорством занялся поиском уникального, бьющего наповал звучания. И нашел

секретное оружие — саксофониста Уилбура Шварца, который играл не на саксе, а на кларнете: тон его игры был настолько богатым и самобытным, что ни один из более поздних подражателей не смог воспроизвести этот звук.

Трубы ушли на второй план, зато во всю мощь зазвучали целых пять саксофонов, верхний голос в группе которых был передан кларнету. Теперь звук оркестра Глена Миллера был узнаваем с первых тактов. О своем новом стиле Глен Миллер рассказал в мае 1939 года в журнале *Metronome*: «Вы заметите, что некоторые оркестры используют один и тот же трюк при каждом вступлении, другие повторяют одну и ту же музыкальную фразу в вокальной модуляции... Нам повезло, наш стиль не ограничивает нас стереотипными интродукциями, модуляциями, первыми квадратами, окончаниями или даже сложными ритмами. Пятый саксофонист, большую часть времени играющий на кларнете, сразу дает понять, какую группу вы слушаете!»

Найденная формула скоро принесла плоды: в сентябре 1938 года оркестр начал записи для RCA Victor, которые быстро заполнили джук-боксы. Журнал *Time* констатировал: «В каждом из 300 тысяч американских музыкальных автоматов от двух до шести дисков — пластинки Глена Миллера». Концерт оркестра летом 1939 года в зале казино Glen Island в Нью-Рошели, штат Нью-Йорк, собрал невероятную толпу в 1800 человек — по тем временам это равносильно рок-концерту на стадионе. С 1939 по 1942 год музыканты Глена Миллера трижды в неделю участвовали в радиошоу под спонсорством производителей сигарет «Честерфилд» (причем их лидер строго-настроено предписал курить сигареты только этой марки), в 1941-м снялись в забываемом кино «Серенада Солнечной долины».

Впрочем, джазовые критики от оркестра были не в восторге. Они относили аранжировки Глена Миллера к коммерческой поп-музыке, потому что в ней практически не было места импровизации (сам Глен Миллер и не горел желанием считаться джазовым музыкантом или каким-нибудь «королем свинга» — он предпочитал большие гонорары и делал музыку из расчета на получение прибыли). По мнению скептиков, бесконечные репетиции выветрили из музыки оркестра подлинный дух джазовой свободы;

коллега и конкурент Миллера, лидер оркестра Арти Шоу высказался так: «Все, что я могу сказать, — это что Глен должен жить, а Chattanooga Choo Choo должна умереть». Впрочем, сам Луи Армстронг ценил записи оркестра Глена Миллера и возил пленки с ними на гастроли — наряду с пленками Джелли Ролл Мортон и Чайковского.

Как гром среди ясного неба: на пике карьеры немислимо популярный Глен Миллер вдруг сменил роскошный концертный костюм на военную форму. В 1942 году он решил вступить в ряды американской армии и воевать с Гитлером. В свои 38 лет музыкант уже был слишком стар для призыва, но он не сдался и написал прошение командованию. На флот его не взяли, зато предложили присоединиться к военно-воздушным силам. Последний концерт гражданского оркестра Глена Миллера закончился тем, что занавес опустился лишь наполовину, а сам руководитель ушел со сцены чуть ли не в слезах: жалко было расставаться с благодарной публикой. Но жребий был брошен: капитан Глен Миллер сформировал Армейский оркестр военно-воздушных сил в пятьдесят человек и даже начал модернизировать военную музыку, привнося в стандартные марши элементы джаза и блюза.

Летом 1944 года оркестранты под руководством теперь уже майора Миллера отправились в Англию, где дали 800 концертов на военных базах союзников и даже записались на студии Abbey Road (где впоследствии The Beatles создадут большую часть своих пластинок). Миллер писал в одном из писем жене, что в течение одного месяца его оркестр тридцать пять раз выступил в войсках и участвовал в четырех десятках программ на Би-би-си — беспрецедентная работоспособность! Оркестр Глена Миллера записывал главным образом пропагандистский материал, песни на немецком и рассуждения о войне для немецких солдат.

В один из дней бомба из немецкого бомбардировщика разрушила лондонское здание на Слоун-стрит, в котором размещался оркестр Глена Миллера. К счастью, буквально за день до этого Миллер добился перевода своего оркестра в Бедфорд, чем спас жизни своих музыкантов. Но сам руководитель оркестра не ушел от судьбы и — загадочно пропал без вести. Свою последнюю ночь Глен Миллер провел

в Бедфорде, а 15 декабря 1944 года в условиях густого тумана на небольшом одномоторном самолете он полетел из Англии в Париж, чтобы подготовить выступление в зале «Олимпия». Самолет с музыкантом на борту исчез с радаров во время полета над Ла-Маншем, ни экипажа, ни пассажиров, ни даже остатков самолета так и не нашли. Немцы в тот день вылетов не делали: кто сбил тот самолет, до сих пор остается загадкой.

Накопилась масса версий относительно того, что же случилось в тот роковой день в небе над Английским каналом. Было даже сделано экзотическое предположение, что Миллер, который говорил по-немецки, был послан убедить некоторых немецких офицеров прекратить войну, а потом якобы умер от сердечного приступа в парижском публичном доме и крах его миссии пришлось «прикрыть». Скорее всего, самолет был по ошибке сбит Королевскими военно-воздушными силами после неудачного рейда на немецкий Зиген: сто тридцать восемь бомбардировщиков «авро-ланкастер» перед возвращением на базу сбросили около 100 тысяч бомб в море. Второй пилот Фред Шоу записал, что увидел маленький одномоторный моноплан, который под бомбами вышел из-под контроля и врезался в воду — возможно, на нем и летел в Париж Глен Миллер.



Послушать

Glenn Miller. Platinum Glenn Miller (2003)
RCA

С сентября 1938 по июль 1942 года поразительно плодовитый оркестр Глена Миллера записал более 200 пьес, занимающих немаленький объем тринадцати компакт-дисков. Самые громкие хиты оркестра, ставшие стандартами для любого свингового состава, можно найти в этой исчерпывающей коллекции. «Горячие» мелодии Little Brown Jug, Chattanooga Choo Choo, Tuxedo Junction (которая разлетелась тиражом в 115 тысяч экземпляров за неделю продаж) и Pennsylvania 6-5000, в названии которой заключен телефонный номер кафе нью-йоркского отеля «Пенсильвания», до сих пор могут поднять танцоров на

ноги. Это подлинные гимны поколения. Особое внимание — пьесе In The Mood, которая игралась многими от Флетчера Хендерсона до Арти Шоу, но обрела подлинное вневременное величие в эффектной, укороченной ради пластинки на семьдесят восемь оборотов в минуту аранжировке Глена Миллера. Одна из самых хлестких и запоминающихся инструментальных композиций XX века — в канонической версии.

Арти Шоу: оборотная сторона свинга

Музыка этого виртуозного кларнетиста слилась со своим временем. Журнал Time писал, что в преддверии мировой войны взгляд немцев на США ограничивался «небоскребами, Кларком Гейблом и Арти Шоу». Он был всемирной знаменитостью, чья вполне голливудская внешность и бесконечные женитьбы-разводы (у Арти Шоу за всю жизнь было восемь жен, включая актрис Лану Тернер и Еву Гарднер) сделали его идеальным персонажем колонки светских новостей. Но Арти Шоу был не так прост, и его интересы простирались куда дальше танцевальных шлягеров, которыми он прославился: в возрасте 44 лет он вообще покинул музыкальный бизнес, чтобы стать писателем.

Его пластинки расходились миллионными тиражами, а залы во время выступлений его оркестра всегда были полны. Казалось бы, чего еще желать? Кто не мечтает о толпах поклонников, высоких гонорарах, хитах, звучащих из каждого музыкального автомата? Арти Шоу был не таков. Парадоксальным образом он недолюбливал свои танцевальные боевики, вопящих фанатов на своих концертах откровенно называл «болванами». Он не любил быть в центре внимания, и ему ничего не стоило распустить оркестр — на самом пике его популярности — или уйти в отпуск, приведя в бешенство антрепренеров. Потерянные при этом деньги (много денег!) ничего для него не значили.

При этом с самооценкой у Арти Шоу все было в порядке: как он сам признавался, «без ложной скромности, я был лучшим». Своего главного конкурента Бенни Гудмена он считал шаблонным, и в историю вошла его горделивая

фраза: «Бенни Гудмен играл на кларнете, а я играл музыку». Музыка для Арти Шоу не ограничивалась танцевальным свингом: еще до того, как ему исполнилось двадцать, он полюбил произведения Дебюсси, Бартока и Стравинского. От него ждали исключительно свинга, а сам он периодически пускался в неслыханные эксперименты.

Артур Якоб Аршавски родился 23 мая 1910 года в Нью-Йорке в семье бедных еврейских иммигрантов из России и Австрии, а рос в Нью-Хейвене, штат Коннектикут. Из-за мелкого школьного антисемитизма он рос замкнутым, застенчивым ребенком (по его словам, позже он сменил имя из-за чувства незащищенности). В 12 лет Арти начал осваивать альт-саксофон, а через несколько лет взялся за кларнет и уже мог считаться профессиональным музыкантом: он ушел из дома со странствующим оркестром и работал сессионным музыкантом. В конце концов Арти переехал в Нью-Йорк, где обучался у пианиста Вилли Лайона Смита.

Первый же собственный состав 26-летнего Арти Шоу произвел сенсацию в 1936 году. Оркестр должен был играть в нью-йоркском театре Imperial вместе с коллективом Глена Миллера, и для этого выступления Шоу написал новаторскую пьесу *Interlude In B-Flat*. Его необычный оркестр состоял из джазовой ритм-секции, струнного квартета и кларнета самого руководителя: шум вызвало сочетание джаза со звуками струнной секции. Короткая мелодия, по сути, положила начало «третьему течению» — объединению джаза и классики. Классику Арти Шоу любил: в конце 40-х он выступал в Карнеги-Холл с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Леонарда Бернстайна.

Через месяц Арти Шоу собрал новый, полностью свинговый оркестр и в июле 1938 года записал первый крупный хит — *Begin The Beguine* Коула Портера, настоящий гимн эры свинга, разлетавшийся миллионными тиражами. Арти Шоу вмиг превратился в претендента на корону Бенни Гудмена. Как бейсбольные фанаты, заядлые слушатели спорили, кто из этих двоих лучше. Если Гудмена называли «королем свинга», то фанаты Шоу прозвали его «королем кларнета»: Барни Бигард, кларнетист оркестра Дюка Эллингтона, признал, что Арти Шоу для него — пример для

подражания. Для самого Шоу «игра на кларнете была лишь одним из проявлений общей жажды познания мира».

Как и Бенни Гудмен, Арти Шоу не боялся брать в свой оркестр черных музыкантов — в его случае это была певица Билли Холидей, первая черная певица в белом оркестре. Она покинула группу только из-за того, что постоянно сталкивалась с расистскими выходками во время турне по Югу (устроители концертов тоже были не в восторге, что он взял блюзовую певицу). Подобно тому же Гудмену и другим лидерам оркестров, Арти Шоу выделял из своих коллективов малый состав — под названием The Gramercy Five, но и тут он умудрился отличиться: его пианист играл на клавишине, а гитарист — на электрогитаре, что по тем временам было крайне экстравагантно.

Дело в том, что Арти Шоу постоянно искал новые средства выражения, не довольствуясь одним только свингом. Более того, успех его танцевальных записей сковывал его и вызывал дискомфорт: лидера самого популярного оркестра в стране не особенно заботили даже колоссальные гонорары: он говорил, что смертельно устал каждый вечер «играть одни и те же чертовы пьесы»: «Я думал, что, раз я Арти Шоу, я могу делать что хочу. Но все, что было всем нужно, — это *Begin The Beguine*. Кстати, своей главной пьесой он считал вовсе не этот свинговый боевик, а угрюмую блюзовую панихиду с хасидскими мотивами под названием *Nightmare* («Ночной кошмар»).

В очередной раз разочарованный в законах шоу-бизнеса и в мастерстве своего оркестра (Арти Шоу признавался, что перфекционизм почти убил его), кларнетист ушел в творческий отпуск в Мексику. Антрепренеры были в недоговороке: они предсказывали, что он не только потеряет миллион долларов, но что владельцы клубов и театров подадут на него в суд за несоблюдение контракта. Шоу только отмахнулся: «Скажите им, что я безумен. Приятный, молодой американский парень уклоняется от миллиона долларов — разве это не безумие?» В какой-то момент Арти Шоу объявился в Голливуде и сыграл в комедии Фреда Астера *Second Chorus* (1940), для которой написал «Концерт для кларнета» («Я не адресовал его потомкам, он просто заполнил место в картине!»).

К тому времени в активе у Арти Шоу был новый большой хит *Frenesi*, и на волне успеха он собрал новый гастролующий оркестр, но и его в итоге распустил. В 1942 году уже с новым оркестром он отправился во флот развлекать американских участников Второй мировой войны. Если Глен Миллер делал то же самое в Европе, то Арти Шоу восемнадцать месяцев поднимал боевой дух бойцов Тихоокеанского театра военных действий — порой по четыре концерта в день в зоне боевых действий, например в битве за Гуадалканал. Немудрено, что домой кларнетист вернулся в состоянии психического истощения, лечился от нервных срывов. Он увлекся психоанализом и впервые задумался о карьере писателя.

После войны Арти Шоу руководил еще несколькими составами, в том числе с участием виртуозного трубача Роя Элдриджа. В 1949 году самый экспериментальный из его биг-бендов смело обратился к бибопу и получил сдержанную реакцию аудитории: никто не ждал от поставщика свинговых блокбастеров таких подвигов. За похвалу демократических начал советской конституции Арти Шоу предстал перед Комитетом по расследованию антиамериканской деятельности, занимавшимся поиском коммунистов и им сочувствующих в индустрии развлечений. Шоу снова был сыт по горло. Он сделал последние записи с *The Gramercy Five* в 1954 году, прежде чем оставить кларнет — и покинуть страну.

Арти Шоу на несколько лет обосновался в Испании, довольный и шоу-бизнесом, и распространением примитивного рок-н-ролла, и налоговым законодательством своей страны.

Его не волновало, что он забыт. Музыкант всегда проявлял интерес к литературе (как-то в молодости даже выиграл конкурс эссе), так что он взялся за перо. Он выпустил четыре романа, сборник рассказов и автобиографию *Trouble With Cinderella: An Outline Of Identity*, в которой выявил мрачные элементы шоу-бизнеса («проблема Золушки» в том, что «никто и никогда не живет долго и счастливо»). Кроме того, Арти Шоу зарекомендовал себя как меткий стрелок (четвертое место в США в 1962 году) и эксперт по рыбалке нахлыстом.

До своей смерти от диабета 30 декабря 2004 года в возрасте 94 лет Арти Шоу успел снова собрать оркестр и стать героем документального фильма о самом себе, завоевавшем «Оскара». Как оказалось, про него не забывали — не забывают и сейчас. Арти Шоу — легковесный и танцевальный? Да, его хиты распродались суммарным тиражом в 100 миллионов копий, а на вершине популярности он зарабатывал по 60 тысяч долларов в неделю. Но инновации и открытия он ценил больше, чем формалистичную танцевальную музыку: Арти Шоу смело использовал клавишин и струнную секцию, играл классику, популяризировал би-боп и камерный джаз. Сам себя он называл «очень трудным человеком», имея в виду свой тяжелый нрав. Но он и впрямь был непрост — узкие рамки шоу-бизнеса были явно на него не рассчитаны.



Послушать

**Artie Shaw. The Essential Artie Shaw (2005)
RVG**

Вся классика Арти Шоу, записанная между 1938 и 1954 годами, — на двух компакт-дисках. Кларнетист никогда не был доволен ни одним своим оркестром, несмотря на колоссальные продажи пластинок, но слушатели этого сборника будут совершенно удовлетворены. Арти Шоу здесь показан как прогрессивный лидер оркестра, музыкант, композитор и шоумен. В основном это инструментальные композиции — как оркестровые, с романтическими скрипками или без таковых (хиты *Frenesi* и *Begin The Beguine* — в наличии), так и записанные прославленным малым составом *The Gramercy Five*, получившим имя по названию манхэттенской телефонной станции. Но есть и пьесы с вокалом — например, замечательная *Any Old Time* с Билли Холидей. Первый диск заканчивается девятиминутным «Концертом для кларнета», показывающим, насколько широко мыслил Арти Шоу, а под самый финал звучит *Nightmare* — жутковатый свинг, которым кларнетист обычно начинал или заканчивал свои радиовыступления.

Каунт Бейси: всегда в пути

Примерно с конца 30-х годов имя этого человека стало нарицательным и с тех пор прочно ассоциируется с богатым, роскошным и динамичным звучанием большого оркестра. С 1935 года до самой смерти в 1984 году этот улыбчивый руководитель биг-бенда (под конец карьеры — неизменно в своей фирменной капитанской кепке) оставался одним из главных двигателей оркестрового джаза. Объединив музыкальные достижения Нью-Йорка и Канзас-Сити, Уильям Джеймс Каунт Бейси развил свой собственный, уникальный стиль блюзового свинга, от ритма которого люди во всем мире десятилетиями пускались в пляс и притопывали в такт.

Будущий «вечный двигатель свинга» родился 21 августа 1904 года в Ред-Банке, штат Нью-Джерси. В город часто приезжал цирк, и шоу-бизнес с малых лет покорила впечатлительного мальчика, который начал мечтать о жизни странствующего музыканта. Его отец работал кучером у судьи, а после того, как автомобили заменили лошадей, переквалифицировался в садовника. Мама работала в прачечной и пекла торты на продажу, а в свободное время учила сына играть на фортепиано. Ее сын после занятий бежал в местный театр, где в обмен на мелкую работу он мог бесплатно смотреть кино и водевили. Однажды, когда штатный пианист не явился, Уильям Бейси занял его место и начал аккомпанировать немым фильмам. Между прочим, сначала музыкальный мальчик хотел стать барабанщиком, но в том же Ред-Банке жил более способный ударник, Сонни Грир (он станет участником оркестра Дюка Эллингтона), так что в 15 лет нашему герою пришлось переключиться на фортепиано. Когда он не участвовал в каком-нибудь самодеятельном концерте, он вместе с другими музыкантами шел в бильярдный зал, где можно было собрать последние сплетни.

Многие рассказывали о том, как здорово живет музыкантам в нью-йоркском районе Гарлем, и в 1924 году Уильям Бейси смог лично в этом убедиться. Здесь он наткнулся на Сонни Грира, старого приятеля, а ныне барабанщика в оркестре Дюка Эллингтона The Washingtonians. Скоро

Уильям Бейси обрел постоянное место работы в Гарлеме, клуб Leroy's, и серьезного наставника — пианиста Фэтса Уоллера, который аккомпанировал немым фильмам на органе и мог научить новичка игре на этом инструменте. Молодой пианист пару лет активно гастролировал по стране с театром водевиля, побывав в Канзас-Сити, Сент-Луисе, Новом Орлеане и Чикаго и даже встретившись с Луи Армстронгом. Особенно он был поражен процветающей музыкальной сценой и шумной ночной жизнью в Канзас-Сити, «мокром» городе в период сухого закона (джазу Канзас-Сити посвящена отдельная глава).

В 1928 году Уильям Бейси очутился в Тусле, штат Оклахома, где он вступил в местную группу Blue Devils, но она распалась прямо в турне, и ее пианист остался в Канзас-Сити. Здесь на всю округу гремел оркестр Бенни Мотена. Молодой пианист с удовольствием присоединился к коллективу и примерно с этого времени начал называть себя Каунт (Граф) — на манер Герцога Эллингтона и Короля Оливера. В оркестре состояли потрясающие музыканты, и Бенни Мотен мечтал выйти на уровень Дюка Эллингтона и Флетчера Хендерсона, но он умер в 1935 году, так и не вкусив славы. Оставшихся без работы музыкантов собрал вместе Каунт Бейси, и это стало началом его восхождения на джазовый олимп.

Первый его концерт в качестве лидера оркестра состоялся в клубе Reno в Канзас-Сити. Басист Уолтер Пейдж внес в звучание новую динамику, «прыгающий» бит барабанщика Джо Джонса и фортепианный стиль самого Бейси в духе буги-вуги быстро подтвердили серьезные амбиции музыкантов. Они зазвучали на местном радио, их услышали коллеги далеко за пределами Канзас-Сити. Из Калифорнии прибыли трубач Бак Клейтон и саксофонист Хершел Эванс, из Миннесоты — еще один саксофонист Лестер Янг: так в оркестре Каунта Бейси появилось сразу два тенор-саксофона, что было весьма непривычным явлением. Лестер Янг придумал звучные клички всем участникам коллектива, и его руководитель в дополнение к Графу получил прозвище Святой.

В 1936 году динамичную музыку Каунта Бейси услышал на коротковолновом радио продюсер и промоутер

Джон Хэммонд. Он так проникся, что поехал в Канзас-Сити лично посмотреть на музыкальных лихачей. Знакомство вылилось в эпохальную запись для Decca Records, устроенную в октябре 1936 года: быстрый танцевальный номер *One O'Clock Jump* стал главным хитом 1937 года. Оркестр уже базировался в Нью-Йорке, в отеле Woodside. Музыкантов хвалили за их виртуозные аранжировки, блюзовые риффы, от которых ноги так и пускаются в пляс, и саксофонные битвы между Лестером Янгом и Хершелом Эвансом. Но оркестру не хватало лоска (по поводу рождественского концерта в танцевальном зале Roseland рецензенты снисходительно писали: великий Каунт Бейси обещал такой горячий оркестр, что Roseland должен был воспламениться, но он все еще стоит на месте!). Джон Хэммонд советовал обратиться к более мягкому исполнению, а самые горячие номера оставлять под конец.

Он же представил оркестру певицу уникального дарования и со сложным нравом — Билли Холидей. Краткое сотрудничество продлилось до 1938 года и не оставило совместных записей, но зато стало ярким событием в свинговой жизни Нью-Йорка. В начале 1938 года в клубе «Савой» прошла музыкальная битва между оркестром Каунта Бейси с Билли Холидей у микрофона и оркестром барабанщика Чика Уэбба с Эллой Фицджералд. Чик был агрессивен и напорист, Каунт — уравновешен и уверен в себе; последний же вышел победителем. 1938 год был для него самым успешным. В январе Каунт Бейси принял участие в знаменитом концерте оркестра Бенни Гудмена в Карнеги-Холл, потом получил продолжительный ангажемент в клубе Famous Door на нью-йоркской Пятьдесят второй улице. Оттуда вещало радио Си-би-си, так что общенациональная известность и тур по стране последовали незамедлительно.

Веселые времена длились недолго. 1939 год принес внезапную смерть Хершеля Эванса, в 1940 году Лестер Янг покинул группу, позже несколько лучших музыкантов ушли на войну. Еще позже — выросли цены, изменились вкусы публики; после войны многие танцевальные залы и клубы вовсе закрылись, а люди сидели дома, уставившись в новомодную новинку — телевизор. Эпоха свинга уходила

в прошлое, но Каунт Бейси и не думал следовать за ней — он разрабатывал способы сохранения своего оркестра. Его биг-бэнд уменьшился в размерах. Малые составы Бейси играли в клубе Birdland на одной сцене с модернистами Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и Майлзом Дэвисом, но, в целом выбыли из бизнеса.

Бейси не смирился. В начале 50-х годов он собрал новый биг-бэнд, известный под символичным названием «Новый завет». Обновленный состав потребовал отказа от слегка небрежных, «уличных» аранжировок эры свинга, и Бейси нанял аранжировщиков Нила Хефти и Эрни Уилкинса, чтобы сочинять свежий, искрящийся и блестящий репертуар. Времена живых радиотрансляций ушли в прошлое, и сложные аранжировки нашли новую среду — долгоиграющие пластинки. В 1952 году Каунт Бейси подписал контракт со знаменитым продюсером Норманом Гранцем и явил миру новый, чистый и изысканный звук. Бейси вернулся, чтобы уже никуда не уходить.

Великолепные аранжировки, успешные записи и громкие сотрудничества с тех пор не прекращались. Оркестр постоянно пребывал в турне, в студии звукозаписи, на телевидении и на афишах фестивалей. В 1962 году была выпущена пластинка First Time! The Count Meets The Duke — первый совместный альбом с оркестром Дюка Эллингтона, в который были включены мелодии из арсеналов обоих гигантов джаза. Были записи и с Эллой Фицджералд, и с Сарой Вонн, а также целый ряд выступлений с другим уроженцем Нью-Джерси — Фрэнком Синатрой (Каунт Бейси всегда сожалел, что так никогда и не записался с Луи Армстронгом, хотя сцену с ним делил не раз). Творец свинга в капитанской кепке продолжал выступать даже в инвалидной коляске, вплоть до своей смерти от рака 26 апреля 1984 года, — так закончились целые полвека постоянных турне.

Его вспоминают спокойным человеком, остроумным собеседником, любителем посмеяться и вечным музыкальным энтузиастом. В своей автобиографии Каунт Бейси написал: «Я думаю, оркестр может по-настоящему свинговать, когда он свингует с легкостью, когда он может играть слаженно, как ножом по маслу». Его оркестр свинговал и пе-

ред английской королевой Елизаветой II, и на инаугурации Джона Кеннеди — неплохо для скромного парня из Ред-Банка, штат Нью-Джерси, мечтавшего уехать с бродячим цирком.



Послушать

**Count Basie Orchestra. Basie (1957)
Roulette**

Обложка с атомным взрывом выглядела очень злободневно в разгар холодной войны, но и в точности описывала ту сносящую препоны музыку, которую она украшала. Альбом обновленного оркестра Каунта Бейси образца 1957 года таил в себе огромную взрывную энергию, хотя, казалось бы, времена оркестрового свинга давно ушли в черно-белое, довоенное прошлое. Выход альбома Basie (его еще называют The Atomic Basie) ознаменовал собой новую фазу карьеры заслуженного руководителя оркестра, который подписал контракт с Roulette Records и вывел свинг в фавориты новейшего времени. Пластинка и ее успех застали врасплох и поклонников самого Каунта Бейси, и многих сторонних любителей музыки. Это было смелое заявление с верой в перспективное будущее и в ослепительную мощь свинга. За два дня записи 21 и 22 октября 1957 года в Нью-Йорке музыканты показали все, на что способны, играя по новой формуле энергии, выведенной на обложке: « $E = mc^2$ = Оркестр Каунта Бейси + Аранжировки Нила Хефти». Послевоенный свинг во всем своем блеске.

Арт Тейтум: слепой гений

Его называли гением фортепиано всех времен и всех жанров. Каунт Бейси называл его восьмым чудом света, Жан Кокото — «сумасшедшим Шопеном». Диззи Гиллеспи говорил: «Сначала вы говорите об Арте Тейтуме, потом делаете глубокий вдох, а потом говорите о других пианистах». Тем не менее Тейтум так и не стал частью пантеона джазовых гигантов вроде Дюка Эллингтона, Луи

Армстронга или Майлза Дэвиса. Своей музыки он практически не писал. Оставаясь по большей части музыкантом для музыкантов, этот пианист не был широко известен. Сведений о его жизни сохранилось не очень много. Но его игра была настолько виртуозной, что многим казалось, будто так играть попросту невозможно, а его влияние на целые поколения музыкантов остается колоссальным.

Несмотря на серьезные проблемы со зрением (Арт Тейтум бы слеп на один глаз и почти не видел вторым), пианист в молодом возрасте получил формальное образование по части фортепиано в музыкальной школе Толедо и научился читать ноты в очках или с помощью метода Брайля. Кроме того, с детства он учил себя сам, запоем слушая записи фонографа, радиотрансляции и всех местных музыкантов в округе Толедо и Кливленда, буквально запоминая то, что предстояло сыграть. Его главным вдохновителем был Фэтс Уоллер, но когда однажды Тейтум вошел в клуб, где играл его кумир, тот уступил ему место у инструмента со словами: «Я просто играю на рояле, но сегодня сюда пришел Бог!»

Артур Тейтум родился 13 октября 1909 года в Толедо, штат Огайо. Его отец был гитаристом, мать играла на пианино. Из-за катаракты он практически потерял зрение в четыре года. Вундеркинд на слух запоминал церковные гимны и мелодии из радиоприемника, чувствовал малейшие признаки расстроенного пианино. Маститые джазмены Луи Армстронг, Дюк Эллингтон и Флетчер Хендерсон, выступая в клубе в Толедо, обращали внимание на 19-летнего слепого пианиста, игравшего на местной сцене и на радио с поразительной скоростью и аккуратностью.

В марте 1933 года этот молодой человек приехал в Нью-Йорк в качестве аккомпаниатора певицы Аделаиды Холл. Слава о Тейтуме опередила его: многие первоклассные музыканты в Нью-Йорке с нетерпением ждали его прибытия. Тейтум мог играть ночами напролет, а когда он переходил из клуба в клуб, целая толпа друзей и поклонников следовала за ним. В одном из нью-йоркских баров был устроен конкурс пианистов, и Арт Тейтум обошел Фэтса Уоллера, Уилли Лайона Смита и Джейма Пи Джонсона. Последний рассказывал: «Когда в тот вечер я услышал, как Тейтум

играет Tea For Two, кажется, я впервые услышал, как она по-настоящему звучит».

В Нью-Йорке пианист сделал свои первые записи — для лейбла Brunswick, и первой из них была классическая Tea For To 1933 года, задавшая недоступный для многих стандарт техничности. Некоторым слушателям во время знакомства с пьесами Тейтума казалось, что играют сразу два пианиста, его игра казалась неземной и нереальной. Тейтум редко сочинял, но его стиль был настолько оригинальным, что каждую пьесу он будто реконструировал заново, а скопировать его манеру не мог никто. Но остановка в Нью-Йорке оказалась недолгой, Арт Тейтум вернулся в Огайо и возглавлял группу в Чикаго с 1935 по 1936 год.

В 1937 году пианист вновь появился в Нью-Йорке — снова с триумфом, и через год он гастролировал в Англии. Критики и музыканты не чаяли души в Арте Тейтуме, который регулярно играл в ночных клубах, на радио и в студии звукозаписи (широкая публика о нем толком не знала — в джазовых списках популярности он практически не значился). Он поражал своим грандиозным звучанием с привлечением всей клавиатуры, от глубокого баса до самых высоких нот. Разработанная им смесь страйда, буги-вуги и классической манеры содержала в себе свинговую пульсацию, неожиданные диссонансы и замены аккордов. В то время как его ловкие пальцы скользили вверх и вниз по клавишам, сам Арт Тейтум оставался поразительно невозмутимым и играл будто без усилий.

Виртуозность Арта Тейтума никогда не вызывала сомнений, но его стиль продолжает провоцировать споры о том, а можно ли его вообще причислить к «официальным» джазовым музыкантам, поскольку пианист любил использовать все декоративные элементы, какие только были ему доступны. Некоторые критики считают его бездумным украшателем, другие настаивают, что он был серьезным художником-новатором. Обеими руками Арт Тейтум владел одинаково. Бад Пауэлл как-то раз сказал Тейтуму, что научит его играть по-настоящему быстро, на что ветеран рассмеялся и сказал: «Послушай, приходи сюда завтра и все, что ты сыграешь правой рукой, я сыграю левой!» Пауэлл так и не решился принять вызов.

Хотя Арт Тейтум никогда не играл бибоп в чистом виде, боперы считали его своим. Работая мойщиком посуды в ресторане, где играл Тейтум, Паркер говаривал: «Хотел бы я играть, как его правая рука!» Кроме того, он был учителем для Оскара Питерсона, который говорил: «Он был и остается моим музыкальным богом, и это большая честь — оставаться одним из его смиренных апостолов». Пианист Тедди Уилсон описал свое отношение так: «Поставьте фортепиано в комнату. Возьмите всех лучших пианистов мира и позвольте им поиграть в присутствии Арта Тейтума. Потом дайте поиграть Арту Тейтуму. И все до него будут звучать, как любители».

Тейтума ценили не только джазмены, но и академические музыканты: дирижеры Леопольд Стоковски и Леонард Берстайн, композитор Сергей Рахманинов, пианисты Владимир Горовиц и Артур Рубинштейн. На выступлении пианиста среди публики в клубе легко можно было обнаружить людей масштаба Джорджа Гершвина. В 1944 году Тейтум отыграл джазовый концерт в Метрополитен-опера, но он же с удовольствием играл и на частных вечеринках. Десятидисковый сборник датского лейбла Storyville Records предлагает заглянуть в невидимый мир джаза и послушать джемы, во время которых Тейтум опробовал новые идеи или просто веселился: один коллекционер назвал этот релиз «эквивалентом открытия неопубликованных пьес Шекспира».

Тейтум чаще всего играл без сопровождения, потому что не находилось аккомпаниаторов, способных угнаться за вулканической энергетикой его идей; сам он говорил: «Группа мешает мне». Некоторым слушателям даже казалось, что под напором музыканта вот-вот разлетятся клавиши! Впрочем, некоторые смельчаки все же находились. Взяв за основу успешное трио Ната Кинга Коула, в 1943 году Арт Тейтум образовал свое собственное трио с контрабасистом Слэмом Стюартом и гитаристом Тини Граймсом.

Когда началось повально увлечение бибопом, Арт Тейтум продолжал играть по старинке, путешествия по всей стране из клуба в клуб. Даже плохое фортепиано он мог заставить звучать блестяще: по воспоминаниям пианиста Билли Тейлора (еще одного ученика Тейтума), его учитель мог играть на расстроенном инструменте и умело исполь-

зовал даже выбивающиеся из строя ноты! Как и многие музыканты того времени, Тейтум осознавал развлекательный характер своего творчества и мог заставить публику танцевать, а мог выдать такой ослепительный пассаж, что по залу пробегал общий вздох.

В 1953 году Тейтум начал сотрудничество с продюсером Норманом Гранцем, что привело к созданию ряда выдающихся записей как сольно, так и в малых составах с такими музыкантами, как трубач Рой Элдридж, саксофонисты Бенни Картер и Бен Уэбстер, барабанщик Бадди Рич. Музыканты рассказывали, что играть с ним — все равно что гнаться за поездом. Они были поражены виртуозностью Арта Тейтума, как и тем колоссальным количеством пива, которое он выпивал во время записи. Среди увлечений пианиста алкоголь стоял где-то наравне с картами и спортом (Тейтум хранил в памяти целую энциклопедию статистики Высшей бейсбольной лиги).

Спиртное не влияло на игру виртуоза, но губительно сказывалось на его здоровье. В результате тяжелого заболевания почек он умер в Лос-Анджелесе 5 ноября 1956 года в 47-летнем возрасте, и хотя его карьера оказалась относительно короткой, блестящая игра поражает воображение до сих пор — и даже служит источником вдохновения для музыковедческих терминов. В 1993 году студент Массачусетского технологического института Джефф Билмес ввел в научный обиход понятие «тейтум», которое означает «наименьшая воспринимаемая единица ритма в музыке».



Послушать

**Art Tatum. The Best Of The Pablo Solo
Masterpieces (2003)
Pablo**

Хотя ранний материал Арта Тейтума или записи его джемов на вечеринках заслуживают всяческого внимания, весь блеск его игры можно оценить по поздним сольным альбомам, где он был сконцентрирован и предельно точен. Сразу после Рождества 1953 года за два дня в студии Арт Тейтум, в одиночку сидя за фортепиано, для продюсера Нормана

Гранца по памяти записал семьдесят пьес (все, кроме трех, с первого дубля!). До своей смерти он почти удвоил это число за еще пару сессий звукозаписи, зафиксировав фактически весь репертуар своих любимых стандартов: записи наполнили пятнадцать пластинок (и бокс из семи компакт-дисков). Это последнее слово великого человека, и вся раблезианская роскошь его техники здесь явлена в идеальном виде, хотя в силу возраста Тейтум периодически переходит местами к более мягкой, чувственной и задумчивой манере. В этом сборнике собрано двадцать жемчужин из многочисленных поздних записей Тейтума, которые в полной мере иллюстрируют широту возможностей и воображение пианиста.

Дюк Эллингтон: музыкальный аристократ

Подлинный столп американской музыки, Дюк Эллингтон встал в один ряд с самыми именитыми композиторами XX века. На протяжении полувека он создавал необъятное наследие. Из-под пера Эллингтона вышло более чем 1500 композиций. В своей музыке он синтезировал регтайм, мелодии из бродвейских мюзиклов, народную музыку разных культур, европейскую классику, блюз, джаз в разных его проявлениях, церковную музыку. По словам композитора Джеймса Ньютона, «почти каждая человеческая эмоция отражена в музыке Эллингтона». Его усилиями джаз вышел из детского возраста и превратился в изысканную, всемирно признанную форму искусства. При этом в юности Эллингтон собирался стать художником и даже выиграл конкурс на лучшую рекламную афишу в родном Вашингтоне!

Элегантность манер и стиль в одежде музыкант усвоил еще в детстве, которое у Эдварда Кеннеди Эллингтона, родившегося 29 апреля 1899 года, было счастливым и сытым. Его отец работал дворецким в Белом доме и принадлежал к солидным кругам черного среднего класса. Мама души не чаяла в сыне, водила его в школу и в церковь, а в перерывах давала уроки живописи и музыки. Эллингтон всегда

был одет с иголочки и с юных лет потрясающе играл на фортепиано. В 18 лет он бросил школу, а через год начал профессионально заниматься музыкой. За некоторое высокомерие и щегольство он получил от коллег прозвище Duke (Герцог).

В начале 20-х годов Гарлем был покорен оркестром The Washingtonians, которым руководил приятный в общении молодой человек Дюк Эллингтон. Музыканты играли «ритмы джунглей», псевдоафриканский джаз. Новацией Дюка было то, что он рассматривал свой оркестр как музыкальный инструмент и писал музыку, опираясь на сильные и слабые стороны музыкантов. Парни в оркестре не отличались дисциплинированностью: кто-то мог попасть в полицию за пьяный дебош, кто-то задерживался у любовницы. Дюк не делал выговоров: он обращал проблемы в свою пользу. Например, если музыканты опаздывали, он начинал концерт малым составом. Единственное, что оркестрантам было запрещено раз и навсегда, — это одеваться в желтое и есть арахисовые орешки в присутствии руководителя.

В оркестре Дюка Эллингтона переиграли десятки первоклассных музыкантов: саксофонисты Джонни Ходжес и Бен Уэбстер, трубачи Кути Уильямс и Баббер Майли, басист Джимми Блантон, тромбонист Хуан Тизол и многие другие. Дюк с помощью искусных аранжировок помогал каждому продемонстрировать себя с лучшей стороны. Музыка Эллингтона была настолько связана с его музыкантами, что некоторые пьесы и инструментальные части в партитурах писались под конкретного солиста. Каждый приносил в общее звучание свой стиль: пуэрториканец Тизол, автор знаменитой пьесы *Savane*, добавил музыке латиноамериканского привкуса, Майли привнес звук Нового Орлеана, Ходжес — бостонскую манеру. Такое смешение региональных стилей представляло собой музыкальную иллюстрацию американского культурного «плавленного котла».

Оркестр попал на прослушивание в гарлемский клуб Cotton, и с 1927 по 1931 год музыка Эллингтона разнеслась по всей стране посредством ночных радиотрансляций из клуба. К началу 30-х годов оркестр Дюка Эллингтона пользовался колоссальным спросом на концертных пло-

щадках США. Хотя пьесы этого коллектива соответствовали канонам свинга (а хит *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)* и вовсе чуть ли не подарил всему движению его название), сам лидер оркестра всегда искал новые перспективы. Он писал или участвовал в написании большинства пьес в репертуаре оркестра. Даже его собственные музыканты были поражены той скоростью, с которой Дюк сочинял музыку. О своей классической вещи *Mood Indigo* он сказал: «Я написал ее за пятнадцать минут, в ожидании, пока мама приготовит обед!»

Уже в 30-х годах Дюк Эллингтон пошел гораздо дальше горячих танцевальных хитов, хотя и они ему по-прежнему удавались. Оркестр появлялся в фильмах и на серьезной сцене, играл перед принцем Уэльским, его успех перешагнул расовые барьеры, ни один черный ансамбль в стране не достигал таких высот. Но главное — Дюк Эллингтон писал все более сложную и продолжительную музыку, исследуя скрытые возможности джаза. За это его критиковали: например, нелестными оценками была встречена экспериментальная работа *Creole Rhapsody* 1931 года, которая заняла две стороны двенадцатидюймовой пластинки. Но Дюк не шел на компромиссы и продолжал поиски новых форм, за что пользовался уважением со стороны композиторов масштаба Игоря Стравинского.

В 1935 году умерла любимая мама Дюка, и это трагическое известие застало его во время продолжительного турне. Сидя в железнодорожном купе (Эллингтон смертельно боялся перелетов на самолете), он написал посвященную Дейзи Эллингтон пьесу *Reminiscing In Tempo*, и его слезы капали прямо на нотные листы. Эта проработанная до последней ноты композиция длилась тринадцать минут и не помещалась на стандартную пластинку в семьдесят восемь оборотов в минуту, так что ее пришлось выпустить на четырех сторонах целых двух пластинок — на тот момент ни один джазовый композитор не замахивался на такой объем. Почерк Эллингтона с годами становился все более размашистым: наряду с танцевальными мелодиями он с увлечением писал продолжительные, концептуальные работы.

В 1938 году Дюк встретил молодого аранжировщика Билли Стрейхорна, аптекаря из Питтсбурга, в свободное

время сочинявшего музыку, и эта встреча определила его творчество на десятилетия вперед. Увидев, как Стрейхорн аранжировал пьесу Take The 'A' Train, Эллингтон сразу сказал: «Ты будешь со мной всю жизнь». Так и случилось: многие годы этот дружеский тандем был уникальной по плодovitости и силе взаимодействия творческой командой — до смерти Стрейхорна в 1967 году от рака. Билли Стрейхорн не выходил на сцену и не ездил на гастроли, но оставался главным соавтором: порой Дюк общался с ним по телефону через сотни километров, чтобы обсудить аранжировку.

В январе 1943 года в Карнеги-Холл Эллингтон представил серьезный сорокачетырехминутный концерт Black, Brown And Beige на темы афроамериканской истории: критики разнесли его в пух и прах, а все собранные от концерта средства пошли в помощь Красной армии, воюющей с Гитлером. Война перевернула с ног на голову всю культурную обстановку, свинг сошел с широкой сцены, большинство биг-бендов были распущены. Дюк Эллингтон продолжал идти своим курсом, изо всех сил сохраняя свой оркестр, но со временем он все-таки оказался в стороне от широкой дороги шоу-бизнеса. Выступления выдавались все реже, и отсутствие концертных гонораров Дюк компенсировал отчислениями от своих композиторских работ. Но и это не спасло оркестр, из которого один за другим стали уходить ключевые музыканты.

Гром грянул летом 1956 года, когда списанный со счетов оркестр Дюка Эллингтона поднял на ноги толпу под самый занавес джазового фестиваля в Ньюпорте. Тому эпохальному концерту, на котором саксофонист Пол Гонсалвес выдул свое потрясающее соло, от которого публика сошла с ума, в книге отведен специальный раздел. Дюк Эллингтон вновь стал звездой: попал на обложку журнала Time, обзавелся контрактом с Columbia Records и очередным бестселлером — альбомом Ellington At Newport. Теперь он мог спокойно писать свои крупные вещи, включая цикл из трех «Духовных концертов», который он считал своим самым важным произведением: всю жизнь Эллингтон был религиозным человеком, и эти его произведения были призваны исполняться в церкви.

До конца жизни Дюк пользовался всемирной славой и катался по всем континентам с гастрольями в роли посланца джаза и американской культуры. Туристы обычно фотографируют заморскую экзотику, а Дюк Эллингтон привносил музыкальные мотивы чужих культур в звуковые ландшафты собственных творений. В 1971 году побывал он и в Советском Союзе: концерты в Москве, Ленинграде, Минске, Киеве и Ростове-на-Дону длились по несколько часов, их слушали десятки тысяч человек, а оркестр по десять—двенадцать раз вызывали на бис. Эллингтон был приятно удивлен теплым приемом, ходил в Эрмитаж и в Большой театр и даже дирижировал джаз-оркестром Московского радио.

Весной 1972 года Эллингтону был поставлен диагноз — рак легких. Он решил сохранить болезнь в тайне, уйдя в работу. Будучи в Лондоне, Дюк узнал, что его друг, доктор Артур Логан, умер от рака. Новость потрясла его. В телефонном разговоре с женой доктора он сказал: «Я не протяну и полугода». Эдвард Кеннеди Дюк Эллингтон ушел из жизни через пять с половиной месяцев, 24 мая 1974 года. Президент США Ричард Никсон, когда-то чествовавший великого композитора на приеме в Белом доме, сделал заявление по печальному поводу: «Тонкость, глубина, изящество и вкус, вложенные Эллингтоном в его музыку, сделали его в глазах миллионов людей у нас и за рубежом виднейшим композитором Америки».



Послушать

**Duke Ellington. Masterpieces 1926—1949 (2001)
Proper**

В более чем шести сотнях релизов дискографии Дюка Эллингтона легко утонуть. Выпустить хороший сборник — тоже задача непростая, ведь за свою жизнь Дюк записывал пластинки на огромном количестве лейблов. Кроме того, композитор имел обыкновение по многу раз перезаписывать хиты в новых аранжировках. Этот бокс из четырех компакт-дисков является редким исключением, когда все эти проблемы с большим или меньшим успехом были преодолены. Здесь в хронологическом порядке представлена

музыка Дюка с разных лейблов, с включением редко переиздаваемых вещей с 1932 по 1938 год: например, *Reminiscing In Tempo* не просто отыскать, а композиция выдающаяся. Это действительно классические пьесы (*The Mooche*, *Black And Tan Fantasy* и другие), в первозданных, основных версиях; не забыт и важный период 1940—1941 годов, когда в оркестре играли контрабасист Джимми Блантон и саксофонист Бен Уэбстер. Качество звука различается в зависимости от времени записи произведения (ранние звучат хуже), но красота и разнообразие музыки Эллингтона двух десятилетий искупают все.

Джанго Рейнхардт: цыганский свинг

Знаменитая фотография Джанго Рейнхардта и Стефана Грапелли в стильных белых смокингах впитала в себя джазовую ауру Парижа 30-х годов. Грапелли держит скрипку под мышкой, Джанго небрежно опирается на свою знаменитую гитару *Selmer Maccaferri*, а его левая рука покоится в кармане костюма — когда-то она была изуродована пожаром, но физические ограничения не помешали гитаристу заниматься музыкой и даже, напротив, помогли найти свой стиль. Его темные глаза загадочно смотрят в объектив, тонкие усики придают лицу хулиганское выражение, а его улыбка выдает беззаботного счастливчика и мудреца в одно и то же время.

Авторитет Жана Батиста Джанго Рейнхардта так велик, что нередко случаи, когда музыканты называют своих сыновей именем Джанго — по прозвищу этого бельгийского цыгана, который придумал свой собственный «цыганский свинг» и вывел гитару на джазовую сцену. Джанго изучал музыку «цыганским методом», перенимая технику у старших членов семьи и играя по слуху, и был музыкантом до мозга костей: даже частичный паралич пальцев в результате ожогов не остановил его занятий с гитарой. Даже в оккупированном Париже, под самым носом у нацистов, Джанго Рейнхардт не мог не исполнять запрещенный джаз. Как писал его друг и менеджер Шарль Делоне, для Джанго музыка была тем же, что вода для рыбы и небо для птицы.

Джанго Рейнхардт родился 23 января 1910 года в коммуне Понт-а-Сель, что в бельгийской провинции Эно. Ему была уготована судьба вечного странника: его семья кочевала по всей Европе, и музыкант-самоучка провел свою юность в поселении вблизи Парижа и не ходил в школу. Он начал осваивать скрипку, перенимая приемы от старших товарищей по табору, но потом перешел на банджо, на котором играл на первых записях 1928 года. С ранних лет Джанго Рейнхардт зарабатывал на жизнь музыкой, пока страшное происшествие чуть не привело его к трагической кончине.

Возвращаясь с выступления поздно ночью, 18-летний Джанго опрокинул свечу по пути к постели: его семья в то время промышляла поделками вроде пластиковых цветов, и весь дом был полон легковоспламеняющимися материалами. Хотя соседи вытащили музыканта из пожара, более половины его тела покрывали ожоги, правая нога была парализована, сильно обгорели пальцы. Врачи считали, что он никогда не сможет снова играть на гитаре и намеревались ампутировать пациенту ногу, но Джанго отказался от операции и через полтора года покинул больницу. К удивлению многих, он и не собирался забрасывать музыку.

Брат купил для Джанго новую гитару, чтобы занять его на больничной койке, и обгоревший цыган придумал новый способ играть на ней: из-за частично парализованных пальцев он зажимал аккорды ранеными пальцами левой руки, а соло играл двумя пальцами правой. К этому времени Джанго полностью отказался от банджо в пользу гитары и всерьез увлекся джазом — через записи Луи Армстронга, которого он называл «своим братом». Вскоре Джанго Рейнхардт познакомился со Стефаном Грапелли, скрипачом итало-французского происхождения со схожими интересами, который играл в кабаре. Для обоих началась новая жизнь — музыкально-богемная.

В 1934 году Рейнхардт и Грапелли образовали группу под названием *Quintette du Hot Club de France*, названную в честь организации *Hot Club de France*, французского клуба любителей джаза. В состав, помимо самих основателей, вошли Йозеф Рейнхардт (брат Джанго), контрабасист Луи Вола и гитарист Роже Шапу, который был вскоре заменен

Пьером Ферре. Духовых инструментов, барабанов или иной перкуссии в ансамбле не было, только струнные инструменты — квинтет являлся одним из самых оригинальных составов не только в Европе, но и в мире. В марте 1933 года Джанго Рейнхардт записал в Париже песни *Parce que je vous aime* и *Si, J'aime Suzy* с использованием трех гитар, аккордеона, скрипки и контрабаса.

Хотя Джанго можно назвать бельгийским (по месту рождения) или французским цыганом (по стране проживания), главным источником влияния на гитариста была цыганская культура. Во время обеда у короля Бельгии знаменитый гитарист ел салат руками, но с таким тактом и достоинством, что инцидент не привлек особого внимания! Всю жизнь Джанго боялся привидений, любил яркую одежду (друзья с трудом отговорили его надевать красные носки с черным костюмом) и слыл азартным картежником. При этом он был без ума от джаза, обожал американские гангстерские фильмы и широкополые шляпы, а в качестве домашнего животного завел себе обезьянку.

Впоследствии Джанго Рейнхардт с удовольствием играл и записывался с американскими джазовыми музыкантами, которые сами искали виртуозного цыгана по парижским клубам: саксофонистами Коулменом Хокинсом и Бенни Картером, корнетистом Рексом Стюартом, позже трубачом Диззи Гиллеспи, а однажды на радио ему даже довелось поучаствовать в джеме вместе с героем юности — Луи Армстронгом. Однажды Джанго играл и перед мастером академической гитары Андресом Сеговией. Великий испанец был потрясен и попросил ноты, на что Джанго лишь улыбнулся и пожал плечами, сказав, что это была просто импровизация.

Когда началась Вторая мировая война, квинтет был на гастролях в Англии. Рейнхардт без багажа и гитары вернулся в Париж, а Грапелли на всю войну остался по ту сторону Ла-Манша. Играя во французской столице американскую музыку на манер Бенни Гудмена, Джанго сильно рисковал, ведь оккупировавшие Европу нацисты систематически увозили цыган в «лагеря смерти», а еще они официально запретили джаз. Гитарист несколько раз пытался покинуть Францию, но безуспешно. Тем не менее Джанго

пережил оккупацию и выступал с огромным успехом — при тайной поддержке немцев-меломанов, вроде офицера люфтваффе Дитриха Шульца-Кона, который за свое пристрастие к «дегенеративной музыке» даже заслужил кличку Доктор Джаз.

Когда летом 1944 года во Франции высадились американцы, Джанго Рейнхардт приветствовал их на Лазурном Берегу, в Тулоне. Он присоединился к американским музыкантам, которые были в полном восторге от звезды французского джаза. Джанго выступал для военных, вернулся в Париж, записался с музыкантами недавно лишенного лидера оркестра Глена Миллера и отыграл триумфальный концерт с оркестром транспортной авиации в декабре 1945 года, что ознаменовало конец эпохи оккупации и нацистского террора. Джазовый гитарист, который был нарасхват в парижских клубах в мрачные времена нацистской оккупации, превратился в героя момента.

После войны Джанго Рейнхардт вновь воссоединился со старым другом Стефаном Грапелли и осенью 1946 года поехал в США в статусе приглашенного гостя в турне оркестра Дюка Эллингтона. Джанго был счастлив, несмотря на то что ему отводилось лишь несколько мелодий в конце шоу. После лишений и страхов военного времени гитарист почувствовал себя звездой: в конце гастролей он отыграл два концерта в Карнеги-Холл, заслужил колоссальные овации и множество вызовов на бис и сразу после этого получил ангажемент в ночном клубе, где он четыре раза в день выходил на сцену сольно, собирая приличную аудиторию. Рейнхардту были обещаны концерты в Калифорнии, но он устал их ждать и в феврале 1947 года вновь прибыл во Францию.

Несмотря на весь успех, приспособиться к современной жизни Джанго уже не удалось. Он являлся на свои концерты без гитары, а порой просто бесцельно блуждал по паркам и пляжам или вообще отказывался вылезать из постели, когда его группа и менеджеры ждали его в клубе, набитом до отказа публикой. На вопрос, почему он не пришел на выступление, непредсказуемый Джанго мог ответить, что он просто ходил «вдыхать запах росы». Музыка он все чаще предпочитал живопись и рыбалку. В 1951 году

Джанго перевез свою семью — вторую жену Софи Зиглер и сына Бабука (впоследствии — джазового музыканта) — в город Самуа-на-Сене к югу от Парижа, чтобы отдохнуть и прийти в себя.

В последние годы жизни Джанго продолжал играть в парижских клубах, слушал Чарли Паркера и Бетховена, осваивал электрогитару, к которой поначалу относился настороженно, и перенимал технику бибоба, с которой познакомился еще на американских гастролях. Все закончилось неожиданно: на пути от железнодорожного вокзала к своему дому после концерта 16 мая 1953 года Джанго вдруг рухнул на дорогу. Была суббота, так что врача пришлось ждать целый день, и 43-летний Рейнхардт скончался от кровоизлияния в мозг по прибытии в больницу в Фонтенбло.

Джазмены всегда с уважением вспоминали Джанго. Пианист Джон Льюис сочинил в его честь знаменитую пьесу *Django*, записанную в 1954 году группой *The Modern Jazz Quartet*. Дань великому музыканту отдали гитаристы всех стилей и жанров, вплоть до рокеров Джимми Пейджа, Джеффа Бека, Эрика Клэптона. Гитарист *Black Sabbath* Тони Айомми во время работы на заводе в результате аварии на производстве лишился кончиков нескольких пальцев: по примеру Джанго, он не отчаялся и продолжил заниматься на гитаре. Придуманный Джанго Рейнхардтом «цыганский свинг» сегодня играет по всему миру. Кличка Джанго в переводе с цыганского языка означает «Я просыпаюсь». Он проснулся сам и разбудил множество творческих людей вокруг, которые по сей день развивают его технику.



Послушать

**Django Reinhardt. The Best of Django Reinhardt
(1996)**

Blue Note

С 1928 по 1953 год Джанго Рейнхардт записал до 1000 пьес, не считая дополнительных дублей, невыпущенных пластинок и трансляций по радио. Большая часть этой музыки доступна на многочисленных переизданиях, но для

пробы стоит оценить эту коллекцию, в которой аккуратно собраны записи с мая 1936 по март 1948 года. Эта музыка военной поры наэлектризована атмосферой опасности и ожиданиями публики, которая расхватывала пластинки с французским джазом тысячами. Главное качество гитары Джанго — свинг — лежит в основе его стиля, как бы он ни менялся с годами (его главный хит — *Minor Swing* 1937 года). От хаотичных записей *Quintet of the Hot Club of France* вместе со Стефаном Грапелли через задумчивую *I'll See You in My Dreams* 1939 года и романтическую авторскую пьесу *Nuages* до радостного свинга *Django's Tiger* поздних 40-х и воссоединения с Грапелли в *To Each His Own Symphony*. Все восемнадцать пьес показывают возвышенную, элегантную игру Джанго Рейнхардта, наполненную каскадами арпеджио, во всей красе.

Коулмен Хокинс: саксофон прежде всего

С виду это изогнутая металлическая трубка, но на самом деле саксофон принадлежит к группе деревянных инструментов, ведь его основа — деревянный мундштук. Саксофон родился в Бельгии. 17 мая 1846 года сын придворного мастера духовых инструментов Адольф Сакс запатентовал изобретение под названием «саксофон». Детище Сакса предназначалось для военных оркестров, но быстро получило прописку в «высшем обществе» — в симфоническом оркестре. Композитор Гектор Берлиоз написал о саксофоне: «Вероятно, этот инструмент никогда не будет пригоден для игры быстрых пассажей и сложных арпеджио. Лучше радоваться тому, что невозможно будет злоупотреблять саксофоном и нарушать величественный характер его звучания, исполняя на инструменте музыкальные пустяки».

Берлиоз не смог предвидеть появление джазменов, которые разогнали медлительный инструмент до космических скоростей. Сначала в джазе был более всего популярен кларнет: на нем играли такие джазовые звезды, как Бенни Гудмен и Арти Шоу (и еще множество виртуозов), но к 40-м годам звук кларнета стал архаизмом. Зато тенор-саксофон

выдвинулся на первые роли и навсегда прописался в джазе. Благодарить за это следует Коулмена Хокинса. До его появления тенор-саксофон считался неудачной заменой тромбону в марширующих оркестрах. Музыканты звали этого музыканта Хоуком (то бишь Ястребом). Его вечный соперник Лестер Янг носил прозвище Президент, но даже он признал: «Насколько я могу судить, Коулмен Хокинс был первым Президентом, правильно? Что касается меня, думаю, я второй».

Коулмен Рэндольф Хокинс родился 21 ноября 1904 года в городке Сен-Джозеф, штат Миссури, и ходил в школу в канзасском городе Топека. Мальчик учился играть на виолончели и пианино, но на девятый день рождения ему подарили саксофон, в который юный музыкант просто влюбился. В 14-летнем возрасте он уже играл вполне профессионально. Летом 1921 года Коулмен Хокинс играл в составе оркестра одного из театров Канзас-Сити, куда приехала знаменитая Мейми Смит — первая певица, записавшая блюзовую пластинку. Она взяла новичка в свою гастрوليрующую группу The Jazz Hounds, и с тех пор до конца Коулмен Хокинс занимался только музыкой и полвека безупречно играл на саксе. Когда Хоука спросили, что такое джаз, он ответил: «Ритм и чувство. Этому можно научиться, хотя бы механике. Я думаю, что из тысяч музыкантов большинство — механические музыканты, а не настоящие джазовые музыканты». Хоук точно был настоящим.

Рано или поздно каждый джазмен был обязан появиться в Нью-Йорке — случилось это и с нашим героем. А в Нью-Йорке 20-х годов каждый парень с саксофоном стремился в известный оркестр Флетчера Хендерсона. Сюда же попал и Хоук. Когда в оркестр пришел трубач Луи Армстронг, он научил всех музыкантов группы смотреть на музыку по-новому. Оркестр начал яростно свинговать, и саксофонист тоже изменил свою игру, чем и выдвинулся на первые роли. Конкурентов у него не было. Хокинс стал солистом-звездой и считался авангардистом. На протяжении всей эры свинга он обладал символической монополией на тенор-саксофон, найдя в этом инструменте потрясающие возможности для самовыражения, с одинаковым

умением исполняя жесткие взрывные риффы и нежно текучие баллады. По его стопам пошли десятки тенористов.

Вскоре после возвращения в Нью-Йорк из поездки на Средний Запад (и первой встречи с Лестером Янгом) Хоук решил переехать в Англию. Официальная причина заключалась в том, что он просто устал от однообразия после десяти лет работы с Флетчером Хендерсоном. В начале марта 1934 года он отправил популярному лидеру оркестра и импресарио Джеку Хилтону телеграмму с простыми словами: «Я хочу приехать в Англию». 30 марта 1934 года Коулмен Хокинс уже был в Лондоне и очень быстро снискал успех: британские любители джаза чуть ли не боготворили единственного тенор-саксофониста на весь город и оказывали королевские почести. В Европе Коулмен Хокинс провел пять лет: записывался и играл с британскими, французскими и голландскими музыкантами, а также с американцами, которых, как и его, занесло в Старый Свет.

Однажды оркестр с участием Хоука поехал на гастроли в гитлеровскую Германию, но, к большому разочарованию немецких любителей джаза, Коулмен Хокинс остался на границе, не получив въездной визы из-за расовых законов. Саксофонист вернулся из беспокойной Европы в США в июле 1939 года, как раз перед тем, как Гитлер атаковал Польшу. Американские музыканты практически ничего не знали о его европейских приключениях и с нетерпением ждали его возвращения. На родине Коулмен Хокинс обнаружил целую компанию претендентов на корону монарха тенор-саксофона. Первенство из рук Хоука были готовы выхватить Чу Берри, Бен Уэбстер и, конечно, Лестер Янг, который разрабатывал собственный стиль: лишенный вибрата, воздушный и мелодичный.

Коулмен Хокинс не сдался и создал оркестр из девяти человек, который начал выступать с 5 октября с появления в клубе Kelly's Stable. А уже через несколько дней, 11 октября 1939 года, Хоук записал поп-стандарт Body And Soul, который стал сенсацией. Случайная запись, сделанная «напоследок», лишь бы убить время, превратилась в подлинное откровение: два квадрата идеально сбалансированной импровизации покорили и музыкантов, и публику (читатели журнала Down Beat признали его под конец года луч-

шим тенор-саксофонистом). Корона снова была на его голове: пьесе *Body And Soul* даже сравнивали по значимости с чикагскими записями Луи Армстронга. Причем сам «виновник торжества» даже не придавал значения этой записи: «В ней не было ничего особенного, просто номер на бис, который я использую в клубах, чтобы уйти со сцены. Я не думал об этом номере и даже не стал слушать его впоследствии».

Большинство ветеранов джаза не приняли бибоп. Некоторые избегали этого стиля, другие открыто с ним враждовали. Не таков был Коулмен Хокинс. У него вошло в привычку впитывать все витающие вокруг музыкальные идеи, он всегда смотрел вперед: когда ему ставили его же записи, он не признавал, что играл на них. Так что никаких проблем с идеей бибопа Хокинс не испытывал и даже за просто нанимал модернистов-революционеров. После неудачной попытки создать большой оркестр Хоук собрал компактный состав, который играл в клубе *Kelly's Stables* на нью-йоркской Пятдесят второй улице. В него входили такие люди, как пианист Телониус Монк, трубач Майлз Дэвис, барабанщик Макс Роуч и басист Оскар Петтифорд. В 1944 году Хоук организовал чуть ли не первый в истории бибопа ансамбль — вместе с трубачом Диззи Гиллеспи и барабанщиком Максом Роучем, а в 1948 году он даже записал *Picasso*, новаторскую пьесу для саксофона без сопровождения.

В начале 50-х годов казалось, что Коулмен Хокинс вышел из моды: всюду царили кул-джаз и порхающие ноты наследников Лестера Янга. Но его стиль восстановили в правах Сонни Роллинс и Джон Колтрейн. Саксофонист Сонни Роллинс называл его своим главным источником влияния: Хоук записывался и с ним, и с Колтрейном. Многие годы в статусе джазового титана Коулмен Хокинс гастролировал и в Европе, и в Америке, активно записывался хоть с революционерами вроде Макса Роуча (в 1960 году принял участие в записи его *We Insist! Freedom Now Suite*), хоть с традиционалистами вроде саксофониста Бена Уэбстера и пианиста Оскара Питерсона. В 1962 году записался и с самим Дюком Эллингтоном — энциклопедические знания гармоний позволяли Хоуку музицировать с кем угодно.

В середине 60-х Коулмен Хокинс вдруг потерял интерес к жизни. Он впал в депрессию, прекратил есть, зато начать активно прикладываться к бутылке. В 1967 году саксофонист едва вытянул турне «Джаза в Филармонии», а тур в Данию 1968 года был отменен из-за проблем со здоровьем. Последний концерт Хоук дал в Чикаго 20 апреля 1969 года. Но вплоть до своих последних дней легендарный Коулмен Хокинс внушал благоговение молодым тенор-саксофонистам. Однажды молодой музыкант пожаловался саксофонисту Кэннонболу Эддерли, что Хоук заставляет его нервничать, на что тот ответил: «Так и должно быть, ведь он заставляет саксофонистов нервничать уже сорок лет!»



Послушать

Coleman Hawkins. Body & Soul: The Complete Victor Recordings 1939–1956 (2006) Definitive

Эти полсотни композиций были переведены в «цифру» прямо с мастер-дисков, поэтому качество звука здесь максимально высокое. Но звук звуком — куда важнее то, что здесь собран исключительный материал, записанный Коулменом Хокинсом с 1939 по 1956 год для лейбла Victor. Сборник доказывает, что не случайно этого музыканта считали одним из величайших тенор-саксофонистов в истории. Здесь представлен его самый плодотворный период. Диск первый — возвращение из предвоенной Европы, сессия звукозаписи, которая породила бессмертную версию *Body And Soul* (к сожалению, ограниченную временем воспроизведения пластинки на семьдесят восемь оборотов в минуту), малые составы 40-х, когда бывший энтузиаст свинга развивал идеи бибопа в компании Бенни Картера, Джей Джей Джонсона, Макса Роуча и других. На втором диске — записи 1956 года, где саксофон Коулмена Хокинса блистает как на фоне струнного оркестра, так и в обрамлении джазового биг-бенда (половина пьес так или иначе касается Парижа). В обновленном оркестровом виде представлена и *Body And Soul*.

Лестер Янг: дело в шляпе

«...И восстал он, рожденный вновь, в призрачных одеяниях джаза в тени золотых труб оркестра и излил жажду любви терзающую обнаженную душу Америки в саксофонном крике», — писал в 1959 году поэт-битник Аллен Гинзберг в своей хаотичной поэме-манифесте «Вопль». По его словам, во время написания поэмы в его голове звучала пьеса *Lester Leaps In* в исполнении Лестера Янга — великого саксофониста и настоящего кумира битников, воплотившего своей жизнью и музыкой шик, обаяние и разрушительное начало джазового музыканта. Авторитет этого музыканта непререкаем с 30-х годов прошлого века. Его называли Президентом, и с самого начала он отличался ото всех: держал саксофон не прямо, а наискосок, с иголки одевался, носил шляпу с круглой плоской тульей и придумывал свой собственный шутливый жаргон. Например, деньги он называл «хлебом», а вопрос «как пахнет хлеб?» в переводе с Лестера Янга означал: каков будет гонорар за выступление?

В начале 30-х годов «королем тенор-саксофона» был Коулмен Хокинс. В декабре 1933 года нью-йоркский оркестр Флетчера Хендерсона играл в Канзас-Сити — городе с особой джазовой историей и своим стилем. И именно здесь Хоук впервые встретился с серьезной угрозой своей монополии. Он пропустил одно выступление, и вместо него на сцену вышел местный паренек Лестер Янг, который играл великолепно. Хокинс, узнав об этом, с саксофоном в руке отправился на поиски наглеца, чтобы преподать ему урок. Тот не испугался. Битва состоялась в клубе *Cherry Blossom*, в присутствии всей джазовой богемы Канзас-Сити: Хоук играл нарочито экспрессивно и даже агрессивно, на что Янг ответил не менее техничной, но легкой, воздушной, расслабленной игрой. Саксофонисты играли целую ночь и все утро, и Лестер Янг не сдал своих позиций. Наконец-то Коулмен Хокинс встретил достойного соперника!

Лестер Янг родился 27 августа 1909 года в Вудвилле, штат Миссисипи, в музыкальной семье: многие его родственники профессионально занимались музыкой. Отец учил малыша играть на саксофоне, скрипке, трубе и бара-

банах, чтобы тот смог присоединиться к семейной группе, которая выступала в шоу водевиля и на карнавалах. В 18 лет Лестер отказался участвовать в турне на Юг США с его расистскими законами и оказался в Канзас-Сити, где для джазмена было раздолье. После игры в нескольких оркестрах не мог не попасть в самый модный оркестр Каунта Бейси, с которым он оставался долгие годы. Если не считать короткого периода, когда Лестер Янг заменял уехавшего в Европу Коулмена Хокинса в оркестре Флетчера Хендерсона. «Сменщик» не продержался долго, поскольку он не хотел быть буквальной заменой и играть в том же стиле, что был у Хоука. Ему пришлось вернуться в Канзас-Сити к друзьям из оркестра Каунта Бейси.

В ноябре 1936 года Лестер Янг сделал первые записи. Его соло в *Lady Be Good* и *Shoe Shine Boy* другие саксофонисты разучивали нота в ноту. Представители молодого поколения саксофонистов были в полном восторге от его лиричного и мягкого звука. Этот звук дополнял пение подруги Лестера — певицы Билли Холидей, которая говорила: «Когда Лестер играет, кажется, что он почти поет; можно практически услышать слова». Они сохранили теплые дружеские отношения на всю жизнь: саксофонист придумал прозвище певицы Леди Дэй, а та в ответ нарекла его Президентом (или просто Презом). В 1938 году През в составе сборной команды джазменов *Kansas City Seven* записал в Нью-Йорке *The Kansas City Sessions*, которые получили название по имени того города, в котором развивался стиль музыкантов. Янг играл здесь не только на тенор-саксофоне, но и на кларнете. Правда, когда в 1938 году кларнет у Янга украли, он отказался от игры на этом инструменте (до 1957 года, пока продюсер Норман Гранц не убедил его снова попробовать).

В 1940 году Лестер Янг покинул оркестр Каунта Бейси. По слухам, из суеверных соображений. Просто отказался играть в пятницу 13 декабря — и был уволен. В итоге Лестер Янг пару лет возглавлял несколько малых групп, а потом все же вернулся обратно. Саксофонист говорил: «Оригинальность — вот это вещь. У тебя могут быть тон, техника и много других вещей, но без оригинальности ты никто». През всегда стремился отличаться от других и ради

пущей оригинальности и своего удовольствия сменил язычок и мундштук своего саксофона. С 1943 года и до конца жизни Лестер Янг играл с помощью пластикового язычка (хотя и деревянный далеко не откладывал) и эбонитового мундштука. Эти новшества придали его игре дополнительного веса и дыхания, правда, радоваться новому звучанию удалось недолго.

Вторая мировая война была где-то рядом. В сентябре 1944 года Лестер Янг гастролировал с оркестром Каунта Бейси в Лос-Анджелесе, когда его призвали в армию. Белые музыканты могли рассчитывать на то, что попадут в армейский оркестр (в идеале — к Глену Миллеру или Арти Шоу), но Янг попал в регулярную армию, где ему не позволялось играть на саксофоне. Это был кошмар. Переход от богемной жизни джазмена к армейской дисциплине дался саксофонисту нелегко. В его вещах обнаружили выпивку, а самого застукали во время курения марихуаны. Незадачливый солдат был предан военно-полевому суду и прослужил целый год в дисциплинарных казармах.

Вернувшись со службы в 1945 году, Лестер Янг уже не мог играть по-старому, в его музыке появились большая глубина и эмоциональность. Впрочем, карьера тут же пошла в гору, и у Президента появились деньги. Записи и концерты следовали одни за другими: много лет саксофонист ездил в турне с концертным шоу «Джаз в Филармонии» продюсера Нормана Гранца, для его же лейбла Verve Records сделал массу записей. В 1949 году он вместе с саксофонистом Чарли Паркером и трубачом Роем Элдриджем вышел на сцену Карнеги-Холл, и его соло в пьесе *Lester Leaps In* стало выдающимся моментом послевоенной карьеры Янга. Молодые музыканты считали Преза своим гуру. Своей мягкой, изысканной игрой он вдохновил и бибоперов (когда Чарли Паркер брал в руки тенор-саксофон, он играл в стиле Янга), и саксофонистов кул-джаза (есть версия, что само словечко *cool* ввел в обиход сам Лестер Янг), а впоследствии и Декстера Гордона, Джона Колтрейна и Сонни Роллинса.

К сожалению, с годами Лестер Янг все больше выпивал, и это сказывалось на его игре, которая все чаще сводилась к повтору клише и теряла оригинальность. През чувствовал, что все идет не так, и от этого пил еще больше, что приво-

дило к нервным срывам. После одного из них музыканта даже пришлось госпитализировать. Периодически дела шли на лад, и Лестер Янг снова записывался и выступал. 1956 год выдался удачным: Лестер Янг отправился в турне с Майлзом Дэвисом и The Modern Jazz Quartet. В 1957 году он вышел на сцену джазового фестиваля в Ньюпорте в составе оркестра Каунта Бейси со старыми друзьями еще по Канзас-Сити и сыграл в своем старом, расслабленном стиле. Но чем дальше — тем хуже. В последние два года жизни Лестер Янг порой вообще с трудом мог выдавить хотя бы ноту из своего инструмента, не мог доиграть фразу и будто потерял чувство времени.

8 декабря 1957 года Лестер Янг участвовал в телепрограмме The Sound Of Jazz на канале CBS, он аккомпанировал певице Билли Холидей в песнях Lady Sings The Blues и Fine And Mellow. Давние друзья не виделись несколько лет. Певица тоже была не в лучшей форме, но оба выступили превосходно. Из-за постоянного недоедания на почве алкоголизма Лестер Янг до того обессилел, что был вынужден играть сидя. Он поднялся на ноги только ради своего проникновенного соло — шедевра экономии средств и эмоциональности. Это был последний великий момент Президента. Во время турне во Франции он почти ничего не ел и допился фактически до смерти. Лестер Янг умер рано утром 15 марта 1959 года, всего через несколько часов после прибытия в Нью-Йорк, в возрасте 49 лет. По случаю кончины великого музыканта басист Чарльз Мингус написал элгию Goodbye Pork Pie Hat («Прощай, человек в шляпе»), а саксофонист Уэйн Шортер сочинил пьесу Lester Left Town. Лестер навсегда покинул город.



Послушать

**Lester Young. The Lester Young Story (2000)
Proper**

Превосходное четырехдисковое собрание содержит всю классику Лестера Янга за его карьеру от самой первой записи 9 ноября 1936 года с музыкантами из оркестра Каунта Бейси до знаменитого выступления в Карнеги-Холл с Чарли

Паркером и Роем Элдриджем 1949 года. Это не полная картина, ведь после этого он записывался еще десять лет, но зато сборник показывает Преза на вершине его возможностей, в самый творчески насыщенный период, когда блистал его расслабленный, лаконичный стиль. Пьесы, записанные для разных лейблов, расположены в хронологическом порядке, так что можно проследить, как меняется стиль Лестера Янга за тринадцать лет. Здесь нашлось место и пьесе *Lester Leaps In*, вдохновившей поэта Аллена Гинзберга на его «Вопль», и записям с подругой Билли Холидей, которой През деликатно аккомпанирует, и редкий отрывок из документального фильма *Jammin' The Blues*, и убедительные послевоенные записи, которые показывают, почему Президента так обожали молодые саксофонисты.

Билли Холидей: леди поет блюз

Когда джазовый фестиваль в Монтерее был открыт в 1958 году, знаменитая певица Билли Холидей прибыла на него с маленькой собачкой на руках, посмотрела вокруг и сказала: «Здесь так красиво!» До этого 8 декабря 1957 года она триумфально выступила на телепередаче *The Sound Of Jazz* канала CBS со своим старым хитом *Fine And Mellow*. Усталый женский голос дополнил своим соло ее старый друг, саксофонист Лестер Янг, который очень сдал на алкогольной почве. Сама Билли Холидей серьезно сидела на наркотиках, активно выпивала и чувствовала себя неважно. Когда два года спустя певица ехала в такси на похороны Лестера Янга, она сказала критику Леонарду Физеру: «Я буду следующей». Так и случилось: она умерла через четыре месяца, в возрасте 44 лет.

Эта женщина прожила сложную жизнь, в которой нашлось место и душевной боли, и разочарованию в близких людях, и массовой популярности. Ее голос воплощает темную сторону жизни. Ей «везло» на мерзавцев, которые снабжали ее наркотиками, били и пользовались ее деньгами и славой. Детей она так и не родила. Ее тяжелые песни полны общей трагичности судьбы — женской и общечеловеческой. Она писала их после того, как мать отказывалась

одолжить ей денег, а муж возвращался домой с помадой на воротнике. С особым отношением она пела строки вроде: «Доброе утро, сердечная боль!»

В начале жизни у нее было другое имя. Элеонора Фэган родилась 7 апреля 1915 года в Филадельфии, штат Пенсильвания, что называется, в неблагополучной семье. Ее жизнь не задалась с самого рождения, и много лет, несмотря на весь успех, ее преследовали неудачи. Родители не были женаты и не жили вместе, в момент ее рождения матери было 13 лет. Родительница работала на железной дороге и периодически оставляла маленькую Элеонору на попечение своей дальней родственницы. Девочка страдала от постоянного отсутствия матери, и из школы ее выгнали. Когда мать однажды вернулась домой, то обнаружила, что сосед насилует ее дочь.

В конце концов Элеонора переехала в Нью-Йорк и попала в бордель, где уже работала ее мать. После ареста возвращаться к старому ей не хотелось, и 14-летняя девушка решила начать петь, учась по записям Луи Армстронга и Бесси Смит. Для начала ей был нужен сценический псевдоним, и для него она объединила имя любимой актрисы Билли Дав и фамилию своего отца, музыканта Кларенса Холидея. Билли Холидей нашла партнера-саксофониста, и они вдвоем выступали по клубам с 1929 по 1931 год. Ее заметили — даже Бенни Гудмен ходил ее послушать. Удивительным образом она даже встретила своего отца, который в тот момент играл в оркестре Флетчера Хендерсона!

В начале 1933 года 17-летнюю клубную певицу услышал продюсер Джон Хэммонд, с встречи с которым началась не одна джазовая карьера. Он организовал запись с Бенни Гудменом и не прогадал: песня Riffin' The Scotch стала настоящим хитом, разойдясь тиражом в пять тысяч копий. С тех пор Билли Холидей была желанной гостьей в студии звукозаписи. Ей аккомпанировали лучшие музыканты: самым плодотворным оказался союз с пианистом Тедди Уилсоном, с которым певица записывала поп-хиты в манере свинга. Им была предоставлена полная свобода в выборе материала и во время записи, и Билли Холидей наполнила незамысловатые поп-песенки эмоциональной глубиной, превращая их в джазовую классику.

Еще одним аккомпаниатором выступил тенор-саксофонист Лестер Янг, с которым Билли Холидей связывали многолетние дружеские отношения. Этот остроумный выдумщик новых словечек первым назвал ее Леди Дэй, а та в ответ придумала другу прозвище През, то бишь Президент. В конце 30-х она пела с биг-бендами Каунта Бейси и Арти Шоу, став первой черной женщиной в составе белого оркестра. Сочиненные ею песни исполняли певицы по всей Америке и играли из музыкальных автоматов по всей стране.

Однажды она предложила фирме Columbia Records песню *Strange Fruit*, основанную на поэме школьного учителя, еврея из Бронкса, об ужасах линчевания на Юге США («странный фрукт» — это повешенный на дереве негр). Билли Холидей уже пела ее в одном из ночных клубов в Гринвич-Виллидж, причем очень эффектно: под конец выступления, в полной тишине и темноте, и луч прожектора освещал лишь ее лицо. Боссы из Columbia отказались выпускать такую взрывоопасную песню, и Билли Холидей записала ее 20 апреля 1939 года для независимого лейбла Commodore. Хотя пластинки этой фирмы не крутились на радио, революционная песня стала настоящим хитом продаж и осталась в репертуаре певицы на два десятилетия. Для Билли Холидей *Strange Fruit* значила очень многое, напоминая о смерти ее собственного отца, которому было отказано в лечении болезни легких из-за расовых предрасудков.

Еще один великий гимн Билли Холидей — *God Bless The Child* — тоже имел отношение к ее личной жизни. Ее мать открыла ресторан, и Билли, которая неплохо зарабатывала с оркестром Каунта Бейси, щедро снабжала ее деньгами. Но когда однажды ей самой понадобились наличные и она пришла в ресторан к матери, та не дала дочери ни цента. В гневе Билли выкрикнула фразу: «Благослови Господь ребенка, у которого есть все свое!» — и выбежала из ресторана. На этих словах и построена горькая песня о том, что надеяться можно только на себя и даже родители не помогут в нужный момент. *God Bless The Child* достигла двадцать пятой строчки в хит-параде 1941 года и разлетелась миллионным тиражом, а Билли Холидей даже удостоилась панегирика от журнала *Life*.

Певица стала настоящей поп-звездой со своими песнями, которые становились хитами, со своей индивидуальной манерой, которую имитировали многие. Ее нельзя было заменить, ей нельзя было диктовать условия, она могла позволить себе сольный концерт — редкость по меркам 40-х годов. Билли Холидей подписала контракт с Decca Records, и первая же ее запись на новом лейбле *Lover Man* достигла шестнадцатого места в хит-параде поп-музыки. В этой песне зазвучал струнный оркестр — в духе популярных записей Фрэнка Синатры или Эллы Фицджералд. Билли сама захотела такого роскошного звучания, чуть ли не на коленях умоляя руководство лейбла предоставить оркестр. Когда она вошла в студию 4 октября 1944 года и увидела там струнный ансамбль, ее радости не было предела. С оркестром ее голос зазвучал по-новому, начался новый этап, который ознаменовался выходом на сцену Карнеги-Холл вместе с Луи Армстронгом.

Большую часть денег (а зарабатывала она около тысячи долларов в неделю) Билли Холидей тратила на героин, которым ее снабжал любовник. В мае 1947 года она была арестована за хранение наркотиков в своей нью-йоркской квартире и предана суду по делу «Соединенные Штаты Америки против Билли Холидей». Певица получила уведомление, что ее адвокат не заинтересован представлять ее интересы в суде («На простом английском языке это означало, что никто в мире не заинтересован в присмотре за мной!»). В состоянии истощения и не в силах принимать пищу, Билли Холидей признала свою вину и попросила отправить ее в больницу, но попала в тюремный лагерь в Западной Виргинии. Ее освободили за хорошее поведение.

В знак возвращения певица согласилась дать концерт в Карнеги-Холл 27 марта 1948 года: все 2700 билетов были проданы, но все закончилось печально. Во время концерта кто-то послал Билли Холидей букет гардений. Та по привычке прикрепила цветы к волосам, но в них оказалась булавка, которая впилась в голову певицы: «Я ничего не чувствовала, пока кровь не начала заливать мне глаза и уши». После третьего вызова после занавеса Билли Холидей потеряла сознание. Потом ее снова арестовывали за наркотики, она рассталась и с мужем, и с любовником, к

тому же ей до конца жизни запретили выступать в заведениях, в которых продают алкоголь. В них платили больше всего, а именно клубные концерты были основным источником дохода певицы (в 1958 году ее гонорары за продажи пластинок составили всего 11 долларов!). Это вынуждало выступать нелегально, в постоянном ожидании ареста.

Из-за наркотиков и алкоголя здоровье Билли Холидей пошатнулось, голос стал менее гибким и чистым. Ей было чуть за сорок, но голос тянул на все шестьдесят. Тем не менее она по-прежнему записывала альбомы. В 1956 году в свет вышла «автобиография» Билли Холидей под названием *Lady Sings The Blues*, написанная журналистом Уильямом Дафти. Певица была совсем не в восторге от затеи и ни разу не открыла книгу. Но чтобы поддержать ее продажи, в июле 1956 года записала альбом с тем же названием. Дважды певица собирала аншлаги в Карнеги-Холл: на сцене Билли снова была в форме, облаченная в белое вечернее платье и с гарденией в волосах, публика не хотела ее отпускать, аплодировали даже музыканты. Но этот успех был последней радостью Билли Холидей. 31 мая 1959 года она попала в больницу из-за болей в печени и сердце — и тут же была арестована за хранение наркотиков. Она умерла от цирроза, а дверь ее палаты охраняли полицейские. На ее счете в банке было 70 центов. Прощаться с ней пришли коллеги-музыканты и поклонники таланта — больше трех тысяч человек.



Послушать

Billie Holiday. Lady In Satin (1958)

Verve

Последняя крупная запись Билли Холидей — и этим все сказано. Альбом *Lady In Satin* был записан с 19 по 21 февраля 1958 года и выпущен посмертно. В нем в обрамлении роскошных аранжировок Рэя Эллиса для оркестра из сорока музыкантов блистает чуть хриплый и усталый, но по-прежнему вдохновляющий голос, чья обладательница прошла полный лишений и проблем жизненный путь. От этого голоса мурашки бегут по коже. Сам аранжировщик

высказался так: «Я бы сказал, что самый эмоциональный момент был тогда, когда она слушала запись I'm A Fool To Want You. На ее глазах стояли слезы. После того как мы закончили альбом, я зашел в контрольную комнату и прослушал все дубли. Должен признать, я не был доволен ее выступлением, но я слушал музыкальную часть, а не эмоциональную. Я осознал, насколько это в действительности великое исполнение, когда через несколько недель послушал финальное сведение». Леди Дэй сама считала эту запись лучшей.

Джин Крупа: ударник свингового труда

Первый барабанщик-суперзвезда, Джин Крупа принадлежит не только истории джаза, но истории всей поп-музыки XX века. До него барабанщик воспринимался лишь в качестве простого фиксатора ритма, но Джин Крупа показал, какие творческие возможности таит в себе барабанная установка. Да и вообще, именно он ввел в обиход саму эту установку, придумал классическую расстановку барабанов и тарелок, изобрел ободок малого барабана, первым нарисовал щит-эмблему с инициалами барабанщика на пластике. Для него фирма Slingerland разработала настраиваемые томы, которые сегодня являются частью любой ударной установки. Он был белым, он был красивым, как кинозвезда, он был великим шоуменом — и он по-настоящему умел играть.

Девятый ребенок в семье польских иммигрантов, рожденный 15 января 1909 года в Чикаго, Джин Крупа взялся за барабаны, потому что это был самый дешевый инструмент в оптовом каталоге — он купил себе японский набор барабанов за 16 долларов. Однажды Джин Крупа сходил на концерт King Oliver's Creole Jazz Band и услышал барабанщика Бейби Доддса. Шоу его потрясло, он начал практиковаться и буквально не выпускал палки из рук. Мама хотела, чтобы он стал священником, но Джин Крупа играл джаз по ночам. Каждый концерт обычно оканчивался дракой подростков банд, и Джин Крупа понял, что он ста-

новится знаменитостью, когда драка у сцены временно прекратилась, а хулиганы расступились, пропуская его вместе с его барабанами.

Вступив в группу молодых белых джазменов Austin High School Gang под руководством исполнителя на банджо Эдди Кондона, Джин Крупа получил возможность сделать первую запись — и сразу вошел в историю. На записи декабря 1927 года впервые была использована полная барабанная установка, и за ней сидел Джин Крупа. Официальные лица фирмы Okeh опасались, что барабанщик сломает все оборудование: до этого на записях использовались только малый барабан и тарелка, поскольку считалось, что звук бочки и томов может испортить иглу при воспроизведении. Группа была на грани изгнания из студии, но в конце концов ребятам разрешили попробовать — под финансовую ответственность в случае поломки. В итоге все остались довольны, и барабанная установка навсегда получила признание в студийных стенах.

Записи с барабанной установкой, представлявшие собой шаг вперед в развитии новоорлеанского джаза, произвели впечатление. Как говорил Кондон, «барабаны Круппы пробировали нас, как тройной бурбон». Неизвестный барабанщик стал звездой — пока среди музыкантов. Группа отправилась на штурм Нью-Йорка, но успеха не снискала: ребята жили в отеле, и лишь подвернувшаяся запись позволила им оплатить проживание. На сдачу остался доллар, который был пущен на консервированные томаты. Тем не менее Джин Крупа не сдался и нашел возможность принять участие в двух мюзиклах. Джордж Гершвин был в восторге от его сырой, неприглаженной, «корневой» игры.

Как раз в то время Джин Крупа попал на концерт черного барабанщика Чика Уэбба, и это изменило его жизнь. Он сам рассказывал: «Когда я впервые услышал Чика в Dunbar Palace, он дал мне совершенно иную картину джазовых ударных. Чик научил меня большему, чем кто бы то ни было. Практически всему я научился у него». Чик активно использовал хай-хэт, с большим вкусом играл на тарелках и не боялся сверхбыстрых темпов, а Джин Крупа ходил на каждое его выступление и изучал его технику. В мае 1937 года во время музыкальной битвы с оркестром

Чика Уэбба в гарлемском клубе Savoy Ballroom Джин Крупа начисто проиграл своему учителю, но не чувствовал никакой обиды.

В 1933 году Джин Крупа вошел в оркестр кларнетиста Бенни Гудмена. Энергичный красавец за барабанами в пропитанном потом костюме, играющий захватывающие, громовые соло в духе черных барабанщиков, был именно тем, в ком нуждался шоу-бизнес. Скоро ударник превзошел в популярности лидера оркестра. Невероятный успех пластинки Sing, Sing, Sing с ее незабываемым вступлением на томах привел к тому, что с каждым концертом соло Джина Круппы становились все длиннее, насыщеннее и громче. Барабанщик вдруг стал важной частью оркестра, аттракционным виртуозности. Когда Джин Крупа вышел вместе с оркестром Бенни Гудмена на сцену Карнеги-Холл во время великого концерта января 1938 года, отношения между ними уже были натянутыми.

Гудмену не очень нравилось, что публика постоянно требовала барабанных соло, а все внимание было устремлено исключительно на Джина Круппу, который был рад стараться. В феврале 1938 года во время недельного ангажемента в Филадельфии Бенни Гудмен и Джин Крупа уже открыто враждовали на сцене. Публика хором звала Джина Круппу сразу, как поднимался занавес: ударник сидел на возвышении в глубине сцены и, красноречиво указывая на Бенни Гудмена, жестом показал, как ломает палки. Такой наглости «король свинга» стерпеть уже не мог — последовал разрыв, освещаемый на первых полосах газет.

Уже в апреле 1938 года в Атлантик-Сити дебютировал собственный оркестр самого Джина Круппы. В 1941 году в коллектив влились белая певица Анита О'Дэй и черный трубач Рой Элдридж. Дела круто пошли в гору. Оркестр Джина Круппы появлялся в фильмах и считался одним из самых популярных в стране. В фильме «Огненный шар» (1941) можно увидеть и сам оркестр, и его руководителя, играющего спичками на спичечном коробке. Кстати, Джин Крупа не побоялся принять в коллектив черного трубача и отстаивал его право на равные со всеми условия: за конфликт с расистом-менеджером ресторана Крупа добровольно сел в тюрьму и был выпущен после оплаты штрафа в

10 долларов. Впрочем, скоро его ожидало куда более серьезное столкновение с законом.

В 1943 году в Сан-Франциско его ассистент решил сделать боссу подарок, и во время покупки пары сигарет с марихуаной он обмолвился: «Это для величайшего парня в мире — Джина Крупы!» Кто-то услышал, дошло до полиции — и Джин Крупа попал в тюрьму на 84 дня: «Охранник привел меня в прачечную, куда я был направлен на работу. Мы стояли перед заключенными, и он сказал: у меня для вас гость, ребята, великий Джин Крупа! Не один из них не улыбнулся. Охранник сказал: тот, кто будет ему помогать, получит одиночку — всем понятно? Через минуту он вышел, а заключенные собрались вокруг меня, начали пожимать руку, и один из них сказал: что мы можем сделать, чтобы помочь вам, мистер Крупа?»

Барабанщик потратил все свои сбережения на защиту от обвинения и впал в депрессию на долгие месяцы, считая свою карьеру загубленной. На помощь пришел Бенни Гудмен — он предложил Джину Крупе потряхнуть стариной и выступить с его оркестром. Публика приветствовала вышедшего из тюрьмы барабанщика стоя, и Крупа получил стимул для дальнейшего творчества: он собрал второй оркестр, на сей раз со струнной секцией. Крупа нанял барабанщика, чтобы иметь возможность выйти вперед и дирижировать, но публика в зале не хотела видеть за барабанами никого, кроме него.

К концу 40-х руководители дорогостоящих биг-бендов перешли к малым составам. Джин Крупа не был исключением: численность музыкантов в его оркестре порой доходила до сорока человек, но теперь он перешел к трио и квартетам. Он не был в восторге от повального увлечения тяжелыми наркотиками, принятого в среде бибопа, но внимательно слушал и пытался повторить бибоповых барабанщиков: «Не обязательно любить все новое, что появляется. Но нужно знать, что происходит. Всю жизнь я учился и изменялся, когда считал это правильным и необходимым». Чтобы не отстать от жизни, Джин Крупа нанял молодого аранжировщика Джерри Маллигана: «Он был очень со мной добр. Он показал мне музыку Мориса Равеля — в дороге у него всегда с собой был музыкальный проигрыватель».

В 1954 году Джин Крупа вернулся в Голливуд, сыграв в фильмах «История Глена Миллера» и «История Бенни Гудмена», а после удостоился собственной кинематографической биографии, названной не мудрствуя лукаво «Историей Джина Круппы», в которой главного героя сыграл Сэл Минео. Фильм снискал довольно скромный успех, но он выделяется среди аналогичных кинобиографий эмоциональной честностью. Пианист Дэйв Фришберг, который играл с Круппой, был поражен одной сценой: «В этом эпизоде персонаж Круппы роняет палочки во время соло, и аудитория думает, что он снова «взялся за старое». Я помню по крайней мере пару случаев из реальной жизни, когда Джин ронял палочку, а публика начинала шептаться и показывать на него».

Несмотря на попытки соответствовать духу времени, Джин Крупа увереннее чувствовал себя в русле свинга. В дружеской атмосфере он гастролировал с «Джазом в Филармонии», и коронным номером шоу были барабанные битвы между Джином Круппой и Бадди Ричем, который признал, что Крупа был «началом и концом всех джазовых барабанщиков». Из-за болей в спине Крупа стал реже выступать, но он основал музыкальную школу (одним из его учеников был Питер Крисс, барабанщик заgrimированной рок-группы Kiss). Джин Крупа умер от остановки сердца в 64-летнем возрасте 16 октября 1973 года. Последние концерты он дал с квартетом старого друга Бенни Гудмена, который сказал о нем так: «Джин обладал умением произвести эффект, великолепной техникой и музыкальным вкусом. Он был превосходным музыкантом, усиленно занимался и отлично чувствовал джаз. Он был по-настоящему классным парнем».



Послушать

Gene Krupa. Drums Drums Drums (1998)
Castle Communications

Два десятка пьес, позволяющих в полной мере оценить огонь и мощь игры Джина Круппы, а также его способность собирать вокруг себя экстраординарных исполнителей. К

сожалению, здесь нет громкого хита *Let Me Off Uptown*, в котором мило беседуют трубач Рой Элдридж и певица Ани-та О'Дэй, но это компенсируется не менее впечатляющими выходами певца Лео Уотсона и самой Аниты в *Boogie Blues*, *Bolero At The Savoy* и *Massachusetts*. В последней песне, вышедшей на *Okeh* в 1942 году, блистает не только певица, но и Джин Крупа: его брейк в четыре такта примерно в середине является одним из самых эффектных его коротких соло. Примерно на половине пьес присутствует Рой Элдридж, но сборник дает представление и о более современных, почти бибоповых по подходу составах оркестра Джина Круппы, с саксофонистами Джерри Маллиганом и Чарли Вентурой. Барабаны, конечно, здесь на видном месте (особенно в *Wire Brush Stomp*), но они не заглушают остальных. Разве можно оставаться равнодушным, когда звучит бодрый и звонкий свинговый номер *Drum Boogie*, который так здорово прозвучал в фильме «Огненный шар»?

Рой Элдридж: по прозвищу Джаз

Продюсер и импресарио Норман Гранц рассказывал об общении с советскими журналистами: «Человек из «Известий» спросил меня, какие качества я ищу в джазовом музыканте, каким я представляю себе наиболее типичного джазового музыканта. Оскар Питерсон шептал мне: «Тейтум, Тейтум, скажи ему, что это Тейтум!» Я сказал: нет, это Рой Элдридж. Каждый раз, когда он играет, он делает это наилучшим образом, невзирая на условия. И Рой настолько ревностный во всем, что для него попытаться достичь своего пика — даже если он свалится на задницу в процессе — гораздо важнее, чем играть в безопасном режиме. Джаз как раз для этого!»

Свободный, дерзкий, полный бравады и энергии звук трубача Роя Элдриджа стал своего рода «недостающим звеном» между ранним свингом Луи Армстронга и виртуозным бибопом Диззи Гиллеспи. В ранние годы за свой невысокий рост и малый вес он носил прозвище Маленький Джаз, а потом — просто Джаз. Пять десятилетий он был всецело предан этому виду искусства, сохраняя свой

авантюрный, всегда готовый к творческому соревнованию стиль игры: «Труба похожа на женщину: если вы не в форме, лучше с ней не связываться!» Его утонченное использование гармонии и виртуозные соло сделали Роя Элдриджа одним из самых ярких музыкантов эпохи свинга и прямым предшественником бибоба.

Трубач Рой Дэвид Элдридж родился 30 января 1911 года в Питтсбурге, штат Пенсильвания. С детства он учился играть на барабанах и пианино — отсюда драйв и энергетика его манеры играть на трубе. Старший брат, саксофонист Джо, взял начинающего музыканта под свое крыло и устроил для него репетицию, в которой участвовали саксофонист Бенни Картер и Рекс Стюарт — будущий корнетист оркестра Дюка Эллингтона. Игра Стюарта вдохновила Роя Элдриджа бросить барабаны и перейти к трубе. Амбициозный молодой человек занимался часы напролет. Интересно, что до этого осваивал трубу по записям не трубачей, а саксофонистов. Его любимцем был Коулмен Хокинс: Рой мог нота в ноту исполнить его соло в *The Stampede*, записанной в 1926 году для Columbia Records (кстати, в этой же пьесе есть и соло Рекса Стюарта).

Роя исключили из школы за то, что он назначил свидание белой девочке, так что ничто не мешало ему с 16 лет стать профессиональным музыкантом: сначала в странствующем цирке, а затем с ныне забытыми оркестрами Среднего Запада. По возвращении Рой Элдридж не смог пробыть дома и нескольких недель, и в 1930 году он переехал в Нью-Йорк, где играл с танцевальными ансамблями в Гарлеме. В 1932 году Рой впервые увидел Луи Армстронга живьем на сцене и был поражен его мастерством. Это был бесценный урок: он всерьез взялся изучать наследие Сачмо и скоро стал известен как «наследник» Армстронга в 30-х, развивающий идеи своего великого предшественника. Рой Элдридж занимался по восемь часов в день, вечером играл концерт, а потом еще шел в клуб, чтобы посоревноваться с кем-нибудь в мастерстве.

После работы в Питтсбурге и Балтиморе Рой Элдридж снова вернулся в Нью-Йорк, где его первые записи с оркестром Тедди Хилла привлекли внимание джазового сообщества (Диззи Гиллесли слушал его соло по ночному радио

и учился). Его игра была ритмичной, озорной и огненной, идеально подходящей для свингующего оркестра: он быстро и четко справлялся с импровизациями не только в низком и среднем, но и в высоком регистре, что отличало Роя Элдриджа от прочих трубачей: «Когда я прибыл в Нью-Йорк, я был самым скоростным котом, быстрым, как молния». К тому же при случае он мог даже и спеть. В 1935 году Рой присоединился к оркестру Флетчера Хендерсона (именно он участвовал в записи хита Christopher Columbus), потом руководил своими собственными составами в Чикаго (вместе со старшим братом Джо) и Нью-Йорке.

К концу 30-х Рой Элдридж выбился в законодатели мод своего времени. Трубачи копировали его наработки, а сам он на какое-то время вообще забросил музыку, увлекшись электроникой и радиотехникой. Но на выдающегося музыканта быстро обратили внимание успешные белые оркестры. В 1941 году Рой Элдридж присоединился к оркестру барабанщика Джина Крупы, став одним из первых черных музыкантов (если не первым), получивших постоянную «прописку» в духовой секции белого биг-бенда. Временами Джин Крупа любил встать на виду у всех, а кто-то из трубачей садился за его установку, и однажды он попросил Роя Элдриджа: «Эй, Джаз, ноиграй-ка на барабанах!» Рой, который когда-то учился на ударника, устроил такой свинг, что Джин Крупа взял себя в руки и начал снова усиленно заниматься.

Впрочем, барабанщик и трубач стали близкими друзьями. Элдридж сыграл в хитовой балладе Rockin' Chair: на записи он играл пьяным, а затем умолял Джина Крупу не выпускать его соло. Через два месяца Рой забыл об этой истории, а когда вновь услышал свое же соло, то спросил: «Кто это? Это не Луи и это не Диззи!» Позже он признал, что это его любимая собственная запись всех времен: «На самом деле в ней нет изъяна». Трубач стал всенародной знаменитостью, записав забавную песенку Let Me Off Uptown с Анитой О'Дэй (правда, он жаловался, что певица была с ним высокомерна). Рой Элдридж даже появился в комедии «Огненный шар» (1941) во время исполнения зажигательной песни Drum Boogie, написанной им в соавтор-

стве с Крупой: из-за спин белого оркестра внезапно появляется черный трубач.

После распада оркестра Джина Крупы в 1943 году (из-за того, что лидер попал в тюрьму за хранение марихуаны) Рой Элдридж собрал новый состав, а потом перешел в оркестр Арти Шоу. После расистских инцидентов (еще Джин Крупа ссорился с расистами, не позволявшими Рою Элдриджу войти в концертный зал до самого выступления) он покинул группу и образовал свой собственный биг-бенд. Как большинство больших оркестров того времени, дорогостоящее предприятие не приносило дохода, и Элдридж перешел к малому составу, а с 1946 года начал участвовать в концертах «Джаз в Филармонии», устроенных импресарио Норманом Гранцем. Здесь он был звездой, попав в любимую среду продолжительных джемов и общаясь со своими героями юности — Коулменом Хокинсом и Рексом Стюартом.

Эта же любовь к джемам и соревновательный дух привели Роя Элдриджа в клуб Minton's Playhouse, где в 40-х годах силами молодых джазовых революционеров рождался бибоп. Молодежь была в восторге — особенно молодой и дерзкий весельчак трубач Диззи Гиллеспи, дружеское соперничество с которым шло на пользу обоим музыкантам. Диззи сказал, что Элдридж был наиболее конкурентоспособным и боевитым из всех трубачей, которых он когда-либо встречал. Рой обожал инструментальные состязания: «Всю жизнь я любил битвы. Сначала я курил на тротуаре, слушая группу, играющую в клубе, оценивая возможности соперников. В конце концов я заходил внутрь и пытался перебороть их».

Рой Элдридж с большим удовольствием участвовал в джемах в клубе, но сам он не принял новой эстетики, и к концу 40-х его музыка выглядела старомодной. В состоянии творческого кризиса он уехал в Париж с турне Бенни Гудмена в 1950 году. Здесь Элдридж был с распростертыми объятиями принят французской публикой, сделал некоторые замечательные записи и понял, что быть собой — лучше, чем во что бы то ни стало следовать моде. После возвращения в США в апреле 1955 года трубач присоединился к мастерам джаза, выступая в малых составах с другом детства Бенни Картером, Джонни Ходжесом и другими

классиками: со своим кумиром Коулменом Хокинсом он сделал ряд выдающихся записей для Verve Records.

В 60-х годах, как и в случае многих других джазменов-ветеранов, с работой у Роя Элдриджа стало туго (зато появилось время на хобби: фотографию, обустройство сада и столярные работы). Во время короткого и несчастливого сотрудничества с оркестром Каунта Бейси и Эллой Фицджералд он чувствовал себя ненужным, а с 1970 года после инсульта и вовсе утратил возможность играть на трубе. Тем не менее Рой Элдридж руководил своей новой группой, а также, вспомнив годы детства и юности, выступал иногда в качестве певца, барабанщика и на удивление мастеровитого пианиста. Один из самых влиятельных трубачей эры свинга ушел из жизни 26 февраля 1989 года — через три недели после смерти своей жены Виолы Ли Фонг, с которой прожил более полувека и вырастил дочь. Возможно, жизнь без любимой Ви оказалась единственным соло, которое Рой не смог сыграть.



Послушать

Roy Eldridge. Little Jazz (1991)

Sony Music Distribution

Это не только сборник лучших записей с участием раннего Роя Элдриджа, но и своеобразная компиляция золотых лет свинга, прекрасная коллекция, заслуживающая внимания каждого любителя джаза. Здесь Маленький Джаз украшает своей экспрессивной игрой записи оркестров Тедди Хилла, Патни Дендриджа и Флетчера Хендерсона (включая свинговый стандарт Christopher Columbus), пианиста Тедди Уилсона, певиц Билли Холидей (Falling In Love Again) и Милдред Бейли. Еще интереснее — шесть пьес первого собственного малого состава Роя Элдриджа с вдохновенной сессии звукозаписи января 1937 года. Самый лучший материал был записан с 1935 по 1940 год, и Рой Элдридж блистает, как никогда, и даже местами опережает свое время: не случайно того же Диззи Гиллеспи взяли в оркестр Тедди Хилла только потому, что он умел играть в духе Элдриджа.

Чарли Крисчен: вечно молодая гитара

Энтузиаст джаза и искатель талантов Джон Хэммонд впервые увидел Чарли Крисчена на сцене клуба Ritz в Оклахома-Сити в 1939 году. Он порекомендовал гитариста лидеру популярного оркестра Бенни Гудмену, но тот не проявил интереса: электрогитара в оркестре была ему не нужна, а кричащий стиль одежды новичка не привлек его внимания. Тогда Хэммонд лично вывел Чарли Крисчена на сцену во время концертного перерыва оркестра Бенни Гудмена в Лос-Анджелесе. Раздраженный Гудмен, увидев незнакомого музыканта, заиграл *Rose Room*, ожидая, что тот не знает мелодию. Каково же было его удивление, когда Крисчен запросто присоединился и играл одну пьесу сорок пять минут без перерыва!

Чарли Крисчен состоял в секстете Бенни Гудмена с августа 1939 по июнь 1941 года. Он написал множество аранжировок и стал знаменитым, что обеспечило ему стабильный доход в то время, как он занимался внедрением электрогитары в джазовый обиход. В то время гитара со звукоусилителями была сомнительной новинкой: массовое производство алюминиевых электрогитар Адольфа Рикенбекера (любовно названных музыкантами «сковородками») было налажено в 1932 году, но они снискали репутацию шумных несерьезных игрушек и курьезов музыкальной промышленности.

В эпоху биг-бендов гитары со звукоусилителями вполне были бы к месту: оркестры так разрослись, что звук акустической гитары в ней просто терялся в потоке музыки медных инструментов. Чарли Крисчен не был однозначным пионером: и до него были гитаристы, которые использовали электрогитару в джазе, на концертах и в записях. Но именно Чарли был человеком, который показал возможности нового инструмента во всем их многообразии и стал родоначальником целой школы джазовых гитаристов. После него искажения звука электрогитары перестали восприниматься дефектом, а музыканты всерьез обратили внимание на новые гитарные возможности.

Джон Хэммонд называл его лучшим импровизатором эры свинга, но Чарли Крисчен еще и является предшест-

венником и одним из основателей бибоба. Его даже включили в члены Зала славы рок-н-ролла, ведь по его стопам пошли такие гитаристы, как блюзмены Би Би Кинг, Ти-Боун Уокер, рок-н-ролльщики Эдди Кокрен и Чак Берри, а в отдаленной перспективе — Джимми Хендрикс и Карлос Сантана. Усилиями Чарли Крисчена затерянная в оркестре гитара вышла в разряд передовых солирующих инструментов, а потом превратилась в символ рок-музыки и заняла весомое место в джазе.

В Оклахома-Сити есть авеню Чарли Крисчена. Здесь очень ценят своего знаменитого земляка-гитариста. Правда, Чарльз Генри Крисчен родился не здесь, а в техасском Бонхэме 29 июля 1916 года, но еще в детском возрасте вместе с семьей переехал в Оклахому — заметный джазовый и блюзовый центр американского Юго-Запада. Слепой отец учил музыкальным основам и его, и двух его братьев. Чтобы поддержать семью, все они работали уличными музыкантами. Когда Чарльзу было 10 лет, отец умер, и от него в наследство осталась гитара, которую мальчик начал осваивать. До этого он уже пытался играть на гитаре, сделав себе примитивный инструмент из коробки из-под сигар.

В школьном оркестре Чарли Крисчен возжелал играть на внушающем уважение тенор-саксофоне, но музыкальный руководитель предложил ему трубу. Посчитав, что труба изуродует его губы, Чарли переключился и вовсе на бейсбол, в котором ему не было равных, и в свободное время занимался на гитаре. В итоге он всю жизнь с уважением смотрел на саксофонистов и говорил, что был бы не против, если бы его гитара звучала как тенор-саксофон. Соло Чарли Крисчена сравнивали со звучанием духовых инструментов: на него сильнее повлиял саксофонист Лестер Янг, чем другие гитаристы (известно, что он был знаком с записями Джанго Рейнхардта, но никогда не копировал его идеи).

Его брат, пианист Эдвард Крисчен возглавлял оркестр в Оклахома-Сити. В 1931 году гитарист этого коллектива начал потихоньку обучать Чарли: он показал новичку соло в трех песнях: *Rose Room*, *Tea For Two* и *Sweet Georgia Brown*. Когда Чарли освоился, он осмелился появиться на джемах, которые регулярно проводились на Второй улице города.

Как-то раз он объявился в клубе Honey's: если здесь собирались музыканты, то улицы пустели, а перед сценой яблоку было негде упасть. Чарли не отходил от брата, упрашивая разрешить выступить в одиночку, а когда разрешение было получено, сыграл поочередно все три песни, которые знал. Присутствующие были в восторге: мама узнала о его успехе еще до того, как он пришел домой.

Вскоре Чарли Крисчен повсюду выступал по всему Среднему Востоку, он был местной знаменитостью и играл со всеми заезжими звездами вроде Арта Тейтума или пианистки Мэри Лу Уильямс, которая и рассказала о молодом даровании Джону Хэммонду, который активно выискивал новые джазовые имена. Через Джона Хэммонда гитарист стал редким для тех лет исключением из правил — черным музыкантом в белом оркестре. У Бенни Гудмена уже был подобный опыт: в 1935 году он взял в состав пианиста Тедди Уилсона, а в 1936 году — вибрафониста Лайонела Хэмптона. Теперь в его секстете появился молодой черный парень со странной гитарой.

К февралю 1940 года Чарли Крисчен уже был знаменитостью национального масштаба. За короткий срок пребывания в секстете Бенни Гудмена своей уверенной, плавной, ритмичной одноголосной игрой он сумел повлиять на весь джазовый мир. Джазовые гитаристы будущих поколений (Тэл Фралоу, Уэс Монтгомери, Кенни Баррел, Грант Грин и другие) преклонялись перед Чарли Крисченом. И не только они: манера гитариста напрямую повлияла на пионеров бибопа, игравших на других инструментах: трубачей Диззи Гиллеспи и Майлза Дэвиса, саксофониста Чарли Паркера, пианиста Телониуса Монка.

Интересно, что, играя свинг в достаточно консервативном коллективе, Чарли Крисчен быстро усвоил новый, волнующий язык бибопа. В сентябре 1939 года поклонник Бенни Гудмена в частном порядке записал в Миннеаполисе игру его секстета с только что нанятым Чарли Крисченом: эта запись включает в себя пьесу I've Got Rhythm, один из любимых стандартов боперов. В марте 1941 года секстет без своего руководителя записывался в студии двадцать минут, пока инженеры тестировали оборудование — это натуральный джем в духе бибопа! Уровень сво-

боды этой сессии звукозаписи контрастирует с более формальным свингом, записанным в тот же день, но после прихода Бенни Гудмена в студию.

Немудрено, что боперы приняли свингового гитариста с нестандартным мышлением в свой узкий круг. В 1941 году Чарли Крисчен играл в нью-йоркском клубе Minton's Playhouse: записи, сделанные на портативный магнитофон студентом Джерри Ньюменом, демонстрируют его невероятную технику. Кстати, по признанию барабанщика Кенни Кларка, знаменитый боповый стандарт Epistrophy, авторство которого приписывается самому Кларку и Телониусу Монку, сочинил Чарли Крисчен и впервые показал его коллегам, сыграв на укулеле. К сожалению, успеху не было суждено длиться долго.

В 1940 году Чарли Крисчен подхватил туберкулез и был госпитализирован. На время он вернулся домой, а в сентябре вновь переехал в Нью-Йорк. Крисчен возобновил свой привычный образ жизни: после свингового концерта с группой Бенни Гудмена всегда направлялся на ночные джемы с боперами в Гарлем (кстати, часто он брал с собой за компанию и своего нанимателя). Но болезнь никуда не делась: в июне 1941 года гитарист оказался в санатории на Стейтен-Айленде в Нью-Йорке и оттуда уже не вышел. Чарли безраздельно властвовал в списках лучших джазовых гитаристов два года после своей смерти 2 марта 1942 года. Музыкант был похоронен в безымянной могиле в месте своего рождения, Бонхэме. Чарли Крисчену было всего 25 лет.



Послушать

**Charlie Christian. Charlie The Genius Of The Electric Guitar (2005)
Definitive**

Чарли Крисчену было отведено всего три года карьеры в звукозаписи: за это время он так и не успел профессионально записаться в качестве лидера своего состава. Так что в нашем распоряжении остались только его пластинки в качестве сессионного музыканта, где он солирует, и записи не очень хорошего качества, сделанные непрофессио-

нально в ночных клубах. На этом сборнике собраны спродюсированные Джоном Хэммондом записи, сделанные ансамблями Бенни Гудмена с участием Чарли Крисчена с октября 1939 года по март 1941 года. Хотя можно сказать, что здесь всем заправляет не сессионный гитарист, а звезда кларнета Бенни Гудмен, бесспорный талант Чарли Крисчена превращает каждую пьесу в маленький шедевр (при содействии таких музыкантов, как пианист Каунт Бейси, трубач Кути Уильямс, вибрафонист Лайонел Хэмптон — Бенни Гудмен всегда умело подбирал кадры). В качестве бонуса — три композиции, записанные во время легендарных джемов в Minton's Playhouse в мае 1941 года, — документ времен зарождения бибоба, одним из архитекторов которого был Чарли Крисчен.

Телониус Монк: первосвященник

Когда речь заходит о пианисте Телониусе Монке, всегда можно встретить эпитеты «уникальный», «эксцентричный» и «гениальный». Жизнь этого человека прекрасно документирована, но он так и остался загадкой для многих музыкантов и слушателей. Начать со странного имени: такое было лишь у отца Монка, у него самого и у его сына. Откуда вообще взялось имя Телониус — неведомо. У этого пианиста были странные привычки. Он мог играть на фортепиано целыми ночами, не замечая ничего и никого вокруг, а потом несколько суток отсыпаться. С трудом ворочал языком, на свои собственные выступления он часто опаздывал, а за роялем мог запросто уснуть. Последние несколько лет своей жизни Телониус Монк не прикасался к инструменту и почти ни с кем не разговаривал. Вероятно, он болел, но чем — мы не знаем.

Имя Монка упоминается всякий раз, когда речь идет о ранних годах бибоба: будучи штатным пианистом в клубе Minton's Playhouse за 17 долларов в неделю, этот музыкант и впрямь стоял у самых истоков революционного направления. Впрочем, приличная часть его музыки не вполне бибобовая. Он добавлял энергии игре Чарли Паркера или Диззи Гиллеспи, но его расширенные аккорды и неожиданные дис-

сонансы не производили впечатления виртуозности. Напротив, его удары по клавиатуре кажутся неловкими и угловатыми, его интересует природа звука, а не техника. Ранние записи Телониуса Монка были приняты публикой и критикой весьма прохладно; многие годы он был «музыкантом для музыкантов», неизвестным широкой публике.

По сути, вся жизнь Телониуса Монка, появившегося на свет 10 октября 1917 года, с ранних лет связана с музыкой. Вместе с родителями и братьями в четырехлетнем возрасте он приехал в Нью-Йорк из Роки-Маунт, штат Северная Каролина, и большую часть жизни прожил в одной и той же квартире на Шестьдесят восьмой улице. Как говорил сам Монк, как только он впервые увидел пианино, он захотел на нем играть. В 9 лет он начал учиться игре на этом инструменте и навсегда «прилип» к клавишам, разучивая джазовые пьесы наряду с работами Листа, Шопена и Рахманинова — его любимых композиторов. Уже через несколько лет Телониус бросил школу, чтобы поехать в турне с группой госпела, а впоследствии нашел свое место в нью-йоркском джазовом обществе.

К тому времени, как он стал играть в клубе Minton's Plauhouse, Монк уже сформировал свой стиль и был известной фигурой в среде джазменов. Музыканты слушали его очень внимательно и перенимали его идеи (став звездами, саксофонист Чарли Паркер и трубач Диззи Гиллеспи не уставали в интервью выражать почтение по отношению своему учителю — Монку). В запасе у пианиста уже скопилось несколько авторских пьес: именно их Телониус Монк принялся записывать, когда в октябре 1947 года в качестве лидера пришел в студию фирмы Blue Note Records. Выход ранних пластинок Монка многих озадачил, продавались они не слишком бойко; критики писали, что пианист играет хоть и интересно, но откровенно плохо.

Странная и чудаковатая игра Монка приводила в трепет. У него в голове звучал свой метроном, из-за которого ритм пьесы постоянно скакал и кренился из стороны в сторону. Он никуда не спешил, использовал непредсказуемые акценты, экзотичные интервалы и обрывистые паузы — неожиданные провалы звука. Монк не сгибал пальцы, а играл агрессивными толчками, часто задевая соседние

ноты, что только добавляло музыке обаяния. Со стороны это выглядело как фокус. На фоне динамичного, плотного ритма боповых барабанщиков вроде Макса Роуча такая игра звучала с еще большим своеобразием. Монк был избретательным и непредсказуемым, и музыканты преклонялись перед его чувством гармонии — и чувством юмора тоже. В его игре всегда звучала ирония, и сам пианист оправдывал свой метод так: «Чтобы в это врубиться, тебе нужно врубиться — врубился?»

Во время работы в Minton's Playhouse Телониус Монк женился на подруге детства Нелли Смит, которую знал чуть ли не с 15-летнего возраста. Вопреки стереотипам о джазовых музыкантах, супруги прожили душа в душу всю жизнь и воспитали двоих детей. Нелли зарабатывала семье на жизнь, когда Монк был на мели, поддерживала супруга во время сложных для него периодов, подбирала ему одежду и сопровождала на гастролях — без нее Монк с трудом завязывал шнурки на ботинках и не мог найти нужного адреса. Оба были домоседами и предпочитали домашние радости гастрольному напряжению. Был случай, когда Монк наотрез отказывался выступать, пока в первом ряду не окажется его любимая Нелли. Ей же он посвятил трогательную пьесу *Crepuscle With Nellie*, над которой работал очень бережно и вдумчиво.

Звездами бибоба стали саксофонист Чарли Паркер и трубач Диззи Гиллеспи, а невезучий Монк ушел в тень. В 1951 году он был арестован за хранение пакетика с героином — хотя наркотик принадлежал пианисту Бадю Пауэллу, который пытался спрятать его под сиденьем автомобиля во время полицейской облавы. Это повлекло за собой запрет на концерты в клубах Манхэттена, и Монк шесть лет не мог легально выступать. Его практически забыли, часто даже не пускали в клубы, где вовсе игралась его музыка. Монк ни с кем не общался, сидел дома и часами смотрел телевизор и играл на фортепиано. Ради заработка он соглашался выступать в любых затрапезных заведениях и даже собирал по Нью-Йорку пустые банки, которые можно было сдать.

Лишь под конец 50-х, когда он сделал записи на Prestige Records, на пианиста вдруг свалилась слава. Большой шум произвел альбом *Brilliant Corners* 1956 года с участием сак-

софониста Сонни Роллинса. Заглавный трек оказался настолько труден для исполнения, что музыканты так и не смогли сыграть его целиком: финальный вариант был склеен из нескольких студийных дублей. Монку всячески помогала подруга баронесса Панноника де Кенигсвартер — та самая, в апартаментах которой умер Чарли Паркер. Благодаря ее вмешательству угрюмому пианисту вновь было позволено выходить на сцену в Нью-Йорке: в частности, Монк начал регулярно выступать со своим новым другом Джоном Колтрейном в клубе Five Spot, чем вызвал сенсацию.

Телониус Монк записал несколько хорошо принятых альбомов, выступил на всевозможных фестивалях и концертах по всему миру и даже снялся в телешоу Sound Of Jazz 1957 года. Перед съемкой он волновался так, что несколько суток не мог заснуть. В студии Монк появился в кепке и в очках в бамбуковой оправе, а во время его исполнения рядом с роялем уселся ветеран свинга Каунт Бейси. Он смотрел на угловатую и нервную игру пианиста с ироничной усмешкой, чем явно раздражал Монка. А к 1964 году Телониус Монк достиг такого уровня славы, что стал героем журнала Time (редакция выбирала между ним, Рэем Чарльзом и Майлзом Дэвисом). Так Монк стал вровень с Дюком Эллингтоном и Дейвом Брубеком, чьи портреты попали на обложку этого издания.

Самому Монку эти почести были совершенно безразличны, он не стремился к финансовому успеху: «Годами мне советовали играть коммерческую музыку, быть коммерческим. Я не коммерческий. Я говорю: играй по-своему. Играй что хочешь и дай публике понять то, что ты делаешь, пусть это займет пятнадцать—двадцать лет». Этот «большой ребенок» путано изъяснялся, носил шляпы, привезенные из разных стран (еврейская кипа, вьетнамская панама, гусарская шапка из Польши). Во время концерта он мог вдруг бросить рояль и начать кружиться по сцене в неповоротливом танце, а потом, как ни в чем не бывало, снова садился за инструмент. Мог и просто прекратить играть и уйти со сцены, оставив на ней недоумевающих музыкантов. Его нередко принимали за сумасшедшего: Монк жил в каком-то собственном времени и пространстве, с трудом реагируя на внешние раздражители.

Чем дальше, тем Монк становился нелюдимее. За все турне «Гиганты джаза» 1971 года он не перемолвился с коллегами-музыкантами и несколькими словами, а под конец жизни прекратил прикасаться к роялю. Восемь лет он провел на вилле своей покровительницы баронессы Пан-оники де Кенигсвартер, и лишь жена каждый день навещала его с обедом. Монк совершенно замкнулся в себе и прекратил разговаривать. 17 февраля 1982 года великий пианист умер от инсульта. В одном из интервью Монка спросили, куда идет джаз, и тот ответил: «Куда идет джаз? Я не знаю. Может, он идет к черту. Вы не можете заставить что-то идти куда-то. Все идет как идет».



Послушать

**Thelonious Monk. Genius Of Modern Music, Vol. 1
(2001)
Blue Note**

Руководство фирмы Blue Note искренне верило в Телониуса Монка, надеясь сделать из него новую звезду бибоба. Были даже выпущены рекламные листовки, в которых Телониус Монк провозглашался «первосвященником бибоба». Когда он пришел записываться, ему позволили играть его собственные творения, а не заезженные стандарты. В этом альбоме собраны его первые сессии в роли лидера, записанные 15 и 24 октября, а также 21 ноября 1947 года (заодно это еще и дебют барабанщика Арта Блейки). Запись осуществлялась в хаотичном режиме, фактически без репетиций, недовольные музыканты с трудом вгрызались в партитуры Монка, наполненные всевозможными выкрутасами — чего стоит причудливая гармоническая прогрессия Thelonious или угловатая мелодия Well, You Needn't. Здесь есть и непременная Round Midnight в первозданном виде — признанный гимн джаза, который знает и играет любой джазмен. В конце 40-х критики сочли эти записи дилетантскими. Как же они ошиблись! Записи Монка на Blue Note — собрание новаторской и изумительной музыки, не теряющей с годами своего блеска, неотъемлемая часть джазового канона.

Чарли Паркер: полет над гнездом бибопа

Саксофониста Чарли Паркера называли Птицей не только потому, что трели его инструмента напоминали свободное и прекрасное птичье пение. Все куда прозаичнее: один из величайших импровизаторов в истории человечества просто любил жареные куриные крылышки. По другой версии, он получил свое прозвище после того, как во время гастрольной поездки по Небраске на автомобиле сбил цыпленка. Влияние Птицы колоссально, для музыкантов он был просто идиолом: легионы саксофонистов разучивали его соло — и даже ошибки! — нота в ноту. Его технику перенесли на другие инструменты. Огромное количество джазовых биографий начинается словами: «Сначала я услышал Птицу».

Сам Птица сначала услышал музыкантов из родного Канзас-Сити. Он родился 29 августа 1920 года и рос в веселом городе, наполненном гангстерами и джазменами. Его отец-алкоголик бросил семью, а мать работала по ночам, так что мальчик мог свободно бродить по местным барам. Какой-то малый показал ему, как играть на тромбоне, но Чарли начал осваивать подержанный сакс, который ему подарила мама. Он учился на ходу у старших товарищей, разучивал традиционный репертуар и пробовал свои силы в знаменитых джемах Канзас-Сити, которые длились иногда целыми ночами. Во время памятной битвы 1939 года слушатели и музыканты посмеялись над неопытным Чарли Паркером, а барабанщик Джо Джонс бросил прямо ему под ноги тарелку, чтобы оборвать путаное соло.

Этот эпизод заставил юнца заниматься на саксофоне буквально с остервенением — по пятнадцать часов в день несколько лет, разучивая каждую пьесу во всех тональностях. В конце концов он отправился в Нью-Йорк (главный тогдашний центр музыкальной и деловой активности), чтобы найти саксофониста Бастера Сmita — тот мог наставить юного музыканта на путь истинный. В огромном мегаполисе Чарли Паркер нашел работу: за 9 долларов в неделю он мыл посуду в гарлемском клубе. По счастью, в этом же

заведении выступал пианист Арт Тейтум, который научил 19-летнего Чарли Паркера играть соло.

Молодой саксофонист участвовал в каждом джеме, на который мог попасть. Впрочем, они ему быстро наскучили из-за стереотипных смен аккордов. В музыке ему слышалось что-то новое и невероятное, но он не мог этого сыграть. Откровение снизошло холодным вечером в декабре 1939 года, во время джема на тему песни Cherokee. Чарли Паркер вдруг осознал, что он может сыграть то, что звучит у него в голове, выстраивая мелодию из верхних интервалов аккордов и придумывая на этой основе новые гармонии. Это стало толчком для целой музыкальной революции, в ходе которой джаз ушел далеко от стандартов свинга и получил огромные возможности для развития.

Чарли Паркер тем временем выступил в легендарном клубе Savoy Ballroom в составе оркестра из Канзас-Сити — это было его первое настоящее выступление в Нью-Йорке. С ним рядом был Диззи Гиллеспи — неунывающий трубач, с которым Чарли Паркер познакомился в декабре 1941 года в Канзас-Сити, когда тот приехал в город на гастроли с биг-бэндом. Молодые экспериментаторы стали друзьями не разлей вода. Парочка переходила из оркестра в оркестр, пока не составила ядро оркестра вокалиста Билли Экстайна, где состояли такие изобретательные музыканты (и продолжатели дела Чарли Паркера), как трубач Фэтс Наварро, саксофонист Декстер Гордон и барабанщик Арт Блейки.

Работа работой, но всем музыкантам хотелось сыграть что-то для души. На Пятьдесят второй улице было полно джазовых клубов, но в них пока играли в основном свинг. После завершения официальных концертов музыканты собирались на джемы в нью-йоркские клубы Minton's Playhouse и Monroë's Uptown House. Здесь царила неформальная атмосфера, и музыканты мерились силами в продолжительных джазовых битвах, а Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи оттачивали свою технику. У многих музыкантов происходящее вызывало любопытство, но выйти на сцену с корифеями решались не все: новое направление, названное бибопом, подразумевало головокружительную скорость исполнения и импровизации-каскады на основе ломаных, странных аккордов.

1945 год стал для бибоба поворотным. Чарли Паркер вместе с Диззи Гиллеспи начал активно популяризировать свой стиль и образовал собственный малый состав (чью игру можно услышать, например, на уникальной, найденной шесть лет назад концертной записи в нью-йоркском Таун-Холл). В рамках работы для лейбла Savoy 26 ноября 1945 года Паркер и Гиллеспи пришли в студию звукозаписи, где записали Ко-Ко, одну из важнейших пьес в истории американской музыки. Ее основа — та самая тема Cherokee, во время переработки которой Чарли Паркер впервые нащупал метод бибоба. С выходом Ко-Ко бибоп превратился в культурную силу: одной своей пьесой Птица породил новое мышление среди музыкантов и слушателей.

Это была явно музыка не для всех. Многие критики и ветераны свинга приняли ее в штыки, отказывались считать джазом (и вообще музыкой). Но молодые музыканты, плененные игрой Птицы, стремились постигнуть придуманный им язык и новое представление о ритме и гармонии. К сожалению, его последователи копировали не только приемы Чарли Паркера, но и его образ жизни, в котором большую роль играл героин: он пристрастился к наркотикам еще в юные годы, когда после автомобильной аварии ему вкалывали морфий. Ради денег на зелье Птица записывал множество шедевров, выступал на улице (прохожие даже не знали, что перед ними человек-легенда!), залезал в долги, брал кредиты под залог своего имущества и сдавал в ломбард саксофоны. Когда же с наркотиками было туго, он заливал в себя литры спиртного.

В декабре 1945 года бибоп добрался до Голливуда, где состав Чарли Паркера получил ангажемент в ночном клубе. Группа вылетела в Нью-Йорк — кроме самого Птицы, который обменял свой билет обратно на наличные и остался в Калифорнии. Деньги ему были нужны на наркотики, и ради них же он записывался для Dial Records. Запись Чарли Паркера была для студийного персонала настоящим испытанием. До прихода в студию 29 июля 1946 года Птица выпил литр виски: в одной пьесе он пропустил большую часть своего квадрата, потом начал играть мимо микрофона; для записи следующей мелодии продюсер придерживал Паркера, чтобы тот не упал. Когда саксофонист в очеред-

ной раз замешкался во время своего соло, трубач в отчаянии крикнул ему Blow! («Дуй!»), и этот момент сохранился на пластинке. Несмотря на экстремальные условия (а может, и благодаря таковым), эти записи считаются непревзойденной джазовой классикой.

Этой же ночью Чарли Паркер выпивал в отеле. Несколько раз он выходил в фойе отеля голым и просил разрешения позвонить по телефону, в итоге менеджер запер его в комнате. Тот уснул с сигаретой в руке, поджег матрас и, почував дым, выбежал из отеля в одних носках. Все это привело к нервному срыву и госпитализации музыканта, но в апреле 1947 года посвежевший и вроде бы выздоровевший Птица снова был в Нью-Йорке. К этому времени радикальная музыка, которую он создал, звучала везде. Первые месяцы в Нью-Йорке были триумфом, и Паркер воспользовался славой, чтобы запросить большие гонорары и создать собственный квинтет, в который входил молодой трубач из Сент-Луиса Майлз Дэвис.

Пластинки Чарли Паркера расходились неплохо, на Пятьдесят второй улице даже открылся ночной клуб, названный в его честь Birdland, где он регулярно выступал. В 1949 году сбылась еще одна давняя мечта Птицы: с помощью продюсера Нормана Гранца он записал два альбома со струнной секцией, очень любимые самим саксофонистом, на которых он играл более мягко и экономно. Это был настоящий коммерческий успех, но сам Чарли Паркер снова был в поиске. Он попробовал латиноамериканские ритмы, заинтересовался сложными гармоническими построениями Игоря Стравинского, шумовыми экспериментами Эдгара Вареза и наработками Гюнтера Шуллера по скрещиванию классики и джаза. У Вареза он даже собирался брать уроки.

Выйти на новые музыкальные горизонты Птица так и не успел: огромные дозы героина и галлоны выпитого виски предъявили счет. Успехи как будто еще сильнее обострили отношения Чарли Паркера с окружающим миром. Он впал в ярость, мог даже неожиданно уйти со сцены: в результате в клубы его пускали все реже, и с работой было туго. Деньги стремительно таяли, зато копились долги — Птица дважды пытался покончить жизнь самоубийством. Смерть

от цирроза печени и язвы желудка (последствия пагубных привычек) настигла его в апартаментах именитой поклонницы, баронессы Панноники де Кенигсвартер, когда он смотрел телевизор. Доктор в морге счел, что ему под шестой десяток, хотя Чарли Паркеру было всего тридцать четыре. Сразу после смерти гения весь Нью-Йорк покрылся надписями на стенах, которые гласили: «Птица жив!»



Послушать

**Charlie Parker. The Best Of The Complete Savoy & Dial Studio Recordings (2002)
Savoy Jazz**

Два десятка классических пьес, записанных Чарли Паркером в Нью-Йорке, Голливуде и Детройте для лейблов Savoy и Dial во время его самого продуктивного периода, были выбраны из грандиозного многодискового собрания со всеми студийными фальстартами и дублями. Здесь — выжимка: короткие, плотные боевики бибопа, бесценная музыка 1944—1948 годов, которая показывает всю мощь подхода и харизмы «американского Моцарта» с саксофоном. Быстрые шедевры Ко-Ко и Moose The Mooche соседствуют с балладами вроде Embraceable You или знаменитой блюзовой импровизации Parker's Mood. Есть здесь и написанная после лечения в калифорнийской больнице Камарильо пьеса Relaxin' At Camarillo, и Scrapple From The Apple (переделанная на бонерский лад Honeysuckle Rose Фэтса Уоллера), и целый набор пьес с любимыми Чарли Паркером «птичьими» названиями — Bluebird, Yardbird Suite, Ornithology.

Диззи Гиллеспи: изогнутая труба

Этого трубача очень легко распознать по огромным, подобным двум апельсинам, надутым щекам во время игры и по особой, изогнутой трубе. А еще — по неизменной игривой улыбке и веселым глазам: Диззи Гиллеспи отличался живостью нрава, любил добрую шутку и к тому же, в от-

личие от множества коллег и друзей, не притрагивался к героину, а потому прожил долгую и плодотворную жизнь. Этот уникальный виртуоз является одним из величайших трубачей в истории (а кто-то скажет — и вовсе величайшим), но он успел озвучить несколько мультфильмов, сняться в кино и даже баллотировался на пост президента США!

Джон Биркс Гиллеспи родился 21 октября 1917 года самым младшим из девяти детей в городке Чероу, штат Северная Каролина. Его отец работал каменщиком, а в выходные дирижировал оркестром. В 12 лет мальчик начал самостоятельно осваивать тромбон, трубу и корнет. Однажды ночью он услышал по радио игру Роя Элдриджа и понял, что с этой минуты хочет стать лишь джазовым музыкантом. В 1932 году Гиллеспи поступил в институт Лоринберга в Северной Каролине, потому что вуз нуждался в трубаче: во время учебы он интенсивно занимался музыкой, но по-прежнему без формального руководства.

Молодой музыкант менял оркестры, перемещался по стране и выучивал наизусть соло своего кумира Роя Элдриджа. Уже тогда к нему прилипло прозвище Dizzy (Головокружительный) за экспрессию в игре и постоянные шуточки. Кстати, за это веселье его любили не все: например, Майлз Дэвис, при всем уважении к коллеге, не выносил подобного клоунского поведения, особенно на сцене. Но Диззи не мог быть другим; он буквально излучал почти детское жизнелюбие, и ужимки и смешные фразочки стали частью его сценического имиджа. Впрочем, когда Диззи подносил к губам трубу, ни у кого не оставалось сомнений в серьезности его музыкальных намерений: с такой техничностью, скоростью и свободой не играл никто.

В 1937 году Диззи Гиллеспи из Филадельфии переехал в Нью-Йорк и вступил в оркестр Тедди Хилла, где первым трубачом до него был сам Рой Элдридж. А через пару лет присоединился к оркестру Кэба Кэллоуэя — одному из самых высокооплачиваемых черных ансамблей в Нью-Йорке. Но тут возникли проблемы. Трубач начал играть по-своему, в духе нарождающегося бибоба, чем вызвал недовольство лидера оркестра, который называл его проделки «китайской музыкой». Во время одного из концертов кто-то из музыкантов кинул в спину поющему Кэбу Кэллоуэю бу-

мажный шарик. Взбешенный лидер оркестра тут же обвинил Диззи — тот вроде как любил озорные выходки. Музыканты начали спорить, и дошло до того, что трубач достал нож. Инцидент положил конец его работе в оркестре Кэба Кэллоуэя.

После гастролей в составе певца Билли Экстайна (в Сент-Луисе он поразил воображение молодого Майлза Дэвиса) Диззи обосновался в нью-йоркском клубе Minton's Playhouse, где проводились джемы с участием барабанщика Кенни Кларка, пианиста Телониуса Монка и других музыкантов. Его главным товарищем был саксофонист Чарли Паркер, с которым они познакомились во время тура Кэба Кэллоуэя 1940 года в Канзас-Сити. Молодые экспериментаторы — загадочный и непредсказуемый гений Чарли Паркер и беззаботный экстраверт Диззи в черной беретке и очках в роговой оправе — поразили музыкальную общественность Нью-Йорка новым стилем — бибопом. В то же время Диззи встретил женщину своей мечты: вместе с миссис Лоррейн Уиллис Гиллеспи он прожил до конца своих дней.

Музыканты бибопа записывались малыми составами, но Диззи мечтал о большом оркестре. Причем о таком, который играл бы бибоп! Со второй попытки он сумел объединить несоединимое. Биг-бэнд Диззи Гиллеспи существовал четыре года: этот оркестр играл не только бибоп, но и любимую его лидером афрокубинскую музыку (его стиль даже прозвали кубопом — как соединение кубинской музыки и бибопа). Оркестр распался в 1950 году из-за финансовых проблем — удивительно было даже то, что он сумел продержаться так долго! Через шесть лет Диззи образовал новый биг-бэнд, который ездил на гастроли в Иран, Ливан, Сирию, Пакистан, Турцию, Грецию, Югославию и Южную Америку в рамках американской культурной миссии.

В 1953 году во время перерыва в концерте кто-то случайно сел на трубу Диззи Гиллеспи, и труба изогнулась пополам. Казалось бы, инструмент был безнадежно загублен, и другой музыкант мог бы просто выбросить его, но не таков был Диззи, который во всем привык искать хорошую сторону. Он попробовал поиграть на сломанной трубе, и ее звук так ему понравился, что он решил отныне перейти исключительно на трубы с сильным изгибом. Спе-

циально для него через несколько месяцев начали производиться изогнутые на угол сорок пять градусов инструменты — теперь Диззи даже издалека нельзя было перепутать ни с одним другим трубачом (а та самая, первая труба сейчас находится в Национальном музее американской истории).

Легкий на подъем, Диззи Гиллеспи переиграл в огромном количестве малых и больших составов, озвучил ряд мультфильмов, сыграл соло в хите *Do I Do* Стиви Уандера, получил звезду на голливудской Аллее славы и даже с другими джазовыми артистами поучаствовал в круизах по Карибскому морю. Когда-то он рассматривался как музыкальный бунтарь, но его музыку больше не считают радикальной: несколько десятилетий он пребывал в статусе джазовой звезды первого эшелона, который своими появлениями на телевидении и озорным чувством юмора вызывал любовь к джазу у широкой публики. Бибопу он не изменял, услаждая слух публики своей ошеломляющей техникой. В 1970 году он присоединился к Вере Бахаи — одной из молодых религий, адепты которой верят в то, что для представителей всех культур и традиций существует единый Бог, только все представляют Его по-разному.

А еще — Диззи Гиллеспи был единственным джазменом, который баллотировался на президентский пост, бросив вызов действующему президенту Линдону Джонсону и кандидату от республиканцев Барри Голдуотеру. Дело было в 1964 году. Как это часто бывало в случае Диззи, все началось с хохмы: ради смеха были выпущены значки «Диззи Гиллеспи в президенты!». Он предложил переименовать Белый дом в Дом блюза и приготовил свою команду: в качестве государственного секретаря предполагался Дюк Эллингтон, министром обороны был «назначен» барабанщик Макс Роуч, а директором ЦРУ — Майлз Дэвис. Рэю Чарльзу предназначался пост библиотекаря в Библиотеке Конгресса, а Луи Армстронгу — министра сельского хозяйства! А вот губернатора Миссисипи расистских убеждений Диззи планировал отправить с ответственными поручениями в Конго.

На повестку дня Диззи Гиллеспи поставил борьбу с расовыми законами, бесплатное здравоохранение и образова-

ние, а также отправку черного астронавта на Луну (предложив свою кандидатуру, если смельчаков не найдется). Его концерт в Монтерее 1963 года превратился в митинг кандидата в президенты, способного свинговать. Несмотря на все усилия, предвыборная гонка исчерпала себя, а доходы от продажи значков «Диззи Гиллеспи в президенты!» пошли в правозащитные организации (сами эти значки ныне — коллекционная редкость). Впрочем, в Белый дом, так и не переименованный в Дом блюза, трубач все-таки попал: в качестве музыканта, а не президента. И даже сыграл свою пьесу «Соленые орешки» вместе с президентом Джимми Картером в 1978 году.

Играть на трубе Диззи Гиллеспи удавалось куда эффективнее, чем раздавать предвыборные обещания. За один 1989 год он дал 300 концертов в 27 странах, появился в 100 американских городах и трех телепрограммах, записал четыре альбома, был коронован в Нигерии, заслужил французский орден Искусств и литературы, был назначен профессором Университета Калифорнии и получил четырнадцатую по счету почетную докторскую степень — на этот раз в Беркли. И заодно получил «Грэмми» за жизненные достижения. 26 ноября 1992 года Диззи должен был выйти на сцену Карнеги-Холл в тридцать третий раз — чтобы отметить свой 75-й день рождения. К сожалению, в тот день он не смог встать с постели, страдая от рака поджелудочной железы, но его друзья-музыканты сыграли очень душевный концерт в его честь. В конце концов из-за рака Диззи Гиллеспи ушел в мир иной 6 января 1993 года, оставив нам в наследство огромное количество полной энергии и жизнелюбия музыки.



Послушать

Dizzy Gillespie. Story 1939—1950

Proper

Самые плодотворные годы Диззи Гиллеспи — в собрании из четырех дисков, которое дает возможность оценить щедрость и энтузиазм самого жизнерадостного трубача в истории джаза. Его история начинается с первого бибопового

соло в составе группы Лаки Миллиндера. Оно звучит здесь в контексте свинга, в пьесе *Little John Special* 1942 года, а рифф из нее позднее превратится в одну из самых известных пьес Диззи Гиллеспи — *Salt Peanuts*. Продолжение — радикальные бибоповые эксперименты *Dizzy Atmosphere* или *Groovin' High* (редкая первая запись с саксофонистом Декстером Гордоном), по сравнению со свинговым материалом и впрямь звучащие весьма причудливо. Еще в оркестре Кэба Кэллоуэя Диззи сдружился с кубинским трубачом Марио Баузой и начал проявлять интерес к сплаву джаза с афрокубинской музыкой, так что приличная часть сборника отдана на откуп кубопу. Отдельное внимание пьесе *A Night In Tunisia*, написанной в 1942 году, — это один из шедевров афрокубинского джаза, который своей популярностью во многом обязан стараниям Диззи Гиллеспи.

Макс Роуч: художник и ударник

Смерть 83-летнего барабанщика Макса Роуча 16 августа 2007 года закрыла целую главу в истории американской музыки. Он был последним живым участником небольшой группы музыкантов-авантюристов, придумавших и прославивших бибоп во время Второй мировой войны и сразу после нее. Роуч был одним из самых новаторских и влиятельных музыкантов в истории джаза: он рассматривал барабаны не просто как ритм-машину, а в качестве полноценного инструмента («Я всегда возмущался ролью барабанщика в виде подчиненной фигуры!»). Его новации перевернули представление о барабанах в джазе — с первых же исторических записей с Чарли Паркером вроде сессии звукозаписи ноября 1945 года для *Savoy*.

Макс Роуч был уверен, что творческий подход и решимость дают возможности для всех, независимо от того, насколько трудны обстоятельства. Сам он выбился в создатели одного из самых революционных и влиятельных музыкальных стилей из скромного бедного городка Нью-Ленд в Северной Каролине, в котором Максвелл Лемюзель Роуч родился 10 января 1924 года. В поисках заработка его родители переехали в Нью-Йорк, который был полон пер-

воклассными музыкантами. Юный Макс Роуч регулярно видел выступления Луи Армстронга или Дюка Эллингтона, которые для него были героями. Особенно его завораживали барабанщики, и Макс решил пойти ударником в марширующий оркестр скаутов.

Будучи еще школьником, Макс Роуч давал концерты на аттракционах Кони-Айленда и играл на барабанах в госпел-группах. Владелец одного из клубов порекомендовал его Дюку Эллингтону, в оркестре которого как раз заболел барабанщик. В тот же вечер Макс Роуч играл в театре «Парамаунт» с оркестром Дюка Эллингтона. Вскоре легендарные саксофонисты Коулмен Хокинс и Лестер Янг тоже заинтересовались даровитым ударником: 19-летний Макс Роуч сделал свою первую профессиональную запись в составе Коулмена Хокинса. Опыты работы с такими влиятельными музыкантами барабанщик впоследствии вспоминал как свою «школу».

Формально Макс Роуч учился в музыкальной школе Манхэттена: «То, чему меня учили, было бы прекрасно, если бы я делал карьеру в симфоническом оркестре, но это бы не сработало на Пятьдесят второй улице». Зато в школе Макс Роуч встретил трубача Майлза Дэвиса. Оба были в восторге от виртуозного саксофониста Чарли Паркера, который вместе с трубачом Диззи Гиллеспи работал над новыми, смелыми джазовыми формами. Вскоре Роуч и Дэвис сами играли вместе с Паркером и Гиллеспи, разделяя их эстетические идеалы. Эта четверка (с добавлением пианистов Телониуса Монка и Бада Пауэлла) составила ядро революционеров, создавших новый стиль — бибоп. По словам Диззи, «Макс был ведущим проектировщиком этой музыки, одним из изобретателей стиля, как Чарли Паркер со своим альт-саксофоном».

Когда первые записи Чарли Паркера с Максом Роучем за барабанами вышли на лейбле Savoy, все барабанщики испытывали недоумение и даже страх. До этого от ударника требовалось только поддержание простого и постоянного ритма, а Макс Роуч привнес в игру совсем иной подход: в его исполнении барабаны и тарелки будто вступали в диалог и между собой, и с другими инструментами. У роли барабанной установки в составе группы появился новый смысл.

Доли стандартного размера в 4/4 теперь отсчитывала не бочка, а тарелка, игра стала более гибкой и чувствительной к изменениям, насыщенной неожиданными акцентами. Барабанщик Стэн Леви сказал: «Из-за него игра на барабанах перестала быть отсчетом времени и стала музыкой».

Еще одно интересное новшество было в том, что Макс Роуч умудрялся не просто поддерживать музыку ритмом, но сопоставлял свою ритмическую атаку с мелодией пьесы. Когда он сидел за установкой, барабаны играли тоньше и изысканнее, чем когда бы то ни было: меняя акценты в пределах одной фразы, Макс Роуч добивался того, чтобы барабаны служили не только ритму, но и мелодии, создавали ощущение тонального цвета. Он стремился воспользоваться всеми уникальными возможностями, которыми обладает музыкант за ударной установкой: «Ни в одном обществе нет одного человека, который играл бы всеми четырьмя конечностями». Сегодня такой подход — азбука любого джазового барабанщика.

Макс Роуч поддерживал любые эксперименты участников ансамбля, но не заикливался на одном бибопе. Вместе с Майлзом Дэвисом он принимал участие в записях, составивших альбом *Birth Of The Cool* в 1949 и 1950 годах, ставший точкой отсчета для кул-джаза. Вместе с контрабасистом Чарльзом Мингусом барабанщик основал собственный лейбл *Debut Records* в 1952 году. На нем вышла запись великого концерта, прошедшего 15 мая 1953 года в Торонто. В тот день на сцену Месси-Холл вышла вся «тяжелая артиллерия» бибопа в лице Чарли Паркера, Диззи Гиллеспи, Бада Пауэрла, Чарльза Мингуса и Макса Роуча. Последнее в жизни выступление барабанщика состоялось в том же Месси-Холл на полувекковой годовщине знаменитого концерта: Макс Роуч сыграл соло на одном хай-хэте.

В середине 50-х годов Макс Роуч перестал считаться сессионным музыкантом и образовал состав под своим руководством. С 1954 года он возглавлял легендарный квинтет с трубачом Клиффордом Брауном, но многообещающая карьера одного из самых замечательных составов в истории джаза оборвалась скоро и неожиданно: в июне 1956 года Клиффорд Браун вместе с еще одним участником группы пианистом Ричем Пауэрлом и его женой погибли в

автокатастрофе в Пенсильвании. После трагедии Макс Роуч чуть не спился из-за депрессии, но продолжил собирать схожие по составу группы, развивая хард-боп в сторону необычных ритмических структур: например, играя джаз в темпе вальса.

Наступала новая эпоха борьбы за равноправие, и Макс Роуч одним из первых перешел в активисты. В 1960 году по случаю столетней годовщины отмены Авраамом Линкольном рабства он записал пластинку *We Insist! Freedom Now Suite*, которая иллюстрировала борьбу афроамериканцев от времен рабства до современности. В интервью тех лет Макс Роуч обещал: «Я больше не буду играть ничего, что не имеет социальной значимости. Мы, американские джазовые музыканты африканского происхождения, без сомнения, доказали, что мы — мастера игры на наших инструментах. Теперь мы должны использовать наше умение, чтобы рассказать драматическую историю нашего народа и того, что мы пережили».

Позже он записал еще две «протестные» пластинки: *Speak Brother Speak* (1962) и *Lift Every Voice And Sing* (1971), но из-за попадания в черный список американской звукозаписывающей индустрии не записывался долгое время. В это время ему удалось поучаствовать в создании альбома *Money Jungle* в составе уникального трио с Чарльзом Мингусом и Дюком Эллингтоном. К тому же, вместе с Мингусом в 1960 году Макс Роуч в знак протеста против политики джазового фестиваля в Ньюпорте организовали альтернативный, мятежный фестиваль в Ньюпорте, на котором выступили саксофонист Орнетт Коулмен, трубач Рой Элдридж, барабанщик Джо Джонс и другие.

Занимаясь политическими акциями, Макс Роуч никогда не уставал генерировать новые музыкальные идеи: «Вы не можете написать одну и ту же книгу дважды. Хотя я попал в историю, я не могу вернуться и сделать это снова. И хотя я прохожу через артистические кризисы, они делают жизнь интереснее». Его альбом *Drums Unlimited* (1966) содержал несколько композиций, написанных для солирующих барабанов, которые оказались способными сыграть тему и вариации, — сам Макс Роуч называл этот подход «созданием организованного звука». Он пошел дальше и создал

целый коллектив джазовых ударников M'Boom, каждый из которых играл на всевозможной перкуссии. К началу 80-х Макс Роуч даже играл исключительно сольные концерты — и параллельно читал лекции о музыке и социальной справедливости в Массачусетском университете.

Барабанщик писал музыку для спектаклей, сопровождал своей игрой знаменитую речь Мартина Лютера Кинга «У меня есть мечта», играл в серии дуэтов с авангардистами Сесилом Тейлором, Арчи Шеппом, Энтони Брэкстоном. Он любил необычные составы. В его The Double Quartet входили сразу два квартета (джазовый и струнный), а в So What Brass Quintet состояли только пятеро духовиков (две трубы, тромбон, валторна и туба) и сам Макс Роуч. Макс Роуч с удовольствием выходил на сцену с Бостонским симфоническим оркестром, госпел-хорами и танцевальными коллективами; он удивил мир, выступив с концертом хип-хопа в компании рэпера Fab Five Freddy, двух диджеев и нью-йоркских танцоров брейкданса. Макс Роуч был уверен, что средства самовыражения молодых черных юнцов с их рэпом и вертушками имеют прямые корни в искусстве, которому он был предан всю жизнь.



Послушать

**Max Roach. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite (1960)
Candid**

Сюита Макса Роуча, записанная на стихи Оскара Бруна-младшего, стала ключевой музыкальной работой для афроамериканского движения протеста начала 60-х, но она сохраняет свою значимость по сей день. Прочувствованное послание человечеству состоит из страстного призыва обратить внимание на попранные права. Фразы из названия «Мы настаиваем!» и «Свобода сейчас!» можно было сразу размещать на плакатах для манифестации: в 1960 году борьба за расовое равноправие вышла на критический уровень, по всей Америке люди выходили на марши протеста. Оптимистичная пьеса Freedom Day соседствует с протяжно-тревожной Driva' Man с соло ветерана-саксофониста

Коулмена Хокинса и африканской перкуссионной импровизацией All Africa. В потрясающем триптихе Prayer/Protest/Peace певица Эбби Линкольн (с 1962 по 1970 год она будет женой Макса Роуча) переходит от молитвы к жутким крикам боли и ярости, а потом к тихому плачу, что рифмовалось с войной во Вьетнаме и атмосферой уличного насилия, захлестнувшей всю страну.

Бад Пауэлл: болезни вопреки

Третью жизнь пианист Бад Пауэлл провел в психиатрических клиниках — из-за избиения полицейским и неправильных методов лечения его умственное состояние год от года только ухудшалось. Дошло до того, что ему нужно было помогать усесться за инструмент. Поразительно, но даже в таком состоянии Бад Пауэлл совершенно преобразился за роялем, а его пальцы были такими же аккуратными и виртуозными, как в лучшие годы. Впрочем, болезнь все равно взяла свое. Майлз Дэвис называл его «величайшим пианистом этой эры», а пианист Билл Эванс сказал: «Если бы мне пришлось выбирать одного музыканта за его художественную целостность, несравненную оригинальность его творений и величие его работы, это был бы Бад Пауэлл».

Этот выдующийся пианист с его незаурядным мышлением и стремительной манерой игры наряду с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и Телониусом Монком стоял у самых истоков бибоба. Музыка окружала его с детства: отец Эрла Рудольфа Бада Пауэлла, рожденного 27 сентября 1924 года, играл на фортепиано, старший брат Уильяма осваивал трубу, а младший Ричи сделал самостоятельную карьеру в качестве пианиста. Бад начал изучать классическое фортепиано, но в 8-летнем возрасте увлекся джазом и начал наигрывать пассажи Арта Тейтума и Фэтса Уоллера. Юный пианист в Нью-Йорке 30-х годов чувствовал себя как рыба в воде: он играл и с братьями, и с другими составами.

С 1943 по 1945 год Пауэлл играл в оркестре многоопытного трубача Кути Уильямса — того самого, под манеру

которого Дюк Эллингтон в 1940 году написал Concert For Cootie. В 1944-м впервые попал в студию, чтобы сделать первую в истории запись великой баллады 'Round Midnight Телониуса Монка — своего близкого друга и учителя, который был на семь лет старше. Интересно соотнести их жизненные пути: в конце 40-х — начале 50-х годов, когда Пауэлл делал свои самые знаменитые записи, Монк пребывал в полном забвении. Потом Монка начали хвалить критики, а Пауэлл проводил время в больницах. Ко времени, когда Пауэлл умер, Монк был джазовой звездой международного масштаба.

Телониус Монк помог Бадю Пауэллу в начале карьеры, пригласив его в клуб Minton's Playhouse, где собирались боперы. В эту компанию революционеров было трудно вписаться, но молодому пианисту это удалось. В отличие от абстрактного и угловатого Монка, Бад Пауэлл был одарен сверхъестественной способностью играть в невероятно быстрых темпах, что идеально вписывалось в парадигму бибопа. Благодаря своей скоростной, точной, аккуратной игре молодой пианист получил известность в нью-йоркских джазовых кругах. Его называли «Чарли Паркером фортепиано»: по сути, Бад Пауэлл перевел новый музыкальный язык, придуманный Паркером, на язык клавиш рояля. Мало кто осмеливался соперничать с самим Птицей, но Бад Пауэлл делал это играючи.

Главное нововведение Бада Пауэлла было в том, что он освободил правую руку для непрерывной мелодической игры. До него левая рука пианиста неизменно исполняла «шагающую» басовую подкладку. Этот принцип казался незыблемым, но когда Бад Пауэлл начал левой рукой брать аккорды, а правой играть быстрые, похожие на саксофонные соло Чарли Паркера мелодии, это перевернуло сознание многих пианистов. После Пауэлла старая манера игры на фортепиано превратилась в анахронизм. Когда ветеран фортепиано и потрясающий виртуоз Арт Тейтум укорил молодого коллегу в том, что он пренебрегает левой рукой, дерзкий Пауэлл сыграл соло одной левой — в прямом смысле слова.

Казалось, для него вообще не было преград. Он мог играть сколь угодно быстро, не теряя концентрации и ак-

куратности. Огромные кисти рук и длинные пальцы позволяли Баду Пауэллу выписывать любые трюки на клавиатуре, жонглировать мелодией и развивать гармонический ряд в самых неожиданных направлениях. В малом ансамбле (а бибоп исполнялся как раз малыми составами) такому пианисту не было цены: он приковывал к себе внимание, создавал изысканный контрапункт саксофонисту и трубачу (вообще Бад Пауэлл очень ценил Иоганна Себастьяна Баха и не случайно назвал одну из своих пьес *Tempis Fugue-It*). А еще он тихонько пел во время игры.

К сожалению, на пути гениального пианиста встал какой-то полицейский, который в 1945 году избил 20-летнего музыканта, застав его в пьяном виде на гастролях в Филадельфии. После этого случая здоровье Бада Пауэлла полностью так и не восстановилось. Наоборот, его поведение становилось все более непредсказуемым (однажды Чарли Паркер заявил, что не станет его нанимать, потому что «он еще более сумасшедший, чем я!»). Он страдал от психических срывов и головных болей, которые был вынужден притуплять выпивкой и наркотиками: даже небольшое количество алкоголя делало пианиста агрессивным. Тем не менее игра Бада Пауэлла была по-прежнему превосходной.

В ноябре 1947 года из-за очередного нервного срыва и после драки в баре, во время которой бутылка угодила ему в голову, Бад Пауэлл попал в психиатрический центр, где он пробыл одиннадцать месяцев. Великого пианиста лечили с помощью электрошоковой терапии, но стало только хуже: «лечение» привело к серьезным потерям памяти. Соперничество с Чарли Паркером перетекло из дружеского развлечения в предмет разрушительной горечи, что тоже подтачивало психическое и физическое состояние Пауэлла. Несмотря ни на что, после выписки пианист продолжал вести активную творческую жизнь: познакомился с молодыми саксофонистами Сонни Роллинсом и Джеки Маклинном и порекомендовал последнего Майлзу Дэвису. Маклин был убежден, что в больнице на Баде Пауэлле просто ставили эксперименты.

Из-за ареста за хранение марихуаны Бад Пауэлл снова попал в клинику — больше чем на год. Он был отпущен на

свободу под ответственность владельца клуба Birdland Оскара Гудстайна. Тот так оберегал своего подопечного, что буквально содержал его под домашним арестом в своем доме. В 1953 году на сессии звукозаписи для Blue Note Records Бад Пауэлл записал пьесу Glass Enclosure («Стеклянная ограда»), вдохновленную этим вынужденным заключением. Пианист активно записывался для Blue Note и многочисленных лейблов Нормана Гранца, и до середины 50-х его пластинки демонстрируют отличную форму. В 1953 году Бад Пауэлл сыграл на эпохальном концерте бибоп-мастеров в Мессии-Холл в Торонто, хотя к роялю его нужно было подводить за руку, а после уводить со сцены.

В середине 50-х годов последствия избиения и неправильного лечения начали все более роковым образом сказываться на способностях музыканта. Он много пил, мог бесцельно бродить по улицам и нуждался в постоянном присмотре. К тому же случилась еще одна трагедия, потрясшая джазовый мир и отозвавшаяся для Бада Пауэлла личной болью: в 1956 году его брат Ричи погиб в автомобильной катастрофе вместе с женой Нэнси и молодым трубачом Клиффордом Брауном по дороге с концерта на концерт. После еще нескольких больничных периодов в 1959 году Бад Пауэлл переехал в Париж, где встретил исключительно теплый прием. Здесь всегда обожали джаз.

В столице Франции джазмен познакомился с дизайнером, пианистом-любителем и фанатом джаза Франсисом Подра и поселился у него в доме на рю де Клиши в 1962 году, потеснив жену и маленькую дочь. Пауэлл продолжал играть: выступал и с местными музыкантами, и с приезжими американцами. В Париже он записал несколько пластинок: диск Bud Powell In Paris, спродюсированный Дюком Эллингтоном, вышел в 1964 году, а некоторые записи увидели свет только после смерти музыканта. В 1963 году Бад Пауэлл в последнюю минуту заменил пианиста Кенни Дрю на записи альбома саксофониста Декстера Гордона *Our Man In Paris*. Так как пианист уже с трудом воспринимал новый материал, для пластинки были выбраны проверенные временем стандарты.

Проведя немало времени во французских больницах (ко всему прочему, он заболел туберкулезом), Бад Пауэлл в

1964 году вернулся в Нью-Йорк, чтобы снова играть в клубе Birdland, где он стараниями Франсиса Подра получил ангажемент на шесть недель. Подра поехал с ним, но вернулся во Францию в одиночку: Бад Пауэлл предпочел остаться в Америке. На первом же концерте в Birdland среди заинтригованной публики была дочь Сейла и ее мать, возлюбленная пианиста — Мэри Фандерберк. Пресса хвалила его, как никогда прежде за всю карьеру. Джеки Маклин рассказывал про своего друга и кумира: «Он был невероятным. Мощным, обаятельным и щедрым». Правда, болезни снова заявили о себе, и ангажемент в клубе был скоро прерван.

В 1965 году пианист лишь дважды выступил на публике: один раз в Карнеги-Холл (игра Бада Пауэлла вызывала сочувствие), второй раз — 1 мая на концерте-посвящении Чарли Паркеру. С тех пор он исчез. После нескольких месяцев неспособный сам о себе позаботиться, все более безумный музыкант был госпитализирован в последний раз, и 31 июля 1966 года он умер от туберкулеза, недоедания и цирроза печени. Несколько тысяч человек проводили в последний путь блестящего пианиста с трагической судьбой, не дожившего до своего 42-го дня рождения. Никто не знает, каких успехов он мог бы достичь. Возможно, ни один музыкант не преодолел больше физических невзгод, чтобы поделиться своим музыкальным даром.



Послушать

Bud Powell. The Amazing Bud Powell (2001)
Blue Note

Альбом The Amazing Bud Powell, выпущенный в 1951 году Blue Note Records, объединил материал с двух сессий звукозаписи, с которых Бад Пауэлл на пике своих возможностей начал сотрудничество с Blue Note Records. Первая имела место 9 августа 1949 года (с трубачом Фэтсом Наварро, саксофонистом Сонни Роллинсом, контрабасистом Томми Поттером и барабанщиком Роем Хайнсом), вторая — 1 мая 1951 года (трио с контрабасистом Керли Расселом и барабанщиком Максом Роучем). Первый состав исполняет

такие хлесткие гимны бибопа, как 52nd Street Theme и Bouncing With Bud, а второй предлагает нам в трех вариантах шедевр Бада Ун Poco Loco с его странными аккордами, неожиданными остановками и новым для того времени афрокубинским флером. В 2001 году звукорежиссер Руди Ван Гелдер с нуля произвел ремастеринг альбома: в новейшей версии две исторические сессии звукозаписи наконец-то даны в полном объеме. Музыкальное сокровище эпохи бибопа.

Элла Фицджералд: победительница конкурса талантов

Басист Уилфред Мидлбрукс рассказывал: «Ранее мы играли в Брюсселе, перелетели в Берлин и были на ногах двадцать два часа. Мы так устали, что не могли поднять головы, но Элла обернулась и сказала: давайте сыграем Mack The Knife!» Певица Элла Фицджералд выступала в Берлине 13 февраля 1960 года перед двенадцатью тысячами человек и под конец спела знаменитую песню из «Трехгрошовой оперы» Бертольта Брехта и Курта Вайля, давно ставшую джазовым стандартом (благодаря стараниям Луи Армстронга) и поп-хитом в версии певца Бобби Дарина. Берлинцы хорошо знали Mack The Knife, а вот Элла по какой-то причине забыла текст после первого куплета. Но она не растерялась и с ходу выдала совершенно новую лирику, сочиненную на ходу, где упомянула и Луи Армстронга, и Бобби Дарина. Джаз — импровизационный жанр? В тот вечер Элла Фицджералд распространила импровизацию и на текст песни! То самое, легендарное исполнение, принесшее певице целых две «Грэмми», можно найти на альбоме Ella In Berlin: Mack The Knife.

Ее голос не спутать ни с каким другим. Он всегда молод и полон жизнеутверждающей энергии. Элла не могла и не хотела петь грубо или вычурно, ее теплое пение льется, как ручеек. Кажется, что без малейшего усилия! Она обладала колоссальными техническими возможностями (даже известные оперные певицы признавались, что являются ее поклонницами), но никогда не ставила их превыше своего

удовольствия от пения. В любой песне Эллы слышится ее радость от исполнения и общения с публикой, она олицетворяет редкое сочетание уверенности в себе и почти детской невинности. Несмотря на популярность, она всегда оставалась верна джазу и сразу после импровизации с такими титанами, как Лестер Янг, Коулмен Хокинс или Чарли Паркер, могла исполнить классическую американскую поп-балладу, привнеся в нее подлинный свинг. Элла записала более 200 альбомов — огромное поле для исследования и коллекционирования.

В голосе этой женщины никогда не было никакого надлома и нарочитого драматизма, но жизнь маленькой Эллы до начала карьеры была несладкой. После смерти матери она ушла из школы. Ее взяла к себе тетя, а потом она «пошла по наклонной»: присматривала за борделем и работала сборщиком ставок в нелегальной лотерее, устраиваемой мафией. Подозрительную девочку посадили в бронкский сиротский приют, а когда оказалось, что все места заняты, она была переправлена в новое исправительное учреждение — нью-йоркское училище для девочек. В конце концов Элла сбежала от надзирателей и некоторое время вообще вела бродячий образ жизни. Куда бы ни забрасывала ее судьба, девочка не расставалась с желанием петь — с тех пор, как в детстве полюбила певицу Конни Босуэл: «Моя мать принесла домой одну из ее записей, и я в нее влюбилась. Я пыталась звучать как она!» Пройдут годы — и многие захотят звучать как Элла.

В ноябре 1934 года Элла Фицджералд участвовала в любительском шоу талантов в гарлемском театре «Аполлон». Вообще-то изначально она собиралась поразить публику танцем, но в последний момент испугалась сцены и решила просто спеть песенку. Спела так, что победила (и получил приз — целых 25 долларов!). Талантливую 17-летнюю вокалистку заметил барабанщик Чик Уэбб — и взял ее в свой оркестр, один из лучших в Нью-Йорке. Не без колебаний: начинающая Элла не обладала стандартной симпатичной внешностью примадонны, была неуклюжа и толком не умела подать себя на сцене. Еще недавно она скиталась по нью-йоркским улицам, а теперь ей нужно было доказывать, что она достойна петь в успешном оркестре.

стре, который играл на танцах в Йельском университете. Ее голос стал решающим аргументом в ее пользу, и молодая певица начала блистать в нью-йоркском зале Savoy и участвовать в бесчисленных радиопередачах. После того как в 1938 году прогремел хит оркестра — свинговая версия детской песенки A-Tisket, A-Tasket, Элла уже не сходила с эстрады.

К сожалению, ее патрон Чик Уэбб умер в июне 1939 года — и именно Элла Фицджералд взяла бразды правления в свои руки. Оркестр стал называться Ella Fitzgerald And Her Famous Orchestra и записал почти 150 пьес. Женщина в роли руководителя оркестра — это было что-то новенькое! Притом многих ее коллег удивляла застенчивость Эллы. Трубач Марио Бауза, работавший с ней еще в ранние годы с оркестром Чика Уэбба, вспоминал: «Она не тусовалась много. Когда она попала в группу, она посвятила себя музыке. Она была одинокой девушкой в Нью-Йорке, сама о себе заботилась — ради концертов». Девушке-скромнице пришлось руководить целым оркестром музыкантов, которые не слишком уважали дисциплину и иногда вели разгульный образ жизни. Вдоволь намучившись с биг-бэндом своего имени, Элла начала сольную карьеру, руководствуясь своим правилом: «Единственная вещь, которая лучше, чем пение, — это петь еще больше».

В 1942 году началась забастовка музыкантского профсоюза, что привело к бойкоту студийной записи, и в этом же году обрел популярность певец Фрэнк Синатра, который ввел моду на романтических красавцев и красавиц у микрофона. Угловатая Элла в этот стандарт явно не вписывалась. Тем не менее тяжелые годы для джаза она пережила с блеском. На сцену явился новый стиль бибоп, и Элла Фицджералд легко адаптировала к нему свое пение, работая с оркестром трубача Диззи Гиллеспи. В это время она часто начала использовать скэт — вокальную импровизацию, имитирующую соло на инструменте: «Я просто пыталась делать со своим голосом то, что делали духовики в оркестре!» Скэт стал одним из ее излюбленных приемов, она в совершенстве контролировала свой голос. Журналист из The New York Times писал: «Другие певцы, в первую очередь Луи Армстронг, пытались делать аналогичные импровизации, но ни-

кто до мисс Фицджералд не использовал этой техники с такой ослепительной изобретательностью».

Но этого Элле было мало. Она говорила: «Я добралась до точки, где я пела только бибоп. Я думала, бибоп — это вещь, и все, что нужно, это идти и петь боп. Наконец, петь стало негде. Я поняла, что там музыка больше, чем боп». Продюсер Норман Гранц предложил ей сделать запись с песнями Коула Портера для лейбла Verve и попал в точку: этот альбом стал самым раскупаемым джазовым диском 1956 года. Серия альбомов Songbook с песнями Коула Портера, Ирвина Берлина, Джорджа и Айры Гершвиных и других авторов, спродюсированная Норманом Гранцем, стала одним из самых важных достижений певицы. И одним из памятников музыкальной истории всего XX века. На записи пластинки с песнями Дюка Эллингтона присутствовал (и аккомпанировал) сам автор — он даже специально по такому случаю написал музыкальный портрет Эллы Фицджералд (единственная запись во всей серии Songbook без вокала Эллы). Эти пластинки с 1956 по 1964 год с роскошной струнной секцией сделали Эллу самой именитой певицей в США — ее называли First Lady Of Song, «главной леди песни».

В последующие годы она переходила с лейбла на лейбл и пела отнюдь не только джаз — в ее активе были и рождественские песенки, и соул, и даже целый альбом в духе кантри. Снискав успех с серией Songbook, Элла ездила по миру с Дюком Эллингтоном, Оскаром Питерсоном, Луи Армстронгом, Каунтом Бейси. В ходе изнурительных турне (по сорок—сорок пять недель в году!) она умудрялась сохранить свою частную жизнь вдали от любопытных глаз и продолжала оставаться такой же скромницей. Получая очередную награду, Элла обычно говорила: «Не хочу говорить неправильные вещи, как я всегда делаю; думаю, будет лучше, если я просто спою!» Как и всегда, она вела тихую жизнь: после длительного тура просто ехала домой, читала книги и смотрела свои любимые телевизионные мыльные оперы. После карьеры, которая длилась больше шести десятилетий, Элла Фицджералд ушла в мир иной у себя дома в Беверли-Хиллз в 1996 году: ее огромная коллекция поваренных книг была передана в библиотеку при Гарвардском университете.



Послушать

**Ella Fitzgerald. The Best Of The Song Books (1993)
Verve**

Полное собрание серии альбомов Эллы Фицджералд Songbooks занимает шестнадцать компакт-дисков, но начать знакомство с ними можно с этой выжимки самого значимого материала. Эти песни — классика американской несенной традиции, часть огромного музыкального наследия, к которому раз за разом обращаются джазмены, рокеры и поп-исполнители. Трактовка Эллы в аранжировках Нельсона Ридла, Билли Мэя и Бадди Брегмана считается эталонной: Айра Гершвин как-то заметил: «Я не знал, насколько хороши мои песни, пока я не услышал, как их поет Элла Фицджералд». Здесь есть и баллады, и быстрый свинг с малым составом, и прекрасная версия I've Got It Bad с оркестром Дюка Эллингтона. Как писал журналист Фрэнк Рич, с помощью этой музыки «черная женщина популяризировала городские песни, часто написанные иммигрантами-евреями, среди национальной аудитории из преимущественно белых христиан». Но помимо исторического значения — это настолько искристая и вечно свежая музыка, что с ней не хочется расставаться.

Ленни Тристано: учитель

В 1959 году с большим успехом вышла первая пластинка французского пианиста Жака Лусье, который интерпретировал пьесы Иоганна Себастьяна Баха в джазовом ключе. Ему досталась вся слава (и критика), но задолго до него, еще в 40-х годах, слепой пианист Ленни Тристано первым пропустил контрапункты Баха через джазовую ритмику и исполнял их в нью-йоркских клубах. Это не было единственным достижением Тристано. Он предвосхитил кул-джаз и джазовый авангард, и немногие пианисты продемонстрировали более экспансивное и впечатляющее видение импровизационного искусства, чем Ленни Тристано: его стиль называли «эзотерическим». Про таких высокопарно говорят: он отдал жизнь борьбе за чистоту своего искусства.

Послушать Ленни Тристано не так просто. Записей пианиста сохранилось не так много, на радио их не крутят. Когда он скончался 18 ноября 1978 года в возрасте 59 лет, большинство из его записей перестали переиздавать. Даже сегодня значительная часть его наследия издана только на труднодоступных компакт-дисках. Это фактически забытое имя, но благодаря своей оригинальности и ослепительной способности к импровизации этот пианист занимает особое место в джазовом пантеоне. Кроме того, в качестве джазового педагога он повлиял на многих музыкантов. Сказать, что на тебя повлиял Ленни Тристано, — признак серьезности подхода.

Леонард Джозеф Тристано родился в Чикаго 19 марта 1919 года в семье итальянских иммигрантов. Он был слеп с младенчества, но это только усиливало его тягу к музыке, которую он изучал с малых лет. В 1943 году Ленни окончил консерваторию, а по прибытии в Нью-Йорк через три года увлекся джазом, переживавшим в тот момент драматичный период своей истории. Тристано ценил пианистов Арта Тейтума и Нэта Кинга Коула, всегда открыто признавая огромный долг перед пионерами бибопа Чарли Паркером и Бадом Пауэллом (и даже нес гроб на похоронах Паркера). Но новаторское понимание гармонии толкнуло его музыку еще дальше за пределы сложностей бибопа: в своих поисках он вплотную приблизился к эстетике свободного джаза.

По контрасту с «горячим» бибопом «школу Тристано» в конце 40-х годов называли кул-джазом, хотя его «прохладный» джаз был несколько в стороне от кула Западного побережья 50-х годов. Один из самых знаменитых учеников Ленни Тристано саксофонист Ли Кониц рассказывал: «Насколько я могу судить, музыка Ленни Тристано была проявлением кул-джаза. Это был не нонет Майлза — это была «прохладная» камерная музыка, своего рода мастерская аранжировщика. Конечно, на его записи играли великие солисты, но они были вторичны по отношению к аранжировкам. Но за импровизированную игру, я думаю, музыку Тристано впервые обозначили в качестве кул-джаза. Я не могу вспомнить, чтобы кто-либо играл такую импровизационную музыку до него».

Ли Кониц познакомился с Майлзом Дэвисом, который тоже одним из первых был назван «прохладным» музыкантом: даже во время игры с Чарли Паркером он создавал контраст своей более скупой, осмысленной манерой. Вместе с Майлзом, аранжировщиком Гилом Эвансом, саксофонистом Джерри Маллиганом и другими молодыми музыкантами Кониц создал маленькую группу с тубой и валторной, которой было суждено зачать кул-джаз. Майлз был назначен лидером, потому что он мог организовать концерты и у него был нужный тон. И если роль Майлза Дэвиса в рождении кул-джаза хорошо документирована, то вклад Ленни Тристано в развитие событий остается недооцененным.

В полном соответствии с названием «прохладного» джаза самого его первооткрывателя Ленни Тристано называли холодным и бесстрастным человеком. Между тем, его коллеги признают, что он был весьма «горяч», когда дело доходило до творчества. По его собственным словам, Тристано подходил к музыке исключительно с эмоциональной стороны: «Все в этой стране сейчас очень нервные. Все боятся испытать интенсивные эмоции вроде интенсивных эмоций от хорошего джаза. В джазе больше жизненной силы, чем в любом другом современном виде искусства. Эта сила питается свободной эмоцией, но нервные люди боятся подвергнуться свободной эмоции и поэтому подавляют джаз».

Кул-джаз обычно считается рассудочным явлением, но кул-джаз Ленни Тристано основывался на чувствах: «Когда я впервые слышу новую музыку, я не пытаюсь ее анализировать, так как анализ устраняет эмоциональное восприятие». Еще в ранние годы он сам представлял себя как «Ленни Тристано и его интуитивная музыка», а в 1949 году записался вместе со своими студентами-саксофонистами Ли Коницем и Уэрном Мершем: после нескольких структурированных номеров они без всякой подготовки зафиксировали на пленке чистые импровизации *Intuition* и *Digression*. Тому же Ленни Тристано принадлежит честь первооткрывателя атонального фортепиано — за сольную композицию *Descent Into The Maelstrom* 1953 года на основе новеллы Эдгара Аллана По «Низвержение в Мальстрем».

Еще два важных альбома Ленни Тристано были изданы на Atlantic Records. Lennie Tristano (1955) знаменит экспериментами с наложением звука и скоростью воспроизведения, а также пьесой Requiem — посвящением Чарли Паркеру. The New Tristano (1962) — шедевр сольного джазового фортепиано, записанный уже без наложений, зато с имитацией контрабаса левой рукой, контрапунктами в духе Баха и великолепными импровизациями, отдававшими дань Бадю Пауэллу: «Когда я послушал Бада, все изменилось. Каждой ноте, которую он играл, Бад уделял особенное внимание, а ведь перед ним было всего лишь фортепиано, то есть большая куча мусора. Это болты, клей, куски войлока и дерева, не так ли? Когда играют другие люди, так оно и звучит. Но когда играет Бад, это не просто фортепиано».

Конечно, издавать подобные сложные для восприятия опусы отваживались немногие. Да и сам Ленни Тристано был очень придирчив к условиям записи, звукозаписывающим лейблам не доверял. В какой-то момент он вообще прекратил выступать, не желая создавать музыкальное сопровождение для продажи алкоголя. С промоутерами постоянно возникали сложности: они не понимали его отказа надевать на сцене галстук и не поддерживали желания выступать в домашних тапочках. Ленни Тристано было предложено сыграть на фестивале в Ньюпорте, и это выступление было разрекламировано еще до того, как музыкант дал согласие. Гордый пианист отказался от концерта.

Будучи слепым, Ленни Тристано запросто ходил по Нью-Йорку по джазовым заведениям. В 60-х нравы в клубах стали крутыми, и он перестал появляться там. Пианист даже решил открыть собственный джазовый клуб и первым делом купил роскошный рояль «Стейнвей», но денег на аренду помещения так и не нашлось. Зато он основал собственный лейбл Jazz Records, который существует и сегодня: фирма находится в ведении его дочери-барабанщицы Кэрол Тристано. Его даже считали злым гением, но сам он никогда не жаловался на судьбу и вместо того, чтобы выступать с концертами, сосредоточил свои усилия на преподавании, позволявшем безбедно существовать.

Ленни Тристано одним из первых начал преподавать джаз. К каждому студенту он искал индивидуальный под-

ход, так что единой системы он так и не разработал, не оставил пособия. Пианист предлагал студентам спеть или сыграть соло Луи Армстронга, Лестера Янга или Чарли Паркера: сначала соло выучивалось поверх оригинальной записи, но пущенной в два раза медленнее, но постепенно студент учился играть соло на нормальной скорости и в нужной тональности. Целью была не зубрежка гениальных импровизаций, а использование опыта больших художников, чтобы найти собственный стиль. Огромное значение отводилось ритму: студенты часами играли гаммы и арпеджио под самый медленный ритм метронома.

Ленни Тристано прославился своей уверенностью в себе и бесстрашием. Однажды он повздорил с контрабасистом Чарльзом Мингусом, который легко выходил из себя и был весьма силен физически. Слепой пианист сказал: давай драться, но сначала выключим свет, чтобы силы были равны. Мингусу пришлось отступить. Принципиальный Тристано до конца жизни отстаивал свое понимание музыки и не разменивался на мелочи: «Меня не интересуют части, только целое. Целое — больше, чем части. Птица был более великим, чем его запилы. Вот почему имитаторы — не велики. Они лишь воспроизводят части». Он никогда не был ничьим имитатором. И хотя Ленни Тристано часто рассматривается в качестве символической фигуры и в большей степени теоретика, он и по сей день — подлинно оригинальный музыкант и культовый джазовый феномен.



Послушать

**Lennie Tristano And Warne Marsh. Intuition (1996)
Blue Note**

Этот сборник начинается с альбома *Jazz Of Two Cities* (1956) саксофониста Уорна Марша, ученика Ленни Тристано, так что практически вся пластинка состоит из более-менее бодрого, освежающего и достойного прослушивания кул-джаза в лучшем виде (хоть стандарты и даны в причудливых аккордных сочетаниях). Но во второй половине диска спрятаны интригующие чудеса — восхитительная сессия секстета Ленни Тристано (с участием того же Мар-

ша, а также Ли Коница) от 16 мая 1949 года. От интеллектуального бибопа Cross Current и красот Marionette группа переходит к двум свободным импровизациям Intuition и Digression, сыгранным без заранее подготовленных мелодий, гармоний и ритмов (разве что порядок вступления инструментов был условлен заранее). Иными словами, это настоящий фри-джаз, записанный за десятилетие до утверждения жанра, но очень тонкий, действительно интуитивный, импрессионистичный. Неудивительно, что озадаченные начальники Capitol Records даже не хотели платить Ленни Тристано за эту сессию звукозаписи.

Джерри Маллиган: твидовый тембр

В Библиотеке Конгресса выставлена постоянная экспозиция, посвященная одному музыканту. Позолоченный саксофон, старые фотографии, на которых мальчик играет на кларнете, написанные от руки ноты, обложки пластинок, афиши концертов, очки, перчатки и даже статуэтка «Грэмми». Все эти артефакты имеют отношение к Джеральду Джозефу Джерри Маллигану, который остался в истории джаза не только одним из ведущих баритон-саксофонистов джаза, но и блестящим аранжировщиком, чья работа украсила репертуар многих новаторских коллективов.

Американский историк и директор Библиотеки Конгресса США Джеймс Биллингтон сказал об этом музыканте так: «Джерри Маллиган, чья карьера длилась пять десятилетий, с изяществом работал во многих стилях и со многими артистами, бросая вызов категориям, которые часто сужают наше видение духа творчества. Джерри Маллигана невозможно классифицировать, и он преуспевал в разное время, во многих культурах, со многими музыкальными голосами от баритон-саксофона, который был его главным инструментом, до симфонического оркестра».

Все детство Джерри Маллиган мотался по Соединенным Штатам. Он родился 6 апреля 1927 года в Нью-Йорке. Отец будущего музыканта был инженером, и семья часто переезжала с места на место. В Мэрионе, штат Огайо,

на попечении миссис Маллиган был большой дом и четверо маленьких сыновей, так что она наняла чернокожую сиделку Лили Роуз. Через нее Джерри познакомился с афроамериканской культурой. Он ходил к няне в гости, слушал ее коллекцию фортепианных роликов. Черные музыканты, которые не могли селиться в мотелях, иногда останавливались в доме Лили Роуз: так маленький бледный мальчик познакомился с настоящими гастролирующими джазменами.

Семья снова пустилась в путь: из Огайо в Нью-Джерси, потом в Иллинойс, Мичиган и Пенсильванию. В католической школе города Каламазу был оркестр, и Джерри Маллиган решил стать кларнетистом. Здесь же он впервые сделал попытку аранжировать популярную мелодию — его выбор пал на *Lover* Ричарда Роджерса. Но ноты обнаружила не в меру ретивая воспитательница и ужаснулась названию песни: первая аранжировка Джерри Маллигана так и не была сыграна. Впоследствии музыкант со смехом вспоминал, что по наивности не догадался сменить название «Любовник» на что-нибудь нейтральное.

В каждом новом месте неумный юный музыкант приходил, с кем можно поиграть. От пианино и кларнета он перешел к саксофону, в филладельфийской католической школе организовал свой оркестр, и уже никто не мог запретить ему писать аранжировки. Он так преуспел, что аранжировки 16-летнего Джерри Маллигана пользовались спросом в оркестре местной радиостанции. Потом он вообще бросил школу ради гастролей с оркестром Томми Такера, которому не был нужен саксофонист, а вот за двести аранжировки в неделю он был готов платить по 100 долларов.

Впрочем, способности Джерри Маллигана как музыканта тоже дали о себе знать. Как-то раз в филладельфийской Академии музыки состоялся концерт его героев: саксофониста Чарли Паркера, трубача Диззи Гиллеспи и певицы Сары Воэн. Джерри удостоился приглашения от самого Чарли Паркера посетить джем после концерта. Он думал, что его позвали послушать, но сердце Джерри учащенно забилося, когда Паркер вынес из гримерки тенор-саксофон, выдул из него несколько нот и предложил вый-

ти на сцену: «Я испугался до смерти, но Чарли помогал мне и ободрял!»

В те годы все дороги каждого джазмена вели в Нью-Йорк. Джерри Маллиган в январе 1946 года оказался в Большом Яблоке, где вошел в штат аранжировщиков барабанщика Джина Крупы (Джерри даже позволял себе музыкальные шутки: песню *How High The Moon* он дополнил мелодией из *Ornithology* Чарли Паркера!). Крупа возил с собой на гастроли фонограф с записями, которые крутил для музыкантов в комнате отеля, объясняя, как сделана музыка: «Лучший способ узнать что-то новое — это найти энтузиаста, который нацеливается на такие аспекты музыки, которые ты можешь пропустить, если будешь пользоваться только своими средствами».

В квартире на Пятьдесят пятой улице, которую занимал аранжировщик Гил Эванс, постоянно присутствовали музыканты, а Джерри Маллиган, который состоял аранжировщиком в оркестре Клода Торнхилла, там фактически жил. Именно в этой квартире, в которой иногда было так холодно, что музыканты играли не снимая верхней одежды, родилась новая джазовая концепция, получившая название «кул-джаз». В следующее десятилетие эстетика, созревшая в нью-йоркской квартирке, преобразит джаз Западного побережья.

Джерри Маллиган принимал живейшее участие во всей затее. Он с самого начала состоял в составе из девяти человек, собранном в сентябре 1948 года трубачом Майлзом Дэвисом. Кроме этих двоих, в нонете состояли тромбонист Майк Зверин, альт-саксофонист Ли Кониц, валторнист Джуниор Коллинз, исполнитель на тубе Билл Барбер, пианист Джон Льюис, контрабасист Эл Маккиббон и барабанщик Макс Роуч. Великолепная девятка дала несколько концертов (две недели выступала в клубе *Royal Roost* и два вечера в клубе *Clique*) и записала дюжину пьес — все они составили альбом *Birth Of The Cool*, точку отсчета для новой музыкальной идиомы, изысканного и интеллектуального кул-джаза.

Кул-жаз считается детищем Майлза Дэвиса, но не в меньшей степени это результат работы Джерри Маллигана, который играл важную роль в майлзовском нонете. Имен-

но он написал и аранжировал три пьесы (Rocker, Venus de Milo и Jeru), а еще три снабдил аранжировками (Deception, Godchild и Darn That Dream). Кроме того, Маллиган играл на всей серии записей. Майлз называл его «Джеру» — так же называется и одна из его пьес. В 1991 году Джерри Маллиган связался с Майлзом Дэвисом, чтобы снова сыграть шедевры из Birth Of The Cool. Дэвис был в восторге от идеи, но, к сожалению, в сентябре он умер, и Маллиган собрал новый нонет, выпустив новую версию классики в альбоме Re-Birth Of The Cool.

Весной 1952 года в поисках новых музыкальных перспектив Джерри Маллиган добрался до Лос-Анджелеса, где начал писать аранжировки для оркестра Стена Кентона. В свободное время он играл в маленьком джазовом клубе The Haig на Кенмор-стрит. Во время одного из джемов Джерри познакомился с трубачом Четом Бейкером. В клубе не было рояля, но это не помешало двум друзьям собрать квартет с контрабасистом Карсоном Смитом и барабанщиком Чико Гамильтоном. Оказалось, отсутствие рояля даже сообщает музыке больше простора, а исполнительские манеры Маллигана и Бейкера совпали идеально: они создавали друг для друга интригующий контрапункт.

Билетов на концерты квартета без рояля в The Haig было недостаточное. Записи, которые квартет сделал осенью 1952 года, стали бестселлерами. Но, к сожалению, оба музыканты были героиновыми наркоманами. В середине 1953 года Джерри Маллиган был арестован за наркотики и провел полгода в тюрьме. Пока он сидел, Бейкер, с его голливудской внешностью и интимной манерой игры, стал звездой сам по себе — он стал даже петь. Пути музыкантов разошлись: они периодически играли вместе и после эпизода с тюрьмой, но отношения оставались напряженными.

В квартете Джерри Маллигана место Чета Бейкера занял тромбонист Боб Брукмейер, а потом и другие музыканты: до конца 50-х состав менялся часто, и в коллективе успели поиграть трубач Арт Фармер, саксофонисты Зут Симс, Эл Кон и Ли Кониц. Сам Джерри Маллиган, кроме руководства своими группами, с удовольствием участвовал в записях Пола Дезмонда, Дюка Эллингтона, Бена Уэбсте-

ра, Билли Холидей, Луи Армстронга, Каунта Бейси, Стена Гетца, Телониуса Монка, Дейва Брубека — в общем, саксофонист переиграл с целой джазовой энциклопедией.

Свой мелодичный и романтический стиль игры, вдохновленный Лестером Янгом, Джерри Маллиган явил еще в сентябре 1951 года, когда записал первый альбом под своим именем, *Mulligan Plays Mulligan*. Его уютный, теплый и воздушный тембр сравнивали с твидовой тканью. На протяжении десятилетий он написал огромное количество музыки для своих составов, от квартетов до «Концертного джаз-оркестра» с медной группой из шести человек, язычковой группой из пяти человек и ритм-секцией без рояля: «Я всегда буду думать как аранжировщик. Каждый оркестр представляет новый подход к написанию музыки».

Казалось, в музыке для Джерри Маллигана не было ничего невозможного. Он записывался со струнной секцией, солировал в оратории Дейва Брубека, писал музыку для симфонического оркестра, сотрудничал с аргентинским исполнителем на бандонеоне («дедушке» аккордеона) Астором Пьяцоллой. Он получил огромное количество наград, до конца жизни гастролировал по всему миру и мог джемовать с кем угодно, от группы традиционного джаза до матерых боперов. В 1987 году на концерте в Тель-Авиве к его квартету присоединился скрипач Ицхак Перлман, чтобы подыграть в *Georgia On My Mind*, а в 1995 году Джерри Маллиган импровизировал на сцене с тринадцатью тибетскими монахами, которые играли на традиционных инструментах.

Последние концерты Джерри Маллиган отыграл на круизном корабле: 68-летний музыкант умер 20 января 1996 года в Дариене, штат Коннектикут, от осложнений после операции на колене. Примерно за год до этого Джерри Маллиган со своим квартетом гастролировал по Европе вместе с квартетом Дейва Брубека, который рассказывал: «Каждый вечер, когда мы играли *These Foolish Things*, исполнение было особенным: иногда лиричным и грустным, иногда — жестким и свингующим, порой с легким юмором. Но рецепт никогда не повторялся. Таков был гений Джерри Маллигана. Когда я слушаю музыку Джерри, я как будто слушаю прошлое, настоящее и будущее».



Послушать

Gerry Mulligan. The Original Quartet With Chet Baker (1998)
Pacific Jazz

Тяготеющий к классике саксофонист из Нью-Йорка и играющий на интуиции трубач родом из Оклахомы были носителями разных культурных багажей, но их взаимодействие украсило один из самых интересных джазовых составов — квартет без фортепиано. Джерри Маллиган ехал в Лос-Анджелес автостопом — у него не было денег на билеты. Чет Бейкер играл в захудалом оркестре традиционного джаза. Их встреча вывела в звезды обоих. Квартет существовал всего год (с 1952 по 1953 год), но он собирался в студии довольно часто: этот сборник объединяет все записи, сделанные одним из самых интересных джазовых составов в истории. От взгляда на традиционный джаз Cherry и переработок старых поп-песен вроде Makin' Whoopie до бибоп-мелодий Motel и классики кул-джаза Jeru — открытая и лирическая манера в сочетании с аккуратным и расслабленным исполнением и идеальным взаимодействием музыкантов дала серьезный толчок развитию джаза Западного побережья. Оказалось, двигать джаз вперед можно не только из Нью-Йорка.

Сара Воэн: величие скромности

Эта певица входит в состав музыкальной аристократии, которую узнают по именам: никому не нужно объяснять, кто такие Луи, Элла — и Сара. Элла Фицджералд называла Сару Воэн «величайшим талантом пения». За время своей карьеры, которая длилась почти полвека, она вдохновила десятки певцов и певиц от Чаки Хан до Эми Уайнхаус, хотя симитировать ее индивидуальную манеру очень сложно: она обладала одним из самых красивых и запоминающихся голосов столетия. Диапазон голоса Сары простирался от баритона до меццо-сопрано, это практически оперный, драматичный и чувственный голос.

Примечательно, что сама Сара Воэн вовсе не считала себя джазовой певицей: «Я не знаю, почему люди называют

меня джазовой певицей. Возможно, люди ассоциируют меня с джазом, потому что я выросла на нем. Я не при-
нижаю джаз, но я не джазовая певица. Меня даже называ-
ли блюзовой певицей. Я записывала разные виды музыки,
но меня считают джазовой или блюзовой певицей. Я не
могу петь блюз сам по себе, но я могу вложить блюз во все,
что я пою. Я хочу пробовать все виды музыки, которые мне
нравятся, а я люблю все виды музыки!»

С детства Сара Воэн наравне увлекалась поп-музыкой,
блюзом и джазом, кроме того, серьезно занималась церков-
ным госпелом. Родившаяся 17 марта 1924 года в Ньюарке,
штат Нью-Джерси, она была окружена музыкой с самого
детства. Ее отец-плотник был гитаристом-любителем, мама
пела в церкви. В возрасте 7 лет Сара начала обучаться по
классу фортепиано и скоро стала органисткой и солисткой
хора в баптистской церкви. По радио слушала популярные
песни, а также ходила на концерты: в Ньюарк часто заез-
жали джазовые гастролеры. В ранние годы Сара сама игра-
ла и пела по клубам и часто ездила в Нью-Йорк, из-за чего
вылетела из школы.

Когда ей было 18 лет, друзья убедили ее поучаствовать
в знаменитом конкурсе талантов в театре Apollo в Гарлеме.
Спев Body And Soul, осенью 1942 года Сара выиграла пер-
вый приз: 10 долларов и недельный ангажемент в зале, где
ей пришлось выступить перед настоящей звездой — Эллой
Фицджералд. Интересно, что с того же театра Apollo и с
того же конкурса талантов за восемь лет до этого началась
и карьера Эллы. За всю долгую карьеру обе джазовые дивы
встретились в студии и спели дуэтом лишь один раз — в
1989 году, во время записи альбома Куинси Джонса Back
On The Block. Кстати, это же была и последняя запись в
жизни Сары Воэн.

Но в 1942 году все только начиналось. В одном из вы-
ступлений Сары Воэн в зрительном зале Apollo оказался
певец Билли Экстайн — и через полгода, в апреле 1943 года,
молодая певица присоединилась к нему в оркестре Эрла
Хайнса. Сначала она работала пианисткой, а потом начала
петь. Когда Билли Экстайн создал собственный оркестр в
конце 1943 года, Сара перешла к нему. С этим оркестром
Сара Воэн сделала свою первую запись 5 декабря 1944 го-

да — I'll Wait And Pray. В то время музыканты придумали для нее прозвище Сэсси (Бойкая на язык). Сара Воэн и впрямь за словом в карман не лезла — не зря у нее было еще одно прозвище, Морячка. С ней было трудно работать, но многие музыканты признавались, что сотрудничество с ней была приятнейшим опытом в их жизни.

Когда Сара Воэн решила начать сольную карьеру и ушла из оркестра, она на всю жизнь сохранила теплые отношения с Билли Экстайном. Сначала певица выступала по клубам Пятьдесят второй улицы, а 11 мая 1945 года записала песню Lover Man с Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи. В клубе Cafe Society Downtown она познакомилась с трубачом Джорджем Тредуэллом, который стал ее менеджером и первым мужем. Тредуэлл придумал для Сары прическу, разработал стиль в одежде, даже убедил уменьшить щербинку между передними зубами — в итоге к концу 1947 года у нее был хит Tenderly. Поп-мелодии превратили ее в звезду сцены. Ее версия Nature Boy, записанная 8 апреля 1948 года, стала хитом примерно в то же время, как вышел знаменитый вариант Нэта Кинга Коула: из-за очередной забастовки профсоюза музыкантов эта песня была записана в сопровождении хора.

Хит следовал за хитом, певица купила трехэтажный особняк для всей своей семьи. Она исполняла преимущественно медленные популярные баллады из бродвейских мюзиклов с тяжелым вибрато под аккомпанемент оркестров, что привлекло широкую публику, но джазовые пуристы воротили нос. Тем не менее сотрудничество с музыкантами бибопа создало ей прочную репутацию джазовой певицы. Даже исполняя поп-песни, Сара пользовалась голосом как джазовым инструментом, а не просто как средством эмоционально окрасить лирику. Себя она вообще считала в большей степени музыкантом, а не певицей. Летом 1949 года Сара Воэн впервые выступила с симфоническим оркестром, и некий чикагский диджей придумал ей новое прозвище — Божественная.

С 1954 года Сара Воэн начала записывать коммерческий материал для Mercury Records и более джазово ориентированный материал для ее дочерней компании EmArcy. Певица попала в пару с продюсером Бобом Шедом, и их отличные рабочие отношения дали сильный коммерческий

и творческий эффект. Сара осталась с лейблом до 1959 года, записав, среди прочего, свою первую золотую пластинку *Broken Hearted Melody*, которую сама считала «банальной». Во второй половине 50-х годов Сара Воэн жила по графику постоянных гастролей в компании многих известных джазовых музыкантов. Она принимала участие в первом фестивале в Ньюпорте в 1954 году, осенью того же года она выступала в Карнеги-Холл с оркестром Каунта Бейси, потом успешно гастролировала по Европе и США.

Хотя профессиональное сотрудничество между певицей и ее мужем были успешными, личные отношения достигли критической точки, и Сара подала на развод в 1958 году. Уже через год Сара Воэн вышла замуж второй раз — за некоего Клайда Эткинса, которого она назначила своим новым менеджером. В это же время она перешла на маленькую фирму *Roulette Records*, принадлежавшую Моррису Леви, одному из покровителей клуба *Birdland*, где Сара часто выступала. Для этого лейбла певица записала несколько альбомов под аккомпанемент больших ансамблей, пару камерных альбомов в составе трио и серию неприменных поп-хитов.

Отношения со вторым мужем тоже закончились разводом, и Сара Воэн обнаружила, что пристрастие экс-супруга к азартным играм стоило ей 150 тысяч долларов долга и конфискации дома. Финансовая политика *Roulette Records* оказалась непрозрачной, и Сара вернулась к *Mercury*. Летом 1963 года она отправилась в Данию с продюсером Куинси Джонсом, чтобы записать выступления со своим трио. Хотя альбом *Sassy Swings The Tivoli* вышел восхитительным, из-за изменения вкусов публики он фактически прошел незамеченным. До конца десятилетия Сара сидела без контракта, а в 1969 году переехала в Лос-Анджелес.

После выступления в казино в 1970 году Сара Воэн встретила Маршалла Фишера — и на этот раз он стал ее любовником и менеджером, который не имел никакого понятия о музыкальном бизнесе, но был страстным фанатом певицы. Дела пошли на лад: записей стало больше, возобновилось сотрудничество с продюсером Бобом Шедом. В середине 70-х Сара давала концерты с симфоническими оркестрами по всей стране, в 1978 году вышла замуж за Уэй-

монда Рида, трубача из оркестра Каунта Бейси, на шестнадцать лет ее моложе (брак просуществовал до 1981 года). В это же время продюсер Норман Гранц предложил певице записываться для своего лейбла Pablo Records, что вылилось в семь альбомов.

С годами Сара Воэн не теряла ни формы, ни таланта. Огромный диапазон от самых верхов до чувственного низа, молодая гибкость голоса в сочетании с сочным тембром и железным контролем над звукоизвлечением — все осталось нетронутым. Она записывалась и выступала с такими гигантами, как пианисты Оскар Питерсон и Херби Хэнкок, контрабасист Рон Картер, корнетист Дон Черри. В 1982 году она завоевала «Грэмми» за альбом *Gershwin Live!* (ей было уже под шестьдесят!), в 1984 году спела стихи папы римского Иоанна-Павла II для альбома *The Planet is Alive... Let It Live!*, в 1986 году, сидя на полу студии, исполнила две песни во время записи бродвейского мюзикла *South Pacific*.

Последние месяцы жизни великая певица провела в доме в Калифорнии. Она умерла от рака легких 3 апреля 1990 года за просмотром телефильма с участием ее приемной дочери Дебры, через неделю после 66-го дня рождения. Несмотря на множество хитов, такого коммерческого успеха, как ее коллеги Пегги Ли, Розмари Клуни или Элла Фицджералд, немного замкнутая Сара Воэн так и не снискала. Всю жизнь она страдала от боязни сцены, что порой приводило практически к потере трудоспособности. Застенчивая с незнакомыми людьми, она была общительной и щедрой с друзьями — и со своими слушателями, которых с годами не становится меньше.



Послушать

Sarah Vaughan. Sarah Vaughan With Clifford Brown (1954)

EmArcy

Запись от 18 декабря 1954 года сама Сара Воэн считала своей любимой. В тот холодный день в студии присутствовал трубач Клиффорд Браун, чья безвременная гибель в автокатастрофе в 1956 году сделала альбом вдвойне цен-

ным. Эта пластинка — единственный пример его сотрудничества с Сарой Воэн (к тому времени уже серьезной вокалисткой со стажем). Просто романтические баллады, но сколько в них уюта, богатой виртуозности и расслабленного свинга: чего стоит одна баллада *Lullaby Of Birdland* авторства слепого британского пианиста Джорджа Ширинга! В этом шедевре вокального джаза соединились бибоповая виртуозность Клиффорда Брауна и теплота голоса Сары Воэн, а плюс к тому — флейта Херби Манна и тенор-саксофон Пола Куинчетта; оба в прекрасной форме. Хотя певица и музыканты здесь в равных правах и создают единую атмосферу (голос — лишь еще один инструмент), этой пластинкой Сара Воэн навеки застолбила за собой место среди величайших джазовых вокалисток ранга Эллы Фицджералд и Билли Холидей.

Гил Эванс: правильная аранжировка

Аранжировщик и лидер оркестров Йен Эрнест Гилмор Грин, известный как Гил Эванс, на протяжении полувека был теневой фигурой джазовой истории. Он не светился на шумных концертах, не выделял никаких трюков, не участвовал в скандалах. Гил Эванс просто спокойно исписывал знаками нотную бумагу, делал роскошные аранжировки, аккуратно записывал свои оркестры, сотрудничал с другими музыкантами — тихий профессионал, в чьей изысканной музыке заключена особая магия. Но влияние этого скромного человека огромно — это один из самых творческих и необычных аранжировщиков в джазовой истории, крупнейший американский композитор, который от музыкальных вставок к рекламе зубной пасты перешел к утонченной музыке.

Мама Гила Эванса — женщина ирландского происхождения, прибывшая из Британии из-за бедности, — говорила, что сына нашла, когда он упал со звезды (и до 11 лет он верил). Видимо, это произошло 13 мая 1912 года в Торонто: до этого энергичная мама в поисках лучшей жизни объездила Южную Африку и Австралию. Маленький Гил, получивший фамилию отчима, вместе с семьей объездил

множество шахтерских городков, пока Эвансы не осели в солнечной Калифорнии. Здесь Гил Эванс провел свою юность, слушал джаз по радио и собирал пластинки, часами просиживал в музыкальном магазине. Мальчика с детства пленял мир звуков. Он мог различать голоса десятков птиц, по звуку шагов опознавал людей.

Кумиром Гила Эванса на всю жизнь стал Луи Армстронг, его записи он методично собирал. Даже после многих лет работы с разнообразной музыкой аранжировщик признавался, что находит «момент магии» в любой из записей Луи: «Все, что я узнал о джазе, пришло от Луи Армстронга». В 1927 году Гил сходил на концерт оркестра Дюка Эллингтона в Сан-Франциско, что произвело на него колоссальное впечатление. Под влиянием Луи и Дюка юноша начал заниматься музыкой: самостоятельно освоил нотную грамоту и, вооружившись пластинками, переводил в ноты чужие произведения. Это была лучшая школа для самоучки.

Гил Эванс руководил собственными оркестрами в колледже с 1933 по 1938 год и даже активно гастролировал, но без ощутимого финансового успеха. Однажды название его оркестра стояло на афише лос-анджелесского зала Palomar Ballroom рядом с именем Бенни Гудмена — это был тот самый легендарный концерт, на котором оркестр Бенни Гудмена впервые снискал шумный успех. Гил Эванс писал аранжировки, играл на пианино и периодически дирижировал, работал аранжировщиком радишоу в Голливуде, производя все от заставок к рекламе до аккомпанемента для танцоров степа. Какой-то продюсер называл амбициозного молодого музыканта «Стравинским для бедных».

В 1941 году Гил Эванс присоединился в качестве аранжировщика к оркестру Клода Торнхилла — сильно пьющего, эксцентричного пианиста, который никогда не расставался с сигаретой и чашкой кофе. Музыка оркестра была под стать руководителю: вместе со стандартным инструментальным набором свинга здесь использовались две валторны и туба, что придавало музыке богатый, необычно текстурный звук. Гил Эванс восхищался этим подходом и всюду следовал за Торнхиллом. Сотрудничеству помешала война, но Эванс не покидал США и играл в военных оркестрах, причем на бас-барабане. В Августе, штат Джорджия,

он встретил страдающего от армейской дисциплины саксофониста Лестера Янга.

После войны Торнхилл и Эванс снова были вместе, придумывая звучание нового оркестра — теперь уже в Нью-Йорке. Музыка оркестра Клода Торнхилла была одновременно прогрессивной и ностальгической, приятной для слуха, но явно с претензией на высокое искусство, что можно было ожидать разве что от Дюка Эллингтона. Звук ансамбля здесь был важнее импровизированного соло: речь шла, скорее, об «оркестровых импровизациях» на тему исходного материала — будь то пьеса Чарли Паркера или «Картинки с выставки» Модеста Мусоргского. К тому времени Гил Эванс всей душой любил бибоп: его часто можно было встретить в шумных клубах Пятьдесят второй улицы, где он сидел в изношенной кепке — и периодически жевал редьку, которую носил с собой в бумажном пакете. Включение элементов бибопа в аранжировки оркестра принесло ему признательность таких джазменов, как Чарли Паркер и Макс Роуч.

В то время Гил Эванс жил в манхэттенском жилом комплексе для художников Вестбет, что на Пятьдесят пятой улице рядом с доками на реке Гудзон — художники располагали там свои студии, плата за аренду была небольшой. Скромная меблированная квартира под китайской прачечной вскоре стала местом встречи музыкантов, которые стремились к новым горизонтам. Двери жилища Гила Эванса буквально не закрывались, здесь всегда звучала музыка (от Мориса Равеля до Дюка Эллингтона), на колени ко всем запрыгивала кошка Бекки, а на стене висели картины абстракционистов. Частым гостем был и Чарли Паркер — он в основном спал. В этой квартире обменивались идеями многие музыканты, а Гил Эванс исполнял роль гуру и наставника.

Непосредственным результатом квартирных музыкальных встреч был знаменитый нонет, который с 1948 по 1950 год заложил основы всего кул-джаза. В ансамбль входили сам Дэвис, Маллиган, саксофонист Ли Кониц, пианист Джон Льюис, исполнитель на тубе Билл Барбер, валторнист Джуниор Коллинс, контрабасист Эл Маккиббон, барабанщик Макс Роуч и тромбонист Майкл Зверин. Две

недели эта группа заполняла перерывы между выступлениями оркестра Каунта Бейси в клубе Royal Roost на Пятдесят второй улице и записала серию пьес для Capitol Records. Из-под пера Гила Эванса вышли богатые аранжировки *Woplicity* (написанной им же в соавторстве с Дэвисом), *Moon Dreams* и *Darn That Dream* — музыканты по всему Западному побережью США увлеченно продолжили эти поиски.

Когда Майлз Дэвис заполучил контракт с Columbia Records, он сразу выбрал Гила Эванса в качестве аранжировщика. В мае 1957 года началась их совместная работа, давшая жизнь потрясающим произведениям с уникальными, богатыми оркестровками. Первым вышел альбом *Miles Ahead* — модернистская джазовая сюита, построенная вокруг трубы Дэвиса и музыки немца Курта Вайля, французского композитора XIX века Лео Делиба и других. За этим успехом последовали адаптация оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» (1959) и альбом *Sketches Of Spain* (1960), на который Дэвиса вдохновил «Аранхуэсский концерт» 1939 года испанского композитора Хоакина Родриго (еще одна, незаконченная пластинка *Quiet Nights* 1962 года будет издана вопреки желанию ее создателей). Хотя на этих великих джазовых альбомах стоит имя Майлза Дэвиса, вклад Гила Эванса в их создание был не менее весомым.

Успехи с Майлзом Дэвисом позволили Гилу Эвансу записать с 1957 по 1964 год шесть альбомов под своим именем, хотя содержать большой оркестр было трудно. В 1965 году Гил Эванс аранжировал пьесы из альбома гитариста Кенни Баррела *Guitar Forms*, через год записал диск босановы *Look To The Rainbow* для Аструд Жильберту. Он не хотел почитать на лаврах и обновил свой звук, перейдя к джаз-року. Гил Эванс был в полном восторге от Джимми Хендрикса, и только смерть последнего в 1970 году помешала совместному выступлению Хендрикса с биг-бэндом. Как это могло примерно звучать, можно представить по альбому Гила Эванса с музыкой Джимми Хендрикса 1974 года.

Альбомы Гила Эванса вроде *Priestess* 1977 года с оркестром из четырнадцати человек и синтезатором вызвали критику тех, кто ностальгировал по классическим работам с Майлзом Дэвисом, но сам аранжировщик не собирался

стоять на месте. С апреля 1983 года его биг-бенд можно было на протяжении пяти лет видеть в нью-йоркском клубе Sweet Basil каждый понедельник. Гил Эванс вдохновлялся не только джазом и классикой, но и поп-музыкой: он записал звуковую дорожку к британскому фильму «Абсолютные новички» (1986) с Дэвидом Боуи и Шаде в главных ролях, а в 1987 году выступил на фестивале в Перудже вместе со Стингом, исполнив хиты Police, Джимми Хендрикса и Билли Холидей.

Работы Гила Эванса, ушедшего в мир иной 20 марта 1988 года в мексиканском городе Куэрнавака (кстати, там же умер и Чарльз Мингус), часто излучают тихий свет и спокойную уверенность, но они же всегда устремлены в будущее музыки. Он умел переписать, «сочинить заново» известную музыку, вдохнуть в нее новую жизнь, наполнить неисчерпаемым тембровым богатством, как художник наполняет красками холст. При этом даже в самых сложных аранжировках Гилу Эвансу удавалось сохранить импровизационную природу и спонтанность джаза, предоставляя идеальное творческое обрамление для солистов. Звезда, с которой когда-то упал на землю мальчик Гил, оказалась потрясающе музыкальной.



Послушать

**The Gil Evans Orchestra. Out Of The Cool (1960)
Impulse!**

Каждый плод сотрудничества Гила Эванса с Майлзом Дэвисом заслуживает самого пристального изучения, но у аранжировщика были и собственные шедевры. Out Of The Cool — его первый альбом после работы с Дэвисом, созданный по горячим следам шедевра Sketches Of Spain в ноябре—декабре 1960 года. Название пластинки дает понять, что Гил Эванс отходит от парадигмы кул-джаза и устремляется дальше. Здесь меньше оркестровок, музыка сконцентрирована вокруг ритм-секции: барабанов Элвина Джонса, баса Рона Картера и фортепиано самого маэстро. Открывающая альбом, потрясающая пятнадцатиминутная пьеса La Nevada с первых минут затягивает в свой водово-

рот и постепенно обрастает инструментами, переходя в лиричный стандарт *Where Flamingos Fly*, затем в *Bilbao Song* Курта Вайля и Бертольта Брехта и *Stratusphunk* Джорджа Рассела — теплый, свежий, продуманный до каждой мелочи музыкальный поток. Еще один авторский оригинал *Sunken Treasure* перетекает в полуночный свинг *Sister Sadie* Хораса Сильвера — музыкальное полотно редкой красоты и органичности.

Дейв Брубек: огонь, вода и медные трубы

Дейву Брубеку удалось достичь того, что удалось немногим джазменам, — ощутимого финансового успеха. При этом у него всегда все было в порядке с талантом и вкусом. Он был первым из джазовых музыкантов, продавшим альбом тиражом в миллион и выше, и вторым из тех, кто оказывался на обложке журнала *Time*. До сих пор он способен собрать зал практически в любой точке мира. История жизни Дейва Брубeka разительно отличается от стандартной биографии мятежного джазмена: она была стабильной, ровной и практически безоблачной.

Дело в том, что Брубек — белый и вполне мог бы стать ковбоем (в 18 лет он даже пошел учиться на ветеринара), но все поменяла любовь к музыке. Дейв Брубек родился в 1920 году и провел детство на богатом и просторном отцовском ранчо в Калифорнии. В раннем возрасте во дворе он насвистывал песенки под стрекот бензинового двигателя, а дома мама научила его играть на фортепиано Шопена. Из-за плохого зрения Дейв не мог разобрать ноты, но был настолько одаренным мальчиком, что без труда имитировал игру по нотам, на самом деле играя по памяти. В итоге он так же талантливо скрывал неумение играть по нотам и в музыкальном колледже: скандальное обнаружение этого факта чуть не привело к его отчислению, но так как студент был явно выдающийся, ему разрешили учиться, взяв обещание, что он никогда не будет преподавать музыку.

Там же, в колледже, его жизнь изменил один-единственный танец. На балу он потанцевал с первой местной кра-

савицей Айолой Уитлок, тоже уроженкой Калифорнии, потом всю ночь проговорил с ней — и они вместе уже многие десятилетия. Айола стала для пианиста женой, музой, соавтором, критиком и матерью шестерых детей (кстати, четверо сыновей Брубeka — профессиональные музыканты, с ними он часто концертирует и записывается).

Во время Второй мировой войны Дейв Брубек оказался в частях генерала Паттона, высаживался в Нормандии в «День Д», и в Европе с ним случились два важных события: во-первых, при виде ужасов войны он пережил духовное перерождение и впоследствии стал католиком, а во-вторых, в 1944 году он встретил саксофониста Пола Дезмонда, в сотрудничестве с которым впоследствии достиг вершины славы. Талантливый музыкант был уволен в запас буквально перед тем, как его часть бросили в наступление в Арденнах в 1945 году, то есть музыка в буквальном смысле спасла ему жизнь. В итоге Дейву Брубeku даже разрешили собрать свой собственный оркестр, и он создал The Wolfpack — один из первых армейских оркестров, где на равных играли и черные, и белые музыканты. Там же играл и новый друг Пол Дезмонд.

В конце 40-х Брубек поступил в колледж Миллс в Окленде только ради того, чтобы учиться у французского композитора Дариуса Мийо. Этот великий человек смело использовал в своих многочисленных произведениях элементы провансальской, бразильской, еврейской музыки, а особенно он любил джаз, который в академических кругах пока считался чем-то приземленным и не заслуживающим внимания. Мийо подтолкнул своих студентов к объединению классической музыки и джаза, и подход пленил молодого Дейва Брубeka (он питал настолько глубокое почтение к своему учителю, что даже назвал своего старшего сына Дариусом). Брубек даже удостоился двух уроков от мастера высокого модернизма Арнольда Шенберга, но не смог принять его жесткую обусловленность каждой ноты. Он хотел импровизировать.

После общения с такими значительными учителями Дейв Брубек был готов привнести идеи из современной классической музыки (вроде политональности, диссонанса или необычных ритмических структур) в джазовую запись.

Он подписал контракт с одним из самых крупных независимых джазовых лейблов того времени, Fantasy Records, и практически сразу оседлал волну успеха (лишь чуть-чуть поначалу пришлось поторговать сэндвичами). Его крутили на радио, а пластинки неплохо продавались. В 1950 году читатели сразу двух джазовых журналов, Down Beat и Metronome, признали трио Брубека лучшим новым джазовым составом.

Купаясь на гавайском пляже во время гастролей 1951 года, Дейв Брубек неудачно поднырнул под волну и чуть не сломал шею. Отлеживаясь в армейском госпитале почти месяц, он потерял работу. Но несчастный случай помог сделать следующий жизненный шаг: Брубек пригласил в свою группу нового солиста — своего старого армейского друга, альт-саксофониста Пола Дезмонда. Следующие семнадцать лет неразлучная парочка создавала свой собственный лирический, мягкий и виртуозный джазовый канон. Брубек рассказал об этом так: «Несмотря на то что мы очень разные, в музыкальном плане мы очень сходимся. Мы думаем вместе. Он играл со многими людьми, но он всегда чувствовал, что со мной лучше всего. И я с ним играл лучше».

Айола Брубек предложила мужу провести тур по университетским кампусам и сама написала в каждый вуз письма с предложением выступить. Концерты в колледжах по всей стране обеспечили группе The Dave Brubeck Quartet (да и джазу вообще) новую, многочисленную студенческую аудиторию, а альбом 1953 года *Jazz Goes To College* сделали бестселлером. До этого джаз игрался в основном в дорогих ночных клубах и в танцевальных залах, а Дейв Брубек принес эту музыку на студенческую сцену, обеспечив себе будущее: подростки студенты потом скупали пластинки Брубека тысячами.

В ноябре следующего года портрет успешного музыканта Дейва Брубека появился на обложке журнала Time со статьей об американском джазе. Он стал вторым после Луи Армстронга джазменом, удостоившимся такой чести. Кстати, в редакции шли споры, кого помещать на обложку: Дейва Брубека или Дюка Эллингтона. Исторический выбор пал на первого. Сам он рассказал об этом так: «Дюк и я

были вместе в туре по стране. В тот вечер мы выступали в Денвере. В семь утра Дюк постучал мне в дверь, я открыл, а он протянул мне журнал и сказал: ты на обложке Time! Это был худший и лучший момент, все смешалось, потому что я не хотел, чтобы статья обо мне вышла первой. Я так надеялся, что они сначала разместят Дюка, ведь он был моим идолом. Он был гораздо важнее меня и заслужил это первым». История с журналом дала повод джазовым пуристам и критикам поворчать о том, что выскочка Брубек играет «ненастоящий» джаз. Даже Майлз Дэвис высказался в том духе, что «у этой группы нет свинга».

Успеху квартета это не помешало (на тот момент сформировался его классический состав, куда, помимо самого лидера и Пола Дезмонда, входили барабанщик Джо Морелло и басист Юджин Райт). Квартет отправился в затяжное турне и посетил Англию, Германию, Шотландию, Данию, Бельгию, Голландию, Турцию, Пакистан, Индию, Афганистан, Иран и Ирак. Была остановка в Польше, ради которой потребовался вояж в Восточный Берлин. У музыкантов не оказалось необходимых виз, а чтобы получить их, нужно было пробраться через Бранденбургские ворота на коммунистическую территорию. Дейв Брубек проник в Восточный Берлин, лежа на заднем сиденье автомобиля. Его высадили у большого здания, где он просидел в пустой комнате два часа. Затем к нему подошел какой-то человек и спросил: «Вы мистер Кулу?» В ответ на недоумение Брубeka чиновник показал польскую газету с фотографией пианиста и подписью: «Мистер Кул-джаз»: чиновник решил, что это имя музыканта. Когда недоразумение разрешилось, Дейв Брубек получил необходимые документы для путешествия в Польшу через Восточный Берлин.

К тому времени квартет Дейва Брубeka играл сплошь джазовые стандарты, но однажды Пол Дезмонд предложил сочинить что-то свое. Брубeku потребовалось полчаса, чтобы набросать две мелодии: *In Your Own Sweet Way* и *The Waltz*. После этого он начал наполнять свои альбомы уже своей собственной музыкой, и это принесло фантастические плоды: после тура по странам Европы и Азии в 1959 году был записан эпохальный альбом *Time Out*. Не-

вероятный успех: джазовая пластинка заняла второе место хит-парада поп-музыки! Так что если до этого Дейв Брубек прошел огонь (войну), воду (чуть не утонул в молодости), теперь дошла очередь и до медных труб. Именно на Time Out находится главный хит Дейва Брубeka и одна из самых знаменитых джазовых вещей в истории — Take Five, написанная Полом Дезмондом.

Ее нельзя ни с чем спутать, благодаря ритму в пять четвертей и незабываемой мелодии саксофона, которая эффектна в своей простоте. Ее наверняка слышали все, кто смотрит телевизор, ходит в кино или слушает радио: Take Five (можно перевести как «Попробуй пять четвертей») игралась в фильмах и передачах бесчисленное число раз. Записанная летом 1959 года в Нью-Йорке композиция вышла на пластинке-сорокапятке — уже необычно для джазовой записи — и, что еще более необычно, достигла двадцать пятого места в американском хит-параде. Настоящий супер-хит, которому позавидовала бы иная рок-звезда! Джазовая критика встретила сингл в штыки (только ленивый не написал, что в ней нет свинга), но и по сей день это одна из самых любимых композиций для джазовых музыкантов по всему миру. К тому же Take Five принесла много прямой пользы человечеству: до самой смерти в 1977 году Пол Дезмонд отдавал прибыль от своей музыки Красному Кресту.

Дейв Брубек не клюнул на массовую популярность и продолжал свои смелые поиски на стыке классики и джаза. В начале 60-х годов он выпускал по четыре альбома в год, потом распустил квартет и полюбил крупные формы и большие ансамбли, писал джазовую ораторию на библейские темы The Light In The Wilderness, мюзикл The Real Ambassadors, кантату против войны во Вьетнаме, композиции для хора, оркестра и джазовой группы. Получил целую россыпь наград и почестей. Активно путешествовал со своей музыкой: Дейв Брубек неоднократно бывал и в СССР, и в России, и здесь его всегда встречали с радостью и благодарностью. Достойная во всех отношениях биография продолжается: живой классик и сейчас, несмотря на почтенный возраст за девяносто, дает по восемь десятков концертов в год и продолжает писать музыку.



Послушать

The Dave Brubeck Quartet. Time Out (1958)
Columbia Records

Никто не ожидал такого успеха — ни полные скепсиса боссы лейбла Columbia Records, ни даже сам автор музыки, экспериментатор в очках, пришедший в студию с нотными листами под мышкой. Дейв Брубек вовсе не стремился записать хит, для него поиски новых созвучий и ритмов всегда были важнее продаж пластинок. Его прославленный квартет только-только прокатился по миру в турне, так что новый альбом был призван впитать новые, турецкие, балканские, греческие влияния. И главное — он должен был стать полигоном для новых ритмических построений. Чего стоит хотя бы *Blue Rondo a la Turk* в размере 9/8! Музыка отнюдь не самая простая, она разительно отличалась от прежних записей группы, но ее свежесть и легкость (а также звук саксофона Пола Дезмонда, который, как писали критики, похож на сухой мартини) покорили аудиторию. Несмотря на нападки джазовых пуристов, альбом *Time Out* разлетелся в магазинах, как горячие пирожки, поставив джазовый рекорд пластиночных продаж и повлияв на многих музыкантов.

Чарльз Мингус: сердитый человек

Пока труба и саксофон, подобно птицам, парят в небесных сферах, у музыки должна быть твердая почва под ногами. Ее обеспечивает контрабас — огромный, неповоротливый, вызывающий почтение инструмент с четырьмя толстыми струнами. Бас — это плоть джаза, его мать-земля, цемент и клей. Контрабасисту обычно не до сценических поз и выкрутасов, это рабочий и твердо стоящий на ногах малый. Впрочем, иногда контрабасисту тоже удается взлететь: протяжные, отрывистые и туго натянутые басовые соло, исполняемые часто в полной тишине, в звуковом вакууме, способны и выжать слезу у слушателя, и заставить его улыбнуться. Контрабасист со сложным характером, Чарльз Мингус заставлял свой инструмент обличать не-

равноправие, предрекать грозные социальные бури и высмеивать пороки общества. И фиксировать изменчивую природу его хозяина.

В венах Мингуса бурлил невероятный коктейль из кровей: его мать могла похвастаться китайско-английским происхождением, а отец был отпрыском черного батрака и шведки. Один из важнейших новаторов американской музыки, он был одновременно мощным контрабасистом, выдающимся лидером оркестра и экстраординарным композитором. Он создал сложную, полную страсти музыку, которая значительно расширила палитру джаза, и вдохнул в нее жизнь и огонь, руководя многочисленными группами. Будучи серьезным новатором, рожденный 22 апреля 1922 года Минкус всегда помнил о давних традициях раннего джаза, госпела и блюза — именно с них началось его знакомство с музыкой в пригороде Лос-Анджелеса, где он рос.

Первым музыкальным впечатлением Чарльза Мингуса был хор в местной церкви, куда он ходил заниматься пением. Параллельно по радио он во все уши слушал трансляции оркестра Дюка Эллингтона: госпел и джаз заложили основу музыкального мировоззрения. Минкус начал заниматься на тромбоне, но по совету школьных друзей перешел на контрабас. Дело пошло. После занятий с басистом Редом Каллендаром молодой человек приобрел репутацию басового вундеркинда и начал играть в местных составах. Уже скоро его можно было увидеть в гастрольной группе Луи Армстронга и в оркестре вибрафониста Лайонела Хэмптона, который даже записывал авторские композиции Мингуса. В то же время контрабасист возглавлял несколько малых групп, записываясь под именем «барон фон Минкус». Коммерческого успеха эта деятельность пока не приносила.

Оказавшись в Нью-Йорке, молодой басист переиграл с лучшими музыкантами города, испытал на себе колоссальное влияние Чарли Паркера. Но его отношения с наследием Птицы были сложными: видя бесчисленное количество имитаторов великого саксофониста, Минкус написал пьесу под названием «Если бы Чарли Паркер был стрелком, кругом было бы полно мертвых копировщиков». Совместно с барабанщиком Максом Роучем басист даже основал маленький независимый джазовый лейбл Debut Records для

выпуска записей молодых музыкантов. Впрочем, самым известным альбомом лейбла оказался великий концерт в Мессии-Холл в Торонто 1953 года, в котором участвовал сам Мингус вместе с героями бибопа, — этому событию посвящена отдельная глава.

В 1955 году Мингус был вовлечен в инцидент во время клубного концерта, поданного как «воссоединение» с музыкантами, с которыми он выходил на сцену Мессии-Холл. Пианист Бад Пауэлл, страдавший от психического расстройства (из-за избиения полицией и лечения электрошоком), не мог связно играть и был уведен со сцены. Чарли Паркер стоял перед микрофоном и раз за разом повторял: «Бад Пауэлл, Бад Пауэлл», будто умоляя того вернуться. Раздраженный Мингус взял микрофон и объявил: «Леди и джентльмены, это не джаз, это очень больные люди». Это было последнее появление Чарли Паркера перед публикой: через неделю он умер.

Чарльз Мингус не мог не использовать свой лейбл для издания собственных сочинений. Его идолом был постоянно фонтанирующий новой музыкой Дюк Эллингтон («Когда я впервые услышал Дюка Эллингтона, я чуть не прыгнул с балкона в зале, а одна вещь взволновала меня до такой степени, что я заорал!»). Контрабасист даже поиграл в его оркестре в начале 50-х годов, но был уволен непосредственно Дюком после драки с тромбонистом Хуаном Тизолом прямо на сцене. Мингус воспринял методы работы своего бывшего нанимателя: как и Дюк, он впоследствии писал музыку в расчете на индивидуальные способности и предпочтения своих музыкантов (Диззи Гиллесли говорил, что Мингус напоминает ему «молодого Дюка»). Кстати, контрабасист часто сочинял за фортепиано и однажды признался, что всегда хотел стать пианистом.

К середине 50-х Чарльз Мингус уже считался серьезным автором — многих музыкантов и слушателей поразила его десятиминутная блюзовая поэма *Pithecanthropus Erectus* 1956 года. В последующие годы Мингус по структурной и ритмической оригинальности своих творений вышел на уровень Эллингтона и Телониуса Монка. Сам он редко употреблял слово «джаз»: «То, что я делаю, — это музыка Мингуса». Эта музыка, с одной стороны, воскрешала идею

коллективной импровизации оркестров Нового Орлеана, с другой — была устремлена в авангардное будущее. Это густой, временами неповоротливый поток странных созвучий — религиозно экспрессивных, гневных, возвышенных, временами пугающих, временами умиротворяющих. Считается, что музыку Мингуса очень трудно исполнять, но многие музыканты с удовольствием это делают.

Работать с Мингусом было нелегко. Контрабасист был известен своей вспыльчивостью, из-за которой возникали постоянные ссоры с аудиторией, критиками и его собственными музыкантами. Саксофонист Джеки Маклин получил удар в челюсть после объявления о своем уходе из ансамбля, а тромбонист Джимми Неппер потерял передний зуб, отказавшись взять на себя дополнительную работу при подготовке к концерту (за этот удар Мингус даже получил условный срок). В ответ на невнимание праздной публики Мингус мог остановить выступление и сказать в микрофон что-нибудь обидное («Айзек Стерн не стал бы мириться с подобным дерьмом!»), а то и в порыве ярости сломать свой дорожный контрабас.

Всегда откровенный в выражении своих эмоций, Чарльз Мингус и в музыке не скрывал свои взгляды на политику и расовую дискриминацию, не стесняясь называть свои сочинения как-нибудь вроде «О Господи, не дай им сбросить на меня атомную бомбу». Скажем, в свою пьесу *Fables Of Faubus* он вложил свой гнев по отношению к Орвалу Фабусу, губернатору Арканзаса, который препятствовал поступлению черных тинейджеров в школу для белых. На альбоме *Mingus Ah Um* эта композиция звучит в инструментальном виде, но через год на лейбле *Candid* она была выпущена с язвительным текстом и получила название *Original Fables Of Faubus*. За подобные проделки Мингуса прозвали «сердитым человеком джаза».

В начале 60-х годов из-за напряженной работы и интенсивного сочинения Мингус попал в психиатрическую больницу, где он написал часть своих мемуаров, в которых, в частности, хвастался сексуальными подвигами. Но он не прекратил писать и музыку и вскоре после выписки выпустил альбом *The Black Saint And The Sinner Lady*, который считается одним из джазовых шедевров. Здесь всего

одна композиция, разделенная на части и записанная с наложениями и студийными трюками: сам автор назвал ее «этнической фолк-танцевальной музыкой» и планировал в качестве музыкального сопровождения к балету. Примечания к потрясающей работе написал сам Мингус и, что удивительно, его тогдашний психотерапевт.

Под конец жизни этот сумрачный великан с контрабасом гастролировал со своими талантливыми составами по Европе и Скандинавии и привлекал к себе значительный интерес увлеченной джазом аудитории. Несмотря на весь успех, он чувствовал себя недооцененным и мог годами жить в уединении, не являя миру своей новой музыки. Мингус писал до конца жизни, правда, к середине 70-х годов его техника начала давать сбои из-за прогрессирующей болезни Лу Герига — бокового амиотрофического склероза. 5 января 1979 года в возрасте 56 лет Чарльз Мингус умер в Мексике, куда ездил лечиться, а его пепел был развеян над рекой Ганг в Индии. Всю жизнь Чарльз Мингус пытался выразить себя через творчество («Я собираюсь узнать, что я за человек, через свою музыку — это единственное, в чем я могу быть свободен»), и по намеченному им пути идут новые поколения музыкальных искателей.



Послушать

Charles Mingus. Mingus Ah Um (1959)
Columbia

Знакомство с опасным и бескомпромиссным Чарльзом Мингусом можно начать с его первой пластинки, выпущенной Columbia Records. Альбом *Mingus Ah Um* часто можно видеть в списках величайших джазовых альбомов, но, в соответствии со сложным нравом ее создателя, эта музыка не может обещать комфортного прослушивания. Она груба и эмоциональна, в меру радикальна — *Mingus Ah Um* не пустишь приятным фоном, альбом требует к себе повышенного внимания. На заре модального джаза и джазового авангарда Мингус сохраняет соло относительно короткими, а музыку пишет по старинке, в нотах. В эпоху малых ансамблей он идет по стопам Дюка Эллингтона и мыслит

формальными категориями большого оркестра. Результат — экстраординарное по текстуре (госпел, свинг, боп, налет классики и авангарда) заявление и дань музыкальным корням. Здесь и солнечное песнопение *Better Git It In Your Soul*, и посвящение пианисту Джелли Ролл Мортону, и «Открытое письмо Дюку», и скорбная баллада *Goodbye Pork Pie Hat*, навеянная смертью Лестера Янга.

Оскар Питерсон: махараджа клавиатуры

Однажды джазовый импресарио Норман Гранц ехал в такси в Монреальский аэропорт и услышал потрясающую фортепианную игру по радио. Он был так впечатлен, что потребовал от таксиста развернуться и немедленно ехать в тот ночной клуб, где играет этот пианист. Им оказался Оскар Питерсон — молодой музыкант, который еще не знал, что эта встреча с хватким американским бизнесменом обернется для него многими десятилетиями дружбы, взлетом международной карьеры и репутацией одного из самых влиятельных пианистов в истории. Более 60 лет Оскар Питерсон выступал по всему миру, дав тысячи концертов, заслужив массу титулов, наград и похвал и всегда соответствуя своим высоким стандартам. Все началось в тот день в Монреале, когда Норман Гранц сел в правильное такси.

Многие великие джазмены родом из США, а вот пианист Оскар Питерсон — канадец. Он родился 15 августа 1925 года и рос в бедном районе на юго-западе Монреаля. Отец Оскара видел в музыкальном образовании новые возможности для своих детей. В пятилетнем возрасте его сын начал изучать трубу, но из-за туберкулеза был вынужден перейти на фортепиано под опекой старшей сестры Дейзи. Очень скоро стало очевидно, что талант Оскара превзошел возможности домашнего обучения, и он был отправлен к квалифицированным учителям. Многие джазовые музыканты были талантливыми самоучками и самородками, а Оскар был прилежным учеником, который с одинаковым усердием изучал и западную классическую традицию, и

джаз. После прелюдий и фуг Иоганна Себастьяна Баха он мог запросто перейти к регтайму.

Как-то раз отец сыграл маленькому Оскару Tiger Rag Арта Тейтума, и тот так разочаровался в своей игре, что на несколько недель даже забросил занятия: «Тейтум напугал меня до смерти!» В конце концов Оскар Питерсон и Арт Тейтум стали хорошими друзьями, хотя первый всегда немного стеснялся последнего и даже не подходил к инструменту в его присутствии. Еще одним кумиром юного Оскара Питерсона был Сергей Рахманинов — цитаты из фортепианных концертов этого мастера разбросаны по записям джазмена, которые всегда поражали своей утонченностью и академической филигранностью исполнения.

Вундеркинд Оскар Питерсон начал выступать в отелях и музыкальных залах, создал свое собственное трио (впоследствии он соберет еще не одно), которое было известно уже по всей Канаде. В 14 лет он выиграл в конкурсе талантов, что позволило Оскару регулярно выступать на национальной канадской радиостанции. Слухи о молодом и невероятно одаренном канадце пошли по всему джазовому миру: Оскар Питерсон даже получил предложения присоединиться к оркестрам Каунта Бейси и Джимми Лансфорда, но отклонил их по причине юного возраста. В 1949 году на радиоволнах его и услышал впервые Норман Гранц. Он как можно скорее познакомился с талантливым пианистом и тут же предложил ему присоединиться к своему концертному шоу «Джаз в Филармонии».

Норман Гранц на многие годы стал другом и менеджером Оскара Питерсона. В последние годы своей жизни он души не чаял в своем любимом псе-боксере по кличке Смедли — именно так Питерсон по-дружески называл Гранца. Импресарио всю жизнь отстаивал интересы музыканта: и во время гастролей по Югу США, где черных парней не пускали в такси, и даже в СССР, где случился инцидент с отменой концерта. Норман Гранц и Оскар Питерсон приехали в Советский Союз в ноябре 1974 года, но москвичи так и не дождались выступления пианиста. Сначала выяснилось, что встречающая машина всего одна: в нее поместились музыканты, а Норману Гранцу с женой под дождем пришлось ловить такси. Потом гастролеров возили из гостиницы в го-

стиницу, а когда выяснилось, что для концерта подготовлен рояль «Блютнер» вместо положенного по контракту «Стейнвея», американцам надоело терпеть унижения, и они улетели домой первым же рейсом.

Но в 1949 году до этих московских приключений было еще далеко, а на повестке дня стоял дебют Оскара Питерсона в США — сразу в Карнеги-Холл. Новичок своей игрой вызвал благоговейный восторг у публики: тридцать лет журнал *Down Beat* провозглашал его «пианистом года» по опросу читателей. С 1950 года он вместе с командой звезд джаза без конца ездил по гастролям: Оскар Питерсон с басистом Рэем Брауном обеспечивали ритм-секцию таким знаменитым солистам, как трубач Диззи Гиллеспи или саксофонисты Коулмен Хокинс и Лестер Янг. В 1952 году Норман Гранц решил отделить Питерсона и Брауна от «солянки» джазменов и отправить их в отдельное турне в составе трио. К парням присоединился белый гитарист Херб Эллис, и начался один из самых продуктивных периодов в карьере пианиста.

Оригинальное трио Оскара Питерсона считается одним из лучших (если не лучшим) примеров такого рода ансамблей. С самого начала было видно, что это не просто техничный пианист, которому аккомпанируют басист и гитарист. Питерсон привык ко всему подходить со всей серьезностью и ответственностью. Он настаивал на том, чтобы все музыканты были равны и звучали как единое целое, для чего требовались долгие репетиции. В результате появился на удивление сплоченный ансамбль, участники которого чувствовали друг друга чуть ли не телепатически.

Когда гитарист Херб Эллис покинул группу, Оскар Питерсон нашел новое направление для своей игры, наняв барабанщика Эдда Тигпена. Новое трио поражало воображение фанатов джаза до середины 60-х той же совершенной музыкальной спайкой. После того как распался и этот коллектив, Оскар Питерсон возрождал свое трио с новыми музыкантами, а время от времени записывал и полностью сольные пластинки. Впрочем, границ для пианиста не существовало: он одинаково уверенно чувствовал себя и сидя за роялем в одиночку, и в составе дуэта, трио, квартета или большого оркестра.

В то же время Оскар Питерсон сосредоточился на сочинении музыки: его наследие обширно и до сих пор полностью не издано. Разнообразие работ и широта взглядов пианиста потрясают. Он написал и много музыки для кино, и «Гимн свободе», ставший одной из важнейших песен в истории борьбы за гражданские права в США, и «Канадскую сюиту» для своей родной страны, и джазовый балет, и «Приветствие Баху» в честь 300-летия со дня рождения классика. И это не считая колоссальной дискографии в сотни пластинок с трио, квартетами и в компании с такими джазовыми гигантами, как Элла Фицджералд, Каунт Бейси, Дюк Эллингтон, Луи Армстронг, Рой Элдридж, Диззи Гиллеспи, и другими. Не случайно Эллингтон называл Оскара Питерсона «махараджей клавиатуры»!

Параллельно Оскар Питерсон успевал и преподавать. Еще в 1958 году к нему присоединились Рэй Браун, Эд Тигпен и кларнетист Фил Ниммонс, чтобы открыть Школу современной музыки — первую школу для джазовых музыкантов в Канаде, куда принимали студентов со всего мира. Питерсон посвящал все больше своего времени этой школе в перерывах между турне в 60-х годах. Хотя она в конечном итоге через пять лет была закрыта из-за напряженного гастрольного графика основателей, Питерсон продолжал преподавательскую деятельность на университетском уровне в Торонто. Он издал для студентов ноты этюдов своего сочинения, но сам советовал практиковаться по «Гольдберг-вариациям», «Искусству фуги» и «Хорошо темперированному клавиру» Иоганна Себастьяна Баха, считая разбор этих произведений обязанностью каждого уважающего себя пианиста.

Сам Питерсон ежедневно занимался за инструментом по пять-шесть часов, живя в тихом городе Миссиссога в провинции Онтарио. В свободное от музыки время он рыбачил, занимался фотографией и астрономией, был страстным аудиофилом. В своем доме он оборудовал собственную звукозаписывающую студию, позволявшую пианисту одновременно работать и наслаждаться семейной жизнью. Но выступать он тоже не забывал: улыбчивого, полного, немного неповоротливого виртуоза с нетерпением ждали во всем мире. Оскар Питерсон получил премии «Грэмми» за лучшее

джазовое исполнение в 1975, 1977, 1978 и 1980 годах. В 1990 году он воссоединил свое оригинальное трио с Эллисом и Брауном, и запись их выступления в Нью-Йорке завоевала еще два «Грэмми».

Во время выступления в 1993 году Оскар Питерсон почувствовал себя плохо: он потерял контроль над всей левой частью тела. Невероятно, но он закончил свое выступление, и никто даже не понял, что пианист перенес инсульт. Некоторые возможности его левой руки были утрачены, но Оскар Питерсон не ушел на покой. Он говорил: «До тех пор пока я могу соответствовать своим собственным требованиям, я буду продолжать играть». Канадский политик и друг пианиста Боб Рэй сказал про него: «Однорукий Оскар был лучше, чем кто угодно с двумя руками».

Оскар Питерсон продолжал активно выступать и записываться, пока не умер от почечной недостаточности 23 декабря 2007 года: пес Смедли лежал с ним на кровати до последнего вздоха хозяина. В июне 2010 года королева Елизавета II открыла памятник Оскару Питерсону в Оттаве. В Канаде вообще очень трепетно относятся к своему великому земляку. Именем пианиста называют школы и площади, а в 1972 году человек, который всю жизнь просто играл на фортепиано, был награжден орденом Канады, высшей гражданской наградой страны — это не считая более скромных наград. Бывший премьер-министром Канады Жан Кретьен даже предлагал Оскару Питерсону должность вице-губернатора провинции Онтарио, но пианист вежливо отказался.



Послушать

Oscar Peterson Trio. Night Train (1962)

Verve

Просто немного блюза и по-домашнему теплых стандартов вроде *Georgia On My Mind*, но в случае с Оскаром Питерсоном мы имеем удивительную по гармоничности запись, наполненную романтической атмосферой. Это настоящий мастер-класс джазового трио: в студии, кроме самого пианиста, присутствовали его высококлассные коллеги — барабанщик Эд Тигпен и басист Рэй Браун, с которым Оскара

Питерсона связывала долгая и плодотворная в творческом плане дружба. Всего три музыканта, пьесы в районе трех-четырех минут — и один из самых известных и продаваемых альбомов великого пианиста. *Night Train* — джазовый шедевр в своей оригинальной форме и не нуждается в дополнениях, но можно оценить издание с невыпущенным материалом, среди которого есть, скажем, версия быстрой пьесы Чарли Паркера *Now's The Time*. Если альбом понравился, можно продолжить знакомство с этой музыкой через диск *Oscar Peterson at the Stratford Shakespearean Festival 1956* года, на котором трио Оскара Питерсона (еще с гитаристом Хербом Эллисом) играет живьем.

Майлз Дэвис: князь тьмы

Большая часть музыкантов всю жизнь играют практически одну и ту же музыку: каждый может увлечься каким-то новым течением, но стиль, манера, общий подход остаются, как правило, одинаковыми. Беспокойный дух амбиционного и бескомпромиссного трубача Майлза Дэвиса пребывал в нескончаемом поиске неизведанных музыкальных территорий. Со свойственным ему радикализмом он утверждал, что если ты не устремлен в будущее, то всю жизнь будешь играть на гитаре, как какой-нибудь заштатный народный музыкант. Если сравнивать пластинки Майлза Дэвиса его разных периодов, можно и не поверить, что их делал один и тот же музыкант! Этот человек начал с не совсем уверенных записей бибопа, а дошел до выступлений на рок-фестивалях перед толпами хиппи.

Каталог Майлза поражает разнообразием. В нем можно найти бибоп с Чарли Паркером, кул-джазовые записи 1949—1950 годов, хард-боповый квинтет 1955—1956 годов, оркестровые альбомы с Гилом Эвансом, модальный джаз альбома *Kind Of Blue*, квинтет середины 60-х, авангардный фьюжн конца 60-х, электронный фанк 80-х, эксперименты с поп-музыкой, роком, фламенко, классикой, арабской и индийской музыкой, даже хип-хопом! Ни один другой джазовый музыкант не мыслил с таким размахом. Луи Армстронг привнес идею инструментальной импровизации,

Дюк Эллингтон был мастером композиции, Чарли Паркер — изобретателем языка современного джаза, но Майлз Дэвис в ответе за несколько колоссальных сдвигов в истории джаза. Он не боялся никаких экспериментов.

Майлза очаровывала природа звука; он играл не торопясь, со смаком: загадочный, почти потусторонний звук его трубы с использованием сурдины Harmon стал своеобразным «товарным знаком» трубача. Майлз был воплощением крутизны и серьезного подхода к творчеству — вплоть до сценической одежды. Он увлекался наркотиками, но усилием воли покончил с ними, обожал красивых женщин, занимался боксом и держал себя в форме. В джазовой среде вспыльчивого и высокомерного Майлза именовали «князем тьмы». В 1957 году ему сделали операцию на связках, а два дня спустя он накричал на кого-то — в результате голос Майлза был необратимо поврежден, и он до конца жизни говорил странноватым скрипучим шепотом, что только добавило ему загадочного шарма.

Майлз родился 25 мая 1926 года и рос в Сент-Луисе, штат Иллинойс. В 13 лет взялся за трубу, в 17-летнем возрасте получил первую работу — в оркестре Эдди Рендалла. Но честолобивый юноша мечтал о работе со своими кумирами, саксофонистом Чарли Паркером и трубачом Диззи Гиллеспи. Он поехал в главный джазовый центр притяжения тех лет — в Нью-Йорк: там Майлз поступил в знаменитую музыкальную школу Джулиард, но студента почти никогда не видели на занятиях — он пропадал в клубах Пятьдесят второй улицы, где осваивал джаз на практике. В конце концов Майлз вошел в группу Чарли Паркера, хотя виртуозность и техника, необходимые для исполнения бибопа, были явно не его коньком. Виртуозной экспрессии и чистой скорости он противопоставил свой собственный стиль — более сдержанную, интроспективную игру, в которой имело значение не количество нот в единицу времени, а полнота, чистота, хрупкая красота тона.

В конце 40-х Майлз Дэвис сам стал лидером ансамбля, причем с самого начала его интересовали эксперименты и новации. Вместе с аранжировщиком Гилом Эвансом, у которого в квартире собирались музыканты и вызревали новые музыкальные идеи, он организовал нонет с участием

необычных для джаза инструментов: баритон-саксофона, тубы и валторны. Записанные в январе 1949 года пьесы, составившие альбом *Birth Of The Cool*, легли в основу целого нового течения — кул-джаза, о котором в нашей книге рассказывается отдельно. Заваривший всю кашу нонет быстро распался, но Майлз в 1951 году начал записываться для *Prestige Records* с ведущими боперами того времени.

Когда у Майлза Дэвиса начались проблемы с наркотиками, он покончил со страшной привычкой самым простым и болезненным способом: замуровал себя в домике на отцовской ферме в Сент-Луисе и не выходил из него до тех пор, пока зависимость не отпустила его. Летом 1955 года Майлз триумфально вернулся на сцену, выступив на джаз-фестивале в Ньюпорте. Под впечатлением фирма *Columbia Records* предложила ему контракт. Нужна была новая группа. Здесь впервые проявилось уникальное качество Майлза, которое поможет ему еще не раз, — сверхъестественный нюх на таланты. В крепкий состав для турне вошли практически неизвестные музыканты: басист Пол Чемберс, пианист Род Гарленд, барабанщик Филли Джо Джонс и тенор-саксофонист Джон Колтрейн. Все они впоследствии стали звездами, и с тех пор характеристика «играл с Майлзом Дэвисом» в музыкантской среде — лучшее резюме. На Майлза Дэвиса ходила самая модная публика в Нью-Йорке, сам он ездил по городу на белом «феррари» с откидывающимся верхом.

Через два года Майлз вновь объединился со своим давним другом, аранжировщиком Гилом Эвансом, чтобы создать потрясающей красоты и насыщенности оркестровые альбомы, такие как *Miles Ahead* (сам Диззи Гиллеспи попросил у Майлза еще одну копию диска, так как свою он заиграл до дыр!) или прочтение оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс». Под влиянием пьесы испанского композитора Хоакина Родриго *Concierto De Aranjuez* парочка записала «испанский» альбом *Sketches Of Spain* (1960). Майлзу рассказали, что один тореадор на пенсии не мог поверить, что афроамериканский музыкант может записать испанскую музыку, а когда послушал эту пластинку, то пришел в такое волнение, что впервые за многие годы вышел на арену и убил быка.

Майлз работал безостановочно. В конце 50-х он добавил еще один голос в свой квинтет — альт-саксофон Кэннон-бола Эддерли, и весной 1958 года вышел альбом *Milestones* — начало увлечения Майлза модальной музыкой, где импровизация строится не на аккордной прогрессии, а на одном фиксированном ладу. С привлечением Джона Колтрейна, а также пианиста Билла Эванса и барабанщика Джимми Кобба всего за два дня и фактически без репетиций родился шедевр — пластинка *Kind Of Blue*. После такого достижения можно было бы почитать на лаврах, но Майлз собрал новый квинтет, и снова из малоизвестных новичков: пианиста Херби Хэнкока, басиста Рона Картера, барабанщика Тони Уильямса и саксофониста Уэйна Шортера. Эта команда — один из лучших джазовых составов в истории, парни чувствовали друг друга на почти интуитивном уровне.

В 60-х этому квинтету не было равных, но под конец десятилетия Майлз увлекся гитарой Джимми Хендрикса и фанком Джеймса Брауна и Слая Стоуна, почувствовав колоссальный драйв в новой молодежной музыке. Вооружившись электронными инструментами, он пытался добиться широкой известности среди молодых любителей рок-музыки. И добился желаемого, записав целую серию пластинок с использованием текстур из рока и фанка. От удивительной красоты *In A Silent Way* (1969) через скандальный авангард *Bitches Brew* (1970) и посвящение чемпиону по боксу Джеку Джонсону *A Tribute to Jack Johnson* (1970) Майлз Дэвис пришел к *On the Corner* (1972) — самому молодечному и фанковому своему альбому. Все эти диски — классика от начала до конца, серьезным образом повлиявшая не только на джаз, но и на рок-музыку в ее разных проявлениях, электронику и различные авангардные течения.

В новые измерения, открытые этим «ведьминым варевом», ринулись молодые музыканты, а сам Майлз в 1974 году бросил музыку из-за усталости и проблем со здоровьем. В начале 80-х годов отшельник снова появился на публике в статусе живой легенды, начав смело интерпретировать поп-песни того времени: *Time After Time* Синди Лопер и *Human Nature* Майкла Джексона. Он объяснял это тем, что

многие джазовые стандарты были когда-то поп-мелодиями из бродвейских мюзиклов. Но эпоха стремительно подходила к концу: Майлз Дэвис умер 28 сентября 1991 года в Санта-Монике, штат Калифорния, оставшись непрекращаемым авторитетом для музыкантов всего мира. Ему даже поставили несколько памятников — в Польше, Швейцарии, во Франции. Еще один удивительный памятник — автобиография трубача, одна из лучших книг о джазе и джазовых музыкантах; кстати, она переведена на русский язык.



Послушать

Miles Davis. The Essential Miles Davis (2001)
Columbia

Дискография Майлза Дэвиса включает в себя порядка 70 альбомов, но впечатляющий обзор долгой карьеры гения на различных лейблах упакован в два компакт-диска. В концентрированном виде еще более явно, каким мощным катализатором новых идей был этот человек с 1945 по 1986 год. Здесь есть все: увлечение бибопом в Now's The Time, вальс из «Белоснежки» Someday My Prince Will Come, шедевр модального джаза So What, оркестровые звуковые ландшафты, созданные совместно с Гилом Эвансом, начало кул-джаза из серии Birth Of The Cool, джаз-роковые эксперименты и даже прочтение поп-песни Синди Лопер Time After Time. Остается только поражаться тому, что все эти алхимические музыкальные реакции совершились в голове одного человека. Их результаты были явлены миру с помощью потрясающих соратников, коих герой этой истории всегда умудрялся привлечь на свою сторону и список которых составил бы галерею джазовой славы.

Билл Эванс: импрессионист

Не склонный к озорству молодой человек в очках и строгом костюме — этот белый пианист больше похож на отличника консерватории, чем на джазмена. И не зря: Билл Эванс получил классическое музыкальное об-

разование и прекрасно разбирался в академической музыке. Но при этом обожал джаз и импровизацию. Правда, джаз он играл по-своему — из-под его тонких пальцев выходило романтическое сочетание Бада Пауэлла, Фридерика Шопена и Мориса Равеля. Билл Эванс привнес в свою игру классическую утонченность, а на место джазовой экспрессии он поставил углубленность в себя. Это не было игрой: Билл Эванс и впрямь с трудом шел на контакт с людьми и предпочитал играть в одиночестве.

Некоторые думают, что у Билла Эванса русские корни. На самом деле его отец был валлийцем, а мать — русинского происхождения (русины — восточнославянская этническая группа, проживающая в основном в Восточной Европе). Но русская музыка на него все равно повлияла: родившийся 16 августа 1929 года в Плейнфилде, штат Нью-Джерси, Уильям Джон Эванс рос на Рахманинове и Шостаковиче. Музыка увлекла его с ранних лет: Билл слушал, как его старший брат занимается на пианино, а в 6-летнем возрасте сам брал уроки и демонстрировал уникальные способности поглощать и воспроизводить музыку. Сначала Билл Эванс играл исключительно по нотам. Но быстро осознал все прелести импровизации: в конце 40-х он уже играл буги-вуги в нью-йоркских клубах.

По примеру брата Билл Эванс поступил в университет, и в 1950 году получил степень преподавателя фортепиано. Некоторое время он провел в армии (играл на флейте в армейском оркестре), а в 1955 году прибыл в Нью-Йорк с 75 долларами в кармане, чтобы поступить в консерваторию Маннес-колледжа. На лекциях Билл Эванс изучал классическое наследие западного мира, а джазовая сцена позволила ему отточить мастерство и пообщаться с такими пианистами, как Бад Пауэлл, Ленни Тристано и Джордж Ширинг. Свою первую профессиональную работу Эванс нашел в Чикаго: с саксофонистом Херби Филдом летом 1950 года они аккомпанировали певице Билли Холидей.

К сентябрю 1956 года в активе у молодого пианиста имелся контракт с Riverside Records и дебютный альбом New Jazz Conceptions с первой версией своей знаменитой пьесы Waltz For Debby, написанной для племянницы Дебби. Пластинка расходилась скромно (800 копий за первый год),

но музыканты обратили внимание на талантливую новичка. В начале своей карьеры Билл Эванс в качестве сессионного музыканта записывался с лучшими джазовыми музыкантами своего времени: Джорджем Расселом, Чарльзом Мингусом, Оливером Нельсоном. Знаменитые трио и дуэты позднего Билла Эванса затмили его ранние работы, но даже их бы хватило, чтобы навсегда застолбить за пианистом место в истории джаза.

На фоне джазового сообщества Билл Эванс явно выделялся. Белый, всегда погруженный в себя музыкант в очках серьезно увлекался философией и английской литературой, играл в очень романтической и интимной манере. Его пьесы были почти медитациями, это был медленно тлеющий огонь на контрасте с джазовым пожаром. Биллу Эвансу была свойственна экономия средств: пауза между фразами была не менее важна, чем сами фразы. Тишина у него тоже была музыкой, а чередование пауз, мягких аккордов и нот в мелодии придавали всей музыке живое дыхание.

Эта новаторская техника привлекла внимание трубача Майлза Дэвиса, который в то время тоже склонялся к более атмосферной и воздушной музыке. Так Билл Эванс вошел в группу Дэвиса, в которой состояли саксофонисты Кэннонбол Эддерли и Джон Колтрейн, басист Пол Чамберс и барабанщик Джимми Кобб. Этот состав записал эпохальный альбом *Kind Of Blue* (1959), которому посвящена отдельная глава. Лишь на одной пьесе из него играл пианист Уинтон Келли, а на остальных отметился Билл Эванс. Его приглушенная, прозрачная, импрессионистская игра идеально вписалась в концепцию пластинки, которая возвестила приход модалного джаза, когда на смену уходящим в бесконечность гармоническим прогрессиям бибопы пришли вдумчивые импровизации на основе парящих в воздухе немногих численных аккордов. Он же написал аннотацию к альбому, тонко сравнив джазовую импровизацию с японским изобразительным искусством.

В связи с успехом *Kind Of Blue* и международной популярностью Майлза Дэвиса на застенчивого и чувствительного пианиста обрушилась слава. Будучи не готовым к такому давлению, Билл Эванс начал принимать наркотики и ушел с *Riverside Records*. В это время он нашел для себя оптималь-

ный состав — трио. В его группу вошли басист Скотт Лафаро и барабанщик Пол Мотиан, вместе с которыми Билл Эванс развил новую концепцию джазового трио, которая поразила и критиков, и слушателей, и коллег-музыкантов. Эта троица чувствовала игру друг друга на интуитивном уровне. Граница между солистом и аккомпаниаторами оказалась размыта, все музыканты на равных плетут причудливую музыкальную вязь, виртуозно дополняя друг друга.

К сожалению, 6 июля 1961 года 25-летний Скотт Лафаро погиб в автокатастрофе. Билл Эванс был опустошен и несколько месяцев вообще не прикасался к инструменту. Лишь в 1963 году он решился выпустить первый альбом без Лафаро — *Undercurrent*: дуэт фортепиано и гитары и потрясающая обложка, фото девушки под водой авторства Тони Фризелл. Пианист перешел на лейбл Verve, а в альбоме *Conversations With Myself* 1963 года применил прием наложения: записанные в трех студиях пьесы он сложил воедино, за что и получил свою первую (из семи) награду «Грэмми». Успешный музыкант организовал еще несколько трио, делал записи с симфоническим оркестром, биг-бэндом и певцом Тони Беннетом, но Билл Эванс великолепен сам по себе, когда перед ним только клавиши.

Он предпочитал играть очень тихо и в медленных темпах. Подобного камерного звучания в джазе еще не было, эта музыка больше похожа не на джаз, а на творения таких композиторов, как Скрябин, Равель или Дебюсси. В годы джазового авангарда Билл Эванс сочинял и исполнял интроспективную музыку, поп-хиты довосной эры превращал в пространственные медитации для погружения вглубь себя. На публику он даже не пытался работать: слушатели в зале видели только плечи и спину музыканта, склоненного за инструментом в позе знака вопроса с лицом на высоте фута от клавиатуры. Для Билла Эванса только сама музыка имела значение: никаких сценических трюков он не признавал, не интересовался роком или экзотическими инструментами.

Музыка составов, собранных Биллом Эвансом в 60-х и 70-х, считается джазовой классикой. Пианист сотрудничал с Филли Джо Джонсом, которого он называл своим «любимым барабанщиком всех времен», многие годы работал в связке с пуэрториканским контрбасистом Эдди Гомесом.

У Билла Эванса родился сын Эван — вундеркинд, который в 10 лет поступил в колледж, а потом писал музыку для кино. Трио с контрабасистом Марком Джонсоном и барабанщиком Джо Лабарберой пианист считал самым лучшим в его жизни, но, к сожалению, оно стало последним. Менеджер Хелен Кин, как могла, помогала карьере Эванса и препятствовала его тяге к саморазрушению, но многолетняя наркотическая зависимость подорвала здоровье гениального пианиста.

Друг Билла Эванса, канадский музыкальный критик Джин Лис, охарактеризовал его жизнь как «самое продолжительное и медленное самоубийство в истории». Пианист пережил два разрушенных брака, трагическую смерть друга-музыканта и самоубийство старшего брата, большую часть 60-х принимал героин, а когда избавился от зависимости, перешел на кокаин. Все это привело к тому, что в сентябре 1980 года в *The New York Times* появился некролог: 15 сентября 1980 года в Нью-Йорке от кровооточающей язвы, цирроза печени и бронхиальной пневмонии в 51-летнем возрасте умер пианист Билл Эванс.

Удивительная музыка этого человека по-прежнему в цене среди любителей джаза и джазовых музыкантов, которых пленяют кристальная чистота тона, лиричность и возвышенная чувственность. Его любят и классические музыканты: легендарный пианист Глен Гульд дружил с Биллом Эвансом и хранил в своей коллекции несколько его джазовых альбомов, а венгерский композитор Дьедь Лигети упомянул Эванса в качестве одного из влияний во время написания своего цикла *Etudes For Solo Piano*. Застенчивый, тихий и эмоционально уязвимый Билл Эванс всегда стремился к высоким музыкальным стандартам, но сам считал, что фактически лишен таланта. По словам продюсера Riverside Records Оррина Кипньюса, он страдал от «парализующей комбинации перфекционизма и неуверенности в себе».

Записи в уединенной студии Билл Эванс любил больше, чем концерты перед публикой: «Несмотря на то что я профессиональный исполнитель, по правде говоря, я всегда предпочитал играть без зрителей». Он слыл замкнутым человеком и был уверен, что джаз не предназначен для массового употребления (впрочем, порой он по-детски радовался,

когда его считали звездой). В этом один из секретов его притягательности: Билл Эванс играет не для всех, а для каждого отдельно, и слушатель как будто общается с тонко чувствующим другом, который раскрывает душу, сидя за роялем.



Послушать

**The Bill Evans Trio. Moon Beams (1962)
Riverside**

Среднетемповый номер на этом альбоме с лицом немецкой фотомодели Нико на обложке, записанном в мае и июне 1962 года, только один — это посвящение продюсеру Riverside Records Оррину Киппьюсу *Re: Person I Knew* с влиянием модального джаза Майлза Дэвиса. Остальное — томные и светлые баллады, благодаря которым многие слушатели влюбляются в Билла Эванса. Сплошь стандарты, за исключением двух авторских номеров *Re: Person I Knew*, который остался в репертуаре пианиста до самой его смерти, и вальса *Very Early*. Эта первая пластинка обновленного трио после гибели Скотта Лафаро — его место в группе занял Чак Исраэлс (до этого он играл у Бада Пауэлла), а на барабанах — по-прежнему Пол Мотиан. Трагический контекст придает этим элегантным медленным номерам особую чувствительность: хрупкость игры Билла Эванса такова, что кажется, пианист не уверен, а стоит ли вообще играть. Более бодрые номера с тех же сессий звукозаписи можно найти на замечательном альбоме *How My Heart Sings!* (1962).

Клиффорд Браун: падающая звезда

Трубач Клиффорд Браун (для друзей — просто Браун), погибший в автокатастрофе в 25-летнем возрасте, успел сделать колоссально много. Его история — одна из самых печальных в мире джаза. Блестящий трубач, оригинальный композитор, приятный в общении, трезвомыслящий человек, который отлично смотрелся на сцене, — у него было все. После Клиффорда Брауна осталась целая коллекция альбомов и непреходящее влияние на всех зна-

менитых трубачей, шедших по его стопам: Дональда Берда, Ли Моргана, Фредди Хаббарда, Уинтона Марсалиса и многих других. Многие писали музыку в честь Брауни и цитировали его мелодии: он действительно задал новое направление игры на трубе, а коллеги различных мировоззрений единодушно признают его величие.

Клиффорд Браун, родившийся 30 октября 1930 года в Уилмингтоне, штат Делавэр, в 13 лет в подарок от отца получил трубу. Во время учебы в школе Брауни играл в местном джазовом оркестре, и уже тогда пошли разговоры о «новом Диззи» из Делавэра. После поступления в университет в июне 1950 года он попал в серьезную автомобильную аварию и на год застрял в больнице с многочисленными переломами (он не мог предполагать, что еще одна авария станет для него роковой). Боль в плече и раны на губах заставили его временно отказаться от трубы, и Браун начал практиковаться на пианино (впоследствии он даже найдет временную работу пианиста). Прикованного к больничной койке трубача приходил навестить сам Диззи Гиллеспи, и вдохновленный Брауни решил не завязывать с музыкой.

После выписки за короткий срок он стал одним из самых уважаемых трубачей своего поколения: и сверстники Брауни, и его старшие коллеги были поражены самоотверженностью и талантом этого музыканта. Еще в 1948 году саксофонист из Филадельфии Джимми Хит прибыл с концертом в клуб в Уилмингтоне и впервые встретил 17-летнего Клиффорда Брауна. Скромный молодой человек, опустив голову, попросил поиграть с музыкантами. Критик Айра Джитлер рассказывал: «Когда Брауни встал и начал играть свое первое соло, я почти свалился с сиденья в контрольной рубке. Ничего равного по мощности, широте диапазона и блеску в сочетании с теплом и изобретательностью я не слышал со времен Фэтса Наварро».

Именно Теодор Фэтс Наварро, с которым Клиффорд Браун играл еще во время учебы в университете, стал для молодого трубача главным музыкальным героем. Этот виртуозный трубач и обладатель теплого, полного звука всю жизнь развивал идеи бибоба. Быстрые темпы не представляли для него трудности: даже при пулеметной игре ригм-секции он мог тщательно артикулировать каждую ноту, но

и баллады Наварро играл с большим толком и чувством. Врожденное чувство гармонии помогало трубачу смело прыгать по сложным аккордам бибопа. К сожалению, бедняга Фэтс умер в 26-летнем возрасте из-за увлечения наркотиками, но он обеспечил переходный период между бибопом Диззи Гиллеспи и хард-бопом Клиффорда Брауна.

Усвоивший уроки своего учителя Браун был нарасхват. Это был располагающий к себе человек, рядом с которым все чувствовали себя расслабленно. Он поиграл в некоторых ритм-энд-блюзовых и джазовых составах и ездил в Европу и Северную Африку с оркестром Лайонела Хэмптона осенью 1953 года. Несмотря на запрет, Клиффорд Браун и другие члены группы тайком записались в парижской студии. Менеджер Хэмптона угрожал Брауну с ножом, но записи из Парижа сделали трубача новой звездой джаза: он был более известен и даже считался более техничным трубачом, чем Майлз Дэвис.

Клиффорда Брауна можно услышать на одной из самых заметных пластинок каталога Blue Note 50-х — в концертной записи квинтета барабанщика Арта Блейки из нью-йоркского клуба Birdland, расположенного к северу от Пятдесят второй улицы. Пять вечерних выступлений группы были записаны звукоинженером Руди Ван Гелдером. После этого Клиффорд Браун отправился в Калифорнию, где он встретился с двумя важнейшими людьми в своей жизни. Первым был барабанщик Макс Роуч, а второй — студентка Ларю Андерсон, которая писала диссертацию о том, что джаз — не-серьезная музыка. После встречи с Клиффордом Брауном она пересмотрела свое отношение. Когда через несколько месяцев Браун делал предложение своей будущей супруге, он сыграл на трубе красивую мелодию и сказал любимой Ларю: «Я бы хотел, чтобы ты вышла замуж за мою музыку и за меня!»

Уехав в Калифорнию, Клиффорд Браун образовал собственную группу совместно с барабанщиком Максом Роучем. Этот классический квартет с участием пианиста Ричи Пауэлла (младшего брата знаменитого Бада Пауэлла) задал высокую планку для музыкантов хард-боба. Труба Клиффорда Брауна и саксофон Харольда Ленда составляли взрывной тандем, а под конец Ленда сменил Сонни

Роллинс. В их руках бибоп и хард-боп достигли высшей точки изобретательности, и никто не знает, каких новых результатов смог бы добиться этот состав, если бы жизнь одного из его лидеров не оборвалась столь безвременно.

По сути, Клиффорд Браун не предложил какой-то невероятной новации. Ему не был свойствен мятежный дух упрямых боперов. Многих коллег удивляла спокойная мудрость этого молодого человека, он был зрел не по годам. Про Брауни говорили, что он играет как «молодой старый человек»: огонь и творческий запал юности он соединил с глубиной и мудростью старого человека. Трубач вообще любил вышедший из моды свинг, из-за чего мог даже казаться ретроградом. В своих аккуратных, дружелюбных соло Брауни «усмирил» скоростную, прыгающую, бурлящую манеру Диззи Гиллеспи и Фэтса Наварро и на ее основе создал новый, кристально ясный стиль, сверкающий чистотой тона. «Смягчение» бибопа породило хард-боп, и в этом сдвиге в истории джаза сыграл свою важную роль и Клиффорд Браун.

Была еще одна деталь, выделявшая Клиффорда Брауна из музыкантской среды. В отличие от большинства джазменов Брауни не притрагивался к героину и алкоголю, не копируя бездумно модель Чарли Паркера. Когда Сонни Роллинс вступил в квинтет Брауна—Роуча в 1955 году, он был по уши в героине, но Брауни никогда не читал ему мораль. Тем не менее благодаря положительному примеру Сонни Роллинс отказался от пагубных привычек: на примере Брауни он увидел, что можно не сидеть на игле и при этом быть великим музыкантом. Клиффорда Брауна никто не видел в гневе. Он не повышал голоса на других, не употреблял бранных слов, хромал из-за аварии, а его самым слабым местом было пристрастие к пончикам.

Тем не менее жизнь молодого трубача, который только-только начал свои творческие поиски, окончилась трагически. В июне 1956 года Браун и Ричи Пауэлл ехали с концерта на концерт из Филадельфии, где стояла аномальная жара, в Чикаго. За рулем «бьюика» 1955 года сидела жена пианиста Нэнси. После полуночи путешественники заправили машину в 120 милях от Питтсбурга, и ранним дождливым утром 26 июня на шоссе к западу от Бедфорда машина пропустила поворот, разбила ограждение и слетела с

дороги, и все три человека, находившиеся в ней, погибли. Клиффорд Браун ушел в мир иной во вторую годовщину его женитьбы и в 22-й день рождения жены.

Саксофонист Бенни Голсон рассказывал: «Это был вечер 27 июня 1956 года. В то время я играл в оркестре Диззи Гиллеспи, и мы были на сцене театра Apollo в Нью-Йорке. Мы закончили первую часть шоу и готовились выйти на сцену. Неожиданно Уолтер Дэвис-младший вбежал с криком и сказал: «Вы слышали? Вы слышали? Брауни вчера разбился!» Конечно, ни один музыкант не мог в это поверить. Некоторые закрыли лица руками и сказали: «Нет!» От шока никто из нас не мог двигаться. Хотя мы заняли свои места, никто не мог играть. Диззи попытался нас подбодрить, и занавес подняли. Многие музыканты плакали во время игры, и музыка прерывалась время от времени. Я говорил себе: «Это кошмар! Это кошмар!» И старался проснуться. Но на следующее утро в газете я прочитал о смерти Брауни».

Когда весть о трагедии дошла до коллег в Чикаго, Макс Роуч заперся в номере отеля с двумя бутылками коньяка, а Сонни Роллинс в исступлении играл на саксе всю ночь. Коллектив распался, Клиффорда Брауна никто не мог заменить; многие музыканты записали посвящения рано ушедшему музыканту, а Сонни Роллинс сказал о своем бывшем коллеге: «Он был как падающая звезда: вот он здесь, а сейчас его уже нет». До сих пор Клиффорд Браун остается одной из джазовых загадок: одаренным, смотрящим вперед трубачом, который так и не реализовал своего потенциала из-за роковой случайности. Но и того наследия, что он оставил, хватит на многие часы меломанского удовольствия.



Послушать

Max Roach Quintet. Clifford Brown And Max Roach (1954)

EmArcy

Объявление о том, что Клиффорд Браун и Макс Роуч начали записываться и играть вместе, поразило все джаз-сообщество: все ждали, к чему приведет это мощное партнерство. Первый плод сотрудничества — эта теплая и ис-

кренняя запись. Эту пластинку не встретишь в большинстве списков величайших джазовых альбомов всех времен, но она вполне могла бы там быть, если бы вышла, скажем, на Blue Note, а не на чикагском лейбле EmArcy. Игра Клиффорда Брауна настолько убедительна и восхитительна, что по сравнению с ней даже творения Майлза Дэвиса того же времени могут показаться пресными и высокомерно-равнодушными. Дебютный диск квартета Клиффорда Брауна и Макса Роуча вышел с фамилиями обоих музыкантов — самого многообещающего трубача эпохи и короля барабанщиков бибопа — на пике их формы. Чистый, исполненный такта и вкуса тон первого идеально вписывается в ритмическое богатство второго, чтобы в сочетании с расслабленной игрой саксофониста Харольда Ленда подарить нам такие джазовые сокровища, как Parisian Thoroughfare, Deliah или подлинный хит хард-бопа Daahoud.

Ли Морган: удар сбоку

Историк и критик Нэт Хентофф писал о своем первом знакомстве с одним из лучших трубачей хард-бопа и вообще 60-х годов: «У каждого слушателя джаза было несколько потрясающих событий, которые буквально нельзя забыть. Со мной произошло такое, когда биг-бэнд Диззи Гиллеспи играл в клубе Birdland в 1957 году. Я сидел спиной к эстраде, группа начала играть Night In Tunisia. Внезапно из общего звучания оркестра вырвалась труба, короткое соло которой было настолько блестящим и электризирующим, что вся беседа в комнате остановилась, а руки тех, кто жестикулировал, буквально замерли в воздухе. После впечатления, подобного раскату грома, я повернулся и увидел, что трубачом был очень молодой сессионный музыкант из Филадельфии Ли Морган».

Сегодня юными виртуозами уже никого не удивишь, поэтому нам трудно представить ту сенсацию, которую произвел молодой Ли Морган в 1956 году. В то время практически не было прецедентов, чтобы трубач-тинейджер сидел в оркестре Диззи Гиллеспи и, тем более, играл соло в таком гимне, как A Night In Tunisia. Ли Морган стал

звездой сразу после появления на джазовой сцене: 18-летний ученик Диззи Гиллеспи и Клиффорда Брауна умел играть пулеметной скорости импровизации, которые демонстрировали не по годам развитую, дерзкую виртуозность. Он активно записывался практически до самой смерти (трагической и неожиданной), оставив огромное количество записей, а погиб фактически на сцене — от пули, выпущенной любимой женщиной.

Эдвард Ли Морган родился 10 июля 1938 года в Филадельфии. В детстве он проявлял интерес к вибрафону, но на тринадцатый день рождения сестра подарила ему первую трубу. Первым ориентиром для увлеченного джазом подростка стал Клиффорд Браун, у которого Ли Морган в итоге даже брал уроки. К 15 годам юный трубач уже выступал по выходным со своей собственной группой с контрабасистом Джеймсом Спанки Дебрестом в качестве партнера: оба сделали первые шаги на профессиональной сцене, когда барабанщик Арт Блейки, прибывший в Филадельфию, взял их в свой текущий состав The Jazz Messengers.

Ли Морган рассказывал: «Спанки остался там. Я, возможно, остался бы тоже, но не хотел подписывать контракт, так что ушел после двух недель работы. Вскоре после этого Диззи возвратился из своего южноамериканского тура. Я встречал его за несколько лет до этого в клубе, и он знал обо мне. Ему была нужна замена Джо Гордона, а я нуждался в опыте работы в биг-бенде, так что все сработало!» Так в 18 лет Ли Морган уже играл в оркестре Диззи Гиллеспи, который, впрочем, просуществовал всего полтора года и в 1956 году развалился из-за финансовых проблем. Но для Ли Моргана это был огромный шаг вперед, но на дальнейшую его судьбу повлияло трагическое обстоятельство.

После безвременной кончины уникального по силе дарования трубача Клиффорда Брауна в автокатастрофе 26 июля 1956 года весь джазовый мир начал поиски его преемника (так же было после смерти Чарли Паркера). Молодой виртуоз Ли Морган идеально вписался в роль продолжателя дела погибшего в расцвете лет трубача и своего же кумира. Он начал часто записываться — главным образом для Blue Note. К счастью, Альфред Лайон предоставил в его расиоря-

жение всю творческую атмосферу лейбла, первым делом предложив ему записать сразу шесть пластинок в течение пятнадцати месяцев. В итоге в качестве лидера Ли Морган записал для Blue Note двадцать пять альбомов с привлечением более чем 250 музыкантов.

Все трубачи разные, и каждый берет своим. Один может похвастаться красивым тоном, но ему не хватает диапазона. Другие запросто справляются с быстрыми темпами, но кажутся безжизненными в балладах. Третьи фонтанируют идеями, но не блещут в подаче. Ли Морган обладал всем и сразу: полнотой и яркостью тона, надежным диапазоном, непогрешимой техникой и легкой виртуозностью, чувствительностью в медленных вещах, безграничной энергией и чувством юмора. В ранние годы он любил длинные, изящные импровизации, потом привнес в свою игру элементы ритм-энд-блюза и фанка, научился подражать человеческому голосу. К концу карьеры двигался в сторону модальной музыки и фри-джаза, но оставался в рамках традиции и своей собственной манеры. Ли Морган всегда звучал как Ли Морган.

Потрясающая воображение, многогранная, стабильная игра сделала Ли Моргана первоклассным сессионным музыкантом. Перечисление всех сессий звукозаписи, в которых трубач участвовал в качестве аккомпаниатора, заняло бы не одну страницу, и в большинстве своем это сплошная джазовая классика: Moanin' Арта Блейки (1959), Night DREAMER Уэйна Шортера (1964), Think! Лонни Смита (1968). На Blue Train Джона Колтрейна в 1957 году Ли Морган сыграл на искривленной трубе, выданной ему Диззи Гиллеспи, и исполнил одно из самых знаменитых своих соло в заглавной композиции.

Репутация и собственный голос Ли Моргана сложились в The Jazz Messengers Арта Блейки, куда он вновь попал в 1958 году в качестве солиста и композитора. Трубач гастролитировал и записывался с группой до лета 1961 года. Когда из состава ушел Бенни Голсон, Морган предложил Арту Блейки нанять молодого тенор-саксофониста Уэйна Шортера. Этот состав The Jazz Messengers (с участием пианиста Бобби Тиммонса и контрабасиста Джайми Мерита) записал классический альбом The Freedom Rider (1961). В

то же время Ли Морган познакомился с героином, что почти привело его яркую карьеру к краху. Из-за проблем с наркотиками Морган и Тиммонс ушли из группы в 1961 году, трубач вернулся в Филадельфию и два года был в стороне от музыки, борясь со страшной зависимостью.

Когда в 1963 году Ли Морган вернулся в Нью-Йорк, его ждал триумф. Он начал развивать более пространственную фразировку, ориентированную на блюз и фанк, поучаствовал в записи авангардного альбома Грэггера Монкера III *Evolution* в ноябре 1963 года. Но одна из его записей вдруг протаранила хит-парады. Заглавная пьеса *The Sidewinder* («Удар сбоку») была выпущена в виде сорокапятки и попала прямиком в хит-парад поп-музыки. По словам барабанщика Билли Харта, Ли Морган сам удивился, что записанная в качестве альбомного заполнителя танцевальная мелодия снискала такой успех. *The Sidewinder* прозвучал даже в автомобильном рекламном ролике: его использовали без разрешения, и в дело пришлось вмешаться юристам лейбла *Blue Note*.

Громовой успех привел к тому, что руководство *Blue Note* призвало всех своих музыкантов записывать аналогичные номера в расчете на новые хиты. Сам Морган несколько раз повторил формулу в *Cornbread* и *Yes I Can, No You Can't*, но не пошел по накатанной *The Sidewinder* дорожке и в середине 60-х годов взял курс на более серьезную, захватывающую и непредсказуемую музыку. Его поздние записи выходят за рамки хард-бопа: записанный в Лос-Анджелесе концерт *Live At The Lighthouse* (1970) — обращение к модальному джазу и авангарду, на посмертно изданном альбоме *The Last Session* можно обнаружить эксперименты с электроникой.

Альбом выходил за альбомом, Ли Морган продолжал записываться и в качестве лидера, и в качестве аккомпаниатора, на год воссоединился с *The Jazz Messengers*, пока его коллега трубач Фредди Хаббард уходил в другую группу. Под конец десятилетия он увлекся и политической борьбой. Вместе с саксофонистом Расааном Роландом Кирком, известным игрой сразу на нескольких саксофонах, он основал «Джазовое и народное движение», целью которого была защита прав черных музыкантов в музыкальной ин-

дустрии. Главной их претензией было то, что джазовым музыкантам предоставляется непропорционально малое время в популярных телевизионных шоу.

К сожалению, дальнейшим планам талантливого трубача не было суждено сбыться. В ночь на 19 февраля 1972 года Ли Морган вместе со своей группой выступал в джазовом клубе Slugs' в Нью-Йорке. Морган только-только собрался выйти на сцену, когда в зал зашла его гражданская жена Хелен Мор, которая была на тринадцать лет его старше. Она позвала трубача по имени, а когда тот обернулся, выстрелила ему из пистолета прямо в сердце. Осужденная и освобожденная условно-досрочно в 1978 году Хелен Мор так ничего о причинах того инцидента и не сказала: это могли быть наркотики, ссоры или ревность. Одному из ведущих джазовых музыкантов было всего 33 года.



Послушать

Lee Morgan. The Sidewinder (1964)
Blue Note

Этот альбом спас Blue Note от банкротства, но, кроме коммерческого успеха, это был огромный творческий прорыв. Большую часть 1962 и 1963 годов Ли Морган потратил на борьбу с героиновой зависимостью, приобретенной во время участия в The Jazz Messengers, и когда он очутился в студии Руди Ван Гелдера 21 декабря 1963 года после короткого (хотя и не совсем успешного) лечения в реабилитационной клинике, он чувствовал себя готовым к возвращению на сцену. The Sidewinder совершенно неожиданно для своих же создателей и издателей стал поп-хитом, дойдя в начале 1965 года до двадцать пятого места в хит-параде поп-музыки. Дело было в танцевальной доступности заглавного хита, бодрого, ритмичного и броского бугалу-номера, по лекалам которого в будущем музыкантами Blue Note лепились все новые и новые кандидаты в хиты. Хотя многие из них были столь же притягательны, превзойти оригинал Ли Моргана, на котором он исполняет одно из своих самых внушительных соло, не удалось ни одному из них.

Уэс Монтгомери: невероятная джазовая гитара

Авторитет этого музыканта в музыкантских кругах неоспорим, по его записям и нотам учится каждый джазовый (да и любой другой) гитарист. Но широкой публике он известен не очень хорошо, и на то есть несколько причин. Во-первых, Уэс Монтгомери довольно рано умер, всего лишь в 45 лет, и его карьера в звукозаписи длилась всего девять лет. Во-вторых, сам Уэс был совершенно не тщеславным человеком, не склонным к внешним эффектам, он мог просто выйти на сцену и сыграть на гитаре. Впрочем, свою приличную долю популярности он получил еще при жизни — его записи были бестселлерами по джазовым меркам, и слушали их не только поклонники джаза, ведь у Уэса хватало вполне доступных альбомов, которые можно назвать поп-джазом. Имя Уэса Монтгомери непременно упоминается в тройке величайших джазовых гитаристов в любом разговоре о джазе. Гитарист Джо Пасс сказал: «Для меня существует только три подлинных новатора гитары: Уэс Монтгомери, Чарли Крисчен и Джанго Рейнхардт».

Уэс Лесли Монтгомери — чистый самоучка, ровно никакого формального музыкального образования он не получил. Родился он 6 марта 1923 года в Индианаполисе, штат Индиана. У него было два брата-музыканта (кстати, ставшие впоследствии крепкими профессионалами и записавшие ряд альбомов под именем The Montgomery Brothers). Подрастая в таком музыкальном окружении, Уэсу ничего не оставалось, как играть музыку вместе с ними. Начинать он на игрушечной четырехструнной гитаре, по струнам которой его пальцы уверенно бегали уже в 12-летнем возрасте. Он мечтал играть как Чарли Крисчен — первая звезда джазовой гитары, но он не знал музыкальной грамоты и подбирал сложные мелодии и аккорды на слух. Эти упражнения потом переросли в создание нового гитарного языка, но сначала Уэс просто научился играть все соло Чарли Крисчена нота в ноту.

За это умение его сначала и ценили. После работы с оркестром вибрафониста Лайонела Хэмптона в 1948—

1950 годах Уэс Монтгомери вернулся в родной Индианаполис. В отличие от многих других музыкантов он чувствовал себя счастливым семейным человеком и всегда стремился домой, к жене, а потом и к детям, а в долгих отлучках чувствовал себя неуютно. Так что гитарист не воспользовался карьерными возможностями. Просто купил себе усилитель, днем работал сварщиком, а по вечерам до двух ночи играл на гитаре в местных барах. Ирония судьбы в том, что его уникальная техника и мягкий, выразительный тон получили развитие как раз потому, что он приходил домой поздно ночью. Уэс не ложился спать и продолжал практиковаться, но так как его жена уже спала, он играл тихо и нежно, чтобы никого не разбудить. Более того, он даже использовал в своей игре мозоль на большом пальце, полученную на дневной работе.

Удивительно свежая и виртуозная манера гитариста вызвала всеобщее восхищение и стала сенсацией. Саксофонист Кэннонбол Эддерли прослушал его выступление в клубе и был поражен игрой «музыкальной легенды Индианаполиса» настолько, что на следующее утро позвонил продюсеру Riverside Records Оррину Кипньюсу с рекомендацией немедленно предлагать контракт талантливому новичку. Музыкальные братья Уэса, вибафонист Бадди и басист Монк, тем временем добились успеха со своей группой The Mastersounds и предложили ему записаться для лейбла Pacific Jazz. Так в 35-летнем возрасте Уэс попал в мир большого джаза и даже короткое время играл в секстете Джона Колтрейна, но после этого больше к сессионной работе не возвращался и до конца жизни был лидером собственных ансамблей (хотя и пару раз выступил в дуэте с органистом Джимми Смитом).

Оррин Кипньюс предложил Уэсу Монтгомери контракт на двадцать пять сессий звукозаписи. Уже после выхода второго альбома в 1960 году, который был очень проницательно назван *The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery* («Невероятная джазовая гитара Уэса Монтгомери»), журнал *Down Beat* провозгласил музыканта новой звездой. Его записи для Riverside 1959–1963 годов, по большей части, представляют собой спонтанные и невероятно виртуозные джазовые джемы в составе малых групп (един-

ственное исключение — альбом баллад с оркестром, иронично названный *Fusion*). Интересная сессия выдалась в компании с виртуозом вибрафона и участником *The Modern Jazz Quartet* Милтом Джексон: перед подписанием контракта с ним Оррин Киппньюс поставил условие — непременно записаться с Уэсом Монтгомери. Все альбомы этого периода собраны в бокс из двенадцати компакт-дисков, которые со всей ясностью показывают: Уэс Монтгомери как будто заново открыл для джаза гитару и применил свой новаторский подход в игре октавами и изобретательных, мастерских импровизациях на пределе скорости.

«Гибсон» Уэса обладал роскошным, неповторимым звуком, который был результатом его необычного стилистического подхода: не он один играл соло октавами и аккордами, но он делал это с невероятной свободой, отчего музыка получалась текучей, почти невесомой. Порой кажется, что он едва касается струн, но полнота каждого аккорда или интервала просто поразительна. Композитор и теоретик «третьего течения» Гюнтер Шуллер сказал так: «Слушать Уэса Монтгомери — как балансировать на краю пропасти. Его игра на своем пике становится невероятно интересной, вплоть до точки, когда ты чувствуешь, что тебе не хватает физической выносливости, чтобы ее пережить». Сам скромняга Уэс отмахивался: мол, все это лишь случайные откровения, ничего серьезного! Но музыканты и слушатели думали иначе. Имя Уэса Монтгомери стало синонимом джазовой гитары, он стал самым влиятельным гитаристом со времен Чарли Крисчена, и потребовалось ему для этого всего несколько лет.

Когда фирма *Riverside* обанкротилась в 1964 году, Уэс перешел на *Verve Records* к продюсеру Криду Тейлору и под влиянием продюсера изменил свою музыку в сторону большей доступности и ясности формы. Вернее, его стиль и манера остались прежними, и он даже записал на новом лейбле ряд типично джазовых альбомов (*Smokin' At The Half Note*). Но Крид Тейлор намеревался привлечь к музыканту (и к *Verve Records*) более широкую аудиторию, и Уэс Монтгомери записал свою версию ритм-энд-блюзового хита *Goin' Out Of My Head*. Альбом с этой версией полу-

чил «Грэмми», Уэс стал часто записывать каверы всевозможных хитов. После 1965 года он уже не записывал в чистом виде джазовых альбомов, но даже поп-альбомы Уэса Монтгомери со струнной секцией полны джазового чувства и элегантности. Во время записи пластинки *Bumpin'* 1965 года одновременная запись гитариста и оркестра не удовлетворила аранжировщика Дона Себески, и он предложил Уэсу Монтгомери записать выбранные им пьесы в малом составе, а потом наложил на эту запись оркестровые части.

В 1967 году Уэс Монтгомери вместе с Кридом Тейлором перешел на фирму A&M и записал три альбома-бестселлера с его собственными прочтениями поп-мелодий в сопровождении струнного оркестра (включая и знаменитый *A Day In The Life* с окурками на обложке). Джазовые пуристы были не в восторге, но пластинки расходились очень хорошо (что позволяло музыканту содержать жену и семерых детей), а пьесы крутили на радио, привлекая новую публику к джазу — и к ранним записям самого Уэса. Техника гитариста вовсе не упростилась, на концертах он продолжал виртуозно солировать и развивать свои приемы — вплоть до скоропостижной смерти музыканта в 1968 году от инфаркта. Свои проблемы с сердцем Уэс Монтгомери скрывал от семьи и коллег, он собирался пройти курс лечения, но неожиданно для всех случилась трагедия.

За короткий срок своей жизни и карьеры Уэс Монтгомери создал огромное по значимости наследие, к которому обращаются все новые поколения гитаристов — и не только джазовых, ведь гитарным трюкам у Уэса учились и великий рок-гитарист Джимми Хендрикс, и мастер блюза Стиви Рэй Вокен. Ученики навсегда сохранили благодарность своему учителю. Кенни Баррел признался, что для него было честью участвовать в одной из сессий Уэса Монтгомери в качестве второго гитариста. Один из учеников Уэса, Джордж Бенсон, с большим чувством сыграл пьесу под названием *We All Remember Wes*, написанную в память о великом гитаристе Стиви Уандером. «Все мы помним Уэса» — под этими словами подпишутся сотни и тысячи гитаристов по всему миру.



Послушать

Wes Montgomery. Smokin' At The Half Note

(1965)

Verve

Для Verve Records Уэс Монтгомери записал десяток альбомов, но одним из самых интересных был этот диск, выпущенный в июне 1965 года. Эта классическая запись из нью-йоркского клуба демонстрирует, насколько техничным и изобретательным был Уэс Монтгомери во время своих концертных выступлений: гитарист Пэт Мэттини даже назвал ее «абсолютно величайшим альбомом джазовой гитары из всех когда-либо сделанных». Этот же музыкант признался: «Я учился играть, слушая Smokin' At The Half Note Уэса Монтгомери». И не он один. В пьесе Unit 7 можно услышать одно из величайших в истории гитарных соло. Уэс играет здесь со всей возможной уверенностью в своих силах, поддерживаемый такой же взрывной игрой трио в составе пианиста Уинтона Келли, басиста Пола Чемберса и барабанщика Джимми Кобба. Тот же мощный состав (плюс тенор-саксофонист Джонни Гриффин) аккомпанирует Уэсу в еще одном потрясающем альбоме — Full House 1962 года, тоже записанном живьем.

Арт Блейки: ритмическая основа

В конце 40-х годов барабанщик Арт Блейки путешествовал по Западной Африке, где принял ислам, сменил имя на Абдулла Ибн Бухаина и познакомился с ритмическими особенностями игры на африканских барабанах. Некоторые приемы он даже взял в свой арсенал: например, игру по ободку пластика или использование локтя для того, чтобы изменить тон барабана. Арт Блейки приобрел репутацию патриарха джазовых ударных, чей хард-боповый ритм с привкусом фанка и блюза задал стандарт джазовых ударных на десятилетия вперед. Плотный пульс ногой по педали хай-хэта, мощные толчки по тарелкам и малому барабану, громовые акценты на томах и африканская полиритмия — это уникальный стиль легендарного барабанщика Арта Блейки.

Лидеры оркестров и по совместительству барабанщики были в моде на протяжении всей эры свинга (стоит вспомнить великих Джина Круппу или Чика Уэбба), но бибоп выдвинул на первый план исключительно саксофонистов и трубачей. Лишь Арт Блейки — исключение из этого правила: он играл бибоп на барабанах и при этом руководил оркестром на протяжении почти сорока лет. Хотя другие барабанщики тоже временами записывались под своим именем, ни один из них не удержался на позиции лидера настолько долго, как Арт Блейки во главе своих The Jazz Messengers, «Посланников джаза». О своей любви к искусству он говорил: «Пройти по жизни и упустить эту музыку — это упустить одну из лучших вещей в жизни!» Арт получал от игры колоссальное удовольствие: на многих концертных фотографиях лицо барабанщика озарено детской улыбкой.

Артур Арт Блейки родился 11 октября 1919 года в семье адвентистов седьмого дня из Питтсбурга, штат Пенсильвания. Поначалу Арт играл на фортепиано и даже возглавлял молодежный ансамбль. По поводу его перехода к барабанам существует несколько версий: возможно, ему просто пришлось заменить заболевшего ударника, и он вошел во вкус. Сам Арт Блейки всегда рассказывал, что однажды владелец питтсбургского ночного клуба приставил к его голове пистолет и приказал пересечь с рояля за барабанную установку. После этого ему пришлось самостоятельно учиться играть на барабанах, копируя напористый свинговый стиль Чика Уэбба.

К 25-летнему возрасту Арт Блейки уже завершил сотрудничество с оркестром Флетчера Хендерсона и пианисткой Мэри Лу Уильямс, играл по ночам бок о бок с Диззи Гиллеспи, Декстером Гордоном, Фэтсом Наварро и Сарой Возн в бибоповом оркестре певца Билли Экстайна. К концу 40-х ритмы в исполнении Арта Блейки послужили основой для музыки Телониуса Монка, Майлза Дэвиса и Чарли Паркера, и барабанщик выдвинулся в число передовых деятелей бибопа. Диззи Гиллеспи говаривал о тогдашних главных джазовых барабанщиках: «Кенни Кларк был крестным отцом, Макс Роуч был художником, который приготовил цвета, Арт был вулканом!»

В 1947 году Арт Блейки организовал репетиционную группу The Seventeen Messengers, позже записался с октетом The Jazz Messengers. Сохранив это название, в 1953 году Арт Блейки вместе с другом-пианистом Хорасом Сильвером собрал группу с участием саксофониста Хэнка Мобли и трубача Кенни Дорэма. Их ранняя запись *A Night At Birdland* февраля 1954 года еще под названием The Art Blakey Quintet — один из первых официально вышедших концертных джазовых альбомов. Когда Сильвер вышел из игры в 1956 году, Арт Блейки стал единоличным лидером этого коллектива с текучим составом участников — и оставался таковым до самой своей смерти.

The Jazz Messengers были образцовой хард-боповой группой конца 50-х, играющей классический вариант энергичной формы бибопа с выраженными блюзовыми влияниями. Арт Блейки с самого начала (еще с исторических сессий с Телониусом Монком) продемонстрировал силу и оригинальность своей игры с громкими, перекрестными акцентами малого барабана и бочки. Громкий и властный барабанщик, любитель нагнетания напряжения и неожиданных выплесков энергии, Блейки тем не менее был тонким психологом и внимательно слушал солистов, отвечая на их вызовы. Барабанную полиритмию Арта Блейки можно услышать на массе пластинок фирмы Blue Note 60-х годов, где он активно записывался в качестве сессионного музыканта.

Игра Арта Блейки была столь неумолима и выверена, что не позавидуешь тому саксофонисту или трубачу, который не мог идти с ним в ногу. Для него главным был именно ритм, Блейки не интересовался проблемами мелодии, тембра или оттенком тона (как, например, его современник Макс Роуч). Его барабанная установка была двигателем музыки и ничем больше. Арта Блейки не занимали серьезные концепции, он не был провидцем и в этом отчасти был ограничен. Но его блестящая, щедрая, гениальная игра, которая толкала вперед музыку до конца жизни барабанщика, сама по себе была достойна любых концепций: «Все, что тебе требуется, — это способность чувствовать!»

Арт Блейки говорил о своей миссии: «Когда люди приходят, чтобы расслабиться после тяжелого рабочего дня, моя работа в том, чтобы сделать их счастливыми и смыть пыль

повседневной жизни». Благодаря такому подходу и энергии лидера коллектив The Jazz Messengers быстро получил статус одной из самых популярных и востребованных джазовых групп момента. Музыканты с успехом гастролировали по Европе и Африке. В 1960 году The Jazz Messengers стали первой американской джазовой группой, выступившей в Японии. В аэропорту Токио музыкантов встречали сотни людей, через громкоговорители крутили их музыку, а визит освещался телевидением на всю страну. По сути, это был гастролирующий музыкальный вуз: Арт Блейки сам предлагал соратникам уходить и создавать собственные группы.

Состав Арта Блейки стал настоящим инкубатором молодых дарований, школой с первоклассным образованием, способной конкурировать с любым университетом. За десятилетия барабанщик открыл множество талантов (подобно Флетчеру Хендерсону или Майлзу Дэвису) и вдохновил их не копировать мастеров прошлого, а вырабатывать свой стиль и писать свою музыку. В разное время в The Jazz Messengers состояли саксофонисты Хэнк Мобли, Уэйн Шортер, Джеки Маклин, пианист Кейт Джаррет, трубачи Дональд Берд, Ли Морган, Фредди Хаббард, Уинтон Марсалис — и даже советский трубач Валерий Пономарев. Все они играли ключевую роль в развитии идей движения хард-бопа. На вопрос о том, как ему удастся находить столько ярких молодых талантов, Арт Блейки отвечал: «Не я их нахожу, это они меня находят!»

Участие в концертах и записях The Jazz Messengers для многих молодых джазменов задавало старт успешной карьере. Сам Арт Блейки сказал в микрофон на концерте, зафиксированном на альбоме *A Night At Birdland*: «Я собираюсь оставаться с молодежью. Когда они состарятся, я наберу новую молодежь. Так ум остается активным!» С подачи саксофониста Уэйна Шортера, который одно время состоял в The Jazz Messengers музыкальным директором, в 60-х годах группа даже в определенной степени обратилась к фри-джазу. В 70-х были попытки играть фьюжн с электропиано, а в начале 80-х годов группа обновилась с появлением молодых традиционалистов во главе с трубачом Уинтоном Марсалисом, который говорил: «Если бы я не играл с Артом, я бы не играл джаз».

Группа сохраняла свою аудиторию и продолжала выпускать таланты, а Арт Блейки гастролировал с молодежью из The Jazz Messengers до конца 80-х (как говорил Майлз Дэвис, «если Арт Блейки старомоден, то я — белый!»). Помимо этого, барабанщик ездил в мировой тур «Гиганты джаза» 1971–1972 годов вместе с Диззи Гиллеспи, Телониусом Монком, Сонни Ститтом и другими джазменами, а также сольно выступал на джазовом фестивале в Ньюпорте. В 1974 году на фестивале состоялась дуэль барабанщиков, где соперниками Арта Блейки были Макс Роуч, Бадди Рич и Элвин Джонс. Всю жизнь Арт Блейки играл с таким пылом, что в конце концов практически потерял слух и играл, следуя инстинкту. Главный «посланник джаза» умер 16 октября 1990 года в Нью-Йорке, оставив огромное наследие и задав джазу пульс, который бьется и поныне.



Послушать

Art Blakey & The Jazz Messengers. Moanin' (1959)
Blue Note

Для Арта Блейки это был первый альбом для Blue Note после перерыва в отношениях с лейблом, так что он с воодушевлением воспринимал запись как возвращение домой и новый старт. На диске Moanin' зафиксирован третий состав The Jazz Messengers, который считается одним из лучших (в частности, здесь заявляет о себе 20-летний трубач Ли Морган). Хотя к моменту записи 30 октября 1958 года тенор-саксофонист Бенни Голсон был в составе всего несколько месяцев, его авторству принадлежит большая часть пьес этой выдающейся пластинки, а заглавный хит представил пианист Бобби Тиммонс. На этом шедевре хард-боба изысканная фразировка современного джаза органично слилась с мотивами блюза и госпела (Blues March и вовсе вызывает в памяти марширующие оркестры из Нового Орлеана). Чтобы по достоинству оценить вклад Арта Блейки в эту музыку, стоит послушать его классическое барабанное соло в пылающей огнем, тречастной пьесе The Drum Thunder Suite с его постоянным пульсом хай-хэта, перекличкой томов и виртуозными, громкими сбивками.

Кэннонбол Эддерли: по прозвищу Ядро

Великий альт-саксофонист Джулиан Эддерли еще в школе получил кличку Каннибал за свой неумемный аппетит, но со временем прозвище превратилось в Cannonball (Пушечное Ядро). Это слово и впрямь его отчасти характеризует: сильное, щедрое, весомое звучание вырывалось из его саксофона с силой тяжелой артиллерии. Но в то же время Кэннонбол Эддерли был настоящим джентльменом, открытым, доброжелательным человеком, чья притягательность натуры помогла ему всю жизнь пользоваться почитанием со стороны коллег и слушателей. Музыканты всегда к нему тянулись: еще в школе он был местной легендой и руководил оркестром.

Джулиан Эддерли родился 15 сентября 1929 года в городе Тампа, штат Флорида, но вскоре семья переехала в Таллахасси. Его родители были университетскими преподавателями, и сын унаследовал от них педагогическую жилку: в 1961 году Кэннонбол даже выпустит на Riverside Records пластинку The Child's Introduction To Jazz, на которой он рассказывает детям о джазе. Кстати, у него также была привычка объяснять публике, что за пьесу он сейчас будет играть, — такая интеллектуальная презентация музыки снискала Кэннонболу дополнительные симпатии.

Отец Джулиана Эддерли был трубачом и купил сыну трубу. Когда тот перешел на саксофон, труба досталась младшему брату Нэту: впоследствии оба неразлучных брата составят ядро целой серии успешных джазовых коллективов. Отец Шугар Эддерли говорил: «Нэт был таким же музыкальным, как Кэннон, но я сказал: одного музыканта в семье будет достаточно; я подумал, что право будет для Нэта подходящим полем деятельности, ведь он так любил спорить!» Но после возвращения братьев с Корейской войны Нэт бросил юридическую школу и уехал в Европу играть на трубе с оркестром Лайонела Хэмптона, а Джулиан подался в Нью-Йорк.

Между прочим, Нью-Йорк привлек старшего брата Эддерли не столько джазовой сценой — он собирался лишь поступать в аспирантуру. Но все изменил один случай, ког-

да в июле 1955 года в Нью-Йорке оказался и его брат Нэт. Вместе они в первый же вечер пошли в клуб *Cafe Bohemia*, где в то время играла группа контрабасиста Оскара Петтифорда: барабанщик Кенни Кларк и пианист Хорас Сильвер. В то время Кэннонбол Эддерли не расставался со своим саксофоном — из опасения, что его могут украсть. Ему предложили занять место опаздывающего саксофониста, и Кэннонбол без проблем продрался сквозь все сложные аккордные замены. Один концерт новичка вызвал подлинную сенсацию в мире нью-йоркских джазменов.

Уже через несколько недель братья приняли участие в записи первой своей работы — альбома *Bohemia After Dark* барабанщика Кенни Кларка. Кэннонбола Эддерли тут же окрестили «новым Чарли Паркером», но он доказал, что является величиной сам по себе. Воспользовавшись славой того вечера в *Cafe Bohemia*, он при участии брата собрал собственную группу, подписал контракта с *Savoy Records* и пять лет пользовался неизменным успехом. С деньгами у первого квинтета Кэннонбола Эддерли было туго, но критика его хвалила, а братская любовь помогала преодолевать трудности. Нэт Эддерли играл на корнете, сочинял (ему принадлежит авторство таких вещей, как *Work Song*, *Jive Samba*, *The Old Country*) и занимался деньгами.

В 1957 году трубачу Майлзу Дэвису как раз понадобился альт-саксофонист, чей стиль был укоренен в блюз. Он писал: «Когда Кэннонбол к нам пришел, все сразу его полюбили — большой, добродушный малый, он все время смеялся, был очень приятным в общении, джентльмен до кончиков ногтей, и в мозгах ему не откажешь». Кэннонбол вошел в секстет Майлза в октябре 1957 года, за три месяца до возвращения в эту же группу Джона Колтрейна. Новичок был поражен новаторской игрой Колтрейна, но быстро освоился («Кэннонбол как губка все в себя впитывал») и вскоре играл на отрыв. Именно этого звучания добивался Майлз Дэвис.

В 1958 году группа Майлза Дэвиса записала альбом *Milestones* — первую попытку исполнять расслабленный, мягкий модалный джаз. В то же время Кэннонбол подписал контракт с *Blue Note* и попросил Майлза подыграть для пластинки *Something Else*, которая стала своеобразной пред-

течей знаменитого майлзовского шедевра *Kind Of Blue*. Потрясающий состав (Кэннонбол Эддерли, Майлз Дэвис, пианист Хэнк Джонс, контрабасист Сэм Джонс и барабанщик Арт Блейки) собрался 9 марта 1958 года, чтобы записать один из самых интересных альбомов в истории джаза.

После ухода Кэннонбола от Майлза Дэвиса братья Эддерли собрали второй квинтет, который оказался очень успешным. Группа играла хард-боп и отрабатывала контракт с *Riverside Records* (1959—1963), а братское взаимопонимание придавало секстету дополнительную мощь. Запись с концерта октября 1959 года в сан-францисском клубе *Jazz Workshop* содержала успешную соул-джазовую версию вальса пианиста Бобби Тиммонса *This Here*. Между прочим, на том самом концерте присутствовал и советский композитор Дмитрий Шостакович, выражавший симпатию к джазу: он никак не прокомментировал выступление, но улыбался, аплодировал и был явно доволен.

В разное время в группы Кэннонбола Эддерли входили такие значимые музыканты, как пианисты Билл Эванс, Бобби Тиммонс, Джо Завинул (он написал в честь своего друга пьесу *Cannon Ball*), басист Рэй Браун, саксофонисты Чарльз Ллойд и Юзеф Латиф, и многие другие. После закрытия *Riverside Records* братья Эддерли подписали контракт с *Columbia*, и их музыка стала более коммерческой, впитала электронные инструменты и фанк-ритмы, но при этом оставалась столь же вдохновенной и изобретательной. Группа (на тот момент секстет) в конце 60-х привлекла даже аудиторию поп-музыки: в 1966 году композиция Джо Завинула *Mercy, Mercy, Mercy* разошлась тиражом в миллион копий.

К концу десятилетия Кэннонбол Эддерли увлекся фьюжном Майлза Дэвиса и сопрано-саксофоном Джона Колтрейна, что отразилось на таких его альбомах, как *Accent On Africa* (1968) и *The Price You Got To Pay To Be Free* (1970). Нэт Эддерли добился выступлений в зале *Fillmore East*, где почти танцевальный соул-джаз его коллектива смог достучаться до широкой молодой аудитории, слушающей рок. Однажды квинтет выступил на джазовом фестивале в Монтерее, и маленькая сцена, снятая на этом концерте, попала в психологический триллер «Сыграйте мне туманно» режиссера Клинта Иствуда — кстати, серьезного джазового фана-

та, который впоследствии экранизирует биографию Чарли Паркера в фильме «Птица» (1988).

Открытый, притягательный человек, Кэннонбол Эддерли с увлечением слушал других музыкантов и искал таланты: именно Кэннонбол Эддерли привлек внимание Riverside Records к гитаристу Уэсу Монтгомери, продюсировал дебютную запись флюгельгорниста Чака Менджиони, сотрудничал с певицей Нэнси Уилсон. Незадолго до своей смерти от инсульта 8 августа 1975 года он успел записать фолк-мюзикл Big Man, основанный на легенде о Джо Генри — народном американском герое, черном рабочем, победившем в соревновании с паровым молотом и погибшем от истощения. Кэннонболу было всего 46 лет — он мог бы еще долго делиться страстным и жизнерадостным звуком своего саксофона (порой — тонким и красноречивым, в духе его бывшего работодателя Майлза Дэвиса, порой — интенсивным, как у коллеги Джона Колтрейна), но судьба распорядилась иначе.



Послушать

**Cannonball Adderley. Mercy, Mercy, Mercy! Live
At «The Club» (1966)
Capitol**

Хотя название самого популярного альбома Кэннонбола Эддерли гласит, что он записан живьем в «Клубе», это неправда. Мистификация (поддержанная текстом на обороте пластинки) была призвана разрекламировать ночной клуб в Чикаго, принадлежавший его другу, но на самом деле Эддерли записал альбом в Лос-Анджелесе, где продюсер Дэвид Аксельрод создал искусственную атмосферу клуба в голливудской студии. Для имитации клубной записи была приглашена специальная публика, которой даже предложили бесплатные напитки из бара. Слушатели пребывали в прекрасном расположении духа, и музыканты ответили на их присутствие и поддержку дополнительной энергией в игре. Группа Кэннонбола Эддерли играет здесь приземленный соул-джаз с основой в бибопе, госпеле и блюзе — настолько притягательный и доступный, что заглавная пьеса, сыгран-

ная ее автором Джо Завинулом на электропиано «Вурлицер», стала поп-хитом. Кроме этого стандарта — по два оригинала от каждого из братьев Эддерли и еще один подарок от Завинула — изысканная Hippodelphia.

Стен Гетц: лирика саморазрушения

Саксофонист Стен Гетц играл очень мягкую, теплую, приятную для слуха музыку. Если вы найдете черно-белый ролик *The Girl From Ipanema* 1964 года, в котором симпатичная Аструд Жильберту поет незабываемую песню, а на саксофоне лениво и безмятежно солирует белый мужчина, то вам может показаться, что этот музыкант был тихим и домашним человеком. Как бы не так: Стен Гетц прожил мятежную жизнь, в которой нашлось место и страшной наркотической зависимости, и затяжным депрессиям, и попытке ограбления аптеки, и двум развалившимся бракам, и даже пьяному ночному плаванию через Темзу. Его называли одним из величайших тенор-саксофонистов всех времен, но он же был одним из величайших бузотеров и возмутителей спокойствия.

Стен Гетц родился 2 февраля 1927 года в Филадельфии, штат Пенсильвания, в семье эмигрировавших в США киевских евреев. Ради больших возможностей семья переехала в Нью-Йорк. Если на столе оказывалось мясо, его отдавали маленькому Стенли Гетцу. Он учился в школе только на пятерки, а попутно старался освоить любой инструмент, который попадал ему в руки. Отец подарил ему саксофон, и отпраздновавший свою бар-мицу 13-летний музыкант буквально влюбился в этот инструмент, дующий в него по восемь часов в день. Школу пришлось бросить ради музыки: Стен Гетц подрабатывал на танцевальных вечеринках и бар-мицах и за год умудрился накопить денег на свой первый тенор-саксофон.

Молодой саксофонист удивлял коллег способностью играть соло Лестера Янга и на ходу читать ноты с листа, так что он с успехом прошел прослушивание в оркестр тромбониста Джека Тигардена. В его пользу сыграло то обстоятельство, что в силу возраста его не могли внезапно

отправить на войну с Гитлером, как это в то время часто случалось с джазменами. Стен Гетц пошел домой собирать чемодан, чтобы уже на следующее утро отправиться на гастроль. Еще с 15 лет Стен Гетц смолил сигарету за сигаретой, а по примеру Тигардена он начал еще и крепко выпивать. После турне саксофонист решил остаться в Калифорнии: работал продавцом одежды, а позже вступил в оркестр Стена Кентона. На заднем сиденье оркестрового автобуса один из музыкантов познакомил Стена Гетца с героинем.

Гетц успел поиграть в оркестре Бенни Гудмена, прежде чем познакомился с тремя саксофонистами, увлеченными, как и он, звучанием Лестера Янга. Это были Серж Карлофф, Зут Симс и Херби Стюард; вся четверка играла в мексиканском танцевальном зале. Аранжировщик оркестра Вуди Херман был покори́т звучанием этой компании и посоветовал руководителю нанять всех четверых. Команду саксофонистов оркестра Вуди Хермана прозвали «Четырмя братьями» — по названию эффектной пьесы *Four Brothers*, в которой они по очереди солировали. Стен Гетц пробыл в составе оркестра Вуди Хермана с 1947 по 1950 год и с ним же записал томную балладу *Early Autumn* (1948), которая поразила воображение многих белых джазменов и дала толчок формированию «прохладной» эстетики кул-джаза.

Подобные баллады стали основой узнаваемости музыки Стена Гетца. Его идиолом был Лестер Янг, поэтому Стен Гетц развивал лиричный стиль игры. Это мелодичный импровизатор: кажется, он едва касается клапанов саксофона, а его светлый, ровный звук играет на контрасте с агрессией бибопа. Даже в быстрых темпах он умудрялся сохранять легкость и элегантность игры. Впрочем, за этой легкостью стояла серьезная работа: «Люди думают, что я играю без усилий. Помню, я делал запись с Биллом Эвансом, и после всего он сказал мне: ты звучишь так легко, но, когда я нахожусь рядом, я вижу, каких трудов стоит эта легкость!»

Стен покинул оркестр Вуди Хермана после трагического случая на железной дороге. Зимой 1950 года музыканты ехали на концерт, их машина сломалась, и они решили ехать дальше на поезде. Когда поезд замедлял ход, старый

проводник поскользнулся на рельсах и был задавлен. Стен Гетц так обеспокоил этот случай, что он вышел из состава. Постоянно звучащий на радио хит *Early Autumn* позволил ему начать сольную карьеру: после 1950 года он практически всегда выступал в качестве лидера группы. В декабре 22-летний саксофонист принял участие в открытии клуба *Birdland* вместе с Чарли Паркером и Лестером Янгом, а заодно выступил в Карнеги-Холл в компании Майлза Дэвиса, Макса Роуча, Бада Пауэлла и того же Паркера. С тех пор из джазовых списков популярности Гетц не выходил на протяжении двадцати пяти лет.

В это же время обострилось его давнее увлечение алкоголем и наркотиками: будучи в Сиэтле, в 1954 году успешный музыкант пошел в ближайшую к отелю аптеку, сделал вид, что у него под плащом пистолет, и попытался выпросить у аптекаря морфий. Когда женщина за прилавком попросила показать оружие, Стен Гетц в ужасе развернулся и побежал в отель. Он закрылся в комнате и попытался покончить с собой, наевшись таблеток. К счастью, полиция сработала вовремя, и знаменитый саксофонист был помещен в медицинский центр в Лос-Анджелесе. Когда он сидел там, его жена Биверли этажом ниже рожала его третьего ребенка.

Всего через три дня после выписки Стен Гетц отыграл в Калифорнии концерт, и 6 тысяч человек устроили ураганную овацию, когда он появился на сцене. Но наркотики и алкоголь вскоре взяли реванш. В попытках спастись музыкант переехал в Копенгаген, где женился во второй раз — на шведской аристократке Монике Силвершиольд, которая пыталась избавить его от алкоголя и наркотиков (больницы, путешествия, медикаменты), но тщетно. Раз за разом саксофонист попадал в больницу из-за передозировки, впадал в ярость во время алкогольных припадков, изводил домашних депрессией, разбивал саксофон об дерево и колотил жену. В итоге и второй его брак был разрушен.

В 1961 году Стен Гетц вернулся в США и дал старт массовому увлечению бразильской новинкой — босановой. Вместе с гитаристом Чарли Бердом, который только что проехал с туром по Бразилии, он записал пластинку *Jazz Samba*, которая стала громким хитом даже по меркам поп-

музыки и разошлась миллионным тиражом. На волне успеха Стен Гетц выпустил еще ряд альбомов с босановой (в том числе популярный Getz/Gilberto), но постепенно сам начал отходить от популяризированной им же бразильской эстетики. Со своим новым квинтетом он записал альбом *Nobody Else But Me*, но руководство Verve Records отказалось его выпускать, все еще надеясь на хиты босановы, которые так удавались саксофонисту. Диск вышел только через тридцать лет, уже после смерти музыканта.

С 1969 по 1972 год Стен Гетц прожил в Европе, решая личные проблемы и изредка появляясь на публике. Как-то ночью в Лондоне он по пьяной лавочке поспорил, что сможет переплыть Темзу: вышел из отеля в плавках и нырнул в воду. Обеспокоенные собутыльники взяли такси, переехали реку по ближайшему мосту и на противоположной стороне набережной нашли мокрого Стена Гетца, который невозмутимо спросил их: «Где же вы были так долго, ребята?» Периодически саксофонист возвращался в актуальную джазовую среду, скажем, увлекался фьюжном в компании пианиста Чика Кореа, барабанщика Тони Уильямса и басиста Стенли Кларка.

На время Гетцу удавалось избавиться от наркотиков и алкоголя (один раз он даже по своей воле лег в клинику), и тогда саксофонист снова ощущал прилив сил, пытался вести размеренную жизнь именитого джазмена. Сидел на диете, выступал в районе Сан-Франциско, преподавал в Стэнфордском университете и наслаждался сотрудничеством с пианистом Кенни Барроном, которого называл своей «второй музыкальной половиной». В январе 1977 года Стен Гетц отметил 50-летие в лучшем клубе Копенгагена, и два десятка саксофонистов со всей Дании пришли туда, чтобы сыграть для него *Harpy Birthday*. Через год — сыграл в Белом доме для своего поклонника, президента США Джимми Картера.

Но периоды выздоровления сменялись новыми приступами саморазрушения и суицидальными настроениями, и великого саксофониста снова находили лежащим без сознания с иглой в вене. Стен Гетц умер от рака печени 6 июня 1991 года, его прах был развеян из его же саксофона с яхты у побережья Малибу в Калифорнии. Небо было

чистым, море спокойным. Из колонок проигрывателя звучала пьеса Blood Count — последняя композиция Билли Стрейхорна, которую тот написал для Дюка Эллингтона, уже лежа на больничной койке.



Послушать

**Stan Getz. My Old Flame (2001)
Concord**

Дискография Стена Гетца весьма обширна, и изучать ее можно долго. Одна из ее жемчужин — это переиздание двух поздних и не самых распространенных альбомов саксофониста: The Dolphin (1982) и Spring Is Here (1992). Оба сулят идеальное исполнение: это не босанова и не кул-джаз, а просто джаз сам по себе, золотая середина, которая в руках расслабленных мастеров переливается волшебными красками. Стен Гетц всегда был известен аккуратным и взвешенным выбором музыкантов для своих составов: находясь в Сан-Франциско в начале 80-х годов (оба альбома записаны в мае 1981 года), он не изменил своим принципам, и здесь его яркий тон дополняют пианист Лу Леви, басист Монти Бадвиг и барабанщик Виктор Льюис. Обе пластинки были записаны на концерте и оттого полны живой энергетики. Звукоинженеры свели посторонние шумы к минимуму, так что полный, мелодичный, романтический звук саксофона позднего Стена Гетца явлен здесь во всей красе. И еще мощнее контрастирует с мрачными обстоятельствами жизни музыканта.

Джимми Смит: органист со старого склада

В 1935 году американский изобретатель и бывший часовый мастер Лоренс Хаммонд спроектировал свой знаменитый электрический орган, названный его именем. Предполагалось, что этот инструмент станет недорогой альтернативой пианино в домах среднего класса и духовым органам в церквях (производители последних даже подали

на Хаммонда в суд!). Он прижился и в военных ансамблях времен Второй мировой войны. Согласно легенде, первый в истории «Хаммонд» купил за 1250 долларов Генри Форд — создатель первого в мире автомобильного конвейера. Не устояли и купили по инструменту Джордж Гершвин и даже Франклин Рузвельт. В городке Эванстон, штат Иллинойс, Лоренс Хаммонд открыл производство своих органов, но он сам не знал, насколько любимым станет его инструмент у целых поколений музыкантов, покоренных его звучанием.

В конце концов 190-килограммовым красавцем «Хаммондом» и его роскошным звучанием заинтересовались джазмены. В конце 40-х годов Уайлд Билл Дэвис изобрел формат органного трио, в котором один из участников сидит за «Хаммондом», а в 50-х орган проник в ритм-энд-блюз стараниями клавишника Билла Доггета. Первые музыканты, испробовавшие этот громоздкий ламповый инструмент, были поражены, что во власти их пальцев оказывалась мощь целого оркестра — особенно в сочетании с динамиками «Лесли», в которых вращаются специальные звуковые заслонки, создающие сверлящий, вибрирующий, рычащий звук, от которого по телу бегут мурашки.

Органное трио играли в барах — звук «Хаммонда» запросто наполнял помещение. Органное трио более пластично и интимно по сравнению с большим оркестром: музыканты более активно взаимодействуют друг с другом и способны более мобильно подстраиваться под смены ритма. Но главное — экономическая выгода, ведь басиста можно было уже не нанимать! Дело в том, что, кроме стандартного исполнения аккордов и мелодий на клавиатуре, музыканту приходилось играть басовую линию ногой с помощью педалей. Конечно, парню приходилось попотеть, зато эффект был необычайный, а владелец бара сэкономил деньги.

Несмотря на старания Уайлда Билла Дэвиса, орган занимал в джазе маргинальное положение и предназначался больше для игры в тавернах. Так продолжалось, пока не явился Джимми Смит — босс «Хаммонда», про которого журнал *Variety* писал, что он «в одиночку заново открыл для джаза орган «Хаммонд В-3» и создал модель для органного трио». Именно этот виртуоз превратил формат

трио с органом (и без басиста) в уважаемую, популярную и даже коммерчески успешную форму музицирования. Органистов в джазе хватало и до Джимми Смита, но он предложил электрический орган клавишникам, которые хотели что-то более увесистое и громкое, чем пианино. Джимми Смит и орган «Хаммонд» — неразделимы.

Джеймс Оскар Смит родился 8 декабря 1925 года в Норристауне, штат Пенсильвания, в 20 милях от Филадельфии. Кстати, в весьма музыкальной семье: мама играла на органе в местной церкви, отец был танцовщиком. Маленький Джимми в раннем возрасте присоединился к шоу отца, попутно осваивая пианино, — выбора у него просто не было. В 15 лет ушел на флот. Разумеется, служил пианистом и басистом в военном оркестре, а после пары лет на флоте переехал в Филадельфию, где поступил в школу в качестве ветерана, но заодно играл на фортепиано в местных группах и работал на железной дороге, чтобы свести концы с концами.

Однажды в Нью-Джерси он увидел, как Уайлд Билл Дэвис играет на электрическом органе — тогда еще инструменте новом и малознакомом. Это зрелище так поразило Джимми Смита, что он не пожалел денег, купил свой собственный «Хаммонд В-3» вместе с большим динамиком и принялся упражняться на инструменте на заброшенном складе: «Я копировал свои соло с духовиков, я не слушал пианистов. Не могу получить то, что мне нужно, от пианистов!»

Через несколько месяцев он играл свободно, а через пару лет объединил в своей игре экспрессию бибопа, силу блюза и звук церковного органа. Успех пришел быстро: к концу 1956 года Джимми Смит дебютировал в Нью-Йорке в клубе Small's Paradise и подписал контракт с лейблом Blue Note. Он начал карьеру с альбома джазового трио с характерным названием A New Sound, A New Star, а к концу десятилетия был уже одним из самых плодотворных и занятых артистов из всего реестра Blue Note, появившись, среди прочего, на джазовом фестивале в Ньюпорте 1957 года. Его выступление произвело маленькую революцию: звук органа пленил многих, а Джимми Смит мог играть на нем в духе Чарли Паркера и на серьезной блюзовой основе. Он записывался много, и большинство записей было продолжительными

джемами (в пятнадцать—двадцать минут!), в ходе которых музыканты могли подолгу импровизировать.

В 1962 году знаменитый органист подписал контракт с Verve Records, где он начал работать с крупными ансамблями и играть на «Хаммонде» поверх роскошной оркестровой подложки, аранжированной Оливером Нельсоном или Лало Шифрином. Джимми Смит нашел общий язык с легендарным гитаристом Уэсом Монтгомери, и парочка составила тандем, который обозначался как «Динамичный дуэт» (вместе они записали альбомы *The Dynamic Duo* и *Further Adventures Of Jimmy And Wes*). Самого органиста то и дело называли *Incredible*, то есть «Невероятным». Он стал подлинной джазовой звездой, под влиянием которого сформировалось целое поколение джазовых органистов: Джимми Макгрифф, Джек Макдафф, Ричард Грув Холмс. Впрочем, влияние Джимми Смита распространилось за пределы джаза. Такие рок-клавишники, как Кен Хенсли из *Uriah Heep*, Джон Лорд из *Deep Purple*, Кит Эмерсон из *Emerson, Lake & Palmer*, и многие другие были очарованы мощью звука «Хаммонда» и активно использовали его в роке (последний даже во время концертов тыкал в свой инструмент ножом и поливал его бензином от зажигалки!).

В последующие десятилетия органный джаз потерял былую славу, как и весь джаз. Джимми Смит уже не мог так часто выступать и записываться, зато вместе с женой Лолой открыл в Лос-Анджелесе ночной клуб *Supper Club*, где сам и играл на радость публике. Порой он возвращался в студию для нечастых, но все равно впечатляющих записей (например, альбома *Off The Top* 1982 года) и ездил в туры по Европе. В Англии, например, он вдохновил органный звук коллектива *The James Taylor Quartet*, который стал одним из самых значимых в движении эйсид-джаза. Вообще молодежь прикипела к жизнерадостному органисту: рэперы *Beastie Boys*, например, на основе концертной записи Джимми Смита *Root Down (And Get It)* 1972 года соорудили свой собственный трек *Root Down* — в знак уважения к мастеру (и даже упомянули его в тексте).

Джимми Смит умер 8 февраля 2005 года в своем доме в Аризоне. Через несколько дней после этого вышел совместный альбом Джимми Смита и органиста Джоуи Дефранческо

Legacy: два музыканта планировали даже совместный тур. Дефранческо сказал о своем учителе так: «Джимми был одним из величайших и самых передовых музыкантов нашего времени. Я люблю этого человека и люблю его музыку». А еще современные музыканты по-прежнему любят орган «Хаммонд»: каждое новое поколение, изучая его, волей-неволей обращается к наследию Джимми Смита, созданному за полвека. И хотя существуют всевозможные синтезаторы, старый «Хаммонд» не выбыл из строя. Играть на нем — дорогое удовольствие и даже шик. Старые органы набиты лампами и вращающимися деталями, боятся перепадов температуры и влажности, то есть требуют постоянного ухода. В Европе и США даже существуют фирмы, оказывающие квалифицированное техническое обслуживание старинных «Хаммондов»!



Послушать

Jimmy Smith. The Sermon! (1958)
Blue Note

Альбом *The Sermon!* родился из двух студийных сессий (25 августа 1957 года и 25 февраля 1958 года), в которых участвовали такие ребята, как трубач Ли Морган, барабанщик Арт Блейки и саксофонист Лу Дональдсон, гитарист Кенни Баррел, и другие мастера. Каждый — звезда сам по себе. Музыка — довольно продолжительная по времени: всю пластинку занимают всего три пьесы по 20, 12 и 8 минут соответственно, так что музыканты резвились со своими инструментами, как только могли. Заглавная пьеса из этого альбома — занимающая всю первую сторону «Проповедь» — одна из самых знаменитых у Джимми Смита, подлинная блюзовая медитация, в ходе которой каждый солист имеет возможность вдоволь импровизировать. Вторая сторона пластинки начинается с быстрого номера в духе бибоба J.O.S. (в которой Джимми Смит с помощью органа инструктирует, когда солисту завязывать с соло, но Ли Морган игнорирует его и играет дальше!) и переходит в очень тихую, расслабленную пьесу *Flamingo*. Если найти расширенное издание, в нем будут не вошедшие в оригинал, но не менее впечатляющие бонус-треки.

Декстер Гордон: наш человек в Париже

Одна из самых знаменитых джазовых фотографий, которая бродит по альбомным обложкам, футболкам и плакатам, изображает саксофониста со своим инструментом в клубах сигаретного дыма, который отдыхает перед выходом на сцену. Этот черно-белый шедевр создал фотограф Херман Леонард, а объект съемки — саксофонист Декстер Гордон между своими сетами в нью-йоркском клубе Royal Roost в 1948 году. По словам фотографа, было нелегко сделать так, чтобы музыкант целиком влез в объектив: обладатель роста под два метра, Декстер Гордон был известен под прозвищами Долговязый Декстер и Изысканный Гигант.

Богатая на события жизнь этого человека может запросто стать сюжетом для голливудского фильма. Впрочем, саксофонист Декстер Гордон и впрямь сыграл в кино практически самого себя — и даже чуть не получил за это «Оскара». Этот титан джаза воплощает судьбу джазмена, в которой были проблемы с наркотиками и отсидки в тюрьме, успешные пластинки и запись звуковой дорожки к порнографическому фильму, общение с музыкальными новаторами от Луи Армстронга до Чарли Паркера и даже дружба с семьей будущего барабанщика «Металлики».

Отец музыканта, доктор медицинских наук Фрэнк Гордон, был лос-анджелесским врачом, и среди его пациентов был сам Дюк Эллингтон! Родившийся 27 февраля 1923 года Декстер Гордон не мог пройти мимо музыкального влияния, и с 13 лет играл на кларнете, с пятнадцати — на саксофоне: сначала на альте, а потом на теноре. Один телефонный звонок — и вот он уже в оркестре еще одного бывшего пациента его отца — вибрафониста Лайонела Хэмптона. Хотя здесь новичку не давали толком солировать, Декстер Гордон уехал из родного Лос-Анджелеса, путешествовал на Юг и полгода играл в знаменитом чикагском клубе Grand Terrace с непременными радиотрансляциями. Потом было возвращение в Лос-Анджелес, где Гордон играл с Ли Янгом (братом Лестера Янга) и Флетчером Хендерсоном. Ему повезло: он попал в оркестр Луи Армстронга, который мог многому научить.

В 1943 году он сделал первую запись под своим именем, и в этом же году он оказался в нью-йоркском клубе Minton's

Playhouse с крутыми саксофонистами Беном Уэбстером и Лестером Янгом. По словам Декстера Гордона, это был переломный момент в его карьере: «Люди начали обращать внимание!» Он сделал первую самостоятельную запись в качестве лидера квинтета, в котором состоял пианист Нэт Кинг Коул, а с 1944 года вовсю участвовал в творческой жизни нью-йоркской Пятьдесят второй улицы и аккомпанировал певцу Билли Экстайну, чей оркестр стал кузницей кадров целой когорты музыкантов бибоба. Уже в то время Декстер Гордон прославился большим, полным простора и ясности звуком, который, в частности, повлиял на Джона Колтрейна в 40-х (правда, позже уже оперившийся и начавший экспериментировать Колтрейн начнет влиять на Гордона).

К 1945 году Декстер Гордон был своим человеком в бурлящем новыми музыкальными идеями Нью-Йорке, играл с Чарли Паркером, Фэтсом Наварро, Сарой Воэн, записывался с Диззи Гиллеспи. Он был на короткой ноге со всеми ключевыми фигурами джаза и приспособил боповую фразировку для тенор-саксофона. В 1945 году Гордон записал целый ряд пьес для Savoy Records с названиями вроде Blow Mr. Dexter, Dexter's Deck, Dexter's Cuttin' Out, Long Tall Dexter (причем ни одна пьеса не была названа самим композитором!). В 1947 году он записал пластинки на Dial Records: саксофонная дуэль с коллегой Уорделлом Греем The Chase стала самой продаваемой пластинкой лейбла. Вообще подобные дуэли Декстер Гордон любил и мог на равных поспорить на сцене с любым, самым сильным соперником.

В соответствии с веяниями времени и реалиями джазовой жизни Декстер Гордон пристрастился к наркотикам и дважды сидел в тюрьме за хранение героина (поэтому мало записывался в 50-х, хотя в 1955 году все же записал две пластинки). Буквально сидя за решеткой, он впервые столкнулся с миром кинематографа: в калифорнийской тюрьме, где он находился, в 1955 году снимали фильм *Unchained*, и Декстер Гордон попал на киноплёнку в маленькой роли заключенного, играющего на саксофоне в тюремном джаз-оркестре. После тюремных сроков саксофонист был готов начать новую жизнь, и в начале 60-х годов случилось его первое «возвращение».

Основатель лейбла Blue Note Records предложил ему записать, и Декстер Гордон за пять лет с удовольствием записал

для фирмы несколько альбомов. Его собственный любимчик среди них — *Go!* (1962): «Идеальная ритм-секция, которая позволила мне играть то, что я хотел». Первые два (*Doin' Alright* и *Dexter Calling...*) были записаны всего за три майских дня 1961 года. Последняя пара (*Go!* и *A Swingin' Affair*) попала на пленку в августе 1962 года — прямо перед переездом Декстера Гордона за океан. В 1962 году саксофонист сыграл в лондонском клубе Ронни Скотта и загорелся идеей перебраться в Европу: в те времена Старый Свет привлекал многих джазменов отсутствием расизма и серьезным интересом местной публики к джазу. И даже тот факт, что в парижском аэропорту в 1961 году у Декстера Гордона украли его любимый саксофон, не повлиял на его решимость перебраться через Атлантику.

Декстер Гордон провел в Европе пятнадцать лет. Он жил поочередно в Париже и Копенгагене и везде регулярно выступал вместе с пианистом Бадом Пауэллом, саксофонистом Беном Уэбстером, трубачом Фредди Хаббардом и другими джазменами. Конечно, он периодически наведывался в Штаты, чтобы записаться для *Blue Note* и *Prestige*. Одна из пластинок так и называлась — «Наш человек в Париже»: она была записана в Париже в 1963 году вместе с пианистом Бадом Пауэллом, барабанщиком Кенни Кларком (оба тоже переехали в Париж), а также французским басистом Пьером Мишло. В столице Франции был записан и альбом *One Flight Up* с продолжительным соло Гордона в пьесе Таня.

В то же время Декстер Гордон записывал не менее интересные диски для голландского лейбла *Steeple Chase* в компании американских, испанских и датских музыкантов. В Европе Декстер Гордон снова оказался связанным с кино: в Копенгагене он вместе с трио Кенни Дрю написал и исполнил саундтрек к порнографическому мюзиклу «Порнография» режиссера Оле Егэ (1971): десять короткометражных и весьма откровенных сюжетов без слов, но под джазовый аккомпанемент запросто шли в датских кинотеатрах! Живя в Дании, Декстер Гордон подружился с семьей будущего барабанщика рок-группы *Metallica* и стал крестным отцом для маленького Ларса Ульриха. Кажется, на родине этого виртуоза, сохранившего верность хард-бопу, забывают все прочнее, и тем сильнее было удивление

Декстера Гордона от устроенного в Америке королевского приема, когда он решил вернуться.

Его возвращение в 1976 году в США вдруг стало событием огромной важности: Декстера Гордона встречали как героя. Было анонсировано его первое после долгих лет выступление в нью-йоркском клубе The Village Vanguard: перед клубом выстраивались очереди из желающих увидеть живую легенду. Оказалось, американцы соскучились по акустическому джазу после стольких лет электрического звучания и экспериментов со смешением стилей, начавшихся в начале 70-х. Декстер Гордон сохранил традицию, живя далеко от родины, и вернул ее обратно как раз в нужный момент. Сам он рассказывал: «Было так много любви и восторга! Иногда в Vanguard было немного жутко. После последнего выхода они включили свет, но никто не двигался!» Та запись из клуба была выпущена, Гордон получил контракт с Columbia Records и записал еще несколько альбомов, которые оказались не хуже его классики 60-х.

Как оказалось, Декстер Гордон еще и талантливый актер: в 1986 году он снялся в фильме режиссера Бертрана Тавернье Round Midnight. Его герой Дейл Тернер частично повторяет его собственную судьбу, но также служит отражением жизней Лестера Янга и Бада Пауэлла. За выдающуюся работу Гордон был номинирован на премию Американской киноакадемии за лучшую мужскую роль («Оскара» в итоге получил музыкальный директор фильма Херби Хэнкок). И все же лучшую свою роль он сыграл не в этом фильме, а в самой истории джаза, создав целую россыпь превосходных записей и вдохнув в акустический джаз новую жизнь как раз тогда, когда он в этом нуждался.



Послушать

**Dexter Gordon. Homecoming: Live At The Village Vanguard (1977)
Columbia**

Возвращаясь в Америку после долгого отсутствия, Декстер Гордон даже не располагал собственной аккомпанирующей группой — и ради этого концерта привлек прослав-

ленный ансамбль во главе с Вуди Шоу. Толпы любителей музыки стремились воспользоваться возможностью увидеть на сцене Долговязого Декстера. Хотя музыка, которую он играл, была старомодной для 1976 года с его космическим фьюжном, она по-прежнему высекала искры, особенно в таком исполнении. Публика не зря выстраивалась в очереди: Декстер Гордон доказал, что он не просто прятался за границей все эти годы — он по-прежнему является великим мастером своего инструмента, способным сплавить джазовые достижения прошедших десятилетий в современный, пышущий энергией коктейль. Важный документ джазовой истории — и зажигательный концерт, на котором музыканты и слушатели находятся в общем раже, по-настоящему соскучившись и по акустическому джазу, и друг по другу.

Джон Колтрейн: святой

Среди джазовых музыкантов есть один святой — это саксофонист Джон Колтрейн. Причем не в фигуральном, а в самом прямом смысле — он был причислен к лику святых Африканской православной церковью. Существуют даже иконы с его изображением! Во время церковных служб используются его композиции и его молитвы-поэмы, обращенные к Богу. Сама его музыка была настолько поразительна и духовно насыщена, что слушателям казалось, будто простой смертный не может так играть, а мелодии льются прямо из небесных сфер. Колтрейна сравнивали с основателями мировых религий, он был подлинным духовным вождем — великим музыкантом и новатором, который никогда не прекращал экзистенциальный поиск новых техник и идей.

Первое потрясение Джон Колтрейн пережил, когда 5 июня 1945 года увидел выступление саксофониста Чарли Паркера: «В первый раз, когда я услышал игру Птицы, это было как удар прямо между глаз». С тех пор его страстью стала музыка: до этого саксофонист из рабочей семьи из Северной Каролины (правда, оба его дедушки были священниками) успел отслужить на флоте, где играл с военным джазовым оркестром. Увлечшийся бибопом Колтрейн

(его называли просто Трейн) скоро пристрастился к героину и выпивке, из-за чего не мог долго прижиться ни в одном ансамбле. Летом 1955 года ему позвонил трубач Майлз Дэвис и предложил вступить в его новый квинтет, но и он вскоре уволил новичка — Трейн клевал носом на сцене и постоянно опаздывал.

1957 год принес второе потрясение: Трейн пережил духовное пробуждение, в результате которого враз завязал с пагубными привычками и увлекся историей религий и философией. В это время пианист Телониус Монк пригласил саксофониста в свою группу. Парочка выступала в нью-йоркском клубе Five Spot, и Джон Колтрейн начал играть длинные соло. Из-за контрактных проблем официально этот состав никогда не записывался (гром прогремел в 2005 году, когда была обнаружена качественная запись ноября 1957 года — джазовый аналог свитков Мертвого моря: этот материал выпущен в альбоме *Thelonious Monk Quartet With John Coltrane At Carnegie Hall*). И в том же 1957 году Колтрейн на лейбле Blue Note выпустил свой первый сольный альбом *Blue Train*, для которого он сам выбирал и музыкантов, и материал — четыре пьесы из пяти были его сочинениями.

В январе 1958 года Колтрейн возобновил свое сотрудничество с Майлзом Дэвисом, приняв участие в записи таких классических альбомов, как *Milestones* и *Kind Of Blue*. Дэвис в тот момент тяготел к минимализму, парящим аккордам и скупым соло, а Трейна, наоборот, распирало от желания сыграть как можно больше нот в единицу времени. Он любил продолжительные, виртуозные и громкие (что очень трудно совмещать) соло, которые критик Айра Джитлер называл «пластами звука». Через несколько месяцев после *Kind Of Blue* Колтрейн записал шедевр *Giant Steps*, собранный только из его вещей. Заглавная пьеса состоит из очень сложной и быстрой гармонической прогрессии, и здесь Трейн вовсю применяет свое изобретение — «замены Колтрейна», циклы альтерированных аккордов, на основе которых можно импровизировать с большой глубиной и интенсивностью.

С началом нового десятилетия Трейн сформировал один из самых знаменитых квартетов в джазе, в который входили пианист Маккой Тайнер, барабанщик Элвин Джонс и

басист Джимми Гаррисон. Первой работой нового ансамбля стала пластинка *My Favorite Things* 1960 года, в которой Колтрейн впервые играет на сопрано-саксофоне. Парадокс в том, что сопрано-сакс давно считался архаизмом, на нем когда-то давным-давно играли новоорлеанские джазовые пионеры вроде Сиднея Беше. Колтрейн всегда смотрел вперед, но не забывал и о корнях (хотя Майлз Дэвис хвастался, что это он дал саксофонисту сопрано). Он породил старый звук и превратил его в поле для новых поисков: инструмент заиграл гипнотические мантры. Путь к дальнейшим экспериментам был открыт.

Границ для Трейна не существовало: ни музыкальных, ни духовных. Он рос на свинге, увлекался бибопом и отдал дань хард-бопу, потом начал свои собственные эксперименты, вовлекая в них музыку со всего света. Он серьезно изучал испанскую музыку, мотивы из Западной Африки, а когда увлекся индуизмом и творчеством знаменитого мастера ситара Рави Шанкара, в сферу его интересов попали индийские раги и вообще азиатская музыка. Трейн писал, что «верит во все религии». Он занимался медитацией, серьезно штудировал эзотерические учения, активно знакомился с христианством, исламом, Каббалой, историей Африки, дзэн-буддизмом, а также трудами Платона и Аристотеля.

В 1963 году Колтрейн расстался с первой женой Наимой (ей посвящена красивейшая пьеса, названная ее именем). Она не имела отношения к музыке и не понимала его музыкальной одержимости и духовных практик. Трейн все свободное время играл на саксе. Когда все музыканты после концерта шли в бары или к подружкам, Колтрейн шел домой и продолжал играть там. В итоге он нашел новую спутницу жизни, разделявшую его увлечения, — пианистку и арфистку Элис Маклеод, взявшую фамилию мужа и позже вступившую в его ансамбль. Его соло превратились в длящиеся до бесконечности, экстатические, полные неожиданных созвучий камлания: он пытался нащупать универсальную музыку, которая выше стилей и национальных предпочтений.

Публика и музыканты слушали эту музыку, раскрыв рот от удивления и восторга, критики же, побывав на концертах группы Колтрейна 1961 года в клубе *The Village Vanguard* с участием нестандартно мыслящего саксофо-

ниста Эрика Долфи, называли всю затею «антиджазом». Впрочем, когда Колтрейн делал куда более привычные для уха записи баллад и сотрудничал с Дюком Эллингтоном и вокалистом Джонни Хартманом, критики тут же провозглашали, что он потворствует усредненному вкусу и отказывается от движения вперед. Сам саксофонист с одинаковым пылом защищал и свои сценические эксперименты, и более домашний, традиционный материал.

В декабре 1964 года квартет Джона Колтрейна записал *A Love Supreme*, пластинку во славу Всевышнего: после нее все последующие альбомы Трейна включали в себя мощную духовно-религиозную составляющую. Его музыка становилась все более насыщенной, абстрактной и интенсивно-безудержной — в духе фри-джаза и саксофонистов Орнетта Коулмена и Альберта Эйлера (чего стоит, например, пластинка 1965 года *Om*). Бывшие участники квартета все больше отдалялись от духовных исканий своего лидера, который, ко всему прочему, начал употреблять ЛСД и принялся расширять состав ансамбля, чтобы звука было больше. Они не хотели переходить к чистой абстракции и чувствовали себя ущемленными. Пианист Маккой Тайнер ушел просто потому, что не слышал себя из-за игры двух барабанщиков!

Места в группе Трейна заняли молодые авангардисты: в июне 1965 года саксофонист вместе с десятком музыкантов пришел в студию Руди Ван Гелдера, чтобы записать сорокаминутную импровизацию *Ascension*. Его концерты превращались в музыкальные вулканические извержения: одну пьесу музыканты могли играть целый час, а пятнадцатиминутное соло вообще стало нормой. При бурном солировании духовых инструментов, устремляющихся прямо в космос, ритм-секция в лице барабанщика Рашида Али и пианистки Элис Колтрейн создавали расслабленный, медитативный фон. Как писал Трейн по поводу альбома *Meditations*, целью этого было «вдохновить людей реализовать все больше и больше их потенциала для большей осмысленности жизни».

В начале 1967 году у Джона Колтрейна был обнаружен рак печени, который было поздно лечить (хотя саксофонист обращался даже к индийским целителям). Он про-

должал выступать, но его напоминающая бурный поток или даже водопад музыка требовала столько физических усилий, что он едва справлялся. Колтрейн умер в Нью-Йорке 17 июля 1967 года, за два месяца до своего 41-го дня рождения. Его неожиданная смерть вызвала шок в джазовых кругах: он только-только начал свои исследования мистической сути музыки. Трейн верил в музыку как универсальную силу, которую можно освоить и контролировать: «Я хочу открыть такой метод, с помощью которого если я хочу вызвать дождь, то пойдет дождь. Если один из моих друзей болен, я сыграю определенную мелодию, и он выздоровеет!» И если музыка Джона Колтрейна не вызывает дождь, то вызвать трепет в душе и помочь духовным поискам слушателя ей под силу.



Послушать

**John Coltrane. A Love Supreme (1965)
Impulse!**

Уникальный по силе воздействия и влиянию альбом *A Love Supreme* был записан в студии Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси 9 декабря 1964 года. Его можно часто встретить в списках лучших альбомов всех времен. По словам Джона Колтрейна, эта сюита из четырех частей, посвященная вере в Бога, явилась ему целиком в ходе многочасовой медитации. В удивительной по красоте и насыщенности музыке заключен путь от пробуждения души через посвящение к просветлению. Первая часть (*Acknowledgement*) завершается многократным повторением фразы *a love supreme* («высшая любовь») вместе с мелодией контрабаса, а четвертая часть (*Psalms*) представляет собой музыкальную адаптацию поэмы во славу Всевышнего, напечатанную на конверте пластинки: Колтрейн слог за слогом играет ее на своем саксофоне и выстраивает свою фразировку на основе слов (сам музыкант называл этот прием «музыкальным повествованием»). Уникальный альбом, без которого немыслима ни одна джазовая коллекция и вообще история звукозаписи, завершается «спетыми» саксофоном словами «Все от Бога. Спасибо, Боже. Аминь».

Эрик Долфи: подражая птицам

Однажды ансамбль басиста Чарли Мингуса играл в клубе, зрители в котором разговаривали и не обращали внимания на музыкантов. Раздраженный басист в сердцах резко оборвал свое соло, но его тут же продолжил саксофонист Эрик Долфи: он видел, что в отдалении, возле окна, несколько человек внимательно слушают музыку. Впрочем, Долфи продолжил бы играть даже в том случае, если бы не слушал никто. И даже если бы никого вокруг не было. Он был влюблен в музыку и все время думал о ней. На вечеринке, где все отдыхают, выпивают и закусывают, Эрика Долфи можно было найти где-нибудь в углу, где он тихонько импровизировал на флейте. В отношении этого музыканта вполне обоснованно употребляется слово «гений». Личность загадочная: его наследие еще не до конца освоено и оценено, и даже причина ранней смерти не установлена точно.

Этому «многостаночнику» были подвластны саксофоны (альт и тенор), флейта, кларнет и бас-кларнет. На любом из них он играл согласно какой-то космической логике, часто используя немзыкальные фразы, имитирующие голос человека, голоса животных и птиц. Эрик Долфи буквально заставлял инструмент разговаривать. Его музыка порой была довольно сложной для восприятия и являла собой пример ничем не скованного фри-джаза, но он с удовольствием (и в своей манере) играл бибоп и увлекался оркестровым «третьим течением». Приветствуя эксперименты, Долфи ценил авангардную классическую музыку XX века: скажем, играл на флейте пьесе Density 21.5 франко-американского композитора Эдгара Вареза, известного своим неортодоксальным подходом к природе звука, и участвовал в записях теоретика «третьего течения» Гюнтера Шуллера.

По дороге домой в Калифорнию (Эрик Долфи родился 20 июня 1928 года в Лос-Анджелесе) он насвистывал какой-то мотив и вдруг почувствовал, что птицы обеспечивают ему мелодическую поддержку. Осваивая инструменты, этот музыкант хотел добиться от своей игры такой же органичности и свободы, какие свойственны птичьему пению. Так постепенно он перешел от исполнения бибопа в

местных составах к абстрактной, не признающей границ и выходящей за временные и любые другие пределы музыки. После гастролей в составе квинтета Чико Хамильтона в 1959 году Эрик Долфи переехал в Нью-Йорк, где зерно его стремления экспериментировать упало на благодатную почву. Сначала он вступил в квартет басиста Чарльза Мингуса, а в 1960 году начал регулярно записываться на Prestige Records в качестве лидера своей группы.

В конце 1961 года он встретил единомышленника — саксофониста Джона Колтрейна, который тоже не топтался на месте и набирал составы музыкантов, которые решились бы осваивать вместе с ним неизведанные музыкальные области. К одному из квинтетов Колтрейна и присоединился Эрик Долфи — ребята вышли на сцену нью-йоркского клуба The Village Vanguard в ноябре 1961 года, породив бурлящий поток музыки, в которой перемешались индийские раги, модальный джаз и свободная джазовая форма. Сейчас эти записи — подлинная классика, а в то время критики называли усилия Колтрейна и Долфи «антиджазом», немало огорчая музыкантов. Вместе с Джоном Колтрейном Эрик Долфи участвовал и в создании альбома *Africa/Brass* 1961 года. Кроме того, дополнял своей экстатической, свободолюбивой игрой записи Орнетта Коулмена (*Free Jazz: A Collective Improvisation*), Оливера Нельсона (*The Blues And The Abstract Truth*), Джорджа Рассела (*Ezz-thetics*).

С апреля 1960 по сентябрь 1961 года по контракту с лейблом Prestige Эрик Долфи участвовал в создании тринадцати альбомов. Первый альбом в качестве лидера — *Outward Bound* — был записан в студии Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси с участием трубача Фредди Хаббарда: по форме это был бибоп без тормозов и проба сил. Дальше — больше. На диске *Far Cry* содержится саксофонное соло без аккомпанемента *Tenderly*: до Долфи на такое отваживались лишь Коулмен Хокинс и Сонни Роллинс. Этот же альбом стал для музыканта первым опытом игры с трубачом Букером Литлом — схожим по темпераменту и интересам музыканту, с которым Эрик Долфи 16 июля 1961 года выйдет на сцену нью-йоркского клуба Five Spot, чтобы записать концерт на пластинку. К сожалению, 23-летний Литл умрет в октябре того же года от почечной недостаточности.

В 1964 году Эрик Долфи подписал контракт с Blue Note Records, и первый альбом, записанный для лейбла, стал культовой классикой. В создании авангардной, наполненной диссонансами и экспериментами пластинки *Out To Lunch!* участвовали трубач Фредди Хаббард, вибрафонист Бобби Хатчерсон, басист Ричард Дэвис и барабанщик Тони Уильямс. Параллельно Долфи вошел в состав секстета давнего партнера, басиста Чарльза Мингуса. В 1997 году был впервые выпущен концертный альбом *Cornell 1964* — уникальная запись этой группы, сделанная в Корнелльском университете (штат Нью-Йорк): никто даже не знал, что выступление записывается, а запись где-то сохранилась. Секстет отправился в Европу, и Эрик Долфи решил обосноваться в Старом Свете вместе со своей невестой, которая работала на парижской балетной сцене.

После ухода из группы Чарльза Мингуса Долфи успел выступить и записаться с несколькими европейскими группами, но никто не мог предположить, что его жизнь стремительно близится к финалу: он умер 29 июня 1964 года в Берлине. Ему было всего тридцать шесть. По поводу причин смерти существует две версии. Согласно первой Эрику Долфи стало плохо в своем гостиничном номере, а когда его привезли в больницу, ему диагностировали диабетическую кому: после укола инсулина он впал в инсулиновый шок и скончался. Согласно второй он рухнул прямо на сцене. Врачи не знали, что он был диабетиком, и положились на стереотипные представления о джазовых музыкантах как о неисправимых наркоманах. Решив, что у него передозировка, ему просто вовремя не помогли.

Джон Колтрейн высказался о своем безвременно почившем друге так: «Все, что бы я ни сказал, будет преуменьшением. Я только могу сказать, что моя жизнь стала гораздо лучше от знакомства с ним. Он был одним из лучших людей, что я когда-либо знал: как человек, как друг, как музыкант». Мать Долфи отдала этому саксофонисту инструменты, которые ее сын купил во Франции и на которых не успел поиграть: на некоторых альбомах Колтрейн играл на флейте и бас-кларнете, когда-то принадлежавших его другу. Чарльз Мингус сказал: «Порой у его партнеров

складывалось впечатление, что Эрик понимает и чувствует музыку глубже, чем позволяет ему инструмент».

Эрик Долфи ушел, но влияние его свободного мышления сохранилось. В первую очередь его развивали те, кто когда-либо с ним играл: басист Рон Картер, трубач Фредди Хаббард, пианист Херби Хэнкок, барабанщик Тони Уильямс — все они стали джазовыми звездами. Картер, Хэнкок и Уильямс образовали одну из лучших джазовых ритм-секций десятилетия (и вообще в истории), став частью прославленного второго квинтета трубача Майлза Дэвиса. Майлз недолюбливал музыку Эрика Долфи, но тем не менее взял в свой состав его музыкантов. Эксперименты Долфи нашли поклонников и в джаз-роковой среде в лице, например, гитариста Джона Маклафлина. В альбоме любителя авангардных штучек Фрэнка Заппы *Weasels Ripped My Flesh* 1970 года есть трек *The Eric Dolphy Memorial Barbecue* — дань уважения великому предшественнику, который ушел слишком рано, будто растворившись в воздухе. Эрик Долфи так и понимал саму природу музыки: «Вот вы слышите музыку, а когда она заканчивается — она растворяется в воздухе. И вы никогда не поймаете ее снова».



Послушать

Eric Dolphy. Out Eo Lunch! (1964)
Blue Note

Один из бесспорных шедевров 60-х годов, джазовых шедевров, авангардных шедевров — и музыкальных шедевров вообще. Величайшая пластинка Эрика Долфи была записана 25 февраля 1964 года в студии продюсера Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси. Пять авторских композиций Долфи представляют собой совершенно сногшибательные и непредсказуемые звуковые конструкции, поддерживаемые пунктирным ритмом на тонкой грани между абстракцией и ясностью формы. Все здесь звучит достаточно диковинно и странно, эта музыка раскрывается не с первого прослушивания, она требует вовлеченности и внимания. Угловатая *Hat And Beard* посвящена Телониусу Монку, *Something Sweet*, *Something Tender* включает в себя сложный диалог

контрабаса и бас-кларнета, а композиция Gazzelloni близка к бибопу. Вторая сторона пластинки включает в себя две пьесы для альт-саксофона — продолжительную заглавную композицию и Straight Up And Down, призванную показать пьяное шатание. Но музыканты здесь пьяны не от вина, а от распирающего чувства свободного творчества.

Сонни Роллинс: колосс на мосту

Живой классик джаза, саксофонист Сонни Роллинс овеян легендами. Он был настолько строг к себе, что несколько раз уходил в продолжительные отпуска, чтобы разобраться в себе и в своей музыке. Во время одной из таких отлучек он месяцами бродил ночью по Нью-Йорку с саксофоном и играл сам для себя на мосту, — весьма романтическая картина. Его творческая жизнь длится уже семь десятилетий, но он продолжает выступать и записываться назло превратностям судьбы. Во время атаки на Всемирный торговый центр 11 сентября 2001 года 71-летний Сонни Роллинс был эвакуирован из своего дома с одним саксофоном в руках, а уже через пять дней, несмотря на потрясение, он дал концерт в Беркли. Сам про себя он говорит: «Сонни Роллинс не сдаётся!»

Теодор Уолтер Роллинс родился 7 сентября 1930 года в Нью-Йорке и рос в Гарлеме неподалеку от ключевых джазовых точек (танцевального зала Savoy, театра Apollo), буквально по соседству со своим идолом, саксофонистом Коулменом Хокинсом. Сонни с детства обожал джаз, заслушивался Луи Армстронгом и Фэтсом Уоллером. Начал он с пианино, потом занялся альт-саксофоном, а в 16 лет перешел к тенору, вдохновившись примером Коулмена Хокинса. Уже в школе Сонни Роллинс играл в группе, в которой состояли будущие джазовые легенды: саксофонист Джеки Маклин, пианист Кенни Дрю и барабанщик Арт Тейлор.

Разумеется, молодой человек не мог не плениться революционной силой бибопа, который зарождался прямо у него на глазах. Сонни Роллинс всюду следовал за Чарли Паркером (который тоже отдал дань таланту юнца) и в конце концов попал под крыло к пианисту Телониусу Монку, который стал

для него музыкальным учителем и настоящим гуру. Казалось бы, все идет хорошо, но Сонни сам создал себе проблемы: в 1950 году он был арестован за вооруженное ограбление и после десяти месяцев в тюрьме был условно-досрочно освобожден. Через три года саксофонист попался с героином. В Федеральном медицинском центре в Лексингтоне ему на время удалось обуздать наркотическую зависимость.

Живя в районе Шугар-Хилл, где много лет селилась респектабельная черная публика, Сонни Роллинс был окружен молодыми талантливыми музыкантами, но именно ему удалось, еще не достигнув 20-летнего возраста, найти общий язык и на равных поиграть с такими мастерами, как тромбонист Джей Джей Джонсон, пианист Бад Пауэлл и трубач Майлз Дэвис. Вспоминая своих коллег и наставников тех лет, Сонни Роллинс говорил: «Конечно, нужно называть тех людей, потому что, по-моему, я их в некотором роде представляю. Их с нами нет, так что я вроде как представитель всех парней. Мне постоянно говорят: помни, ты один из последних из тех, что еще жив! Так что на мне лежит святая обязанность иногда вызывать воспоминания о тех людях».

Благодаря своей работе с Майлзом Дэвисом, Телониусом Монком и The Modern Jazz Quartet в начале 50-х годов Сонни Роллинс снискал репутацию самого дерзкого и творческого молодого тенориста — сначала среди музыкантов, а потом и среди слушающей публики. На несколько лет Сонни уехал в Чикаго отдохнуть от суматошной джазовой жизни (там он работал дворником!), это был первый из его творческих отпусков. А когда вернулся в Нью-Йорк, то приобрел еще больше славы: его фирменный стиль выбрал в себя язвительный юмор, ему было под силу сыграть что угодно, от томной баллады до калипсо.

Одним из почитателей молодого саксофониста был Майлз Дэвис. В своей автобиографии он написал: «У Сонни была отличная репутация среди музыкальной молодежи Гарлема. Тамошний народ любил Сонни, впрочем, его везде любили. Он был ходячей легендой, почти богом для молодых музыкантов. Некоторые думали, что он не уступал Птице на саксофоне. Я знаю только одно — что он к Птице приближался. Он был напористым, энергичным музыкантом-новатором, у него всегда под рукой были свежие

музыкальные идеи». Друзья называли его Ньюком — за сходство с нападающим бейсбольной команды «Бруклинские доджеры» Доном Ньюкомбом. Как и многие его товарищи, он сидел на игле.

Когда Майлз Дэвис делал свою первую запись для Prestige Records, в его группе состоял и Сонни Роллинс. Основатель лейбла Боб Уайнсток считал, что Сонни не справится, но Майлз убедил его в обратном и даже уговорил в тот же день записать молодого саксофониста. Так стартовала серия поворотных для джаза пластинок: на Sonny Rollins Plus 4 зазвучал бибоп в размере 3/4, Saxophone Colossus представил публике элементы калипсо и «тематические импровизации», в которых солист развивает мотивы, извлеченные из темы. Сонни Роллинс не любил играть с пианистами, так что записал пластинку лишь в сопровождении контрабаса и барабанов (Way Out West), а потом и вовсе перешел к сольному исполнению без всякого сопровождения.

В конце 50-х Сонни Роллинс был признанной джазовой звездой, которого хвалили на все лады (сначала Сонни боготворил Колтрейна, но через несколько лет, по словам Майлза Дэвиса, уже «Трейн боготворил Сонни»). Как ни странно, сам саксофонист вовсе не разделял общих восторгов, считая, что его игра перестала развиваться. В 1959 году он ушел из поля зрения восторженной публики и исчез на три года. Он объяснил это так: «В то время я пользовался широкой известностью, но я чувствовал, что мне нужно освежить мои навыки. Мне казалось, что получаю слишком много и слишком быстро, так что я сказал: подождите минуту, я буду делать так, как считаю нужным. Я не собирался позволять людям толкать меня туда, где я могу упасть. Я хотел собраться с мыслями».

Одинокий саксофонист жил в нижнем Ист-Сайде, и каждый вечер его можно было увидеть на мосту Уильямсберг, где он в одиночку практиковался на своем саксофоне (чтобы не мешать соседям). А когда в начале 1962 года он вернулся к активной музыкальной жизни, первый его альбом получил название The Bridge («Мост»). К середине 60-х выступления Сонни Роллинса длились бесконечно долго: казалось, у него в голове находится целая энциклопедия джаза и поп-музыки, из которой он черпает невероятное мелодическое богатство.

Его импровизации напоминали «поток сознания», сотканный из цитат и вариаций знакомых мелодий. Работоспособности Сонни Роллинса не было предела — он соскучился по музыке во время своих одиноких бдений на мосту.

Период с 1962 по 1966 год для Сонни Роллинса был небывало продуктивным: среди прочих, он сотрудничал с трубачом Доном Черри, пианистом Полом Блеем и со своим давним кумиром Коулменом Хокинсом. Но разочарование в шоу-бизнесе заставило саксофониста снова уйти в тень в 1966 году: «Я увлекся восточными религиями. Я всегда был сам по себе. Всегда старался делать то, что хорошо для меня. Я хотел идти на мост, я хотел познать религии. Кроме того, джазовый музыкальный бизнес — это всегда ужасно, он никогда не бывает хорошим. Это заставило меня опять забросить игру на публике. Во время второго отпуска я немного работал в Японии, отправился в Индию и провел много времени в монастыре».

Сонни Роллинс вернулся в начале 70-х. Его менеджером стала жена Люсиль, что хоть как-то примирило Сонни с шоу-бизнесом (в итоге она же станет и продюсером мужа в студии). Он снова начал выступать, подписал контракт с лейблом Milestone и выпустил две дюжины альбомов с разными составами, от сольных пластинок без сопровождения до концертных записей с джазовыми звездами — вплоть до практически поп-материала. По просьбе группы The Rolling Stones он сыграл на саксе в их альбоме *Tattoo You* 1981 года. В 2006 году Сонни Роллинс основал свой собственный лейбл *Doxu Records*, названный по одной из самых известных его пьес: на осень 2011 года намечен выпуск альбома с материалом его последнего турне по Японии и концерта в честь 80-летнего юбилея в Нью-Йорке — с участием Орнетта Коулмена.

В канун своего 80-летия, в 2010 году, Сонни Роллинс попал в список 229 лидеров в академических дисциплинах, искусстве, бизнесе и общественных делах, избранных членами Американской академии искусств и наук — одного из старейших и самых престижных независимых центров политических исследований страны. Скромный саксофонист, когда-то осужденный за вооруженное ограбление, попал в хорошую компанию Бенджамина Франклина, Джорджа Вашингтона,

Альберта Эйнштейна и Уинстона Черчилля. Через год президент Барак Обама в Белом доме вручил ему медаль Искусств, и Сонни принял ее «от имени богов нашей музыки».



Послушать

Sonny Rollins. Saxophone Colossus (1956)
Prestige

Шедевр Saxophone Colossus был записан 22 июня 1956 года в студии звукоинженера Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси. Поддержать Сонни Роллинса пришли пианист Тони Фленеган, басист из Jazz Messengers Дуг Уоткинс и любимый барабанщик саксофониста Макс Роуч. В свой шестой альбом в качестве лидера группы Сонни Роллинс включил самую знаменитую из его пьес, St. Thomas — мелодию с карибским привкусом, которую когда-то напевала ему его мама перед сном. Вообще-то это народная мелодия, но в версии Сонни Роллинса она стала джазовым стандартом, и руководство лейбла настояло на его авторстве. Плюс к тому — баллада You Don't Know What Love Is, быстрый номер бибопа Strobe Rode, Moritat, знаменитая мелодия Курта Вайля Mack The Knife под другим названием. А также блюз Blue 7, включающий в себя прославленные в статье теоретика и композитора Гюнтера Шуллера «тематические импровизации», которые не состоят из разрозненных обрывков, а являются единым целым. Вдохновенный, идеально сбалансированный альбом и неременная часть любой джазовой коллекции.

Сан Ра: посланник Сатурна

Сан Ра всю жизнь был уверен, что он послан на Землю инопланетянами, чтобы сделать нашу планету более приятным местом для жизни. После мистического откровения его музыка пошла по причудливому пути: ведомый им оркестр (который назывался Аркестром) насчитывал в разное время от 10 до 100 человек, преданных философским воззрениям своего руководителя, — дошло до того, что Сана Ра

объявляли главарем опасной секты. В звучании Аркестра было намешано множество стилей: на сцене Сан Ра создал авангардный джазовый театр с соответствующей светотехникой, танцами, трюками, синтезаторами — и это в середине 50-х, когда джазмены еще играли бибоп в одинаковых костюмах, а Элвис Пресли только-только записал свой первый хит.

Чуть ли не до конца жизни Сан Ра никто не знал, когда и где он родился. Одному биографу все же удалось найти кое-что: судя по земным документам, мальчик по имени Херман Пул Блаунт родился 22 мая 1914 года в Бирмингеме, штат Алабама. Впрочем, Сан Ра отверг все связи с этой личностью: «Это вымышленный, никогда не существовавший персонаж. Любое имя из тех, что я использую, кроме Ра, это псевдоним». Близких друзей у Хермана Пула Блаунта не было, но его помнят добродушным парнем, который получил фортепиано в качестве подарка на день рождения: по его словам, знакомство с инструментом для него значило то же самое, что для птицы учиться летать. Посетив джазовый концерт, будущий Сан Ра мог воспроизвести все аранжировки по памяти.

Кроме музыки, вундеркинд страстно увлекался чтением. Он запоем читал Библию и научно-фантастические комиксы, сборники по египетской мифологии и истории Африки, трактаты по нумерологии и Каббале, книги мистика Георгия Гурджиева и Елены Блаватской. Музыкант редко спал, приводя в пример Наполеона и Томаса Эдисона. Первый этаж дома он превратил в мастерскую, где писал музыку, репетировал с музыкантами и обсуждал древние мистические учения с теми, кто был в этом заинтересован. Пианист сформировал собственную группу, которая завоевала репутацию оркестра, способного играть хоть Джелли Ролл Мортон, хоть Дюка Эллингтона с одинаковым мастерством.

В 1942 году Херман Блаунт отказался идти на военную службу, ссылаясь на религиозные воззрения, хроническую грыжу и необходимость поддерживать двоюродную бабушку. На месте альтернативной службы он тоже вовремя не появился, за что был арестован. В суде Сан Ра заявил, что пристрелит первого же офицера, если ему выдадут оружие, и в итоге попал в алабамскую тюрьму, откуда писал во все инстанции, убеждая власти, что от тюремного заключения

он испытывает смертельно опасный стресс. После пенсильванских лесозаготовок Сан Ра вернулся в Бирмингем, а после смерти любимой двоюродной бабушки вместе с волной мигрантов с Юга он перебрался в Чикаго.

В то время город бурлил, это был центр политической активности. Кроме того, в чикагских постройках чувствовались египетские влияния, и увлеченный Древним Египтом джазмен чувствовал себя на своем месте. В Чикаго он выступал по клубам, аккомпанировал блюзовым певцам и стриптиз-шоу, работал и с Билли Холидей, и с саксофонистом Коулменом Хокинсом, и со своим героем, Флетчером Хендерсоном. Музыка из репертуара хиреющего послевоенного оркестра Хендерсона быстро переключалась в репертуар его собственного оркестра. Но самое интересное на тот момент происходило не в артистической жизни Чикаго, а в голове самого музыканта.

В какой-то момент с пианистом случилось странное озарение. В состоянии глубокой религиозной концентрации он вдруг ощутил яркий свет вокруг себя: «Все мое тело превратилось в нечто иное. Я мог видеть сквозь себя. И я пошел. Я не был в облике человека. Я приземлился на планете, которую я определил, как Сатурн. Они меня телепортировали, и я был на сцене с ними. Они хотели поговорить со мной. На каждом ухе у них была маленькая антенна, и по антенне над каждым глазом. Они говорили со мной. Они сказали мне, чтобы я бросил колледж, потому что там меня ждут неприятности. Мир идет к полному хаосу: я мог бы говорить об этом, а мир мог бы слушать. Вот что мне сказали».

После осознания того факта, что он принадлежит к «ангельской расе» внеземного происхождения, в 1952 году он сменил свое старое, «рабское» имя на Ле Сони'р Ра в честь египетского бога солнца. Тогда же он встретил музыкантов, составивших костяк его Аркестра (саксофонистов Маршалла Аллена и Джона Гилмора), а также практичного менеджера Элтона Абрахама, который неплохо разбирался в оккультизме. Сан Ра был замкнутым человеком не от мира сего, которому не было дела до бизнеса, а располагающий к себе Абрахам вел все дела. Музыканты Аркестра были настолько философски настроены, что создали собствен-

ный книжный клуб, чтобы обмениваться идеями и обсуждать эзотерические материи, а заодно печатать плакаты, брошюры и листовки. Кроме того, музыкант, которого теперь официально звали Ле Сони'р Ра, основал лейбл El Saturn ради издания собственной музыки.

Начиная со своего названия, Аркестр Сан Ра был не похож ни на один оркестр. Музыканты носили дикий костюмы и головные уборы в египетском или инопланетном стиле. На сцену выходили сразу 20—30 человек, включая танцоров и пожирателей огня. Действо освещалось специальной световой техникой, а для усиления эффекта Сан Ра играл на экзотических инструментах из разных стран и на синтезаторах (прототип «Минимуга» был подарен ему самим изобретателем Робертом Мугом). Аркестр мог играть музыку в любом жанре: регтайм, свинг, бибоп, фри-джаз или все это вместе — «космический джаз». На сцене разворачивались костюмированные мистерии — за годы и годы до масштабных рок-шоу или «инопланетных» концертов Джорджа Клинтона с его группами Parliament и Funkadelic.

В Аркестре переиграли сотни музыкантов, которые хотя и посмеивались над эзотерическими причудами своего лидера, но безмерно его уважали. Дисциплина поддерживалась строгая: Сан Ра не выпивал, хотя другим не запрещал, а вот наркотики исключались. Руководитель изобрел собственный способ увольнений неподходящих музыкантов: Аркестр просто снимался с места и уезжал, оставляя несчастного в незнакомом городе. Так как подобная процедура часто осуществлялась за рубежом, уволенные музыканты становились дипломатической проблемой Соединенных Штатов. В итоге Государственный департамент США был вынужден попросить Сан Ра все-таки прихватывать уволенных, а не оставлять их в затруднительном положении в чужой стране.

В Нью-Йорк этот невероятный коллектив прибыл в июле 1961 года. Цены на жилье кусались, так что музыканты жили коммуной. С марта 1966 года Аркестр регулярно выступал в клубе Slug's Saloon, где на него ходили все ведущие джазмены эпохи: Диззи Гиллеспи и Телониус Монк выразили свое восхищение. В 1968 году дом музыкантов был выставлен на продажу, и они переехали в Филадельфию (что не мешало им по понедельникам ездить на по-

езде в Нью-Йорк выступать). Когда на их улице молния ударила в дерево, Сан Ра воспринял это как добрый знак (по его заказу из выжженного ствола сделали барабан).

Аркестр гастролировал по Франции, Германии, Англии и США; разряженных в пух и прах музыкантов можно было застать на бесплатных субботних концертах в филладельфийском парке, где они раздавали всем желающим концертные записи группы Сан Ра. Сам руководитель попал на обложку журнала Rolling Stone и осуществил давнюю мечту — сыграл у египетских пирамид. Он даже прочитал курс «Черный человек в космосе» в университете Беркли: половину занятия занимала лекция, а под конец лектор играл на пианино. На концерты Аркестра ходила рок-богема: вокалистка Дебби Харри, протопанки MC5 и The Velvet Underground, а позже и Sonic Youth. Все они души не чаяли в джазовом посланце с Сатурна, который одновременно увлекался мультфильмами студии Уолта Диснея, розенкрейцерством, масонством и черным национализмом.

Сан Ра окончил свой земной путь в родном Бирмингеме 30 мая 1993 года — из-за пневмонии. На маленьком могильном камне надпись: «Сонни Блаунт (он же Ле Сони'р Ра)». В наследство от него остался массив записей «космического джаза» и целая философская система, которую Сан Ра называл «Уравнением». Через музыку и миф он проповедовал счастливый мир будущего с бессмертным и мудрым человеком, отбросившим оковы устаревших, мешающих наслаждаться жизнью представлений и страхов. В странных песнях Сан Ра иногда попадаются максимы, раскрывающие всю парадоксальность бытия: «Ты сделал ошибку. Ты сделал что-то неправильно. Так сделай другую ошибку, и ты сделаешь что-нибудь правильно!»



Послушать

Sun Ra and His Arkestra. Jazz In Silhouette (1959)
Saturn

Один из лучших альбомов Сан Ра чикагского периода был записан 6 марта 1959 года, до переезда в Нью-Йорк и перехода к авангарду (примечательно, что сам Ра не относил

себя к авангардной джазовой сцене, считая ее для себя слишком серьезной). Ностальгический, даже сентиментальный оркестровый свинг и бодрый бибоп здесь парадоксальным образом сочетаются с обложкой, на которой полуобнаженные женщины телепортируются на другие планеты, и названиями пьес вроде Saturn или Horoscope. Одной частью своего сознания Сан Ра пишет хитроумные, вполне земные аранжировки, а другая витает в космическом пространстве в поисках вибраций с Сатурна — и это придает диску атмосферу неземной, отстраненной загадочности. Jazz In Silhouette обращен одновременно и в прошлое, и в будущее: например, завершающая первую сторону пластинки композиция Ancient Aethioria лишена аккордной прогрессии и представляет собой гипнотическую девятиминутную молитву с перкуссией и флейтой. Получается некий научно-фантастический, сошедший с ума Дюк Эллингтон.

Орнетт Коулмен: дитя свободы

Контрабасист Чарльз Мингус был свидетелем одного из легендарных выступлений саксофониста Орнетта Коулмена в нью-йоркском клубе Five Spot в 1960 году. Он описал свои впечатления так: «Если бы парни с их свободной формой могли сыграть одну мелодию дважды, тогда я бы признал, что они что-то играют. Большую часть времени они бегают пальцами по саксофону и сами не знают, что выходит. Они экспериментируют». Мингус сам был одним из вдохновителей стиля «свободный джаз», который возглавил Орнетт Коулмен. Этот саксофонист превратил древнее, протяжное блюзовое пение в экспрессивную музыку будущего, которая навсегда переменила способ исполнения и слушания.

Саксофонист, появившийся на свет 9 марта 1930 года в Техасе, получил свой первый инструмент в 14 лет и сам его осваивал. В начале своей карьеры он играл бибоп на теноре и путешествовал по Югу США с музыкантами из Нового Орлеана. После одного из концертов на Орнетт Коулмен попал в потасовку, и его саксофон был разбит — тогда он перешел на альт, с которым уже не расставался.

В 1954 году в Лос-Анджелесе он купил пластиковый саксофон, поскольку не мог себе позволить полноценный металлический. Сначала музыканту не нравился его сухой, неказистый, лишенный характерного гудения звук, но он привык, и позже именно это уникальное звучание стало его особенностью. Саксофонист продолжал колесить из зала в зал, в перерывах подрабатывая где придется. Он даже состоял лифтером при универмаге!

С самого начала Орнетт Коулмен играл немного не так, как все, и не так, как принято. Даже прожженных боперов озадачивали непредсказуемые пассажи, которые выдувал этот тихоня (ему даже порой запрещали солировать). Кажалось, до ритма и аккордной прогрессии ему вовсе нет дела, а куда важнее именно то, что он играет, сам звук, чистая эмоция, плач, визг, даже если они выражены замысловатым и выбивающимся из общей структуры мелодическим зигзагом. Коулмен играл сыро, протяжно, подобно блюзовому пению, — и многие музыканты считали, что он либо просто не может попасть в тональность, либо слишком много на себя берет. Разумеется, Коулмену было трудно найти единомышленников — или просто тех, кто согласится с ним помузицировать.

В 1958 году Орнетт Коулмен сделал первую запись *Something Else!!!!*, которая своей сыростью, ассоциативностью импровизаций и подчеркнутой неортодоксальностью встряхнула джазовый мир (хотя по сегодняшним меркам она слушается вполне традиционно). Вместе с саксофонистом в студию пришли трубач Дон Черри, барабанщик Билли Хиггинс, басист Дон Пейн и пианист Уолтер Норрис — с ними саксофонист познакомился, еще работая лифтером. Впрочем, вскоре Коулмен вовсе откажется от фортепиано на целые десятилетия. Зато в его состав придет контрабасист Чарли Хейден, один из его самых важных соратников по фри-джазу.

Квартет Орнетта Коулмена вызвал сенсацию своими выступлениями в клубе *Five Spot* в богемном нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж. Разумеется, атональные эксперименты вызвали жаркие споры. Часть музыкантов и критиков сочли Орнетта Коулмена сокрушителем основ, другие провозгласили его гением и новатором, третьи

утверждали, что он просто шарлатан. Майлз Дэвис надсмехался над непутевым авангардистом, а Рой Элдридж сказал: «Я слушал его всеми способами. Я слушал его, будучи навеселе, слушал на трезвую голову. Я даже с ним играл. Я думаю, он просто забавляющийся ребенок». Напротив, вибафонист Лайонел Хэмптон был покорен новым подходом и даже предлагал поиграть вместе, а классический дирижер Леонард Бернстайн помог басисту группы Чарли Хейдену получить грант от фонда Гуггенхайма.

В 1960 году на прилавках музыкальных магазинов появилась новинка от самого скандального саксофониста современности с большими буквами на обложке: *Free Jazz: A Collective Improvisation*, дополненными абстрактной картиной Джексона Поллока. Эта записанная в один присест музыка (технически разделенная на две стороны пластинки, но на деле — неделимая) уходила куда-то за горизонт. На протяжении почти сорока минут здесь играют сразу два квартета, каждый в своем стереоканале поверх сложного бита от двух барабанщиков. Все вместе — густое звуковое варево с расползающимися в разные стороны соло, хаотическими инструментальными диалогами и с основой в виде коротких, угловатых набросков темы.

Парадоксально, но сама идея коллективной импровизации на самом деле глубоко укоренена в прошлое негритянской музыки. Примерно в том же духе (но с использованием более устойчивых музыкальных структур, разумеется) играли оркестры раннего джаза в Новом Орлеане, пока Луи Армстронг не вывел на авансцену искусство индивидуального солиста. Так же как авангард в живописи резонирует с архаичным примитивным искусством, так и джазовый авангард воплощает доведенную до крайности концепцию, лежащую в основе ранних форм джаза. По сути, альбом *Free Jazz: A Collective Improvisation* устремлен одновременно и в будущее, и на десятилетия в прошлое.

Название этой пластинки дало название целому направлению. Фри-джаз («свободный джаз») стал ареной для любых форм самовыражения, не скованных формальными правилами, гармонией, мелодией, ритмом. Язык джаза был разложен на элементы, и эти элементы смешались в диких сочетаниях, причем музыка Орнетта Коулмена была даже

не самой запредельной. У саксофониста все равно просматриваются мелодии — это, скорее, скелеты мелодий, но они напоминают те соло, которые Чарли Паркер писал поверх стандартных гармоний. Его музыка достаточно близка к бибопу («Я мог играть и звучать, как Чарли Паркер, нота в ноту, но для меня это был только метод; так что я попытался выяснить, куда можно отсюда пойти»). Характерно, что сам Коулмен не любил термин «фри-джаз».

Дальше — больше. Со временем музыка Орнетта Коулмена становилась все более угловатой и разнообразной. Он добавлял в свои сложные хаотические структуры струнную группу, писал струнные квартеты и симфонические работы (и даже композиции для мандолины!), включал в свою группу 10-летнего сына Денардо, играл на трубе и скрипке — не умея на них играть. А чтобы все звучало еще замысловатее, он держал скрипку как левша! Саксофонист ездил в Африку за вдохновением и познакомился (и записался!) с группой музыкантов-суфиев из Марокко The Master Musicians Of Joujouka, которыми в свое время были очарованы писатели-битники и гитарист The Rolling Stones Брайан Джонс.

В 70-х Орнетт Коулмен не избежал увлечения электрическими инструментами, образовав группу Prime Time и явив миру несколько альбомов с использованием элементов рока и фанка. Хотя Коулмен остался верен своему пути абстракциониста, эти записи местами получились вполне себе танцевальными, хотя их и нельзя с полным основанием причислить к фьюжну: скорее, это фри-фанк или фри-джаз-рок. Сам Коулмен для описания своих политональных структур и «слоеных» мелодий и ритмов использовал термин «гармолодика». «Гармолодические» построения мы можем услышать и в звуковой дорожке к фильму Дэвиса Кроненберга «Обед нагишом», над которым тоже работал Орнетт Коулмен.

Несмотря на странность музыки маэстро (а может, благодаря таковой), многие увлеченные авангардом рокеры относились к Орнетту Коулмену с симпатией. В некоторых его пьесах на гитаре играл лидер американской рок-группы The Grateful Dead Джерри Гарсия; сам саксофонист участвовал в концертах этого коллектива. С Коулменом дружила япон-

ская авангардистка Йоко Оно, жена Джона Леннона, она же включила пьесу Орнетта Коулмена в свой альбом *Yoko Ono/Plastic Ono Band* (1970). Разумеется, революционную эстетику фри-джаза в трактовке Орнетта Коулмена не мог не воспринять насмешник и экспериментатор Фрэнк Заппа.

Патриарх джазового авангарда, которому перевалило за 80 лет, продолжает затевать музыкальные авантюры. Орнетт Коулмен любит сотрудничать с молодыми музыкантами или носителями иных музыкальных мировоззрений. Он выпускает новые пластинки и регулярно выступает: в 2006 году выпустил концертный альбом *Sound Grammar*, записанный в Германии. Свободомыслящие музыканты всех мастей считают Коулмена своим гуру. Американский авангардист Джон Зорн записал в его честь дикий, но симпатичный альбом *Spy vs Spy* (1989), на котором пьесы Коулмена исполнены в невероятно громкой, скоростной грубой форме — это джаз в виде панка. А скрипач Ричард Грин даже записал его мелодию в виде кантри!



Послушать

**Ornette Coleman. *The Shape Of Jazz To Come*
(1959)
Atlantic**

В 1959 году у Орнетта Коулмена на руках был контракт с Atlantic Records, и первый же выпущенный этой фирмой альбом, *The Shape Of Jazz To Come*, стал поворотной точкой в развитии джаза. Это еще не фри-джаз, а его набросок: основа у этих угловатых (а частично и мелодичных) пьес блюзовая и бибоповая (*Lonely Woman* даже стала чем-то вроде джазового стандарта). Но для неподготовленных ушей эта музыка звучала абсурдно, хаотично и необычно. На удивление, здесь отсутствует рояль; сама идея изменчивых аккордов тоже оставлена где-то в стороне. В отсутствие четкой гармонической структуры Орнетт Коулмен и трубач Дон Черри могут позволить себе крайнюю степень мелодической свободы, но с опорой на контрабас Чарли Хейдена и барабаны Билли Хиггинса. Критики не могли предполагать, к каким экспериментам ведет эта пока

еще вполне мелодичная запись: альбом *The Shape Of Jazz To Come* проложил широкую колею, в которой нашлось место самым странным замыслам как самого Орнетта Коулмена, так и его многочисленных последователей.

Сесил Тейлор: поэт авангарда

Саксофонист Орнетт Коулмен сознательно отказался от фортепиано в поисках подлинной свободы самовыражения в джазе, а его современник и коллега пианист Сесил Тейлор доказал, что клавиатура тоже может быть радикальным орудием иконоборчества. Этот музыкант не может претендовать на звание первого атонального пианиста: эта честь принадлежит Ленни Тристано за его композицию *Descent Into The Maelstrom* 1953 года. Но сам Тристано не выпустил эту вещь сразу после записи, возможно опасаясь критики. Когда через несколько лет на сцене появился Сесил Тейлор, он был первопроходцем, который толкнул музыку на новый уровень.

Сесил Тейлор, родившийся в Нью-Йорке 25 марта 1929 года, выступал со своей авангардной музыкой в кафе *The Five Spot* еще до эпохального там появления Орнетта Коулмена в 1959 году. Группа пианиста получила там шестимесячный ангажемент еще в 1956-м — это еще один претендент на точку отсчета для фри-джаза (можно вспомнить и выступление Сесила Тейлора на Ньюпортском джазовом фестивале в 1957 году). Первая запись Сесила Тейлора — *Jazz Advance* (1956) с сопрано-саксофонистом Стивом Лейси — представляла собой более-менее стандартный постбоп, но в ней уже чувствуется приближение грозы.

Как и Орнетт Коулмен, Сесил Тейлор начал с вполне традиционных форм джаза, играл свинг и ритм-энд-блюз, но в попытке сокрушить их первоначальный смысл он был даже более резким и упорным. Коулмен в определенном настроении мог сыграть *Embraceable You* Джорджа Гершвина — конечно, не так, как ее играют джазмены-традиционалисты, но все равно с воспоминанием об эмоциональной природе старой мелодии, с отзвуками сладкой любовной тоски. В случае Сесила Тейлора никакие сентиментальные

атрибуты пьесы не имели шанса: в его исполнении нежная, ленивая пьеса *Lazy Afternoon* звучала как описание бури с грозой. В 1962 году пианист получил награду журнала *Down Beat* в качестве «новой звезды», но с работой у звезды было туго — пять лет музыкант жил на пособие.

Саксофонист Арчи Шепп рассказывал: «Играя с Тейлором, я начал освобождаться от мыслей об аккордах. Я безуспешно имитировал Джона Колтрейна, и из-за этого я действительно все время думал об аккордах». Из-за радикализма подхода с Сесилом Тейлором никто не хотел связываться. Концерты выдавались редко: владельцы клубов не жаловали авангардиста, который мог играть одну и ту же хаотическую пьесу по полчаса (и их можно понять). Сесил Тейлор редко переступал порог студии звукозаписи в начале 60-х, в то время как Орнетт Коулмен записывался регулярно, а другие крупнейшие джазовые мастера (вроде Джона Колтрейна или Чарльза Мингуса) с успехом играли музыку в духе фри-джаза. Даже если альбом удавалось записать, он мог пылиться в архиве годами: например, записанный в Дании в 1962 году концерт *Nefertiti, The Beautiful One Has Come* был выпущен целиком только в 1997 году.

Когда в мае 1966 года Сесилу Тейлору представилась возможность записаться на престижном лейбле *Blue Note*, он показал, что реакция против его крайностей побудила его пойти еще дальше за пределы норм традиционного джаза. Студийная работа вылилась в альбом *Unit Structures*. К тому времени Сесил Тейлор работал с альт-саксофонистом Джимми Лайонсом, одним из его главных соратников и соавторов (вместе с барабанщиками Санни Мюрреем и позже Эндрю Сайрилом они составляли костяк группы Сесила Тейлора *The Unit*, существовавшей до смерти Лайонса в 1986 году). Хотя сопровождающая группа сделала все возможное, чтобы не отстать от своего лидера, Сесил Тейлор в принципе не нуждался в аккомпаниаторах. В альбоме доминирует сильная, драматичная и виртуозная фортепианная игра.

В первой же пьесе, десятиминутной *Steps*, пианист подвергает сомнению каждый компонент джазовой традиции. Вместо солирования одного музыканта при поддержке оркестра каждый исполнитель здесь с восторгом исторгает

шум прямо в лицо коллегам: рояль, барабаны и духовые играют свои агрессивные соло одновременно, кто во что горазд. Святая святых — повторяющийся ритм, который двигает пьесу вперед и служит основным материалом для джаза со времен пионеров из Нового Орлеана, — был отброшен в пользу тревожного, неуловимого и хаотического движения. Важнее всего — текстура и аура, которая радикально меняется на протяжении всей пьесы. Название «Шаги» точно подошло этому музыкальному путешествию по спиральной лестнице — все дальше и дальше от основ и канонов.

Каноны Сесил Тейлор знал очень хорошо, ведь за его плечами было вполне классическое музыкальное образование: нью-йоркский музыкальный колледж и консерватория. Со всей решительностью он считал себя не уличным бунтарем, а серьезным художником, впитавшим влияния не только Дюка Эллингтона и Телониуса Монка, но и Игоря Стравинского, Чарльза Айвза и Белы Бартока. С самого начала он шел своим путем: в его эстетической концепции черная эстетика джазового авангарда должна была не отбросить западные влияния, а, напротив, поглотить их. Причем его игра никогда не была пустым шумом, она изысканна и технична: «Техника — это оружие для всего того, что должно быть сделано».

После диска *Conquistador* Сесил Тейлор больше не записывался для *Blue Note*. В следующее десятилетие он перенес свою активность за границу, где авангардные течения разных видов были приняты с распростертыми объятиями (еще в начале 60-х годов Тейлор ездил в Скандинавию подзаработать). После смерти соавтора Джимми Лайонса в 1986 году пианист образовал *Fell Trio* (с басистом Уильямом Паркером и барабанщиком Тони Оксли). Его можно было видеть в составе биг-бендов, а в начале 70-х годов Сесил Тейлор активно выступал сольно, издав целую серию соответствующих альбомов. Сегодня это настоящий музыкальный патриарх, который читал лекции в университетах, получал стипендии и даже играл для президента Джимми Картера в Белом доме.

В игре Сесила Тейлора самое важное — физическое воздействие, толчок и энергетическое усилие, которые от рояля должны передаться слушателю. Фортепиано он использует

как ударный инструмент: про него говорили, что он играет на «восьмидесяти восемью настроенных барабанах» — по числу клавиш стандартного фортепиано. Сам Сесил Тейлор объяснял: «На рояле я стараюсь подражать прыжкам танцоров в пространстве». Пианист активно интересуется балетом и танцем — редкость для джазмена (возможно, это связано с тем, что его рано умершая мама была танцовщицей, а также играла на пианино и скрипке). Тейлор активно сотрудничал с хореографами и в 1979 году сочинял музыку для двенадцатиминутного балета *Tetra Stomp: Eatin' Rain In Space*, в постановке которого принимал участие Михаил Барышников.

Сам Сесил Тейлор не танцует, зато — опять же в отличие от огромного числа джазменов — увлекается архитектурой и пишет стихи. Его поэтические опыты можно услышать на концерте и прочесть в примечаниях к альбомам. Сесил Тейлор не собирается на пенсию и остается таким же неумным экспериментатором и сегодня: у него в процессе сразу несколько проектов. В ноябре 2010 года он сказал: «Одно из моих желаний исполнилось. Я нашел любовь. Это было трудно, но я нашел... Это партнерство. Это желание делиться». Весь мир по-прежнему ждет новых свершений от поэта и музыканта Сесила Тейлора — одного из самых своеобразных и бескомпромиссных творцов в истории джаза.



Послушать

Cecil Taylor. Conquistador! (1966)

Этот интенсивный, сложный и насыщенный красками поток звуков, разделенный на две стороны пластинки, был записан в Нью-Йорке 6 октября 1966 года. Всего две пьесы (восемнадцатиминутная *Conquistador* и *With (Exit)* под двадцать минут звучания) сделали Сесила Тейлора настоящим титаном фри-джаза. В студии вместе с ним работала уникальная команда: друг-саксофонист Джимми Лайонс, контрабасисты Алан Силва и Генри Граймс, умудрившиеся превратить партии своих инструментов в причудливую вязь, трубач Билл Диксон (организатор четырехдневной серии авангардных джазовых концертов в Нью-Йорке октября

1964 года, названных «Октябрьской джазовой революцией»), барабанщик Эндрю Сайрил. Все понимали, на что шли. Тонкое взаимодействие их инструментов вступает в диалог с фразами рояля Сесила Тейлора — это подлинный разговор, а не хаос, которого можно было бы ожидать от авангардной записи. Хотя *Conquistador!* была расхвалена критиками и слушателями, приветствовавшими новую музыку, после него Сесил Тейлор не издавал альбомов целых семь лет.

Херби Хэнкок: хамелеон

Композиции пианиста Херби Хэнкока слышали все — возможно, даже не подозревая о том, кто их автор. По крайней мере две из них на слуху у каждого. Синтезаторный гимн танцоров брейка *Rockit* буквально ворвался в хит-парады и на MTV в 1983 году, принеся своему создателю «Грэмми» (вообще за свою карьеру Херби Хэнкок получил более 30 наград, включая «Оскара» за музыку к фильму). А эффектный фортепианный проигрыш из *Cantaloupe Island* до сих пор часто звучит в рекламе и опознается безошибочно. Редкий дар: Хэнкок умудрился распродать огромное количество своих пластинок, сохранив репутацию виртуоза и авторитет джазовой легенды.

Когда в 1963 году Майлз Дэвис нанял молодого пианиста Херби Хэнкока (вместе с контрабасистом Роном Картером и барабанщиком Тони Уильямсом), многие поклонники трубача не верили, что эта команда никому не известных парней сможет составить конкуренцию великолепным составам, которые Дэвис возглавлял в 50-х. Как могут эти юнцы сравниться с Джоном Колтрейном, Кэннонболом Эддерли, Биллом Эвансом и другими мастерами? Но Майлз знал, что делает: он сформировал одну из лучших ритм-секций в истории джаза, в которой пианист уже в детстве мог составить конкуренцию иному мастеру инструмента.

В 11 лет Херберт Джеффри Херби Хэнкок, родившийся в Чикаго 12 апреля 1940 года, уже играл фортепианный концерт Моцарта с Чикагским симфоническим оркестром. Вундеркинда с 7 лет обучали классике, джазового учителя у него не было, так что импровизацию пришлось осваивать

своими силами. Уже в школе он образовал свою первую джаз-группу, а скоро уже работал с трубачом Дональдом Бердом и саксофонистом Коулменом Хокинсом, одновременно учась в университете Рузвельта, а потом и в Музыкальной школе Манхэттена. Херби Хэнкок добился известности достаточно быстро: его пьеса *Watermelon Man* с первого же альбома *Takin' Off* (1962) стала поп-хитом в исполнении Монго Сантамарии.

17-летний барабанщик Тони Уильямс представил молодого пианиста Майлзу Дэвису. Тот увидел в Хэнкоке огромный потенциал и взял в свой «второй великий квинтет», куда вошли тот же Уильямс, а также басист Рон Картер и чуть позже саксофонист Уэйн Шортер. Новаторская, осмысленная игра Херби Хэнкока в одной из величайших джазовых групп в истории сразу привлекла всеобщее внимание: в виртуозную, наполненную немислимыми лабиринтами музыку коллектива он привносил тонкие гармонии в духе Клода Дебюсси, доселе неслыханные в джазе. С тех пор пианист не перестает удивлять.

Пока Херби Хэнкок играл с Дэвисом, он параллельно (и очень активно) записывался для *Blue Note* — и в качестве лидера группы, и в качестве сессионного музыканта. Любой его альбом 60-х годов можно смело ставить в проигрыватель. Музыка там сплошь первоклассная: будь то импровизация *Inventions And Dimensions* (1963), звуковая дорожка к фильму Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» (1966) или изысканный импрессионизм *Speak Like A Child* (1968). Самые известные и влиятельные пластинки — *Emyrean Isles* (1964) и *Maiden Voyage* (1965), одновременно и новаторские, и доступные (джаз-рэп-группа *US3* слепила хит из *Cantaloupe Island* в 1993 году).

После ухода из группы Майлза Дэвиса Херби Хэнкок пошел своим путем. Как и его учитель, он построил карьеру на переходе из стиля в стиль. Благодаря неортодоксальности взглядов Херби Хэнкок умудрялся на протяжении всей жизни оставаться на пике музыкальной моды. От хард-бопа он без усилий переключился на фьюжн и джаз-рок, пересел с рояля за электроорган, записал один из самых продаваемых джаз-альбомов всех времен, пошалил с поп-музыкой и диско, между делом занял первое место на

MTV, поэкспериментировал с эйсид-джазом и world music и при этом десятилетиями выступал с акустическими джазовыми концертами.

Все началось с того, что тот же Майлз Дэвис, увлекшийся роком и электронными инструментами, познакомил Херби Хэнкока с электропиано. Пианист с неохотой сел за «Фендер-Родес», но со временем влюбился в его мягкий, роскошный звук. Вскоре в студии Херби Хэнкока поселились многочисленные электронные синтезаторы и музыкальные игрушки, «меллотроны» и «муги», на концертах он был весь заставлен шкафами сложной техники с мигающими лампочками. Экспериментальные альбомы пианиста начала 70-х годов (в тот период Хэнкок взял себе имя на суахили Mwandishi) были наполнены электронными и синтезаторными звуками — наполовину со звучанием акустических инструментов.

После того как Херби Хэнкок устал от космических джемов (которые к тому же с трудом продавались), он перешел к приземленному, ритмичному джаз-фанку, и на основе того же звука «Родеса» он записал ряд успешных пластинок вместе с новой группой The Headhunters. И как тут не вспомнить Head Hunters 1973 года с потрясающим фанк-джемом Chameleon на пятнадцать с половиной минут — один из самых коммерчески успешных джазовых альбомов, века в генезисе слияния джаза, рока и фанка, один из краеугольных камней хип-хопа. Пойдя по накатанной дороге, Херби Хэнкок выпустил целую серию джаз-фанковых, а потом и довольно простоватых диско-альбомов. За них (а особенно за вокал, пропущенный через вокодер) его больше всего и критикуют, хотя и на них можно найти жемчужины.

Впрочем, пианист никогда не забывал о своих джазовых корнях. В конце 70-х он воссоединился с участниками великого квинтета Майлза Дэвиса, теперь названного V.S.O.P. (вместо Дэвиса на трубе играл Фредди Хаббард). Музыканты надеялись, что к ним рано или поздно присоединится и сам Дэвис, но этого так и не произошло. Кроме того, Хэнкок записывался дуэтом с Чиком Кореа, записал сольный фортепианный альбом The Piano (1978), выпущенный, как и многие его пластинки, исключительно в Японии, гастролировал с Тони Уильямсом, Роном Картером и другими джаз-

менами, неизменно сохраняя высокий класс игры. И сегодня имя Херби Хэнкока можно встретить в анонсах джазовых фестивалей и концертных залов по всему миру.

Как оказалось, поп-музыка тоже вполне подвластна маэстро. В 1983 году весь мир облетел привязчивый мотив его (на пару с продюсером и басистом Биллом Ласвеллом) инструментального сингла Rockit, который полюбили танцоры брейк-данса. Эта пьеса, которая, кстати, сопровождала показ лучших голов чемпионата СССР по футболу в передаче «Футбольное обозрение», напичкана новомодными по тем временам диджейскими технологиями, а клип с роботами стал хитом MTV. Вместе с Ласвеллом пианист записал три футуристических альбома, которые, впрочем, оказались не слишком успешными, но сегодня слушаются довольно интересно и чуть ли не превосхищают техно.

За десятилетия Херби Хэнкок выпустил около пятидесяти проектов в качестве лидера: под его руками сливались мирный хард-боп, футуристический фанк, электроника, диско, африканская музыка (альбом с исполнителем на коре Фореем Мусой Сусо из Гамбии), эйсид-джаз, музыка для кино и рекламы. Он записывал и мелодии Гершвина, и экспериментальную, устремленную в космическую даль музыку, и поп-хиты в джазовой обработке (скажем, песню All Apologies группы Nirvana), и дуэты с Кристиной Агилерой и Карлосом Сантаной. Херби Хэнкок вошел в ряд самых продуктивных сессионных музыкантов своего поколения: он записался в огромном количестве чужих альбомов. Его игру можно услышать в самых неожиданных местах: от партии электропиано в песне Стиви Уандера As до синтезаторного соло в альбоме шотландской группы Simple Minds.

Улыбчивый буддист Херби Хэнкок, которому уже за семьдесят, оказался не только новатором джаза, но и подлинной поп-звездой с серьезным культурным багажом. Как хамелеон, он менял обличья и мог предстать то академическим пианистом за роскошным роялем, то автором поп-хита в пиджаке из искусственной кожи и с клавиатурой Roland наперевес, то апостолом фанка с огромной прической афро. На соби́рание всего музыкального наследия Херби Хэнкока могут уйти годы, но еще интереснее застать

один из его концертов (кстати, бывал он и в России). Его имя и улыбка на концертной афише, как много десятилетий назад, гарантируют уникальное музыкальное событие, о котором можно будет поведать внукам.



Послушать

Herbie Hancock. Maiden Voyage (1965)

Blue Note

Обаяние, открытость и свежесть альбома Maiden Voyage не подлежат старению. Классическая эстетика Blue Note: март 1965 года, студия звукоинженера Руди Ван Гелдера в Нью-Джерси, прекрасная обложка, идеальный баланс между доступностью и виртуозностью. Хард-боп Херби Хэнкока здесь явно дополняется концепцией модального джаза, разработанной Майлзом Дэвисом, в чьем квинтете пианист состоял уже два года (стоит только оценить хрупкую, созерцательную красоту заглавного трека). Еще два человека из того же квинтета — контрабасист Рон Картер и барабанщик Тони Уильямс — присутствуют на записи (кроме них, трубач Фредди Хаббард и саксофонист Джордж Коулмен). Эта мощная, сыгранная команда на пике своих возможностей с чувством и подходом исполняет пять оригинальных творений Херби Хэнкока, призванных проиллюстрировать изменчивую атмосферу океана. Отсюда — морские названия с дельфинами и ураганами, текучесть форм и динамика приливов и отливов. От этой музыки веет морским ветром и запахом соленой волны.

Джакко Пасториус: панк-джаз

Джазовый басист мог считаться виртуозом, сыграть соло и показать несколько трюков, но в силу самой природы инструмента басовая партия всегда оставалась в большей или меньшей степени ухающей и неповоротливой. Так было, пока не появился молодой человек по имени Джакко Пасториус. Он будто запустил бас-гитару в стратосферу, заставив ее петь в высоком регистре. Неподготов-

ленный слушатель вообще рискует не понять, на чем сыграны эти беглые, богатые импровизации, и о толстых струнах бас-гитары он подумает в последнюю очередь. К сожалению, за гениальные откровения Джако Пасториусу пришлось заплатить своим здоровьем и жизнью. Джако прожил короткую жизнь, превращенную в миф, подобно Моцарту, Чарли Паркеру и Джими Хендриксу.

Джонс Франис Энтони Пасториус III родился 1 декабря 1951 года в Норристауне, штат Пенсильвания. Родители передали ему музыкальные способности (отец был певцом и барабанщиком) и гремучую смесь финской, немецкой, шведской и ирландской кровей. После переезда в Форт-Лодердейл, штат Флорида, Пасториус поступил в католическую школу. В старших классах непоседливый парень перешел к баскетболу и бейсболу. Его прозвище Джако появилось как раз из-за любви к спорту: это переделанное имя судьи Джоко Конлена. Младший брат звал его Маугли — за неумную энергию и прыгучесть.

Заодно юный Джако занимался и музыкой. Он пошел по стопам отца-барабанщика и успел поиграть в нескольких местных группах, пока в 13-летнем возрасте не повредил запястье во время игры в футбол. С барабанами пришлось расстаться. Но из группы как раз ушел басист, так что Джако купил за 15 долларов в местном магазине бас-гитару и начал заниматься на ней. Постепенно круг его музыкальных интересов расширился, Пасториус возжелал стать настоящим джазовым басистом и с трудом накопил денег на дорогой контрабас.

Инструмент прожил недолго, и Джако волей-неволей вернулся к своему старенькому Fender Jazz Bass сборки начала 60-х годов. Правда, он сотворил с бас-гитарой важную метаморфозу — лишил ее металлических ладовых порожков: «Однажды утром я проснулся, пошел в угол и увидел, что мой контрабас из-за влажности развалился на сотню кусков. Я сказал себе: забудь об этом, это не должно повториться. Так что я взял нож и выдернул все лады из моего «Фендера». Вот и все». Так родилась знаменитая безладовая гитара, которую сегодня можно увидеть в руках многих басистов.

Ладовые порожки мешали Джако развивать скорость при игре, он называл их «лежачими полицейскими». Но бас-

гитара, лишенная этих «тормозов», приобрела свойства контрабаса, а пальцы музыканта могли с полной свободой прыгать по грифу, покрытому эпоксидным клеем для защиты от трения струн. Такая модификация гитары позволила Джако Пасториусу раскрыть доселе скрытые возможности инструмента. Музыканту стали доступны немислимые басовые кульбиты, он научился развивать пулеметную скорость в игре, по беглости пальцев и изощренности игры Джако не было равных. Маститые басисты, глядя на эту технику, не могли поверить своим глазам.

Джако придумал своему любимому безладовому «Фендеру» звучное имя — «бас Судьбы». Этот инструмент — легендарный артефакт джазовой истории. Перед тем как Джако попал в больницу в 1986 году, две любимые гитары — обычный «Фендер» с ладами и «бас Судьбы» — были украдены. Долгое время их считали безвозвратно потерянными, но в 1993 году первый из них — тот самый, с буквой «Р» между звукоснимателями, — «всплыл» в нью-йоркском музыкальном магазине. В 2008 году нашелся и «бас Судьбы» — его купил басист группы Metallica (и давнишний фанат Джако) Роберт Трухильо и передал семье Пасториуса.

Вооружившись уникальным инструментом, Джако Пасториус сначала играл фанк с музыкантами из Майами. В 1974 году он познакомился с гитаристом Пэтом Метини, и вместе с барабанщиком Бобом Мозесом они записали великолепный джазовый альбом *Bright Size Life*. В 1976 году барабанщик джаз-роковой группы *Blood, Sweat & Tears* Бобби Коломби, услышав Пасториуса, завлек его в CBS Records и спродюсировал его первый альбом, названный по имени самого Джако. Этот альбом произвел фурор и ныне является обязательным предметом изучения для каждого басиста на планете.

Видимо, клавишник Джозеф Завинул, один из лидеров популярной в узких студенческих кругах джаз-роковой группы *Weather Report*, не знал Джако в лицо. После концерта в Майами к Завинулу подошел какой-то молодой человек и сказал, что ребята сыграли неплохо, но лично он ожидал большего: представившись, наглец без колебаний охарактеризовал себя «лучшим бас-гитаристом в мире».

Завинул послал наглеца куда подальше, но в тот же вечер Джако сыграл на сцене с группой Кэннонбола Эддерли, и Завинул был поражен его техникой. Пасториус начал записывать альбом *Black Market* и тут же стал неотъемлемой частью *Weather Report*.

С приходом Пасториуса у группы резко прибавилось поклонников. Во-первых, он писал отличную музыку. Во-вторых, его техника поражала воображение. В-третьих, отлично смотрелся на сцене: публику буквально завораживала та щедрая непринужденность, с которой Джако извлекал из толстых струн зубодробительные пассажи. Казалось, игра не стоит ему ни малейшего труда. К тому же она сопровождалась сценическими трюками: Джако мог прыгнуть на бас-гитару; специально для него перед выступлением на сцену насыпали детскую присыпку, чтобы в кульминационные моменты своего соло басист мог выделять танцевальные кульбиты в духе одного из своих кумиров, соул-титана Джеймса Брауна.

Вообще Пасториус любил разную музыку: он слушал Баха, Стравинского и Чарли Паркера, млея от пения Фрэнка Синатры, отдавал должное *The Beatles* и фолк-року *The Band*. Под его пальцами рождалась смесь всех его любимых жанров, которую он сам называл панк-джазом (причем он придумал это название еще до того, как в Англии грянул панк-рок). Такая свобода мышления позволила Джако Пасториусу принять участие в различных по характеру музыкальных проектах: он играл на записях Йена Хантера из рок-группы *Mott The Hoople*, аккомпанировал певице и композитору Джонни Митчелл, гитаристу Эл Ди Меоле и многим другим.

Параллельно Джако Пасториус занимался и своим собственным проектом — большим оркестром под названием *Word Of Mouth*: на одноименном дебютном альбоме отметились давние знакомые Херби Хэнкок и Уэйн Шортер, а также бельгийский мастер губной гармоники Тутс Тильманс. На свой 30-й день рождения в 1981 году Пасториус организовал выступление биг-бенда в джазовом клубе, который был записан его друзьями в качестве подарка (концерт вышел в 1995 году). При этом Джако не выходил из состава *Weather Report* до 1983 года (пока Завинул не на-

чал записывать партии баса на синтезаторе) и успел записать с коллегами успешную пластинку Heavy Weather (1977). На ней даже нашелся настоящий поп-хит — Birdland, названный в честь знаменитого джазового клуба на нью-йоркской Пятьдесят второй улице.

Обычно равнодушный к алкоголю и наркотикам, Пасториус во время гастролей Weather Report привык выпивать после концертов. Он начал странно себя вести. Во время тура по Японии в 1982 году Джако побрил голову, окрасил лицо в черный цвет и выбросил бас-гитару в залив Хиросима. Все считали это причудами, но, когда поведение музыканта стало опасным и непредсказуемым, он обратился к врачам. Басисту был поставлен диагноз — маниакально-депрессивный психоз. Пасториус был выселен из своей квартиры в Нью-Йорке и превратился в бомжа. Великого басиста можно было встретить спящим на скамейке в парке, он воровал, катался на авто без прав, беспробудно пил и принимал психотропные вещества. Однажды его нашли валяющимся на железнодорожных путях. Все шло к трагичному финалу.

11 сентября 1987 года Джако Пасториус попытался пробраться на сцену на концерте Карлоса Сантаны, за что был выброшен из зала. Он пошел в ночной клуб, куда его тоже не пустили, и Пасториус принялся пинать стеклянную дверь. После потасовки с вышибалой лучшего бас-гитариста в мире отвезли в больницу с несколькими переломами, травмами правого глаза и левой руки. Он впал в кому, но серьезное поражение мозга привело к его смерти 21 сентября 1987 года. Ему было всего тридцать пять. Вышибала признал себя виновным в непредумышленном убийстве и был освобожден из тюрьмы за хорошее поведение через четыре месяца.

На закате дня в декабре 1791 года в скромную общую могилу на венском кладбище Святого Марка было положено тело Вольфганга Амадея Моцарта. Так же незаметно для современников в Форт-Лодердейле был похоронен и Джако Пасториус — «Моцарт» бас-гитары. Сразу после смерти коллеги и друзья вдруг вспомнили, какой это был великий музыкант. Сегодня Пасториус является гуру для каждого басиста, в каком бы жанре тот ни играл. И хотя

многие научились с той или иной степенью достоверности повторять коронные трюки Джако, сам он остался недосягаем — стоит только найти его видео, где он в вязаной шапочке и с детской улыбкой на устах выделяет со стареньким басом такие выкрутасы, что диву даешься.



Послушать

Jaco Pastorius. Jaco Pastorius (1976)

Epic/Legacy

Первой пьесой этой пластинки идет стандарт бибопа Donna Lee Майлза Дэвиса, но так ее еще никто не играл: только немыслимо техничный и подвижный бас и конги в исполнении Джако Пасториуса и Дона Элиаса соответственно. Этих двух с половиной минут хватило, чтобы в 1976 году озадачить каждого басиста в мире. Но потрясающая пластинка поворачивается новыми гранями через тягучий фанк Come On, Come Over, космическое спокойствие Continuum, струнное великолепие Speak Like A Child, загадочный импрессионизм Okonkole Y Тромпа с валторной и перкуссией. Каждая пьеса — самостоятельная вещь в себе, которой мог бы гордиться любой музыкант и композитор. Джако в тот момент было всего 24 года, и это был его дебютный альбом, который помогали записывать джазовые тяжеловесы: пианист Херби Хэнкок, саксофонисты Уэйн Шортер и Майкл Брекер. Но Пасториус дает фору всем с одним лишь басом (Portrait Of Trasy): этот альбом и впрямь возвестил появление нового музыкального героя. Жаль только, что его яркая карьера оказалась такой короткой.



Содержание

| | |
|---|-----|
| Предисловие | 5 |
| Предки джаза: с берегов Конго — в Новый Свет | 8 |
| Регтайм: неровное фортепиано | 12 |
| Блюз: светлая грусть черного человека | 16 |
| Новый Орлеан — колыбель джаза | 22 |
| Чикаго: джаз движется на север | 26 |
| Gennett Records: семьдесят восемь оборотов в минуту | 31 |
| 20-е: «век джаза» | 36 |
| «Рапсодия в блюзовых тонах»: джаз и классика | 41 |
| Свинг: лучшее средство против депрессии | 46 |
| Канзас-Сити: ударная сила риффа | 50 |
| Джазовая мода: «Я хочу костюм-зут!» | 55 |
| Бенни Гудмен в Карнеги-Холл | 59 |
| Джаз и война: музыка против Гитлера | 64 |
| «Джаз в Филармонии»: импровизация и бизнес | 69 |
| Verve Records: классики и современники | 73 |
| Нью-Йорк: джазовый угол мира | 77 |
| Джазовая пресса: журналы для крутых котов | 82 |
| Бибоп: возможно, вы не сможете вынести это! | 87 |
| Афрокубинский джаз: тропический бриз | 92 |
| Джаз в Мессеи-Холл: бибоповый нокдаун | 96 |
| Джазовый стандарт: язык международного общения | 101 |
| Джаз и литература: освобожденное слово | 106 |
| Париж: джаз, который всегда с тобой | 111 |
| Кул-джаз: остынь! | 116 |
| Хард-боп: джаз как он есть | 120 |
| Blue Note Records: все ради музыки | 124 |
| Дюк Эллингтон в Ньюпорте: второе дыхание | 129 |

| | |
|--|-----|
| «Джаз в летний день»: невыносимая легкость бытия | 134 |
| Ньюпорт-1960: бунт на бунте | 138 |
| «Третье течение»: академический отпуск | 143 |
| Белое и черное: цвет имеет значение? | 148 |
| Престижная запись на Prestige Records | 152 |
| «Один день в Гарлеме»: величайшее джазовое фото | 158 |
| Альбом. Kind Of Blue: сотворено на небесах | 162 |
| The Village Vanguard: храм джаза | 166 |
| Riverside Records: от старого к новому | 171 |
| Босанова: бразильский бриз | 175 |
| Фри-джаз: прорыв к свободе | 180 |
| Impulse Records: дом, который построил Трейн | 185 |
| Джаз и кино: век вместе | 190 |
| Через океан: джаз покоряет Европу | 195 |
| Фьюжн: все смешалось | 199 |
| Польский джаз: свингующая Варшава | 205 |
| CTI Records: выжить в неджазовое десятилетие | 210 |
| Джаз и популярность: законы рынка в действии | 215 |
| ECM Records: самая красивая музыка после тишины | 219 |
| Кейт Джаррет в Кельне: легенда о пианисте | 224 |
| MPS Records: джаз из Черного леса | 229 |
| «Молодые львы»: назад к истокам | 233 |
| Джаз в СССР: музыка нетолстых | 238 |
| Джелли Ролл Мортон: «Я изобрел джаз» | 243 |
| Кинг Оливер: «папа Джо» | 247 |
| Бикс Бейдербек: человек-легенда | 253 |
| Луи Армстронг: заветы Сачмо | 257 |
| Сидней Беше: одна, но пламенная страсть | 262 |
| Флетчер Хендерсон: формула свинга | 266 |
| Бенни Гудмен: профессор свинга | 271 |
| Глен Миллер: пропавший над Ла-Маншем | 276 |
| Арти Шоу: оборотная сторона свинга | 281 |
| Каунт Бейси: всегда в пути | 286 |
| Арт Тейтум: слепой гений | 290 |
| Дюк Эллингтон: музыкальный аристократ | 295 |
| Джанго Рейнхардт: цыганский свинг | 300 |
| Коулмен Хокинс: саксофон прежде всего | 305 |
| Лестер Янг: дело в шляпе | 310 |
| Билли Холидей: леди поет блюз | 314 |
| Джин Крупа: ударник свингового труда | 319 |
| Рой Элдридж: по прозвищу Джаз | 324 |
| Чарли Крисчен: вечно молодая гитара | 329 |
| Телониус Монк: первосвященник | 333 |

| | |
|---|-----|
| Чарли Паркер: полет над гнездом бибоба | 338 |
| Диззи Гиллесли: изогнутая труба | 342 |
| Макс Роуч: художник и ударник | 347 |
| Бад Пауэлл: болезни вопреки | 352 |
| Элла Фицджералд: победительница конкурса талантов ... | 357 |
| Ленни Тристиано: учитель | 361 |
| Джерри Маллиган: твидовый тембр | 366 |
| Сара Воэн: величие скромности | 371 |
| Гил Эванс: правильная аранжировка | 376 |
| Дейв Брубек: огонь, вода и медные трубы | 381 |
| Чарльз Мингус: сердитый человек | 386 |
| Оскар Питерсон: махараджа клавиатуры | 391 |
| Майлз Дэвис: князь тьмы | 396 |
| Билл Эванс: импрессионист | 400 |
| Клиффорд Браун: падающая звезда | 405 |
| Ли Морган: удар сбоку | 410 |
| Уэс Монтгомери: невероятная джазовая гитара | 415 |
| Арт Блейки: ритмическая основа | 419 |
| Кэннонбол Эддерли: по прозвищу Ядро | 424 |
| Стен Гетц: лирика саморазрушения | 428 |
| Джимми Смит: органист со старого склада | 432 |
| Декстер Гордон: наш человек в Париже | 437 |
| Джон Колтрейн: святой | 441 |
| Эрик Долфи: подражая птицам | 446 |
| Сонни Роллинс: колосс на мосту | 450 |
| Сан Ра: посланник Сатурна | 454 |
| Орнетт Коулмен: дитя свободы | 459 |
| Сесил Тейлор: поэт авангарда | 464 |
| Херби Хэнкок: хамелеон | 468 |
| Джако Пасториус: панк-джаз | 472 |

ВЕЛИКИЕ ДЖАЗОВЫЕ МУЗЫКАНТЫ

100

историй о музыке, покорившей весь мир

Точной даты зарождения джаза не существует. В начале XX века впервые был исполнен и зафиксирован новый род импровизационной музыки — волнующей и громкой, — которой было суждено покорить весь мир и пережить целую цепь взлетов и падений.

А зачат джаз был в 60-х годах XIX века. Возвращающиеся с Гражданской войны в США полковые музыканты по пути домой выбрасывали ставшие ненужными инструменты, и только на обочине, среди хлама и мусора, бедные потомки рабов могли добыть настоящую трубу. Рабочие хлопковых плантаций придали инструментам, до этого звавшимся в бой, новые интонации и заставили их и мягко напевать, и сумбурно бормотать, и глухо стонать о тяжелой судьбе.

В этой музыке, которая не знала нот, была важна импровизация, рождающаяся здесь и сейчас. Исследователями были даны десятки определений, но джаз, подобно огню, не желает принимать застывшую форму и, как вода, течет в соответствии со своими внутренними законами.

ISBN 978-5-227-03205-8



ЦЕНТРОЛИГРАФ®

ВЕЛИКИЕ

ДЖАЗОВЫЕ МУЗЫКАНТЫ

100

историй о музыке, покорившей весь мир

Точной даты зарождения джаза не существует. В начале XX века впервые был исполнен и зафиксирован новый род импровизационной музыки — волнующей и громкой, — которой было суждено покорить весь мир и пережить целую цепь взлетов и падений.

А зачат джаз был в 60-х годах XIX века. Возвращающиеся с Гражданской войны в США полковые музыканты по пути домой выбрасывали ставшие ненужными инструменты, и только на обочине, среди хлама и мусора, бедные потомки рабов могли добыть настоящую трубу. Рабочие хлопковых плантаций придали инструментам, до этого звавшим в бой, новые интонации и заставили их и мягко напевать, и сумбурно бормотать, и глухо стонать о тяжелой судьбе.

В этой музыке, которая не знала нот, была важна импровизация, рождающаяся здесь и сейчас. Исследователями были даны десятки определений, но джаз, подобно огню, не желает принимать застывшую форму и, как вода, течет в соответствии со своими внутренними законами.

ISBN 978-5-227-03205-8



9 785227 032058

ЦЕНТРОЛИГРАФ®



ДЖАЗОВЫЕ
МУЗЫКАНТЫ

ВЕЛИКИЕ

БББ

ВЕЛИКИЕ

ДЖАЗОВЫЕ МУЗЫКАНТЫ

100

историй о музыке,
покорившей весь мир



Игорь Цалер