



Юрий ВЕРМЕНИЧ

ДЖАЗ

ИСТОРИЯ

СТИЛИ

МАСТЕРА

Юрий ВЕРМЕНИЧ

**ДЖАЗ**  
**ИСТОРИЯ**  
**СТИЛИ**  
**МАСТЕРА**



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

ББК 85.318

В 34

**Верменич Ю.**

**В 34** Джаз: История. Стили. Мастера. 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. — 608 с.: ил. — (Мир культуры, истории и философии).

**ISBN 978-5-8114-0768-2 «Лань»**

**ISBN 978-5-91938-039-9 «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**

Предлагаемое вниманию читателей издание — популярная джазовая энциклопедия, в которой излагается история музыкального направления, зародившегося в конце XIX в. в Северной Америке, а также рассказывается об огромном количестве музыкантов и их творчестве.

Книга снабжена иллюстрациями и адресована широкому кругу любителей музыки и специалистам-музыковедам.

**ББК 85.318**

**Обложка**

**А. Ю. ЛАПШИН**

*Охраняется Законом РФ об авторском праве.  
Воспроизведение всей книги или любой ее части  
запрещается без письменного разрешения издателя.  
Любые попытки нарушения закона  
будут преследоваться в судебном порядке.*

© Издательство «Лань», 2011

© Ю. Верменич, 2011

© «Издательство  
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2011

## ОБ АВТОРЕ

**Ю**рий Тихонович Верменич, переводчик с английского и критик, историк джаза и педагог музучилища, родился в 1934 г. в Воронеже, где постоянно живет и сейчас. Впервые познакомился с джазом и заинтересовался им сразу после Второй мировой войны в 1946 г., но специального музыкального образования так и не получил (в 1957 г. окончил Ленинградский политехнический институт по специальности радиофизика).

С 1966 г. Верменич — бессменный президент Воронежского городского джаз-клуба, организатор городских джазовых фестивалей и концертов, а с 1974 г. — преподаватель джазового отделения Воронежского музыкального училища и Ростовского училища искусств по курсу «История джаза». Автор ряда статей в советской и зарубежной джазовой прессе, участник симпозиумов и жюри многочисленных джазовых фестивалей в нашей стране. Член Центрального Совета Российской джазовой федерации и Союза литераторов России.

Верменич перевел на русский язык более тридцати книг о джазе, которые распространялись по всем джаз-клубам страны. Им написаны две собственные книги в виде мемуаров о российских джазменах, отредактированы десятки работ других переводчиков литературы по джазовой тематике. С 1993 г. в газете «Инфа» вел постоянную еженедельную джазовую рубрику, представляя портреты джазовых музыкантов, также вошедшие в данную книгу. В 1999 г. был удостоен звания Лауреата премии «Лучшие перья России».



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**КРАТКАЯ ИСТОРИЯ  
ДЖАЗА**

# ВВЕДЕНИЕ

Однажды главного редактора самого знаменитого американского джазового журнала «Down Beat», распространяемого в ста двадцати четырех странах мира, какой-то репортер во время интервью спросил: «А что такое джаз?» — «Вы никогда не видели, чтобы человек был так быстро пойман на месте столь простым вопросом», — говорил впоследствии этот редактор. В отличие от него, какой-либо другой джазовый деятель в качестве ответа на тот же вопрос мог бы рассказывать вам об этой музыке два часа и более, ничего конкретно не объяснив, так как в действительности до сих пор не существует точного, краткого и в то же время полного и объективного определения слова и самого понятия «джаз».

Зато существует огромная разница между музыкой Кинга Оливера и Майлса Дэвиса, Бенни Гудмена и «Модерн джаз квартета», Стена Кентона и Джона Колтрэйна, Чарли Паркера и Дейва Брубeka. Многие составные части и само постоянное развитие джаза за сто лет привели к тому, что даже вчерашний набор его точных характеристик не может быть полностью применен сегодня, а завтрашние формулировки могут быть диаметрально противоположны (например, для диксиленда и би-бопа, свингового биг-бэнда и комбо джаз-рока).

Трудности в определении джаза заключаются также и в том, что эту проблему всегда пытаются разрешить прямо в лоб и говорят о джазе много слов с малым результатом. Очевидно, ее можно было бы решить косвенно, определив все те характеристики, которые окружают этот музыкальный мир в обществе, и тогда легче будет понять, что же находится в центре. При этом вопрос «Что есть джаз?» заменяется на «Что подразумевается под джазом?». И тут мы обнаруживаем, что это слово имеет

самые разные значения для разных людей. Каждый человек наполняет этот лексический неологизм определенным смыслом по своему собственному усмотрению.

Для начала мы имеем две большие отдельные категории людей, использующих это слово. А именно: одни любят джаз, а других он не интересует, т. е. это люди, которые думают, что не любят джаз, или которые знают, что не любят его. Внутри этой категории существует и такая подгруппа людей, которые (как это было когда-то, еще в 1920-е гг., в «век джаза») считают джазом вообще любую неклассическую музыку. Среди них встречаются и такие, как, например, одна пожилая дама, которая однажды спросила меня: «Что вы думаете о Ю. Силантьеве?» Я ответил, что довольно редко слушаю его оркестр. «Как же вы можете писать о джазе, если не слушаете Силантьева?» — изумилась она.

Для первой же большой группы любителей джаза характерно очень широкое применение этого слова, но никто из них также никогда не может определить, где же начинается и кончается понятие джаза, потому что у каждого на этот счет имеется свое мнение. Они могут найти между собой общий язык, однако каждый убежден в своей правоте и знании того, что есть джаз, не углубляясь в детали.

Даже самые профессиональные музыканты, которые живут джазом и регулярно исполняют его, дают весьма различные и расплывчатые определения этой музыки. Писатель и критик Барри Уланов в своей известной книге «История джаза в Америке» (1952) приводит, например, любопытные высказывания видных джазменов о свинге, этом важнейшем элементе джазового музицирования.

Бенни Гудмен: «Свинг — это ощущение ускорения темпа, хотя вы по-прежнему играете в том же самом темпе».

Джон Хэммонд: «Оркестр свингует, если его коллективная интерпретация ритмически интегрирована».

Джин Крупа: «Полная и вдохновенная свобода ритмической интерпретации».

Гленн Миллер: «Свинг нужно чувствовать, это ощущение, которое может быть передано другим».

Чик Уэбб: «Неизменный темп, вызывающий ощущение легкости и расслабления, так что кажется, будто плывешь».

Элла Фитцджеральд: «Нечто неопределенное, излучаемое в виде пульса, имеющегося только у хорошего оркестра. При этом вы просто свингуете — и все!»

С другой стороны, французский интеллектуал, музыкант и писатель Андре Одер в своем научном анализе свинга («Человечество и проблемы джаза», Париж, 1954) прибегал к такой сложной терминологии, как базис и надстройка, инфраструктура и эквilibриум, релаксация и драйв, но наверняка проще всего об этом сказал великий Луис Армстронг: «Свинг — это то, чем в моем понимании является настоящий ритм». И действительно, возвращаясь к вопросу определения джаза, любой истинный джазовый исполнитель более всего заинтересован в ритмическом значении этого слова, а не в чем-то другом. Его привлекает суть бита, ритмическая структура, а не некий мифический трубач Джазбо Браун, от которого якобы произошло само слово «джаз», или что-то подобное из области дефиниций.

Чтобы подвести небольшой итог всем существующим мнениям и разнотолкам, в этом отношении классической считается фраза, которую приписывают тому же Луису Армстронгу: «Братец, если ты спрашиваешь, что такое джаз, ты никогда не узнаешь, что это, собственно, такое». Как наисвятейшему жрецу джазового алтаря, ему легко было так говорить, потому что всю свою жизнь Луис играл джаз, пел джаз, сам был джазом.

\* \* \*

Таким образом, столь бесконечное разнообразие толкований не дает нам никаких шансов прийти к единому и бесспорному заключению о том, что такое есть джаз с чисто музыкальной точки зрения. Тем не менее, здесь возможен иной подход, который во второй половине 1950-х предложил всемирно известный музыковед, президент и директор Нью-йоркского института по изучению джаза Маршалл Стернс (1908–1966), неизменно пользовавшийся безграничным уважением в джазовых кругах всех стран Старого и Нового Света. В своей прекрасной хрестоматийной книге «История джаза», впервые опубликованной в 1956 г. издательством Оксфордского университета в США (и даже выпущенной на социалистической Кубе в 1966 г. в переводе на испанский язык), он дал свое определение этой музыки с чисто исторической точки зрения, которое и поныне является общепризнанным, как таблица умножения.



Стернс писал: «Прежде всего, где бы вы ни услышали джаз, его всегда гораздо легче узнать, чем описать словами. Но в самом первом приближении мы можем определить джаз как полумпровизационную музыку, возникшую в результате 300-летнего смешивания на североамериканской земле двух великих музыкальных традиций — западноевропейской и западноафриканской, т. е. фактического слияния белой и черной культуры. И хотя в музыкальном отношении преобладающую роль здесь сыграла европейская традиция, но те ритмические качества, которые сделали джаз столь характерной, необычной и легко распознаваемой музыкой, несомненно, ведут свое происхождение из Африки. Поэтому главными составляющими этой музыки являются европейская гармония, евро-африканская мелодия и африканский ритм».

Эта дефиниция сейчас считается наиболее полной и общепринятой.

Но почему же джаз возник именно на территории Северной Америки, а не Южной или Центральной, где также было достаточно белых и черных? Ведь когда говорят о родине джаза, его колыбелью всегда называют Америку, но при этом обычно подразумевают как раз современную территорию США. Дело в том, что если северную половину американского континента исторически заселяли главным образом протестанты, среди которых было много религиозных миссионеров, стремящихся обратить негров в христианскую веру, то в южной и центральной части этого огромного материка преобладали католики (испанцы и португальцы), которые смотрели на черных невольников просто как на рабочий скот, не заботясь о спасении их душ. Поэтому там не могло возникнуть значительного и достаточно глубокого взаимопроникновения рас и культур, что в свою очередь оказало прямое влияние на степень сохранения родной музыки африканских рабов, преимущественно в области их ритмики. До сих пор в странах Южной и Центральной Америки существуют языческие культы, проводятся тайные ритуалы и безудержные карнавалы под аккомпанемент афро-кубинских (или латиноамериканских) ритмов. Неудивительно, что именно в этом ритмическом отношении южная часть Нового Света уже в наше время заметно повлияла на всю мировую популярную музыку, тогда как Север дал в сокровищницу современного музыкального искусства нечто иное, например спиричуэлс и блюз.

Следовательно, продолжает Стернс, в историческом аспекте джаз — это синтез, полученный в оригинале из шести принципиальных источников. К ним относятся:

- ритмы Западной Африки;
- рабочие песни (work songs, field hollers);
- негритянские религиозные песни (spirituals);
- негритянские светские песни (blues);
- американская народная музыка прошлых столетий;
- музыка менестрелей и уличных духовых оркестров.

(С такой хронологической структурой джазовых корней согласна и профессор Московской консерватории Валентина Конен<sup>1</sup>.)

Далее здесь было бы логично вкратце рассмотреть в порядке очереди (или на выбор, частично) вышеперечисленные исторические истоки происхождения джаза и на этом месте завершить наше небольшое вступление. Но прежде хотелось бы еще сказать вот о чем. Несмотря на все это предисловие, которое вы только что прочли, уважаемые читатели, главная суть в том, чтобы вы всегда оставались самими собой и находили для себя в джазе то, что нужно именно вам. Облетевший на волнах эфира вокруг всей планеты, величайший диск-жокей нашего века, джазовый комментатор и ведущий диктор знаменитой некогда музыкальной программы «Music USA» на студии радиостанции «Голос Америки» Уиллис Коновер недаром говорил: «Джаз дает каждому то, что тот может от него взять».

---

<sup>1</sup> Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М.: Сов. композитор. 1990.

## ИСТОКИ ДЖАЗА

**П**ервые форты белых людей в Гвинейском заливе на побережье Западной Африки возникли еще в 1482 г. Ровно десять лет спустя произошло знаменательное событие — открытие Колумбом Америки. В 1620 г. на современной территории США появились первые чернокожие рабы, которых удобно было переправлять на кораблях через Атлантический океан именно из Западной Африки, и в последующие сто лет их количество выросло там уже до ста тысяч, а к 1790 г. это число увеличилось в десять раз.

Если мы говорим «африканский ритм», то надо иметь в виду, разумеется, что западноафриканские негры никогда не играли «джаз» как таковой — речь идет всего лишь о ритме как составной части их бытия на родине, где он был представлен ритуальным «хором» барабанов с его сложной полиритмией и многим другим. Но рабы не могли брать с собой в Новый Свет никаких музыкальных инструментов, и первое время им в Америке даже запрещалось изготавливать самодельные барабаны, образчики которых значительно позднее можно было увидеть только в этнографических музеях. К тому же никто из людей любого цвета кожи не рождается с готовым чувством ритма, все дело в традициях, т. е. в преемственности поколений и окружающей обстановке, поэтому негритянские обычаи и ритуалы сохранялись и передавались на территории США исключительно устно и по памяти из поколения в поколение. Как говорил Диззи Гиллесли: «Я не думаю, что Бог может предоставить кому-то нечто большее, чем другим, если они окажутся в таких же условиях. Можно взять любого человека, и если его поместить в ту же самую окружающую среду, то его жизненный путь будет определенно похож на наш». Но неза-

висимо от всех этих оригинальных музыкально-ритмических негритянских самоделок прошлых веков, очевидно, самым первым, исходным инструментом человека на Земле был все-таки его голос. Примитивный вокал являлся той самой прамузыкой, которая впервые зазвучала где-либо, хотя у нас, конечно, нет тому прямых свидетельств. Исполнялись ли такие песни просто на досуге или по каким-либо социальным поводам — мы тоже не знаем, но это не играет особой роли, ибо во всяком случае из последних трех столетий к нам достоверно дошли, в частности, так называемые негритянские и *рабочие песни*, которые служили для координации усилий работающих людей — на хлопковых плантациях в поле, при выполнении разгрузок в порту, в каменоломнях или на лесоповале, в кандалных командах, при прокладке первых железных дорог и где угодно. Лидер запевал главную смысловую строфу (*call*), а его коллеги давали ответ (*response*), т. е. это была типичная структура антифона, традиционная респонсорная формула оклика и ответа. Одной из таких самых знаменитых «рабочих песен», до сих пор оставшихся в репертуаре современных «фолксингеров» — от Брауна Мак-Ги до Пита Сигера и Дина Рида, — является «Take This Hammer» анонимного автора («Возьми этот молот и отнеси капитану, скажи, что я убежал и при этом смеялся над ним»).

Центральными персонажами этих песен обычно бывали легендарные американские народные герои — Джон Генри, Буффало Билл, Поль Баньян, Лонг Джон и др.

Конечно, афроамериканские негры не обладали монополией на рабочие песни, во всех других странах и культурах имелись свои национальные герои (скажем, русские Илья Муромец и Добрыня Никитич) и свои собственные песни для выполнения совместной работы (например, «Дубинушка, ухнем», или, как ее называли в Штатах во время Второй мировой войны, «Песня волжских бурлаков»).

Духовные песнопения североамериканских негров (то есть так называемые *спиричуэлс*) возникли в США уже во второй половине XVIII века вследствие обращения негров в христианство. Их первоначальным источником служили религиозные гимны и псалмы, завезенные в Америку белыми переселенцами и миссионерами. Спиричуэлс сочетают в себе отличительные элементы африканских исполнительских традиций (коллективная

импровизация, характерная ритмика, глissандо, нетемперированные аккорды, особая эмоциональность) со стилистическими чертами пуританских гимнов. В то же время они в меньшей степени африканские и в большей — европейские, чем вся остальная афроамериканская музыка. Они представляли чернокожего как мыслящее человеческое существо и были первым и наиболее выразительным средством, благодаря которому весь мир познакомился с негритянской музыкой.

Религиозная музыка американских негров очень многообразна и включает такие виды песен, как:

- «ринг-шаут» (песня «исполняется» всем телом во время танца всех участников по кругу против часовой стрелки);
- «сонг-сермон» (песни-проповеди);
- «госпел» и «джюбили сонгс» (песни прославления с короткой, ритмичной мелодией);
- собственно «спиричуэлс» с продолжительной, плавной, непрерывной мелодией.

Религиозные песни также основаны главным образом на системе оклика—ответа (антифона) и простираются от радостного энтузиазма до глубокого благоговения. Они были включены в первый сборник негритянских мелодий, который назывался «Песни рабов США» (1867 г.). Конечно, существует большое различие между чисто народной и аранжированной, концертной формой исполнения спиричуэлс. После окончания гражданской войны между Севером и Югом и отмены рабства в 1865 г., когда негры впервые получили некоторое право поступать учиться в институты, при университете Фиска в Нэшвиле в 1871 г. был организован негритянский вокальный ансамбль «Фиск джюбили сингерс», который вскоре совершил концертные гастроли по стране и за границей.

Как и вся остальная афроамериканская музыка, спиричуэлс представляют собой результат сложного смешивания европейских и африканских традиций. Главным здесь были народные гимны английского происхождения и народный стиль пения этих гимнов (основанных на библейском материале), при этом роль западноафриканского ритма постепенно сокращалась, мелодия удлинялась и развивалась гармония. Однако негры не были способны точно копировать протестантские мелодии, поэтому в XIX в. произошел постепенный переход к своеобразной блюзовой тональности, которая в зависимости от настроения

исполнителя может одновременно передавать и радость, и печаль. Это придало музыке спиричуэлс одно из самых ее привлекательных и необычных качеств.

Тематику текстов спиричуэлс в основном составляли именно библейские сюжеты, которые трансформировались применительно к конкретным условиям повседневной жизни и быта негров и подвергались фольклорной обработке.

Музыка спиричуэлс может быть проникнута лиризмом, но порой она носит трагический характер. Арам Хачатурян писал: «Народное искусство Америки достигло в негритянских спиричуэлс своего наивысшего выражения, эти песни являются самым значительным достижением музыкальной Америки, творениями, достойными занять свое место в одном ряду с выдающимися образцами мировой музыкальной культуры». (Эти слова были сказаны композитором после московских концертов прекрасного негритянского хора под управлением Роберта Шоу в начале 1960-х, пластинка которого потом была выпущена нашей «Мелодией».)

Спиричуэлс создавались коллективно, часто во время богослужения, и характеризуются импровизационным стилем исполнения, поэтому их авторы анонимны, как и создатели любого произведения народной музыки. Спиричуэлс значительно повлияли на зарождение, формирование и развитие джаза, многие из них до сих пор используются джазовыми музыкантами в качестве тем для импровизаций. Наиболее популярные из их числа среди джазменов — это «Swing Low, Sweet Chariot», «Go Down, Moses», «Nobody Knows The Trouble I've Seen» и «Down By The Riverside», а тема «When The Saints Go Marching In» является своего рода гимном традиционного джаза (диксиленда).

Религиозная музыка негров по-прежнему продолжает служить источником вдохновения для джазовой традиции в целом. Пример тому — фрагменты из оперы «Порги и Бесс» Джорджа Гершвина, «Концерты священной музыки» Дюка Эллингтона, «Джазовая месса» Лало Шифрина и т. п.

Но наиболее важной составляющей исторических джазовых истоков, безусловно, является блюз, т. е. народная светская форма пения североамериканских негров, имевшая огромное значение для возникновения джаза. Само слово «blues» происходит от английского «blue devils» (букв. «голубые дьяволы», иначе говоря, «когда на душе кошки скребут»), но прямой перевод

«голубой» не совсем уместен, ибо здесь имеется в виду понятие «blue» как «грустный», «меланхоличный», «печальный», хотя вообще голубой цвет и связан с грустным настроением. Тем не менее, правильнее называть, например, знаменитое произведение Дж. Гершвина не «Голубая рапсодия», а «Рапсодия в стиле блюз».

Вначале широкая публика действительно считала блюзом любую популярную музыку, которая была медленной и грустной, с характерным лирическим настроением, но на самом деле блюз со временем стал просто особой, отличительной формой джаза и может исполняться в любом темпе.

Блюз никогда не был джазовым стилем, а лишь одним из главных источников происхождения джаза, но фактически он явился краеугольным камнем джаза, он всегда был неразрывно связан с ним, и вся его история прошла красной нитью в том или ином виде через всю историю джаза, параллельно и одновременно с ним. Вплоть до сего дня справедлива аксиома: пока будет существовать блюз, будет существовать и джаз, и наоборот. Или, как однажды сказал современный король блюза Би Би Кинг, «Джаз — это блюз, получивший высшее образование». Его можно сравнить с растительной клеткой, из которой в ходе развития выросло широко разветвленное дерево небывалой красоты, большого творческого разнообразия и многих художественных аспектов. Его корни уходят глубоко в фольклорное прошлое американских негров-рабов, которые в конце рабочего дня или же во время работы изливали в пении скорбь своей души.

Дата рождения блюза, вероятно, никогда не будет определена, но известно, что он появился где-то в середине XIX в., а его старейшие формы были распространены еще при рабстве. Уже после окончания гражданской войны Севера против Юга возник тот тип блюза, который мы теперь знаем. Это так называемый «архаический (или сельский) блюз», который продолжает существовать в сельских местностях Америки в своей первоначальной оригинальной форме. В конце XIX столетия блюз обосновался в городах — это «классический (или городской) блюз», его расцвет приходится на 1920-е гг. Дальнейшая эволюция привела к появлению «современного блюза» в виде «ритм-энд-блюза» и других форм, существующих до сих пор.

Поэзия блюзов по-народному проста, красочна и порой полна юмора, а тематика их текстов крайне разнообразна. В них

говорится о различных событиях повседневной жизни негра, но при этом блюзовый певец преобразует любое событие в свое собственное, внутреннее беспокойство. «Я смеюсь, чтобы удержаться от слез», — писал негритянский поэт Ленгстон Хьюз, такая вот горько-сладкая блюзовая смесь. В блюзах поется о безответной любви, утраченном человеческом достоинстве и несправедливом отношении, о непосильном труде и неволе, о том, что возлюбленная покинула город, о разных стихийных бедствиях, о тоске по своей родине или о собственной бедности и нищете и т. п.

Очевидно, первым блюзовым певцом был такой человек, который своими словами с экспромпто придуманной мелодией рассказал свою историю. Самые старые блюзовые формы, по-видимому, существовали без аккомпанемента, в них на первом месте была в основном просто мелодия, а потом уже появились банджо, гитара, гармоника или пианино. Наиболее типичная форма блюза довольно необычна — она состоит из трех (а не четырех) фраз по четыре такта в каждой (AAB), образующих двенадцатитактовый период (корус, квадрат), основанный на принципе антифона по горизонтали и по вертикали, что проявляется как в мелодии, так и в тексте. Гармония блюза четко фиксирована: первые четыре такта основаны на тонике, следующие два — на субдоминанте и тонике, последние два — на доминанте и тонике в размере 4/4.\*

Каким же образом блюз приобрел эту гармонию? Вероятно, она пришла из религиозной музыки, в которой использовались эти аккорды. Гитарист Ти-Боун Уокер отмечал: «Конечно, блюз во многом произошел и от церкви. Я помню, что первый раз в жизни услышал фортепианное буги-вуги именно тогда, когда впервые пошел в церковь». (Буги-вуги, как известно, является разновидностью блюза на 8/8.)

Необычность структуры блюза (три части вместо двух или четырех) весьма специфична, так как стихотворная или песенная строфа такой формы не встречается в английской литературе вообще и может происходить только от американских негров. Подобная формула более драматична — первые две

---

\* В джазе вообще существует строго определенное понятие «квадрат» — это импровизация на данную тему, уложенная в количество тактов этой темы, т. е. квадрат по продолжительности равен теме и основывается на ее гармонической схеме.



строки создают определенную атмосферу и привлекают внимание слушателя просто за счет повторения, а третья как бы наносит завершающий удар, передает заключительную мысль, подводит итог всему сказанному. Блюзовая структура — это своего рода средство общения, предназначенное для более живого контакта с аудиторией.

Характерной особенностью блюза являются также присущие только ему «блюзовые ноты», т. е. пониженные третья и седьмая ступени мажорной гаммы, образующие типичные для блюза интервалы — малую терцию и малую септиму (отсюда так называемая блюзовая тональность, или блюзовый лад). В современном джазе (би-боп, кул) добавилась и пятая пониженная ступень — уменьшенная квинта.

Как во всякой народной музыке, авторы многих старых блюзов тоже оказались анонимными, но позднее появились грамотные музыканты, которые стали собирать и делать нотную запись фольклорного блюзового материала, превратившегося уже в классику народного творчества, а также создавать и свои собственные произведения. Самым известным таким человеком был талантливый негритянский композитор и музыкант Уильям Кристофер Хэнди (1873–1958). В качестве трубача еще в конце XIX в. он начал работать в театрах менестрелей и впоследствии попеременно руководил своим оркестром около двадцати пяти лет, но больше всего он прославился именно как документатор традиционного блюза и одновременно как оригинальный автор, получивший прозвище «Отец блюза». Уже в 1912 г. им был издан первый нотный сборник блюзов, в 1914 г. Хэнди сочинил свой самый знаменитый «Сен-Луи блюз». А в 1926 г. выпустил в Нью-Йорке свой наиболее авторитетный труд — книгу «Антология блюзов».

Сейчас блюз зачастую используется в чисто инструментальной форме для построения импровизаций джазовых музыкантов по двенадцатитактовой формуле (отсюда разница понятий «исполнять блюз» и «играть по блюзу»). Блюз до сих пор живет среди нас — как в популярной музыке, так и в джазе, сердцевинной которого он всегда был. Он во многом предопределил интонационное и ритмическое строение джаза и является одной из самых ярких и важных его форм. Блюз послужил исходной основой большинства блестящих исполнений Луиса Армстронга, а лучшие композиции Дюка Эллингтона обычно представля-

ют собой трансформацию блюза. И до тех пор, пока импровизация является жизненным, неотъемлемым элементом джаза, блюз будет оставаться наилучшей формой для ее выражения.

Американская народная музыка прошлых столетий в известной степени тоже была явлением синтеза белых и черных традиций, так как зерна из хранилища уже существующего городского фольклора падали на превосходную почву негритянского таланта. Эти традиционные баллады пришли в Америку благодаря разным культурам и исполнялись по-разному. Некоторые из них пелись для пассивного развлечения, другие предназначались для танцев. Но и здесь, как во всем афроамериканском фольклоре, характерным было то, что имя композитора или автора песни полностью аннулировалось в самом начале ее пути к массам и оставался лишь сам конкретный исполнитель. Художественный факт и название произведения раз и навсегда бывали связаны с именем данного интерпретатора. С течением времени эта музыка стала исполняться не только местными любителями, но и гастролирующими профессионалами, которые таким образом способствовали распространению и смешиванию различных стилей.

В принципе, эти авторы при создании своих песен использовали только несколько элементарных приемов, издавна привившихся в народно-бытовой музыке Европы. К ним относятся применение той же традиционной респонсорной формулы оклика и ответа, простая куплетность, двухчастность, характерная для таких жанров прошлых столетий.

Из этих старинных американских баллад, дошедших до нас, наверняка наиболее знаменитой является песня анонимного автора «Фрэнк и Джонни». Считают, что она появилась на свет где-то в 40–50-х гг. XIX в. Правда, существует мнение по поводу негритянского или белого источника происхождения этой песни, но можно полагать вполне определенно, что ее гармония была общепринятой в американской народной музыке обеих рас, так как большинство популярных песен XIX в. имело простую гармоническую основу и их мелодия также была очень проста. Они отличались аутентичной лирикой, имели характерную шероховатость и некоторую неровность размера. Вообще говоря, песни типа «Фрэнк и Джонни» с аналогичной фабулой встречались также и в городском фольклоре других стран (например, русская «Мурка»).

Первым подлинно народным композитором США, чье имя в XIX в. стало известно всему миру, был Стивен Коллинс Фостер (1826–1864), результаты песенного творчества которого распространялись по Америке с такой быстротой и их популярность оказалась такой прочной во времени, что еще при жизни автора его песни (их было написано около двухсот) стали отождествляться с народным искусством — это «Домик над рекой», «Мой старый дом в Кентукки», «О, Сусанна» и т. д. Истоками мелодического стиля Фостера были напевы балладной оперы, англо-кельтские народные песни и менестрельные негритянские приемы. Особенность его музыки заключалась в том же самом синтезе, поэтическом обобщении черт и белого, и негритянского фольклора внутри типичных форм американского музыкального театра.

Музыкальный театр менестрелей — это еще один из важнейших источников происхождения джаза. Белые плантаторы и их черные рабы постоянно находились в своего рода симбиозе, так как их жизнь практически проходила на виду друг у друга. Хозяев иной раз забавляла манера негритянских простолюдинов ходить, одеваться, петь, танцевать, разговаривать со смешным акцентом и т. п., им это все казалось невероятно комичным; в начале XIX в. уже появились первые белые артисты, которые, зачернив себе лицо краской или жженой пробкой, стали выступать на сцене, пародируя некие негритянские типажи. Эти номера затем получили название «minstrel show», поскольку еще в средневековой Европе менестрелями называли странствующих народных певцов, музыкантов и актеров, хотя американские менестрели не имели никакого отношения к своим давним коллегам, работавшим скорее по аналогии со скоморохами.

В США это был комедийный балаганный театр, который вначале создавался силами только белых артистов, гримировавшихся под негров и утрированно имитировавших негритянскую манеру пения и характерные телодвижения. Особенно популярным такой театр в американском мире развлечений был примерно с 1840 по 1910 г. Человеком, который высек искру, воспламенившую эру менестрелей, был английский актер Томас Райс (1808–1860), более известный под своим псевдонимом Джим Кроу, впервые выступивший на сцене в 1828 г. Примерно к 1843 г. различные артисты этого специфического жанра были объедине-

ны в одно большое шоу под названием «Вирджиния минстрелс» в Нью-Йорке, а затем появилось много разных крупных компаний менестрелей, которые гастролировали по всей стране, часто подолгу выступая на одном месте. Позднее пришли другие выдающиеся певцы и актеры менестрельной сцены — такие, как Уильям Генри Лэйн (1825–1862), известный под именем «Юба», Дэниэль Декатур Эммет (1815–1904) и т. д.

После окончания гражданской войны в США начался настоящий бум искусства менестрелей. В представлениях стали участвовать настоящие негры, которым не надо было красить лицо и кого-то пародировать, и «минстрел-шоу» фактически давали неограниченные возможности для использования афроамериканской музыки. В конце концов, музыка и танцы менестрелей стали неким новым жанром. Именно этот комедийный полупрофессиональный-полународный театр был призван подготовить характерную эстетику джаза и предвосхитить некоторые черты его оригинального музыкального языка. В определенном смысле его можно считать главным проводником молодого джазового искусства в большой мир американской эстрады на пороге XX столетия.

Движение менестрелей и зарождающийся джаз впервые столкнулись в 1890-х гг. Минстрел-шоу послужило хорошей школой для многих ранних джазменов. В оркестрах, сопровождавших выступления менестрелей, участвовало немало известных впоследствии джазовых музыкантов (тот же У. К. Хэнди, Джек «Папа» Лэйн, Джелли Ролл Мортон, Джеймс П. Джонсон, Кларенс Вильямс, Банк Джонсон и т. д.), и практически на рубеже столетий джазменов уже можно было встретить почти в любой менестрельной группе.

Если же говорить не только о джазе, то эффект влияния менестрелей во второй половине XIX в. на американскую культуру в целом едва ли поддается полной оценке. Тогда это был самый любимый и наиболее популярный вид развлечения для большинства американцев. Базисом, на котором был создан этот неповторимый вид искусства, служила вначале европейская и американская популярная музыка. Волынки, скрипичные мелодии, джиги и другие народные танцы были стандартной духовно-эмоциональной пищей первых поселенцев, но все это постепенно трансформировалось и видоизменялось американскими неграми благодаря их специфичным манерам

и самому стилю исполнения. Слияние было столь же широким и продолжительным, сколь и глубоким. В течение этого интереснейшего процесса менестрели раз и навсегда познакомили широкую публику со многими характерными чертами музыки американских негров.

Наконец, все эти исторические истоки джаза со своим религиозным (спиричуэлс) или светским (блюз) музыкальным содержанием, включая рабочие песни или популярную музыку прошлых столетий, относились в основном к вокальным формам исполнительства, а самый первый джазовый стиль на протяжении всей истории джаза является все-таки чисто инструментальным. Как уже упоминалось, он был связан с музыкой уличных духовых оркестров, преимущественно в Новом Орлеане, главном городе южного штата Луизиана, который присоединился к США в начале позапрошлого века, когда французский император Наполеон продал его Америке.

Почему так получилось? Тогда имели место два важных фактора для возникновения инструментального джаза: огромная популярность духовых, военных и прочих оркестров во второй половине XIX в. и постепенное заимствование европейских музыкальных инструментов неграми после отмены рабства и окончания гражданской войны между Севером и Югом в 1865 г. при Президенте Линкольне. Когда закончилась эта единственная на территории США война и армейские оркестры были расформированы, в лавках старьевщиков появилось огромное количество всяких духовых инструментов, блестящих по внешнему виду и вполне работоспособных по своему прямому назначению и содержанию, а самое главное — доступных по цене для любого простого чернокожего, т. е. для бывших рабов, которых к ним и потянуло, к этим инструментам тех первых будущих героев раннего джаза. Под всем этим скрывалось также постоянное желание негров сделать свою заявку на эффективное участие в доминирующей белой культуре и на свою принадлежность к ней, ибо музыка была тогда одним из очень немногих доступных для них путей к признанию. Они не могли сразу после отмены рабства стать инженерами, адвокатами, врачами, а вот музыкантами — почему бы и нет?

# ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ДЖАЗА

**В** последней четверти XIX в. уличные парады и концерты стали одним из излюбленных видов развлечения американцев на открытом воздухе. Особо популярными духовые оркестры (в оригинале они назывались «брасбенды») были именно в Новом Орлеане, там они использовались при каждом удобном случае (во время парадов, гуляний, танцев, на концертах в парках на эстраде, на пикниках, на экскурсиях на речных пароходах и даже на похоронах) и являлись беспроблемным средством привлечения публики.

Такие оркестры и подобные им были, конечно, всюду по стране, но превосходство и многочисленность традиционных негритянских «бэндов» в Новом Орлеане объясняется тесной исторической связью Луизианы с Францией и наличием большого количества организаций, дававших этим оркестрам работу в городе и создавших тем самым определенную традицию. Это были всякие братства, общества, масонские ложи и т. д., которые оплачивали некоторые расходы своих «братьев», например, издержки на похороны, давали пособия по болезни, располагали определенными суммами для помощи своим членам, давали возможность устроить парад и организовывали проведение свободного времени после работы. Оркестров было множество, так как спрос на них определял предложение; они имели громкие, затейливые названия, свою особую, отличную от других униформу, исполняли марши, регтаймы, блюзы, польки и т. п.

Падение социального статуса креолов (негров полуафриканского происхождения, т. е. потомков от браков негров с французами или испанцами, населявших Нижний город Нового Орлеана, которые ранее считались чуть ли не равными белым)

вследствие их сегрегации и дискриминации в 1889–1894 гг. привело к тому, что они потеряли свое прежнее привилегированное положение в городе, вынуждены были заняться главным образом музыкой и постепенно пришли в джаз.

Креольские музыканты сыграли значительную роль в формировании джаза. Благодаря своему знакомству с легкой классической музыкой и европейской техникой игры они могли играть на европейских инструментах более точно, умели читать ноты, были более образованными, обладали более высоким исполнительским уровнем и, воспитанные в европейских традициях, привнесли в ранний джаз элементы, не подвергшиеся негритянским влияниям. Однако потом они также слились с черными пионерами джаза, которые всякий инструмент рассматривали просто как продолжение человеческого голоса.

В любой сфере человеческого творчества его историю всегда делали талантливые индивидуальности, конкретные личности, и если речь идет о тех людях, которые на рубеже XIX–XX вв. в значительной мере определили эволюцию джаза, то первым таким человеком, имя которого дошло до нас, является Бадди Болден (1868–1931). Это был великий новоорлеанский корнетист, негритянский лидер собственного оркестра в 1895–1907 гг., имя которого действительно можно считать легендарным, несмотря на нынешнюю затертость этого ярлыка (сейчас любую рок-группу, созданную всего две недели назад, уже называют «легендарной»).

В конце XIX в. исполнение раннего примитивного джаза было сперва побочным занятием, временной работой для негритянских музыкантов в свободные часы, и лишь позже появились первые профессионалы. Так, тот же Чарльз «Бадди» Болден был вначале парикмахером, потом штукатуром, позже редактировал местную скандальную газетку «Сверчок», а уже затем, собрав свой «бэнд» для различных выступлений в Новом Орлеане, стал профессиональным музыкантом (то есть играющим за деньги).

Эти первые негритянские музыканты также использовали европейские инструменты, не прибегая к помощи общепринятых инструкций и наставлений, и их представление о том, как играть мелодию на этих инструментах, было в основном еще подчинено западноафриканскому влиянию. Сами мелодии служили им лишь отправной точкой для бесконечных вариаций,

инструменты по-прежнему считались продолжением человеческого голоса, и все это объединялось в единое целое благодаря подвижному ритму. Проследить специфические европейские мелодии в джазе очень трудно, но как пример из позапрошлого века можно назвать известную французскую кадрили (на 2/4, из пяти частей), превратившуюся в Новом Орлеане в знаменитую традиционную тему «Тигровый рэг». Главный упор при этом делался на манеру исполнения, тогда как сами мелодии быстро превращались в нечто другое, потому что негры преобразовывали их с помощью импровизаций.

В Новом Орлеане была также особая традиция, которая привела к использованию оркестров на негритянских похоронах, где они играли на обратном пути с кладбища веселые мелодии. Ничего подобного никогда нигде не встречалось, здесь также сказались западноафриканские традиции и ритуалы.

Начиная примерно с 1900 г. в Новом Орлеане стала исполняться фактически та музыка, которую мы в дальнейшем и вплоть до настоящего времени называем джазом (инструментальным). Уникальный характер этой музыки вначале определили именно ее западноафриканские элементы. Но если говорить о дате, когда общее направление музыкального развития стало определяться не доминирующими африканскими элементами в среде негров, а некоей новой комбинацией элементов с достаточно значительным европейским влиянием, то это будет как раз около 1900 г. Это вопрос общего направления, ибо как европейская, так и африканская музыка продолжали свое взаимопроникновение и слияние еще много лет, но с этого момента возникло нечто не совсем обычное, чего раньше не было и не могло быть. От первоначального слияния образовалась новая музыка со своими собственными, особыми характеристиками. Вначале она поразила широкую публику, как и всякое новшество, а затем начала распространяться и влиять под именем джаза на всю популярную музыку в течение всей первой половины XX в.

Несколько позже, в начале XX в., этот музыкальный стиль в общем стал известен как диксиленд (традиционный джаз).



# РЕГТАЙМ

**П**омимо этого раннего импровизационного джаза практически одновременно с ним (первоначально также в негритянской среде) возникла совсем иная форма исполнительства в виде композиционной музыки, а именно фортепианного стиля, получившего название «регтайм» («равный ритм»). Расцвет регтайма продолжался около двадцати лет — с 1896 по 1917 г. Настроение, создаваемое музыкой регтайма, в отличие от спиричуэлс и блюза, почти всегда бодрое и веселое, этим и можно объяснить его внезапную популярность в конце XIX в.

Регтайм быстро стал неотъемлемой частью американской музыкальной сцены, а в широких кругах он постоянно ассоциировался с характерным звучанием механического фортепьяно (клавира). Он представлял собой более глубокое и более полное слияние западноафриканских и западноевропейских музыкальных элементов (с большим заимствованием от европейских), чем все другое в американской музыке, что было до него. Не случайно регтайм возник на Среднем Западе страны, а не в Новом Орлеане, и не случайно среди его первых композиторов и исполнителей были и некоторые белые музыканты. Величайший из этих композиторов, Скотт Джоплин (1868–1917), долго и много изучал классическую музыку, как того требовала сама форма регтайма.

В принципе, это была нотная запись фортепианной музыки, следующая общеевропейской традиции сочиненных композиций. Поэтому регтайм являлся настолько сбалансированным слиянием африканских и европейских традиций, что его конец был уже предрешен, когда его с легкостью стали применять как стиль ко всей музыке, которая исполнялась в те годы. Именно в

этом смысле регтайм был ограничен и постепенно отошел от «главного течения» инструментального джаза.

Будучи фортепианной музыкой, регтайм не имел той выразительности, которую можно было встретить в негритянских рабочих песнях, спиричуэлс, блюзах. Он был заключен в тесные рамки темперированного строя по правилам формы рондо (например, самый знаменитый «Рэг кленового листа» Джоплина, 1899). Зато эта музыка могла быть хорошо исполнена только высокоталантливыми пианистами-виртуозами, которые и стали первоисточником моды на регтайм.

Развитие этой ритмической сложности стало ассоциироваться с определенными географическими областями США. Исходный стиль регтайма произошел из города Седалии, штат Миссури, который был первым свидетелем растущей славы Скотта Джоплина. Следующая ступень этого процесса связана с Сент-Луисом — городом, который также часто считают местом рождения регтайма. Третья ступень на пути к развитию более сложного ритма связана уже с Новым Орлеаном и прекрасно иллюстрируется в работах выдающегося пианиста Джелли Ролл Мортон. Четвертая и последняя ступень лучше всего представлена музыкой, которую играли в нью-йоркском Гарлеме в конце 1910-х — начале 1920-х гг. Это был большой шаг регтайма вперед, включавший новое и более глубокое слияние европейской гармонии и африканских ритмов под названиями «страйд-пиано» или просто стиль «Гарлем». Здесь регтайм достиг в те годы своей вершины как гармоничное слияние композиции и исполнения в единое целое в работах Лаки Робертса, Джеймса П. Джонсона, Уилли «Лайона» Смита, Фэтса Уоллера, молодого Дюка Эллингтона и многих других не менее известных музыкантов. Успех регтайма и его производных был ошеломляющим. Даже Игорь Стравинский тогда написал свой «Регтайм для 11 инструментов».

В конечном счете, регтайм не выдержал груза своей собственной популярности. Постепенно его развитие остановилось, в том числе из-за сложности самой музыки и трудности ее исполнения. Простые музыканты не могли играть настоящий регтайм, а издатели теряли деньги, выпуская ноты, не находящие широкого сбыта. Внутренним побуждением композиторов регтайма (как и большинства ранних джазменов) всегда было желание достичь музыкальной респектабельности, что означало

лишь одно — принятие европейских концепций. Но время для этого тогда еще не настало.

Однако менее сложная часть регтайма нашла себе подходящее место — она вошла в оркестровый джаз. Этот переход от рояля к джазовому «бэнду» был тогда еще раз выразительно продемонстрирован талантливым пианистом и лидером Джелли Ролл Мортоном, руководителем септета. Но примерно к 1917 г. регтайм стал выходить из моды. Правда, многие темы и элементы регтайма продолжали исполняться под новым названием «джаз», и он исполняется вплоть до сего дня как значительная часть музыкального репертуара, связанного со стилем «диксиленд». Именно этот стиль в данном случае следует отметить за его постоянное стремление к возрождению мелодий с регтаймовым оттенком. Во многом диксиленд по существу был не чем иным, как оркестровым регтаймом, формально упрощенным и ритмически усложненным. Позже большие свинговые биг-бэнды 1930-х гг. тоже не раз записывали мелодии регтайма, которые были адаптированы, переаранжированы и почти неузнаваемы после первого же квадрата.

С появлением регтайма произошло более широкое и глубокое слияние европейских и африканских музыкальных элементов, чем когда-либо раньше. Регтайм очень сильно повлиял на афроамериканскую музыку, привнеся в нее формальные европейские характеристики, и он никогда не был способен объединить в себе «горько-сладкое» настроение блюза.

Регтайм всегда оставался бодрым и веселым, пианистичным по своей концепции и преимущественно европейским. Но именно благодаря этому регтайм смог распространиться дальше, чем любая предшествующая ему волна афроамериканской музыки, неся с собой элементарное, но основное введение к новым джазовым ритмам.

## СТИЛЬ «ДИКСИЛЕНД» [ТРАДИЦИОННЫЙ ДЖАЗ]

**Д**уховые оркестры («брасс-бэнды») в Новом Орлеане играли на всех торжествах негритянских общин и братств, участвовали во всех значительных социальных событиях, а затем из этих составов сформировались первые ансамбли, игравшие в так называемом новоорлеанском джазовом стиле.

Новоорлеанский джаз — исторически первый стиль джаза, развившийся на рубеже веков, на Юге США в Новом Орлеане, откуда и происходит его название. Почему именно в Новом Орлеане сформировался этот стиль традиционного джаза? В этом крупном портовом городе с многонациональным населением, в котором всегда бурлила яркая, разношерстная толпа моряков, негров, белых, фермеров, горожан и туристов, искавших развлечений и музыки, — именно здесь на танцах и парадах, на улицах и эстрадных площадках, где играли оркестры, возник (не мог не возникнуть) и окончательно сложился самый первый новоорлеанский стиль джаза.

Первоначально он исполнялся только негритянскими ансамблями. Одним из первых создал типичный основной состав новоорлеанского джаз-оркестра и определил роль его исполнителей ранее упомянутый легендарный корнетист Бадди Болден в 1895 г. Для новоорлеанского джаза была характерна, главным образом, коллективная импровизация. Исполнение в таком оркестре (и подобных ему) обычно строилось по определенной схеме. Его состав — передняя или мелодическая линия (это корнет или труба, вентиляный или кулисный тромбон и кларнет, всего три инструмента) и ритм-группа — банджо или гитара, туба (сузафон, геликон) или струнный контрабас и барабаны, позже появился рояль, всего шесть-семь человек.

В начале исполнения инструменты передней линии проигрывали определенную тему все вместе, причем мелодию обычно вел корнет (труба), затем шли импровизированные «квадраты» всех трех инструментов либо по очереди, либо в группе, где тромбонист делал мелодические вставки, нередко используя глиссандо, а кларнетист создавал орнаментальные мелизмы (т. е. мелодические украшения). Так возникала своеобразная полифония, столь характерная для традиционного новоорлеанского стиля. Сольные инструменты как бы противостояли ритм-группе, которая создавала четкий ритм, необходимый для поддержания солирующих духовых инструментов. Ближе к концу исполнения следовал короткий «брейк» ударных и так называемый «разъезд» (финал).

Первоначально в аккомпанементе акцент делался на 1-й и 3-й доле такта (ту-бит), так как ранний джаз еще тяготел к европейской маршевой музыке, но со временем (в диксиленде) акценты сместились на 2-ю и 4-ю доли. В дальнейшем, в 1920-е годы, когда техника исполнителей улучшилась, наряду с коллективной импровизацией стала все больше использоваться и сольная (так называемый чикагский стиль). Тогда же в джаз пришел и саксофон.

Одновременно с появлением негритянских оркестров возникли и оркестры белых музыкантов, исполнявших подобную же музыку, практически не имевшую принципиальных отличий. Это был стиль диксиленд белых. Одним из первых известных лидеров был барабанщик Джек «Папа» Лэйн (1873–1966). Само слово «диксиленд» означает «южные штаты». Его происхождение связывают с французским словом «dix» (десять), которое было напечатано на ассигнациях, имевших хождение в Новом Орлеане, когда Луизиана еще принадлежала Франции. Эти банкноты назывались «дикси», т. е. десятки. (Еще вариант — это топографическая линия некоего топографа Диксона, условно отделяющая Юг от Севера.)

Белые музыканты в силу различных социальных причин не хотели, чтобы их оркестры носили название новоорлеанских, так как это ставило бы их на одну доску с негритянскими, игравшими в этом стиле. Поэтому слово «диксиленд» стало употребляться в основном белыми оркестрами, хотя они исполняли практически ту же самую музыку, что и негры. Позже в диксиленде шире, чем в негритянских ансамблях, стали использовать элементы

европейской композиторской техники. Изменилась манера звукоизвлечения, а мелодическая линия стала более плавной.

Наряду с появлением белых оркестров (которые потом первыми стали записываться на пластинки) в еще большем количестве росли и развивались негритянские ансамбли, но хотя именно негры являлись лучшими джазовыми музыкантами и бесспорно им принадлежало первенство в развитии джаза, почти всегда вследствие расовой дискриминации они оставались на втором плане (отсюда происходят все социальные вопросы в истории джаза).

В 1920-е гг. очень быстро увеличилось число каналов, по которым джаз, называемое джазом, близкое к джазу и все остальное, что считалось джазом, не будучи им на самом деле, могло достичь широкой публики. В быт вошли фонограф, радио и позднее — звуковое кино. Джаз распространялся в различных направлениях, в различных плоскостях и с различной скоростью. Ни один человек тогда, даже среди самих музыкантов, не слышал, да и не мог слышать его всего. Здесь все зависело от того, кто вы, где были и когда слушали. Происходили музыкальные революции невероятного значения и небывалой сложности на основе культурного обмена.

После окончания Первой мировой войны значительно увеличилась миграция негритянских музыкантов с Юга на Север страны в поисках работы и лучших условий существования. В течение этого процесса следующей после Нового Орлеана вершиной джазовой активности стал Чикаго.

Согласно дошедшим до нас сведениям, первым таким новоорлеанским бэндом, белым по своему составу, был «Том Браун»'с бэнд, прямо из Диксиленда», как гласила реклама, впервые выступивший в Чикаго в 1915 г. Именно в этом году появилось и само слово «джаз» (тогда писали «джасс» в применении к этой музыке), которое тогда носило уничижительный, оскорбительный оттенок и даже употреблялось в непристойном смысле, поскольку местные чикагские музыканты не хотели иногородней конкуренции. Но очень скоро так стали называть всю эту новую живую музыку из Нового Орлеана, которая начала распространяться по всей стране. Слово прочно вошло в лексикон американцев, означая эту шумную музыкальную новинку.

26 января 1917 г. в Нью-Йорке дебютировал новоорлеанский «Ориджинел Диксиленд джасс бэнд», состоявший из пяти

белых пионеров джаза, только что оторвавшихся от негритянской музыки Нового Орлеана, игравших джаз на слух настолько «горячо», как только они умели. Для слуха публики, привыкшей к регтайму, их музыка была столь новой и непривычной, что посетителей вначале нужно было специально приглашать потанцевать. Этот «бэнд» появился в подходящем месте и в подходящее время, он первым поднялся на такую высоту, что прогремел по всей стране от побережья до побережья. Еще более важно то, что он сделал первые настоящие джазовые записи уже 30 января того же года, которые затем были выпущены фирмой «Виктор» миллионным тиражом.

Так начинались 20-е годы XX столетия, получившие название «золотого века джаза».

Впоследствии стиль «диксиленд» и его музыканты несколько отошли в тень, когда в конце 1920-х начали создаваться большие оркестры («биг-бэнды») и особенно в период свинга 1930-х.

Однако эволюция джаза всегда была основана не на принципе поступательной лестницы, когда один стиль приходит на смену предыдущему и навсегда смещает его в прошлое, а на принципе радуги или веера, чего-то вроде генеалогического дерева, когда все предыдущее сохраняется, но к нему добавляются все новые и новые ветви. Поэтому и диксиленд, возникший в самом начале XX в., сохраняется и исполняется вплоть до настоящего времени. Его возрождение (ренессанс, или «ривайвл») началось уже в конце 1930-х гг. в США, а после окончания Второй мировой войны — и во всей Европе, где с ним успели за это время познакомиться, в том числе и в нашей стране (например, ленинградская диксилендовая традиция).

Сейчас диксиленд — это яркая, праздничная, жизнеутверждающая мажорная музыка, мост между традицией и современностью. Практически почти любая мелодия, особенно песенная, может быть исполнена и аранжирована в диксилендовой манере традиционного джаза.

# ПЕРИОД СВИНГА (БОЛЬШИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОСТАВЫ 1930-х гг.)

## 1. Понятие или явление свинга

в джазе существует независимо от данного стиля, это один из трех самых главных элементов джазового исполнительства, наряду с искусством импровизации и блюзовым чувством. Свинг как образ ритмического мышления является основным приемом джазовой полиритмии и возникает в результате несомещения акцентов мелодической и ритмической линий, благодаря чему создается эффект кажущегося неуклонного нарастания темпа, напора («драйва»), движения вперед. Это характерный элемент исполнительской техники джаза, выражающейся в постоянной и непрерывной ритмической пульсации. Это скорее ощущение (как у музыканта, так и у слушателя), чем предварительный точный расчет, поэтому свинговое исполнение невозможно записать и передать в нотной форме.

2. Существует свинг как исторический стиль джаза, который сформировался в 1930-е гг., когда джаз достиг своей наибольшей популярности (в широком смысле слова). Хотя джаз никогда не был подвержен моде, однако все же был один такой период повального увлечения джазом в виде больших оркестров, когда эта музыка не делилась на категории, а под единым именем свинга стала поистине популярной, всенародной, завладела умами черных и белых, молодых и пожилых, богатых и бедных, в Америке и Европе.

Это был единственный такой период во всей истории джаза, получивший название «эры свинга» (1930-е гг.), когда ритмичная музыка сотен биг-бэндов звучала в дансингах и театрах, на концертах и по радио, в кинофильмах и на 78-оборотных пластинках. Под нее танцевали в лучших «боллрумс» Гарлема



и Бродвея, вмещавших тысячные толпы, поскольку джаз тогда во многом оказал также влияние и на бытовые американские танцы того времени.

В музыкально-историческом плане свинг представлял собой переходную стадию между традиционным джазовым стилем и всем остальным современным джазом. Произошло дальнейшее слияние — негры впитывали более рафинированные формы белого музицирования, а белые имитировали исторически сложившиеся джазовые идиомы негров.

Таким образом, свинговый стиль включал те музыкальные формы, в которых:

1) на стороне черных — афроамериканские традиционные качества негритянского народного искусства уже несколько потеряли свое первоначальное основное значение и прониклись вместо этого все больше европейским влиянием;

2) на стороне белых — ассимиляция негритянских качеств стала так сильна, что возникла особенная форма джазовой музыки как новый однородный музыкальный сплав.

Как уже говорилось, характерным для стиля свинг 1930-х гг. (само слово «свинг» означает «качание») было образование больших оркестров, т. е. биг-бэндов. Обычно биг-бэнд состоит из мелодической и ритмической групп. (Вообще оркестр — это коллектив музыкантов, который можно разбить на инструментальные группы.) Мелодическая группа делится на саксофоны («рийдс») и медную духовую группу («брасс»), которая, в свою очередь, состоит из набора труб и тромбонов. Состав — десять-двадцать человек, обычно семнадцать. В джазе существует понятие «комбо» (т. е. комбинация различных инструментов) — это малый состав до десяти человек и понятие «бэнд» — свыше десяти.

Таким образом, главным принципом биг-бэнда является групповое распределение инструментов. В то время как его ритм-группа по своему составу и назначению соответствует ударной группе традиционного джаза (диксиленда), мелодическая группа — это расширенная в целый набор традиционных инструментов «передняя линия» диксиленда (кларнет — в саксофоны, корнет — в трубы, тромбон — в тромбоны).

Развитие биг-бэндов соответствует и переходу от линейного к гармоническому музицированию в джазе (от горизонтального к вертикальному, в связи с чем появилась и новая профессия —

аранжировщик). Иначе говоря, отдельные голоса трех инструментов в традиционном джазовом стиле большой свинговый бэнд заменяет целым набором инструментов, где каждый из них имеет различный и вполне определенный музыкальный голос (играет свою партию), но здесь в групповой форме эти инструменты выполняют такую работу, которая прежде проводилась всего лишь тремя отдельными инструментами на мелодической, а не на гармонической основе.

Для свингового биг-бэнда характерно массивное и полное звучание, часто применяется унисон, а также переключки групп оркестра (антифон). Носителем ритма, как и в традиционном джазе, здесь является большой барабан, однако вместо двух («ту-бит») акцентируются все четыре доли такта («фоур-бит»).

Настоящая история биг-бэндов начинается с Флетчера Хэндерсона (1898–1952), негритянского пианиста и лидера, первый оркестр которого был создан уже в 1924 г. Постепенно был найден стандартный состав такого большого оркестра и определены функции его групп. Вообще свинг существенно отличается от предыдущих стилей джаза — в нем совершенно отсутствует коллективная импровизация, а на первый план выступают аранжировка и сольная импровизация. Первым аранжировщиком был негритянский саксофонист Дон Рэдмен, участник оркестра Хэндерсона.

Свое стилистическое значение биг-бэнды получили именно в период свинга, но помимо аранжировки и общеоркестровой музыкальной дисциплины не меньшее значение в те годы имел также и солист (инструментальный). Джаз всегда был музыкой коллектива и одновременно музыкой индивидуума, и в этом нет никакого противоречия. То, что он больше, чем любая другая музыка, мог сочетать в себе оба эти аспекта, глубоко характеризует его социально-музыкальную сущность («социологический феномен»). Один из наиболее ярких примеров — инструментальные солисты Дюка Эллингтона (1899–1974), также в числе первых негритянских лидеров создавшего свой оркестр в 1926 г.

Сами джазовые лидеры, руководители знаменитых биг-бэндов, в те годы по праву превратились в национальных кумиров, известных почти каждому, кто танцевал, слушал радио, покупал пластинки и читал газеты. Вокруг лидеров вращались музыка, музыканты, вокалисты, аранжировщики и все

иное, связанное с оркестром, и именно им приходилось управлять сложным сочетанием всех этих составных элементов, чтобы с их помощью прийти к успеху. Они стали «звездами», не уступавшими тогда в популярности голливудским, благодаря лишь своей музыке в чистом виде и ничему иному.

Первым, наиболее знаменитым биг-бэндом среди белых считается оркестр «короля свинга» Бенни Гудмена (1909–1986). Это был великолепный солист-кларнетист и с 1934 г. — лидер собственного оркестра. Успех к нему пришел благодаря аранжировкам, которые в те годы писал для него Флетчер Хэндерсон, после чего Гудмен стал символом эры свинга. Кроме этого, он прекрасно играл (и записывал) также на кларнете музыку Моцарта. Приезжал со своим сборным биг-бэндом на гастроли в СССР в 1962 г.

Других видных лидеров той эпохи было немало, но прежде всего следует назвать, так сказать, «четырёх китов», на которых стоял свинг. Помимо Б. Гудмена, это Гленн Миллер (1904–1944), великолепный тромбонист, оркестр которого снимался в некогда очень популярной у нас картине «Серенада Солнечной долины» (1941); затем еще один блестящий тромбонист Томми Дорси (1905–1956) по прозвищу «сентиментальный джентльмен свинга» и «король кларнета» Арти Шоу (1910–2004), соперник Гудмена на свинговой сцене.

Каждый биг-бэнд стремился иметь свой «саунд» — звучание, характерное для данного оркестра, которое сразу легко узнается (например, саксофонный «кристалл-корус» Г. Миллера). В то время был еще свинговый «стиль Канзас-Сити», который олицетворял негритянский оркестр пианиста Каунта Бэйси (1904–1984), вышедший из этого города, с его ориентировкой на блюз и постоянным использованием «риффов», типичного для свинга приема.

Рифф-техника — это особая мелодическая техника джазового исполнительства, основанная на непрерывном и многократном повторении группой музыкантов или всем оркестром на протяжении импровизации солиста короткой, однообразной, легко запоминающейся музыкальной фразы (обычно 2- или 4-тактовой) с незначительными мелодическими или гармоническими изменениями.

Рифф также происходит из принципа антифона. В процессе развития джаза ответная функция антифона постепенно пре-

вратилась в функцию аккомпанемента, и наиболее активно этот процесс проходил в период свинга.

Рифф-техника широко распространена в биг-бэндах, где она используется для усиления контрастности и интенсивности сопровождения, а также в качестве фона («бэкграунд») для солиста или группы музыкантов. Рифф применяется не только как аккомпанемент импровизирующему солисту или певцу, но и в ансамблевой игре, а иногда могут исполняться одновременно два или три риффа у разных секций мелодической группы бэнда. Рифф, являясь видом оркестрового сопровождения, может употребляться также и в качестве темы. Разумеется, рифф-техника используется и в современном джазе.

Блюз и рифф были основой исполнительского репертуара раннего состава оркестра Каунта Бэйси в Канзас-Сити (с 1936 г.), но кроме него был еще и «Оркестр, который играет блюз» под управлением белого лидера и кларнетиста Вуди Германа (1913–1987).

Все руководители свинг-бэндов были играющими лидерами джазменами, но помимо таких оркестров существовали еще и суит-бэнды (от слова «приятный, благозвучный»). Это термин, относящийся к музыке преимущественно мягкого танцевального характера, использующей некоторые средства выразительности джаза и исполняемой обычно в спокойной манере в медленном или умеренном темпе.

Лидерами таких составов, из числа наиболее известных, были «король джаза» 1920-х гг. Поль Уайтмен (1890–1967) и Гай Ломбардо (1902–1977). В период свинга такую суит-музыку исполняли и некоторые свинговые биг-бэнды, но она не являлась основной частью их репертуара. В настоящее время этот термин практически не употребляется, хотя подобные оркестры еще существуют.

Наконец, в период свинга особое развитие получило общение джазменов под названием джем-сешн (хотя на деле оно происходило и раньше, еще во времена Нового Орлеана). Обычно под этим подразумевается непринужденная творческая встреча джазовых музыкантов в узком кругу своих коллег и друзей, в течение которой они импровизируют на темы каких-либо известных мелодий для собственного удовольствия и для обмена опытом, не преследуя каких-либо коммерческих целей. Основной их общения и взаимопонимания является так называемое

условие трех Т: выбор темы, тональности и темпа исполнения. Наиболее популярными среди музыкантов джем-сешн стали именно в период свинга и проводились, как правило, по ночам после основной работы в биг-бэндах, где они ежедневно играли одни и те же аранжировки. Такие встречи являлись демонстрацией исполнительского мастерства и изобретательности джазменов — это было соперничество, конкурс, кто кого переиграет, и подобные творческие лаборатории стали потом спонтанной базой для возникновения современного джаза (стиль «боп»). Такая форма свободного, коллективного или сольного музицирования, как правило, начисто исключает предварительную аранжировку и использует только рифф и бэкграунд (помимо самих соло). Впоследствии джем-сешн стали записывать на пластинки и даже проводить их на публике во время заключительных концертов джазовых фестивалей во всем мире.



## ДЖОРДЖ ГЕРШВИН И ДЖАЗ

Говоря об истории джаза 1920–1930-х гг. в частности и об американской популярной музыке в целом, к которой в те годы относился и джаз, нельзя не упомянуть о великом композиторе Джордже Гершвине, расцвет творчества которого пришелся как раз на два эти десятилетия.

Один из самых знаменитых людей Нового Света, Гершвин происходил из семьи, эмигрировавшей в конце XIX века из России (Санкт-Петербург) и достиг всего только благодаря своему таланту. Он как-то сказал, что у него в голове больше мелодий, чем он может записать за сто лет. Это, наверное, так и было. Всю свою недолгую жизнь он хотел писать такую музыку, которую сразу же признали бы именно американской, как музыку Шопена — польской, Грига — норвежской, Дебюсси — французской. И его мелодии действительно стали олицетворением Америки.

Он создал ряд произведений больших форм классического характера, выдающуюся оперу «Порги и Бесс» (которую Д. Д. Шостакович сравнивал с русскими народными операми Глинки, Бородина, Мусоргского), а также написал для театров Бродвея более двух дюжин мюзиклов с привлекательными, быстро запоминающимися мелодиями. Они словно уже были в его памяти — веселые, жизнерадостные, праздничные, мажорные, оставалось их только записывать. Мелодии вошли в золотой фонд американской популярной музыки, и в течение многих лет, вплоть до наших дней, не было и нет такого джазового музыканта, который не имел бы их в своем репертуаре. Только самых известных «вечнозеленых» песен Гершвина можно насчитать около шести десятков.

Но, конечно, по своей сути Гершвин не был джазменом. Его творческая карьера прошла как бы по касательной по отношению к джазу. Мальчишкой он слышал негритянский джаз, который произвел на него неизгладимое впечатление, еще в нью-йоркском Гарлеме. Уже позднее, добившись значительного успеха, свои лучшие работы композитор написал в духе регтайма и блюза (например, знаменитая «Рапсодия в блюзовых тонах», или «Рапсодия в стиле блюз», 1924). Впоследствии американский джаз окружил его на Бродвее и как-то косвенно влиял на музыкальное мышление и мироощущение, это бесспорно, но не в большей степени, чем это было в случаях, например, Ирвинга Берлина, Джерома Керна и «короля джаза» тех лет Поля Уайтмена.

Тем не менее, многие песни Гершвина из его мюзиклов написаны в джазовой манере и не только пригодны для классических джазовых интерпретаций, но и составляют основной мелодический материал, примененный для всех джазовых стилей вообще, что было подтверждено на практике не одним поколением музыкантов. Как средство выражения эти песни обладают огромной внутренней ценностью для джазменов с точки зрения их мелодического содержания и гармонической основы. Так что можно говорить не столько об отношении Гершвина к джазу, сколько об отношении джаза к Гершвину.

# НАЧАЛО СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗА [СТИЛЬ «БОП»]

**Б**ольшинство историков, музыковедов и критиков джаза подразделяют его эволюцию в XX в. на две части: джаз классический (до 1940-х гг.) и современный (с начала 1940-х гг.). Свинг — был последней популярной музыкой, когда джаз являлся действительно всенародным искусством. Боп — логическое развитие формы и средств выражения свинга, стиль, появившийся в начале 1940-х гг. и открывший период современного джаза. Само слово «боп» не переводится (вначале было «ри-боп», «би-боп»), это звукоподражание музыкальным фразам музыкантов, барабанщиков или трубачей.

Предпосылки возникновения боба лежали в определенных технических и музыкальных ограничениях свинга. Композиторы и аранжировщики постоянно развивали и улучшали свою технику, но переносили ее в привычную область свинговой музыки. Штампы и клише свинговых аранжировок сводили на нет творческое начало и не могли удовлетворить растущего стремления многих музыкантов к самовыражению и свободе импровизации. Их эксперименты отразились на развитии мелодии и гармонии и привели к возникновению боба. Разумеется, основы этого стиля зарождались еще в конце 1930-х гг. в среде тех негритянских музыкантов, которые были воспитаны на традициях свинга и обладали достаточно высоким исполнительским уровнем.

Боп возник в начале 1940-х гг. в нью-йоркском районе Гарлем, его создателями действительно были негры, игравшие в джаз-клубах «У Минтона» или «У Монро» после основной работы. Принципиальное отличие боба от предыдущего джазового музицирования заключалось в том, что вместо мелодических вариаций появилась гармоническая импровизация, т. е. основой импровизации стала не мелодия, а гармония. Формат оркестра



сводился до размеров «комбо» (малый состав до десяти человек). Боп вообще был уделом комбо, пяти-шести музыкантов, так как его музыка была основана на сольной импровизации.

Стиль «боп» коренным образом отличался от всех предыдущих. Его характерная черта — унисонное (например, саксофон и труба) проведение темы в начале и конце пьесы, затем одиночная импровизация солистов на фоне ритм-группы. В качестве тем для импровизаций использовались популярные темы 1920–1930-х гг. или традиционные джазовые мелодии (точнее, их гармонические схемы), однако бопперы их настолько изменяли, что обычно это была уже совсем новая мелодия на основе старой гармонии. Изменилась и функция ритм-группы — ударник постепенно превратился в солиста, и только функция контрабаса осталась прежней. Конечно, коллективной импровизации в бопе не было, ибо тогда появились совершенно новые сложные ритмы и гармонии. Основой музицирования была одиночная импровизация, но постепенно росла роль аранжировок, что вскоре было перенесено на большие оркестры.

В первые годы наблюдалось некоторое противостояние бопперов и, с одной стороны, музыкантов свинга, а с другой — ренессанса диксиленда, но все это к концу сороковых фактически сошло на нет, как это всегда бывало при любом художественном (и джазовом в том числе) музыкальном катаклизме. Этому способствовали великие представители, лидеры и инициаторы бопа — альт-саксофонист Чарли Паркер (1920–1955) и продолжатель его дела, так называемый «Жрец бопа» трубач Диззи Гиллеспи (1917–1993). (Последний был у нас единственным раз в Москве с концертом 10 мая 1990 г.)

Возникновение бопа в те годы на Восточном побережье США в Нью-Йорке фактически явилось революцией в джазе. В своих лучших формах он был логическим усложнением многого из того, что уже было до него. В известном смысле можно сказать, что Чарли Паркер не открыл ничего нового — он просто подвел итог и вобрал в себя все, что было в джазе до него. Более сложные формы и гармонии бопа были частично европейскими, как и ровный, лишенный вибрато, тон, но в то же время более сложные ритмы в афроамериканских идиомах значительно оживили всю джазовую сцену. Кроме того использование бопперами латиноамериканской ритмики было тогда в джазе (но не в танцевальной музыке) в известной степени новшеством.

## ПРОГРЕССИВНЫЙ ДЖАЗ (СТИЛЬ ПРОГРЕССИВ)

**В** то же самое время, когда на Востоке США формировался боп, на Западе появился новый оркестровый язык, который получил название прогрессивного джаза (стиль прогрессив). И если боп вначале был в основном представлен неграми, то прогрессив — это была музыка белых.

Термин «прогрессивный» в искусстве вообще весьма условен, так как в искусстве в принципе не может быть «прогресса», т. е. изменения к лучшему, что и означает сам этот термин (может быть что-то новое, но не обязательно «лучшее»). Такое понятие возможно лишь в технике (лучшие самолеты, машины, холодильники и т. п.), поскольку нельзя сказать, что Бетховен «лучше» Баха, а Брамс соответственно «прогрессивнее» Бетховена.

Это понятие в искусстве справедливо лишь тогда, когда его истолковывают как подрыв существовавших до сих пор границ и тесных рамок, а в данном случае — как расширение горизонтов и возможностей джаза. Художественный прогресс — это не только создание новых ценностей, но и расширение возможностей для их создания. У бопа это имело социальную и музыкально-психологическую природу, у прогрессивного джаза — это явление внешней, формальной структуры. Поэтому прогрессив можно было бы назвать расширением рамок джаза. Революция бопа коснулась мелодии, гармонии, ритма, звука, виртуозности исполнения, а новшества стиля прогрессив не имели такой музыкальной природы — они касались расширения самого оркестра, аранжировок, форм и т. п. И если боп — это удел комбо, то прогрессив — это оркестровый стиль.

Это направление — одно из первых в современном джазе, возникшее в начале 1940-х гг. (как и боп) и характеризующееся

экспериментами в области синтеза джаза и европейской композиционной техники, что нашло свое отражение в работах некоторых белых биг-бэндов, в основном на Западном побережье. Главный представитель прогрессивного джаза — Стен Кентон (1912–1979), пианист и композитор. В 1940 г. в Калифорнии он организовал свой первый оркестр, который отличался сухой стаккато-фразировкой саксофонов и тромбонов, некоторой атональностью звучания и приближением к классике.

Первая фаза оркестра Кентона — это серия так называемых «Артистри»-мотивов. К середине 1940-х гг. он был уже очень популярен, занимал первые места по конкурсу журналов «Даун бит» и «Метроном» и в 1947 г. был назван лучшим оркестром страны. Сам Кентон впоследствии, в 1954 г., был избран в «Пантеон славы» журнала «Даун бит» наряду с Луисом Армстронгом и Гленном Миллером.

Расширение и усложнение гармонического языка происходило также от его увлечения Бартоком, Хиндемитом, Стравинским, Шёнбергом и, в особенности, Вагнером (в 1962 г. был даже записан диск под названием «Кентон играет Вагнера»). Хотя вначале он играл и обычные баллады и исполнял еще некоторые танцевальные номера. Одновременно происходило расширение времени звучания пьес (отдельные концертные варианты занимали уже до 20 минут) и рамок оркестра (появились гобой, валторны, тубы, фаготы, струнные инструменты, латиноамериканская ритмика — правда, никогда не было вибратона, тогда очень модного). Позднее одна группа медных инструментов у Кентона была такой же большой, как целый биг-бэнд.

Потом Кентон был близок как к симфо-джазу, так и к «третьему течению», в названии его оркестра все чаще встречались определения типа «инновации» без слова «джаз». Это были попытки говорить одновременно на языке джаза и Вагнера. Но у Кентона всегда работало много молодых музыкантов и аранжировщиков, он открывал и содействовал новым талантам. Школа Кентона заключалась в том, чтобы уметь играть любую музыку на любых инструментах, что и делали все джазмены, прошедшие его школу.

Стиль «прогрессив» и Стен Кентон — тесно связанные между собой понятия (как стиль «боп» и Чарли Паркер). В молодости Кентон мечтал стать врачом-психиатром, но, в конце концов, стал великолепным педагогом, организатором специаль-

ных музыкальных «клиник» для обучения джазу. В 1970-х у него была своя издательская фирма «Творческий мир Стена Кентона».

Кроме Стена Кентона, другими представителями прогрессивного джаза были оркестры Бойда Рэйберна, Эрла Спенсера, Джонни Ричардса. Правой рукой Кентона с 1945 г. был аранжировщик Пит Руголо, потом с ним работал Билл Руссо (автор многих пособий по джазовой композиции и сам неплохой тромбонист), Шорти Роджерс, Чико О'Фаррил, Билл Холмен и другие. Влияние стиля «прогрессив» испытал и оркестр Вуди Германа, для которого в 1946 г. Игорь Стравинский написал «Эбони концерто».

Таким образом, оркестр стиля «прогрессив» представлял собой большой бэнд с полной группой саксофонов, резко контрастной по отношению к меди, состоящей из высоко звучащих труб и низких тромбонов. Это была сильная медь, саксофонная группа, играющая стаккато, и несколько тяжеловесный ритм. (Как заметил тогда один из критиков, если бэнд Бенни Гудмена двигался как быстрый полузащитник, то оркестр Кентона — это мускулистый штангист.)

В историческом отношении «прогрессив» — это практически второй из самых первых стилей современного (или «модерн») джаза. Это уже концертная (а не танцевальная) фаза развития классического свинга в контакте с тональными и гармоническими новшествами европейской музыки нашего времени. Заслугой стиля «прогрессив» является разработка новых методов аранжировки современной джазовой музыки, привлечение в джаз некоторых симфонических ресурсов и создание его новых концертных форм. За всем этим стояло стремление наполнить оркестровый джаз определенным образным содержанием.

## ПЕРИОД «ПРОХЛАДНОГО» ДЖАЗА (СТИЛЬ «КУЛ»)

Дальнейшее развитие бопа в конце 1940-х гг. привело к новому стилю игры. Хотя боп и прогрессив проявлялись в своей музыке по-разному, они имели какое-то общее революционное начало. Теперь же, в 1950-х гг., возникло нечто новое и противоположное — это был так называемый «прохладный» джаз, ставший в дальнейшем основой современного («модерн») джаза.

Стиль «кул» несколько утратил ритмическое богатство бопа, но обновил и усложнил джазовую гармонию. Характерной особенностью кул-джаза является спокойная манера игры и «холодный» способ звукоизвлечения на духовых инструментах. В противовес напористости бопа кул был действительно холодным, гладким, высокомерным, степенным, спокойным, ему были присущи интонационный холод, тон без вибрато, избегание всего громкого и крайнего, а также обильное использование европейских элементов. Это было наибольшее приближение к белым идиомам за всю историю джаза. Основное внимание здесь уделялось созданию легкого, изящного, безостановочного движения, происходящего без заметного напряжения. Кул-джазу соответствует новое, более интеллектуальное отношение к использованию музыкально-выразительных средств. Здесь значительно шире используется полифония, отчего возросла роль аранжировщика. Импровизация солистов лишается своей лихорадочности (как это было в стиле «боп», хотя гармонически она еще более сложная) — она становится плавнее, линейнее, ближе к барокко.

Один из самых первых известных составов — это негритянское комбо «Модерн джаз квартет», олицетворявшее стиль кул и существовавшее в 1952–1974 гг. Руководитель этого квартета — пианист и композитор Джон Льюис (1920–2001, автор

множества собственных тем современного джаза; одна из наиболее знаменитых его композиций — «Джанго», посвященная памяти выдающегося французского джазового гитариста Жанго Рейнхардта. Кроме пианиста, «Модерн джаз квартет» включал солиста на виброфоне, которым был Милт Джексон (виброфон создавал тот самый интонационный холод), а также басиста и ударника. Вначале их не очень признавали на родине, в США, но после невероятного успеха во время гастролей во Франции в середине 1950-х гг. они вернулись домой героями.

Для кула, как и для бопа, типичным составом является комбо из самых различных инструментов. В основном стиль кула создавали отдельные солисты, причем многие из них работали на западном побережье страны (что дало кулу-джазу также еще одно название — Вест-Коуст джаз). Причем среди них было немало белых музыкантов, которые начинали свою карьеру на Западе, в Калифорнии. Например, легендарные саксофонисты модерн-джаза, как Стен Гетц (1927–1991) и Джерри Маллиген (1927–1996).

Новое образное содержание кулу-джаза затем было также перенесено на биг-бэнды и привело там к такому же поразительному результату. Там он был делом аранжировки, только интонационные моменты оставались для отдельных музыкантов-солистов. Прекрасным примером являются многие записи оркестра Гила Эванса, где соло на трубе и флюгельгорне исполнял гениальный Майлс Дэвис (1926–1991), в дальнейшем одним из первых импровизаторов ставший использовать не гармоническую, а ладовую импровизацию, основанную на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом. На фоне интересно аранжированного бэкграунда (сопровождения) он добивался особой контрапунктной прозрачности, сохраняя интонационно типичный для кула принцип линейности. Как отмечали критики, «музыканты в каком-то самозабвении и задумчивости, кажется, гонятся за привидениями другого мира».

1950-е гг. были апогеем кулу-джаза (при сохранении и функционировании всех предыдущих джазовых стилей). Здесь использовались политональность, импрессионизм, фрагментарность, это была музыка настроения, в которой годились все технически возможные средства и принципы, существовавшие до сих пор в музыке, — от Мийо и Стравинского вплоть до додекафонии. Поэтому неудивительно, что именно в этот период произошла встреча джаза с классической музыкой.

# ДЖАЗ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МУЗЫКА [«ТРЕТЬЕ ТЕЧЕНИЕ»]

**П**одразделение джаза по стилям, как в любой истории искусств, является лишь вспомогательным средством, служащим для того, чтобы создать некий порядок в обзоре материала.

Стиль — это способ выражать свои мысли определенным образом, это единый принцип в совокупности произведений искусства одной художественной эпохи. В джазе все исторически возникшие стили до сих пор еще существуют одновременно и рядом друг с другом, поэтому разграничения здесь иногда делать труднее.

В конце 1950-х гг. для новых контактов, которые образовались внутри компонируемой по-европейски и интерпретируемой в джазовых идиомах музыки, критиками было введено название «третье течение», где слились два ранее самостоятельных и независимых течения — классика и джаз.

Джаз как один из наиболее своеобразных видов музыкального искусства XX в. постепенно стал завоевывать мир и, в конце концов, приобрел интернациональный характер. Это произошло прежде всего благодаря тому, что композиторы и исполнители джаза в своем творчестве нередко обращались к музыке других стран и народов — индийской, южноамериканской, арабской и, конечно, к собственному фольклору. Важнейшим источником вдохновения для джазменов в поисках новых направлений эволюции своего жанра явились также лучшие образцы европейской классической музыки и ее несколько более популярных разновидностей.

Исторические контакты с джазом композиторов-классиков общеизвестны, и здесь можно было бы в качестве примера на-

звать десятки знаменитых имен (это Дворжак, Стравинский, Дебюсси, Равель, Мийо, Онеггер, Кшеник, а также Копленд, Гершвин и Бернштейн), но их попытками руководило желание привнести лишь отдельные элементы джаза в академическую музыку. И наоборот, известно немало экспериментальных работ со стороны заинтересованных джазменов, которые пробовали применять те или иные принципы симфонического развития и использовать исходные принципы классической музыки в своих джазовых партитурах.

В разные десятилетия подобные эксперименты иной раз приводили даже к появлению если не новых стилей, то, во всяком случае, самостоятельных ветвей на генеалогическом древе истории джаза — так, в 1920-е гг. это был симфоджаз (Поль Уайтмен), а в 1960-е — «третье течение».

«Третье течение» упоминается именно в джазовой истории, потому что к этому тогда пришли со своей стороны джазмены, а не классики. Это было экспериментальное направление современного джаза, представители которого пытались создавать развернутые произведения для смешанных составов оркестров, включавших как академических исполнителей, так и джазовых импровизаторов.

Для композиций «третьего течения» характерно более ограниченное слияние европейской композиторской техники с джазовыми традициями.

Наиболее яркими представителями этого направления в США были музыканты и композиторы Гюнтер Шулер (приезжавший на гастроли в нашу страну в 1978 и 1991 гг.), Джон Льюис — руководитель «Модерн джаз квартета», Гэри Мак-Фарленд, Джимми Джуффри и др.

Хотя «третье течение» как ветвь истории джаза не дало никаких последующих побегов, мы все же говорим о нем в истории джазовых стилей, потому что именно джазмены (как белые, так и черные) пришли к этому.

Однако у многих приверженцев джаза и его критиков это «новейшее» состояние тогда вызывало путаницу и протест — одни видели в этом измену джазу, другие — стремление догнать белых и сравняться с ними на их собственной музыкальной территории. Во многом это действительно был уже не джаз и не классика, а нечто новое — некая современная музыка вообще.



Известны, например, совместные выступления (и записи) Дюка Эллингтона с оркестрами театра «Ла Скала» и Лондонским симфоническим. При этом сочетании возникают новые гармонические и инструментальные оттенки, получается, так сказать, современная «интеллектуальная музыка». Она имеет классический подход к теме, но в своей основе остается очень джазовой. Вполне допустим синтез двух этих составляющих в одном виде музыки, близкой как к джазу (свобода импровизации, ощущение свинга, свежесть новых тембров), так и к технике «серьезных» композиций (приемы из области 12-тоновой музыки, полифония, политональность, полиритмия, общая тематическая эволюция и т. д.).

# ДЖАЗОВЫЙ ВОКАЛ

**М**узыка бывает как инструментальной, так и вокальной, но первым инструментом человека, несомненно, был его голос. Определения вокала, в том числе и джазового, не существует, так как это самоподразумевающееся понятие, оно слишком очевидно. Однако в джазе существуют свои особенности пения, которые постепенно менялись параллельно общей эволюции джаза.

Джазовый вокал является одним из важнейших средств джазовой выразительности. Вначале участие человеческого голоса в джазе было несколько аномальным явлением, вместо свободной импровизации (как у инструменталиста) исполнитель имел лишь образец текста. Тем не менее, они (голос и музыка) могут быть эквивалентны — например, джаз и пение Луиса Армстронга, с которого в 1920-х гг. фактически и начался джазовый вокал (недаром известная историческая книга, посвященная знаменитым джазовым певцам и певицам Америки, вышедшая в 1984 г., так и называется — «Дети Луиса»).

Хотя в действительности и не существует строгой формулировки джазового вокала, но если назвать его наиболее отличительные характеристики, тогда будет понятно, о чем идет речь, что же находится в центре (но при этом, как и любую музыку, его, главным образом, надо слушать, что и делают джазовые певцы, учась друг у друга). Джазовый вокал определяется индивидуальными качествами певца (как и музыканта); к ним относятся джазовая манера исполнения, характерные вокальные тембры, уникальные тональные качества и, сверх того, джазовая фразировка, джазовая «атака». Со временем в процессе развития джазовой музыки вокалисты все чаще старались подражать в своих импровизациях инструменталистам,

что наиболее ярко проявилось в манере так называемого скэт-пения (фонетической импровизации, когда исполнитель использует не слова или фразы, а просто отдельные слоги). Пение фонемами также является важнейшей отличительной чертой джазового вокала. Начало скэту положил, как гласит история, еще в 1926 г. все тот же Луис Армстронг, будучи как певцом, так и инструменталистом, поскольку на своей трубе он исполнял практически те же ноты и фразы, что и пел, и наоборот. В течение 1940-х гг. в связи с появлением стиля «боп» джазовое пение значительно усложнилось, получив название боп-скэт, чему немало способствовала Элла Фитцджеральд.

Исторически специфика джазового вокала во многом определяется связью с фольклором североамериканских негров и, прежде всего, с блюзом. Поэтому для него характерно расширение средств выразительности по сравнению с традиционной европейской техникой, проявляющееся в использовании глиссандо, фальцета, вибрации, носовых и гортанных звуков, шепота или резкого форсирования нот, а также других внешних звуковых эффектов.

Блюз имел как духовные, так и светские корни в истории негритянского вокала, однако теперь первые блюзовые певцы из народа отличаются от современных джазовых вокалистов, как лачуга бедняка от виллы в Голливуде. Но и весь современный джазовый вокал по-прежнему неразрывно связан с блюзом, который проходит через всю историю джаза и является его краеугольным камнем.

На протяжении многих десятилетий нашего века в джазе были (и есть) тысячи вокалистов (певиц и певцов), как и инструменталистов, поэтому упомянуть всех их нереально и невозможно даже в самой полной энциклопедии джаза. Назовем хотя бы несколько имен. После великой Бесси Смит (1920-е гг.), «императрицы блюза», не менее великой джазовой певицей считалась Билли Холидэй, пример для подражания всех последующих поколений и первый эталон джазового вокала (1915–1959). Затем долгие годы «первой леди джаза» была несравненная Элла Фитцджеральд (1918–1996). Особое положение занимала неподражаемая джазовая певица Сара Вонн (1924–1990), и это была такая певица, которые вообще редко появляются на свет, возможно, раз в сто лет. Великолепнейшей вокалисткой была и белая певица Анита О'Дэй (1919–2006), выступавшая с оркест-

рами Джина Крупы, Стена Кентона и другими большими и малыми оркестрами (р. 1919), а также уникальная звезда госпел-сонгс Махелия Джексон (1911–1972).

Среди певцов-мужчин, стоявших, независимо от Луиса Армстронга, у истоков как джазового вокала, так и популярной музыки Америки в целом, в первую очередь следует назвать великого «крунера» Бинга Кросби (1904–1977), очевидно, самого знаменитого вокалиста страны с конца 1920-х и до конца 1970-х гг. Но уже в начале 1940-х гг. на почетном пьедестале славы его заметно потеснил тогда еще молодой Фрэнк Синатра (1915–1998) по прозвищу «Голос», эпоха которого продолжалась вплоть до его 80-летнего юбилея. Это был действительно выдающийся певец, который основал новые стандарты современного вокала. Поистине уникальной личностью, как в джазе, так и в популярной музыке, являлся негритянский пианист и вокалист Нэт «Кинг» Коул (1917–1965), дочь которого Натали Коул также стала известной певицей. Всему миру знаком и Рэй Чарльз (1930–2004) как исполнитель ритм-энд-блюза, госпел, кантри, соул-музыки, джаза и популярных песен, пианист, органист и вокалист, летом 1994 г. побывавший на гастролях в Москве, в 2000 г. выступавший в Петербурге. И столь же несравненным вокалистом долгие годы оставался Джо Вильямс (1918–1999), исполнитель современного блюза и джазовых стандартов, выступавший в основном с оркестром Каунта Бэйси.

В истории джазового вокала XX в. существовали многочисленные вокальные ансамбли и группы (трио, квартеты и т. д., однородные или смешанные), которые вначале не были непосредственно частью джаза. Тогда это были обычно группы, исполнявшие современные популярные песни. Но в последующие годы тенденция таких групп включать в свой состав профессиональных джазменов значительно повысила уровень гармонической сущности их исполнения. Эти группы постепенно полностью постигли голосовую фразировку приемов в манере современного джаза и были приняты на равных правах в джазовых кругах, тогда как их предшественники в большей степени были связаны с областью популярной музыки (как сами по себе, так и через биг-бэнды).

В хронологическом порядке такими составами были женские вокальные группы — трио сестер Босвелл (с 1931 г.), затем трио сестер Эндриюз, трио сестер Мак-Гайр, квартет сестер

Кларк (выступавший с оркестром Томми Дорси в 1940-е гг. под названием «Сентименталисты»), квартет сестер Кинг. Среди ранних мужских ансамблей наиболее знаменитыми были братья Миллс (негритянский вокальный квартет с гитарой) в 1930-х и 1940-х, в начале 1950-х — квартет «Фоур Фрешмен» и с середины 1950-х — квартет «Хай-Лос». Огромный интерес вызвало появление в 1958 г. новой, несомненно, джазовой группы — смешанного вокального трио Лэмберт — Хендрикс — Росс, впервые выпустившего пластинку с использованием наложения записи техническим способом. Необходимо упомянуть уникальную французскую группу «Свингл сингерс», состоявшую из восьми человек (что-то вроде «третьего течения», которые пели темы И. С. Баха в сопровождении баса и ударных). Сейчас существуют вокальные ансамбли как более популярного направления (хор Рэя Конниффа из 16 человек), так и чисто джазовые — квартеты «Сингерс Анлимитед», «Манхэттен Трансфер» и т. д.

# ДЖАЗОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ 1950–1960-х гг.

**1.** Современный блюз. Исторически блюз постепенно проникал в крупные промышленные центры и быстро завоевывал там популярность. В нем утвердились характерные особенности, унаследованные от музыки афроамериканских негров и четко определилась 12-тактовая форма (как наиболее типичная), определилось гармоническое сопровождение в виде блюзового лада (малая терция и малая септима). Среди самых известных джазовых исполнителей блюза в 1950–1960-х гг. были Джимми Рашинг (1903–1972) и Джо Вильямс (1918–1999).

В принципе блюз никогда не был джазовым стилем сам по себе, а всего лишь одним из главных источников происхождения джаза, однако он всегда был неразрывно связан с джазом и прошел через всю его историю в том или ином виде. И вплоть до сего дня справедлива аксиома сосуществования джаза и блюза, о чем говорилось ранее.

В конце 1940-х гг. возникла его новая разновидность — ритм-энд-блюз, это была городская модификация классического блюза, получившая распространение в негритянских кварталах крупнейших городов США. Используя основные мелодико-гармонические средства блюза, ритм-энд-блюз отличается существенным усилением инструментального сопровождения, экспрессивной манерой исполнения, более быстрыми темпами, четко выраженным ритмом и энергичным битом, который достигается в виде чередования массивного и гулкого удара на 1-й и 3-й долях такта с сухим и отрывистым акцентом на 2-й и 4-й долях. Исполнение характеризуется неослабевающим эмоциональным напряжением, громким звучанием, подчеркиванием «блюзовых» нот, частыми переходами вокалиста на фальцет, максимальной интенсивностью коротких риффов певца и аккомпанемента.

Вплоть до конца 1940-х гг. ритм-энд-блюз в «живом» звучании был присущ в основном только негритянскому населению в крупных промышленных городах. Фаворитами этого направления в те годы были саксофонисты Луис Джорден и Эрл Бостик, гитаристы «Ти Боун» Уокер и Мадди Уотерс, пианисты Джей Мак-Шэнн и несколько позже Рэй Чарльз, вокалист Биг Джо Тернер.

Однако в начале 1950-х гг. появился интерес к этой ритмичной музыке и среди белых. Постепенно возник растущий спрос на пьесы ритм-энд-блюза со стороны белой молодежи, а ряд музыкантов обратились к этому направлению и стали активными его пропагандистами в те годы, что затем произвело переворот в популярной музыке и привело к появлению рок-н-ролла. Когда белый гитарист Билл Хэйли записал со своей группой знаменитый номер «Рок вокруг часов» 12 апреля 1954 г., эта дата с тех пор считается днем рождения рок-н-ролла, а сама эта тема — его гимном.

В те годы на радиостанции в Кливленде появился белый диск-жокей Алан Фрид (1922–1965), который начал регулярно выпускать в эфир записи артистов ритм-энд-блюза, и теперь можно сказать, что Фрид почти единолично ответствен за изменение всего курса американской популярной музыки. Именно он вывел негритянских авторов и артистов ритм-энд-блюза из-за расового занавеса и представил их широкой аудитории белых тинейджеров. В приступе вдохновения он назвал эти записи рок-н-роллом и популяризировал этот термин среди молодежи всего мира.

Эта адаптированная версия ритм-энд-блюза сводилась к трем основным аккордам, нескольким простым риффам электрогитары и тяжелому, однообразному биту с сильными акцентами на 2-й и 4-й долях такта (т. е. на «оффбите»). Однако гармония рок-н-ролла была по-прежнему основана на схеме 12-тактового блюза, поэтому его главная заслуга заключалась в том, что он утвердил в массовом музыкальном сознании белых американцев, а вслед за ним и европейцев, принципиальную концепцию блюза, обладающую огромным потенциалом развития ритма, мелодии и гармонии. Блюз не только оживил популярную музыку в целом, но и изменил ее прежнюю «белую» европейскую ориентацию и открыл двери широкому потоку нововведений и заимствований из музыкальных культур других районов земного шара, например, латиноамериканской музыки.

2. Латиноамериканские влияния. В ритмическом отношении южная часть Нового Света заметно повлияла в нашем веке на всю популярную (и джазовую) мировую музыку и многое дала ей в смысле ритмики. На протяжении столетия отсюда вышли танго, румба, бегин, ча-ча-ча, калипсо, сон, меренг, мамбо и, конечно же, самба, а также на эстрадных сценах мира появилось множество разных, новых для нас латиноамериканских ударных инструментов.

Огромную популярность в Америке и Европе 1950-х гг. приобрел стиль и танец мамбо — как в джазе, так и в популярной музыке. Это был танец также латиноамериканского происхождения, который представлял собой разновидность быстрой румбы в музыкальном размере 4/4. «Королем мамбо» в США был руководитель танцевального оркестра Перез Прадо (1916–1989), по происхождению кубинец. Но поскольку многие американские музыканты современного джаза (стиль кул) тогда регулярно гастролировали с концертами по всему миру, включая и Южную Америку, то там они близко познакомились с бразильской самбой. Благодаря этому возник уникальный синтез — ритм бразильской самбы в сочетании с джазовой импровизацией в стиле кул («джаз-самба», «лед и пламя»), и эта музыка под названием «босса-нова» («новая волна», «нечто новое») стала исключительно популярна в США, а затем со скоростью лесного пожара она охватила всю Америку и Европу, так как в ней сочетались и неотразимо привлекали свинг, мелодия и поэзия. Самой выдающейся личностью среди композиторов босса-новы были, конечно, Антонио Карлос Жобим (1927–1994), а среди американских исполнителей — саксофонист Стен Гетц и гитарист Чарли Берд.

В феврале 1962 г. Гетц и Берд записали свой первый диск, который так и назывался «Джаз-самба», и в том же году получили за него награду «Грэмми», а в марте 1963 г. Стен Гетц записал в Нью-Йорке очередной удачный альбом босса-новы с бразильской певицей Аструд Жильберто и самим А. К. Жобимом за роялем. В дальнейшем трудно было бы назвать такого джазового или популярного артиста, который не записывал бы темы в духе босса-новы. Но хотя в течение 1960-х гг. босса-нова, безусловно, относилась к сфере чисто джазового исполнительства и считалась стилем современного джаза, позднее она постепенно перешла в область популярной музыки и ее ритмы можно было услышать как в ресторанах, так и на танцплощадках.



3. «Главное течение» («мэйнстрим»). Термин «мэйнстрим» (его ввел в 1950-х гг. критик и писатель Стенли Дэнс) употребляется по отношению к определенным свинговым оркестрам и музыкантам, которые сумели избежать установившихся когда-то в свинге штампов и продолжали развивать традиции тонального негритянского джаза, вводя элементы импровизации, т. е. это классический негритянский джаз, а все другие направления современного джаза (боп, кул, соул и т. д.) являются продуктами его развития и существуют параллельно с ним.

Это понятие распространяется также на исполнителей послевоенного джаза, сохранивших верность этим традициям и умеренно использующих некоторые новые средства выразительности, присущие современному джазу. Мэйнстрим не следует противопоставлять другим современным стилям джаза. Для него типична простая, но выразительная мелодическая линия, традиционная гармония и четкая ритмика с ярко выраженным «драйвом». Наиболее знаменитые представители мэйнстрима, например, в 1960-е гг. — это руководители оркестров Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси и Лайонел Хэмптон, музыканты-солисты Коулмен Хокинс, Рой Элдридж и др.

# НАПРАВЛЕНИЯ В ДЖАЗЕ 1960–1980-х гг.

**1.** Современные танцевальные бэнды, которые сохранялись до 1960-х гг. (так называемый коммерческий джаз), — это большие оркестры, исполняющие музыку преимущественно танцевального характера и использующие некоторые средства выразительности джаза. Их наиболее известными представителями в то время были Лес Браун, Рэй Энтони, Глен Грэй, Лес Элгарт, Гарри Джеймс, Билли Мэй, Сай Зентнер и другие.

**2.** «Ист Коуст джаз» (общее название — по сравнению с «Вест Коуст») — направление в современной джазовой музыке, связанное, главным образом, со средой негритянских музыкантов Восточного побережья США (с конца 1950-х и все 1960-е гг.). К нему относятся стили «хард-боп» и «соул-джаз», для которых характерны экспрессивное и непосредственное исполнение, а также широкое использование средств выразительности, присущих музыкальному фольклору американских негров.

«Хард-боп» (жесткий, энергичный боп) — стиль современного джаза, развившийся из би-бопа в конце 1950-х гг. как реакция на слишком холодный и степенный кул-джаз. Среди основных представителей — пианист Хорэс Силвер, трубач Ли Морган, саксофонист Джулиен Эддерли, ударник Арт Блэки, возглавлявший ансамбль «Джаз мессенджерс».

«Соул-джаз» (или «фанки») — модифицированная форма хард-бопа. Характеризуется острой, экспрессивной манерой игры, некоторым отходом от темперированного строя, использованием ритмо-мелодических особенностей блюза (т. е. ритм-энд-блюза), а также отдельных форм культовой музыки американских негров. Был наиболее типичен для негритянских музыкантов 1960-х гг.

Термин «фанки» часто употребляется как синоним хард-бопа, однако он имеет более широкое значение и выходит за рамки этого стиля. Применяется как музыкантами старшего поколения, так и представителями джаза 1960-х гг. (в том числе авангардистами).

3. «Авангард». В начале этого десятилетия был так называемый ладовый джаз (он же модальный) — это направление 1960-х гг., для которого характерна свободная сольная импровизация, основанная уже не на мелодической теме и не на аккордовой последовательности (гармонической схеме), а на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом. Авангард («фри-джаз», т. е. свободный джаз) характеризуется дальнейшим отходом от тональности и традиционной мелодики, гармонии, ритма и даже формы. Эксперименты саксофониста Орнетта Коулмена были связаны уже с некими «тональными центрами», на которых он строил свои соло.

4. «Фри-джаз» в целом характеризовался наличием свободной (иногда коллективной) импровизации, применением атональности, полиритмии, трактовкой музыкальных фраз без связи с метром, использованием искаженных тембровых красок (как в самом раннем джазе, здесь снова инструмент рассматривался порой как продолжение человеческого голоса). Авангард во многом был связан с социально-политическим движением негров в 1960-е гг. (борьба за гражданские права, которую возглавлял Мартин Лютер Кинг, лозунги типа «Назад к Африке», «Черное — это прекрасно» и «Власть черным», экстремистские группы вроде «Черных пантер», переход негров в мусульманство как уход от действительности, обращение к индийской народной музыке и фольклору стран Востока). Огромную роль в эволюции джазового исполнительства тогда сыграл саксофонист Джон Колтрэйн (1926–1967), также нередко использовавший приемы игры в манере фри-джаза. Другие его известные представители — тоже саксофонисты Альберт Эйлер, Арчи Шепп, Эрик Долфи, Фэроу Сэндерс, пианист Сесил Тэйлор и др.

\* \* \*

По существу, уход в свободную музыкальную абстракцию — это крайняя точка эволюции джаза, это музыкальный предел и

одновременно бесконечность без перспективы, поэтому за последующие 20 лет эта тенденция не привела к какому-либо новому направлению развития или новому стилю.

После прихода на сцену в начале 1940-х гг. стиля би-боп, первого стиля современного джаза, в дальнейшем пути джаза и популярной музыки разошлись. Примечательной особенностью легендарной эры свинга 1930-х гг. было то, что тогда в первый и, очевидно, в последний раз в своей истории определенная часть джаза действительно стала всеобщей популярной музыкой. Потом они развивались параллельно, и массовая поп-музыка в течение последующих двадцати с лишним лет через ритм-энд-блюз и рок-н-ролл в конце концов пришла к современному року. Но к началу 1970-х гг. у них снова нашлись точки соприкосновения интересов в связи с появлением синтетического направления под названием «джаз-рок».

5. «Джаз-рок» — стиль современного джаза, развившийся в самом конце 1960-х — начале 1970-х гг. и представляющий собой синтез элементов джаза и рок-музыки. Для джаз-рока характерны коллективная импровизация, частое использование латиноамериканской ритмики и широкое применение электроинструментов, расширивших звуковую палитру. Джаз-рок взял от джаза более сложную импровизацию и группу духовых инструментов, которых раньше не было в типовых составах стандартных рок-групп, а от рока — оснащение электроникой и более сложные рок-ритмы. Поэтому ансамбли, исполняющие джаз-рок, состоят, как правило, из ритм-группы, использующей элементы ритмики рок-музыки, и мелодической группы (медные духовые и саксофоны), которая придает композициям джазовый колорит.

В такие коллективы музыканты приходили как из джаза, так и из рока. Так возникли ансамбли «Чикаго», «Кровь, пот и слезы», группы Чика Кориа и Билла Чейза, а в СССР — «Арсенал» джазового саксофониста Алексея Козлова. Одним из первых играть джаз-рок в США начал также великий трубач Майлс Дэвис.

В течение 1970-х гг. номера в манере джаз-рока вскоре появились и в репертуаре джазовых биг-бэндов — например, в оркестрах Тэда Джонса, Мела Льюиса, Квинси Джонса, Дона Эллиса и др.

Дальнейшее развитие джаз-рока в конце 1970-х гг. получило название «фьюжн» («сплав», «слияние»). В сущности, это был тот же джаз-рок с использованием некоторых особенностей европейской композиционной техники и фольклора стран Востока — такие ансамбли, как «Махавишну», «Прогноз погоды» и другие. В манере «фьюжн» стал играть затем и Майлс Дэвис.

\* \* \*

Генеалогическое джазовое древо имеет корни, ствол и множество разных ветвей, которые не отмирают и не приходят на смену друг другу (по принципу лестницы), а существуют равноправно и одновременно, не мешая появлению новых. На протяжении всей истории джаза в тот или иной период становился более распространенным и популярным среди музыкантов тот или иной новый стиль, но общее направление развития джаза за 100 лет показало, что каждому стилю находилось свое место, и поперечный срез этого генеалогического древа в наши дни, безусловно, подтверждает это, ибо сейчас на концертах и фестивалях во всем мире можно услышать и авангард, и боп, и бигбэнды, и диксиленд, и блюз. Для поиска новых направлений это надежные указательные столбы, ведь кроме ветвей джазовое дерево имеет и корни, традицию.

Скорее здесь можно даже говорить не о «дереве», а о том, что вся эволюция джаза строилась на принципе раскрывающегося веера. И пусть сейчас мы пока не видим каких-либо новшеств в джазе (новых стилей, направлений) — на наш век еще хватит знакомства с огромными ресурсами как классического, так и современного джаза, в котором можно идти вглубь и вширь. И пусть тот или иной джазовый стиль не нов, но мы ценим умение данного музыканта проникнуть в его характер сегодня, сейчас. В перспективе джаз будет тем, что люди ждут и хотят от него, чем будут сами люди, которые его создают. Будущее джаза зависит от того, насколько мудро мы обращаемся с ним в настоящее время.

# СОВЕТСКИЙ ДЖАЗ

**В**ся эволюция стилей мирового джаза и его столетняя история музыковедами, экспертами и критиками, как упоминалось выше, подразделяется на две части — джаз классический и современный (с начала 1940-х гг.). Примерно такая же хронологическая последовательность существует и в истории советского джаза, которую тоже можно разделить пополам (конечно, с учетом преемственности традиций), но по иным признакам — на джаз довоенный (в основном это наши биг-бэнды классического толка) и послевоенный, современный (имеется в виду, разумеется, Великая Отечественная война 1941–1945 гг.).

1. Можно сказать, что Россию впервые познакомил с джазом поэт, переводчик и музыкант В. Я. Парнах (1891–1951), живший с 1913 г. в Париже и там услышавший гастролирующий негритянский ансамбль из США под управлением барабанщика Луиса Митчелла. Он произвел такое впечатление на Парнаха, что, вернувшись в Москву после окончания гражданской войны, он в 1922 г. организовал здесь «Первый в РСФСР эксцентрический джаз-банд» (как тогда писали это слово), который 1 октября того же года выступил в Большом зале Государственного института театрального искусства, и этот день с тех пор считается днем рождения советского джаза и отмечается поныне.

В 1920–1930-е предвоенные годы в нашей стране все же было еще не так много джазовых исполнителей, хорошо владевших сложным искусством спонтанной сольной импровизации, которые могли бы свободно играть в малых джазовых составах (комбо). Поэтому история советского джаза на записях тех лет

осталась представленной главным образом большими оркестрами (биг-бэндами), где, следуя привычным принципам белой оркестровой культуры, музыканты играли свои партии по нотам, включая и написанные заранее индивидуальные «импровизации», а в их репертуаре помимо сравнительно редких, чисто инструментальных пьес зачастую преобладал аккомпанемент номерам вокалистов, как это было, например, в оркестре Утесова.

Почти о каждом из нижеперечисленных, наиболее выдающихся бэнд-лидеров советского джаза 1930-х гг. и позже были написаны отдельные книги (и не одна), поэтому сейчас ограничимся лишь перечислением самых знаменитых имен наших руководителей оркестров, известных всем любителям джаза. Одним из первых, еще в марте 1929 г., в Ленинграде организовал свой оркестр Л. О. Утесов (1895–1982). В те годы он имел название «Теа-джаз», потому что тогда образцом для Утесова являлся комедийный актер и кларнетист, американский бэнд-лидер и шоумен Тэд Льюис, руководитель театрализованного оркестра.

И в дальнейшем Утесов был не столько джазменом, сколько генератором и катализатором, истинным лидером и — когда надо — защитником своего коллектива, а его основная джазовая заслуга заключается в создании, сплочении и сохранении своего великолепного ансамбля.

В Москве в марте 1927 г. состоялась премьера тогда еще октета блестящего пианиста А. Н. Цфасмана (1906–1971), выпускника Московской консерватории, под названием «АМА-джаз» («Ассоциация московских авторов»). Этот состав исполнял модную в те годы танцевальную музыку, собственные сочинения руководителя оркестра и джазовые пьесы советских и американских композиторов в обработке Цфасмана. Затем, в качестве джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета, этот коллектив просуществовал вплоть до 1946 г., после чего его некоторое время возглавлял пианист М. Гинзбург.

В конце 1939 г. на нашей сцене появился великолепный оркестр под управлением трубача Э. И. Рознера (1910–1976), невольного эмигранта из Польши в результате катаклизмов начавшейся Второй мировой войны, который произвел буквально неотразимое впечатление на советских джазменов-музыкантов как прекрасный свинговый биг-бэнд чисто западной ориента-

ции. К сожалению, свои пластинки он записал у нас только в 1944–1946 гг., и по ним нельзя судить о том первом впечатлении, ведь среди музыкантов произошли замены. Практически, за исключением перерыва в деятельности самого маэстро (из-за репрессий 1946–1953 гг.), его оркестр существовал до 1970 г., когда Рознер решил вернуться на свою родину (он родился в Берлине). Его состав в 1940-х гг. считался оркестром Белорусской ССР, и тогда аналогичные биг-бэнды имелись почти во всех республиках — на Украине (Петренко), в Грузии (Певзнер), Армении (Айвазян), Молдавии (Аранов) и т. п. Некоторое время бывшим оркестром Рознера руководил А. Н. Кролл, также талантливый пианист, композитор и аранжировщик.

В 1937 г. был создан даже грандиозный Госджазоркестр СССР, руководить которым назначили В. Н. Кнушевицкого (1906–1974), опытного музыканта, но сам этот состав был хотя и высокопрофессиональным, но слишком громоздким. От него осталось мало джазовых записей на пластинках, и он прекратил свое существование вскоре после начала войны.

Очевидно, лучшим джазовым коллективом перед войной у нас все же был оркестр А. В. Варламова (1904–1990), прекрасного интеллигентного музыканта-пианиста, а также вокалиста и аранжировщика, выпускника знаменитой Гнесинки в Москве. Одно время это тоже был оркестр Всесоюзного радиокomiteта (еще до Цфасмана), записавший ряд интересных пластинок, но с началом войны Варламов организовал оригинальный «Мелоди-оркестр», почти целиком смычковый. В дальнейшем судьба Варламова сложилась трагично, многие годы он по договору провел в сталинских лагерях, а после этого оркестра у него больше никогда не было.

Однако кроме этих пяти «китов» в стране до войны было великое множество других джаз-оркестров, построенных также по принципу биг-бэндов (иногда с добавлением струнных), которыми руководили Я. Б. Скоморовский, Б. Б. Ренский, А. В. Семенов, Н. Г. Минх, Г. Варс, братья Покрасс и т. д. Все они своими джазовыми традициями оказали большое влияние на последующие поколения наших музыкантов. Ю. С. Саульский вспоминал: «Эти оркестры и их пластинки научили меня джазу. Они заложили фундамент. В 1930-е годы в наш джаз стали приходить образованные музыканты, и постепенно они превратились в настоящих мастеров джазовой музыки. Они соединяли



общую музыкальную культуру с джазом и относились к нему по-настоящему серьезно. Для нас, следующего поколения джазовых музыкантов, было важно не столько то, что делали наши предшественники, сколько то, как они это делали. Делали они свое дело замечательно, однако нам предстояло идти дальше, и остальное было уже естественным продолжением заложенных в советский джаз традиций».

2. История советского джаза после войны имела свои отличительные особенности, которых тогда не было ни в одной другой стране. В результате начала «холодной войны» с США (Западом в целом), которая «железным занавесом» отгородила нашу страну от всего цивилизованного мира, в конце 1940-х и особенно в начале 1950-х гг. стали появляться статьи и книги, порочащие и дискредитирующие этот жанр. До войны никакой специальной кампании против джаза никогда не было, но уже в конце 1940-х в идеологический лексикон нашей прессы вошли такие выражения, как «идолопоклонство перед Западом», «безродные космополиты», «гнилая буржуазная идеология», и джаз стал «музыкой духовной нищеты». Все наши джаз-оркестры тогда были распущены (кроме коллективов Утесова и Айвазяна, получивших название «эстрадных»), и этот период административного «разгибания саксофонов» длился до 1954–1955 гг.

С началом «оттепели» в нашей стране появилась возможность исполнять джазовую музыку не только в больших оркестрах (например, И. В. Вайнштейна в Ленинграде и О. Л. Лундстрема в Москве), но и в малых составах, куда пришли первые начинающие импровизаторы. Зачастую это были дилетанты — физики (А. Зубов), архитекторы (А. Козлов) или инженеры (Е. Геворгян), перед которыми в середине 1950-х уже лежал пропущенный ими ранее широкий спектр джазовых стилей (боп, прогрессив, кул, «Ист-Коуст» или «Вест-Коуст», выбирай любой) и которые позднее превратились в наших лучших мастеров джаза. А в 1962 г. состоялся первый выезд наших музыкантов на международный фестиваль «Джаз Джембори» в Варшаву, где со своей композицией «Господин Великий Новгород» блистал молодой московский трубач Андрей Товмосян.

В объеме этой краткой книги, конечно, невозможно перечислить всех наших выдающихся джазменов за последние сорок лет, которые, по существу, создали то, что теперь уже на-

зывается историей советского джаза. За это время в нем было множество музыкантов, игравших в самых разных стилях, от авангарда и фри-джаза до джаз-рока и фьюжн, а также немало неплохих вокалистов (в основном певец). И хотя сейчас в нем тоже нет каких-либо новых стилей, как и во всем мировом джазе, зато остается много путей для того, чтобы обогатить существующее наследие. Как заметил однажды ярый авангардист, создатель додекафонии, известный композитор Арнольд Шёнберг: «Многое еще можно сказать в до-мажоре». Жанр джазовой музыки в наше время давно уже стал интернациональным искусством, в котором нет московского блюза или сибирского хард-бопа, а есть в данном случае конкретные люди, композиторы и музыканты, в чьих руках будущее нашего джаза.

Читателям, желающим более подробно ознакомиться с творчеством вышеназванных руководителей оркестров той эпохи, можно порекомендовать обратиться к следующим книгам:

- А. Н. Баташев. Советский джаз, 1972.
- Ю. А. Дмитриев. Леонид Утесов, 1982.
- А. М. Котлярский. Спасибо джазу, 1990.
- Сборник «Русская советская эстрада, 1946–1977», 1981.
- Г. А. Скороходов. Звезды советской эстрады, 1982.
- «Советский джаз» (сборник под редакцией А. В. Медведева), 1987.
- Л. О. Утесов. С песней по жизни, 1961.
- В. Б. Фейертаг. Джаз от Ленинграда до Петербурга, 1999.
- Ю. Цейтлин. Взлеты и падения великого трубоча Эдди Рознера, 1993.

---

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

# ГИГАНТЫ ДЖАЗА



## ЛУИС АРМСТРОНГ LOUIS ARMSTRONG

**Т**олько гениальным людям удастся появиться на свет в нужном месте в нужное время, как Луису, — в колыбели джаза на рубеже веков в день независимости своей страны. Писатели позже спорили о дате его рождения в пределах 1899–1901 гг., вороша архивы Нового Орлеана, но главное, что он рос как раз там, где надо, в атмосфере, насыщенной диксилендами и блюзами.

Его детство прошло в негритянском районе Сторивилль, где маленький Луис жил в основном с бабушкой. Отец рано оставил семью, а мать часто работала в других городах. Подростком Армстронг делал все возможное, чтобы приносить в дом деньги, — торговал газетами, развозил уголь и пел на улицах с группой ребят, иногда при этом посещая школу, где научился грамоте. В 14 лет он попал в городской исправительный дом, освоил там игру на корнете и участвовал в местном духовом оркестре. Джазовым азам Луис затем учился у самого «короля джаза» — трубача Джо Оливера, который взял его под свое крыло в Новом Орлеане, а позже пригласил к себе на работу в Чикаго в 1922 г., когда негритянский диксиленд стал мигрировать на Север. Здесь молодой Армстронг произвел сенсацию, но прирожденный талант вел его все дальше и выше, и в 1924 г. он оказался уже в Нью-Йорке в знаменитом бэнде Флетчера Хэндерсона. Популярность и слава вскоре привели к тому, что Луис превратился в лидера собственных составов (тогда же он начал петь джазовым скэтом) «Hot Five», «Hot Seven» и больших оркестров, но, прежде всего он всегда оставался первоклассным солистом-трубачом.

В 1932 г. он впервые поехал на гастроли в Европу, где его уже знали по пластинкам, и затем побывал там еще дважды. Как раз во время этого первого визита Луис получил свое

знаменитое прозвище «Сэчмо» («Satchelmouth» — рот-кошелек) от редактора лондонской газеты «Melody Maker».

В эпоху свинга Армстронг в течение 10 лет возглавлял биг-бэнд Луиса Рассела, но главным образом оставался ведущим джазовым солистом и певцом. Он часто снимался в кинофильмах, выступал в театрах и ночных клубах, много записывался, включая дуэты с Бингом Кросби, Эллой Фитцджеральд, Джеком Тигарденом и даже Фрэнком Синатрой.

В 1947 г. Луис вернулся к новоорлеанскому комбо из семи человек (три духовых и четыре в ритме) и в этом составе работал фактически до конца жизни. С ним он записал исторический диск «Армстронг играет Хэнди» (1954), который представлял собой поразительное единство исполняемого материала и исполнителя, а в последующие годы — еще десятка два аналогичных шедевров. Начиная с 1920-х Армстронг оказал огромное влияние почти на каждого джазового музыканта, не только на трубачей. Он стал символом американского джаза во всем мире и главной джазовой личностью в Европе. «Луис — это главная причина триумфа джаза», — говорил Диззи Гиллеспи. Его популярные хиты вроде «Mack the Knife» (1955) и особенно «Hello, Dolly!» (1963) знал каждый. Со своей группой «All Stars» как «полномочный посол» джаза Армстронг объездил десятки стран. В Африке было объявлено всеобщее прекращение военных действий на время его гастролей в 1961 г. «Если бы в правительствах всех стран заседали джазмены, то войны никогда бы не было», — говорил Луис.

В 1960-х его здоровье заметно ухудшилось. Выступать он стал реже, а 6 июля 1971 г. этот великий артист джаза ушел из жизни. В Новом Орлеане ему установили памятник.

Армстронг был женат четыре раза, но детей после него не осталось. Зато осталось немало прекрасной музыки и в каталогах записей по-прежнему значится не менее пятидесяти его альбомов. У нас были изданы три «гиганта» Луиса, а в последние годы стали наконец доступны и некоторые видеозаписи его концертов.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

L. A. Plays W. C. Handy (1954).

The Good Book (1958).

Snake Rag (1959).

Great Reunion (1961).

What a Wonderful World (1968).

Unforgettable Satchmo (August 1970, last recordings).

Giant of Jazz: Louis Armstrong (February 1979).

L. A. Plays Fats Waller (1955).

Plays King Oliver (1959).

Complete Sessions (1961).

Hello, Dolly! (1963).



## «КОРОЛЬ СВИНГА» БЕННИ ГУДМЕН BENNY GOODMAN

**Д**жаз никогда не был подвержен моде. Даже сейчас, в эпоху компакт-дисков, издаются записи Чарли Паркера, сделанные полвека назад, а по всему миру дикиленды играют музыку в стиле столетней давности. Но был один период повального увлечения большими оркестрами, когда музыка не делилась на джаз, поп, рок, блюз и т. п., а под именем свинга стала поистине популярной (т. е. всенародной), завладев умами черных и белых, молодых и пожилых, интеллектуалов и фермеров, богатых и бедных, в Америке и в Европе. Это был единственный такой период во всей истории джаза, получивший название эры свинга 1930-х годов, когда ритмичная музыка сотен биг-бэндов звучала в дансингах и театрах, на концертах и на радио, в кинофильмах и на 78-оборотных пластинках, а на самой вершине всего этого сумасшествия стоял «Король свинга» — Бенджамин Дэвид Гудмен.

Среди наших джазфэнов почему-то долгие годы ходила байка, что Бенни родом из Белой Церкви, хотя на самом деле родился он в Чикаго 30 мая 1909 г., восьмым из двенадцати детей в своей семье, которая, как все евреи, жила в гетто Уэст-Сайда. Позже в книге «Королевство свинга» (1939) сам Гудмен писал: «Мои родители были выходцами из России: отец происходил из Варшавы, которая тогда была еще частью русской империи, а мать из Ковно (Каунаса). Но встретились и поженились они уже в Америке в начале 1890-х годов».

Подобно всем другим иммигрантам, Гудмены мечтали о том, чтобы их дети смогли получить социальное и экономическое обеспечение, недоступное им на старой родине. Когда Бенни исполнилось десять лет, он начал свои музыкальные занятия, позаимствовав на время кларнет из соседней синагоги, имевшей

хороший небольшой оркестр. Затем два года он учился игре на кларнете у Франца Шеппа из музыкального колледжа Чикаго, который требовал строгой дисциплины от своих учеников и стремился дать им серьезную базу правильной техники игры. Это было начало.

В 1920-х гг. Чикаго быстро становился главным центром джазовой активности. Еще будучи буквально в коротких штанишках, Бенни открыл, что его способность музицировать пользуется большим спросом, и в свои четырнадцать лет он не раз играл на танцах, переодеваясь в брюки. В 1925 г. он уже начал профессиональную работу в одном из первых выдающихся белых биг-бэндов под управлением Бена Поллака и с этим оркестром к концу 1920-х оказался в Нью-Йорке.

Именно там у Гудмена появилось честолюбивое желание стать лидером собственного биг-бэнда. В этом ему помогло радио. Первое впечатление, которое он произвел на всю страну в 1934 г., было связано с еженедельной коммерческой радиопрограммой «Давайте потанцуем», полностью отведенной его новорожденному оркестру. Каждую субботу целый час по сети Эн-Би-Си Бенни транслировал отличную музыку. Он говорил: «Радио тогда только еще начинало распространяться, и мне казалось, что будущее музыканта должно быть связано именно с ним». На протяжении всей жизни Гудмена проницательность бизнесмена у него отлично сочеталась с блестящим талантом джазмена.

Согласно джазовым историкам, термин «свинг» возник в конце 1920-х, когда английское радио Би-Би-Си не пожелало использовать определение «хот джаз» и нашло ему замену в выражении «свинговая музыка». Оно вскоре было подхвачено, вошло в обиход, а в начале 1930-х Дюк Эллингтон записал номер под названием «Без свинга нет музыки», который дал имя целой эпохе в истории джаза.

После 26 недель на радио бэнд Гудмена отправился в турне по стране. Благодаря трансляциям его уже знали, и ангажемент на Западном побережье, открывшийся в Голливуде 21 августа 1935 г., оказался невероятно успешным. Молодежь собралась возле сцены и требовала еще и еще музыки. Так началась «золотая лихорадка» эры свинга, а Бенни Гудмен был теперь окрещен его «Королем».

Действительно, он являлся одним из лучших инструментальных виртуозов, когда-либо появлявшихся на джазовой сце-

не. Его превосходное мастерство владения кларнетом, мелодическая изобретательность, импровизационная энергия, творческое воображение, чувство меры, безупречный вкус и интеллигентность, всегда характеризовавшие его игру, глубоко повлияли на весь период свинга и позволяют считать Бенни Гудмена крупнейшей музыкальной фигурой нашего времени.

Другой стороной талантов Гудмена было его динамичное музыкальное руководство. Его оркестр представлял собой совершенный музыкальный коллектив, некое единое целое. Благодаря Бенни Гудмену и его оркестру тогда в первый и, вероятно, в последний раз в своей истории определенная часть джаза стала именно всенародной музыкой, а сами музыканты джаза по праву превратились в национальных кумиров, известных почти каждому, кто танцевал, слушал радио и читал газеты, издававшиеся массовым тиражом.

Оркестр Гудмена играл хорошую танцевальную музыку. У него был отличный бит, он двигался — он свинговал. Надо сказать, что безмерное восхищение, которым пользовался Гудмен среди молодежи 1930-х гг., ночами стоявшей за билетами на его выступления, было связано не с его личностью как таковой (в отличие, например, от Элвиса Пресли в 1950-е гг.), а именно с его музыкой в чистом виде, тогда как теперешние звезды в большей степени привлекательны своей сексапильной внешностью.

Эта же молодежь пришла вслед за своим кумиром на его первый знаменитый концерт в Карнеги-Холле, этой цитадели классической музыки, который состоялся 16 января 1938 г. Когда оркестр Гудмена достиг кульминации, молодые ребята выскочили в проходы и стали танцевать. Так храм высокого искусства познакомился с классическим свингом. А 12 декабря 1940 г. в том же Карнеги-Холле Бенни появился уже как солист с Нью-Йоркским симфоническим оркестром, исполнив Концерт для кларнета Моцарта и Первую рапсодию Дебюсси. У него не раз возникали серьезные мысли относительно серьезной музыки, и он их удачно воплощал.

Еще одним выдающимся качеством Гудмена была его нетерпимость к расовой дискриминации, и он первым из белых джазменов начал ломать расовые барьеры, приглашая к себе на работу цветных джазовых музыкантов. Это были пианист Тедди Уилсон, вибрафонист Лайонел Хэмптон, гитарист Чарли Кристиен, с которыми он сделал превосходные записи в малых



составах (трио, квартет, секстет), а негритянский аранжировщик Флетчер Хэндерсон вообще создал большую часть репертуара оркестра Гудмена.

В марте 1942 г. вечный холостяк Бенни (что могло бы сравниться с его интересом к музыке?) наконец женился, и впоследствии у него родились две дочери. В том же году он вместе с Полем Робсоном выступал солистом на кларнете в одном концерте, организованном американско-русским институтом, и записал композицию «Миссия в Москву».

Иногда у него по непонятным причинам возникало желание спеть (как это делали и другие бэнд-лидеры), тому есть немало записанных примеров. Среди музыкантов ходили бесконечные анекдоты о его рассеянности. Однажды он остановил такси, сел в машину и спросил шофера: «Сколько я вам должен?» В другой раз заметил на улице открытый «форд», занесенный снегом после сильной метели. «Какой дурак бросил здесь свою машину в такую ночь!» — пробормотал он, и тут до него дошло, что это его собственный автомобиль...

После войны эра биг-бэндов стала постепенно угасать, но сам стиль больших оркестров навсегда остался в истории джаза, как и сам Гудмен. В 1955 г. был снят биографический фильм «История Бенни Гудмена», главного героя играл Стив Аллен, но саундтрек записывал лично Бенни. Зимой 1956–1957 гг. вместе с новым бэндом он гастролировал на Востоке, и одним из основных моментов этого турне был джем-сешн в королевском дворце в Бангкоке, где король Таиланда, большой любитель джаза, играл на кларнете вместе с «королем свинга». В 1958 г. Гудмен привез большой состав в Бельгию на Всемирную Брюссельскую ярмарку, а в 1962 г. совершил свое наиболее памятное путешествие — во главе сборного оркестра, составленного из джазовых звезд, он отправился в Советский Союз, опоздав на двадцать пять лет. Это был первый американский биг-бэнд, появившийся у нас за очень долгие годы. Тем не менее, поездка прошла исключительно успешно, а на московском концерте присутствовал даже сам Хрущев, который, однако, высидел лишь одно отделение. «Не правда ли, джаз годится только для танцев?» — спросили Гудмена на встрече в Союзе композиторов Москвы. «Конечно!» — охотно согласился «король», под музыку которого плясал весь мир.

14 июня 1986 г. ушел из жизни человек, который дал джазу наибольшую аудиторию слушателей за всю его историю.



## МАЙЛС ДЭВИС MILES DAVIS

**И**сторию делают личности — это аксиома. Справедлива она и для истории джаза XX в. в целом, которую делали фактически пять человек, каждый в свое время. Эти пятеро — Армстронг, Паркер, Колтрэйн, Дэвис и поверх всех Эллингтон. Возможно, кто-то добавит сюда своих фаворитов, но именно эти музыканты определяли направление эволюции джаза.

Самым непредсказуемым из них был трубач и композитор Майлс Дэвис, прирожденный лидер джаза, привлекавший к себе внимание музыкантов всего мира. Он родился в Альтоне, штат Иллинойс, 25 мая 1926 г. в состоятельной семье дантиста. В тринадцать лет на день рождения отец подарил ему трубу, и Майлс играл в школьном оркестре. В 1945 г. его отправили учиться в известную музыкальную школу Джульярда в Нью-Йорке, но встреча с Чарли Паркером отодвинула учебу на второй план, и вскоре Дэвис уже играл с боперами в клубах 52-й улицы. Основатель современного би-бопа Паркер был его главным кумиром, молодой трубач отдавал ему предпочтение перед всеми другими джазменами и свою первую запись сделал именно с его комбо 26 ноября 1945 г. Боп стал первым этапом творчества Дэвиса.

В 1948 г. он организовал экспериментальный бэнд (с необычными аранжировками Гила Эванса и Джерри Маллигена), который в 1949–1950 гг. записал на фирме «Capitol» знаменитый альбом «Рождение кула». Дэвис выбрал свой путь, и 1950-е гг. в его карьере прошли под знаком «прохладного» джаза, а его труба стала олицетворением стиля «кул». Ориентирами для многих были тогда его диски «Miles Ahead», «Kind of Blue», «Milestones», «Porgy and Bess». Известный французский режиссер Луи Малль, восхищенный его импровизациями, предложил ему сочинить музыку к

фильму «Лифт на эшафот» (1957). Во 2-й половине 1950-х возник хард-боп, также при непосредственном участии Дэвиса. С ним не раз записывался Джон Колтрэйн. А в 1960-е Майлс уходил все дальше в усложненные формы ладовой музыки, которая явилась фундаментом для фри-джаза. На минимуме аккордов он импровизировал свободные линии и был больше заинтересован мелодической, чем гармонической, структурой. Основными вехами его пути стали пластинки «E.S.P.», «Sorcerer», «Nefertiti».

К концу 1960-х Майлс по сути первым начал играть джаз-рок, оснащая свои группы электроникой. Элементы такого синтеза заметны уже в его альбомах «In A Silent Way» (1969) и «Bitches Brew» (1970). В 1970-е гг. Дэвиса некоторое время интересовала индийская музыка, а в его оркестре появилась даже табла и ситар (диски «On the Corner», «Agharta»).

В 1980-е гг. он перешел к стилю фьюжн, предприняв в 1983 г. большое европейское турне с выступлениями на фестивалях в Берлине и Варшаве (позже он еще раз побывал на польском «Jazz Jamboree» в 1988 г.). Музыку Дэвиса того времени можно оценить по его последним пластинкам «Aura», «Tutu», «Amandla», «You're Under Arrest».

Последние двадцать лет своей жизни Майлс Дэвис был самым знаменитым джазменом мира. Всюду его ждали как мессию, надеясь на какое-то откровение свыше. 28 сентября 1991 г. Майлс умер от пневмонии и паралича сердца в Санта-Монике в Калифорнии.

Менялись времена и стили, менялись окружавшие его люди, но сам Дэвис за все эти годы изменился мало. Вплоть до последних дней его трубу всегда можно было узнать с первых нот — то же звучание, та же фразировка, тот же мир музыкальных образов.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                               |                                   |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| Birth of the Cool (1949).     | Round About Midnight (1955–1956). |
| Porgy & Blue (1959).          | Sketches of Spain (1959).         |
| Miles Ahead (1962).           | Sorcerer (1962–1963).             |
| Miles Smiles (1966).          | Nefertiti (1967).                 |
| Filles de Kilimanjaro (1968). | In a Silent Way (1969).           |
| Bitches Brew (1970).          | Live — Evil (1970).               |
| Jack Jonson (1971).           | At the Fillmore (1972).           |
| On the Corner (1973).         | Get Up With It (1974).            |
| Agharta (1975).               | Pangaea (1976).                   |
| Aura (1985).                  | Tutu (1986).                      |
|                               | Amandla (1989).                   |



## ДЖОН КОЛТРЕЙН JOHN COLTRANE

**С**реди немногих действительно ярких личностей, повлиявших на ход истории джаза, несомненным вождем для молодых музыкантов и человеком, больше всех сделавшим для новой волны 1960-х, стал тенор-саксофонист Джон Колтрэйн. Его музыка была бесконечно свободной и исключительно эмоциональной, а сам он являлся истинным новатором, которые редки не только в джазе.

Джон Вильям Колтрэйн родился 23 сентября 1926 г. в Хэмлите, штат Северная Каролина. У него дома было много музыкальных инструментов, и молодой Джон научился играть на кларнете и альте. Когда мальчику было двенадцать лет, отец умер, и в 1943 г. они с матерью переехали в Филадельфию, где Джон стал посещать музыкальную школу. Там же состоялся его профессиональный дебют с малым составом в местном клубе. В 1945 г. Джон был призван во флот и играл на тенор-саксофоне в оркестре ВМФ.

В конце 1940-х гг. его развитие шло в кипящем котле негритянского ритм-энд-блюза, когда он работал в бэндах Эдди Винсона и Эрла Бостика. Вскоре он приблизился к миру джазовых звезд, сотрудничая с Диззи Гиллеспи и Джонни Ходжесом, а в 1955 г. начался успешный ангажемент в группе Майлса Дэвиса, который продолжался до 1960 г. Ладовая методика Майлса явилась тогда огромным сдвигом в джазовой музыке со времен бопа. В промежутке (лето-осень 1957 г.) Джон играл в знаменитом нью-йоркском клубе «Five Spot» с квартетом Телониуса Монка («он был первым, кто показал мне технику игры двух-трех нот за раз, чтобы получить трехзвучие»).

В 1960 г. Колтрэйн покинул Дэвиса и собрал свой первый квартет, с которым в октябре записал на фирме «Atlantic» альбом «My Favorite Things», что сразу привлекло к нему всеобщее

внимание. За год было продано более пятидесяти тысяч пластинок, а для джазового альбома тираж даже десять тысяч — как миллионный тираж «Rolling Stones».

В 1961 г. он перешел в студию «Impulse Records» Руди Ван Гельдера, где записывался до конца жизни. Его постоянным продюсером был Боб Тиль, и тогда же сложился лучший состав его коллектива — пианист Маккой Тайнер, басист Джимми Гаррисон и ударник Элвин Джонс.

С 1962 г. Колтрэйн оставался лучшим тенористом по опросам среди критиков, потеснив сначала Коулмена Хокинса, а затем и Стена Гетца. Он был также прекрасным исполнителем на сопрано, возрождавшим использование этого инструмента среди молодых саксофонистов, на которых Колтрэйн оказывал огромное влияние. Позже его музыка не раз детально анализировалась, о нем и его творчестве написано несколько книг, но, подобно немногим избранным гигантам, в создании собственного способа экспрессии от других музыкантов он заимствовал минимум. Страстность и одухотворенность его стиля, невероятная энергия звуковых полотен поражают. К 1965 г. он достиг нового синтеза почти религиозного пафоса, эмоциональной силы и поистине гипнотического воздействия на слушателя. Его называли «джазменом года», первым в рубрике «Hall of Fame» журнала «Down Beat», а его альбом «A Love Supreme» стал лучшей записью года. Эта программная сюита из четырех частей отразила его увлечение теософией.

Джон Колтрэйн умер 17 июля 1967 г. Его самая любимая тема «Naima» посвящена первой жене. Вторая жена, пианистка Элис Маклеод, родившая ему двух сыновей, в 1966 г. заменила в квартете Тайнера.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| Blue Train (1957).         | Giant Steps (1959).         |
| Ole Coltrane (1961).       | Impressions (1963).         |
| Crescent (1964).           | Transition (1965).          |
| Kulu Se Mama (1965).       | Ascension (1965).           |
| Sun Ship (1965).           | Om (1965).                  |
| Meditations (1965).        | Cosmic Music (1966).        |
| Concert in Japan (1966).   | Expression (1967).          |
| Interstellar Space (1967). | Africa: The Savoy Sessions. |



## ЧАРЛИ ПАРКЕР CHARLIE PARKER

**Д**еление истории джаза на классический и современный периоды было результатом резких изменений, которые произошли в этой музыке в начале 1940-х. Традиционный свинговый стиль был потеснен революционным би-бопом, знаменем которого стал гениальный альт-саксофонист Чарли Паркер по прозвищу «Bird» (птица). Фактически он был одним из пяти великих людей, создавших джаз XX в.

Как музыкант Паркер пришел словно ниоткуда. Он никому не подражал и был самоучкой в большей степени, чем любой другой из выдающихся джазменов. Ни один другой бопер не был столь свободен от ограничений своего времени, как Чарли. Он родился в Канзас-Сити 29 августа 1920 г., и в одиннадцать лет мать купила ему альт. Он играл в школьном оркестре, но в пятнадцать лет бросил школу и занялся музыкой профессионально.

О становлении Паркера, его судьбе и карьере подробно написано в десятках книг, мы же ограничимся, как обычно, кратким рассказом. В семнадцать лет он уже работал в лучшем местном бэнде пианиста Джея Мак-Шэнна, с которым приезжал в Нью-Йорк, куда перебрался окончательно в 1942 г. Там он играл в джазовых клубах Кларка Монро и Генри Минтона за очень небольшую плату, зато обрел друзей-единомышленников из числа таких же молодых негритянских музыкантов, и прежде всего Диззи Гиллеспи. Вместе с ним и другими боперами Чарли участвовал в биг-бэндах Эрла Хайнса и Билли Экстайна (1943–1944), а затем работал в малых составах 52-й улицы.

В феврале 1945 г. на «Musicraft» вышли первые записи квинтета Паркера–Гиллеспи, и эти два музыканта сразу же заинтересовали джазменов. Пионеры бопа отказались от коллективной

импровизации в пользу сольной, основанной на гармонии, сохранив форму темы с вариациями и значительно усложнив ритмику (иногда с латиноамериканской перкуссией). Практически в боповом комбо каждый инструмент стал полноправным солистом ансамбля, в чем и заключалась революционная суть нового стиля. Все это вызвало тогда небывалый антагонизм джазовых критиков. В конце того же года Паркер вместе с Диззи отправился играть в Калифорнию, куда боп еще не дошел. Гастроли оказались неудачными, и Паркер с нервным расстройством попал в больницу. Еще раньше он пристрастился к алкоголю и наркотикам, что сыграло трагическую роль в его жизни.

В начале 1947 г. Чарли возродил в Нью-Йорке свой квинтет, в состав которого вошел молодой Майлс Дэвис, и сделал ряд записей для фирм «Dial» и «Savoy». Некоторое время он работал с группой Нормана Гранца «Jazz at the Philharmonic», ездил в Париж на первый джаз-фестиваль (1949) и посетил Скандинавию (1950). Тогда же в Нью-Йорке открылся клуб «Birdland», названный в его честь (любители помнят популярную «Lillaby of Birdland» Дж. Ширинга).

К сожалению, физические и моральные силы Паркера были на исходе. 30 октября 1954 г. состоялся его известный концерт в Таун-Холле, а в марте 1955 г. был последний ангажемент в клубе. 12 марта он умер от сердечного приступа и отека легких, к тому же у него была еще язва желудка. В свидетельстве о смерти врач на глаз записал «53 года». А поклонники долго еще писали на асфальте: «Птица живет!»

Паркер обладал невероятной техникой, вознес искусство импровизации на новую высоту и был одаренным композитором, но выражение его внутреннего мира через музыку не всегда находило отклик в окружающем мире.

Паркер был четырежды женат, у него осталось два сына. Кортасар написал о нем повесть «Преследователь», в 1988 г. Клинт Иствуд поставил фильм «Bird».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| Complete «Birth of Bebop» (1940–1953). | Early Bird (1940–1944).               |
| Bird & Pres (1946).                    | Bird: Complete on Verve (1946–1954).  |
| Dial Masters, v. 1–2 (1947).           | Bird on 52nd Street (1948).           |
| Live at Carnegie Hall (1949).          | Bird & Diz (1950).                    |
| Inglewood Jam (1952).                  | Jazz at Massey Hall (1953).           |
| Bird at the Hi-Hat (1954).             | Bird with Strings (1949, 1950, 1952). |
| One Night at Birdland (February 1978). | The Very Best Bird.                   |



## ПЕРВАЯ ЛЕДИ ДЖАЗА ЭЛЛА ФИТЦДЖЕРАЛЬД ELLA FITZGERALD

**Э**лла — это азбука, школа, образец, эталон, пример для подражания и обучения каждой начинающей певицы, которая хочет петь джаз в любой стране мира, где знают это слово. И в то же время копировать ее бессмысленно — она обладала непревзойденным чувством ритма, что позволяло ей скользить как ртуть сквозь все хитросплетения нот, и совершенной интонацией. Ее пение полно непредсказуемой музыкальной изобретательности. По желанию оно могло напоминать сладкозвучный колокольчик, трубу или рычание львицы. Интенсивность ее эмоционального воздействия на публику простиралась от легкой ряби на поверхности воды до обвального цунами, которое захватывает всю аудиторию.

Когда она появлялась на эстраде, ничто не говорило о чуде, которое должно произойти. Но вот звучит первый аккорд, Элла подходит к микрофону, и внезапно все меняется. Зрительный зал уже принадлежит ей одной. Ничего не слышишь, кроме этого удивительного голоса, которому доступно все — от безукоризненного по своей точности исполнения негритянских баллад, ставших в ее устах подлинным произведением искусства, до невероятно сложных голосовых импровизаций, которые чем труднее, тем, кажется, легче и радостнее даются певице (как, например, в пассаже из «Специальной авиапочты», где она исполняет глиссандо на две октавы).

В паспорте Эллы Фитцджеральд указано, что она родилась 25 апреля 1918 г. в маленьком городке Ньюпорт-Ньюс, штат Вирджиния. Ее мать умерла, когда ей было 14 лет, и детство Элла провела в сиротском приюте «Ривердэйл» близ Нью-Йорка, где пела в самодеятельном хоре. Она была очень худой и робкой девушкой, когда в 1934 г. в возрасте 16 лет решила



выйти на сцену театра «Аполло» в Гарлеме. Каждую среду там устраивались вечерние концерты-конкурсы любителей, и аудитория была самая искушенная в мире, в основном негры. В толпе находились и служанки, и прачки, которые пели на работе иной раз не хуже белых звезд. Вначале Элла намеревалась станцевать, но что-то заставило ее изменить свое решение. Тогда она спела песню «Джуди», публике понравилось, и ее трижды вызывали на бис.

Именно там ее заметил знаменитый негритянский барабанщик и руководитель оркестра Чик Уэбб. Он и его жена взяли девушку из сиротского приюта к себе домой, купили ей платье, научили держаться на сцене. 12 июня 1935 г. Элла записала свою первую пластинку с оркестром Уэбба и быстро стала популярной по всей стране. С ним она выступала до самой смерти лидера в 1939 г., а потом еще три года сама вела этот бэнд. Завоевав себе имя, с 1942 г. Элла работает соло.

В том же году она в первый раз вышла замуж, это был рабочий верфи. Но ее голова была больше занята музыкой, чем ведением хозяйства. Поэтому вторым ее избранником в 1948 г. стал известный джазовый контрабасист Рэй Браун. В 1950 г. у них родился сын Рэй-младший (впоследствии барабанщик), а через два года они разошлись. В 1957 г. Элла говорила в одном интервью: «Надеюсь, что я еще выйду замуж. Каждому нужно общество друга». Но больше она никогда не была замужем.

В 1946 г. она произвела настоящий фурор своим пением в стиле «скэт» (фонетическая импровизация) в записях «Как высоко луна», «Летим домой» и «Леди, будьте добры», где она трансформировала в вокал свинговые фразы и фигуры инструментального би-бопа, тогда нового джазового стиля, найдя, таким образом, словесные эквиваленты звукам трубы, тромбона и саксофона. Ее аккомпаниатор Джимми Роулс говорил: «Элла — это певица и музыкальный инструмент одновременно. Но ей нравится петь мелодию. Она использует скэт только в том случае, если этого требует сама песня. Иначе она просто поет мелодию. Однако она редко исполняет песню точно так же, как это делала раньше».

В 1950 г. она зарабатывала уже 3250 долларов в неделю во время ангажемента в нью-йоркском театре «Парамаунт». В этом же году ее официальным продюсером и менеджером становится выдающийся импресарио Норман Гранц, с которым Элла участвует в концертных турне «Jazz at the Philharmonic», а начиная

с 1956 г. записывает на его новой фирме «Verve» величайшую коллекцию альбомов с песнями самых знаменитых американских композиторов — Джорджа Гершвина, Ирвинга Берлина, Джерома Керна, Коула Портера, Ричарда Роджерса, Гарольда Арлена, Дюка Эллингтона. Эта уникальная антология создавалась несколько лет. Изредка она в то время снималась в кино — ряд великолепных эпизодов в фильмах «Пит Келли блюз» (1955) и «Сен-Луи блюз» (1958) с Нэтом Коулом.

С помощью неутомимого Гранца Элла объехала весь мир, выступая на концертах и джазовых фестивалях. Вместе с Луисом Армстронгом («человеком, который сотворил историю джаза») она сделала классические джазовые записи, включая и единственный в своем роде студийный вариант оперы Гершвина «Порги и Бесс», а с пришествием рока в 1960-х записала целый альбом песен «Битлз».

Элла всегда была голосом света, свингуя в чистых мажорных тонах бесконечного ряда жизнерадостных популярных песен, обрабатывая и превращая свой песенный материал в яркие краски джаза. Она всегда отличалась особой интуитивной способностью находить верный темп, правильную манеру интерпретации и удачные мелодические вариации. По анкетам самого известного в мире джазового журнала «Даун бит» Элла Фитцджеральд занимала первое место как лучшая певица года на протяжении двадцати лет и одиннадцать раз получала престижную награду «Грэмми» за свои записи — больше, чем любая другая джазовая певица за всю историю джаза. Она записала около двухсот пятидесяти альбомов, которых было продано более 1000 миллионов.

Норман Гранц говорит: «У нее нет дурных привычек, она не курит и не пьет, но любит хорошую еду. Она очень заботится о своем здоровье, старается вовремя отдыхать, если ее не беспокоят интервьюеры. Эти люди надоедают ей, и тогда она садится в машину и исчезает. Элла — живая легенда, ее жизнь не принадлежит ей. Поэтому ей трудно избежать встреч, когда она проходит через вестибюль отеля, заполненный ловцами автографов. Но искренность — это первое слово, которое приходит в голову, когда я думаю о ней. Вы можете слышать это, когда она поет».

Элла не умела играть на рояле, как некоторые другие джазовые певицы (Сара Воэн и Кармен Мак-Рэй), хотя в молодости

брала частные уроки. Все, что она умела, это спеть абсолютно правильно любую мелодию с первой же попытки. В гастрольных поездках она работала на всю катушку и выкладывалась полностью, а в дороге она находилась большую часть года и для отдыха оставалось очень мало времени. «Во время недавнего европейского турне я похудела на 10 килограммов. Я ела только утром и вечером, — говорит Элла, — ну, а перед выступлением я вообще никогда не ем, иначе мне было бы трудно контролировать дыхание».

«Несмотря на свою славу, она невероятно застенчива, чего, казалось бы, у нее никак не должно быть, потому что она — одна из великих людей в джазе, — говорит ударник ее трио Гас Джонсон. — У нее есть свои маленькие заскоки.

Она чувствительна, и если видит, что вы при ней с кем-то разговариваете, то она может подумать, что вы говорите о ней плохо. Ей не занимать сценического опыта, но она всегда выходит на сцену к публике, как в первый раз. Я убедил ее: «Просто выходи и пой! Тебя все очень любят и ждут!». А уходя за кулисы под гром оваций, она может спросить: „Я им действительно понравилась?“».

В 1971 г. ей сделали операцию на глазах в связи с катарактой, и с тех пор она работала в очках, похожая на учительницу средней школы. В 1970-е гг. помимо оркестровых альбомов она записала несколько невероятно музыкальных песенных дисков в дуэте, ей аккомпанировал джазовый гитарист-виртуоз Джо Пасс.

Элла Фитцджеральд жила очень уединенно в своем большом доме в фешенебельном районе Беверли-Хиллс, пригороде Лос-Анджелеса и вела размеренный образ жизни. Непрошенное вмешательство прессы в ее личную жизнь вызывало у нее досаду, она была весьма чувствительна к любого рода критике: «Когда я чем-либо расстроена, я не могу потом петь целую неделю».

Она чувствовала себя одинокой на вершине славы, столь удаленная от среды, из которой она выросла как «звезда», ибо ее встречи с джазовыми музыкантами тех старых дней происходили только на сессиях записи или концертах. Среди ее близких друзей были лишь несколько женщин, которых она хорошо знала долгие годы. С ними она раскрывалась и говорила о музыке и кулинарных рецептах — это две ее страсти. Элла воспитывала племянницу (ее родная сестра Фрэнсис умерла в июле 1966 г.) и своего собственного сына Рэя, ныне рок-музыканта.

Она по-прежнему чувствовала себя очень неловко с незнакомыми людьми. Она была действительно застенчива, и если люди говорили ей комплименты, она воспринимала их всерьез.

Элла Фитцджеральд занималась и общественной деятельностью. Главное внимание она уделяла детям, ставшим жертвами дурного обращения. Ее усилиями создан специальный детский центр ее имени в Уоттсе, одном из негритянских районов Лос-Анджелеса. Она там занималась с детьми, а на Рождество привозила им подарки. У нее остались самые прекрасные воспоминания о тех изумительных музыкантах, с которыми она когда-то работала. На похоронах Дюка Эллингтона в нью-йоркской церкви св. Иоанна она пела спиричуэлс, и люди плакали, когда слушали ее. «Я не знала, что я пою, — говорила она потом. — Конечно, его смерть должна была когда-то наступить, но я-то познакомилась с ним, еще будучи девчонкой. Он говорил мне много вещей, которые имели глубокий смысл. Однажды мы работали в одном театре, у меня был неудачный роман и всякие переживания из-за этого. Я пришла к нему за советом, он сказал мне: „Элла, это как зубная боль. Если она тебя сильно беспокоит, надо избавиться от нее и вырвать зуб. Некоторое время ты попереживаешь, но потом тебе будет гораздо лучше“».

До сих пор Элла Фитцджеральд остается такой, какой нам ее сохранило время: безупречная музыкальность, природный дар импровизации, которому позавидовали бы многие музыканты. А музыканты джаза высоко ценят ее вклад и называют величайшей из тех, кто когда-либо жил. Она принадлежала к небольшому кругу избранных людей искусства, которых в любом уголке земного шара узнают по одной лишь фамилии на афише на любом языке.

25 апреля 1993 г. этой знаменитой негритянке исполнилось семьдесят пять лет. Ее имя стало символом черной Америки XX в. наряду с именами Поля Робсона, Луиса Армстронга, Дюка Эллингтона. И едва ли вы найдете настоящего джазового любителя в нашей стране, который бы не знал первой леди джаза — Эллы Фитцджеральд. Она ушла из жизни 15 июня 1996 г.



## ДЮК ЭЛЛИНГТОН DUKE ELLINGTON

**П**о велению звезд немало выдающихся людей появилось на свет именно в апреле, когда в нашем полушарии весна. Неизвестно, почему это так, да это и неважно. Важно, что все эти личности действительно были уникальными. И если вам хотя бы изредка доводилось слушать джаз, то вы не могли не запомнить звучное имя человека, без упоминания которого не обходится ни одна энциклопедия или книга по истории этой музыки.

Жизнь Дюка Эллингтона охватывает фактически всю историю джаза. Впрочем, сам Дюк называл собственную музыку не джазовой, а негритянской или афроамериканской, считая, что искусство негритянских музыкантов должно способствовать прогрессу самосознания цветного народа в США. Недаром его друг Мартин Лютер Кинг в 1966 г. говорил о джазе: «Эта музыка прибавила много сил нашему движению за освобождение негров в США. Она укрепляла нас своими мощными ритмами, когда наша воля начинала иссякать. Своими богатыми гармониями она успокаивала нас, если мы начинали выбиваться из сил».

Эдвард Кеннеди Эллингтон по прозвищу Дюк («Герцог») — это пианист, композитор, аранжировщик и, прежде всего, непревзойденный лидер бэнда. Когда его спрашивали, на каком инструменте он играет, он неизменно отвечал: «Я играю на оркестре». Он родился 29 апреля 1899 г. в Вашингтоне в достаточно обеспеченной семье, он не был ребенком из гетто. Его отец работал дворецким в Белом доме, где по иронии судьбы спустя 70 лет президент Никсон устроил знаменитый прием в честь юбилея Дюка и вручил ему Орден Свободы, высшую гражданскую награду США. К этому времени у Эллингтона

были уже десятки различных медалей, дипломов, степеней и других наград.

Эдвард начал брать уроки игры на рояле еще в семь лет, а в 1917 г. окончил школу прикладных искусств, получив специальность художника. Отсюда весь его импрессионизм в музыке, превращавший его произведения в изысканные музыкальные картины. Он делал свою музыку из всего, что его окружало, — из звуков поездов и разговоров в ночных клубах, из звучания органа и хора в негритянской церкви, из общего городского шума, криков людей и ворчания животных. Поэтому когда в разговоре о джазе делаются какие-либо обобщения, то всегда приходится делать исключение для этого человека, так как его музыка не попадает ни под одну из известных исторических категорий джаза.

Дюк говорил, что получил три образования — «улица, школа и Библия», которую он полностью прочитал четыре раза. Начав работать в клубах Гарлема в 1920-х гг., он разрабатывал так называемый «стиль джунглей», в 1930-е написал много популярных пьес и песен, ставших джазовыми стандартами, в 1940-е создал первые образцы концертной джазовой музыки, сочиняя для своего оркестра большие многочастные композиции, главным образом сюиты.

В 1939 г. в нашей стране издали одну 78-оборотную пластинку с двумя пьесами Дюка («Экспресс» и «На юге»), и это было все наше официальное знакомство с ним вплоть до приезда самого оркестра в СССР на гастроль осенью 1971 г. Речь об этом визите шла еще за десять лет до приезда, когда на «прослушивание» Дюка в Штаты послали заместителя министра культуры Фурцевой — некоего Морозова, который демонстративно ушел с концерта Эллингтона. После чего директор Института джаза Маршалл Стерне заметил: «Говорить с такими людьми о джазе — все равно, что объяснять устройство транзисторного приемника пещерному человеку».

Появлению специфического «эллингтоновского звучания» оркестра способствовали выдающиеся музыканты — солисты-импровизаторы, владевшие мастерством оригинального звукоизвлечения, не один десяток лет проработавшие вместе с Эллингтоном. Это была несравненная организация талантливых индивидуальностей, для которых позже Дюк писал музыку, указывая в партитурах не голоса инструментов, а прямо фамилии исполнителей. В общей сложности он написал за свою жизнь

около двух тысяч произведений. Его достижения были несомненными и бесспорными, ибо никогда раньше не существовало такой трансформации основных элементов джаза.

Вначале у него был секстет «Washingtonians», но с 1926 г. он руководил в Нью-Йорке уже бэндом, который затем существовал непрерывно в течение 48 лет. Его оркестр был первым негритянским коллективом, выступившим в знаменитом зале «Карнеги-Холл» — это произошло в 1943 г., и весь сбор с концерта пошел в фонд помощи сражающемуся Советскому Союзу.

Его первый биг-бэнд датируется 1926 г.; он просуществовал без перерывов до 1974 г. Вместе со своим оркестром Эллингтон объехал весь мир. «Дорога — это мой дом, — говорил он, — и я чувствую себя хорошо лишь тогда, когда двигаюсь. А Нью-Йорк — это просто мой почтовый ящик». И обычно его рабочим местом служили сиденья в автобусах и самолетах, откидывающийся столик в купе вагона, стеклянные стены в студии записи, в лучшем случае — номер в отеле. Только человек с железным организмом мог выдержать такой режим работы. Он редко выглядел нездоровым и имел очень медленный пульс, чем объяснялось его постоянное хладнокровие. На протяжении более 40 лет у него был один и тот же личный врач, ставший его близким другом, и на вопрос о самочувствии Дюк всегда отвечал: «Откуда я знаю, я ведь еще не говорил с моим доктором». После смерти матери в 1935 г. духовно наиболее близким ему человеком являлась его родная сестра Рут.

Он обладал множеством врожденных художественных талантов — композитора, писателя, живописца, театрального продюсера, но ничто не значило для него больше, чем музыка. «Музыка — моя возлюбленная» — так называется его автобиография.

Музыка была его повелительницей и госпожой, и именно в ней заключена основа его величия. Стравинский и Стоковский, Чаплин и Хемингуэй, Кокто и Пикассо говорили, что он был одним из величайших современных композиторов.

Главной музыкальной пьесой для него всегда была та, над которой он работал в данный момент и которую мог бы услышать на следующий день в исполнении своего оркестра. Кроме сюит, он писал также музыку к спектаклям и кинофильмам, создал несколько балетов и одну оперу, но «самой важной вещью, которую когда-либо делал», он считал свои концерты священной музыки (частично были изданы нашей «Мелодией» по

лицензии в 1988 г.). Для него это было исключительно серьезным делом. Музыкально это была работа огромной красоты и силы, над которой он провел гораздо больше времени, чем над любой другой композицией в своей жизни.

О Дюке написано множество книг, и коротко о нем говорить очень трудно. Невозможно сосчитать, сколько пластинок было записано им в разных странах. Он выступал с симфоническими оркестрами и играл в трио, аккомпанировал Фрэнку Синатре и объединял свой состав с биг-бэндом Каунта Бейси, устраивал джем-сешн с «All Stars» Луиса Армстронга и делал записи с баптистским хором и колоратурным сопрано Элис Бабс. Ему принадлежит фраза: «Если музыка звучит хорошо, то это и есть хорошая музыка». Его слух был необыкновенно чувствительным к тому, что происходит вокруг. «Возьмите рок-н-ролл, — сказал он однажды. — Джаз ли, рок — разве все это не музыка? А если симфонию Бриттена отдать в руки тому, кто не понимает тонкости этого искусства, то вы получите вместо музыки самый ужасный шум, который когда-либо слышали». Его любимыми композиторами были Делиус, Равель и Дебюсси.

Красота во всех видах и существах окружающего мира всегда восхищала его, особенно в женщинах, и он был исключительно вежлив в обращении с ними. Но их красота не была для него самоцелью — его неизменным правилом было сделать каждую женщину счастливой, и каждая из них после разговора с ним чувствовала себя на миллион долларов. «Наверное, ваш контракт предусматривает, что вы должны быть так красивы», — сказал он однажды стюардессе в самолете.

Он был дважды женат, и помимо единственного сына Мерсера, который руководил оркестром после смерти отца, сейчас живы его внуки.

Он умер 24 мая 1974 г., его настиг рак легких, но светом его искусства были озарены уже миллионы людей, которые любили его и его музыку так же, как и он любил их, всегда заявляя об этом со сцены на всех языках («Я вас безумно люблю!»).

Его похоронили на Вудлонском кладбище в Нью-Йорке под тенистым дубом, рядом с отцом и матерью.



---

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

**ГАЛЕРЕЯ  
ДЖАЗОВЫХ ПОРТРЕТОВ**



## БИКС БАЙДЕРБЕК BIX BEIDERBECKE

**К**ак известно, иногда сказка становится бльвью, но чаще происходит наоборот. Так, одно из первых джазовых преданий — это история про «молодого человека с трубой», который был вполне реальной личностью, но его жизнь и музыка превратились в легенду. В XX в. через джаз прошло немало ярких, оригинальных индивидуальностей, самоучек-вундеркиндов, самобытных артистов с природным талантом и просто гениев. Именно таким самородком был трубач Леон Бисмарк («Бикс») Байдербек, родившийся 10 марта 1903 г. в Давенпорте, штат Айова. Его родители были весьма культурными людьми; уже в три года мальчик мог сыграть на рояле Вторую рапсодию Листа.

Однако никогда в жизни Бикс не брал ни одного урока игры на корнете, инструменте, который сделал его знаменитым. Академическая точность была не для него, и однажды он очень удивился, когда узнал, что играет на корнете совсем в другом ключе по сравнению с роялем. Он всегда с большим трудом читал ноты, но любил настоящие старые блюзы.

Уехав на службу в близлежащий Чикаго в 1921 г., он вскоре завел знакомство с местными джазменами и с конца 1923 г. стал профессионально выступать со своей группой «Wolverines» (диксиленд + тенор). Они работали во времена «сухого закона» в чикагских клубах, где не раз происходили сражения между гангстерами. История о бесчисленных корусах Бикса в этом революционном гаме стала одной из частей его мифа.

Композитор и пианист Хоги Кармайкл вспоминал, как он впервые услышал Бикса: «Он взял несколько нот и будто ударил ими, как бьет деревянный молоточек по колокольчику. Его тон напоминал теплый дождь в холодный день, музыка вливалась в нас, словно дневной свет, проникающий в темную нору».

Луис Армстронг был настоящим кумиром Бикса, но он вовсе не имитировал знаменитого джазмена, а сам был источником спонтанных идей и к тому же имел удивительный слух. «Бикс может назвать вам тональность отрыжки», — говорили джазмены. Потом Бикс Байдербек играл с другими составами в Нью-Йорке, Сент-Луисе, Детройте, снова в Чикаго и опять в Нью-Йорке со знаменитым оркестром Поля Уайтмена. Он был первым белым музыкантом, которым восхищались и которому пытались подражать трубачи-негры. Уайтмен говорит: «Его непрерывные творческие поиски конечного, высшего совершенства в музыке создавали некий мистический ореол вокруг него — вы чувствовали, что это гений, знающий о чем-то прекрасном и стремящийся к нему, и что если даже он никогда не сможет достичь этого, он все равно выше вас хотя бы потому, что он где-то внутри себя чувствует эту недостижимую красоту».

Любимыми композиторами Бикса были Дебюсси, Равель, Делиус, Стравинский, и он писал небольшие пьесы для рояля в духе импрессионистов («В тумане», «Сумерки», «Вспышки»), во всяком случае, его намерения были теми же самыми. Один из критиков тогда писал: «Есть немало корнетистов, которые технически превзойдут Бикса, но едва ли найдется такой, кто мог бы приблизиться к нему, если речь идет о внутренней музыкальности. Сердце Бикса было далеко впереди его губ».

Будучи уже больным, в июне 1931 г. он отправился играть в Принстон, так как его очень хотели там видеть. Все бурно приветствовали его появление, а он был в лихорадочном состоянии, с горячей головой и мокрый от слабости — но играл как никогда. Это привело к пневмонии. Потом он упал, и его унесли со сцены. То было его последнее выступление.

Бикс умер 7 августа 1931 г., ему было только 28 лет. В 1938 г. вышел роман «Молодой человек с трубой» писательницы Дороти Бейкер, по которому в 1949 г. режиссер Майкл Кертиц поставил одноименный фильм с Керком Дугласом в главной роли (на трубе за него играл Гарри Джеймс), а в 1990 г. итальянский режиссер Пули Авати сделал римейк.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

And the Wolverines (1924).  
And the Chicago Cornets (1925).  
Singin' the Blues (1927).

Complete Bix (1924–1930).  
Bix and Tram (1927).  
At the Jazz Band Ball (1928).  
Bix Lives (1927–1930).



## ГАТО БАРБИЕРИ GATO BARBIERI

**Т**енор-саксофонист Леандро «Гато» (по-испански «Кот») Барбиери родился 28 ноября 1934 г. в Розарио (Аргентина). Его дядя играл на саксофоне, и Гато впервые увлекся джазом, слушая записи Чарли Паркера. Его семья в 1944 г. переехала в Буэнос-Айрес, где он пять лет частным образом учился игре на кларнете, а также изучал композицию и игру на альт-саксофоне. Он был участником оркестра под управлением Лало Шифрина в 1953 г., а затем вскоре перешел на тенор-сакс.

После ряда лет жизни в Буэнос-Айресе Барбиери провел несколько месяцев в Бразилии, а в 1962 г. вместе со своей женой-итальянкой переехал в Рим, и в Европе его репутация джазмена стала очень быстро расти. Он играл с Тедом Керсоном, Джимом Холлом и даже с квартетом (впоследствии квинтетом) авангардиста Дона Черри (в Париже, 1965) и был тесно связан с этим незаурядным трубачом следующие два года. В 1966 г. Барбиери впервые приехал в Нью-Йорк по настоянию Черри и записал там с ним свой первый диск «Complete Communion». Примерно в то же время он попал под влияние некоторых известных кинорежиссеров, например Бернардо Бертолуччи, и начал писать музыку для кинофильмов.

Постепенно Барбиери осознал необходимость сочетания своей свободы как джазового музыканта со своими южноамериканскими корнями. Он стал слушать оригинальную музыку аргентинских танго и выражать свои музыкальные идеи совершенно новым способом. В ноябре 1969 г. он записал «The Third World», свою первую американскую пластинку в качестве лидера на фирме «Flying Dutchman» (с ним играли тромбонист Росуэлл Радд, басист Чарли Хэйден и др.). Вскоре после этого он вернулся

в Аргентину, чтобы продолжить свои эксперименты по взаимному слиянию музыкальных идиом разных культур.

В начале 1970-х гг. Барбиери уверенно заявил о себе как о новом голосе на джазовой сцене. Он выступал по всему миру, а в 1972 г. победил в анкете журнала «Down Beat» в разделе «Талант, заслуживающий широкого признания». Тогда же он впервые выступил на Ньюпортском джаз-фестивале и написал музыку (саундтрек) к знаменитому впоследствии фильму Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972) с участием Марлона Брандо, что принесло Гато награду «Грэмми» (он также сыграл эпизодическую роль в этом фильме).

В дальнейшем Барбиери был активным участником джазовых фестивалей в Монтрё (Швейцария, 1971, 1973), Болонье (Италия, 1974) и Ньюпорте (США, 1973, 1974). Наиболее яркими характеристиками музыки Барбиери являются напористый, страстный стиль и красочный, «зернистый» тон, что придает его звучанию мгновенную идентификацию.

Он наименее абстрактен среди музыкантов современного джаза, как говорят критики, именно потому, что обладает таким привлекательным, живым стилем. К началу 1990-х им было записано более двух десятков долгоиграющих дисков, среди которых хитом был «Caliente» (1976).

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| •Confluence» (1968). | •Fenix» (1971).    |
| •Under Fire» (1971). | •Caliente» (1976). |
| •Ruby» (1977).       | •Bahia» (1983).    |



## ЧАРЛИ БАРНЕТ CHARLIE BARNET

**С**реди играющих «королей свинга» одно из ведущих мест принадлежало саксофонисту и руководителю оркестра Чарли Барнету по прозвищу «Белый Дюк».

Для Барнета и многих музыкантов, игравших в его выдающемся составе, те времена биг-бэндов были сплошным праздником. Ибо Чарли был человеком, который верил не только в самого себя, но и во всех тех, кто окружал его. Он и его оркестр отражали счастливое, беспечное свинговое чувство как в своей музыке, так и в своем отношении к жизни. Это был бэнд, обладавший чудесной спонтанностью, которая характеризует настоящий джаз.

Вообще Чарльз Дэйли Барнет спокойно мог бы прожить без джаза, поскольку он родился — это произошло 26 октября 1913 г. — в весьма богатой нью-йоркской семье — его дед по матери был вице-президентом Центральной железной дороги, и родители хотели видеть сына солидным адвокатом корпорации. После средней школы они послали его учиться сначала в академию Блэйра, а потом Чарли был внесен в списки престижного Йельского университета, но вместо этого он оказался на борту трансатлантического лайнера во главе собственного бэнда, дующего в свой саксофон.

Уже в очень раннем возрасте Чарли брал уроки игры на фортепиано, но в 12 лет ему подарили саксофон строя до, нечто среднее между альтом и тенором, а позднее он освоил и все остальное наследие Адольфа Сакса. В 1929 г. он уже играл в парходном оркестре, с которым 22 раза пересек океан, побывав в Европе и Южной Америке. Его фаворитами в те годы были Коулмен Хокинс (тенор) и Джонни Ходжес (альт), но особенно глубокое влияние на Барнета оказал Дюк Эллингтон,

его музыка и оркестр. Свой первый значительный биг-бэнд в Нью-Йорке на регулярной основе Чарли сформировал еще в 1933 г., и многие его аранжировки (которые тогда писали для него Эдди Сотер, Тутти Камарата, а позже — Билли Мэй) были построены по образцу работ Дюка.

Барнет любил окружать себя вдохновенными, творческими музыкантами в независимости от их цвета кожи и был одним из очень немногих первых бэнд-лидеров, в оркестре которых играли негры. Так, с ним играли черные джазовые «звезды» Трамми Янг, Пинатс Холленд, Оскар Петтифорд, Рой Элдридж, Кларк Терри, Чарли Шэйверс, пека Лина Хорн, и его оркестр был первым таким ансамблем, выступившим в гарлемском театре «Аполло» для негритянской публики. В дальнейшем из-за своего антирасизма Чарли даже имел неприятности с ангажементами в фешенебельных отелях, куда не пускали «черномазых», и его бэнд по той же причине не приглашали участвовать в коммерческих радиопередачах. Но он твердо придерживался своих принципов.

Каждый свинговый, да и любой джаз-оркестр всегда стремится иметь какой-то свой сногшибательный хит (коммерческий и музыкальный), и для Барнета это произошло в 1939 г., когда 17 июля на фирме «Victor/Bluebird» он записал буйную, неистовую версию темы Рэя Нобла «Cherokee», вскоре ставшую главной темой его биг-бэнда. С нее, между прочим, начался тогда интерес к джазу знаменитого впоследствии Уиллиса Коновера, который спустя тридцать пять лет рассказывал: «Первая из понравившихся мне джазовых записей была „Чероки“ в исполнении Чарли Барнета, что делало меня в глазах тех, чей вкус не пошел дальше диксиленда, слишком модным. Это была первая пластинка, которая произвела на меня сильное впечатление, и я стал собирать другие похожие записи. Владелец музыкального магазина, бывший музыкант, однажды сказал мне: „Ты, видно, любишь джаз?“ — „Джаз? А что это такое?“ — спросил я. „Это пластинки, которые ты собираешь, и музыка, которую ты передаешь“».

Историки джаза считают годами расцвета оркестра Барнета 1939–1945, когда им было сделано большое количество удачных записей на «Bluebird», до 1942 г., включая «Pompton Turnpike», «Charleston Alley», «Wings Over Manhattan», «Red-skin Rhumba» и в особенности запись его собственной пьесы

«Skyliner» (уже на фирме «Десса», 1942–1946), ставшей еще одним из величайших хитов его бэнда. А в 1949 г. Барнет собрал боповую группу первоклассных молодых музыкантов и записал с ними диск «Webop Spoken Here», звучавший более чем современно, хотя в саксофонной игре самого лидера не произошло заметных стилистических изменений.

В 1950-е гг. Чарли распустил свой оркестр и осел на Западном побережье в Лос-Анджелесе, а потом в Палм-Спрингс, где несколько лет руководил малым составом. В финансовом отношении у него никогда не было каких-либо серьезных неурядиц, ему обычно удавалось все, что он хотел сделать. Там у него был свой дом и свой самолет, а в прошлом осталось, по крайней мере, десять жен и множество алиментов.

В течение 30 лет Барнет, яркая личность, нередко занимал заголовки газет и был одной из наиболее часто обсуждаемых джазовых фигур того времени. После 1965 г. он практически отошел от активной джазовой деятельности, хотя время от времени продолжал появляться со своими сборными биг-бэндами в Голливуде, Лас-Вегасе, Нью-Йорке и на джаз-фестивалях.

Чарли Барнет умер 3 сентября 1991 г. в госпитале Ла Джолла в Калифорнии. В 1980-х вышли его мемуары «The Swinging Years». «Эти годы были сплошным удовольствием, — говорят работавшие с ним музыканты. — Чарли был прекрасным лидером, с которым можно работать. Он обладал большой музыкальной и личной целостностью, и хотя порой дела шли неважно, сама работа в его бэнде была для нас настоящим вознаграждением. Там никогда не бывало скучно».

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- Complete Charlie Barnet (1935–1939).
- Clap Hands, Here Comes Charlie (1939–1941).
- Charlie Barnet and His Orchestra (1941–1945).
- Rockin in Rhythm (1954).
- Charlie Barnet Big Band (1967).



## АЛЕКСЕЙ БАТАШЕВ



**В** мире нашего джаза едва ли можно найти такого музыканта или любителя, который не знал бы этого имени. Речь идет о человеке, чей вклад в советский джаз просто фантастичен, и даже сухой перечень его многообразных заслуг и деяний занял бы целую газетную полосу.

Критик и публицист, музыковед и журналист, «шестидесятник» и джазфэн Алексей Николаевич Баташев родился 7 сентября 1934 г. и в юности пришел к джазу так же, как каждый из нас. В этом ему помогли прекрасный слух, великолепная память и блестящие способности к языкам. В 1952 г. Алексей поступил в МФТИ, где помимо учебы был кларнетистом духового оркестра института, а потом на тенор-саксофоне играл в разных московских ансамблях. В 1957 г. он также работал переводчиком на Всемирном фестивале молодежи и студентов.

После института, став инженером физической лаборатории, Баташев одновременно становится председателем Московского джаз-клуба, который сам и создал в 1960 г. Тогда же он организует концерты, фестивали, «джемы», проводит лекции и конференции по джазу, публикует статьи в советской и зарубежной печати, является корреспондентом польского журнала «Jazz Forum», участвует в ежегодных встречах «Jazz Jambore» в Варшаве. И, конечно, ни одно крупное джазовое мероприятие в Москве или Союзе в те годы не обходилось без его участия: «Что ж это за фестиваль без Баташева?» — говорили в народе.

В середине 1960-х Алексей часто появлялся в эфире с радиоклубом «Метроном», он организовывал подписку на первые LP с советским джазом (но сам в то время уже не играл), а позже писал аннотации к трем десяткам лицензионных и отечественных дисков. Он оказал неоценимую поддержку множеству

наших музыкантов, способствуя выходу пластинок с их записями и получению ими камерных ставок, т. е. профессионального статуса. Фактически Баташев выступал как промоутер, и именно благодаря ему ряд наших джазменов имели возможность показаться на большой сцене или поехать на зарубежный фестиваль, от Берлина до Бомбея. Поэтому моментом истины можно назвать вручение ему (наряду с Уиллисом Коновером) польского ордена «За культурные заслуги» (1977).

В 1972 г. Алексей взял не превзойденную никем высоту, написав монографию об истории советского джаза, материалы для которой он собирал около десяти лет. (Интересно, что в то же время он сумел защитить кандидатскую диссертацию по физике.) Книга вышла в издательстве «Музыка» с четвертого раза, после того, как ее урезали практически наполовину, исключив, в частности, любое упоминание обо всех наших джазменах-эмигрантах, и вскоре стала библиографической редкостью. Больше она не переиздавалась. Книга принесла Баташеву еще более широкую известность в джазовых кругах во всем мире. Тогда же он начал педагогическую деятельность в Московской студии джаза, ведя сразу несколько курсов, способствовал открытию джаз-клуба МВТУ и регулярно печатался в прессе (его личная библиография ныне насчитывает почти пятьсот статей!).

В 1984 г., покинув физику, Алексей Николаевич стал профессионалом джаза, ведущим концертов и фестивалей, членом жюри и открывателем новых талантов от Москвы до самых до окраин. Он неоднократно представлял наших джазменов в США в «живом» виде, выступая как менеджер, лектор и «посол советского джаза» от Аляски до Юты. С 1990 г. он — художественный директор ежегодного международного фестиваля «Джаз у океана» во Владивостоке и одновременно председатель координационного совета Союза литераторов России. Но это далеко не все — действительно нужна целая книга, чтобы описать его жизнь. И если бы в свое время были проведены прямые всеобщие выборы президента Советской джазовой федерации, то кандидатура Баташева не имела бы серьезной альтернативы среди подавляющего большинства джазового электората.

Сейчас он собирает материал и пишет книгу об истории своего рода вплоть до Адама и Евы. При этом он в любой момент умеет убедить каждого, что жизнь прекрасна и удивительна, — пусть она такой у него будет и впредь.



## ЧЕТ БЕЙКЕР CHET BAKER

**Т**рубач, певец и композитор, один из виднейших представителей современного джаза, Чесни Генри Бейкер родился 23 декабря 1929 г. в Оклахоме. В 1940 г. его семья переехала в Калифорнию, где он получил первоначальное музыкальное образование в средней школе. Начал играть на трубе в духовых и танцевальных оркестрах, но в 1948 г. был призван в армию и служил в качестве музыканта-духовика в американских войсках в Западном Берлине. После демобилизации изучал музыкальную теорию и гармонию в Лос-Анджелесе и впоследствии играл в Сан-Франциско.

В 1952 г. Чет Бейкер встретился с Чарли Паркером, а также познакомился с Джерри Маллигеном, благодаря работе с которым он приобрел тогда широкую известность. Это был весьма оригинальный по тем временам квартет Маллигена «без фортепиано», который 16 августа 1952 г. записал с Бейкером на фирме «Vogue» знаменитую джазовую тему «Bernie's Tune», после чего Чет стал пользоваться огромной популярностью. В 1953 г. он возглавил свой собственный квартет с пианистом Рассом Фрименом и начал не только играть на трубе, но и петь. В этом качестве он гастролировал по Европе, в Исландии, Англии и Скандинавии, постоянно занимая первые места как трубач в анкетах джазовых критиков всех международных журналов.

Затем он несколько лет постоянно жил в Европе, в 1960-х гг. перешел на флюгельгорн и играл в одном составе с саксофонистом Джорджем Коулменом.

У Бейкера были серьезные проблемы с наркотиками, но в конце 1970-х он вновь вернулся на джазовую сцену и записал ряд дисков (как трубач и как вокалист), однако 13 мая 1988 г.

он покончил жизнь самоубийством, выбросившись из окна гостиницы в Амстердаме.

Этот музыкант был настоящей «звездой» современного джаза, но в то же время и одной из самых трагических его фигур. В 1989 г. режиссер Брюс Уэбер снял о нем документальный фильм «Let's Get Lost», саундтрек которого пробудил новый интерес публики к жизни, музыке и временам Чета Бейкера.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Chet in Paris» (1955–1956).

«Italian Sessions» (1962).

«Live at Nick's» (1978).

«New Blue Horns» (1959).

«You Can't Go Home Again» (1972).

«My Funny Valentine» (1980).

«Chefs Choice» (1985).



## ДЖЕФФ БЕК JEFF BECK

**И**звестный гитарист Джефф Бек родился 24 июня 1944 г. в Веллингтоне (Великобритания). Учился в Уимблдонском колледже искусств, впоследствии завоевал славу и признание как лучший белый блюзовый гитарист с такой супергруппой 1960-х, как «Yardbirds». С 1966 г. начал выступать как солист и записал ряд хитов в виде синглов, например, «Hi-Ho Silver Lining» (1967) и «Love is Blue» (1968). Затем вместе с Родом Стюартом (вокал), Мики Уоллером (ударные), Роном Вудом (бас-гитара) и впоследствии Мики Хопкинсом (фортепиано) создал блюзовый состав в стиле хард-рока под названием «Jeff Beck Group», который записал альбомы «Truth» (1968) и «Beck-Old» (1969).

В дальнейшем у него было трио с такими музыкантами, как Тим Богерт (бас-гитара) и Кармин Эппис (ударные), но автомобильная авария в следующем году не дала Беку продолжать работать в этом составе.

Следующий вариант «Jeff Beck Group» возник в 1971 г. в следующем составе: Роберт Тенч (вокал), Клайв Чэмен (бас-гитара), Макс Мидлтон (фортепиано) и Кози Пауэлл (ударные), они записали альбомы «Rough and Ready» (1971) и «Jeff Beck Group» (1972). После этого Бек остался в трио «Beck, Bogert and Appice» (1973), которое записало тогда одноименный диск и совершило кругосветное путешествие в виде концертного турне, в результате чего появился двойной альбом «Live in Japan» (1974) на «CBS».

Новым этапом в музыке Бека явилась запись диска «Blow By Blow» (1975), а после того, как он познакомился с чешским джазовым пианистом Яном Хаммером и его творчеством, это вдохновило Бека на выпуск альбома «Wired» (1976), продюсе-

ром которого был Джордж Мартин и который в анкете журнала «Down Beat» был тогда представлен в номинации «Диск года». Потом Бек выступал в составе группы Яна Хаммера, с которой записал альбом «Live-Jeff Beck With Jan Hammer Group» (1977) на фирме «Еpic».

Бек до сих пор относится к числу лучших гитаристов в истории рока и джаз-рока и, по мнению критиков, в техническом и музыкальном отношении не уступает таким звездам, как Джимми Хендрикс и Эрик Клэптон.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- |                           |  |
|---------------------------|--|
| «Rough and Ready» (1971). | «Jeff Beck Group» (1972).                      |
| «Live in Japan» (1974).   | «Blow By Blow» (1975).                         |
| «Wired» (1976).           | «Live-Jeff Beck With Jan Hammer Group» (1977). |



## ТЭКС БЕНЕКЕ TEX BENEKE

**С**амым ярким и привлекательным музыкантом прославленного гражданского оркестра Гленна Миллера в годы его существования был саксофонист и певец Тэкс Бенеке, сразу запомнившийся всем нашим любителям джаза, кто в то или иное время хотя бы раз посмотрел знаменитый фильм-шедевр «Серенада Солнечной долины» с его «Чаттанугой». Оркестр Миллера тогда достиг совершенства своего исполнительского мастерства, словно хорошо отлаженная машина, и главным цилиндром в ней был Тэкс.

Гордон «Тэкс» Бенеке родился 12 февраля 1914 г. в Форт-Уорте, штат Техас, откуда и происходит его прозвище. После окончания колледжа его профессиональный дебют как тенор-саксофониста состоялся в оркестре Бэна Янга, где он работал в 1935–1937 гг., а позднее Миллеру его порекомендовал ударник и бэнд-лидер Джин Крупа, в новом оркестре которого в то время не нашлось места для Тэкса.

«Гленн позвонил мне в Детройт, где я играл с оркестром Янга, и пригласил к себе», — вспоминает Бенеке. — Это было зимой 1938 г., и я ехал в машине целые сутки через снежные заносы, чтобы попасть на первую репетицию. По прибытии я попросил Гленна разрешить мне немного поспать, но он сказал: „Нет, доставай саксофон“. Я взял инструмент и начал играть. Это были партии предыдущего тенориста Джерри Джерома, и все шло хорошо, но в одной аранжировке было немного вокала. Джерри там обычно пел, а Гленн при этом говорил: „Эй, Джек, что ты нам расскажешь?“ Когда настала моя очередь, он вдруг крикнул: „Эй, Тэкс, что ты нам споешь?“ Именно тогда и появилось мое прозвище, которое осталось навсегда».

Бенеке вскоре стал одним из фаворитов Гленна, да и всего бэнда. Добродушный, приятный парень, он неизменно излучал обаяние, направленное на каждого. Что касается игры, то его соло в медленных балладах стали одной из типичных характеристик нового стиля Миллера. При этом лидер рассматривал Тэкса не просто как музыканта, а как притягательную артистическую личность, способную привлечь внимание публики, поэтому он никогда не упускал случая выдвинуть его на первый план.

Помимо своего чисто музыкального вклада, Бенеке внес в оркестр Миллера теплоту и даже придал ему некоторую романтическую окраску. Гленн всегда выпускал его поближе к огням рампы и предоставлял ему соло. Со своей стороны, Тэкс тоже высоко ценил Гленна и восхищался им. Когда у бэнда были трудные времена и Джин Крупа предложил Тэксу работу у себя за большие деньги, тот не поддался искушению — такова была его вера в Миллера.

«Гленн был строгим и требовательным со своими музыкантами. Он настаивал, чтобы все были хорошо подстрижены, ботинки у всех блестели, а из карманов торчали белые платочки. И если мы пели все вместе, чтобы у нас была хорошая дикция. Но я любил этого человека, он многому научил меня. И я знаю, что тоже нравился ему».

Гленн сделал Тэкса «звездой», часто представляя его как вокалиста (и с квартетом «Modernaires», и с певицей Мэрион Хаттон), в таких номерах, как «Don't Sit Under The Apple Tree», «I've Got A Gal In Kalamazoo» и, конечно, «Chattanooga Choo Choo». Но Тэкс, оставаясь дружелюбным, спокойным и исключительно внимательным к чувствам других людей, никогда не вел себя как «звезда». По словам одного оркестранта, «предметом желаний Тэкса было вернуться в Техас, кушать фаршированный красный перец и играть блюз. Он так и не смешался с другими городскими ребятами».

Тэкс был заядлым радиолобителем и отдавал этому занятию все свободное время (а его бывало крайне мало), но его жена Маргерит, которая постоянно ездила с ним, заставляла его делать музыкальную карьеру активнее, чем он, возможно, сам того хотел. В 1941–1942 гг. Бенеке был назван лучшим тенористом по анкетам джазовых журналов «Down Beat» и «Metronome». Тогда он был очень популярен.



После роспуска гражданского оркестра Миллера в 1942 г., когда лидер поступил в ВВС, Тэкс оказался в составе ВМС, откуда его демобилизовали только в январе 1946 г. По просьбе наследников Гленна он возглавил его послевоенный бэнд, который стал называться «The Glenn Miller Orchestra directed by Тех Бенеке». Но из-за постоянных споров между сторонниками старого и нового Тэкс, в конце концов, в декабре 1950 г. отказался от этого руководства, после чего собрал собственный биг-бэнд, игравший более современный оркестровый джаз.

Однако выпуск фильма «История Гленна Миллера» в 1953 г. возродил интерес к подлинному, и в дальнейшем Бенеке вернулся к оригинальному звучанию оркестра Миллера, сохраняя его манеру даже при исполнении новинок (так, например, «Хэлло, Долли!» была аранжирована им под «Чаттанугу» и т. п.). В 1960-е вплоть до 1980-х Тэкс Бенеке продолжал собирать оркестры для выступлений на концертах или танцах, во время которых он по-прежнему играл музыку в стиле Миллера, а среди участников всегда были певцы и инструменталисты, некогда работавшие с легендарным лидером. Уже в 1984 г. в США был снят чудесный телефильм под названием «Moonlight Serenade», показанный нашим телевидением весной 1988 г., и мы смогли еще раз увидеть седовласого ветерана, того парня из Техаса, вместе с которым когда-то распевали «Oh pardon me, boy!..».

Тэкс Бенеке скончался в 2000 г.

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Beneke On Broadway (Released 1982).
- Hi There, Tex! (Released 1988).
- Loose Like (Released 1988).
- Memories (Released 1984).
- Rambling Around (Released 1989).
- Salute Glenn Miller (Released 1989).
- Shooting Star (Released 1983).
- Tex Beneke and His Orchestra (Released 1989).
- Under the Rainbow (Released 1984).
- With No Strings (Released 1981).



## ТОНИ БЕННЕТ TONY BENNETT

**Е**сть немало вокалистов, начавших свою карьеру в джазовых составах, но позже ставших известными в области более популярной музыки. За примерами далеко ходить не надо — это Бинг Кросби и Фрэнк Синатра, Нэт «Кинг» Коул и Дорис Дэй (а у нас — Ирина Отиева и Лариса Долина). Гораздо реже бывает наоборот, когда певец приобретает славу и уважение в джазовых кругах, уже имея за плечами множество шлягеров и хитов, как, например, Тони Беннет. «Я — популярный певец, который поет джаз, — говорит он сейчас, — т. е. я популярен в социальном смысле, но пою джаз — в музыкальном».

Тони Беннет (настоящее имя — Антонио Доминик Бенедетто) родился 3 августа 1926 г. в Астории (штат Нью-Йорк). Сын итальянца и американки, он изучал музыку и живопись в Нью-Йоркской школе искусств. Позже он был также талантливым художником, выставившимся в Нью-Йорке, Париже и Лондоне под своим настоящим именем (созвучным с Тинторетто). Обладая вначале тенором с небольшим диапазоном, с годами Беннет приобрел более глубокий тембр, близкий к баритону, и начал петь уже в конце Второй мировой войны, будучи на службе в армии (в Германии, 1945–1946).

По существу, он во многом был самоучкой и после демобилизации работал в нью-йоркских клубах по 15 долларов за уик-энд, а затем присоединился к ревию известной певицы Перл Бэйли в Гринвич-Виллидж, выступая как вокалист и «мастер церемонии» под именем Джо Бари. Там на него обратил внимание знаменитый голливудский комик Боб Хоуп и пригласил петь в своем шоу студии «Paramount», предложив ему заменить имя на Тони Беннет.

В 1950 г. Тони успешно прошел прослушивание на фирме записи «Columbia Records», где продюсером и главным дирижером тогда был Митч Миллер, исполнив песню «The Boulevard of Broken Dreams», а через год он уже возглавлял список американских популярных хитов своими удачными интерпретациями тем «Because of You» и «Cold, Cold Heart». Другие хиты Беннета 1950-х, записанные в основном с оркестром Перси Фэйта, включали песни «Just in Time», «Stranger in Paradise» (1955) и «In the Middle of an Island» (1957).

В 1958 г. альбом Беннета с оркестром Каунта Бэйси («Basie Swings — Bennett Sings») явился предшественником его более поздних записей, связанных главным образом с джазом. В том же году его трактовка песни «Firefly» оказалась на первом месте американского «Топ 40», однако следующий большой успех пришел к Беннету только в 1962 г., когда был записан его величайший хит «I Left My Heart in San Francisco», а также появился двойной альбом с «живой» записью его успешного концерта в Карнеги-Холл. В это же время началось многолетнее сотрудничество Тони Беннета с пианистом и аранжировщиком Ральфом Шэроном, с которым он в дальнейшем работал в студиях и на профессиональной сцене.

В 1960-х гг. Беннет записал целый ряд удачных синглов с такими современными песнями, как «I Wanna Be Around», «The Good Life», «Who Can I Turn To» и т. п., а также четыре альбома с канадским композитором и дирижером Робертом Фарноном. В 1970-х Беннет оставил фирму «Columbia», продолжая записываться в других местах, включая свою собственную студию «Improve», и с другими джазовыми музыкантами — такими, как корнетисты Бобби Хэкет и Руби Брафф, пианисты Джон Банч и Билл Эванс, саксофонисты Зут Симс и Эл Кон.

Тони Беннет записал всего около 90 альбомов и имел три дюжины хитов. Если Фрэнк Синатра славился своей чеканной фразировкой, Нэт «Кинг» Коул — несравненной дикцией, то Беннет отличается своим ритмическим чувством, неизменно внося свинговый бит во все исполняемые им песни. И это немудрено, ибо его фаворитами среди вокалистов были Мел Торме, Билли Экстайн и Сара Воэн. А в течение своей долголетней карьеры он не раз работал с Дюком Эллингтоном, Каунтом Бэйси, Вуди Германом, Нилом Хефти, Стеном Гетцем, Томми Фланегеном, Берни Лейтоном и т. д.

Его возвращение в «Колумбию» в середине 1980-х гг. привело к выпуску прекрасного альбома «The Art of Excellence», который включал также дуэт Тони с Рэем Чарльзом, и новой записи с трио Ральфа Шэрона «Bennett/Berlin», посвященной творчеству великого американского композитора русского происхождения Ирвинга Берлина. Тони Беннет продолжал часто выступать в клубах Лас-Вегаса, а в 1991 г. состоялось большое празднование его 40-летия в шоу-бизнесе в виде грандиозного концерта в театре Принца Эдварда в Лондоне. В 1993 г. он был награжден премией «Грэмми» за свой альбом «Perfectly Frank». У нас его песни изредка встречались в популярных сериях типа «Музыкальный калейдоскоп».

От первого брака (1952–1969) с Патрицией Энн Бич у Беннета двое сыновей (оба поют в рок-группах), а от второго (1970–1979) с Сэнди Грант — две дочери. Его дом — в Энглвуде, штат Нью-Джерси, где его однажды навестил Диззи Гиллеспи. Открывшей дверь дочери он заявил: «Я — Диззи», а та решила, что он сейчас упадет в обморок, и бросилась подставлять ему стул (англ. «dizzy» — головокружительный).

Надо сказать, что Тони Беннет не только музыкант, но и очень хороший художник. Живопись технически никак не связана с музыкой, при этом оба вида искусства требуют полной концентрации и массы времени. Некоторые его полотна продаются по цене вплоть до десяти тысяч долларов и часто выставляются в самых престижных картинных галереях Нью-Йорка.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Tony Bennett & Count Basie (1959–1961).
- Snowfall: Christmas Album (1968).
- Tony Bennett & Bill Evans (1975).
- Astoria: Portrait of the Artist (1990).
- Rodgers & Hart Songbook (1991).
- Forty Years: The Artistry of Bennett (1991).
- Perfectly Frank (1992).
- The Art of Excellence (1992).
- Steppin Out With My Baby (1993).
- Bennett/Berlin (1993).



## ДЖОРДЖ БЕНСОН GEORGE BENSON

**И**сключительно разносторонний гитарист и незаурядный вокалист Джордж Бенсон одинаково свободно чувствует себя в любом музыкальном стиле и окружении — от мэйнстрима до фьюжн, от трио до биг-бэнда, в поп-музыке и в мире джаза.

Он появился на свет 22 марта 1943 г. в Питтсбурге, на родине многих прославленных джазменов Америки, и его первым учебником были диски легендарного Чарли Крисчиена. В восемь лет отчим подарил ему гитару, с которой Джордж выступал на улицах, а потом в клубах. В 1954 г. он уже записал на пластинки четыре номера как певец.

В 1950-х гг. Бенсон играл в группах ритм-энд-блюза и рок-н-ролла и в семнадцать лет имел свой музыкальный коллектив. В те годы он также слушал записи великого Чарли Паркера, кумира всех инструменталистов, и решил всерьез посвятить себя джазу.

В 1961–1965 гг. он играл в трио органиста Джека Мак-Даффа, а позднее, в 1965–1970 гг., работал с собственной группой. Фаворитами Бенсона тогда были гитаристы Кенни Баррел, Джим Холл и, конечно, Уэс Монтгомери, преемником которого он тогда считался.

В 1970-х гг. Джордж Бенсон был тесно связан со студиями «A & M Records» и «СТИ», где великолепные сессии записи организовывал знаменитый продюсер Крид Тэйлор, включавший талантливого гитариста в большие оркестровые аранжировки, чтобы представить его более широкой аудитории (альбомы «Tell It Like It Is», «The Other Side of Abbey Road»). Помимо этого, Бенсон гастролировал с концертами, выступал на джаз-фестивалях, а в отдельных случаях играл и пел (на записи или в «жи-

вом» виде) с Бенни Гудменом, Каунтом Бэйси, Квинси Джонсом и их оркестрами.

В дальнейшем выходили собственные альбомы Джорджа Бенсона, среди которых «Breezin» имел тираж три миллиона и получил награду «Грэмми» (1976), а другим «платиновым» диском стал «In Flight» (на фирме «Warner Brothers»). Далее были «Weekend in L. A.» (1982), «20/20» (1988) и «Big Boss Band» (1990).

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Tell It Like It Is».

«In Flight».

«20/20» (1988).

«The Other Side of Abbey Road».

«Weekend in L. A.» (1982).

«Big Boss Band» (1990).



## ЧАРЛИ БЁРД CHARLIE BYRD

**П**о-видимому, это действительно редчайший случай, когда ученик и последователь великого классического гитариста Андреса Сеговии занимает почетное место во всех энциклопедиях джаза. Виртуоз испанской гитары Чарльз Л. Бёрд пользуется столь же высокой репутацией среди мирового джазового сообщества, как и среди любителей классики, музыки в духе фламенко или босса-новы.

Чарли Бёрд родился 16 сентября 1925 г. в г. Саффолке, штат Вирджиния, и стал заниматься музыкой с 10 лет под руководством своего отца, который тоже был гитаристом. Вначале он играл в школьных оркестрах на танцах, а после войны работал в профессиональных бэндах Джо Марсалы, Фредди Слэка и др. Чарли приобрел определенную известность в кругу джазменов и перебрался в Нью-Йорк, его кумирами в значительной степени были тогда прославленные мастера джазовой гитары Чарли Кристиен и Джанго Рейнхардт, но в 1950 г. он перешел на классическую гитару, а затем уехал в Сиену (Италия), где жил в то время Андрес Сеговия, и изучал с ним классику в течение целого года (1954).

1957–1959 гг. Чарли Бёрд провел в вашингтонском клубе «Snowboat», где выступал соло и в группах, и показал, что на испанской гитаре также можно играть свинговый джаз. Весной 1959 г. он присоединился к биг-бэнду Вуди Германа, с которым работал на ангажементе в Нью-Йорке, и потом отправился с ним в турне, включавшее концерты в Англии и Саудовской Аравии. В том же году по анкетам джазовых критиков журнала «Down Beat» он был назван «новой звездой».

Используя поддержку госдепартамента, который тогда помогал организовывать поездки джазовых музыкантов в другие

страны, в 1961 г. Чарли Бёрд со своим трио совершил гастроли по Латинской и Южной Америке, где открыл для себя и полюбил звучание босса-новы. Джазовые исполнители и композиторы в своем творчестве нередко обращались к музыке других культур и народов, поэтому к началу 1960-х гг. мировая эстрада стала поистине интернациональной. Ритм бразильской самбы в сочетании с джазовой импровизацией в стиле кул (т. е. джаз-самба) стал тогда исключительно популярен в США, а затем и на всей нашей планете, под названием «bossa nova» («нечто новое»). Первым и наиболее талантливым автором в сфере босса-новы был бразилец Антонио Карлос Жобим (1927–1994), певец и гитарист, которому принадлежали такие привлекательные мелодии, как «Desafinado», «The Girl from Ipanema», «One Note Samba», «Corcovado», «Meditation», «No More Blues» и т. д.

Вернувшись домой, Чарли Бёрд предложил тенор-саксофонисту Стену Гетцу записать совместно пластинку в этом новом стиле. На Гетца большое впечатление произвели темы босса-новы, которые Бёрд подобрал для этой сессии, включая лучшие произведения А. К. Жобима, и запись состоялась 13 февраля 1962 г. Альбом «Jazz Samba» был выпущен фирмой «Verve», и комбинация исключительно изящной, «куловой» импровизации Гетца наряду с гармонической и ритмической изобретательностью Бёрда не только принесла им большой артистический успех, но и явилась небывалым коммерческим хитом такой степени притягательности, что в течение недели мода на босса-нову охватила всю Америку, можно сказать, со скоростью лесного пожара лишь благодаря этой пластинке.

В дальнейшем Бёрд не раз обращался к босса-нове. Он посещал с концертами Европу (с ним выступали тенорист Зут Симс и пианист Лес Мак-Кэнн), часто появлялся в телевизионных шоу, завоевал несколько наград журнала «Down Beat» (в 1963–1966 гг.) как лучший гитарист, а в 1965 г. дал сольный концерт в Белом доме для президента Л. Джонсона. Неоднократно он принимал участие в знаменитом Ньюпортском джаз-фестивале в Нью-Йорке и гастролировал в Австралии в 1970-х гг. Это один из самых разносторонних музыкантов среди гитаристов, он может с равным успехом в одном и том же концерте исполнить джаз, классику и латиноамериканскую музыку.

Чарли Бёрд также обильно представлен в записях — на сегодняшний день вышло более 40 долгоиграющих альбомов



под его собственным именем на самых разных фирмах («Columbia», «Verve», «Concord» и т. п.). Иногда он записывается со своим младшим братом — басистом Джо Бёрдом, в основном предпочитая малые составы. Ему принадлежит и ряд собственных композиций («Byrdman», «A Lotta Vox» и др.), есть у него интересные диски, записанные вместе с другими гитаристами-ветеранами Хербом Эллисом и Барни Кесселом.

После «Джаз Самбы» пластинки Бёрда уже больше не поднимались на такую же высоту в различных «charts» и «polls», он больше не бывал «звездой» популярных хит-парадов, но все последние 30 лет продолжал активно участвовать в музыкальном бизнесе. В последующее время Чарли постоянно жил в Вашингтоне, где имел собственный клуб «Byrd Cage», и сохранял свою прежнюю лояльность ко всем музыкальным направлениям.

Умер Чарли Бёрд 3 декабря 1999 г. в Нью-Йорке.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Midnight Guitar (1957).           | Latin Byrd (1961–1963).           |
| Bossa Nova Pelos Passaros (1962). | Byrd at the Gate (1963).          |
| Brazilian Byrd (1965).            | Byrd by the Sea (1974).           |
| Great Guitars (1974).             | Sugarloaf Suite (1979).           |
| Brazillville (1981).              | Isn't It Romantic? (1984).        |
| It's a Wonderful World (1988).    | Washington Guitar Quartet (1992). |



## ИРВИНГ БЕРЛИН IRVING BERLIN

**В**оображаемая улица Tin Pan Alley в Нью-Йорке — это прозвище, данное в 1920-х гг. издательскому бизнесу популярной музыки в целом. Это район вблизи Таймс-сквера, где находятся офисы, студии записи и музыкальные компании, представляющие творения авторов песен. Среди них признанным старейшиной и владельцем собственного издательства десятки лет был композитор Ирвинг Берлин.

Его биография типично американская. Он родился 11 мая 1888 г. в Тюмени (Россия) в семье бедного кантора, его настоящее имя Израэль Балин. Когда ему было пять лет, семья переехала в США. Детство Берлина прошло в холодных подвалах Манхэттена. Работая кельнером в мюзик-холле, он имел возможность познакомиться с музыкой и некоторыми издателями.

В мае 1907 г. он сочинил свою первую песню (уже как Ирвинг Берлин), за которую получил тридцать семь центов. Композитор Тед Снайдер стал его «крестным отцом», пригласив юношу в качестве автора текстов к своим песням. В 1910 г. Ирвингу заказали ряд музыкальных номеров для ревью, а через год он уже был совладельцем издательства Снайдера.

Его первым великим хитом, знаменитым по сей день, оказался «Alexander's Ragtime Band» (1911). В дальнейшем он всегда сам писал слова и музыку. Во время Первой мировой войны он был сержантом пехоты, а после ее окончания основал собственную издательскую фирму.

Берлин написал огромное количество мюзиклов и популярных песен (более полутора тысяч), он очень точно чувствовал настроение и вкусы своих современников. Правда, он умел играть на рояле только в соль-бемоль мажоре и вокруг него всегда был целый штат специалистов-помощников, но прежде

чем серьезно заняться своим музыкальным образованием, он уже был знаменит.

Фактически Ирвинг Берлин в Новом Свете в 1920–1950 гг. был композитором номер один. Американцы не мыслят рождественского праздника без «White Christmas» Берлина, а его «God Bless America» стала неофициальным гимном США. В 1973 г. президент Форд вручил ему высшую награду страны — Орден Свободы.

Первая жена Берлина умерла в Гаване от тифа во время свадебного путешествия еще в 1912 г. Спустя десять лет он влюбился в Эллин Мак-Кей, дочь миллионера, владельца почт и телеграфа всей страны. Ее услали на пару лет в Европу, подальше от сочинителя с Бродвея, и в эти годы разлуки были написаны самые лиричные песни Ирвинга. В 1926 г. они поженились и счастливо прожили вместе шестьдесят два года. Все свои радости и горести Берлин вкладывал в легкие захватывающие стихи и в совершенные по форме, гармонически красочные мелодии — «Always», «Remember», «Blue Skies», «Top Hat», «Cheek to Cheek», «Say It Isn't So»... Джордж Гершвин, тогда молодой протеже Берлина, назвал его «американским Шубертом».

Нет ни одного джазового музыканта и вокалиста всех стилей и направлений, который в своем репертуаре в то или иное время не имел бы песен Берлина. У нас его пьесы неоднократно записывали оркестры Утесова и Цфасмана. В 1958 г. Элла Фитцджеральд на фирме «Verve» записала прекрасный двойной альбом «Berlin Song Book». С появлением звукового кино он стал работать в Голливуде и создал много замечательной музыки для фильмов с участием Фреда Астера и Джинджер Роджерс.

После 1966 г. Берлин больше не публиковал новых песен. Последние годы он жил в г. Катскилл на Гудзоне и имел небольшой дом в Нью-Йорке. Кончина жены Эллин в 1988 г. сильно повлияла на него. Он умер 22 сентября 1989 г., прожив 101 год, 4 месяца и 11 дней. Он пережил даже авторские права на свои ранние песни, которые в США сохраняются 75 лет.

Ирвинг Берлин возглавлял «Могучую пятерку» ведущих композиторов Америки (Берлин–Гершвин–Керн–Портер–Роджерс). Джером Керн утверждал: «Для Берлина нет места в американской музыке, ибо он сам и есть американская музыка». А в Тюмени каждый год в мае проводят джазовые фестивали памяти своего удивительного земляка.



**ГЭРИ БЕРТОН**  
**GARY BURTON**

**С**редства выражения в джазе включают любые инструменты, способные производить звук, так как в любом виде искусства цель определяет средства. Вибрафон долго внедрялся в современную джазовую музыку. Он имел необычный тембр звучания, и на нем трудно было свинговать (как на всяком металлофоне), но его мелодические возможности и атака давали значительные преимущества исполнителю.

Молодое поколение охотно бралось за вибрафон (Бобби Хатчерсон, Майк Мэйниери, Джей Хоггард, Уолт Дикерсон, Дэйв Фридмен и десятки других), но среди них безусловным лидером последние годы считается Гэри Бертон, также музыкант новой генерации.

Он родился 23 января 1943 г. в Андерсоне (штат Индиана) и начал играть на фортепиано с шести лет, а затем в колледже продолжил обучение по классу рояля и композиции. Вибрафон он освоил как самоучка и постепенно развил феноменальную технику, используя три-четыре палочки одновременно, создав тем самым прецедент в джазе.

В конце 1950-х гг. Гэри Бертон два года был студентом знаменитой музыкальной школы Беркли в Бостоне, а в 1960 г. состоялся его профессиональный дебют в Нэшвилле. Он побывал в Южной Америке со своей группой (1962), а потом играл в квинтете пианиста Джорджа Ширинга (1963), съездив с ним в Японию. Широкой массе любителей джаза этот виртуоз стал известен в основном после работы с новым квартетом тенориста Стена Гетца (1964–1966), с которым он выступал в Белом доме в Вашингтоне и на фестивале джаза в Берлине, а также снялся в двух фильмах.

Бертон обычно называет своими фаворитами пианистов (например, Билла Эванса), а среди вибрафонистов никаких кумиров у него никогда не было. Вскоре он отправился в самостоятельный «свободный полет», возглавив собственный квартет (включавший гитариста Ларри Кориелла), с которым совершил турне по Европе (1968–1969).

В «психоделические» 1960-е гг. Бертон иногда появлялся в одних концертах с рок-группами, затаенный в кожу и обвешанный бусами, но это влияние быстро прошло. «Моя игра подверглась различным изменениям, и это всегда было связано с моим душевным состоянием в данное время, — говорил он. — Фактически я всегда играл в определенном диапазоне музыкальных стилей, мне необходимо некоторое разнообразие».

Действительно, это невероятно разнообразный музыкант экстра-класса. Гэри Бертон пробовал свободную форму (фрид-жаз), в Англии он записывался с оркестром Майка Гиббса, во Франции — с ветераном-скрипачом Стефаном Грапелли, а в 1971 г. вышел его сольный альбом («Alone At Last» на «Atlantic»). У него есть ряд собственных композиций, но чаще он играет пьесы других авторов («они просто делают это лучше меня») — таких, как Карла Блей, Кит Джаррет и Чик Кория. С последним в конце 1970-х он выступал дуэтом («мою музыку устраивает любая комбинация»), и летом 1982 г. эту именитую пару Уиллис Коновер привез в Москву. На следующий год Бертон снова приезжал к нам ненадолго, уже с квартетом в составе Джима Одрена (альт-сакс), Стива Суоллоу (бас) и Майка Хаймена (ударные).

В последние десятилетия он сотрудничает с известной фирмой записи «ЕСМ» в Германии, и один из его дисков («Real Life Hits», 1984) был издан по лицензии нашей «Мелодией» в 1988 г.

За эти годы Гэри Бертон стал директором той самой джазовой школы Беркли, где когда-то был студентом. В ноябре 1991 г. он проездом, почти случайно оказался на ежегодном ленинградском фестивале джаза «Осенние ритмы» буквально на один день. Конечно, его тут же уговорили выступить, найдя где-то вибрафон, но именно в этот день там также играл воронежский вундеркинд Кирилл Герштейн. И, послушав нашего маленького пианиста, мистер Бертон гарантировал ему стипендию в своей школе, когда тот немного подрастет. Его Величество Случай всегда подставляет трамплин таланту.

Как педагог, Гэри Бертон создал ряд учебных пособий («Four Mallet Studies», «Introduction To Jazz Vibes», «Solo Book»). «Сейчас вибрафон становится все более популярным инструментом, особенно в Штатах, — говорит он. — И я не должен отставать от молодежи. В области техники игры произошли огромные изменения. Теперь каждый исполнитель должен уметь играть четырьмя палочками, чтобы иметь больше свободы владения инструментом. Все молодые ребята уже играют именно таким образом. Следует ожидать больших перемен в музыке».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                |                                     |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| New Vibe Man in Town (1961).   | Artist's Choice (1963–1968).        |
| The Time Machine (1966).       | Duster (1967).                      |
| Gary Burton in Concert (1968). | Throb (1969).                       |
| Good Vibes (1969).             | Gary Burton & Keith Jarrett (1971). |
| Alone at Last (1971).          | Turn on the Century (1971).         |
| Works (1972–1980).             | New Quartet (1973).                 |
| Hotel Hello (1974).            | Ring (1974).                        |
| Dreams So Real (1975).         | Passengers (1976).                  |
| Times Square (1978).           | Real Life Hits (1984).              |
| The New Tango (1988).          | Reunion (with Pat Metheny) (1989).  |
|                                | Times Like These (1992).            |



## СИДНЕЙ БЕШЕ SIDNEY BESCHET

**Д**ля любого духового инструмента существует известный закон: чем уже его мензура, т. е. воздушный канал, тем труднее на нем играть, сложнее добиться нужной интонации исполнения. В этом смысле кларнет считается труднее саксофона, а из всех саксофонов самый сложный — сопрано.

Единственным артистом джаза, который достиг мировой славы благодаря своей игре на сопрано-саксофоне, был Сидней Беше. Он появился на свет в Новом Орлеане 14 мая 1897 г., но некоторые историки называют более раннюю дату, поскольку Беше очень быстро добился многого и уже подростком играл с именитыми бэндами на Юге страны.

Он был младшим из семи детей в музыкальной негритянской семье и в шесть лет начал играть на кларнете своего брата. Через два года Сидней стал протеже знаменитого новоорлеанского кларнетиста Джорджа Бекета и примерно в это время пробовал играть в оркестре трубача Фредди Кеппарда. В 1912 г. он входил в «Игл бэнд» Банка Джонсона, а затем ушел из дома и ездил с концертами по Техасу и другим южным штатам.

В 1917 г. Беше оказался в Чикаго, как и многие его земляки в те годы, но стремление к странствиям привело его в Нью-Йорк, где он попал в огромный концертный оркестр, которым руководил Уилл Марион Кук, и в 1919 г. впервые посетил с ним Европу (это было первое знакомство европейцев с «живым» негритянским джазом). Там Сидней оставался еще три года, а потом вернулся в Америку.

С этого момента все больше времени он стал уделять сопрано-саксофону и вскоре полностью перешел на этот инстру-

мент. Постепенно Беше развил свой индивидуальный, красочный стиль с мощным вибратором и плавной мелодической линией. Интересно, что он был одним из первых джазовых музыкантов, которых услышала наша публика в 1926 г., когда в Москву приехал секстет «Jazz Kings» Фрэнка Уитерса с участием Беше.

Очевидно, ему очень понравилась Европа и в особенности Париж, где в 1928–1938 гг. Сидней бывал чаще, чем в Штатах. Там он работал в «Негритянском ревю» Жозефины Бейкер, с оркестром Нобла Сиссла, с местными музыкантами и т. д. После начала Второй мировой войны он уехал домой.

Некоторое время в Нью-Йорке он по непонятным причинам проработал портным, но потом снова вернулся к музыке. В 1940-х гг. его часто можно было слышать в клубе гитариста Эдди Кондона, с которым он также выступал на концертах джаза в нью-йоркском Таун-Холле.

Но уже в 1947 г. Беше опять в Париже, играет в клубах, участвует в джаз-фестивале в Ницце (1949), а в 1951 г. окончательно поселяется во Франции. Там он становится знаменитым джазовым артистом, его популярность не уступает популярности Мориса Шевалье.

Он был фаворитом у студентов и левых групп, но, несмотря на сотни его удачных джазовых записей, по иронии судьбы, самой известной в Европе пьесой Беше стала простая песенная тема с французским названием «La Petite Fleur» («Маленький цветок»), популярная в нашей стране в конце 1950-х — начале 1960-х гг.

Из Парижа он ездил на гастроли в Англию (1956), Южную Америку (1957), а в 1958 г. возглавил «All Stars Big Band» из американских джазменов на международной ярмарке в Брюсселе.

Будучи «приемным сыном» Франции, Беше прожил на своей второй родине восемь лет и умер там в день своего рождения, 14 мая 1959 г. На Французской Ривьере в Ницце ему был воздвигнут памятник, а в Париже есть улица его имени. В 1960 г. вышла его автобиография «Отнеситесь к этому благосклонно».

Выдающийся швейцарский дирижер Эрнест Ансерме еще в 1920-х гг. писал: «Импровизация негритянских джазменов отличается богатой изобретательностью, силой акцента и смелостью



новизны. Они уже создали свой собственный стиль и форму, которая характеризуется чертами, напоминающими 2-й Бранденбургский концерт Баха. И я хочу, чтобы все запомнили имя одного такого гениального артиста, сам же я не забуду его никогда, — это Сидней Беше».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Wild Cat Blues (1923–1937).  
The Legendary (1932–1941).  
Super Sidney (1938–1947).  
His Way (1951).  
At Storyville (1953).  
Creole Reeds (1956).

Blackstiek (1931–1938).  
Master Takes (1932–1943).  
Jazz Nocturne, v. 1–12 (1945).  
Immortal Performances (1952).  
Olympia Concert (1954–1955).  
Paris Encounter (1957).  
And Friends (1958).



**ПОЛ БЛЕЙ**  
**PAUL BLEY**

**В** современном джазе больше, чем во всех других предыдущих стилях этого музыкального жанра, исполнитель одновременно является и композитором. Его импровизированная композиция может быть построена на гармонической схеме данной темы (как в би-бопе), либо основана на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом (как в модальном джазе), или же ориентирована на «тональные центры» (как во фри-джазе). При этом таким спонтанным композитором может быть кто угодно — саксофонист, трубач, скрипач или, как в нашем случае, — пианист.

Критики иногда говорили, что Пол Блей — это Джеймс П. Джонсон свободного импровизирования. Но, помимо совершенного владения клавиатурой, Блей также оригинальный композитор (во всех смыслах) и общественный джазовый деятель.

Родился он в Монреале (Канада) 10 ноября 1932 г. и вначале учился играть на скрипке — с пяти лет, но в восемь перешел на фортепиано. Пол руководил школьным оркестром, а потом играл со своим квартетом в одном монреальском отеле (1945–1948).

Первый важный шаг на профессиональной джазовой сцене он сделал в 1949 г., когда начал работать с бывшим канадским трио Оскара Питерсона, после того как последний уехал в Штаты. Блей играл с этим трио целый год, но затем тоже отбыл в Нью-Йорк, где поступил учиться в знаменитую музыкальную школу Джульярда на композиторско-дирижерские курсы. В 1952 г. он вернулся в Канаду и вел там еженедельное телешоу «Jazz Workshop of Montreal». Завоевав себе солидную джазовую репутацию, в том числе и в США, он выступал в нью-йоркских джаз-клубах (1954) и в Лос-Анджелесе (1956–1958),

где познакомился с авангардной музыкой Орнетта Колмена и Дона Черри.

В конце 1959 г. Пол Блей возвратился в Нью-Йорк и стал там работать с такими личностями, как Чарли Мингус, Дон Эллис, Джимми Джуффри, Сонни Роллинс и Гэри Пикок, т. е. с ведущими музыкантами джаза тех лет. В 1964 г. он снова начал выступать со своими собственными составами, а в следующем году у него был квинтет, в котором, по его словам, он смог найти удачное решение интеграции композиций и соло.

Хотя Блей является «свободным» пианистом в смысле гармонии и групповой игры, его музыка в те годы имела меньше общего с использованием новых форм джаза, чем со всеми другими музыкальными формами передачи эмоций. Тем не менее, говоря о своей «спонтанности», Блей объяснял: «Я полагаюсь в основном на музыку в чистом виде, нежели на что-то подготовленное заранее».

Таким образом, фактически он был фортепианным представителем фри-джаза, играющим или совершенно свободно, или ориентируясь на так называемые «тональные центры». В этом отношении он нашел много общего с такими выдающимися басистами «нового джаза» (и работал с ними), как Мингус, Пикок, Скотт Лафаро, Чарли Хэйден, Дэвид Изенсон, Эдди Гомез и др.

Пол Блей был также одним из организаторов «Союза джазовых композиторов» («Jazz Composers Guild»). История «Союза» вкратце такова: осенью 1964 г. группа молодых джазменов устроила своеобразный фестиваль новой музыки в виде серии концертов, названных «Октябрьская революция в джазе», которые проходили в течение 4 дней в подвале нью-йоркского клуба «Cellar safe» на 91-й улице поблизости от Бродвея.

Концерты были очень успешными, и авангардисты решили создать свою гильдию в целях пропаганды и защиты нового движения и его планов. Сама идея была отличной, но через год из-за внутренних разногласий «Союз» распался (в том числе и по причине расовых проблем). Вернее, он преобразовался в некий «Оркестр джазовых композиторов» («Jazz Composers Orchestra Association») под управлением Майка Мантлера, который существовал потом довольно долго и прославился, в частности, исполнением джазовой оперы «Escalator Over The Hill» на либретто писателя Пола Хейнса.

Эту «хронотрансдукцию» (по определению авторов) вместе с Хейнсом создала пианистка и композитор Карла Блей, бывшая жена Пола, которая затем вышла замуж за Мантлера. Опера была записана на трех долгоиграющих пластинках в собственной студии ассоциации, и альбом вышел в свет в марте 1972 г.

В дальнейшем Пол Блей отошел от этой организации, женился на Анетт Пикок (бывшей жене Гэри Пикока) и стал работать с ней как певицей (диск «I'm The One» на «RCA Victor»).

Еще в 1969 г. Блей заинтересовался звучанием электронных инструментов и постепенно начал включать их в свои концертные программы, которые назывались «Synthesizer Show». Кроме обычного акустического фортепиано он использовал на сцене синтезатор, клавишет и электрик-пиано, устанавливая все три инструмента один на другой. Пол говорил: «Играя на всех этих клавишных одновременно, вы можете плавно переходить от одной клавиатуры к другой, и при этом не возникает никаких проблем, так как у вас получается как бы один объединенный инструмент».

Правда, критики утверждали, что всякий электронный инструмент имеет одну и ту же постоянную окраску звучания и тональный тембр, здесь отсутствует туше, по которому можно отличить пианиста, и определить исполнителя можно только по развитию его музыкальных идей. Во 2-й половине 1970-х Блей снова обратился к акустическому звучанию и нередко выступал с сольными концертами. В 1975 г. он образовал свою музыкальную компанию «Improvising Artists Inc.» и начал выпускать как собственные записи, так и произведения других артистов (Сэма Риверса, Дэйва Холленда, Джона Гилмора, Рэна Блейка и т. д.) на фирме «IAI». Ему принадлежит огромное количество композиций («Started», «Harlem», «Summer», «Later», «Upstairs», «Meeting», «Carla», «Capricorn», «The Archangel», «Anyway», «Snakes», «Parks»), и он по-прежнему пользуется значительным уважением и влиянием на современной джазовой сцене.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

The Floater Syndrome (1963).  
Mr. Joy (1968).  
Axis (1977).  
Sonor(1983).

Closer (1965).  
Open for Love (1972).  
Ramblin(1980).  
Hot (1985).  
Blues for Red (1989).



## ЮБИ БЛЕЙК EUBIE BLAKE

**Д**жеймс Хьюберт Блейк родился 7 февраля 1883 г. в Балтиморе, штат Мэриленд. По его словам, он не мог припомнить такого времени, когда бы не играл на фортепиано.

В основном он был самоучкой, хотя брал уроки у дирижера местного негритянского симфонического оркестра. С пятнадцати лет Юби уже работал пианистом в кафе и театрах водевилей, несмотря на возражения набожной матери, а в шестнадцать сочинил свой первый регтайм «Charleston Rag».

Регтайм в конце XIX в. был одним из жанровых предшественников джаза и оказал большое влияние на его формирование, развитие и экспрессию, но не являлся первым джазовым стилем, как считают некоторые. Это была инструментальная фортепианная музыка, основанная на непрерывном синкопировании и вобравшая в себя все лучшее, что содержалось в музыке американских негров, но облеченная в европейскую форму (псевдорондо). Негритянские авторы регтайма были знакомы с классической музыкой, а ее композиторы (Стравинский, Хиндемит, Мийо) также нередко использовали его особенности в своем творчестве. Регтайм сохранял популярность вплоть до 1917 г.

Тем временем Блейк победил в национальном конкурсе среди пианистов, приобрел известность и в 1905–1914 гг. работал в Атлантик-Сити, а затем перебрался в Нью-Йорк. Там весной 1915 г. он познакомился с музыкантом, актером и сочинителем текстов песен по имени Нобл Сиссл, вместе с которым гастролировал в составе огромного оркестра «Clef Club» под управлением Джима Юропа (включая поездку в Европу) в течение пяти лет.

Образовав авторский дуэт, Блейк и Сиссл вышли на Бродвей с первым чисто негритянским ревю «Shuffle Along» (1921). Это был период становления американского мюзикла и одновременно «черного ренессанса» с повышенным интересом белой публики к негритянскому искусству и прежде всего к музыке. Мелодии Блейка из этого ревю (которое выдержало 504 представления) «Love Will Find A Way», «Bandana Days» и особенно «I'm Just Wild About Harry» стали хитами, а «Я без ума от Гарри» в исполнении Присциллы Лэйн мы позже услышали в классном трофейном фильме «Судьба солдата в Америке» (в оригинале «The Roaring Twenties») режиссера Рауля Уолша. Эта же песня использовалась на президентских выборах Гарри Трумэна в 1949 г.

Сотрудничество Блейк–Сиссл было успешно продолжено в постановках «Elsie» (1923) и «Chocolate Dandies» (1924), последняя в 1926 г. была даже привезена для показа в Москву негритянской труппой, которая включала «джаз-банд» Сэма Вудинга (это была одна из наших первых встреч с «живым» джазом). Но к концу 1920-х этот тандем распался, так как Сиссл уехал в Париж со своим оркестром, и очередной удачный «черный» мюзикл «Blackbirds of 1930» (с участием Этель Уотерс) Блейк написал уже на текст нового коллеги — Энди Разафа. Их песня «Memories Of You» из этого ревю стала, пожалуй, самой популярной «вечнозеленой» мелодией из наследия Юби Блейка в репертуаре джазменов всех последующих стилей и направлений. Но контакты с Н. Сисслом спорадически продолжались и позднее, вплоть до 1960-х, когда на сцене или в студиях записи Юби играл, а Нобл пел.

Во время Второй мировой войны Блейк руководил своим шоу, выступая перед солдатами в лагерях и на базах, а после ее окончания поступил в университет Нью-Йорка, где изучал теорию музыки по системе Дж. Шиллингера и получил степень магистра. Его возвращение в мир шоу-бизнеса было постепенным, через появления в джаз-клубах, на бенефисах и записи на пластинках. В 1959 г. был выпущен отличный диск Блейка «The Wizard Of The Ragtime Piano», подтвердивший неувядаемость его мастерства.

Но истинный ренессанс Блейка произошел в 1970-х. Живой реликт джаза, он активно записывал пластинки с регтаймом, блюзом. джазом и популярной музыкой композиторов давно

ушедшей эры, включая свои пьесы, выступал на джаз-фестивалях в Ньюпорте, Берлине, Монтеррее, Нью-Йорке. Конечно, впечатляло, когда он объявлял: «А сейчас, ребята, я вам сыграю регтайм, который написал в 1898 г.». В 1974 г. вышел диск «91 Years Young» на «RCA Victor», его «живая» запись с фестиваля в Монтрё (Швейцария). Его ум был по-прежнему ясным, туше уверенным, а синкопы искристыми.

Летом 1982 г., во время пребывания Уиллиса Коновера в Москве, его спросили, жив ли еще Блейк. Он сказал, что ветеран проживает в Бруклине (район Нью-Йорка), но играет уже меньше. Юби Блейк отметил свой 100-летний юбилей и, простудившись, ушел из жизни через пять дней — 12 февраля 1983 г. С ним закончился и этот джазовый век, свидетелем которого он был.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Memories of You (1915–1973).  
Wizard Of Ragtime Piano (1958).  
86 Years of Eubie Blake (1968).

Blues and Ragtime (1917–1921).  
Golden Reunion in Ragtime (1962).  
Live Concert (1973).



**АРТ БЛЭКИ**  
**ART BLAKEY**

**В** течение тридцати пяти лет музыканты шли к нему на выучку, словно в джазовую консерваторию. Считалось, что если молодые джазмены справляются с темпом барабанов Арта Блэки, то их можно посылать играть с кем угодно. Это действительно была школа, в которой наряду с сохранением негритянских джазовых традиций всегда находилось место новым молодым дарованиям.

Середина 1950-х гг. была переходным периодом, когда наблюдалось заметное возвращение к истокам джаза. Именно в это время возникла знаменитая группа «Jazz Messengers» («Вестники джаза», или «Миссионеры»), которую возглавил ударник Арт Блэки, тогда уже известный jazz maker. Его родной Питтсбург, где он появился на свет 11 октября 1919 г., дал миру много великих джазменов. Там Арт учился играть на фортепиано в школе, хотя, как он говорил, «отец был бизнесменом и ненавидел джазменов». К 1936 г. он уже профессионально играл в одном местном октете, а когда барабанщик заболел, Арт занял его место.

Блэки сам, без помощи учителей, освоил ударные и развил сложный, неистовый острый стиль, одновременно страстный и неутомимый. В 1939–1943 гг. он работал в оркестрах Флетчера Хэндерсона и Мэри Лу Вильямс, а в 1944–1947 гг. являлся одним из основных участников первого бопового биг-бэнда, которым руководил певец и тромбонист Билли Экстайн.

Когда этот оркестр инициаторов бопа распался, Арт отправился путешествовать. Он ездил по Нигерии, Золотому Берегу и Индии. Там он также изучал ислам и принял магометанское имя — Абдулла ибн Бухайна. Так поступали тогда и некоторые другие чернокожие американские джазмены.



Блэки говорил: «Моими фаворитами были барабанщики Чик Уэбб и Сид Кэтлетт, Макс Роуч и Кози Коул, но настоящим образцом для меня всегда был Кенни Кларк». Блэки часто встречался с ним, когда играл в нью-йоркском джаз-клубе «Birdland», где в феврале 1954 г. он представил свой первый состав «Вестников». За многие годы через этот квинтет (иногда секстет) прошло более сотни музыкантов, ставших затем большими звездами, имена которых могли бы украсить любую энциклопедию джаза. Когда лидера спросили, где он берет таких хороших джазменов, он ответил: «Я не ищу их — они сами меня находят».

Помимо незаурядности самого Блэки как музыканта, его главная заслуга заключается в многолетнем руководстве активно существующими «Jazz Messengers» как группой и лабораторией по выращиванию талантов. В джазовом мире с постоянно меняющимися вкусами и тенденциями, с жесткими экономическими проблемами и амбициозными личностями держать бэнд тридцать пять лет — редкое достижение. При этом его музыка стилистически мало менялась с годами. Не желая играть фри-джаз, джаз-рок, кросс-овер или фьюжн, Арт страстно верил в то бескомпромиссное джазовое послание, которое он исповедовал и нес людям. Звучание «Jazz Messengers» стало подлинным символом, олицетворением стиля, известного как хард-боп. Оно служило главным ориентиром для множества подобных комбо во всем мире.

Музыканты «Jazz Messengers» приходили и уходили, но музыкальная «весть» оставалась той же самой. В составе группы играли такие трубачи, как легендарный Клиффорд Браун (1950-е), Фредди Хаббард (1960-е), наш Валерий Пономарев (1970-е) и Уинтон Марсалис (1980-е), саксофонисты Бенни Голсон, Хэнк Мобли, Джеки Маклин, Уэйн Шортер, Брэнфорд Марсалис. Когда Блэки внезапно умер 16 октября 1990 г., отпраздновав свой 71-й день рождения на сцене джаз-фестиваля в Лейверкузене (Германия), Маклин заметил: «Школа закрылась навсегда».

Он не знал своей матери, так как она умерла, когда ему было лишь полгода. Очевидно, трудное детство и лишения стали причиной его особой любви к детям — своих у него было семеро (впервые он женился в 15 лет), и еще семерых он усыновил.

Именно Арту Блэки принадлежит прекрасный афоризм: «Музыка стирает пыль с повседневной жизни». Эта музыка после него осталась нам на сотне записей, сделанных для десятка разных фирм. В 1958 г. в Париже «Jazz Messengers» записали саунд-трэк для фильма режиссера Э. Молино «Женщины исчезают». В октябре 1989 г. этот странствующий проповедник джаза единственный раз побывал в СССР, выступив со своими прославленными «Вестниками» на международном джаз-фестивале в Тбилиси.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                   |                           |
|-----------------------------------|---------------------------|
| Night at Birdland. V. 1-3 (1954). | Hard Bop (1956).          |
| Hard Drive (1957).                | Moanin (1958).            |
| Big Beat (1960).                  | Witch Doctor (1961).      |
| Caravan (1962).                   | Ugetsu (1963).            |
| Free for All (1964).              | Buttercorn (1966).        |
| Anthenagin (1973).                | In my Prime (1977-1978).  |
| Straight Ahead (1981).            | Live at Kimball's (1985). |
| I Get a Kick out of Bu (1988).    | One for All (1990).       |



## БАДДИ БОЛДЕН BUDDY BOLDEN

**Ч**арльз «Бадди» Болден родился в 1868 г. в верхней части Нового Орлеана. Он рос среди повального увлечения духовыми оркестрами и в совершенстве овладел игрой на европейском инструменте — корнете. Он унаследовал все музыкальные влияния, которые сохранились к тому времени в Новом Орлеане, и звуки его инструмента во многом помогли созданию новой музыки.

Вначале Болден работал парикмахером, потом издавал скандальную городскую газету «Cricket» («Сверчок»), а между делом играл на корнете с друзьями и в 1895 г. организовал свой первый джаз-бэнд. Он был также первым джазменом, заслужившим титул «короля» благодаря своей огромной популярности. В течение двенадцати лет он был беспспорным чемпионом среди всех музыкантов Нового Орлеана.

Его оркестр играл в танцевальных залах, салунах, на уличных парадах, пикниках, в парках на открытом воздухе, во время приемов, пароходных экскурсий по Миссисипи, на похоронах и карнавалах. Они исполняли кадрили, польки, спиричуэлс, регтаймы и блюзы, причем сами мелодии служили им лишь отправной точкой для бесконечных вариаций, которые объединялись в единое целое подвижным ритмом. Все, кто когда-либо слышал Болдена, соглашаются с тем, что он играл значительно мощнее большинства других музыкантов того времени. Один из них говорил: «Болден тогда звучал громче, чем теперь Луис Армстронг с включенным микрофоном. Он был самым сильным трубочом в мире после архангела Гавриила».

Этот «King Bolden band» сводил с ума весь город. Когда наступало время начинать танцы в каком-нибудь Тин-Тайп-Холле, Болден «созывал своих детей домой» — он выставлял инстру-

мент в окно танцзала и начинал трубить так громко, что народ сбегался со всех сторон. Его можно было слышать за несколько кварталов. Он не знал нот, но умел импровизировать и играть в любой тональности. Наверное, его можно назвать первым джазовым гением, опередившим свое время еще на рубеже веков.

Болдена всегда окружали игроки, дельцы, матросы, туристы, креолы, белые и черные, искавшие развлечений в этом крупном портовом городе. Если его оркестр маршировал на парадах и каждый музыкант имел возле себя женщину, которая несла его вещи, то у Бадди их было сразу три — одна несла футляр его корнета, другая — пальто и третья — шляпу. Гитарист Бад Скотт вспоминал: «Женщины постоянно окружали его, никогда не надеясь, что им много заплатят, это было ничинно и романтично. Конечно, эта среда была очень вульгарна, смех сквозь слезы вперемешку с выпивкой, но Бадди неописуемо прекрасно играл джаз. Церковники говорили, что эта музыка полна греха, но она стала уникальным народным искусством и не умерла до сих пор».

После 1906 г. у Болдена начали наблюдаться некоторые расстройства психики. Во время одного большого уличного парада у него случился приступ помешательства, и он потерял рассудок. 5 июня 1907 г. его поместили в госпиталь штата Луизиана, где он провел остальные двадцать четыре года своей жизни. Народные герои джаза часто прославляются за свои непомерные излишества всех видов, и одни говорили, что Бадди слишком много пил, другие утверждали, что у него было много женщин, а третьи считали, что он просто играл слишком много джаза. В любом случае Болден прожил незаурядную жизнь, сойдя со сцены слишком рано. Как музыкант, он послужил образцом, которому следовали потом многие молодые джазовые трубачи.

В больнице на него надели белую униформу, больше не разрешили играть на трубе и снова сделали парикмахером. Там он оставался долгие годы, подстригая идиотов, а за это время джаз постепенно становился знаменитым и популярным во всем мире, но больше никто и ничего не узнал о нем. Со временем джаз начали одевать во фраки и белые галстуки и исполнять в концертных залах, а «Кинг» Бадди Болден умер 4 ноября 1931 г. в полной неизвестности, всеми забытый, хотя именно он первый привел джаз в форму настоящего искусства, которому ныне исполнилось уже более ста лет.



## КЛИФФОРД БРАУН CLIFFORD BROWN

Гениальный негритянский трубач Клиффорд Браун родился 30 октября 1930 г. в Уилмингтоне, штат Делавэр. Отец подарил ему трубу в 1945 г., когда он окончил среднюю школу, а затем Клиффорд изучал джазовую гармонию и теорию в своем родном городе. В 1948 г. у него образовались первые контакты с коллегами-трубачами в Филадельфии — такими, как Майлс Дэвис и Фэтс Наварро (последний оказал на Клиффорда наибольшее влияние).

С июня 1950 г. по май 1951 г. Браун после серьезной автомобильной катастрофы находился на лечении в госпитале. Позднее он играл с группами ритм-энд-блюза, с пианистом Тэддом Дамероном и оркестром Лайонела Хэмптона (1953). В 1954 г. Клиффорд Браун был назван новой звездой среди трубачей критиками журнала «Down Beat». На них произвели глубокое впечатление его вдохновенные, технически совершенные соло, объединявшие лучшие качества Дэвиса и Наварро. 26 июня 1956 г. он опять попал в автокатастрофу, на сей раз с летальным исходом.

Многие музыканты и эксперты по джазовой истории до сих пор считают, что если бы Браун остался жив, то стал бы одним из двух-трех самых выдающихся трубачей современного джаза.

Прекрасную мелодию, посвященную этому трубачу («I Remember Clifford»), написал в 1957 г. известный джазовый тенорист и композитор Бенни Голсон, и тогда же ее записала группа барабанщика Арта Блэки «Jazz Messengers», когда в ней еще работал сам Голсон. Позже вокалист Джон Хендрикс сочинил поэтический текст к этой замечательной мелодии и как песню памяти Клиффорда ее записывали певицы Кармен Мак-Рэй

и Эльвира Трафова, вокальный квартет «Манхэттен Трансфер» и т. д. Самого же Б. Голсона с его ансамблем (и этой темой) можно было услышать в июне 1990 г. на 1-м Московском международном джаз-фестивале, а кроме того, были записаны десятки разных инструментальных вариантов этого реквиема Брауну, в том числе превосходное исполнение «Модерн джаз-квartetом» Джона Льюиса («Европейский концерт», Париж, апрель 1960 г.).

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- Beginning and the End» (1952–1956).
- Alternate Takes» (1953).
- Brownie Eyes» (1953).
- Paris Collection» (1953).
- More Study in Brown» (1954) и др.



## РЭЙ БРАУН RAY BROWN

**К**онтрабасист Рэймонд Мэттьюз Браун более чем три десятилетия занимал первые места во всех джазовых опросах и анкетах. Он родился 13 октября 1926 г. в городе Питтсбурге (штат Пенсильвания), крупнейшем центре черной металлургии США и в то же время родине многих прославленных впоследствии джазменов. В детстве Рэй изучал игру на фортепиано, затем перешел на контрабас, которому остался верен на всю жизнь. После окончания средней школы в 1944 г. он решил стать профессиональным музыкантом и около года работал с местными оркестрами Джима Хинсли и Снукума Рассела, а в 1945 г. переехал в Нью-Йорк.

Тогда как раз наступил период расцвета нового и еще непривычного для публики стиля би-боп, который произвел революцию в джазовой музыке тех лет благодаря смелым экспериментам таких молодых негритянских мастеров, как саксофонист Чарли Паркер и трубач Диззи Гиллеспи, с оркестром которого стал работать Рэй Браун. Фактически вначале, т. е. в феврале 1946 г., это было еще небольшое комбо (секстет), и только в августе 1947 г. был создан первый биг-бэнд Гиллеспи, игравший в боповом стиле. Именно тогда им были записаны, в частности, два специальных контрабасовых номера («One Bass Hit» и «Two Bass Hit»), написанных композитором и пианистом оркестра Джоном Льюисом для Рэя Брауна, в которых он и солировал.

Рэй Браун, таким образом, как воспитанник оркестра Диззи Гиллеспи явился одним из первых новоджазовых солистов бопа, и в этом качестве в 1948 г. он пришел в знаменитую гастрольную группу «Jazz at the Philharmonic» Нормана Гранца, где побывали и другие джазмены 1940–1950-х.

Браун во многом способствовал успеху Эллы Фитцджеральд, которая одно время также работала в этом составе. Вскоре Рэй и Элла поженились (это был ее второй брак), и в 1950 г. у них родился сын Рэй-младший (впоследствии барабанщик), но через два года они разошлись. Уже в 1957 г. Элла говорила в одном интервью: «Надеюсь, что я еще выйду замуж — ведь каждому нужно общество друга», однако после Рэя она больше никогда так и не была замужем официально.

Но все-таки поистине мировую известность Рэю Брауну принесло его долголетнее сотрудничество в трио Оскара Питерсона начиная с 1951 г., которое продолжалось пятнадцать лет. Десятки пластинок, сотни концертов (включая турне по Японии, 1964) и тысячи восторженных критических статей оставили за собой эти годы.

С 1957 г. Браун также занялся педагогической деятельностью, вначале на факультете школы джаза в Леноксе, штат Массачусетс, позднее издал свое пособие «Ray Brown Bass Book», ставшее исключительно популярным и хрестоматийным среди джазовых музыкантов всего мира.

Помимо этого, в 1962 г. Рэй Браун записал еще два великолепных LP диска («Verve» 8290 и 8444) с оркестром «All Stars Big Band» под управлением Марти Пэйча и с участием альт-саксофониста Джулиена Эддерли. Это был настоящий большой концерт для контрабаса и биг-бэнда, включая и его собственную, самую известную композицию на 3/4 «Gravy Waltz». Потом она часто звучала в популярном телешоу Стива Аллена, который даже написал к этой мелодии свои слова (лирический текст).

В январе 1966 г. Браун оставил трио Питерсона и осел в Голливуде, где занимался студийной работой, композицией и музыкальным издательством. Его активная деятельность в сфере музыки была чрезвычайно разносторонней — некоторое время он являлся менеджером Квинси Джонса, с которым записал ряд альбомов как басист («Walking In Space», «Gula Matari» и т. д.), а также играл в дуэте с Дюком Эллингтоном («This One's for Blanton» на «Pablo»).

С апреля 1974 г. Рэй Браун стал участником превосходного джазового квартета «L. A. Four», другими членами которого были альт-саксофонист Бад Шэнк, гитарист Лауриндо Алмейда и барабанщик Шелли Мэнн и вместе с которым до 1980 г. он



объехал весь мир, включая Австралию и Новую Зеландию. В последние десять лет Рэй Браун постоянно ни с кем связан не был, кроме, возможно, Джина Харриса, руководителя того самого «Марлборо Супербэнда», который мы услышали в Москве в 1989 г., но регулярно выступал в сборных ансамблях на джаз-фестивалях в Европе и США, часто записывался. Рэй Браун остается одним из самых занятых джазменов в своей стране. Он также преподавал, проводил семинары и мастер-классы, а его учебник пользуется у басистов большим успехом.

Скончался Рэй Браун в 2002 г. в возрасте 75 лет.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                       |                            |
|---------------------------------------|----------------------------|
| Bass Hit (1956).                      | Jazz Cello (1960).         |
| Brown's Bag (1975).                   | As Good As It Gets (1977). |
| The Big Three (1982).                 | Solar Energy (1984).       |
| Live at the Loa — Summer Wind (1988). | Moore Makes Four (1990).   |
| Super Bass (1990).                    | Three Dimensional (1991).  |



## МАЙКЛ И РЭНДИ БРЕКЕР MICHAEL & RANDY BRECKER



**М**айкл Брекер, тенор-саксофонист (также флейта и сопрано-сакс), родился 29 марта 1949 г. в Филадельфии. Отец и сестра — пианисты, старший брат Рэнди — трубач. Изучал музыкальную теорию в 1965–1969 гг., впоследствии играл в составе с группой «Dreams» (1970–1973), с Джеймсом Тэйлором и в Японии с Йоко Оно (1974). Затем записывался с

Хорэсом Силвером, Джоном Ленноном, Хэлом Гэлпером, Билли Кобэмом, Карли Саймон, Доном Себески и со своим братом. Пластинки — «Cityscape» (1983), «Don't Try This at Home» (1988), «Now You See It, Now You Don't» (1990).

Рэнди Брекер, трубач (также пианист, ударные), родился 27 ноября 1945 г. в Филадельфии. В 1963–1965 гг. учился на музыкальном факультете университета штата Индиана и брал уроки у частных преподавателей. В 1966 г. начал играть с джазовым составом «Кровь, пот и слезы», в дальнейшем с Хорэсом Силвером (1967), Дженис Джоуплин (1968), выступал с биг-бэндами Дюка Пирсона и Кларка Терри (1969), со Стиви Уандером, Артом Блэки (1970), группой «Dreams» (1971), Джеймсом Тэйлором, Ларри Кориэллом, Деодато (1973), Билли Кобэмом и Идрисом Мухаммедом (1974). Затем был образован секстет с Майклом «Братья Брекер» (1979) в стиле фьюжн и записан один из самых известных альбомов — «Heavy Metal Bebop» (это была их четвертая пластинка на фирме «Arista»). Пластинки — «Store» (1986), «In the Idiom» (1986), «Toe to Toe» (1990).



## ИГОРЬ БРИЛЬ

**К**огда открывается занавес и на сцену очередного джаз-фестиваля или концерта выходит Игорь Бриль, то невольно вспоминаются слова композитора Андрея Эшпая: «Не о каждом пианисте скажешь, что он по-настоящему чувствует инструмент, на котором играет. Для Бриля же поэзия фортепианной игры, красота звука — чувства врожденные».

Пианист, композитор и дирижер Игорь Михайлович Бриль родился 9 июня 1944 г. в Москве в музыкальной семье. Начал играть на рояле с пяти лет, позже окончил музучилище при Московской консерватории. В это время он познакомился с джазом и в 1962 г. уже играл в оркестре под управлением В. Смагина. Фактически с этого момента и начались его профессиональные выступления.

После встречи с нашим выдающимся трубачом Германом Лукьяновым Игорь сотрудничал в его квинтете, а затем, отслужив в армии (где в 1964–1965 гг. играл в духовом оркестре на баритон-горне), он обратил на себя внимание блестящим выступлением в составе трио на московском фестивале «Джаз-65». Вместе с ним тогда играли басист А. Исплатовский и ударник В. Журавский. Многим памятна сыгранная ансамблем композиция Бриля «Пробуждение», а трио стало лауреатом фестиваля.

В 1966–1968 гг. Бриль являлся ведущим пианистом и аранжировщиком в оркестре Ю. Саульского «ВИО-66», что дало ему хороший опыт работы с биг-бэндом, и одновременно учился в музпединституте им. Гнесиных по классу рояля у профессора Т. Гутмана, закончил его в 1971 г. На госэкзамене он с большим чувством стиля исполнил ля-мажорный концерт Моцарта, и в дальнейшем его джазовый пианизм всегда отличался не-

обычным сочетанием академической техники и романтизма с острым свингом в духе Оскара Питерсона. Его любимые композиторы — это Бах, Дебюсси, Прокофьев, а фавориты в джазе — пианисты Джо Завинул, Билл Эванс и Хорэс Силвер.

В 1969–1974 гг. Бриль работал в качестве дирижера Московского объединения музыкальных ансамблей (МОМА) и преподавал в только что организованной тогда экспериментальной студии джаза при ДК «Москворечье», где обучал молодых музыкантов искусству пианизма и импровизации. Позднее он стал автором «Практического курса джазовой импровизации» (1979), оригинального учебника-пособия для студентов музыкальных училищ.

Первые зарубежные гастроли Бриля со своим трио состоялись в ГДР (Берлин, Дрезден, Лейпциг), затем музыканты посетили Кубу, а осенью 1971 г. Бриль с успехом выступил на одном из крупнейших в Европе международных фестивалей «Jazz Jamboree» в Варшаве. Кроме этого трио при студии «Москворечье», Бриль организовал «Ансамбль современного джаза».

Когда в 1974 г. по решению Министерства культуры в целом ряде музыкальных училищ нашей страны открылись эстрадно-джазовые отделения, Игорь Бриль, естественно, стал педагогом и худруком такого отделения в училище им. Гнесиных в Москве, не прерывая занятий в студии джаза. Следуя духу времени, в 1970-е гг. Бриль образовал секстет с тремя духовыми и электронными клавишными, игравший в манере популярного тогда стиля «фьюжн». С этой группой он продолжал участвовать во множестве джаз-фестивалей — от Белграда (1975) до Тбилиси (1978), включая и города России. В то время им были записаны и выпущены на «Мелодии» собственные долгоиграющие пластинки «Утро земли» (1979) и «Оркестр приехал» (1981) с его композициями «И вновь настанет день», «Балканский орнамент», «Сегодня и завтра» и др. Позже вышел его великолепный диск с певицей Татевик Оганесян (1986).

В 1980-е гг. Бриль нередко принимал участие также в московском концертном цикле «Джаз плюс джаз» (типа публичных джем-сешн), кроме того, у него был акустический квартет с альтистом А. Осейчуком. В этом составе он гастролировал как по Европе, так и в США, где с его музыкантами играли два знаменитых американских джазмена — тенорист Джо Хендерсон и вибрафонист Бобби Хатчerson. Наконец, в 1991 г.

Бриль создал свой современный квинтет с совсем еще молодыми музыкантами, среди которых два его сына-близнеца, саксофонисты Дима и Саша. За последние годы они побывали на нескольких фестивалях — в Петербурге, Таллине, Джакарте (Индонезия), записали программу на радио и выпустили компакт-диск.

В связи со всеобщей тенденцией переименования нашего прошлого во второй половине 1980-х Московский музпединститут получил статус Академии музыки им. Гнесиных, где ныне существует уже джазовая кафедра и факультет, дающий высшее джазовое образование, и где завкафедрой является И. М. Бриль, а одним из доцентов — Александр Осейчук. В центре интересов Игоря Михайловича как музыканта неизменно остается джазовая классика, неисчерпаемые ресурсы джазовой традиции. Он в курсе всего и вся, но никогда не стремится эпатировать публику и знатоков авангардными новшествами. Его по-прежнему привлекает задача соединения классического наследия джаза и современных музыкальных течений. «В душе я — миссионер, — говорит он. — Мне хочется показать все. И на концертах я нередко преследую миссионерские цели — знакомлю публику с разным джазом, пытаюсь привить интерес к нему».

12 ноября 1998 г. И. М. Брилю присвоено звание Народного артиста России.



## ДЭЙВ БРУБЕК DAVE BRUBECK

**З**аметная интеллектуализация джаза 1940–1950-х гг. была связана с приходом на сцену нового поколения молодых джазменов, имевших глубокое, всестороннее музыкальное образование.

Среди новых имен наибольший интерес вызвал талантливый пианист Дэйв Брубек, музыкант из Калифорнии. Он родился в г. Конкорд 6 декабря 1920 г. Мать-пианистка научила его играть на инструменте уже в четыре года, в девять он освоил виолончель, а позднее в колледже в Окленде изучал теорию композиции у знаменитого Дариуса Мийо. С тринадцати лет он играл в местных свинговых составах, на армейской службе в Европе (1944–1945) имел свой небольшой оркестр.

Дома Дэйв продолжил образование у Мийо и Шёнберга, затем возглавил экспериментальный октет (1946), трио (1949), завоевавшее премию журнала «Down Beat», и, наконец, в 1951 г. создал свой «Dave Brubeck Quartet» (рояль, альт-саксофон, контрабас и ударные), прославивший его имя. Вскоре этот квартет приобрел широкую известность (вначале особенно в колледжах), которая сопутствовала ему долгие годы.

Хотя сам Брубек называет своими фаворитами свинговых пианистов А. Тэйтума, Ф. Уоллера и Т. Уилсона, его собственный фортепианный стиль отличается исключительной гармонической сложностью, он использует полифонию, политональность, обращение аккордов и другие классические приемы, пытаясь уйти от стандартных «вариаций на тему». Его композициям присуща ритмическая изощренность, у него встречаются весьма необычные для джаза размеры вальса и даже 5/4 («Take Five»). Альбом квартета под названием «Time Out», изданный в 1959 г. миллионным тиражом, стал первой золотой пластинкой

в современном джазе, а пьеса Брубека «Blue Rondo A La Turk» (в размере 9/8) из этого альбома получила награду «Грэмми».

Несмотря на то что Дэйв никогда не держал собственного пресс-агента, он имеет поразительную популярность. Начиная с 1958 г. квартет объехал весь мир — от Польши до Новой Зеландии. В декабре 1959 г. он выступил в Карнеги-Холле, исполнив специально написанный композитором Говардом Брубекком (братом Дэйва) «Диалог для джазового комбо и симфонического оркестра», которым дирижировал Леонард Бернстайн.

Квартет часто появляется и на джазовых фестивалях, но ряд критиков считает, что музыка Брубека лишена свинга и что контрапункт в его произведениях чаще приводит к мысли о фуге, чем о блюзе. Критики презираются, а Брубек тем временем продает астрономическое количество пластинок и его имя пользуется громадным авторитетом у публики во всех странах. Он записывал кул-джаз, босса-нову и свои «Впечатления о Японии», с ним пели Кармен Мак-Рэй, Джимми Рашинг и Луис Армстронг, есть у него диск и с Бернстайном. В 1978 г. наша «Мелодия» по лицензии выпустила тот самый диск Брубека «Time Out».

В 1967 г. пианист временно расформировал свой состав и создал ансамбль «Два поколения Брубеков», в который вошли три его сына — Дариус, названный в честь Мийо, Крис и Дэнни. Он также занимался тогда сочинением музыки для хора и оркестра (оратории и кантаты), для театра и кино (фильм «Следующая остановка — Гринвич-Виллидж», реж. П. Мазурский), но в начале 1970-х вернулся к работе с квартетом, в котором его постоянным сотрудником многие годы был выдающийся альтист Пол Дезмонд (1924–1977), а помимо него с ним в разное время играли саксофонисты Дж. Маллиген и Дж. Бергонци.

С 1984 г. в квартет пришел кларнетист Билл Смит. Сын Брубека Крис (бас) играет с отцом непрерывно с 1977 г., а барабанщик Рэнди Джонс, англичанин по происхождению, в квартете последние десятилетия. Таков сегодня «Dave Brubeck Quartet», впервые выступивший в Москве и в Ленинграде в апреле 1987 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

All Night Long (1960).  
Time In (1966).  
Brubeck on Campus (1973).  
Moscow Nights (1987).

Take Five (1961).  
Blues Roots (1968).  
Tritonis (1980).  
Once When I Was Young (1992).  
Time Signatures (1992).



## КАУНТ БЭЙСИ COUNT BASIE

**О**днажды Уиллис Коновер, всемирно известный радиокомментатор по прозвищу «Мистер Джаз», проницательно заметил: «Луис Армстронг — это сердце джаза, Дюк Эллингтон — это душа джаза, а Каунт Бэйси — это ноги, на которых стоит джаз!»

Его биография типична для джазмена. Вильям «Каунт» Бэйси родился 21 августа 1904 г. в небольшом городе Рэд-Бэнк (штат Нью-Джерси). Он был единственным сыном в своей семье и начал учиться музыке у матери. Освоив рояль, Билл отправился в Гарлем, подобно другим молодым музыкантам, где в начале 1920-х всему задавали тон пианисты стиля страйд (Фэтс Уоллер, Лайон Смит и т. д.).

Пройдя эту школу, Бэйси работал в гастрольной группе, которая ездила по Среднему Западу, но неожиданно развалилась в Канзас-Сити. Там он вначале устроился пианистом в состав «Blue Devils», затем оказался в бэнде Бенни Моутена, а после его внезапной смерти в 1935 г. возглавил оставшуюся группу. Это и был первый оркестр Бэйси, состоявший из девяти человек.

Они играли в местном «Reno Club», откуда велась радиотрансляция, и как-то диктор в шутку предложил объявлять Билла как американского «Графа» (т. е. Count). С тех пор и появился один-единственный Каунт Бэйси.

Его бэнд случайно услышал по радио великий энтузиаст джаза и открыватель талантов Джон Хэммонд и в 1936 г. привез его в Чикаго, где оркестр произвел фурор. Он отличался исключительно горячей свинговой ритм-группой, игравшей в манере «фоур-бит», неизменной приверженностью к блюзовой структуре и простыми аранжировками с использованием



риффов при значительной свободе импровизирующих солистов. А ведь свинг, блюз и импровизация — это и есть те три кита, на которых стоит джаз.

Новый свинговый стиль так и называли — «Kansas-City Style», и в 1937 г. оркестр Бэйси стал сенсацией Нью-Йорка. Он выступал в танцзале «Roseland» и записывал пластинки, с ним пели грациозная и кипучая Билли Холидэй и, конечно, «Mister 5 × 5», мастер шаутинг-блюза Джимми Рашинг, а в январе 1938 г. Бэйси превзошел даже Чика Уэбба, «короля» «Savoy Ballroom» в сердце Гарлема.

Об уникальных приемах игры самого Бэйси в ритм-группе как пианиста и лидера написаны целые исследования, но для успеха бэнда не менее важны были и его первоклассные солисты, особенно тенористы Лестер Янг, Чу Берри, Дон Байес, Бадди Тэйт и др. Фактически в разные годы у него побывали почти все хорошие саксофонисты джаза.

После периода 1950–1951 гг., когда по экономическим причинам он ограничился септетом, Бэйси собрал новый биг-бэнд с новыми «звездами», включая великолепногo блюзового певца Джо Вильямса. За последующие 30 лет Бэйси ежегодно записывал несколько альбомов (всего около 150), и они всегда пользовались огромной популярностью («April in Paris», «Atomic Mr. Basie», «Just the Blues», «Beatles Bag»). Его слушают не только профессиональные музыканты, но и просто любители джаза, покупатели шлягеров, знатоки блюза, молодые и старые меломаны и даже представители классической музыки, потому что Бэйси всегда стоял на позициях мейнстрима и привлекал людей своей искренностью.

С 1954 г. оркестр Бэйси часто гастролировал по Европе, а в октябре 1957 г. оказался первым американским биг-бэндом, игравшим перед королевой Англии. Он был также единственным негритянским оркестром, игравшим 13 недель в том же году на крыше фешенебельного отеля «Уолдорф-Астория» в Нью-Йорке. С тех пор он объездил весь мир, и на его концертах всюду аншлаги.

Музыка Каунта Бэйси почти полвека была музыкой светлой стороны жизни, полной радостного ожидания ритмического праздника. Но его последние годы не были легкими. Ему пришлось перенести сердечный приступ, пневмонию и артрит, поэтому на сцену к роялю он выезжал на коляске. В апреле 1983 г. умерла

его жена Катрин, с которой он прожил сорок лет, а сам Бэйси скончался от рака 26 апреля 1984 г. Потом его оркестром руководил его бывший сайдмен-тенорист Фрэнк Фостер, а с 1995 г. — тромбонист Гровер Митчелл.

В нашей стране за 1978–1985 гг. «Мелодия» выпустила 5 долгоиграющих «гигантов» прославленного «графа», который когда-то начинал свой путь в джаз как «The Kid from Red Bank».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                 |                              |
|---------------------------------|------------------------------|
| Super Chief (1936–1942).        | Blues by Basie (1939–1950).  |
| Basic's Best (1942–1946).       | Beaver Junction (1944–1947). |
| Kansas City Style (1945–1954).  | Paradise Squard (1952).      |
| April in Paris (1955–1956).     | Basie Bash (1956).           |
| Atomic Mr. Basie (1957).        | Just the Blues (1960).       |
| Loose Walk (1972).              | Last Decade (1974–1980).     |
| Prime Time (1977).              | Warm Breeze (1981).          |
| Farmers Market Barbecue (1982). | Coner Pocket (1983).         |

## ИОСИФ ВАЙНШТЕЙН



**Е**сть вещи, события, люди, без которых невозможно представить себе ту или иную эпоху. Они оставляют свой неизгладимый след во времени, постепенно превращаясь в легенду, живущую в нашей памяти. Так, для большинства джазфэнов бывшего Союза в течение тридцати лет (1950–1970-е гг.) ленинградский джаз был немислим без оркестра И. В. Вайнштейна.

Иосиф Владимирович родился в Петрограде 28 октября 1918 г. и свой первый оркестр собрал уже в 1938 г., будучи студентом музучилища. Война застала его в осажденном Ленинграде, и с этих блокадных дней у него сохранился уникальный пригласительный билет от 16 октября 1943 г. на концерт джаз-ансамбля под управлением военного дирижера майора Вайнштейна. Тогда его выступления обычно открывались фрагментами из 7-й симфонии Шостаковича.

После войны Вайнштейн окончил дирижерский факультет консерватории и вскоре создал танцевальный биг-бэнд, ставший самым популярным в городе. Они играли во дворцах культуры им. Первой Пятилетки, Ленсовета, Горького, и в те годы этот оркестр был, по существу, основным джазовым коллективом Ленинграда. Слава его вышла далеко за пределы танцевальных залов, где он работал, и перенеслась в другие города. Тысячи энтузиастов приходили на его выступления, и танцующих в зале было куда меньше, чем слушателей, плотной стеной стоящих возле эстрады. Только здесь можно было услышать в «живом» виде пьесы Г. Миллера, Г. Джеймса, Р. Энтони, Н. Хефти, К. Бэйси, Кв. Джонса, т. е. классику джаза.

К 1957 г. Вайнштейну удалось объединить в своем составе лучшие силы города, включая двух выдающихся джазменов —

саксофониста Г. Гольштейна и трубача К. Носова. Это также была своего рода школа, через которую за 30 лет прошло столько музыкантов, что «из них можно было бы собрать 30 биг-бэндов», вспоминал Вайнштейн. Так что в середине 1960-х это был фактически лучший джазовый оркестр страны с неотразимым драйвом, великолепными инструменталистами, блестящими группами, прекрасными аранжировками (одна из наиболее удачных — «Я шагаю по Москве»). В 1966 г. он стал лауреатом джаз-фестивалей в Ленинграде и Таллине.

После переезда Гольштейна и Носова в 1967 г. на работу в Москву на первый план в бэнде вышли саксофонисты Вс. Левенштейн (будущий Сева Новгородцев) и М. Звонарев, а также тромбонист Ал. Канунников, альтист О. Кувайцев, пианист Вл. Панкевич. В 1968 г. оркестр Вайнштейна перешел на концертную работу. За прошедшие годы им были записаны 4 долгоиграющих диска (причем один в 1967 г. вышел в США) и десятки телепередач, бэнд стал победителем джазового конкурса газеты «Комсомольская правда». Несмотря на изменения в составе, Вайнштейн умел сохранять джазовый дух ансамбля и так организовал работу, что оркестр не переставал быть творческой лабораторией.

В 1974 г. Вайнштейн одним из первых в Ленинграде создал варьете на базе биг-бэнда, одновременно выступая с концертными программами в Театре эстрады. Он всегда был истинным лидером, катализатором и главным стержнем своего коллектива, но два инфаркта, заработанные им на ниве пропаганды джаза, заставили его отойти от прежней активной деятельности, и к концу 1970-х оркестр начал постепенно рассыпаться.

Отпраздновав свое 60-летие и не дожидаясь третьего удара, Вайнштейн стал собираться к дочери в Канаду, где она обитала уже несколько лет вместе с мужем-стоматологом. «Отметив 28 октября 1981 г. 28-летие оркестра, я ставлю точку», — сказал он. Его выпустили в Канаду только после третьего инфаркта в 1983 г., и там успели починить сердце. Операция длилась 55 часов, и он прошел через две клинические смерти, но выкарабкался. К 75-летию Вайнштейна на петербургском телевидении состоялся телемост с Торонто.

Оркестра у Иосифа Владимировича уже больше никогда не было, но нам остались его пластинки и воспоминания об этом первоклассном биг-бэнде. К своему 80-летию он посетил свой родной Петербург еще раз.



## КАТЕРИНА ВАЛЕНТЕ CATERINA VALENTE

**О**на появилась на свет 14 января 1931 г. в семье, представлявшей четвертое поколение эстрадных артистов, работавших преимущественно в цирке. Отец Хосе Валенте был виртуоз-аккордеонист, мать Мария долго жила в России, где училась петь, но в цирке ей часто приходилось работать музыкальным клоуном. Все остальные дети — Нина, Сильвио и Пьетро позднее также стали музыкантами. «Хотя мои родители были итальянцами, я родилась во Франции — они оказались в это время в Париже. Моим домом всегда была вся Европа. Я начинала как танцовщица, а мой профессиональный дебют как певицы состоялся в Швеции в 1947 г. на сцене одного театра. Кроме того, мне всегда хотелось уметь играть на саксофоне как самом джазовом инструменте, но потом я освоила гитару, а мать научила меня пению».

Однако Катерина еще долго была связана с цирком, где в 1950 г. впервые вышла замуж за жонглера Эрика ван Арко, который затем стал ее менеджером. «Я начала записываться в 1958 г., это была джазовая пластинка на 78 оборотов с известным оркестром Курта Эдельхагена. Следом я записала „single“ с трубачом Четом Бейкером в Германии на „Polydor“, это были тоже джазовые стандарты. Я провела ряд концертов с Эдельхагеном в Париже и выступала с ним на джаз-фестивале во Франкфурте. Два концерта у меня были с Джерри Маллигеном и снова записи с Четом Бейкером («Cat and Chet»).

Первой певицей для меня всегда была Билли Холидэй, и, конечно, я восхищалась Эллой Фитцджеральд и Пегги Ли. Но я никогда не брала за образец кого-либо из них конкретно и никого не копировала. Мне всегда нравился инструментальный джаз, и я хотела, чтобы мой голос звучал как инструмент.

Поэтому все интервалы с оркестром я обычно пела с трубами, очень высоко. Это интересно, и я счастлива, что у меня большой диапазон, но это не всегда необходимо. Я все же предпочитаю петь спокойные песни с хорошим текстом, и людям это нравится».

После записей на пластинках пришло телевидение. «Меня стали всюду приглашать, и в 1955–1956 г. я работала в Штатах, где познакомилась со всеми своими кумирами. Затем были кинофильмы — начиная с 1954 г. я снялась в двенадцати музыкальных картинах в Германии, Франции и Италии».

Ее величайшими хитами в те годы были «Ganz Paris», «The Breeze And I», «Malaguenja», «Flamingo», «Harlem Nocturne» (с оркестром Вернера Мюллера). В 1965 г. по анкетам профессионального журнала «Musikmarkt» Валенте была признана лучшей европейской певицей. Любопытна оценка Катерины Валенте выдающимся американским критиком Леонардом Фезером. В своей монументальной «Энциклопедии джаза» (1960) он писал: «Несмотря на то, что ее знают в основном как популярную артистку из мира кино и эстрады, а не как джазового исполнителя, она в большей степени именно джазовая певица, чем многие другие вокалисты, которых так называют в США. Ее музыкальная концепция, фразировка и тембр просто исключительны».

В течение нескольких лет в Париже регулярно выходила специальная телепередача под названием «Bonjour, Catherine!».

«А в начале шестидесятых я впервые поехала в Бразилию и встретила там со всеми людьми босса-новы — то были Антонио Карлос Жобим, Жоао Жильберто, Луис Бонфа. В этой прекрасной музыке есть свинг, мелодия и поэзия, и я решила переключиться на босса-нову, записав несколько альбомов. Именно тогда я перешла с джазовой гитары на концертную».

«Великим композитором наших дней, которого я хорошо знаю, является Мишель Легран. Однажды мы решили что-нибудь сделать вместе, и результатом были восемнадцать наших концертов в парижской „Олимпии“ в 1972 г. Нас сопровождали хор и оркестр из 60 человек, но в этом шоу также было много джаза и всякой импровизации».

В 1971 г. во время гастролей в Лондоне Катерина познакомилась с английским пианистом по имени Рой Бадд, который стал ее аранжировщиком и вторым мужем (они прожили вместе

до 1980 г.). Ее постоянный дом — в Лугано (Швейцария), но со своими концертами за эти годы она посетила все континенты (кроме Австралии) и десятки стран. Она свободно говорит на шести языках и поет еще на пяти. «Когда я в Англии, то стараюсь петь 80 процентов своих песен по-английски, в Испании — на испанском и т. д. Я стараюсь больше петь на языке той страны, в которой нахожусь, это приятно для публики».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Hi-Fi Nightingale.  
Caterina à la Carte.  
Fire & Frenzy.  
Miss Personality.  
Schlagerparade.  
Toast to the Girls.

Arriba Caterina.  
Continental Favorites.  
Greatest in Any Language.  
Plenty Valente.  
Super-Ponies.  
Around the World (1960–1973).

## АЛЕКСАНДР ВАРЛАМОВ



**З**накомство с джазом началось у многих из нас после войны с советских пластинок, и среди них даже непредвзятый слух сразу отметил немногочисленные довоенные записи оркестра, отличавшегося необыкновенной интеллигентностью, вкусом и точностью исполнения, одним словом, мастерством. Это был оркестр А. В. Варламова.

Вот уж кому Бог дал испытать полный набор контрастов жизни. Александр Владимирович родился 6 (19) июня 1904 г. в Симбирске (Ульяновске) в музыкальной и актерской семье (его прадед А. Б. Варламов был автором популярных до сих пор романсов, мать — оперной певицей). Здесь он с успехом окончил частную музыкальную школу и в 1922 г. приехал в Москву, где поступил сначала в ГИТИС, но вскоре перешел в музыкальный техникум им. Гнесиных. Его педагогами были М. Ф. Гнесин, Р. М. Глиэр, Д. Р. Рогаль-Левицкий.

После окончания техникума по классу композиции Варламов работал зав. музыкальной частью Театра миниатюр, а с 1934 г. руководил джаз-оркестрами. Тогда же состоялись его первые сессии записи (с негритянской певицей Целестиной Коол), но самые знаменитые пластинки были наиграны в 1938 г. его септетом «Горячая семерка» и в 1939 г., когда Варламов уже возглавлял (до А. Цфасмана) оркестр Всесоюзного радиокомитета. Его составы играли новинки американского джаза в аранжировках лидера, пьесы В. Янга, Р. Роджерса, Г. Уоррена, Дж. Макхью, а также собственные композиции Варламова (при этом иногда он сам пел). В те годы он написал музыку к 13 художественным кинофильмам.

Осенью 1940 г. Варламов стал главным дирижером (после В. Кнушевицкого) Государственного джаза СССР, а с началом



войны для выездов на фронт он организовал оригинальный «Мелоди-оркестр», почти целиком смычковый.

Но тут его судьба совершила крутой поворот. Виолончелист оркестра написал на него донос, как это часто тогда происходило, и в январе 1943 г. прямо на репетиции Варламова арестовали. Обвинения против него были сущим бредом, в частности, он якобы ждал захвата Москвы фашистами, чтобы возглавить в столице мюзик-холл. «Где собирались его открыть?» — спросили «врага народа». «Да здесь же, на Лубянке!» — ответил Варламов. В результате он получил восемь лет лагерей, а стукач — ордер на машину. Вначале музыкант оказался на лесоповале на Северном Урале, но потом начальник Ивдельлага поручил ему собрать оркестр из заключенных, среди которых нашлись прекрасные профессионалы. В 1948 г., когда всюду началась суровая борьба с джазом, этот лагерный бэнд разогнали, и Варламову пришлось работать нормировщиком.

После освобождения его направили в бессрочную ссылку в Караганду, где он все же мог вернуться к своей специальности — преподавал в музыкальной школе, работал в театре, писал музыку к спектаклям. Лишь спустя 3 года после смерти Сталина Варламова реабилитировали, и в 1956 г. он опять стал москвичом. Его сразу же восстановили в Союзе композиторов, и он начал снова сочинять музыку — эстрадную, инструментальную, джазовую, песни, танцы, рапсодии, концерты, включая партитуры к 60 мультфильмам. Но такого блестящего оркестра у него уже больше никогда не было.

В 1979 г. ему присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР (к 75-летию). Но испытания судьбы не прошли даром, и, хотя композитор постоянно работал, в последние годы жизни он почти совсем ослеп и его глазами была жена Ксения Александровна, саксофонистка «Мелоди-оркестра», которая ждала его с того самого 1943 г. Мы видели Варламова вместе с ней последний раз в Москве в 1982 г. на 60-летию советского джаза, одним из классиков которого он был. 8 сентября 1990 г. в «Советской культуре» появился некролог под названием «Рыцарь джаза».

Удивительно мало печатных материалов осталось об этом уникальном человеке, талантливом и скромном, а все его джазовое наследие в записях уместилось фактически на одном долгоиграющем «гиганте», выпущенном «Мелодией» в 1975 г.



## ЭБЕРХАРД ВЕБЕР EVERHARD WEBER

**Б**асист, виолончелист и композитор. Родился в Штутгарте (Германия) 22 января 1940 г. в музыкальной семье. Игре на виолончели начал обучаться с шести лет. В середине 1950-х серьезно увлекся джазом и овладел басом. Профессиональным музыкантом стал в относительно позднем возрасте — в тридцать два года, до этого работая директором театра, участвуя в коммерческих радио- и телепередачах. В числе музыкантов, оказавших влияние на Вебера и на формирование его стиля, были Майлс Дэвис, группа «Weather Report» и особенно басист Скотт Ла Фаро.

В 1970–1973 гг. Эберхард работал с разными джаз-роковыми группами как сессионный музыкант и одновременно экспериментировал с конструкцией электробаса, добиваясь более проникновенного лирического звучания. Он добавил пятую струну, что расширяет диапазон инструмента и придает ему более выразительное звучание. С этим новым звуком он записал свой первый сольный альбом «The Colours of Chloe» на студии «ЕСМ» в 1974 г. Дебют был высоко оценен критиками и ценителями. В 1975 г. Вебер сотрудничал с Гэри Бертоном и гитаристом Ральфом Таунером, и это был уникальный случай, когда джазовый басист был представлен как солист-мелодист. В этом же году он собрал свою группу «Colours», которая просуществовала пять лет. В ее составе играли саксофонист и флейтист Чарли Мариано, клавишник Райнер Брюнингхаус, перкуссионисты Джон Кристенсен и Джон Маршалл. Для записей своих альбомов Вебер приглашал и классических музыкантов. Его группа «Colours» существовала до 1981 г., записав еще шесть дисков на «ЕСМ», а новый состав (квintет), созданный в следующем году, имел более концертную концепцию с некоторым уклоном в музыку

Востока. Вебер стал особенно интересоваться композицией с 1972 г., представил свою сюиту для двенадцати виолончелей и джазового квартета на Берлинском джаз-фестивале в 1974 г., а среди своих фаворитов называл американского композитора и пианиста Стивена М. Райха (р. 1936). Параллельно он участвовал в сессиях с такими джазменами, как Билл Фризелл (гитара), Поль Мак-Кэндлесс (орган), Лайл Мэйс (орган), Ральф Хьюбер (ударные), в 1975–1987 гг. был участником «United Jazz & Rock Ensemble», подобно Барбаре Томпсон, Чарли Мариано, Альберту Мангельсдорфу, Джону Хайсмену. Этот коллектив, игравший в стиле симфонического джаз-рока, способствовал появлению «European Jazz Orchestra», к которому впоследствии присоединился Ян Гарбарек в 1982 г.

С 1985 г. Вебер начал записываться как солист. В дополнение к созданию музыки для записи его альбомов Эберхард пишет музыку для кинофильмов и телевидения. Музыка Вебера отличается особой атмосферой, она капризна, гипнотична и полна глубокого лиризма.

Сегодня этот талантливый музыкант очень известен и любим всеми ценителями джазовой музыки. Он также продолжает экспериментировать и радуется своих слушателей новыми студийными работами.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

The Colours of Chloe (1973).

The Following Morning (1977).

Fluid Rustle — bass, tarang (1979).

Later That Evening (1982).

Orchestra (1988).

Yellow Fields (1975).

Colours: Silent Feet (1978).

Colours: Little Movements (1980).

Chorus (1985).

Pendulum (1993).



## БЕН ВЕБСТЕР BEN WEBSTER

**К**то-то заметил, что звучание джаза в XX в. «теноризировано». Субъективно может показаться, что это так и есть, ибо отличных тенористов в истории джаза были дюжины и среди них немало великих.

Знаменитый тенор-саксофонист Бен Вебстер родился 27 февраля 1909 г. Вначале учился играть на рояле и скрипке, а саксофон освоил фактически самостоятельно. Он родился на Среднем Западе и являлся «воспитанником» буйной джазовой школы Канзас-Сити, где джем-сешн и музыкальные битвы «до зарезу» были обычным образом жизни. В 1932 г. он приехал в Нью-Йорк, где в конце 1930-х началось его постоянное сотрудничество с Дюком Эллингтоном. Запись сохранила нам множество прекрасных соло Бена с этим прославленным оркестром. Стилистически он находился под сильным влиянием Коулмена Хокинса и играл на своем теноре с еще более сочным, теплым и ярким тоном, не теряя при этом свингового напора. Критик Леонард Фэзер назвал его как-то «Кларком Гэйблом тенор-саксофона».

В дальнейшем Бен играл со своими комбо, а с середины 1960-х жил и работал в Европе. Лиризм и красоту его музыки не затронули новые веяния в джазе, поэтому его любили и уважали критики, фэны и музыканты всех поколений, начиная с 1940-х гг. вплоть до наших дней. Вебстер умер 20 сентября 1973 г. в Амстердаме. В серии «Джаз-галерея» в 1990 г. «Мелодия» выпустила его сборный диск.

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

King of the Tenors (1953).  
At the Renaissance (1960).  
Stormy Weather (1965).  
Did You Call (1972).

Soulville (1957).  
Ben and Sweets (1962).  
At Work in Europe (1969).  
My Man (1973).



## ДЖО ВИЛЬЯМС JOE WILLIAMS

**О** блюзе можно писать и говорить бесконечно, потому что эта музыка исходит из самого сердца. Ныне все знают блюз, ибо рано или поздно приходят к нему, или же блюз приходит к ним.

Джозеф Горид Вильямс родился 12 декабря 1918 г. в местечке Кордил, штат Джорджия, но с трех лет постоянно жил в Чикаго и считает его своим родным городом. Его мать пела в хоре и играла на органе в церкви. «Я всегда слышал музыку и любил петь. Я часто слушал городские блюзы еще мальчиком, бывая на Южной стороне Чикаго».

Желание петь блюз пришло к нему от Биг Джо Тернера в ранние 30-е годы, и в шестнадцать лет он начал выступать сперва просто за чаевые в одном клубе, где работал посудомойщиком. Его профессиональный дебют состоялся в 1937 г. с оркестром джазового ветерана-кларнетиста Джимми Нуна, а затем Вильямс пел в Чикаго и ездил в турне со многими именитыми лидерами вроде Лайонела Хэмптона, Энди Кирка, Кэба Кэллоуэя и Коулмена Хокинса. Одно время он работал даже с самим Флетчером Хэндерсоном. Его репертуар в те годы по необходимости был обычной смесью популярных песен, баллад и стандартов, но он всегда предпочитал именно блюз.

Частичный запрет профсоюза музыкантов на запись пластинок в середине 1940-х гг. задержал появление Джо Вильямса в центре джазовой сцены на добрый десяток лет. Они нашли друг друга с Каунтом Бэйси лишь в 1950 г. в том же Чикаго, когда пианист возглавлял септет, отказавшись на пару лет от биг-бэнда по экономическим причинам. Тогда Джо впервые пел с Каунтом, и как только этот лидер вновь собрал оркестр, он пригласил к себе чикагского вокалиста. Это был очень удачный

музыкальный союз, который принес феноменальный коммерческий успех.

Вильямс пришел в бэнд под Рождество 1954 г. и спустя несколько месяцев записал с ним «Every Day I Have The Blues», тему блюзового пианиста и композитора Мемфиса Слима (настоящее имя Питер Чэтмен) в аранжировке саксофониста оркестра Эрни Уилкинса. Эта запись моментально превратила Джо Вильямса в «звезду» международного класса. Впоследствии у него были и другие хиты с оркестром Бэйси («All Right, Okay, You Win», «Going To Chicago», «Roll'em, Pete», «In The Evening», «Cherry Red»), в которых уникальные голосовые качества певца сочетались с высоким музыкальным мастерством и блюзовым чувством.

«Это самый свингующий оркестр в мире, и вся наша группа музыкантов до последнего человека получала огромное удовольствие от этой работы», — говорил Вильямс. Они играли всюду, от подвала джаз-клуба «Бердлэнд» до крыши отеля «Уолдорф Астория» — в 1957 г. оркестр оказался первым негритянским биг-бэндом, который появился в этом элегантном и дорогом месте. «Мой сын номер один!» — так Бэйси обычно объявлял Вильямса на всех концертах. Но через несколько лет Джо решил идти своей дорогой и в июне 1961 г. покинул бэнд, имея ангажементы на год вперед. «Я должен был работать в Бостоне, и Бэйси был настолько великодушен, что сам приехал туда и представил меня в первых двух шоу. Он вел себя как мой поклонник номер один!»

Далее Джо Вильямс выступал с самыми разными джазменами, на фестивалях джаза в Ньюпорте и Монтеррее, на гастролях в Европе и Японии, а также в студиях записи. Есть великолепные диски, которые он в разное время записывал в течение 1960–1970-х гг. с оркестром Тэда Джонса/Мела Льюиса, квинтетом Джорджа Ширинга, октетом Дэйва Пелла и т. д. В фолк-опере Кэннонболла Эддерли «Big Man» он спел главную партию, а в 1983 г. превзошел себя, когда на концерте в Карнеги-Холле исполнил а capella знаменитый спиричуэлс Дюка Эллингтона «Come Sunday».

Все эти годы (вплоть до 1989 г.) в анкетах критиков и читателей журнала «Down Beat» Джо Вильямс неизменно занимал первое место среди джазовых вокалистов. С 1975 г. он жил в Лас-Вегасе с четвертой женой, англичанкой Джиллиэн,

которую встретил еще в 1959 г. От третьего брака у него есть сын Джо и дочь Энн.

Лишь в 1993 г. «Русский диск» выпустил его сборную пластинку по заказу клуба филофонистов.

«Я верю, что пока певцы блюза могут затронуть чувствительную струнку в сердцах людей, это искусство не умрет. Блюз похож на женщину, в которой каждый день открываешь что-то новое. Блюз и я уже много лет вместе. У меня бывали хорошие времена и плохие дни, когда я не мог получить работу. Но всегда, когда я пел, я надеялся и мечтал о прекрасном завтрашнем дне».

Умер Джо Вильямс в Лас-Вегасе 29 марта 1999 г.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- Every Day I Have The Blues (1955–1956).
- The Overwhelmin (1963–1965).
- Joe Williams Live (1978).
- Prez Conference (1979).
- Nothin But the Blues (1983).
- I Just Wanna Sing (1987).
- Ballad and Blues Master (1987).
- In Good Company (1989).
- Jump for Joy (1990).



## КУТИ ВИЛЬЯМС COOTIE WILLIAMS

**О**дним из специфических способов звукоизвлечения у медных духовых инструментов в джазе является «граул» — эффект, напоминающий ворчание («growl»). Это достигается с помощью плунжерной и других сурдин и представляет собой подражание вокальным интонациям, что распространено в инструментальной музыке негров. Граул был типичен для так называемого «стиля джунглей», который еще в 1920-е гг. изобрел великий художник джаза Дюк Эллингтон и часто применял его на практике с помощью своих непревзойденных солистов. Выдающимся мастером игры в манере граул был его трубач Кути Вильямс.

Чарльз Мелвин «Кути» Вильямс родился 24 июля 1908 г. на Юге США в г. Мобайл (штат Алабама) и имел непосредственный опыт общения с негритянской традицией и ранним джазом. Он был знаком с блюзом, регтаймом и церковной музыкой, с шести лет играл на ударных, а в четырнадцать освоил ряд духовых инструментов и остановился на трубе. Поработав в разных оркестрах, в восемнадцать лет Кути приехал в Нью-Йорк, где подружился с Луисом Армстронгом и попал под его влияние.

Вскоре он стал первой трубой в биг-бэнде Флетчера Хэндерсона, тогда он играл еще открытым звуком и звучание его было сильным и чистым. Но его способности раскрылись только с приходом к Эллингтону, который предложил ему работу в 1929 г. В оркестре Дюка он научился граул-эффектам у трубача Баббера Майли и тромбониста «Трики Сэм» Нэнтонна и превратился в одну из ведущих «звезд» ансамбля. Именно Вильямс во многом определял знаменитое «эллингтоновское звучание».



Его самыми известными записями тех лет были «Echoes Of Harlem» (1936) и особенно «Concerto For Cootie» (1940), истинный трехминутный шедевр, который превратился потом в популярный стандарт «Do Nothing Till You Hear From Me». Дюк создавал, по его словам, «говорящую музыку», и он знал, что лучшим «выговором» в его оркестре обладает Кути Вильямс.

После двенадцати лет работы с Эллингтоном в ноябре 1940 г. Вильямс решил уйти в оркестр Бенни Гудмена, и это так шокировало джазовый мир, что пианист, бэнд-лидер и композитор Рэймонд Скотт сочинил тогда тему под названием «Когда Кути оставил Дюка». Но Дюк понимал желание Кути поиграть с величайшим свинговым бэндом тех дней и даже снабдил деньгами на первое время. С Гудменом Вильямс солировал как в большом составе («Solo Flight», «Superman»), так и в секстете («Breakfast Feud», «Wholly Cats»), но через год надумал возглавить собственный оркестр, которым с переменным успехом руководил вплоть до конца 1940-х. Именно в его оркестре суждено было проявить себя ряду новых талантов, он предоставлял работу, оказывал поддержку и помощь Чарли Паркеру, Бадю Пауэллу и Телониусу Монку, вместе с которым написал знаменитую пьесу «Round Midnight».

В начале 1950-х он оставил себе малый состав, где его джазовые качества несколько отступили на задний план перед возросшим спросом публики на ритм-энд-блюз. Вильямс играл на танцах в «Savoy Ballroom», ездил в Европу (1959), а потом с квартетом работал в джаз-клубах Нью-Йорка, воскресив свой прежний стиль, лучше отражавший его оригинальную личность. Но все же лучшим вариантом было его возвращение к Эллингтону спустя двадцать два года, осенью 1962 г., с которым он потом оставался до самого конца. Сам Кути говорил, что это сделало его счастливым человеком. К тому же он пристрастился к виски во время своего лидерства в 1950-х, а вернувшись к Дюку, снова перешел на кока-колу.

Неподражаемые соло Кути Вильямса в стиле граул были главной привлекательной особенностью оркестра Эллингтона в течение последнего десятилетия его существования. Они украшали также его концерты на гастролях в СССР в 1971 г., когда мы слышали «живьем» всю граул-классику Дюка — «Black And Tan Fantasy», «The Mooche», «Creole Love Call», сюиту «Harlem» в исполнении Кути Вильямса. Вне сцены он оказался

именно таким, каким мы его себе представляли: не очень разговорчивый, неторопливый и уверенный в движениях, настоящий мастодонт, легендарный ветеран джаза, отлично сознающий, кто он такой, и знающий себе цену, а потому могущий позволить себе носить на лице ту непроницаемую маску, какую он хочет. Но перед объективом фотоаппарата даже мрачноватый Кути засиял широченной улыбкой.

Вместе с Эллингтоном Вильямс записывал все три его знаменитых концерта священной музыки, а когда после смерти Дюка в мае 1974 г. оркестр взял на себя его сын Мерсер, чтобы уберечь этот великий бэнд от развала, Кути явился главным стержнем сохранения эллингтоновских традиций. Он участвовал в записи первого альбома Мерсера «Continuum» (на «Fantasy»), но осенью 1975 г. покинул оркестр по состоянию здоровья.

В дальнейшем Кути Вильямс иногда выступал в клубах как солист, но это бывало редко, так как он постоянно болел и по меньшей мере один раз был госпитализирован. Он умер в Нью-Йорке 15 сентября 1985 г. Этот уникальный трубач оставил после себя десятки изумительных записей, сделанных преимущественно с Эллингтоном, часть которых в разное время выпускалась и в нашей стране, по лицензии и без, включая те самые «Священные концерты» («Мелодия», 1988).

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Sextet And Orchestra: 1944 Recordings (1944).

The Big Challenge (1957).

Cootie and Rex (December 1957).



## ТОНИ ВИЛЬЯМС TONY WILLIAMS

**О**дин из самых известных барабанщиков и композиторов современного джаза (впоследствии бэнд-лидер) родился 12 декабря 1945 г. в Чикаго. Учиться музыке начал с десяти лет в Бостоне, его преподавателем по ударным инструментам был Ален Доусон, автор пособия «Руководство для современного барабанщика». Вильямс также получил ряд советов и наставлений от тенориста Сэма Риверса, с которым сотрудничал в серии экспериментальных концертов с «Импровизационным ансамблем» г. Бостона.

В декабре 1962 г. Вильямс переехал в Нью-Йорк, где выступал в джаз-клубах и на концертах с комбо саксофониста Джеки Мак-Лина. Там его услышал Майлс Дэвис и пригласил на работу в свой квинтет, где Тони был активным участником в 1963–1969 гг., заслужив восторженные отзывы как со стороны музыкантов, так и критиков в качестве молодого и впечатляющего представителя совершенно нового, более свободного стиля игры на ударных в джазе 1960-х гг. Вильямс упрочил свою репутацию благодаря записям и выступлениям с квинтетом Майлса Дэвиса как один из самых молодых барабанщиков-новаторов, способствующих изменению лица современного джаза, и в 1964 г. занял первое место по анкете критиков журнала «Down Beat» как «новая звезда» в классе ударных.

Природные музыкальные наклонности Вильямса были направлены на авангардный джаз того времени, если судить по его собственным композициям, написанным для своей первой пластинки «Life Time» в качестве лидера. Покинув затем группу Дэвиса, он организовал собственный состав, включавший гитариста Джона Мак-Лафлина и клавишника Ларри Янга, которые представили смесь модального и фри-джаза с рок-музы-

кой. Когда в 1971 г. Мак-Лафлин создал свой оркестр под названием «Mahavishnu», вместо него к Вильямсу пришел гитарист Тед Данбар, и они появлялись на джаз-фестивалях в Нью-Йорке в 1972–1973 гг.

В 1975 г. состав Тони Вильямса был расформирован, в него пришли совершенно новые молодые музыканты, которые тогда же записали альбом «Believe It» (на фирме «Columbia»), и критики отмечали: «Вильямс, будучи когда-то одним из самых поэтичных барабанщиков в современном джазе, теперь играет музыку, сочетающую энергию рока и яркий импровизационный талант».

Тони Вильямс также записывался (кроме квинтета Майлса Дэвиса, всего 13 дисков) с Херби Хэнкоком, Джеки Мак-Лином, квартетом Стена Гетца (плюс Стенли Кларк и Чик Кория), оркестром Рона Картера (1973), с Сонни Роллинсом, Хэнком Джонсом и Уинтоном Марсалисом в конце 1980-х.

Он умер от сердечного приступа 23 февраля 1997 г. в Калифорнии.



## АНДРЕАС ВОЛЛЕНВЕЙДЕР ANDREAS VOLLENWEIDER

**А**ндреас Волленвейдер родился в Цюрихе, в Швейцарии, 4 октября 1953 г. Его отец был одним из ведущих органистов Европы, а мать — художницей. С юных лет Андреаса окружала богемная публика — художники, поэты, скульпторы, танцовщики и музыканты. Волленвейдер освоил многие музыкальные инструменты: гитару, фортепиано, флейту и арфу. Играя на арфе, Волленвейдер выработал свой необычный, неповторимый стиль, совершенствуя его в дальнейшем.

Свои первые пластинки Андреас записывал с ансамблем, который назывался «Poetry & Music», а в 1979 г. в Швейцарии вышел его первый сольный альбом под названием «Eine Arte Suite en Teflen». В США этот альбом был мало известен. В 1980 г. он организовал собственное трио «Andreas Vollenweider & Friends», куда входили Педро Хальдесанн — синтезатор, перкуссия, и Вальтер Кайзер — ударные, с которым записал несколько альбомов, в частности «Behind the Gardens...» на студии CBS. альбом получил признание в самых широких кругах ценителей и любителей музыки, а следом вышел макси-сингл «Peace Verde». Эти два альбома были внесены в список самых популярных «Billboard's» поп, джазовой и классической музыки — небывалое достижение для молодого музыканта.

Андреас усовершенствовал механизм арфы, электрифицировав ее звучание, что иногда напоминает современную музыку в духе группы «Pink Floyd» или так называемую «New Age Music».

Четвертый альбом Волленвейдера стал в США «золотым». А в 1987 г. вышел диск «Down to the Moon», который сделал

его номинантом премии «Грэмми». После изнурительного творческого марафона Андреас позволил себе небольшой тайм-аут.

Творческое вдохновение, накопленное за время перерыва в музыкальной деятельности, Волленвейдер реализовал в своем новом диске «Dancing with the Lion» (1989), компания грамзаписи включила его в концертную программу, но в марте случилось несчастье — Волленвейдер сломал руку. После выздоровления, в сентябре, он записывает «Book of Roses» (1991), затем «Eolian Minstrel» (1993) с вокалисткой Элизой Гилкинсон, а одной из последних его работ явился «Kryptos» — красивейший альбом, записанный с Цюрихским симфоническим оркестром.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- The Trilogy.
- Behind The Gardens, Behind The Walls, Under Tree (1980).
- Cavema Magica (1983).
- White Winds (Seeker's Journey) (1984).
- Down To The Moon (1986).
- Dancing With The Lion (1989).
- Book Of Roses (1992).
- Eolian Minstrel (1993).
- Kryptos (1998).
- Cosmopoly (2000).



## САРА ВОЭН SARAH VAUGHAN

Такой голос бывает раз в столет. Эта необыкновенная негритянская певица со своим уникальным вибрато во внутреннем музыкальном мире многих джазфэнов на протяжении десятилетий неизменно занимала первое место среди всех джазовых вокалисток. Рядом поставить было просто некого, потому что не с чем было сравнивать. Несмотря на глубокое уважение к «первой леди джаза» Элле Фитцджеральд, многим безоговорочно и бесповоротно нравилась именно Сара с ее непредсказуемым волшебством в каждой строчке песни.

Сара Воэн родилась в Ньюарке, штат Нью-Джерси, 27 марта 1924 г. Отец ее был плотником и в свободное время играл на гитаре. Мать мечтала видеть дочь концертной пианисткой и не предполагала, что она будет привлекать толпы людей в Карнеги-Холл только своим голосом, а не ловкостью пальцев. Благодаря настойчивости матери Сара изучала игру на рояле и органе с семи до пятнадцати лет, а также пела в местном баптистском хоре.

В 1942 г. она появилась на сцене театра «Аполло» в Гарлеме и, подобно Элле Фитцджеральд, победила в конкурсе вокалистов-любителей. В 1943 г. Сара уже работала с оркестром Эрла Хайнса как пианистка и певица, а в 1944 г. пришла в блестящий боп-бэнд Билли Экстайна. Этот певец очень сильно повлиял на нее, он был ее товарищем и партнером, и вплоть до конца 1950-х гг. они не раз записывались дуэтом.

Но в основном ее музыкальное мышление сформировали инструменталисты — Паркер, Гиллеспи, Майлс Дэвис, Клиффорд Браун, ведущие музыканты би-бопа тех лет, с которыми она работала. При исполнении песен ее всегда больше интере-

совала музыка, чем слова, поэтому она нередко записывала «песни без слов» (в манере «скэт»), используя голос как инструмент.

В 1946 г. Сара в первый раз вышла замуж за трубача Джорджа Трэдвелла. Через 10 лет они разошлись, но некоторое время он еще оставался ее менеджером. Потом она трижды побывала замужем и имела приемную дочь.

Уже через год после начала ее сольной карьеры ни один клуб Нью-Йорка не мог платить ей тех денег, которых она стоила. Ее первым хитом стала песня «It's magic», а в 1950-е каждый год продавалось по миллиону ее пластинок («Tenderly», «Misty»). В 1959-м ее великим хитом была «Broken Hearted Melody».

В любую песню она могла вдохнуть новую жизнь, но ее лучшие джазовые записи были сделаны с малыми группами или биг-бэндами вроде коллективов Каунта Бэйси и Квинси Джонса. Сара работала почти со всеми выдающимися джазменами, они дали ей ласковое прозвище «Сасси». Будучи пианисткой, она вообще могла бы аккомпанировать себе сама, но последние двадцать пять лет выступала со своим трио.

В молодости она была очень красивой, и публика ее смущала — «то ли они приходят в клуб поглазеть на меня, то ли послушать». Но потом все встало на свои места. Ее пение всегда отличалось необычайным драйвом в каждой фразе, бесподобным вибрато в каждой ноте. Манера заполнения интервалов, разделение половинных нот в восьмые, а четвертей — в шестнадцатые, ее бесконечные разнообразные мелодические вариации — все это имитировать было невозможно. От нормального сопрано она могла резко соскользнуть к низкому контральто, словно падая в пролет лестницы, по выражению одного критика. Имея диапазон в 2,5 октавы, с годами ее голос становился все ниже, вплоть до уровня баритона.

Ее фаворитом была оперная певица Леонтина Прайс. Сара сама, вероятно, могла бы петь в опере. Для этого у нее имелся главный инструмент — голос, но мир оперы не был ее миром. Она предпочитала оставаться большой «звездой» джаза.

В 1965 г. она выступала перед президентом Джонсоном в Белом доме, а в 1982 г. получила награду «Грэмми». Ее хорошей подругой была другая великая джазовая певица Кармен Мак-Рэй.



Последние годы Сара Воэн жила в собственном доме в Сан-Фернандо Вэлли (Калифорния). Она умерла в Лос-Анджелесе 3 апреля 1990 г. от рака легких. В октябре Кармен записала диск «Сара» ее памяти.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                 |                                  |
|---------------------------------|----------------------------------|
| In Hi-Fi (May 1950).            | Great Show on Stage (1954–1956). |
| Linger Awhile (1956).           | Misty (July 1958).               |
| After Hours (1961).             | Sassy Swings the Tivoli (1963).  |
| Sassy Swings Again (1967).      | Live in Japan (1974).            |
| Duke Ellington Songbook (1979). | Send in the Clowns (1981).       |
| Brazilian Romance (1987).       | Sassy Swings and Swings (1992).  |
|                                 | Sarah Vaughan on Mercury.        |



## ФИЛ ВУДС PHIL WOODS

**В**удс родился 2 ноября 1931 г. в Спрингфилде, штат Массачусетс, и рано начал играть на унаследованном от дядюшки альте. В 1948 г. он приехал в «Мекку джаза» Нью-Йорк, где занимался композицией у знаменитого пианиста и педагога Ленни Тристано и окончил Джульядскую школу музыки как кларнетист, проучившись там 4 года.

Главным кумиром для Вудса всегда был Чарли Паркер, он в совершенстве освоил его гибкий и страстный стиль и, в конечном счете, приспособил его для своих собственных целей более успешно, чем любой другой альтист наших дней. Хотя негритянские джазмены зачастую ставились критиками выше белых, Фил Вудс играл с таким же «афроамериканским» чувством (soul), вдохновением, мелодической изобретательностью и блестящей техникой. (Между прочим, в 1956 г. Фил женился на вдове Паркера и стал отчимом его младшего сына.)

В 1950–1960-е гг. Вудс очень много и активно записывался с самыми различными составами на десятках разных фирм, немного работал как солист и в биг-бэндах, в частности, у Квинси Джонса (1959–1961), с которым записал прекрасный альбом «Quintessence». В составе большого сборного оркестра Бенни Гудмена весной 1962 г. он приезжал к нам в турне по Союзу и охотно играл на дружеских встречах с нашими джазменами, как и другие сайдмены Гудмена (в памяти мифический ночной «джем» с американцами в Ленинградском госуниверситете).

В 1960-е гг. Фил Вудс, будучи уже известным музыкантом, вел жизнь занятого профессионала — гастроли, студии записи, работа на ТВ в Нью-Йорке, педагогика, а летом он являлся музыкальным директором джазовой «клиники» в городе Нью-Хоуп (штат Пенсильвания), где у него тогда был дом. «Но в своей

работе я никогда не шел на компромисс, и мне не приходилось изменять своему искусству, чтобы заплатить по счету. Я никогда не менял свой курс и оставался именно джазовым солистом на альт-саксофоне, который пытался честно работать и немного писал музыку».

Вудс объехал весь мир, но особенно часто бывал в Европе, где в 1970-е успешно выступал на фестивалях и в клубах со своей европейской группой «Phil Woods & His European Rhythm Machine», состоящей из местных музыкантов. Для французского телевидения он сочинил балет «Peace», а с оркестром Мишеля Леграна записал «музыку настроения» — пластинку под названием «Images». Одно время его интересовали бразильские и латиноамериканские мелодии, и он записал диск «Floresta Canto». Как композитор он также создал произведение расширенной формы «Rights of Swing» (по аналогии с «Rites of Spring» Стравинского), а его камерные пьесы «Four Moods For Alto & Piano» и «Three Improvisations» для квартета саксофонов впервые прозвучали на концерте в нью-йоркском Таун-Холле.

В 1980-е мы постоянно видели «Phil Woods Quintet» в первой тройке лучших джазовых комбо по всем анкетам. На «Jazz Jamboree 88» (Варшава) в его квинтете играли удивительный трубач Том Харрел, оригинальный пианист Хэл Галпер, басист Стив Гилмор и барабанщик Билл Гудвин. Этот состав сохранился и по сей день. Он является украшением любого фестиваля, это классика современного джаза.

«Я горжусь тем, что меня называют джазовым музыкантом, потому что джаз — это просто то, что я делаю, что я есть и чем живу. Главной целью артиста всегда было что-то сказать людям. И когда я выхожу на сцену играть, то делаю все лучшее, что могу».

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                         |                                |
|-------------------------|--------------------------------|
| Woodlore (1955).        | Young Bloods (1956).           |
| Bin! Feathers (1957).   | Rights of Swing (1960).        |
| Musique Du Bois (1974). | Live from the Showboat (1976). |
| More Live (1979).       | Three for All (1981).          |
| At the Vanguard (1982). | Integrity (1984).              |
| Bop Stew (1987).        | Evolution (1988).              |
| Flash (1989).           | All Bird's Children (1990).    |
| Real Life (1990).       | Live from New York (1991).     |



## ВЯЧЕСЛАВ ГАНЕЛИН

**Н**а протяжении 15 лет в 1970–1980-е гг. в советском джазе наверняка не было более часто обсуждаемого среди любителей и экспертов малого джазового состава (комбо), чем трио «Г-Т-Ч». Его выступления повсеместно вызывали огромный интерес серьезных критиков и молодых дилетантов, внимательных аналитиков и скандальных тусовщиков того времени. Эта необыкновенная музыка была самым тесным образом связана с индивидуальными особенностями участников трио, фактическим стратегом и признанным лидером которого неизменно был Слава Ганелин.

Композитор и пианист Вячеслав Шевелевич Ганелин родился 17 декабря 1944 г. в подмосковном городке Красково. На рояле он начал играть с четырех лет, а джазом заинтересовался в 1961 г., живя в Вильнюсе. Первым самым крупным джазовым форумом для него стала сцена знаменитого международного фестиваля в Таллине, где в мае 1967 г. Слава выступил со своим трио, тогда еще обычного вида (фортепиано, бас и ударные). Но более важной для его будущего оказалась «историческая встреча» с барабанщиком В. Тарасовым в 1969 г., с которым вначале был образован дуэт.

В. Ганелин окончил Литовскую консерваторию (1968) по классу композиции и работал там зав. музчастью Русского драмтеатра. Однако вскоре он стал известен по всей стране благодаря своим выступлениям на джаз-фестивалях и концертах. Его дуэт с Тарасовым произвел фурор и вызвал много споров на фестивалях в Горьком (октябрь 1970) и Донецке (февраль 1971), показав программу «Opus a Due» в форме цикла коротких пьес авангардного направления, но уже в марте 1971 г. к ним присоединился саксофонист из Свердловска

В. Чекасин, и следующие полтора десятилетия ансамбль существовал как трио «Г-Т-Ч».

Трио поражало слушателей совершенно необычной музыкой. Программа «Триптих» имел большой успех на фестивале в Донецке (март 1973) благодаря использованию непривычных тогда электронных приемов, фонограмм, световых эффектов, общемузыкального имиджа и т. п. В дальнейшем трио Ганелина также предпочитало выступать не с исполнением отдельных номеров, а с развернутым циклом пьес, объединенных какой-либо центральной идеей, и с тех пор почти ежегодно ансамбль представлял новую программу, часто непохожую на все предыдущие. Это были такие произведения, как «Ad Libitum» (1974), «Ex Libris» (1975), «Con Anima» и «Poco a Poco» (1976), «Concerto Grosso» (1977), «Домашнее музицирование» (1979), «Ancora Da Capo» (1980), «Con Fuoco» и «Poi Segue» (1981), «Simplice» (1984) и «Non Troppo» (1985).

Сам Ганелин обычно играл в трио на рояле, электрооргане, бассете (клавишный бас) и некоторых других вспомогательных инструментах. Помимо поездок и выступлений с трио, он продолжал также заниматься и своей основной работой в театре. Ганелин является автором двух опер на национальную тематику — «Чертова невеста» (1973, позже был снят одноименный фильм) и «Рыжая лгунья и солдат» (1977), балета «Пугачев» (1970), ряда детских мюзиклов, сочинений для оркестра и песен на стихи литовских поэтов.

Трио и его музыканты были лауреатами большинства всесоюзных и международных джаз-фестивалей, регулярно появлялись на сценах в Москве, Ленинграде (фестиваль «Осенние ритмы») и во многих других городах нашей страны. С 1976 г. «Г-Т-Ч» начало выступать и за рубежом — в Варшаве, Дортмунде, Западном Берлине, Финляндии и Югославии, но самым выдающимся триумфом стали двухнедельные, состоявшие из сплошных аншлагов, гастролы в Англии (1984) и США (1986).

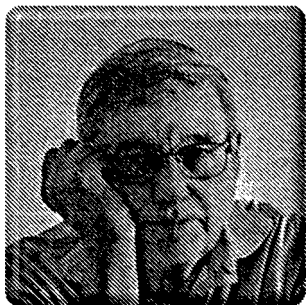
Музыку трио можно было назвать композиционным фриджазом (так считали и западные критики), а сам Ганелин однажды сказал: «Мы строим импровизацию как процесс непрерывных структурных преобразований. При этом мы используем все формальные достижения современной музыки и все традиционно свойственные джазу компоненты — артикуляцию, свинг и т. д.». За эти годы фирма «Мелодия» выпустила примерно

полдюжины пластинок с записями разных программ «Г-Т-Ч» и почти столько же дисков вышло на зарубежных фирмах — польской «Музе», немецкой «Амиге», английской «Leo Records», американской «East Wind».

В середине 1980-х гг. пути музыкантов разошлись, и они начали все чаще выступать отдельно. Ганелин больше времени стал посвящать сочинению иной музыки (не обязательно джазовой), и после поездки в Штаты его трио распалось. Сам он теперь уже много лет вместе с женой и дочерью живет в Тель-Авиве, где продолжает работать по своей специальности. В те годы местная пресса писала, что «в израильский джаз пришло второе дыхание в лице замечательных советских музыкантов». Однако чуда не произошло, и Ганелин не стал пророком в своем историческом отечестве. Он по-прежнему играет музыку образца 1970–1980-х гг., а новое развитие не пришло. И в отсутствие единомышленников он иной раз предпочитает музицировать наедине с компьютером...

В июле 1996 г. на 31-м по счету джаз-фестивале в финском городе Пори организаторы решили вновь собрать музыкантов, которые когда-то удивляли мировое джазовое сообщество своей оригинальной музыкой. Вячеслав Ганелин выступил здесь с трио в новом составе из числа других его литовских коллег прошлых лет (саксофонист П. Вишняускас и барабанщик А. Готесман). Но эта реанимация оставила у слушателей впечатление, что у него пропал заряд, главный стержень — вроде бы все звуки те же, а музыка не та. Все же когда существовало «Г-Т-Ч», для Славы Ганелина, несомненно, это было лучшее время его музыкальной жизни. А может быть, и не только в музыкальной.

## ГЕОРГИЙ ГАРАНЯН



**Н**е только нашим любителям джаза, но и достаточно широкой публике хорошо знакомо это имя. Мы видели его на этикетках пластинок и в титрах кинофильмов, слышали по радио, читали в газетах и журналах. Удивительна судьба этого музыканта, который из студента технического вуза превратился в первоклассного джазового лидера нашей страны.

Альт-саксофонист, композитор и дирижер Георгий Арамович Гаранян родился в Москве 15 августа 1934 г. Еще в начале 1950-х гг. он впервые познакомился с музыкой Чарли Паркера, которая стала для него открытием современного джаза. Правда, он учился в станкостроительном институте, но тогда из многих наших будущих инженеров выходили будущие профессиональные джазмены.

В институтском оркестре Гаранян играл на рояле, но затем постепенно освоил саксофон и в качестве альтиста был принят в состав молодежного ансамбля ЦДРИ под управлением Б. Фиготина. Через два года руководить им был приглашен Ю. Саульский, и после реорганизации там была создана знаменитая «Восьмерка» — наш первый джазовый коллектив, состоящий из импровизаторов. Летом 1957 г. этот состав успешно выступил на джазовом конкурсе во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, и в том же году Георгий закончил технический институт.

Тем не менее, с 1958 г. работать он стал профессионально как солист и концертмейстер группы саксофонистов в оркестре Олега Лундстрема, а параллельно участвовал в септете своих джазовых коллег (Зубов, Лукьянов, Бахолдин, Рычков и др.), которые с 1959 г. при содействии Аркадия Петрова записывали

на радио программы, состоящие из джазовых пьес в современном стиле. Преимущественно они использовали при этом собственные аранжировки советских песен — «Одинокая гармонь», «Темная ночь» и т. п. Уже тогда Гаранян в ансамбле был одним из наиболее виртуозных исполнителей.

Когда в 1966 г. был создан концертный оркестр Всесоюзного радио и телевидения под управлением В. Людвиковского, Георгий Гаранян пришел в него солистом и дирижером (в 1969 г. он закончил курсы дирижеров при Московской консерватории). В те же годы он одновременно играл в малых группах, главным образом в квартете с гитаристом Николаем Громиным. Их первое совместное выступление состоялось еще на Таллинском фестивале 1961 г., а в октябре 1965 г. этот квартет представлял советский джаз на международном фестивале в Праге. Пьесы Гараняна «Баллада» и «Armenian Bounce» были тогда записаны чешской фирмой «Supraphon». Затем произошла встреча с зарубежным джазом на «Jazz Jamboree-66» в Варшаве, были также выпущены московские записи Гараняна с Громиным на «Мелодии» в качестве дипломантов фестиваля «Джаз-67» и т. д.

Как композитор для биг-бэнда Гаранян являлся автором трехчастного «Дивертисмента» (1967), записанного оркестром В. Людвиковского, в котором тогда были собраны наши лучшие джазмены, однако в январе 1973 г. этот прекрасный коллектив был неожиданно распущен. Правда, многих музыкантов тут же пригласили работать в ансамбль при Всесоюзной студии грамзаписи (ВСГ) «Мелодия», и его художественным руководителем назначили Георгия Арамовича. В то время он состоял еще дирижером симфонического оркестра Министерства кинематографии (1973–1976), а в 1976 г. был принят в Союз композиторов.

Но он оставался все тем же современным джазменом, идущим в ногу с эпохой. В своей «Мелодии» Гаранян стал использовать электронику, а его музыка, наподобие музыки Майлса Дэвиса или «Махавишну», соединяла в себе импровизационность джаза и ритмическую основу рока. Помимо популярных альбомов («Знакомые мелодии», «Танго Оскара Строка», «В старых ритмах»), благодаря которым фамилия Гараняна стала известна широким массам, ансамбль записал три джазовых диска — это «Лабиринт» (1974), темы Дюка Эллингтона в джаз-роковой



обработке (1975) и «Концерт в Бомбее», запись с фестиваля «Jazz Yatra» (1980), в котором впервые участвовала «Мелодия». Трудно перечислить все работы и виды музыкального творчества Г. А. Гараяна — в джазе и кино, на радио и телевидении, в студиях записи и даже в области мюзикла («Рецепт ее молодости», 1964). Это действительно многосторонний, высокопрофессиональный артист, и вполне логично, что в 1981 г. ему присвоили звание заслуженного артиста России. В следующем году он оставил ансамбль «Мелодия», которым еще несколько лет потом руководил пианист Борис Фрумкин.

На основе своего богатого практического опыта Гараян создал теоретическое пособие «Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей». В 1980-х гг. он возобновил концертную деятельность в качестве солиста-импровизатора и с успехом выступал на международных джаз-фестивалях в Праге, Дебрецене, Пори, Загребе и Софии, а также в Москве и Ростове-на-Дону.



**ЯН ГАРБАРЕК**  
**JAN GARBAREK**

**С**аксофонист и флейтист, играющий в манере современного джаза и музыки «New Age», последовательно находился под влиянием фри-джаза, европейских авангардных и фольклорных форм, джаз-рока и знаменитой лидийской хроматической системы американского пианиста и композитора Джорджа Рассела. По этому поводу критики замечали: «Гарбарек как бы одухотворяет рок-фразы на языке фри-джаза, используя при этом концепции Рассела».

Родился Ян 4 марта 1947 г. в Мушеэн (Норвегия). В четырнадцать лет, услышав по радио игру Колтрэйна, еще не купив инструмент, он начал изучать по самоучителю позиции и аппликатуру. Приобретя долгожданный тенор, Ян овладел игрой на сопрано- и бас-саксофоне.

В 1962 г. он выиграл любительский конкурс и перешел к профессиональной работе в группе с Джоном Кристенсенем, Терье Рипдалом и Эйрилом Андерсенем. В 1968 г. Гарбарек представлял Норвегию на фестивале Европейского радиовещательного союза и сразу стал фигурой, популярной в кругах джазменов. Особенно интересен и привлекателен был его стиль, чуть холодноватый, суровый и в то же время сердечный.

Ян сотрудничает с Китом Джарретом, Пэлом Даниельсоном, Эберхардом Вебером, Джоном Аберкромби, Чиком Кория, Ральфом Таунером, Джорджем Расселом и Доном Черри.

Особенный интерес представляют его эксперименты в области этнической музыки. Это его увлечение привело к знакомству с Рави Шанкаром и записью совместного альбома «Song For Everyone», кроме того, разрабатывая это направление, Гарбарек записал альбом для народной норвежской певицы Агнес Буен Гурнас, сотрудничал с пакистанским певцом Устед Фати

Али Зан и с трио музыкантов, играющих на табла и саранге (39-струнной скрипке). Через понимание норвежского музыкального фольклора Гарбарек пришел к выводу, что в основе любой народной музыки лежат единые традиции, объединяющие культуры разных народов: «Для меня было очень важно слушать музыку всех народов мира, особенно норвежскую. Вместо поисков музыкальных корней на берегах Миссисипи, я искал их в норвежских долинах. То, что я нашел, имеет некоторые точки соприкосновения с музыкальной культурой Миссисипи».

В 1993 г., продолжая серию записей музыки, основанной на скандинавском этносе, Ян выпускает очередной альбом «Twelve Moons Jan Garbarek Group».

Гарбарек много гастролирует по миру. Его коллектив и его имя известны всем любителям и ценителям джазовой музыки.

Все последние записи альбомов Яна Гарбарека связаны с его группой, в которой с ним сотрудничают такие именитые музыканты, как Эберхард Вебер и Мэрилин Мазур. Именно с этим составом вышел двойной альбом Гарбарека «Visible World» (1996) и следующий за ним «Rites» (1999).

В начале девяностых годов Гарбарек приезжал с концертами в Москву.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Afric Pepperbird (1970).  
Triptykon (1973).  
Folk Songs (1979).

Sart (1971).  
Belonging (1974).  
Wayfarer (1983).  
Star (1991).



## ЭРРОЛ ГАРНЕР ERROLL GARNER

**Э**то тот редкий случай, когда столь выдающийся музыкант, всемирно известная звезда джаза, был самоучкой. В основном свинговый музыкант, этот пианист также и великий джазовый романтик, трактующий свой рояль как оркестр. Богатые, красочные аккорды и перкуссивный стиль левой руки *tempo rubato* (не строго в такт), исполняемый с энергией, теплом и юмором, и необычайный мелодический дар сделали Гарнера исключительно популярным концертным артистом джаза. За три месяца до его гастролей в парижской «Олимпии» билеты перепродавались по двойной цене.

Эррол Луис Гарнер родился в 1923 г. в Питтсбурге. Отец-пианист играл и пел негритянские песни, и жизнь в семье походила на непрерывный концерт джаза.

С трех лет Эррол начал подбирать мелодии на пианино, в семь лет мать пригласила ему учительницу музыки, но дальше второго урока дело не пошло. Он ненавидел гаммы и упражнения, с тех пор все играл по слуху и никогда не знал нот. Он не разбирался ни в аккордах, ни в тональности. Музыканты утверждают, что это невозможно, но факт остается фактом.

Имея уже опыт игры с местными оркестрами, в 1944 г. Гарнер перебрался в Нью-Йорк и быстро вошел в джаз-клубы 52-й улицы, или «Swing Street», как ее называли музыканты. В 1946 г. фирма «Savoy» предложила ему наиграть несколько пластинок, и его первая же сольная запись «Laura» разошлась полумиллионным тиражом.

Обычно Эррол всегда работал с трио, но у него есть и оркестровые альбомы. Впоследствии он перешел в фирму «Columbia», где наиграл 52 пластинки — и ему ни разу не приходилось делать повторной записи. Такого чуда не удавалось добиться

ни одному джазмену. Неспособность читать ноты не мешала ему создавать собственные произведения. Ему принадлежит ряд чудесных мелодий. В процессе сочинения он просто играл их на рояле и записывал на магнитофон, чтобы не забыть. Как-то в Чикаго в один пасмурный день 1954 г. долго не давали посадку его самолету, и у него родилась мелодия «Misty» («Туманно»), которая вскоре превратилась в своеобразный эталон джазового фортепиано и стала «вечнозеленым» стандартом.

По международному опросу критиков журнала «Down Beat» Гарнер был признан лучшим джазовым пианистом мира 1950-х гг. В 1958 г. он оказался первым джазовым артистом (к тому же негритянским), которого ангажировал знаменитый американский импресарио Сол Юрок.

Рецензенты писали: «На своих концертах Гарнер мгновенно превращает любую популярную мелодию в искрящийся оркестровый шедевр, настоящий фейерверк звуков, приводящий в восторг критиков и музыкантов». А закоренелые сторонники классики поражались: «Вы только подумайте! Нот он не знает, а использует все виды классической техники: уменьшенные и увеличенные интервалы, широкое разнообразие тональностей, политональность и ритмические вариации».

«Я тут ни при чем, — говорил Эррол, — просто родился таким. Это Божий дар. Я хочу залить мир звуками и играю то, что чувствую и слышу. В игру я вкладываю всю свою жизнь».

Да, этот необыкновенный человек сам по себе был музыкальным стилем, который невозможно спутать ни с чем иным. Гарнер умер совершенно неожиданно от сердечного приступа 2 января 1977 г. в Лос-Анджелесе. В том же году наша фирма «Мелодия» выпустила по лицензии один из лучших его долгоиграющих дисков «Концерт у моря», записанный в Кармеле (в Калифорнии) в 1956 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Solo Flight (1952).

Original Misty (1954).

Paris Impressions (1958).

That's My Kick (1967).

Gemini (1969).

Dancing on the Ceiling (1989).

Too Marvelous for Words (1954).

Concert by the Sea (1956).

A New Kind of Love (1963).

Up in Erroll's Room (1968).

Magician (1974).

Body and Soul (1991).

Erroll Garner Collection (1992).

## ЕВГЕНИЙ ГЕВОРГЯН



**В**о все времена элитарная музыка авангардных авторов не была и не могла быть популярной среди широкой публики, так как она подразумевает определенный духовный контакт, а в противном случае вызывает ожесточенные споры. И, тем не менее, приходилось быть свидетелем того, как в финале редчайших концертных выступлений Геворгяна эта широкая публика буквально «вставала на уши», будучи захвачена его музыкальными образами, словно пришедшими из космоса.

Но к этому он, конечно, пришел не сразу. Евгений Дмитриевич Геворгян, самый оригинальный джазовый композитор и пианист в нашей стране за последние сорок лет, родился в Москве 2 июня 1936 г. и детство провел в Иране, где работал его отец.

Джаз начал играть с десяти лет и в 1957–1960 гг. исполнял танцевальную музыку в московских любительских ансамблях, включая диксиленд В. Грачева и другие составы традиционного джаза.

То было время молодежных кафе, и в 1962 г. молодой «Жан» Геворгян еще играл регтаймы в московском «КМ» и «Аэлите», когда заинтересовался современным джазом и создал свое комбо совместно с братом Андреем, контрабасистом. Интересно, что в том же году он окончил МВТУ и потом немало лет одновременно работал «технарем», вплоть до поста главного инженера московского завода «Борец». Он говорил: «Я пришел в МВТУ уже сложившимся музыкантом, но не композитором. Композитором меня сделало не музыкальное образование, а технический вуз, потому что способность упорно трудиться, идти до конца привил мне именно он».

В 1963 г. на 2-м университетском джаз-фестивале в Ленинграде был впервые представлен советский джазовый авангард в исполнении квартета Геворгянов (плюс тенор-сакс и корнет), позже квинтета (с ударником). Они играли только собственные композиции с использованием русских ладов и мелодий («Престольный праздник»), впоследствии записанные на радио. После успеха московского трубача Андрея Товмосяна с его пьесой «Господин Великий Новгород» на фестивале «Jazz Jambogee-62» в Варшаве многие наши музыканты стали экспериментировать с фольклором, и Е. Геворгян тогда написал целый цикл по мотивам русского эпоса «Игорь Святославович» (с очень поэтичным, напевным «Плачем Ярославны»). Вплоть до 1968 г. Геворгян был участником и лауреатом практически всех джазовых фестивалей в СССР, включая «Джаз-68» в Москве, где он со своим трио (А. Геворгян — бас и Ю. Нижниченко — барабаны) исполнил новые пьесы «Фанчулла», «Три цвета джаза» и, особенно, «Маски», которые вызвали целую бурю эмоций в зале. Великолепно сделанная технически, это была в высшей степени импрессионистическая музыка, которая волновала воображение и притягивала к себе, как магнит.

Наверное, по причине своей абсолютной музыкальной нестандартности и потому неудобности для зашоренных музыковедов, Геворгян стал «enfant terrible» нашего джаза, а его выступления — редкостью. После 1969 г. были считанные концерты — это «Джазовые посиделки» в МВТУ, фестивали в Новосибирске (1977 и 1988), Ярославле и Казани (1985). Тогда у него были идеи синтетической музыки «Сиджаро» (т. е. симфония + джаз + рок), а также тематика звездных миров («Сады Аэлиты»). Так он прошел путь от «Аэлиты» до «Аэлиты». По той же причине Геворгян никогда не был членом Союза композиторов (службу инженера он оставил), хотя являлся автором музыки к сорока кинофильмам (от «Пиратов XX века» до «Место встречи изменить нельзя»), где его импрессионизм пришелся как нельзя кстати. Чем и жил. До сих пор не вышло ни одной его пластинки, если не считать того, что в 1977 г. «Мелодия» выпустила двойной альбом-сказку «Алиса в стране чудес» с его музыкой.

Тем не менее, эта уникальная личность с совершенно неординарным складом мышления постоянно генерирует новые музыкальные проекты, которые ждут своего воплощения. Е. Д. Геворгян был музыкальным руководителем одного московского экспериментального театра, но с середины 1990-х гг. живет в США.



## ВУДИ ГЕРМАН WOODY HERMAN

**О**дним из самых долгоиграющих был оркестр Вуди Германа, глубоко уважаемый джазменами и высоко ценимый джазфэнами.

Его история — это последовательный непрерывный подъем по ступенькам славы к международному признанию, в основном благодаря личности самого лидера. Кларнетист, альтист, певец и композитор Вудро Чарльз Герман родился 16 мая 1913 г. в Милуоки, штат Висконсин. Он пел и танцевал в местных театрах с шести лет и начал играть на саксофоне в девять лет. С 1930 г. он стал профессиональным музыкантом и после ряда временных работ попал в оркестр Айшема Джонса, одного из самых одаренных лидеров и авторов песен того времени.

Там Вуди работал до 1936 г., а когда Джонс собрался распустить оркестр, его музыканты организовали кооперативный бэнд и выбрали руководителем Германа. Они дебютировали в Бруклине и вскоре приобрели известность как «Оркестр, который играет блюз» (его главной темой тогда была пьеса «Blue Prelude», позже «Blue Flame»). А в апреле 1939 г. был записан быстрый инструментальный блюз «Woodchoppers Ball», ставший величайшим хитом Вуди Германа.

Вся дальнейшая история его биг-бэнда содержит периоды, отмеченные составами «Second Herd», «Third Herd» (т. е. гурт, толпа) и т. д. Музыкантам всегда нравилось работать с ним. Тепло, энтузиазм, интеллект и честность, а также музыкальный вкус и талант сделали Германа одним из самых популярных лидеров всех времен. Джазмены охотно шли к нему — и молодежь, и «звезды», поэтому его бэнд никогда не звучал старомодно.



После войны состав почти полностью изменился, это уже был «Оркестр, который играет боп». Именно им были тогда записаны такие исторические хиты, как «Caldonia» (1945), «Bijou» (1946), «Early Autumn» (1948) и «Four Brothers» (1949). Он привлек внимание Игоря Стравинского, который написал для оркестра Германа свой «Ebony Concerto», впервые исполненный в Карнеги-Холле в марте 1946 г. Как писали критики, «был создан совершенно новый вид джазового красноречия».

Через этот оркестр прошли такие выдающиеся музыканты, как Стен Гетц, Нил Хефти, Нэт Пирс, Ральф Бернс, Билл Гэррис, Флип Филлипс, Зут Симс и др. Звучание «Четырех братьев» (три тенора и баритон) вошло потом во все учебники по аранжировке для саксофонной группы. Сам Герман всегда солировал на кларнете (реже на альте) и иногда записывал вокальные номера (блюзы и джазовые стандарты). Его фразировка была неизменно теплой и музыкальной, а голос отличался чувственным тембром и вибрато. (Однажды он записал пластинку дуэтом с Эрролом Гарнером — пианист играл, а кларнетист пел.)

С 1946 г. вместе с женой Шарлоттой и дочерью Ингрид Герман жил в Голливуде, где купил дом у киноактера Хамфри Богарта. Его оркестр постоянно обновлялся и с каждым разом звучал все лучше, что вызывало восторженную реакцию тысяч новообращенных. А какой же из всех бэндов, спросили его, был лучшим? «Тот, который будет у меня в следующем году!» — ответил Вуди.

Оркестр часто появлялся на европейских фестивалях и находился в вечном движении. В ноябре 1976 г. в Карнеги-Холле состоялся грандиозный концерт, посвященный 40-й годовщине «Woody Herman and the New Thundering Herd». Он продолжал гастролировать по 46–48 недель в году и давал в среднем 27 концертов каждый месяц. Последние двадцать лет правой рукой Вуди стал тенорист и второй дирижер оркестра Фрэнк Тибери.

Вуди Герман умер от паралича сердца 29 октября 1987 г. в Лос-Анджелесе. Последние годы жизни у него были трудными во всех отношениях. Его главная заслуга — в многолетнем сохранении первоклассного биг-бэнда и верности свинговым традициям, несмотря на все экономические сложности нашего времени. В 1988 г. фирма «Мелодия» выпустила сборный диск Германа «Бал дровосеков».

## ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| Woody Herman First Herd (1944).       | Thundering Herds (1945–1947).                                 |
| Hollywood Palladium (1948).           | Early Autumn (1948–1950).                                     |
| Third Herd (1945).                    | Herd Rides Again (1958).                                      |
| Live at Monterey (1959).              | Swing Low, Sweet Chariot (1962).                              |
| Woody's Big Band Goodies (1963–1964). | Woody's Winners (1965).                                       |
| Brand New (1971).                     | Giant Steps (1973).   |
| King Cobra (1975).                    | 40 <sup>th</sup> Anniversary Carnegie Hall<br>Concert (1976). |
| World Class (1982).                   | Woody's Gold Star (1987).                                     |
| Concord Years (1993).                 | Greatest Hits.  |



СТЕН ГЕТЦ  
STAN GETZ

**К**райне редок случай, когда «sound» одного музыканта мог положить начало новому стилю. Одним из самых значительных изменений в джазе была революция в его термодинамике в конце 1940-х — начале 1950-х гг. Это необычное новое звучание наилучшим образом описывает слово «cool» («прохладный»), а его концепция лучше всего иллюстрирует творчество Стена Гетца.

Он родился в Филадельфии 2 февраля 1927 г. По его словам, «я не поляк, как утверждают некоторые. Я по происхождению — наполовину украинец, а наполовину еврей, мои предки из окрестностей Киева». Стен вырос в Бронксе (район Нью-Йорка), где свои музыкальные способности проявлял еще в школьном оркестре, вначале играя на контрабасе и фаготе, а позже перейдя на тенор-саксофон. Пятнадцатилетним парнем он покинул школу, чтобы играть в биг-бэндах — Дика Роджерса, Боба Честера и Джека Тигардена, который даже взял над ним опеку.

Через год Гетц оказался в Лос-Анджелесе, где получил профсоюзную карточку и участвовал в радиошоу оркестра Стена Кентона. Когда-то он мечтал учиться медицине, но тяга к саксофону оказалась сильнее юношеских планов, а его талант открыл ему дорогу в самые именитые биг-бэнды страны — Бенни Гудмена, Джимми Дорси, и в сентябре 1947 г. он пришел в новый состав оркестра Вуди Германа. Именно отсюда началась его слава в качестве одного из «четверых саксофонных братьев» («Four Brothers») с их неотразимым групповым звучанием (три тенора плюс баритон) и солиста этого оркестра (баллада «Early Autumn»).

Манера игры Стена Гетца образовалась не на пустом месте — образцом для подражания для него был великий Лестер

Янг. Придя как бы ему на смену, молодой Стен логически занял свою нишу в истории джазового тенора, постепенно потеснив ветеранов Коулмена Хокинса, Бада Фримена, Бена Вебстера. Но, обладая абсолютно оригинальным звучанием с каким-то действительно холодным, перламутровым оттенком, Стен в то же время всегда был преимущественно лирическим музыкантом. Его ведение мелодии отличалось красивыми широкими фразами, и сама его игра была наиболее привлекательной именно в балладах.

Он обладал также поистине фотографической памятью на музыку. Лишь немногие музыканты знают столько мелодий, как он, а его первая жена, певица, говорила: «Думаю, он женился на мне только потому, что я могла его научить множеству мелодий». Обычно он запоминал весь репертуар каждого оркестра, в котором играл.

В 1949 г. он ушел от В. Германа и затем выступал чаще всего с собственными небольшими коллективами. Он нередко посещал Европу, играл в клубах Швеции, гастролировал с группой «Jazz at the Philharmonic», а 1958–1961 гг. вместе со своей второй женой, шведкой Моникой, провел в Копенгагене, где не раз появлялся на сцене центрального джаз-клуба «Монмартр».

По возвращении домой его первым крупным успехом в Штатах стал альбом «Focus» с композициями Эдди Сотера, а в феврале 1962 г. Гетц вместе с гитаристом Чарли Бердом записал диск «Jazz Samba» с пьесами Антонио Карлоса Жобима в стиле босса-нова, который вскоре стал одним из самых рекордных бестселлеров в истории джаза благодаря хиту «Desafinado». И если раньше Гетц был в основном известен в джазовых кругах, то эта запись завоевала ему всемирную популярность среди широкой публики. Еще один диск босса-новы «The Girl From Ipanema» с певицей Аструд Жильберто принес ему награду «Грэмми» за 1964 г.

В последующие три десятилетия своей жизни Стен Гетц записал десятки других пластинок, главным образом на фирме «Verve» Нормана Гранца. С ним играли такие пианисты, как Хорэс Силвер, Хэнк Джонс, Чик Кория, вибрафонист Гэри Бертон, басист Стенли Кларк, ударник Тони Вильямс, а в студиях и на концертах компанию ему составляли такие «звезды», как Джерри Маллиген, Диззи Гиллеспи, Чет Бейкер, Боб Брукмейер.

В 1960 г. Гетц впервые приехал в Варшаву на фестиваль, где записал одну пластинку с польской ритм-секцией, а в 1978 г. выступал на фестивале в Праге. Там играл и оркестр О. Лундстрема, впоследствии рассказывавшего о том огромном впечатлении, которое произвело на них мастерство выдающегося тенориста. А Джон Колтрэйн среди своих фаворитов из современных тенористов называл четырех — Сонни Ститта, Декстера Гордона, Сонни Роллинса и Стена Гетца, т. е. только одного белого музыканта.

В конце жизни Стен говорил: «Джаз обычно считают негритянским искусством, но в нем есть такие белые, которые идут своим путем. Надеюсь, что я — один из них. И я хочу, чтобы меня помнили за то, что я сумел в нем сделать. Я счастлив быть частью джаза, он помог мне увидеть весь мир и обрести мудрость. Я горжусь тем, что стал частью этой музыки, и хочу, чтобы мои дети и внуки помнили об этом».

Пятилетняя борьба Стена Гетца с неумолимым раком окончилась 6 июня 1991 г. в его доме в Малибу (Калифорния). Шок при этом известии испытали многие джазфэны, которым его блестящая почти полувековая карьера казалась бесконечной.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Modern World (1951).  
The Steamer (1956).  
Jazz Samba (1964).  
Dynasty (1971).  
Gold (1977).  
Spring Is Here (1981).  
Anniversary (1987).  
People Time (1991).

West Coast Jazz (1955).  
Focus (1961).  
Song After Sundown (1966).  
Captain Marvel (1971).  
Another World (1977).  
Poetry (1983).  
Apasionado (1989).  
Opus de Bop (1991).



## ДИЗЗИ ГИЛЕСПИ DIZZY GILLESPIE

**Р**адре del bop» — назвала его однажды итальянская газета «Unita». Этот выдающийся трубач действительно был крестным отцом современного джаза, его ключевой фигурой и одним из самых известных людей в мире. Всю свою жизнь он популяризировал боп и воплотил в себе все лучшее как артист и пропагандист искусства джаза.

Джон Беркс Гиллеспи родился 21 октября 1917 г. в Чироу, штат Южная Каролина. Он был девятым, младшим ребенком в семье каменщика, который также руководил местным бэндом. Гиллеспи рано приобщился к музыке, учился играть сначала на тромбоне, а потом перешел на трубу, одновременно занимаясь теорией и гармонией в негритянском институте Лоринбурга. После смерти отца семья переехала в Филадельфию. Тогда кумиром молодого Гиллеспи был знаменитый трубач Рой Элдридж, место которого в 1937 г. он занял в оркестре Тедди Хилла, где и получил свое прозвище «Диззи» («головокружительный»). С Хиллом он впервые посетил Европу, а с 1939 г. пару лет работал в оркестре Кэба Кэллоуэя. В этот период его игра стала уже приобретать черты, впоследствии характерные для стиля би-боп.

Осенью 1941 г. Диззи познакомился с Чарли Паркером, и вместе с другими молодыми негритянскими джазменами они принялись экспериментировать, подняв импровизацию на новую ступень. В их среде шел творческий процесс «перекрестного опыления», и если считается, что Паркер заложил фундамент бопа, то Диззи был его архитектором.

В начале 1945 г. они сделали первые записи, позже ставшие классикой джаза. Критики назвали Гиллеспи новой звездой среди трубачей. Вскоре он собрал свой биг-бэнд, в который начал

вводить исполнителей латиноамериканской ритмики (Чано Позо), посетил с ним Скандинавию (1948), а в первой половине 1950-х работал с квинтетом.

Его личной визитной карточкой стали надутые, как футбольный мяч, щеки во время игры (хотя он мог отлично играть и в самой обычной манере) и загнутая кверху труба, которую случайно погнули на одной вечеринке в 1954 г., однако Диззи это понравилось, и он хотел даже взять на нее патент, но оказалось, что он опоздал на 150 лет.

В 1956 г. при поддержке Госдепартамента он совершил большое турне по Среднему Востоку с новым биг-бэндом. Впервые правительство выразило официальное признание и оказало финансовую помощь джазу. В дальнейшем Диззи не раз выступал со своим квинтетом на многочисленных фестивалях в Старом и Новом Свете, записал свыше двух сотен пластинок, включая программные работы Лало Шифрина «Гиллеспиана» и «Новый континент» (1962). В 1960–1970-е гг. он часто гастролировал, давая до трехсот концертов в год.

Гиллеспи был одним из немногих представителей бопа, сохранивших в дальнейшем верность этому джазовому стилю. Когда возникли более новые течения, он все равно продолжал работать по-старому. Он остался самим собой и, несмотря на изменение вкусов, по-прежнему радовал слушателей своей игрой.

Его игра была стремительной, полной виртуозных откровений и отличалась необычайной серьезностью. Однако он со своим широчайшим диапазоном мимики и природным комическим даром умел развлекать публику, когда хотел. Он мог превратить свои выступления в необыкновенную смесь развлечения и высокой эстетики.

Диззи женился еще в 1940 г. на молодой танцовщице Лоррэйн Уиллис из Вашингтона, это был удачный и прочный союз. Их дом находился на Лонг-Айленде, по соседству с Луисом Армстронгом, и у них сохранялись с ним дружеские отношения. Диззи был хорошим поваром и способным шахматистом, а также коллекционировал курительные трубки.

Живая легенда джаза, Диззи Гиллеспи, отдавший ему почти шестьдесят лет, умер от сердечного приступа в Нью-Йорке 7 января 1993 г. Его единственный концерт в России состоялся в Москве 10 мая 1990 г.

## ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| <b>In the Beginning (1945–1946).</b> | <b>The Champ (1951–1952).</b>            |
| <b>In Paris (1952).</b>              | <b>Groovin High (1956).</b>              |
| <b>Dizzy in Greece (1956).</b>       | <b>Bird's Works (1957).</b>              |
| <b>At Newport (1957).</b>            | <b>Perceptions (1961).</b>               |
| <b>Night in Tunisia (1966).</b>      | <b>Swing Low, Sweet Cadillac (1967).</b> |
| <b>Portrait of Jennie (1970).</b>    | <b>Montreux'75 (1975).</b>               |
| <b>Dizzy's Party (1976).</b>         | <b>New Faces (1984).</b>                 |
| <b>Paris Concert (1989).</b>         | <b>Bebop and Beyond (1991).</b>          |
|                                      | <b>To Diz with Love (1992).</b>          |



## ДАВИД ГОЛОЩЕКИН



**Ч**арли Паркер говорил: «музыка — это твой собственный жизненный опыт, и если ты не живешь ею, то из твоего инструмента никогда ничего не выйдет».

В нашем джазе едва ли найдется более открытый и бескомпромиссный музыкант, чем мультиинструменталист и композитор Давид Семенович Голощекин, давно уже ставший достопримечательностью города на Неве подобно Медному Всаднику. Хотя родился он в Москве 10 июня 1944 г., но учился в школе-десятилетке при Ленинградской консерватории, окончив ее по классу скрипки.

Как джазовый музыкант он впервые появился на фестивале в Таллине (1961), выступив в качестве контрабасиста с квартетом Ю. Вихарева, а затем работал руководителем ансамбля в гастрольно-концертном объединении Ленинграда (1963–1964).

Его интерес к джазу был подкреплен неустанным трудом, энтузиазмом и большим дарованием, к тому же для Голощекина, как и для многих музыкантов того поколения, занятие джазом было стимулом, помогавшим сохранить (в какой-то степени) незадетость злобой советской действительности. В этот период началась активная деятельность ленинградских джаз-клубов, с которыми Додик был тесно связан и где часто устраивались концерты, проводились джем-сешн, читались лекции о джазе. В 1965 г. он пришел в знаменитый оркестр Иосифа Вайнштейна как пианист, скрипач и аранжировщик, что помогло ему ближе познакомиться с джазовой школой биг-бэндов.

То был пик расцвета легендарного состава оркестра Вайнштейна, признанными лидерами которого в то время являлись альтист Геннадий Гольштейн и трубочник Константин Носов. Вместе с ними Голощекин затем временно переехал в Москву, одна-

ко вскоре вернулся в Ленинград, где решил создать собственный джаз-ансамбль. И начиная с 1969 г. он стал постоянным лидером своего небольшого коллектива, размер которого иногда менялся, но который неизменно оставался в русле джазового мейнстрима.

Тем временем Давид начал выступать со своими музыкантами не только и не столько как пианист, а как трубач, играя также и на флюгельгорне и постепенно осваивая другие духовые инструменты, например тенор- и сопрано-саксофоны. В конечном счете, необычайный природный талант помог ему овладеть игрой практически на всех остальных джазовых инструментах, от барабанов до вибратона, при этом он никогда не забывал о скрипке, применяя в технике игры на ней своеобразную фразировку, напомилавшую Стаффа Смита.

На записанных им долгоиграющих пластинках начиная с 1972 г. Голощекин, конечно, чаще всего играл на трубе, но в 1977 г. он установил своего рода рекорд, выпустив диск «Джазовые композиции», созданный методом многократного наложения записи, где он играл на десяти инструментах, исполняя различные партии, во что трудно было поверить даже профессионалам. И когда в США умер прославленный Хогги Кармайл (1981), свою передачу о нем «Голос Америки» завершил записью темы «Star Dust» именно с этой пластинки Голощекина, а его блестящая скрипичная импровизация прозвучала как подлинный реквием великому композитору.

«Человек-оркестр», Давид Голощекин оказался в Ленинграде идеальным концертным джазовым практиком. Его отличают безошибочное владение языком избранного стиля, глубочайшее знание джазовой классики, безупречный вкус и неистребимое чувство свинга. Через его комбо прошло множество музыкантов, которые стали известными исполнителями прежде всего благодаря партнерству с Голощекиным. Ансамбль с успехом выступал на джаз-фестивалях в Польше и Венгрии, Германии и Финляндии, Швеции и Португалии, на Кубе и в США. Нельзя не вспомнить, как Давид играл с Дюком Эллингтоном и Диззи Гиллеспи, Дэйвом Брубеком и Чиком Кориа — и с кем еще только не играл! Ему принадлежит более дюжины прекрасных собственных композиций — это «Полночь в Летнем саду», «Горький сахар», «В старинном квартале» и др. А по опросам Ленинградского джаз-клуба «Квадрат» он в течение

многих лет регулярно избирался «музыкантом года» и, в конце концов, стал наиболее популярным джазменом города.

Конечно, по ряду причин не все всегда бывало гладко в его прошлой джазовой биографии, как и у других наших джазовых музыкантов тех лет, о чем позже шла речь в музыкальном кинофильме «Когда святые маршируют», снятом в 1991 г. на «Ленфильме», где Голощекин исполнил одну из главных ролей. Сейчас трудно представить, что было время, когда джаз считался у нас «музыкой духовного порабощения». И каким контрастом стало 1 января 1989 г., когда на Загородном проспекте в Ленинграде впервые открылся великолепный центр джазового искусства, впоследствии получивший название «Джаз-Филармоник-Холл», бессменным художественным руководителем которого поныне является народный артист России Д. С. Голощекин. Подобное музыкальное заведение не имеет аналогов в нашей стране (а возможно, и не только у нас), и за эти годы здесь выступали многие зарубежные знаменитости, звезды мирового джаза. Его неповторимая атмосфера и уникальный интерьер привлекают джазменов всех возрастов и уровней, которых Давид Семенович каждый раз приветствует со сцены словами: «Я рад, что сейчас вы сможете получить удовольствие и услышать настоящий джаз!»



## БЕННИ ГОЛСОН BENNY GOLSON

**Т**енор-саксофонист и композитор Бени Голсон родился 25 января 1929 г. в Филадельфии. С девяти лет изучал игру на рояле, в четырнадцать перешел на саксофон. Закончил Говардский университет в Вашингтоне, вернулся в Филадельфию, а в 1951 г. уехал в Нью-Йорк, где присоединился к составу пианиста Тэдда Дамерона и в течение 1950-х играл там со многими именитыми джазменами. В 1958–1959 гг. Голсон был активным участником ансамбля Арта Блэки, тогда он уже стал известен и как композитор и некоторые его пьесы были записаны в составе «Jazz Messengers», а осенью он организовал собственное комбо «The Jazztet» с трубачом Артом Фармером, с которым он работал до 1963 г. К тому времени окончательно сформировался характерный стиль игры Голсона, представлявший собой яркую смесь хард-бопа и свинга.

Особую репутацию Голсон приобрел как автор оригинальных мелодий, которые вскоре стали джазовыми стандартами. Среди самых известных его пьес, часть которых затем превратилась в «вечнозеленые» песни, «Blues March», «Stablemates», «I Remember Clifford», «Whisper Not», «Along Came Betty», «Killer Joe», «Little Karin» и др.

После 1968 г. Голсон активно работал в Голливуде, где на его музыку был большой спрос. Он писал для самых разных популярных артистов — Пегги Ли, Нэнси Уилсон, Лу Роулс, Сэмми Дэвис-мл., Дайэна Росс. В июне 1990 г. он выступал на 1-м Московском международном джаз-фестивале.

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Blues on Down (1958).  
Free (1962).  
Moment to Moment (1983).

Turning Point (1960).  
California Message (1980).  
Star Dust (1987).



## ЭДДИ ГОМЕЗ EDDIE GOMEZ

**К**онтрабасист современного джаза Эдди Гомез родился 4 октября 1944 г. в Сан-Хуане (Пуэрто-Рико), но вскоре его семья переехала в Нью-Йорк. Начал играть в одиннадцать лет и был участником молодежного биг-бэнда под управлением Маршалла Брауна на джаз-фестивалях в Ньюпорте в 1959–1961 гг. Он учился в музыкальной школе Джульярда (Нью-Йорк) у Фреда Циммермана (1963) и к 1965 г. уже считался одним из самых способных представителей новой музыки.

Затем Гомез играл со многими музыкантами разного плана (Мэри Эн Мак-Партленд, Пол Блей, Гэри Мак-Фарленд), критики относили его музыку к стилю кул и к латиноамериканскому джазу, но наиболее важными для него были одиннадцать лет (1966–1977), которые он почти непрерывно провел в трио выдающегося пианиста Билла Эванса, где его изысканная артикуляция на своем инструменте оказалась неотъемлемой частью звучания трио. Он также иногда в эти годы сотрудничал с флейтистом Джереми Стейгом и альтистом Ли Коницем.

В конце 1970-х — начале 1980-х гг. Гомез некоторое время играл с группой «Steps Ahead» братьев Брекер, записывался с Бенни Уоллесом, Хэнком Джонсом, Джеком Де Джоннетом и Джоэнн Брэкин. В 1990 г. на фирме «Columbia» вышел его диск «Street Smart», где он балансировал между стилем фьюжн и более традиционным материалом. В 1997 г. Эдди Гомез выступал в Москве в концерте, посвященном 75-летию советского джаза. Один из последних записанных им альбомов — «Gomez, 1991».



## ПОЛ ГОНЗАЛВЕС PAUL GONSALVES

**К**огда Дюка Эллингтона, пианиста и непревзойденного лидера биг-бэнда, спрашивали, на каком инструменте он играет, он обычно отвечал: «Я играю на оркестре». Появлению специфического «эллингтоновского звучания» оркестра способствовали выдающиеся музыканты, уникальные солисты-импровизаторы, владевшие мастерством оригинального звукоизвлечения и проработавшие не один десяток лет вместе с Эллингтоном. Позже он не раз писал для них музыку, указывая в партитурах не голоса инструментов, а прямо фамилии исполнителей. Такой яркой индивидуальностью в его оркестре был и тенор-саксофонист Пол Гонзалвес.

Родился он в Бостоне, штат Массачусетс, 12 июля 1920 г., детство провел в Нью-Бедфорде, штат Род-Айленд. Его предки имели, очевидно, какие-то испано-мексиканские корни, во всяком случае, кроме английского Гонзалвес прекрасно владел испанским языком и позднее нередко служил Эллингтону переводчиком во время гастролей по Латинской и Южной Америке.

Первым инструментом Пола была гитара, но затем, находясь под влиянием Коулмена Хокинса, он перешел на саксофон и уже в начале 1940-х гг. играл на теноре в бэнде Сабби Льюиса. После армии (1942–1945) он нередко работал в оркестрах Каунта Бэйси (1946–1947) и Диззи Гиллеспи (1949–1950), а в сентябре 1950 г. его пригласил к себе Эллингтон, и Пол остался с ним более чем на два десятилетия, до конца своей жизни.

Скромный, добродушный и веселый человек, он заполнил тот пробел, который остался в рядах саксофонистов Эллингтона после ухода Бена Вебстера.

Гонсалвес был способен бесконечно нанизывать квадрат за квадратом в своих быстрых соло, но к творческим высотам его

поднимала теплая, рапсодическая трактовка баллад. Обладая богатым тоном звучания, он был настоящим мастером баллад — и здесь вспоминается наш саксофонист Игорь Лундстрем, брат Олега Лундстрема.

В середине 1950-х гг. в карьере Эллингтона наблюдался спад, и он иногда говорил: «Я родился второй раз в 1956 г. на джаз-фестивале в Ньюпорте». Его бэнд появился там на сцене очень поздно вечером, когда публика уже собралась уходить, и Дюк объявил пьесу «Diminuendo & Crescendo In Blue». Через пару минут люди вернулись обратно, по толпе прошел ток. У микрофона на теноре солировал Пол Гонзалвес, не останавливаясь ни на миг, с неослабевающим напором. Вскоре все слилось в один динамический перкуссивный корус, вокруг кричали «Еще, еще!», сотни пар начали танцевать, а организаторы фестиваля испугались, что все пойдет вразнос и толпа станет неуправляемой. Никто не знает, как наступают такие эмоциональные моменты. А Гонзалвес продолжал дуть, сыграв (по самому скромному подсчету) двадцать семь квадратов, хотя, по мнению слушателей, их было сто двадцать семь. Это был поворотный пункт в карьере Эллингтона, а Гонзалвес стал героем Ньюпорта. Он вспоминал, как однажды на другом концерте владелец зала выразил ему свои сомнения: «Я не верю, что вы могли так долго играть в Ньюпорте!» Гонзалвес сделал ему одолжение и исполнил шестьдесят шесть квадратов.

Его талант не раз раскрывался в таких сольных шедеврах, как «Solitude» (1950), «Circle Of Fourths» (1957), «Happy Reunion» (1958), «Mount Harissa» (1966) из знаменитой «Дальневосточной сюиты» Дюка, а помимо записей с Эллингтоном он также сделал ряд альбомов и под своим собственным именем — «Getting Together», «Cleopatra Feelin Jazzy», «Tell It The Way It Is», «Humming Bird», «Just A-Sittin & A-Rockin».

В 1974 г., когда сам Эллингтон утасал в больнице, Гонзалвес неожиданно оказался в Голландии, куда поехал играть по чьему-то приглашению, покинув Нью-Йорк всего с несколькими долларами в кармане.

Неизвестно, каким образом он затем попал в Англию, где искал своих знакомых. Оттуда вскоре пришла весть, что Пол умер в Лондоне 14 мая. Дюк так и не узнал об этом, ему не решились сообщить о кончине любимого саксофониста, а через десять дней он тоже ушел навсегда.

Между ними были теснейшие связи. «Мы называли его бродячей скрипкой, — говорил о нем Эллингтон, — потому что иногда во время концерта он брал свой инструмент и подходил к какой-либо группе зрителей или играл свое соло какому-нибудь одному ребенку из публики. Он пользовался огромным уважением, но никогда ничего не требовал для себя, ему ничего не было нужно, кроме доброго слова. В его голове никогда не было ни одной дурной мысли. При такой чистоте помыслов из него мог бы выйти, наверное, неплохой священник».

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

Cookin 1 (August 1957).

Tell It the Way It Is (1963).

Just A-Sittin and A-Rockin (1970).

Getting Together (1960).

Salt and Pepper (1963).

Paul Gonsalves Meets Earl Hines (1992).





## ДЕКСТЕР ГОРДОН DEXTER GORDON

**Д**екстер Гордон родился 27 февраля 1923 г. в Лос-Анджелесе в интеллигентной семье (отец — врач). Он был представителем следующего поколения тенористов. Декстер изучал гармонию, теорию музыки, кларнет и саксофон. Начав играть профессионально с семнадцати лет, он объездил все Штаты от побережья до побережья, работая с различными известными негритянскими оркестрами и группами, включая Лайонела Хэмптона, Луиса Армстронга, Билли Экстайна и Чарли Паркера.

Хотя сперва его фаворитом был Лестер Янг, позже Декстер стал одним из первых музыкантов, кто применил идеи би-бопа к тенору и сам начал оказывать влияние на таких личностей, как Джон Колтрэйн и Сонни Роллинс. Но с сентября 1962 г. по 1978 г. он постоянно работал в Европе и жил в основном в Копенгагене (не считая кратких визитов в США), выступая со своим квартетом в клубах и на фестивалях в Норвегии, Швеции, Швейцарии, Берлине и Праге.

Вернувшись на родину, этот тенорист нашел, что там еще есть достаточно широкая аудитория слушателей, которая его помнит и знает. За эти годы Декстер стал зрелым ветераном и прибыл в Штаты как бы на следующем витке спирали развития своей музыкальной карьеры. Опыт и мастерство упрочили его рейтинг в категории ведущих звезд современного джаза.

Гордон являлся также способным композитором, его пьесы «Декстерити», «Монмартр», «Наш человек в Париже» и другие известны многим любителям джаза. В 1986 г. он снялся в кинофильме «Round midnight» («Около полуночи») французского режиссера Бертрана Тавернье, где сыграл роль (и играл на теноре) некоего прототипа Лестера Янга.

Умер Декстер Гордон в Филадельфии 25 апреля 1990 г. После него осталось несколько десятков долгоиграющих пластинок, записанных им в Европе и Америке, в студиях и на концертах, и по-прежнему доносящих до нас его легко узнаваемый бесподобный тенор.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Hunt (1947).  
Doin' Alright (1961).  
Cheesecake (1964).  
Jumpin Blues (1970).  
Sophisticated Giant (1977).  
American Classic (1982).  
Love for Sale (1984).

Daddy Plays the Horn (1955).  
Swingin' Affair (1962).  
Tower of Power (1969).  
Stable Mable (1975).  
Gotham City (1981).  
King Neptune (1984).  
Both Sides of Midnight (1992).



## СТЕФАН ГРАППЕЛЛИ STEPHAN GRAPPELLI

**С**амый знаменитый скрипач и ветеран джаза европейского происхождения Стефан Граппелли родился 25 января 1908 г. в Париже, скончался 1 декабря 1997 г. Фактически, он был свидетелем эпохи и современником эволюции джаза на протяжении всего XX в.

Будучи в основном самоучкой, Граппелли, тем не менее, явился пионером скрипки как джазового инструмента. Его свингующие, яркие соло и привлекательный, сочный тон звучания оказали огромное влияние на всех последующих скрипачей. Вначале он немного учился играть на фортепиано, но впоследствии как скрипач был гораздо ближе к джазу, играл решительным, напористым звуком с острой атакой, добавляя к этому с истинно французским лоском искрящиеся пассажи. При этом все его импровизации имеют большое мелодическое дыхание, состоят из коротких фраз и содержат продолжительные, связанные линии.

Появившись впервые на парижской сцене в 1934 г. вместе с уникальным гитаристом Джанго Рейнхардтом и его квинтетом «Hot Club of France», Граппелли оставался в этом составе до 1939 г. (Он также играл на фортепиано во время парижской сессии Рейнхардта и Коулмена Хокинса в 1937 г.) Квинтет сразу произвел международную сенсацию, но его первые записи были отклонены как слишком модернистские. Такими они и были для тех лет и некоторое время оставались неизданными, пока небольшая фирма «Ultraphon» тремя месяцами позже не выпустила первый тираж.

После начала войны Граппелли жил в основном в Англии, где играл с пианистом Джорджем Ширингом. В 1946 г. он возобновил сотрудничество с Рейнхардтом и работал с ним в Па-

риже (1947–1948) и Риме (1949). В 1950-е гг. он выступал нечасто, но в 1960-е по-прежнему гастролировал по Франции и иногда записывался с приезжавшими в Европу американскими музыкантами, включая Оскара Питерсона, Дюка Эллингтона и Джона Льюиса.

Его карьера получила новый импульс в 1966 г. благодаря успеху превосходного альбома «Violin Summit» (на «MPS/BASF»), который он записал вместе со своими коллегами-скрипачами из США (Стафф Смит), Дании (Свенд Асмуссен) и Франции (Жан-Люк Понти). Впоследствии с ним играли также Рэй Нэнс (США), Дидье Локвуд (Франция) и даже Иегуди Менухин, с которым он записал три диска (один вышел по лицензии в России на «Мелодии» в 1980 г.). В 1969 г. состоялся американский дебют Стефана Граппелли на джаз-фестивале в Ньюпорте, и он время от времени продолжал бывать в США на протяжении последующих двадцати пяти лет и записывался со столь разнообразными (и иной раз противоречивыми) музыкантами, как Гэри Бертон, Дэвид Грисмен, Маккой Тайнер, Эрл Хайнс, Хэнк Джонс, Барни Кессел и Тереза Брюер. Среди его лучших альбомов — «Violin no End» (на «Pablo»), «Feeling + Finesse = Jazz» (на «Atlantic»), «I Remember Django» (на «Black Lion»), «At the Winery» (на «Concord»).



## НИКОЛАЙ ГРОМИН

**О**дной из особенностей послевоенного советского джаза было то, что многие молодые джазмены, пришедшие в него, по существу являлись дилетантами, т. е. непрофессионалами, в дипломе которых была записана совсем не музыкальная специальность. Таков был путь и выдающегося российского гитариста Николая Громина.

Он родился в Москве 1 октября 1938 г., и в нем рано проявились музыкальные наклонности, но гитару он впервые взял в руки, когда ему исполнилось уже 20 лет. Николай был практически самоучкой, так как в то время занимался в основном эконометрикой (математическими методами экономического планирования), что не помешало ему в 1960 г. выступить в московском джазовом квинтете Вадима Сакуна.

Звезда Громина взошла очень быстро, и успех его был стремительным. Став ведущим солистом на гитаре среди музыкантов Московского городского джаз-клуба, он после дебюта на Таллинском фестивале джаза в 1961 г. приобрел всесоюзную известность, выступив там с квартетом Георгия Гараняна. Затем последовали победа на первом Московском фестивале «Джаз-62» с комбо Алексея Козлова и триумф на международном Варшавском фестивале «Jazz Jamboree» в 1962 г. снова с ансамблем В. Сакуна. Игравший там же со своим оркестром американский трубач-солист Дон Эллис тогда сказал: «Гитарист Николай Громин — что-то удивительное. Будто это исполнитель блюза, бравший уроки у Прокофьева».

На конкурсе молодежных джазовых ансамблей Москвы, который проводился в апреле 1965 г. в концертном зале гостиницы «Юность», Громин выступал со своим собственным квартетом в следующем составе: М. Цуриченко (альт-сакс), А. Ис-

платовский (бас), В. Журавский (ударные) и он сам. Квартет получил высокую оценку жюри, а Николай был отмечен как лучший гитарист и композитор, так как помимо традиционных джазовых пьес квартет исполнил также его композицию «Коррида».

Это произведение вообще относится к числу наибольших удач Н. Громина. «Коррида» — это настоящая музыкальная поэма, выраженная средствами звуковой живописи. Леонид Переверзев писал о ней в журнале «Музыкальная жизнь»: «Ее композиционная схема кажется очень простой, ее основу составляет повторяющаяся ритмо-гармоническая формула испанского болеро, но квартет Громина находит новое оригинальное решение этой традиционной темы». В 1965 г. «Коррида» была записана «Мелодией» и чешским «Супрафоном», когда квартет Гараяна с Громиным представлял наш джаз на международном фестивале в Праге.

О Громине стали говорить как об одном из самых ярких и значительных европейских джазовых гитаристов, а после очередных международных джазовых встреч в 1966 г. весной в Таллине и осенью в Варшаве, где он опять выступал вместе с Гараяном, читатели польского журнала «Jazz Forum» (№ 7, 1967) назвали Николая лучшим джазовым гитаристом Европы. Все чаще он стал использовать современные ладовые принципы построения своих соло, что особенно было заметно в другой знаменитой композиции Громина «Ночь на Плещеевом озере», которую он исполнил на московском фестивале «Джаз-67».

В 1973 г. Н. Громин впервые выступил как солист-импровизатор с симфоническим оркестром под управлением Максима Шостаковича, исполнив «Лирические новеллы» для электрогитары и большого оркестра, написанные Мурадом Кажлаевым специально для него. Эти шесть симфонических миниатюр были записаны на пластинку и не раз исполнялись в нашей стране и за рубежом.

Ошеломляющее впечатление произвело выступление Громина в дуэте с В. Сакуном на 1-м Рижском джаз-фестивале «Vasaras Ritmi» в июне 1976 г. Он показал блестящую технику, где потрясающий свинг сочетался с балладной напевностью и умением рассказать слушателям свою историю. А в мае 1978 г. на «Мелодии» был записан другой дуэт Н. Громина с его другом

и коллегой-гитаристом Алексеем Кузнецовым в виде диска «Джанго», очень популярного среди джазменов.

В 1979 г. Николай женился на датчанке и переехал в Копенгаген, где работал в центральном джаз-клубе «Монмартр», а также играл там на радио с биг-бэндом «Eclipse» Тэда Джонса, который жил тогда в Дании. Сохранив российское гражданство, он часто бывает в Москве, и в конце 1980-х гг. на «Мелодии» был также записан новый дуэт Громина с Кузнецовым «Спустя десять лет».

«Джаз требует безупречного стиля, — говорил Н. Громин. — Чем короче пьеса, тем труднее, потому что в джазе никуда не денешься: выходишь вчетвером на сцену, начинаешь играть — и через одну-две минуты становится ясно, можешь ты что-нибудь рассказать людям или нет».



## ДЖОРДЖ ГРУНТЦ GEORGE GRUNTZ

**П**ианист и композитор, бэнд-лидер и аранжировщик Джордж Грунтц родился 24 июня 1932 г. в Швейцарии. С четырнадцати лет изучал музыку в консерватории Цюриха и затем получил несколько первых премий, выступая на молодежных джаз-фестивалях в Швейцарии. Далее он перебивался случайными работами у себя дома и в Швеции, а с 1959 г. был пианистом и аранжировщиком на радио в Базеле и ежегодно появлялся на джаз-фестивалях в Сан-Ремо.

После выступления на джаз-фестивале в Ньюпорте (лето 1958 г.) в числе участников интернационального биг-бэнда Грунтц играл в ряде джазовых концертов со своим комбо, а среди своих фаворитов-пианистов называл Арта Тэйтума, Бада Пауэлла и Хорэса Силвера. С 1963 г. он занялся также профессиональным композиторским творчеством, написал ряд джазовых симфоний и камерных пьес, считая, что европейские музыкальные традиции помогают джазу стать признанной формой искусства на нашем континенте. В 1968–1969 гг. как пианист Грунтц был членом известного квартета альтиста Фила Вудса «Rhythm Machine» в Европе, а в январе 1972 г. стал директором-распорядителем джаз-фестиваля «Berliner Jazztage» в Германии. Одновременно он создал некий европейский кооператив пианистов под названием «Piano Conclave», куда входили многие европейские и американские клавишники, выступавшие с концертами по всей Европе.

В 1978 г. Джордж Грунтц создал свой знаменитый «Concert Jazz Band». Наиболее впечатляющим в музыке этого необычного коллектива было ее гармоническое содержание. Грунтц вообще способен был взять лучшее от своей когорты джазменов, и можно сказать, что именно он является музыкальным современником и наследником Гила Эванса.





**СТИВ ГЭДД**  
**STEVE GADD**

**Б**арабанщик Стив Гэдд родился 9 апреля 1945 г., играет блюз и джаз, соул-джаз и современный джаз, но что бы он ни играл, никогда не возникает вопросов о способностях Стива Гэдда как великолепного ударника. Хронологически он появился на джазовой сцене сразу после Билли Кобэма как один из ведущих молодых стилистов джаз-рока, и вскоре его ритмическая манера игры, а также барабанная оснастка стали примером широкого подражания.

С раннего возраста Стив начал обучение игре на ударных инструментах, чему немало способствовал его дядя — армейский барабанщик.

Систематические занятия начались с момента поступления в «Eastman College», где Гэдд учился вместе со Стенли Стритом и Джоном Бэком. В период обучения большое внимание Стив уделяет технике удара и возможностям звукоизвлечения, в определенных музыкальных фразах используя даже корпус барабана.

В конце 1960-х Гэдд был призван на службу в армию, а в 1971 г. он переехал в Нью-Йорк, где очень скоро становится самым популярным барабанщиком в среде музыкантов. Именно здесь Стив прошел настоящую школу, играя во всех стилях и жанрах с такими мастерами, как Пол Саймон, Чарли Саймон, Арета Фрэнклин, Джуди Коллинз, Карла Блей, Джеймс Браун, Джо Кокер, Нэнси Уилсон, Херби Мэнн, Боб Джеймс и Чик Кория. Работа с Чиком Кория (альбомы «Three Quartets», 1981, «My Spanish Heart», 1976, «Friends», 1978, «The Mad Hatter», 1978) была настоящим открытием для Стива. Именно в сессии «Return to Forever» ему открылись безграничные творческие возможности джаз-рока.

До конца 1970-х он оставался сессионным музыкантом, появляясь то с Чиком Кория, то с Майком Мэйниери, то с Херби Мэнном. С 1976 г. Гэдд — участник группы «Stuff» вместе с Гордоном Эдвардсом, Ричардом Ти, Эриком Гэйлом, Корнеллом Дюпри и Крисом Паркером, при всей напряженности его графика работы в студии. Гэдд становится одним из самых популярных барабанщиков, которому стараются подражать перкуссионисты. В Японии продавались даже транскрипции его соло, и все продвинутые японские барабанщики подражали ему. Чик Кория так комментирует это явление: «Каждый барабанщик хочет играть, как Гэдд, потому что он играет совершенно...»

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- The Gadd Gang (1988).
- The Gadd Gang Live At The Bottom Line (1988).
- Gadd Gang — Here And Now (1991 October 25).
- Steve Gadd Drum Scores (1995).
- Gaddabout (1996 June).

## ВЛАДИМИР ДАНИЛИН



**В**плоть до 1940-х гг. аккордеон находился за пределами мира джаза, так как его мелодическая динамика казалась неподходящей для создания свинга. Но в настоящее время уже можно утверждать, что в истории джаза были такие выдающиеся аккордеонисты, как, прежде всего, Арт Ван Дамм, Мэт Мэтьюз, Леон Сэш, Томми Гумина.

В нашей стране аккордеон стал исключительно популярен сразу после войны. Тогда появилось много великолепных трофейных инструментов, на которых любители наяривали «Розамунду», танго, вальсы и польки. Было у нас немало и прекрасных профессионалов, артистов эстрады с именем и известностью — это Борис Тихонов и его квартет, Юрий Шахнов, Леонид Кауфман из оркестра Утесова и т. д. Но никто из них в действительности не играл джаз, и, очевидно, это не было их целью, поэтому по сей день знатоки советского джаза неизбежно затрудняются назвать имя какого-либо отечественного джазового аккордеониста. Здесь выбор невелик, ибо, по существу, среди всех владеющих этим инструментом истинно джазовым российским музыкантом сегодня можно считать только одного.

Именно по этой причине Владимир Николаевич Данилин пользуется сейчас огромным спросом в музыкальных кругах Москвы. Конечно, его знают в столице и как блестящего, талантливого пианиста, но аккордеон был и остается его первой любовью, прошедшей через всю жизнь. Володя Данилин родился 2 декабря 1946 г. в подмосковном Домодедове в очень музыкальной семье. Его мать была музыкантом, хорошо играла на аккордеоне и гитаре, а дядя пел и виртуозно танцевал чечетку (как ныне говорят, «стэп»). С пяти лет Володя принялся осваивать аккордеон, и хотя периодически у него бывали частные

педагога, его можно назвать самоучкой, который потом проходил практику аккордеониста в пионерских лагерях.

Правда, он учился в местной музыкальной школе по классу виолончели (!), но когда в 1962 г. семья переехала в Люберцы, в следующей музыкальной школе, куда его приняли сразу в третий класс как подготовленного музыканта, он проучился год по классу аккордеона, чем и завершилось его формальное образование на этом инструменте. В тринадцать лет Данилин познакомился с джазом через доступные у нас в то время венгерские диски и записи на чешской фирме «Супрафон» и одновременно начал играть на танцверанде в Домодедове. Позже в Люберцах тоже была своя танцверанда, где в первой половине 1960-х наблюдалась большая концентрация легендарных впоследствии московских джазменов — здесь играли молодые А. Товмосян, Б. Мидный, И. Берушкис и др. Именно тогда состоялась первая встреча Данилина с «живым» джазом и теми, кто его делает. Затем Володя работал в оркестре местного ДК как аккордеонист и научился «снимать» на слух различные импровизации с джазовых записей.

«Моим первым кумиром был, конечно, Арт Ван Дамм, — говорит он, — но меня интересовал джаз вообще, без ограничений — в частности, знаменитая группа „Jazz Messengers“ Арта Блэки». Вскоре у него уже был собственный состав в виде трио (плюс бас и ударные), и как квартет с саксофонистом Э. Утешевым они впервые выступили на джаз-фестивале в Калининне (1968).

Первая профессиональная работа В. Данилина была в Московском объединении музыкальных ансамблей в 1965 г. в качестве аккордеониста и руководителя собственного комбо. Потом он работал в группах с лучшими музыкантами Москвы (Утешевым, Герасимовым, Высоцким, Пономаревым, Чугуновым и т. д.), постепенно переходя на фортепиано, открывающее перед ним другие возможности. Образцом пианиста для него был тогда Вагиф Садыхов, что и повлияло на решение Володи стать пианистом.

Далее Данилин в течение восьми лет был пианистом квинтета Андрея Товмосяна 1-МОМА, выступая в различных московских клубах, что он сам считает своим основным «университетом». Он уже оставил аккордеон и окончательно переключился на фортепиано, поступив в Царицынское музучилище в 1974 г.

по классу рояля и продолжая работать в МОМА. С училищным оркестром он участвовал в джаз-фестивалях (1978) и впервые записался на «Мелодии».

В 1980 г. В. Н. Данилина пригласили в оркестр Олега Лундстрема ведущим пианистом и солистом (с его участием там были записаны два LP и сольный диск Ирины Отиевой), где он работал и гастролировал до 1983 г. Затем он четыре года провел в оркестре МОМА под управлением Вячеслава Кадырского (плюс записи на радио) и еще четыре года — в квартете саксофониста Станислава Григорьева.

Все дальнейшие работы Данилина были связаны только с джазом, при этом он постепенно вернулся к аккордеону, видя в нем свои несравненные музыкальные возможности.

Сейчас Владимир Николаевич выступает и как пианист, и как аккордеонист, отдавая предпочтение последнему амплу. Он обладает абсолютным музыкальным слухом и может «снять» любую тему. Его главный фаворит — пианист Арт Тэйтум, а среди аккордеонистов — Томми Гумина, Фрэнк Марокко и Мэт Мэтьюз. У него есть также ряд собственных композиций («Не надо усложнять», «Blues in C» и др.). Дочь В. Данилина унаследовала превосходную музыкальность отца.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

(CD) — «Once I Loved» (1998), Boheme Music, Inc.



## ПОЛ ДЕСМОНД PAUL DESMOND

**О**дин из ведущих альт-саксофонистов кул-джаза Пол Десмонд родился 25 ноября 1924 г. в Сан-Франциско, ушел из жизни в Нью-Йорке вследствие заболевания раком легких 30 мая 1977 г. Его отец был некоторое время органистом-тапером в кинотеатрах, где показывали немые фильмы, а затем работал аранжировщиком в популярных оркестрах 1920-х гг.

Пол изучал вначале игру на кларнете в местном университете, в 1950 г. недолго играл в оркестре гитариста Алвино Рея, а на следующий год присоединился к только что созданному квартету Дэйва Брубeka, с которым работал до 1967 г., когда оригинальный состав квартета распался.

Его лирический и в то же время свинговый стиль, а также легкий, воздушный тон нравились всем музыкантам, профессионалам и любителям, даже тем, кто не был поклонником музыки Брубeka в целом. Как композитор Десмонд написал самый знаменитый хит этого квартета под названием «Take Five» на 5/4, эта тема впервые была записана в июле 1959 г. на диске Брубeka «Greatest Hits» (фирма «CBS»), который в 1976 г. выпустила по лицензии наша «Мелодия». (Впоследствии, написав к этой теме свой текст, жена Брубeka Айола превратила ее в песню, которую с успехом исполняла, например, Кармен Мак-Рэй.)

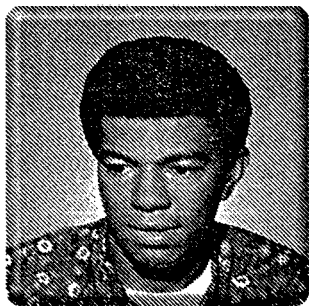
Уже в 1953 г. Десмонд был назван «новой звездой», по данным анкеты критиков журнала «Down Beat». Кроме Брубeka, он тогда неоднократно записывался также с Джерри Маллигеном (в 1952, 1957 и 1962 гг., на фирмах «Fantasy» и «Bluebird»), а в сентябре 1961 г. вместе со струнными и гитаристом Джимом Холлом записал очень характерный для себя прекрасный

альбом «Desmond Blue» (на «RCA Victor»), который позже переиздавался под названием «Late Lament» (на «Bluebird»).

После Брубeka Десмонд сотрудничал и записывался, например, с «Модерн джаз-квartetом» Джона Льюиса (концерт в Таун-Холле, декабрь 1971), но наиболее памятной стала его клубная сессия в Торонто (Канада) с такими выдающимися местными профессиональными музыкантами, как гитарист Эд Бикерт и басист Дон Томпсон (1975) плюс барабанщик Джерри Фуллер.

Десмонд собирался написать книгу о своих годах с Брубекoм под названием «How Many of You Are There in the Quartet» («Сколько вас там в квартете»), но не успел ее закончить.

Его лучшие долгоиграющие диски — это «East of the Sun», «Take Ten», «Pure Desmond», «Skylark», «Two of a Mind» и др.



## ДЖЕК ДЕ ДЖОННЕТ JACK DE JONNETTE

**Б**арабанщик, композитор и бэнд-лидер, один из самых известных представителей перкуссии в современном джазе, родился 9 августа 1942 г. в Чикаго. В течение десяти лет изучал классическую музыку в местной консерватории (класс фортепиано), при этом много слушал записи Ч. Паркера, Д. Гиллесли, Б. Холидэй, Л. Джордена и др. Потом играл в студенческом концертном бэнде как басист, но вскоре перешел на ударные. Его первыми фаворитами тех лет были Макс Роуч, а затем Филли Джо Джонс и Элвин Джонс — выдающиеся барабанщики современного джаза. Будучи еще в Чикаго, Джек работал с самыми различными группами любого музыкального жанра, от блюза (Ти-Боун Уокер) до фриджаза (Ричард Абрамс), но в начале 1966 г. он переехал в Нью-Йорк, где сотрудничал с музыкантами уже чисто джазового плана — такими, как органист Биг Джон Пэттон, саксофонист Джеки Мак-Лин, певицы Эбби Линкольн (жена Макса Роуча) и Бетти Картер.

С этого времени Джек Де Джоннет стал часто появляться на всех джазовых сценах. В конце 1960-х он два года работал и гастролировал с квартетом известного тенориста Чарльза Ллойда, в частности, выступал с ним в программе знаменитого международного джаз-фестиваля в Таллине (май 1967 г.). Сам Ллойд шесть раз был в Европе.

Впоследствии Де Джоннет почти все время работал в пределах Нью-Йорка на разовых сессиях с такими музыкантами, как Джон Колтрэйн, Телониус Монк, Фредди Хаббард, Билл Эванс, Кит Джаррет, Чик Кория и Стен Гетц. Наиболее известным было его сотрудничество с Майлсом Дэвисом, к которому он присоединился весной 1970 г. и в течение следующих двух



лет принимал участие в записи всех его альбомов (например, «Bitches Brew»).

К концу 1971 г. Джек организовал собственное комбо «Compost», стал записываться и гастролировать под своим именем как лидер джаз-роковой группы, играя на фортепиано, клавишнике, органе и ударных, а иногда выступая и как вокалист. В 1975 г. он возглавил собственный квартет в составе Алекса Фостера (саксофон), Джона Аберкромби (гитара) и Питера Уоррена (бас).

Подобно некоторым другим джазменам, начинавшим в 1960-е гг. в качестве барабанщиков, Де Джоннет постепенно превратился в выдающегося разностороннего музыканта, проявившего значительный талант композитора. Одним из его наиболее представительных альбомов является «The De Johnnete Complex» (на фирме «Milestone», декабрь 1968 г.), включавший два реквиема памяти Джона Кеннеди и Мартина Лютера Кинга.

Наряду с Элвином Джонсом и Тони Вильямсом Де Джоннет считается одним из самых видных ударников современного джаза, умеющим играть в любых стилях с неизменным пульсом. Его можно назвать эклектичным барабанщиком и настоящим художником джаза.

Затем у него были два оркестра — «New Directions» (1970-е) и «De Johnnete Special Edition» (1980-е), в основном он записывался на фирме «ЕСМ». В 1990-е гг. он интересовался слиянием народной американской музыки и джаза, а в последнее время (1996 г.) работал в трио — Кит Джаррет (фортепиано) и Гэри Пикок (бас).

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Sorcery (1974).

New Rags (1977).

Irresistible Force (1986).

Cosmic Chicken (1975).

Tin Can Alley (1980).

Parallel Realities (1990).

Music for the Fifth World (1993).



## ПАКО ДЕ ЛУСИА PACO DE LUCÍA

**В**ыдающийся гитарист стиля фламенко и современного джаза, настоящее имя которого Франсиско Санчес Гомес, родился в 1947 г. на юге Испании в Альхесирасе.

Его отец и брат играли на гитарах, так он познакомился со своей национальной музыкой, а в 1960 г. произошла его встреча с известным испанским гитаристом Ниньо Сабикасом, который научил его практике интерпретации музыки фламенко.

К 1967 г. Пако Де Лусиа пришел также в джаз вместе квинтетом Педро Иттуральда и записал долгоиграющий диск «Flamenco Jazz», который был представлен в известной серии И. Э. Берендта «Jazz Meets the World» на фирме «SABA» (MPS/BASF Records).

Затем он записал знаменитые пьесы испанского композитора Мануэля Де Фальи (1876–1946) «Cancion del fuego fatuo» и «Cancion de las reñas de amor», классические темы испанской народной музыки, подтвердив тем самым связь со своими национальными корнями.

В начале 1970-х Де Лусиа познакомился с американским гитаристом испанского происхождения по имени Эл Ди Меола, который играл тогда с квартетом клавишника Барри Майлса, а потом (с 1974 г.) с группой «Return to Forever» Чика Кория, и вместе с Ди Меолой он записал великолепный дуэт в виде пьесы «Mediterranean Sundance» (1976) в альбоме «Elegant Gypsy» (на фирме «Columbia»).

Далее в начале 1980-х Де Лусиа стал сотрудничать с гитаристом Джоном Мак-Лафлином, вместе с которым и с Элом Ди Меолой записали такие великолепные диски, как «живой»

концерт «Friday Night In San Francisco» (декабрь 1980 г., позже изданный по лицензии фирмой «Мелодия»), а также «Electric Rendez-vous» (на фирме «Columbia», 1981) и «Belo Horizonte» (на «WEA»), более близкие к джаз-року.

Но в принципе Пако Де Лусиа является продолжателем чисто национального музыкального направления таких знаменитых испанских гитаристов, как Марио Эскудеро, Карлос Монтанья, и своего учителя Ниньо Сабикаса.

Мы могли видеть знаменитого Пако Де Лусиа в прекрасном фильме «Кармен» (реж. Карлос Саура, 1983 г., приз Международного кинофестиваля в Канне), а в 1986 г. музыкант выступал с концертами в Москве.



## КИТ ДЖАРРЕТ KEITH JARRETT

**О**ригинальный пианист, один из самых талантливых исполнителей современного джаза, родился 8 мая 1945 г. в Аллентауне, штат Пенсильвания. В своей музыкальной эволюции он прошел через би-боп, джаз-рок, классику, представляя дуэты и соло, а в последнее время возглавлял ряд прекрасных комбо, сочетая свинг с блюзовым чувством. Он был старшим из пяти братьев, каждый из которых проявил музыкальные наклонности. Начал изучать игру на фортепиано с трех лет, в чем очень быстро преуспел, и уже в семь лет дал первый сольный концерт. В июне 1962 г. он выступил с двухчасовым сольным концертом собственных композиций. Затем Кит три года провел в Бостоне, где учился в знаменитой музыкальной школе Беркли, возглавлял свое трио и появлялся на местном телевидении. Потом переехал в Нью-Йорк, где работал с такими знаменитостями, как Роланд Кирк, Тони Скотт, группа Арта Блэки (с декабря 1965 г.).

Весной 1966 г. Джарретт присоединился к квартету саксофониста Чарльза Ллойда и, гастролируя с ним по Европе, вскоре приобрел международную известность. (В этом составе в мае 1967 г. он побывал в СССР на памятном джаз-фестивале в Таллине.) В 1970–1971 гг. он был членом часто менявшейся по своему составу группы Майлса Дэвиса, после чего собрал собственный квартет (саксофонист Дьюи Редмен, басист Чарли Хэйден и ударник Пол Мошиен).

Первые записи со своим трио и квартетом были сделаны Джарреттом на фирмах «Atlantic», «Columbia», «Impulse» и в Европе — на «ЕСМ», где он часто записывался соло, например, его двойной альбом «Кельнский концерт» (1975). Критики считали, что его работы в Европе значительно отличаются от того, что

он исполняет в США: «Несмотря на то, что его музыка основана на американской джазовой традиции, общее впечатление от этих записей таково, как будто Шопен и Арт Тэйтум плывут в одной лодке».

В то же время он играл джаз-рок, пробовал брэнчать на струнах рояля (как на арфе), создал множество собственных композиций, был победителем анкеты критиков журнала «Down Beat» (1974–1975), записал несколько десятков разнообразных долгоиграющих пластинок (в основном на «ЕСМ» после 1971 г.) в самых разных составах. Трудно себе представить, чтобы подобная музыкальная активность могла быть связана лишь с одной такой исключительно творческой личностью.

В конце 1996 г. Кит Джаррет в составе трио (Гэри Пикок — бас и Джек Де Джоннетт — ударные) записал «живое» выступление на концерте в Токио (в известном «Орчард-Холле»). Это был новый альбом классических американских стандартов, ставший затем лучшим альбомом года, а трио было названо «лучшим джазовым комбо в мире».



## ГАРРИ ДЖЕЙМС HARRY JAMES

Гарри Джеймс родился 15 марта 1916 г. в г. Олбэни, штат Джорджия, прямо в цирке, где работали его родители, и рос в цирковой атмосфере. Отец — капельмейстер — научил его играть на трубе, и в четырнадцать лет Гарри стал чемпионом штата среди школьников как солист.

Тогда же он начал играть в танцевальных оркестрах, а после ряда временных работ (в том числе у Бена Поллака, известного открывателя талантов) в декабре 1936 г. пришел в биг-бэнд «короля свинга» Бенни Гудмена на место первого трубача и вскоре приобрел огромную популярность у свинговой публики.

В январе 1939 г. по обоюдному согласию он покинул Гудмена, чтобы собрать собственный оркестр. Его влияние на бэнд Гудмена (и на медную группу в особенности) было безмерным, и Бенни не удерживал его, а даже на первое время ссудил деньгами. В дальнейшем на пластинках и «живьем» Джеймс солировал практически в каждой пьесе, привлекая к себе внимание джазфэнов, а в конце 1941 г. записал свой знаменитый хит — балладу «You Made Me Love You». В 1939–1946 гг. по анкетам журнала «Метроном» Гарри считался ведущим трубачом страны. Именно в его биг-бэнде начал тогда свою головокружительную карьеру молодой Фрэнк Синатра.

Популярность Джеймса как лидера все время росла (летом 1942 г. он даже превзошел Гленна Миллера), его оркестр побил все рекорды танцзалов — 8 тысяч посетителей за вечер! Люди стояли за билетами ночами. В июне фирма «Columbia» заявила о нехватке шеллака для выпуска пластинок Джеймса! Будучи фаворитом, он удовлетворял вкус публики с помощью своей блестящей джазовой команды. Оркестр снялся уже в нескольких фильмах, а сам Гарри в июле 1943 г. женился на голливудской звезде

и танцовщице Бетти Грэйбл, с которой прожил до 1965 г., и стал проявлять меньше интереса к музыке.

Для разнообразия он ввел в свой состав десяток скрипок, но к 1946 г. вообще бизнес биг-бэндов пошел все хуже. Джеймс временно распустил оркестр, однако в конце 1940-х он вновь появился на сцене с совершенно новым бэндом. Уже в начале 1950-х среди «фэнов» в Ленинграде с успехом ходили его записи «на ребрах» — «Песня золотой трубы», «Шанхай-буги» и др.

В 1955 г. Джеймс опять полностью реорганизовал свою группу, которая теперь отражала сильное влияние стиля Каунта Бэйси благодаря аранжировщикам (Дж. Хилл, Э. Уилкинс, Н. Хефти, Т. Джонс), ранее работавшим с Бэйси. Манера игры на трубе самого Джеймса, склонявшаяся в 1940-е к некоторой сентиментальности, стала более жесткой и вошла в чисто джазовую колею, как у его кумиров Луиса Армстронга и Роя Элдриджа.

Джеймс всегда сохранял высокие стандарты своего биг-бэнда и ориентированный на джаз стиль. В его составах неизменно работали первоклассные джазовые солисты — «Корки» Коркорен, Хуан Тизол, Уилли Смит, Рэй Симе и бесподобный ударник Бадди Рич (с 1966 г. — Луис Беллсон). Он гастролировал в Мексике и Южной Америке, Японии и Европе, выступал на фестивалях в Монтеррее и в течение 40 лет возглавлял один из самых лучших больших оркестров на мировой джазовой сцене.

Его вторая после музыки любовь — это бейсбол, в который он сам неплохо играл. В последние годы Джеймс выступал в Лас-Вегасе. Там он и умер от рака 5 июля 1983 г. Зная о своей серьезной болезни, незадолго до этого Гарри якобы сказал своим пятерым детям: «Если меня будут спрашивать, скажите, что я уехал на гастроли с архангелом Гавриилом».

Своими лучшими записями сам он считал пьесы «Trumpet Rhapsody» и «Sentimental Rhapsody». Джеймс являлся пожизненным кумиром для Эдди Рознера. В 1990 г. фирма «Мелодия» издала пластинку Гарри Джеймса «Человек, которого люблю».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Harry James and Dick Haymes (1941).  
Harry James in Hi-Fi (1955).  
The Hits of Harry James (1957).

The Man with the Horn (1955).  
More Harry James in Hi-Fi (1956).  
Big Band Recordings.  
The Golden Trumpet of Harry James.



## МАХЕЛИЯ ДЖЕКСОН MAHALIA JACKSON

**С**вязь истоков джаза с религиозной афроамериканской музыкой общеизвестна. Негритянские духовные песни получили название «spirituals», и их мелодии позже стали важной частью репертуара традиционного джаза. Современная городская форма спиричуэлс — это «gospel songs» (или евангелические песнопения), а «королевой госпел» безоговорочно признана певица Махелия Джексон.

Несмотря на то, что Махелия исполняет исключительно религиозные песни, свои концерты она рассматривает как «служение Богу», поет только по воскресеньям и называет джаз «светской музыкой». Все критики, теоретики и публика единогласно считают ее одной из лучших джазовых певиц в мире. Она родилась в «колыбели джаза» — Новом Орлеане 16 октября 1911 г. в семье боксера, который после выступлений работал парикмахером, а в воскресенье превращался в священника. Уже пятилетней девочкой Махелия пела в хоре отца, а с девяти лет, после смерти матери, начала зарабатывать на себя сама. Она служила у белых господ, потом работала в прачечной и после переезда в Чикаго в 1927 г. — упаковщицей на фабрике. Все свое свободное время она пела в церкви, а в 1935 г. даже записала первую пластинку, которая, однако, не принесла ей успеха.

Началом настоящего успеха в блестящей карьере Махелии Джексон следует считать 1946 г., когда ее пригласили участвовать в симпозиуме, посвященном истокам джаза. Там ее попросили исполнить несколько песен в присутствии самых видных американских музыковедов, и когда она закончила, зал разразился овацией. Критики засыпали ее вопросами и заставили петь до полуночи, симпозиум был сорван. Один из слушателей



тогда сказал: «Если бы она запела „Соберемся на берегу“ и направилась к озеру, то все эксперты пошли бы за ней».

Тут же был заключен контракт с фирмой «Columbia», и все пластинки Махелии в дальнейшем записывались в основном этой компанией (ее первым бестселлером стала песня «Move On Up A Little Higher»). В следующем году состоялся концерт Махелии Джексон в Карнеги-Холле, который побил все рекорды успехов. Движение на прилегающих улицах было остановлено, распродали не только сидячие места, но и все входные билеты, зрители заполнили даже сцену, и Махелии с трудом удалось добраться до роаяля.

Она никогда не брала уроков музыки, не умела читать ноты и ничего не знала об аккордовой структуре. «Я служу Богу, читаю Библию всю свою жизнь и всю свою жизнь пела госпелс в баптистской негритянской церкви. Я никогда не пою одну и ту же песню одинаково. Господь не любит людей холодных. Если что-то чувствуешь, то притоптывай ногой, танцуй, хлопай в ладоши, подчеркивая ритм во славу Господа». Ее экспрессивная манера пения логично связана с артистическими концепциями, но Махелия никогда не пела под джазовый аккомпанемент. Единственный раз она участвовала в записи сюиты Дюка Эллингтона «Black, Brown And Beige» (1958) с его оркестром, а когда ей сказали, что это джазовый биг-бэнд, она ответила — нет, это освященная музыкальная организация. (В 1964 г. она вышла замуж за саксофониста Сигмунда Гэллоуэя.)

Самым большим хитом Махелии Джексон была песня «Silent Night», записанная в 1950 г. и с тех пор регулярно транслируемая через уличные громкоговорители в день Рождества. В 1952 г. она совершила успешное европейское турне, посетив Данию, Францию и Англию. В 1957–1958 гг. она участвовала в знаменитых фестивалях джаза в Ньюпорте, где также пела свои госпелс в специальных концертах.

Она не раз выступала в Белом доме для президентов Эйзенхауэра, Кеннеди и Джонсона, в 1960-е гг. ее принимал Папа Римский. При этом, живя в Чикаго и купив дом в «белом» районе города, она часто сталкивалась с проявлениями расовой дискриминации.

Начиная с 1965 г. Махелию стало беспокоить сердце, и ее несколько раз клали в больницу, но, несмотря на это, в 1971 г. она совершила грандиозное турне по Востоку, посетив Японию

и Индию. Она скончалась 27 января 1972 г. в Эвергрин-Паркс, штат Иллинойс.

Есть среди артистов настолько мощные индивидуальности, что их искусство выходит за рамки существующих критериев оценки. Пение Махелии Джексон, полное безмерного величия и невероятной жизненной силы благодаря чудесным особенностям ее голоса, является подлинным феноменом афроамериканской музыки прошлого столетия. Искусство Махелии Джексон стало достоянием миллионов слушателей во всем мире.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Gospel (Released 1977).
- In the Upper Room (Rel. 1986).
- I've Done My Work (Rel. 1985).
- Jesus Is With Me (Rel. 1984).
- Live In Antibes, 1968 (Rel. 1989).
- Mahalia Jackson Collection (Rel. 1985).
- Memorial (Released 1988).
- My Story (Released 1985).
- Nobody Knows The Trouble I've Seen (1989).
- Queen of Gospel (Released 1987).
- Silent Night (Released 1981).
- Warm And Tender Soul of Mahalia Jackson.
- When the Saints Go Marching In (Rel. (1987).



## МИЛТ ДЖЕКСОН MILT JACKSON

**В**ибрафонист Милтон «Бэгз» Джексон, один из самых уважаемых ветеранов современного джаза (стиль боп, затем кул), родился 1 января 1923 г. в Детройте, штат Мичиган. Начал изучать музыку в местном университете (рояль, гитара).

Много позже станет ясно, что Милт революционизировал сам музыкальный подход к вибрафону точно так же, как для трубы тогда это сделал Диззи Гиллеспи, который впервые услышал Милта с детройтским комбо в 1945 г. и тут же пригласил его приехать в Нью-Йорк. Там Джексон играл с такими джазменами-пианистами, как Тэдд Дамерон, Телониус Монк, некоторое время провел в оркестре Вуди Германа, но в основном оставался с Д. Гиллеспи до 1952 г.

В конце этого года вместе с пианистом Джоном Льюисом он организовал знаменитый впоследствии «Модерн джаз-квартет», который доминировал в жизни Джексона вплоть до 1974 г. Они стабильно записывались (остались десятки альбомов) и гастролировали по всему миру (концерты, фестивали) по девять месяцев ежегодно.

Уже 12 декабря 1952 г. был записан их первый диск с композициями Дж. Льюиса «La Ronde» и «Vendôme», а весной 1953 г. — альбом «Django» по названию самой известной темы лидера квартета, посвященной легендарному французскому гитаристу Жанго Рейнхардту. Затем вышли такие диски, как «Fontessa» и «At Musk Inn» (1956), в основном они записывались тогда на фирме «Atlantic», в каталоге которой самым великолепным остался их памятный альбом «Европейский концерт» (апрель 1960 г.), переизданный по лицензии «Мелодией» в 1980 г.

Джексон часто записывался и под своим собственным именем, в больших и малых составах (с его участием вышло около трехсот дисков), включавших таких музыкантов, как Джон Колтрэйн, Рэй Чарльз, Уэс Монтгомери, Квинси Джонс, Рэй Браун, Оскар Питерсон, Майлс Дэвис, Сонни Роллинс, и множество других. Его личные музыкальные качества, скрытые в контексте «Модерн джаз-квартета», проявлялись при этом в более ярком, агрессивном стиле и более мощном, свинговом пульсе, т. е. вместо интроверта он становился как бы экстравертом.

На 40-летие своей деятельности в 1992 г. квартет записал на «Atlantic» прекрасный набор компакт-дисков, включавший как новые исполнения, так и темы прошлых лет. Джексон продолжал свинговать, несмотря на свой почтенный возраст, но 9 октября 1999 г. умер в Нью-Йорке от сердечного приступа.



## ДЖО ДЖОНС JOE JONES

**Д**жонатан Джонс был самоучкой, но ему было у кого поучиться в Чикаго, где он родился 7 октября 1911 г. «Во мне всегда было, наверное, что-то цыганское, так как меня очень привлекали карнавалы и цирки, где шумно и много людей, — говорил он. — Едва ли я получил бы такое же знание жизни, читая книги. Кроме того, я любил танцевать, и это помогало мне развить чувство ритма». Он бросил школу и присоединился к передвижному карнавальному шоу, выступая в нем как певец и чечеточник. За эти годы Джонс также освоил вначале трубу, саксофон и фортепиано, но постепенно оставил эти инструменты, услышав музыку Луиса Армстронга, а затем Коулмена Хокинса и Арта Тэйтума, и в восемнадцать лет остановил свой выбор на барабанах.

Проведя три года на Среднем Западе, Джо Джонс в конце концов осел в Канзас-Сити, где работал ударником в разных малых составах, а в 1935 г. пришел в оркестр Каунта Бэйси. Участвуя в нем, Джонс стал заметной фигурой среди местных музыкантов, когда бэнд Бэйси играл в клубе «Repo», откуда его транслировали по радио. Согласно легенде, этот состав в середине декабря 1935 г. случайно услышал по приемнику в своем автомобиле меценат и продюсер, большой энтузиаст джаза и самый везучий открыватель новых талантов Джон Хэммонд, и в 1936 г. он привез его в Чикаго, где оркестр произвел настоящий фурор.

Тот классический биг-бэнд К. Бэйси отличался исключительно горячей свинговой ритм-группой, игравшей в манере «фоур-бит», неизменной приверженностью к блюзовой структуре и привлекательными аранжировками с использованием риффов. Его знаменитая группа ритма, куда помимо Джонса с само-

го начала входили басист Уолтер Пэйдж, гитарист Фредди Грин (с марта 1937 г.) и сам лидер за фортепиано, тогда получила громкое наименование «All American Rhythm Section», которого, впрочем, заслуживает и до сих пор.

Современное искусство игры на ударных инструментах сделало свой первый большой шаг к зрелости именно благодаря Джо Джонсу, когда его бит на тарелках опередил идеи всех его коллег. Если раньше ударники играли стаккато и не очень заботились об оттенках аккомпанемента, то у Джонса был не менее захватывающий, непрерывный бит, но играл он его легато, поддерживая музыкальное действие и активно помогая ему. Если прежде великие ударники (Чик Уэбб, Джин Крупа, Сид Кэтлетт, Кози Коул) обычно наполняли ритм-группу и весь бэнд своим мощным драйвом на большом барабане, то Джонс ослабил драйв правой ноги, используя ее только для отдельных акцентов и лишь напоминая слушателю о бите, а не настаивая на нем. И это было беспрецедентно в истории свинга.

Кроме того, Джо Джонс был первым последовательным сторонником ровного четырехударного метра. «Легче свинговать, — говорил он, — когда каждой ноте ударник придает полный бит. В каждом такте — четыре удара, которые должны быть равномерны как дыхание, в противном случае свинга уже не будет». Действительно, равномерность четырех ударов («фоур-бит») создавала *son continue*, — непрерывное звучание свингового ритма в отличие от старинного прыгающего ту-бита в диксиленде. Наконец, в своей игре Джонс ярко и артистично соединил блестящую технику с легкостью, юмором и воображением. Недаром в течение нескольких десятков лет им восхищались джазмены всех стилей и направлений, охотно приглашая этого необыкновенного барабанщика на многочисленные сессии записи.

За исключением времени службы в армии Джо Джонс постоянно играл в оркестре Каунта Бэйси целых четырнадцать лет. Он как-то заметил по этому поводу: «Если говорить о музыкальном богатстве, то я — самый богатый ударник, который жил за последние 50 лет, потому что никто не имел того, что я, никто не имел такого удовольствия день за днем играть с таким бэндом. Нигде больше никогда не было ничего подобного». Однако в 1948 г. он ушел от Каунта в гастрольную труппу «Jazz at the Philharmonic» Нормана Гранца, а затем многие годы вел жизнь «свободного художника», выступая в джаз-клубах, на

концертах и фестивалях с Иллинойсом Джеккетом, Лестером Янгом, Эллой Фитцджеральд и Оскаром Питерсоном, с группой «Swingmasters» Бенни Картера и даже с танцорами-четоточниками Милта Бакнера, в Европе и США, включая участие в американском телесериале «Route 66» вместе с Этель Уотерс, Коулменом Хокинсом и Роем Элдриджем.

Джо Джонс умер 3 сентября 1985 г. от пневмонии, это произошло в Нью-Йорке. Он редко играл длинные соло на ударных, но после него остались десятки пластинок, записанных во время бесчисленных сессий в студиях с различными группами музыкантов (в том числе и с его собственными). Есть интересный двойной альбом «The Drums», в котором Джонс играет, рассказывает о своей жизни, других великих барабанщиках и об искусстве игры на ударных, т. е. своего рода джазовая Одиссея.

«Барабанщик должен знать больше музыки, чем кто-либо иной, — говорил Папа Джо в одном интервью. — Он должен понимать любую музыкальную структуру и умело применять свои знания практически, потому что барабан — это сердце музыки».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Jo Jones Special (August 1955).
- The Main Man (November 1976).
- Our Man Papa Jo! (December 1977).



## КВИНСИ ДЖОНС QUINCY JONES

**Т**рубач, композитор, аранжировщик и бэнд-лидер, Квинси Джонс родился 14 марта 1933 г. в Чикаго. В десятилетнем возрасте переехал в Сиэтл, где пел в вокальном квартете местной церкви. Начал играть на трубе в 1947 г. под руководством Кларка Терри, когда тот жил на западе страны. В 1951 г. молодой Джонс уехал на Восток, в Бостон, где учился в знаменитой музыкальной школе Беркли. Затем два года он являлся сайдменом в медной группе оркестра Л. Хэмптона.

После этого Квинси Джонс был свободным аранжировщиком, в мае 1956 г. ездил на гастроли по Ближнему Востоку и Южной Америке со сборным оркестром Диззи Гиллеспи, а в 1957 г. провел несколько месяцев в Париже в качестве ученика выдающегося педагога Нади Буланже, у которой тогда учился также и Мишель Легран.

Вернувшись в Нью-Йорк, Джонс вскоре стал одним из самых оригинальных молодых аранжировщиков, композиторов, бэнд-лидеров, продюсеров и издателей. Уже в сентябре 1956 г. вышел его первый долгоиграющий диск «This is How I Feel About Jazz», а летом 1959 г. — альбом «Birth of the Band».

Начиная с 1950-х и по сей день Квинси Джонс остается одной из наиболее ярких личностей в музыкальном мире США. В отличие от многих других молодых авторов, которые в своих работах экспериментируют с атональностью и расширенными формами, его музыка сохраняется в рамках классического джаза, а его композиции объединяют свинговый дух лучших биг-бэндов прошлого с гармоническими достижениями современного джаза. Одним из лучших его дисков был «Quintessence» (с Филом Вудсом на альте, 1961 г.), затем с новым составом —



«Walking in Space» (1969), «Gula Matari» (1970), «Smackwater Jack» (1971), «Mellow Madness» (1972), «Body Heat» (1973), «Sounds & Stuff» (1978), «The Dude» (1981) и др.

В 1970–1980-х гг. он часто исполнял джаз-рок, инструментальный поп и современный фанк с такими вокалистами, как Валери Симпсон, Чака Хан, Стиви Уандер, Донна Саммер и др. Со своим оркестром он аккомпанировал на записях Пегги Ли, Фрэнку Синатре, он способствовал карьере таких звезд шоу-бизнеса, как Рэй Чарльз, Роберта Флэк, Арета Фрэнклин, Эл Жарро и, конечно, Майкл Джексон.

У него собственная студия записи «Qwest Records», своё регулярное телевизионное шоу «The Fresh Prince of Bel-Air», свой популярный журнал «Vibe» в манере «hip-hop», издаваемый с 1993 г., он организует различные музыкальные фестивали, часто пишет партитуры для голливудских фильмов. В конце 1980-х Квинси Джонс был гостем очередного Московского кинофестиваля.



## ТЭД ДЖОНС TADD JONES

**В** американском джазе была целая джазовая семья из района Великих Озер, состоявшая из трех братьев по фамилии Джонс. Старший из них, Хэнк, стал выдающимся пианистом, младший, Элвин, — одним из лучших джазовых барабанщиков, но наиболее талантливым оказался средний брат Тэд, со временем превратившийся во всемирно известного трубача и бэнд-лидера.

Как и его братья, Тэд Джонс появился на свет в городе Понтиак, штат Мичиган, вблизи «Мотор-Сити», иначе Детройта, автомобильной столицы США. Он родился 28 марта 1923 г. и начал играть еще в местном школьном оркестре. В самом конце 1930-х гг. братья выступали вместе в одном семейном трио, а затем Тэд работал с различными мичиганскими бэндами, пока Дядя Сэм во время войны не призвал его в армию, где он провел три года (1943–1946) в военном оркестре.

После демобилизации у Тэда Джонса началась жизнь профессионального музыканта. Пару лет он работал в Детройте с Билли Митчеллом, имел свой бэнд в Оклахоме, гастролировал с реву Ларри Стила. Но в мае 1954 г. он пришел в медную группу нового оркестра Каунта Бэйси и сразу привлек к себе внимание критиков. Один из них писал: «Современный джазовый трубач, отличающийся великолепным тоном звучания, Тэд Джонс обладает яркой индивидуальностью, зрелостью и чувством музыкальной структуры, что делает его одним из самых значительных инструменталистов джаза».

Одновременно Тэд делал серии превосходных записей с малыми составами на фирме «Blue Note», что еще больше укрепило его репутацию. Покинув Бэйси в январе 1963 г., он в течение двух лет появлялся в комбо с разными джазменами

(Дж. Маллиген, Т. Монк, Дж. Рассел), играл на концертах, фестивалях и в нью-йоркских джаз-клубах, написал по целому альбому аранжировок для Гарри Джеймса и Каунта Бэйси, был штатным музыкантом на телевидении CBS. А в декабре 1965 г. Тэд Джонс начал самый грандиозный проект своей жизни, организовав под совместным руководством с белым барабанщиком Мелом Льюисом новый биг-бэнд из восемнадцати человек, для которого он также писал все аранжировки.

Кооперативный «Thad Jones & Mel Lewis Orchestra» сразу же стал пользоваться огромным успехом в Нью-Йорке, где он обычно выступал по понедельникам в клубе «Village Vanguard» на 7-й авеню. Этот состав объединил лучших джазменов города, которые сначала играли вместе просто для удовольствия, но потом их намерения и цели стали более серьезными.

Вскоре это уже не был так называемый «репетиционный» бэнд, собиравшийся раз в неделю, это была регулярная интересная работа. Отличные записи, сделанные на фирме «Solid State», разнесли весть о новом джазовом коллективе, оркестр начали всюду приглашать, посыпались предложения ангажементов вплоть до Калифорнии. Затем оркестр совершил пять европейских и три японских турне, а весной 1972 г. побывал на гастролях в СССР.

За 1965–1975 гг. в этом оркестре перебивало множество звезд и ветеранов современного джаза, в том числе певицы Ди Ди Бриджуотер и Хуанита Флеминг. Большинство инструментальных партитур принадлежало самому Джонсу, мастеру изысканного голосоведения, оригинально сочетающему флейты, саксофоны и засурдиненную медь. «Я стараюсь писать индивидуально для каждого музыканта, помня о его персональных качествах, — говорил он, — но сохраняя при этом общий характерный саунд всего оркестра».

Тэд Джонс сам часто солировал на трубе или флюгельгорне и, кроме того, являлся искусным композитором. Из-под его пера вышло немало знаменитых впоследствии тем, наиболее известная из них — это «A Child Is Born», а также «Don't Git Sassy», «Little Pixie», «Say It Softly», «Big Dipper», «Tow Away Zone» и др. Тэд Джонс и Мел Льюис выпустили ряд исторических записей, среди них альбомы «Central Park North» (на «Solid State»), «Consummation» (на «Blue Note»), «New Life» (на «Horizon») и отдельные диски с вокалистами Джо Вильямсом и Рут Браун («Solid State»).

В середине 1970-х оркестр дважды был участником традиционного польского фестиваля «Jazz Jamboree» в Варшаве, а в 1978 г. Тэд Джонс решил поселиться в Копенгагене, где возглавил оркестр «Eclipse», выступавший на датском радио и в фестивальных концертах. Тромбонист Боб Брукмайер занимал потом его место в коллегиальном руководстве прежним биг-бэндом с Мелом Льюисом вплоть до смерти последнего в феврале 1990 г.

В 1985 г. Джонсу предложили стать лидером оркестра Каунта Бэйси после кончины великого мастера, с которым он проработал столько лет. Но на этом почетном посту он, к сожалению, пробыл недолго, так как умер от костного рака 21 августа 1986 г. Майлс Дэвис как-то сказал, что он охотнее услышит неправильную ноту от Тэда Джонса, чем совершенную игру кого-либо другого.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Thad Jones-Billy Mitchell Quintet (1953).
- Magnificent Thad Jones (1956).
- Fabulous Thad Jones (1958).
- After Hours (1958).
- Mean What You Say (1966).
- Monday Night (1968).
- Central Park North (1969).
- Suite for Pops (1972).
- Live in Munich (1976).
- Thad Jones and Mel Lewis Quartet (1979).
- Three and One (1985).



## ЭЛВИН ДЖОНС ELVIN JONES

**Э**лвин Рэй Джонс, один из самых выдающихся барабанщиков современного джаза, родился 9 сентября 1927 г. в Понтиаке, штат Мичиган. Всего трое братьев — Тед (трубач) и Хэнк (пианист), Элвин — младший. Он в основном был самоучкой, играл в школьном оркестре. В 1946 г. его призвали в армию, и там он играл в военном духовом оркестре. После демобилизации в 1949 г. он три года провел в Детройте в джаз-клубе «Birdland», а летом 1955 г. выступал на знаменитом джаз-фестивале в Ньюпорте вместе с Чарли Мингусом.

Весной 1956 г. Элвин Джонс переехал в Нью-Йорк, где работал с трио пианиста Бада Пауэлла и с другими комбо (Пеппера Адамса, Дональда Берда, Тайри Гленна, Гарри Эдисона). Один из наиболее впечатляющих современных ударников, он уже тогда продемонстрировал свою способность исполнять сложную ритмику в любых размерах, в то же время сохраняя основной свинговый бит. Разумеется, его ранними фаворитами были барабанщики бопа — Макс Роуч, Арт Блэки, Кенни Кларк, Филли Джо Джонс и Рой Хэйнс.

Однако настоящая слава пришла к нему, когда в 1960 г. Джонс стал членом знаменитого квартета Джона Колтрейна, и течение следующих шести лет он превратился в наиболее влиятельную фигуру среди джазовых ударников того времени благодаря своей невероятной динамике, под стать Колтрэйну.

После 1966 г. у Джонса было множество разных собственных групп, для перечисления участников которых здесь просто не хватит места. Он выступал с ними в джаз-клубах, на концертах и джаз-фестивалях, а также гастролировал в Европе, Японии и Южной Америке. Он занимал первые места в

анкетах журнала «Down Beat» в 1966–1975 гг., но свои лучшие записи все же сделал именно с квартетом Колтрэйна на фирмах «Impulse» и «Blue Note».

Когда Джона Колтрэйна не стало, Джонс редко играл с пианистами, зато в его группах обычно бывало не менее двух саксофонистов (Фрэнк Фостер, Джордж Коулмен, Джо Фаррел, Дэвид Либмен, Стив Гроссмен и т. д.) Потом на тенор-саксофоне с ним записывался (фирма «Enja») даже Рави Колтрэйн, сын самого Джона. Был снят документальный фильм об Элвине Джонсе «Different Drummer» (1979), он появлялся и в художественной кинокартине «Захария» (1970) в роли актера-барабанщика.

Элвин Джонс скончался в мае 2004 г.



## ЛУИС ДЖОРДЕН LOUIS JORDAN

**К**огда во второй половине 1940-х гг. появилось новое, послевоенное поколение молодежи, то современный джаз тех лет (в виде стиля би-боп) уже заметно усложнился, под него трудно стало танцевать, и так на первый план среди молодых любителей музыки постепенно вышел негритянский ритм-энд-блюз. Это была городская модификация классического блюза, сохранившая его основную структуру, но отличавшаяся значительным усилением инструментального сопровождения, более экспрессивной манерой исполнения, убыстренными темпами и подчеркнутой ритмической основой с энергичным битом. Типичный ансамбль ритм-энд-блюза состоял из ритм-секции и одного-двух солирующих инструментов, обычно саксофона и гитары, плюс вокалист.

Безусловным фаворитом публики в те годы и руководителем такого ансамбля был альт-саксофонист Луис Джорден. Он родился в г. Бринкли, штат Арканзас, 8 июля 1908 г. и изучал музыку со своим отцом с семилетнего возраста, вначале играя на кларнете. Потом он перебрался в Филадельфию (1930 г.), а затем играл на разных инструментах в Нью-Йорке, где его заметили местные джазмены, и вскоре Джорден получил там широкую известность, будучи участником, уже как альтист, в 1936–1938 гг. знаменитого оркестра барабанщика Чика Уэбба, который выступал в величайшем танцзале Гарлема «Savoy Ballroom», получившем международную славу как «Всемирная столица свинга».

Кроме игры на своем саксофоне, Джорден иногда пел с этим оркестром — как и молодая Элла Фитцджеральд, которая тогда начинала свой путь на сцене там же вместе с Чиком. Поэтому, когда в 1938 г. Луис сформировал собственный состав, он со-

хранил свое прежнее амплуа, т. е. играл и пел. Его комбо, которое получило название «Tuprany Five», существовало неизменно до 1955 г. (а позже было реорганизовано) и пользовалось большой популярностью.

Известный сначала в основном в негритянских кругах ритм-энд-блюза, Луис Джорден постепенно выдвинулся на переднюю линию шоу-бизнеса благодаря уникальной комбинации блестящего музыкального мастерства, незаурядных способностей шоумена, прекрасного чувства юмора и оригинального вокального стиля. Исполнение тогда строилось в виде переключки (антифона) коротких риффов между певцом и аккомпанементом, основным средством выразительности являлось предельно интенсивное подчеркивание блюзовых нот, постоянное эмоциональное напряжение, а также имитация фальцета на саксофоне (прием под названием «honking»).

На протяжении семнадцати лет «Tuprany Five» Луиса Джордена сопутствовал неизменный успех, им было записано немало крупных хитов, очень ритмичных — это «Knock Me A Kiss», «Caldonia», «Saturday Night Fish Fry», «Let The Good Times Roll», но самым величайшим хитом из всех стала запись «Choo Choo Ch' Boogie» (1946), проданная в количестве более миллиона экземпляров («золотой диск»). Репертуар ансамбля включал блюзы, джаз, новинки и популярные песни тех лет — эта смесь была просто неотразимой для миллионов покупателей и действовала на широкую публику безотказно. Пластинки выпускались главным образом фирмой «Десса», а позднее — «Mercury». Кроме своего квинтета, в тот период Джорден записывался еще дуэтом с Луисом Армстронгом, Бингом Кросби и Эллой Фитцджеральд.

В 1950-е гг. адаптированная белая версия ритм-энд-блюза привела затем к возникновению рок-н-ролла, но Джорден продолжал работать в собственном стиле. Правда, в 1951 г. он попробовал собрать свой биг-бэнд, и хотя музыка этой группы была отличной, она потеряла саунд, характерный для Джордена. Поэтому через пару лет турне и записей он расформировал большой состав и вернулся к своему прославленному квинтету.

Тогда Джорден жил в Фениксе, в Аризоне, но в 1960 г. переехал в Лос-Анджелес и несколько лет работал как сольный артист. В декабре 1962 г. он гастролировал в Англии, где выступал с оркестром Криса Барбера, а в 1963 г. восстановил



«Tympany Five», добавив органиста, и с успехом играл в клубах по всей стране, записываясь на фирме Рэя Чарльза «Tangerine». Потом в течение двух лет он объездил с концертами всю Азию (1967–1968), а в ноябре 1973 г. посетил Францию, записавшись там на фирме «Black and Blue».

Историки джаза обычно считают Луиса Джордена прародителем всех малых групп, игравших в идиомах ритм-энд-блюза, что и привело в начале 1950-х к появлению рок-н-ролла, хотя его собственная группа фактически находилась гораздо ближе к джазу, чем какая-либо другая. Это был один из самых выдающихся музыкантов своего времени, яркая личность, пришедшая из легендарной эры свинга. В октябре 1974 г., когда Джорден работал в ночных клубах штата Невада, с ним случился сердечный приступ, 4 февраля 1975 г. после второго инфаркта он умер в своем доме в Лос-Анджелесе.

Уже в 1974 г., когда жить ему оставалось меньше года, он успел записать прекрасный альбом «Great Rhythm & Blues Oldies», который явился великолепным напоминанием о том, насколько привлекательными и жизненными оставались Луис Джорден и его музыка до самого конца его блистательной и красочной карьеры.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Let the Good Times Roll (1938–1954).
- Five Guys Named Moe (1939–1955).
- Best of Louis Jordan (1942–1945).
- Louis Jordan and His Tympany Five (1944).
- One Guy Named Louis (1954).
- I Believe in Music (1973).
- Great R& B Oldies (1974).
- Reed Petite and Gone (1983).



## ЭЛ ДИ МЕОЛА AL DI MEOLA

Гитарист и композитор Эл Ди Меола родился 22 июля 1954 г. в Джерси-Сити. Начал играть на гитаре в девять лет, посещал знаменитую школу в Беркли, в 1971 г. играл с квартетом Барри Майлса, в 1974 г. присоединился к популярной тогда джаз-роковой группе Чика Кория «Return To Forever».

В 1980-х гг. Ди Меола несколько лет продолжал работать в стиле джаз-рок и фьюжн, затем выступал как сольный гитарист с такими артистами, как Джон Мак-Лафлин, Пако Де Лусиа и Аирто Морейра. В 1990-х гг. у него была собственная группа «World Sinfonia». Кроме фирмы «Columbia» (США), он также записывался на «Blue Note», «Rhino» и «Tomato», альбомы которых позже вышли в свет в виде компакт-дисков типа «Kiss My Axe» (1992) и «Heart of Immigrants» (1993).

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Land of the Midnight Sun (1976).
- Elegant Gypsy (1977).
- Splendido Hotel (1980).
- Friday Night in San Francisco (1981).
- World Sinfonia (1990).
- Kiss my Axe (1991).
- World Sinfonia II — Heart of the Immigrants (1993).
- Rite of Strings (1996).
- The Guitar Trio (1996).
- The Infinite Desire (1998).
- Winter Nights (1999).



## ЭРИК ДОЛФИ ERIC DOLPHY

**В**иртуозный кларнетист, флейтист и альт-саксофонист Эрик Долфи родился 20 июня 1928 г. в Лос-Анджелесе. Музыкай начал заниматься с восьми лет, обучаясь игре на кларнете и гобое, позже освоил саксофон.

Во второй половине 1950-х играл в оркестре Рея Портера, после службы в армии играл с Джеральдом Уилсоном, пока не влился в квинтет Чико Хэмилтона. Именно работа в этом составе принесла ему известность в широких музыкальных кругах.

В Нью-Йорке в 1959 г. Долфи познакомился с Чарльзом Мингусом и некоторое время сотрудничал с Джорджем Расселом и Джоном Колтрэйном. В ранних 1960-х у Долфи начался чрезвычайно трудный и плодотворный период гастролей и записей в США и Европе. Он играл с Орнеттом Колменом, Джоном Льюисом, Роном Картером, Оливером Нельсоном, Гилом Эвансом, Мингусом и Колтрэйном. Эрик выпустил несколько альбомов как лидер, особенно удачным стал его «At The Five Spot» с блестящим молодым трубачом Букером Литтлом, позже переизданный под названием «The Great Concert of Eric Dolphy». К этому же периоду относится и «Out To Lunch» с рваным ритмом и необычной музыкальной текстурой, записанный на студии «Blue Note» в 1964 г. Долфи был не только виртуозным инструменталистом-исполнителем, но и новатором в части импровизации. Балансируя между гармонией и диссонансом, он создал свой неповторимый стиль игры. В 1964 г. Долфи был признан читателями журнала «Down Beat» лучшим музыкантом года.

В 1964 г. Долфи переехал из США в Европу. Во время гастрольной поездки по Германии он внезапно скончался в Берли-

не во время одного клубного выступления 29 июня 1964 г. от приступа диабета.

В течение своей короткой карьеры (ему было всего тридцать шесть лет) Долфи утвердился как необычный музыкант-новатор. Хотя его музыка проистекала от Чарли Паркера, он справедливо относится к фри-джазменам. И спустя тридцать лет богатейшее наследие, оставшееся после его смерти, исследуется музыкантами.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Far Cry (1960).

Outward Bound (1960).

Stockholm Sessions (1961).

Vintage Dolphy (1963).

Last Date (1964).

Out There (1960).

Berlin Concerts (1961).

Iron Man (1963).

Conversations (1963).

Out To Lunch (1964).



## ДЖИММИ ДОРСИ JIMMY DORSEY

**А**льт-саксофонист и кларнетист Джимми Дорси появился на свет в городке с индейским названием Шенандоа в Аллеганских горах (штат Пенсильвания) 29 февраля 1904 г., и впоследствии свой день рождения ему пришлось отмечать раз в четыре года. Отец, преподаватель музыки, вначале учил его играть на корнете, и в восемь лет Джимми впервые выступил в его духовом оркестре.

Через два года отец предложил сыну перейти на саксофон, а кларнет тот позже освоил сам.

В семнадцать лет Джимми уже работал профессионально в оркестре Джина Голдкетта, а в восемнадцать играл на первой городской радиостанции в Балтиморе.

Затем в течение 1920-х гг. он гастролировал по стране со многими известными бэндами тех лет, включая Поля Уайтмена и Рэда Николса, и вскоре стал весьма заметной фигурой на джазовой сцене как альт-саксофонист, имевший для своей эпохи не меньшее значение, чем Чарли Паркер для современного джаза.

В конце 1933 г. Джимми организовал знаменитый оркестр вместе со своим братом Томми. Это была великолепная, красочная пара музыкантов, а кроме них бэнд включал таких выдающихся джазменов, как тромбонист-аранжировщик Гленн Миллер (будущий именной лидер), барабанщик Рэй Мак-Кинли и певец Боб Кросби (младший брат прославленного Бинга). Их талант и опыт помогли быстрому успеху нового состава, а сам этот бэнд был предвестником таких свинговых оркестров.

Они выступали в Бостоне и Нью-Йорке, часто бывали в поездках по стране и пользовались широкой популярностью среди студентов колледжей. Оркестр находился в отличной фор-

ме, но между братьями постепенно начались трения. У них была общая музыкальная философия, им нравилась одна и та же музыка, но был различен их подход к музыкальным деталям, что иногда выходило на первый план. И однажды вечером после очередного спора Томми просто взял свой тромбон, повернулся и ушел из оркестра насовсем. Это произошло 30 мая 1935 г. «Что же мне делать?» — спросил Джимми у менеджера. «Теперь ты — босс», — ответил тот.

Оркестр Джимми на протяжении последующих двух десятилетий стабильно пользовался большим музыкальным и коммерческим успехом. Сам Джимми являлся превосходным кларнетистом, всегда находил работу для своего коллектива и выполнял ее на высшем уровне. Его глубоко уважали все музыканты, к тому же он имел чувство юмора. В его оркестре постоянно царил дружеская атмосфера, было много шуток и смеха, в нем работали первоклассные солисты и привлекательные вокалисты, наподобие памятного дуэта Боба Эберли с Хелен О'Коннел, записавшего ряд хитов («Green Eyes», «Amapola», «Tangerine»).

Его оркестр удачно пережил все кризисы и сохранил неизменный дух своей музыки.

В 1947 г. в Голливуде был снят биографический фильм «Эти сказочные Дорси» (реж. Альфред Грин) с участием обоих братьев, а в 1953 г. они снова объединились — Джимми распустил свой бэнд и присоединился к оркестру Томми, которым продолжал руководить после смерти младшего брата в 1956 г.

По иронии судьбы, единственный «золотой диск», который Джимми имел в своей жизни, он записал на альте (а не на кларнете) всего за несколько месяцев до своей смерти как «Single Record». Эта запись темы «So Rare» быстро стала очень популярной и явилась его первым большим хитом 1950-х гг.

Со своей женой Джейн он жил в Бербанке к северу от Голливуда, где в конце 1956 г. ему сделали операцию по поводу рака легких. Потом он лечился в Нью-Йорке, но его уже нельзя было спасти, и доктора даже позволяли ему пить, сколько он хотел. 12 июня 1957 г. Джимми Дорси покинул наш мир. На этом завершился огромный вклад, который он внес в историю джаза биг-бэндов.

Когда Джимми было 15 лет, он короткое время работал в шахте и там однажды своим отбойным молотком случайно

угодил по голове другому рабочему. С тех пор он его не встречал, но на одном концерте уже в 1930-е гг. заметил, как этот человек решительно пробирается к сцене. Он заявил менеджеру, что желает видеть Джимми лично. «Зачем вам это нужно?» — спросили у него. «Когда-то давно он ударил меня отбойным молотком, и я бы хотел поблагодарить его. Дело в том, — сказал бывший шахтер, — что за эти годы я стал знаменит как человек, которого ударил молотком по голове сам Джимми Дорси. Я хочу пожать ему руку».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Contrasts (1936–1943).
- Greatest Hits (1940–1944).
- Wartime V-Disc Sessions (1943–1945).
- Muskrat Ramble (1950).
- Best of Jimmy Dorsey (2 LP set).
- Fabulous Jimmy Dorsey (1956–1957).



## ТОММИ ДОРСИ TOMMY DORSEY

**О**дним из самых знаменитых «китов» среди лидеров биг-бэндов был Томми Дорси, известный как «сентиментальный джентльмен свинга» благодаря своей исключительно кантиленной манере игры на тромбоне. Тогда не было, так сказать, «чистых» дирижеров, практически каждый руководитель оркестра был играющим лидером, и в их числе встречались такие удивительные виртуозы, как Томми Дорси.

Он родился 19 ноября 1905 г. в семье учителя музыки и в детстве играл на трубе в духовом оркестре отца. К концу 1920-х Томми Дорси был уже хорошо оплачиваемым тромбонистом на радио и в студиях записи. Вместе со своим старшим братом кларнетистом Джимми они некоторое время работали в знаменитом оркестре Поля Уайтмена, а с сентября 1933 г. возглавили собственный бэнд.

В 1935 г. Томми организовал свой биг-бэнд, как раз в то время, когда наступил самый расцвет эры свинга, и благодаря своему таланту вскоре стал одним из наиболее успешных джазовых музыкантов. Опытный профессионал, он знал, чего хотел и как достичь этого, и всегда стремился к совершенству.

Томми Дорси умел очень хорошо создавать музыкальные настроения, при этом сохранялся превосходный танцевальный темп. В этом ему помогали такие аранжировщики, как Поль Вестон, Сай Оливер и Билл Финеген, которые определяли лицо и репертуар оркестра. К тому же он представлял публике вокалистов, умевших передать эти настроения наилучшим образом. Именно в его оркестре в 1940 г. началась яркая карьера выдающейся личности мира шоу-бизнеса, знаменитого певца Фрэнка Синатры.



И, конечно, сверх всего был тромбон самого Томми. На протяжении многих лет его биг-бэнд сохранял особое и отличное от других звучание благодаря теплым, мягким и порой действительно сентиментальным тонам инструмента самого лидера. Главной темой его оркестра была баллада «I'm Getting Sentimental Over You». У наших советских джазменов в виде кустарной записи «на ребрах» (т. е. на рентгеновской пленке) часто можно было встретить другой его популярный хит тех лет — переложение «Песни индийского гостя» из оперы «Садко» («Song of India»). Но наибольший успех выпал на долю его пластинки «Буги-вуги» Пайнтопа Смита, которая тогда разошлась четырехмиллионным тиражом.

В конце 1946 г. его состав был временно распущен, но спустя два года Томми Дорси уже возглавил новую прекрасную группу музыкантов. Через его оркестр прошло много звезд современного джаза. В 1953 г. братья Дорси воссоединились, хотя руководство в основном осуществлял Томми, и так продолжалось вплоть до его неожиданной смерти 26 ноября 1956 г. (Джимми пережил брата на один год.)

Старые, классические записи оркестра Томми Дорси постоянно переиздаются (включая даже его радиотрансляции), в том числе и на компакт-дисках, о нем написано несколько книг.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- I'm Getting Sentimental Over You (1935–1946).
- The Music Goes Round and Round (1935–1947).
- Seventeen Number Ones (1935–1942).
- This is Tommy Dorsey (1936–1945).
- Yes, Indeed! (1939–1945).
- Dorsey\Sinatra Radio Years (1940–1942).
- Well, Git It! (1945–1946).
- The Great Tommy Dorsey and His Orchestra (1944–1945).
- Sentimental Gentleman of Swing (1956).
- Dorsey\Sinatra Sessions (1940–1942).
- At the Fat Man's (1978).
- Post-War Era (1993).



## РИЧАРД ДЭВИС RICHARD DAVIS

**Э**тот блестящий джазовый исполнитель современной музыки на контрабасе в стиле боп (или хард-боп), а также композитор и бэнд-лидер, родился 15 апреля 1930 г. в Чикаго. Брал частные уроки в 1945–1954 гг., учился в музыкальном колледже в 1948–1952 г. Потом он некоторое время работал с трио пианиста Ахмада Джемала, а в 1950-х — с такими джазовыми лидерами, как Бенни Гудмен, Кенни Баррел, Сара Воэн и оркестр Сотера–Финегена.

Ричард Дэвис является выдающимся музыкантом, прекрасно знающим классическую музыку, который в совершенстве владеет не только манерой пиццикато, но и приемами арко-игры на своем инструменте. Недаром его фаворитом является Сергей Кусевицкий (1874–1951), русский дирижер и контрабасист, руководитель (с 1924 г.) Бостонского симфонического оркестра, бывший во время Второй мировой войны президентом музыкальной секции Национального совета американо-советской дружбы.

В составе первоклассного американского биг-бэнда под управлением Тэда Джонса/Мела Льюиса летом 1972 г. Ричард Дэвис побывал на гастролях и в нашей стране. Это уникальный музыкант, который может играть в любом стиле и в любом окружении — в аккомпанементе, соло, ритм-секции, где угодно. Одна из его последних известных пластинок вышла в 1995 г. — это «Heavy Sounds» (на фирме «Impulse»).



## ЭЛ ЖАРРО AL JARREAU

**П**евец и композитор, родился 12 марта 1940 г. в Милуоки, штат Висконсин. Его родители — креолы из Луизианы, мать играла на органе в местном костеле, где молодой Эл пел в церковном хоре. После окончания школы он изучал психологию и социологию в университете штата Айова, что в некоторой степени определило его последующий успех. В конце 1960-х он начал выступать как вокалист в джаз-клубах Сан-Франциско с малыми составами таких пианистов, как Джордж Дюк и Лес Мак-Кэнн.

Его джазовая карьера началась в 1970-х, и к 1975 г. Жарро уже записал целый ряд альбомов — «We Got By», «Breaking Away», «Look to the Rainbow», «This Time». Он сохранил джазовую основу своего вокала, но также часто использует соул, миддл-оф-зэ-роуд и просто поп. При этом своими фаворитами он называет Билли Холидэй, Нэт «Кинг» Коула и вокальное трио Ламберт-Хендрикс-Росс.

Своего коммерческого пика Эл Жарро достиг в 1981 г. благодаря синглу «We're In This Love Together», который вошел в американскую двадцатку лучших поп-записей. В 1983 г. последовал его великолепный альбом «Trouble Paradise». Манера его пения завоевала ему заслуженный статус вокалиста по обе стороны Атлантики в середине 1980-х благодаря регулярным концертам, гастролям и пластинкам. В 1985 г. вышел его прекрасный «живой» альбом «In London», включенный в десятку лучших американских хитов, который показал, что Жарро не утратил ничего из своих оригинальных вокальных качеств. Имея степень магистра психологии, он знает, как воздействовать на публику. В настоящее время в его каталоге насчитывается более четырех десятков записанных долгоиграющих альбомов.



## АНТонио Карлос Жобим ANTONIO CARLOS JOBIM

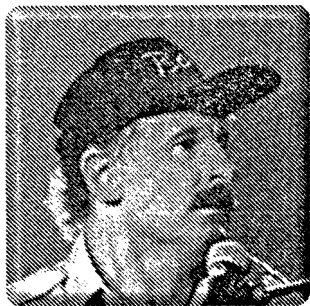
**П**ианист, гитарист и композитор Антонио Карлос Бразилейро де Алмейда Жобим, «король босса-новы», родился 2 февраля 1927 г. в Рио-де-Жанейро. Несомненно, это был один из самых выдающихся композиторов популярной музыки XX в., оказавший беспрецедентное влияние на всю бразильскую, американскую и мировую музыку. Его музыка романтична и лирична, гармонически и ритмически изысканна, мелодически богата и удивительна, и при этом она свингует.

В середине 1950-х Жобим жил в Рио-де-Жанейро и работал там музыкальным директором на местной студии записи «Odeon Records». В 1957 г. вместе со своим другом, певцом и гитаристом Жоао Жильберто, он записал две свои песни, которые впервые принесли ему небывалый успех. Позднее Жобим сам назвал эту музыку «босса-нова» (т. е. «новая волна» или «нечто новое») и в последующие годы написал в такой же манере еще несколько десятков не менее прекрасных мелодий.

Босса-нова, сочетающая ритм бразильской самбы с джазовой импровизацией в стиле кул (т. е. джаз-самба), стала исключительно популярна в США и охватила вскоре всю Америку, а затем и Европу, так как в ней неотразимо привлекали свинг, мелодия и поэзия. Первый диск «джаз-самбы» именно под таким названием 13 февраля 1962 г. записали в Нью-Йорке джазовый виртуоз испанской гитары Чарли Берд и «куловый» тенор-саксофонист Стен Гетц, получив за него награду «Грэмми». В марте 1963 г. вышел второй аналогичный альбом босса-новы, уже с бразильской певицей Аструд Жильберто и самим А. К. Жобимом за роялем, что принесло очередную награду «Грэмми».

Впоследствии Жобим неоднократно выступал, работал, жил и записывался в США на самых разнообразных крупных и престижных фирмах. Его наиболее известные композиции «Desafinado», «Girl From Ipanema», «Meditation», «One Note Samba», «Corcovado», «Wave», «Triste», он также не раз появлялся на телевидении (1967–1969) вместе с Эллой Фитцджералд и Фрэнком Синатрой, с последним записал два альбома на фирме «Reprise». Его пьесы исполняли Диззи Гиллеспи, Коулмен Хокинс, Уэйн Шортер и десятки других джазменов. Его музыку можно было слышать в знаменитом фильме «Черный Орфей».

Жобим умер в Нью-Йорке 8 декабря 1994 г.



## ДЖО ЗАВИНУЛ JOE ZAWINUL

**А**встрия известна всему миру как страна, давшая человечеству много великих музыкантов.

Там творили Моцарт и Шуберт, Иоганн Штраус и «отец додекафонии» Арнольд Шёнберг, австрийцем же был корифей киномузыки Голливуда Макс Стайнер, а в небольшом городе Грац последние тридцать лет существует знаменитая в Европе австрийская Академия джаза.

В этой стране появился на свет и один из наших современников, пианист и композитор, прославленный музыкант джаза 1960–1980-х гг. Джозеф Завинул. Он родился в Вене 7 июля 1932 г. и уже с семи лет учился в местной консерватории. В 1952 г. у него было собственное трио, а затем он играл в очень уважаемом австрийском танцевальном оркестре Хорста Винтера. Завинул снискал большую популярность у себя на родине благодаря своему радио-квартету (1954–1958) и многочисленным записям на фирме «Polydor».

В 1959 г. Джо Завинул эмигрировал в США и оказался в Бруклине. Его первой работой было восьмимесячное турне с биг-бэндом Мэйнарда Фергюсона, а в 1961–1969 гг. он являлся ключевой фигурой в комбо саксофониста Джулиена Эддерли. С ним Завинул гастролировал в Европе и Японии, записал дюжину дисков, принося огромный успех группе. Его композиция «Mercy Mercy Mercy» стала хитом и завоевала награду «Грэмми» (1967) за лучшее инструментальное исполнение, превратившись в гимн фанк-джаза 1960-х.

В 1966 г. Завинул был членом жюри международного джазового конкурса в Вене, где также записал «Концерт для двух роялей с оркестром» вместе с австрийским пианистом Фридрихом Гульдой. В 1969–1970 гг. он сотрудничал с Майлсом Дэвисом

и выпустил с ним четыре исторических альбома «In A Silent Way», «Bitches Brew», «Live — Evil», «Big Fun», часть которых составляли его композиции.

Наиболее широкую известность и мировую славу Джо Завинулу принесло создание им в 1971 г. группы «Weather Report» («Прогноз погоды»), которую впоследствии называли «роллс-ройсом джаз-рока». К этому времени Завинул превратился в мастера игры на синтезаторе и всевозможных клавишных инструментах. Его правой рукой в организации «Прогноза» был молодой талантливый саксофонист Уэйн Шортер, тоже немало поработавший с Дэвисом, а остальными участниками оригинального квинтета были басист Мирослав Витоуш, ударник Альфонс Музон и перкуссионист Айрто Морейра.

Эта группа продолжила и развила идеи синтеза элементов рок-музыки с джазовой импровизацией и дальнейшего перехода в стиль «фьюжн» («сплав») с более широким применением электронных музыкальных инструментов и частичным использованием европейской композиционной техники. Роль солиста была подчинена ансамблевой игре, особое место отводилось общему групповому звучанию и сохранению формы.

Их первый альбом «Weather Report» был признан журналом «Down Beat» лучшей пластинкой 1971 г., а сама группа — лучшей в 1972–1974 гг. В записи следующего альбома «I Sing The Body Electric» (1972) вместо Музона и Морейры участвовали Эрик Грэватт и Дом Ум Ромао, а в третьем («Sweetnighter», 1973), который стал бестселлером, ударниками были соответственно Грегг Эррико и Ишмаель Уилберн. Все эти и последующие диски записывались на «Columbia».

Вообще замены в группе происходили довольно часто. В 1973 г. ушел основной басист Витоуш, и квинтет целый год не появлялся на публике, пока его место не занял Альфонсо Джонсон (1975), и с ним они записали еще пару пластинок. В 1977 г. к Завинулу в клубе подошел молодой парень и, извинившись, сказал: «Меня зовут Жако Пасториус, и я величайший басист в мире», что оказалось недалеко от истины. С этим виртуозом квинтет достиг новых высот на первой из сессий записи, выпустил в том же году диск «Heavy Weather».

К 1980-м гг. актив Джо Завинула включал уже около ста тридцати композиций, в том числе его самый известный шедевр «Birdland», который как ни одна другая пьеса наилучшим обра-

зом олицетворял расцвет джаз-рока тех лет. Прекрасный вокальный вариант этой темы (с текстом Джона Хендрикса) был записан в 1979 г. квартетом «Manhattan Transfer», о чем Бадди Рич говорил: «Я был, наверное, одним из первых людей в Штатах, кто услышал эту интерпретацию, и я тут же пошел и купил эту пластинку, потому что считаю ее великолепной».

В 1982 г. в составе «Weather Report» кроме Завинула и Шортера были басист Виктор Бэйли, ударник Омар Хаким и перкуSSIONИСТ Хосе Росси. Записав в 1986 г. свой пятнадцатый, юбилейный альбом «This is This», группа прекратила существование. Лидер вскоре собрал группу под названием «The Zawinul Syndicate», с которой связаны три его сына в качестве композитора, звукоинженера и автора обложек пластинок. Их первый альбом назван «Immigrants».

Подобно тому, как Эрика Клэптона считают отцом стиля хэви метал, Джо Завинул остался в истории отцом джаз-рокового фьюжн. Вместе с женой-негритянкой и сыновьями он живет в Малибу в Калифорнии. «Говорят, что поселок сползает в океан, но мне нравится жить так — на острове, на краю. Иногда я прихожу на пляж и играю просто для себя — на гитаре, кларнете или аккордеоне...»

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Money in the Pocket (1966).
- The Rise and Fall of the Third Stream (1967).
- Zawinul (1971).
- Immigrants (1984).
- Black Water (1989).
- Lost Tribes (1992).





## ФРЭНК ЗАППА FRANK ZAPPA

Гитарист, клавишник, певец, композитор и аранжировщик Фрэнсис Винсент Заппа родился 21 декабря 1940 г. в Балтиморе, штат Мэриленд, умер в 1984 г. от рака. Подростком жил в Южной Калифорнии, где посещал местную школу, но в музыкальном плане был почти полностью самоучкой.

Организовал знаменитую впоследствии поп-группу «The Mothers Of Invention» в 1964 г., первый диск которой вышел два года спустя, после чего Заппа стал одной из крупнейших фигур в области странного сочетания электронной музыки, современного авангарда и сценического шоуменства. Не являясь сам по существу джазменом, он часто использовал среди своих сайдменов музыкантов с большим джазовым опытом — это скрипачи Дон «Шугар Кэйн» Гаррис и Жан-Люк Понти, пианист Джордж Дюк, бывший тромбонист оркестра Вуди Германа Брюс Фаулер и др. Одна из самых известных композиций Фрэнка Заппы называлась «Eric Dolphy Memorial Barbeque» в честь знаменитого джазмена.

Диапазон Фрэнка Заппы простирался от джаза до классики, от авангарда до тяжелого гитарного рока, что было отражено в полусотне его долгоиграющих дисков. Целый концерт его композиций записал Лондонский симфонический оркестр в собственной обработке — факт, который вообще является большой редкостью.

Им записан целый ряд прекрасных альбомов — «Freak Out» (1966), «Absolutely Free» (1967), «Lumpy Gravy» (1968), все на фирме «Verve», «200 Motels» (1971), «United Artist», «The Grand Wazoo» (1972), «Bizarre», «Studio Tan» (1978), «Shut Up N'Play Your Guitar» (1981) и т. д.



## ХОГИ КАРМАЙКЛ HOAGY CARMICHAEL

**Т**алантливый композитор, пианист, актер и певец Хогленд Хауард Кармайкл родился 11 ноября 1899 г. в университетском городке Блумингтон, штат Индиана. Свой музыкальный дар он унаследовал от матери, пианистки регтайма. Научившись по слуху играть на фортепиано, он собрал свой первый джаз-бэнд в университете штата Индиана, где пытался осваивать профессию адвоката, но в результате знакомства с Биксом Байдербеком и группой «Wolverines» его карьерные планы изменились.

После небольшой юридической практики во Флориде Хоги вернулся в Индиану. К тому времени он убедился, что может легко писать аранжировки и сочинять мелодии. В качестве пианиста и автора он работал и записывал свои композиции с оркестрами Джина Голдкетта («Riverboat Shuffle») и Поля Уайтмена («Washboard Blues»). 1920-е гг. Кармайкл провел в Чикаго, который тогда был центром джазовой активности. Он работал с такими джазменами, как Луис Армстронг, Кларенс Вильямс, братья Дорси. А в 1930 г. на сессиях в студии «Victor» он записывал свой «All-Star Band», в котором играли сам Бикс, Б. Гудмен, Дж. Крупа, Э. Лэнг, М. Мэтлок, Дж. Тигарден и Дж. Вентути.

Во время одного визита в свою alma mater, университет штата Индиана, Хоги вспомнил о своей сокурснице Дороти Келлер, которую любил когда-то и потом потерял из виду. Внезапно ему на ум пришла мелодия, и он поспешил к ближайшему роялю, чтобы записать ее, пока не забыл. Лирически настроенный приятель сказал ему: «Звучит так, словно серебристая пыль со звезд опускается на нас с летнего небосвода». И мелодия получила название «Stardust» — «Звездная пыль».

Начальная версия темы (1927) была инструментальной пьесой довольно быстрого темпа, и так ее впервые записал небольшой бэнд под названием «Carmichael's Collegians», в 1929 г. известный текстовик Митчелл Пэриш придумал к ней слова. Она была представлена в виде медленной, сентиментальной версии оркестра Айшема Джонса (1930) и сразу стала хитом. Впоследствии «Stardust» пели и играли Л. Армстронг, Б. Кросби, Т. Дорси (1936), братья Миллс, А. Цфасман (1939), А. Шоу (1940), и, наверное, нет на свете такого джазового и популярного исполнителя, который хотя бы раз не записал эту тему. Сара Воян с оркестром Каунта Бэйси превратила ее в молитву без слов, а Нэт «Кинг» Коул с оркестром Гордона Дженкинса — в эпическую поэму. После «Сен-Луи блюза» Хэнди и «Summertime» Гершвина — это наиболее часто записываемая песня всех времен. Она была переведена по меньшей мере на сорок различных языков, и даже спустя полвека Кармайкл продолжал получать за нее свыше пяти тысяч долларов ежегодно по авторским правам, хотя написал множество других песен и джазовых стандартов (кстати, сам он очень неплохо пел), среди них «Rockin' Chair», «Moon Country», «Skylark», «Two Sleepy People» и «Georgia On My Mind», ставшая великим хитом Рэя Чарльза в 1960 г. с миллионным тиражом.

В 1950–1960-е гг. работа Кармайкла была главным образом связана с телевидением, он писал песни, драмы, сценарии, а начиная уже с 1937 г. часто снимался в кино. Он был партнером Хамфри Богарта в фильме по роману Хэмингуэя «Иметь или не иметь» (1944, реж. Г. Хокс), мы видели его в «Лучших годах нашей жизни» (1946, реж. У. Уайлер), где Хоги пел собственную «Lazy River».

Последние годы своей жизни он работал администратором одной самолетной компании. Еще в 1946 г. он написал автобиографическую книгу «The Stardust Road», а в 1965 г. — дополнение под названием «Sometimes I Wonder», это была начальная строчка его самой знаменитой песни.

Хоги Кармайкл умер от сердечного приступа 27 декабря 1981 г. в госпитале близ своего дома в Ранчо Мираж, штат Калифорния.



## БЕННИ КАРТЕР BENNY CARTER

**Б**еннет Лестер Картер родился в Нью-Йорке 8 августа 1907 г. в очень музыкальной семье. Один из его старших двоюродных братьев был трубачом, другой — скрипачом и кларнетистом. Мать и сестра с детских лет учили его игре на фортепиано, но в основном он был самоучкой. Постепенно Бенни освоил трубу, тромбон, кларнет и саксофон (а в молодости он даже пел), и хотя его послали в университет изучать теологию, в 1924 г. уже состоялся его профессиональный дебют как альтиста с нью-йоркским бэндом Джона Кларка.

Одновременно Картер познакомился с принципами композиции и аранжировки, которые затем начал успешно применять во время работы с оркестрами Чарли Джонсона, Флетчера Хендерсона и Чика Уэбба в конце 1920-х гг. В 1930 г. он в качестве музыкального директора возглавил группу «Chocolate Dandies», где аранжировал, играл на альт-саксофоне и кларнете, выступал как певец.

В 1933 г. Картер, уже весьма уважаемый среди своих коллег-джазменов, решил собрать собственный биг-бэнд, который просуществовал пару лет. В 1935 г. ему предложили поехать в Европу, там он вначале работал в Париже, а потом перебрался в Лондон в качестве главного аранжировщика известного оркестра Би-Би-Си под управлением Генри Холла, с которым он также записывался. Летом 1937 г. Картер играл на морских курортах Голландии, руководя интернациональным бэндом, а в марте 1938 г. в Париже состоялась его сессия записи с легендарным гитаристом Джангом Рейнхардтом.

Наконец, в мае 1938 г. Бенни Картер вернулся в Нью-Йорк после трехлетней европейской эмиграции и восстановил свой

биг-бэнд. Однако все его оркестровые ансамбли всегда были прекрасными в музыкальном отношении, но недостаточно успешными коммерчески — так получалось, что Бенни обычно мог лучше наладить контакт с музыкантами, чем с публикой и менеджерами. Тем не менее критики тогда с восторгом писали: «Картер — это один из самых универсальных музыкантов в джазе, равно значимый и как саксофонист, и как аранжировщик, и бэнд-лидер, и замечательный трубач, тромбонист и кларнетист. Его игра на альте представляет собой редкую комбинацию зрелого интеллекта и музыкальной духовности плюс совершенное мастерство владения своим инструментом».

Через полтора года Картер организовал новый состав на 52-й улице в Нью-Йорке, его музыкальный уровень был также высок, но он не оправдал себя в финансовом отношении. Затем после недолгой работы на радио Бенни решил покинуть Нью-Йорк и уехал в Калифорнию, где с 1943 г. живет в Лос-Анджелесе. Там он заключил контракт на запись с фирмой «Capitol», выступал со своим оркестром в голливудском «Свинг Клубе», занимался композицией и аранжировкой для кино и телевидения и стал чем-то вроде «Геркулесова столба» для молодых джазовых музыкантов Западного побережья.

Хотя в начале своего пути Картер испытал на себе влияние саксофониста Фрэнки Трамбауэра, но одаренный от природы превосходным тоном звучания, обладающий безупречной техникой и неиссякаемым вдохновением, мастер филигранной отделки мелодической линии, он сам оказал влияние на многих, и у него было немало последователей более позднего периода — Вуди Герман, Чарли Барнет, Джонни Босвелл и т. д. Все дальнейшие десятилетия Бенни Картер неизменно продолжал прогрессировать, и, например, в 1960-е он в музыкальном плане был даже более элегантным и свингующим, чем прежде. Как композитору ему принадлежат известные джазовые пьесы «Blues In My Heart», «Symphony In Riffs», «When Lights Are Low», «Melancholy Lullaby», «Blue Interlude», «Cow Cow Boogie», два альбома оригинальных инструментов для оркестра Каунта Бэйси, включая «Kansas City Suite» и многое другое.

Он делал шоу для Альфреда Хичкока, писал музыку для фильмов («Снега Килиманджаро», «История Бенни Гудмена», «Человек по имени Адам» и т. п.) и иногда появлялся в них сам, был музыкальным директором певицы Пегги Ли, аранжи-

ровал альбомы записей для Сары Вонн, Кили Смит, Перл Бэйли, Лу Роулса, Рода Мак-Кьюена, Дебби Рейнолдс и Рэя Чарльза. Запись Чарльзом темы «Busted» в аранжировке Картера в 1963 г. получила награду «Грэмми».

Кроме этого, Бенни Картер гастролировал со своим квинтетом в Австралии и Японии. Он ежегодно посещает Европу и по-прежнему остается одним из самых красноречивых и мелодически привлекательных саксофонистов джаза. Его очередное выступление состоялось 9 марта 1996 г. в нью-йоркском Линкольн-Центре вместе с оркестром под управлением Уинтона Марсалиса в концерте под названием «An Evening With Benny Carter And Friends». «Минуты приходят и уходят, но остаются драгоценные воспоминания, — сказал со сцены Картер. — Другие времена были счастливыми добрыми старыми временами, но лучшие времена — это сегодня».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                 |                              |
|---------------------------------|------------------------------|
| Cosmopolite (1952).             | Jazz Giant (1957).           |
| Further Definitions (1961).     | The King (1976).             |
| Gentleman and His Music (1985). | Meets Oscar Peterson (1986). |
| Central City Sketches (1987).   | Cookin at Carlos (1988).     |
| Over the Rainbow (1988).        | My Man Benny (1989).         |
| Harlem Renaissance (1992).      | All of Me (1993).            |



## РОН КАРТЕР RON CARTER

**В**едущий контрабасист современного джаза, в основном играющий в стиле хард-боп, а также использовавший виолончель, скрипку, бас-гитару, иногда кларнет, тромбон и тубу, исключительно многосторонний музыкант Рональд Левин Картер родился 4 мая 1937 г. в Ферндэйле, штат Мичиган. Это один из наиболее часто записывавшихся джазменов с самыми различными сессионными составами, перечень дисков занял бы несколько страниц — их почти пятьсот, включая и пластинки под собственным именем Картера. Он изучал музыку сначала в Детройте, а потом в музыкальной школе Рочестера, штат Нью-Йорк, где получил степень бакалавра в 1959 г., имея обширные познания как в классике, так и в джазе. С десяти лет он стал играть на виолончели, но потом перешел на контрабас по причине расовых проблем, так как цветному музыканту трудно было получить работу в каком-либо симфоническом оркестре.

В Нью-Йорке в 1961 г. Картер работал в квинтете Чико Хэмилтона вместе с Эриком Долфи. Но более широкое признание на джазовой сцене он впервые завоевал после 1963 г. с группами Майлса Дэвиса, с которым в 1960-х записал около двух десятков дисков (плюс Херби Хэнкок и Тони Вильямс, что составило новую, более свободную по характеру ритм-секцию).

Картер руководил своими собственными оркестрами после 1972 г., иногда приглашая второго басиста в группу ритма, а сам исполнял соло. Он даже изобрел новый инструмент — пикколо-бас. Он занимал первые места во многих анкетах критиков и читателей журнала «Down Beat» и снялся в знаменитом кинофильме «Round Midnight» (1986). Он является символом музыкального вкуса и элегантности, басистом мирового класса. Большинство его дисков было записано на фирме «Milestone».



## БЕРТ КЕМПФЕРТ BERT KAEMPFEERT

**Б**ертольд Кемпферт, большой мастер мировых шлягеров, композитор и руководитель оркестра, немец по происхождению, родился в Гамбурге 16 октября 1923 г. В шесть лет он начал учиться игре на рояле, а когда ему исполнилось четырнадцать — поступил в музыкальную школу, которую успешно закончил по классу кларнета. Два года спустя молодого музыканта пригласили выступать с танцевальным оркестром Ганса Буша, известного нам еще по 78-оборотным пластинкам. Затем в 1940-х гг. он работал в клубах Бремерхафена и в ансамбле на радио Гамбурга. Тогда же Берт заинтересовался свинговой музыкой и увлекся оркестрами Бенни Гудмена и Гленна Миллера. Особенно его привлекал их необычный «саунд», т. е. характерное инструментальное звучание, и когда сам Берт в 1950-х возглавил студийный оркестр фирмы записи «Polydor», благодаря его оригинальным аранжировкам этот состав вскоре также стал отличаться своим особым саундом, представлявшим собой изысканную комбинацию свинга и салонной музыки.

Постепенно Кемпферт превратился в одного из самых известных западногерманских композиторов популярной музыки, и в 1960-х его песни зазвучали уже по всему миру. Их исполняли Элла Фитцджеральд, Сара Воэн, Фрэнк Синатра, Сэмми Дэвис-младший, Мел Торне и другие. В 1958 г. появился первый хит Кемпферта под названием «Midnight Blue», а за ним последовали «Blue Spanish Eyes», «Wooden Heart», «Danke Schoen», «Swingin Safari», «The World We Knew», «L-O-V-E», «But Not Today», «Remember When», «Take My Heart», «Wiederseh'n» и десятки других. В эти годы одна за другой появлялись привлекательные, неотразимые и легко запоминающиеся мелодии Кемпферта.



Хитами становились и произведения других композиторов в характерной специфической аранжировке Берта — прежде всего это «Wonderland By Night» Клауса-Гюнтера Нойманна (1961), «Bye Bye Blues» Чонси Грэя (1963), «Red Roses For A Blue Lady» Теппера и Беннета (1965). Но, бесспорно, самая знаменитая собственная песня Кемпферта — это «Strangers In The Night» (1966), которая стала тогда величайшим хитом для Фрэнка Синатры. В течение всей необычайно долгой карьеры Синатры у него, пожалуй, не было более популярной, всемирно и повсеместно известной песни, чем «Странники в ночи» Кемпферта, которая получила награду «Грэмми» в том же 1966 г. А в записи на пластинках существует около четырехсот других ее версий на разных языках.

В 1970-х Берт Кемпферт часто бывал в Майами, штат Флорида, работая над своими новыми мелодиями и регулярно бывая в Германии, где на связанной с ним фирме «Polydor» ежегодно выпускал свои новые альбомы и отдельные синглы, которые неизменно становились бестселлерами. Своего постоянно действующего оркестра он не имел, но каждый раз, приглашая высокопрофессиональных музыкантов в студийный состав или для концертных выступлений, он собирал коллектив, в котором всегда было несколько первоклассных известных исполнителей. Чаще всего с ним играли солисты Ак ван Ройен (труба), Джиггс Уигэм (тромбон), Херб Геллер и Фердинанд Повел (саксофоны).

Кроме вышеназванных артистов, песни Кемпферта записывали Аль Мартино, Нэт «Кинг» Коул, Элвис Пресли, Джек Джонс, Дин Мартин, Джонни Мэтис, Вик Дэмон, «Анита Керр сингерс» и многие другие.

Берт Кемпферт умер в июне 1980 г. В конце 1970-х он жил в Базеле, на границе Швейцарии и Германии, иногда с успехом выступая также в качестве продюсера различных музыкальных проектов. Между прочим, именно он в далеком 1962 г. способствовал выпуску в Гамбурге диска английского певца Тони Шеридана, которому аккомпанировал тогда еще никому не известный квинтет «Beat Brothers», будущие «Битлз».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Best.  
Greatest Hits.

Golden Memories.  
Moon Over Miami.



## СТЕН КЕНТОН STAN KENTON

**К**ентон не родился вундеркиндом, его развитие шло логично и постепенно. Он появился на свет 19 февраля 1912 г. в Уичите, штат Канзас, на Среднем Западе, но вскоре семья переехала в Калифорнию. В семь лет мать дала ему первые уроки игры на рояле, а в двенадцать он уже играл в школьном оркестре. Будучи подростком, он занимался музыкой серьезно и упорно (хотя вначале у него почему-то была идея стать врачом-психиатром).

Пройдя ряд свинговых бэндов 1930-х гг. как пианист и аранжировщик, в 1941 г. он возглавил собственный оркестр в Бальбоа-Бич, который вскоре завоевал всенациональную репутацию, особенно после выпуска в ноябре 1943 г. фирмой «Capitol» записи темы «Artistry in Rhythm», ставшей его главной мелодией на все последующие годы. Одним из первых лидеров Кентон начал также использовать латиноамериканские инструменты и ритмы и расширять оркестровые рамки джаза инструментально и композиционно, создавая нечто вроде концертной версии свинга. Усложненная гармония, сухая стаккато-фразировка саксофонов, контрастных по отношению к меди, состоящей из пронзительных труб и низких тромбонов, плюс несколько тяжеловесный свинговый ритм и некоторая атональность общего звучания — таковы были внешние отличия его оркестра. Но уже в 1950-х мы встречаем у него целый лес струнных (17 смычков), 14 медных, а саксофонисты играли также на флейте, гобое и фаготе. Недаром говорили о школе Кентона — умении играть любую музыку на любых инструментах.

Как бы там ни было, его оркестр всегда привлекал внимание и занимал первые места в категории биг-бэндов в 1947–1960 гг. по анкетам журналов «Даун бит», «Метроном» и «Плейбой».

Большинство читателей в 1954 г. избрало Кентона в разделе «Пантеон музыкальной славы» третьим после Луиса Армстронга и Гленна Миллера.

«Нам не нужны звезды, мы делаем их сами», — говорил Стен. Он отдавал предпочтение развитию каждого музыканта, чем набору звезд, открывал и содействовал новым талантам. Стен никогда не упускал ни одной возможности для пропаганды своего «прогрессивного» джаза (вполне возможно, что этот термин придумал он сам). Когда ему показалось, что фирма «Capitol» принуждает его к слишком коммерческому направлению, он расторг договор и в 1970 г. основал собственное музыкальное издательство «Creative World of Stan Kenton».

Его перу принадлежат десятки композиций, от концертных произведений до простых обработок популярных тем. Его любимым композитором всегда был Вагнер. Репертуар Кентона переписывали сотни оркестров во всем мире, для целого поколения он стал музыкальным открытием. Слава сопутствовала ему на протяжении сорока лет. Он умер 25 августа 1979 г.

Кентон создал принципиально новый оркестр, оригинальный и неповторимый. Позже он был близок к симфоджазу и третьему течению. «Это человек, желающий быть одновременно и Дюком Эллингтоном, и Игорем Стравинским, — писал критик И. Э. Берендт. — Когда-нибудь мы поставим ему памятник, ибо это личность большого исторического значения!»

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Artistry in Rhythm (1950).  
Kenton Showcase (1953).  
Road Show (1959).  
Adventures in Jazz (1962).  
Kenton/Wagner (1964).

Innovations in Modern Music (1950).  
Kenton in Hi-Fi (1956).  
West Side Story (1961).  
Artistry in Voices and Brass (1963).  
Live at Butler University (1972).  
Retrospective (1992).



## БАРНИ КЕССЕЛ BARNEY KESSEL

**В**еликолепный гитарист-самоучка (боп, кул, также свинг и блюз), родился 17 октября 1923 г. в Маскоджи, штат Оклахома. Это исключительный ансамблевый исполнитель, он участвовал во всевозможных биг-бэндах, дуэтах, трио и прочих комбо во время многочисленных студийных и «живых» записей. У него было также десятка два пластинок, записанных под его собственным именем как лидера.

Кессел начал работать с оркестром Бена Поллака в 1943 г., а затем появлялся с биг-бэндами Чарли Барнета (1945), Хэла Мак-Интайра и Арти Шоу (1946). Потом он переехал в Лос-Анджелес и сыграл большую роль в организации первого трио Оскара Питерсона (1952–1953). Позднее он вел самую разнообразную деятельность — выступал на фестивалях, ездил на гастроли, записывал диски, снимался в кино и писал музыку для фильмов.

Звучание и стиль игры Кессела очень гибки и устраивают любой состав, при этом он не теряет индивидуальности. Владея своеобразной и хорошо развитой техникой, он одинаково великолепно выглядит как в составе ритм-секции, так и при исполнении соло. Многие критики считают его «наиболее ритмичным гитаристом в современном джазе». В 1970-х у него было довольно мало собственных альбомов, так как он подолгу жил в Европе, выступая на телевидении, радио, семинарах и лекциях, в концертах, клубах и т. п. Выпустил целую серию методических книг и пособий игры на гитаре, написал ряд композиций.

Среди ряда «именных» альбомов Кессела, где он являлся лидером, можно отметить, например, «Music to Listen» (1956), «Poll Winners» (1958), «Some Like It Hot» (1959), «Blue Soul» (1967), «Feeling Free» (1969), «Straight Ahead» (1975), «Jelly-beans» (1981), «Red Hot and Blues» (1987).



## **БИ БИ КИНГ** **B. B. KING**

**Б**люз и джаз неразрывно связаны, ведь блюз стал одним из источников зарождения джаза. Они существуют параллельно, постоянно дополняя друг друга. Одним из величайших блюзменов нашего времени стал человек, о котором пойдет речь далее.

Райли Б. Кинг родился 16 сентября 1925 г. в маленьком городке Итта Бена, штат Миссисипи, который не сразу найдешь на карте. Мальчиком он собирал хлопок на плантациях вместе с родителями за тридцать пять центов в день, и в девять лет научился первым аккордам на гитаре. Когда ему исполнилось пятнадцать лет, его дядя, знаменитый тогда блюзмен Букер Уайт подарил ему собственный инструмент.

Его музыкальной школой была негритянская церковь в Индианоле, где молодой Райли пел госпелс в вокальном квартете. Как гитарист он развивался в основном самостоятельно, слушая записи Чарли Кристиена, Оскара Мура, Ти-Боуна Уокера и других виртуозов гитары.

После службы в армии (1943) Кинг начал работать диск-жокеем на радио, сначала в Гринвилле, где местная станция треть времени вещала на негров, а с 1947 г. — в центральной студии Мемфиса со своей ежедневной двухчасовой программой. Именно там шеф студии Дон Керн дал ему подходящее прозвище «Blues Boy King», что потом стало просто Би Би Кинг.

Его приглашали играть и петь в ночных клубах, а затем он переехал в Калифорнию, где организовал бэнд на манер оркестров стиля Канзас-Сити (т. е. «риффовая» медь и «блюзовые» саксы). С ним он выступил с большим успехом в нью-йоркском театре «Аполло» в Гарлеме и в 1951 г. записал свой первый хит «Three O'Clock Blues».

Би Би Кинг оставался наиболее значительным и непревзойденным исполнителем блюза второй половины XX в.

Он также всегда был наиболее одаренным блюзовым гитаристом с искусной техникой, хорошо знакомым с творчеством Джанго Рейнхардта, а его пение продолжало традиции таких великих «шаутеров», как Биг Джо Тернер, Джимми Рашинг и Уолтер Браун, репертуар которых он частично исполнял («Cherry Red», «Confessin the Blues»).

Темы его блюзов почти всегда посвящены «женским горестям» («Sweet Little Angel», «Ten Long Years»), а свою гитару производства фирмы «Gibson» он любовно называл «Люсиль».

В 1961–1979 гг. Би Би Кинг записывается на известной студии «ABC Paramount» (около полусотни дисков), а в 1980-е — на «МСА». С 1969 г. начинаются его выступления по национальному телевидению, и 2 мая 1970 г. состоялся дебют в Карнеги-Холле. Тогда же журнал «Гитарист» назвал его лучшим блюзовым гитаристом мира. В 1955–1977 гг. он давал по 300 сольных концертов ежегодно, а затем начались его гастрольные поездки по всему миру.

Весной 1979 г. выдающийся мастер блюза вместе со своим оркестром приехал в нашу страну. Эти гастроли проводились, как тогда говорили, по программе культурного обмена, их маршрут проходил через Баку, Ереван, Тбилиси, Ленинград и Москву.

Еще в 1972 г. Би Би Кинг выступил на крупнейшем джазовом фестивале в Ньюпорте.

Он говорил: «Для меня джаз — это блюз, получивший высшее образование. А мы, черные, все время должны помнить о корнях. Были такие времена, когда молодые негры стеснялись блюза, потому что он напоминал им о рабстве. Сегодня блюз не знает различия в цвете кожи, он понятен всем».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Back in the Alley.

Complete Well.

Heart And Soul.

Live at the Apollo.

Lucille.

Midnight Believer.

Singin The Blues.

There Is Always One More Time.

Blues Is King.

The Fabulous B. B. King.

The King of the Blues Guitar.

Love Me Tender.

The Memphis Masters.

My Sweet Little Angel.

Six Silver-Strings.

To Know You Is To Love You.



## РОЛАНД КИРК ROLAND KIRK

**Т**енорист и мультиинструменталист, игравший более чем на сорока разных тростевых инструментах в стиле хард-боп и немного фри-джаз, а также композитор, родился 7 августа 1936 г. в Коламбусе, штат Огайо. С детства Кирк ничего не видел, слабо различал только свет, поэтому учился в школе для слепых штата Огайо. С девяти лет он начал играть на трубе, но доктор предупредил его, что из-за напряжения он полностью ослепнет. Тогда Кирк перешел на саксофон и кларнет, на которых играл в школьном оркестре начиная с 1948 г. Вскоре он стал известен в среде профессиональных музыкантов, а в 1951 г. уже возглавил состав и играл на танцах.

В шестнадцать лет ему однажды пришла в голову идея игры на нескольких (двух, трех) инструментах одновременно. В местной музыкальной лавке среди всякого старья Кирк нашел два странных духовых инструмента неизвестного происхождения, напоминавших альт и сопрано-сакс. Они назывались «манзелло» и «стритч», и на них он стал играть вкупе с тенором, ухитряясь исполнять трехчастную гармонию благодаря особой аппликатуре.

Его дебют в студии записи («Bethlehem») состоялся в 1956 г., но широкую известность он приобрел после выхода своей первой пластинки, записанной в Чикаго на фирме «Cadet» 7 июня 1960 г. Пластинка стала предметом оживленных дискуссий и споров (он использовал даже сирену и свистульки). Следующий альбом был записан на фирме «Prestige», после чего пару лет Кирк гастролировал с группой Чарли Мингуса.

В 1962 г. он участвовал в джаз-фестивале в Эссене (Германия), где произвел фурор, а в 1963–1964 гг. дал также серию концертов на континенте, включая лондонский клуб Ронни Скот-

та. В основном после 1962 г. Кирк всегда играл со своей собственной ритм-секцией, хотя в студиях записи объединялся с самыми разными малыми и большими составами. В том же году он занял первое место как мультиинструменталист по анкете журнала «Down Beat» и, таким образом, был признан критиками, а впоследствии ежегодно выигрывал многие другие опросы (по разделам «Разнообразные инструменты» и «флейта»), включая английский журнал «Melody Maker» и другие в Германии и Польше. В то время он присвоил себе дополнительное имя «Ра-саан» — он говорил, что однажды ему приснилось, что он должен взять это имя.

Уникальные качества Кирка определились не только количеством инструментов, на которых он играл, но и качеством исполняемой им музыки, гибкостью его стиля, широтой репертуара. Как композитор он написал ряд оригинальных собственных работ, но играл также обычные джазовые стандарты и популярные мелодии, некоторые адаптации классических произведений и абстрактные авангардные пьесы в духе Орнетта Колмена или Джона Колтрэйна. Он был артистом неограниченного диапазона, желавшим использовать различные музыкальные формы с помощью различных музыкальных средств. Его нельзя однозначно назвать ни авангардистом, ни традиционалистом, он был весьма самобытным исполнителем в своей собственной категории.

В конце 1975 г. Роланд Кирк перенес инсульт, а 5 декабря 1977 г. умер. В настоящее время его записи доступны на компакт-дисках, в основном фирмы «Atlantic».





## СТЕНЛИ КЛАРК STANLEY CLARKE

**К**онтрабасист, бас-гитарист и мультиинструменталист (джаз-рок, поп, фанк) Стенли Кларк родился 30 июня 1951 г. в Филадельфии. Подростком играл на аккордеоне, затем на скрипке и виолончели, потом окончательно перешел на акустический и электробас. В средней школе играл в оркестре, в конце 1960-х участвовал в местных рок-группах. Переехав в Нью-Йорк, Кларк познакомился с джазовым пианистом Хорэсом Силвером и в 1970 г. полгода работал в его малом составе. Затем он гастролировал и записывался с Джо Хендерсоном, Фэроу Сэндерсом, Стеном Гетцем, Декстером Гордоном и Артом Блэки, пока не присоединился к знаменитой впоследствии джаз-роковой группе Чика Кориа «Return To Forever» (1972–1976).

После этого Кларк работал как самостоятельный лидер и как сайдмен с самыми разными джазовыми, рок- и фанк-группами и музыкантами (Ларри Кориэлл, Джон Мак-Лафлин, Херби Хэнкок, Стюарт Копленд, Джефф Бек). Кларк придал электробасу гармонические и ритмические качества, обычно присущие акустическому инструменту.

Он является превосходным примером талантливой импровизатора, который сохраняет свой музыкальный почерк как в джазе, так и в поп-музыке.

В 1980–1990-х гг. Кларк продолжал свою обычную музыкальную деятельность (гастроли, концерты, выступления на фестивалях, студийные сессии записи), а также писал партитуры для телевидения и саундтреки к фильмам. Одной из последних работ Стенли Кларка является альбом «The Rite Of Strings», записанный в 1995 г. совместно с гитаристом Элом Ди Меола и скрипачом Жан-Люком Понти.

## ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Children Of Forever (1973).

Journey To Love (1975).

Modern Man (1978).

If This Bass Could Talk (1988).

Live At The Greek (1994).

At The Movies (1995).

Stanley Clarke (1975).

School Days (1976).

I Wanna Play For You (1979).

East River Drive (1993).

The Rite Of Strings (1995).

The Bassic Collection (1997).

This Is Jazz #41 (1998).



## РОЗМАРИ КЛУНИ ROSEMARY CLOONEY

**Р**озмари Клуни родилась в Мэйсвилле, штат Кентукки, 23 мая 1928 г., начала петь в шестнадцать лет в дуэте с сестрой Бетти, которой удалось устроить им прослушивание для местного радиошоу. Еще учась в школе, они стали работать вдвоем.

В 1946 г. сестер ангажировал бывший саксофонист и певец оркестра Арти Шоу, а затем независимый джазовый лидер Тони Пастор (настоящее имя Антонио Пестритто) в качестве вокалисток в своем танцевальном биг-бэнде. Вместе с ним дуэт «The Clooney Sisters» записал свои первые пластинки (еще на 78 оборотов в минуту), из них наиболее популярной стала песня композитора Эла Льюиса «Gonna Get a Gal».

Вместе с Тони Пастором сестры Клуни попали потом на телевидение и участвовали в одной из первых коллективных передач «Songs For Sale» («Песни на продажу»), что принесло им некоторую известность, но после этого дороги сестер разошлись. Оставшись в Цинциннати, Бетти выступала в местной студии телевидения, а Розмари в 1949 г. отправилась в «свободный полет», рискнув сделать карьеру сольной певицы. Вскоре ей удалось подписать контракт с крупнейшей фирмой записи «Columbia», где тогда музыкальным руководителем и продюсером был Митч Миллер, одновременно возглавлявший студийный хор с оркестром («Sing along with Mitch!»).

Самым первым великим бестселлером Розмари Клуни стала оригинальная песня «Come On-A My House», которую она записала на студии «Columbia» в конце 1950 г. Песня занимала первое место во всех хит-парадах 1951 г. целых шесть недель и сделала ее настоящей звездой. Еще летом 1950 г. Розмари на разных ангажементах зарабатывала лишь сто пятьдесят долла-

ров в неделю, теперь же ее хит «Come On A My House» звучал практически из каждой бродвейской лавки. По существу именно с этого первого «золотого диска» и началась ее карьера. Ее очередным хитом в следующем году была песня «Tenderly».

Сессии записи на студии «Columbia» всегда были для Розмари источником большого удовольствия. В углу студии там стояли клавикорды, и Митч Миллер как-то предложил использовать этот необычный инструмент при записи еще одной диалектовой песни «Botch-A-Me». В оригинале это была итальянская песня 1941 г. «Ba-Ba Vaciami Piccina», которую написали Р. Морбелли и Л. Асторс для одного кинофильма, но в 1952 г. к ней добавили английский текст, и после того как ее исполнила Розмари, эта запись стала еще одним ее «золотым диском» того же года.

Всего в 1952 г. у нее было три бестселлера — третьим оказалась песня Керли Вильямса «Half As Much», написанная специально в несколько упрощенной, любительской манере с очень простыми аккордами в духе «кантри».

Все эти заметные успехи в шоу-бизнесе открыли для Розмари Клуни путь в Голливуд. В 1953 г. с ней заключила контракт одна из самых влиятельных киностудий Америки — фирма «Paramount», и там она снялась в таких фильмах, как «The Stars Are Singing» и «Here Come The Girls» с Бобом Хоупом (1953), «Red Garters» и «White Christmas» с Бингом Кросби и Дэнни Кэем (1954) и в кинобиографии прославленного композитора Зигмунда Ромберга (1887–1951) «Deep In My Heart» с Хосе Феррером в главной роли, за которого она тогда же вышла замуж. С 1953 г. они находятся в браке и имеют пятерых детей. Хотя не все у них было гладко — они разводились, сходились, их отношения были похожи на рыцарский турнир, но в конце концов они остались друзьями.

Песенная карьера Розы продолжалась с огромным успехом, чему послужил подтверждением 1954 г. Именно тогда она записала свой величайший хит, который стал бестселлером с тиражом два с половиной миллиона экземпляров и был назван хитом года № 1. Это была песня Ричарда Адлера и Джерри Росса «Heu There» из бродвейского шоу «Пижамная игра» (в 1957 г. экранизированного с участием Дорис Дэй), и при ее записи в студии впервые использовалась техника наложения голоса, так что у Розмари получился как бы дуэт «самой

с собой». Осенью 1954 г. эта пластинка десять недель возглавляла все хит-парады.

На обороте этого диска в исполнении Розмари была выпущена песня «This Ole House» Стюарта Хэмблена, который в оригинале написал ее в манере госпел как апологию Всевышнего в его «Доме, там наверху». И, наконец, в том же 1954-м появилась еще одна ее пластинка с песенкой «Mambo Italiano» Боба Меррилла, ставшая всемирным шлягером и ее седьмым «золотым диском».

Всего за четыре года у нее было двадцать четыре хита. Ее утонченный, изысканный голос завораживал слушателя. Некоторые говорят, что Розмари Клуни — это популярная певица, другие — что джазовая, но сама она никогда не утверждала больше того, что действительно находилась под сильным влиянием джаза и это было явно заметно. «У меня интуитивное чувство интерпретации, как надо петь ту или иную песню, — говорит она. — Я не слишком изобретательна и не умею импровизировать скэтом, но меня всегда вдохновляли именно джазовые музыканты. Они более восприимчивы и сразу понимают, что ты делаешь, для этого им достаточно четырехтактовой фразы. К тому же у них прекрасное чувство юмора».

В 1950-х гг. Розмари записывалась также с биг-бэндом Гарри Джеймса (1952), секстетом Бенни Гудмена (1955), вокальным квартетом «The Hi-Lo's» (1956), оркестрами Леса Брауна, Дюка Эллингтона (1957, альбом «Blue Rose») и Билли Стрэйхорна, а когда перешла на студию «RCA Victor» — с Бингом Кросби и бэндом Билли Мэя (1958).

В 1960–1970-х Розмари несколько отошла от прежней активной деятельности, воспитывая своих пятерых детей, но в 1977 г. она присоединилась к новой фирме «Concord», основанной в Калифорнии в 1973 г., где стала делать великолепные джазовые записи с рядом прекрасных современных музыкантов (Скотт Хэмилтон, Уоррен Ваше, Билл Берри, Нэт Пирс, Эд Бикерт, Кэл Коллинз, Монти Бадвиг, Джейк Ханна) как из числа молодых, так и ветеранов, включая Вуди Германа (август 1983 г.). Она записала там также памятные пластинки, посвященные творчеству Кола Портера, Гарольда Арлена, Ирвинга Берлина, Айры Гершвина, Джимми Ван Хьюзена и Дюка Эллингтона. Все эти диски теперь обычно упоминаются именно в джазовом разделе известного американского каталога

«Шванн». Во время «живых» выступлений публика подолгу не отпускает ее со сцены, как это было в Карнеги-Холле в 1983 г., когда в Нью-Йорке проходил очередной «Cool Jazz Festival» (бывший Ньюпортский). Причем ее называли лучшей певицей этого фестиваля.

В 1970-е гг. Розмари Клуни относилась к числу самых популярных певиц США. Она с успехом выступала на концертах и выпускала новые записи. В 1977 г. при участии Рэймонда Стрэйта она написала интересную автобиографическую книгу под названием «This for Remembrance» («Дарю вам на память»), которая была опубликована в Чикаго, а затем в Нью-Йорке издательством «Playboy Press».

Умерла Розмари Клуни 29 июня 2002 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Over the Rainbow (1952).

Blue Rose (1957).

Ring Around Rosie (1956).

Fancy Meeting You Here (1958).

## ВИКТОР КНУШЕВИЦКИЙ



Один из самых значительных музыкальных деятелей России Виктор Николаевич Кнушевицкий пришел в джаз как аранжировщик и композитор. Он родился 6 (19) января 1906 г. в Москве, но детство провел в Саратове, где его отец тогда заведовал музыкальной школой. Кнушевицкий закончил местную консерваторию, учился там по классу скрипки и композиции (1921–1925), а затем поступил в Московский музтехникум им. Скрябина. С двенадцати лет он играл в различных ансамблях — в театрах, кино, ресторанах, занимался оркестровкой и освоил почти все духовые инструменты.

В 1928 г. Кнушевицкий впервые услышал «АМА-джаз» А. Цфасмана и позднее — оркестр Л. Утесова. Тогда же он познакомился с И. Дунаевским и начал серьезно заниматься джазом. В начале 1930-х гг. он дирижировал оркестром Московского цирка, а потом руководил джазом «Центрокэб» (1933–1935), одновременно являясь редактором сборников инструментальной музыки для джаз-оркестров. И когда решался вопрос о музыкальном руководителе нового Госджаза, кандидатура В. Н. Кнушевицкого оказалась вполне логичной и уместной.

Это был новаторский эксперимент. В коллектив набрали пятьдесят музыкантов высокой квалификации, обладавших большим исполнительским опытом. «Я подбирал состав так, чтобы в оркестре была хорошая ансамблевая игра, — говорил Кнушевицкий. — Первым трубачом у нас был В. Сафонов, он все мог сыграть, а первым альт-саксофонистом — Вл. Костылев. Секцию тромбонов возглавил И. Ключинский, на ударных играл И. Бачеев».

После почти двухлетнего организационного и репетиционного периода (ведь создавалась «джаз-витрина») в ноябре 1938 г. Госджаз выступил в Колонном зале Дома Союзов.

Госджаз в основном играл в Москве, а его единственной крупной поездкой были гастроли на Дальнем Востоке в 1939 г., где состоялись 44 концерта. В 1937–1941 гг. им был записан не один десяток пластинок, включая и некоторые популярные пьесы американских авторов, например «Укротитель змей» Тедди Пауэлла, «Блюз» Дональда Линдлея, знаменитый «Караван» Дюка Эллингтона и др.

В годы войны Кнушевицкий служил в частях Красной Армии на Северо-Западном фронте и в Москве, работая капельмейстером в военных оркестрах. В июле 1945 г. ему предложили место дирижера во Всесоюзном радиокомитете, где он решил создать новый коллектив типа симфоджаза. Но если во многих наших оркестрах в 1944–1947 гг. ощущалось сильное влияние американского джаза, то после известных постановлений ЦК партии 1948 г., объявивших борьбу с «космополитизмом» и «иностранщиной», джаз был заклеен как «музыка духовной нищеты» и начался почти десятилетний период гонений на этот жанр.

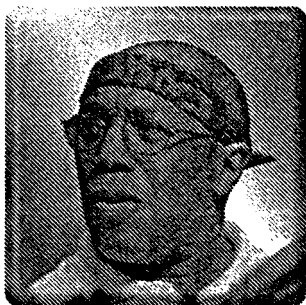
В этих Кнушевицкому условиях приходилось шаг за шагом отступать от своих принципов. К 1949 г. от его первоначальных замыслов почти ничего не осталось, а записанные им на пленку год-два назад инструментальные пьесы попали в число запрещенных и изъятых из эфира. Не увидели они в большинстве своем света и на грампластинках. Последней памятной записью Кнушевицкого стал мелодичный фокстрот Ю. Милютина из кинофильма «В дальнем плавании», под который тогда отплясывали школьники, подметая клешами полы актовых залов.

Кнушевицкий руководил так называемым эстрадным оркестром Всесоюзного радио до 1962 г., был автором целого ряда произведений — фантазий, песен, рапсодий, инструментальных пьес. После него этот оркестр многие годы (1958–1983) возглавлял Юрий Силантьев.

Последние двадцать лет своей жизни Кнушевицкий практически не был связан с современным советским джазом.

Он умер в Москве 2 декабря 1974 г. Его младший брат Святослав (1907–1963) был известным виолончелистом. Под редакцией Глеба Скороходова фирма «Мелодия» в 1978 и 1991 гг. издала два диска с историческими записями Госджаза.





## БИЛЛИ КОБЭМ BILLY COBHAM

**К**огда на музыкальной сцене только появился джаз-рок, пожалуй, не было ни одного другого барабанщика, который играл бы в этом стиле лучше, чем Билли Кобэм. Ведущий джаз-роковый музыкант, композитор, педагог и музыкальный эксперт родился в Панаме 16 мая 1944 г., а когда ему исполнилось три года, его родители переехали в Нью-Йорк.

С восьми лет он начал обучение игре на ударных инструментах в музыкальной школе, где вместе с ним учились Эдди Гомез и Бобби Коломби. После окончания школы Билли служил в армии, где также играл в оркестре на барабанах.

В 1967–1968 гг. Кобэм играл с группами Билли Тэйлора, Хорэса Силвера и «Нью-Йорк джаз-секстетом». Свой первый джаз-рок бэнд «Dreams» создал с братьями Брекер в 1969 г. и в то же время сделал ряд интересных записей с Майлсом Дэвисом (например, альбомы «Bitches Brew», «Jack Johnson», «Live — Evil», «Get Up With It»), а с весны 1971 г. стал звездой знаменитого «Mahavishnu Orchestra», который тогда создал Джон Мак-Лафлин.

После роспуска этого состава 1 января 1973 г. Кобэм начал записываться под собственным именем, включая джаз-фестиваль в Монтрё (Швейцария) летом того же года. В сентябре 1975 г. он организовал новый квартет под названием «Spectrum» (Джордж Дюк — рояль, Джон Скофилд — гитара, Дуг Раух — бас).

В 1980-х Кобэм занялся педагогической музыкальной деятельностью, работал инструктором музыки в Европе и Скандинавии, а также играл с различными европейскими оркестрами и комбо.

В 1984 г. произошло соединение Мак-Лафлина и Кобэма для возрождения «Mahavishnu Orchestra» в новой версии. Среди его наиболее известных интересных альбомов такие, как «Spectrum», «Crosswinds», «Total Eclipse» на «Atlantic».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Incoming.

By Design (Remaster).

Total Eclipse (1974).

Warning (Remaster) (1985).

The Best Of Billy Cobham (1987).

If This Bass Could Talk (1988).

Flight Time.

Spectrum (1973).

Crosswinds (1974).

Powerplay (Remaster) (1986).

Picture This (Remaster) (1987).

The Traveller (Remaster) (1994).



## АЛЕКСЕЙ КОЗЛОВ

**Е**сли в нашем довоенном джазе были в основном профессиональные музыканты, то новое поколение джазменов 1950-х частично состояло из дилетантов, фанатически одержимых этой музыкой, самые талантливые из которых позднее стали серьезными профессионалами. Такой путь прошел и ныне известный альт-саксофонист и композитор Алексей Козлов.

Он родился в московской музыкальной семье 13 октября 1935 г. и с шести лет начал играть на рояле. Игре на саксофоне Алексей обучился самостоятельно в 1957 г., когда в дни Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве он увидел и услышал много зарубежных джазовых групп.

В 1959 г. Козлов организовал квинтет, с которым выступил на джаз-фестивале в Тарту (1960). В 1962 г. он окончил Московский архитектурный институт по специальности теоретика-дизайнера и в том же году в составе секстета Вадима Сакуна впервые представлял советский джаз на знаменитом фестивале «Jazz Jamboree» в Варшаве, играя в тот раз на баритон-саксофоне.

В 1961–1965 гг. он руководил небольшим джаз-ансамблем, игравшим в очень популярном тогда среди фэнов московском кафе «Молодежное», а затем работал аранжировщиком и солистом на саксофоне в оркестре «ВИО-66» Юрия Саульского (1966–1968). Квартет Козлова появлялся тогда также в сериях записей «Джаз-65» и «Джаз-67», а в 1968–1970 гг. играл в джазовом кафе «Печора».

За минувшие десятилетия Козлов прошел все стили — боп, кул, авангард, но затем его привлекла новая эстетика джаз-рока на примере групп «Чикаго», «Кровь, пот и слезы», «Маха-

вишну», и в ноябре 1973 г. он довольно неожиданно организовал в Москве свой новый ансамбль «Арсенал», которому суждена была долгая жизнь. Его становление носило тогда несколько скандальный характер «андеграунда», но вскоре все утряслось, и ансамбль начал регулярно работать по стране от Калининградской филармонии. Широкой публике имя Козлова стало известно именно как руководителя этого джаз-рокового состава.

В 1978–1980 гг. «Арсенал» уже с успехом выступал в Варшаве, Будапеште, Берлине, Братиславе, Риге, Тбилиси, Киеве, Одессе. В январе 1977 г. на латвийской «Мелодии» был записан первый альбом ансамбля, а потом вышли еще два «гиганта». В этот период Козлов увлекался ориенталистикой, фанком, брейк-дансом (джазовый театр), ретро-гротеском... В 1980-е он пришел к стилю «фьюжн», ему были близки группы «Прогноз погоды» и «Орегон». В конце 1989 г. «Арсенал» фактически прекратил свое существование. Его создатель пишет теперь музыку на компьютере, статьи о роке в «Музыкальную жизнь» и даже рок-оперу, рассказывает о джазе по ЦТ, содержит джаз-клуб в Москве и по-прежнему ездит со своим саксофоном в другие города уже не только нашей страны, но и иных континентов. Бывший стилиста 1950-х и поклонник джаза, друг Евтушенко и Аксенова, а ныне заслуженный артист России Алексей Семенович Козлов — это неотъемлемая часть всей московской джазовой и культурной сцены, это личность, занимающая в истории нашего современного джаза собственную нишу, которая принадлежит ему по праву.



## ВАЛЕРИЙ КОЛЕСНИКОВ

**Т**рубач, флюгельгорнист и аранжировщик Валерий Владимирович Колесников родился на Украине, в г. Луцке, 31 июля 1945 г. в семье служащих. Мальчик с шести лет начал учиться играть на аккордеоне, позднее посещал музыкальную школу.

В 1950-е гг. Колесниковы жили уже в Донецке, где, по словам Валерия, с 1957 г. труба стала его любимым и главным инструментом. Именно по классу трубы он поступил в Донецкое городское музучилище и провел там 1960–1964 гг., правда, с третьего курса был исключен на один месяц за исполнение джаза (для восстановления в училище ему пришлось выучить концерт Генделя для гобоя!). Тем не менее он играл тогда в училищном биг-бэнде, а будучи призван в армию, оказался в духовом оркестре при ансамбле песни и пляски.

По существу, это был его первый опыт профессиональной работы, и с 1965 г. Валерий начал выступать как джазовый музыкант. А когда в 1967 г., после знаменитого Таллинского фестиваля, в Донецке образовался свой городской джаз-клуб «Донбасс-67» (благодаря Виктору Дубильеру), Колесников стал его основным солистом. В том памятном 1969 г. он был последовательно назван лауреатом сразу трех джаз-фестивалей — в Донецке, Воронеже и Куйбышеве. В том же 1969-м Валерий поступил в Донецкий музыкально-педагогический институт (позже институт искусств), который успешно окончил в 1974 г. Хотя за рубеж его тогда не выпускали, как и большинство советских не только джазменов, но и просто граждан, на основании записей произведений в его исполнении, представленных им на конкурс среди молодых джазовых музыкантов соцстран в Праге, ему было присвоено звание лауреата в 1971 г.

Все последующие двадцать пять лет Колесников был активным участником многих наших джаз-фестивалей, играя как «блуждающая звезда» со своими или местными, большими или малыми составами. Его охотно всюду приглашали — от Риги до Новосибирска, от Апатитов до Тбилиси, он часто выступал в Москве и везде благодаря своему таланту пользовался всеобщим вниманием и уважением. Кроме высокопрофессионального владения трубой, он играет также на рояле и гитаре, а своими кумирами считает в первую очередь Джона Колтрэйна и, конечно, трубачей Кларка Терри, Чета Бейкера, Вуди Шоу и Ли Моргана. Правда, в 1980-е гг. по его игре было весьма заметно, что его эталоном в значительной степени тогда являлся и Фредди Хаббард, а ныне — Артуро Сандоваль.

В самое последнее время В. Колесникова можно было слышать и видеть как на фестивале в честь 100-летия Утесова (Одесса, 1995), так и на концертах в честь 60-летия К. Назаретова (Ростов, 1996). После перестройки в нашей стране Валерий побывал и за границей — на фестивале традиционной музыки в Голландии (1990) и в немецком городе Энгельштадте (ФРГ, 1990), где встречался с Майлсом Дэвисом. Естественно, там он присутствовал не только как гость, но и как участник. Он также выступал на Неделе советского джаза в Базеле (Швейцария, 1991) и на всемирно известном ежегодном фестивале диксилендов в Дрездене (Германия, 1996).

Дома, в Донецке, у Колесникова всегда было какое-либо собственное комбо — от трио до секстета. Сейчас он руководит молодежным диксилендовым составом при консерватории Донецка, сохраняя, таким образом, верность мэйнстриму, а также является педагогом — преподает на духовом и джазовом отделениях по классу трубы в музыкальных институтах Донецка и Ростова.



## ОРНЕТТ КОЛМЕН ORNETT COLEMAN

**Н**и один музыкант современно-го джаза не вызывал столько споров и раздоров, как саксофонист Орнетт Колмен на рубеже 1950–1960-х гг. Критики называли его музыку «антиджазом», а джазмены считали его шарлатаном и примитивистом. С новаторами так бывает всегда, ибо именно Колмен открыл новый музыкальный язык фри-джаза.

Когда он впервые попал в джазовый мир Нью-Йорка, все вокруг него было необычным — его игра и одежда, приключения, выпавшие на его долю, и инструмент, на котором он играл.

Альт-саксофонист и композитор, а также трубач и скрипач Орнетт Колмен родился 19 марта 1930 г. в Форт-Уорте, штат Техас. Мать была портнихой, отец играл в бейсбол. В четырнадцать лет он получил в подарок от матери альт, а двоюродный брат показал, как на нем играют, но в основном Орнетт был самоучкой.

В 1948 г. Колмен покинул Техас и много поколесил по стране в составе ритм-энд-блюзового ансамбля, пока не попал в Новый Орлеан. Там на танцах он пробовал воплощать свои идеи нового джаза, за что его однажды побили и сломали инструмент. Оттуда он уехал на Западное побережье с оркестром своего знакомого земляка Пи Ви Крэйтона, который платил ему за то, чтобы он не играл.

Потом в Лос-Анджелесе, работая лифтером, он в 1954 г. одновременно изучал гармонию и теорию и иногда играл с группой молодых джазменов. В феврале 1958 г. Колмен сделал с ними свои первые записи на пластиковом альте для «Contemporary», позже в них участвовал его друг и едино-

мышленник Дон Черри, игравший на карманной трубе. Вместе они перебрались на Восток, где им удалось заключить контракт с фирмой «Atlantic», и 22 мая 1959 г. записали там программный диск «The Shape Of Jazz To Come» (плюс басист Чарли Хэйден и ударник Билли Хиггинс) с прекрасной композицией Орнетта «Lonely Woman».

Отказавшись от следования гармонической структуре и регулярному метру, Колмен строил свои импровизации на так называемых тональных центрах, что давало исполнителю широкую свободу действий. Выступления его квартета в знаменитом джаз-клубе «Five Spot» всколыхнули весь Нью-Йорк, а в декабре 1960 г. с удвоенным составом Колмен записал на «Atlantic» свою наиболее радикальную пластинку «Free Jazz», включавшую тридцать семь минут спонтанной импровизации и положившую начало новому стилю.

Этот стиль получил затем отражение в его дисках «Town Hall Concert» (1962), «At The Golden Circle» (1965, Стокгольм, с басистом Дэвидом Изенсоном и ударником Чарли Моффетом), «The Empty Foxhole» (1966, со своим тогда десятилетним сыном Денардо Колменом за барабанами), «New York Is Now» (1968), «Crisis» (1969) и др.

Колмен стал катализатором нового джаза, его технику и идеи подхватило большинство молодых музыкантов, составивших авангард 1960-х. Негритянский тенорист и поэт Арчи Шепп описывал его композиции следующим образом: «Темы Колмена несут с собой ауру деревенского танца, наблюдаемого через ствол пулемета». А известный джазовый музыкант Чарли Мингус утверждал, что «суть музыки Колмена не сложнее, чем свободные импровизации на гитаре хорошего народного блюзмена».

В 1970-е Орнетт Колмен выступил со своей «гармолодической» концепцией, которая объединяла возрождение коллективной импровизации с гармонической свободой. Его новый состав, электрик-бэнд под названием «Prime Time», в 1979 г. выпустил диск «Of Human Feelings», который, однако, показал, что в основе этой музыки лежит обычный фанк и джаз-рок.

Будучи выдающимся солистом, Колмен и по сей день остается всемирно признанным музыкантом, но в 1980-е гг., когда общая эволюция джаза пошла не вперед, а вширь и вглубь, ему уже не суждено было сказать новое слово, как в 1960-е.



Его последним проектом явилось создание собственной фирмы записи «Caravan Of Dreams» (1987). Затем Колмен задумал собрать и записать оркестр из пятидесяти человек — по одному музыканту от каждого штата. Режиссер Джозеф Богданович снял фильм «Boxoffice» с его музыкой.

Правда, история повторяется. Когда со своей группой «Prime Time» Орнетт Колмен выступал на 26-м фестивале «Jazz Jamboree» в Варшаве в 1984 г., критики опять спрашивали его: «Ты это серьезно?».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                  |                            |
|----------------------------------|----------------------------|
| Tomorrow Is the Question (1959). | Art of Improvisers (1959). |
| Ornette on Tenor (1961).         | Who's Crazy (1966).        |
| Love Call (1968).                | Science Fiction (1971).    |
| Dancing in Your Head (1973).     | Body Meta (1976).          |
| In All Languages (1985).         | Virgin Beauty (1988).      |



## ЭДДИ КОНДОН EDDIE CONDON

**Э**дди Кондон — талантливый музыкант и певец, лидер оркестров и владелец джаз-клуба, организатор концертов и неутомимый чемпион джем-сешнс, любитель выпить, остроумный собеседник и искусный рассказчик, антрепренер, импресарио и продюсер. На протяжении большей части своей жизни, а прожил Кондон шестьдесят девять лет, он был живой легендой, и его музыкальное влияние больше ощущалось, чем слышалось.

Альберт Эдвин Кондон родился в Гудленде, штат Индиана, 16 ноября 1904 г. Самостоятельно освоил вначале игру на укулеле (маленькая четырехструнная гитара, пришедшая в США с Гавайских островов), а затем на банджо. Рос он в Чикаго. С пятнадцати лет уже начал выступать с местными составами молодых музыкантов как полупрофессиональный гитарист.

Его коллегами были Бикс Байдербек, Фрэнк Тешемахер, Бад Фримен, Джо Салливен, Джин Крупа и другие знаменитые пионеры новой формы групповой импровизации, которая получила известность в истории джаза 1920-х гг. под названием «чикагского стиля». Тогда же Эдди Кондон стал неофициальным партнером барабанщика и вокалиста Рэда Мак-Кензи, возглавив в Чикаго ансамбль «McKenzie-Condon Chicagoans», включавший вышеупомянутых музыкантов, которые в декабре 1929 г. сделали записи, ныне считающиеся классикой «чикагского стиля».

Переехав в Нью-Йорк в 1928 г., Кондон остался верен традиционному джазу и играл в небольших импровизирующих группах (например, «Mound City Blue Blowers»), лишь изредка появляясь в больших составах 1930-х гг. (типа биг-бэндов Арти Шоу или Бобби Хэкетта). Он сохранил связи со своими давними

чикагскими друзьями и часто записывался с Бадом Фрименом, Джеком Тигарденом, Джо Марсолой и т. д. Главной базой его работы стало джазовое кафе «У Ника», нью-йоркский центр диксиленда, где несмотря на пришествие эпохи свинга по-прежнему в почете была старая традиция.

Роль Кондона как крупной джазовой фигуры на сцене Нью-Йорка в особенности стала заметна к концу 1930-х, когда он приобрел большую популярность в качестве организатора джазовых концертов и публичных джем-сешнс. А в начале 1940-х эти сессии превратились уже в регулярные серии концертов в нью-йоркском Таун-Холле. Конечно, сам Эдди тоже нередко принимал в них участие и с равным успехом как соло-гитарист, и в ритм-группе, приглашая на выступления своих знакомых джазменов, поскольку он знал всех и все знали его. А 14 января 1942 г. он устроил грандиозный джазовый концерт в самом Карнеги-Холле.

В декабре 1945 г. Эдди Кондон открыл джаз-клуб под своим собственным именем, который сперва располагался в нью-йоркском районе Гринвич Виллидж, а через двенадцать лет переместился в Ист-Сайд. Это было одно из самых известных джазовых заведений в городе, привлекавшее музыкантов и любителей, знатных особ и кинозвезд. Бывая в Нью-Йорке в те годы, клуб Эдди Кондона обязательно навещали Рита Хэйуорт и Ава Гарднер, Керк Дуглас и Юл Бриннер, режиссер Стенли Кубрик и певец Бинг Кросби, дирижер Димитри Митропулос и герцогиня Виндзорская.

В 1948 г. Кондон начал вести еженедельные джазовые программы по телевидению, и в том же году была опубликована его автобиография «Мы называли это музыкой». Время от времени он также играл в студиях записи с различными составами, а в 1954 г. выступал на самом первом джаз-фестивале в Ньюпорте. В 1950–1960-е он успешно гастролировал по Англии, посещал Японию, Австралию и Новую Зеландию. Перечень музыкантов, с которыми он работал и записывался в течение почти полувека, поистине огромен, после него осталось множество пластинок, а последняя датируется 1972 г.

Хотя Эдди и преуменьшал свой талант гитариста, но именно благодаря его усилиям как музыканта и организатора появились новые слушатели, в которых он пробуждал активный интерес не только к своей собственной музыке, но и ко всем стилям джаза.

Однако болезнь и две операции замедлили темп его активности, а в 1967 г. закрылся и его знаменитый клуб.

В дальнейшем Кондон продолжал выступать публично, в том числе и на устроенном в его честь концерте в Карнеги-Холле в июле 1972 г. Он умер в нью-йоркском госпитале 4 августа 1973 г. У него осталась жена Филлис и две дочери, Мэгги и Лайза. Однажды жена написала список его приятелей-музыкантов, тоже любителей спиртного, и показала ему. Эдди взглянул и невозмутимо заметил: «В этом составе не хватает гитариста».

Спустя четыре месяца после смерти Кондона вышла в свет его уникальная книга «Джазовые записные книжки Эдди Кондона», представлявшая собой сборник его воспоминаний, фотографий, репродукций этикеток дисков, нотных обложек, статей, анекдотов, рисунков, шаржей и т. п., прекрасно отражающих всю сущность той эпохи. А в 1975 г. в третий раз открылся клуб «Eddie Condon's», в котором снова играли его друзья-джазмены.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Definitive (1944).

Tiger Rag and All That Jazz (1958).

Jazz at the New School (1973).

Dixieland Jam (1957).

In Japan (1964).

The Commodore Years (1974).

The Real Sound of Jazz (1990).



## РЭЙ КОННИФФ RAY CONNIFF

**К**аждый музыкант джаза, будь он инструментальным солистом или руководителем оркестра, всегда стремится найти свой индивидуальный, характерный звук («sound»), присущий только ему, чтобы буквально по одной фразе можно было определить, кто играет.

Подобно многим другим джазменам, тромбонист и аранжировщик Рэй Коннифф (1916–2002) в 1930–1940-е гг. работал в ряде именитых свинговых биг-бэндов (Боба Кросби, Гарри Джеймса, Арти Шоу), где аранжировал популярные темы и писал оркестровые инструментовки. Ему пришлось бы долго оставаться рядовым сайдменом медной группы, но в 1954 г. его пригласили ведущим тромбонистом на студию Эн-Би-Си в Нью-Йорк, а в следующем году он подписал контракт в качестве аранжировщика с фирмой пластинок «Columbia Records» и организовал свой первый собственный состав, музыкальный коллектив со своим особым звучанием, получивший потом название «Ray Conniff Sound» и ставший отличительным атрибутом его карьеры.

Сначала в дополнение к студийному оркестру Коннифф собрал смешанную вокальную группу из восьми (позже из шестнадцати) человек, которые пением отдельных слогов сопровождали в унисон медную или саксофонную секции оркестра. Для этого он использовал свою аранжировку темы Дж. Гершвина «Swonderful», написанную когда-то для Арти Шоу, которую теперь расширил за счет вокалистов. Успех этой первой интерпретации (1956) превзошел все ожидания, и именно ее следует считать началом всей последующей славы Конниффа в 1950–1970 гг.

С одной стороны, этот технический музыкальный прием с голосами был тогда настолько нов в популярной музыке и джазе, что хронологически влияние Рэя Конниффа просматривается

вплоть до таких более поздних вокальных групп, как «Lambert-Hendricks-Ross», «Double Six of Paris» и «Swingle Singers». Но, с другой стороны, этот прием был также настолько прост, что по мере роста известности Конниффа его звучание стало имитироваться бесчисленным множеством других составов во всем мире (как когда-то имитировалось звучание Гленна Миллера).

Однако эти имитации не достигали хороших результатов, так как не обладали таким же блеском технического мастерства ансамбля и совершенством исполнения, как у Рэя. Поэтому приоритет в открытии этого звучания и введении его в современную музыку принадлежит, безусловно, только самому Конниффу. Разнообразный репертуар, прекрасные мелодии, ритмический свинговый бит и великолепный хор, который действует как инструментальная группа, плюс отличное техническое качество записи — вот что такое «Ray Conniff Sound».

Особую роль в этом звучании играет его вокальная группа. У слушателя пластинок Конниффа постоянно возникает некая двойственность — то ли это поющие саксофоны, то ли же слышны человеческие голоса тенористов? То ли это высокие трубы, то ли же женские сопрано? То ли это человеческий бас, то ли просто группа тромбонистов? Любители музыки не могли скрыть своего восхищения перед этим новым саундом.

Сейчас Рэй живет в Калифорнии, его офис в Лос-Анджелесе, а ранние записи делались в Нью-Йорке, поэтому теперь у него совершенно новая группа певцов. Судя по каталогам, к 1981 г. у него было выпущено 66 пластинок. При их записи Рэй часто использовал первоклассных джазменов как солистов, а своими фаворитами считал, конечно, Армстронга и Эллингтона. Во время редких «живых» выступлений его составов на сцене Рэй сам брал в руки тромбон и исполнял на нем пару номеров.

В декабре 1974 г. Конниффа пригласили записать диск на фирме «Мелодия». Он приехал в Москву без музыкантов, с женой и дочерью, но с готовыми аранжировками советских песен, сделанными заранее. Запись делалась местными силами, и в этом Рэю помогли Московский камерный хор Вл. Минина, вокальный квартет «Улыбка» и джаз-ансамбль «Мелодия» Г. Гараняна.

На этой сессии записи Р. Коннифф был не только дирижером и аранжировщиком, но и звукоорежиссером. Чтобы добиться

своего знаменитого саунда, этого живого, яркого звучания и его безукоризненного воплощения, Рэй начиная с 1950-х часто работал с инженерами студии «Columbia» и профессионально набил руку в этом деле, став также и техническим творцом своих альбомов, незаурядным звукорежиссером.

Во имя достижения совершенства Коннифф может работать иногда по 8–10 часов подряд, стремясь к идеалу. По поводу своих имитаторов он говорил: «Вначале меня беспокоило, что есть другие люди, делающие то же, что и я. Но в последние годы я понял, что музыкальный бизнес и индустрия записей развиваются так быстро, что вы не можете постоянно придерживаться одного и того же. И я всегда стараюсь показать новые звучания и свежие идеи. Если они хотят копировать меня, то им теперь придется пошевелиться, поскольку стили меняются очень быстро. Я стараюсь идти в ногу со временем и внимательно слушаю, что записывает молодое поколение».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| S Wonderful (1956).                               | S Marvelous (1257).               |
| S Awful Nice (1958).                              | Concert In Rhythm, v.1 (1958).    |
| Broadway In Rhythm (1959).                        | Hollywood In Rhythm (1959).       |
| It's the Talk of the Town (1959).                 | Conniff Meets Butterfield (1959). |
| Concert In Rhythm, v.2 (1960).                    | Young at Heart (1960).            |
| Say It With Music<br>(Bravo, Ray Conniff) (1960). | Memories Are Made of This (1961). |
| Somebody Loves Me (1961).                         | So Much In Love (1962).           |
| 'S Continental (1962).                            | Rhapsody In Rhythm (1962).        |
| Happy Beat (1963).                                | Just Kiddin' Around (1963).       |
| You Make Me Feel So Young (1964).                 | Speak To Me of Love (1964).       |
| Friendly Persuasion (1964).                       | Invisible Tears (1964).           |
| Love Affair (1965).                               | Mary Poppins, etc. (1965).        |
| Latino! (1965).                                   | Happiness Is (1966).              |
| Somewhere My Love (1966).                         | World Of Hits (1967).             |
| En Espanol (1967).                                | This Is My Song (1967).           |
| Hawaiian Album (1967).                            | It Must Be Him (1968).            |
| Honey! (1968).                                    | Turn Around, Look At Me (1968).   |
| I Love How You Love Me (1969).                    | Greatest Hits (1969).             |
|   | Jean! (1970).                     |



## УИЛЛИС КОНОВЕР WILLIS CONOVER

**И**з всех деятелей джаза Уиллис Коновер — единственный немусыкант, кто всю свою долгую жизнь способствовал популяризации джаза, заслужив благодаря этому во всем мире уникальное прозвище «Мистер Джаз».

Комментатор и публицист, диктор и «церемониймейстер» многочисленных джазовых концертов, Уиллис Кларк Коновер родился 18 декабря 1920 г. в Буффало, штат Нью-Йорк. Его отец был армейским офицером, и семья часто переезжала. За годы учебы Уиллис сменил двадцать пять школ!

В 1939 г. Уиллис Коновер начал работать на маленькой радиостанции, где читал в микрофон новости. Потом он брал интервью, но чаще стал вести программу популярной музыки и здесь впервые заинтересовался джазом («первой понравившейся мне пластинкой была „Чероки“ в исполнении оркестра Чарли Барнета»).

В 1942 г. его призвали в армию, однако через несколько недель он снова очутился на радиостанции в Вашингтоне и работал там, когда получал увольнительную. В это время Уиллис познакомился со многими джазменами, выступавшими тогда в столице, — Нэтом Коулом, Эллой Фитцджеральд, Артом Тэйтумом и другими, и после войны нередко устраивал их концерты.

Он знал мир музыкантов и был хорошим организатором. Позже ему предложили контракт на «Голосе Америки», и он стал внештатным сотрудником этой радиостанции, но никогда не входил в штат. Уиллис твердо заявил, что не хочет вмешиваться в политику, как и того, чтобы правительственная политика влияла на его работу. Никто никогда не указывал ему, какую музыку передавать, а какую нет. 31 декабря 1954 г.



состоялась премьера его джазовой программы «Music U.S.A.». Ее было слышно во всем мире на протяжении почти сорока лет, что само по себе феноменально.

В 1954–1961 гг. Коновер был ведущим знаменитого Нью-портского джаз-фестиваля, в 1969 г. организовал памятный концерт в Белом Доме в честь 70-летия Дюка Эллингтона. В 1977 г. польское правительство наградило его орденом «За культурные заслуги».

От первой жены Ширли (1924–1991) у него осталась дочь Банни, последней спутницей его жизни являлась художница и журналистка Эвелин Тан. Его любимым писателем был Рэй Брэдбери, и он сам писал стихи.

Каждый вечер Коновера слушали во всех странах около 30 миллионов любителей и музыкантов. Это поистине «посол доброй воли», самый известный в мире джаза человек (вне Америки). Он говорил о музыке как знаток, но всегда высказывал свои суждения с исключительной скромностью. Секрет его замечательного творческого долголетия в том, что он не ставил себя на первый план — он непретенциозен и сдержан. На первом плане в его передачах всегда стояли музыка и музыканты, он никогда не говорил о себе и своих вкусах.

Он не острил и не оригинальничал, а просто и доходчиво представлял искусство джаза. Второй его секрет — последовательность и постоянство в музыкальных программах. Это был не только талантливый ведущий с многолетним опытом радиовещания, но и живая энциклопедия джаза. Он обладал способностью передавать свою любовь к музыке другим, сам получая при этом подлинное удовольствие. Поэтому его аудитория — это буквально весь мир.

Наконец, решающим фактором популярности «Music U.S.A.» всегда был голос Коновера — мелодичный, глубокий, с четкой и ясной дикцией, способный проходить сквозь треск разрядов и помех на коротких волнах. Его спокойный, завораживающий тембр действовал почти гипнотически, и вы сидели в кресле, ожидая, какой новинкой или классикой джаза он еще вас порадует. Он приобщил джазменов к изучению английского языка больше, чем любой учитель. Уиллис трижды побывал в России, и при личном общении с ним все время казалось, что беседуешь с радиоприемником на волне 31 метр.

Коновер ушел из жизни 17 мая 1996 г.



## ЧИК КОРИА CHICK COREA

**П**ианист и композитор Армандо Антони («Чик») Кория появился на свет 12 июня 1941 г. в Челси, штат Массачусетс. Его родители происходили из Италии, и отец был джазовым музыкантом. Он играл на трубе, контрабасе и гитаре и начал обучать сына с четырех лет игре на рояле и музыке вообще. С восьми до двенадцати лет Чик брал уроки у классического пианиста, а позднее учился в Колумбийском университете и закончил знаменитую музыкальную школу Джульярда. Профессиональный дебют Чика состоялся в середине 1950-х в оркестре отца, игравшем в Бостоне, затем он прошел обычный путь джазового пианиста в больших (Билли Мэй, Уоррен Ковингтон) и малых составах, был аккомпаниатором певицы Сары Воэн (1966).

Собрав свой квинтет, он стал как бы связующим звеном между джазом и латиноамериканской музыкой, которой очень увлекался, но в 1968 г. уже оказался в студийной группе трубача Майлса Дэвиса, с которым записал ряд интересных альбомов («In A Silent Way», «Bitches Brew»), играя на электрик-пиано.

После двух лет сотрудничества с Дэвисом Чик Кория образовал авангардистское комбо «Circle», фактически фри-джазового толка, куда вошли музыканты «новой волны» Энтони Брэкстон (саксофон), Дэйв Холленд (бас) и Барри Альтшуль (ударные). На фирмах «Blue Note», «Atlantic» и «ЕСМ» они выпустили шесть пластинок. Однако в конце 1971 г. Чик снова работал с более традиционным квартетом тенориста Стена Гетца (диск «Captain Marvel»).

Одним из самых памятных его проектов была организация собственной группы под названием «Return To Forever», первый альбом которой записан в феврале 1972 г. Вначале музыка этого квинтета имела скорее бразильский колорит (композиции

«La Fiesta», «Samba Yanta»), позднее появилась ориентация на более электронный джаз-рок, что принесло группе популярность благодаря огромному успеху альбомов «Light As A Feather», «Leprechaun», «Romantic Warrior», «My Spanish Heart».

И опять Чик Кория возвращается к акустическому фортепиано, распустив свою прославленную группу и уже в 1978 г. записав дуэты с пианистом Херби Хэнкоком, а следом — с вибрафонистом Гэри Бертоном. С последним он затем гастролировал по Европе, а летом 1982 г. эту именитую пару привез в Москву сам Уиллис Коновер.

В середине 1980-х пианист попеременно представлял свой «Chick Corea Electric Band» и «Chick Corea Acoustic Band», почти с одними и теми же музыкантами, но с разным репертуаром. Он также сделал тогда альбом детских песен, записывал свои дуэты с флейтистом и трио роялей — словом, продолжал всячески экспериментировать и пробовать самые различные формы.

Не только как пианист, но и как композитор сегодня Чик Кория — это представитель романтизма в фортепианном искусстве современного джаза. Критики часто сравнивают его пьесы с музыкой XIX в. Шумана, Мендельсона, Шуберта и Рубинштейна, отмечая при этом то внутреннее напряжение, присущее джазовому пианизму, которым Кория наполняет свой романтизм. Его самые известные композиции — это «Crystal Silence», «Spain», «Sometimes Ago», «Gemini», «Departure From Planet Earth».

Многие годы Чик изучает сайентологию и считает, что она помогает ему чувствовать себя уверенно во всех сферах жизни, включая музыку, которая несет, по его мнению, некое послание людям. «В нем я хочу отразить только светлые и радостные стороны жизни, потому что верю в силу искусства, но не в искусство силы. Мне нравится двигаться вперед, а музыка для меня всегда означала какой-то новый взгляд на вещи, и это часть жизни любого музыканта на нашей планете».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Sundance (1969).  
Paris Concert (1971).  
Light as a Feather (1972).  
Inner Space (1974).  
Romantic Warrior (1976).  
Tap Step (1978–1980).

Early Circle (1970).  
Return To Forever (1972).  
Crystal Silence (1972).  
Captain Marvel (1975).  
My Spanish Heart (1976).  
Children's Songs (1983).  
Acoustic Band (1989).



## ЛАРРИ КОРИЭЛЛ LARRY CORYELL

**И**сполнитель современного джаза и стиля фьюжн (гитара акустическая, электрическая и двенадцатиструнная) Ларри Кориэлл родился 2 апреля 1943 г. в Галвестоне, штат Техас. Когда ему было семь лет, семья переехала на Запад страны, в штат Вашингтон.

С пятнадцати лет он начал играть на гитаре в группах, исполняющих рок-н-ролл. Брал несколько частных уроков музыки, но в основном самоучка.

Поработав в Сиэтле, Кориэлл в 1965 г. уехал в Нью-Йорк, где присоединился к малому составу Чико Хэмилтона, а потом некоторое время играл в одной из самых первых джазовых групп «Free Spirits». В 1967–1968 гг. он гастролировал с вибрафонистом Гэри Бертоном, в 1969 г. собрал собственный состав «Foreplay». В то же время он принял участие в записи прекрасного альбома «Spaces» (июль 1970 г.), там играли Джон Мак-Лафлин, Чик Кория, Мирослав Витоуш и Билли Кобэм.

В 1973 г. Кориэлл организовал другую группу под названием «The Eleventh House», с которой интенсивно гастролировал, включая четыре концертных турне по Европе и одно в Японии (февраль 1974 г.).

В сентябре 1975 г. играл акустический сольный концерт в Карнеги-Холле (вместе с гитаристом Стивом Ханом). Кориэлл работал со многими музыкантами, такими, как басисты Джимми Гаррисон, Рон Картер, Эдди Гомез, барабанщики Рой Хэйнс и Рэй Мантилла, певица Уршула Дуджак и его собственная жена Джули, пианист Иоахим Кюн, записывался с такими гигантами, как Чарли Мингус, Сонни Роллинс и Стефан Граппелли (с последним в январе 1979 г. в Штутгарте

был сделан превосходный диск «Young Django» на «MPS Records»).

Кориэлл является великолепным гитарным стилистом в джаз-роке, би-бопе, латиноамериканской музыке и даже в классике. Это исключительно разносторонний артист, музыка которого временами вызывает ассоциации с творчеством самых разных музыкантов — Уэса Монтомгери и Джимми Хендрикса, Джанго Рейнхардта и Рави Шанкара.

Количество его первоклассных альбомов достаточно велико, среди них «Basics» (1969), «Spaces» (1970), «Barefoot Boy» (1971), «Offering» (1972), «Restful Mind» (1974), «Standing Ovation» (1978), «Just Like Being Born» (1984), «12 Frets to one Octave» (1991).



НЭТ «КИНГ» КОУЛ  
NAT «KING» COLE

**Э**тот стройный симпатичный негр был любимым певцом многих джазфэнов. Он пел своим обаятельным баритоном как бы лично для тебя и умел рассказать тебе историю о любви так, словно этого не было никогда, нигде и ни с кем.

Он создавал лирический образ, который был исключительно естественным и в то же время романтичным. Наконец, из всех англоязычных певцов, каких только доводилось слышать, он обладал непревзойденной дикцией — под его пение можно было писать диктант.

Но таким он стал не сразу. Натаниэль Адамс Коул родился в Монтгомери, штат Алабама, 17 марта 1917 г., но вскоре оказался в Чикаго, куда переехала семья.

Его отец был священником в баптистской церкви, в хоре которой пела мать. Все дети — сестра и три брата — тоже пели и играли на фортепиано. В семье царилась счастливая атмосфера и никогда не было ссор.

Ранним кумиром Коула был пианист Эрл Хайнс. Начав работать профессионально в 1936 г., он отправился в поездку с гастрольным ревью «Shuffle Along», которое затем развалилось, и Нэт очутился в Лос-Анджелесе. Там в 1939 г. он организовал свое «King Cole Trio» (рояль-гитара-бас), с которым регулярно пел и делал записи. (Там же он первый раз женился — на балерине из шоу.) В ноябре 1943 г. на фирме «Capitol» трио записало свой самый знаменитый хит «Straighten up and Fly Right».

Потом Коул работал в Нью-Йорке и участвовал в сессиях записи (типа джем-сешн) с такими музыкантами, как Лестер Янг, Лайонел Хэмптон и Бадди Рич (1945), в качестве джазового

пианиста. Именно как пианист он был отмечен золотой наградой журнала «Эсквайр» в 1946 г. Но к концу 1940-х гг. он практически отказался от трио и стал преимущественно певцом, делая свои записи под аккомпанемент больших студийных оркестров Нельсона Риддла, Билли Мэя, Гордона Дженкинса и др.

В Нью-Йорке он встретил свою вторую жену — это была Мария Хокинс из Бостона (сценическая фамилия Эллингтон, так как она работала певицей в оркестре Дюка). Их свадьба в 1948 г. стоила 45 тысяч долларов — одна из самых шикарных, которые видел Гарлем. Всего у них было пятеро детей (в том числе двое приемных), а первой 6 февраля 1950 г. родилась дочь, ныне известная певица Натали Коул, сделавшая в 1991 г. блестящую программу памяти своего отца.

В дальнейшем они жили в Калифорнии, где Нэт записывался только на фирме «Capitol». В 1948 г. какой-то хипповый босой йог принес ему песню «Nature Boy», которая стала его первым золотым диском.

Позже Коул имел немало других хитов — «Mona Lisa» (1950), «Unforgettable» (1951), «Pretend» (1953), и каждая песня превращалась в шедевр.

В 1950-е Нэт «Кинг» Коул стал одним из самых популярных артистов в стране и в мире, то было время его великого успеха — толпы поклонников, полные залы, гастроли в Австралии и Южной Америке (где он пел по-испански). В 1956–1957 гг. он был первым и единственным негритянским артистом, имевшим свою программу на телевидении — на студии Эн-Би-Си. Снялся в десятке фильмов и за пятнадцать лет записал более шестидесяти долгоиграющих альбомов.

«Его интересы распределялись так: музыка, семья, спорт, политика, — говорит его жена Мария. — Его любили Трумэн и Кеннеди, а он любил бейсбол».

К сожалению, обычно Нэт Коул не выпускал сигарету изо рта и курил по две пачки в день, если не больше, поэтому 15 февраля 1965 г. он умер от рака легких в госпитале Санта-Моники. Это один из очень немногих певцов, записи которого популярны и спустя сорок лет после того, как его не стало.

Рэй Чарльз однажды сказал: «Да, был один человек, который так пел и играл на фортепиано, что полностью изменил мою жизнь. Это Нэт „Кинг“ Коул. Он повлиял на меня превы-

ше всех остальных. Его стиль включал все самое главное: джазовую импровизацию, приятные мелодии, ритмический пульс и неизменное чувство блюза». А Бинг Кросби утверждал, что никто из вокалистов не мог бы и близко сравниться с Коулом.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                    |                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| After Midnight (1956).             | At the Sands (2-60).              |
| Ballads of the Day (7-63).         | Just One of Those Things (12-57). |
| Looking Back (9-65).               | Love Is the Thing (3-59).         |
| Nature boy (12-66).                | Penthouse Serenade (1959-1962).   |
| St.Louis Blues (5-62).             | Sings For Two In Love (7-63).     |
| Tell Me All About Yourself (4-60). | To Whom It May Concern (6-59).    |
| Touch Of Your Lips (4-61).         | Unforgettable (8-65).             |
| Very Thought of You (12-58).       | Welcome To the Club (3-59).       |
| Where Did Everyone Go (4-63).      | Wild is Love (12-60).             |





## ИОН КРИСТЕНСЕН JON CHRISTENSEN

**В**едущий европейский барабанщик современного джаза, родился 20 марта 1943 г. в Осло. По существу является самоучкой. Впервые начал работать с известной норвежской джазовой певицей Карин Крог в 1964 г., выступал на джаз-фестивале в Антибе (Франция). Затем в 1967–1970 гг. он играл с пианистом Стивом Кюном, а в 1969–1973 гг. был членом квартета Яна Гарбарека–Бобо Стенсона и продолжал с ним работать следующие два года. В 1975 г. он также гастролировал по Европе в составе сборного комбо американского альт-саксофониста Чарли Мариано и немецкого контрабасиста Эберхарда Вебера.

Кристенсен часто появлялся на европейском телевидении, он выступал со Стеном Гетцем в Антибе, Джорджем Расселом в Осло и Стокгольме, Китом Джарретом в Бремене и Ганновере. Начиная с 1964 г. он играл с большинством американских джазовых музыкантов, в разное время посещавших Европу, включая даже таких легендарных личностей, как Бад Пауэлл, Декстер Гордон и Сонни Роллинс. Он имеет целый ряд европейских музыкальных наград, прежде всего как лучший барабанщик на континенте, а также за свои записи. Среди альбомов с его участием — «Watch What Happens» с Кюном, «The Essence of George Russell» с Расселом, «Belonging» с Джарретом, «Solstice» с Ральфом Таунером и почти все записи с Гарбареком тех лет.



## АНАТОЛИЙ КРОЛЛ

**А**натолий Кролл, пришедший в наш джаз в начале 1960-х гг., родился 20 апреля 1943 г. в Челябинске, куда его семья переселилась с Украины во время войны и где он в 1958 г. закончил музучилище по классу фортепиано. Получив паспорт, Анатолий уехал в Ульяновск и там почти год занимался подготовкой музыкальной программы, посвященной 90-летию Ленина. Но вскоре он уже оказался в Ташкенте, где в 1960–1963 гг. был дирижером эстрадного оркестра Узбекистана.

«Именно тогда я понял, что больше всего хочу посвятить себя джазовой музыке, — говорил Кролл, — и я переехал в Россию». Целых восемь лет он возглавлял свой биг-бэнд в Туле (так называемый Приокский эстрадный оркестр), который быстро прославился как «инкубатор джазовых музыкантов». Московские джазмены специально приезжали туда на репетиции, а на каждое место в оркестре просились два-три человека. Многие инструментальные солисты, прошедшие тогда школу Кролла, сейчас по праву считаются нашими джазовыми звездами. А если говорить о вокалистах, то именно у него начинала свой путь на сцену Валентина Пономарева.

В середине 1960-х гг. имя Анатолия Кролла было уже известно в джазовых кругах всей страны. Причем он не только дирижировал и управлял своим бэндом, но являлся «играющим тренером», и в 1967 г. как пианист выступил в составе квартета со своими музыкантами (тенорист А. Пищиков, басист С. Мартынов и ударник Ю. Генбачев) на знаменитом международном джаз-фестивале в Таллине, где произвел такой фурор своими пьесами «Откровение», «Баллада» и «Движение» в манере еще непривычного для нас ладового джаза, что по указанию свыше трансляция фестивального концерта была прервана.

Одновременно в те годы Анатолий сам не раз бывал в жюри джазовых фестивалей, которых постепенно становилось все больше, — например Куйбышевского.

После отъезда на родину Эдди Рознера его оркестр по приглашению Министерства культуры принял Кролл, и с 1971 г. он начал работать в Москве. Этот состав получил название «Современник», но к джазу он обращался лишь периодически, так как в 1970-е на эстраде господствовал песенный жанр, и с этим приходилось считаться. Однако в его программах всегда были оригинальные джазовые пьесы лидера — «Таинственный остров», «Хоровод», «Сплетницы», «Московские улицы» или «Посвящение» талантливого саксофониста Михаила Цуриченко (ныне ушедшего от нас).

В 1980 г. Кролл создал прекрасную новую программу «Антология джазовой песни», одновременно целостную и разноплановую, и именно в ней мы впервые увидели и услышали великолепную джазовую певицу Ларису Долину, которая потом все 1980-е являлась украшением наших джаз-фестивалей от Ленинграда до Сибири, уйдя, к сожалению, с 1987 г. полностью в поп-музыку.

В течение почти двадцати лет (до 1990 г.) «Современник» состоял в штате Росконцерта. За это время оркестр выпустил одну долгоиграющую пластинку (1975), но в 1983 г. был осуществлен интересный джазовый проект, когда Кролл и его музыканты приняли участие в создании кинофильма «Мы из джаза» (режиссер К. Шахназаров). Сам лидер выступил здесь и в качестве солиста-пианиста, и в качестве дирижера и аранжировщика. В следующем году вышел отдельный диск с его композициями из этого фильма. В дальнейшем ему довелось озвучить своей музыкой ряд других картин, но чисто джазовой была только первая.

Оркестр Кролла был непременным участником московских джаз-фестивалей 1980-х, и исключительно удачным оказалось его выступление на фестивале 1986 г. «Я никогда не изменял идее большого джаз-оркестра, — сказал он, — и, по-моему, результаты налицо».

В наши дни собрать и сохранить биг-бэнд трудно прежде всего по экономическим причинам, однако не так давно Анатолий Ошерович получил предложение создать новый джазовый коллектив при Международном коммерческом союзе. «МКС-бэнд» сейчас является уникальным московским ансамблем как по своему составу, так и по условиям работы.



## БИНГ КРОСБИ BING CROSBY

**С**лово «crooner» (иначе «певец») вошло в обиход популярной музыки еще в 1930-е гг., когда перед микрофоном (вначале мегафоном) на сцене появился оркестровый вокалист как необходимый привлекательный атрибут любого танцевального биг-бэнда. Таких «крунеров» были сотни, мастеров среди них — единицы, но признанным лидером этого жанра полвека оставался Бинг Кросби, ветеран эстрады и кино, самый знаменитый артист американского шоу-бизнеса.

Петь он начал благодаря джазу. Гарри Лиллис («Бинг» — прозвище) Кросби родился 2 мая 1904 г., юность провел в штате Вашингтон на дальнем Северо-Западе страны. Решив стать юристом, он изучал право в местном университете, но увлекся музыкой и организовал группу, в которой пел и играл на ударных. С ней он попал в Лос-Анджелес, где в 1927 г. присоединился к оркестру Поля Уайтмена и работал у него три года в составе вокального трио «Rhythm Boys».

Во время съемок фильма «Король джаза» (1930) с участием этого оркестра Кросби познакомился с Голливудом, и с тех пор его карьера делилась между музыкой и кино. Всего он снялся в шестидесяти пяти картинах, а за роль в фильме 1944 г. «Иду своим путем» получил премию «Оскар». В этих фильмах он часто пел по ходу роли. С 1945 г. он — глава собственной кинофирмы.

Начиная с трио «Rhythm Boys», которое тогда считалось хот-джазовым, Бинг Кросби постоянно сохранял свои связи с джазом и пользовался неизменным уважением среди джазменов. Можно назвать десятки имен известных музыкантов джаза, с которыми в то или иное время он обычно сотрудничал на сцене и в студиях записи, — это Бикс Байдербек (1928), братья

Дорси (1929), Дюк Эллингтон (1932), Луис Армстронг (с 1936 г.), Джек Тигарден, Эдди Кондон, Билли Мэй, диксилендовый оркестр младшего брата Боба Кросби.

Но в основном Бинг был, конечно, выдающейся личностью поп-музыки, патриархом среди американских «шансонье», примером подражания для многих певцов, в частности, кумиром Фрэнка Синатры. Его мягкий, теплый баритон был знаком каждому американцу, кто слушал радио, джук-боксы, имел патефон или ходил в кино. Он записал более 2600 песен, имел множество хитов, «золотых дисков» и два «платиновых», а всего в мире было продано около 300 миллионов его пластинок. Его запись песни Ирвинга Берлина «White Christmas», сделанная 29 мая 1942 г., была практически в каждом доме, где встречали Рождество, а ее общий тираж составил 25 миллионов экземпляров — согласно Книге рекордов Гиннеса, это была самая большая продажа любой когда-либо выпущенной грамзаписи всех времен.

Казалось, не было ни одного шлягера, который не побывал бы в репертуаре Бинга. Его карьера стала хроникой развлекательной музыки. Кросби сам являлся автором ряда песен, а его постоянным музыкальным директором на фирме «Десса», где он записал 125 альбомов, был знаменитый композитор Виктор Янг.

В 1953 г. вышла его автобиография «Называйте меня счастливым». Кросби был дважды женат (на киноактрисах Дикси Ли и Кэти Грант) и имел четырех сыновей, из которых один (Гэри) пошел по стопам отца.

Кроме музыки, Бинг очень любил лошадей (и даже держал свою конюшню) и гольф. Он и умер прямо на поле для гольфа от внезапного сердечного приступа 14 октября 1977 г. под Мадридом, приехав в Испанию повидать друзей.

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Bing & Basie (1972).
- The Best Of Bing Crosby (1980).
- Bing Crosby Story (1984).
- And Jazz Friends (1940–1960).
- The Crooner (1928–1934).
- Rare Brunswick Recordings (1930–1931).
- Rare Early Recordings (1929–1933).



## ДЖИН КРУПА GENE KRUPA

**Д**жин Крупа действительно был первым барабанщиком в истории джаза, достигшим мировой известности. Он родился в Чикаго 15 января 1909 г. и в ранние годы провел бесконечное количество часов неофициального обучения в среде негритянских ударников на Южной стороне города. В 1921 г. он играл там с группой подростков, а потом два года учился в колледже «Сен-Джозеф» в Индиане, где помимо общеобразовательных наук постигал премудрости перкуссии.

Его профессиональный дебют на записях состоялся в декабре 1927 г., когда в студии впервые разрешили играть на большом барабане (до появления микрофонов использовать его при записи было технически невозможно). В 1929 г. Джин приехал в Нью-Йорк вместе с оркестром Рэда Николса, Рассы Коломбо, Бадди Роджера и др. Его главным кумиром тогда был негритянский барабанщик Чик Уэбб, игравший в 1930-е гг. со своим оркестром в знаменитом танцзале «Savoy Ballroom» в Гарлеме.

В марте 1935 г. Крупа присоединился к биг-бэнду «короля свинга» Бенни Гудмена, и его ударный шоу-номер «Sing, Sing, Sing» сразу стал гвоздем программы. Его мастерские, эффектные соло привели тогда к переоценке игры джазовых ударников, которые раньше работали как метроном. Постепенно Крупа стал одной из самых важных фигур эры свинга, и, уйдя от Гудмена из-за некоторых личных разногласий, в апреле 1938 г. он с успехом возглавил свой собственный биг-бэнд.

Оркестр начал очень хорошо и вскоре записал свой первый удачный хит — ту самую пьесу «Drum Boogie» с певицей Айрин Дэй. К тому же Джин всегда был шоуменом — жевательная

резинка, жестикуляция, гримасы и знойный грохот барабанов создавали имидж бэнду и привлекали публику. А когда к нему пришли (1941–1943) блестящий негритянский трубач Рой Элдридж и лучшая белая джазовая певица Анита О'Дэй, наступил пик популярности оркестра, появились такие хиты, как «Rockin Chair», «After You've Gone», «Let Me Off Uptown», «Boogie Blues».

Сам Крупа с 1936 по 1953 г. почти непрерывно занимал первые места в джазовых анкетах как ударник. В январе 1944 г. он снова был признан лучшим джазовым барабанщиком страны, набрав больше голосов, чем все десять последующих конкурентов (!), и после некоторого перерыва решил собрать новый биг-бэнд. Во второй половине 1940-х главным направлением в джазе стал боп, и Джин охотно начал приглашать к себе более молодых музыкантов боповой ориентации — это были трубач Рэд Родни, тенорист Чарли Вентура, кларнетист Бадди Де Фрэнко, баритонист и аранжировщик Джерри Маллиген. Оркестр записал тогда «Dick Jockey Jump», «Leave Us Leap», «Lemon Drop», «Opus 1» и другие хиты, но был распущен в 1951 г. по экономическим причинам.

В 1950–1960-е гг. Крупа возглавлял трио или квартет, несколько раз гастролировал с труппой «Jazz at the Philharmonic» (включая Европу, Мексику и Японию), в 1954 г. основал собственную школу для ударников в Нью-Йорке. В 1959 г. вышел голливудский фильм «The Gene Krupa Story», где роль Джина играл актер Сэл Минео, но Крупа сам записывал саунд-трек.

Он часто выступал на фестивалях и по телевидению, иногда ностальгически воссоздавая свой биг-бэнд, а иногда и с малыми составами Бенни Гудмена, как когда-то. Его бит по-прежнему был гибким и неослабевающим, а познания в истории и природе ударных инструментов постоянно росли благодаря неутолимой жажде новой информации. «Меня интересуют все аспекты музыки, — говорил он, — а не только простой ритм». Его роль как первого знаменитого джазового ударника с международной славой и его вклад как бэнд-лидера лучше всего отражены в представительном альбоме «Drummin Man» на фирме «Columbia».

В конце 1960-х Джин перенес сердечный приступ и с тех пор стал работать меньше. Потом его здоровье ухудшилось, он

почти все время проводил в своем доме в Йонкерсе (район Нью-Йорка), когда не был в больнице, и 16 октября 1973 г. умер.

Подводя итог своего жизненного пути, этот выдающийся музыкант говорил: «Я счастлив, что мне удалось сделать две вещи — превратить ударника оркестра в уважаемого человека и привлечь к джазу интересы многих людей».

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

Drummin Man (1956).

That Drummer's Band (1985).

Gene Krupa & Baddy Rich.

Gene Krupa & Anita O'Day (April 1974).

Drum Battle: Jazz at the Philharmonic.



## АЛЕКСЕЙ КУЗНЕЦОВ



**А**лексей Кузнецов родился 6 сентября 1941 г. в Челябинске. Его отец (тоже Алексей) был первым советским джазовым гитаристом-профессионалом, работавшим во многих наших больших и малых составах 1930–1950-х гг., в том числе и в Государственном джаз-оркестре СССР, организованном в 1938 г. Виктором Кнушевицким. Неудивительно, что Алексей-младший, будучи еще ребенком, вскоре начал играть самостоятельно, причем не только на гитаре, но и на ударных и контрабасе. Однако позже в Москве он оказался в классе домры музучилища им. Октябрьской революции, которое окончил в 1962 г. Позже его больше никто не видел с домрой, так как гитара стала его подлинным призванием, которому он никогда не изменял.

После завершения учебы Алексей сразу был принят в эстрадно-симфонический оркестр Гостелерадио под управлением Ю. Силантьева, где заменил отца. Там он проработал до 1974 г., а затем стал солистом симфонического оркестра кинематографии.

Джазом Алексей Кузнецов увлекся в конце 1950-х и уже на Московском фестивале 1965 г. обратил на себя внимание знатоков и любителей. Его основательное знакомство с истоками джаза было видно в одной из его лучших собственных пьес той поры — блюзе «Заводные игрушки» (1967) с мелодическим и аккордовым соло, что было тогда редкостью. И на других фестивалях в Москве в 1960-е гг. Кузнецов продолжал демонстрировать свое незаурядное мастерство и блестящее владение джазовой стилистикой. Среди наибольших удач была его босса-нова «Алеша» («Джаз-68»), специально отмеченная Союзом композиторов как самая интересная пьеса фестиваля.

Гитара в руках А. Кузнецова всегда звучит, как оркестр, — настолько разнообразна, ярка и насыщена ее звуковая и ритмическая музыкальная палитра. Являясь великолепным солистом, он обладает и еще одним редким талантом — даром аккомпаниатора, побуждающего солиста к интенсивному творчеству, взлету его исполнительской фантазии.

Очень важными для Кузнецова стали его концерты в дуэте с еще одним замечательным гитаристом — Николаем Громиным, его другом и коллегой по джазу. Причем оба музыканта, как правило, не пользовались электронными эффектами и достигали высокого художественного результата только за счет совершенного владения гитарой. В мае 1978 г. на «Мелодии» была записана их совместная пластинка «Джанго», впоследствии весьма популярная среди джазменов. Кроме того, А. Кузнецов выступал также в составе джазового квартета с пианистом И. Назаруком (диск «Утверждение», 1979) и в трио пианиста Л. Чижика («Популярные мелодии Дж. Гершвина», 1980). В 1981 г. был выпущен именной диск Кузнецова «Голубой коралл» (с его виртуозным исполнением темы «Summertime» того же Гершвина), который как бы подвел итог его джазовой деятельности за целое десятилетие. А в ноябре 1984 г. Алексеем вместе с пианистом Игорем Брилем и московскими музыкантами был записан на пластинку прекрасный концерт в камерном зале Олимпийской деревни, и впоследствии эта серия записей была продолжена его вторым «Концертом в Олимпийской деревне» (октябрь 1987 г.) с другим составом участников.

Уже с конца 1970-х гг. Кузнецов регулярно представлял российский джаз и свое искусство джазового гитариста на международных фестивалях — в Варшаве (1979) и Праге (1982), в Бомбее («Jazz Yatra», 1982) и Дебрецене (Венгрия, 1983). В 1984 г. по ЦТ был показан фильм-концерт «Всего шесть струн», посвященный творчеству А. Кузнецова, в виде истории джазовой гитары — от диксиленда до стиля «фьюжн».

В 1987 г. «Голубой коралл» Кузнецова был издан по лицензии в Америке фирмой «East Wind Records» и имел там большой успех, а через пару лет Алексей сам побывал в США вместе с квартетом И. Бриля. Наши музыканты посетили с концертами ряд крупных городов, включая Вашингтон, Бостон и Нью-Йорк, где выступали в знаменитом джаз-клубе «Village Gate».

В 1991 г. А. А. Кузнецову было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР. Его любимыми музыкантами продолжают оставаться пять великих мастеров джазовой гитары — Чарли Кристиен, Джанго Рейнхардт, Уэс Монтгомери, Джо Пасс и Джордж Бенсон. Но все же своим главным фаворитом он называет ветерана Джима Холла, с которым ему удалось познакомиться в Нью-Йорке.

Его исполнительское искусство по-прежнему вызывает восхищение и уважение, в том числе и со стороны рок-музыкантов, один из которых недавно сказал ему: «Если бы ты играл рок, тебе цены бы не было». Но Алексей сохраняет верность «Блюзу Басманной улицы», с которого он когда-то начинал свой путь в джаз.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Джанго» С60-11247-48 (1978).

«Голубой коралл» С60-15527-28 (1981).



## КЭБ КЭЛЛОУЭЙ CAB CALLOWAY

**К**эб Кэллоуэй родился 24 декабря 1907 г. в Рочестере, штат Нью-Йорк. Вскоре семья переехала в Балтимор, где Кэб в детстве работал продавцом газет, а с 16 лет — официантом в ресторане. В свободное время он пел в хоре негритянской методистской церкви.

Родители хотели видеть сына адвокатом, но его старшая сестра Бланш после их переезда в Чикаго уговорила Кэба выступать с ней в театре. Там он немного играл на ударных и был «мастером церемонии» (конферансье), но с 1928 г. уже возглавлял местные бэнды — «Missourians», потом «Alabamians», с которым приехал в Нью-Йорк.

После ухода Дюка Эллингтона из знаменитого «Cotton Club» ему требовалась достойная замена, и в январе 1931 г. там появился новый состав — «Cab Calloway & His Orchestra». Здесь Кэб нашел свой необычный стиль пения в джазовой манере «скэт» и в марте того же года сделал запись пьесы «Minnie The Moosher», которая стала его визитной карточкой, а он получил прозвище «Hi-de-ho Man». Сам он при этом ни на чем не играл (хотя мог солировать на альт-саксофоне), а жестикулировал руками перед оркестром, танцевал, пел в микрофон, что-то кричал музыкантам, был весь в движении и «делал шоу» настолько динамично, что не раз падал со сцены и однажды сломал себе ногу.

В 1934 г. он ушел из клуба и начал серию успешных гастролей, тогда же впервые посетив Англию. По мнению многих критиков, в музыкальном отношении свой лучший джаз-оркестр Кэллоуэй имел в 1937–1948 гг., когда у него играли великолепные трубачи Джо Джонс и Диззи Гиллеспи, тенористы Чу Берри и Бен Вебстер, басист Милт Хинтон, ударник Кози Коул.

Этот бэнд отличался особой джазовой атмосферой и блестящей подачей, а среди других цветных лидеров Кэб выделялся тем, что давал своим людям много свободы и платил им весьма приличные деньги. Поэтому общее настроение в оркестре всегда было на высоте.

После 1948 г. Кэллоуэй выступал с секстетом, иногда собирая большие составы для поездок в Канаду, Южную Америку и Европу. Два года (1952–1954) он гастролировал по свету с оперной труппой, участвуя в постановке «Порги и Бесс» Гершвина в роли Спортинга Лайфа, очень ему подходящей, а позже (1967) в негритянском варианте бродвейского мюзикла «Хэлло, Долли» Кэб был партнером певицы Перл Бэйли. Он часто работал в ночных клубах от Нью-Йорка до Лас-Вегаса, выступая всюду как звезда.

Начиная с 1939 г. его нередко можно было видеть в разных музыкальных кинофильмах, наиболее эффектными были появления Кэба (чаще всего во главе оркестров) в «The Singing Kid» (1936, с Элом Джонсоном), «Stormy Weather» (1943, с Линой Хорн), «St. Louis Blues» (1958, с Нэтом Коулом) и «The Blues Brothers» (1980). Памятной реминисценцией начала его карьеры стал фильм «Cotton Club» (1984, реж. Ф. Коппола), шедший и на наших экранах. В 1976 г. была издана его автобиография «Of Minnie The Moocher And Me». В 1970–1980-е гг. его постоянный дом, где он жил с женой, находился в городке Уайт-Плэйнс близ Нью-Йорка.

Кэб Кэллоуэй был высоким, худощавым человеком, исключительно живым и подвижным, остроумным и полным юмора, вообще очень обаятельной личностью даже в свои семьдесят лет.

Этот выдающийся артист с мировой известностью ушел из жизни в нью-йоркском госпитале 18 ноября 1994 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Jazz Heritage: Mr. Hi-De-Ho (1930–1931).
- Cab Galloway (1932–1934, 1934–1937).
- On Film (1934–1950).
- Jumpin Five (1938–1946).
- Cab Calloway (1939–1940).
- Hi-De-Ho Man (1958).
- Minnie The Moocher (MCA Special).
- Best of the Big Bands (Columbia).
- Kicking the Gong Around (ASV).

## ЛАМБЕРТ–ХЕНДРИКС–РОСС LAMBERT–HENDRICKS–ROSS

**В** 1958 г. появилась новая джазовая группа — трио Ламберт–Хендрикс–Росс. Ее организатор Дэйв Ламберт, выходец из Новой Англии, родился в Бостоне 19 июня 1917 г. В молодости он был барабанщиком, в 1940–1943 гг. служил в армии — был парашютистом, а в 1945 г. сделал первую боповую вокальную запись «What's This» с оркестром Джина Крупы. Вообще, Ламберт был первым исполнителем, который трансформировал новые для того времени идеи боповых музыкантов в эффектные вокальные версии. Он также работал аранжировщиком на студиях «Capitol» и «Columbia» для таких певиц, как Кармен Мак-Рэй и Джо Стаффорд.

В 1957 г. Дэйв встретился с Джоном Хендриксом, и их первой совместной работой была вокальная адаптация знаменитой темы Джимми Джуффри «Четверо братьев» («Four Brothers»).

Хендрикс появился на свет 16 сентября 1921 г. в Ньюарке, штат Огайо, девятым из пятнадцати детей у своих родителей и единственным, избравшим музыку своей профессией («мое музыкальное образование заключалось в распевании негритянских



спиритчуэлс и гимнов в церкви с матерью»). Сосед и друг их семьи, великий пианист Арт Тэйтум поддерживал интерес Джона к музыке, который после армии (1942–1946) закончил университет в Толидо, а в 1952 г. познакомился с Чарли Паркером и перебрался в Нью-Йорк.

Там он пел, писал тексты песен, играл на ударных и тромбоне, работал клерком, посещал адвокатскую школу и записал несколько номеров со своим вокалом, но после его удачной встречи с Ламбертом они решили сделать вокальную интерпретацию ряда инструментальных аранжировок из репертуара оркестра Каунта Бэйси. Вначале они пригласили на сессию записи двенадцати солистов (по числу духовых инструментов оркестра), но те не понимали настроения музыки Бэйси, и тут Дэйву с Джоном посчастливилось найти третьего члена будущей группы — блестящую молодую певицу Энни Росс.

Она родилась в Англии 25 июля 1930 г., но с трех лет жила в Штатах. В 1947 г., после учебы в драматической студии Нью-Йорка, она снова уехала в Англию, где выступала в театрах, а также работала во Франции. В 1950-х она пела с оркестром Лайонела Хэмптона, появлялась на сценах ночных клубов, участвовала в ревю, но в джазовых кругах она произвела сенсацию, записав в США на фирме «Prestige» в 1952 г. свой вокализ инструментальной темы «Twisted» тенориста Уорделла Грэя. Энни очень удачно влилась в этот состав.

При участии известного джазового продюсера Крида Тэйлора трио Ламберт–Хендрикс–Росс в конце 1957 г. на студии «ABC-Paramount» записало десять пьес Бэйси (в сопровождении его же ритм-группы) с помощью многократного наложения записи, дабы воспроизвести голосами звучание целого биг-бэнда, где, например, мисс Росс «отвечала» за всю секцию труб и отдельные соло. Такой метод был использован впервые в истории джаза и вообще в истории звукозаписи.

Во всех отношениях это трио оказалось исключительно новаторским, а их первый альбом «Sing a Song of Basie», вышедший весной 1958 г., имел такой невероятный успех, что с сентября они стали работать на постоянной основе и в том же году записали еще один диск «Sing Along With Basie» (на «Roulette») уже с большим оркестром самого Каунта и без технического наложения. Автором всех текстов по-прежнему был Джон Хендрикс.

В последующие годы каталог трио пополнился другими интересными альбомами («The Hottest New Group In Jazz», «High Flying», «LHR Sing Ellington», «The Swingers»), но, к сожалению, в апреле 1962 г., когда они гастролировали по Европе, Энни Росс заболела и осталась в Англии, где через год вышла замуж. Некоторое время ее заменяла джазовая певица Иоланда Баван (родом с Цейлона), и они выпустили еще пару дисков, а летом 1963 г. с успехом выступили на крупнейшем джаз-фестивале в Ньюпорте, однако в феврале 1964 г. группу покинул сам Дэйв Ламберт, и на этом все закончилось.

Ламберт потом жил в Нью-Йорке, где работал диск-жокеем, организовывал другие вокальные группы. Он умер 3 октября 1966 г.

Хендрикс одно время выступал как солист, но в 1968 г. уехал в Лондон, где пробыл несколько лет, и затем вернулся в США. Ныне он живет в Калифорнии и руководит вокальным квартетом «Hendricks Family», куда входят его жена Джудит, дочь Мишель и зять Боб Гурленд.

Трио Ламберт–Хендрикс–Росс просуществовало недолго, но это были уникальные первопроходцы в джазовом вокале.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- Sing a Song of Basie (1958).
- Sing Along With Basie (1958).
- The Hottest New Group in Jazz (1960).
- High Flying (1961).
- Sing Ellington (1962).
- The Swingers (1963).
- At Newport (1963).





## ДЖИММИ ЛАНСФОРД JIMMIE LUNCEFORD

**Д**жимми Лансфорд родился 6 июня 1902 г. в Фултоне, штат Миссури, и окончил известный негритянский университет Фиска. Его музыкальным образованием занимался, в частности, отец Поля Уайтмена, и потом Джимми работал профессиональным саксофонистом в ряде бэндов. С 1929 г. он руководил уже собственным оркестром, отличавшимся строгой дисциплиной, который играл в Мемфисе и Буффало. Создав себе имя и популярность, Лансфорд приехал в Нью-Йорк и в 1933 г. выступил там в знаменитом джазовом заведении «Cotton Club».

Его путь к славе начался с большой серии записей для фирмы «Decca», сделанных в 1934 г. («Dream Of You», «Swanee River», «Stomp It Off» и др.). Это была свободная и раскованная танцевальная музыка в стиле ту-бит.

Лицо и репертуар любого оркестра всегда определяет аранжировщик, и таким человеком для Лансфорда в 1934–1939 гг. являлся Сай Оливер (он же трубач и иногда певец), оказавшийся счастливой находкой. Правда, сам Оливер оценивал свою работу скромнее: «Любой смог бы писать для такого биг-бэнда. Ведь если взять обычную картину и вставить в хорошую раму, тогда она кажется лучше, чем есть на самом деле». Тем не менее, успех его аранжировок в записях этого оркестра был несомненен («My Blue Heaven», «For Dancers Only», «Margie», «Ain't She Sweet» и т. д.).

Успех же всего коллектива Лансфорда в целом определялся, главным образом, колоссальным моральным духом и огромным энтузиазмом его членов. Это был тот случай, когда целое было во много раз лучше простой суммы его составных частей. «Каждый из наших ребят был индивидуальностью и

имел собственный характер, но все вместе под руководством Лансфорда они представляли собой нечто совсем иное, — говорил Сай Оливер. — Оркестр из музыкантов, которым их работа действительно в радость, всегда может рассчитывать на большой успех».

Стиль Джимми Лансфорда оказывал сильное влияние на многих бэнд-лидеров вплоть до 1950-х гг. — это Гленн Миллер и Томми Дорси, Джордж Вильямс и Билли Мэй, которые отдавали ему дань восхищения и признания, что заметно в их собственной музыке. Между прочим, именно в этом довоенном оркестре Лансфорда впервые в истории появилась электрогитара (1937).

Во время войны многие музыканты оказались в армии. Их заменяли новые, иногда даже лучшие, но ничто не повторяется, и постепенно прежний великий энтузиазм оркестра Лансфорда начал исчезать. После 1945 г. биг-бэнд еще записывался для фирм «Majestic» и «Columbia», ездил на гастроли по стране, а сам Джимми оставался первоклассным лидером до самого конца.

13 июля 1947 г. на концерте в штате Орегон Лансфорда настиг фатальный сердечный приступ, и его знаменитый бэнд вскоре ушел со сцены, оставив после себя прекрасную музыку, запresseванную в канавках сотен пластинок.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Stomp It Off (1934–1935).

Harlem Shout (1935–1936).

Last Sparks (1941–1944).

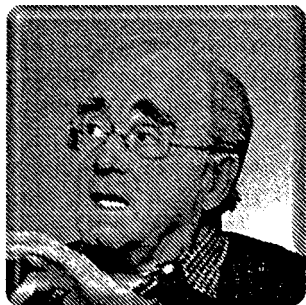
Rhythm Is Our Business (Living Era).

Jimmie's Legacy (1934–1937).

For Dancers Only (1936–1937).

Margie (Savoy 1969).

«Melodia» M60-48311-002 (1988).



## МИШЕЛЬ ЛЕГРАН MICHEL LEGRAN

**Ф**ранцузский композитор Мишель Легран — это одно из самых известных имен в европейском и мировом искусстве киномузыки, джаза и популярных песен. Легран является пианистом и дирижером, автором балетов и мюзиклов, в то же время уважаемым компетентным джазменом и неплохим вокалистом.

Он родился в Париже 24 февраля 1932 г., его отец — композитор и дирижер Раймон Легран (1908–1974), а сестра — певица Кристиан Легран (род. 1930), впоследствии солистка французских вокальных джазовых ансамблей «Blue Stars» (1955–1957), «Double Six of Paris» (1958–1961) и «Swingle Singers» (с 1962 г.).

В 1943–1950 гг. Мишель учился в Парижской консерватории у прославленного французского педагога Нади Буланже по классу композиции, затем начал профессиональную музыкальную работу в качестве аккомпаниатора Мориса Шевалье и других эстрадных певцов. В 1952 г. аранжировал для Диззи Гиллеспи инструментальный альбом со струнными.

В 1950-е гг. Легран заинтересовался джазом, и этот интерес сохранился у него навсегда. Его фаворитами среди пианистов стали Арт Тэйтум, Оскар Питерсон и Телониус Монк. В 1958 г. он впервые посетил Нью-Йорк, где записал ряд альбомов на фирме «Columbia» с местными сборными составами типа «All Stars». В течение последующих 20 лет он записывал пластинки с такими выдающимися джазменами, как инструменталисты Майлс Дэвис («Legrand Jazz»), Фил Вудс, Стен Гетц, Джон Фэддис, Рэнди Брекер, вокалисты Сара Воэн, Лина Хорн, Фрэнки Лэйн и многими другими. Всего на его счету около сотни долгоиграющих дисков, хотя, конечно, не все из них можно

считать чисто джазовыми. Одновременно он сочинил музыку к ряду балетов для труппы «Ballet de Paris», в их числе — «Проклятые красотки» (1955) и «Валентина» (1956).

Летом 1957 г., во время проведения в Москве Всемирного фестиваля молодежи и студентов, у нас впервые состоялись «гастроли французского джаза Мишеля Леграна» (как гласили афиши), которые тогда вызвали сенсацию и прошли с огромным успехом.

В конце 1950-х Легран начал писать также и для кино. Первым фильмом с его музыкой, который демонстрировался в нашей стране, была документальная картина «Америка глазами француза», в оригинале она называлась «Необычная Америка» («L’Amerique Insolite», 1960 г., реж. Франсуа Рейхенбах). Всего он написал музыку почти к пятидесяти фильмам, которая выходила потом в виде саундтреков отдельными альбомами.

В США Легран получил «Оскара» в первый раз в 1968 г. за лучшую песню из фильма «Дело Томаса Крауна» режиссера Нормана Джуисона с участием Стива Мак-Куина и Фэй Данауэй и второго «Оскара» — в 1972 г. за лучшую оригинальную партитуру к фильму «Лето 1942-го» Роберта Маллигена. Но в основном он работал дома, в Париже, с такими французскими режиссерами, как Жан-Люк Годар, Аньес Варда и Жак Деми, последний снял его самые знаменитые киномузыклы «Шербурские зонтики» (1964) и «Девушки из Рошфора» (1966), мелодии из которых известны во всем мире.

Леграну принадлежит партитура к биографическому фильму о великой джазовой певице Билли Холидэй «Леди поет блюз» (1972 г., реж. Сидней Дж. Фьюри) с Дайаной Росс в главной роли, а в 1983 г. он написал песни к музыкальному фильму Барбары Стрейзанд «Йентль», который она поставила по роману Исаака Зингера.

В 1970–1980-х гг. помимо занятий киномузыкой и работы на телевидении Мишель Легран иногда появлялся в клубах и студиях записи с разными джазовыми группами. В 1975 г. он сделал со своим оркестром «живую» запись выступления в виде альбома «The Concert Legrand» (RCA Victor) и аккомпанировал Филу Вудсу на диске «Images» (RCA), который получил награду «Грэмми» в 1976 г. как лучшая биг-бэндовая пластинка года. В 1972 г. Легран записал прекрасный авторский

альбом собственных композиций с участием тенориста Стена Гетца «Stan Getz Communication» (Verve).

К числу наиболее известных песен Мишеля Леграна, уже ставших «вечнозеленой» джазовой классикой, относятся «Watch What Happens», «What Are You Doing The Rest Of Your Life», «The Saddest Thing Of All», «Pieces Of Dreams» и «The Summer Knows» (из фильма «Лето 1942-го»). Их типично «леграновский», специфический французский шарм и какая-то особая мелодичность неизменно привлекают внимание всего музыкального мира, и они часто становятся популярными хитами, например, в исполнении Фрэнка Синатры.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- I Love Paris (+ Miles Davis) (1954).
- Legrand Jazz (1957–1958).
- Michel Legrand at Shelly Manne's Hole (1968).
- After the Rain (1982).
- Compact Jazz: Michel Legrand (1991).
- Castles in Spain (Columbia).
- Sarah Vaughan/Michel Legrand (1973–1974).
- With Stan Getz (1972; 1978).



**ПЕГГИ ЛИ**  
**PEGGY LEE**

**П**егги Ли (Норма Долорес Эгстром) родилась 26 мая 1922 г. в Джеймстауне, штат Северная Дакота. Шведская девочка бродила по прериям и писала стихи, но после школы в шестнадцать лет решила стать певицей. Она уехала в соседний городок Фарго и устроилась там петь на радиостанции, а днем работала официанткой.

В 1939 г. она отправилась в Калифорнию, где взяла себе имя Пегги Ли и пела в кафетерии. Однако ей постоянно хотелось уехать в какой-нибудь большой город, и в конце 1940 г. Пегги оказалась в Миннеаполисе в качестве певицы оркестра Уилла Осборна.

Летом 1942 г. вместе с небольшой вокальной группой Пегги Ли приехала в Чикаго, и там открылся новый этап ее карьеры. Она выступала в одном клубе рядом с отелем «Шерман», где играл тогда оркестр «короля свинга» Бенни Гудмена. Как-то после работы он зашел в клуб отдохнуть и послушать вокалистов, а вышел оттуда уже вместе со своей новой певицей. И 15 августа появилась ее первая запись на пластинке с Гудменом — популярная мелодия «Elmer's Tune».

Двадцатилетняя Пегги Ли была очень привлекательна внешне, и жены музыкантов вынуждены были оберегать своих мужей от опасности влюбиться в белокурую «канарейку», что делало семейную жизнь оркестрантов несколько нервной. Но в июне 1942 г. к Гудмену в бэнд пришел гитарист Дэйв Барбор, и вскоре Пегги вышла за него замуж. После рождения дочери Ники в 1943 г. она временно ушла со сцены, записав с Гудменом около тридцати великолепных номеров, включая ставшую классикой джаза именно в ее исполнении песню Джо Маккоя «Why Don't You Do Right?».

Кроме пения, Пегги Ли была талантливой сочинительницей песен: она писала текст, а Дэйв — музыку, и у них тогда были такие удачные хиты, как «It's A Good Day» (1945), «Manana» (1948) и другие. Уже в 1946 г. по анкетам джазового журнала «Down Beat» Пегги Ли стала лучшей певицей года, и в дальнейшем она всегда была в первой пятерке. Однако ее семейная жизнь не удалась, и в 1952 г. она развелась с Барбором. Потом Пегги побывала замужем еще дважды (это были актеры Брэд Декстер и Дьюи Мартин), и оба раза весьма недолго.

Целый ряд песен был ею написан совместно с известным кинокомпозитором Виктором Янгом — «Where Can I Go Without You?» (1952), «Johnny Guitar» (1954) и т. д. Еще в годы работы с Гудменом Ли начала сниматься в кино как певица и актриса, затем последовали фильмы «Певец джаза» (римейк 1953 г.) и «Пит Келли блюз» (1955) — причем за участие в последнем она была номинирована на «Оскар» (1956) за создание драматического образа певицы, больной алкоголизмом.

В течение десятилетий Пегги Ли постоянно прогрессировала во всех областях, однако ее первой любовью по-прежнему остается джаз. Наиболее сильное влияние на ее пение оказала Билли Холидэй, у них несколько похожий тембр голоса. В качестве соавтора Пегги сотрудничала с такими джазовыми композиторами, как Дюк Эллингтон, Квинси Джонс, Лало Шифрин, Сай Коулмен. В студиях записи и на концертах с ней работали аранжировщики Бенни Картер, Гил Эванс, Пит Руголо, Гордон Дженкинс, пианисты Джордж Ширинг и Лу Ливи (ее музыкальный директор), дирижеры Пол Вестон, Нелсон Риддл и Джек Маршалл.

Большинство записей Пегги Ли было сделано фирмой «Capitol», начиная еще с 78-оборотных дисков конца 1940-х гг. Это такие прекрасные долгоиграющие альбомы, как «Beauty And The Beat», «Blues Cross Country», «Basin Street East», «Big Spender», «Sugar & Spice» и десяток других, а ее пластинка «Black Coffee», выпущенная в начале 1950-х как одна из первых LP (еще на фирме «Десса»), переиздавалась и продавалась непрерывно в течение 30 лет! За запись песни (и альбома) «It That All There Is?» Джерри Лайбера и Майка Столпера в 1969 г. мисс Ли получила награду «Грэмми».

Свое первое турне по Европе Пегги Ли совершила в 1961 г., посетив Лондон и Монако, позже выступала с концертами в Япо-

нии. Она — частый гость на телевидении, где в 1969 г. о ней был снят 75-минутный документальный телефильм. Университет штата Северная Дакота в 1975 г. присвоил ей степень доктора музыки. Кроме джаз-клубов Нью-Йорка и отелей Лас-Вегаса, она не раз пела, в частности, и с Бостонским симфоническим оркестром.

Умерла Пегги Ли 22 января 2002 года.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Basin St. East (1961).

Bewitching Lee (1962).

Extra Special (1967).

In Love Again (1964).

Latin A la Leel (1960).

Pass Me By (1965).

Somethin' Groovy (1967).

Sings with Benny Goodman So Blue (1966).

Beauty & Beat (1959).

Big Spender (1966).

I'm a Woman (1963).

In Name Of Love (1964).

Miss Wonderful (1959).

Sea Shees (1958).

Then Was Then (1965).





## ДЖО ЛОВАНО JOE LOVANO

**Б**лестящий тенор-саксофонист (пост-боп, нео-боп, современный джаз) Джо Ловано родился в 1952 г. в штате Огайо и в настоящее время является широко известным музыкантом на джазовой сцене. Ловано утвердился на этой сцене прежде всего как исполнитель, способный играть в авангардном стиле без потери метра и гармонии (т. е. традиционной аккордовой последовательности). В его музыке оказались слиты воедино элементы игры таких разных музыкантов, как Дьюи Редмен, Джон Колтрэйн, Уэйн Шортер и Джо Хендерсон.

Его отец тоже был профессиональным саксофонистом, и он познакомил сына с джазом через пластинки тех лет и собственную игру. Затем в начале 1970-х Ловано посещал знаменитую музыкальную школу Беркли и подружился там с Гэри Бертоном, Биллом Фризеллом и Джоном Скофилдом. После этого он на несколько лет вернулся в родной штат Огайо, где играл с пианистом Лонни Листоном Смитом, с которым тогда осуществил свой дебют на студии звукозаписи.

В 1976 г. Ловано переехал в Нью-Йорк и вскоре присоединился там к оркестру Вуди Германа, с которым работал до 1979 г., а потом был участником биг-бэнда Тэда Джонса/Мела Льюиса, затем оригинального «Liberation Music Orchestra» Чарли Хэйдена и трио барабанщика Пола Мошиэна в начале 1980-х. С последним у него сложилось тесное сотрудничество, как и с гитаристом Биллом Фризеллом. Позже он играл в квартете Джона Скофилда и в трио ударника Эда Блэквелла и в течение этого десятилетия завоевал себе устойчивую музыкальную репутацию, так что с успехом гастролировал в Европе вместе с барабанщиком Элвином Джонсом в 1987 г.

В 1991 г. Ловано подписал контракт с легендарной фирмой записи «Blue Note», где ранее обычно появлялись в основном негритянские музыканты. Он также записывался на «Soul Note» и «Enja» и работал с такими джазменами, как Мишель Петруччiani, Дэйв Холленд, Джон Аберкромби, Кенни Вернер, Марк Джонсон, Билл Стюарт и Энтони Кокс. Согласно анкетным опросам среди джазовых критиков журнала «Down Beat» в 1966–1998 гг., Джо Ловано как лучший тенорист уже прочно занимал второе место на вершине славы в своем классе инструмента, конечно, сразу после великого ветерана Сонни Роллинса.

Среди альбомов Ловано — «One Time Out» (1987), «Village Rhythm» (1988), «From the Soul» (1992), «Universal Language» (1993, с певицей Джуди Сильвано, его женой) и «Fluig Colors» (1998, с кубинским пианистом Гонзало Рубалькаба).

## ГЕРМАН ЛУКЬЯНОВ



**Б**ыл такой период в 1960-е гг., когда у нас велось немало споров и разговоров о проблеме создания «русского джазового стиля», какой-то особой «национальной разновидности современного джаза», хотя в других странах над этим не ломали голову, а просто играли, что хотели, и если, например, чешские музыканты исполняли джазовые пьесы, включая свои собственные, то это и был чешский джаз, и т. д. Уже к середине XX в джаз превратился в искусство интернациональное, имеющее, несмотря на разнообразие течений и стилей, вполне определенные общежанровые характеристики, как симфония или опера. Национальные качества могут проявляться лишь в творчестве самих солистов, конкретных исполнителей и композиторов, и в нашем джазе одним из таких самобытных творцов-музыкантов был и есть, безусловно, Герман Лукьянов.

Трубач и флюгельгорнист, пианист и лидер комбо, композитор и аранжировщик Герман Константинович Лукьянов родился 23 августа 1936 г. в Ленинграде в музыкальной семье. Особое влияние на него оказала мать, поэтесса и переводчица Муза Павлова. Герман стал заниматься музыкой с шести лет (рояль), а его увлечение джазом началось, как и у многих, со старых пластинок Цфасмана, Варламова, Скоморовского.

В семнадцать лет он пошел учиться в музыкальную школу для взрослых по классу трубы, так как его фаворитом в те годы был Луис Армстронг. Затем Герман три года занимался на композиторском факультете Ленинградской консерватории в классе В. Салманова (и тогда же начал играть джаз с местными музыкантами), а в 1958 г. перевелся в Московскую консерваторию, которую окончил в 1960 г. по классу композиции А. И. Ха-

чатурияна. В качестве дипломной работы он представил свой Концерт для трубы с оркестром.

Однако именно в консерваторские годы сформировался джазовый облик Германа Лукьянова. В отличие от своих сверстников, он довольно быстро создал свой собственный, достаточно оригинальный стиль. Конечно, многое в нем было от мирового джаза — Майлса Дэвиса, Джона Колтрайна и Сонни Роллинса, но другие корни его искусства лежали в раннем Стравинском, Прокофьеве и русской народной песне. Уже на 1-м Московском джаз-фестивале 1962 г., где Герман выступил со своим трио без ударных, большой успех имели такие его композиции, как, например, баллада «Пруд около моей деревни», после чего Леонард Фэзер, автор «Энциклопедии джаза», приезжавший тогда вместе с оркестром Бенни Гудмена, заметил: «Эта музыка — на передовых рубежах современного джаза».

В дальнейшем Лукьянов был постоянным участником всех московских джаз-фестивалей, лауреатом которых он неизменно становился и на сцене которых часто экспериментировал — играл с трио без контрабаса (1965–1968), отчего его музыка больше напоминала графику, чем живопись, представляя необычные собственные произведения — пьесы «Крестьянская свадьба» (в форме рондо), «Бесполезный разговор», «Третий день ветер» и наиболее известный номер «Иванушка-дурачок». В 1967 г. его трио снималось в картине «Семь нот в тишине» студии «Ленфильм», документальной ленте о молодежи и музыке.

В 1970-е гг. помимо участия в своих малых составах (от квинтета до септета), Герман Лукьянов выступал трубачом-солистом оркестра Вадима Людвиковского, с которым записывался в Праге на фирме «Panton» (1972), и некоторое время работал также с эстрадно-симфоническим оркестром Азербайджана. В его ансамблях играли многие наши ведущие джазмены — Л. Чижик, И. Бриль, Н. Левиновский, А. Зубов, А. Соболев, В. Двоскин и др., а сам он превратился в одного из наиболее своеобразных и авторитетных представителей российского джаза. Тогда же Лукьянов стал одним из первых джазовых педагогов, ведя класс в студии музыкальной импровизации при ДК «Москворечье».

В январе 1978 г. в тогдашнем Росконцерте по инициативе Германа был создан знаменитый впоследствии «Камерный джаз-ансамбль», или «Каданс», который впервые появился на московском фестивале того же года с новой программой, включая

композиции лидера «Звуки памяти» (посвящение Шостаковичу), «Белая ворона», «Ветер с моря» и др. В последующие годы состав и размеры ансамбля не раз менялись, но он всегда демонстрировал яркую творческую индивидуальность своего руководителя. В 1980 г. «Каданс» выступал в Варшаве на «Jazz Jamboogie», через год — в Венгрии, а летом 1984 г. — на фестивале стран Северного моря в Гааге (Нидерланды). В ходе регулярных гастрольных поездок Лукьянов с ним, наверное, объехал всю страну.

В 1980-е гг. в его активе появились новые интересные композиции («Какая снежная весна», «Утренняя самба»), но наибольшим успехом пользовалась привлекательная пьеса Германа «Золотые руки Силвера» (посвящение Хорэсу Силверу), а также сюита «Джазовые портреты» из пяти частей (Дэвис, Колт-рэйн, Гиллеспи и т. п.), которую он исполнял на фестивальных концертах. Великолепными были и его обработки известных джазовых стандартов, например «Love For Sale», «The Man I Love», «Cherokee». При этом кроме своей трубы Лукьянов играл в группе на рояле, альтгорне и цугфлейте, но его музыка всегда оставалась выразительной и эмоциональной (он к тому же пишет еще и стихи, подписываясь «ЛКНВ»).

За двенадцать лет своего существования «Каданс» записал три долгоиграющих альбома, не считая участия в сборных фестивальных дисках.

Сейчас заслуженный артист России Герман Константинович Лукьянов по-прежнему живет в Москве и работает с новым трио, состоящим, как обычно, из молодых джазменов, выступая также и на всех крупных московских концертах международного уровня, которых в столице с каждым годом становится все больше.



## ОЛЕГ ЛУНДСТРЕМ

**В** середине 1950-х гг. наши любители джаза были взбудоражены слухами о каких-то невероятных «шанхайцах», появившихся в стране, музыка которых была на уровне лучших «фирменных» составов, которые мы в то время знали. Тогда уже заканчивался «ледниковый период» в истории советского джаза, реабилитировали Эдди Рознера, и даже на танцах оркестры разбавляли свой репертуар парой-другой американских номеров. Но этот новый биг-бэнд отличался истинно джазовой моралью и высоким профессионализмом. Новым было для нас и имя его руководителя — Олег Лундстрем.

Оркестр действительно долгие годы работал и жил в Шанхае. Сам Олег Леонидович родился в Чите 2 апреля 1916 г. (прадед — швед) в семье учителя физики и дочери народовольца, но в 1921 г. отца пригласили преподавать в Харбин, куда они и переехали. Там жили работники Советско-Китайской железной дороги (КВЖД) и была большая колония русских. Олег закончил школу и музучилище (скрипка и рояль), а затем поступил учиться на электромеханический факультет в политехнический институт.

Однако знакомство с джазом через грампластинки привело к тому, что осенью 1934 г. молодые русские харбинцы решили создать свой оркестр. Его лидером они единодушно избрали Олега, так как благодаря природным талантам и тонкому слуху он легко писал аранжировки.

Вначале бэнд состоял из девяти человек и вскоре стал популярным в городе. В 1936 г. музыканты перебрались в Шанхай, желая покорить мир своей музыкой, хотя сперва им пришлось там нелегко. Они работали ежедневно по десять-двенадцать часов подряд без выходных в отелях и танцзалах, но уже к концу 1930-х оркестр играл в лучших дансингах — «Majestic»,

«Paramount» и на международном курорте Циндао, завоевав репутацию и признание.

После войны у Лундстрема был блестящий свинговый ансамбль из девятнадцати джазменов высокого класса. В то время Лундстрем являлся также вице-президентом профсоюза музыкантов Шанхая, а все его оркестранты — активистами Общества граждан СССР. Они хотели вернуться на родину и осенью 1947 г. им разрешили приехать на жительство в Казань.

В Казани многие музыканты поступили в консерваторию, а сам Лундстрем закончил ее с дипломом композитора и дирижера. Но благодаря стечению обстоятельств об оркестре постепенно узнали в Москве, и в октябре 1956 г. приказом министра культуры его перевели в систему Росконцерта в столицу. Сейчас в это трудно поверить, но тогда популярность Лундстрема и его джаза (как и джаза вообще) была настолько велика, что в 1959 г., например, в Куйбышеве оркестр за двадцать восемь дней дал тридцать девять концертов с аншлагами!

Помимо собственно инструментальной музыки, его программа включала тогда эстрадные песни и танцы, выступления фокусников и акробатов, юмор и конферанс. Лишь с 1981 г. она стала чисто джазовой, что прибавило успеха у публики. Кроме регулярных гастролей по всей стране, от Камчатки до Средней Азии, оркестр Лундстрема всегда был непременным участником крупных международных джаз-фестивалей (Таллин-67, Варшава-72, Прага-78, Голландия, Финляндия и т. д.), а в январе 1992 г. он успешно выступил в Центре им. Кеннеди в Вашингтоне.

Им записано более десяти альбомов как с собственными композициями («Интерлюдия», «Мираж», «Юмореска», «Пролог», «Бухарский орнамент»), так и с классикой известных мастеров джаза. Фаворитами Лундстрема всегда были Д. Эллингтон, Л. Армстронг, Дж. Лансфорд, Г. Миллер, а из современных фигур — Роб Мак-Коннелл.

В 1973 г. Олегу Лундстрему было присвоено звание заслуженного, а в 1984 г. — народного артиста России. Его оркестр занесен в Книгу рекордов Гиннеса как «самый долгоиграющий джаз-оркестр в мире». И недаром в Америке, на родине джаза, музыковеды удивляются такому феномену: «Вы только подумайте, самый старый джаз и — русский!»

Умер Олег Лундстрем осенью 2005 г. у себя на даче под Москвой.



## ДЖОН ЛЬЮИС JOHN LEWIS

**С**тановление любого нового джазового стиля всегда было связано с именами определенных выдающихся музыкантов, практикующих его. И в 1950-е гг., когда после первых экспериментов Майлса Дэвиса на смену лихорадочному би-бопу пришел более спокойный, именно «прохладный» кул-джаз, его олицетворением на несколько десятилетий стал ансамбль «Модерн Джаз Квартет», которым бессменно руководил пианист и композитор Джон Льюис.

Джон Аарон Льюис родился 3 мая 1920 г. в Ла-Грейндже, штат Иллинойс, но свое детство провел в Альбукерке, штат Нью-Мексико. Его отец был оптиком, мать — певицей, и с семи лет он начал учиться игре на рояле. После окончания местной школы Джон изучал антропологию и музыку в университете штата Нью-Мексико, а в 1942 г. был призван в армию, где познакомился с барабанщиком Кенни Кларком, который потом помог ему начать джазовую карьеру. После демобилизации в ноябре 1945 г. Льюис вернулся в Альбукерк, собираясь жить там и далее, но вскоре радиопередачи секстета Диззи Гиллесли из Нью-Йорка изменили его намерения. Он оказался одним из многих будущих творцов современного джаза, привлеченных тогда в Нью-Йорк огромными музыкальными возможностями этого города. Кларк познакомил его там с Диззи, и Джон стал работать как пианист и аранжировщик с биг-бэндом Гиллесли. Он написал для него свой первый опус «Токката для трубы с оркестром», который Гиллесли представил на премьере в Карнеги-Холле во время концерта 1947 г., а также аранжировал темы «Two Bass Hit» и «Stay On It».

Затем Льюис работал с разными другими джазменами, одновременно закончив музыкальную школу Манхэттена и получив



степень магистра, а в 1952 г. организовал свой знаменитый в дальнейшем «Модерн Джаз Квартет». 22 декабря этого года состоялась первая сессия записи «Модерн Джаз Квартет» (на фирме «Prestige»), послужившая документальным свидетельством создания новой джазовой группы. После нескольких замен в ее постоянный состав вошли Милт Джексон (вибрафон), Перси Хит (бас), Кенни Кларк, а с 1956 г. — Конни Кэй (ударные) и сам Льюис. Уже в 1955 г. им была присуждена ежегодная награда крупнейшего джазового журнала «Down Beat» как лучшей малой группе.

Записи «Модерн Джаз Квартета» тех лет стали классикой, они включали такие композиции Льюиса, как «Vendome», «La Ronde», «Concorde», «Versailles», «Fontessa» и «Milano», а также самую известную его пьесу «Django», посвященную памяти легендарного французского гитариста Джанго Рейнхардта. Все это был поистине «прохладный» джаз, степенный, гладкий и спокойный, ему был присущ интонационный холод, усложненная гармония, а основное внимание здесь уделялось легкому и изящному, безостановочному ритмическому движению, происходящему без заметного напряжения.

В 1957 г. они гастролировали по Европе, появляясь на сцене в строгих концертных костюмах и создавая в своих номерах атмосферу камерного ансамбля, но их сдержанные эмоции не снижали высокого уровня качества исполнения, а выступления повсюду вызвали самую восторженную реакцию. За четыре месяца турне по Англии и континенту было дано восемьдесят восемь концертов. Двойной альбом (на «Atlantic») с записью европейского концерта «Модерн Джаз Квартет», сделанной в Париже, до сих пор считается одной из лучших пластинок.

Кроме этого, Льюис писал партитуры для ряда кинофильмов, был педагогом по теории музыки, директором джаз-фестиваля в Монтеррее, сочинил балет, выступал как сольный исполнитель с симфоническими оркестрами и являлся одним из ведущих композиторов так называемого «третьего течения», пытаясь разрушить искусственные барьеры между классикой и джазом. Джон Льюис стал символом великого разнообразия музыкальных форм в современном искусстве.

В июле 1974 г. было официально объявлено о роспуске «Модерн Джаз Квартета». Тем не менее, вплоть до сего дня музыканты «Модерн Джаз Квартета» по-прежнему продолжают со-

бираться вместе для каких-то отдельных, разовых выступлений на концертах или джаз-фестивалях как в Америке, так и в Европе. В декабре 1994 г. умер барабанщик Конни Кэй, и ныне его заменяет младший брат басиста Альберт Хит. 10 декабря 1995 г. их очередной концерт состоялся в Народной филармонии Варшавы.

Один из виднейших американских музыкальных критиков Нэт Хентоф писал: «В джазе никогда не было группы, подобной «Модерн Джаз Квартету», который создал Джон Льюис. Его музыка отличается утонченным, порой мимолетным лиризмом, она основана то на серьезной, то на игривой полифонии, но всегда имеет ясное чувство джазовых корней».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Afternoon in Paris (1956).  
European Encounter (1962).  
Django (1953–1955).  
Kansas City Breaks (1982).  
Chess Game (1987–1988).  
No Sun in Venice (1957).

Wonderful World of Jazz (1960).  
Modern Jazz Quartet:  
Concorde (1955)  
Bach Preludes and Fugues (1984).  
Midnight in Paris (Dec. 1988).  
Pyramid (1959–1960).  
Lonely Woman (1962).

## ВАДИМ ЛЮДВИКОВСКИЙ



**К**омпозитор и аранжировщик, пианист и дирижер Вадим Николаевич Людвиковский родился 23 апреля 1925 г. в Курске в семье музыканта — руководителя военного ансамбля. С четырех лет он начал играть на рояле, с шести — на кларнете, а в восемь уже играл на гобое в ансамбле отца.

В 1943–1945 гг. В. Н. Людвиковский становится военным музыкантом, артистом ансамбля Минского военного округа. Здесь начинаются его первые опыты в области эстрадно-джазовой композиции и инструментовки. Вскоре он получает приглашение в Госджаз БССР под управлением Эдди Рознера в качестве пианиста и аранжировщика.

В конце 1946 г. сам Рознер уже оказался в Магаданской области, как и многие другие деятели культуры тех лет, и в августе следующего года его оркестр ликвидировали. По приглашению Б. М. Колотухина, который с 1942 г. был скрипачом-концертмейстером и инспектором оркестра Утесова, Людвиковский в 1948 г. пришел в Госджаз РСФСР, где проработал в течение целых десяти лет. Там он написал ряд оригинальных произведений и аранжировок, которые явились прекрасными образцами свинговой музыки для большого оркестра.

Известный тенор-саксофонист Утесова А. М. Котлярский рассказывал: «На особом месте находился В. Н. Людвиковский, который был нашим аранжировщиком и музыкальным руководителем. За годы своей работы в оркестре он написал несколько программ. Технически он был великолепно оснащен — ноты (партитуру) он заполнял со скоростью написания письма. Вадим писал даже в вагоне поезда, ему не нужен был рояль, ему не нужны были „творческие условия“. Надо — пишет за час-полто-

ра прямо партии для большого состава оркестра. Вспоминаю, как мы вместе жили в номере гостиницы и он сел расчерчивать партитурные листы, собираясь оркестровать „Танец с саблями“ Арама Хачатуряна. В это время по радиотрансляции Шульженко запела популярную тогда «Голубку». К тому моменту, когда она кончила петь, Вадим закончил партитурный лист (две страницы!) этого знаменитого произведения Хачатуряна».

В 1949 г. хитом оркестра Утесова был парафраз на молдавскую песню «Ляна» в джазовой обработке Людвиковского, а в 1953 г. он создал «Юбилейную фантазию», посвященную 25-летию утесовского коллектива, где использовал темы предвоенных и военных лет.

В 1949–1953 гг. он учился в Ленинградской консерватории.

В 1959 г. Людвиковский решил целиком посвятить себя композиторскому творчеству. Он много сочинял, его произведения записывались на пластинки, передавались по радио, исполнялись на эстраде. В 1966 г. Всесоюзное радио и телевидение предложило ему организовать Концертный эстрадный оркестр (как он стал называться), где сошлись лучшие московские джазовые музыканты Фрумкин, Бахолдин, Гаранян, Лукьянов, Зубов, а также Гольштейн и Носов из Ленинграда. Оркестр пользовался широким признанием, выступал на джаз-фестивалях в Москве (1966–1967), Праге (1967), Варшаве («Jazz Jamboree-68»). В 1972 г. Людвиковский дирижировал джаз-оркестром Чехословацкого радио в Праге, и там была сделана запись LP на фирме «Panton».

В 1973 г. Людвиковский написал программную «Лирическую фантазию», своего рода музыкальную автобиографию. Но в январе этого года Гостелерадио расформировало его оркестр, который в течение семи лет был творческой лабораторией для наших композиторов и аранжировщиков, где многие авторы реализовали свои замыслы и потому остро ощутили его потерю. На «Мелодии» остались записи трех долгоиграющих дисков этого ансамбля.

Незаурядный талант Вадима Людвиковского как композитора и дирижера, подлинно авторское отношение к аранжировке, совершенное знание биг-бэнда, умение ориентироваться в различных жанрах, стилистических особенностях современного и традиционного джаза ставят его на одно из ведущих мест в нашей джазовой истории, и при этом он никогда не имел никаких званий. В. Н. Людвиковский умер зимой 1996 г.



## РЭЙ МАК-КИНЛИ RAY MCKINLEY

**О**дной из весьма популярных фигур эры свинга являлся барабанщик, певец и лидер оркестра Гленна Миллера Рэй Мак-Кинли. Он родился 18 июня 1910 г. в Форт-Уорте, штат Техас. Известно, что его первой профессиональной работой как ударника было участие в оркестре вокалиста Смита Бэлью, которого называли «поющим Гэри Купером», куда в 1932 г. его пригласил аранжировщик этого бэнда Гленн Миллер. Рэй показал себя очень способным музыкантом, но понастоящему он обратил на себя внимание только в знаменитом тогда оркестре братьев Дорси (1934–1935), где оказался также вместе с Миллером.

История отношений этих братьев представляет собой отдельную интересную страницу в истории биг-бэндов. Это была великолепная, красочная пара музыкантов, но в результате частых споров и конфликтов между ними руководителем этого прекрасного коллектива в мае 1935 г. остался Джимми Дорси, а младший брат Томми пошел своим путем. Мак-Кинли тогда продолжал играть с Джимми, и его джазовая карьера вплоть до 1939 г. была связана с этим оркестром, в котором всегда царила дружеская атмосфера и где работали первоклассные солисты, наподобие дуэта вокалистов Боба Эберли и Хелен О'Коннелл.

Возникшая во второй половине 1930-х гг. мода на буги-вуги (одна из инструментальных форм блюза) коснулась и биг-бэндов, которые тоже начали исполнять аналогичные аранжировки. Рэй Мак-Кинли руководил тогда свинговым оркестром совместно с тромбонистом Уиллом Брэдли (1939–1941), этот состав пользовался большой популярностью благодаря коммерческим записям, сделанным в манере буги-вуги, причем некоторые из них даже стали хитами, например «Beat Me, Daddy,

Eight To The Bar» или «Scrub Me, Mama, With A Boogie Beat», где Мак-Кинли выступал также и в качестве вокалиста.

В 1942 г. Рэй хотел было организовать свой собственный бэнд, но уже шла война, и вскоре его призвали в армию. Там судьба определила его в оркестр ВВС США под управлением опять же Гленна Миллера, на сей раз в чине майора. Сержант Рэй Мак-Кинли принес огромную пользу этому военному супер-бэнду, будучи правой рукой лидера. Именно ему принадлежала идея сделать маршевые аранжировки популярных мелодий — и так появилась, в частности, версия «St. Louis Blues March», ставшая самой знаменитой темой бэнда ВВС, поныне исполняемой во всем мире. Другими «военными» версиями в ритме марша были «Jersey Bounce» и «Blues In The Night», но они никогда не записывались.

Миллер тогда часто выступал на радио как в США, так и потом в Англии, где у него было тринадцать программ каждую неделю. Его организация состояла из большого концертного оркестра, который включал струнную группу, джазовый септет, вокалистов и собственно танцевальный бэнд из семнадцати человек под управлением Рэя Мак-Кинли, игравший в радиосериях «Swing Shift». Неудивительно, что после гибели Миллера в декабре 1944 г. именно Рэй стал духовным и фактическим лидером всей группы и был им вплоть до последнего выступления оркестра ВВС в конце 1945 г., когда музыкантов демобилизовали.

В 1946–1950 гг. Мак-Кинли возглавлял собственный биг-бэнд, который записал несколько инструментальных хитов — например «Man On The Street» на диске «Borderline» (фирма «Savoy»). С ним работали выдающийся аранжировщик Эдди Сотер и такие солисты, как кларнетист Пинатс Хако, гитарист Мандел Лоу и др. Затем у него были небольшие составы, в том числе диксиленды, игравшие в джаз-клубах (1950–1955), кроме того, Рэй нередко появлялся как певец в некоторых нью-йоркских телешоу.

Все эти годы прежним оркестром Миллера руководил его бывший саксофонист Тэкс Бенеке (земляк Рэя), у которого начались разногласия с наследниками Гленна, так как он пробовал немного модернизировать стиль бэнда, хотя многие другие лидеры тогда копировали его оригинальное звучание. В конце концов вдова Миллера Хелен, которая всегда восхищалась воображением, интеллектом, честностью и музыкальностью Рэя

Мак-Кинли, предложила его кандидатуру. Полная нотная библиотека Гленна снова увидела свет, и 6 апреля 1956 г. Рэй Мак-Кинли и его «Новый оркестр Гленна Миллера» уже играли на своем первом ангажементе.

Впоследствии этот бэнд не только гастролировал по США, но также побывал в ряде европейских стран и даже в Японии. Интересно, что это был первый американский оркестр, после многих лет «холодной войны» прорвавший «железный занавес» и выступивший в Польше (1957). А когда Рэй в январе 1966 г. после десятилетия непрерывных поездок решил вернуться к своей семье в Стэмфорд, штат Коннектикут, за годы его руководства оркестр записал не менее десятка прекрасных альбомов (на «Victor») с памятной музыкой Миллера.

Этот период наверняка стал самым ярким в жизни Мак-Кинли и принес ему мировую известность. В дальнейшем он продолжал играть с малыми составами, иногда собирал большие танцевальные оркестры, работал на телевидении, потом был музыкальным консультантом в парке «Disney World» во Флориде.

Незаурядный артист джаза, великолепный бэнд-лидер, ритмичный певец и один из самых популярных барабанщиков 1930–1960-х гг., Рэй Мак-Кинли покинул наш мир 7 мая 1995 г. в Ларго, штат Флорида.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Borderline.	Authentic Sound.
Glenn Miller Time.	Miller Sound.
New Miller Orchestra.	On Tour.
Great Songs of the '60s.	Swinging 30s.
Some thing Old & New.	Dance Anyone?
	Echoes of Miller.



## ЛЕС МАК-КЭНН LES MCCANN

**П**ианист, композитор и вокалист Лес Мак-Кэнн родился 23 сентября 1935 г. в Лексингтоне, штат Кентукки. Он говорил: «Почти все мои родственники пели в церковном хоре. Когда мне было шесть лет, несколько недель меня учили играть на фортепиано, но потом мой учитель умер. И в школе я играл на тубе и на ударных».

После службы в ВМФ в 1956 г. он вернулся к музыкальной учебе. В 1959 г. собрал свое первое трио, которое аккомпанировало певцу Джину Мак-Дэниелсу. Первый долгоиграющий инструментальный альбом «The Truth» с собственным трио Мак-Кэнн записал в апреле 1969 г. и за последующие два года создал себе репутацию как исполнитель и «поставщик» соул-музыки. Эта репутация приобрела международное признание после 1962 г., когда его трио выступило на джаз-фестивале в Антибе и произвело там сенсацию наравне с Рэем Чарльзом и оркестром Каунта Бэйси. В 1963 г. трио гастролировало по Европе вместе с гитаристом Чарли Бердом и тенористом Зутом Симсом.

Несмотря на противоречивые отзывы критиков, Мак-Кэнн продолжал работать в избранном направлении, пел и играл со своим трио, в котором после 1969 г. стал использовать электронику. Он писал музыку для кино и сам снимался в фильмах, выступал по телевидению, способствовал открытию и презентации певицы Роберты Флэк, увлекался фотографией и даже организовал свою фотостудию в Голливуде. Он не обладает величайшей фортепианной техникой, но исключительно талантливо использует свой инструментальный музыкальный дар. Некоторые его альбомы — это «Les McCann Sings» (1961), «Les is More» (1967), «Comment» (1969), «Invitation to Openness» (1972), «Hustle to Survive» (1975).





## ДЖОН МАК-ЛАФЛИН JOHN MCLAUGHLIN

**Э**то имя ныне широко известно среди любителей джаза, блюза и джаз-рока, фьюжн, ориентальной и оригинальной самобытной музыки. Гитарист, композитор и лидер Джон Мак-Лафлин родился 4 января 1942 г. в Йоркшире (Англия). Мать играла на скрипке, но Джон был в основном самоучкой, за исключением нескольких уроков игры на рояле, когда ему было 9 лет. Он просто проигрывал пластинки с записями гитаристов (от Джанго Рейнхардта до Мадди Уотерса), по которым и учился играть на гитаре.

Его первая профессиональная работа состоялась в конце 1950-х, затем он был активен на лондонской рок-сцене в течение 1960-х, играя, в частности, с Джеком Брюсом, Миком Джаггером и Эриком Клэптоном, а в 1968 г. переехал в Америку. Там он вначале присоединился к группе «Lifetime» Тони Вильямса, а затем работал и записывался с составом Майлса Дэвиса, например, а таких его альбомах, как «In a Silent Way», «Bitches Brew», «Jack Johnson» и «Live-Evil».

Изысканнейший, утонченный гитарист, Мак-Лафлин проникся духом индийской музыки благодаря своему «гуру» по имени Шри Чинмой, который дал название его группе «Mahavishnu Orchestra», организованной Джоном весной 1971 г. В ней сочетались энергия рок-музыки с первоклассной музыкальной импровизацией наряду с искусными аранжировками (большинство композиций принадлежало самому Мак-Лафлину). Кроме него вначале в состав входили Ян Хаммер, Джерри Гудмен, Рик Лэйрд и Билли Кобэм (записи на «Columbia»), потом были Ларри Янг (он же Халид Ясин), Жан-Люк Понти, Джон Сурмен и другие. Возможно, это была лучшая группа в истории джаз-рока.

Однако в середине 1970-х этот состав был расформирован, и Мак-Лафлин стал работать с акустической группой «Shakti», пока не переехал в Париж и там вернулся к электрогитаре. Но он снова перешел на акустику, когда в 1980-х начал записывать трио и дуэты с такими гитаристами, как Пако Де Лусиа, Эл Ди Меола, Ларри Кориэлл и Кристиен Эскуд, — например, знаменитый альбом «Friday Night in San Francisco» (декабрь 1980) или «Passion, Grace and Fire» (1983). Он попытался возродить «Mahavishnu Orchestra» в 1984 г., гастроллируя и записываясь с ним.

Мак-Лафлин является также автором ряда собственных композиций, он написал великолепный «Концерт для гитары», премьера которого состоялась вместе с симфоническим оркестром Лос-Анджелеса в 1985 г. Кроме того, в те годы он играл с такими музыкантами, как Карлос Сантана, Стенли Кларк, Чик Кория, Рави Шанкар, Трилок Гурту. На компакт-дисках сейчас доступны около трех десятков его альбомов, в том числе «Extrapolation» (1969), «Devotion» (1970), «My Goals Beyond» (1970), «Where Fortune Smiles» (1970), «Between Nothingness and Eternity» (1973), «Shakti» (1975), «Live at the Royal Festival Hall» (1989 — лучший за это десятилетие).



## ДЖЕКИ МАК-ЛИН JACKIE MCLEAN

**В**етеран среди альт-саксофонистов современного джаза (хард-боп), до сих пор занимающий почетные места в первой пятерке всех журнальных опросов джазовых критиков, Джеки Мак-Лин родился 17 мая 1932 г. в Нью-Йорке.

Начал играть на альте в пятнадцать лет (его отец Джон Мак-Лин был профессиональным джазовым гитаристом). По соседству жили Сонни Роллинс, Кенни Дрю и Бад Пауэлл, у которых Джеки учился музыке после занятий в школе. Его фаворитами тогда были Паркер и Роллинс, с которыми он начал работать уже в 1948–1949 гг. Дебют Мак-Лина на студии звукозаписи состоялся с Майлсом Дэвисом (1951–1952), затем он работал с Полом Блэем и Чарли Мингусом (1955–1956), с которыми записывался в классическом альбоме Мингуса «*Pithecanthropus Erectus*» (на «Atlantic»).

В 1956–1958 гг. Мак-Лин работал в знаменитом составе «*Jazz Messengers*» Арта Блэки, а затем собрал собственный квинтет. В начале 1960-х он гастролировал по Европе (Германия, Бельгия), а вернувшись в США, играл в самых известных джаз-клубах Нью-Йорка и Чикаго. В 1965 г. ездил в турне по Японии с группой «*All Stars*». За эти годы его стиль подвергся значительному влиянию со стороны Орнетта Колмена и вообще авангарда 1960-х гг. Одновременно он прогрессирует и как композитор.

С 1959 по 1967 г. Мак-Лин был одним из немногих белых музыкантов, записывавшихся на фирме «*Blue Note*», где вышло около двадцати пластинок. В 1967 г. он начал изучать игру на флейте, а также преподавать в Хартфордском университете (1968–1969).

После 1972 г. он преподавал и в летних музыкальных школах Европы (например, в Дании). В 1975 г. выступал в нью-йоркском джаз-клубе «Five Spot» со своим бэндом, куда входил его сын Рене (род. 1956), игравший на теноре.

Он снялся в документальном фильме «Джеки Мак-Лин на Марсе» (1980) Кена Льюиса, в котором демонстрировал технику игры и рассказывал о своей жизни и музыке. Среди множества его альбомов — «Lights Out» (1956), «Alto Madness» (1957), «Fickle Sonance» (1961), «One Step Beyond» (1963), «Right Now» (1965), «Hypnosis» (1967), «The Meeting» и «The Source» (1973), оба диска с Декстером Гордоном, «New Wine, Old Bottles» (1978), «Dynasty» (1988).



## КАРМЕН МАК-РЭЙ CARMEN MCRAE

**В**еликая негритянская джазовая певица Кармен Мак-Рэй родилась в нью-йоркском Гарлеме 8 апреля 1922 г. в семье менеджера атлетического клуба, происходившего с Ямайки.

Она выросла в Бронксе и не имела вокального образования, зато с восьми лет изучала с педагогом игру на рояле. Родители надеялись, что она станет классической пианисткой.

В 1940 г. на очередном конкурсе любителей в гарлемском театре «Аполло» Кармен победила как певица и пианистка, однако родителям не нравился шоу-бизнес, и они заставили ее пойти на курсы секретарш, после чего она два года провела в Вашингтоне, работая клерком в правительстве, но к тому времени уже состоялось ее знакомство с Билли Холидэй, и желание петь и играть джаз стало основным («все мое вдохновение пришло от Билли»).

Вернувшись в Нью-Йорк в 1943 г., мисс Мак-Рэй начала работать в ночных клубах, а в 1944–1947 гг. была певицей в биг-бэндах Бенни Картера, Каунта Бэйси и Мерсера Эллингтона, сына Дюка. С последним она впервые записала пластинку под именем Кармен Кларк, так как была замужем за барабанщиком «Модерн Джаз Квартета» Кенни Кларком.

Когда Мерсер распустил свой оркестр в Чикаго, Кармен осталась там и в 1948 г. нашла работу в одном клубе, заключив вначале двухнедельный контракт, который потом продолжался семнадцать недель.

Выступая как певица и пианистка, она провела в чикагских клубах три с половиной года, но по настоянию родителей снова вернулась домой. В Нью-Йорке она сразу оказалась в атмосфере джаз-клубов на 52-й улице, где часто собирались боповые музы-

канти, и в это время ей пришла мысль оставить игру на фортепиано и петь соло.

Это был нелегкий, но удачный шаг, так как он помог молодой Кармен привлечь к себе внимание крупной компании «Десса», где в 1953 г. она записала свои первые песни («Autumn Nocturne» и др.). Это принесло ей известность, и в 1954 г. журнал «Down Beat» в анкете критиков назвал ее лучшей певицей года.

В течение 1950-х Кармен Мак-Рэй превратилась в одну из наиболее оригинальных джазовых вокалисток. «Она делает из любой песни трагедию или праздник, ее лирика дышит и трепещет, слушать ее доставляет величайшее наслаждение», — писал критик Ральф Глисон.

Некоторое время она выступала с квартетом Мэта Мэтьюза, а с 1960 г. — с трио Нормана Симмонса, которого она иногда сама заменяла за роялем. Есть также ее записи тех лет с квартетом Дэйва Брубeka («Take Five», 1965), оркестром Бадди Брегмана («Something Wonderful», 1963) и т. д. В 1962 г. она участвовала в музыкальном представлении «The Real Ambassadors» вместе с Луисом Армстронгом.

Постепенно Кармен значительно расширила свой репертуар, а успешные поездки с концертами по Европе и Японии сделали ее знаменитой во всем мире. Она регулярно работала в ночных клубах, появлялась на сцене многих джаз-фестивалей, особенно в Калифорнии (Конкорд, Монтеррей), где была фаворитом.

В поисках джазового песенного материала Кармен Мак-Рэй могла порой взяться за такие проекты, за которые не брался никто другой. Она записала целые альбомы, посвященные творчеству Билли Холидэй («Lover Man», 1962), Нэта «Кинг» Коула («You're Looking At Me», 1983), Телониуса Монка («Carmen Sings Monk», 1988) и своей близкой подруги Сары Вонн («Sarah — Dedicated To You», 1990), когда ее не стало, а также великолепный двойник «Great American Songbook» на «Atlantic».

В 1956 г. она развелась с Кенни Кларком, когда тот уехал жить в Париж, а в 1966 г. — и со вторым мужем, пианистом Айком Айзексом, руководителем инструментального трио. С тех пор Кармен жила одна в своих апартаментах в Линкольн-Тауэре в центре Манхэттена.

«Люди, которые приходят послушать меня, хотят на это время забыть о тяготах жизни, и своими песнями я стараюсь помочь им в этом, хотя бы на короткий срок. Мы должны иногда забывать про боль и трудности, это лучше, чем помнить о них все время. Поэтому я и мои песни нужны людям для того, чтобы помогать им, и они благодарны мне за это. А это для меня самое главное».

10 ноября 1994 г. Кармен Мак-Рэй покинула наш мир. Она скончалась от сердечного приступа в Беверли-Хиллс (Калифорния).

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Just a Little Lovin' (1970).  
You Can't Hide Love (1976).  
Fine and Mellow (Live at Birdland) (1987).  
It Takes a Lot of Human Feelings.  
Setting Standards.  
Sound of Jazz.



## БОББИ МАК-ФЕРРИН BOBBY MCFERRIN

**С**овременный вокалист в манере скэт-пения, а также пианист и композитор Бобби Мак-Феррин родился 11 марта 1950 г. (по другим данным — 1952 г.) в Нью-Йорке. Поступил учиться в знаменитую музыкальную школу Джульярда в класс для особо одаренных детей. Его мать преподавала музыку, отец пел в опере, и они быстро заметили талант своего сына. Он закончил колледж по композиции и аранжировке и играл на клавишных до 1977 г., а затем решил петь блюз, джаз и баллады.

Мак-Феррин прошел прослушивание как вокалист и получил работу, зная, что теперь он будет только певцом, и стал разучивать ежедневно по одной песне. С тех пор вся его жизнь изменилась, и постепенно он превратился в настоящего вокального импровизатора. В 1981 г. он впервые выступил на нью-йоркском фестивале «Kool Jazz» и был отмечен джазовыми критиками, которые стали говорить о его скэт-пении как о выдающемся художественном творчестве. Его заметил также и Джон Хендрикс, предложивший ему небольшое совместное турне, где они пели дуэтом.

В 1982 г. состоялся дебют Мак-Феррина на студии звукозаписи, и первая пластинка под его именем, смесь баллад и скэта, вышла на фирме «Electra». В том же году он появился на другом фестивальном концерте под названием «Young Lions of Jazz», где выступали только молодые джазовые музыканты. Он вышел на сцену без какого-либо инструмента и спел тему «Nigerian Sunset» в сопровождении исполнителя на конга-барабанах Дэниела Понсе, а следующую, собственного сочинения, — в манере фри-джаза с трубачом и басистом. Все это произвело настоящий фурор.



Среди новых молодых вокалистов Бобби Мак-Феррин оказался одним из немногих действительно выдающихся артистов. С 1983 г. он стал работать соло. Особую популярность ему принесла его собственная песня «Don't Worry, Be Happy». Он обычно поет высоким тенором, иногда переходя на фальцет, затем неожиданно спускается в регистр баритона, он подражает трубе, контрабасу, а свою грудь эксцентрично использует в качестве барабана. Несмотря на то, что с годами Бобби постепенно отошел от джаза, тем не менее, он по-прежнему остается неотразимым стилистом и вокалистом.

Хотя современное выступление Мак-Феррина на сцене лучше видеть, чем слышать, согласно каталогам дисков, к 1988 г. им было записано около десятка «именных» альбомов, среди которых, например, «The Voice» (1984), «Spontaneous Inventions» (1986), «Simple Pleasures» (1988), «платиновый» диск. Он также записывался с такими джазменами, как Чарльз Ллойд (1983), Чико Фримен (1984), Херби Хэнкок (1985–1986) и др. В настоящее время Бобби Мак-Феррин с женой и детьми живет в Сан-Франциско, где преподает вокальную импровизацию, так как глубоко убежден в необходимости джазового образования.



## ДЖЕРРИ МАЛЛИГЕН GERRY MULLIGAN

**Д**жералд Джозеф Маллиген родился 6 апреля 1927 г. в Нью-Йорке, рос и воспитывался в Филадельфии. Там он освоил музыкальную теорию, рояль, а также кларнет и в семнадцать лет как тенорист уже играл на танцах. Одновременно он занимался композицией и аранжировками и, вернувшись в Нью-Йорк в 1946 г., присоединился к знаменитому биг-бэнду Джина Крупы. Он сочинил для него несколько пьес, и первую из них, «Disc Jockey Jump», Крупа записал уже в 1947 г.

В последующие два года Маллиген приобрел авторитет в кругу молодых джазменов и в начале 1949 г. как баритонист участвовал в исторических записях альбома «Birth Of The Cool» сборного оркестра Майлса Дэвиса. В этих сессиях были также представлены аранжировки Маллигена «Jegu», «Godchild», «Voplicity» и «Venus De Milo», а сама эта серия, как считается, положила начало новому стилю «прохладного» джаза.

Свою деятельность на Восточном побережье Джерри Маллиген продолжил в «прогрессивных» оркестрах Клода Торнхилла и Эллиота Лоренса, что не помешало ему позднее называться представителем Западного побережья, куда он переехал в 1952 г. Именно там к нему пришли слава и известность, когда осенью того же года он организовал и стал записывать свой экспериментальный квартет без рояля. В его центре был трубач Чет Бейкер, а также басист и ударник. Слегка глухой, бесстрастный звук баритона Маллигена вскоре был признан как новый характерный тембр кул-джаза. Состав его квартета менялся, с ним он выступал на джаз-фестивалях в Париже и Ньюпорте, где участвовал в съемках фильма «Джаз в летний день» (1958).

Он гастролировал с секстетом по Италии и Англии, пробовал увеличить ансамбль до десяти человек, но суть его музыки

при этом не менялась. Она стала считаться частью общей культуры, как Ван Гог или Бетховен, а самому Маллигену все это принесло финансовую независимость.

Джерри был регулярным победителем в анкетах ведущего джазового журнала «Down Beat» по классу баритона начиная с 1953 г. и практически ежегодно, вплоть до наших дней. Это непревзойденный результат. Он также снимался в кино, его музыка звучала в фильмах «Жажда жизни» (1958) и «Подземные жители» (1959) по роману Дж. Керуака.

Иногда Маллиген играл на кларнете или рояле и даже пробовал петь. Целую страницу занял бы перечень звезд, с которыми он выступал или записывался, от Дэйва Брубeka до Билли Холидэй. В 1960-х у него был свой прекрасный биг-бэнд, с которым он ездил по Европе и Японии. В 1966 г. он сотрудничал с симфоническим оркестром Лос-Анджелеса как солист на баритон-саксофоне в специально для этого случая написанной концертной пьесе.

В 1965 г. Маллиган женился на киноактрисе Сэнди Деннис, которая в 1967 г. участвовала в 5-м Международном кинофестивале в Москве. Он приехал с ней как турист, без саксофона. От неожиданности его не сразу узнали в фестивальной суете, но когда со скуки Маллиген решил размяться с ресторанным оркестром в гостинице «Москва» на чем-то инструменте, среди джазменов столицы мгновенно разнесся слух, что в городе сам рыжий Джерри. Его тут же увезли в тогда еще джазовое кафе «Молодежное», нашли хороший сакс (но не баритон), и состоялся грандиозный «джем», на котором, правда, поиграть ему дали немного, так как москвичи рвались на сцену показать себя.

Джерри Маллигену принадлежат десятки композиций. Его музыка по-прежнему привлекает людей, она отличается чистотой, сдержанностью и вкусом. Это один из тех редких современных музыкантов, который всегда играет с удовольствием, энтузиазмом и легко находит контакт со слушателями.

Джерри Маллиген неожиданно скончался 20 января 1996 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

With Chet Baker (1952–1957).  
Holiday with Mulligan (1961).  
Night Lights (1963).  
Walk on the Water (1980).  
Symphonic Dreams (1987).  
Rebirth of the Cool (1992).

The Arranger (1957).  
Jeru (1962).  
Age of Steam (1971).  
Soft Lights and Sweet Music (1986).  
Lonesome Boulevard (1990).  
Meets the Saxophonists (1993).



## АЛЬБЕРТ МАНГЕЛЬСДОРФ ALBERT MANGELSDORF

**Е**вропейский тромбонист № 1, также композитор, родился 5 сентября 1928 г. во Франкфурте-на-Майне. (Его брат Эмиль — известный альт-саксофонист.) Играл на скрипке с двенадцати лет, затем на гитаре с местными оркестрами. Перешел на тромбон в 1951 г. и позже играл с различными комбо, в том числе и с собственным, работал со студийным оркестром на радиостанции во Франкфурте.

Начиная с 1954 г. ежегодно побеждал в немецком музыкальном конкурсе «Джаз Эхо». Впервые выступил в США как член интернационального биг-бэнда в Ньюпорте (1958). У него уже был ряд пластинок, записанных в Германии, а в 1960 г. он играл со специально организованной группой европейских звезд. В течение следующих пяти лет Мангельсдорф сыграл сотни концертов со своей группой по всей Европе, выступал в телешоу, а в январе-марте 1964 г. провел большое турне по Ближнему и Дальнему Востоку, где местные музыкальные традиции произвели на него большое впечатление и кое-что из них он впоследствии использовал в своих дальнейших работах.

Пианист и руководитель «Модерн джаз-квартета» Джон Льюис, который считал Мангельсдорфа величайшим тромбонистом после Джей Джей Джонсона, в 1962 г. записал вместе с ним диск «Animal Dance» на фирме «Atlantic». В этой музыке немецкий тромбонист начал уже разрабатывать такую технику, когда он играл более одной ноты одновременно. В июле 1965 г. Мангельсдорф появился на джаз-фестивале в Ньюпорте со своей превосходной группой, поразив всех слушателей оригинальностью музыкальных концепций и великолепной техникой.

В дальнейшем он участвовал во многих джаз-фестивалях по всему миру, от Польши до Японии, использовал интересный прием одновременного пения и инструментальной игры, что создавало оркестровый эффект. Примером тому может служить его диск «The Wide Point» (на «MPS»). Со временем Мангельсдорф стал мастером мультифонии. Он является одним из ведущих ветеранов европейской школы в области свободной импровизации, что потом привело его в авангардный «Globe Unity Orchestra», где он играл в 1977–1982 гг. В 1970-х и 1990-х Мангельсдорф также выступал и записывался с симфоническими оркестрами, делал сольные концерты, работал с трио и дуэтами. Много раз в Европе его избирали «Музыкантом года». Им было записано несколько десятков альбомов, например «Tromboneliness» (1976), «Trilogue» (1977), с Жако Пасториусом и др.



## БРАТЯ МАРСАЛИС BROTHERS MARSALIS



**К**лан Марсалисов, происходящий из Нового Орлеана, состоит из четырех братьев-джазменов — Уинтона, Брэнфорда, Делфийо и Джейсона, и двух братьев, не ставших музыкантами, — Эллиса и Мбойи. Братьев воспитал отец, Эллис Марсалис-старший — высококлассный джазовый пианист и музыкальный педагог, и его жена Долорес.

Саксофонист (тенор, альт и сопрано) Брэнфорд Марсалис родился 26 августа 1960 г. В 1981 г. играл в группе «Jazz Messengers» Арта Блэки, а затем присоединился к составу своего брата Уинтона, который в 1980-х стал главной темой всех разговоров в джазовых кругах. Одновременно Брэнфорд участвовал в записи альбома Майлса Дэвиса «Decoy» (1984) и в других разнообразных студийных

сессиях. Уйдя от брата, в 1980–1990-х гг. он продолжал записывать собственные альбомы на фирме «Columbia», играл с Диззи Гиллеспи и даже снимался в фильмах (как музыкант). Его соло всегда содержат интересные гармонические идеи, отличаются превосходным тоном, мощной фразировкой и свингом. Он также записывал альбомы, посвященные блюзу и классической музыке. Этот эклектизм помог ему в 1992 г. занять

место лидера телевизионного оркестра в знаменитом «Tonight Show» на студии NBC, которым в течение 30 лет руководил белый трубач Дон Северинсен.

В мае 1990 г. Брэнфорд принимал участие в 1-м Московском международном джаз-фестивале со своим комбо. В настоящее время, судя по каталогам, существует ряд его записей с различными артистами на компакт-дисках, не менее десятка, которые нетрудно найти, включая его последний альбом под названием «Bloomington».

Трубач и флюгельгорнист Уинтон Марсалис, самый знаменитый из братьев, родился 18 октября 1961 г. Из молодых джазменов в 1980–1990-е гг. он был (и остается) музыкантом № 1, его имя упоминается во всех современных энциклопедиях, о нем и его творчестве написано огромное количество подробных статей, поэтому ограничимся здесь лишь справочными данными.

Путь к славе Уинтона отличался от пути Брэнфорда. Слухи о его таланте возникли с малых лет, и когда ему исполнилось шесть, знаменитый новоорлеанский трубач Эл Хирт подарил ему трубу. Говорят, при этом присутствовал Майлс Дэвис. «Не давай ему трубу, это же так трудно! — сказал он. — Пусть лучше он играет на чем-нибудь другом». Через 15 лет Уинтон занял место Майлса в обзоре журнала «Down Beat» как лучший трубач года.

Марсалис изучал равным образом как джаз, так и классику с двенадцати лет. Он играл в духовых оркестрах, еще учась в школе, а затем посещал знаменитый музыкальный колледж Джульярд в Нью-Йорке, после чего в 1980 г. пришел в состав «Jazz Messengers» Арта Блэки на место Валерия Пономарева. Он был в турне с Херби Хэнкоком в 1981 г. и записал диск с его квартетом (плюс Рон Картер и Тони Вильяме) в 1982 г. В том же году состоялся его дебют как лидера на записи в студии фирмы «Columbia», и этот его диск «Think of One» получил в 1983 г. награду «Грэмми», причем Уинтон стал тогда первым музыкантом, который одновременно завоевал «Грэмми» как лучший и джазовый, и классический солист в один и тот же год. Другой диск Уинтона включал концерты для трубы И. Гайдна, Ф. Гуммеля и В. А. Моцарта.

«После этого многие решили, что я — классический исполнитель, иногда играющий джаз, — говорил он. — Все наоборот:

я — джазовый музыкант, который изредка играет симфоническую музыку. Я всегда хотел стать джазменом». В конце концов Марсалис перестал играть классику, желая сконцентрироваться на джазе. В последние годы он возглавляет серию джазовых концертов в нью-йоркском «Линкольн-центре», ведет летние клиники (джазовые школы) для студентов и неизменно занимает первые места как трубач во всех опросах и анкетах. Ни один другой артист джаза никогда не имел столько наград, его пластинки продавались тоннами, хотя и не в таком количестве, как записи какого-нибудь поп-исполнителя. Его тон, атака, фразировка, диапазон, композиционное искусство и музыкальная техника заметно улучшались в течение 1980–1990-х гг. Он не считает себя новатором и, пропустив фри-джаз или рэп, основывается на блюзе. Он повел музыкантов своего поколения в направлении неотрадиционализма.

У Марсалиса постоянный контракт с фирмой «Columbia» («CBS»), на которой были записаны около трех десятков его дисков, в основном малыми составами — от квартета до септета. Одна из самых интересных его экспериментальных работ — это альбом «City Movement» (декабрь 1992 г.), программа городской музыки, изображающая жизнь в Нью-Йорке.





## ПЭТ МЕТЕНИ PAT METHENY

**В**ыдающийся гитарист и бас-гитарист современного джаза Пэт Метени родился 12 августа 1954 г. в Канзас-Сити, штат Миссури.

Хотя критика относит Пэта к категории джазовых гитаристов, он, так же как и Майлс Дэвис в 1960–1970-е, исполняет музыку, которая соединяет элементы джаза и рока 1980-х гг. и таким образом оказывает сильнейшее влияние на рост авторитета джаза в молодежной среде.

Его первым музыкальным инструментом была валторна, а с тринадцати лет — гитара. Учился он в университете Майами и Музыкальном колледже Беркли в Бостоне. Довольно рано у него возникло тесное музыкальное сотрудничество с Гэри Бертоном, он записал с ним три альбома в середине 1970-х гг. и потом еще в 1990-х. Но его индивидуальный стиль созрел к началу работы в собственной группе, образованной им в 1978 г. Главным музыкальным партнером и его правой рукой стал Лайл Мэйс (клавишные). Коллектив записывался на студии «ЕСМ», и, хотя у него тогда не было значительных хитов, он привлек внимание широкой публики, и его диски хорошо продавались.

В 1979 г. после серии концертов с Джони Митчелл и Жако Пасториусом Метени записывает альбом «New Chautauqua», демонстрируя блестящую технику игры на двенадцатиструнной гитаре, а затем следует типично джазовый двойной альбом «80/81» с саксофонистом Дьюи Редменом (плюс Чарли Хэйденом и Майклом Брекером). В 1983 г. выходит двойник «Trevels», который демонстрирует, как высоко выросло мастерство музыкантов группы Метени. На этом альбоме записаны классические джазовые стандарты в новых обработках.

Следующим неожиданным этапом в творчестве Пэта явилась запись альбома «Song X» в стиле фри-джаз с Орнеттом Колменом, а в 1993 г. им был записан первоклассный джазовый альбом (с его собственными композициями и со своим составом) «Still Life». Позже, в 1993 г., он гастролировал и записывался с молодым саксофонистом Джошуа Редменом, сыном Дьюи Редмена.

И вновь сессии со звездами джаза — Гэри Бертонном, Дейвом Холлендом, Роем Хэйнсом, Херби Хэнкоком, Джеком Де Джонеттом. В 1994 г. вышла запись его совместного проекта с Джоном Скофилдом «Zero Tolerance» — это был смелый эксперимент в области синтеза хэви металл и джазовых традиций. Следующий диск «We Live Here» (1995) принес Метени в 1996 г. премию «Грэмми» за лучший альбом современного джаза, которая является наивысшей оценкой творчества музыканта.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                             |  |
|-----------------------------|--|
| Bright Size Life (1976).    | Watercolors (1977).                              |
| Pat Metheny Group (1978).   | American Garage (1979).                          |
| New Chautauqua (1979).      | As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls (1981). |
| Offramp (1982).             | Rejoicing (1984).                                |
| Song X (1986).              | Still Life (Talking) (1987).                     |
| Question And Answer (1990). | Secret Story (1992).                             |
|                             | Trio — Live (2000).                              |



## ГЛЕНН МИЛЛЕР GLENN MILLER

**Д**ля многих наших музыкантов и любителей старшего поколения джаз начинался с кинофильма «Серенада Солнечной долины» с участием оркестра Миллера, и это был памятник, который он поставил самому себе еще в 1941 г. «Вечнозеленые» темы из этой картины по сей день звучат во всем мире.

Гленн Миллер родился 1 марта 1904 г. в очень маленьком городке Кларинда, штат Айова, в небогатой семье. Отец работал плотником, мать — учительницей. Именно она оказала основное влияние на формирование личности сына. В доме всегда были музыкальные инструменты (корнет, мандолина, орган), и еще подростком Гленн начал играть на тромбоне в школьном оркестре. Закончив школу в мае 1921 г., он поступил в университет штата Колорадо и продолжал играть в местных ансамблях. Пройдя три курса из пяти, осенью 1923 г. Гленн оставил учебу и полностью сосредоточился на карьере музыканта.

Вначале он строил ее как тромбонист и аранжировщик, поработал в этом качестве с первоклассными оркестрами Бена Поллака, Реда Николса, братьев Дорси и Рэя Нобла.

В 1928 г. он поселился в Нью-Йорке, где вскоре женился, и быстро стал там одним из наиболее высокооплачиваемых студийных джазменов. В те годы он получил основательное музыкальное образование у знаменитого доцента, уроженца Харькова Джозефа Шиллингера, у которого занимался и другой известный американец Джордж Гершвин. Но интерпретации аранжировок Миллера разными исполнителями были далеки от представлений самого автора, и у него появилась мысль создать свой собственный оркестр.

Однако удача пришла к нему лишь в 1938 г., после трех попыток (он говорил жене: «Если мы не справимся и на этот раз, я открываю гараж»). Его оркестр нашел свой характерный саунд в виде «кристалл-коруса» группы саксофонов с ведущим кларнетом («миллеровское звучание»), а великолепно подобранные музыканты и жесткая дисциплина привели биг-бэнд к успеху.

Гленн Миллер пришел в свинговый джаз больших оркестров позже других, когда все места наверху уже были заняты, но буквально через год оказался в числе лучших бэнд-лидеров. Миллер был первым человеком в истории джаза, получившим «золотой диск» за свою 78-оборотную пластинку «Чаттануга чу-чу», а количество его хитов в краткий срок превысило дюжину. Главная тема его оркестра «Moonlight Serenade» стала гимном всей эпохи биг-бэндов.

В 1939–1940 гг. оркестр достиг феноменальной популярности, не сравнимой даже с достижениями Бенни Гудмена. Имя Миллера было на устах всей Америки. И так продолжалось вплоть до сентября 1942 г., когда Гленн, неожиданно для многих, распустил свой гражданский оркестр и добровольно вступил в армию. Там он получил звание майора и санкцию на организацию оркестра ВВС. В июне 1944 г. он был послан в Европу, поближе к театру военных действий, чтобы своей музыкой поднимать дух сражающихся солдат.

При перелете через Ла-Манш из Англии во Францию в маленьком одномоторном самолете (оркестр отправлялся следом через день) Гленн Миллер пропал без вести. Это произошло 16 декабря 1944 г. Были всякие версии его гибели, а много лет спустя выяснилось, что в этот день английские пилоты из-за тумана сбрасывали бомбы в пролив и судьба подставила им моноплан Миллера.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Popular Recordings (1938–1942).  
Glenn Miller in Hollywood (1941).

Memorial (1944–1969).  
Collector's Choice/Vintage G. Miller.  
Moonlight Serenade & Other Hits.

Legendary Performer (1939–1942).  
Major Glenn Miller & the AAF Band  
(1943–1944).  
Chattanooga Choo Choo & Hits.  
Complete Glenn Miller (13 CDs).  
Pure Gold.



## МАРКУС МИЛЛЕР MARCUS MILLER

**М**аркус Миллер родился 14 июня 1959 г., вырос в Нью-Йорке. Обучался игре на кларнете в школе музыкальных искусств. В семнадцать лет по совету Пола Чэмберса и Сэма Джонса перешел на контрабас. Под влиянием Жако Пасториуса освоил электробас. Опыт владения инструментом приобрел на нью-йоркской сцене. В 1977 г. флейтист Бобби Хэмфри пригласил его на работу в «Lenny White's Group», с которой он совершил свой первый гастрольный тур.

Очень скоро Миллер завоевал признание в среде студийных музыкантов. В 1980 г. он участвовал в записях с Бобом Джеймсом, Гровером Вашингтоном-мл., Робертой Флэк, Аретой Фрэнклин, братьями Брекер, Лютером Вандроссом, Дэйвом Либменом и Михалом Урбаньяком. Тогда же Миллер присоединился к Майлсу Дэвису, но после двух лет совместной работы ушел от него из коммерческих соображений и записал несколько альбомов с Дэвидом Сэнборном («Voyeur»). Второй и более важный период отношений Миллера и Майлса Дэвиса начался в 1986 г., когда он участвовал в записях почти каждого проекта и писал большую часть музыки для такого альбома, как «Туту», первого альбома Дэвиса для студии «Warner Brothers Records». Дэвис никогда прежде не давал так много свободы музыкантам, работавшим с ним на сессии, но остался доволен полученным результатом. Кроме того, Миллер работал также на записях альбомов «Siesta» и «Amanda». В 1983 г. Маркус Миллер записал очень удачный коммерческий альбом («Suddenly»), а в 1993 г. — «The Sun Don't Lie».

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Suddenly (1983).  
Tales (1995).

The Sun Don't Lie (1993).  
Live & More (1998).



## ЧАРЛЬЗ МИНГУС CHARLES MINGUS

**В**ыдающийся контрабасист, бэнд-лидер и композитор современного джаза, родился 22 апреля 1922 г. в Ногалесе (штат Аризона), умер 5 января 1979 г. в Мексике. Закончил школу в Лос-Анджелесе, где обучался игре на тромбоне, его педагогом был Бритт Вудмен. Перешел потом на виолончель, а с 16 лет — на контрабас. В течение пяти лет учился у басиста Х. Райншагена из Нью-Йоркского симфонического оркестра. После 1940 г. начал играть с такими известными музыкантами традиционного джаза, как Луис Армстронг, Кид Ори, Лайонел Хэмптон, с последним состоялся дебют на студии звукозаписи в 1947 г. в альбоме би-бопа.

В 1950-х Мингус играл с Рэдом Норво, Билли Тэйлором, Чарли Паркером, Стеном Гетцем, Бадом Пауэллом, Артом Тэйтумом, снимался в кино как музыкант. К середине этого десятилетия он также начал проявлять себя как композитор. Его музыка обычно была направлена на дальнейшее расширение горизонтов джаза, порой он экспериментировал с атональностью и диссонансными эффектами, что более консервативные слушатели могли оценить с трудом. Фактически, музыка Мингуса была тогда прототипом нового джаза 1960-х точно так же, как музыка Паркера и Гиллесли — 1940-х.

Этот период был отмечен множеством оригинальных композиций Мингуса, которые он исполнял и записывал со своей группой «Jazz Workshop», включавшей таких музыкантов, как Джон Хэнди, Букер Эрвин, Джимми Неппер и Дэнни Ричмонд. В 1960-х у него был квартет с Эриком Долфи и Тедом Керсоном, игравший более «свободную» музыку. Он выступал на фестивале в Ньюпорте и тогда же сформировал «Гильдию джазовых артистов» — это была одна из нескольких

его попыток основать кооперативную компанию записи для музыкантов.

Затем Мингус выступал во многих нью-йоркских джаз-клубах с большими и малыми составами, записал ряд альбомов на фирме «Impulse», в том числе «The Black Saint And the Sinner Lady», что явилось одним из выдающихся достижений в его карьере. В 1964 г. он совершил турне по Европе (с Эриком Долфи и Клиффордом Джорденом), а потом выступил на джаз-фестивале в Монтрё, представив свою композицию расширенной формы «Meditation on Integration», что также считалось одной из вершин его творчества. В дальнейшем он играл в Нью-Йорке, занимался преподавательской деятельностью, получив премию Гугенхайма за свои композиции. В 1966 г. вышла его весьма противоречивая автобиография под названием «Beneath the Underdog» («Проигравший соревнование»).

Его главным фаворитом всегда был Дюк Эллингтон, а сам он остался в памяти как величайший солист, лидер, композитор и вообще новатор американской музыки. В конце 1960-х здоровье Мингуса стало ухудшаться и услышать его можно было нечасто. Его настигло довольно редкое заболевание — прогрессирующая мышечная атрофия. Последняя сессия записи состоялась в январе 1978 г. (с Джони Митчелл). Он руководил своим оркестром, сидя в кресле-каталке. Через год Чарльза не стало.

В 1993 г. вышла антология Мингуса в виде двойного альбома на фирме «Atlantic». После него осталась огромная трехчасовая композиция «Эпитафия» из восемнадцати частей, которая впервые была исполнена в Московском зале им. Чайковского американским оркестром под управлением Гюнтера Шуллера в мае 1991 г. при участии музыкантов оркестра Олега Лундстрема и в том же году записана им в США на фирме «Columbia». Сейчас существует биг-бэнд его памяти — «Mingus Dynasty», исполняющий его музыку и все последние годы занимающий первое место по анкетам журнала «Down Beat».



## НИКОЛАЙ МИНХ

**И**звестный пианист, композитор и прославленный дирижер Николай Григорьевич Минх родился 2 (16) марта 1912 г. в Саратове, начальное музыкальное образование получил в Пензе, окончив там в 1926 г. музтехникум по классу фортепиано. В 1926–1930 гг. он учился в Центральном музыкальном техникуме в Ленинграде по классам фортепиано (у М. Друскина) и композиции (у П. Рязанова), но тогда же заинтересовался джазом и все студенческие годы периодически выступал как пианист в оркестре «Джаз-капелла» Г. Ландсберга, где впервые прозвучали его сочинения (например, лирическая пьеса «Я одинок»). В 1931 г. Николая Минха пригласили в теа-джаз Леонида Утесова в качестве аранжировщика, пианиста и аккордеониста. Кроме сочинения собственных произведений и оркестровок, ему тогда приходилось много заниматься расшифровкой записей разных других пьес, так как нотная запись с так называемых «фирменных» пластинок была в то время единственной формой изучения техники инструментовки для джаза. «Только в 1934 г., — вспоминал Минх, — у нас впервые появились подлинные эллингтоновские партитуры, которые оказались в центре нашего внимания».

Большинство пластинок Утесова тех лет выходило с пометкой «Обработка Н. Минха». «Его трудолюбие, темперамент и настоящее музыкальное мастерство давали удивительные результаты, — говорил Леонид Осипович. — Творческий рост его был поразительно быстрым». А сам Минх называл эти годы своими незабываемыми университетами.

В течение 1930-х Минх закончил также консерваторский семинар по дирижированию, и ему предложили организовать джаз-оркестр Ленинградского радиокомитета (1939). Однако



затем в связи с началом войны многие музыканты коллектива были призваны в действующую армию, а их дирижера определили в школу младших лейтенантов. Но вскоре по решению командования Минха направили работать в театр Краснознаменного Балтийского флота. В осажденном Ленинграде это был не просто драмтеатр, он включал также ансамбль песни и пляски, группу композиторов и литераторов, а в январе 1942 г. Минху удалось собрать большой теаджаз, который за годы войны представил восемь концертных программ. Благодаря Минху джаз-оркестр театра КБФ пользовался тогда огромной популярностью, он выступал на кораблях, в частях и подразделениях флота, дал всего 1200 концертов и даже иногда записывался на Ленинградской экспериментальной фабрике грампластинок, в ту пору единственном в стране предприятии такого рода. В его составе играли известные музыканты: трубач И. Атлас, тромбонист В. Ершов, саксофонисты В. Лебедев и Ю. Журенков, пианист С. Виноградов, ударник А. Козловский, аккордеонист Ю. Шахнов.

С окончанием войны Минх со своим оркестром вернулся на Ленинградское радио и в 1946–1948 гг. записал там ряд пластинок, которые еще включали некоторые номера западной эстрады и джаза — инструментальную пьесу Д. Роуза «Holiday For Strings», фокстрот У. Дональдсона «You're Driving Me Crazy», негритянскую народную песню «Heaven», французскую популярную песню «J'attendrai», «Donkey Serenade» Р. Фримля и т. д. Затем начался период «разгибания саксофонов», джаз велели считать «музыкой духовной нищеты», и в 1952 г. Минх переехал в Москву, где стал дирижером оркестра в театре «Эрмитаж».

Если в Ленинграде Минху часто приходилось выступать также в роли пианиста, то московская половина его жизни была в основном «композиторско-дирижерской». В 1954–1963 гг. он являлся главным дирижером Театра эстрады, с 1962 г. — Центрального театра Советской Армии, долгие годы возглавлял комиссию эстрадной и джазовой музыки при Московском отделении Союза композиторов, писал статьи и рецензии по вопросам эстрады и джаза, организовывал джаз-фестивали.

Он являлся также автором ряда оперетт, скит, песен и музыки к драматическим спектаклям. В 1973 г. Минху было присвоено звание заслуженного деятеля искусств России.

Последние годы жизни Минх тяжело болел, и в 1982 г. его не стало.



## ХЭНК МОБЛИ HANK MOBLEY

**Т**енор-саксофонист современно-го джаза, родился 7 июля 1930 г. в Истмене, штат Джорджия, умер 30 мая 1986 г. в Филадельфии. Он был великолепно свингующим стилистом хард-бопа. Рос в Нью-Джерси, в течение года изучал музыку с частным педагогом.

В 1950 г. начал играть в группе ритм-энд-блюза, затем работал с Максом Роучем (1951–1953) и Диззи Гиллеспи (1954). В том же году вместе с Артом Блэки и Хорэсом Силвером Мобли стал одним из организаторов и основателей знаменитой группы «Jazz Messengers», с которой играл до сентября 1954 г. В дальнейшем он работал с собственным составом Силвера, с Телониусом Монком, в 1959 г. вновь вернулся к Блэки.

В начале 1960-х Мобли недолго работал с Майлсом Дэвисом и даже записал с ним два альбома (один из которых был выпущен по лицензии фирмой «Мелодия» в 1976 г., это концерт в Карнеги-Холле 1961 г. с оркестром Гила Эванса), но Майлса почему-то не очень устраивала манера игры и звучание Хэнка. В дальнейшем Мобли неоднократно записывался с десятками ведущих джазменов страны на десятке разных фирм, но чаще всего его можно было услышать на «Blue Note».

В начале 1970-х он гастролировал по Европе, но у него возникли проблемы со здоровьем, и вскоре он был вынужден совсем отказаться от музыки.

Последний раз его видели на юбилейном концерте фирмы «Blue Note» в 1985 г., а в следующем году он скончался от двусторонней пневмонии. На его излюбленном «лэйбле», согласно каталогам, сейчас доступны более дюжины компакт-дисков с записями за 1955–1969 гг. с различными составами.



## ТЕЛОНИУС МОНК THELONIOUS MONK

**В**едущий композитор и пианист-экспериментатор Телониус Монк, заслуженно получивший прозвище «верховный жрец бопа», родился в 1920 г. в Роки-Маунт, Северная Каролина, но с детства жил в Нью-Йорке, где прошел музыкальную школу джаза Гарлема. Там он играл с разными оркестрами, постепенно разрабатывая индивидуальные, эксцентричные идеи, а с середины 1940-х выступал в основном со своим трио или квартетом.

Спустя полвека для нас очевидно, что Монк был одним из величайших новаторов современного джаза, пианистом с оригинальной техникой и огромным воображением. Его фразировка, сложные ритмы, новые смелые аккорды, разнообразие тонов и превосходное чувство времени и размера превращают прослушивание его музыки в настоящий познавательный процесс.

Он никогда не приспособлялся и не признавал авторитетов, поэтому понимание его творчества не кажется легким. Его музыка требует бескомпромиссной эмоциональной реакции со стороны слушателей, нам кажется, будто все открытия мы делаем вместе с ним, а это наиболее вознаграждаемый процесс в современном джазе (да и в музыке вообще).

Монк является автором более чем пятидесяти произведений, большая часть которых стала необходимым составным элементом постоянного арсенала джазменов и пробным камнем для всех джазовых пианистов. Самая знакомая и популярная его пьеса — это «Round Midnight», одна из прекраснейших джазовых мелодий в мире.

Один известный критик заявил, что «Монк — это наиболее важный композитор в джазе после Дюка Эллингтона», а другой заметил, что «он подвел джаз к границе атональности».

Телониус неоднократно был победителем джазовой рубрики ведущего журнала «Down Beat», писал музыку к кинофильмам, участвовал в фестивалях джаза. Всю жизнь Монк носил берет и аналогичные головные уборы, потому что они «удобные» (их можно снять и положить в карман), а также бородку и темные очки. Это очень нравилось многим музыкантам, и они начали подражать ему в одежде — отсюда их прозвище «monkeys» (обезьяны).

Монк умер от сердечного приступа 17 февраля 1982 г. в Энглвуд-Клиффс, штат Нью-Джерси.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                             |                                  |
|-----------------------------|----------------------------------|
| Monk Trio (1952).           | T. Monk & S. Rollins (1953).     |
| Plays D. Ellington (1955).  | Brilliant Corners (1956).        |
| Round Midnight (1957).      | Monk's Music (1957).             |
| At the Five Spot (1958).    | Mysterioso (August 1958).        |
| In Person (1959).           | At the Blackhawk (1960).         |
| April in Paris (1961).      | Monk's Dream (1962).             |
| Criss-Cross (1963).         | Tokyo Concerts (1963).           |
| Solo Monk (1964).           | Straight, No Chaser (1966–1967). |
| Underground (1967–1968).    | London Collection (1971).        |
| And the Jazz Giants (1975). | Standards (1980).                |



## УЭС МОНТГОМЕРИ WES MONTGOMERY

**В** музыкальной семье Монтгомери, происходившей из Индианаполиса, штат Индиана, всего было трое братьев — электробасист Монк (род. 1921), гитарист Уэс (род. 1925) и пианист Бадди (род. 1930). Самым знаменитым из них был средний брат.

Вместе они и играли и записывались только в квартете «The Mastersounds», существовавшем в 1957–1960 гг.

В пятнадцать лет Уэс самостоятельно освоил гитару и вскоре уже играл в местных оркестрах. В 1948–1950 гг. он работал, записывался и гастролировал с биг-бэндом Лайонела Хэмптона. Вернувшись в Индианаполис в начале 1950-х, он возглавил там собственный квинтет. В 1959 г. Уэс уехал в Сан-Франциско, где играл с «Mastersounds», а затем организовал свое трио (плюс орган и ударные).

Далее началась целая серия прекрасных записей Уэса Монтгомери, он работал с Томми Фланегеном, Хэнком Джонсом, Роном Картером, Луисом Хэйсом, и, вероятно, наилучшим альбомом этого периода был «West Coast Blues» (на фирме «Jazzland») с тенористом Гарольдом Лэндом. В 1962 г. он вновь вернулся в Индианаполис и решил гастролировать с трио (1963), посетив за это время Брюссель, Лугано, Мадрид, Лондон.

В 1965–1966 гг. Монтгомери работал с трио Уинтона Келли, тогда же был номинирован на две награды «Грэмми» и вплоть до 1968 г. назывался лучшим джазовым гитаристом по конкурсу «All Stars» журнала «Playboy». Он записывался с органистом Джимми Смитом и оркестром Оливера Нельсона (известный диск «Dynamic Duo», «Verve», 1966), с вибрафонистом Милтом Джексонсом и оркестром Дона Себески («California Dreaming», «Verve», 1966), и, несмотря на его довольно корот-

кую карьеру, после него остались на записях несколько десятков великолепных альбомов. В том же 1966 г. его диск «Goin' Out Of My Head» с аранжировками бэнд-лидера Оливера Нельсона, тоже записанный на «Verve», получил «Грэмми» как лучшее инструментальное джазовое исполнение года.

Хотя Уэс Монтгомери был самоучкой, он обладал несравненным чувством свинга, достиг совершенного владения гитарой, чаще играя на струнах просто большим пальцем руки, чем плектром. Его звук был теплым, тщательно контролируемым, мелодичным и доступным плавному голосоведению. Он в совершенстве разработал стиль параллельных октав, что создало ему репутацию наиболее оригинального и наиболее имитируемого гитариста со времен Чарли Крисчиена. Несомненно, он был самым влиятельным гитаристом современного джаза в 1960-е гг.

Находясь на вершине славы, Уэс Монтгомери совершенно неожиданно умер от сердечного приступа в своем доме в Индианаполисе в 1968 г. Ему было всего сорок три года. Позднее, в 1978 и 1985 гг., фирма «Мелодия» выпустила по лицензии два диска Монтгомери.



## ЛИ МОРГАН LEE MORGAN

**В**иртуозный трубач современного джаза (стиль хард-боп) Ли Морган родился 10 июля 1938 г. в Филадельфии. Ли изучал игру на трубе самостоятельно и с частными педагогами, профессионально начал играть с пятнадцати лет в Филадельфии на танцах со своей группой.

Морган присоединился к оркестру Диззи Гиллеспи в 1956 г. и оставался с ним до января 1958 г., затем стал солистом «Jazz Messengers» Арта Блэки. Он также записывался тогда и с секстетом Джона Колтрэйна.

Покинув Блэки в 1961 г., он работал преимущественно в Филадельфии, но летом 1963 г. вернулся в Нью-Йорк и стал записываться как лидер малых составов, все также на «Blue Note», где у него вышло по меньшей мере два десятка отличных дисков, а самыми удачными являлись «The Sidewinder» (декабрь 1963 г.) и «The Rumproller» (1965), оба с квинтетом.

Записи начала 1970-х (например, «Live at the Lighthouse») представили Ли Моргана как зрелого трубача, сочетавшего в своей игре соул-джаз и хард-боп. Его блестящие виртуозные соло чередовались с лирическими чувственными балладами. С годами Морган приобрел исключительно индивидуальную стилистическую идентичность. Он был как прекрасным аккомпаниатором, так и выдающимся солистом.

Совершенно неожиданно 19 февраля 1972 г. в нью-йоркском джаз-клубе «Slugs», где в то время работал его квинтет, он был застрелен после произошедшей ссоры с женщиной, которая несколько лет считалась его подругой и позднее утверждала, что убила Моргана по ошибке.

Сейчас доступны десятки разнообразных записей на компакт-дисках с его участием, преимущественно в малых составах.



## ДЖЕЛЛИ РОЛЛ МОРТОН JELLY ROLL MORTON

**И**грок, денди, пианист регтайма, путешественник по городам и штатам, бэнд-лидер, певец и аранжировщик, «профессор клавиатуры» из борделей, любимчик женщин и автор многих мелодий, ставших классикой джаза и переживших его самого, Мортон вобрал в свои пятьдесят пять лет жизни почти все, связанное с музыкальными аспектами новоорлеанских истоков и традиций джаза.

Это был исключительно оригинальный человек, а о его возрасте можно говорить лишь приблизительно, так как известно, что Мортон умер в Лос-Анджелесе 10 июля 1941 г., но дата его рождения по-разному варьировалась им самим. Считается, что он появился на свет 20 сентября 1885 г. в Галфпорте близ Нового Орлеана. Вначале его звали Фердинанд Джозеф Ламенте, и он утверждал, что «Мортон» было его собственным изобретением, хотя таковой была фамилия одного парня, который работал грузчиком в порту, а потом женился на матери Мортонна, когда ее первый муж, безответственный мистер Ламенте, оставил жену с ребенком.

Он начал играть на гитаре с семи лет, а в десять перешел на рояль. Тогда в Новом Орлеане был знаменитый «район красных фонарей» Сторивилль, существовавший в период с 1896 по 1917 г., где всегда звучало много музыки, что явилось значительным катализатором для развития джаза в этом южном городе — был большой спрос на подобного рода музыку, значит, было и предложение. Мортон называет 1902 год временем своего первого выступления в Сторивилле, и там ему быстро удалось стать знаменитым музыкантом. Однако местные рамки работы в салунах и гостиных «веселых домов» оказались для него тесными, и вскоре он покинул Новый Орлеан. Мортон



отправился странствовать по Югу, играя на рояле и бильярде (на котором он тоже считал себя «мировым игроком») и иногда возвращаясь в Новый Орлеан, но после 1907 г. он там больше не был.

Он брал себе новые имена и в конце остановился на «Джелли Ролл» (это прозвище пришло из сексуального жаргона). Он создавал себе имя в течение бесконечных поездок по стране, где в каждом новом городе чувствовал себя чужим, а потому должен был хорошо играть на плохих разбитых роялях (и, конечно, на бильярде), делать себе рекламу, болтать, хвастаться и бороться за признание. Мортон узнали в Мемфисе, Сент-Луисе и Канзас-Сити, он бывал также в Нью-Йорке, 1917–1922 гг. провел в Лос-Анджелесе. Тогда его женой была девушка из Нового Орлеана по имени Анита Гонзалес, и они вместе купили отель в Калифорнии. Мортон там создал себе солидную репутацию как музыкант.

В 1923 г. Мортон уехал в Чикаго — настало время граммофонных записей и джаз превратился в бизнес. Там он сначала записывался соло на фирме «Gennett» в Ричмонде, однако главной основой для его будущей славы явились продолжительные серии записей, сделанные им с собственной группой (септетом) «Red Hot Peppers» на фирме «Victor» с сентября 1926 г. по октябрь 1930 г. как в Чикаго, так и в Нью-Йорке. Тогда и появились его самые знаменитые композиции «King Porter Stomp», «Milenberg Joys», «Wolverine Blues», «The Pearls», «Shoe Shiner's Drag», «Kansas City Stomp».

Его работы включали в себя элементы регтайма, блюза, народных песен, музыки духовых оркестров («брасс-бэндов»), а также ирландской и французской музыки, т. е. все истоки новоорлеанского джаза. Но в конечном счете это был не столько новоорлеанский джаз, сколько джаз самого Мортон. Его композиции были многочисленными, и внутри каждой пьесы шло развитие двух-трех мелодий. К концу 1920-х Джелли Ролл достиг вершины своей карьеры музыканта. В течение 1930-х его известность и слава быстро пошла на убыль в связи с приходом эры свинга. Он перенес свою штаб-квартиру из Чикаго в Нью-Йорк, новый центр джазового мира, но тут удача покинула его. Диксилендовая музыка тогда ушла на второй план, а на авансцене свинга были биг-бэнды Хэндерсона, Лансфорда, Эллингтона и Бэйси, Гудмена, Дорси, Шоу и Миллера, и к 1937 г.

Джелли Ролл Мортон оказался в тени забвения. В это время он был совладельцем одного малоизвестного клуба в Вашингтоне, а в 1938 г. Библиотека Конгресса США решила записать его рассказы и музыку для истории. Позже эти записи были выпущены в виде двенадцати LPs фирмой «Riverside».

В 1939–1940 гг., вернувшись на время в Нью-Йорк, Мортон сделал еще небольшую серию записей, а затем уехал в Калифорнию, где и провел последний год своей жизни. Изучению жизни Мортонa были посвящены целые книги, например «Mister Jelly Roll» Алена Ломакса (1950), и об этой незаурядной личности было сказано, вероятно, больше слов, чем о любом другом музыканте в истории джаза. Он представлял собой странную смесь гениального джазмена, поэта, сноба и хвастуна, но если бы существовал более степенный Мортон, без своих бриллиантов и клички «Джелли Ролл», без бравады и рекламы «творца джаза», то такой человек едва ли мог бы написать «King Porter Stomp», «The Pearls» или «Wild Man Blues».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Jelly Roll Morton (1926–1938).

Library of Congress Recordings (1–8) (1938–1939).



## БИЛЛИ МЭЙ BILLY MAY

**Т**рубач и аранжировщик, композитор и дирижер Вильям Е. Мэй родился 10 ноября 1916 г. в городе джазменов Питсбурге, штат Пенсильвания. Еще в детстве ему захотелось стать музыкантом, и он научился играть на фортепиано, но позже в школьном оркестре перешел на тубу, а также освоил тромбон. В 1933 г. состоялся его профессиональный дебют уже в качестве трубача с местным бэндом Джина Олсена.

Тогда же Билли Мэй начал писать аранжировки и в этом качестве в 1938 г. пришел в знаменитый оркестр саксофониста Чарли Барнета (которого называли «Белый Дюк»). Неистовая свинговая версия темы Рэя Нобла «Cherokee» в обработке Билли стала хитом и главной темой Барнета, в других партитурах («Red Skin Rhumba», «Pompton Turnpike») также был уже замечен его характерный почерк.

Мэй сыграл важнейшую роль в музыкальном развитии бэнда Гленна Миллера, к которому он присоединился в ноябре 1940 г., когда оркестр звучал несколько жестко и стилизованно. Благодаря своим аранжировкам («Long Tall Mama», «I Got Rhythm») и кипучему, беспечному характеру Билли привнес с собой в бэнд необходимое чувство раскованности и радости жизни.

Затем Билли Мэй работал на радио NBC и в конце 1940-х обосновался в студиях Западного побережья как бэнд-лидер и аранжировщик-дирижер. В 1951 г. на «Capitol Records» ему предложили написать ряд номеров для нового танцевального альбома. В музыкальных кругах Билли давно был известен и уважаем, но после выхода его диска «A Band Is Born» он стал невероятно популярен среди широкой публики всей страны буквально за одну ночь.

Его музыка вызвала небывалый энтузиазм у любителей. Привлекательность и новизну его стиля определяли подчеркнuto глissандирующие саксофоны, игравшие в унисон (изобретенный им прием, ставший впоследствии столь же классическим, как и «кристалл-корус» Гленна Миллера), контрастно резкие засурдиненные трубы и неотразимый свинговый ту-бит-ритм в манере Джимми Лансфорда. Все вместе впечатляло.

Затем последовали альбомы «Big Band Bash», «Billy May Plays For Fancy Dancing», «Bill's Bag» и еще десятка полтора других. Последний диск Билли Мэя вышел в 1966 г., он включал также пару песен «Битлз», там уже использовался фендер-бас и прочие новшества.

С его бэндом на студии «Capitol» часто записывались Нэт «Кинг» Коул, Анита О'Дэй, Бинг Кросби, Кили Смит, и он всегда был любимым аранжировщиком Фрэнка Синатры. В 1968 г. Синатра записывал свой единственный диск с Дюком Эллингтоном, Билли Мэй так вспоминал об этом: «Я написал ему все оркестровки. Это должен был сделать Билли Стрэйхорн, великий аранжировщик и композитор, правая рука Дюка, но он внезапно умер, и меня выбрали на замену. Мне было очень приятно, что меня посчитали способным заменить его».

В 1960–1980-е гг. Билли Мэй в основном работал на телевидении и в кино. «Теперь я нахожусь в таком положении, когда свободно могу делать то, что хочу, и заниматься лишь тем, что вызывает интерес». Его великим проектом в 1980-х был выпуск серии из 15 LPs (на «Time-Life») с лучшими хитами свинговой эры, он сам ее составил и снова возглавил оркестр.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Big Band Bash (1951).  
Plays For Fancy Dancing (1955).  
Big Fat Brass (1958).  
No Strings (1962).  
Today! (1966).  
Salute To Glenn Miller.

A Band Is Born (1951).  
Sorta-Dixie (1957).  
Great Lunceford (1961).  
Bill's Bag (1963).  
Hey, It's May! (1967).  
«In 70».



## ДЭВИД МЮРРЕЙ DAVID MURRAY

**С**аксофонист (фри-джаз, авангард, блюз, госпел и т. д.), композитор и бэнд-лидер Дэвид Мюррей родился 19 февраля 1955 г. в Беркли (Калифорния) и до двадцати лет жил на Западном побережье. Отец играл на гитаре в церкви, мать была известной церковной пианисткой и госпел-певицей, брат — кларнетистом. Под их влиянием и руководством Дэвид в девять лет начал играть на альт-саксофоне и брал фортепианные уроки у матери. В двенадцать лет он заинтересовался ритм-энд-блюзом и уже подростком играл в таких группах. Затем в Лос-Анджелесе он учился в колледже Помона, где встретился с такими музыкантами, как Стенли Кроуч, Бобби Брэдфорд и Артур Блайт, которые помогли ему познакомиться с фри-джазом в начале 1970-х. В 1975 г. он уехал в Нью-Йорк. Его интересовала тогда самая разная музыка, от Пола Гонзалвеса до Альберта Эйлера, и в 1976 г. он организовал знаменитый впоследствии «World Saxophone Quartet», куда вошли также саксофонисты Оливер Лэйк, Джулиус Хемфилл и Хэмиет Блюиетт. Этим составом до 1982 г. было записано четыре диска.

Кроме того, Мюррей записывался со множеством других авангардных музыкантов. Как и Дюк Эллингтон, Мюррей записывал почти все, что создавал. Его наследие включает как сольные записи, так и сессии с квартетами, квинтетами, секстетами, биг-бэндами и дуэтами.

Мюррей достиг оригинального синтеза классических и современных джазовых влияний. Его игра на тенор-саксофоне сочетает голосоведение песен в манере госпел, свинг Коулмена Хокинса и модальность хард-бопа Сонни Роллинса. Его музыку лучше всего слушать именно в «живом» виде. В 1983 г. Мюррей выступал на польском фестивале «Jazz Jamboree» в Варшаве.



## КИМ НАЗАРЕТОВ

**Т**рудно припомнить человека, более преданного джазу. Хобби для юноши, родившегося в Ростове в далеком 1936 г., стало главным интересом и основной профессией взрослого музыканта. Уже в 1964 г. в ростовском клубе «Энергетик» играл большой оркестр молодого выпускника Харьковской консерватории К. Назаретова, эталоном для которого с тех пор являлся знаменитый биг-бэнд Каунта Бэйси. А спустя десять лет, когда в местном училище искусств открылось эстрадное отделение, Ким стал его первым завучем, и оркестр получил постоянную базу. Много раз он потом завоевывал звание лауреата фестивалей джаза, а во второй половине 1980-х гг. по всем опросам и анкетам критиков оказался лучшим бэндом страны сразу после прославленного оркестра Олега Лундстрема.

Оркестр Назаретова гастролировал в Англии и Бельгии, Польше и Германии, а с 1984 г. в Ростове начали проводиться фестивали биг-бэндов, чего не было больше нигде.

В том же году в РГМПИ (позднее Ростовской консерватории им. Рахманинова) открылась кафедра эстрадно-джазовой музыки, которую возглавил Ким Аведикович Назаретов, ставший затем ее профессором, а в 1986 г. в связи с 50-летием ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств России.

Музыка для Кима всегда являлась не столько профессией, сколько призванием — это был подлинный «jazz maker». Всю жизнь он сражался за джаз и за свой оркестр, пробивая резиновую стену положительного безразличия чиновников времен застоя. В 1984 г. состоялось большое турне оркестра с музыкой и непосредственным участием известного композитора Мурада

Кажлаева, после чего была выпущена запись этой программы на пластинке. К сожалению, нет ни одной цельной, именной пластинки самого биг-бэнда Назаретова, его наследие рассеяно по фестивальным дискам, записанным в разные годы на сценических выступлениях в Тбилиси и Ленинграде (где вы можете услышать его «фирменную» группу саксофонов). Правда, на телевидении сохранилась хорошая видеозапись его концерта на 1-м фестивале больших оркестров в Москве в мае 1993 г.

Интеллигент и эрудит, прекрасный музыкант и прирожденный педагог, излучающий доброжелательность, общительность и открытость, — все это составляло его образ. Он мог предстать лидером блестящего биг-бэнда и пианистом на «джеме» или тамадой на юбилее друга. Поразительно, но во время выборов в Совет нашей джазовой федерации в 1989 г. он оказался единственным кандидатом, против которого не было подано ни одного голоса! Все любили его, а самой большой любовью Кима была его маленькая внучка.

Но 1980-е гг. не были самыми легкими в его жизни. Он всегда очень непосредственно и горячо проявлял свои чувства и был из тех людей, кто «сгорая, светит другим». Его не стало 18 июля 1993 г., но по-прежнему существует его оркестр, существует «школа биг-бэндов», а каждые два года на родине Кима проводится джаз-фестиваль его имени. Тем самым в городе непрерывно поддерживается та музыкальная атмосфера, начало которой было положено этим мастером джаза много лет назад.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Мелодия» С60-21589-007.



## ОЛИВЕР НЕЛЬСОН OLIVER NELSON

**С**аксофонист и бэнд-лидер, композитор и аранжировщик современного джаза (пост-боп, соул-джаз) Оливер Нельсон родился 4 июня 1932 г. в Сент-Луисе, штат Миссури. Это был блестящий музыкант, игравший с пылом и вдохновением в самых разнообразных стилях, включая би-боп, хард-боп, «прогрессивный» джаз и ритм-энд-блюз. Он также являлся прекрасным композитором, хотя иногда его работы для больших составов казались излишне претенциозными.

Его старший брат тоже был саксофонистом (альт), игравшим в 1940-х с Кути Вильямсом, а сестра — пианисткой в местных комбо. Оливер начал играть на фортепиано с шести лет, на саксофоне — с одиннадцати. В конце 1940-х он уже работал в больших оркестрах, в том числе с составом Луиса Джордена (1950–1951), будучи в Нью-Йорке. После службы в армии (ВМФ, 1952–1954) он изучал композицию и теорию музыки в Вашингтонском (1954–1957) и Линкольнском (1957–1958) университетах и, получив степень бакалавра, вернулся в Нью-Йорк.

Там Нельсон продолжал работать в биг-бэндах (конец 1950-х — начало 1960-х) Эрскина Хокинса, Луиса Беллсона, Дюка Эллингтона, Квинси Джонса и других и одновременно руководил своими малыми составами, с которыми записал ряд собственных композиций. Его фаворитами как инструменталиста тогда являлись Паркер и Колтрэйн, но в то же время он завоевал себе значительную репутацию как композитор, сочетавший в своей музыке импровизационные и симфонические концепции (т. е. джаз и классику). Это были действительно широкие музыкальные полотна, однако в чисто джазовых альбомах всегда присутствовали его настоящие истоки. Его нельзя было назвать авангардистом, но он был одним из наиболее выдающихся



авторов 1960-х, что явствует хотя бы из такого известного его альбома, как «Blues and Abstract Truth» (1961), записанного на фирме «Impulse».

В середине 1960-х Нельсон несколько ограничил свою исполнительскую деятельность, сконцентрировав внимание на преподавании, аранжировке и композициях для фильмов и телевидения. В 1967 г. он переехал в Лос-Анджелес, где редко играл на саксофоне, хотя и вернулся к этому инструменту во время турне по Западной Африке со своим септетом (1969). В июне 1975 г. он собрал биг-бэнд для ангажемента в Нью-Йорке, это было его последнее публичное выступление.

Оливер Нельсон умер в результате сердечного приступа 27 октября 1975 г. в своем доме в Лос-Анджелесе. После него осталось изрядное количество различных записей, сделанных на разных фирмах, доступных в наше время на компакт-дисках, — это «Screamin'» (1960), «Straight Ahead» (1961), «Sound Pieces» (1966), «Swiss Suite» (1971), «Stolen Moments» (1975) и др.



## АНИТА О'ДЭЙ ANITA O'DAY

**С**амая знаменитая из всех белых певиц периода свинга и би-бопа (настоящее имя Анита Белль Колтон), родилась 18 декабря 1919 г. в Чикаго. Ее путь на сцену начался уже в середине 1930-х, когда она еще подростком приняла участие в танцевальном марафоне как певица и была замечена. И как певица в конце 1930-х она стала работать с комбо пианиста Макса Миллера в чикагском джаз-клубе «Three Deuces».

Выдающийся барабанщик Джин Крупа — в те годы его называли «Первые палочки мира», — уйдя из оркестра Бенни Гудмена, организовал свой биг-бэнд, первое выступление которого состоялось 16 апреля 1938 г. А в начале 1941 г. в его состав пришла оркестровая вокалистка Анита, которая уже тогда была превосходным стилистом и еще более яркой личностью. В то же время в оркестре появился также блестящий трубач Рой Элдридж, который вдобавок неплохо пел, и вместе с ними бэнд Круппы сделал свои лучшие записи 1941–1943 гг. и стал пользоваться огромной популярностью. Вокальные номера Аниты до сих пор остаются в числе джазовых образцов, среди ее хитов, безусловно, были «Let Me Off Uptown» (запись 8 мая 1941 г.) и «That's What You Think» (1942), причем последняя тема была исполнена в манере скэт-пения, поэтому Анита считается первой белой джазовой певицей, записавшей скэт на пластинки.

В 1944–1945 гг. Анита О'Дэй работала с оркестром Стена Кентона, с которым у нее был хит «And Her Tears Flowed Like Wine» (запись 20 мая 1944 г.), потом она вернулась на несколько месяцев в бэнд Джина Круппы и тоже записала с ним известный хит «Boogie Blues» (1945), но в дальнейшем всюду выступала уже как самостоятельная солистка — в ночных и джазовых

клубах, на концертах и джаз-фестивалях, как с большими, так и с малыми составами.

Несмотря на свою тесную связь с последними годами свинговой эры, Анита О'Дэй оставалась на протяжении всех лет, безусловно, современной певицей в любом смысле этого слова и оказала значительное влияние на становление и формирование джазового вокала вообще. У нее было продолжительное и продуктивное сотрудничество со знаменитым импресарио Норманом Гранцем в 1950-е гг., благодаря чему она записала множество альбомов на его фирме «Verve» со студийными оркестрами Билли Мэя, Марти Пэйча, Расса Гарсии, Пита Руголо и малыми составами. Из-за проблем с алкоголем и наркотиками Анита не была достаточно активной в 1960-х, но затем вновь вернулась на сцену и в 1970-х выступала на концертах и фестивалях в Ньюпорте, Монтеррее, Берлине, Швеции, Японии, основала собственную фирму записи «Emily».

В 1981 г. вышла в свет ее автобиография «High Times, Hard Times», это была откровенная и честная книга. В 1985 г. в Карнеги-Холле отмечался 50-летний юбилей ее работы как джазовой артистки. Ее последние «живые» записи относятся к 1989 и 1991 гг. — это «In A Mellow Tone» и «Live At Vine Street».

Анита О'Дэй скончалась в ноябре 2006 г. в возрасте восьмидесяти семи лет.



## ДЖО ПАСС JOE PASS

Судя по многочисленным джазовым опросам и анкетам, одним из самых лучших современных гитаристов 1970–1980-х гг. считался Джо Пасс. Чувствительный, лиричный солист с теплым и звучным тоном, он в то же время мог играть в аккомпанементе как целая ритм-секция.

Его настоящее имя Джузеппе Антони Пассалакуа (отец родом с Сицилии), и родился он 13 января 1929 г. в Нью-Брансуике, штат Нью-Джерси. Игре на гитаре он начал учиться самостоятельно в девять лет, когда семья переехала в Пенсильванию, а в четырнадцать, еще не закончив школу, он отправился в свое первое турне с оркестром Тони Пастора, свингового бэнд-лидера и бывшего тенориста из оркестра Арти Шоу.

В двадцать лет Джо Пасс уже находился в джаз-клубах на легендарной 52-й улице в Нью-Йорке, где не раз участвовал в джем-сешн с такими звездами, как Д. Гиллесли, Ч. Паркер, К. Хокинс и А. Тэйтум. Эти музыканты оказали на него огромное влияние, но его главными фаворитами в джазе были негритянский гитарист Чарли Кристиен и французский цыган-гитарист Жанго Рейнхардт. Там Пасс получил карточку нью-йоркского профсоюза музыкантов и работал в Бруклине и на Лонг-Айленде, но там же он пристрастился к наркотикам, за что в течение 1950-х его неоднократно подвергали принудительному лечению.

История Пасса является яркой иллюстрацией того, как карьера и сама жизнь человека может быть спасена с помощью продуманной реабилитационной программы, тщательно разработанной специальным фондом в лечебнице «Синанон» в г. Санта-Моника, штат Калифорния, где бывшие наркоманы помогают излечиться друг другу. Он впервые попал туда в 1960 г., а в 1963-м уже получил награду ведущего джазового журнала «Down Beat» как

новая звезда. И следующая половина его жизни была не только исключительно успешной в музыкальном отношении, но и установила его репутацию как самого талантливого джазового гитариста после ухода Уэса Монтгомери в 1968 г.

В 1960-е Джо Пасс работал в основном на Западном побережье с разными известными музыкантами (Чет Бейкер, Бад Шэнк, Джеральд Уилсон и др.), в 1965–1967 гг. гастролировал и записывался с квинтетом пианиста Дж. Ширинга, а потом заменил гитариста Херба Эллиса в знаменитом трио Оскара Питерсона.

Его первый альбом вышел еще в 1962 г. («*Sounds of Synanon*» на «*Pacific Jazz*»), но большую часть своих дисков Пасс делал позже на фирме «*Pablo*», которую основал в 1973 г. импресарио Норман Гранц для записей джазового «мэйнстрима» (и назвал в честь своего друга Пикассо). Под чутким руководством Нормана как менеджера в 1970-е гг. Пасс приобрел широкое международное признание. Он с триумфом выступал на фестивалях в Европе (Монтрё, Варшава) и совершал турне с группой Гранца «*Jazz at the Philharmonic*», а пластинка «*The Trio*» с Питерсоном получила в 1973 г. награду «Грэмми». Ранее Джо Пасс часто аккомпанировал Билли Экстайну, Кармен Мак-Рэй, Фрэнку Синатре, Саре Вонн и Джо Вильямсу, поэтому неудивительно, что громадный успех имел его дуэт с Эллой Фитцджеральд на диске «*Take Love Easy*» (1973), за которым последовали аналогичные записи с Эллой («*Speak Love*» и «*Easy Living*», все на «*Pablo*»), а «*Fitzgerald & Pass Again*» в 1976 г. принесла еще одну награду «Грэмми». Тем временем его имя поднималось все выше в опросных анкетах, пока не достигло самой верхней точки. Джо Пасс был также одним из первых и пока немногих гитаристов джаза, выступающих соло. В конце 1970-х вышли три его сольных диска под общим названием «*Virtuoso*», записанных в Лос-Анджелесе.

Джо Пасс умер 23 мая 1994 г. в возрасте шестидесяти пяти лет. В специальных сборниках опубликовано немало его сольных импровизаций, издано несколько самоучителей и учебных пособий.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Best of Joe Pass (1973–1982).  
Northsea Nights (1979).  
Whitestone (1985).  
Summer Nights (1989).

Virtuoso, v. 1, 2, 3 (1973–1977).  
I Remember Charlie Parker (1979).  
One for My Baby (1988).  
All Too Soon.  
Live at Yoshi's (1992).



## ЖАКО ПАСТОРИУС JACO PASTORIUS

**К**онтрабасист и электробасист в области музыки джаз-рок и фьюжн Джон Фрэнсис Пасториус (по прозвищу «Жако») родился 1 декабря 1951 г. в Норристауне, штат Пенсильвания. Это был выдающийся музыкант, лучший среди электробасистов 1970–1980-х гг., с великолепным воображением, блестящей музыкальной техникой.

Его отец был певцом и ударником. Вскоре родители переехали в Форт-Лодердэйл, штат Флорида, там Жако самостоятельно начал учиться играть на басы, позже изучал музыку в университете Майами, а затем стал играть в различных группах ритм-энд-блюза. Он работал с саксофонистом Айрой Салливаном, аккомпанировал гастролерам — таким как Нэнси Уилсон, Уэйн Кокрэн, или вокальным группам, например «Temptations» и «Supremes».

В начале 1970-х Пасториус привлек к себе внимание многих ведущих музыкантов, с которыми стал постоянно работать (Пол Блей, Пэт Метени). Все это утвердило его высокий статус в мире джаза и джаз-рока. В 1975 г. Пасториус недолго играл со знаменитой группой «Кровь, пот и слезы», барабанщик которой Бобби Коломби помог тогда организовать сессию записи его первого альбома в качестве лидера на фирме «Epic». После этого Жако приобрел такую известность, что его пригласили в основной состав «Weather Report» — группы, которая имела мировую славу как образец стиля фьюжн и сочетала энергию рока, фанк-ритмы и джазовое чувство.

В 1981 г. Пасториус покинул этот состав и организовал свою собственную оригинальную группу «Word Of Mouth», с которой в декабре того же года записал одноименный альбом. С этой группой он гастролировал до 1983 г. В дальнейшем он играл

и записывался с различными джазовыми музыкантами (Херби Хэнкок, Эл Ди Меола, Брайен Мелвин) и даже с полным биг-бэндом — этот альбом назывался «Invitation».

В середине 1980-х у него возник ряд личных проблем, столь же многосторонних, каким был и его талант. Ходили слухи, что он пристрастился к наркотикам и т. д. Во всяком случае, Пасториус погиб в возрасте тридцати шести лет в результате увечий, нанесенных ему во время ссоры в клубе «Midnight Club» в Форт-Лодердэйле. Это произошло 21 сентября 1987 г. Его смерть оставила много невыясненных вопросов, поскольку точные факты и мотивы этого инцидента были весьма неясными. В конце концов арестовали менеджера клуба. Трагическая гибель Жако Пасториуса оказалась такой же таинственной, как и смерть некоторых других джазменов, таких как Уорделл Грэй и Альберт Эйлер.

Среди многочисленных сессий, в которых он участвовал как исполнитель, особо стоит отметить работы, где Пасториус выступал в роли лидера, — это альбомы «Jaco Pastorius» (1976) и «Word Of Mouth» (1981).



## БАД ПАУЭЛЛ BUD POWELL

**П**ианист Эрл «Бад» Пауэлл родился 27 сентября 1924 г. в Нью-Йорке и наряду с такими коллегами-пианистами, как Телониус Монк, Ленни Тристано, Эл Хэйг, Хэнк Джонс, Дюк Джорден и Уолтер Бишоп-младший, был основателем совершенно новой манеры игры на фортепиано в стиле би-боп. Многие критики и историки джаза считают Бада действительно гениальным музыкантом.

Его отец Вильям Пауэлл и дед тоже были музыкантами, один брат играл на трубе и скрипке, другой — на рояле, поэтому естественно, что Бад рано занялся музыкой. Оставив школу в пятнадцать лет, он выступал как пианист на аттракционах и в клубах Кони-Айленда, подрабатывая в нью-йоркских джаз-клубах, и в одном из них, будущем знаменитом заведении «У Минтона», познакомился с первыми экспериментирующими новаторами бопа. Зарождающийся боповый стиль Пауэлла был явно слышен в его первых же записях, сделанных им с бэндом Кути Вильямса еще в 1943–1944 гг.

Затем учителем Пауэлла стал Телониус Монк. Он был старше Бада на семь лет и, как старший и более опытный, взял Бада под свое крыло и тщательно инструктировал. Так около двух лет он провел на джазовой сцене 52-й улицы, но в 1945 г. с ним случился приступ, первый из серии нервных срывов, которые потом преследовали Пауэлла всю его недолгую жизнь. Ходили слухи, что он был избит полицией во время инцидента на расовой почве, что могло вызвать подобное заболевание, кроме того, алкоголь и наркотики не способствовали его полному выздоровлению. В 1948–1951 гг. Бад вынужден был лечь в госпиталь, где его периодически лечили электрошоком. Но когда он мог играть, он поражал слушателей и коллег-музыкантов, о чем



можно судить по записям на фирме «Blue Note», сделанным в 1950-е гг. Трудно перечислить всех джазменов, с которыми он тогда записывался и выступал в джаз-клубах, включая самый известный — «Birdland». Это Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Дон Байес, Сонни Роллинс, Макс Роуч, Фэтс Наварро и множество других. Он участвовал также в знаменитом концерте в «Мэсси-Холле», который состоялся 15 мая 1953 г. в Торонто.

К 1959 г. состояние здоровья Пауэлла значительно улучшилось, и он уехал на три года в Париж, где играл в трио с барабанщиком Кенни Кларком и французским басистом Пьером Мишло (потом к ним присоединился тенорист Декстер Гордон). В 1962 г. у Бада обнаружился туберкулез, и после длительного лечения он в 1964 г. вернулся к активной работе в Штатах, чаще всего выступая все в том же нью-йоркском джаз-клубе «Birdland».

В 1965 г. состоялся довольно неудачный концерт Пауэлла в Карнеги-Холле, что заметно повлияло на его психическое состояние, после чего он решил полностью отказаться от музыки и совсем исчез со сцены. Позднее стало известно, что он умер в госпитале нью-йоркского района Бруклин 31 июля 1966 г. Это была одна из самых трагических фигур бопа.

Среди своих фаворитов Пауэлл называл Дюка Эллингтона, Арта Тэйтума и Каунта Бэйси. После него осталось немало собственных композиций, которые отличались привлекательными и необычными мелодиями, а еще больше записей, свыше полусотни альбомов, сделанных в основном на фирмах «Blue Note» и «Verve», которые сейчас вполне доступны также и в виде компакт-дисков.



## АРТ ПЕППЕР ART PEPPER

**Э**то была еще одна трагическая фигура современного джаза (стиль кул). Выдающийся альт-саксофонист Артур Эдвард Пеппер родился 1 сентября 1925 г. в Гардене, штат Калифорния, и значительную часть своей жизни провел не столько на джазовой сцене, сколько в госпиталях и больницах.

Сперва он брал частные уроки музыки, начал играть на кларнете в девять лет и на альте в тринадцать. Работать он начал в восемнадцать лет в Лос-Анджелесе с оркестрами Гаса Арнхайма, Бенни Картера и Ли Янга, брата Лестера. В ноябре 1943 г. Арт пришел в биг-бэнд Стена Кентона и оставался там до 1952 г. (не считая двух лет службы в армии) как ведущий солист оркестра, что послужило трамплином в его карьере.

С 1953 г. Пеппер стал играть в Лос-Анджелесе с собственным составом, но вскоре у него начались проблемы с наркотиками, и до конца 1950-х гг. он пролежал в клиниках. Однако время от времени ему тогда удавалось делать прекрасные записи (на фирме «Contemporary»), в этих сессиях участвовали Чет Бейкер, Шелли Мэнн, Хэмптон Хоус, Уорн Марш и Марта Пэйч. В своей игре Пеппер объединил элементы двух разных стилей — он обладал легким и чистым тоном школы кул-джаза, но звучал с интенсивностью исполнителя бопа, применяя сложные гармонии. Своими фаворитами он называл Лестера Янга, Чарли Паркера и Ли Коница.

В 1957 г. Арт Пеппер вновь появился на джазовой сцене Западного побережья. В начале 1960-х он попал под влияние музыки Джона Колтрэйна, пробовал даже играть фри-джаз, но затем вернулся к более традиционному материалу. Тем не менее, у него опять возникли старые проблемы, и в 1963 г. он

оказался в тюрьме «Сан-Квентин», откуда вышел только через три года. Чтобы как-то прожить, он играл рок-музыку в поп-составах на теноре. В 1968–1969 гг. работал солидным альтистом в биг-бэнде Бадди Рича.

После этого его госпитализировали с разрывом селезенки, затем он три года находился в реабилитационном центре для наркоманов «Синанон» в Санта-Монике, штат Калифорния, изредка играя с приезжими группами, а в 1972–1975 гг. работал там же бухгалтером-счетоводом.

В 1975 г. началась последняя, наиболее яркая часть жизни и музыкальной карьеры Арта Пеппера. Он играл с биг-бэндом Дона Эллиса, записывался с Чарли Хэйденом, Джорджем Кейблсом, Барни Кесселом, Ричи Коулом, часто выступал на фестивалях и концертах, особенно в Японии. Его музыка приобрела какую-то прозрачную ясность наряду с пронзительной красотой и мучительной горечью, как результат его невероятно тяжелого жизненного опыта.

Арт Пеппер умер внезапно. Это произошло 15 июня 1982 г. в Калифорнии. Позднее вышла его автобиография «Straight Life», написанная с женой Лори. Жена долгие годы с переменным успехом помогала ему решать сложные личные проблемы. Это был искренний, откровенный рассказ о всей его жизни, удачах и разочарованиях. В 1981 г. режиссер Дон Мак-Глинн снял о нем документальный фильм «Art Pepper: Notes From A Jazz Survivor».

Множество записей Пеппера в качестве сайдмена и лидера сейчас переиздано на компакт-дисках — это «Living Legend», «The Trip», «No Limit», «More For Less», «Art Works», «Straight Life», «Winter Moon» и т. д.



## ЛЕОНИД ПЕРЕВЕРЗЕВ

Его нельзя назвать просто джаз-фэном или джазменом, это критик и музыковед, а точнее — джазовед. Леонид Борисович Переверзев родился в Москве 18 октября 1930 г. и уже в середине 1950-х, на волнах «оттепели», нес слово о джазе в народ, прорубаясь сквозь идеологические кордоны и проводя в столице самостоятельные лекции и беседы о джазе, когда этого еще не делал никто. Хотя журнал «Смена» тогда возмущался, что «он пересказывает бредни о джазе со слов господина Коновера», в 1959 г. «Советская музыка» напечатала его большой «Отчет о концерте» с участием приезжего американского дуэта Митчелла и Раффа. Это была первая послевоенная рецензия на выступления джазовых музыкантов.

В 1960 г. Л. Переверзев вместе с А. Баташевым занимался организацией Московского джаз-клуба на Раушской набережной и одновременно читал лекции о джазе в Доме дружбы народов. С 1962 г. очерком о гастролях оркестра Бенни Гудмена началось регулярное сотрудничество Переверзева с журналом «Музыкальная жизнь». Большая часть его работ там была посвящена исследованиям зарубежного джаза и других современных течений. Например, в 1966 г. «Музыкальная жизнь» напечатала цикл из четырех эссе Леонида «Из истории джаза», ранее была опубликована его интересная работа о негритянском искусстве Африки и Америки как основном истоке джаза.

Вскоре после открытия единственной в своем роде джазовой студии при ДК «Москворечье» в 1967 г. Переверзев уже вел там курс истории джаза, и едва ли можно припомнить какие-либо семинары, конференции или симпозиумы по проблемам современного джаза без его участия — в Новосибирске, Таллине, Ленинграде, Риге или Москве. Его тематика была обширной

и разнообразной. Будучи старшим научным сотрудником московского ВНИИ технической эстетики, Переверзев прекрасно владел словом и слогом и за эти годы стал автором многих публикаций по вопросам художественной культуры — преимущественно музыкальной. Читать и слушать его всегда было интересно.

В 1976 г. издательство «Молодая гвардия» выпустило книгу Переверзева «Голоса Америки», которая познакомила нас с балладами, песнями и легендами всех народов США.

Он нередко писал аннотации к лицензионным пластинкам «Мелодии» (Арт Тэйтум, Махелия Джексон, Луис Армстронг, концерты духовной музыки Дюка Эллингтона), кроме того, был комментатором музыкальных передач радио («Метроном») и телевидения, а также лектором общества «Знание», в издательстве которого в 1981 г. у него вышла брошюра «Путь к музыке». В качестве приложения (послесловия) к монографии В. Коен «Пути американской музыки» (1977) был напечатан его развернутый исторический очерк «От джаза к року», подтвердивший, что автора интересуют все течения, жанры и стили современной музыкальной сцены.

Это «подлинный исследователь музыкальной эстетики, восприятия и музыкального искусства», как о нем пишут в энциклопедиях, который давно «уплатил свои взносы», и это делает честь нашему джазу, когда в нем есть такие высокодуховные люди, как Л. Б. Переверзев.

«Послушайте! — говорил он, — остановитесь и послушайте. Ведь жизнь коротка, а музыка прекрасна».

Л. Б. Переверзев скончался 18 марта 2006 г.



## АРКАДИЙ ПЕТРОВ

**К**огда в 1967 г. в Польше вышел 1-й номер журнала европейской джазовой федерации «Jazz Forum», в нем были помещены во весь разворот фотографии Алексея Баташева и Аркадия Петрова с подписью «Выдающиеся русские джаз-лидеры».

Деятельность Аркадия Петрова исключительно многогранна. Музыковед и журналист, педагог и ведущий джазовых концертов и фестивалей, Аркадий Евгеньевич Петров родился в Москве 6 марта 1936 г. В восемь лет он поступил в столичное хоровое училище, а в семнадцать стал студентом Московской консерватории (теоретико-композиторский факультет), которую окончил в 1958 г.

Тогда же он заинтересовался джазом, в частности, его привлекла сложность и красота музыки Стена Кентона. Это было время всеобщего увлечения джазом по всей стране. Аркадий познакомился с молодыми московскими джазменами — Гараняном, Zubовым, Бахолдиным, Рычковым, Лукьяновым и др., и именно по его инициативе в 1959–1961 гг. были сделаны их записи для Всесоюзного радио, которые стали первой звуковой документацией нового импровизационного джаза в СССР.

Именно Аркадий был также создателем клуба-студии «Метроном» радиостанции «Юность». Факт регулярного представления джаза в нашем эфире тогда явился большим событием для всех фэнов. Как редактор и ведущий, он сразу сделался известен любителям джаза повсюду (иногда его партнером у микрофона бывал Баташев), и с ноября 1965 г. по сентябрь 1967 г. Петрова слушали по пятницам наряду с Коновером. Его комментарии к музыке были точны и интересны.

Будучи корреспондентом радио, музыковед Петров вскоре оказался в московской группе композиторов и музыкантов, которые через Министерство культуры «пробивали» открытие эстрадно-джазовых отделений в музучилищах страны.

С 1975 г. Петров стал педагогом в Московском училище им. Гнесиных, а в начале 1980 г. Союз композиторов принял его в свои ряды.

Членом Союза журналистов Аркадий уже был. Помимо джаза, диапазон его интересов и исследований необычайно широк. Вот уже почти три десятилетия мы встречаем его материалы на страницах журналов и газет. В декабре 1979 г. важная статья Петрова «Развитие советского джаза» была опубликована в американской газете «Daily World».

Во второй половине 1970-х гг. начали появляться его разнообразные статьи в журнале «Клуб и художественная самодеятельность», где он писал о проблемах и людях джаза и эстрады, и вскоре этот журнал стал весьма популярен среди джазфэнов и творческой молодежи вообще. Это были обзоры и обзрения, итоги анкет и хроники, аннотации к дискам и критические рецензии, которые содержали не только необходимую информацию, но подчас оказывали и реальное действие. Например, с подачи Аркадия наши джазовые круги узнали имя Татевик Оганесян, когда она была еще малоизвестной солисткой в оркестре К. Орбеляна. После этого талантливая певица быстро оказалась в центре внимания и затем целых десять лет во всех анкетах занимала первое место как лучшая вокалистка советского джаза.

Некоторые случайные в джазе люди иногда принимают этого импозантного мужчину в очках за композитора Андрея Петрова. Так, на одном фестивале какая-то девица битый час задавала Аркадию вопросы о нашей эстраде, считая его Андреем, а он считал, что никакой ошибки нет, и отвечал со знанием дела, как подобает члену Союза композиторов.

Его присутствие всегда придавало вес различным конференциям, семинарам, симпозиумам и жюри джазовых фестивалей, участником которых он многократно бывал. Аркадий является также одним из очень немногих профессиональных ведущих наших джазовых концертов — он умело сочетает солидность с иронией и юмором. Ныне Аркадия Петрова можно встретить и среди гостей джаз-фестивалей в Чикаго или Варшаве, Одессе и Новосибирске.



## ОСКАР ПИТЕРСОН OSCAR PETERSON

**О**скар Питерсон родился 15 августа 1925 г. в Монреале (Канада). Его отец был проводником вагонов на тихоокеанской линии. С шести лет Оскар начал учиться играть на рояле и потом всю жизнь настойчиво и упорно работал над собой. В четырнадцать он победил на конкурсе молодых пианистов, и ему предложили выступать по радио Канады. С 1944 г. Оскар играл с оркестром Джонни Холмса и записывал пластинки, когда его впервые услышал ведущий американский импресарио Норман Гранц, руководитель и организатор группы «Jazz at the Philharmonic».

В сентябре 1949 г. Гранц представил Питерсона на концерте своей группы в Карнеги-Холле. Пианист буквально потряс местных джазменов. Традиции классического пианизма с его богатством, широтой и утонченной динамикой он соединил с приемами джаза и создал нечто целостное, оставаясь при этом именно джазовым пианистом. Он много слушал Дж. Ширинга, Э. Гарнера, А. Тэйтума и других именитых коллег, но отличался своим собственным стилем при великолепном чувстве гармонии и невероятной технике.

С 1951 г. имя Питерсона достигло национального значения на американском континенте, а стиль его игры считался лучшим образцом как в свинге, так и в бопе. С 1952 г. он регулярно выступал в европейских странах, гастролируя с группой Гранца, но уже в составе своего трио с басистом и гитаристом (позднее — ударником). С ними он играл свою музыку, а также аккомпанировал всем звездам, включая Эллу и Луиса, при этом сам пел как Нэт «Кинг» Коул.

Это трио Норман Гранц пообещал привезти в СССР. Питерсон трижды выступил в Таллине, но в Москве концерты не



состоялись. Оказалось, что в день приезда никто из Госконцерта его не встретил, пришел лишь один дипломат из посольства его родной Канады, затем ему вместо номера в «России» представили номер в московском Доме колхозника, где не было, конечно, никакого рояля «Steinway», оговоренного в контракте (не было его, впрочем, и в театре) и т. д. Мировой знаменитости было непривычно подобное головоплетство, и, прервав гастроли по настоянию Гранца, маэстро исчез вместе с ним в неизвестном направлении, не дав в столице ни одного концерта, к величайшему разочарованию джазменов.

Он, как и прежде, колесит по всему миру, включая Варшаву и Прагу, собирая на концерты бесчисленных поклонников своего феноменального таланта. Он известен и как композитор, самая признанная его работа — сюита «Канадиана». В его активе больше сотни записанных дисков (дальше можно сбиться со счета), в основном на фирмах Н. Гранца «Verve» и «Pablo».

Питерсон по-прежнему живет в Канаде со своей женой, у них три дочери и два сына. Сразу после музыки его самой большой страстью является фотография — в подвале дома у него имеется специально оборудованная лаборатория.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                |                         |
|--------------------------------|-------------------------|
| Very Tall (1960).              | West Side Story (1962). |
| Night Train, v. 1 (Dec. 1962). | Eloquence (1965).       |
| Tracks (Nov. 1970).            | Good Life (1973).       |
| A Sail Player (1975).          | Montreux (1977).        |
| Silent Partner (1979).         | Live (1980).            |
| At the Blue Note (1990).       | For My Friends (1992).  |



## ЖАН-ЛЮК ПОНТИ JEAN-LUC PONTY

**У**тверждение скрипки в мировом джазе в качестве полноправного инструмента относится, главным образом, к 1960-м гг., когда она оказалась в центре всеобщего внимания. Это было связано с феноменальным успехом ранее неизвестного молодого скрипача Жан-Люка Понти на одном из французских джаз-фестивалей в 1964 г.

Конечно, скрипка никогда не была новостью для джазовых музыкантов, ибо в джазе она столь же стара, как новоорлеанский корнет. За сорок лет (то есть в 1920–1950-х гг.) было немало выдающихся скрипачей-джазменов как в Америке (Эдди Саут, Джо Венути, Стафф Смит, Рэй Нэнс), так и в Европе (Стефан Граппелли, Свенд Асмуссен, Мишель Варлоп), но мягкость звучания долго мешала скрипке стать равноправным инструментальным партнером в джазовых ансамблях, даже если их лидерами бывали сами скрипачи (Поль Уайтмен, Митчелл Эйрес, Эл Донахью).

Понти электрифицировал скрипку, и она стала как бы другим инструментом в джазе, начиная именно с него. Он занимает то же положение, что и Чарли Кристиен среди гитаристов. Более того, электроскрипка имеет меньше общего с джазовой скрипкой до Понти, чем имела электрогитара Чарли Кристиена со всеми предыдущими инструментами других гитаристов джаза.

Обычно Понти играет на электроскрипке баритоновой разновидности со струнами, настроенными на одну октаву ниже относительно строя нормальной скрипки. Известная под названием «веритон» или «виоэлектра», она имеет диапазон между виолой и виолончелью.

Кроме своей скрипки, Понти также играет на саксофоне и других инструментах. Он говорит: «Когда я играю, я думаю не

только о скрипке, но о джазе, т. е. о музыке вообще. Мне бы не хотелось, чтобы меня считали исключительно скрипачом, но джазменом». Среди своих фаворитов он называет трубачей Майлса Дэвиса и Клиффорда Брауна, саксофонистов Чарли Паркера, Сонни Роллинса и Джона Колтрэйна, пианистов Телониуса Монка и Билла Эванса. Однако ему потребовалось 3–4 года, чтобы завершить морально и духовно свой переход от классики к джазу. В конце концов, он нашел собственный стиль фразировки, соответствующий раннему и среднему Колтрэйну, и стал играть в этой манере с таким же огнем и блеском, с которым Колтрэйн играл на саксе.

Жан-Люк Понти родился в нормандском городке Авранш во Франции 29 сентября 1942 г. Сын скрипача и пианистки, он начал заниматься музыкой с пяти лет и к тринадцати в совершенстве овладел игрой на скрипке, практикуясь на ней по шесть часов ежедневно. В шестнадцать лет он поступил в Парижскую консерваторию, которую с блеском окончил, и стал победителем на консерваторском конкурсе, а затем два года концертировал с известным французским симфоническим оркестром «Concerts Lamoureux».

В начале 1960-х Понти стал все больше интересоваться джазом, к которому фактически пришел через классику. Он получил приглашение на работу в авангардно-джазовый бэнд Джеффа Гилсона, где провел 1961–1964 гг., и записал с ним три диска, а в июле 1964 г. за свое великолепное выступление на международном фестивале в Антибе (на юге Франции) Понти был награжден премией имени Джанго Рейнхардта от парижской Академии джаза, после чего решил полностью посвятить себя этому направлению в музыке.

После своего успеха в Антибе Понти выступал по всей Европе (Стокгольм и Мадрид, Германия и Бельгия), участвовал в ряде джаз-фестивалей (в составе скрипичного квартета «Violin Summit» с Граппелли, Свендом Асмуссеном и Стаффом Смитом), в том числе и в Праге (1966), а в 1969 г. он гастролировал в США. Благодаря своей невероятной технике Жан-Люк произвел там гораздо большее впечатление, чем многие другие европейские джазмены. Он был отмечен в анкетах журнала «Down Beat» как лучший джазовый скрипач и записал там двойной альбом «Cantaloupe Island» с трио пианиста Джорджа Дюка (на знаменитой фирме записи «Blue Note»).

В 1973 г. Понти переехал в Соединенные Штаты и в те годы был увлечен происходящими переменами в рок-музыке. Он постепенно перешел тогда в джаз-рок и более популярные сферы, поработав с эксцентричным Фрэнком Заппой и группой «Mothers of Invention», а в 1974 г. — с патетичным Джоном Мак-Лафлином и «Mahavishnu Orchestra». Еще год он сотрудничал с Элтоном Джоном, что несколько ослабило его связи с джазом, но затем через стиль «фьюжн» и поиски собственных новых путей Понти вернулся в современный джаз по-прежнему признанным всеми скрипачом, можно сказать, «скрипачом номер один».

За это время с разными музыкантами Жан-Люк Понти записал более двух десятков долгоиграющих пластинок в разных странах и на разных фирмах записи. А самое главное, в разных стилях — от джаз-рока до фри-джаза. Это, вероятно, единственный исполнитель в музыке второй половины прошлого века, который свободно совершил переход от классики к джазу, а затем в мир рока и электронной музыки — и обратно. Его виртуозная техника и высокая творческая одаренность всегда приходят ему на помощь, когда судьба предлагает ему сыграть в самом непривычном окружении, позволяя охватить новые области профессионального искусства.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Violin Summit (1966).
- Canteloupe Island (1969).
- New Violin Summit (1972).
- Upon the Wings of Music (1975).
- Jean-Luc Ponty & Stephane Grappelli on Verve.



## КОУЛ ПОРТЕР COLE PORTER

**К**оул Портер родился 9 июня 1891 г. в Индиане, где его дед был очень богатым человеком. В шесть лет он уже играл на скрипке и фортепиано, а в десять сочинял песенки, но дед завещал внуку свои миллионы лишь при условии, если он станет адвокатом.

Коул начал изучать юриспруденцию в Йельском и потом Гарвардском университетах, но здесь он все же решил перейти на музыкальный факультет и отказался от наследства. Вместе с приятелем он в 1916 г. сочинил свою первую музыкальную комедию, которая с треском провалилась. Дедушка потирал руки от удовольствия, а Коул с горя сбежал во Францию и поступил там в Иностранный легион. После войны он обосновался в Париже, где в 1919 г. женился на своей соотечественнице Линде Томас.

Только в 1928 г. к нему пришел большой успех — его принес мюзикл «Париж», который выдержал 195 представлений на Бродвее, а песня «Let's Do It» оттуда стала его первым «вечнозеленым» хитом. К тому времени Портеры вернулись в Штаты, но много путешествовали по всему миру.

Затем последовал целый ряд новых мюзиклов (всего двадцать один), полных прекрасных песен, настоящих музыкальных жемчужин. Портер всегда сам писал к ним тексты, остроумные и оригинальные, с неожиданными сравнениями, непохожие на другие, а его выразительные мелодии были тесно связаны со словами. Их пели фермеры и театралы, шоферы грузовиков и учителя математики.

Большинство коллег Коула сочиняли тогда песни в 12-тактной форме блюза или в виде более распространенного 32-тактного стандартного коруса. У Портера же можно было встретить

56-, 64- и даже 108-тактные формы, но при этом его песни оставались классически совершенны и украшены изысканной гармонией. Именно поэтому во все времена они неизменно привлекали внимание джазовых музыкантов, инструменталистов и вокалистов, аранжировщиков и солистов, в комбо и биг-бэндах. Сотни джазменов XX в. — Арти Шоу, Чарли Паркер, Элла Фитцджеральд, Стен Кентон, Майлс Дэвис, Джон Колт-рэйн, Цфасман, Утесов, Лундстрем, Гаранян, Лукьянов, Чижик — регулярно обращались к золотому фонду Коула Портера («Night And Day», «Love For Sale», «Anything Goes», «Begin The Beguine», «All of You», «It's All Right With Me»...). И вы не найдете ни одного любителя джаза, не знакомого с его творчеством.

Летом 1937 г. во время верховой прогулки на Лонг-Айленде под Нью-Йорком он упал с лошади и сломал обе ноги. Два года композитор пролежал в больнице и в дальнейшем перенес более десятка операций. Однако Коул не прекращал писать и работал, сидя в инвалидном кресле, а его подкатывали к роялю, с которого были сняты педали. Потом хирурги поставили его на ноги, но он хромал до конца жизни.

К этому времени Коул разбогател. В те годы Голливуд экранизировал все популярные мюзиклы, и почти ежегодно выходили фильмы с мелодиями Портера. В 1946 г. была поставлена киноверсия его биографии «Ночь и день», где главную роль сыграл Кэри Грант. А в 1956 г. был снят отличный фильм «Высший свет» с его музыкой, где действие происходило на фестивале джаза в Ньюпорте. В фильме снимались Луис Армстронг, Бинг Кросби, Фрэнк Синатра и кинозвезда Грейс Келли, будущая принцесса Монако.

После смерти Коула Портера 15 октября 1964 г. о нем было написано четыре книги. Выходили бесчисленные сборники его песен, без которых не обходится также ни одна антология джазовой музыки. Их любят везде и всюду, ибо его песни имеют одну общую черту — неподдельную искренность. И какова бы ни была их форма, искренность эта всегда доходит до слушателя.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Cole Porter Collection (1926–1941).

Anything Goes (Various artists) (EMI Records, 1989).



## ЛУИС ПРИМА LOUIS PRIMA

**В** судьбе и карьере некоторых джазовых музыкантов иногда случался резкий поворот, им суждено было пережить как бы второе рождение, и, сменив музыкальный имидж и найдя свой новый стиль, они приходили к мировой славе и добивались популярности в новом качестве.

Подобный путь прошел и всемирно знаменитый трубач и певец Луис Прима. Он родился в Новом Орлеане (как и его неизменный кумир Луис Армстронг) 7 декабря 1912 г. в очень музыкальной итало-американской семье. Его старший брат Леон был тоже хорошим трубачом, а сестра Мэри Энн стала пианисткой.

В семь лет Луис занялся изучением игры на скрипке, но спустя четыре года перешел на трубу под впечатлением успеха своего брата Леона — трубача новоорлеанского оркестра Пека Келли. Одновременно Луис по настоянию своих итальянских предков закончил местную иезуитскую школу, однако с семнадцати лет уже начал работать профессионально как музыкант в театрах Нового Орлеана.

В 1932 г., как и многие другие джазмены в то послекризисное время, Луис Прима перебрался в Нью-Йорк, где ему сначала нашлось место второго трубача в оркестре легендарного Рэда Николса. Он также играл в ночных клубах и ко времени наступления эры свинга завоевал себе в городе известность и имя.

В сентябре 1934 г. он начал в Нью-Йорке длинную серию записей, которая растянулась потом на два года, для фирм «Brunswick» и «Vocalion» под названием «Louis Prima And His New Orleans Gang». В этих его сессиях участвовали многие выдающиеся джазмены тех лет — Джордж Брунис, Сидней

Ародин, Эдди Миллер, Нэппи Ламар, Рэй Бодук, Джордж Ван Эпс, Стен Кинг, Сэм Вайс и др.

Большую популярность принесла Луису его композиция-песня «Sing, Sing, Sing» (1936), которая тогда же стала великим хитом оркестра «короля свинга» Бенни Гудмена благодаря блестящему соло его барабанщика Джина Крупы (эту же пьесу Гудмен представил потом и на своем первом концерте в Карнеги-Холле в 1938 г.). В дальнейшем Прима написал около двух десятков других композиций, среди которых наиболее известны «Brooklyn Boogie», «Robin Hood» (1944) и баллада «A Sunday Kind Of Love» (1946).

В 1936 г. Луис Прима впервые снялся в голливудском музыкальном фильме «Rhythm On The Range» вместе с Бингом Кросби. После 1940 г. он стал постепенно уходить в область популярной музыки, возглавив свой танцевальный оркестр, однако его наибольший успех был еще впереди.

13 августа 1953 г. Прима женился на певице Кили Смит (в оригинале — Дороти Жаклин Смит, род. 1932), и в следующем году они создали свою музыкальную команду на основе ритм-энд-блюзового комбо «The Witnesses» с тенор-саксофонистом Сэмом Бутерой. И в 1950–1960-е гг. вся эта группа во главе с Примой имела просто невероятный успех в Нью-Йорке, Чикаго, Голливуде и особенно в клубах Лас-Вегаса. Они играли горячий джаз в манере «джамп» с захватывающим ритм-энд-блюзовым битом и мощным драйвом — и это действовало неотразимо. Даже в эпоху наивысшей популярности рок-н-ролла пластинки типа «Louis And Keely» или «Strictly Prima» шли нарасхват. С 1956 г. у Примы был контракт с компанией «Capitol», а с мая 1959 г. он уже работал в студиях фирмы «Dot». Его запись (вместе с Кили) известного эвергрена «That Old Black Magic» в 1958-м стала «золотым диском» и получила премию Национальной академии искусства звукозаписи, а песня «Buona Sera, Signorina» по сей день остается повсеместно узнаваемым международным хитом. В 1959 г. киностудия «Columbia Pictures» сняла фильм с участием всей этой команды под названием «Hey Boy, Hey Girl!». Всюду Прима пел и играл соло на своей неизменной трубе.

В 1965 г. его новой женой и вокалисткой бэнда стала Джина Майоне, с которой он работал следующие десять лет, пролетевшие, по его словам, «как сон».



В октябре 1975 г. Луису сделали операцию с целью удаления небольшой опухоли головного мозга. Однако после этого он не пришел в сознание, а впал в кому и лежал без движения на искусственном жизнеобеспечении в одной частной клинике своего родного Нового Орлеана вплоть до 24 августа 1978 г. В этот летний день Луис Прима ушел из жизни и вместе с ним ушла яркая эпоха радостного, счастливого бита «In Prima Style».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| The Wildest.                      | The Call of the Wildest (1957).         |
| The Wildest Show at Tahoe (1957). | Las Vegas — Prima Style (1958).         |
| Strictly Primal (1958).           | Hey Boy, Hey Girl! (1959).              |
| Louis & Keely! (1959).            | His Greatest Hits (1960).               |
| Together (L. & K.) ( 1960).       | Pretty Music — Prima Style (1960).      |
| On Stage (L. & K.) ( 1960).       | Wonderland By Night (1961).             |
| Blue Moon (1961).                 | Return of the Wildest (L. & K.) (1961). |
| The Wildest Come Home (1962).     | Lake Tahoe — Prima Style (1963).        |



## ЛИ РАЙТНУР LEE RITENOUR

**С**овременный гитарист (джаз-рок, поп, фанк, классика) Ли Мак Райтнур по прозвищу «Captain Fingers» родился 1 ноября 1952 г. в Голливуде. Изучал музыку частным образом, среди его наставников были гитаристы Джо Пасс, Дюк Миллер, Хауард Робертс. Затем он закончил музыкальную школу конгресса США у Джека Маршалла по классической гитаре, освоил также банджо, мандолину и электробас. Его профессиональный дебют состоялся в 12 лет с оркестром «The Esquires», состоявшим из девятнадцати человек.

Во второй половине 1960-х Райтнур был уже ведущим студийным музыкантом в Лос-Анджелесе. Он обладал хорошим знанием как джазовых, так и популярных стилей, его техника и фразировка были безупречными. В конце 1960-х он записывался с трио Крэйга Хандли, Херби Хэнкоком, Гато Барбиери и другими современными артистами, в 1973 г. собрал собственную группу с гитаристом Джо Пизано, в 1974 г. — другую, с пианистом Дэйвом Грузином для выступлений в Калифорнии.

В 1970-х Райтнур записывался с составами Джорджа Дюка и Сонни Роллинса (1976), с оркестром Лало Шифрина, с Диззи Гиллеспи (1977), с группами Альфонса Маузона (1978) и Стенли Кларка (1979), гастролировал по Бразилии с пианистом Серджио Мендесом (1977). Иногда его критикуют за выбор музыкального материала и склонность к коммерческой музыке и фьюжн. В некоторых его записях доминируют рок, инструментальный поп и легкая бразильская музыка, он часто пишет также саундтреки для кинофильмов.

Среди альбомов Райтнура — «Captain Fingers» (1977), «Portrait» (1987), «Color Rit» (1989), «Stolen Moments» (1990), «Wes Bound» (посвящение Уэсу Монтгомери, 1993).



## ВЛАДИМИР РЕЗИЦКИЙ

**В** своем стремлении добиться оригинального музыкального имиджа и саунда каждый джазмен или ансамбль в целом идут индивидуальным путем. Эту тенденцию легко заметить в программных выступлениях какой-либо конкретной группы, играющей, например, в манере современного джаза, если ею руководит достаточно яркая, незаурядная личность. И среди наших отечественных составов одним из наиболее интересных в 1970–1980-е гг. являлся секстет (считая вокалиста) «Архангельск», который бессменно возглавлял альт-саксофонист Владимир Резицкий.

Первыми о нем прослышали ленинградцы, и по приглашению джаз-клуба «Квадрат» с 1970 г. «Архангельск» выступал там с регулярными концертами. На более широкой джазовой сцене ансамбль впервые появился во время Донецкого фестиваля 1973 г. («Донецк-104») со своей джаз-роковой пьесой «Нашествие», а также своеобразной электронной композицией «Дриада», сделанной в духе композиции Майлса Дэвиса «Silent Way». В дальнейшем все эти годы «Архангельск» продолжал свое «нашествие» в мир джаза и ныне достиг статуса ветерана среди наших немногих действительно экспериментирующих групп, далеко уйдя от того джаз-рока, но по-прежнему ведомый В. Резицким.

Владимир Петрович Резицкий родился 25 декабря 1944 г. в Архангельске. В детстве он играл на гармонии, а в пятнадцать лет, не имея никакого музыкального образования, решил поступать на народное отделение городского музучилища. Ему помог случай: была нехватка духовиков, и Володю приняли в класс гобоя. «Но я быстро привык к этому инструменту и полюбил его», — вспоминал потом Резицкий. Там же, в училище,

проявился и его интерес к джазу. Он начал играть на рояле в студенческом танцевальном оркестре, слушал пластинки и посещал все концерты гастролирующих коллективов.

После училища его призвали в армию, и он служил на флоте, где играл в военном духовом оркестре вначале на баритон-саксофоне, а затем перешел на альт. В этом оркестре также проходили службу московские музыканты, там были художники, поэты, актеры, и разговоры между ними все время шли о джазе, живописи, театре, кино. Поэтому, демобилизовавшись в 1967 г., Резицкий был уже музыкантом со сложившимся художественным вкусом.

В это время он стал тесно сотрудничать со своим земляком и родственником Владимиром Тарасовым, тогда барабанщиком оркестра архангельского Интерклуба моряков, так как оба интересовались новым джазом и стремились к экспериментам, желая достичь нового звучания, новых настроений и способов выразительности. После двух лет совместной работы и поисков Тарасов переехал в Вильнюс, где позже стал одним из основных участников знаменитого впоследствии трио «Г-Т-Ч», а Резицкий остался в Архангельске. Вскоре он уже нашел главную точку приложения своих новаторских идей и в 1970 г. сформировал собственную джаз-группу (тогда квинтет) «Архангельск».

Наши критики, пытаясь охарактеризовать музыку этого ансамбля, навесили на него множество всяких ярлыков. Бесспорно, в этой музыке всегда присутствовали элементы фриджаза, но все спонтанные шоу «Архангельска» в целом также всегда были основаны и на фольклоре (получался некий фри-фолк), например, вплоть до использования фонограмм с записью тягучих аутентичных североморских распевов, оказывающих на слушателей своего рода гипнотический эффект. Феерический калейдоскоп образного сценического действия (так называемая «сонорная алеаторика», «хэппенинг» и т. п.) этих внешне замкнутых поморов во главе с Резицким неизменно сочетался с самым высоким исполнительским мастерством, т. е. музыкальным профессионализмом, а их полистилистика завораживала, как шаманство, и привлекала своими контрастами. Почти каждый год на различных джаз-фестивалях «Архангельск» показывал новую программу с использованием неожиданных атрибутов, костюмов, шумовых эффектов в виде судебных колоколов, демонстрацией слайдов и, конечно, юмора, без

которого немислим никакой джаз. Фаворитами Резицкого были в те годы саксофонисты Энтони Брэкстон и Владимир Чекасин, и так же, как последний, он непрестанно стремился к новой, технически совершенной образности своей музыки.

В 1977 г. «Архангельск» выступил с очередной интересной фри-джазовой программой на симпозиуме современной музыки в Новосибирске. Ансамбль также бывал частым гостем на джаз-фестивалях в Москве и Ленинграде. В 1981 г. Резицкий со своими коллегами играл в Будапеште на фестивале дружбы венгерской и советской молодежи, а в следующем году в ГДР. В начале 1980-х «Архангельск» официально тарифицировали как филармонический коллектив, и он стал гастролировать по всей России, от Челябинска до Кирсанова. На своих провинциальных концертах Резицкий исполнял менее «психоделическую» музыку, чем на фестивалях, чтобы не очень шокировать местную публику. В то же время по всем джазовым опросам и анкетам его состав считался одним из ведущих советских комбо современного джаза.

У себя дома в Архангельске ансамбль постоянно работал в варьете «Интуриста» с развлекательной коммерческой программой, кроме этого, сам Резицкий около 10 лет возглавлял местный джаз-клуб, с помощью которого, теперь уже как менеджер, он ежегодно проводил каждую осень в своем родном городе традиционные «Дни джаза», в программу которых традиционно входила увлекательная поездка на пароходе по Белому морю к уникальным Соловецким островам с круглосуточным «джемом».

24 мая 2001 г. Владимир Резицкий скончался.

Еще в 1981 г. «Архангельску» предлагали записать «миньон» (!) на «Мелодии», но только в 1986 г. вышел их нормальный «гигант», выпущенный английской фирмой «Leo Records».

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Мелодия» С60-16255-001 (1981).



## ДЖАНГО РЕЙНХАРДТ DJANGO REINHARDT

**Р**ейнхардт родился 23 января 1910 г. в цыганском таборе в Бельгии; фамилия указывает на его немецкое происхождение. Окрестили его Жаном, но называли Джанго. Он освоил гитару и прекрасно чувствовал себя в цыганском фургоне. В 1920-е гг. семья вела оседлый образ жизни на окраине Парижа, и в тринадцать лет началась музыкальная карьера Джанго. Но в 1928 г. в таборе случился пожар, при этом Джанго сильно пострадал, и два пальца его левой руки оказались парализованы. С тех пор в своих соло он вынужден был придерживаться «стиля одной струны», так как ему трудно было играть аккордами. На его оригинальную технику обратил внимание французский скрипач Стефан Граппелли. Вместе с ним Джанго в 1934–1939 гг. руководил блестящим квинтетом «Hot Club de France» (скрипка, контрабас и три гитары), пластинки которого быстро завоевали международное признание, с ним записывались многие американцы, гастролировавшие в Европе. Джанго хорошо знал блюз, хотя он и не преобладал в его творчестве. Этот квинтет сыграл огромную роль в становлении его славы.

Джанго был также талантливым композитором, наиболее широко известна его мечтательная пьеса «Nuages» («Облака»). Он очень любил музыку Баха и в связи с этим был равнодушен к контрабасу («Бас — это основа музыки», — говорил он).

В 1940-е гг., когда Граппелли жил в Лондоне, Джанго руководил другим квинтетом, а в 1946 г. Дюк Эллингтон пригласил его в США на концертное турне с его оркестром. Это была не очень удачная поездка, да и страна ему не понравилась. К тому времени Джанго уже перешел на электрогитару, а помимо музыки стал интересоваться живописью и даже выставлял свои картины в парижских кафе. Он вторично женился, и у него

родился еще один сын. В дальнейшем в конце 1940-х был возрожден прежний квинтет со скрипкой, который записал во Франции несколько привлекательных долгоиграющих дисков в прежнем стиле на фирме «Pathé-Marconi».

Никогда в жизни Джанго не имел ни малейшего представления о ценности денег. При заключении контрактов он называл баснословные суммы — и получал их. Он легко мог взять большие деньги и легко с ними расстаться. Из Англии он привез для себя огромный «бьюик» с шофером в белой ливрее, так как сам никогда не получил бы водительских прав.

Знаменитый цыган-гитарист Джанго был первым европейским джазовым музыкантом, нашедшим признание на родине джаза — в Америке. Он был всесторонне одаренным человеком, но у него все исходило из одного — одержимости музыкой. В нем смешались три совершенно различных компонента: цыганская музыка, европейская классика и музыка американских негров. Он не умел читать и писать, не знал нотной грамоты, поэтому его самовыражение носило характер той цельности и естественности, которые свойственны стихийно музицирующим негритянским исполнителям. Удаленный от основного русла джаза на тысячи километров, он играл с такой жесткостью и таким напором, которые были характерны только для негритянских джазменов.

Известный композитор и дирижер Констант Ламберт писал: «Несомненно, Джанго — самая интересная и самобытная фигура в джазовом мире после Дюка Эллингтона». Он был первым и единственным тогда европейским музыкантом, кто повлиял на своих джазовых коллег в Америке. Его музыка была откровением человека природы. После его неожиданной смерти 16 мая 1953 г. знаменитый негритянский пианист Джон Льюис, руководитель «Модерн Джаз Квартета», написал в память о нем пьесу «Джанго», ставшую своего рода реквиемом этому уникальному самородку. Он умел заставить гитару рассказать о печали и радости, о боли и счастье. Все это он рассказывал на языке джаза, в истории которого ему навсегда отведено почетное место.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Djangologie (1935–1938).  
Swing Guitar (1945–1946).  
Quintette of the Hot Club of France (1947).  
DjangoIogie/USA, v.1-7 (1988).

Swingin with Django (1935–1940).  
Swing de Paris (1947).  
Djangology (1949).  
First Recordings (1930).  
Legendary Django Parisian Swing.



## СЭМ РИВЕРС SAM RIVERS

**С**овременный джазовый саксофонист (тенор, сопрано, флейта) и композитор Сэм Риверс родился 25 сентября 1930 г. в Эль-Рено, штат Оклахома. Это очень способный музыкант, вся карьера которого — редкий случай! — прошла в виртуальной анонимности. Это не означает, что его мало кто знал, он даже работал с Майлсом Дэвисом в 1964 г., записывался с Сесилом Тэйлором, а в 1970-е гг. ряд его альбомов был выпущен на фирме «ABC». Но сам стиль игры и агрессивное звучание Риверса были столь оригинальны и бескомпромиссны, что он не смог найти способ прорваться в джазовый мейнстрим.

Его отец был членом более позднего, современного состава знаменитого негритянского вокального ансамбля «Fisk Jubilee Singers», организованного впервые еще в 1871 г., и аналогичного квартета «Silvertones», а мать была пианисткой.

Риверс изучал игру на фортепиано, саксофонах и скрипичном альте частным образом в Литтл-Роке (штат Арканзас) и Чикаго, где тогда жила семья, играл в школьных и местных бэндах. В 1947 г. он поступил учиться в музыкальную консерваторию в Бостоне и оставался в этом городе в течение 1950-х, регулярно играя там с такими джазменами, как Джеки Байярд, Херб Помрой, Жижи Грайс, Джо Гордон. После недолгого сотрудничества с Майлсом Дэвисом, включая поездку на гастроли в Японию, Риверс впервые сделал записи со своей собственной группой в 1965 г., что вызвало противоречивую реакцию критиков. В том же году Риверс переехал в Нью-Йорк и стал записываться там на фирме «Blue Note» с Бобби Хатчерсоном, Тони Вильямсом, Мак-Коем Тайнером. В 1971 г. Риверс вместе со своей женой Би открыл свою студию «Rivbea», она находилась



в нижней части Манхэттена, где он преподавал музыку и устраивал отдельные выступления со своей группой, включая таких гостей-джазменов, как Дьюи Редмен, Фрэнк Лоу, Чарльз Тайлер, Клиффорд Джорден и Сонни Форчун. Это был период так называемого нью-йоркского лофт-джаза, связанного с чердаками, пустующими цехами, помещениями складов, где можно было играть джаз (преимущественно авангардный) без платы за аренду.

В начале своего пути Риверс ориентировался как саксофонист на Чарли Паркера и Джона Колтрэйна, добавив теплую тональную окраску Бена Вебстера и Лестера Янга, но без вибрато. Тогда в нем чувствовалось также влияние Коулмена Хокинса и Сонни Роллинса, но затем он заинтересовался дополнительно новыми работами Альберта Эйлера и Арчи Шеппа из области фри-джаза. Он говорил: «С моей точки зрения, музыка семидесятых должна быть слиянием музыки сороковых, пятидесятых и шестидесятых».

Далее Риверс продолжал записываться на разных фирмах с разными музыкантами (Дэйвом Холлендом, Барри Альтшулем, Доном Пулленом, «Туба Трио» плюс одиннадцать человек оркестра «Winds Of Manhattan»), играл на джаз-фестивалях в США и Европе (Франция, Италия, Швейцария). В январе 1975 г. он выступил как приглашенный солист с симфоническим оркестром Сан-Франциско. Помимо сочинения и записей собственных композиций, им был создан ряд альбомов с разнообразной тематикой, среди которых «Involution» (1967), «Streams» (награда «Французской академии дисков» за лучшую запись, 1973), «Crystals» (1974), «Sizzle» (1975), «Paragon» (1977), «Colours», (запись 13 сентября 1982 г. с оркестром «Winds Of Manhattan»), «Lazuli» (1989).



## ТЕРЬЕ РИПДАЛЬ TERJE RYPDAL

Гитарист, флейтист, сопрано-саксофонист, композитор (современный джаз, фьюжн, нью-эйдж, модерн-мьюзик) родился 2 августа 1947 г. в Осло.

В своих соло этот разносторонний норвежский гитарист и композитор соединяет элементы джаза и рока, а также исполняет как современную классику, так и более модную музыку типа нью-эйдж.

Он использует необычное туше, иногда играет на гитаре скрипичным смычком, часто применяет синтезаторы и другие электронные приспособления.

Его отец Якоб Рипдаль был капельмейстером в военном духовом оркестре, а мать Ингер-Лизе — популярной певицей и актрисой. С пяти лет Терье изучал классическую музыку, играя на фортепиано, а гитару осваивал самостоятельно с тринадцати лет. Он посещал университет в Осло, где занимался по классу композиции у Финна Мортенсенна, а также познакомился с принципами лидийской хроматической концепции Джорджа Рассела, вместе с которым потом записывался, когда тот позднее бывал в Осло (1969–1970).

Поработав некоторое время поп-музыкантом, в конце 1960-х Рипдаль играл с группой своего земляка Яна Гарбарека и впервые выступил как солист-гитарист на фестивале фри-джаза в Баден-Бадене (Германия) в 1969 г., чем сразу привлек к себе внимание. Второй раз он с успехом выступил там же в 1971 г., а в 1972 г. — на джаз-фестивале в Берлине со своим собственным трио.

После этого Рипдаль организовал новую группу под названием «Odyssey» (1973), с которой стал записываться, а в 1975 г. дал первый концерт в Англии и потом посетил с этим составом

США. Рипдаль также записывался тогда с Барри Филлипсом, Джеком Де Джонеттом, Майклом Мантлером (в основном на «ЕСМ»), датским трубачом и пианистом Пале Миккельборгом в Норвегии в 1978 г. и с ним же дуэтом в 1986 г.

Видный современный композитор, Терье Рипдаль написал целый ряд работ как для своей собственной группы, так и несколько произведений расширенной формы для симфонического оркестра с участием джазовых музыкантов.

Он часто выступал в роли лидера малых и больших составов при записи таких альбомов, как «Waves» (1973), «Works» (1974), «Odyssey» (1975), «Descendre» (1979), «Eos» (1983), «Uitdisonus» (1990).



## БАДДИ РИЧ BUDDY RICH

**В**ыдающийся ударник и певец, а также фанатик автомобилей и обладатель «черного пояса» каратэ по имени Бернард («Бадди») Рич родился в Бруклине 30 июня 1917 г. С раннего возраста он принимал участие в водевильном шоу своих родителей (Wilson & Rich), а в одиннадцать лет собрал первый оркестр.

Его настоящая джазовая карьера началась в Нью-Йорке в 1938 г., когда Бадди работал в секстете кларнетиста Джо Марсалы, а потом в биг-бэнде трубача Банни Беригена, но как молодой динамичный барабанщик он особенно привлек к себе всеобщее внимание в оркестре Арти Шоу, одного из «королей свинга». Вслед за этим он внес новую искру в оркестр Томми Дорси (1939–1942), заставив его свинговать как никогда раньше.

В те годы у Дорси работал вокалистом начинающий Фрэнк Синатра, с которым нередко конфликтовал Рич, обладающий беспокойным, противоречивым характером. Однажды он поговорил свою знакомую попросить у Синатры автограф, и, получив его, она нежно прошептала: «Я так благодарна вам, Фрэнк, и если у меня будут еще три ваших автографа, я смогу их обменять на один Бинга Кросби». Тем не менее, несмотря на этот антагонизм, именно Синатра, который верил в способности Бадди, оказал ему финансовую помощь, когда тот решил организовать свой собственный бэнд в 1946 г.

Однако эра биг-бэндов тогда уже шла к своему концу, и, несмотря на изумительную игру самого Бадди Рича, его состав через два года прекратил свое существование, и барабанщик подключился к гастрوليрующей группе «Jazz at the Philharmonic» Нормана Гранца. Позже он работал с разными малыми составами, но по существу всегда оставался оркестровым

ударником, поэтому часто работал с биг-бэндами, например Гарри Джеймса.

Вряд ли какой другой ударник мог бы сравниться с его пылом и вдохновением, и лидеры оркестров не раз обращались к Бадди за помощью, ибо никто не мог зажечь и воодушевить музыкантов так, как это делал он. Внешне самоуверенный и дерзкий, он также бывал заботливым и внимательным к другим людям. Он всегда уважал настоящий талант, но ненавидел фальшь и подделку. Его отношения с людьми были столь же непосредственными, как и его игра на барабанах.

Зимой 1959–1960 гг. с ним случился первый сердечный приступ, после чего он решил заняться каратэ. «Вначале меня там чуть не покалечили, а я не знал, как себя защитить. Но я вернулся в спортзал и ходил туда четыре недели подряд, пока не получил „белый пояс“. В последующие пять–шесть лет для меня это был как бы новый образ жизни, и в конце концов я заработал свой „черный пояс“. Наверное, я — единственный музыкант, который зачислен в „Зал славы каратэ“ в Токио. Для меня это больше, чем всякие награды „Грэмми“ или „Оскар“, и я действительно горжусь этим!»

В 1966 г. Бадди Рич организовал свой собственный регулярный оркестр, исключительно свинговую группу, исполнявшую превосходные современные аранжировки и включавшую ряд отличных молодых сайдменов. Но основным источником свинга по-прежнему была фантастическая игра самого лидера.

В начале 1970-х Бадди стал исполнять другие, более современно звучащие аранжировки, некоторые даже с элементами рок-музыки. Он включил в репертуар обработки оригинального материала групп «Beatles» и «Doors», композиторов Берта Бакарака и Пола Саймона, и вскоре его открыли для себя люди более молодого поколения, среди которых он сделался фаворитом, в то же время продолжая привлекать своей игрой приверженцев биг-бэндов.

В апреле 1974 г. из-за состояния сердца врачи посоветовали ему отказаться от оркестра, и он оставил себе секстет, с которым играл в своем собственном клубе «Buddy's Place» в Нью-Йорке.

Однако в 1977 г. Рич опять возглавил реорганизованный биг-бэнд под названием «The Killer Force» с той же разнообразной музыкальной направленностью. Для него писали такие

аранжировщики, как Билл Холмен, Дон Менза, Джон Ла Барбера, Билл Редди, Дон Себески, Фил Уилсон, а 10-минутная сюита «West Side Story» в аранжировке Редди неизменно вызывала овации зала. Этот «убийственный» бэнд неоднократно выступал на европейских джаз-фестивалях (Прага, Варшава, Берлин). Его игра производила сильнейшее впечатление благодаря невероятной энергии и безупречному драйву. Невозможно понять, как выдерживало его сердце. И оно остановилось 2 апреля 1987 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                  |                                      |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| Swinging Count (1952).           | Sings Johnny Mercer (1956).          |
| This One's for Basie (1957).     | Buddy & Soul (1969).                 |
| Different Drummer (1971).        | Buddy Rich and His Orchestra (1973). |
| Sound & Jazz (1977).             | Best Band I Ever Had (1978).         |
| Live at King Street Cafe (1985). | Swings and Swings.                   |



## ЭДДИ РОЗНЕР EDDY ROSNER

**Б**елый Луис Армстронг! — так некогда гласила реклама этого действительно неординарного трубача, слава которого в нашей стране порой превышала его истинную музыкальную роль. В то же время история его жизни была настолько необычной, что едва ли найдется другой джазовый музыкант с подобной судьбой, достойной романа.

Его одиссея началась в Берлине, где он родился 26 января 1910 г. Звали его тогда Адольф Эдуард Рознер, он был сыном польского еврея-эмигранта и немки. Уже в шесть лет мальчик поступил в Берлинскую консерваторию. В этот период он заинтересовался джазом и в 1928 г. неожиданно бросил учебу. Вскоре в его руках была уже не скрипка, а труба, и он уехал в Гамбург в составе популярного танцевального оркестра Марек Вебера.

Сочетание джазовой манеры звукоизвлечения с редким по красоте тембром и необычайным лиризмом привлекли к Рознеру внимание публики и музыкантов. В 1930 г. Стефан Вайнтрауб пригласил его в свой оркестр «Вайнтрауб Синкопейторс» — это был самый известный джаз-бэнд в Германии и один из лучших в Европе. Он приезжал на гастроли в СССР летом 1935 г., но уже без Рознера.

Когда в 1933 г. Гитлер пришел к власти, Рознер покинул Германию. Сначала у него был свой коллектив в Бельгии, с которым он ездил по Европе. В 1934 г. в Италии состоялась его единственная встреча с гастролирующим там Луисом Армстронгом, после чего великий «Сэчмо» якобы подарил ему свою фотографию с надписью: «Белому Луису Армстронгу». Вскоре Рознер перебрался в Польшу, где пришел в оркестр Юрия (Ежи) Бельзацкого.

К началу 1936 г. там у него уже был собственный ансамбль из 7 человек, который успешно выступал в Варшаве, Кракове и Лодзи и приобрел широкую популярность в Польше, а затем Рознер стал владельцем собственного заведения в Лодзи под названием «У Ади» — по понятным причинам, из немецкого Адольфа он превратился в польского Ади, а позже — в русского Эдди Игнатъевича.

В 1938 г., когда его группа представляла собой уже свинговый бэнд из тринадцати человек, состоялось триумфальное турне по Франции и Скандинавии. В Париже Рознер делил сцену с Морисом Шевалье, Фернанделем и Даниель Дарье и записал восемь пластинок для фирмы «Columbia».

В январе 1939 г. оркестр Рознера вернулся в Польшу, а 1 сентября началась Вторая мировая война. Сперва Рознер хотел было уехать в США, где о нем уже знали, однако немцы отрезали морские пути, и у него не оставалось иного выбора, кроме как искать спасения у русских вместе со своей девятнадцатилетней женой — певицей Рутей Каминской, дочерью знаменитой актрисы Иды Каминской. Собрал несколько прежних музыкантов во Львове, Рознер играл там в офицерском кафе и имел успех, но затем с помощью Ю. Бельзацкого восстановил свой биг-бэнд в Белостоке, а в апреле 1940 г. впервые выступил с ним в Минске.

Это была сенсация сезона, и на оркестр обратил внимание первый секретарь Белорусской компартии П. Пономаренко, сам большой любитель джаза (редкий случай). Благодаря ему оркестр получил аппаратуру, костюмы и статус Госджаза БССР, а Рознер позднее — звание заслуженного артиста республики (1944). Концерты летом 1940 г. в Ленинграде и Москве сопровождались феноменальным успехом, а новые аранжировки известных джазовых пьес, свинг, ансамблевость и блестящий лидер-трубач сделали тогда этот бэнд у нас джаз-оркестром номер один.

Этим легендарным составом Рознер здесь никогда не записывался на пластинки. В войну оркестр гастролировал по Уралу, Сибири и Средней Азии, но в 1942 г. больше половины музыкантов вступили в польскую армию Андерса, коллектив заметно обновился и изменился. Именно этот советский состав Госджаза БССР в 1944–1946 гг. записал в Москве двадцать шесть номеров, которые в 1988 г. вошли в два альбома Рознера из серии «Антология советского джаза» Глеба Скороходова.



После войны началось возвращение на родину бывших польских эмигрантов. Рознер тоже хотел уехать, но в ноябре 1946 г. его вместе с женой неожиданно арестовали во Львове, обвинив в попытке к бегству за границу. Он надолго оказался в Магадане, где, тем не менее, организовал новый джаз-ансамбль из прекрасных музыкантов, таких же заключенных. И если вся страна тогда была вынуждена играть только польки и вальсы, в магаданских лагерях звучал отличный свинговый джаз.

«Дело» Рознера шло за подписью самого Берии, и после смерти Сталина Эдди Игнатьевича выпустили в первую очередь. В июле 1953 г. он уже был в Москве, где вскоре создал новый оркестр. В него пришли молодые аранжировщики В. Людвиковский и Ю. Саульский, и в дальнейшем в 1960-е гг. Рознер ориентировался в основном на молодежь. В каждом концерте по-прежнему звучал его знаменитый «Голубой прелюд», но его сердце больше не лежало к работе в России.

Добиваясь выездной визы, последние годы он работал от Гомельской филармонии и в 1972 г. после многолетнего отсутствия вернулся в Западный Берлин. Его оркестр унаследовал Анатолий Кролл.

Несмотря на давний комплимент Армстронга, Рознер всю свою жизнь фактически подражал Гарри Джеймсу, и его вкусы бывшего скрипача были близки балладному джазу 1930-х со струнными секциями. Однако здоровье не позволило ему долго работать, и 8 августа 1976 г. его не стало.

Так закончилась невероятная одиссея этого выдающегося трубача, композитора и дирижера. Его похоронили на Берлинском кладбище. В марте 1993 г. в московском зале «Россия» состоялся мемориальный концерт, и в том же году в Москве вышла книга о Рознере его соратника и коллеги Ю. В. Цейтлина.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Мелодия» М60-48361-004, М60-48411-008 (запись 1930-х гг.).



## СОННИ РОЛЛИНС SONNY ROLLINS

**В**еличайший саксофонист современности Теодор Уолтер Роллинс по прозвищу «Сонни», т. е. «Сынок», родился 7 сентября 1929 г. в Нью-Йорке. В течение последних тридцати лет после смерти Джона Колтрэйна он неизменно каждый год занимал первое место как тенорист по всем многочисленным анкетам и опросам.

Его старший брат играл на скрипке, Сонни, когда ему было девять лет, некоторое время брал уроки игры на фортепиано. Но, в общем, музыка тогда его еще не очень интересовала, и уроки эти вскоре прекратились. Впервые он взял в руки альт-саксофон в 1944 г., когда учился в средней школе, а в 1947 г., после окончания школы, Роллинс начал кое-где подрабатывать в Нью-Йорке, уже как тенорист. Но даже в то время он не был еще уверен, что станет заниматься музыкой профессионально. Он стал ею интересоваться больше после того, как в конце 1948 г. сделал свои первые записи на пластинки с вокалистом по имени Бэбс Гонзалес на фирме «Capitol».

В начале 1950-х Сонни Роллинс был уже одним из доминирующих саксофонистов на джазовой сцене. В 1951 г. он провел шесть месяцев с группой Майлса Дэвиса, впервые посетил с концертами Чикаго, записывался также с Бадом Пауэллом, Телониусом Монком, Артом Блэки, Джей Джей Джонсоном, Тэдом Дамероном, Фэтсом Наварро, т. е. с ведущими негритянскими боперами. В 1955 г. он присоединился к блестящему квинтету Клиффорда Брауна–Макса Роуча, но после внезапной смерти Брауна летом 1956 г. в результате автокатастрофы состав распался. Роллинс еще оставался с Роучем некоторое время, но после 1957 г. он возглавлял только свои собственные комбо (иногда это было просто трио — плюс бас и ударные, без рояля).

Вскоре слава Роллинса достигла уровня, который раньше имела слава Стена Гетца, а позже — Джона Колтрэйна. Влияние Роллинса на всех других тенористов было огромным. Он являлся стержнем школы хард-бопа. Правда, в середине 1960-х он немного пробовал играть фри-джаз, но потом вернулся в русло «главного течения». Он выступал в Японии (1963), Берлине (джаз-фестиваль, 1964), Лондоне (клуб Ронни Скотта, 1965).

В 1968–1971 гг. Роллинс временно оставил джазовую сцену, уехал в Индию, изучал йогу и дзен-буддизм. С июня 1971 г. он вновь начал выступать с концертами в джаз-клубах, ежегодно посещал Европу (фестивали в Монтрё, Антибе, часовая передача на Би-Би-Си), писал музыку для фильмов (тема «Alfie»). В середине 1970-х он также начал использовать сопрано-саксофон. В числе многих десятков его альбомов можно отметить «Work Time» (1955), «Tenor Madness» (1956), «Way Out West» (1957), «The Bridge» (1962), «Next Album» (1972), «Nucleus» (1975), «Solo Album» (1985), «Old Flames» (1993). Его великолепный диск «The Cutting Edge» (1974) получил во Франции награду «Гран-При» от Парижской академии музыки, равнозначную американской премии «Грэмми». Среди его наиболее известных собственных композиций — «Oleo», «Airegin», «Doxy», «St. Thomas», «Sonnymoon For Two».



## МАКС РОУЧ MAX ROACH

**Б**арабанщик Макс Роуч, родившийся 10 января 1925 г. в Бруклине, Нью-Йорк, является одним из главных основателей стиля би-боп в современном джазе. Он полностью изменил роль ударника в эволюции джаза и стал символом, заслуживающим включения в пантеон славы музыкальных исполнителей.

Его мать пела госпел, и Макс начал играть на барабанах в госпел-бэнде в возрасте десяти лет. Он получил образование в Манхэттенской музыкальной школе и в 1942 г. уже стал работать с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и другими первыми боперами в знаменитых джаз-клубах «Монро» и «У Минтона». Становлением своего стиля Макс был обязан другому великому барабанщику, Кенни Кларку, который был старше его на десять лет.

Его дебют на студии звукозаписи состоялся в феврале 1944 г. в составе Коулмена Хокинса, и в том же году он работал с Диззи Гиллеспи на 52-й улице, а немного позже с Бенни Картером в Калифорнии. Вернувшись в Нью-Йорк в 1945 г., он стал наиболее занятым молодым ударником новорожденного бопа, работая с малыми составами Майлса Дэвиса, Чарли Паркера и другими группами. В мае 1949 г. вместе с Паркером он выступал на первом джаз-фестивале в Париже. В 1950-е гг. у него был прекрасный квинтет с участием Клиффорда Брауна.

В 1960-е гг. Роуч всегда имел свои собственные составы, музыканты в которых иногда менялись, но формула «Макс Роуч плюс 4» стала прототипом хард-бопового комбо. Сам он оказал огромное влияние на всех барабанщиков, которые в то время пришли в джаз. Его манера использовать для поддержания ритма вместо большого барабана верхнюю тарелку широко

имитировалась перкуссионистами всего мира. В 1960-х он также заинтересовался разными произведениями расширенных форм, стал писать даже сюиты (например, «Freedom Now Suite»), посвященные расовым проблемам, в исполнении которых принимала участие его жена, певица и актриса Эбби Линкольн (они развелись в 1970 г.).

Макс Роуч сделал также и педагогическую карьеру. С 1972 г. он является профессором музыки в университете Амхерста, штат Массачусетс, читает лекции по истории негритянской музыки в других местах, в частности, в знаменитой школе джаза в Леноксе. Но он, конечно, все это время продолжал играть — в 1989 г. выступал вместе с Диззи Гиллеспи на концерте в Париже, а в 1990-х у него был даже сдвоенный квартет (акустические инструменты плюс струнные). В течение своей активной, продолжительной жизни в джазе Роуч записывался так часто (как сайдмен и лидер) и со столькими музыкантами и составами, что его дискография ныне насчитывает несколько сотен альбомов.



## ДОН РЭДМЕН DON REDMAN

**Д**ональд («Дон») Мэттью Рэдмен родился 29 июля 1900 г. в Пьедмонте, штат Западная Вирджиния, где его отец играл в духовом оркестре, а мать была певицей. Будущий мастер биг-бэндového письма рос вундеркиндом — уже в три года он начал играть на фортепиано и трубе, в шесть выступал с оркестром и, подрастая, освоил игру практически на всех других инструментах, включая скрипку, изучив при этом гармонию, теорию и композицию.

Полностью завершив музыкальное образование в консерваториях Бостона и Детройта, в начале 1923 г. Дон Рэдмен приехал в Нью-Йорк и там в июле того же года присоединился в качестве альт-саксофониста к первому биг-бэнду пианиста Флетчера Хэндерсона, когда тот играл еще в клубе «Алабама» для белой аудитории в нижней части города. Именно с этим оркестром связано появление аранжированного джаза, что было результатом экспериментов Рэдмена как автора партитур, написанных для состава Хэндерсона.

В его первых аранжировках чередовались соло и простое изложение мелодии различными группами оркестра в традиционных гармониях. Но довольно скоро Рэдмен открыл главный принцип, который действует в биг-бэндах и по сей день: разделение оркестра на группы медных духовых и саксофоны и их противопоставление друг другу. Саксофон стал тогда уже обязательным инструментом любого джаз-оркестра, и суть предложенной Рэдменом модели состояла в том, что одна группа вела основную мелодическую линию, а другая отвечала ей в паузах или подчеркивала мелодию короткими ритмическими риффами. Затем эта процедура менялась на обратную. Таким образом, здесь был использован тот же традиционный прием «оклика-ответа»

(антифона), но в новом качестве. Кроме того, Рэдмен писал «сольные» пассажи уже не для одного инструмента, а для целых оркестровых групп — это были вариации на основную тему в виде импровизированных корусов, которые он гармонизировал для саксофонов и меди отдельно. И все это происходило на фоне пульсирующего, сильно синкопированного ритма. Одним из классических примеров этого нового подхода к оркестру была запись Флетчера Хэндерсона «Sugar Foot Stomp» (1925).

Позже Хэндерсону пришлось самому постепенно осваивать оркестровую технику письма, когда в марте 1927 г. Рэдмен ушел от него и уехал в Детройт на место музыкального директора ансамбля «Cotton Pickers» Вильяма Мак-Кинни. Благодаря ему этот периферийный состав приобрел большую известность и в нем значительно усилилась роль саксофонной группы. В 1931–1940 гг. Дон Рэдмен был лидером собственного бэнда, который в 1930-х стал одним из ведущих оркестров классического свинга. Тогда это был также первый цветной свинговый бэнд, имевший целую серию своих радишоу в эфире (1932).

После 1940 г. Рэдмен чаще работал в качестве аранжировщика для других лидеров — Поля Уайтмена, Джимми Дорси, Каунта Бэйси, Гарри Джеймса. Действительно, с любой точки зрения, он был первым настоящим аранжировщиком в истории джаза, первым музыкантом, сочетавшим в себе как вдохновение, так и академические знания, необходимые для работы в этой области.

Но, кроме этого, он был также превосходным инструментальным солистом на альт- и сопрано-саксофонах и иногда пел в своеобразной речитативной манере. Среди его собственных наиболее известных (и успешных) композиций — «Gee, Baby, Ain't I Good To You», «Cherry», «How'm I Doin» и главная тема его оркестра 1930-х «Chant of the Weed». Прекрасным примером его наследия является альбом «Don Redman — Master of the Big Band» (на «RCA Victor»).

После войны Рэдмен снова вернулся к своему оркестру, который стал первым большим джазовым составом, гастролировавшим по Европе в 1946–1947 гг. (с солисткой Инес Кэвэно). В дальнейшем в 1950-х сам он играл на саксофоне гораздо реже, работая в основном музыкальным директором для бродвейской звезды и певицы Перл Бэйли. Она снималась также в кинофильмах «Carmen Jones» (1954) и «St. Louis Blues» (1958),

а в бродвейском мюзикле «House of Flowers» (1955) на сцене вместе с ней в небольшой роли появлялся и сам Рэдмен. Ему было не впервой работать с певицами, так как в 1924 г. он записывался с «блюзовой императрицей» Бесси Смит, а в 1940-х аранжировал для Эллы Фитцджеральд.

Последний раз как инструменталист он записывался в 1958–1959 гг. (на «Roulette»), но свою главную роль, свое предназначение в мире джаза он выполнил уже давно и по праву занял в нем одно из важнейших мест.

Дон Рэдмен скончался в Нью-Йорке от сердечного приступа 30 ноября 1964 г.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

Shakin the African (1931).

Doin the New Low Down (1931–1933).

For Europeans Only (1946).

Chronological Don Redman (1931–1941).





## САН РА SUN RA

**П**рилив «новой волны» в современном джазе, с которой было связано появление так называемой «Black Music», происходил по разным направлениям, и одно из них определялось культурой андеграунда. Крайне необычным представителем ее явился человек, личность которого была неизменно окружена некоей мистикой. Его имя — Сан Ра, и свое происхождение он намеренно держал в тайне. Он говорил: «Мой знак Зодиака — Близнецы. Я рожден в месяце мае. Зона прибытия на Землю — США». И все.

Тем не менее, некоторые факты его жизни могли быть установлены. Считается, что клавишник, композитор и лидер Герман «Сонни» Блаунт (Ле Сони'р Ра) родился 22 мая 1914 г. в Бирмингеме, штат Алабама. Он утверждает: «Ра — это египетский бог Солнца, и я всегда назывался Сан Ра. Не помню, чтобы когда-то имел какое-либо другое имя» (по-английски «Sun» также означает «солнце»).

Он рос в Гэри, штат Индиана, затем учился в Вашингтоне. «Изучать музыку мне помогали силы природы, и этот процесс еще продолжается, но в колледже Вашингтона я изучал музыку с частным преподавателем».

С 1946–1947 гг. он жил в Чикаго и работал пианистом в оркестре Флетчера Хэндersona в клубе «Де Лайза», а также писал аранжировки для таких известных джазовых лидеров того времени, как Эрл Хайнс и Билли Экстайн. В течение многих лет Сан Ра был активным музыкантом в Чикаго и постепенно стал центральной фигурой группы негритянских экспериментаторов в области новой музыки. В 1961 г. он переехал в Нью-Йорк вместе с частью своих единомышленников, которые вошли в его «Космический солнечный оркестр», называвшийся

«Solar Arkestra», «Spase Arkestra» и «Intergalactic Myth-Science Arkestra».

Это скорее была одна семья, чем оркестр — некоторые музыканты (альтист Маршалл Ален, тенорист Джон Гилмор, баритонист Пэт Патрик) пришли к нему в Чикаго еще в 1956 г. и более трех десятилетий оставались с ним. Их штаб-квартира — «Sun Studio» в нью-йоркском районе Ист-Виллидж, где были объединены место жительства, зал для репетиций и студия записи «Saturn».

Композитор Билл Мэтью писал как-то: «Потусторонние мотивы, постоянно присутствующие в музыкальном мышлении Сан Ра, проистекают всецело из его поэтической логики. Он создает свою музыку с позиций, которые находятся за пределами нашего повседневного сознания. Он как бы чувствует другие плоскости существования, известные музыкантам, поэтам и волшебникам, которые будут всегда, пока существует человечество. Сан Ра уникален по своей манере, в которой он связывает эту вековую трансцендентальную философию с современным джазом и современной жизнью».

Его музыка носит название «Солнечной», «Природной», «Пространственной», а композиции и пластинки — «Дружеская галактика», «Танцующие тени», «Гелиоцентрические миры», «Спонтанная простота», «Ангелы и демоны за игрой», «Ракета „9“ отправляется на планету Венера», «Волшебный город», «Кристалльные сферы» и т. д. Это как бы музыка далекого будущего, и она была настолько нова, что не укладывалась даже в понятие «нового джаза», к которому причислялись такие негритянские артисты, как Арчи Шепп, Ферроу Сэндерс, Росвелл Радд, Орнетт Колмен, Альберт Эйлер и др.

Музыканты Сан Ра выходят на сцену в самых невероятных красочных костюмах — меховые шляпы, шлемы и тюрбаны, бурнусы и ниспадающие голубые мантии, африканские расписные рубашки, украшенные бусами, бубенчиками и т. п. Обычно в оркестре около двадцати исполнителей, но есть еще танцоры, вокалисты и даже глотатель огня, а на экране позади бэнда демонстрируются цветные картины. Это зрелищный театральный перформенс, включающий десятки деталей и музыку множества разнообразных инструментов.

Сам Сан Ра использует рояль, клавишет, синтезатор, рок-сикорд, «солнечную арфу» и особый орган «Space Master»,

изготовленный по заказу, а каждый человек в ансамбле, помимо своего основного инструмента, играет еще по крайней мере на одном барабане. Организация Сан Ра действительно уникальна, и во всем мире больше не было ничего подобного. «Я настроен в резонанс с природой и ее звуковыми колебаниями», — говорил он не раз. В Нью-Йорке Сан Ра одно время был членом Гильдии джазовых композиторов, а потом организовал собственное объединение «Бесконечность Инкорпорейтед». Его оркестр часто выступал в нью-йоркском клубе «Slugs», ездил на гастроли в Мексику и Европу, а в мае 1990 г., уже на излете своей необычной карьеры, Сан Ра каким-то чудом попал на наш достопамятный джаз-фестиваль в Москве, проводившийся в театре эстрады. Но его прежний космический антураж здесь был скорее похож на бесконечное африканское шаманство, гипнотическое и далеко не «солнечное», да и кто знает, сколько уже лет ему тогда было на самом деле. Все же разные источники называют год его рождения в пределах 1910–1928 гг., и мы точно знаем лишь то, что свой земной путь этот мистический человек, вошедший, тем не менее, во все энциклопедии джаза, окончил в Нью-Йорке 30 мая 1993 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- We Travel the Spaceways (1956–1960).
- We are in the Future (1961).
- Cosmic Tones for Mental Therapy (1963).
- Heliocentric Worlds of Sun Ra (1965).
- Monorails and Satellites (1960).
- Atlantis (1967–1969).
- Holiday for Soul Dance (1968–1969).
- My Brother the Wind (1969–1970).
- Solar Myth Approach (1970–1971).
- Astro-Black (1972).
- Space in the Place (1972).
- Unity (1977).
- Visions (1978).
- Sunrise in Different Dimensions (1980).
- Of Mythic Worlds (1981).
- Reflections in Blue (1986).
- Hours After (1988).
- Out There a Minute (1990).
- Destination Unknown (1992).
- Sun Ra Visits Planet Earth.



## КАРЛОС САНТАНА CARLOS SANTANA

**И**мя этого высокопрофессионального гитариста отсутствует во всех энциклопедиях джаза и встречается, в основном, только в поп- и рок-разделах сборников популярной музыки и каталогов дисков. Тем не менее, он пользуется широкой известностью и глубоким уважением среди джазовых и джаз-роковых музыкантов, с которыми нередко выступал и записывался. Это такие громкие имена, как Джон Мак-Лафлин, а также Ларри Кориэлл, Бадди Майлс, Эл Купер, Майкл Блумфилд и даже Элис Колтрэйн, жена Джона (альбом «Illuminations», 1974). Это звезда современной музыки, и недаром его выступление в Москве в 1990-х прошло с небывалым ажиотажем.

Карлос Сантана родился 20 июля 1947 г. в Аутлане (Мексика). В пять лет начал играть на скрипке, его учил отец, тоже скрипач из ансамбля народной музыки «Марьячи», а с пятнадцати лет уже выступал как гитарист и певец в пограничном с США мексиканском городе Тихуана. Затем переехал в США, жил в испанском районе Сан-Франциско и в 1967 г. организовал рок-группу, которая сначала играла ритм-энд-блюз, а потом латиноамериканскую и афро-кубинскую музыку. С 1969 г. он стал записываться на фирме «Columbia» и в том же году с большим успехом выступил на знаменитом фестивале в Вудстоке.

Его первый альбом назывался просто «Santana», но в 1970 г. вышел ставший более популярным диск «Abraxas», где Карлос находился под заметным влиянием гитариста Питера Грина из английской группы «Fleetwood Mac». Рок-альбом «Santana III» появился в 1971 г., а запись его «живого» концерта с Бадди Майлсом была сделана в 1972 г.

Впервые Сантана записался с Джоном Мак-Лафлином в 1973 г., это был прекрасный акустический дуэт, а диск назывался «Love, Devotion And Surrender». Впоследствии с Мак-Лафлином он записывался еще в 1977 г. в его тогда существовавшем «Mahavishnu Orchestra».

Несмотря на всю свою эклектику, основной тенденцией в музыке Сантаны была склонность не столько к року, сколько к идеям латиноамериканского джаз-рока. В этом направлении играли его группы «Molo» (с братом Хорхе), «Chepito And The All Stars» (с перкуссионистом Чепито Ареасом), «Azteca» и т. д. Под латиноамериканским влиянием Сантаны заметно изменилась ритмика ансамбля «Weather Report» (когда он там играл), Херби Хэнкока, Брайена Огера, Херби Мэнна. Его ориентация также повлияла на британские афро-роковые группы «Osibisa», «Third World» и т. д. Всего им было записано более тридцати именных пластинок, в основном на фирме «Columbia».

## ЮРИЙ САУЛЬСКИЙ



**В** 1965 г. во всей стране была очень популярна песенка «Черный кот» в исполнении Тамары Миансаровой, благодаря чему имя автора песни стало знакомо самой широкой публике. Это был известный композитор Юрий Саульский. Но для нас гораздо важнее его джазовая стезя.

Юрий Сергеевич Саульский родился в Москве 23 октября 1928 г. Он рано освоил рояль и аккордеон и, будучи военным воспитанником, хорошо играл на валторне. С джазом он познакомился еще в 1944 г. и в первые послевоенные годы был пианистом в разных джазовых ансамблях столицы. Позже, во время учебы в Московской консерватории, его не раз приглашали с аккордеоном поиграть джаз на встречах в ВОКСе (было тогда Всесоюзное общество культурных связей с заграницей).

В 1954 г. Юрий Саульский окончил теоретико-композиторский факультет консерватории и затем являлся музыкальным руководителем джаз-оркестра ЦДКЖ под управлением братьев Покрасс и работал с Эдди Рознером, который только что восстановил свой биг-бэнд. Для него Саульский написал новую оркестровку знаменитого «Сент-Луис блюза» и сочинил пьесу «Соло на ударных», коронный номер нашего ветерана-барабанщика Бориса Матвеева.

В конце 1956 г. Юрий Саульский был приглашен руководить реорганизованным оркестром ЦДРИ, созданным на основе легендарной московской «Восьмерки», где показал себя не только отличным музыкантом-исполнителем, но и композитором, аранжировщиком, музыковедом-теоретиком. Тогда шла подготовка к Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, в программу которого входил джазовый конкурс. Оркестр стал его лауреатом, завоевав серебряную медаль.

В 1961–1962 гг. Саульский стал главным дирижером Московского мюзик-холла, где едва ли было много джаза, который его по-прежнему привлекал. И неудивительно, что на 2-м Ленинградском джаз-фестивале он выступил как руководитель нового состава — вокально-инструментального оркестра «ВИО-66», ориентированного на серьезную пропаганду джаза. Состав был необычен, так как кроме традиционных оркестровых секций по инструментам в нем участвовал смешанный вокальный октет (тогда еще с двадцатилетней Валентиной Толкуновой), используемый по образцу «Ray Conniff Singers».

Среди музыкантов этого оркестра были наши известные джазмены А. Козлов, И. Бриль, Ю. Чугунов, М. Цуриченко, В. Ткалич, А. Соболев, В. Журавский, А. Герасимов, партитуры писал А. Мажуков. В 1968 г. «Мелодия» выпустила единственную пластинку «ВИО-66». Вскоре оркестр распался, показав всего три программы; больше таких составов у Саульского не было.

С 1971 г. Саульский стал председателем комиссии популярной инструментальной музыки в Московском Союзе композиторов. Не порывая связи с джазом, он писал музыку к спектаклям драмтеатров и пятнадцати кино- и телефильмам, сочинил балет, вокальные циклы, а также большое количество джазовых пьес и эстрадных песен (например, «Татьянин день»), т. е. занимался профессиональной работой. Ему принадлежит методическое пособие для музучилищ по аранжировке для джаз-оркестра (1977) и множество статей.

Юрий Саульский в 1960–1980-е гг. бывал членом и лидером жюри бесчисленных конкурсов песни и джазовых фестивалей, тем не менее, в 1995 г., тряхнув стариной, он в дуэте с А. Козловым прекрасно исполнил «Body and Soul» на фестивале памяти Утесова в Одессе. В 1978 г. ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств России, а в 1988 г. Юрий Саульский стал народным артистом России. Сейчас он — президент Московской джазовой ассоциации АО «ГОСКО», на счету которой уже немало значительных акций — от грандиозного международного джаз-фестиваля 1990 г. до 2-го ММДФ-94, посвященного 60-летию оркестра Олега Лундстрема. Мы часто видим теперь Юрия Саульского по телевидению, где этот действительно видный джазовый организатор и композитор что-либо открывает, презентует, показывает и рассказывает, знакомым жестом поправляя свои неизменные очки.



## ХОРЭС СИЛВЕР HORACE SILVER

**П**ианист и композитор современного джаза Хорэс Уорд Мартин Таварес Силвер, сын португальца с Островов Зеленого Мыса, родился 2 сентября 1928 г. в Норуолке, штат Коннектикут. В школе учился играть на саксофоне, брал частные уроки игры на фортепиано у церковного органиста.

Затем Хорэс начал подрабатывать в местных клубах как тенорист и пианист. В 1950 г. его услышал Стен Гетц, в то время уже знаменитый джазовый тенор-саксофонист стиля кул, и пригласил в турне со своим квинтетом. Проведя с ним год, Силвер обосновался в Нью-Йорке.

Там он стал работать и записываться с Коулменом Хокинсом, Терри Гиббсом, Лестером Янгом, в 1953–1955 гг. вместе с Артом Блэки руководил первым составом знаменитой впоследствии группы Блэки «Jazz Messengers». В 1954 г., по анкете критиков журнала «Down Beat», Силвер был признан «новой звездой». Помимо своего особо характерного туше и фортепианного стиля, возникшего вначале под влиянием Бада Пауэлла, Силвер проявил большой талант как композитор, записывая свои оригинальные работы с собственным квинтетом, которым руководил с сентября 1956 г. «The Preacher», «Doodlin'», «Sister Sadie», «Song For My Father» стали джазовой классикой.

В его музыке сочетались ритм-энд-блюз, би-боп и госпел, позже хард-боп, соул-джаз и фанк, о чем можно судить по сделанным им десяткам и сотням записей, в основном на фирме «Blue Note». Со своим составом Силвер посещал Японию и Европу, выступал на самых престижных джаз-фестивалях. В 1974 г. он переехал в Лос-Анджелес и следующим летом собрал новую, более многочисленную группу с гитарой и вокалистами (плюс



труба, тенор-сакс, бас, ударные и сам — за роялем). Его популярность стала интернациональной, он побывал во Франции, Италии, Англии и Финляндии, совершил удачное концертное турне по Бразилии, продолжал писать новые композиции и записывать диски. В 1970-е гг. он экспериментировал со струнными инструментами, африканской и индийской перкуссией и опять же с группой вокалистов. В начале 1980-х, уйдя из «Blue Note», организовал собственную фирму записи «Silvertone». Его новый альбом «It's Got To Be Funky» был выпущен в 1993 г. на фирме «Columbia».

Со своим бывшим ансамблем «Каданс» наш выдающийся трубач Герман Лукьянов на VIII Московском джаз-фестивале в 1982 г. исполнил и записал весьма привлекательную собственную тему — это была пьеса под названием «Золотые руки Силвера». Она была написана им в честь этого прославленного, талантливого композитора и пианиста нашего времени.

## ВЛАДИМИР СИМОНЕНКО



**Д**жазовая литература на разных языках представляет собой весьма большой пласт мировой публицистики, и когда ее совсем не было в нашей стране на русском языке, а спрос на нее среди джаз-клубов был огромным, появлялись переводчики-любители. Они выпускали самодельные книги о джазе (джазовый «самиздат»), рассылали их по другим клубам, обменивались, размножали — в общем, сделали немало. Итоги их спонтанных усилий в разных городах за тридцать лет (1960–1990) говорят сами за себя — существует более шестидесяти книг о джазе на русском языке. Это книги по истории и социологии джаза, биографические и справочные издания, энциклопедии и сборники статей, инструментальные пособия и оригинальные работы — целая библиотека.

Пожалуй, из всех этих самостийных литераторов 1960-х наиболее последовательную и основательную книжную карьеру как профессионал джаза сделал впоследствии киевлянин Владимир Степанович Симоненко.

Он родился в Кировограде 28 июля 1940 г., и в то время, когда мы узнали о нем, ему было лет двадцать пять. Он сам много играл тогда в разных джазовых составах в Киеве, имея за собой в прошлом музыкальную школу, а в 1965 г. организовал там первый джаз-клуб, где проводил тематические лекции и джазовые концерты.

Но специальность филолога, полученная им в Киевском госуниверситете, и знание языков больше располагали к работе с печатным словом, особенно благодаря тому, что Володя наладил контакты с местным издательством «Музична Украина». Вначале он кое-что переводил из джазовой литературы, а в 1972 г. редактировал журнал «Эстрада-72» на украинском языке.

Однако широкую известность в джазовых кругах имя Владимира Симоненко приобрело немного раньше, когда в 1970 г. он выпустил в «Музичной Україні» первую советскую джазовую антологию — сборник нотного материала «Мелодии джаза», включавший около двухсот самых популярных джазовых тем. Это была хорошая и полезная для всех джазменов книга, а главная заслуга Симоненко заключалась в том, что он сам ее составил и пробил в печать массовым тиражом в то время, когда ничего подобного у нас вообще нигде не было. Эта книга оказала неоценимую помощь всему нашему джазовому сообществу, она до сих пор в ходу и пользуется большим спросом (особенно у студентов музучилищ, где есть эстрадные отделения), в том числе и три ее последующих переиздания в «Музичной Україні» с изменениями и дополнениями автора-составителя. Музыканты считают сборник Симоненко хрестоматией джаза.

В Киеве под его редакцией вышел перевод с чешского музыкально-технической книги «Основы джазовой интерпретации» Хорвата и Вассербергера (1980), а в следующем году Симоненко снова выступил как составитель и автор первого на русском языке словаря джазовой терминологии «Лексикон джаза». Фактически, это была очередная добросовестная компиляция (Симоненко, конечно, не сам все это придумал), так как подобная трактовка терминов, в общем, давно принята в джазовой практике во всем мире, но очень хорошо, что она наконец появилась и на русском языке. Этот наш «Лексикон» быстро стал библиографической редкостью и его даже трудно рекомендовать любителям и студентам по причине отсутствия в библиотеках.

Как и многие из бывших джазфэнов, с открытием эстрадных отделений в 1970-х Симоненко также стал ведущим педагогом по джазу в Киевском музучилище. В течение 1980-х гг. приходилось довольно часто с ним встречаться в самых разных местах и обстоятельствах — от Днепропетровского джаз-фестиваля 1982 г. до Московского Дома композиторов.

В конце 1980-х Симоненко провел у себя в городе гигантский джаз-фестиваль «Голосеево-88», председателем оргкомитета которого он являлся, и эта традиция сохранилась в Киеве вплоть до настоящего времени. Само собой разумеется, что в процессе организации Советской джазовой федерации в том же 1988 г. Симоненко оказался в ее Центральном совете.

Потом Симоненко долго болел и ушел из жизни в 1998 г.



## ЗУТ СИМС ZOOT SIMS

**В** истории джаза есть немало таких музыкантов, которым было всегда ясно, что каждый должен играть не просто «авангард», а то, что он хорошо знает и любит. Эталоном мэйнстрима, действенным гарантом вкуса, драйва и музыкального воображения всю свою жизнь был джазовый тенорист Зут Симс. Он родился в Иглвуде, штат Калифорния, 29 октября 1925 г. Звали его тогда Джон Хэйли Симс. Семья была музыкальная — старший брат Рэй стал тромбонистом, и во время учебы в средней школе Джон Хейли научился играть на кларнете. С 1941 г. он уже начал работать профессионально в больших джаз-оркестрах, когда подобные музыкальные составы достигли своей популярности в дни расцвета свиногого стиля.

Симс прошел хорошую школу биг-бэндов в оркестрах Кенни Бейкера, Бобби Шервуда, Сонни Данхэма, Боба Астора и Бенни Гудмена, где получил свое прозвище «Зут» («Zoot» — модный парень).

В 1944–1946 гг. его призвали в армию, он служил в ВВС, а после демобилизации снова вернулся в состав Гудмена, с которым сделал свои первые записи.

Для карьеры и профессионального роста Симса как джазового инструменталиста очень важной была его работа в знаменитом оркестре Вуди Германа «The Second Herd» (1947–1949), где он являлся одним из членов уникальной саксофонной секции, получившей название «Four Brothers» (три тенора и баритон), что принесло ему известность среди музыкантов и широких масс любителей джаза. И в начале 1950-х он провел несколько лет в своего рода «джазовой консерватории» — оркестре «прогрессивного» стиля Стена Кентона.

В дальнейшем Зут Симс играл с самыми разными составами. Это были комбо с коллегой-тенористом Элом Коном и концертный бэнд Джерри Маллигена, выступления в нью-йоркском джаз-клубе «Half Note» и гастролы с группой «Birdland All Stars», поездки в Южную Америку, Европу и Австралию. А в мае-июне 1962 г. мы смогли увидеть и услышать его в числе других великолепных солистов сборного биг-бэнда Бени Гудмена во время его концертов в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах.

Стилистически Симс явно произошел от Лестера Янга, который был его первоначальным кумиром, но постепенно ввел в свою игру более широкую гармоническую практику ранних тенористов современного джаза. Впоследствии он приобрел свой совершенно особый, характерный саунд и стиль, отличающийся неизменно теплым звучанием, естественным, неотразимым чувством свинга, безупречной структурной концепцией и мелодической изобретательностью импровизаций, равным образом превосходный как в быстрых темпах, так и при исполнении баллад.

С середины 1960-х основным импресарио Симса стал известный в джазовых кругах деятель и продюсер Норман Гранц, с группой которого «Jazz at the Philharmonic» Зут много гастролитовал по США и Европе, выступал на многочисленных джаз-фестивалях в Ньюпорте, Монтеррее и т. д. А когда Гранц в 1973 г. организовал свою новую фирму записи «Pablo» (в память о своем друге-художнике Пикассо), все последующие новые пластинки Симса стали выходить почти исключительно с этой этикеткой. В 1970–1980-е гг. появилось более сорока дисков Симса, на которых Зут играл с пианистом Джимми Роулсом и скрипачом Джо Вентути, трубачом Гарри Эдисоном и барабанщиком Бадди Ричем, гитаристом Баки Пичцарелли и оркестром Каунта Бэйси.

В ноябре 1976 г. в Карнеги-Холле состоялся памятный юбилейный концерт Вуди Германа, посвященный 40-летию его оркестра, в котором участвовали все его ветераны, включая и Зута Симса. В последние годы он стал использовать в своей игре альт- и сопрано-саксофоны, а иногда и пел. Это внимательный, понимающий музыкант, с большим чувством ответственности за каждое свое выступление или запись. «С пятнадцати лет я работаю в шоу-бизнесе, — говорил он, — а это значит, что вы

не можете считать свою музыку чем-то само собой разумеющимся, к ней всегда нужно относиться вполне серьезно».

С 1982 г. Зут Симс стал работать меньше из-за болезни. Ему сделали операцию, но 23 марта 1985 г. он умер от рака в нью-йоркском госпитале в возрасте 59 лет. Он был членом Всеамериканского общества защитников живой природы, входил в объединение «New York Jazz Repertory Company», а за свои записи дважды был представлен в номинации «Грэмми» (1977 и 1979 гг.).

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                               |                                   |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| Brother in Swing (1954–1956). | Zootcase (1954–1956).             |
| Happy Over There (1957–1958). | Down Home (1960).                 |
| Hawthorne Nights (1976).      | If I'm Lucky (1977).              |
| For Lady Day (1978).          | Just Friends (1978).              |
| Passion Flower (1979).        | I Wish I Were Twins (1981).       |
| Blues For Two (1982).         | Quietly There (1984).             |
| In a Sentimental Mood (1984). | The Best of Zoot Sims (on Pablo). |



## ФРЭНК СИНАТРА FRANK SINATRA

**Б**удущий всемирно известный певец и киноактер Фрэнсис Альберт Синатра появился на свет 12 декабря 1915 г. в небольшом городке Хобокен, штат Нью-Джерси, в семье итальянских переселенцев. Его отец был боксером и мечтал обеспечить сыну карьеру врача или инженера. Но однажды в 1930-х гг. Фрэнк увидел фильм с участием тогда уже популярного певца Бинга Кросби и пришел к выводу, что и сам сможет так же петь. Он решил попробовать стать певцом или актером.

К своей популярности он, однако, продвигался весьма медленно. Сначала Синатра вообще работал спортивным репортером в местной газете, потом принимал участие в любительском конкурсе певцов. С 1937 г. он начал выступать на эстраде и по радио с вокально-инструментальным квартетом «Хобокен Фоур». Но лишь через два года его дела пошли на лад, когда Фрэнка пригласил на работу в свой оркестр блестящий трубач Гарри Джеймс, с которым 13 июля 1939 г. на фирме «Виктор» он записал свою первую в жизни пластинку.

Следующий шаг вверх по лестнице успеха этот «тощий паренек» сделал в начале 1940 г., став вокалистом одного из самых первоклассных биг-бэндов эпохи свинга, которым руководил выдающийся лидер-тромбонист Томми Дорси. Синатра расцвел с Дорси, он не раз подчеркивал, что игра Томми помогла ему развить чувство фразировки, особую, свойственную ему дыхательную атаку звука, художественный вкус. Фрэнк сам всегда стремился к совершенству и упорно работал над своим вокалом. К сентябрю 1942 г., записав с Дорси более восьмидесяти песен, Синатра почувствовал себя достаточно уверенно, чтобы пуститься в свободный полет.

Начались его сольные выступления в театрах, клубах, на радио, а самое главное — работа в студиях записи фирмы «Columbia», с которой Фрэнк заключил контракт и в период с 1943 по 1952 г. записал там всего 285 песен (в 1993 г. вышел альбом из двенадцати компакт-дисков с этими песнями). С особым энтузиазмом его принимала молодежь, давшая ему прозвище «Голос», и некоторые его шлягеры становились сенсационными бестселлерами. В те годы он сам написал ряд песен в соавторстве с другими композиторами.

Уже с 1941 г. Синатра стал сниматься в кино, а воплощение драматического образа простого солдата в фильме «Отсюда в вечность» по роману Дж. Джонса принесло ему премию «Оскар» (1953). Таким образом, к 1950-м гг. Фрэнк Синатра сделался фигурой с международной известностью. Всего он снялся в пятидесяти пяти фильмах, причем некоторые из них были явно антирасистскими. (Между прочим, одним из его хороших друзей долгие годы был негритянский артист Сэмми Дэвис-младший.)

От первого брака у него есть дочь Нэнси, родившаяся 8 июня 1940 г., впоследствии также известная певица, и сын Фрэнк-младший, родившийся 10 января 1944 г., из которого отец пробовал сделать оркестрового певца. Он не раз отмечал, как важно для вокалиста пройти обучение с бэндами. «Если бы мне пришлось начать все с самого начала, я постарался бы получить работу с каким-нибудь оркестром, — говорил он. — Я бы пел и пел без конца, ибо нет лучшего учителя на свете, чем твой собственный опыт». Свои наиболее известные хиты Синатра записывал с такими знаменитыми бэнд-лидерами, как Нельсон Риддл, Билли Мэй, Гордон Дженкинс, Квинси Джонс, у него есть даже пластинки, записанные под аккомпанемент оркестров Каунта Бэйси и Дюка Эллингтона!

Фрэнк делал все свои записи вечером и при этом разрешал присутствовать в студии публике. Но это должны были быть действительно любители, так как он может сделать и до двадцати попыток, прежде чем добьется желаемого результата. В нем сочетались необыкновенная энергия, честолюбие, сентиментальность, сила и честность. Он являлся как бы «олицетворением американского характера» в миниатюре.

У нас писали (и продолжают писать) о нем много скандального — друг президентов и мафии, многоженец и миллионер,



склеротик и драчун, а он все пел и с каждым годом все лучше. Будучи абсолютным профессионалом и знатоком всех сценических нюансов, он делал превосходные шоу как вместе с Эллой Фитцджеральд, так и с Лайзой Минелли, хотя чаще предпочитал работать самостоятельно. Несмотря на свои личные недостатки, Фрэнк Синатра являлся живой традицией, создателем великолепного стиля пения, основанного на джазе.

Фрэнк Синатра ушел из жизни 14 мая 1998 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Voice — the Columbia Years (1943–1952).
- Songs for Young Lovers/Swing Easy (1955).
- Songs for Swingin' Lovers (1956).
- Come Fly with Me (1958).
- Come Dance with Me (1959).
- It Might As Well Be Swing (1964).
- September of My Years (1965).
- Sinatra at the Sands (1966).
- Sinatra Rarities (on Columbia) (1988).
- Capitol Collectors Series (1990).
- Reprise Collection (1990).
- Sinatra on Reprise — The Very Good Years.
- Capitol Years (1991).

## СИНГЕРС АНЛИМИТЕД SINGERS UNLIMITED

**В**окальная группа «Singers Unlimited» занимает особое место на мировой сцене джазовой и популярной музыки. Высокопрофессиональное мастерство и исключительная музыкальная убедительность позволяют ей находиться в столь необычной позиции, — этому квартету прекрасных вокалистов с энтузиазмом аплодируют как строгие критики, так и профессиональные музыканты, как любители джаза, так и самая широкая публика.

Ансамбль «Singers Unlimited» возник в Чикаго еще в 1967 г. Его основателем и руководителем является Джин Пьюрлинг (род. 31 марта 1929 г.). Он происходит из музыкальной семьи и с самого детства всегда предпочитал вокальную музыку любой инструментальной. «Я пел практически всю свою жизнь, — говорил он о себе. — Я был очарован хоровым пением еще будучи маленьким ребенком». Но он недолго предавался простому восхищению другими хорами. Уже в апреле 1956 г. на Западном побережье он организовал вокальную группу — квартет «Hi-Lo's», ориентируя его на джаз и став его лидером и аранжировщиком. (Любимыми вокалистами Пьюрлинга были тогда Мел Торме и квартет «Four Freshmen».) Вскоре «Hi-Lo's» стали привлекать к себе всеобщее внимание, причем им восхищались любители вокального джаза не только в США, но и в европейских странах. Выступления проходили под аккомпанемент их собственной инструментальной группы, но они также часто записывались с другими оркестрами (на фирмах «Trend», «Starlite» и «Columbia»), выступали в знаменитой Голливудской Чаше, снимались в кинофильмах и т. д.

Однако Джин Пьюрлинг хотел достичь более совершенной демонстрации вокального мастерства. Хотя он сам не имел

формального музыкального образования, но хорошо знал возможности и диапазон человеческого голоса. Он блестяще использовал свой необычный организационный талант и свободное владение техникой записи и воспроизведения. Из оригинального состава своей группы «Hi-Lo's» он взял своего бывшего коллегу Дона Шелтона и позднее пришедшего Лена Дресслера, добавил к ним один женский голос — певицу Бонни Герман и таким образом сформировал новый ансамбль «Singers Unlimited».

В этом составе они работают до сих пор. Необычная музыкальность, чистая интонация, ритмическая точность, сам стиль, находящийся под явным влиянием джаза, потрясли музыкальный мир. Возможности многоканальной системы записи, когда звучание квартета может напоминать большой хор, не принижают роль аккомпанирующего оркестра. Правда, певцы записали большое количество музыкальных номеров вовсе без аккомпанемента (а капелла). В других случаях им могут аккомпанировать биг-бэнды, возглавляемые такими именитыми лидерами, как Пэт Вильямс или Роб Мак-Коннелл. Всего на сегодня у них вышло около двух десятков долгоиграющих дисков, записанных под собственным именем «Singers Unlimited».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Acapella I, II, III (on MPS Jazz).  
Feeling Free (MPS Jazz).  
Friends (MPS Jazz).  
Invitation (MPS Jazz).  
Sentimental Journey (MPS Jazz).  
A Special Blend (MPS Jazz).

Eventide (MPS Jazz).  
Four of Us (MPS Jazz).  
In Tune (MPS Jazz).  
Just in Time (MPS Jazz).  
Singers Unlimited (MPS Jazz).  
With Rob McConnell and the Boss Brass.



## ЯКОВ СКОМОРОВСКИЙ

**Я**ков Борисович Скоморовский — пожалуй, старейший из наших лидеров. Он родился 6 (18) августа 1889 г. в Херсоне, а в 1912 г. с отличием окончил Петербургскую консерваторию по классу трубы.

После этого долгое время он работал ведущим солистом в оркестрах театра музыкальной драмы и Малого оперного театра, а в середине 1920-х гг. познакомился с джазом.

Будучи тогда в Ленинграде, Утесов предложил Скоморовскому помощь в организации джаз-оркестра, и с 1929 г. Яков Борисович стал музыкальным руководителем первого теаджаза Утесова. «Это была большая удача, — вспоминал Леонид Осипович, — среди музыкантов города у него были обширные знакомства, и он помогал мне отыскивать нужных людей».

Но вскоре Скоморовский создал свой собственный ансамбль, который с конца 1931 г. постоянно играл в ресторане гостиницы «Европейская». Как первоклассный трубач-солист он был сторонником исполнения чисто инструментальной музыки. Аранжировки писал его брат пианист Александр Борисович. При этом музыканты ориентировались на исполнение пьес танцевального характера, так как использование джаза для танцев в 1930-е было нормой.

Талант организатора и музыканта был не последней причиной того, что Скоморовский оказался удачливее других своих ленинградских коллег-современников — Л. Теплицкого, Б. Крупышева, Г. Ландсберга. В 1932 г. Концертный джаз-ансамбль Скоморовского, как он тогда назывался, отправился в Москву, где впервые записался на пластинках Музтреста. В ближайшие годы его пьесы появились более чем на тридцати дисках, часть которых в 1985 г. была переиздана «Мелодией» на LP «Голубая ночь».

В середине 1930-х уже как джаз-оркестр под управлением Скоморовского коллектив пригласили в штат Ленинградского радио, а затем он перешел в ведение Ленэстрады. Его музыкальным руководителем в те годы стал пианист и композитор Илья Жак, и тогда же начались контакты джаза с И. О. Дунаевским. Фильм «Девушка спешит на свидание» (1936) с музыкой Дунаевского озвучивал как раз оркестр Скоморовского.

Именно этим большим составом в 1937–1940 гг. были сделаны самые знаменитые записи, прославившие оркестр Скоморовского и надолго ставшие популярными среди широкой публики: «Дайна», «Фатум», «Я видел звезды», «Моя красавица» и др. Чаще всего это были, конечно, собственные обработки известных мелодий американских авторов. Этот биг-бэнд из пятнадцати человек отличался хорошей ритмикой, слитностью секций, ярким ансамблевым звучанием и виртуозными соло самого Скоморовского. Его игра была технически совершенна, с сильным красивым звуком. В пьесе «Иоганна» («Прекрасный день») он играл в феерическом темпе соло, сравнимое с «Полетом шмеля», а визитной карточкой его «золотой трубы» являлся парфраз на темы «Золотого петушка» Римского-Корсакова.

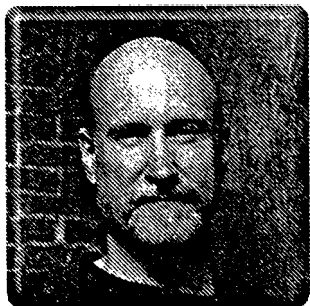
Работа в Ленэстраде не ограничивалась инструментальным джазом. В конце 1930-х с оркестром Скоморовского пела и записывалась молодая Клавдия Шульженко («Андрюша», «Записка», «Не забудь»), откуда и пошла ее слава, а позже с ним начинали блестящие чечеточники братья Гусаковы (1944).

Во время войны джаз-оркестр Скоморовского выступал в действующих войсках, а также гастролировал по стране. Во второй половине 1940-х гг. началась борьба с космополитизмом и «музыкой иностранного происхождения», и уже в 1946 г. целый ряд великолепных джазов был расформирован, в том числе и оркестр Скоморовского.

Яков Борисович умер 4 июля 1955 г. в Ленинграде. Это был один из выдающихся советских трубачей-солистов, тонкий интерпретатор, талантливый музыкант, настоящий мастер джаза.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Мелодия» М60-39677-8, М60-46115-001.



## ДЖОН СКОФИЛД JOHN SCOFIELD

**Д**жон Скофилд родился в Дейтоне, штат Огайо, 26 декабря 1951 г. С ранних лет его кумирами являлись такие музыканты, как Чак Берри, Альберт Кинг и Би Би Кинг. Как и вся молодежь, Джон в юности увлекался рок-н-роллом, городским блюзом и ритм-энд-блюзом. В это время он учился в музыкальном колледже Беркли в Бостоне (1970–1973) с Гэри Бертоном, Миком Гудриком.

Решающим моментом в музыкальной жизни Скофилда стало его участие в концерте, проходившем в Карнеги-Холле, в джаз-роковом составе оркестра под управлением Джерри Маллигена и Чета Бейкера, куда его пригласили по рекомендации Гудрика (1974). Работа в этом составе окончательно определила стиль Скофилда. Он работал в джаз-роковых составах с Джорджем Дюком, Билли Кобэмом, Гэри Бертоном. Среди других знаменитостей можно назвать Чарли Мингуса (1977), Рона Картера и Ли Коница.

В 1977 г. Скофилд организовал свой состав, куда вошли Ричи Бейрах, Джордж Мраз и Джон Ла Барбера. С этим составом он совершил турне по Европе и записал свой первый альбом «John Scofield Live». После записи своего второго альбома в 1978 г. Скофилд сформировал новый состав со Стивом Суоллоу и Адамом Нюссбаумом (1980) и выпустил с ними три диска.

Карьера Скофилда приобрела несколько драматический оттенок, когда в 1982 г. он присоединился к оркестру Майлса Дэвиса. Ему пришлось играть с Майком Стерном (два гитариста в одном составе!), пока год спустя тот не ушел из оркестра.

Работы Скофилда приобрели новый стилистический характер, начиная с момента его сотрудничества с Майлсом Дэвисом. Отличительной чертой его музыки стал полистилизм, смешение

направлений и течений (боп-фанк-блюз-кантри), использование акустической и электрогитары, его основного инструмента.

На сессиях с ним работают известные музыканты, такие как Эдди Харрис, Пэт Метени, Джо Ловано, Идрис Муххамед, Билл Фризелл и Питер Эрскин.

Одной из лучших работ, представляющих Скофилда как выдающегося музыканта, явился альбом «Time On My Hands» (1990). Для многих этот диск стал символом джаза 1990-х.

Игра Скофилда достигла пика мастерства, и критика высоко оценила его как выдающегося гитариста и музыканта с большой буквы.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

John Scofield Live (1977).  
Shinola (1981).  
Time On My Hands (1990).  
Hand Jive (1993).  
Quiet (1996).

Rough House (1978).  
Still Warm (1985).  
Grace Under Pressure (1991).  
Groove Elation (1994).  
A Go Go (1997).



## БЕССИ СМИТ BESSIE SMITH

**Р**асцвет классического блюза приходится на 1920-е гг., а самой знаменитой исполнительницей его безоговорочно признается «императрица блюза». Родилась она 15 апреля 1894 г. в южном штате Теннесси и росла в ужасной нищете. Судьба улыбнулась ей, когда она в семнадцать лет попала в труппу «Rabbit Foot Minstrels» блюзовой певицы Ма Рэйни, которая взяла ее на воспитание.

Несколько лет Бесси пела свои блюзы в бесконечных турне — на карнавалах и открытых сценах, в салунах и небольших театрах. Однажды в Алабаме ее случайно услышал директор студии «Columbia Records» Фрэнк Уокер, и затем Бесси сделала свою первую запись в Нью-Йорке 17 февраля 1923 г. — это был «Down Hearted Blues» под аккомпанемент пианиста Кларенса Вильямса. Реакция негритянской публики оказалась беспрецедентной, и в течение года было продано свыше двух миллионов последующих ее пластинок, что вскоре сделало ее звездой первой величины, и она начала регулярно работать со своим собственным шоу, причем выступала она исключительно для негров, которые словно под гипнозом внимали ей. Бесси обладала богатым и звучным контральто и никогда не использовала микрофон.

Она стала самой успешной негритянской артисткой страны. То был период так называемого «черного ренессанса», когда негритянские писатели, поэты, художники, актеры, танцоры и певцы вошли в моду и были желанными гостями на всяких интеллектуальных вечеринках и приемах, куда не раз приглашали и Бесси Смит.

Она была очень искренней, подлинной, аутентичной, настоящим «человеком из народа», иногда грубоватой и вспыльчивой.



В то же время бывала мягкой, сентиментальной и полной дружелюбия, находясь среди своих друзей. Однажды она купила целый дом в Нью-Йорке, чтобы ее приятели могли жить в нем все вместе под одной крышей, но сама там почти не жила.

В расцвете славы (1924–1927) Бесси часто записывалась с Луисом Армстронгом, Флетчером Хэндерсоном, Доном Рэдменом, Джо Смитом, Чарли Грином. С ее участием в Голливуде сняли двухчастный фильм-драму «Сен-Луи блюз» (1929) по сценарию У. К. Хэнди, ей аккомпанировал хор из сорока двух человек и небольшой оркестр. Но к 1930 г. она практически перестала записываться, ее последнюю ностальгическую сессию организовал Джон Хэммонд в ноябре 1933 г. (одновременно это был дебют Билли Холидэй). Однако Бесси еще продолжала ездить в турне со своим шоу, хотя вкусы публики изменились: страна пережила депрессию, и негритянские блюзы уже не находили спроса. Жизнь Бесси стала трудной, усилилась привычка певицы к джину, и она начала скользить вниз, не находя себе места среди сотен свинговых биг-бэндов.

Она погибла в автокатастрофе в сентябре 1937 г. близ города Кларксдэйл, штат Миссисипи. Ее пытались довести до больницы, но она умерла от потери крови, прежде чем ее туда решились принять, так как больница была только для белых. Американский драматург Эдвард Олби позже написал пьесу под названием «Смерть Бесси Смит» (1959).

Влияние Бесси Смит на джаз было очень глубоким. Луис Армстронг говорил: «Музыка была в самой ее душе, и она действительно чувствовала все то, что пела. Ее искренность вместе с ее музыкой создавали настоящее вдохновение». А Джон Хэммонд писал: «Я думаю, что Бесси Смит была величайшей артисткой американского джаза, более того, ее искусство выходило за рамки самого термина „джаз“. Она была одним из великих созданий природы, исключительно целостной художественной личностью, способной выразить всю свою индивидуальность в музыке».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Any Woman's Blues.  
Bessie Smith Collection.  
Classics, vol. 1, 2, 3 (1928–1931).  
Mother of the Blues.  
St. Louis Blues.

Bessie Smith (1925–1933).  
The Bessie Smith Story.  
Empress of the Blues.  
Nobody's Blues But Mine.  
World Greatest Blues Singer.



## ДЖИММИ СМИТ JIMMY SMITH

**Д**жимми Смит — величайший органист современного джаза, который начиная с 1964 г. постоянно занимал первое место в своем классе инструмента по всем опросам и анкетам читателей и критиков всех ведущих джазовых журналов США.

Он родился 8 декабря 1925 г. в Норристауне, штат Пенсильвания. Отец и мать были пианистами, и мальчик рано начал играть. Уже в девять лет он получил премию любительского шоу, выступив на радио в Филадельфии. В 1942 г. вместе со своим отцом он участвовал в ряде концертов в ночных клубах города, а после военной службы на Тихоокеанском флоте продолжил свое музыкальное образование в Филадельфии, в музыкальной школе Хэмилтона (1948) по классу контрабаса и в школе Орнстайна (1949–1950) по классу фортепиано.

Джимми Смит начал играть на органе Хэммонда в 1951 г., присоединившись к группе Дона Гарднера, и в этом качестве вскоре завоевал себе репутацию, которая привела его в Нью-Йорк, где он дебютировал в клубе «Safe Bohemia». Этот факт многие джазмены сочли беспрецедентным событием.

В сентябре 1955 г. он впервые организовал свое собственное трио, с которым стал успешно работать в Нью-Йорке, выступив в знаменитом джаз-клубе «Birdland» и на джаз-фестивале в Ньюпорте (1957). Это явилось трамплином для его дальнейшей карьеры. В 1956 г. вышли первые записи его трио на фирме «Blue Note», где он в основном продолжал записываться и в последующие годы.

Фактически, Джимми Смит сделал в джазе для органа то же самое, что Чарли Крисчиен — для гитары, а Джимми Блэнтон — для контрабаса. Он обладал уникальным даром импровизатора

в любых темпах, демонстрируя феноменальную технику. Кроме дисков своего трио, он часто записывался с Лу Дональдсоном, Ли Морганом, Джеки Мак-Лином, Айком Квебеком и Стенли Тюррентайном. В 1964 г. он получил награду «Грэмми» за свой популярнейший альбом «The Cat», вышедший на фирме «Verve». Иногда он пел со своим составом, а также записывался с биг-бэндами, используя аранжировки Оливера Нельсона (например, альбом «Walk On The Wild Side»).

В апреле 1974 г. Смит основал собственную компанию записи «Mojo Records», а в сентябре того же года женился на Лоле Уорд, работавшей у него менеджером, вместе с которой вскоре открыл свой клуб в Лос-Анджелесе.

В этот же период (1974–1975) он впервые посетил с концертами Европу и Израиль.

После этого Смит решил сократить свои выступления на многочисленных фестивалях, концертах, а также работу в студиях. Он возвращался в Нью-Йорк только в 1982 и 1983 гг., но в 1985 г. возобновил свой контракт с «Blue Note» и провел там (и на «Milestone») в 1990-е гг. ряд превосходных сессий.

Джимми Смит скончался в феврале 2005 г.

Сегодня любителям джаза доступно множество классических записей Дж. Смита на компакт-дисках (в основном сделанных на «Blue Note») с его неизменным свинговым драйвом, среди них «Crazy, Baby» (1960), «Blue Bash» (1963), «Monster» (1965), «Dinamic Duo» (1966), «Respect» (1967), «The Boss» (1966), «Bluesmith» (1972), «Four Most» (1990).



## ДЖО СТАФФОРД JO STAFFORD

**О**дна из самых популярных певиц 1940–1950-х гг. Джозефина Элизабет Стаффорд родилась 12 ноября 1920 г. в калифорнийском городке с красивым названием Коалинга. Ее начали обучать дома классическому пению, но когда ей исполнилось десять лет, мать обнаружила, что дочь по ночам слушает музыкальные радиопередачи из дансингов. «Я не засыпала, пока не заканчивалась передача, а утром надо было рано вставать и идти в школу. Моим первым кумиром был Луис Армстронг, затем я часто слушала оркестр „Каса Лома“ Глена Грэя с Востока. Но все перевернулось во мне, когда в 1935 г. я услышала „короля свинга“ Бенни Гудмена. Я была также большой поклонницей Эллингтона, и значительное влияние своим даром импровизации на меня оказала молодая Элла Фитцджеральд».

После окончания школы Джо создала семейное вокальное трио вместе со своими сестрами Паулиной и Кристиной, и в середине 1930-х они пели на радио в Калифорнии. В 1937 г. она познакомилась с вокальной группой «The Pied Pipers» (тогда это был октет) и присоединилась к ним, как в дальнейшем оказалось, на целых семь лет. «Пение в группе требует большой дисциплины. Нельзя петь что угодно, если вы не являетесь ведущим голосом. Надо следовать своей партии, как это делает первый трубач. Все это очень ограничивает возможности солиста».

В декабре 1939 г. эту группу пригласили работать в Чикаго со знаменитым оркестром Томми Дорси, но лидер не мог позволить себе взять октет, который сократили до квартета. В следующем году к ним присоединился Фрэнк Синатра, и в этом составе они выступали с Дорси вплоть до осени 1942 г. «Фрэнк был

одним из лучших певцов всех времен с уникальным голосом, я это сразу поняла. До него все подражали Бингу Кросби, но Синатру не мог бы копировать никто».

С оркестром Дорси «The Pied Pipers» исполняли много баллад и быстрых песен в аранжировках Сая Оливера, а Джо иногда выступала также и в качестве солистки. После того как Фрэнк ушел в «свободный полет», она еще пару лет оставалась с этим квартетом. «Групповая дисциплина подавляет солиста, и впоследствии, чем больше я работала одна, тем свободнее себя чувствовала». Именно в этом ансамбле вокалистов Джо записала бестселлер «Dream» (песню Джонни Мерсера, 1945), но фактически с 1944 г. она уже начала работать независимой солисткой.

Порвав со всеми группами, Джо Стаффорд подписала контракт с Мерсером, одним из основателей компании «Capitol Records», и вскоре ее имя стало неслыханно популярным в США, особенно в армии («Солдаты писали мне сотни писем, потому что они были оторваны от дома, с которым у них ассоциировались мои песни»). Она пела на радио и записывала тогда много пластинок, иной раз в дуэте с другими вокалистами (Ред Ингл, Фрэнки Лэйн, Гордон Мак-Рэй).

С конца 1940-х Джо постоянно записывалась с оркестром аранжировщика и дирижера Пола Вестона, за которого в 1952 г. вышла замуж и с помощью которого в начале 1950-х перешла в фирму «Columbia». Здесь родились ее величайшие хиты, ставшие «золотыми дисками», — это «Shrimp Boats» (1951), «Early Autumn», «Jambalaya» и «You Belong To Me» (1952), и в особенности — «Make Love To Me» (1954), современный вариант традиционной джазовой темы «Tin Roof Blues» в виде «стандарта» со средней частью, вошедший в лучшую десятку хитов этого года. Две последние песни в нашей стране, тогда в записи «на ребрах», имели широкое хождение среди любителей и пользовались огромным успехом у молодежи (Пресли и Хэйли в народе были еще неизвестны).

К середине 1950-х в мире было продано более 25 миллионов пластинок Джо Стаффорд, а эту звучную фамилию, похожую на псевдоним, наверняка знал каждый джазфэн. «Ее голос похож на шоколадный мусс, — говорил Рэй Чарльз. — Из всех белых певиц только Джо Стаффорд производит на меня сильное впечатление».

Джо Стаффорд и Пол Вестон выпустили потом на фирме «Columbia» ряд интересных альбомов — «Greatest Hits» (1958), «Ballad Of The Blues» (1959), «Jo Plus Jazz» (1961) и т. п., но в 1970-х гг. они основали собственную компанию «Corinthian Records», где печатали свои записи с оригинальных матриц, выкупленных у фирмы «Columbia», и делали там новые альбомы (было выпущено более двадцати наименований). У них есть сын Тим Вестон, гитарист, выступающий в ансамбле Дайаны Росс, и дочь Эми, джазовая певица, выступающая в клубах Лос-Анджелеса.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Memory Songs (CL-428).
- Sings Broadway's Best (CL-584).
- Ski Trails (CL-910).
- Songs of Scotland (CL-1043).
- Greatest Hits (CL-1228).
- I'll Be Seeing You (CL-1262).
- Ballad Of The Blues (CL-1561).
- Whispering Hope, with C. McRae (CL-1696).
- Hits by Jo Stafford (CL-1921).
- Peace, with Carmen McRae (CL-916).
- Sweet Hour of Prayer (CL-2069).
- With Paul Weston and His Orchestra.



## МАЙК СТЕРН MIKE STERN

**М**айк Стерн родился 10 января 1953 г. Обучение игре на гитаре начал в двенадцатилетнем возрасте. «Я любил музыку и звучание гитары, но всерьез к ней не относился, пока в 1971 г. не поступил в музыкальный колледж Беркли в Бостоне», — вспоминает Стерн. Именно в колледже Майк познакомился с Миком Гудриком и Пэтом Метени, и его интересы сместились в сторону джаза. Особенно высоко он оценивал творчество Уэса Монтомгери и Джима Холла — гитаристов, оказавших огромное влияние на формирование его индивидуальности и музыкального стиля.

В 1976 г. по рекомендации Пэта Метени Стерн был приглашен в группу «Кровь, пот и слезы», и его сотрудничество с прославленным коллективом длилось в течение двух лет. Этот период стал важной вехой на пути молодого музыканта к славе.

В 1979 г. Майк присоединился к оркестру Билли Кобэма, а в 1981 г. — к оркестру Майлса Дэвиса и участвовал в записи альбомов «We Want Miles» и «Mike Remained with Miles». В 1983–1984 гг. он совершил гастрольный тур в составе оркестра Жако Пасториуса, а в 1985 г. возвратился к Майлсу Дэвису.

В 1986–1988 гг. Стерн являлся участником квинтета Майка Брекера, записал два альбома с Д. Сэнборном («Steps Ahead», «Upside Downside»), к этому же периоду относится и его дебют на студии «Atlantic Records» с альбомом «Upside Downside».

В манере игры на гитаре Стерну удалось соединить певучее, мягкое, как бы саксофонное звучание в лучших традициях Джона Колтрэйна и Сонни Роллинса с приемами игры, применяемыми рок-гитаристами (подтяжки, искаженный звук), что дало возможность одинаково комфортно чувствовать себя и в роке, и в джазе.

В 1989 г. Стерн создал постоянное ядро коллектива, работавшего с ним на сессиях: ударник Деннис Чэмберс и басист Линкольн Гойнс. В течение следующих двух лет Майк играл в коллективе «Breckler Brothers Band», и это оказалось главной причиной успеха оркестра. В 1993 г. журнал «Guitar Player Magazine» признал его лучшим гитаристом года, а в 1994 и 1996 гг. он становился номинантом премии «Грэмми».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Upside Downside (1986).

Jigsaw (1989).

Standards and Other Songs (1993).

Between the Lines (1996).

Time in Peace (1988).

Odds or Evens (1991).

Is What It Is (1994).

Give and Take (1997).

Play (1999).





## БИЛЛИ СТРЭЙХОРН BILLY STRAYHORN

**В**ыдающийся композитор, аранжировщик и пианист Билли Стрэйхорн был коллегой и сотрудником Дюка Эллингтона на протяжении почти тридцати лет.

Вильям Томас Стрэйхорн родился 29 ноября 1915 г. в Дэйтоне, штат Огайо, рос в Хиллсборо, штат Северная Каролина, и пошел в школу в Питтсбурге, штат Пенсильвания. Музыка обучался с частным педагогом, не интересовался джазом и не собирался становиться джазовым музыкантом, пока в 1934 г. не увидел один фильм с участием Дюка, где его оркестр играл «Ebony Rhapsody», которая была свободной трактовкой Второй венгерской рапсодии Листа.

«Это заинтриговало меня!» — вспоминал Стрэйхорн. Но прошло почти пять лет, пока он набрался уверенности для встречи с Дюком по поводу работы в его оркестре.

Лишь в декабре 1938 г. он пришел к маэстро и проиграл ему свою песню-балладу «Lush Life», которая по сей день остается одной из самых волнующих, изысканных и необычных композиций в джазе. На Эллингтона она произвела огромное впечатление (текст ее также принадлежит Билли). Таким образом возникло несравненное художественное сотрудничество, поистине уникальное в истории музыки.

Уже через три месяца оркестр сделал запись новой пьесы Стрэйхорна «Something To Live For», и вскоре наступил расцвет творчества молодого композитора. В 1941–1942 гг. Билли написал утонченно-красивую пьесу в подражание Равелю «Chelsea Bridge» и ритмический упругий номер «Take the A Train» (это было название новой линии поездов нью-йоркской надземной железной дороги, и если вы хотели попасть в Гарлем, то вам надо было садиться на «A Train»).

В дальнейшем у него было много других блестящих собственных композиций — «Day Dream», «Raincheck», «Passion Flower», «Midriff», «After All». Его роль была исключительно ценной в общих достижениях Дюка и его музыкантов.

Стрэйхорн послужил интеллектуальным и личным стимулом для Эллингтона, который говорил: «Какими бы ни были его замечания, я всегда бывал с ним согласен». Именно Стрэйхорну принадлежит самое важное и пронизательное высказывание о своем необыкновенном партнере: «Эллингтон играет на рояле, но его подлинным инструментом является оркестр!» Музыкальные и психологические контакты между этими двумя людьми были столь глубокими, что ни они сами, ни члены оркестра не могли точно сказать, кому именно принадлежат отдельные части их совместных работ — от «Сюиты запахов» 1940-х до «Дальневосточной сюиты» 1960-х, включая другие крупные концертные произведения (обработки «Щелкунчика» Чайковского и «Пер Гюнта» Грига, «Шекспировская сюита»). Когда во время подготовки «Концерта священной музыки» в 1964 г. Билли лег в нью-йоркский госпиталь на свою первую из длинной серии болезненных раковых операций, Дюк уехал в Калифорнию за три тысячи миль для работы над партитурой концерта. Он оставил своему другу некоторые устные инструкции и дал название первой части («Вначале был Бог»), но ничего не сказал о музыкальной теме. Вскоре Стрэйхорн прислал ему музыку, которая начиналась и кончалась теми же самыми нотами, что и у Эллингтона, а ключевая фраза из шести нот имела только две, которые отличались. По этому поводу Дюк заметил: «Мои мозги вибрируют в его голове, а его — в моей».

Иногда Билли заменял Дюка за роялем во время выступлений оркестра или записывался с ним дуэтом, или возглавлял малые составы из эллингтоновцев, но его главный музыкальный вклад заключался, конечно, в композициях. Однажды он сказал: «Вдохновение приходит к вам от самых простых вещей, например, от наблюдения за полетом птицы. Но это только начало. Затем вам необходимо садиться и работать, а вот это как раз самое трудное».

К началу 1967 г. Стрэйхорн стал все больше слабеть. Его последняя пьеса «Blood Count», написанная специально для альтиста Джонни Ходжеса, была послана им из больницы для концерта оркестра Дюка в Карнеги-Холле. Рано утром 31 мая

Билли умер в Нью-Йорке. Для Эллингтона это был конец целой эры, а для музыки — завершение одного из наиболее плодотворных содружеств во всей ее истории.

В течение ближайших двух месяцев оркестр Эллингтона записал прекрасный альбом, полностью посвященный композициям Стрэйхорна, под названием «And His Mother Called Him Bill». В аннотации Дюк написал: «Он был величайшим по духу человеческим существом, когда-либо жившим на земле, человеком огромного мужества и выдающегося артистического таланта, искуснейшим музыкантом, чей непогрешимый вкус завоевал уважение и восхищение всех, кто знал его или слушал его музыку. Он гениально сочетал мелодию, слова и гармонию, будучи счастлив от самого этого процесса. Его главным достоинством была его честность — и не только перед другими, но и перед самим собой. У него никогда не было стремления состязаться с кем-либо, тем не менее оставленное им наследие находится на самом высоком уровне нашей культуры. Благослови Бог Билли Стрэйхорна».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Trio (1950).

Cue for Saxophone (1958).

Billy Strayhorn Septet (1958).

The Peaceful Side (1963).

Lush Life (1967, reissue 1992).



**РЕКС СТУАРТ**  
**REX STEWART**

**Ш**ирокую известность среди джазменов мира Рекс Вильям Стюарт, несомненно, приобрел благодаря своей многолетней работе в оркестре Дюка Эллингтона.

Корнетист и трубоч, он родился 22 февраля 1907 г. в Филадельфии, где в разные годы появились на свет десятки других прославленных джазовых музыкантов. Рос он в Вашингтоне и «воспитывался той же самой школьной системой, что и я, — говорил Дюк. — Его интеллектуальные амбиции были типичны для вашингтонца того времени, когда считалось, что если вы хотите стать кем-то, вы должны уметь и знать то-то».

Его отец играл на скрипке, мать — на фортепиано, и Рекса с детства обучали музыке на этих инструментах. Став постарше, он занялся корнетом и с четырнадцати лет уже выступал в концертах, исполняя популярные мелодии тех лет.

В октябре 1921 г. Стюарт впервые приехал в Нью-Йорк с негритянским шоу «Musical Spillers» и несколько лет работал там в разных кабаре Гарлема, завоевав признание среди ведущих музыкантов города. Его кумиром был Луис Армстронг, который в 1924 г. тоже приехал туда поработать в знаменитом бэнде Флетчера Хэндersona. Рекс вспоминал: «Луис покори́л всех местных музыкантов, и я был без ума от него. Я подражал ему в походке, в разговоре, во всем. Бывало, я стоял возле дома, где он жил, ожидая, когда он выйдет, чтобы еще раз взглянуть на него. В конце концов мы познакомились». И когда Луис уходил от Флетчера, то посоветовал ему взять на замену Рекса.

Так в 1926 г. Стюарт попал к Хэндersonу, с которым работал попеременно вплоть до 1933 г. и зарекомендовал себя первоклассным солистом, судя по записям «Stampede», «Feeling

Good», «Sugar Foot Stomp» и «Singin' The Blues» (последняя тема показывает некоторое влияние Бикса Байдербэка). Потом он около года возглавлял свой биг-бэнд в Нью-Йорке, а в 1934 г. пришел к Эллингтону. Здесь он нашел наиболее продуктивное, стимулирующее окружение для проявления своих талантов.

Звучание трубы Стюарта отличалось богатством красок, мощным, сочным саундом в диапазоне от юмора до пафоса. Он часто использовал различные сурдины, великолепно владел граул-эффектами, но, пожалуй, более всего он был известен своим искусством играть с полузакрытыми клапанами, что особенно ярко проявилось в его великом хите «Boy Meets Horn» (1937). Для него это был не случайный прием, а система исполнения. Другие наиболее удачные образцы творчества Стюарта с Эллингтоном — это записи «Trumpet In Spades», «Subtle Slough», «Chatterbox», «Morning Glory», «Blue Serge» и т. д., в которых Рекс иногда бывал соавтором-композитором.

Он покинул Дюка в 1945 г. и собрал собственный ансамбль, с которым ряд лет (1947–1951) гастролировал в Европе и Австралии. Все 1950-е Стюарт работал в Нью-Йорке и его окрестностях, включая выступления в джаз-клубах и на телевидении (шоу «Sound Of Jazz», «Jazz Party»). Он помогал восстановить оркестр Ф. Хэндersonа из его бывших сайдменов для концертов на фестивалях в Грейт-Саут-Бэй (1957–1958), а затем полтора года играл в легендарном клубе Эдди Кондона в верхней части нью-йоркского Ист-Сайда.

В мае 1960 г. Рекс перебрался жить в Лос-Анджелес, и далее его карьера шла по трем направлениям. Как профессиональный музыкант-исполнитель он выступал (с Бенни Картером, Гилом Фуллером и др.) в Голливудской Чаше, на джаз-фестивалях в Монтеррее и повсюду в Калифорнии. Как искусный, остроумный диск-жокей он вел свое ежедневное радишоу на местной станции, но среди всех прочих музыкантов Стюарт выделялся тем, что пробовал писать прозу и это получалось у него весьма неплохо.

Серии его критических статей и мемуаров публиковались начиная с 1964 г., он с успехом печатался в таких ведущих джазовых журналах, как «Down Beat», «Jazz Journal», «Melody Maker». Он — автор книги «Мастера джаза 1930-х годов», которая вышла уже после его смерти, в 1972 г. под редакцией Мартина Вильямса. Вплоть до последних дней Рекс Стюарт работал

над своей автобиографией, озаглавленной «*Boy Meets Horn*». Он также снялся в трех фильмах.

В 1966 г. он снова побывал в Европе со своей неразлучной трубой, посетив Англию. Умер Рекс Стюарт в Лос-Анджелесе 7 сентября 1967 г.

На протяжении нескольких десятилетий он оставался одним из самых экспрессивных и впечатляющих солистов, которые когда-либо были в джазе. Наилучшее представление о подлинном Рексе Стюарте дают прекрасные альбомы «*The Big Challenge*» (на «*Jazztone*») и «*Rex Stewart Memorial*» («*CBS*»), а также его записи с Эллингтоном, особенно в малых составах.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Rex Stewart and the Ellingtonians (1940–1946).
- The Big Reunion (1957).
- Rendez-vous with Rex (1958).
- Henderson Homecoming (1958).
- With Henri Chase (1966).



## ДЭВИД СЭНБОРН DAVID SANBORN

**Д**жазовый и популярный альт-саксофонист и флейтист Дэвид Сэнборн родился 30 июля 1945 г. в г. Тампа, штат Флорида. Детство провел в промышленном Сент-Луисе, где врачи посоветовали ему начать играть на каком-нибудь духовом инструменте для развития легких. Он выбрал альт и играл на нем в школьном оркестре, а также с различными комбо в местном молодежном центре. Затем он изучал музыку в Северо-Западном университете в Чикаго (1963–1964) и там близко познакомился с современным городским блюзом.

Сэнборн продолжил свое музыкальное образование в университете штата Айова (1965–1967), а потом уехал на Западное побережье, где барабанщик Филипп Уилсон привел его в блюзовый бэнд Пола Баттерфилда. С этим коллективом Дэвид играл и записывался в 1967–1971 гг.

Далее он работал со Стиви Уандером (1972–1973), выступал с ним в концертах, в гастрольных поездках, некоторое время провел в оркестре Гила Эванса, который говорил про Сэнборна: «Кроме прекрасной техники он обладает очень эмоциональным звучанием».

Затем он гастролировал по Штатам с Дэвидом Боуи (1974), играл с братьями Брекер (1975) и организовал собственную группу для поездок и записи альбомов (первым был «Taking Off», 1975). Будучи, безусловно, превосходным саксофонистом, в дальнейшем он вызывал попеременно как восторг, так и разочарование джазовой общественности, записывая то блестящие образцы своего искусства, то заурядные, но коммерчески выгодные пластинки. Он действительно обладает одним из самых чистых альтовых звучаний после Кэннонболла

Эддерли и является одним из немногих исполнителей, кто глубоко понимает блюз, а также в равной степени совершенно может играть и би-боп, и даже фри-джаз. Среди своих фаворитов он называет Чарли Паркера, Джеки Мак-Лина и Хэнка Кроуфорда.

В 1993 г. Сэнборн участвовал в грандиозном музыкальном шоу «Night Music». Это была воистину эклектичная программа, которая включала рэггей, хэви-металл, блюз, рок, фанк и другие музыкальные течения.

Среди компакт-дисков, записанных под его именем, можно назвать «Heart To Heart» (1978), «A Change Of Heart» (1987), «Close-Up» (1988), «Another Hand» (великолепная сессия хард-бопа, 1990) и «Upfront» (1991).





## МАК-КОЙ ТАЙНЕР MACCOY TYNER

**М**ак-Кой Тайнер — один из самых известных современных джазовых пианистов (пост-боп, нео-боп), родился 11 декабря 1938 г. в Филадельфии. Его мать была пианисткой и с малых лет поощряла интерес сына к музыке.

Хотя он и не получил классического образования, но рано начал играть на рояле и в 1953 г. уже имел свое джазовое комбо, состоящее из таких же молодых ребят, каким был сам. Он находился под сильным влиянием пианиста Бада Пауэлла, который жил по соседству.

Тайнер продолжал работать с местными группами, когда его познакомили с Джоном Колтрэйном на одном из концертов в Филадельфии. В 1959 г. он стал членом «Джазтета» Бенни Голсона-Арта Фармера, но через полгода присоединился к составу Колтрэйна и оставался с ним вплоть до декабря 1965 г., а в 1966 г. возглавил в Нью-Йорке свое трио, позже квартет. Тогда он записывался на «Blue Note», «Impulse», «Milestone».

В 1960-е гг. Тайнер быстро превратился в одного из самых значительных пианистов современного джаза. Он обладал превосходным чувством формы как солист и как аккомпаниатор. В 1963 г. он получил награду критиков журнала «Down Beat» в категории «новая звезда» среди молодых пианистов. Кроме Пауэлла в числе своих фаворитов он называл также Арта Тэйтума и Телониуса Монка.

В 1972 г. его альбом «Sahara» был назван критиками лучшей записью года, и Тайнер получил более широкое, правда, несколько запоздалое признание. Начались его частые поездки в Европу и Японию со своими музыкантами. Он работал

и записывался с Азаром Лоуренсом, Джоном Блейком, Роном Картером, Джо Хендерсоном, Сесилом Мак-Би, Фэроу Сандерсом, Элвином Джонсом, Билли Кобэмом.

Тайнер продолжал оставаться весьма активным джазменом и в 1990-е гг. даже организовал собственный биг-бэнд, который неизменно оказывался в первой пятерке во всех анкетах, опросах и конкурсах.

Общая дискография Тайнера насчитывает многие десятки альбомов, среди его не столь давних выпусков на компакт-дисках можно назвать «New York Reunion» (апрель 1990 г.), «Remembering John» (памяти Колтрэйна, 1991), «The Turning Point» (это был ансамбль из 15 человек, 1992).



## ВЛАДИМИР ТАРАСОВ

**У**дарные инструменты в джазе в течение десятилетий претерпели, как известно, значительную метаморфозу — не только по своему составу, но и, главным образом, по своей функции. Будучи вначале лишь исполнителем регулярного четкого ритма, барабанщик вскоре превратился в солиста (начиная с Джина Крупы и далее в музыке бопа), а позднее — и в импровизатора-мелодиста. При этом, конечно, современный ударник играет не просто как барабанщик, но и на самых разных ударных инструментах вообще. Это та ритмическая палитра, с помощью которой он создает свой рисунок в музыкальном пространстве. Именно таким музыкантом является Владимир Петрович Тарасов, последние десятилетия ежегодно занимавший первое место среди своих коллег по профессии, согласно всем джазовым анкетам и опросам, проводившимся в нашей стране с участием музыковедов, критиков, обозревателей и просто любителей джаза. Своим высоким мастерством в сочетании с изысканной техникой игры он постоянно привлекал всеобщее внимание.

Родился Владимир в Архангельске 29 июня 1947 г. Учиться игре на ударных он начал самостоятельно с четырнадцати лет. «Хотя меня, как всех детей, заставляли играть на пианино, я выбрал барабан и занимался на нем по двенадцать часов в день, накрыв его одеялом, чтобы не убили соседи», — вспоминал музыкант.

В 1961–1964 гг. Тарасов был уже барабанщиком оркестра Архангельского интерклуба моряков, где всерьез увлекся джазом. Затем после непродолжительной музыкальной работы в местном драмтеатре его пригласили в эстрадный оркестр «Огни Немана» под управлением Е. Тишкусса в Вильнюс, куда он переехал в 1967 г. на постоянное жительство.

Там в дальнейшем Тарасов играл в оркестре радио и телевидения, Государственном духовом оркестре Литвы «Тримитас» и, наконец, в симфоническом оркестре республиканской Госфилармонии, где работает и поныне. Однако профессиональная работа и джаз тогда, да и сейчас, не всегда и не у всех музыкантов совпадали, поэтому огромное значение для Тарасова имела «историческая встреча» с пианистом и композитором Вячеславом Ганелиным в 1968 г. там же, в Вильнюсе, где вскоре был создан их дуэт.

Успех был завоеван ими на весьма представительном джаз-фестивале в Горьком (1970), дуэт стал лауреатом, а сами музыканты получили широкую известность в джазовых кругах. В 1971 г. к Ганелину с Тарасовым присоединился переехавший в Вильнюс из Свердловска саксофонист Владимир Чекасин, таким образом возникло знаменитое впоследствии трио «Г-Т-Ч», с историей которого на последующие лет была неразрывно связана судьба и слава Володи Тарасова.

За эти годы (1971–1986) им удалось записаться примерно на десятке пластинок (у нас и за рубежом), они участвовали во множестве джаз-фестивалей и начиная с 1976 г. побывали с концертами в десятке стран мира. С грандиозным успехом прошло их турне по Америке. Это был наш первый джазовый коллектив, который туда выпустили. Трио «Г-Т-Ч» стало наиболее авангардной, музыкально непредсказуемой и, тем не менее, «выездной» группой бывшего СССР. Хотя основным программным идеологом трио являлся, конечно, В. Ганелин, ансамбль был триединым организмом, где каждый из музыкантов играл свою индивидуальную роль и был незаменим. Поэтому, когда по разным причинам в 1986 г. трио распалось, Тарасов решил остаться на сцене один в окружении своих барабанов и тарелок, гонгов и колокольчиков, семплеров и секвенсоров, ритм-бокса и ударного синтезатора «Октопад» и т. д.

Его первой сольной программой стала развернутая композиция «АТТО» (по-итальянски «действие»), которую он исполнял на джаз-фестивалях и авторских концертах. В этом организованном им «театре ударных» он объединил в одном (собственном) лице композитора и драматурга, режиссера и продюсера, музыканта и шоумена. «Я замышлял это как музыкальный спектакль, — говорит он, — но ни в коем случае никаких ролей, образов и даже ассоциаций. У слушателя должно возникать

состояние, ощущение. В музыке очень важна эмоциональная сторона, настроение, вообще спонтанность восприятия».

Название композиции «АТТО» вскоре стало обозначением жанра его музыки. Было записано целых шесть альбомов под этим названием с разными программами — первый появился в продаже в 1987 г., а последние два (1993) вышли уже на компакт-дисках. Но Тарасов выступает не только в одиночку. Хотя несколько лет были посвящены его сольным проектам, он часто играет в традиционных джем-сешн и появляется на сцене с другими джазменами (в частности, дуэтом с американским барабанщиком Эндрю Сириллом). Причем круг его интересов и устремлений не ограничивается только джазом — можно упомянуть совместную игру Тарасова с ансамблем Марка Пекарского, оркестрами Лианы Исакадзе и Виктора Третьякова. Исполняя музыку «АТТО», он иногда расширяет состав до квинтета с участием трех барабанщиков, певицы и поэта Д. А. Пригова. Кроме всего этого, в 1988 г. Владимир был избран художественным руководителем Литовского джазового объединения.

Многосторонняя творческая натура Тарасова выходит не только за пределы джаза, но и музыки вообще. Его интересы исключительно разнообразны — дом заполнен прекрасными картинами друзей-художников, он владелец огромной библиотеки, знаком как с поэзией Хлебникова, так и с эксцентрикой Спайка Джонса. Это очень открытый, коммуникабельный человек, с которым приятно общаться вне сцены, когда он о чем-то рассказывает, расхаживая походкой Зиновия Гердта с неизменной курительной трубкой в руке. Его любимые фильмы — весь Феллини, книга — «Игра в бисер» Гессе, любимое мероприятие — встреча с друзьями, напиток — кофе, блюдо — любое, приготовленное женой.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

См. все альбомы трио «Г-Т-Ч», собств. «АТТО», № 1–6.



**СЕСИЛ ТЕЙЛОР**  
**CESIL TAYLOR**

**П**ианист и композитор современного джаза Сесил Тейлор родился 15 марта 1929 г. в Нью-Йорке. Творчество Тейлора вызвало столь же полярные мнения среди критиков и экспертов джаза, как в свое время творчество альт-саксофониста Орнетта Коулмена. По инициативе матери он начал брать уроки игры на фортепиано уже в пять лет, затем учился в нью-йоркском музыкальном колледже, а в 1952 г. поступил в консерваторию Новой Англии, где провел четыре года, изучая теорию музыки, гармонию и овладевая искусством игры на рояле.

Тейлор начал записываться в 1956 г., работая в квартете саксофониста (сопрано) Стива Лэйси, а в конце 1950-х долгое время играл в джаз-клубе «Five Spot». В 1957 г. он в первый раз выступил на Ньюпортском джаз-фестивале, затем записывался с такими музыкантами, как Джон Колтрэйн, Гил Эванс, Альберт Эйлер, и с другими великими людьми мира джаза. Хотя среди своих фаворитов Тейлор называет таких пианистов, как Уоллер, Эллингтон, Тристано и Монк, он часто ломал все стереотипы и каноны фортепианной игры и подвергался критике за попытки сочетать Бартока и Стравинского с джазом. Иногда он играет не только пальцами, но и ладонями, кулаками, локтями (такое не раз бывало), поэтому в 1960-е гг. его не всегда охотно приглашали в клубы из-за боязни за состояние инструмента после его выступления.

В 1962 г. Тейлор получил награду журнала «Down Beat» в категории «новая звезда», находясь среди авангарда новой джазовой эпохи.

Он часто гастролировал в Европе, преподавал музыку в университете штата Висконсин, в 1973 г. организовал свой квартет,

получил премию Гугенхайма, в 1979 г. выступал в Белом Доме на джазовом концерте наряду с такими знаменитыми ветеранами, как Юби Блейк и Диззи Гиллеспи.

Свобода, сложность, гармоническая новизна и особая эмоциональная окраска игры Тейлора поставили его в ряд наиболее оригинальных американских музыкантов. Он оставался бескомпромиссным борцом за новый джаз и в 1990-е гг., записав в 1992 г. интересный альбом с известным авангардным составом «Art Ensemble Of Chicago».

Среди других его дисков — «Conquistador» (1966), «Silent Tongues» (1974), «Three Phasis» (1978), «The Eighth» (1981), «In Florescence» (1989).



## БИГ ДЖО ТЕРНЕР «BIG JOE» TURNER

**З**наменитый блюзовый вокалист-ветеран Джозеф Вернон Тернер по прозвищу «Большой Джо» родился 18 мая 1911 г. в Канзас-Сити, штат Миссури. Он снискал себе известность и славу в двух взаимосвязанных и в то же время очень разных сферах современной музыки. Поколение 1950–1960-х признает Тернера за его вклад в рок-н-ролл, а в 1930–1940-е гг. его ценили, главным образом, за вклад в так называемую эру джаза Канзас-Сити вообще и за вокальное исполнение буги-вуги в частности. Он был одним из величайших «шаутеров» («крикунов»), способных перекричать биг-бэнд, но в то же время мог прекрасно звучать и в дуэте под аккомпанемент одного сольного пианиста блюза или буги-вуги, что в принципе одно и то же.

Петь он начал с четырнадцати лет в Канзас-Сити, где многие годы работал в сотрудничестве с пианистом Питом Джонсоном, своим близким другом. С ним Тернер впервые приезжал в Нью-Йорк в 1938 г. и принял там участие в памятном концерте «From Spirituals To Swing» в Карнеги-Холле, после чего сделал свои первые записи, среди которых был ставший особенно популярным быстрый блюз «Roll 'Em Pete» П. Джонсона. Потом он несколько лет провел в Нью-Йорке, работая в местном клубе «Cafe Society» и записываясь с Джо Салливаном, Артом Тэйтумом, Бенни Картером и др.

К началу 1950-х Тернер оказался в сравнительной тени на сцене джаза и блюза, однако новый поворот популярной музыкальной моды вновь выдвинул его на первый план. Он стал ведущим артистом ритм-энд-блюза, и в его исполнении звучат (в записи на «Atlantic») такие значительные хиты, как «Chains Of Love», «Still In The Dark», «Sweet Sixteen», «Honey Hush»



и «Shake, Rattle & Roll». После того как его успех в области рок-музыки пошел на спад, Тернер вернулся к джазовому блюзу, который он всегда прекрасно исполнял. В 1960–1970-х гг. он постоянно жил в Лос-Анджелесе, часто выступал на фестивалях в Монтеррее и Ньюпорте, гастролировал в Англии и Югославии (1965), записывался с Джимми Уизерспуном, Эдди «Клинхэд» Винсоном, Джемсом Мак-Шэнном и Каунтом Бэйси, вместе с которым в марте 1974 г. снялся также в фильме «Last Of The Blue Devils» — ретроспективе, посвященной раннему джазу Канзас-Сити.

В 1983 г. Джо Тернер последний раз сделал записи (с группой «Roomful Of Blues»), а 24 ноября 1985 г. он умер в Инглвуде, штат Калифорния. Это был один из наиболее аутентичных блюзовых «шаутеров» той великой негритянской традиции, в которой звучность и убедительность вокалиста важнее чистоты его дикции. После Тернера осталось значительное наследие записей как с малыми составами, так и с большими оркестрами.



## КЛАРК ТЕРРИ CLARK TERRY

**В**еликолепный современный трубач, флюгельгорнист и вокалист, с превосходным тоном, диапазоном и блестящей сольной техникой, Кларк Терри родился 14 декабря 1920 г. в Сент-Луисе, штат Миссури. С 1935 г. начал играть в оркестре средней школы на вентиляном тромбоне, потом перешел на трубу. Во время Второй мировой войны служил в бэнде ВМФ (1942–1945) на Великих Озерах близ Чикаго вместе с саксофонистом Уилли Смитом, который возглавил там прекрасную группу джазменов уровня «All Stars».

После демобилизации Терри работал с оркестрами Лайонела Хэмптона (три недели) и Джорджа Хадсона в Сент-Луисе (1,5 года), затем в 1947 г. уехал в Калифорнию, где присоединился к биг-бэнду Чарли Барнета (на десять месяцев). Затем он играл с Каунтом Бэйси (1948–1951), Дюком Эллингтоном (1951–1959) и Квинси Джонсом (ноябрь 1959 — март 1960). За это время Терри приобрел международную известность как один из самых оригинальных трубачей современного джаза со своим собственным уникальным стилем, индивидуальность которого объединяла черты Рекса Стюарта и Диззи Гиллеспи.

Поработав все 1960-е гг. в студийном оркестре «NBC» под управлением Скитча Хэндерсона, он превратился в настоящую звезду современного джаза и стал яркой личностью как инструменталист и, при случае, как вокалист.

В течение своей работы на «NBC» Терри регулярно появлялся в популярной программе «Tonight Show», иногда гастролитировал как солист (с секстетом Джей Джей Джонсона в Японии — 1964 г., с Оскаром Питерсоном и Эллой Фитцджералд в Европе — 1965 г.). Он часто выступал на фестивалях и записывался с группой Боба Брукмайера, с Коулменом Хокинсом,

с составом Чарли Берда и с десятками других ведущих джазменов, с искусством играя как свинг, так и би-боп.

Весной 1972 г. Кларк Терри покинул «NBC», стал часто записываться на фирме Нормана Гранца «Pablo» и «MPS/BASF», все больше солируя на флюгельгорне.

Он придумал и освоил своеобразную манеру скэт-пения, весьма индивидуальную, получившую название «tumbles» (бормотание), и первая такая интерпретация была им записана с трио Оскара Питерсона еще в конце 1964 г. и тогда же стала хитом. В 1970-х, 1980-х и 1990-х гг. Терри продолжал активную деятельность на джазовой сцене, руководил комбо и даже биг-бэндом, выступая в клубах, на концертах и фестивалях (Нью-порт, Монтрё, Молде, Пори, Ницца, Новый Орлеан). Он также начал заниматься преподаванием музыки в различных джазовых «клиниках», опубликовал ряд учебных пособий для трубачей. Существуют многие десятки его записей с разными составами. В том числе «Memories Of Duke» (1980), «Jive At Five» (1986), «Portraits» (1988), «Having Gun» (1990), «Live From The Village Gate» (1991).



## ДЖЕК ТИГАРДЕН JACK TEAGARDEN

**У**элдон Джон Тигарден, Джек, или «Big T», родился 20 августа 1905 г. в Верноне, штат Техас, где когда-то останавливались первые фургоны переселенцев с Востока. Вся семья была очень музыкальная — отец умел играть на трубе и баритоне, мать-пианистка окончила специальный колледж, один брат, Чарли, был трубачом, другой, Клоиз, — барабанщиком, а сестра Норма играла на фортепиано. Мать стала давать Джеку уроки музыки с пяти лет, а в семь отец подарил ему тромбон, на котором он играл потом в школьном оркестре.

По своим музыкальным наклонностям Джек всегда был близок к новоорлеанским джазменам, так как с детства впитал негритянские спиричуэлс и блюзы. С шестнадцати лет он уже играл профессионально в бэнде легендарного тexasского пианиста Пека Келли, а в 1924 г. был признан «величайшим тромбонистом Юга».

Конечно, он не был первым человеком, использовавшим тромбон как сольный инструмент в джазе, но играл на нем с новым чувством легкого свинга, с сугубо блюзовыми интонациями и быстротой искусного трубача.

Тигарден приехал в Нью-Йорк в 1927 г. и вскоре стал там ведущим тромбонистом в различных студийных составах. Относительно постоянно он тогда работал со знаменитым оркестром барабанщика Бена Поллака (1928–1933), через который прошли многие белые музыканты, будущие звезды джаза, где он заменил Г. Миллера. С Поллаком Джек сделал свою первую, ставшую классической, запись пластинки «Basin Street Blues» в феврале 1931 г. В этой записи он не только играл, но и пел, что бывало потом довольно часто. Но вообще в те годы он

принимал участие в столь многих сессиях записи, что они сами по себе заслуживают специального исследования.

В середине 1934 г. начался долгосрочный контракт Тигардена с «королем джаза» Полем Уайтменом, который стремился заполучить к себе в оркестр лучших джазовых солистов, но использовал их только в отдельных партиях популярных аранжировок. Когда Джека однажды утром спросили о самочувствии, он ответил: «Все в порядке, я хорошо выспался вчера на сцене». Зато какие были замечательные моменты, когда после ряда прилизанных номеров можно было слушать бесподобный тромбон Джека!

Непонятно, зачем нужен был Тигардену этот пятилетний контракт, хотя сам «папа» Уайтмен разрешал ему в то время записываться и с другими музыкантами, например с Бенни Гудменом, братом Чарли, Фрэнки Трамбуаэром и др., но публично Джек с ними не играл. Наконец, в 1939 г. он организовал собственный оркестр, в состав которого входили известные джазмены Чарли Спивак, Ли Кэсл, Эрни Казерес, Дэйв Таф и др. Его биг-бэнд, часто менявшийся по составу, так и не смог добиться финансового успеха, хотя исполнял иногда прекрасную музыку и сразу привлек к себе внимание публики. Записи делались им в основном на фирме «Columbia», но фактически оркестр являлся фоном для тромбона Джека и его вокальных номеров. Заглавной его темой тогда была «I Gotta Right To Sing The Blues».

Карьера Тигардена как бэнд-лидера продолжалась лишь около семи лет, тем не менее она была очень вдохновенной. Хотя его сайдмены получали небольшие деньги, они работали на совесть, и Джек вполне мог гордиться своим оркестром, который звучал с напором и в то же время расслабленно, музыкально и мужественно. Однако за эти годы здоровье самого Джека не раз ухудшалось, его менеджеры часто портили все дело, а семейная жизнь окончательно запуталась. И когда в 1947 г. Луис Армстронг организовал свой «звездный» состав «All Stars», Тигарден ушел к нему.

Эта работа была очень по сердцу Джеку. С Армстронгом они давно были знакомы, и Джек всю жизнь мечтал работать с ним в одном составе. Он сразу вошел в него как основной участник, они с Луисом также пели дуэтом (например, «Rockin Chair» на концерте в Таун-Холле), и повсюду им сопутствовал успех.

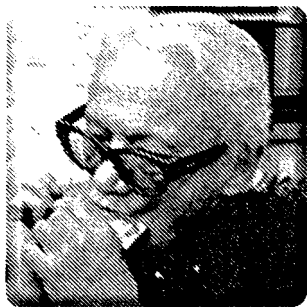
В 1950 г. Тигарден женился во второй раз, а в следующем году у него родился сын. Он решил уйти от Армстронга и собрал свой секстет, который тоже приобрел большую известность. Вместе с ним он гастролировал по США, выступал в клубах и на фестивалях, в 1957 г. посетил Европу, а в 1958–1959 гг. ездил в турне по странам Востока (Кабул, Карачи, Бомбей, Коломбо и т. д.), организованное Госдепартаментом. В 1963 г. на фестивале в Монтеррее он возглавил семейный бэнд, в котором наряду с другими музыкантами играли его мать, сестра, брат и он сам.

Еще в оркестре Уайтмена у Джека появились первые признаки хронической пневмонии, ему иногда приходилось ложиться в больницу. 15 января 1964 г. во время ангажемента в Новом Орлеане его нашли в номере гостиницы мертвым. Причиной смерти была бронхиальная пневмония.

Джек любил людей, и люди любили его. Дружелюбный и добродушный, с темными глазами и чуть ленивой усмешкой, он был замечательным мастером и обладал всем, что необходимо великому джазовому музыканту, — прекрасным звуком, чудесным мелодическим чувством и свинговым битом. Он никогда не стремился произвести впечатление, в нем не чувствовалось ни малейшей натяжки. Он играл настолько легко и без усилий, что вы всегда ожидали от него чего-то еще недосказанного, а в этом и заключается привлекательность подлинного искусства.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- That's a Serious Thing (1928–1957).
- King of the Blues Trombone (1928–1941).
- I Gotta Right to Sing the Blues (1929–1934).
- The Indispensable (1929–1933).
- 100 Years From Today (1931).
- Jack Teagarden's Big Eight (1938–1949).
- Varsity Drags (1940).
- Meet Me Where They Play the Blues (1954).



## ЖАН «ТУТС» ТИЛЬМАНС JEAN «TOOTS» THIELEMANS

**П**осле того как в анкетах и опросах знаменитого джазового журнала «Down Beat» помимо основных категорий музыкантов появился специальный раздел смешанных или разнообразных инструментов, не относящихся к одному определенному классу, в последние примерно лет двадцать в числе первой пятерки джазменов неизменно встречалось имя бельгийского гитариста, исполнителя на губной гармонике и блестящего мастера художественного свиста Жана Тильманса по прозвищу «Тутс». Он родился 20 апреля 1922 г. в Брюсселе. Изучая математику в колледже, в семнадцать лет он стал играть на гармонике. В начале Второй мировой войны его семья переехала во Францию, а позднее, после возвращения в Бельгию в 1941 г., он впервые услышал Джанго Рейнхардта, игра которого произвела на него такое сильное впечатление, что Жан купил себе гитару и самостоятельно освоил ее.

В 1944 г. Тильманс уже работал в американских военных клубах в Европе, а в 1947 г. посетил США, где играл, в частности, с Чарли Паркером. Он выступал на 1-м джаз-фестивале в Париже (1949), гастролировал по Европе с секстетом Бенни Гудмена (1950), а в ноябре 1951 г. эмигрировал в Штаты. Там он вначале играл с квинтетом Джорджа Ширинга (1953–1959), а потом организовал свое комбо, с которым записывался на фирме «Riverside». Он часто приезжал в Европу и стал особенно популярен в Скандинавии, где в 1961 г. в Стокгольме записал свою самую известную композицию «Bluesette», одновременно насвистывая и играя на гитаре в унисон с мелодией. Эта тема вскоре стала международным хитом, к которому американский автор-песенник Норман Гимбел написал затем слова, использовав «Блюзетт» как женское имя. Уже на фестивале

«Jazz Jamboree-64» (Варшава) эту песню исполнила голландская джазовая певица Рита Рейс, а потом ее записывали Мел Торме и другие, а в 1975 г. сам Тильманс сделал новую версию с оркестром Квинси Джонса.

Жан «Тутс» — это превосходный музыкант, который вносит в игру на своей гармонике достаточно вкуса и мастерства, чтобы компенсировать тональные ограничения этого инструмента, а как гитарист умело сочетает джазовый бит с чувством свинга. В ноябре 1972 г. он приезжал в Москву в составе интересного квартета — Боб Джеймс (рояль), Милт Хинтон (бас) и Бен Райли (ударные). Гармоника Тильманса звучала также как основной инструмент на саундтреках во многих известных фильмах Голливуда, он участвовал в ряде крупных джаз-фестивалей. Его записи — это, например, «Captured Alive» (1974), «Apple Dimple» (1979), «Aquarela Do Brasil» (1987), «Footprints» (1989), «The Brasil Project» (1993).



## АНДРЕЙ ТОВМАСЯН



**И**нформация о новых именах и событиях в нашем джазе в 1950-е гг. была весьма ограниченной, еще не выходило никаких записей наших музыкантов, пластинок, кассет, радиопередач типа «Метроном», не было фактически и регулярных джаз-фестивалей. Из ежедневных программ Уиллиса Коновера мы больше знали о том, что творится в джазовом мире вообще, чем о том, что нового у себя дома. Поэтому настоящей сенсацией стала весть о том, как на международном фестивале в Варшаве осенью 1962 г. какой-то талантливый московский трубач поразил всех слушателей своей блестящей игрой, которая показала, что он является одним из лучших музыкантов в Европе. Это был двадцатилетний Андрей Товмасын, восходящая звезда советского джаза. Так мы впервые услышали это имя.

Андрей родился 1 декабря 1942 г. в городе Кирове. Начал играть на трубе в Московском Доме пионеров, а потом учился в музыкальной школе. В 1957 г. он всерьез заинтересовался джазом и в 1959 г. дебютировал на одном из первых советских джаз-фестивалей в Тарту (Эстония), которые тогда были еще большой редкостью.

На 4-м Тартуском фестивале (1960) Товмасын выступал как член квинтета Алексея Козлова. Здесь же был проведен опрос с целью выявления лучших джазовых музыкантов, и согласно анкетам Андрей был назван лучшим трубачом. Огромный успех принесло ему участие в московском фестивале «Джаз-62», где в первый раз прозвучала его собственная пьеса «Господин Великий Новгород», которая сочетала в себе характерные черты старинной русской музыки и одновременно интонационные элементы блюза.

Музыка «Новгорода» увлекала красочностью, удивительной «зримостью» образов, чем-то напоминающей живопись Рериха. Пьеса была воспринята как интересная и смелая попытка соединения русского фольклора с джазом. Андрей Товмасын затем представил ее на «Jazz Jambogee-62» в Варшаве в составе сборного секстета Вадима Сакуна. Советский джаз впервые исполнялся на столь высоком международном форуме. Зажигающее соло Товмасына и сама пьеса произвели такое ошеломляющее впечатление, в том числе на присутствующих там американских музыкантов и критиков, что слава этой действительно живописной вещи, возможно, частично затмила самого автора.

В дальнейшем Андрей сочинял и другие пьесы (например, «Обряд»), но его «Господин Великий Новгород», пожалуй, остался наиболее оригинальной и самой известной композицией советского джаза 1960-х гг. Товмасын выступал также на всех других московских фестивалях (1966–1968) в квинтетах Бориса Фрумкина и Виталия Клейнота, а в 1971–1972 гг. играл с собственной группой в кафе «Ангара» на Новом Арбате.

Его неизменным фаворитом многие годы был выдающийся негритянский трубач хард-бопа Клиффорд Браун со своим вдохновенным, технически совершенным и несколько «прохладным» звучанием. «Но я никогда не задумывался о приоритетах, — говорил Андрей, — я просто играл и всегда ориентировался только на вершины творчества, подчас не замечая, что творится вокруг. Для меня, конечно, существуют какие-то великие имена — тот же Клиффорд Браун или пианист Арт Тэйтум, но, постепенно постигая джаз все больше и больше, я вижу, что в нем есть громадное количество музыкантов, к которым я лично питаю слабость, иногда в зависимости от настроения».

В последние годы Андрей Товмасын, к сожалению, по разным причинам отошел от джаза, одновременно преобразившись как художник и найдя новую возможность самовыражения в поэзии. Ныне он — член Союза литераторов России, а его лирика полна иронии и грусти:

Я вижу свет, идущий ниоткуда,  
Волшебный свет.  
Но происходит небольшое чудо —  
И света нет.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Мелодия» Д-024296 (1969).



## МЕЛ ТОРМЕ MEL TORME

**М**оя фамилия произносится с ударением на последнем слоге, на французский манер, но фактически она имеет русское происхождение, из очень давних, давних времен. Мои предки когда-то приехали в Америку из России». Так говорит ветеран шоу-бизнеса, певец и композитор, пианист и барабанщик, аранжировщик и продюсер Мел Торме, один из самых музыкальных и разносторонних артистов среди современных вокалистов джаза.

Мелвин Хауард Торме родился 13 сентября 1925 г. в старом Чикаго и жил там всего в двух кварталах от дома своего близкого друга, выдающегося ударника Джина Крупы. Играть на барабанах Мел начал с девяти лет, но его дебют состоялся в качестве певца уже в четыре года. «Родители взяли меня с собой на обед в ресторан „Черный ястреб“, где играл известный тогда оркестр Куна-Сэндерса. Я часто слушал радио и знал все их песни наизусть. Один из музыкантов пригласил меня на сцену, и я спел с ними популярную в те дни песенку «You're Driving Me Crazy». Это явилось своего рода сенсацией, и я начал выступать там раз в неделю за пятнадцать долларов».

Учась в школе, Мел продолжал петь с другими именитыми бэндами и иногда играл на ударных. Он также работал как актер в «мыльных операх» на радио (1934–1940), в четырнадцать лет написал свою первую песню «Lament To Love», которая даже попала в хит-парад и потом была записана оркестром Гарри Джеймса (1941), а в 1943 г. снялся в голливудском кинофильме «Все выше и выше», в котором дебютировал и Фрэнк Синатра. Оставшись в Калифорнии, Мел Торме собрал там вокальную группу «The Mel-Tones» в конце 1943 г. и записывался с ней на фирме «Musicraft Records» одновременно с оркестром

Арти Шоу. А в ноябре 1946 г. Торме распустил свою группу и стал работать как сольный вокалист, начиная с 1947 г. и вплоть до своей внезапной смерти 8 июня 1999 г.

«У меня не было особых трудностей, кроме подборки наиболее подходящего музыкального материала. Это была единственная проблема, но вскоре я установил для себя определенные музыкальные стандарты. Правда, за свой голос я получил тогда бессмысленное прозвище „Velvet Fog“ («Бархатный туман»), его дал мне известный нью-йоркский диск-жокей Фред Роббинс, и оно приклеилось ко мне надолго. Хотя мой голос изменился и это прозвище давно не соответствует моей современной манере пения».

Мел Торме — это изобретательный и очень одаренный артист, к тому же автор прекрасных песен, к которым он сам пишет музыку и слова («Stranger in Town», «Born To Be Blue», «The Christmas Song», «County Fair»). Ему принадлежит также пространная «California Suite», записанная большим симфоническим оркестром Лос-Анджелеса (1965). С глубоким уважением и искренним восхищением к нему относятся другие вокалисты, музыканты, композиторы и авторы песен, работающие как в популярной, так и в джазовой сфере. Его долгоиграющие диски и альбомы («Torme Sings Astaire», «At The Crescendo», «It's a Blue World», «Prelude To a Kiss», «Back In Town», «My Kind of Music» и др.) начиная с 1950-х неизменно содержат превосходные «вечнозеленые» мелодии, а его блестящая интерпретация этих песен обычно сопровождается джазовыми оркестрами, составленными из «всех звезд». Чаще всего директором, дирижером и аранжировщиком записей Мела Торме был Марти Пейч, кроме того, для него писали Шорти Роджерс, Лени Нихаус и Анжела Морли, но уже с середины 1960-х большинство аранжировок для себя Торме делал сам. Он продолжает регулярно гастролировать по всему миру, ежегодно посещает Австралию, появляется на английском телевидении, часто выступает в Лас-Вегасе. Мел Торме также пишет статьи в различные журналы, поставляет эссе в «Нью-Йорк таймс», а в 1970 г. вышла его книга о знаменитой певице Джуди Гарленд «Другая сторона радуги». Он является автором ряда оригинальных телевизионных сценариев и выступает как актер в многочисленных драматических сериалах, в том числе — главная роль в сериале «Снеговик».

Известный негритянский певец-джазмен Джон Хендрикс как-то говорил: «В джазе существуют инструментальная импровизация и вокальная. Если вы поете, вы должны петь как инструмент. Вы начинаете с мелодии, а затем интерпретируете ее согласно аккордовой структуре. Это называется „скэт“ — пение или фонетическая импровизация. Все великие джазовые певцы умеют петь скэтом. Мел Торме — это фантастический скэт-сингер. Некоторые утверждают, что белых джазовых певцов не существует, но каждый вам скажет, что Мел Торме — это один из величайших певцов джаза».

Он записывался с биг-бэндами Бадди Рича и Роба Мак-Коннелла, с певицей Клио Лэйн и с дуэтом пианиста Билла Эванса, а в 1980-х гг. часто выступал на концертах и делал студийные записи с трио Джорджа Ширинга. О себе же Мел Торме говорил: «Я — не джазовый вокалист. Я — вокалист, который поет джаз. Это разные вещи, потому что я могу петь и многое другое. Я не признаю ярлыки и не хочу именоваться только джазовым певцом — я просто певец. Но в то же время я знаю многих первоклассных профессионалов в нашем жанре, большинство из которых, все время имеющих дело с любовной лирикой, в действительности даже не знают значения слова „любовь“...».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Back in Town (1959).  
Top Drawer (1983).

At Maisonette (1974).  
Reunion (1988).  
In Tokyo (1990).



## АРТ ТЭЙТУМ ART TATUM

**П**ианистов он повергал в ужас, они отказывались играть в его присутствии, а Фэтс Уоллер называл его богом. Его феноменальную технику высоко ценили Горовиц, Годовский и Рахманинов. Его жизнь была нескончаемым потоком звуков, а уникальный талант позволил ему занять место далеко впереди своего времени. Этим человеком был великий пианист Арт Тэйтум. Будучи почти слепым, он постоянно стремился чем-то компенсировать свой недостаток и нашел подходящий для этого способ с помощью музыки, когда был еще подростком. Джаз должен был стать его жизнью.

Арт Тэйтум прожил на свете сорок шесть лет, родившись в г. Толидо, штат Огайо, 13 октября 1910 г. Его отец был простым механиком, который незадолго до этого приехал на Север из Каролины. У Арта была врожденная катаракта, после серии операций восстановить зрение удалось лишь на 25 процентов, да и то одним глазом. Арт рано проявил интерес к музыке, и родители организовали для него уроки игры на скрипке и рояле, но с тринадцати лет он полностью сконцентрировал свое внимание на последнем. В восемнадцать лет состоялся его профессиональный дебют в качестве ведущего пианиста на местной радиостанции, но вскоре его пятнадцатиминутные программы начали транслироваться через сеть NBC по всей стране.

Когда в 1932 г. Тэйтум впервые приехал в Нью-Йорк, ему не пришлось долго добиваться успеха и славы. Там он несколько месяцев поработал аккомпаниатором известной певицы Аделаиды Холл, а в марте 1933 г. уже появились его первые записи как солиста на фирме «Brunswick». Он быстро завоевал признание в джаз-клубах 52-й улицы и стал оказывать значительное влияние на музыкантов. Его пианизм развивался от «stride piano»

гарлемской школы к собственному стилю со сложными пассажирами и неожиданными арпеджио, стремительно проносющимися вверх и вниз по клавиатуре, с частой сменой тональности и порой невероятным темпом без потери свинга. Когда Владимир Горовиц однажды услышал игру Тэйтума в «Cafe Society», он был поражен. После исполнения Артом «Tiger Rag» в темпе 370 битов в минуту он сказал: «Это невысказимо. Я не верю своим ушам и глазам!» Через пару дней Горовиц привел туда своего тестя, великого дирижера Артуро Тосканини, который также был в полном изумлении.

Затем около двух лет Тэйтум руководил в Чикаго небольшим оркестром, но его исполнительская манера не очень подходила для такого окружения, так как этот человек сам представлял собой целый оркестр. И в дальнейшем он работал в одиночку на всех ангажементах, побывав в 1938 г. на гастролях в Лондоне. Только в 1943 г. Арт начал выступать в составе трио — Слэм Стюарт (бас) и Тайни Граймс, позже Эверетт Барксдейл (гитара). В Нью-Йорке он стал тогда, пожалуй, самым популярным среди джазменов человеком наряду с Билли Холидэй, но всегда был также желанным гостем джаз-клубов в любом уголке Штатов.

С появлением на джазовой сцене би-бопа Тэйтум отошел на некоторое время в тень, но к 1950 г. он вновь возвратился на вершину своей славы. С декабря 1953 г. по январь 1955 г. при поддержке Нормана Гранца он записал в Лос-Анджелесе на фирме «Verve» свыше ста сольных номеров (включая даже джазовые вариации на темы «Элегии» Массне и «Юморески» Дворжака), которые потом вышли на одиннадцати долгоиграющих пластинках под общим названием «Гений Арта Тэйтума».

Арт обладал удивительной работоспособностью, для него не было ничего необычного в том, чтобы продержаться на ногах сорок часов в каком-нибудь клубе, большую часть времени играя на фортепиано, по клавишам которого наверняка прошли уже сотни других рук, а в остальном болтая с друзьями и дремля урывками. Для него не было различия между музыкой и жизнью, они составляли единое целое. Но годы такого времяпрепровождения уже сказывались на нем — длительные ночные сессии и большое количество выпивки сделали свое дело. В октябре 1956 г. Тэйтум не смог продолжать свои очередные гастроли и вернулся в Лос-Анджелес, чтобы отдохнуть. 4 ноября его

поместили в местный госпиталь, где через шесть дней он скончался. Причиной смерти была уремия, болезнь почек.

Арт Тэйтум занимал первые места по анкетам критиков ведущего джазового журнала «Down Beat» все 1950-е гг. Его фантастическая техника и оригинальные гармонические вариации установили очень высокие стандарты для джазовых пианистов. Как импровизирующий музыкант Тэйтум достигал небывалых высот вдохновения, а утонченность и легкость его туше всегда были предметом зависти большинства коллег. В своей «Энциклопедии джаза» Леонард Фезер указывает, что при опросе ста пианистов семьдесят из них в качестве своего главного фаворита назвали имя Арта Тэйтума.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

- Pure Genius (1934–1945).
- Standard Transcriptions (1935–1943).
- In Private (1948).
- Art Tatum at His Piano, v. 1–2 (1950).
- Tatum Solo Masterpieces, v. 1–8 (1953–1955).
- Tatum Group, Masterpieces, v. 1–8 (1955).
- 20th Century Piano Genius (1955).
- Art Tatum Trio (1956).
- God is in the House /on Poludor/.
- The Art of Tatum /on Jazz Life/.





## ПОЛЬ УАЙТМЕН PAUL WHITEMAN

**А**мериканская публика, как и всякая другая, любит громкие прозвища, и в джазе имелось немало разных «королей», были также свой «герцог» и «граф», но лишь один человек в истории джаза носил высший титул «King of Jazz» — это Поль Уайтмен.

Поль Уайтмен родился 28 марта 1890 г. в Денвере, штат Колорадо, в семье чиновника по музыкальному воспитанию в общественных школах. Он начал играть на скрипке еще в детстве и стал профессионалом, что позволило ему с 1912 г. работать в местном симфоническом оркестре. В 1915 г. он переехал в Сан-Франциско, где после недолгой службы в ВМС капельмейстером во время Первой мировой войны возглавил свой танцевальный бэнд, с которым в 1919 г. перебрался в Атлантик-Сити на Востоке. Нью-Йорк был рядом, и 1 октября 1920 г. оркестр Уайтмена уже выступал в фешенебельном отеле «Пале-Ройял» на Бродвее, а в ноябре его первая пластинка продавалась повсюду с огромным успехом.

Мягкие, спокойные аранжировки Фреда Грофе и хороший танцевальный ритм оркестра быстро привлекли к нему внимание. Джаз тогда еще только начинал свой путь к признанию, и Уайтмен дал этой музыке респектабельность, дал ей класс («я не изобрел джаз, а только оркестровал его»). Его инструментальный состав и его аранжировки послужили примером для первых негритянских джазовых лидеров (Хэндерсон, Эллингтон, Дон Рэдмен), которые подготовили затем эпоху свинговых биг-бэндов.

В 1923 г. оркестр Уайтмена впервые посетил Европу и вернулся в ореоле славы, подняв престиж американского джаза. Когда оркестр прибыл в гавань Нью-Йорка, его встречал крейсер с поздравительным комитетом из ста шестидесяти человек.

На крейсере восседал большой джаз-бэнд, кругами летал самолет с джазом в открытой кабине, а на воде в спасательных поясах плавало еще десять человек, и все они, разумеется, тоже играли джаз. Таково было признание заслуг Уайтмена.

Не менее важное событие произошло 12 февраля 1924 г., когда в нью-йоркском зале «Эолиен Холл» состоялся концерт «симфонического джаза» с премьерой «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина в исполнении автора. Хотя его агенты и провозгласили Уайтмена «королем джаза» в целях рекламы, своим знаменитым концертом он значительно продвинул дело джаза к его признанию как новой формы искусства.

Кроме того, в числе его музыкантов в разные годы побывали многие настоящие джазовые звезды — братья Дорси, Бикс Байдербек, Джек Тигарден, Джо Вентути, Эдди Лэнг, Банни Берриген, вокалисты Бинг Кросби, Милдред Бэйли и Джонни Мерсер. «Папа» Уайтмен гордился ими, давал на них, как говорится, полный свет и предоставлял шанс быть услышанными.

В течение первой половины столетия Уайтмен занимал второе место по количеству проданных пластинок — сразу после самого Бинга Кросби. К 1936 г. за его плечами было более двухсот хитов! Когда начался свинговый бум, Поль Уайтмен уже отмечал свою двадцатую годовщину как всемирно известный бэнд-лидер, а качество его музыки всегда было непревзойденным. По его инициативе в 1930 г. режиссер Дж. М. Андерсон снял звуковой фильм-концерт «Король джаза».

Бэнд Уайтмена существовал непрерывно до 1938 г., а в конце 1940 г. он собрал новый, более современный состав. В 1941 г. он написал книгу «Как стать бэнд-лидером».

Затем в 1940-х у него были разные оркестры, которые он записывал (и даже с участием Билли Холидэй) на студии своего бывшего сотрудника Джонни Мерсера «Capitol Records», а в 1950-е он работал директором «Эй-Би-Си» (American Broadcasting Company) в Нью-Йорке. Позже он отошел от дел и активного музицирования и умер в Дойлстауне, Пенсильвания, 29 декабря 1967 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ НА СО

Paul Whiteman & His Orchestra with Bing Crosby.  
Bix Beiderbecke Legend /on RCA Victor/.  
Victor Masters /on RCA Victor/.



## КАССАНДРА УИЛСОН CASSANDRA WILSON

**С**овременная певица Кассандра Уилсон родилась в 1955 г., последнее время по всем анкетам и опросам различных джазовых журналов неизменно занимает первые места среди джазовых вокалисток. К джазу она пришла во время учебы у Элвина Филдера, когда пела в ансамбле «Black Arts Music Society» в Джексоне, штат Миссисипи. В 1981 г. Кассандра переехала в Новый Орлеан, а в 1982 г. оказалась в Нью-Йорке по приглашению трубача Вуди Шоу, где начала работать с Дэйвом Холлендом и Эбби Линкольн (бывшей женой Макса Роуча).

Там она встретила альт-саксофониста Стива Коулмена и с его коллективом впервые появилась на диске «Motherland Pulse» (1985), после чего ее пригласили записать собственный альбом. Это был «Point Of View» (декабрь 1985), имевший успех, и Уилсон получила известность. Она стала пользоваться спросом как певица в джазовых кругах, начала работать с альтистом Генри Тредгиллом и его группой «New Air», с которыми записала свой второй альбом «Days Aweigh» (май 1987).

Третий альбом Уилсон (коллекция стандартов под названием «Blue Skies», записанный в феврале 1988 г.) стал ее широко известным эпическим достижением. Критики говорили, что это новая Элла Фитцджеральд или Бетти Картер. Конечно, она могла петь не только джаз и в дальнейшем исполняла также рок, фанк, блюз и даже хип-хоп лишь с небольшим джазовым оттенком, но в 1991 г. вышел ее очередной альбом «After The Beginning Again», где джаза было значительно больше. Осенью 1993 г. ее пригласили по контракту работать на знаменитую джазовую фирму «Blue Note», где она записала такие интересные диски, как «Blue Light 'Till Dawn» (1993), «New Moon Daughter» (1996) и «Traveling Miles» (1999).



## ТЕДДИ УИЛСОН TEDDY WILSON

**О**дин из величайших пианистов классического джаза эры свинга Тедди Уилсон родился 24 ноября 1912 г. в Остине, штат Техас. Тедди рос в Алабаме, где с четырех лет обучался игре на фортепиано и скрипке, а потом изучал музыкальную теорию в колледже Талладега. В 1929 г. он переехал в Детройт, где играл с местными бэндами, затем в Чикаго, где работал с Луисом Армстронгом и Джимми Нуном (1931–1933). В конце 1933 г. в Нью-Йорке он присоединился к оркестру Бенни Картера. Здесь Уилсон приобрел более широкую известность, когда в июле 1935 г. впервые записался с Бенни Гудменом и Джином Крупой. Он оставался участником коллектива Гудмена до весны 1939 г., когда решил его покинуть, чтобы организовать свой биг-бэнд, оказавшийся, впрочем, недолговечным. В 1940–1944 гг. Уилсон работал в основном со своим секстетом в джаз-клубе «Cafe Society» на Бродвее.

После краткого воссоединения с Гудменом в 1945 г. он занимался преподаванием музыки, радиопередачами и записями на нью-йоркских студиях и за исключением отдельных телевизионных шоу и выступлений в клубах редко появлялся на публике. Он был педагогом знаменитой музыкальной школы Джульярда (1945–1952) и давал частные уроки. Иногда он опять играл с Гудменом, например, на Всемирной ярмарке в Брюсселе (1958) или во время гастролей его гастролей в СССР (1962). Все эти годы он сохранял свой фортепианный стиль, сложившийся под влиянием Эрла Хайнса, Арта Тэйтума и Фэтса Уоллера. Тем не менее, это был его собственный стиль.

Тедди Уилсон часто аккомпанировал на записях Билли Холлидей, Максин Салливан, Лине Хорн, Хелен Уорд и Саре Вонн.

Он умер 31 июля 1986 г. в штате Коннектикут.



## КЭЙ УИНДИНГ KAI WINDING

**Н**икакой другой инструмент в отношении метода игры на нем не претерпел столько изменений за всю историю джаза, как кулисный тромбон. В течение многих лет его использовали с известными ограничениями и до эпохи би-бопа это фактически был вторичный мелодический инструмент. Но с приходом бопа, когда исполнение потребовало больше технического мастерства, появились музыканты, изменившие всю концепцию игры на тромбоне и освоившие новые возможности инструмента. Среди пионеров этого направления был виртуоз современного джазового стиля, тромбонист и композитор Кай Крестен Уиндинг.

Его назвали в честь героя сказки Андерсена «Снежная королева», так как родился он 18 мая 1922 г. в Дании, но в США, куда семья переехала в 1934 г., он стал именоваться на американский лад просто Кэй Уиндинг. Отец был связан с фирмой «Дженерал моторс».

Кэй окончил среднюю школу в Нью-Йорке, где с пятнадцати лет начал играть на тромбоне. Его профессиональный дебют состоялся в 1940 г., и затем пару лет Кэй работал в ряде нью-йоркских биг-бэндов.

В 1942 г. Кэй Уиндинг был призван в армию и оказался в частях береговой охраны штата Мэриленд. Там имелся свой танцевальный оркестр, в котором он играл вплоть до демобилизации, а потом недолго (1945–1946) работал с бэндом «короля свинга» Бенни Гудмена.

В январе 1946 г. Уиндинг пришел в легендарный новаторский оркестр Стена Кентона, где вскоре стал ведущим солистом медной группы. Под знамена своего «прогрессивного стиля» Кентон собрал лучших молодых музыкантов тех лет,

заинтересованных его оригинальными аранжировками. Он открыл немало новых талантов и содействовал их успеху.

Пройдя «школу Кентона», Кэй покинул его в апреле 1947 г. Он уже приобрел известность и признание как один из ярких тромбонистов нового джаза и присоединился к движению боп-перов, среди которых тогда лидировали Чарли Паркер, Майлс Дэвис, Тэдд Дамерон, Джерри Маллиген, Бад Пауэлл, Аллен Игер и другие музыканты, часто выступавшие в джаз-клубах 52-й улицы и Бродвея «Royal Roost» и «Vop City» (1948–1950).

В начале 1950-х Кэй Уиндинг выполнял много студийной работы на радио и телевидении, не всегда имевшей прямое отношение к джазу, но в августе 1954 г. вместе с тромбонистом Дж. Дж. Джонсоном он сформировал памятный квинтет, который продемонстрировал блестящее слияние весьма схожих стилей двух выдающихся инструменталистов современности. У них было несколько джазовых хитов на записи (например, «It's All Right With Me» Портера), а после роспуска группы в октябре 1956 г. Уиндинг собрал не менее интересный септет (четыре тромбона и ритм-секция), ставший очень популярным, особенно в колледжах, где он играл в 1958–1960 гг., а также записал ряд пластинок на фирме «Columbia».

В 1962 г. Кэй Уиндинг принял должность музыкального директора нью-йоркского отделения «Playboy Club» и одновременно занялся экспериментами с записью необычных инструментальных составов — таких как сочетание новых электронных изобретений типа «ондолины» с ансамблем духовых медных из двенадцати человек, что привело к выпуску альбомов «More Brass» (1963) и «Mondo Cane» (1964) на фирме «Verve», имевших значительный коммерческий успех. Все это способствовало дальнейшему росту популярности Уиндинга среди широкой публики, хотя он по-прежнему продолжал играть джаз на различных фестивалях (Конкорд, Ньюпорт) и концертах, отличаясь, по словам критиков, «необычайно теплым тоном звучания и образным музыкальным мышлением».

В 1969 г. Кэй Уиндинг перебрался в Лос-Анджелес, где работал в оркестре знаменитого телевизионного шоу Мерва Гриффина. В начале 1970-х гг. он возглавил сборную группу звезд под названием «Гиганты джаза», с которой гастролировал по Европе, и однажды выступил с ней на ежегодном джаз-фестивале в Праге (1971). В те годы Уиндинг был также педагогом

джазовых курсов (так называемых «клиник»), писал музыку для кинофильмов, организовывал концерты своего протеже, молодого трубача Чака Мэнджионе, записывал пластинки со своим комбо и основал собственное музыкальное издательство «Kaiwind Limited». В 1980 г. совместно со своим коллегой Кертисом Фуллером Кэй создал группу «Гиганты тромбона» — квинтет с двумя тромбонами наподобие давнего состава с Дж. Дж. Джонсоном.

«С 1977 года я живу в Испании, там мой дом, — говорил он в интервью тех лет. — Мне нравится эта страна, и впервые приехав в ее южную часть, на Коста-дель-Соль, я пришел в восхищение и решил, что буду жить здесь вместе с женой. Мне нравится климат, похожий на Калифорнию. Но все прежние профессиональные связи с джазом у меня остались. В Испании нет джазовой активности, поэтому я только живу там, а работаю повсюду — по всей Европе, а также в США. Теперь легко можно добраться куда угодно, и я езжу в Штаты несколько раз в год на гастроли».

Во время одного такого визита Кэй Уиндинг внезапно умер в Нью-Йорке 6 мая 1983 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Kai Winding, J. J. Johnson and Bennie Green with Strings (December 1954). Brass Fever (1956).
- The Incredible Kai Winding Trombones (November 1960, on Impulse).



## ФЭТС УОЛЛЕР FATS WALLER

**Т**омас «Фэтс» Уоллер родился 21 мая 1904 г. в нью-йоркском Гарлеме в религиозной негритянской семье. Его мать Аделина играла на фортепиано и органе, и среди двенадцати ее детей младший сын Томас был любимцем. Хотя отец Эдвард Уоллер, священник баптистской церкви, считал джаз «музыкой дьявола», молодой Томас постоянно слышал звуки этой музыки повсюду в Гарлеме, и она очень волновала его.

Он брал несколько уроков игры на фортепиано, потом учился сам и вскоре завоевал себе репутацию в округе («моим хобби была музыка, музыка и еще раз музыка»). С четырнадцати лет он уже регулярно работал в кинотеатре «Линкольн» в качестве тапера, а в следующем году победил на местном конкурсе пианистов. В шестнадцать лет, после смерти матери, Томас ушел из дома и окунулся в ночную жизнь Гарлема начала 1920-х, выступая в клубах и барах.

Там он привлек внимание одного из знаменитых «профессоров» этой музыкальной среды Нью-Йорка, негритянского пианиста и композитора Джеймса П. Джонсона, который заявил, что сможет обучить этого парня всему, что знает сам. Благодаря ему в октябре 1922 г. Уоллер записал свою первую пластинку, а в 1923 г. впервые оказался на радио. В следующем году была опубликована его первая собственная композиция «Squeeze Me». Тогда же появилось его прозвище «Фэтс» (Толстяк), так как он всегда любил хорошо поесть и выпить.

Некоторое время он работал в Чикаго, где познакомился с будущим автором текстов своих песен Энди Разафом, и вместе они создали ревю «Горячие шоколадки». Особенно хорошим годом для Фэтса был 1929-й, когда он сочинил свои самые



известные пьесы — песни «Ain't Misbehavin», «Honeysuckle Rose» и «Black And Blue». Вообще, способности Уоллера как композитора и скорость, с которой он писал мелодии, были просто невероятны. Его популярный среди джазменов «Jitterbug Waltz» был создан всего за десять минут, а «Лондонская сюита», композиция из шести частей, — за час. Говоря о Фэтсе, один критик как-то заметил: «Инструментом его сердца является орган, а рояль — это его желудок». Действительно, Уоллер очень любил орган и всегда искал возможность поиграть на нем. В 1932 г., когда он был в европейском турне с композитором Спенсером Вильямсом, ему удалось поиграть на органе даже в соборе Парижской богородицы! Более широкое признание пришло к нему во время работы на радиостанции в Цинциннати в следующем году, там он имел огромный успех, играя на органе в ночной программе «Fats Waller Rhythm Club». Но в целом органых записей после него осталось немного.

С 1934 г. он начал с успехом записываться для фирмы «Victor» со своим малым бэндом под названием «Fats Waller And His Rhythm». Как пианист Фэтс имел одну из самых сильных левых рук в джазе, что очень важно в стиле «stride piano», который был отполирован им до блеска. Его влияние на предшествующих би-бопу пианистов, включая Арта Тэйтума, было непревзойденно. Чередование силы и изящества в игре, характерная манера пения и его полные энтузиазма, заразные мелодии создавали у каждого такое впечатление, что Фэтс считает жизнь хорошей штукой, которую, однако, не стоит принимать слишком серьезно.

10 января 1942 г. состоялось выступление Фэтса Уоллера в Карнеги-Холле, но атмосфера официального концерта не соответствовала его обычной манере исполнения, и шоу оказалось не очень удачным. Однако он с успехом появлялся во многих фильмах, в своей знаменитой шляпе-дерби, сдвинутой на левое ухо, улыбкой, как у эльфа, живя той жизнью, которая, по его словам, ему нравится.

Не раз его предупреждали о том, чтобы он бросил пить. Возвращаясь домой из Голливуда после участия в своем лучшем фильме «Stormy Weather», когда трансконтинентальный экспресс пересекал равнины Канзаса, Фэтс Уоллер умер в купе поезда 15 декабря 1943 г. в возрасте всего тридцати девяти лет. В нью-йоркском Таун-Холле был организован большой концерт,

посвященный его памяти, в котором участвовали многие музыканты. Несмотря на печальный повод концерта, за сценой, когда участники концерта вспоминали Уоллера, каждый памятный факт из его жизни вызывал взрыв хохота. Да, таков был Фэтс. И вскоре все участники уже были полны счастливыми воспоминаниями о той неукротимой душе, чей талант вызывать улыбку создал ему уникальную форму бессмертия.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ**

Giants of Jazz (1922–1943).

Fats Waller in London (1922–1939).

Turn on the Heat: The Fats Waller Piano Solos (1927–1941).

Here 'Tis (1929–1943).

Complete Fats Waller, v. 1–2 (1934–1935).

Definitive Fats Waller, v. 1–2 (1935–1939).

Fats Waller and His Rhythm (1936–1938).

Juggin Jive of Fats Waller and His Orchestra (1938).

Fine Arabian Stuff (1939).



## ЛЕОНИД УТЕСОВ

**З**а все годы советской власти в разные ее периоды истинно всенародными у нас можно было назвать, пожалуй, лишь трех популярных исполнителей — Утесова, Высоцкого и Пугачеву. Правда, к нашей джазовой тематике отношение (не всегда прямое) имел только первый.

Родился Леонид Осипович Утесов 9 (21) марта 1895 г., как известно, в Одессе, где ныне есть улица его имени. Там он некоторое время посещал музыкальное училище и освоил игру на скрипке. В молодости он также прошел целый ряд сценических и цирковых амплуа и после революции работал в московских театрах. В 1922 г. Утесов переехал в Петроград, где стал актером Свободного театра.

В 1928 г., побывав туристом в Париже, он впервые услышал там джаз и, вернувшись домой, решил организовать свой оркестр, но театрализованный, где каждый из музыкантов мог бы вдобавок играть некую актерскую сценическую роль. Премьера этого «теаджаза», состоящего вначале из десяти человек, состоялась в Ленинграде 8 марта 1929 г. Так родился оркестр, просуществовавший полвека.

Конечно, это были прежде всего музыканты-инструменталисты. У самого Утесова был хороший слух, и он свободно подбирал на скрипке или другом инструменте любую мелодию. Вообще, какой бы инструмент он ни брал в руки, у него почти сразу что-то получалось. Но одновременно это была и театральная группа, для которой специально писались эстрадные программы-инсценировки, к тому же чаще всего музыка служила просто аккомпанементом для песен Утесова.

Тем не менее, он создал настоящий оркестр, и это была как бы единая семья. Авторитет Утесова в музыкальной среде и на

эстраде был очень высоким, а после кинофильма «Веселые ребята» с музыкой И. Дунаевского он стал поистине всенародно известной личностью, особенно популярной почему-то среди моряков и летчиков (Сталин его не любил, но Ворошилов поддерживал).

То были «золотые годы» советского джаза — такого, каким его тогда понимали. Тогда не говорили «на сцене играют джаз», а «играет джаз», имея в виду определенный состав. И таких больших составов в 1930-е было множество. В них работали подлинными мастерами и любителями джаза. Оркестру Утесова десятки лет отдали наши выдающиеся джазмены Фрумкин, Носов, Гейгнер, Ривчун, Кандат, Котлярский, Фрадкин, Миронов, Людвиковский, Минх, Гарпф... Всех не перечислить. Именно они определяли джазовый дух этого биг-бэнда.

Сам Утесов едва ли был джазфэном. Он даже не присутствовал в студиях на записи чисто оркестровых номеров своего коллектива, если сам не пел, — для этого у него были отличные концертмейстеры, аранжировщики и пр. Позже он не принимал би-боп, ему не нравилась также музыка Стена Кентона и Вуди Германа, его вкус ограничился Тэдом Льюисом, Гаем Ломбардо, Джеком Хилтоном, Джеральдо и аналогичными оркестрами 1930-х. В Европе его называли иногда «русским королем джаза».

Главная джазовая заслуга лично Утесова — в организации, сплочении и сохранении своего великолепного ансамбля на протяжении многих лет. В 1947–1953 гг., в период «разгибания саксофонов», у нас это был единственный регулярно работавший джаз-оркестр (тогда «эстрадный»), а такое давалось нелегко.

В 1960-е его состав значительно обновился и омолодился. После своего 75-летия Утесов практически не выезжал на гастроли сам, а оркестр возглавляли Певзнер, Петров, Старостин.

9 марта 1982 г., в его день рождения, у Утесова случился инфаркт, он не перенес смерти дочери за полтора месяца до этого. Дорога его жизни была длинной и трудной, а сам он являлся, безусловно, незаурядной фигурой. Разумеется, история нашего джаза не перестала бы существовать без Утесова, но это была бы другая история.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

«Мелодия»: Д-033307-12. М60-40307-10. М60-44997-001. М60-4499906. М60-45001-006. М60-46635-001. М60-48285-000.



## ЧИК УЭББ CHICK WEBB

**В** истории джаза XX в. негритянский музыкант-виртуоз Чик Уэбб был первым ударником, который привлек к себе внимание широкой аудитории джазменов и публики, а его стиль в значительной степени повлиял на большинство барабанщиков, которые последовали за ним. Он был лидером блестящего биг-бэнда, великолепным солистом на ударных. Несмотря на боль и страдания, он сделал огромный вклад в развитие джаза.

Вильям «Чик» Уэбб родился в Балтиморе, штат Мэриленд, 10 февраля 1907 г. сильным, здоровым ребенком, но его уронили, когда он был еще маленьким. Он упал на спину, сломал несколько позвонков и на всю жизнь остался горбатым. Его руки в детстве были очень слабыми и для их укрепления Чик все время молотил палочками по банкам, кастрюлям и горшкам, представляя себя в роли барабанщика. У него оказалось врожденное чувство ритма, и чтобы купить себе настоящую ударную установку, он начал продавать газеты на улицах и собрал достаточно денег для приобретения старых барабанов. В двенадцать лет он был уже вполне хорошим ударником и играл на танцевальных вечеринках, а в 1924 г. решил попытаться счастья в Нью-Йорке.

Там Чик вначале работал в оркестре Эдгара Доуэлла, затем организовал свой квинтет, а в 1928 г. возглавил октет, с помощью Дюка Эллингтона получив работу в «Paddock Club». За это время он познакомился со многими известными музыкантами города и получил признание в их среде. В 1929 г. Чик записал на фирме «Brunswick» свою первую пластинку под названием «Jungle Band», уже с увеличенным составом, а вскоре его бэнд пригласили на постоянную работу в только что открывшийся

в Гарлеме танцзал «Savoy Ballroom», который надолго стал его родным домом.

Впоследствии в его оркестре происходили некоторые изменения, но качество музыки Чика Уэбба, исполняемой в «Savoy», сохранялось неизменно высоким, что помогло разнести славу этого танцзала по всему миру, в частности, благодаря знаменитой теме Чика «Stompin' at the Savoy». У него был очень хороший бэнд, игравший первоклассный инструментальный джаз. Запальной свечой этого свингового состава был, конечно, сам Чик, маленький барабанщик, умевший, тем не менее, создать такой драйв, что мог бы наэлектризовать атмосферу любого места, где он играл. Он был воплощением динамики и мог достигать немислимых высот поистине виртуозного исполнения.

Тогда в «Savoy» часто танцевали модную «линди-хоп» (попросту говоря, «линду», названную так в честь летчика Чарльза Линдберга, в 1927 г. впервые перелетевшего через Атлантику на одномоторном самолете), и пол танцзала, расположенного на втором этаже, начинал качаться вверх и вниз под ногами сотен танцоров. Все туристы обязательно посещали «Savoy».

В мае 1937 г. там состоялась «битва оркестров» Чика Уэбба («Chick Webb And His Chicks») и «короля свинга» Бенни Гудмена, которые сражались несколько часов. «Король» играл первым и произвел сильное впечатление, но когда за дело принялись ребята Чика, они буквально сдули крышу с танцзала. Толпа (4 тысячи внутри и 5 тысяч снаружи) редела, кричала и свистела в полном исступлении, пожарные команды были наготове, уличное движение остановилось. Через год такая же победа была одержана там над оркестром Каунта Бэйси. Да, «Savoy» был для Чика родным домом.

В 1934 г. на выступлении любителей-вокалистов в гарлемском театре «Apollo» Чик услышал шестнадцатилетнюю дебютантку Эллу Фитцджеральд и решил пригласить ее в свой бэнд. Ей купили хорошее платье, научили держаться на сцене, сделали рекламу, и пение Эллы принесло оркестру новую популярность. Сайдмены любили ее, и общий музыкальный настрой бэнда заметно вырос, а величайшим успехом в те годы стала песенка «A-Tisket, A-Tasket», записанная с Уэббом в мае 1938 г. (было продано свыше миллиона экземпляров).

Затем оркестр Чика Уэбба (его постоянным аранжировщиком был саксофонист и композитор Эдгар Сэмпсон) ангажировали

в другие крупные заведения Нью-Йорка, включая театр «Paramount» и отель «Park Central» (декабрь 1938 г.), где раньше никогда не выступали цветные составы. Однако Чик был уже серьезно болен, у него развивался туберкулез позвоночника. Хотя он был полон решимости работать и дальше, у него наступил заметный упадок сил, и в начале июня 1939 г. его поместили в госпиталь в Балтиморе, где сделали сложную операцию. Результаты оказались неутешительными, и 16 июня Чик умер в окружении близких друзей и родственников.

После этого его оркестр сохранился еще пару лет. Возглавляла его Элла Фитцджеральд с помощью музыкантов, но бэнд никогда уже не был тем же самым без маленького Чика. Невозможно было бы найти замену его яркой личности, духу и динамизму, сердце оркестра было потеряно. К 1942 г. состав малопомалу распался, а Элла начала работать в одиночку как солистка с разными другими группами.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Chick Webb (1929–1934).

Jazz Heritage: A Legend (1929–1936).

Jazz Heritage: Princess of the Savoy (1934–1939).

Ella Swings the Band (1936–1939).

The Immortal Chick Webb (1967) (on «Columbia»).

Immortal Chick Webb: Stompin at the Savoy (1967) (on «Columbia»).

## «УЗЗЕР РЕПОРТ» «WEATHER REPORT»

**П**ринято считать, что прародителем слияния джаза, рока и фанка являлся Майлс Дэвис, однако нельзя не отметить, что не последнюю роль в становлении сплава этих течений, т. е. образовании нового синтезного направления современного джаза — фьюжн (fusion), сыграла группа «Weather Report».

Ядром группы стали альт-саксофонист Уэйн Шортер и клавишник Джозеф Завинул. Впервые дороги Завинула и Шортера пересеклись во время работы с оркестром Мэйнарда Фергюсона, а затем во время записи альбомов Майлса Дэвиса «In A Silent Way» и «Bitches Brew» в 1969–1971 гг. Первый состав, кроме основателей, включал в себя перкуссиониста Айрто Морейра и бас-гитариста Мирослава Витоуша. В 1970 г. вышел первый альбом группы, который так и назывался — «Weather Report». Он был записан на студии «CBS Records» и включал композиции Шортера и Завинула. Однако наибольшую популярность группе принес второй альбом «I Sing The Body Electric». В состав влились новые музыканты — Эрик Грэвитт (ударные) и Дом Ум Ромао (перкуссия).





В середине 1970-х гг. «Weather Report» много экспериментировал в области новых электронных технологий, в музыку было привнесено большое количество элементов рока. Этот процесс достиг пика с выпуском альбома «Black Market» (1976). В этом же году в состав пришел талантливый бас-гитарист Жако Пасториус, и следующую сессию диска «Heavy Weather» группа провела в новом составе.

Вообще состав группы менялся от альбома к альбому. В коллективе переиграло очень много знаменитых музыкантов: Эрик Грэвитт, Омар Хаким, Альфонсо Джонсон, Пит Эрскин, Алекс Акуна, Карл Андерсон и многие другие. К середине 1980-х Завинул и Шортер выпустили по сольному альбому, а в 1987 г. группа распалась, просуществовав пятнадцать лет, в течение которых ей повсеместно сопутствовали заслуженная слава и успех.

В 1996 г., после длительного перерыва, вновь наметилась тенденция к объединению музыкантов вокруг идейного ядра (Завинул—Шортер) и возрождению «Weather Report» в новом составе.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Weather Report (1971).
- I Sing The Body Electric/Weather Report (1971–1972).
- Weather Report Live In Tokyo (1972).
- Sweetnighter/Weather Report (1973).
- Mysterious Traveller/Weather Report (1974).
- Night Passage/Weather Report (1980).
- Weather Report/Wether Report (1981).
- Procession/Wether Report (1983).
- Domino Theory/Wether Report (1984).
- Sportin' Life/Wether Report (1985).
- This Is This/Wether Report (1986).
- The Immigrants/The Zawinul Syndicate (1988).
- Black Water /The Zawinul Syndicate (1989).
- Lost Tribes/The Zawinul Syndicate (1992).



## ЛЕОНАРД ФЕЗЕР LEONARD FEATHER

**П**ублицист, критик и писатель, пианист, композитор и аранжировщик Леонард Джеффри Фезер появился на свет в Лондоне 13 сентября 1914 г. и все семьдесят лет своей жизни отдал джазу. Его отец был английским бизнесменом среднего класса. Друг семьи рано научил Леонарда читать ноты и играть на рояле. После школы он продолжил свое образование в Берлине и Париже, где поближе познакомился с джазом, а в 1933 г. начал сотрудничать с ведущим английским музыкальным журналом «Melody Maker». В 1935 г. он принял решение уехать в Штаты и 19 июля того же года впервые сошел на американский берег в Нью-Йорке, где его встретил Джон Хэммонд, великий меценат и энтузиаст джаза, известный открыватель новых талантов.

«Передо мной возник совершенно иной мир, который вначале показался мне нереальным, даже, я бы сказал, сюрреалистичным, — вспоминал позднее Леонард. — Небоскребы были слишком громадными и какими-то пугающими, но я знал, что это мой мир. Под моими ногами была земля джаза. Нью-Йорк для меня уже больше не означал почтовую марку на конверте, а Гарлем — название темы с наклейки на пластинке».

В Америке Фезер сразу же погрузился в джазовую среду. Там он немного учился игре на кларнете у Джимми Хэмилтона, гармонии и пианистике — у Ленни Тристано.

Он подружился со всеми джазовыми звездами и на протяжении ряда лет сочинил более трехсот собственных композиций, которые записывали Дюк Эллингтон, Луис Армстронг, Каунт Бэйси, Сара Воэн, Коулмен Хокинс, Роланд Кирк, Юзеф Латиф и др. Он регулярно проводил студийные сессии записи типа «Esquire All Stars» для фирмы «RCA Victor», причем иногда

на этих сессиях Леонард сам играл на фортепиано. Он был автором популярных хитов Дайны Вашингтон «Evil Gal Blues» и «Blowtop Blues», ему принадлежали сюиты «Winter Sequence» и «Hi-Fi Suite», он также являлся продюсером крупнейших фирм записи «Decca», «Mercury», «Columbia» и «Victor».

Фезер читал лекции о джазе в колледжах и «джазовых клиниках», был также членом жюри и «мастером церемонии» Ньюпортского джаз-фестиваля. Он вел серии программ на телевидении («Feather on Jazz») и радиошоу («Feather's Nest»), включая «Jazz Club USA» по «Голосу Америки» в 1950–1952 гг., т. е. еще до появления известной программы «Music USA» Уиллиса Коновера, которая впервые вышла в эфир 31 декабря 1954 г. Он был также инициатором окончательного переезда в США из Англии своего давнего друга-земляка, пианиста Джорджа Ширинга вскоре после окончания войны.

Его статьи, рецензии и обзоры появлялись в десятках печатных изданий дома и в разных странах (от «Америки» до «Jazz Forum»), он был постоянным сотрудником знаменитого джазового журнала «Down Beat» в течение многих лет, где, в частности, регулярно вел свою уникальную рубрику «Blindfold Test», и к 1960-м гг. стал одним из самых признанных, влиятельных, наиболее читаемых и уважаемых джазовых авторов во всем мире.

Фезер был первым серьезным критиком, принявшим революцию би-бопа в 1940-е гг., которому он посвятил свою первую большую работу «Джаз изнутри» (1949). Вначале эта работа называлась «Боп изнутри». Его следующей книгой была попытка создания «Энциклопедии джаза» (1955), после чего появилась та монументальная «Новая энциклопедия» (1960), которая надолго стала самым известным и надежным справочником в мире джаза. В 1966 и 1976 гг. были сделаны два ее переиздания, приближенные к современности, а вот третье, включающее новые имена за 1980-е гг., он выпустить не успел.

Помимо этого, его перу принадлежат историко-аналитическая «Книга о джазе» (1957) с очень интересной главой «Анатомия импровизации», сборник прекрасных очерков о музыкантах «От Сэчмо до Майлса» (1972), затем оригинальный сборник джазовых анекдотов и былей «Улыбка хипстера, или «Джазмены смеются» (1963), а также великолепная автобиография

«Свидетель эпохи» (1987), которая фактически является историей джаза за последние полвека.

В 1962 г. Леонард приезжал в нашу страну и был тогда единственным джазовым критиком из США, который находился на премьере оркестра Бенни Гудмена в Москве, где присутствовал сам Никита Хрущев (наверняка это был также единственный случай в жизни нашего генсека, когда он посетил джазовое мероприятие). Фезер имел почетную степень доктора музыки в колледже Беркли и являлся профессором Калифорнийского университета. В 1986 г. он получил награду Национальной ассоциации джазовых педагогов Америки за 50-летний вклад в джазовое образование и журналистику. Все последние годы он жил в городке Шерман-Оукс близ Лос-Анджелеса вместе с женой Джейн и дочерью Лоррэйн, которая очень интересовалась русским балетом и современным танцевальным искусством вообще.

Скончался Фезер 22 сентября 1994 г., успев отметить свой 80-летний юбилей.



## ВЛАДИМИР ФЕЙЕРТАГ

**М**узыковед, пианист и публицист джаза Владимир Борисович Фейертаг родился 27 декабря 1931 г. в Ленинграде. Он закончил там филфак ЛГУ (1954), получив гуманитарное образование, а затем и музучилище (1960) как музыкальный теоретик. Но уже с 1951 г. он на всю жизнь заболел джазом и организовал студенческий танцевальный оркестр, в котором сам играл на рояле и аранжировал.

В 1958 г. Фейертаг был одним из зачинателей, а потом и председателем первого Ленинградского джаз-клуба, который стал и первым в нашей стране. В 1960-е гг., задолго до официального создания эстрадных отделений при музучилищах России, Фейертаг намеревался открыть джазовую специализацию в Ленинградском институте культуры. Вопрос «можно ли научить джазу?» тогда решался им практически.

Свои первые шаги на сцене в качестве ведущего он сделал, представляя знаменитый ленинградский оркестр И. В. Вайнштейна, а в начале 1970-х гг. уже отправился в «свободный полет», уйдя в профессиональную джазовую жизнь под эгидой Ленконцерта. Благодаря своей способности к работе со словом (устным и письменным), а также прекрасной эрудиции и риторике очень скоро он получил всеобщее признание в джазовых кругах и уважительное прозвище «Иракий Андроников от джаза». По словам его коллег, выступление Фейертага — это всегда краткий, спонтанный моноспектакль. Он всегда звучал камертоном всего происходящего на сцене.

Фестивали без его джазового конференса становились все более редкими событиями. Фейертага начали всюду приглашать, и это давало ему возможность в разных городах знакомиться с новыми интересными, но еще неизвестными широкой публике

музыкантами и ансамблями, открывать новые имена в нашем джазе. А в 1978 г. он основал свой собственный, регулярный ежегодный фестиваль «Осенние ритмы» в Ленинграде, ставший вскоре наиболее престижным у нас в те годы. Если Петр I когда-то пробил здесь окно в Европу, то наш маэстро начал активно переправлять через него на сцену «Осенних ритмов» множество всяких джазовых иноземцев, благодаря чему с каждым годом его фестиваль делался все более международным и профессиональным. Вплоть до 1993 г. (последние «Ритмы») фестиваль неизменно был традиционным местом встречи наших джазфэнов и джазовых деятелей со всей страны, а также из-за рубежа.

Одновременно с этим Фейертаг постоянно вел архивные изыскания, подбирая материалы по истории советского джаза и о его музыкантах. Он создал значительную картотеку, собрал обширную периодику прошлых лет о том, что тогда называлось джазом. Он часто выступал в различных журналах, писал статьи и аннотации для обложек пластинок, участвовал в выпуске всеобъемлющей антологии «Русская советская эстрада» (1977–1981), нашей «Музыкальной энциклопедии» (1982) и двухтомной чешской «Энциклопедии джаза и современной популярной музыки» (1987).

Новые веяния привели к появлению нового джазового вектора его деятельности — питерской фирмы «Интерджаз», которая является базой и опорой для современной работы ее президента Фейертага. А 30 декабря 1992 г. указом другого президента Владимиру Борисовичу было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств России, что еще раз подчеркнуло роль нашего джаза в числе этих самых искусств. И это было также признанием того высокого профессионализма, ощущение которого передается всей аудитории, какой бы она ни была по размеру и составу, когда мы видим на эстраде уверенного джентльмена, уже с серебром в прическе, в великолепном концертном костюме, и он начинает рассказывать нам о том, кто такой Каунт Бэйси или Леонид Утесов. В 1999 г. вышла в свет публицистическая книга В. Б. Фейертага «Джаз — от Ленинграда до Петербурга».



## МЭЙНАРД ФЕРГЮСОН MAYNARD FERGUSON

**В**ыдающийся трубач современного джаза, блестящий солист с невероятным диапазоном, редкий виртуоз высочайшего класса, а также руководитель оркестра и композитор, Мэйнард Фергюсон родился 4 мая 1928 г. в Монреале. Там же закончил французскую консерваторию и в 1943–1947 гг. руководил собственным бэндом в г. Вердан, провинция Квебек. Впервые появился в США в 1948 г., играл с оркестрами Бойда Рэйберна, Джимми Дорси и Чарли Барнета.

Настоящим трамплином к известности и славе для Фергюсона стала работа в биг-бэнде Стена Кентона с января 1950 г. до лета 1953 г. Благодаря фантастической технике и способности брать очень высокие («ультразвуковые») ноты он быстро стал популярен в музыкальных кругах. После работы в биг-бэнде у него был трехлетний период свободного музицирования в Лос-Анджелесе и его окрестностях с самыми различными составами — от студийных оркестров до групп хилл-билли (кантри). В августе 1956 г. он возглавил «Birdland Dream Band» в Нью-Йорке, а с марта 1957 г. уже вел оркестр из тринадцати человек, организованный на постоянной основе. Аранжировки тогда писали Вилли Мэйден, Билл Холмен и Слайд Хэмптон, и вскоре этот состав достиг значительной популярности на Востоке страны, регулярно выступая в знаменитом джаз-клубе «Birdland».

Мэйнард Фергюсон вообще является аномалией в современном джазе. Хотя его прорыв в стратосферу звуков помог ему стать лучшим трубачом в 1950–1952 гг., согласно мнению журнала «Down Beat», позднее он приобрел и развил более сбалансированный стиль, играя соло в нормальном регистре и иногда

переходя на вентиляный тромбон. В 1959 г. его оркестр был назван вторым после Каунта Бэйси. В дальнейшем у Фергюсона были временные отклонения в джаз-рок и поп-музыку с его группой «M. F. Horn». Он увеличил, а затем опять сократил свой бэнд с шестнадцати до тринадцати человек, записывал саундтреки для голливудских кинофильмов, потом вновь вернулся к джазу. В своих лучших концертах он может буквально сдуть крышу любого зала, а потом усадить вас на место и заставить наслаждаться своим искусством исполнения баллады.

В конце 1960-х Фергюсон некоторое время жил и работал в Англии, но в 1974 г. вернулся в США и теперь живет в Калифорнии. Среди множества его альбомов — «Blues Roar» (1964), «M. F. Horn» (1971), «Carnival» (1978), «Big Boy Nouveau» (1989–1990), все на фирме «Columbia».





## РОБЕРТА ФЛЭК ROBERTA FLACK

**К**огда в начале 1970-х гг. у Элы Фитцджеральд возникли проблемы со зрением, она некоторое время не выступала и не записывалась. И в 1971–1973 гг. был такой период, когда «первая леди джаза» оказалась не «первой», так как читатели журнала «Down Beat» пальму первенства в эти годы предпочли отдать молодой негритянской певице Роберте Флэк.

Певица и пианистка Роберта Флэк действительно является очень разносторонним и квалифицированным музыкантом. Она родилась 10 февраля 1939 г. в местечке Блэк-Маунтэйн, штат Северная Каролина, известном лишь тем, что это также родина знаменитого проповедника Билли Грэхема. На рояле начала играть с четырех лет, подбирая по слуху знакомые мелодии.

Когда девочке исполнилось девять лет, семья переехала в Вашингтон. Там Роберта поступила в школу, где успешно училась и выходила победительницей на музыкальных конкурсах. В двенадцать лет она стала брать уроки у Хэйзел Харрисон, одной из первых выдающихся негритянских концертных пианисток США, большого знатока творчества И. С. Баха и Д. Скарлатти. Через год за исполнение сонаты Скарлатти она заняла второе место на конкурсе пианистов и получила стипендию.

В пятнадцать лет Роберта стала студенткой Говардского университета по классу музыки, а в девятнадцать закончила его, получив степень бакалавра музыки. Затем на короткое время она поехала к себе в Северную Каролину, где стала преподавать в школе английскую литературу. Вернувшись вскоре в Вашингтон, она была музыкальным педагогом в местных школах, а с 1962 г. начала аккомпанировать певцам, выступавшим

в ресторане «Тиволи». К 1965 г. Роберта окончательно решила стать профессиональной певицей и пианисткой.

Появившись на эстраде, она сразу же обратила на себя внимание музыкантов и слушателей. Большую помощь ей оказал негритянский джазовый пианист Лес Мак-Кэнн, который порекомендовал ее студии записи «Atlantic». Ее первый же альбом «First Take», записанный в 1969 г., имел большой успех, но еще более популярной стала ее следующая пластинка под названием «Chapter 2» (1970), куда вошла песня композитора Чарльза Фокса «Killing Me Softly». В 1972 г. Роберта записала отдельный диск под тем же названием (в аранжировке Э. Деодато), получив за него награду «Грэмми» (1973).

Таким образом, к началу 1970-х Роберта Флэк уже стала новой звездой как популярной музыки, так и джаза. Своим пением она как бы восстановила меланхолию и трагическую напряженность Билли Холидэй. Богатый опыт, накопленный за годы учения, преподавания и выступлений, ставит ее в ряды наиболее выдающихся исполнителей популярной музыки и джазовых стандартов. Более того, она сама делает аранжировки, нотную запись и дает музыкантам нужные указания. Но за роялем она ничем не проявляет своей академической подготовки — на первый план выступает ее глубокая человечность, вся ее душа. Вы слышите подлинного мастера, умело избегающего всякого утрирования, наделенного тонким чувством ритма и отличающегося законченностью стиля.

В 1965 г. Роберта вышла замуж за джазового фаготиста Стива Новосела, но в концертах они выступают отдельно. Ее можно видеть на фестивалях джаза в Хэмптоне и Ньюпорте, в фешенебельных кабаре Лос-Анджелеса и на открытой эстраде нью-йоркского Центрального парка, в ночных клубах и концертных залах, в разных концах страны. Другие ее альбомы — «Quiet Fire» (1971), «Feel Like Makin' Love» (1975), «Blue Lights In Basement» (1977), «Roberta Flack» (1978), все записаны на фирме «Atlantic Records».



## ХЕЛЕН ФОРРЕСТ HELEN FORREST

**Х**елен Форрест родилась в крупном американском городе Атлантик-Сити, штат Нью-Джерси, 12 апреля 1918 г. Она появилась на свет в бедной еврейской семье и не помнит своего отца, который умер от вирусного гриппа, когда она была совсем ребенком. Звали ее тогда Елена Фогель. Вместе с матерью и братом Хелен переехала затем из Атлантик-Сити в нью-йоркский район Бруклин, где мать вторично вышла замуж. Хелен училась в школе и после основных занятий оставалась там, чтобы брать уроки игры на фортепиано. Учительница, которая вскоре открыла ее вокальный талант, значительно превосходящий способности Хелен как пианистки, убедила ее стать певицей.

У Хелен было высокое сопрано и она хорошо исполняла отдельные партии в школьных постановках, что выделяло ее из всех остальных учащихся. Кто-то посоветовал ей пройти прослушивание в одном нью-йоркском клубе на 5-й авеню. Она получила там работу, а затем ее пригласили петь на радио, где ей дали фамилию Форрест, буквально за несколько минут до ее появления в эфире. После этого известный бэнд-лидер Марк Уорнов предложил Хелен место певицы на крупнейшей радиостанции CBS в программе «Blue Velvet Hour». Там она выступала под псевдонимом «Bonnie Blue». Но вскоре брат-музыкант пригласил ее в Вашингтон на временную работу, которая затем превратилась в постоянный ангажемент в фешенебельном клубе «Мадриллон», которому покровительствовали политики.

Друг детства Хелен по Атлантик-Сити Зигги Элмен, тогда уже известный трубач, посоветовал бэнд-лидеру Арти Шоу послушать ее. Шоу предложил ей работу со своим оркестром. Для Хелен работа с Арти Шоу была сплошным удовольствием. Первую запись с ним она сделала 17 ноября 1938 г. (песня «You're

a Sweet Little Heartache»), а последнюю — 9 ноября 1939 г. («I Didn't Know What Time It Was»). Затем в оркестр Шоу пришла Лина Хорн. После этого Хелен провела два года с Бенни Гудменом, записав с ним за весь период работы ровно пятьдесят номеров.

Помимо работы с биг-бэндами у Хелен были тогда и отдельные записи с малыми составами — не только с комбо Гудмена, но и с Лайонелом Хэмптоном плюс «Кинг Коул трио» — так, 10 мая 1940 г. она с ними записала тему «I'd Be Lost Without You», и в этой группе музыкантов на ударных аккомпанировал ее давний друг Эл Спилдок, за которого в 1939 г. она вышла замуж.

Она никогда не брала настоящих уроков пения и не очень хорошо читала ноты. Но чисто инстинктивно она овладела необходимой фразировкой, чувством и дикцией. Она все еще училась петь, когда отправилась в свое первое турне с Арти Шоу, но ее музыкальность уже привлекла внимание любителей и профессионалов. С мужем она имела лишь спорадические встречи, стиль их жизни был очень разным. В начале 1940-х гг. он бросил музыку и стал фотографом, а она стала звездой. К тому времени, когда она пришла в биг-бэнд Гарри Джеймса и влюбилась в лидера, они с Элом уже эмоционально относились друг к другу просто как старые знакомые.

Всего у нее с Джеймсом тогда было шесть «золотых дисков». В 1942 г. это были песни «I Don't Want To Walk Without You» Джюла Стайна и Фрэнка Лессера (из киномюзикла «Sweater Girl» о студенческом кампусе), «I Had the Craziest Dream» Гарри Уоррена и Мака Гордона (из киномюзикла «Springtime In the Rockies» с участием Хелен, оркестра Джеймса и голливудской звезды Бетти Грейбл), «He's My Guy» Джина Де Пола и Дона Рэя и «Mister Five By Five» также Де Пола и Рэя, а в 1943 г. — 1,25 миллиона копий «I've Heard That Song Before» Джюла Стайна и Сэмми Кана и «But Not For Me», классика Джорджа Гершвина.

За эти годы Хелен также снималась в фильмах «Springtime In the Rockies» (1942), «Bathing Beauty» (1943) и в музыкальной комедии «Two Girls And a Sailor» (1944). В том же году, объединившись с известным певцом Диком Хэймсом, тоже бывшим вокалистом Гарри Джеймса, она начала выступать в радиошоу, где они записали ряд дуэтов на фирме «Десса», шесть из которых стали хитами (1944–1946). В 1949–1950 гг. она записывалась также с оркестрами Кармена Драгона и Рэя Блоха.

Работая с Джеймсом, Хелен обычно получала 250 долларов в неделю, теперь же она имела 2500 и более. Нью-йоркские критики писали восторженные рецензии, брали у нее интервью и т. д. Когда она с триумфом выступила в Гонолулу, местная мафия предложила открыть для нее ее собственный клуб.

В 1950-х гг. Хелен была менее активна, но когда в 1955 г. Гарри Джеймс решил вновь записать свои прежние 78-оборотные хиты в тех же аранжировках, но на новой долгоиграющей технике студии «Capitol» и пригласил ее, она с удовольствием приняла участие в этих сессиях перезаписи. (Последний раз с оркестром Джеймса она выступала в 1977 г. в Лас-Вегасе.) После этого, во второй половине 1950-х Джеймс полностью реорганизовал свой биг-бэнд, который теперь отражал сильное влияние стиля Каунта Бэйси благодаря аранжировщикам, ранее работавшим с Бэйси. Манера игры на трубе самого Джеймса, в 1940-х гг. склонявшегося к некоторой сентиментальности, стала более жесткой и вошла в чисто джазовую колею.

В начале 1960-х Хелен недолго пела с бывшим оркестром Томми Дорси, которым после смерти лидера сперва руководил тромбонист Уоррен Ковингтон, а затем тенор-саксофонист Сэм Донахью. Вместе с Донахью она записала на фирме «Victor» диск с концерта в нью-йоркском отеле «Американа». Но в 1960-х пришествие рок-музыки заметно подорвало ее карьере, которая возобновилась лишь в 1970-х. Она начала петь в вечерних клубах Нью-Йорка, которые тогда снова вошли в моду, и ее всюду приглашали.

В 1981 г. при участии Билла Либби ею была написана автобиографическая книга под названием «I Had the Craziest Dream» («Я видела сумасшедший сон»), опубликованная в Нью-Йорке.

Ее последний альбом «Now And Forever» с записями классических «вечнозеленых» стандартов вышел в США в июле 1983 г. на новой фирме «Stash Records» (ST 225 IMS). Здесь ей аккомпанировала весьма неплохая компания таких джазовых музыкантов, как Боб Зоттола (труба, флюгельгорн), Клинт Шерман (тромбон), Фрэнк Уэсс (саксы, флейта), Хэнк Джонс (рояль), Джим Митчелл (гитара), Джордж Дювивье (контрабас) и Грэди Тэйт (ударные). Получился великолепный диск, хотя Хелен было уже шестьдесят пять лет. И это было достойное завершение карьеры одной из лучших и всеми любимых певиц великой эры биг-бэндов.

Хелен Форрест умерла 12 июля 1999 г. в Вудленд-Хиллс (пригород Лос-Анджелеса) в возрасте восьмидесяти двух лет.



## ЧИКО ФРИМЕН CHICO FREEMAN

**С**аксофонист современного джаза, композитор и лидер Эрл Лэйвон Фримен-младший по прозвищу «Чико» родился 17 июля 1949 г. в Чикаго. Сын известного чикагского тенориста Бона Фримена, в десять лет Чико начал играть на трубе под влиянием Майлса Дэвиса, но перешел на тенор, уже под влиянием Джона Колтрэйна, на третьем году обучения в Северо-Западном университете. В это время он играл в студенческих оркестрах и в чикагских составах ритм-энд-блюза. В 1970 г. он вступил в негритянскую «Ассоциацию прогресса творческих музыкантов», которую возглавил пианист Мьюхел Ричард Эбрамс, основатель чикагской школы джазового авангарда. Окончив университет, Фримен уехал в Нью-Йорк, где играл со многими современными джазменами (Элвин Джонс, Сан Ра, Сэм Риверс, Джек Де Джонетт, Дон Пуллен). В 1970-е гг. он организовал свой оркестр, с которым гастролировал в Бразилии, в октябре 1980 г. участвовал в фестивале «Jazz Jambogee» (Варшава) и в июне 1982 г. выступал в Карнеги-Холле на концертах в рамках фестиваля «Kool Jazz Festival». Фримен также играл и записывался со своим отцом и присоединился к его группе «Leaders» в 1984 г.

В свинговых соло Фримена отражены би-боп, хард-боп и частично фри-джаз, наряду со своеобразием его собственных композиций. В его послужном списке есть множество записей с Генри Тредгиллом, Бобби Хатчерсоном, Уинтоном Марсалисом, Билли Хартом, Бобби Мак-Феррином, Лестером Боуи, Кенни Керклендом и др. Среди альбомов Фримена — «Morning Prayer» (1976), «Beyond The Rain» (1977), «The Outside Within» (1978), «Spirit Sensitive» (1979), «Destiny's Dance» (1981), «The Search» (1982), «Tangents» (1984, с Бобби Мак-Феррином).



## ФРЕДДИ ХАББАРД FREDDIE HUBBARD

**Е**ще в 1960-х годах эксперты джаза предсказывали, что он станет «Майлсом Дэвисом семидесятых». Этот великий трубач современности родился 7 апреля 1938 г. в Индианаполисе, штат Индиана. В дальнейшем Майлс Дэвис остался самим собой, а Хаббард стал тем, кем он стал. Его сестра играла на рояле и пела классику и спиричуэлс, один из братьев также играл на фортепиано, а сам он начинал играть на меллофоне, еще учась в средней школе.

В своем городе он начал работать с братьями Монтгомери, а потом уже в чикагских клубах с Банки Грином, Букером Литтлом и др.

В конце 1950-х Хаббард переехал в Нью-Йорк и в 1960 г. четыре месяца играл с Сонни Роллинсом, а также с Джей Джей Джонсоном, Слайдом Хэмптоном и Квинси Джонсом (1959–1961). В то время он полтора года прожил в Нью-Йорке в одной комнате вместе с Эриком Долфи. Впервые он привлек к себе внимание как член ансамбля «Jazz Messengers» Арта Блэки, к которому присоединился осенью 1961 г., и в том же году получил награду как «новая звезда» среди трубачей по конкурсу журнала «Down Beat». Затем у Хаббарда были собственные составы, он также записывался как с Орнеттом Колменом («Free Jazz»), так и с Джоном Колтрэйном («Ascension», 1965), гастролировал по Европе и Японии.

В 1960-е гг. за довольно короткий срок Хаббард завоевал репутацию и признание как оригинальный, искусный и мощный трубач, стилистически связанный с бопом, но с большей открытостью в отношении мелодии и ритма, а технически напоминавший тогда Диззи Гиллеспи и Фэтса Наваро. К началу 1970-х гг. он стал настоящей звездой.

В 1972 г. Хаббард переехал из Нью-Йорка в Северный Голливуд и подписал контракт (после «Atlantic Records», 1966–1970) с фирмой «Columbia». Первый же альбом, записанный на этой фирме, «First Light», получил награду «Грэмми» как лучший джазовый диск, а как солист Хаббард был безоговорочно первым трубачом по анкетам читателей журнала «Down Beat» в 1973–1974 гг.

Хаббард также играл джаз-рок и фьюжн, но с меньшим успехом как с художественной, так и с финансовой точки зрения. В 1977 г. он присоединился к группе «VSOP» (Херби Хэнкок, Уэйн Шортер, Рон Картер и Тони Вильямс), совершив с ней кругосветное турне и сделав ряд прекрасных записей. В 1985 г. он перешел на фирму «Blue Note», чем во многом способствовал ее возрождению. Он по-прежнему играет в традициях негритянского хард-бопа, и это можно было услышать на его концертах во время 1-го Московского международного джаз-фестиваля в 1990 г.

За долгие годы работы им были записаны десятки дисков под собственным именем, а в десятках других он принимал участие как сайдмен — это, например, «Body And Soul» (1963), «Backlash» (1966), «Red Clay» (1970), «High Energy» (1974), «Super Blue» (1978), «Face To Face» (1982), «Double Take» (1985), «Life Flight» (1987), «Bolivia» (1991) и т. д.





## ДИК ХАЙМЕН DISK HUMAN

**Р**ичард Роуэн «Дик» Хаймен, известный пианист и органист, лидер оркестра, композитор и педагог, родился 8 марта 1927 г. в Нью-Йорке. Его дядя Антон Ровинский также был хорошо известным пианистом и педагогом, поэтому Дик в детстве прошел интенсивное обучение классической музыке, а потом брал частные уроки у пианиста Тедди Уилсона, выдающегося джазмена, и победил в музыкальном конкурсе, выступая на местной радиостанции. После окончания университета осенью 1948 г. состоялся дебют Хаймена в одном из джаз-клубов Гарлема, затем он присоединился к оркестру Виктора Ломбардо. В 1949 и 1950 гг. он играл с комбо Тони Скотта и Рэда Норво, несколько месяцев провел в клубе «Birdland» с Чарли Паркером, Диззи Гиллеспи и Лестером Янгом.

Хаймен — исключительно разносторонний музыкант. Он часто работал и с Бенни Гудменом, делал демонстрационные фортепианные записи, был ведущим пианистом студии «NBC» (1952–1957), музыкальным директором «CBS» (1958–1962). Он возглавлял трио, записывал регтаймы, делал транскрипции композиций С. Джоплина, Дж. Р. Мортонa, Дж. П. Джонсона и Ф. Уоллера.

В 1970-е гг. Хаймен руководил оркестром «New York Jazz Repertory Company», который выступил с целой серией исторических концертов. Часть из них была посвящена творчеству Луиса Армстронга, и они прошли в СССР летом 1975 г.

В 1980-е гг. он записал несколько сборников классического джазового фортепиано, а в 1960-х начал использовать синтезаторы. Он также писал аранжировки для многих оркестров, включая Каунта Бэйси и Дока Северинсена. Его альбомы — «Satchmo Remembered» (1974), «Charleston» (1977), «Manhattan Jazz» (1985), «Blues In The Night» (1990), «Runnin' Ragged» (1991).



## ЭРЛ ХАЙНС EARL HINES

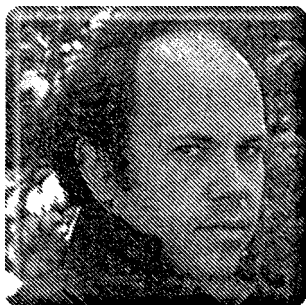
**О**н имел прозвище «Fatha» («Отец»), потому что действительно был подлинным образцом и стимулом для музыкального становления многих других пианистов. Хайнс родился 28 декабря 1905 г. в Дюквене, штат Пенсильвания, в семье трубача, а мать играла на органе, поэтому свои первые уроки музыки он получил в семье. Его первая профессиональная работа — аккомпаниатор певицы Лоис Девп в Чикаго в 1922 г. Затем Хайнс играл с Кэрроллом Дикерсоном, Эрскином Тэйтом, Джимми Нуном и в 1927 г. — с Луисом Армстронгом.

В декабре 1928 г. он впервые выступил со своим собственным биг-бэндом и в дальнейшем руководил большими оркестрами, в которых позднее играли известные бопперы, пока в 1948 г. не вернулся к Армстронгу в его состав «All Stars».

Покинув Армстронга в 1951 г., Хайнс работал с малыми группами на Западном побережье и в 1956 г. осел в Сан-Франциско. В конце 1950-х он гастролировал в Европе с Джеком Тигарденом, в 1964 г. было устроено несколько его сольных концертов в Нью-Йорке, что привлекло к нему внимание и интерес сотен новых любителей джаза.

Хайнс был одним из величайших пианистов в истории джаза и выдающимся бэнд-лидером. Летом 1966 г. он посетил СССР со своим комбо. В 1977 г. вышла книга «Мир Эрла Хайнса» знаменитого критика Стенли Дэнса. В 1965 г. его запоздало избрали в так называемый «Пантеон славы» журнала «Down Beat».

Он умер 22 апреля 1983 г., оставив после себя огромное наследие в виде десятков записанных дисков, в частности, это «Harlem Lament» (1933–1938), «Piano Man» (1939–1942), «Monday Date» (1961), «Blues In Thirds» (1965), «Tour De Force» (1972), «Giants Of Jazz» (1981) и другие, ныне доступные на компакт-дисках.



## ЯН ХАММЕР JAN HAMMER

**П**ианист, клавишник и композитор Ян Хаммер, особенно популярный в ранние годы джаз-рока, родился 17 апреля 1948 г. в Праге. Мать — певица, отец — вибрафонист, певец и композитор. Был членом чешской джазовой группы «The Junior Trio». Выступал на джаз-фестивалях в Праге (1964), Западном Берлине (1964), в Югославии (1965) с матерью в качестве вокалистки.

В 1966 г. Ян Хаммер стал лауреатом международного музыкального конкурса в Вене и получил стипендию для обучения в знаменитом американском колледже Беркли близ Бостона, а затем изучал классическую композицию и фортепиано в Пражской консерватории. Принимал участие в фестивале «Jazz Jamboree-67», а летом 1968 г., после советского вторжения в Чехословакию, уехал в США, где с ноября 1968 г. работал в Бостоне, с начала 1970 г. аккомпанировал Саре Вонн, в течение года гастролируя с ней по США, Канаде и Японии.

В начале 1970-х гг. Хаммер осел в Нью-Йорке, где с 1971 по 1973 г. работал с оркестром Дж. Мак-Лафлина «Mahavishnu», а затем с группой «Spectrum» Билли Кобэма до осени 1975 г. записывался с Джерри Гудменом, Стенли Кларком, Джоном Аберкромби и Джеффом Беком. При записи своего альбома с Джерри Гудменом «The First Seven Days» (1974) он использовал рояль, синтезатор, секвенсер, меллофон и т. д. С 1976 до середины 1980-х гг. Хаммер возглавлял собственные группы совместно с Джеффом Беком, гастролировал и записывался с Элом Ди Меолой. Позднее он приобрел дополнительную известность как первый композитор популярного телешоу «Miami Vice». Некоторые альбомы Хаммера — «Make Love» (1968), «Like Children» (1974), «Oh Yeah» (1976), «Live» (1977), «Escape From Television» (1986).



## ЭЛ ХИРТ AL HIRT

**Э**тот бородатый великан, известный под прозвищами «Монстр» и «Король», извлекает из трубы такие звуки, что заглушает тромбон в своем оркестре. Его музыка имеет успех у всех поколений.

Таков Эл Хирт, выдающийся артист джаза, умеющий себя показать во всем блеске, чему немало способствует и его внешность: крупная фигура (рост 190 см, вес 135 кг), густая борода, широкий открытый лоб, большая круглая голова и огромные руки, в которых его труба кажется игрушкой.

Хирт пользуется неограниченным уважением в своем родном Новом Орлеане, где он появился на свет 7 ноября 1922 г. в семье полисмена. В шесть лет отец купил ему в ломбарде старую трубу, и молодой Эл серьезно увлекся музыкой. У него было несколько учителей, он брал уроки у профессионалов и занимался по три часа в день.

Сперва он играл в молодежном оркестре при местном полицейском управлении, а в 1940 г., окончив школу, получил стипендию в консерватории города Цинциннати. Там он со второго курса начал играть также в джаз-оркестрах на танцах, его кумирами были тогда Луис Армстронг и Гарри Джеймс.

После консерватории Эл Хирт вернулся в Новый Орлеан, где вскоре женился на своей школьной подруге Мэри Патюро (впоследствии у них родились шесть дочерей и два сына), во время войны его призвали на военную службу (1943–1946). Затем он гастролировал со свинговыми биг-бэндами известных лидеров братьев Дорси, Рэя Мак-Кинли и Хорэса Хайдта, где был первым трубачом и вел мелодическую линию оркестра.

Однако многочисленные гастролы отрывали от семьи, и Эл Хирт поступил в студийный оркестр местной радиостанции

в Новом Орлеане. Он провел там следующие восемь лет в роли ведущего трубача, а после этого организовал небольшой собственный диксилендовый состав «Swinging Dixie», в который вошел также знаменитый новоорлеанский кларнетист Пит Фаунтейн, и стал работать в джаз-клубе «Пристань Дана».

Игру Хирта услышал один приезжий концертный агент из Нью-Йорка, который уговорил его выступить со своим комбо в Лас-Вегасе. Короткий ангажемент Хирта в Лас-Вегасе произвел сенсацию и был настолько успешным, что ему сразу же предложили контракт с крупнейшей фирмой записи «RCA Victor» и серию выступлений по телевидению. К началу 1960-х невероятно мощный стиль игры Эла Хирта, его феноменальная техника и весьма впечатляющий внешний вид привлекли к нему внимание широкой публики, а через пару лет его имя приобрело огромную известность.

Как солист он выступал также с Новоорлеанским (1963) и Бостонским (1964) симфоническими оркестрами, а в 1965 г. появился на концерте в Карнеги-Холле перед биг-бэндом, который собрал для него и возглавил Джеральд Уилсон. К 1968 г. каталог записей Эла Хирта на «RCA Victor» насчитывал уже три десятка дисков, из которых было несколько «золотых» (тираж более миллиона). Сам он своими наиболее удачными альбомами считает «Horn A-Plenty» и «Trumpet And Strings». Хирт неоднократно снимался в кинофильмах («Rome Adventure», «World By Night»), его имя всегда было приманкой для любителей музыки, и все концерты проходили с аншлагами.

Еще в 1963 г. фирма «RCA Victor» финансировала гастрольную поездку его оркестра в Европу. Эл Хирт выступал в Швейцарии, Италии, Германии и, как говорят, очень хотел попасть в Россию. Но вообще он предпочитает не уезжать надолго из Нового Орлеана, где у него теперь свой джазовый клуб на улице Бурбонов в старом французском квартале. Он приветлив и общителен и является одним из самых популярных людей в городе. Его часто избирают «королем» на ежегодных фестивалях «Mardi Gras», которыми Новый Орлеан славится на всю страну. Помимо всего прочего, Эл фанатично увлекается рыбной ловлей и имеет свой катер.

Пожалуй, ни один другой музыкант не обладал столь мощной и величавой красотой звучания трубы. С годами Эл Хирт стал реже исполнять чистый джаз, чаще демонстрируя свой

неиссякаемый потенциал как разносторонний виртуозный музыкант. В его репертуаре можно встретить такие эффектные пьесы, как «Венецианский карнавал» и «Полет шмеля» и даже классические вещи, например «Концерт для трубы» Гайдна. Это не является музыкальной аномалией, так как профессиональные джазмены следующего поколения (например, Марсалис) в наши дни могут с равным успехом исполнять музыку всех жанров, от Эллингтона до Моцарта.

Как бы то ни было, в любом случае своими корнями Эл Хирт глубоко уходит в новоорлеанскую почву. Это то место, где он родился и вырос, это город с большим музыкальным прошлым, откуда вышли десятки великих джазменов. И если об итальянских оперных певцах говорят, что они впитали с молоком матери музыку Верди, то такие уникальные новоорлеанские мастера, как Эл Хирт, просто родились в колыбели джаза. А умер он дома 13 апреля 1999 г.

#### **ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ НА CD (1995)**

That's a Plenty (1988).

The Best of Al Hirt (on RCA Victor).

Super Jazz, vol. 1 (+ Pete Fountain).



## ДЖОННИ ХОДЖЕС JOHNNY HODGES

**В** оркестре Дюка Эллингтона работало немало прекрасных, оригинальных музыкантов, но наиболее уникальным среди них был, безусловно, альт-саксофонист Джонни Ходжес. Что-то черное, тропическое и теплое было в его саксе, который иногда в медленных пьесах становился чуть сентиментальным. Сам Дюк называл этот звук «неземным». Ходжес был прирожденным мелодистом наподобие Луиса Армстронга или Коулмена Хокинса.

Джон Корнелиус Ходжес родился в Кембридже, штат Массачусетс, 25 июля 1906 г. и, по существу, был самоучкой в музыке. Когда семья переехала в Бостон, он выучился играть на ударных и фортепиано, а за саксофон впервые взялся в четырнадцать лет, будучи уже в Нью-Йорке. Тогда же он познакомился с великим новоорлеанским музыкантом Сиднеем Беше, работавшим в варьете, который подарил ему сопрано-сакс и дал несколько уроков игры на нем. В 1924 г. они даже вместе выступали в одном из нью-йоркских клубов.

Освоив стиль Беше, который был его единственным известным фаворитом, Ходжес постепенно стал все больше играть на альте и в этом качестве затем работал в ряде биг-бэндов Нью-Йорка, в частности с оркестром популярного негритянского барабанщика Чика Уэбба (1927). В апреле 1928 г. он пришел в «Коттон-Клуб» к Дюку Эллингтону, с которым в дальнейшем была связана большая часть его жизни, его слава и лучшие музыкальные достижения. Фактически, Джонни Ходжес являлся одним из трех наиболее выдающихся альтистов во всей истории джаза. Он был «королем» этого инструмента в 1930–1940-х гг. наряду с Бенни Картером до появления Чарли Паркера с его бопперами. Что же сделало его «королем»? Большая

способность к импровизации, глубина идей, исключительно индивидуальная тонкая отделка фраз и постоянство свинга наряду с умением владеть дыханием и блестящей техникой — таковы отличительные черты Джонни Ходжеса. Он исполнял такие чудесные соло, которые были свойственны только ему (например, в «Passion Flower», «Day Dreams», «Black Butterfly»), использовал трели и особую грассировку, но основа его игры — высокие ноты, постоянное применение синкоп и вибрато (как у Беше). В середине 1930-х, будучи также мастером глассандо, Ходжес склонился к использованию кварт, и стало ясно, что он объединил в своей игре наиболее важные правила игры на альт-саксофоне.

«У Джонни Ходжеса, — говорил Эллингтон, — полная независимость экспрессии. На своем инструменте он говорит то, что хочет, и именно то, что нужно. Он говорит на своем специфическом языке, и это называется настоящим искусством. Это единственный известный мне человек, который может взять инструмент, не раздуваясь, и правильно играть, не настраиваясь».

В 1930-е гг. Ходжес в оркестре Эллингтона получил среди музыкантов прозвище «Rabbit» («Кролик»). Его многолетний друг и коллега по оркестру, баритонист Гарри Карни говорил: «Он очень любил салатный латук и томатные сэндвичи, мы говорили, что он вечно жуёт, как кролик, так он и стал для нас «Кроликом». По сути, он был застенчивым человеком, и люди часто не понимали его застенчивость. Даже когда ему хотелось что-то сыграть, он не хотел выходить к микрофону, а предпочитал играть свое соло сидя. И он всегда был невозмутим. Все им восхищались, а он никогда этим не пользовался».

В начале 1951 г. Ходжес неожиданно ушел от Дюка и сформировал собственный ансамбль, включавший также несколько других эллингтоновцев. Этот оркестр пользовался определенным успехом. Но сам Ходжес как руководитель оркестра не завоевал особого признания. В 1955 г. он вновь вернулся к Эллингтону и играл там уже до конца своей жизни. Однако кроме этого он участвовал и в ряде отдельных собственных проектов — так, начиная с 1961 г. вместе с органистом «Уайлд Биллом» Дэвисом в малом составе Ходжес записал целую серию привлекательных альбомов («Blue Hodges», «Wings And Things» и т. д.). Его можно было слышать и на пластинках, записанных в студиях с большими оркестрами Билли Стрэйхорна,



Оливера Нельсона («The Eleventh Hour») и даже Лоренса Уэлка (1960). Ему принадлежит несколько десятков собственных композиций.

В 1960-х Джонни Ходжес гастролировал с оркестром Эллингтона по всему миру (Европа, Средний и Дальний Восток, Япония, Южная Америка, Мексика) и принимал участие в записи всех крупных произведений своего лидера, включая его сюиты и концерты священной музыки. Изумительны были альтовые соло Ходжеса в духовной теме «Come Sunday» (сюита «Мой народ», 1963) или «Isfahan» и «Blue Pepper» (из «Дальневосточной сюиты», 1966). Но затем случилось так, что в течение сессии записи известной «Новоорлеанской сюиты» Дюка в Нью-Йорке Ходжес внезапно умер 11 мая 1970 г. от сердечного приступа. Оркестр потерял своего самого главного солиста.

Взволнованный Эллингтон написал целое посвящение Ходжесу, в котором, в частности, говорилось: «Он был величайшим артистом и музыкантом со столь прекрасным тоном, что после этой огромной потери наш оркестр никогда уже не зазвучит, как раньше. Я благодарен судьбе, что имел привилегию представлять Джонни Ходжеса публике каждый вечер в течение сорока лет. Пусть Бог благословит этого подлинного гиганта таким, каким он был».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Jeep Is Jumpin' (1951).
- Used to be Duke (1954).
- The Big Sound (1957).
- Side by Side (1958-1959).
- Smooth One (1960).
- Blue Hodges (1961).
- Everybody Knows (1964).
- In a Mellowtone (1966).
- Things Ain't What They Used to Be (1966).
- Triple Play (1967).
- The Rabbit in Paris (1980).
- Giants of Jazz (1982).
- Don't Sleep in the Subway (on «Verve»).



## КОУЛМЕН ХОКИНС COLEMAN HAWKINS

**В**ся наша эволюция происходит из того, что в любом деле всегда кто-то бывает первым. «Отцом тенор-саксофона», непревзойденным и признанным «королем» этого инструмента вошел в историю джаза выдающийся негритянский музыкант Коулмен Хокинс. «Нет, я не был первым, — уточнял он, — но можно сказать, что я поставил тенор на его место и джазе».

Ни с чем не сравнимая продолжительность влияния Хокинса в джазе часто приводила к разным мнениям насчет его возраста. Причиной этого была его очень быстрая зрелость. Коулмен родился 21 ноября 1904 г. в Сен-Джозефе, штат Миссури. Его отец был электриком, а мать играла на органе в церкви и помогала сыну учиться игре на фортепиано с пяти лет, а с семи — на виолончели. В девять лет на день рождения она подарила ему настоящий саксофон.

Хокинс познакомился с джазом через пластинки, а позже, будучи в музыкальной школе Чикаго, часто посещал негритянский район города South Side, чтобы слушать там джаз. Ему было только семнадцать лет, когда вместе с группой блюзовой певицы Мэми Смит он уехал в турне по стране и через два года оказался в Нью-Йорке. Здесь его услышал пианист Флетчер Хэндерсон, который в те годы собрал первый биг-бэнд в истории джаза. Хэндерсон пригласил его к себе. На последующие десять лет Хок перешел к Хэндерсону на оркестровую работу, которая и привела к расцвету его характерного стиля, отличавшегося красивым горячим тоном с беспокойной ритмической пульсацией и сочным вибрато.

В 1934 г. Хокинс уехал в Лондон и выступал там со знаменитым английским оркестром Джека Хилтона, а потом работал

во Франции и Голландии как солист с местными ритм-группами. Это был яркий период в его жизни, от которого осталось множество интересных европейских записей, но после начала Второй мировой войны он вернулся в Нью-Йорк.

Там 11 октября 1939 г. в студии «Victor» Хокинс с бэндом из девяти человек записал четыре номера, включая тему «Body And Soul», и его версия произвела тогда настоящую сенсацию (в первый же год было продано 100 тысяч экземпляров пластинок).

Его игра была основана на гармонической импровизации, что несколько опередило то время, и до сих пор считается классическим образцом джазового музицирования.

Хок никогда не был пуристом и ретроградом, его глаза и уши всегда были широко открыты всему новому, и он одним из первых заметил развитие би-бопа и поддержал его в ранней стадии. Именно под его руководством состоялись первые сессии записи бопа в феврале 1944 г. с Гиллеспи и Паркером, а в 1947 г. он сам записал уникальный пятиминутный номер «Пикассо» — совсем без аккомпанемента! Позже у него был свой секстет современного джаза, и потом он гастролировал в составе группы «Jazz at the Philharmonic» Нормана Гранца, посещал Европу.

В 1950-х гг. журнал «Down Beat» назвал Коулмена «наиболее влиятельным саксофонистом в мире из существовавших до сих пор в джазе». Действительно, это была наиболее динамичная, рельефная фигура тенориста первой половины столетия, на которого равнялись все остальные, и только после появления кул-джаза Хок стал рядом с ним, слушая и набираясь опыта.

Новые стили Стена Гетца, Сонни Роллинса и Джона Колтрэйна были вызовом для него, но он продолжал проявлять к ним живой интерес и участие. Отвергая банальности трюков, он по-прежнему был энергичным и активным, а его музыка — нестареющей.

После Хокинса остались буквально сотни его записей с самыми разными артистами джаза («Там, где есть хорошие музыканты, вы всегда найдете и меня», — говорил он), включая Дюка Эллингтона, Милта Джексона, Т. Монка, С. Роллинса, а также его друзей-ветеранов Б. Вебстера, Р. Элдриджа, Б. Клэйтона, Дж. Ходжеса, К. Терри и многих других.

Последние пятнадцать лет Коулмен Хокинс постоянно жил в Нью-Йорке на 153-й улице вместе со своей женой Долорес и тремя детьми с французскими именами, так как ему очень нравилась Франция.

Великий Хок ушел из жизни 19 мая 1969 г., причиной была бронхиальная пневмония.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Body And Soul (1939–1956).  
Hawk Variation (1945–1957).  
Think Deep (1957).  
In a Mellowtone (1958–1961).  
The Hawk Relaxes (1961).  
Today and Now (1963).

Rainbow Mist (1944–1955).  
Disorder at the Border (1952).  
High and Mighty Hawk (1958).  
Immortal C. Hawkins (1959–1963).  
Back in Bean's Bag (1962).  
Sirius (1966).  
Rifftide (1979).



## БИЛЛИ ХОЛИДЭЙ BILLIE HOLIDAY

**Х**отя строгого определения джазового вокала не существует, все познается в сравнении. В истории джаза есть некие эталонные вокалисты, обладающие такими качествами, услышав которые, мы говорим — да, это, конечно, джаз. Таким своеобразным эталоном была негритянская певица Билли Холидэй, которую многие критики называли истинным голосом джаза, первой настоящей джазовой певицей, с которой началось все, что было после. Ее больше знали как «Lady Day», это прозвище дал ей саксофонист Лестер Янг, ее близкий друг и «брат по духу». Она появилась на свет в Балтиморе 7 апреля 1915 г. под именем Элеоноры, но позже сама изменила его на «Билли» по имени киноактрисы Билли Дав, своего кумира из немых кинофильмов. Ее бабушка была рабыней на плантациях, а отец Кларенс Холидэй работал профессиональным гитаристом в оркестре Флетчера Хэндersona, но рано ушел из семьи, и Билли жила с матерью в трущобах Восточного Балтимора. Ее школой была жизнь и пластинки с блюзами Луиса Армстронга и Бесси Смит.

В 1929 г. они перебрались в Нью-Йорк, где Билли вскоре начала петь в клубах Гарлема. Именно там ее услышал знаменитый меценат и энтузиаст джаза Джон Хэммонд, который в ноябре 1933 г. устроил ей первую сессию записи на фирме «Columbia» с Бенни Гудменом. Но настоящая слава пришла к ней после серии записей с оркестром пианиста Тедди Уилсона в 1935–1936 гг. Потом она пела с биг-бэндами Каунта Бэйси (1937) и Арти Шоу (1938), а в 1940–1950-х гг. выступала самостоятельно на сцене театров и ночных клубов с лучшими джазовыми музыкантами, причем дважды гастролировала в Европе.

Ее стиль, в сущности, был сугубо джазовым, инструментальным стилем пения. Она всегда говорила, что больше всего

хотела бы иметь глубокое чувство Луиса и мощное звучание Бесси Смит. Ее репертуар был очень разнообразен — лирические баллады, популярные песни, блюзы о потерянной любви и некоторые вещи с социальным смыслом. Она обычно исполняла мелодию с присущими данной теме интонациями, не прибегая к боп-скэту. Во многих случаях ее называли певицей блюза, но среди сотен записанных ею песен не больше дюжины являются настоящими блюзами. Просто в самой ее жизни было много горя и печали, и она принесла с собой «горько-сладкий» дух блюза в свои баллады («Strange Fruit», «God Bless the Child», «Travelin Light», «Fine and Mellow», «Gloomy Sunday»). В 1947 г. Билли Холидэй пела и играла в фильме «Новый Орлеан» вместе с Луисом Армстронгом, а в 1956 г. вышла ее автобиографическая книга «Леди поет блюз» в соавторстве с Вильямом Дафти, который должен был затем написать сценарий для одноименной картины с Дороти Дэндридж в главной роли, как предполагалось. Однако такой фильм был снят только в 1972 г. с Дайаной Росс, но на музыкальной фонограмме всюду звучал голос самой Билли.

Билли была очень привлекательной, красивой женщиной, с неизменной белой гарденией, приколотой к волосам, и несколько раз выходила замуж (гитарист Фредди Грин, трубач Джо Гай, Джимми Монро, Луис Мак-Кэй были ее избранниками).

Но трагедии в ее трудной личной жизни постепенно привели к алкоголю и наркотикам, а бесконечные попытки борьбы с этими пагубными пристрастиями оказались безнадежными. Билли ушла из жизни в 1959 г., ей было всего 44 года (примерно в том же возрасте и по тем же причинам потом ушли такие певицы, как Эдит Пиаф и Джуди Гарленд).

«Мне не раз говорили, что никто не поет слово «голод» или слово «любовь» так, как это делаю я, — сказала однажды Билли. — Наверное, потому, что при этом я вспоминаю, что эти слова означают вообще. Все-таки у вас должно быть достаточно еды и хотя бы немного любви до того, как над вами произнесут последнюю проповедь».

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                   |                                  |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| The Legacy Box (1933–1958).       | Lady in Autumn (1946–1959).      |
| Lady Sings the Blues (1954–1956). | Lady in Satin (1958).            |
| Last Recordings (March 1959).     | Essential Billie Holiday (1961). |
| Giants of Jazz (1980).            | Billie's Blues (1992).           |



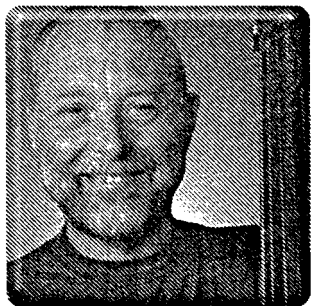
## ДЖИМ ХОЛЛ JIM HALL

**В**етеран джазовой гитары, исключительно разносторонний музыкант, Джеймс Стенли Холл родился 4 декабря 1930 г. в Буффало, штат Нью-Йорк. На стиль и манеру Джима Холла особенное влияние оказало мастерство таких гитаристов, как Джанго Рейнхардт и Чарли Крисчиен. Джим начал играть на гитаре с помощью частных педагогов, работал в местных оркестрах, затем в 1956 г. переехал в Лос-Анджелес, гастролировал с квинтетом барабанщика Чико Хэмилтона (1955–1956) и трио Джимми Джуффри (до августа 1959). На Западном побережье изучал классическую гитару с Винсентом Гомезом. В мае 1959 г. записал прекрасный диск «Undercurrent» с Биллом Эвансом.

В 1960–1961 гг. Холл работал с Эллой Фитцджеральд, часто записывался с Полом Десмондом, Ли Коницем, Сонни Роллинсом и Артом Фармером. Выступал на джаз-фестивалях в Ньюпорте, в 1963–1966 гг. считался лучшим гитаристом по анкетам журнала «Down Beat». В 1970–1990-х гг. руководил собственными группами, проводил сессии записи, занимался педагогикой. Свою музыкальную одаренность он может равным образом проявлять в сольных работах, трио или больших составах.

Холл начиная с 1950-х гг. сделал огромный вклад в динамику эволюции джазовой гитары. Он является главным фаворитом нашего лучшего русского джаз-гитариста Алексея Кузнецова.

Его альбомы — «Good Friday Blues» (1960), «Guitar Workshop» (1967), «Alone Together» (1972), «Commitment» (1976), «Circles» (1981), «These Rooms» (1988).



## ДЭЙВ ХОЛЛЕНД DAVE HOLLAND

**Б**асист современного джаза, а также пианист, гитарист и виолончелист, Дэйв Холленд родился 1 октября 1946 г. в Вулверхэмптоне (Великобритания). Изучал игру на контрабасе в Лондонской музыкальной школе в 1965–1968 гг. В те же годы он исполнял классическую музыку в оркестровых и камерных составах на концертах в пределах Лондона. Джаз начал играть в составах диксиленда, а затем в таких группах, где участвовали многие современные английские музыканты, например, Ронни Скотт, Джон Сурмен, Хамфри Литтлтон, Ивэн Паркер, Кенни Уилер и др.

Майлс Дэвис услышал Холленда в Лондоне, и его игра произвела на Дэвиса такое впечатление, что он пригласил его в свою группу. Холленд переехал в Нью-Йорк и играл с Дэвисом в 1968–1971 гг.

Потом он был членом знаменитого комбо «Circle» (1971–1972) Чика Кория вместе с Барри Альтшулем и Энтони Брэкстоном. В дальнейшем он работал со Стеном Гетцем (1973–1974), Сэмом Риверсом, Джо Хэндерсоном, Роем Хэйнсом, Полом Блем, Джеком Де Джонеттом и с оркестром Тэда Джонса–Мела Льюиса.

Это музыкант, в равной степени в совершенстве владеющий как акустическим, так и электрическим басом. Его интонации безукоризненны и безошибочны. Среди его фаворитов самые разные музыканты: это Джанго Рейнхардт, Рэй Браун, Чарли Мингус, Скотт Лафаро, Гэри Пикок, Пол Чэмберс, Джон Колт-рэй, Телониус Монк, а также Бах, Веберн, Шёнберг, Айвс, Барток, Эллингтон и Долфи. Альбомы Холленда — «Conference Of The Birds» (1972), «Emerald Tears» (1977), «Life Cycle» (1982), «Razor's Edge» (1983), «Triplicate» (1988), все на ECM.





## ЧАРЛИ ХЭЙДЕН CHARLIE HADEN

**Б**асист, бэнд-лидер и композитор Чарльз Эдвард Хэйден родился 6 августа 1937 г. в Шенандоа, штат Айова. Появившись на джазовой сцене в 1960-х, он быстро выдвинулся в первые ряды, и его звезда сияла столь же ярко и в 1990-х. Не имея формального музыкального образования, он начал играть в семейном бэнде на Среднем Западе, а затем завоевал себе джазовую репутацию в Лос-Анджелесе, работая там с Артом Пеппером (1957), Полом Блеем (1957–1958) и Хэмптоном Хоусом (1958–1959). В 1959 г. Хэйден переехал в Нью-Йорк, где играл с Орнеттом Колменом (1959–1962), записав с его квартетом четыре диска на фирме «Atlantic», а также с трио Дэнни Зайтлина (1964–1966). В то время он заинтересовался фри-джазом и играл с некоторыми музыкантами этого направления, в том числе с саксофонистом Арчи Шеппом. В 1969 г. Хэйден занялся организацией своего знаменитого впоследствии «Liberation Music Orchestra». Тогда же он работал с Карлой Блей и «Jazz Composers Orchestra», а также записал с Гато Барбиери его саундтрек к фильму «Последнее танго в Париже» (1972).

В конце 1970-х Хэйден, Дон Черри, Дьюи Редмен, Эдвард Блэквелл и другие бывшие коллеги Орнетта Колмена образовали свой состав «Old And New Dreams», а в 1986 г. он собрал новый интересный квартет, в который вошли Эрни Уоттс (тенор-саксофон), Ален Бродбент (рояль) и Билли Хиггинс (ударные). Эта группа под названием «Quartet West» записала несколько альбомов, удостоившихся высоких оценок. В 1990-е гг. Хэйден продолжал записываться как с большими, так и с малыми составами.

Следует отметить его альбомы «Closeness» (1976), «Gitane» (1978), «Magico» (с Яном Гарбарекком, 1979), «Etudes» (1987), «First Song» (1990), «Dialogues» (1991), «Haunted Heart» (1992).



## ЛАЙОНЕЛ ХЭМПТОН LIONEL HAMPTON

**В**ибрафонист, барабанщик и бэнд-лидер Лайонел Хэмптон родился 12 апреля 1909 г. в Луисвилле, штат Кентукки. Он рос в Чикаго, где начал играть на ударных еще в школьном оркестре. В 1928 г. Хэмпт переехал в Калифорнию и работал там в различных местных составах, включая бэнд Леса Хайта, в котором недолго был и Луис Армстронг. Именно с ним в октябре 1930 г. Лайонел записал свое первое соло как вибрафонист (это была тема «Memories Of You»).

В 1934 г. в Лос-Анджелесе он собрал небольшой собственный оркестр, но вскоре его игру услышал «король свинга» Бенни Гудмен и пригласил Хэмптона к себе. Составом знаменитого впоследствии квартета Бенни Гудмена в августе 1936 г. была сделана историческая запись («Moon Glow»), в которой впервые были представлены совместно белые и черные музыканты. Так благодаря Гудмену в середине 1930-х началась ломка расовых барьеров в джазе.

В течение четырех лет Хэмптон потом гастролировал с Гудменом, одновременно участвуя с разными сборными студийными группами в записях на фирме «Victor». Позже эти записи стали мечтой коллекционеров, так как в этих группах тогда играли первоклассные джазмены из всех великих биг-бэндов (Ч. Берри, Б. Картер, Дж. Ходжес, Д. Гиллеспи, К. Хокинс, Г. Джеймс, Б. Вебстер, Р. Стюарт и др.).

Превратившись уже в звезду с национальной известностью, в сентябре 1940 г. Лайонел Хэмптон организовал свой оркестр на регулярной основе, который существовал практически вплоть до наших дней. Это был чисто свинговый состав, где наряду с элементами сценического шоу постоянно присутствовало высокое музыкальное мастерство как самого лидера, так и целой

плеяды талантливых джазменов, которых он открывал и приглашал в бэнд.

Этот новый оркестр почти сразу стал пользоваться большим успехом, но только в мае 1942 г. ему удалось записать свой самый непревзойденный хит — пьесу «Flying Home». Эта пластинка имела колоссальный коммерческий успех и прекрасно отразила музыкальную сущность лидера. Лайонел всегда играл в свое удовольствие, и вся его группа звучала радостно и весело. Однако никакая запись не могла бы дать представление о «живом» исполнении Хэмптона. Критики писали: «Это нечто невероятное, как для глаз, так и для слуха, когда он летает вначале над вибрафоном, затем бросается к роялю, играя на нем всего двумя пальцами, словно вибрафонными палочками, следом переключается на ударную установку и заканчивает все это, вспрыгнув на том-том и неистово отплясывая на нем!». Нет сомнения, Лайонел Хэмптон войдет в историю как самый вдохновенный (и вдохновляющий) джазовый музыкант всех времен. В начале 1950-х многие номера оркестра исполнялись в манере популярного тогда негритянского ритм-энд-блюза, при этом Хэмп сам нередко пел («Heу ba ba re vor!»), тем не менее в его ансамбле никогда не иссякали новые джазовые таланты, олицетворявшие типичный мейнстрим. В 1956–1960 гг. оркестр часто гастролировал (Европа, Северная Африка, Япония, Австралия) при поддержке Госдепартамента, а в 1955 г. Хэмптон снялся в биографическом фильме «История Бенни Гудмена».

Фактически Лайонел был первым музыкантом, в совершенстве освоившим вибрафон и исполнявшим на нем подлинный джаз. Начиная с 1930-х гг. он становился все более знаменитым. Его стиль никогда не выходил из моды, он всегда был энергичным и свинговым, но в то же время изысканным и мелодичным. Недаром самая известная собственная композиция Хэмптона — это прекрасная баллада «Midnight Sun».

С годами Хэмп превратился в исключительно популярную личность и мире музыки. Вместе со своей женой Глэдис они открыли собственную компанию записи «Glad-Hamp Records». Мэр Нью-Йорка Джон Линдсей в 1975 г. вручил Хэмптону медаль города за особые заслуги в области культуры, а губернатор Рокфеллер помог ему образовать «Lionel Hampton Development Corporation» и построить дом на 8-й авеню, где должен быть университет, в котором, по замыслу Хэмптона, «молодые негры

могли бы получать образование и становиться докторами, адвокатами, компьютерщиками и музыкантами».

В последнее время Хэмптон возглавлял школу музыки при университете штата Айдахо в американском городе под названием Москва и занимался благотворительной деятельностью. Он тратил тысячи долларов на поддержку католического детского интерната в Индианаполисе и госпиталя Красного Креста в Израиле, к тому же являлся продюсером многих джазовых фестивалей, на которых не переставал радовать любителей джаза своей музыкой, идущей от самого сердца.

Лайонел Хэмптон умер в 2002 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                      |                                   |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| Stompology (February 1937) (on RCA). | Flying Home (1942–1945).          |
| Just Jazz (1947).                    | Air Mail Special (1953–1954).     |
| You Better Know It (1964).           | Where Could I Be? (1971).         |
| All-Star Band at Newport (1978).     | Mostly Blues (1988).              |
| Mostly Ballads (1989).               | Just Jazz: Live at the Blue Note. |



## ДЖО ХЭНДЕРСОН JOE HENDERSON

**П**рославленный музыкант современного джаза, тенор-саксофонист, флейтист и композитор, ветеран хард-бопа Джо Хэндerson родился 24 апреля 1937 г. в Лайме, штат Огайо. Изучал музыку в колледже штата Кентукки и государственном университете Уэйна в конце 1950-х — начале 1960-х гг. С ним вместе учились Кертис Фуллер и Юзеф Латиф.

Впервые Хэндerson профессионально работал с Сонни Ститтом в 1959 г. и с разными музыкантами в Детройте, в 1960 г. организовал бэнд, а затем сотрудничал с Джеком Мак-Даффом и Кенни Дорэмом (1962–1963). Он привлек к себе внимание критиков во время работы с группой Хорэса Силвера (1964–1966), заслужив восторженные отзывы.

Большую роль в его эволюции и успехе сыграла работа в секстете Херби Хэнкока (1969–1970). Фактически, за исключением музыки Джона Колтрэйна и Сонни Роллинса, стиль Джо Хэндersonа оказал наибольшее влияние на тенористов 1970-х гг.

В середине 1970-х Хэндerson переехал в Калифорнию, где помимо записей занимался композицией и преподавал в джазовых «клиниках». Он также часто работал с Фредди Хаббардом, играл с оркестром «Echoes Of An Era».

В 1980-х Хэндerson записал несколько концептуальных альбомов на «Blue Note» (например, «State Of The Tenor», 1985), а в 1990-х сделал прекрасные сборники, посвященные композициям Билли Стрэйхорна («Lush Life», 1992) и Майлса Дэвиса («So Near, So Far», 1993). Из других его альбомов можно назвать «Inner Urge» (1964), «The Kicker» (1967), «Tetragon» (1968), «In Pursuit Of Blackness» (1971), «Black Is The Color» (1972), «Multiple» (1973), «Canyon Lady» (1974), «Barcelona» (1977), «Mirror» (1980), ныне доступные также на компакт-дисках.



## ФЛЕТЧЕР ХЭНДЕРСОН FLETCHER HENDERSON

**П**ианист, лидер и композитор Джеймс Флетчер Хэндerson родился в Катберте, штат Джорджия, 18 декабря 1898 г. в негритянской семье среднего класса. Его отец был директором технической школы, а мать — пианисткой и учительницей музыки. Под ее руководством сын освоил игру на фортепиано в шесть лет и познакомился с классикой. Младший брат Хорес также стал пианистом.

В университете Атланты Флетчер получил степень магистра по химии и надеялся продолжить свое образование в Нью-Йорке, куда приехал летом 1920 г. Но музыкальные способности отвлекли его от занятий химией, и в следующем году Хэндerson уже работал аккомпаниатором, а затем и музыкальным директором компании записи «Black Swan», которой руководил «отец блюза» У. К. Хэнди. На этой студии Хэндerson аккомпанировал соло разным блюзовым певицам (Бесси Смит, Этель Уотерс) и даже ездил с ними в турне, собрав для этой цели группу из восьми-девяти музыкантов, которые стали основой его первого постоянного бэнда. В 1923 г. они осели в нью-йоркском клубе «Алабама», где и начал приобретать свою форму новый музыкальный стиль.

К Флетчеру пришел альт-саксофонист Дон Рэдмен, которому суждено было стать первым аранжировщиком в истории джаза. С его помощью Хэндerson установил классические образцы аранжировки для джаз-оркестров, противопоставляя медную группу саксофонам для получения эффекта «оклика-ответа» (антифона), смешивая их голоса в связном ансамбле и делая акцент на чувство свинга, где синкопирование играло главную роль. В этом его основная заслуга. Постепенно музыканты Хэндersonа стали очень популярны в городе, и их пригласили работать в шикарном бродвейском танцзале «Roseland Ballroom».

Он открылся в сентябре 1924 г., и эту дату считают временем появления первого джазового биг-бэнда.

Оркестр вскоре увеличился до стандартного ныне состава из семнадцати человек, при этом росла и его слава, особенно когда к нему присоединился Луис Армстронг. Зал «Roseland» к тому времени стал магнитом, который притягивал к себе всех джазменов города. Исполняя простые, но неизменно свингующие инструментовки, бэнд создавал пульсирующее ансамблевое звучание, пересыпанное сериями блестящих соло таких джазовых гигантов, как Армстронг, К. Хокинс, Б. Картер, Ф. Уоллер, Р. Стюарт и т. д.

Карьера Хэндersonа была неслыханно успешной, но в 1928 г. он попал в автокатастрофу, сломал левую руку и получил травму головы, после чего стал хуже видеть. В 1930-е гг. он сохранял собственный биг-бэнд, одновременно делая аранжировки для других лидеров, в особенности для Бенни Гудмена, который превратился в «короля свинга» во многом благодаря хитовым оркестровкам («King Porter Stomp», «Sometimes I'm Happy», «Blue Skies») и композициям Флетчера («Down South Camp Meeting», «Wrapping It Up»).

В 1941 г. Хэндerson организовал еще один бэнд и следующие десять лет продолжал работать, иногда появляясь во главе комбо и сопровождая певиц. Под Рождество 1950 г. с Флетчером случился сердечный приступ, от которого он никогда уже не оправился и умер в Гарлеме 29 декабря 1952 г.

В 54 года его жизни укладывается много важных событий. Хэндerson первым способствовал возникновению настоящих биг-бэндов, а его аранжировки создали огромный интерес к джазу среди самой широкой аудитории, которую когда-либо имела эта музыка. За это все свинговые бэнд-лидеры должны испытывать к нему вечную благодарность. Он занимает выдающееся место в джазе как катализатор идей эры свинга, как один из ведущих деятелей джаза, ибо без него по крайней мере два десятка лет были бы пустым местом в общей картине джазовой истории.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Study in Frustration (1923–1938).  
And the Dixie Stompers (1925–1928).  
Crown King of Swing (1931).  
The Big Bands (1933–1935).

First Impressions (1924–1931).  
Hocus Pocus (1927–1936).  
Swing is the Thing (1931–1934).  
Henderson Sextet (1950).



## УИЛЬЯМ КРИСТОФЕР ХЭНДИ WILLIAM CHRISTOPHER HANDY

**Д**ату рождения блюза определить невозможно, эта когда-то народная негритянская музыка исполнялась в своем архаическом, примитивном виде еще в XIX в., но «отцом блюза» принято считать Уильяма Кристофера Хэнди, который родился 16 ноября 1873 г. Он происходил из религиозной семьи методистов, которые ненавидели джаз еще тогда, когда он не имел собственного имени. И после того, как Хэнди сказал, что хочет стать музыкантом, его отец ответил, что он охотнее увидит своего сына мертвым. Тем не менее, Хэнди окончил музыкальный колледж в Кентукки и в начале 1900-х гг. уже играл на корнете в труппе негров-менестрелей («Mahara Minstrels Show»), которые давали представления по всем южным штатам и были очень популярны в те годы среди американской публики.

Хэнди вспоминает одну из своих первых встреч с блюзом, когда он услышал какого-то гитариста на железнодорожной станции в Алабаме: «Худой старый негр около меня начал перебирать струны гитары. На нем были какие-то лохмотья, пальцы ног выглядывали из ботинок. Его лицо было отмечено печалью веков. Его песня сразу же потрясла и покорила меня. „Он ушел туда, где Южная пересекает Собаку“ — певец повторил это три раза, сопровождая себя на гитаре чудеснейшей музыкой, которую я когда-либо слышал. Звуки этой песни навсегда остались в моей памяти». (Железные дороги «Великая Южная» и «Желтая Собака» пересекались около каторжной тюрьмы Мурхэд в Алабаме.) Так родился композитор У. К. Хэнди, а этот случай отразился в его более поздней пьесе «Yellow Dog Blues» (1914).

С 1896 г. на протяжении последующих двадцати пяти лет он руководил своим собственным оркестром, но для истории Хэнди



более важен как автор и документатор традиционных блюзовых тем. Он относился к группе тех немногих тогда негров, которые имели музыкальное образование, могли читать и писать ноты. Он оказался первым грамотным музыкантом, который собрал и записал блюз, а впоследствии издал ноты блюза под своим именем, первым, кто начал продвигать эту музыкальную форму на широкую дорогу всемирного признания. В 1926 г. вышел его знаменитый сборник «Антология блюза», включавший пятьдесят три темы, в том числе и его собственные, написанные в разное время.

Самым оригинальным блюзом Хэнди является его «Memphis Blues», опубликованный еще в 1912 г. в дни избирательной кампании губернатора Мемфиса, но наиболее широко известен «St. Louis Blues» («Сен-Луи блюз», 1914), ибо нет такого музыканта или вокалиста джаза, который хотя бы раз в своей жизни не исполнил эту традиционную тему. Далее последовали «Joe Turner Blues» (1915), «Beale Street Blues» (1916), «Careless Love» (1921) и «Aunt Hagar's Blues» (1922). Огромная популярность его композиций помогла укрепиться настоящим блюзовым образцам в среде музыкантов и распространить само это слово среди публики во всем мире.

В 1920-е гг. Хэнди поселился в Нью-Йорке и организовал там музыкальное издательство, но дела у него шли не блестяще вплоть до начала 1940-х, когда он уже состарился и совсем ослеп. Лишь тогда он стал получать деньги за свою блюзовую классику, хотя его мелодии исполнялись и записывались десятки тысяч раз во многих странах. Награды за верность блюзу приходили очень медленно. В 1957 г., за год до его смерти, был снят биографический фильм «Сен-Луи блюз», основанный на псевдофактах его жизненного пути, где главную роль сыграл и спел Нэт «Кинг» Коул. К счастью, сам мистер Хэнди уже не видел этой картины.

Блюз оказался самой долговечной и убедительной формой джазового исполнительства и джазовой импровизации в целом. Ведь блюз — это не бумага, на которой пишут его, это труба и рояль, фантазия певца и его голос, это табачный дым в комнате и люди, которые хотят слушать музыку. Эта музыка создается душой и сердцем. Это не нечто осязаемое, что можно взять и унести с собой, попробовать на вкус и анализировать. Это всего лишь —

Когда я сплю, блюз везде надо мной в небе,  
Когда я проснулся, вкус блюза в моем хлебе...



## ХЕРБИ ХЭНКОК HERBIE HANCOCK

**Х**ерби Хэнкок — блестящий пианист стилей хард-боп, кул, соул, блюз и современный фанк, с 1968 г. часто занимавший первое место в своем классе инструмента по анкетам читателей журнала «Down Beat».

Он родился 12 апреля 1940 г. в Чикаго, штат Иллинойс, его родители, сестра и брат имели музыкальное образование. Начал играть на рояле в семь лет, а в одиннадцать исполнил 1-ю часть концерта Моцарта для фортепиано с Чикагским симфоническим оркестром.

Образовал свой первый джаз-ансамбль еще во время учебы в школе «Hyde Park School». В отношении музыкальной гармонии Хэнкок находился тогда под влиянием аранжировок Клэра Фишера, которые тот писал для вокального квартета «The Hi-Lo's», и оркестровок бэнд-лидера Роберта Фарнона.

В декабре 1960 г. Хэнкок привлек к себе внимание музыкантов в местных джаз-клубах, в следующем месяце он переехал в Нью-Йорк, где начал работать с Дональдом Бердом, Коулменом Хокинсом, Филом Вудсом и Оливером Нельсоном. Там состоялся его дебют на записях (фирма «Blue Note»), и 18 мая 1962 г. им был записан альбом «Takin' Off», включавший один из его первых знаменитых хитов, тему «Watermelon Man», проникнутую настроением госпел.

В мае 1963 г. Хэнкок присоединился к группе Майлса Дэвиса, и его сольный фортепианный стиль стал составной частью всех работ Дэвиса в 1960-е гг. Его музыкальные интересы имели сложную природу и отражали даже влияние фри-джаза, когда он в 1962–1963 гг. недолго работал с Эриком Долфи. Сам он тогда часто записывался на фирме «Blue Note» как лидер, и к его наиболее известным собственным композициям

1960-х относятся также «Maiden Voyage», «Dolphin Dance», «Speak Like A Child» и «I Have A Dream», посвященная памяти покойного доктора Мартина Лютера Кинга.

В начале 1970-х Хэнкок руководил секстетом в стиле джаз-рока и испытывал влияние африканской и индийской музыки, а сама музыка была у него в основном электрической. Он играл на многих электронных инструментах, включая синтезаторы, и этот состав под названием «Sextant» являлся одной из лучших джаз-роковых групп того времени, но в 1973 г. все же был расформирован из-за финансовых неудач.

В дальнейшем Хэнкок организовал «Headhunters», это был некий симбиоз, так сказать, «фанк-рок-поп-бэнд». Его сингл «Chameleon», отразивший влияние группы Слая Стоуна, был тогда очень популярен среди негритянских профессионалов.

В 1980-е гг. он колебался между акустикой и электрикой, его хит под названием «Rockit» (1983) пользовался огромным успехом, и он получил премию «Оскар» за партитуру к фильму «Round Midnight» (1986) режиссера Бертрана Тавернье. В 1987 г. Хэнкок посетил Европу со своим трио (Бастер Вильямс и Эл Фостер) и Японию с квартетом (Майкл Брекер, Рон Картер и Тони Вильямс).

С самыми разными джазовыми музыкантами им было записано множество альбомов на «Blue Note» и «Columbia», среди них «The Prisoner» (1969), «Thrust» (1974), «VSOP Quintet» (1977), «Village Life» (1985), дуэт с Чиком Кориа (декабрь 1979) и др.



## АЛЕКСАНДР ЦФАСМАН

**А**лександр Наумович Цфасман появился на свет в Запорожье 14 декабря 1906 г. С семи лет он обучался игре на скрипке и рояле, а когда в 1918 г. семья переехала в Нижний Новгород, его приняли там на фортепианное отделение музыкального техникума. Затем, успешно сдав экзамен в Московскую консерваторию, он стал учеником одного из самых известных педагогов тех лет, профессора Ф. Blumenфельда. В это время Цфасман знакомится с джазом, начинает сочинять танцевальные пьесы, пользующиеся большим спросом, и в конце 1926 г. создает свой первый оркестр (октет) под необычным названием «АМА-джаз» («Ассоциация московских авторов»). Именно этот состав записал в 1928 г. первые советские джазовые пластинки (еще акустическим способом), и в том же году благодаря ансамблю Цфасмана советский джаз впервые зазвучал в эфире. После окончания консерватории в 1930 г. Цфасман остался верен своему увлечению, которое оказалось его призванием, и все 1930-е гг. талантливый композитор возглавлял различные джаз-оркестры в Москве, будучи при этом играющим лидером-пианистом. Они работали в кинотеатрах перед сеансами, в клубах, на эстрадах ресторанов, записывали пластинки (более сорока пьес), которые до сих пор на слуху — «Звуки джаза», «Неудачное свидание», «Джозеф», «У водопада» и др.

С 1939 г. Цфасман стал лидером джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета, фактически нашего лучшего биг-бэнда 1930–1940-х гг. за счет его музыкального руководства. Во время войны этот коллектив часто выступал на фронте — например, летом 1942 г. музыканты дали в действующих частях свыше 100 концертов, включавших много джазовых номеров. После

создания антигитлеровской коалиции в репертуаре оркестра появилось немало пьес американских и английских авторов, а также новые произведения самого Цфасмана («Интермеццо для кларнета», «Я сегодня грущу» и т. п.).

В 1946 г. Цфасман покинул радиокомитет. Вскоре начался пресловутый период гонения на джаз, и через год первоклассный оркестр Всесоюзного радиокомитета оказался расформирован. Цфасман был приглашен на место музыкального руководителя театра «Эрмитаж», и вообще потом без работы он никогда не оставался, будучи блестящим пианистом-виртуозом с громким именем и членом Союза композиторов. Он писал также музыку для кино, театров, к спектаклям С. Образцова, участвовал как солист в первом исполнении в России «Рhapsодии в блюзовых тонах» Джорджа Гершвина. В 1957 г. ему присвоили звание заслуженного артиста РСФСР.

Цфасман умер 20 февраля 1971 г., оставив исключительно яркий след в истории нашего джаза. Начиная с 1975 г. практически все джазовое наследие Цфасмана в записях было постепенно переиздано «Мелодией» на долгоиграющих пластинках.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

М60-36589-92, «Мелодия».

М60-46561-006, «Мелодия».

М60-48449-005, «Мелодия».

М60-40409-12, «Мелодия».

М60-47897-004, «Мелодия».

Д-00018793. «Мелодия».



## РЭЙ ЧАРЛЬЗ RAY CHARLES

**Р**эй Чарльз родился 23 сентября 1930 г. в Олбэни, штат Джорджия, в очень бедной семье. «По сравнению с другими неграми мы были на самой нижней ступени, ниже нас была только земля», — вспоминал он позже.

Когда мальчику было шесть лет, произошел несчастный случай во время пожара в Гринвилле, Штат Флорида, в результате чего он остался навсегда незрячим. Затем последовало изучение шрифта Брайля во флоридской школе Св. Августина для слепых, овладение игрой на рояле, органе и альт-саксофоне и, наконец, развитие невероятной памяти.

В пятнадцать лет Рэй осиротел. Он говорил: «Выбор у меня был невелик — взять палку и чашку и пойти встать на углу или сделать первые шаги в качестве музыканта». В 1947 г. он начал работать с местными оркестрами во Флориде, а потом переехал на Западное побережье, в Сиэтл, где организовал свое трио, копируя репертуар, стиль и манеру «King Cole Trio». В течение нескольких лет пианист и певец Нэт «Кинг» Коул был для него главным и единственным кумиром.

Пройдя период подражания, Рэй Чарльз решил выступать со своим естественным звучанием и в 1952 г. сделал первые записи на небольшой студии «Swingtime», а затем его контракт перекупила крупная фирма «Atlantic Records», где он стал записываться с собственным биг-бэндом. Тогда появились его первые хиты: «I Got A Woman», «What'd I Say», «Yes Indeed» и др.

Под руководством Чарльза его состав постепенно приобрел свой характерный стиль, и в конце 1957 г. вышла его долгоиграющая пластинка «The Great Ray Charles», состоящая из инструментальных номеров (включая джазовые стандарты),

популярных тем и мелодий в духе госпелс, модифицированных в манере современного джаза. В 1959 г. был записан диск «The Genius Of Ray Charles», где он пел с огромной энергией, эмоциональностью и тонким ритмическим чувством.

От «Atlantic» в 1960 г. Рэй перешел в «ABC-Paramount» и в том же году выдал там сногшибательный сингл-хит — это была интерпретация известной темы Хоги Кармайка «Georgia On My Mind», посвященной родному штату Рэя, которая приобрела невероятную популярность во всем мире и принесла ему ряд призов и наград. Миллионные тиражи имели также «Hit The Road, Jack» (сингл 1961 г.) и особенно «I Can't Stop Loving You» (1962), баллада в стиле кантри. В это время Рэй основал собственную компанию записи «Tangerine». С августа 1965 г. по март 1966 г. Рэй Чарльз успешно прошел курс лечения от наркомании (он принимал наркотики с шестнадцати лет), а затем реорганизовал свой бэнд, включив в него вокальный квартет «Raelettes», и в том же году записал выдающийся альбом «Crying Time», получивший две награды «Грэмми».

За 1957–1975 гг. у него было более тридцати хитов! Еще в 1954 г. он познакомился со своей будущей женой Деллой, когда она пела в госпел-группе. У них родились три сына. Семья жила в оригинально выстроенном доме на Виндзорских холмах в Лос-Анджелесе.

С 1966 г. Рэй гастролировал со своим оркестром на собственном самолете, обычно играя в шахматы во время рейса. За прошедшие десятилетия он объехал практически весь мир и с трудом мог назвать страну, где бы он не побывал. Город Лос-Анджелес регулярно проводит «Дни Рэя Чарльза», а Фрэнк Синатра как-то назвал Рэя «гигантом нашей профессии».

Трагедия его личной жизни (слепота) вносила особую остроту и горечь в его вокальные интерпретации, которые не имеют себе равных в джазе уже почти пятьдесят лет. Он обладал необыкновенной способностью вдыхать новую жизнь в любой музыкальный материал, часто используя в своем пении речитативы, фальцет и экспрессивные выкрики в духе традиционного блюза. Как артист джаза или поп-музыки, как певец или пианист, как исполнитель ритм-энд-блюза или музыки соул, Рэй Чарльз достигал редкого уровня аутентичности и музыкальной честности во всех разнообразных проявлениях своего таланта.

В 1978 г. вышла его автобиографическая книга «Брат Рэй — история Рэя Чарльза» (литературная запись Дэвида Ритца). Он нередко появлялся на телевидении и снимался в кино, один из самых известных у нас фильмов с его участием — это «Братья Блюз» (1980). Его выступления на джазовых фестивалях или концертах собирали толпы почитателей его неувядаемого мастерства.

Наконец, стоит заметить, что существует его полный тезка Рэй Чарльз (р. 1918), белый лидер популярного студийного хора «The Ray Charles Singers», записавший множество приятных пластинок, но не имеющий никакого отношения (ни музыкального, ни родственного) к своему знаменитому младшему однофамильцу.

В 1990-е гг. Рэй Чарльз дважды был на гастролях у нас в стране, выступал в Москве и в Петербурге (2000). Умер он в 2004 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Blues is my Middle Name.  
Busted.  
Compared to What.  
Genuis+Soul=Jazz.  
Country & Western Hits.  
Here We Go Again.  
If I Give You My Love.  
Just Between Us.  
Makin' Whoopee.  
The Right Time.  
Seven Spanish Angels.  
Soul Meeting.  
Tell the Truth.

Brother Ray.  
Can't Stop Loving You.  
Crying Time.  
Georgia On My Mind.  
Heart to Heart.  
Hit the Road, Jack.  
Jammin' the Blues.  
The Love Songs.  
Ray Charles & Betty Carter.  
Rockin' with Ray.  
Shake Your Tail Feather.  
Star Collection.  
This Love of Mine.  
Together Again.



## ВЛАДИМИР ЧЕКАСИН



**С**воим высоким мастерством в сочетании с необычными новыми формами этот музыкант постоянно привлекал к себе всеобщее внимание. Владимир Николаевич Чекасин родился 24 февраля 1947 г. в Свердловске. С шести лет начал играть на скрипке и учился в музыкальной школе. В одиннадцать лет освоил кларнет (тогда ему нравился диксиленд), но позднее, в 1964 г., перешел на альт-саксофон. Джаз стал играть фактически с 1967 г., а в 1970 г. окончил Свердловскую консерваторию (класс кларнета). «Меня тогда начали интересовать большие музыкальные формы, — говорил он, — наряду с импровизационным исполнением и насыщенностью джаза. В двадцать лет я уже сочинял крупные темы, а в двадцать два года сделал сорокаминутную композицию».

Мы знаем ряд хороших джазовых музыкантов из Свердловска, это саксофонисты В. Пресняков и В. Толкачев, пианист М. Агре, которые приобрели известность, лишь выйдя за пределы местных горизонтов. И когда там в 1971 г. побывал с концертом уже признанный в джазовых кругах дуэт В. Ганелина-В. Тарасова из Вильнюса (рояль и барабаны), они быстро нашли общий язык с Чекасиным, и через две недели он переехал к ним. 1 марта считается днем рождения знаменитого трио «Г-Т-Ч».

В том же году Чекасина пригласили на IJFP в Прагу, где он получил звание лауреата среди молодых исполнителей, а после фестиваля с другими музыкантами записал там свою первую пластинку на студии «Supraphon». Трио «Г-Т-Ч» впервые поразило наше воображение своим коллективным творчеством на фестивале Донецк-73 (композиция «Триптих»), затем произошел его стремительный взлет к славе. Каждый год создавались новые программы, стали выходить пластинки на «Мелодии» («Сop Anima»,

«Concerto Grosso», «Poi Segue», «Semplice») и на «Leo Records» в Англии («Live In East Germany», «Catalogue», «Con Fuoco», «Ancora da Capo»). Трио выступало на международных фестивалях «Jazz Jamboree» (Варшава, 1976), в Западном Берлине (1980), в Пори (Финляндия, 1983) и гастролировало по США (1986).

Работа в трио дала огромный практический опыт Чекасину, он превратился в настоящего мастера, неожиданного и разнообразного, использующего все достижения современной музыки для своих целей. Постепенно его пути с Ганелиным разошлись, и он стал работать с собственным квартетом (включая пианиста О. Молокоедова). Но не только. На концертах и фестивалях его можно было увидеть вдвоем с вокалисткой Валентиной Пономаревой, пианистами Леонидом Чижиком или Сергеем Курехиным и его «Поп-механикой», с театром пантомимы, новосибирским балетом и литовской рок-группой «Антис». Это был уже далекий от обычного джаза так называемый перформенс, спектакли с костюмами и реквизитом, концерты «пространственной музыки» с участием зрителей и т. п.

В Вильнюсе Чекасин вел джазовое отделение в музыкальной школе им. Дварионаса и преподавал в джазовой студии при Литовской консерватории. Его ученики саксофонисты П. Вишняускас и В. Лабутис сами стали звездами европейского масштаба, а из студентов консерватории он создал оркестр, который сразу попал в число лучших биг-бэндов бывшего Союза. Именно этим составом в 1985 г. он записал с певицей Татевик Оганесян интересный «Концерт для голоса с оркестром» композитора Константина Петросяна, который через год вышел отдельным диском. В 1987 г. «Мелодия» записала «Дворовые песни» как результат сотрудничества Чекасина с компанией новосибирцев. В 1990 г. в кинофильме «Такси-блюз» П. Лунгина звучала музыка в исполнении Владимира Чекасина, да и сам он в эпизоде мелькнул на экране.

«Я хочу соединить достоинства европейской композиторской техники и совершенство формы с экспрессивностью, которая характерна для импровизационной музыки. Важно донести до слушателя какие-то эмоциональные состояния. Это бесконечно долгий путь. Он длится для меня уже много лет, и я не вижу смысла с него сворачивать».

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

См. все альбомы трио «Г-Т-Ч» на «Мелодии».



## ДОН ЧЕРРИ DON CHERRY

**Т**рубач Дональд Юджин Черри — один из самых оригинальных и противоречивых музыкантов современного джаза и фри-джаза. Он родился 18 ноября 1936 г. в Оклахома-Сити, в четыре года переехал с родителями в Лос-Анджелес, где начал играть на трубе еще в начальной школе и изучать гармонию в средней. С 1951 г. он уже работал там с такими музыкантами, как Рэд Митчелл, Декстер Гордон, Уорделл Грэй и др. В 1950-х посещал школу джаза в Леноксе, штат Массачусетс, осенью 1960 г. приехал в Нью-Йорк, где записывался на фирме «Atlantic Records» вместе с саксофонистом Орнеттом Колменом в его квинтете. Он играл на так называемой «карманной» (маленькой) трубе, которой остался верен, хотя иногда использовал и корнет. До августа 1964 г. Черри жил и работал в Европе, будучи твердым приверженцем «нового джаза», и всячески восхищался Эриком Долфи, Альбертом Эйлером, а также проявлял склонность к индийской музыке. В Париже он играл с Гато Барбиери, а по возвращении в Нью-Йорк записывался с Джоном Колтрэйном, Сонни Роллинсом, Стивом Лэйси и другими авангардными музыкантами. В 1970-е гг. он часто выступал на всевозможных концертах и фестивалях как в Америке, так и в Европе, где делал записи с местными исполнителями современного джаза.

Ему принадлежит ряд собственных композиций, он также является теоретиком фри-джаза. Позднее он играл на бамбуковых флейтах и различных перкуссивных устройствах.

Находясь в Испании в доме своей родственницы, он неожиданно умер 19 октября 1995 г. Среди его интересных записей «свободных форм» можно назвать «Brooklyn Is Now» (1966), «Ethernet Rhythm» (1968), «Brown Rice» (1975), «Art Deco» (1988), «Multi Kulti» (1990).



## ЛЕОНИД ЧИЖИК

«Джаз — это мое ощущение жизни», — часто говорил Леонид Аркадьевич Чижик. Он родился 1 января 1947 г. в Кишиневе, но все его детство было связано с Харьковом. Там он учился в музыкальной спецшколе-одинадцатилетке сразу на трех отделениях — фортепианном, теоретическом и композиторском. Рано заинтересовавшись джазом, он собирал и слушал пластинки, магнитофонные записи и уже в десять лет импровизировал за роялем на темы популярных тогда песен. А к пятнадцати годам Чижик стал работать в лучших местных оркестрах города.

В это же время (1962–1963) он был еще и пианистом-аккомпаниатором сборной команды Украины (позже — СССР) по художественной гимнастике. Закончив музшколу в 1965 г., Леонид приехал в Москву, где учился далее в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных по классу фортепиано у Т. Гутмана. Посещая кафе «Молодежное», в те годы место встречи московских джазменов, вскоре он познакомился там с нашим известным трубачом Германом Лукьяновым и стал участником его необычного трио без контрабаса (1966–1967), которое с успехом выступало на джаз-фестивалях в Москве, Ленинграде и Таллине.

В 1969–1971 гг. Чижик работал концертмейстером Государственного эстрадного оркестра РСФСР под управлением Л. Утесова и одновременно в 1970 г. окончил консерваторию в Горьком по классу рояля. В 1972 г. первым из советских джазовых музыкантов он был тарифицирован и утвержден, несмотря на сопротивление чиновников от искусства, как солист Москонцерта со своей собственной программой и получил право вначале на отделение, а затем и на самостоятельный концерт.

Несколько лет Чижик выступал в составе трио с басом и ударными, с которым в 1975 г. записал на «Мелодии» свою первую пластинку с произведениями Дунаевского, Цфасмана и «вечнозелеными» джазовыми темами. Тогда эти записи даже создали пианисту репутацию «нового Цфасмана», т. е. музыканта, продолжающего линию советской эстрады, что ему не очень нравилось. И совершенно по-иному выглядел Чижик на втором своем долгоиграющем диске (1977), включавшем самые знаменитые мелодии Джорджа Гершвина, исполненные преимущественно в лирическом плане. Впоследствии у него были целые тематические программы, посвященные отдельным стилям джаза и его композиторам-исполнителям (Эллингтону, Питерсону, Чикю Кориа, Киту Джаррету).

Однако в дальнейшем Чижик почувствовал, что даже состав трио для него слишком тесен, и в 1978 г. он отказался от ансамблевой игры, став, таким образом, нашим первым джазовым пианистом, выступающим на сцене с сольными фортепианными импровизациями. В 1980 г. «Мелодия» выпустила его двойной альбом «Реминисценции» (запись из концертного зала), где он играл также только соло. После этого Чижика начали сравнивать с польским пианистом Адамом Маковичем, чем Леонид был еще более недоволен.

С 1974 г. начались поездки Чижика за рубеж — сначала в Польшу, затем в Венгрию, Чехословакию и другие восточноевропейские страны. На Запад он впервые попал в 1982 г. и с тех пор побывал в Дании, ФРГ, Швейцарии, Франции, Канаде, Индии, Италии, Японии, Голландии, Австрии и Бразилии. Всюду он вызывал восхищение слушателей и критиков своим музыкальным мастерством, превосходной техникой и импровизаторскими способностями. В 1984 г. ему было присвоено звание заслуженного артиста РСФСР — также первому среди наших джазменов, отмеченных исключительно за свою джазовую деятельность.

В то же время Л. Чижик является и весьма разносторонним композитором, ему принадлежат пьесы «Соната для фортепиано» (1970), «Венсеремос» (1972), «Концертино» (1974), «Миг счастья» (1976), «Посвящение» (1977), балет «Ночной город» (1979), «Поэма» (1982), музыка к радиоспектаклям, фильмам, телевизионным и театральным постановкам. Помимо участия во многих наших и зарубежных джаз-фестивалях, он выступал

также на фестивале классической музыки в Ментоне (Франция), куда иногда приглашают и джазовых исполнителей.

В 1986 г. он стал членом Союза композиторов и вошел в джазовый комитет Всесоюзного музыкального общества. А на очередной сессии генеральной ассамблеи Международной джазовой федерации, которая проходила в Будапеште в ноябре 1988 г., Л. Чижик был избран в правление Международной джазовой федерации членом ревизионной комиссии. Этой федерации ныне уже не существует.

Леонид Аркадьевич живет в основном в Мюнхене.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- С60-05777 (1975 г.) «Мелодия».
- С60-08625-6 (1977 г.) «Мелодия».
- С60-16155-006 (1981 г.) «Мелодия».



## АРЧИ ШЕПП ARCHIE SHEPP

**Р**одился 24 мая 1937 г. в Форт-Лодердэйле, штат Флорида. В 1960-е гг. был одним из наиболее радикальных представителей фри-джаза, в 1970-е сделал шаг назад в направлении ритм-энд-блюза, затем, будучи педагогом университета Амхерста, изучал творчество Лестера Янга и историю свинга в целом, а в 1980-е исполнял некий синтез классического би-бопа плюс баллады и блюзовые пьесы, в которых осталось очень мало от ярости и огня авангарда его более ранних дней. Он рос в Филадельфии, изучал игру на фортепиано, кларнете и альт-саксофоне еще в детстве, перед тем как перешел на тенор. Его первая работа была с оркестром ритм-энд-блюза, а после окончания колледжа, получив степень бакалавра драматической литературы, он переехал в Нью-Йорк. Там наиболее интересная работа Шеппа была с пианистом Сесилом Тэйлором в 1950 г. Удивительно, но в 1964 г. он был в СССР и Чехословакии и выступал на Всемирном молодежном фестивале в Хельсинки вместе с нью-йоркской группой «Contemporary Five».

В 1965 г. он сотрудничал с Джоном Колтрэйном в клубах и на студиях записи, выступал на Ньюпортском джаз-фестивале. Тогда Шепп был одним из наиболее оригинальных тенористов фри-джаза, он также являлся хорошим писателем, поэтом и драматургом. В конце 1960-х Шепп играл в Париже и Северной Африке, в 1970-е гг. стал педагогом в музыкальных колледжах, но продолжал иногда записываться со своими группами. В 1980-е он часто гастролировал и записывался в Европе.

В числе его альбомов «Fire Music» (1965), «On This Night» (1966), «Blase» (1969), «Attica Blues» (1972), «Sea Of Faces» (1975), «Steam» (1976), «Trouble In Mind» (1980), «Soul Song» (1982), «Splashes» (1987).



## ДЖОРДЖ ШИРИНГ GEORGE SHEARING

**В**ыдающийся джазовый пианист и композитор Джордж Альберт Ширинг родился 13 августа 1919 г. в Лондоне. Закончив специальную школу для слепых, подросток, обладавший редкостным музыкальным даром, уже играл на рояле в английских оркестрах Клода Бамптона, Берта Эмброуза, Гарри Хэйса.

По анкетам музыкального еженедельника «Melody Maker», он в течение семи лет считался лучшим британским пианистом в 1940-е гг., а после войны немного играл и на аккордеоне в оркестре Фрэнка Уэйра.

В девятнадцать лет Ширинг впервые записался на пластинку с помощью своего земляка, писателя и критика Леонарда Фезера, который затем уехал в Америку, а позднее уговорил и Джорджа переселиться в США. Там он вначале выступал в джаз-клубах как солист, а в январе 1949 г. собрал свой первый квинтет, уникальное звучание которого стало фирменным знаком музыки Ширинга.

Квинтет включал вибрафон, гитару, рояль, бас и ударные, и тот характерный «sound», приобрести который стремится любой исполнитель джаза, достигался за счет игры в унисон с ведущими мелодическими инструментами, во всяком случае во время проведения темы. Это было оригинально и привлекательно, когда какую-либо известную мелодию играли в унисон рояль с вибрафоном, а к ним присоединялась гитара.

Их первым большим хитом была тема «September In The Rain», а потом это комбо, существовавшее до 1962 г. и впоследствии реорганизованное, записало десятки LP. По анкетам журнала «Down Beat» оно занимало первое место как лучший



джазовый малый состав в 1949–1952 гг. В 1954 г. Ширинг добавил еще конга-барабанщика, однако позднее критики стали постепенно относить его музыку к категории «коммерческого бопа». Но несмотря на эти условные классификации, Джордж Ширинг к тому времени приобрел широкую международную известность как композитор самого знаменитого бопового стандарта «Lullaby Of Birdland», названного так в честь клуба, где когда-то играл Чарли Паркер по прозвищу «Bird». Эта песня стала одной из наиболее популярных тем 1950-х гг. (также и в нашей стране), особенно после того, как ее блестяще записала Элла Фитцджеральд. Перу Ширинга принадлежит около ста других пьес, он автор сборника фортепианных композиций «Shades of Shearing».

В 1961 г. он переехал из Нью-Йорка в Калифорнию и помимо основных гастролей с новым квинтетом начал выступать солистом с симфоническими оркестрами в Хьюстоне, Атланте, Детройте, Балтиморе, Кливленде, Милуоки и т. д. Хотя Ширинг считает своими фаворитами джазовых пианистов Фэтса Уоллера и Тедди Уилсона, он также играет концерты Баха и Моцарта («Думаю, что если бы эти люди были живы сегодня, то они были бы чудесными джазовыми музыкантами») и называет себя фанатиком музыки Делиуса.

Ширинг ежегодно проводил десять месяцев в поездках, в том числе в Европе и Японии, играя теперь в основном дуэтом с басистом, иногда они аккомпанировали известному певцу Мелу Торме.

После долгих лет сотрудничества с фирмой грамзаписи «Capitol», с начала 1970-х Ширинг записывался на своей студии «Sheba Records», на пластинках которой он был представлен в самых разных сочетаниях, в том числе с великим негритянским джазовым вокалистом Джо Вильямсом (альбом «Heart & Soul»). Пианист неизменно демонстрировал свое высокое искусство джазовой импровизации и великолепное чувство времени и темпа («однажды я сделал подряд три пробные записи одной и той же темы, которые дали разницу в одну секунду»).

Джордж Ширинг всегда был свободен в своих музыкальных и жизненных критериях и привязанностях. Он мог работать как в больших, так и в малых составах и одно время играл в трио с участием негритянских музыкантов.

Рассказывают, что как-то он подвез их на такси до гостиницы, а когда они вышли, таксист повернулся и сказал: «Мистер Ширинг, как вы можете работать с цветными музыкантами?» — «А какого они цвета?» — спросил пианист.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                       |                               |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| I Hear Music (1952).                  | Latin Escapade (1956).        |
| Burnished Brass (1958).               | The Swinging's Mutual (1960). |
| Nat Cole Sings/Shearing Plays (1961). | My Ship (1974).               |
| Blues Alley and Jazz (1979).          | Two for the Road (1980).      |
| On a Clear Day (1980).                | Alone Together (1981).        |
| First Edition (1981).                 | Top Drawer (1983).            |
| Live at the Cafe Carlyle (1984).      | Grand Piano (1985).           |
| Music of Cole Porter (1986).          | Breakin' Out (1987).          |
| Dexterity (1987).                     | Spirit of 1776 (1988).        |
| Perfect Match (1988).                 | I Hear a Rhapsody (1992).     |



## ЛАЛО ШИФРИН LALO SCHIFRIN

**П**ианист Борис («Лало») Шифрин родился 21 июня 1932 г. в Буэнос-Айресе, где его отец был концертмейстером филармонии. Учился игре на рояле с восьми лет, в шестнадцать изучал музыкальную гармонику, а также социологию и право в городском университете. Потом для продолжения образования уехал в Париж, где также играл с местными джазовыми комбо. Вернувшись домой, Шифрин организовал биг-бэнд из шестнадцати человек, это была тогда первая аргентинская группа в традициях Бэйси-Гиллеспи. В 1956 г. сам Диззи, будучи там на гастролях, услышал этот бэнд и выразил желание, чтобы Шифрин написал что-нибудь для него. Так в 1958 г. молодой пианист и композитор оказался в Нью-Йорке. Здесь он работал с джазовым трио, писал множество аранжировок и в 1959 г. сочинил для Гиллеспи целую джазовую сюиту его имени, а потом 3 года работал с его квинтетом. В 1962 г. для фестиваля в Вашингтоне он написал балет «Джазовый Фауст». Позднее он также написал «Джазовую мессу» в виде сюиты, которую исполнил Пол Хорн (1965). В середине 1960-х Шифрин переехал в Беверли-Хиллс (Калифорния), где стал работать на студиях Голливуда и в дальнейшем сочинил десятки партитур для самых разных фильмов. Среди пианистов своими фаворитами он называет Телониуса Монка, Билла Эванса, Оскара Питерсона и Бада Пауэлла.

Он также отдал дань композициям в духе третьего течения. Кроме квинтета Гиллеспи, он записывался с Эриком Долфи, Джулиеном Эддерли, Рэем Брауном, аранжировал для Сары Воян, Стена Гетца, Джимми Смита. Существует ряд саундтреков из кинофильмов с его музыкой. Шифрин является необычайно одаренным пианистом и эклектичным композитором, который порой пытается сочетать классическую музыку и джаз.



## УЭЙН ШОРТЕР WAYNE SHORTER

**Т**енор- и сопрано-саксофонист, а также композитор, выдающийся музыкант современного джаза последовательно в стилях боп, фанк, джаз-рок и фьюжн Уэйн Шортер родился 25 августа 1933 г. в Ньюарке, штат Нью-Джерси. Начал играть на кларнете в шестнадцать лет, затем перешел на тенор. Учился музыке в Нью-Йоркском университете, окончил его в 1956 г. После двух лет службы в армии присоединился к Хорэсу Силверу, потом играл в составе Мэйнарда Фергюсона, где познакомился с пианистом Джо Завинуллом, своим будущим многолетним музыкальным соавтором и единомышленником.

В 1959–1963 гг. Шортер работал с Артом Блэки и его «Jazz Messengers», а в 1964–1970 гг. — с составами Майлса Дэвиса, с которыми постоянно записывался. В 1970 г. Шортер и Завинулл сообща организовали известную группу «Weather Report», которая просуществовала до 1985 г. Они проделали путь от джаз-рока до стиля фьюжн, а в 1986 г. Шортер собрал новую группу, излишне перегруженную электроникой. В том же году он снялся в джазовом фильме «Round Midnight» французского режиссера Бертрана Тавернье, в 1988 г. играл и записывался с Карлосом Сантаной, а также гастролировал за рубежом.

На компакт-дисках сейчас можно встретить множество различных записей Шортера — в 1993 г. фирма «Mosaic» выпустила прекрасный набор из шести дисков со всеми записями Шортера на «Blue Note» 1960-х гг. с составом Арта Блэки «Jazz Messengers».

Из других его альбомов — «Second Genesis» (1960), «Night Dreamer» (1964), «Etcetera» (1965), «Super Nova» (1969), «Night Dancer» (1974), «Joy Rider» (1988).



## АРТИ ШОУ ARTIE SHAW

**Я**ркий след в истории джаза оставили многие знаменитые бэнд-лидеры. Они отличались друг от друга амбициями, идеалами, честолюбием, талантами и другими личными качествами. Но наибольшим интеллектуалом среди них был, пожалуй, Арти Шоу, мыслитель, а позже и писатель, добившийся редкого сочетания идеализма и реализма, что привело его к великому успеху.

Один из главных «китов» свинга, виртуозный кларнетист и лидер Артур Аршовский родился 23 мая 1910 г. в Нью-Йорке. Учась в школе, он освоил игру на саксофоне, и с конца 1920-х уже работал в ряде оркестров, успешно став затем студийным музыкантом. Свой первый свинговый бэнд Арти Шоу собрал довольно поздно, весной 1937 г., когда в джазе царили Бенни Гудмен, Томми Дорси и другие лидеры. Но его оркестр быстро приобрел свой характерный саунд благодаря аранжировкам Джерри Грэя, а 24 июля 1938 г. Шоу записал свой величайший хит, мелодию Кола Портера «Begin the Beguine».

После этого все пошло по-другому. Оркестр начал привлекать внимание широкой публики, одна за другой выходили пластинки («Indian Love Call», «Back Bay Shuffle», «Non-Stop Flight», «Yesterdays»), стали регулярными его радиопередачи. В состав пришли превосходные музыканты (Тони Пастор, Джек Дженни, Рэй Коннифф, Бадди Рич) и вокалистки (Лина Хорн, Билли Холидэй, Хелен Форрест).

В начале 1940 г. Шоу неожиданно распустил оркестр и улетел в Мексику, но вскоре вернулся со свежими идеями, и у него уже возник новый состав с секцией струнных. Он также записывался и со своей малой группой «Gramercy Five», включая клавикорд.

В апреле 1942 г. Шоу решил поступить на военную службу в ВМС, где вскоре организовал хороший бэнд, с которым отправился поближе к местам сражений. Они играли по всему Тихому океану, в джунглях, ангарах, на палубах кораблей и островах, пережив десятки опасных атак японцев с воздуха.

В ноябре 1943 г. его демобилизовали. Целый год Шоу не работал, а осенью 1944 г. он собрал уже новый свинговый состав из семнадцати человек и снова окунулся в бизнес биг-бэндов, сделав ряд великолепных записей. В дальнейшем у него было несколько разных групп вплоть до 1954 г. После этого он отошел от дел и четыре года провел в Испании (1956–1960).

Арти всегда интересовался многими видами искусства и очень любил литературу. Неудивительно, что в 1952 г. появилась его первая философски-автобиографическая книга «Заботы с Золушкой». Кроме того, он также работал фермером, экспертом по оружию, прокатчиком кинофильмов, но славное прошлое не отпускало его, и дважды происходило возрождение «Оркестра Арти Шоу». Его возглавляли кларнетисты Эйб Мост (1969) и Дик Джонсон (1984) под присмотром самого лидера, который хотя не играл лично, но следил за сохранением духа аранжировок, представлял музыкантов и иногда дирижировал, выступая на джазовых фестивалях.

В течение своей жизни Шоу вступал в брак восемь раз, среди его жен были кинозвезды Лана Тернер и Ава Гарднер, Бетти — дочь композитора Джерома Керна. Со своим оркестром он не раз снимался в фильмах, например «Second Chorus» (1941) с Фредом Астером в главной роли.

Последние годы жизни Арти Шоу провел в Лос-Анджелесе, в доме с огромной библиотекой и коллекцией пластинок. Умер легендарный джазмен в 2004 г.

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| One Night Stand (1936–1945).             | Free for All (1937).                  |
| 22 Original Big Hits (1938).             | Begin the Beguine (1938–1941).        |
| Complete Artie Shaw, v. 1–6 (1938–1945). | Personal Best (1938–1945).            |
| Gramercy Five Sessions (1940).           | Later Artie Shaw, v. 1–7 (1949–1955). |
| Pied Piper (1949).                       | With Strings (1949).                  |
| More Last Recordings (1954).             | For You, For Me, Forever (1954).      |
| The Rare and Unreleased Shaw (1954).     | Beat of the Big Bands (on Columbia).  |
| This is Artie Shaw, v. 1–2 /on RCA/.     | Begin the Beguine (October 1991).     |



## ГЮНТЕР ШУЛЛЕР GÜNTHER SCHULLER

**И**мя Гюнтера Шуллера для большинства знатоков было связано прежде всего с так называемым «третьим течением» («Third Stream»). Это экспериментальное направление конца 1950-х — начала 1960-х гг. означало новые контакты, которые образовались внутри компонируемой по-европейски и интерпретируемой в джазовых идиомах музыки. Само название ему тогда придумал критик Джон Уилсон, а основоположником и теоретиком такого синтеза двух ранее самостоятельных и независимых течений, т. е. классики и джаза, был талантливый музыкант, композитор, дирижер и педагог Гюнтер Шуллер.

Он родился 22 ноября 1925 г. в Джексон-Хаймс, штат Нью-Йорк, в очень музыкальной семье немецкого происхождения. Отец в течение сорока лет был скрипачом Нью-Йоркского симфонического оркестра. С двенадцати лет Гюнтер начал учиться игре на флейте, брал уроки композиции, но через два года перешел на валторну и закончил музыкальную школу Манхэттена по теории музыки. Получив, таким образом классическое образование, Гюнтер еще в молодости заинтересовался джазом и с годами стал совершенным экспертом и в этой области, отличаясь блестящим знанием и глубоким пониманием джаза и его истории.

Несмотря на то что в течение 1945–1959 гг. его постоянной работой являлось место сольного валторниста в оркестре Метрополитен-опера, Шуллер также играл в историческом нонете Майлса Дэвиса («Birth of the Cool», 1949–1950), записывался с оркестрами Гила Эванса («Porgy and Bess») и Диззи Гиллеспи («Carnegie Hall Concert»). Постепенно Гюнтер Шуллер стал одним из самых уважаемых музыкальных специалистов как в ми-

ре классики, так и джаза, а в 1960-х — президентом консерватории Новой Англии в Бостоне. Ему принадлежит множество композиций (опера «Visitation» по мотивам «Процесса» Кафки, симфонии, увертюры, этюды, сонаты, концерты и фантазии), он написал десятки интересных аналитических статей о джазе, а в 1968 г. в Нью-Йорке вышел в свет его монументальный труд — книга «Early Jazz». Так что его путь к «третьему течению» в те годы был логичным и естественным.

В этом русле еще в 1957 г. Шуллер дебютировал с большим произведением «Transformations», к его последующим сочинениям относятся «Symphony for Brass and Percussion», исполненная Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Митропулоса (Карнеги-Холл, 1958), «Conversations» для ансамбля «Modern Jazz Quartet» и струнного квартета «Beaux Arts» (Таун-Холл, сентябрь 1959) и «Jazz Abstractions» (с Орнеттом Колменом и Эриком Долфи, запись на «Atlantic», декабрь 1960).

В 1961 г. Гюнтер Шуллер был музыкальным директором известного джаз-фестиваля в Монтеррее, а в 1962 г. — первого международного джаз-фестиваля в Вашингтоне. В том же 1961 г. знаменитый хореограф Джордж Баланчин поставил в Нью-Йорке его джазовый балет «Variants». В 1963–1965 гг. вместе с Джоном Льюисом Шуллер руководил сборным «Orchestra U.S.A.», игравшим в типичной манере «Third Stream» (запись на фирме «Colpix», январь–февраль 1963), а также был единственным американским музыковедом, читавшим лекции в Польше, Югославии и Германии о новых течениях в джазе. Трудно представить себе более разностороннего музыканта.

Весной 1972 г. у себя в консерватории он создал ансамбль традиционного регтайма из шестнадцати человек, который исполнял пьесы Скотта Джоуплина, Дж. Р. Мортон, Юби Блейка, Тома Тюрпина, Зеза Конфри («Котенок на клавишах») и др. Этот ансамбль был очень популярен в США, на фирме «Angel» записал много пластинок, которые становились бестселлерами, гастролировал в Нидерландах, Норвегии, Португалии, и с ним Шуллер приезжал в СССР (Донецк, Тбилиси, Новосибирск, Ленинград, Москва — июнь 1978 г.).

В 1980-х Гюнтер Шуллер организовал (также при консерватории Новой Англии) «Jazz Repertory Orchestra» с целью исполнения аранжировок произведений Эллингтона, Эрла Хайнса,



Бенни Моутена, Пола Уайтмена, Сэма Вудинга, Джима Юропа и других видных представителей американской музыки XX в.

«Наша цель — не дать забыть, — говорил он, — ибо такое уже случалось в истории музыки, например с творчеством Баха». В 1989 г. вышла его книга «Musings» — сборник собственных статей Шуллера из разных журналов за двадцать пять лет (1957–1982).

Наконец, в мае 1991 г. Гюнтер Шуллер вновь посетил нашу страну, на сей раз он привез большой джаз-оркестр солистов с исполнением одного-единственного произведения — трехчасовой «Эпитафии» негритянского контрабасиста и композитора Чарльза Мингуса из восемнадцати частей, которая прозвучала в московском зале им. Чайковского при участии приглашенных российских джазменов из оркестра Олега Лундстрема.

Как дирижер Шуллер выступал с крупнейшими оркестрами Америки, Англии, Франции, Германии, Швейцарии. У себя дома Гюнтер Шуллер — член Национального совета по искусству и Национального института литературы и искусства, он удостоен многих почетных премий и наград США.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Jazz Abstractions (1960).

Jumpin' in the Future (1990).



## БИЛЛ ЭВАНС BILL EVANS

**Я** всегда стремился к тому, чтобы моя музыка имела поющее звучание», — так говорил этот великий виртуоз-пианист и композитор современного джаза Вильям Джон Эванс. Он родился 16 августа 1929 г. в небольшом городе Плэйн-филд, штат Нью-Джерси. Освоив еще в детстве игру на рояле, скрипке и флейте, он собрал свою собственную группу вместе с братом в начале 1940-х гг., а после окончания колледжа с 1949 г. начал работать профессионально.

Эванс сразу показал себя оригинальным пианистом с редким вкусом, обладавшим бесподобной техникой и лирическим чувством, но при этом никогда не терявшим чувство свинга. В качестве сайдмена он играл на студийных сессиях Джорджа Рассела и Чарли Мингуса, в 1956 г. собрал свое первое трио, а в 1958 г. восемь месяцев проработал с комбо Майлса Дэвиса и участвовал в записи его знаменитого альбома «Kind of Blue». Майлс говорил потом: «Я многому научился у Билла. Он играет на рояле так, как на нем следует играть». Критики тогда называли Эванса первым «модальным пианистом», «Шопеном модерн-джаза».

Летом 1959 г. он изучал композицию и контрапункт в музыкальной школе Мэнса в Нью-Йорке, посещал факультативно школу джаза в Леноксе, штат Массачусетс, а в 1961–1962 гг. Эванс сделал экстраординарную серию записей для фирмы «Riverside» со своим знаменитым трио — Скотт Ла Фаро (бас) и Пол Мошиэн (ударные). Его стиль отличался яркой индивидуальностью за счет исключительно деликатной артикуляции, особой манеры голосоведения и способности создавать мягкое, романтическое настроение в рамках популярной песни, джазового стандарта или собственной пьесы.

Но вскоре после этого талантливый басист Ла Фаро неожиданно погиб в автомобильной катастрофе в возрасте всего двадцати пяти лет, и его сложную роль в трио исполняли сначала Гэри Пикок, а потом, в 1966–1977 гг., Эдди Гомез. Это были молодые музыканты, способные улавливать настроение необычного музыкального мышления Эванса, который стремился к свободному мелодическому взаимодействию внутри группы, позволяющему ее членам создавать независимые мелодические линии.

В течение 1960-х гг. Билл Эванс в разных составах записал около двух десятков альбомов. Кроме записей с трио, у него выходили сольные пластинки («Conversations With Myself» и «Alone»), дуэты с гитаристом Джимом Холлом («Undercurrent») и флейтистом Джереми Стейгом («What's New»), он играл в секстете с трубачом Фредди Хаббардом и с симфоническим оркестром Клауса Огермана, а также сотрудничал с авангардными музыкантами на фирме записи «Impulse». В 1963–1971 гг. он получил пять наград «Грэмми» как за свои сольные работы, так и за групповые.

Билл Эванс неоднократно выступал (преимущественно с трио) на различных джаз-фестивалях, гастролировал с концертами по Европе, Южной Америке и Японии. Есть записи его «живых» выступлений на фестивале в швейцарском городе Монтрё и в нью-йоркском джаз-клубе «Village Vanguard», а два диска были им сделаны вместе с известным певцом Тони Беннетом, что свидетельствовало о его любви к песенной форме. Он регулярно занимал первые места в бесчисленных анкетах критиков и читателей журнала «Down Beat».

Эванс опубликовал три сборника собственных оригинальных композиций и транскрипций фортепианных соло. Его наиболее популярная пьеса — это «Вальс для Дебби», к которому поэт и журналист Джин Лиз даже сочинил лирический текст, а Сара Вонн записала как песню.

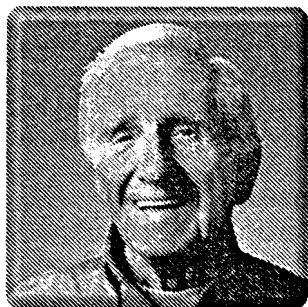
В самый последний состав трио Билла Эванса входили молодые джазмены Марк Джонсон (бас) и Джо Ла Барбера (ударные). Но в каком бы окружении он ни играл, Эванс никогда не следовал текущей моде, будь это «Новая волна» или джаз-рок, а выбирал собственный путь. «Моя музыка должна прежде всего приносить удовлетворение лично мне», — говорил он. Его влияние на других пианистов было очень тонким, неуловимым, да

и едва ли может найтись еще один музыкант со звучанием Билла Эванса, игра которого всегда была художественным отражением его уникального внутреннего мира.

Эванс скоропостижно скончался в Нью-Йорке 15 сентября 1980 г.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| Everybody Digs Bill Evans (1958). | Undercurrent (1959). Explorations (1961). |
| How My Heart Sings (1962).        | Conversations With Myself (1963).         |
| Intermodulation (1966).           | California Here I Come (1967).            |
| At Montreux, v. 1-2 (1968-1970)   | From Left to Right (1970).                |
| Intuition (1973).                 | Blue in Green (1974).                     |
| With Tony Bennett (1975).         | Eloquence (1975).                         |
| Quintessense (1976).              | Cross-Current (1977).                     |
| Affinity (1978).                  | Paris Concert, v. 1-2 (1979).             |
|                                   | The Brilliant (1980).                     |



**ГИЛ ЭВАНС**  
**GIL EVANS**

«**В**еликий оркестратор» — так иногда называли этого выдающегося аранжировщика, который последние 30 лет своей жизни по всем джазовым анкетам и опросам почти ежегодно занимал первые места среди своих коллег по профессии.

Речь идет о человеке, которого звали Гил Эванс. Этот пианист, композитор и бэнд-лидер родился как Иэн Эрнест Гилмор Грин Эванс 13 мая 1912 г. в Торонто (Канада) в семье переселенцев из Австралии.

Он рос в западноканадской провинции Британская Колумбия и в музыкальном отношении был самоучкой. Когда родители переехали в Стоктон, штат Калифорния, в 1933–1938 гг. Гил руководил там своим оркестром, а с 1941 г. стал работать в основном аранжировщиком.

Его дальнейшая карьера делится на несколько периодов. За исключением недолгой службы в армии в 1941–1948 гг. Эванс писал аранжировки для оркестра Клода Торнхилла, в которых, помимо обычных инструментов медной группы, впервые использовал валторны и тубу для обогащения тонального колорита, а также некоторые приемы голосоведения, непривычные для танцевальных бэндов тех лет.

Однако к концу этого периода Эванс стал одной из главных фигур среди музыкантов, желавших экспериментировать с подобными новыми идеями в пределах небольших джазовых групп. В это время с ним сотрудничали Джон Льюис и Джерри Маллиген, которые вместе с Эвансом создали целую серию примечательных композиций, записанных в 1949–1950 гг. сборным студийным составом под управлением Майлса Дэвиса на фирме «Capitol» под общим названием «Рождение кула». Это была

вторая фаза карьеры Гила Эванса, значительно упрочившая его репутацию в мире джаза (но не среди критиков).

В 1950-е гг. он записал со своим оркестром оригинальные собственные аранжировки (диск «Big Stuff» на «Prestige») с использованием сопрано-саксофона, валторны, фюгата и засурдиненных труб. Особенно ярко это проявилось во время сессий записи Эванса на фирме «Columbia» во главе оркестра из девятнадцати человек, когда была продолжена его совместная работа с Майлсом Дэвисом. Ее результатом оказались великолепные пластинки, вошедшие в классику современного джаза, — это «Miles Ahead» (1957), «Porgy And Bess» (1958), «Sketches Of Spain» (1959), «At Carnegie Hall» (1961) и «Quiet Nights» (1962).

Так в 1960-е началась очередная, четвертая фаза творчества Гила Эванса, которая продолжалась все последующие двадцать пять лет его жизни. Уже в 1963 г. он был назван лучшим аранжировщиком, а в 1986 г. избран почетным членом категории «Hall of Fame» журнала «Down Beat». Он иногда писал аранжировки для вокалистов типа Пегги Ли и Тони Беннетта, для певицы Аструд Жильберто («Look To The Rainbow») или гитариста Кении Барелла («Guitar Forms»), но, безусловно, гораздо интереснее были его чисто инструментальные альбомы «Out Of The Cool» и «Into The Hot» (на «Impulse»), а позже «Svengali» (1973) или «There Comes A Time» (1976).

Независимо от размеров своей инструментальной группы Эванс умел добиться от каждого состава такой полноты и разнообразия оркестрового звучания, что обычно аранжировки свинговых блюзов 1930-х гг. по сравнению с его партитурами казались детской игрой в кубики. Недаром его называли «джазовым Стравинским».

Но несмотря на мелодическую, ритмическую, тональную и особенно гармоническую сложность своих работ, Эванс, как и Эллингтон, всегда сохранял связь с корнями джаза, сочетая в своей музыке единство ума и сердца, дисциплины и свободы. А используя электропиано, синтезаторы и различную перкуссию, он был способен выразить свою индивидуальность также в идиомах джаз-рока (один из его альбомов 1974 г. посвящен музыке Джимми Хендрикса).

Гил Эванс являлся автором музыки к нескольким кинофильмам, со своим оркестром часто выступал в джаз-клубах

и на фестивалях, гастролировал по Европе и Японии, в 1968 г. получил награду общества Гугенхайма как композитор года, а новаторские приемы его аранжировок наверняка будут изучаться и в XXI в.

Он умер в Мексике 20 марта 1988 г., после него остались жена Анита и сын-музыкант Майлс Эванс.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

New Bottle, Old Wine (1958).

Out of the Cool (1960).

Blues in Orbit (1969).

Svengali (1974).

Paris Blues (1987).

Great Jazz Standards (1959).

Into the Hot (1961).

Where Flamingos Fly (1972).

Rhythm-A-Night (1987).

Arrangers' Touch /on Prestige/.



## ДЖУЛИЕН ЭДДЕРЛИ JULIAN ADDERLEY

**В**олна кул-джаза внесла в афроамериканскую музыку значительное преобладание европейских элементов. Этим путем следовал и выдающийся альт-саксофонист современности Джулиен Эддерли. Его кумиром был Чарли Паркер. Эддерли взял все что мог из наследия Чарли, добавив кое-что свое.

Джулиен Эдвин Эддерли по прозвищу Кэннонболл родился 15 сентября 1928 г. в городе Тампа, штат Флорида. Его отец был джазовым корнетистом, а вся семья очень музыкальной. Младшему брату Нэту суждено было стать известным корнетистом, а Джулиен в четырнадцать лет освоил альт-саксофон. В девятнадцать он закончил колледж и работал музыкальным директором в школе Дилларда, одновременно выступая со своей джазовой группой на юге штата. Еще в колледже он получил свое оригинальное прозвище, связанное в основном с его гигантским аппетитом и комплекцией.

1950–1952 гг. Кэннонболл провел в армии, где был лидером танцевального бэнда, а затем учился в музыкальной школе ВМС в Вашингтоне и имел там свое комбо. Летом 1955 г. он решил попытаться счастья в Нью-Йорке и после первого же выступления в центральном джаз-клубе «Богемия» был моментально признан как новый яркий талант, фантастически владеющий своим инструментом. Вскоре он заключил контракт с фирмой «EmArcy Records» и сделал первые записи.

Очень важным этапом в карьере Эддерли была его работа с квинтетом Майлса Дэвиса в 1957–1959 гг. (альбомы «Somethin Else», «Milestones», «Kind of Blue»). Майлс заметно повлиял на манеру игры и на личность молодого альт-саксофониста, который начал больше интересоваться ладовой музыкой и стал



прямолинейно резким, подобно Дэвису. В 1959 г. по международной анкете критиков джазового журнала «Down Beat» Кэннонболл был назван новой звездой, а осенью того же года вместе с братом-корнетистом сформировал свой собственный квинтет, в котором в 1961–1969 гг. ключевой фигурой был пианист и композитор Джо Завинул. Они с огромным успехом гастролировали в Японии (1963) и Англии (1964) и записали дюжину дисков. Среди самых известных хитов Эддерли этого периода были его пьесы «This Here», «Sack Of Woe», «Work Song» и «Things Are Getting Better», а композиция Завинула «Mercy Mercy Mercy» дала название альбому, который стал джазовым бестселлером 1960-х.

Музыка Эддерли, основанная на истоках, помогала популяризовать джаз в то время, когда он подвергался радикальным переменам, но и новые направления благоприятно сказались на его стиле, и в 1970-е это принесло ему такой оглушительный успех, что он не раз выступал даже на сценах, обычно предназначенных для рок-исполнителей.

Еще в июне 1962 г. Джулиен женился на актрисе Ольге Джеймс, которая иногда писала слова к его музыке. У него был длительный контракт с фирмой «Capitol Records» (1963–1973), а потом он записывался на «Fantasy». Эддерли снимался в ряде кинофильмов (как музыкант) и в течение тринадцати недель в 1972 г. появлялся на телевидении в программе «90 минут». В последние годы в дополнение к альту он часто играл на сопрано.

Во время выступлений в Индиане у Эддерли случился обширный инфаркт, и 8 августа 1975 г. он скончался. Это был сильный удар для всего мира джаза. Незадолго до этого Джулиен писал музыку для альбома под названием «Big Man», основанного на легенде о Джоне Генри, роль которого предназначалась блюзовому певцу Джо Вильямсу. Альбом был выпущен спустя два месяца после смерти автора. Кэннонболл считал его одним из важнейших достижений своей карьеры.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |   |                             |
|---|-----------------------------|
| Discoveries (1955).                     | Sophisticated Swing (1957). |
| Things Are Getting Better (1958).       | Coast to Coast (1959).      |
| What Is This Thing Called Soul? (1960). | Know What I Mean (1961).    |
| Best of the Capitol Years (1962–1969).  | Nippon Soul (1963).         |
| Mercy Mercy Mercy (1966).               | Country Preacher (1969).    |
| Black Messiah (1970).                   | Inside Straight (1973).     |



## АЛЬБЕРТ ЭЙЛЕР ALBERT AYLER

**В**ыдающаяся фигура современного джаза (в основном стиля фри), саксофонист на всех видах этого инструмента (но в основном тенорист), а также композитор.

Альберт Эйлер родился 13 июля 1936 г. в Кливленде, штат Огайо. Играть начал с семи лет, учился в средней школе и местной консерватории. Получив высшее образование, работал в колледже, но из-за недостатка денежных средств оставил колледж и поступил на службу в армию, в военный оркестр. В этот период усердно совершенствовал свою игру, занимаясь по семь часов в день.

К моменту возвращения в Кливленд у Альберта развился свой неповторимый стиль, он все больше тяготел к фри-джазу, но постоянной работы не нашел и переехал в Швецию. Здесь Эйлер участвовал в сессии частного оркестра и записал альбом, который вышел несколькими годами позже. В Стокгольме присоединился к группе Сесила Тейлора, с которой гастролировал в Дании, и в 1963 г. в Копенгагене с местными музыкантами выпустил свой первый официальный альбом «My Name Is Albert Ayler».

Середина 1960-х была для Эйлера наиболее продуктивным периодом в его творчестве. Альберт все больше углубляется в музицирование в стиле фри-джаза. Он вернулся в Нью-Йорк и проводит там концерт в Таун-Холле в мае 1965 г., заслужив восторженные отзывы Дона Черри, Сонни Роллинса и Джона Колтрэйна, а также такого критика, как Дон Хекмен. Эйлер выпустил несколько сольных альбомов, гастролирует по Европе, но поскольку фри-джаз среди широкой публики никогда не относился к популярным формам джазовой музыки, его постоянно преследовало безденежье. Финансовую помощь ему

оказывали родители и Джон Колтрэйн, который высоко ценил Эйлера, но вскоре Альберт лишился и этой поддержки, так как летом 1967 г. Колтрэйн скончался. Попытки записать альбомы коммерческого плана также закончились неудачей.

Несмотря ни на что, значительное число экспертов, веривших в то, что Эйлер осуществляет важный прорыв в поисках всеобщей человеческой экспрессии, выражали надежду, что он будет продолжать развиваться в выбранном направлении.

Летом 1970 г. Альберт Эйлер гастролировал по Франции, а 25 ноября этого же года его тело было найдено в реке Ист-Ривер, и обстоятельства его гибели так никогда и не были выяснены.

После его смерти нам остались записи, великолепные альбомы: «Witches and Devils» (1964), «Vibrations» (1954), «Bells» (1965), «Love Cry» (1967), «Music Is The Healing Force of The Universe» (1969).



## БИЛЛИ ЭКСТАЙН BILLY ECKSTINE

**В**ильям Кларенс Экстайн появился на свет 8 июля 1914 г. в Питтсбурге, родном городе двух десятков других выдающихся джазменов. Там он в детстве пел в церковном хоре и вместе с двумя сестрами брал уроки игры на фортепиано. После школы он поступил в университет Говарда в Вашингтоне, где вместо учебы увлекся джазом, научившись петь и играть на тромбоне. «В основном я слушал инструменталистов, — говорил Билли, — а из певцов мне больше всего нравились Кэб Кэллоуэй и Поль Робсон».

В 1939 г. знаменитый пианист Эрл Хайнс пригласил его на работу в свой оркестр, где в начале 1940-х собрались молодые боперы во главе с Паркером и Гиллеспи, а также певица Сара Воэн. «Би-боп был моей эпохой, откуда я вышел. Тогда мы называли его прогрессивным джазом». Величайшим хитом Экстайна с Хайнсом в то время стала запись блюза «Jelly Jelly». «Необходимость заставила меня сочинить его текст прямо в студии за двенадцать минут», — говорил Билли.

Весной 1944 г. Билли возглавил исторический боп-бэнд, состоявший исключительно из будущих звезд современного джаза — кроме Паркера и Гиллеспи в нем тогда играли Майлс Дэвис, Арт Блэки, Фэтс Наварро, Лаки Томпсон, Декстер Гордон, Джин Эммонс и, конечно, Сара Воэн. Это был невероятный состав. Здесь вокал Экстайна был подчинен игре инструменталистов, да и сам он иногда солировал на тромбоне.

В 1947 г. недостаток ангажементов и долги положили конец оркестру, и Билли начал работать в одиночку, выступая в клубах и театрах, где получил свое прозвище «Мистер Б». В 1949 г. он был первым негритянским артистом, подписавшим контракт с крупнейшей фирмой «MGM Records», и первая же

пластинка с песней Виктора Янга «My Foolish Heart» стала его «золотым» диском. К 1950-м он достиг невиданных кассовых сборов. Его низкий голос отличался редкой красотой и был наполнен такой жизненной силой, как будто исходил из самого сердца. («Я пою то, что чувствую, и никогда не исполняю то, что мне не нравится».) Действительно, глубокое яркое вибрато Экстайна напоминало биение сердца. Даже «вечнозеленые» баллады у него звучали по-новому. В 1951 г. Билли записал песню 1930-х «I Apologize», которая стала его личным хитом и звучала по всем радиостанциям страны. Его имя связано с такими мелодиями, как «September Song», «The Boulevard Of Broken Dreams», «Cottage For Sale», «I Hear A Rhapsody», «Trust In Me» и т. п. Всегда привлекательными и успешными были его дуэты с Сарой Вээн («The Best Of Irving Berlin»), а в 1960 г. он записал прекрасный диск с оркестром Каунта Бэйси — «Basie/Eckstine, Inc.».

Его называли «черным Кларком Гейблом», в клубах он всегда был окружен толпой почитателей. Он был безусловно красив, и после пения его главными интересами являлись одежда и гольф. Билли был дважды женат; от первого брака у него остался сын, а вторая жена родила ему четверых детей — двух сыновей и двух дочерей, из которых лишь одна стала певицей.

В 1960–1970-х гг. Экстайн записывался на студиях «Mercury» и «Motown». Наиболее удачным был его альбом «At Basin Street East» с Квинси Джонсом. Он посещал Европу с Мэйнардом Фергюсоном (1966) и Сэмми Дэвисом (1976). Билли проводил сорок недель в году на гастролях, но в последнее время чаще всего жил в Лас-Вегасе.

«Мистер Б» умер в своем Питтсбурге 8 марта 1993 г. Есть вокалисты, похожие на него (Артур Прайсок, Джонни Хартмен, Эл Хибблер, Милт Грэйсон), но никто не пользовался такой огромной популярностью, как он.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- |                                       |                                  |
|---------------------------------------|----------------------------------|
| I Want to Talk About You (1940–1945). | Mister B Sings (1945–1947).      |
| Billy Eckstine Sings (1950).          | Blues for Sale (1954).           |
| Billy and Sarah (1959).               | Basie & Eckstine (1959).         |
| No Cover, No Minimum (1960).          | At Basin Street East (1961).     |
| Sings with Benny Carter (1986).       | Billy Eckstine with Quincy Jones |
| Star Dust (on «Polydor»).             | (on «Mercury»).                  |



## РОЙ ЭЛДРИДЖ ROY ELDRIDGE

**К** каждому выдающемуся музыканту уготована своя ниша в истории джаза. Одним из таких мастеров был темнокожий трубач Рой Элдридж, оригинальный стилист, ставший связующим звеном в эволюции джазовой трубы от Луиса Армстронга до Диззи Гиллеспи. В своей нелегкой профессии Рой продержался очень долго.

Он родился 30 января 1911 г. в Питтсбурге, где начал выступать еще со школьными оркестрами. Приехав в девятнадцать лет в Нью-Йорк, в течение 1930-х гг. он превратился в трубача, который мог сделать на своем инструменте все что угодно.

Рой стал ключевой фигурой переходного периода от новоорлеанского джаза к би-бопу. Именно под его влиянием джазовая труба освободилась от своей блюзовой зависимости и тональной ограниченности, и в результате его исполнений этот инструмент расширил свой диапазон, приобрел новую окраску и живость. Без него Гиллеспи был бы немислим, и, по признанию Диззи, он «произошел» от Роя. Благодаря этому небольшому человеку, метко прозванному коллегами «Little Jazz», джаз получил дополнительное измерение, а джазовая труба достигла своей зрелости.

В эпоху свинга Элдридж переиграл с десятком биг-бэндов других лидеров (посвятив несколько месяцев в 1938 г. изучению радиотехники), включая и свой собственный состав, но настоящая слава пришла к нему в результате работы солистом в оркестре знаменитого барабанщика Джина Крупы (1941–1943), а его записи тех лет («Let Me Off Uptown», «Rockin' Chair», «After You've Gone») стали классикой джаза.

Позже Рой гастролировал с другим белым биг-бэндом под управлением кларнетиста Арти Шоу. В те годы ему приходилось

сталкиваться с расовыми проблемами. «Тогда еще ни один цветной музыкант не играл на равных правах в белом оркестре. Ваше имя могло гореть неоновыми буквами на фасаде, и все равно вас пускали в зал только с черного хода. И когда вы на сцене — вы велики, но едва вы сошли с нее — вы ничто. Поверьте, приятель, это не стоит ни славы, ни денег, ничего». Так говорил музыкант, считавшийся лучшим джазовым трубачом Америки первой половины 1940-х гг.

После 1949 г. Рой Элдридж некоторое время работал в Европе, где таких проблем не было, а в 1950-х являлся постоянным членом группы «Jazz at the Philharmonic» Нормана Гранца во время ее кругосветных поездок. С этим импресарио у него был многолетний контракт, и вплоть до конца своей жизни Рой записывался на фирмах Гранца «Verve» и с 1973 г. «Pablo» (названа в честь Пикассо, близкого друга Нормана).

Помимо Луиса Армстронга и некоторых других трубачей, что естественно, фаворитами Элдриджа были саксофонисты Бени Картер и особенно Коулмен Хокинс, с которым он не раз выступал и записывался, а его старший брат Джо был неплохим альтистом. Сам Рой играл также на флюгельгорне, фортепиано, контрабасе и ударных и нередко в отсутствие барабанщика на джем-сэшн садился за ударную установку, чтобы не срывать сессию. Кроме того, он был известен как певец, обладающий типично джазовым качеством тембра и фразировки.

Рой Элдридж умер от повторного инфаркта 26 февраля 1989 г. в Нью-Йорке.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Little Jazz (1935–1940).  
Rockin Chair (1951–1952).  
With Benny Carter (1957).  
I Remember Harlem (1976).

After You've Gone (1936–1946).  
Trumpet Battle (1954).  
Happy Time (1975).  
Montreur 1977 (1977).  
Four (1977).



## МЕРСЕР ЭЛЛИНГТОН MERCER ELLINGTON

**Е**динственный сын прославленного Дюка Эллингтона (от его первого брака с Эдной Томпсон), Мерсер родился 11 марта 1919 г. в Вашингтоне и по мере того, как он рос, Дюк все время подталкивал его к музыке. В возрасте десяти лет Мерсер часто просыпался по утрам и слушал игру на рояле своего отца, вернувшегося из «Коттон-Клаба». Позднее подростку предоставлялась гармония, написанная Эллингтоном на листке бумаги, с указанием сочинить на ее основе две мелодии, одну быструю и одну медленную.

Таким образом Мерсер учился сам еще задолго до того, как начал посещать уроки музыки в Колумбийском университете и в нью-йоркской школе Джульярда. Став трубачом и композитором, он в 1939 г. выступил также в качестве бэнд-лидера, собрав свой первый оркестр с участием Диззи Гиллеспи, Кларка Терри и с Билли Стрэйхорном в качестве аранжировщика.

Хотя Мерсер всегда боролся против того, чтобы быть «маленьким Дюком Эллингтоном», он часто сотрудничал с отцом и вносил в репертуар его оркестра заметный вклад. Его легкий свинговый номер «Things Ain't What They Used To Be» был написан в 1941 г. и неизменно оставался в числе самых популярных пьес Эллингтона. «Moon Mist» и «Blue Serge» также принадлежали Мерсеру, они исполнялись реже, но тоже были прекрасными темами.

1943–1945 гг. Мерсер провел в армии, где в основном играл в бэнде Сая Оливера, затем после войны возглавлял другие собственные оркестры, а помимо этого занимался торговлей виски, был музыкальным директором певицы Деллы Риз, успешным диск-жокеем и даже полупрофессиональным футболистом. Он имел свою фирму записи «Mercer Records», работал в джаз-клубе «Birdland» в Нью-Йорке, собирал группы типа «All Stars» и т. д. Собственные



диски «Stepping Into Swing Society» и «Colors In Rhythm» у него выходили в 1959 г. на фирме «Coral». С ним начинала свою профессиональную работу певица Кармен Мак-Рэй.

В 1965 г. Мерсер все же окончательно вернулся в оркестр к отцу в качестве трубача медной секции и дорожного менеджера. Теперь он ездил с ним постоянно во все кругосветные турне, в том числе был с Дюком во время его гастролей в СССР осенью 1971 г.

Едва ли на свете можно было бы найти другого человека, который мог бы объяснить и интерпретировать музыку Дюка лучше, чем его сын. Ведь она так долго была частью его жизни. На вопрос, какие произведения Эллингтона он считает лучшими, Мерсер отвечал: «Я не самое лучшее его произведение». Тем не менее, Мерсер показал себя крайне обстоятельным человеком.

После смерти Дюка в мае 1974 г. Мерсер взял на себя руководство его оркестром и продолжил серию бесконечных турне по миру, выполняя предыдущие и последующие контракты. Он ввел в состав новых, более молодых исполнителей, включая своего сына-гитариста Эдварда (внука Дюка), а также Германа Райли, Брэнфорда Марсалиса и бывшего московского саксофониста Анатолия Герасимова. Мерсер решил возродить к жизни и ввести в репертуар оркестра старый оригинальный эллингтоновский материал, который его отец не исполнял уже многие годы. Ряд этих пьес был включен в первый же альбом, записанный в 1975 г. под его руководством, называвшийся «Continuum» (на фирме «Fantasy»). Позднее вышел диск «Digital Duke» (на «GRP Records»).

В 1977 г. оркестр Дюка Эллингтона под управлением Мерсера участвовал в ежегодном фестивале «Jazz Jamboree» в Варшаве, а в 1981 г. на Бродвее была осуществлена постановка мюзикла «Sophisticated Ladies» с использованием самых знаменитых мелодий Дюка, при этом оркестром дирижировал, конечно же, Мерсер Эллингтон (запись «Original cast» была выпущена в том же году на «RCA Victor»). В 1988 г. это шоу побывало и в СССР.

Впоследствии Мерсер выпустил в США пять новых пластинок с записями из частной коллекции отца, которые охватывали период творчества Дюка с 1956 по 1963 г. Сам Мерсер с оркестром продолжал гастролировать по разным странам. 8 февраля 1994 г. он скончался в Копенгагене (Дания) от сердечного приступа, пережив, таким образом, своего отца на двадцать два года. После него кроме сына Эдварда осталась дочь Мерседес, танцовщица, и несколько внуков.



## ДОН ЭЛЛИС DON ELLIS

**Т**рубач, бэнд-лидер и композитор Дональд Джонсон Эллис родился 25 июля 1934 г. в Лос-Анджелесе. Мать была органисткой в церкви. После средней школы обучался игре на трубе в университете Бостона, потом с 1956 г. работал с оркестром Рэя Мак-Кинли. В армии (1957–1958) служил в Германии, затем играл с оркестром Мэйнарда Фергюсона (1959). В Нью-Йорке имел свое трио (1961) и квартет (1962), в 1963 г. организовал свой первый оркестр, далее был новый бэнд (1964), состоявший из двадцати трех человек.

Провел гастроли в Польше и Скандинавии и являлся одним из ярких джазовых новаторов 1960-х, эксперименты которого включали интерес к современной классической музыке, необычные ритмические размеры и присутствие ладовых компонентов индийской музыки. Однако этот эклектизм не заменял его главный интерес к джазовым формам и сильное эмоциональное чувство, выражавшееся в его игре.

В начале 1970-х его бэнд достиг уже международной известности благодаря записям, выступлениям в клубах, на джаз-фестивалях и телевидении. Эллис был также педагогом по теории музыки и композиции в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, кроме того, у него было множество других разнообразных музыкальных проектов, но не было единого собственного идентифицируемого стиля, поскольку он постоянно стремился к новым творческим горизонтам.

Весной 1975 г. Эллис перенес серьезный сердечный приступ, потом оправился от него, но 17 декабря 1978 г. скончался в Северном Голливуде. Его наиболее интересные альбомы — «New Ideas» (1961), «Live In 3 2/3 Time» (1966), «Electric Bath» (1968), «At Fillmore» (1970), «Tears Of Joy» (1971), «Haiku» (1973), «Live At Montreux» (июль 1977).



## РЭЙ ЭНТОНИ RAY ANTHONY

**Р**аймонд Антонини, американец итальянских кровей, родился 20 января 1922 г. в Кливленде и был одним из шести братьев. Отец руководил семейным бэндом и с пяти лет стал обучать его игре на трубе. После окончания школы Рэй прошел через один-два малоизвестных оркестра в нью-йоркском районе Бруклин, но его первая важная работа была связана с Гленном Миллером, в оркестр которого он был принят в ноябре 1940 г. в возрасте восемнадцати лет. Уже тогда молодой трубач отличался сильным, плотным звуком в нижнем регистре, но, подобно другим эмоциональным ребятам, был излишне самоуверен и продержался в этом знаменитом коллективе лишь до июля 1941 г. Потом четыре года Рэй провел в армии, где руководил оркестром ВМС на Тихом океане, а в 1946 г. основал свой первый биг-бэнд.

Несмотря на возросшее мастерство инструменталиста, настоящая популярность к Рэю Энтони как лидеру свингового ансамбля пришла только после 1949 г. в результате удачного контракта со студией «Capitol Records», которая располагалась в специально построенной многоэтажной башне («Tower»), ставшей символом успеха его оркестра на последующие два десятка лет. В эти годы все пластинки Рэя Энтони записывались исключительно фирмой «Capitol». После трагической гибели Гленна Миллера воспоминание о музыке, связанной с этим именем, стало еще более живым благодаря тому, что в течение 1940–1950-х гг. среди оркестров появилось множество имитаторов его оригинального стиля. То были его наследники, продолжатели, поклонники и просто бывшие музыканты-сайдмены, ставшие лидерами, — Тэкс Бенеке, Джерри Грэй, Рэй Мак-Кинли, Ральф Фланеген и в Англии — Сид Лоренс. Не избежал этого

подражательства миллеровскому саунду и Рэй Энтони, который одно время тоже переключился на саксофоны с ведущим кларнетом и медные со «шляпами». В 1954 г. он отдал дань уважения своему бывшему боссу, записав прекрасный диск его памяти — «I Remember Glenn Miller» со всеми знаменитыми хитами последнего в новых аранжировках.

Сам Рэй Энтони в это время играл на трубе в стиле другого известного трубача Гарри Джеймса, бывшего кумиром Эдди Рознера, и его многочисленные записи (сорок дисков за пятнадцать лет) были нацелены скорее на популярный рынок сбыта, чем на джаз. Однако при этом он всегда придерживался истинно свинговых идиом, на которых вырос, в его оркестре всегда играло немало джазменов (Джорджи Олд, Мед Флори, Рэй Симс и его брат Лерой Энтони на баритоне), а такие его пластинки, как «Jam Session at the Tower», отличались великолепным джазовым чувством.

Рэй Энтони часто появлялся в телевизионных шоу, снимался в кинофильмах («Beat Generation», «Five Pennies» и др.), а в 1970-е гг. выступал со своим малым составом в клубах. Был женат на киноактрисах Ди Китинг и Мэми Ван Дорен, ныне живет в Лос-Анджелесе. Рэй Энтони — фигура скорее ностальгическая, так как знакомство с его музыкой совпало с хрущевской «оттепелью» в СССР.

#### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

I Remember Glenn Miller (1955).

Like Wild! (1960).

Greatest Hits (1961).

Charade (1964).

I Get the Blues When It Rains (1969).

Young Ideas (1959).

New Ray Anthony Show (1960).

Worried Mind (1962).

Dream Dancing Today (1966).



## ЛЕСТЕР ЯНГ LESTER YOUNG

**Ш**кола тенористов «холодного» джаза, с ее лаконичной фразировкой и плавным, легким звукоизвлечением без вибрато, была многим обязана Лестеру Янгу, опередившему свое время на добрый десяток лет.

Выдающийся тенор-саксофонист и во всех отношениях незаурядный человек Лестер Уиллис Янг родился 27 августа 1909 г. в Вудвилле, штат Миссисипи. Его отец, грамотный музыкант, учил своего старшего сына игре на трубе, скрипке и альт-саксофоне, а младший сын Ли стал барабанщиком. Вскоре вся семья переехала в Новый Орлеан, а в 1919 г. отец взял с собой Лестера в Миннеаполис, где мальчик начал ходить в школу. Там в тринадцать лет он остановил свой выбор на саксофоне, однако вначале играл на альте, и его кумиром был Фрэнк Трамбауэр. «Когда я перешел на тенор, то пытался добиться на нем такого же альтового звучания, — говорил потом Янг. — Вот почему у меня получается другой звук, чем у остальных музыкантов».

Фактически Лестер был полностью самоучкой, не считая первых основных уроков, полученных от отца, который научил его читать ноты. Во время карнавального сезона они вместе играли в «минстрел-шоу», но уже во второй половине 1920-х он работал самостоятельно в различных составах на Среднем Западе страны, пока не осел в Канзас-Сити. Там летом 1936 г. Лестер присоединился к оркестру Каунта Бэйси, с которым был знаком раньше, и затем в том же году вместе с ним сделал свою первую запись в Чикаго.

Работая с Бэйси, Лестер Янг завоевал репутацию мастера и начал оказывать влияние своей игрой на других тенористов. В особенности это стало заметно, когда в 1940 г. он покинул бэнд Бэйси и собрал свой малый состав (секстет). В отличие от

«горячего», классического звучания Коулмена Хокинса, отца джазового тенор-саксофона, «прохладная» манера Янга определялась совсем иным отношением к этому инструменту — это было сочетание мягкости и силы, сухой остроты атаки и обильной полноты легато, романтизма и свинга. Все это явилось главным фактором для возникновения нового способа музыкального мышления в современном джазе, и однозначное влияние Янга в 1940–1950-х гг. было очевидным в игре таких молодых тенористов, как Эл Кон, Зут Симс, Стен Гетц и множество других.

Лестер вообще был очень оригинальным человеком. Немногословный в жизни, на своем инструменте он всегда как бы рассказывал слушателям некие небольшие истории. Обычно он держал саксофон высоко поднятым вверх, почти горизонтально, и это необыкновенное положение превращало инструмент в подобие металлического альбатроса, пойманного руками музыканта и словно пытающегося вырваться в полет. Он говорил, что когда-то давно ему приходилось держать свой сакс под углом 45 градусов, чтобы не задеть коллегу-музыканта, который сидел перед ним в те далекие дни, когда площадки для оркестров в Канзас-Сити были тесными, а потом это вошло у него в привычку. Позднее он начал носить еще и шляпу с круглой плоской тульей и загнутыми полями по моде XIX в., которую не снимал даже во время выступлений, что вскоре стало его неизменным атрибутом.

В 1944–1945 гг. Янг на 15 месяцев попал в армию, где испытал на себе всю тяжесть расовых предрассудков. В последующие годы он работал в различных джаз-клубах со своим квинтетом, а также гастролировал с известными группами Нормана Гранца «Jazz at the Philharmonic» и «Все звезды из Бердлэнда». Он был близко знаком с Билли Холидэй, с которой нередко делал записи на студиях и которой обязан своим прозвищем «Президент» (ее он называл «Леди Дэй»), его всегда окружали друзья, музыканты и почитатели. Уже тогда «През» считался джазовой легендой, и в начале 1950-х на его здоровье и нервной системе стали сказываться результаты такой жизни, а также почти постоянного воздействия джина и марихуаны. С 1955 г. он не раз оказывался в больнице, но продолжал ездить в турне. Находясь на гастролях в Париже, он все свободное время проводил с французскими джазменами в клубе «Блю Ноут». Через несколько часов после возвращения из Парижа Лестер Янг

скончался в нью-йоркском отеле 15 марта 1959 г. от целого комплекса болезней. Он знал, что умирает, и хотел в этот момент быть дома, в центре мира джаза.

«Мы потеряли бесценное сокровище», — сказал Каунт Бэйси. А Чарли Паркер однажды сказал: «В молодости я ходил с ума от Лестера — он всегда играл так чисто и красиво. Он словно пел на своем инструменте, вы слушали его музыку и одновременно слышали слова».

Историю делают люди, и, оглядываясь назад, мы видим, что роль тенор-саксофона в истории джаза фактически определили три человека — Коулмен Хокинс, Лестер Янг и Джон Колтрэйн.

### ИЗБРАННАЯ ДИСКОГРАФИЯ

- Master Takes (1944).
- Prez Conferences (1946–1958).
- Lester Swings (1951).
- Kansas City Style (1952).
- Pres and Sweets (1955).
- Lester Young in Washington, v. 1–4 (1956).
- With the Oscar Peterson Trio (1957).
- Giants of Tenor Sax (1958).
- Pres at His Very Best (1966).
- Newly Discovered Performances (1975).
- Pres and Teddy and Oscar (1976).
- The Lester Young Story, v. 1–3 (1978).
- Evening of a Basie-Ité (1980).
- Giants of Jazz (1981).

# КРАТКИЙ ТОЛКОВЫЙ СЛОВАРЬ ДЖАЗОВЫХ ТЕРМИНОВ

**Аранжировка (arrangement)** — переложение музыкального произведения для иного по сравнению с оригиналом состава исполнителей. Профессиональные аранжировки появились в джазе в основном в связи с созданием биг-бэндов в период свинга (вторая половина 1920-х и 1930-е гг.), а первым таким аранжировщиком считается негритянский саксофонист Дон Рэдмен, участник оркестра Флетчера Хэндерсона. В настоящее время нашими наиболее известными аранжировщиками современного джаза являются Георгий Гаранян, Виталий Долгов, Алексей Козлов, Анатолий Кролл, Юрий Саульский.

**Архаический джаз (archaic jazz)** — ранняя стадия развития негритянской инструментальной музыки, исполняемой новоорлеанскими духовыми оркестрами, в среде которых формировался джаз.

**Африканская музыка (african music)** — термин, употребляющийся по отношению к музыкальной культуре негритянских народностей, населяющих западную, центральную и южную часть Африки, для которых характерна общность музыкального языка, закономерностей ладовой системы, ритмики и т. п. Здесь часто используется вопросно-ответная форма, т. е. перебивка между солистом и хором, двумя хорами, а также между вокалистами и инструменталистами.

**Афроамериканская музыка (afro-american music)** — народная музыка американских негров, возникшая в результате взаимного влияния элементов африканской и европейской му-

зыкальной культуры на протяжении трехсот лет, с XVII по XIX в. на территории современных Соединенных Штатов.

**Баллада (ballad)** — сентиментальная песня с любовным или драматическим сюжетом 32-тактовой куплетной формы, исполняемая в умеренном или медленном темпе. Распространена в популярной музыке, а также часто используется джазовыми музыкантами в качестве очередной темы для импровизаций.

**Баррел-хаус (barrelhouse)** — исполнительская манера, характерная для негритянских пианистов, игравших в ресторанах и салунах на Юге, а затем и на Севере США в конце XIX — начале XX в. Обычно их репертуар состоял из блюзов и регтаймов.

**Баунс (bounce)** — термин, обозначающий характер исполнения: играть упруго и расслабленно в умеренном темпе, равномерно акцентируя в аккомпанементе все доли такта. Такой темп был присущ многим пьесам, которые исполнялись биг-бэндами в период свинга (оркестрами Джимми Лансфорта, Каунта Бэйси, Бенни Гудмена, Гленна Миллера и т. д.).

**Бегин (beguine)** — латиноамериканский народный танец, возникший на острове Мартиника. Музыкальный размер — 4/4. С 1930-х гг. стал известен и в Европе благодаря знаменитой теме Коула Портера «Начало танца» (1935).

**Би-боп (bebop)** — джазовый стиль, развившийся в начале 1940-х гг. и открывающий период современного джаза. Был основан на гармонической



импровизации, т. е. для музицирования использовались аккордовые последовательности популярных песен 1920–1930-х гг. (или современные темы), на которые наслаивались новые мелодии. Наиболее известные представители — саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гиллеспи, пианист Телониус Монк.

**Биг-бэнд (big band)** — большой оркестр, в котором играют, как правило, 10–17 музыкантов или более. Впервые возникли в середине 1920-х гг., когда наметился переход к периоду свинга. Первыми переводителями таких оркестров тогда стали негритянские пианисты Флетчер Хэндерсон и Дюк Эллингтон. Позднее (в 1930–1940-е гг.) таких составов повсюду были сотни, в меньшем количестве они (во главе с новыми лидерами) существуют до сих пор, в том числе и в нашей стране (Олег Лундстрем, Анатолий Кролл, а также биг-бэнды ряда музыкальных училищ и консерваторий нескольких городов).

**Бит (beat)** — ритмический центр тяжести такта, способ интенсивного акцентирования, выражающийся в равномерном чередовании одинаково подчеркнутых ударов и создающий ритмический пульс джаза.

**Блок-аккорды (block-chords)** — аккорды в тесном расположении, которые исполняются на фортепиано не одной рукой, как обычно, а двумя. При таком способе игры левой руке отводится не столько ритмическая или гармоническая функция, сколько мелодическая, а движение аккордов чаще всего параллельное. Такая техника впервые была применена пианистом оркестра Лайонела Хэмптона Милтом Бакнером в начале 1940-х гг.

**Блуждающий бас (walking bass)** — это непрерывное, ритмически равномерное ведение линии баса, преимущественно по секундовым интервалам, с использованием аккордовых и проходящих звуков. Этот способ впервые применил контрабасист оркестра Каунта Бэйси Уолтер Пэйдж в 1930-е гг., и он также широко распространен в современном джазе.

**Босса-нова (bossa nova)** — стиль современного джаза, развившийся в начале 1960-х гг., для которого характерно использование элементов бра-

зильской народной музыки в ритме самбы. Исполняется в манере, типичной для джазового стиля кул, преимущественно небольшими ансамблями. В США первой записью стала «Джаз-самба» саксофониста Стена Гетца и гитариста Чарли Берда.

**Брейк (break)** — пауза в игре ансамбля или оркестра, во время которой инструменталист либо вокалист исполняет сольную импровизационную (мелодическую или ритмическую) выразительную вставку, не связанную с метрической структурой пьесы, поэтому брейк иногда называют еще «стоп-тайм».

**Бридж (bridge)** — средняя контрастная часть (B) темы или песни, написанной в 32-тактовой форме (AABA).

**Буги-вуги (boogie woogie)** — первоначально примитивная негритянская манера импровизационной интерпретации блюза на фортепиано в размере 8/8. Это сольная инструментальная форма, хотя позднее, в 1930–1940-х гг., буги-вуги начали также исполнять и биг-бэнды, в соответственной аранжировке, обычно в быстром или умеренном темпе.

**Бэкграунд (background)** — сопровождение, вид аккомпанеента в биг-бэнде или в комбо, который исполняется инструментами мелодической или ритмической группы и создает мелодический, гармонический или ритмический фон для инструментального или вокального соло. Служит для контрастного выделения или подчеркивания различных сольных эпизодов, создает динамику исполняемого произведения.

**Вест-Коуст-джаз (West Coast jazz)** — направление в современной джазовой музыке, развившееся во 2-й половине 1950-х гг. среди белых музыкантов Западного побережья США, приближенное к идиомам современной европейской музыки. То же самое, что и «калифорнийский джаз». Термин ввел в обиход известный музыкальный критик и писатель Стенли Данс.

**Вопросно-ответная структура (call and response)** — исторически древний принцип пения или инструментально-исполнительства, характерный для некоторых форм музыки североамериканских негров, часто употребляется и в джазе. В европейской музыке ему

соответствуют «антифон» и «респонсорий».

**Гарлемский джаз (Harlem jazz)** — определение, относящееся к музыке, исполняемой ансамблями и музыкантами, деятельность которых была связана с районом Нью-Йорка Гарлемом, центром развития негритянского джазового искусства во 2-й половине 1920-х и начале 1930-х гг. Здесь возник новый способ игры на фортепиано под названием «страйд» — это пианисты Джеймс П. Джонсон, Фэтс Уоллер и др.

**Госпел-сонгс (gospel songs)** — одноголосные духовные гимны североамериканских негров, получившие распространение в конце XIX — начале XX в. в крупных промышленных центрах США. Их тематика заимствована из Евангелия, они исполняются в сопровождении фортепиано, органа, гитары или же без аккомпанемента. «Королева госпел» — Махелия Джексон.

**«Грязные тона» (dirty tones)** — термин обозначает характерный для джаза специфический негритянский способ звукоизвлечения преимущественно на духовых инструментах, выражающийся в намеренно нечистом интонировании. Типичны для негритянской эмоциональной манеры исполнения.

**Джаг (jug)** — примитивный негритянский музыкальный инструмент, получивший распространение в так называемых «спазм-бэндах», где он выполнял функцию басового инструмента.

**Джаз-рок (jazz-rock)** — стиль современного джаза, развившийся в конце 1960-х гг. и представляющий собой синтез элементов джаза и рок-музыки. Для него характерны коллективная импровизация, использование усложненной ритмики и широкое применение электроинструментов. Такого типа ансамбли состояли, как правило, из ритм-группы, использующей элементы ритмики рок-музыки, и мелодической группы, которая придавала композициям джазовый колорит. В нашей стране был широко известен джаз-роковый ансамбль «Арсенал» под управлением А. Козлова (с 1973 г.).

**Джайв (jive)** — джазовые музыканты часто употребляют этот термин вместо понятия «свинг».

**Джамп (Gump)** — термин, указывающий на характер исполнения: играть в умеренно быстром темпе с острыми акцентами в аккомпанементе. Типичен для многих джазовых песен, которые исполнялись биг-бэндами в 1930-е гг.

**Джем-сессия (jam session)** — необходимая творческая встреча джазовых музыкантов в узком кругу коллег и друзей, во время которой они импровизируют на темы известных мелодий для собственного удовольствия, не преследуя каких-либо коммерческих целей, обмениваются опытом и новыми идеями, экспериментируют, демонстрируя рост исполнительского мастерства и изобретательности. На таких встречах рождались концепции будущих направлений джаза, а также возникали новые коллективы.

**Джиттербаг (jitterbug)** — негритянский импровизированный быстрый танец с элементами акробатики, популярный на рубеже 1930–1940-х гг.

**Джубили (jubilee)** — вокальная форма религиозной музыки североамериканских негров, развившаяся во 2-й половине XIX века из религиозных гимнов белых. Характеризуется эмоциональным многоголосным пением с подчеркнутой ритмикой.

**Джук-бокс (juke box)** — музыкальный автомат, представляющий собой проигрыватель с набором грампластинок, который устанавливался в кафе или ресторанах. Вошел в моду в 1930-е гг. в США, а затем и в Европе.

**Диксиленд (dixieland)** — название джазовых ансамблей новоорлеанского стиля, состоявших из белых музыкантов. Это слово происходит от распространенного в американском фольклоре обозначения Юга США.

**Драйв (drive)** — термин обозначает энергичное исполнение («с напором») музыкантом или оркестром какого-либо джазового произведения, достигающееся путем использования специфической метроритмики, фразировки и т. п.

**Ист-Коуст-джаз (East Coast jazz)** — направление в современном джазе, развившееся в середине 1950-х гг. и распространившееся, главным образом, среди негритянских музыкантов Восточного побережья США с центром в Нью-Йорке. К нему относятся стили «хард-боп» и «соул-джаз».

**Калипсо (calypso)** — танец, возникший на острове Тринидад (Вест-Индия). Музыкальный размер — 4/4. В середине 1950-х гг. приобрел популярность в Америке и Европе благодаря записям на пластинке, сделанным известным негритянским певцом и киноактером Гарри Белафонте.

**Кантри-энд-вестерн (country and western, C & W)** — вид народной музыки белых жителей Юго-Запада США. Это сельские песни и танцы (кантри) и фольклорные ковбойские баллады «Дикого Запада» (вестерн). Среди популярных исполнителей — Джонни Кэш, Джимми Роджерс и др.

**Квикстеп (quickstep)** — танец быстрого темпа. Развился из фокстрота в середине 1920-х гг. Музыкальный размер — 4/4.

**Кекуок (cakewalk)** — танец в темпе быстрого марша. Имеет остросинкопированный ритм, близкий к регтайму. Музыкальный размер — 2/4. Возник как народный танец североамериканских негров во 2-й половине XIX в.

**Комбо (combo)** — малый инструментальный джазовый ансамбль (до десяти музыкантов). Термин возник в 1940-е гг. от слова «комбинация» (инструментов).

**Корус (chorus),** или квадрат, — импровизация на данную тему, уложенная в количество тактов этой темы, т. е. «квадрат» по продолжительности равен теме и основывается на ее гармонической схеме. Это составная часть основной формы импровизации в современной джазовой музыке.

**Кул (cool)** — «прохладный» стиль современного джаза, возникший в конце 1940-х — начале 1950-х гг., получивший распространение преимущественно среди музыкантов следующей, более высокой интеллектуальной ступени. В нем активно применялись элементы европейской композиторской техники. Характерной особенностью стиля кул является спокойная манера игры и «холодный» способ звукоизвлечения на духовых инструментах, при котором исключается вибрато. Здесь значительно шире используется полифония, вследствие чего возросла роль аранжировщика.

**Мамбо (mambo)** — танец латиноамериканского происхождения, разно-

видность быстрой румбы, музыкальный размер 4/4. Возник в 1940-е гг., а в 1950-х приобрел популярность в США и Европе.

**Мэйнстрим (mainstream)** — главное течение. Термин начал употребляться по отношению к периоду свинга, в котором исполнители сумели избежать установившихся когда-то в этом стиле штампов и продолжили развивать традиции тонального негритянского джаза, вводя в него элементы импровизации. Распространяется также на исполнителей послевоенного джаза, сохранивших верность этим традициям и использующих некоторые средства выразительности, присущие современному джазу. Для мэйнстрима типична простая, но выразительная мелодическая линия, традиционная гармония и четкая ритмика с ярко выраженным драйвом.

**Модальный джаз (modal jazz),** он же ладовый, — направление в современном джазе, развившееся в конце 1950-х — начале 1960-х гг., для которого характерна свободная импровизация, основанная не на мелодической теме или ее аккордовой последовательности, а на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом.

**Новорлеанский джаз (New Orleans jazz)** — исторически первый стиль джаза, возникший в Новом Орлеане (см. также «диксиленд»).

**Офф-бит (off-beat)** — смещение акцентов с сильных долей такта (1-й и 3-й) на слабые (2-ю и 4-ю). Эта техника пришла в джаз из африканской музыки и характерна, главным образом, для мелодических инструментов.

**Прогрессив (progressive)** — стилевое направление в современном джазе, возникшее в середине 1940-х гг. и характеризующееся экспериментами в области синтеза джаза и европейской композиционной техники, что нашло свое отражение в работах некоторых бигбэндов (Стен Кентон, Бойд Райберн).

**Ривайвл (revival)** — возрождение традиционного новоорлеанского джаза в конце 1930-х — начале 1940-х гг., возникшее вначале в основном на Западе США, а затем его центр (1940–1950-е) переместился в Европу (Англия, Франция, Голландия, Германия, Россия).

**Ривер-боутс (river boats)** — речные пассажирские пароходы, курсировавшие на рубеже веков по рекам Северной Америки и, в частности, по Миссисипи, на которых играли ранние негритянские джазовые оркестры.

**Ритм-энд-блюз (rhythm and blues, R & B)** — урбанизированная (городская) модификация блюза, развившаяся на рубеже 1930–1940-х гг. в негритянских районах крупных промышленных центров северной части США.

**Рифф (riff)** — мелодическая техника джаза, основанная на непрерывном и многократном повторении группой музыкантов или всем оркестром на протяжении импровизации солиста короткой однообразной, легко запоминающейся музыкальной фразы, обычно 2- или 4-тактовой, с незначительными мелодическими или гармоническими изменениями. Рифф основан на принципе антифона.

**Румба (rumba)** — танец латиноамериканского происхождения, музыкальный размер 4/4, темп умеренно быстрый. В 1930-е гг. и после войны получил широкое распространение в Америке и Европе.

**Рэгтайм (ragtime)** — инструментальная форма игры на фортепиано, название появилось во 2-й половине 1890-х гг. Мелодические, тональные и структурные качества — европейского происхождения. Техника исполнения основана на стаккатных звучаниях, изобилует разнообразными полиритмическими эффектами. При этом четко, равномерно акцентированному ритму четвертными длительностями в аккомпанементе левой руки противостоит своеобразная, остро синкопированная, как бы «разорванная» мелодия правой руки, в которой чередуются отдельные ноты с аккордами в восьмых. Исполняется в умеренном или быстром темпе. Рэгтайм является одним из жанровых предшественников джаза и оказал большое влияние на его развитие.

**Сайдмен (sideman)** — музыкант джазового оркестра.

**Самба (samba)** — танец в быстром темпе, построенный на бразильской народной мелодической основе, музыкальный размер 2/4. Возник в середине 1930-х гг., а под названием боссанова в начале 1960-х стал популярен также в США и Европе.

**Саунд (sound)** — термин определяющий звучание, характерное для того или иного солиста, ансамбля или оркестра, которое легко идентифицируется благодаря специфическому звукоизвлечению («саунд» — «звук»), фразировке, особенностям оркестровки, составу музыкантов и т. п.

**Свинг (swing)** — качание.

1. Характерный элемент исполнительской техники джаза, выражается в постоянной и непрерывной ритмической пульсации, возникает в результате несовмещения акцентов мелодической и ритмической линий, благодаря чему создается эффект кажущегося неуклонного нарастания темпа. Иначе говоря, это — образ ритмического мышления.

2. Стил джаза, сформировавшийся к середине 1930-х гг. в связи с появлением больших оркестров (биг-бэндов). На первый план здесь выступают аранжировка и сольная импровизация, в ритме акцентируются уже все четыре доли такта. «Королем свинга» считался кларнетист и бэнд-лидер Бенни Гудмен.

**Скэт (scat)**, скэт-пение или боп-скэт — специфический импровизационный способ джазового пения, при котором используются отдельные фразы, слова и звукосочетания, не имеющие какого-либо определенного смысла. В некоторой степени это вокальная имитация инструментального исполнения, звукоподражание, т. е. фонетическая импровизация.

**Современный джаз (modern jazz)** — определение, относящееся к стилям и направлениям, развившимся в период с начала 1940-х гг. и до наших дней.

**Соул (soul)** — буквально «душа». Это вокальная форма, развившаяся из культовой музыки американских негров и заимствовавшая многие элементы ритм-энд-блюза.

**Соул-джаз (soul jazz)** — модифицированная форма хард-бопа, возникшая в конце 1950-х гг. В ней нашли отражение некоторые элементы культовой музыки американских негров и соул.

**Спиричуэлс (spirituals)** — духовные песнопения американских негров, возникшие в 1-й четверти XIX в. на Юге США вследствие обращения негров в христианство. Их источником являлись духовные гимны, завезенные

в Америку белыми переселенцами. Основаны на принципе антифона.

**Стандарт (standard)** — 32-тактовые песни, делящиеся на 8-тактовые периоды (т. е. ААВА). Вошли в классику джаза и постоянно используются музыкантами всех стилей и направлений в качестве тем для импровизаций.

**Стиль Канзас-Сити (Kansas City style)** — определение, относящееся к музыке, входившей в репертуар биг-бэндов г. Канзас-Сити во 2-й половине 1920-х и в 1930-е гг. Здесь характерны экспрессивная манера исполнения с ярко выраженным свингом, частое употребление риффов как в мелодии, так и в бэкграунде, групповые корусы и сольная импровизация. На развитие этого стиля особое влияние оказали блюз и буги-вуги.

**Стомп (stomp)** — пьеса, исполняемая в быстром темпе с подчеркнутыми акцентами в аккомпанементе, мелодия которой состоит из коротких музыкальных фраз. Такие композиции были особенно популярны в 1920-е гг.

**Стоп-корус (stop chorus)**, или **стоп-тайм (stop time)** — см. Брейк.

**Страйд (stride)** — способ игры на фортепиано, при котором в левой руке поочередно исполняется бас в октаву или дециму на сильных долях (1-й и 3-й) и соответствующий ему аккорд в более высоком регистре на слабых долях такта (2-й и 4-й). Среди музыкантов распространено еще название «шагающее фортепиано» (*stride piano*). Такой способ фортепианного исполнения пришел в джаз из регтайма и был типичен для пианистов гарлемского джаза 1920–1930-х гг.

**Свит (sweet)** — буквально «приятный», «благозвучный». Это термин, относящийся к музыке преимущественно мягкого танцевального характера, использующей некоторые средства выразительности джаза и исполняющейся обычно в спокойной манере в медленном или умеренном темпе. В период свинга такую свит-музыку исполняли также и некоторые джазовые свинговые биг-бэнды, но она не являлась основной частью их репертуара.

**Традиционный джаз (traditional jazz)** — название ранних стилей джаза — новоорлеанского и диксиленда.

**Третье течение (third stream)** — экспериментальное направление современного джаза, развившееся в середине 1950-х — начале 1960-х гг. и представляющее собой синтез джаза и европейской симфонической музыки (как классической, так и современной), основоположником и теоретиком этого «течения» признан композитор Гюнтер Шуллер.

**Ту-бит (two beat)** — акцентирование инструментами ритм-группы только двух долей такта — 1-й и 3-й в регтайме и новоорлеанском стиле, 2-й и 4-й в диксиленде и чикагском стиле.

**Тустеп (two step)** — танец, возникший в начале XX в. в США. В Европе в 1920-е гг. был также популярен. Музыкальный размер — 2/4.

**Уанстеп (one step)** — танец быстрого темпа, развившийся из тустепа. Музыкальный размер — 2/4. К концу 1920-х гг. был вытеснен квикстепом.

**Фанки (funky)** — способ исполнения в современном джазе, получивший широкое распространение у музыкантов, играющих в стиле хард-боп. Здесь характерны острая экспрессивная манера игры, отход от темперированного строя, использование ритмо-мелодических особенностей блюза, а также соул-музыки. Такой способ исполнения был и остается наиболее типичным в основном для негритянских джазовых музыкантов. Термин «фанки» часто употребляется как синоним хард-бопа, однако он имеет более широкое значение и выходит за рамки этого стиля.

**Фокстрот (foxtrot)** — буквально «лисий шаг». Танец в умеренно быстром темпе, музыкальный размер — 4/4. Возник в 1912 г. в США, позже получил широкое распространение в Европе.

**Фур-бит (four beat)** — равномерное акцентирование инструментами ритм-группы всех 4-х долей такта. Характерен для стиля «свинг».

**Фри-джаз (free jazz)** — буквально «свободный джаз», стиль современного джаза, развившийся в конце 1950-х–1960-е гг. Его основные тенденции — отход от тональности и традиционной мелодики, гармонии, ритма и формы — проявились в ряде экспериментальных композиций, впервые

записанных на пластинки ансамблем саксофониста Орнетта Колмена. Для фри-джаза характерны свободная, иногда коллективная импровизация, применение атональности, полиритмии, трактовки фразы с метром и даже использование элементов индийской музыки и фольклора стран Востока. Иногда в значении фри-джаза в те годы употреблялись термины «авангард», «абстрактный джаз», «новое явление», «новая вещь» или просто «новый джаз».

**Фьюжн (fusion)** — буквально «сплав», направление в джазе, развившееся из джаз-рока во второй половине 1970-х–1980-е гг. Характеризуется синтезом элементов рок-музыки и джазовой импровизации, а также широким применением электрических и электронных музыкальных инструментов. Этому стилю свойственно использование некоторых особенностей европейской композиционной техники и фольклора стран Востока, Африки и Латинской Америки, т. е. это было «слияние» всего на свете. Большое влияние на развитие фьюжн оказал трубач Майлс Дэвис. В этой манере работали и существовали такие знаменитые ансамбли, как «Махавишну», «Уэзер Репорт».

**Хард-боп (hard bop)** — буквально «твердый» или «жесткий» боп, стиль современного джаза, развившийся из би-бопа с середины 1950-х гг. Для него характерна особо экспрессивная манера исполнения, острый, энергичный ритм. Иногда этот стиль называют «нео-боп».

**Хит (hit)** — популярная песня или танцевальная мелодия («гвоздь сезона»). То же самое, что и шлягер.

**Ча-ча-ча (cha-cha-cha)** — кубинский танец умеренно быстрого темпа, музыкальный размер — 4/4. Появил-

ся в 1950-е гг., приобрел широкую популярность в Америке и Европе.

**Чейз (chase)** — переключка между двумя или несколькими солистами, выражающаяся в непрерывном чередовании сольных импровизаций (чаще по 4 такта), следующих одна за другой.

**Чикагский джаз (Chicago jazz), или чикагский стиль (Chicago style)** — стиль традиционного джаза, развившийся в начале 1920-х гг. в Чикаго и затем распространившийся на Севере США. В нем коллективная импровизация, характерная для новоорлеанского стиля, уступила место гомофонному принципу и сольной импровизации. Были введены приемы аранжировки, более длинными стали сольные партии, что значительно повлияло на дальнейшее развитие джазовой импровизации. В ритмике вместо 1-й и 3-й долей такта стали акцентировать 2-ю и 4-ю доли, в оркестрах тогда впервые появился саксофон. Техника игры чикагских джазовых ансамблей сказалась затем на развитии оркестров второй половины 1920-х гг., которые явились предшественниками свинга.

**Шаффл (shuffle)** — остиантная ритмическая фигура с равномерно акцентированными четырьмя долями, исполняющаяся в быстром темпе. Характерна для фортепианного аккомпанемента буги-вуги.

**Эвергринс (evergreens)** — буквально «вечнозеленые песни», которые на протяжении многих лет пользуются популярностью у любителей музыки и музыкантов. Используются многими интерпретаторами джаза в качестве тем для импровизаций и составляют основу репертуара джазмена независимо от его стиля и направления.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Армстронг, Луис 67
- Байдербек, Бикс 89**  
Барбиери, Гато 91  
Барнет, Чарли 93  
Баташев, Алексей 96  
Бейкер, Чет 98  
Бек, Джефф 100  
Бенеке, Тэкс 102  
Беннет, Тони 105  
Бенсон, Джордж 108  
Бёрд, Чарли 110  
Берлин, Ирвинг 113  
Бертон, Гэри 115  
Беше, Сидней 118  
Блей, Пол 121  
Блейк, Юби 124  
Блэки, Арт 127  
Болден, Бадди 130  
Браун, Клиффорд 132  
Браун, Рэй 134  
Брекер, Майкл и Рэнди 137  
Бриль, Игорь 138  
Брубек, Дэйв 141  
Бэйси, Каунт 143
- Вайнштейн, Иосиф 146**  
Валенте, Катерина 148  
Варламов, Александр 151  
Вебер, Эберхард 153  
Вебстер, Бен 155  
Вильямс, Джо 156  
Вильямс, Кути 159  
Вильямс, Тони 162  
Волленвейдер, Андреас 164  
Возн, Сара 166  
Вудс, Фил 169
- Ганелин, Вячеслав 171**  
Гараян, Георгий 174  
Гарбарек, Ян 177  
Гарнер, Эррол 179  
Геворгян, Евгений 181  
Герман, Вуди 183  
Гершвин, Джордж 37  
Гетц, Стен 186  
Гиллесли, Диззи 189  
Голощекин, Давид 192  
Голсон, Бенни 195  
Гомез, Эдди 196  
Гонзалвес, Пол 197  
Гордон, Декстер 200  
Граппелли, Стефан 202  
Громин, Николай 204  
Грунтц, Джордж 207  
Гудмен, Бенни 69  
Гэдд, Стив 208
- Данилин, Владимир 210**  
Де Джоннет, Джек 215  
Де Лусиа, Пако 217  
Десмонд, Пол 213  
Джаррет, Кит 219  
Джеймс, Гарри 221  
Джексон, Махелия 223  
Джексон, Милт 226  
Джонс, Джо 228  
Джонс, Квинси 231  
Джонс, Тэд 233  
Джонс, Элвин 236  
Джорден, Луис 238  
Ди Меола, Эл 241  
Долфи, Эрик 242  
Дорси, Джимми 244  
Дорси, Томми 247  
Дэвис, Майлс 73  
Дэвис, Ричард 249
- Жарро, Эл 250**  
Жобим, Антонио Карлос 251
- Завинул, Джо 253**  
Заппа, Фрэнк 256
- Кармайкл, Хоги 257**  
Картер, Бенни 259  
Картер, Рон 262  
Кемпферт, Берт 263  
Кентон, Стен 265  
Кессел, Барни 267  
Кинг, Би Би 268  
Кирк, Роланд 270  
Кларк, Стенли 272  
Клуни, Розмари 274  
Кнушевицкий, Виктор 278  
Кобэм, Билли 280  
Козлов, Алексей 282  
Колесников, Валерий 284  
Колмен, Орнетт 286  
Колтрэйв, Джон 75  
Кондон, Эдди 289  
Коннифф, Рэй 292  
Коновер, Уиллис 295  
Кориа, Чик 297  
Коризэлл, Ларри 299  
Коул, Нэт «Кинг» 301  
Кристенсен, Ион 304  
Кролл, Анатолий 305  
Кросби, Бинг 307  
Крупа, Джин 309  
Кузнецов, Алексей 312  
Кэллоуэй, Кэб 315

- Ламберт-Хендрик-Росс 317  
Лансфорд, Джимми 320  
Легран, Мишель 322  
Ли, Пегги 325  
Ловано, Джо 328  
Лукьянов, Герман 330  
Лундстрем, Олег 333  
Льюис, Джон 335  
Людвиковский, Вадим 338
- Мак-Кинли, Рэй 340  
Мак-Кэйн, Лес 343  
Мак-Лафлин, Джон 344  
Мак-Лин, Джеки 346  
Мак-Рэй, Кармен 348  
Мак-Феррин, Бобби 351  
Маллиген, Джерри 353  
Мангельсдорф, Альберт 355  
Марсалис, Братья 357  
Метени, Пэт 360  
Миллер, Гленн 362  
Миллер, Маркус 364  
Мингус, Чарльз 365  
Минх, Николай 367  
Мобли, Хэнк 369  
Монк, Телониус 370  
Монтгомери, Уэс 372  
Морган, Ли 374  
Мортон, Джелли Ролл 375  
Мэй, Билли 378  
Мюррей, Дэвид 380
- Назаретов, Ким 381  
Нельсон, Оливер 383
- О'Дэй, Анита 385
- Паркер, Чарли 77  
Пасс, Джо 387  
Пасториус, Жако 389  
Пауэлл, Бад 391  
Пешпер, Арт 393  
Переверзев, Леонид 395  
Петров, Аркадий 397  
Питерсон, Оскар 399  
Повти, Жан-Люк 401  
Портер, Коул 404  
Прима, Луис 406
- Райтнур, Ли 409  
Резицкий, Владимир 410  
Рейнхардт, Джанго 413  
Риверс, Сэм 415  
Рипдаль, Терье 417  
Рич, Бадди 419  
Рознер, Эдди 422  
Роллинс, Сонни 425  
Роуч, Макс 427  
Рэдмен, Дон 429
- Сан Ра 432  
Сантана, Карлос 435  
Саульский, Юрий 437  
Силвер, Хорэс 439  
Симоненко, Владимир 441  
Симс, Зут 443  
Синатра, Фрэнк 446  
Сингерс Анлимитед 449  
Скоморовский, Яков 451  
Скофилд, Джон 453  
Смит, Бесси 455  
Смит, Джимми 457  
Стаффорд, Джо 459  
Стерн, Майк 462  
Стрэйхорн, Билли 464  
Стюарт, Рекс 467  
Сэнборн, Дэвид 470
- Тайнер, Мак-Кой 472  
Тарасов, Владимир 474  
Тейлор, Сесил 477  
Тернер, Биг Джо 479  
Терри, Кларк 481  
Тигарден, Джек 483  
Тильманс, Жан «Тутс» 486  
Товмасян, Андрей 488  
Торме, Мел 490  
Тэйтум, Арт 493
- Уайтмен, Поль 496  
Уилсон, Кассандра 498  
Уилсон, Тедди 499  
Уиндинг, Кэй 500  
Уоллер, Фэтс 503  
Утесов, Леонид 506  
Уэбб, Чик 508  
«Уэзер Репорт» 511
- Фезер, Леонард 513  
Фейертаг, Владимир 516  
Фергюсон, Мэйнард 518  
Фитцджеральд, Элла 79  
Флэк, Роберта 520  
Форрест, Хелен 522  
Фримен, Чико 525
- Хаббард, Фредди 526  
Хаймен, Дик 528  
Хайнс, Эрл 529  
Хаммер, Ян 530  
Хирт, Эл 531  
Ходжес, Джонни 534  
Хокинс, Коулмен 537  
Холлидэй, Билли 540  
Холл, Джим 542  
Холленд, Дэйв 543  
Хэйден, Чарли 544  
Хэмптон, Лайонел 545  
Хэндерсон, Джо 548  
Хэндерсон, Флетчер 549  
Хэнди, Уильям Кристофер 551  
Хэнкок, Херби 553
- Цфасман, Александр 555
- Чарльз, Рэй 557  
Чекасин, Владимир 560  
Черри, Дон 562  
Чижик, Леонид 563
- Шепп, Арчи 566  
Ширинг, Джордж 567  
Шифрин, Лало 570  
Шортер, Уэйн 571  
Шоу, Арти 572  
Шуллер, Гюнтер 574
- Эванс, Билл 577  
Эванс, Гил 580  
Эддерли, Джулиен 583  
Эйлер, Альберт 585  
Экстайн, Билли 587  
Элдридж, Рой 589  
Эллингтон, Дюк 84  
Эллингтон, Мерсер 591  
Эллис, Дон 593  
Эвтони, Рэй 594  
Янг, Лестер 596



## СОДЕРЖАНИЕ

Об авторе . . . . .	3
Часть 1. Краткая история джаза . . . . .	4
Часть 2. Гиганты джаза . . . . .	66
Часть 3. Галерея джазовых портретов . . . . .	88
Краткий толковый словарь джазовых терминов . . . . .	599
Именной указатель . . . . .	606

Юрий Тихонович ВЕРМЕНИЧ

**ДЖАЗ**

История. Стили. Мастера

*Издание третье, стереотипное*

Координатор проекта *А. В. Петерсон*  
 Художественный редактор *С. Ю. Малахов*. Редактор *О. П. Панайотти*  
 Корректор *О. П. Панайотти*. Подготовка иллюстраций *В. В. Воскресенская*  
 Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10  
 от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

\*Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ\*

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;  
 apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Издательство \*ЛАНЬ\*

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Книги \*Издательства ПЛАНЕТА МУЗЫКИ\*  
 можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО \*Лань-Трейд\*

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812)412-54-93,

тел.: (812)412-85-78, (812)412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;

trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО \*Лань-Пресс\*

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (499)178-65-85; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО \*Лань-Юг\*

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;

lankrd98@mail.ru

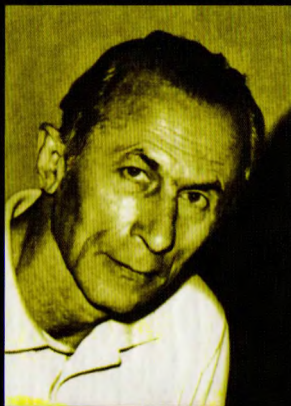
Подписано в печать 12.04.11.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108/32.

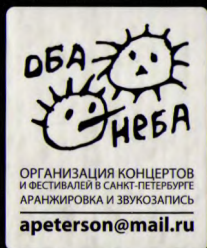
Печать офсетная. Физ. печ. л. 31,92. Тираж 1500 экз.

Заказ № 757

Отпечатано в полном соответствии  
 с качеством предоставленных диапозитивов  
 в ОАО \*Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».\*  
 163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, 32.  
 Тел./факс (8182) 64-14-54; www.iprps.ru.



Юрий Тихонович Верменич, переводчик с английского и критик, историк джаза и педагог музучилища, родился в 1934 г. в Воронеже, где постоянно живет и сейчас. Впервые познакомился с джазом и заинтересовался им сразу после Второй мировой войны в 1946 г., но специального музыкального образования так и не получил (в 1957 г. окончил Ленинградский политехнический институт по специальности радиофизика). С 1966 г. Верменич — бессменный президент Воронежского городского джаз-клуба, организатор городских джазовых фестивалей и концертов, а с 1974 г. — преподаватель джазового отделения Воронежского музыкального училища и Ростовского училища искусств по курсу «История джаза». Автор ряда статей в советской и зарубежной джазовой прессе, участник симпозиумов и жюри многочисленных джазовых фестивалей в нашей стране. Член Центрального Совета Российской джазовой федерации и Союза литераторов России. Верменич перевел на русский язык более тридцати книг о джазе, которые распространялись по всем джаз-клубам страны. Им написаны две собственные книги в виде мемуаров о российских джазменах, отредактированы десятки работ других переводчиков литературы по джазовой тематике. С 1993 г. в газете «Инфа» вел постоянную еженедельную джазовую рубрику, представляя портреты джазовых музыкантов, также вошедшие в данную книгу. В 1999 г. был удостоен звания Лауреата премии «Лучшие перья России».



ИНТЕРНЕТ МАГАЗИН  
[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru)



ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



MUSIC  
PLANET

ISBN 978-5-8114-0768-2



9 785811 407682