

Краткая
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ДЖАЗА и БЛЮЗА

I

Часть I

Оглавление

A.C. Reed	4
John Abercrombie (Джон Эберкромби)	6
Luther Allison	8
Albert Ammons	12
LOUIS ARMSTRONG SATCHMO (АРМСТРОНГ ЛУИ "СЭЧМО")	14
АССАД Бади (Badi Assad, Баджи Асадж).....	28
Albert Ayler	30
Fred Astaire (Фред Астер)	37
Чет Бейкер (Chesney /Chet/ Henry Baker) Чесни Генри Бейкер	38
George Benson.....	44
Marcia Ball	51
Gato Barbieri.....	53
Charlie Barnet (Чарли Барнет)	54
Kenny Barron.....	59
COUNT BASIE ("КАУНТ" БЕЙСИ).....	61
Jeff Berlin	72
Chuck Berry	74
Big Mama Thornton	76
Big Time Sarah.....	78
Terence Blanchard.....	80
Blakey, Art.....	82
Rory Block	85
James Blood Ulmer	87
Luiz Bonfa	89
Bossa Nova	90
Bowie, Lester	91
Billy Branch.....	94
Charles Brown.....	95
Clarence "Gatemouth" Brown (Кларенс "Гейтмаус" БРАУН).....	96
Oscar Brown Jr.	98

Anthony Braxton	100
Anthony Braxton	102
Michael Brecker (Майкл Брекер)	111
Dave Brubeck	113
Gary Burton	124
Charlie Byrd	127
Donald Byrd	130
J. J. Cale (Джей. Джей. Кэйл)	134
ANA CARAM	137
Benny Carter	139
Ron Carter	143
Cephas & Wiggins	154
Cherry Poppin' Daddies	155
Stanley Clarke	159
Billy Cobham (Билли Кобэм)	166
Nat King Cole (Нэт Кинг Коул)	169
Natalie Maria Cole (Натали Коул)	172
Cotton, James	173
Deborah Coleman	175
Alice Coltrane	177
John Coltrane (Джон Колтрэйн) (1926-1967)	179
Chick Corea	181
Gal Costa	187
Robert Cray (Роберт Крэй)	189
Arthur "Big Boy" Crudup	195
Debbie Davies	198
Davis, Guy	199
MILES DAVIS	201
Paco de Lucia (Пако де Люсия)	210
Joey DeFrancesco	218
Paul Desmond (ПОЛ ДЕСМОНД)	221
AL DI MEOLA	224
Eric Dolphy	225
George Duke (Джордж Дюк)	227
Kenny Dorham	230

Candy Dulfer	231
William Clarence Eckstine.....	234
Ronnie Earl & The Broadcasters	235
Harry "Sweets" Edison	238
Eliane Elias	239
Kurt Elling.....	242
DUKE ELLINGTON.....	244
Bill Evans	318
Art Farmer (Arthur Stewart Art Farmer).....	325
Bill Frisell.....	327

A.C. Reed



Born: May 9, 1926 in Wardell, MO

Died: Feb 24, 2004 in Chicago, IL

Genre: Blues

Styles: Modern Electric Chicago Blues, Soul-Blues, Electric Chicago Blues

Instruments: Saxophone, Vocals

Similar Artists: Albert Collins, Eddie Shaw, Earl Hooker, Buddy Guy

Настоящее имя самого известного блюзового саксофониста Aaron Corthen. Он родился в штате Миссури в 1926.

В 1942 Рид перебрался в Чикаго, работал на сталелитейном заводе. На первую же зарплату он купил подержанный саксофон. Несколько лет он посещал курсы при консерватории, а в конце недели играл в клубах. К концу 40-х Рид регулярно работал с группами Вилли Мэбона и Ёла Хукера (Willie Mabon, Earl Hooker), следующее десятилетие он вел жизнь постоянно кочующего гастролёра.

В 60-е Рид - востребованный в Чикаго студийный и концертный музыкант. В 1961 он записывает первый собственный сингл "This Little Voice", за которым последовала целая череда пластинок-синглов, вышедших в течение последовавшего десятилетия.

С 1967 по 1977 Рид работает в The Buddy Guy-Junior Wells Band, после чего играет некоторое время в группе Сана Силза (Son Seals).

Группа Алберта Коллинза The Icebreakers сделалась местом работы Рида в конце 70-х, в ней он провел почти десять лет, участвуя в записи альбомов «Мастера Телекастера» на Alligator Records.

Параллельно с приходом в группу The Icebreakers Рид возобновил сольную карьеру, предоставив в 1980 несколько песен для знаменитой компиляции Living Chicago Blues. Одновременно он основывает собственную фирму звукозаписи Ice Cube, на которой появляется его первый сольник «Take These Blues And Shove 'Em» (1982), и собственную группу The Spark Plugs.

В 1987 на Alligator появляется альбом «I'm In The Wrong Business!», в записи которого участвовали Бонни Райт и Стиви Рэй Воэн (Bonnie Raitt, Stevie Ray Vaughan), у него были записи на австрийском лейбле Wolf.

Пару сольных альбомов Рид выпустил в конце жизни - «Junk Food» (1998) и «I Got Money» (2002).

A.C. Reed скончался 25 февраля 2004 от рака. Последнее время музыкант не выступал из-за ухудшения здоровья после онкологической операции лишь приблизившей его кончину. A.C. Reed так и не обзавелся семьёй, единственным близким ему человеком была сестра.

Biography by Bill Dahl

To hear tenor saxist A.C. Reed bemoan his fate onstage, one might glean the impression that he truly detests his job. But it's a tongue-in-cheek complaint — Reed's raspy, gutbucket blowing and laidback vocals bely any sense of boredom.

Sax-blowing blues bandleaders are scarce as hen's teeth in Chicago; other than Eddie Shaw, Reed's about all there is. Born in Missouri, young Aaron Corthen (whether he's related to blues legend Jimmy Reed remains hazy, but his laconic vocal drawl certainly mirrors his namesake) grew up in downstate Illinois. A big-band fan, he loved the sound of Paul Bascomb's horn on an obscure Erskine Hawkins 78 he heard tracking on a tavern jukebox so much that he was inspired to pick up a sax himself.

Arriving in Chicago during the war years, he picked up steady gigs with Earl Hooker and Willie Mabon before the '40s were over. In 1956, he joined forces with ex-Ike Turner cohort Dennis "Long Man" Binder, gigging across the southwest for an extended period. Reed became a valuable session player for producer Mel London's Age and Chief labels during the early '60s; in addition to playing on sides by Lillian Offitt, Ricky Allen, and Hooker, he cut a locally popular 1961 single of his own for Age, "This Little Voice."

More gems for Age — "Come on Home," "Mean Cop," "I Stay Mad" — followed. He cut 45s for USA in 1963 ("I'd Rather Fight than Switch"), Cool ("My Baby Is Fine," a tune he's recut countless times since) and Nike ("Talkin' 'Bout My Friends") in 1966, and "Things I Want You to Do" in 1969 for T.D.S.

Reed joined Buddy Guy's band in 1967, visiting Africa with the mercurial guitarist in 1969 and, after harpist Junior Wells teamed with Guy, touring as opening act for the Rolling Stones in 1970. He left the employ of Guy and Wells for good in 1977, only to hook up with Alligator acts Son Seals and then the Master of the Telecaster, Albert Collins. Reed appeared on Collins's first five icy Alligator LPs, including the seminal *Ice Pickin'*.

During his tenure with Collins, Reed's solo career began to reignite, with four cuts on the second batch of Alligator's *Living Chicago Blues* anthologies in 1980 and two subsequent LPs of his own, 1982's *Take These Blues and Shove 'em!* (on Ice Cube Records, a logo co-owned by Reed and drummer Casey Jones) and *I'm in the Wrong Business!* five years later for Alligator (with cameos by Bonnie Raitt and Stevie Ray Vaughan). Until his death from cancer in February of 2004, Reed remained an active force on the Chicago circuit with his band, the Spark Plugs (get it? AC sparkplugs? Sure you do!).

Discography:

- 1982 *Take These Blues and Shove 'em* - Rooster Blues
- 1987 *I'm in the Wrong Business* - Alligator
- 1998 *Junk Food* - Delmark
- 2002 *I Got Money* - Black & Blue

John Abercrombie (Джон Эберкромби)

Родился: 16 декабря 1944 в Порт Честере, штат Нью-Йорк



Удивительное умение Джона Эберкромби сочетать в своем творчестве многообразие джазовых направлений сделало его одним из самых влиятельных акустических и электро гитаристов 70-х и начала 80-х годов. Записи Эберкромби на ECM помогли этому рекорд лейблу обрести свою уникальную нишу в продвижении прогрессивного камерного джаза. В последнее время свет его звезды несколько угас - этому есть свои причины. Его излишняя дань консерватизму доминирует над джазом, но Эберкромби по-прежнему остается гранд-персоной с высокой творческой энергетикой. Есть понятие "стиля Эберкромби": он основан исключительно на джазе и содержит в себе весь арсенал современной импровизационной музыки. Но главное - он всегда подразумевает и демонстрирует нечто большее, чем могут вместить все диапазоны музыки - от фолка и рока до Восточной и Западной классической музыки. С 1962 по 1966 год Эберкромби учился в Бостонском музыкальном колледже (Berklee College of Music), и во время учебы гастролировал с блюзменом Джонни Хэммондом (Johnny Hammond). В 1969 году Эберкромби переезжает в Нью-Йорк и некоторое время играет в группах, возглавляемых барабанщиками Чико Хамильтоном и Билли Кобэмом. Группа, в которой он впервые обратил на себя внимание, называлась "Spectrum", а первый альбом, где Эберкромби заявил о себе как бэнд-лидер, назывался "Timeless. Альбом был записан с барабанщиком Джеком ДеДжонетте и клавишником Яном Хаммером. Затем последовал "Gateway" в составе другого трио с Джеком ДеДжонетте и басистом Дэйвом Холландом, заменившим Яна Хаммера. Тонкий и проникновенный стиль Эберкромби дает наибольший эффект в малых формах: в составе Gateway трио, или в дуэте с гитаристом Ральфом Таунером.



Дискография (альбомы):

- 1971 Friends /Oblivion
- 1974 Timeless /ECM
- 1974 Works /ECM
- 1975 Gateway /ECM
- 1976 Sargasso Sea /ECM
- 1976 Cloud Dance /ECM
- 1976 Pilgrim and the Stars /ECM
- 1976 Directions /ECM
- 1977 Gateway 2 /ECM
- 1977 Characters /ECM
- 1977 Pictures /ECM
- 1978 Arcade /ECM

- 1979 Straight Flight /JAM
- 1979 Abercrombie Quartet [live]/ ECM
- 1980 M /ECM
- 1981 Five Years Later /ECM
- 1982 SolarPalo /Alto
- 1982 Drum Strum 1750 /Arch
- 1984 Night /ECM
- 1985 Current Events /ECM
- 1986 Witchcraft /Justin Time
- 1987 Getting There /ECM
- 1988 John Abercrombie, Marc Johnson & Peter Erskine [live] /ECM
- 1989 Animato /ECM
- 1989 Upon a Time an Album of Duets /New Albion
- 1992 While We're Young /ECM
- 1992 John Abercrombie/Dan Wall/Adam Nussbaum /ECM
- 1992 November /ECM
- 1992 The Toronto Concert [live] /Maracatu

Компиляции:

- 1978 ECM Special VIII Trio

Luther Allison



Born: Aug 17, 1939 in Widener, AR

Died: Aug 12, 1997 in Madison, WI

Genre: Blues

Styles: Chicago Blues, Modern Electric Blues, Modern Electric Chicago Blues

Instruments: Guitar, Vocals

Similar Artists: Mighty Joe Young, Bernard Allison, Son Seals, Buddy Guy, Eddie C. Campbell, Carey Bell, Joe Louis Walker, James Cotton, Duke Robillard, Ronnie Earl, Jimmy Rogers, Robert Nighthawk, Koko Taylor, Hubert Sumlin

"Если вы видели меня на сцене, вы видели, как я получаю наибольшее удовольствие от жизни".

Лютер Эллисон.

Почти одновременно с известием о кончине Джона Клайда Коплэнда пришло и сообщение о том, что обнаружен рак легких и верхних дыхательных путей у другого лидера современного блюза - Лютера Эллисона. О том, насколько неожиданным это было, можно судить хотя бы по плотному гастрольному графику Эллисона, составленному на всю вторую половину 1997. Билеты, купленные заранее, многие любители блюза оставили у себя. Эллисон сгорел за один месяц. Он умер, не дожив 5 дней до 58 лет.

Лютер Эллисон: американский блюзовый певец-гитарист, ветеран чикагской блюзовой сцены 60х, блюз-рокер начала 70х, традиционалист в 80х, неожиданно к концу 90х ставший бесспорным лидером техасского блюзового стиля.

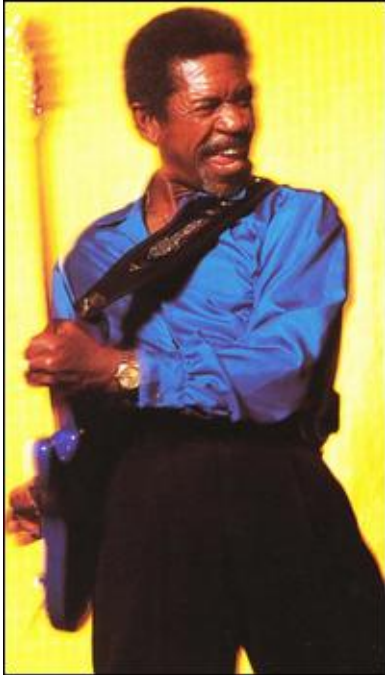
Родился в Арканзасе, 14 из 15 детей в семье. Первый музыкальный опыт: пение в церковном хоре и игра на церковном органе. С семьей переехал в Чикаго в 1941г., стал участником полупрофессиональной вокальной группы The Southern Travellers, исполнявшей госпелл. Учился в одном классе с сыном Мадди Уотерса и имел возможность присутствовать не только на концертах Отца Чикагского блюза, но и на репетициях его блюзбэнда. Игрой на гитаре всерьез увлекся относительно поздно, в 18-летнем возрасте. С 1957 вместе со старшими братьями играл ритм-энд-блюз в группе The Rolling Stones, переименованной позже в The Four Jivers. Акомпанировал выступлениям Фредди Кинга, Мэджика Сэма и Отиса Раша. Под их влиянием принял стиль Уэст-Сайд блюза. С 1959 выступал самостоятельно.



Сорокопятки, записанные в середине 60х на чикагской фирме "Делмарк" (Delmark) собраны в альбом "Sweet Home Chicago (Милый дом мой, Чикаго)". Дебютный альбом записал для этой же фирмы в 1968 - "Love Me Mama". Успешное выступление на престижном Эннэрборском блюз-фестивале привлекло внимание рок-молодежи к музыке Эллисона. На волне этого успеха Эллисон подписывает в 1972 контракт с большой фирмой Мотаун и выпускает еще несколько альбомов. Однако интерес публики к блюзу в США стремительно падает, а Эллисон обнаруживает, что в европейских музыкальных клубах для него всегда есть работа. В 1979 он окончательно перебирается в Париж. Работа в маленьких клубах чередуется с успешными выступлениями на крупнейших джазовых фестивалях. В

альбоме "Where Have You Been (Где ты был)" представлены записи Эллисона в манере жесткого энергичного электроблюза, сделанные на джаз-фестивале в Монтре в период с 1976 по 1994.

В те же годы для небольших европейских фирм он записывает альбомы акустического блюза ("Hand Me Down My Moonshine (Передай мне мою самогонку)"). В 1989 в его группе начал играть его сын Бернард, выступающий теперь самостоятельно. Записанный в 1993 в Мемфисе для европейской фирмы альбом "Soul Fixin' Man", переизданный чикагской фирмой Alligator, стал первым за 20 лет альбомом Эллисона, выпущенным в США. Возвращение обернулось триумфом: выступления в качестве



хедлайнера на всех значительных блюзовых фестивалях США, аншлаговые гастроли, блестящие рецензии, статьи во всех блюзовых и гитарных журналах. 1995 год принес ему награды имени У.К.Хэнди по 5 основным категориям и 10 итоговых за год премий ведущего блюзового журнала Livin' Blues. Два последовавших альбома, записанных в Мемфисе специально для "Эллигейтор", преумножили этот успех.

По мнению экспертов из "Guitar Player" его "свирепое соло сочетает мудрость опытного рассказчика с элегантностью БиБиКинга, гибкостью Бадди Гая и густым жалиющим тоном Алберта Кинга".

Лютер Эллисон играл современный вариант тexasского блюза с энергетикой, редко свойственной его ровесникам из рок-епархии.

Всего несколько лет назад тexasский блюз казался процветающим направлением, именно в этом стиле блюз звучал наиболее современно, энергично. И лидировали в нем мастера достаточно опытные, но по блюзовым меркам еще только входившие в расцвет сил. Теперь, со смертью Алберта Коллинза, Джона Коплэнда и Лютера Эллисона, тexasский блюз - обезглавлен."

* * *

В середине 90-х Эллисон сделался ведущим исполнителем "contemporary blues", неожиданная смерть в 1997 заставляет лишь гадать, насколько высоко могла взлететь его карьера.

Лютер Эллисон родился в штате Арканзас в 1939. Он был 14-ым из 15-ти детей в семье. В раннем возрасте соприкоснулся с музыкой, исполняя госпел в семейном ансамбле The Southern Travellers.

Семья Эллисонов переехала в Чикаго в 51-ом году. Подростком Лютер стал поклонником чикагского саунда: тогда негритянская музыка города находилась под тотальным влиянием Мадди Вотерса. Лютер водил дружбу с сыном Вотерса и время от времени навещался в дом Мадди, получал возможность видеть, как тот репетирует, общается с коллегами. К 18-ти годам он освоил гитару и участвовал в джемах в клубах с группой старшего брата Олли.

В 1957 Эллисон ушел из школы и сформировал первую свою группу The Rolling Stones. К 20-ти годам Эллисон выступал и вращался в кругу музыкантов, создавших «west side sound». Среди них были Мэдрик Сэм, Отис Раш, Бадди Гай и Фредди Кинг. Именно последний настоятельно советовал Лютеру начать петь, играя на гитаре. Когда Фредди Кинг, благодаря своему инструменталу «Hideaway» сделался общенациональной звездой и начал гастролить за пределами Чикаго, Эллисон занял его место в музыкальном кабачке

«Walton's Corner» и встал во главе группы Фредди. В течение 5 лет Эллисон совершенствовался здесь в ремесле солиста блюзовой группы.

Его пригласили в Калифорнию, где он пробыл в течение целого года, выступая и записывая пластинки с такими же выходцами из Чикаго, как он сам, с Джейком Хэррисом и Санниленд Слимом.

Первые собственные песни в качестве солиста он записал для компании «Delmark», подготовившей ныне классическую антологию «Sweet Home Chicago».

В 1969 появилась первая долгоиграющая пластинка Эллисона «Love Me Mama», она представляла собой продукт эпохи - гитарный энергичный блюз, переключившийся с роком.

Как важную веху в биографии музыканта необходимо отметить триумфальное выступление на крупном фестивале Ann Arbor Blues Festival в 1969 году.

В 1972 Эллисон заключает контракт с Motown Records на выпуск нескольких альбомов. Вместе с выпуском трех пластинок последовали многочисленные гастролы, хотя было очевидно, что интерес к блюзу в тот период угасает.

Ангажементы в середине 70-х регулярно приходили лишь из Европы. Впервые Эллисон наведлся на старый континент в середине 70-х как соло-гитарист концертного ансамбля Джона Ли Хукера. После этого Лютер сделался завсегдатаем фестивалей джаза и блюза.

В 1979 открыл в Париже магазин и вскоре поселился там на постоянной основе, купив квартиру. Начался европейский период в судьбе Лютера Эллисона. На фоне социальных и бытовых проблем, в окружении которых он жил в Чикаго (отсутствие работы, сегрегация, преступность), отсутствие таковых особенно бросалось в глаза в Европе. Эллисон разъезжал с концертами по всему континенту, регулярно записывал и выпускал там пластинки, которых вышло более десятка, имел постоянное место работы в клубе в районе Монпарнаса - клуб «Petit Journal». Здесь он был высоко ценимым артистом, имел возможность отдать сына Бернарда в полноценную школу, увлеченно занимался теннисом. Далеко не весь музыкальный материал этого периода отличается идеальным качеством: сказывалось отсутствие жесткой профессиональной конкуренции, эмоциональной подпитки, которую дает истинная блюзовая среда.

Со временем становилось очевидным, что если жить комфортней в Париже, бизнес выгоднее делать все-таки в Америке. В условиях нового интереса на родине к блюзу Лютер Эллисон не без колебаний принял деловое предложение компании Alligator. Начинается ренессанс карьеры музыканта в США. В мае 1994 там выходит первый за почти 20 лет американский альбом Эллисона. Релиз произвел на прессу и публику громадное впечатление. Однако настоящим прорывом стал следующий диск - «Blue Streak». Выпуск пластинок сопровождался безостановочными концертами, хотя Эллисон не переехал в Америку и приезжал туда из Парижа, ставшего ему родным городом, лишь на работу.

Уже через пару лет после музыкального набега на американский блюзовый рынок Лютер Эллисон благодаря гигантскому таланту и массивной рекламной кампании удостоился титула «нового короля блюза». Его альбом 1997 года "Restless" выдвигался на «Грэмми», получил 3 премии Уильяма Хэнди, бесчисленное количество других. Эллисон шел нарасхват на телевидении и посетил, давая интервью и концерты, несколько общенациональных шоу. Выступления Эллисона в сопровождении группы старого друга, гитариста и аранжировщика James Solberg длились по 3 и более часа, эмоциональный накал солиста на них пресса часто называла экстатическим. Казалось, ничто не мешает новому претенденту утвердиться на троне «короля блюза»...

Смерть Лютера Эллисона 12 августа 1997 года от рака легких повергла всех в шок.

Вместе с уходом Эллисона, оставившегося в жизни скромным человеком, высоко ценящим семейные ценности, в сущности, завершила «второй блюзовый бум».

После смерти музыканта вышло несколько альбомов и DVD, включая великолепный концертник с его выступлением на фестивале в Чикаго. В этом городе продолжает успешно функционировать принадлежавший ему, а ныне его сыну музклуб "Luther's Blues".

Discography:

- 1969 Love Me Mama - Delmark
- 1973 Bad News Is Coming - Motown
- 1974 Luther's Blues - Motown
- 1975 Night Life - Gordy
- 1977 Love Me Papa - Evidence
- 1979 Gonna Be a Live One in Here Tonight - Rumble
- 1979 Power Wire Blues - Charly
- 1979 Live in Paris [Platinum] - Platinum
- 1979 Live - Blue Silver
- 1983 Southside Safari - M.I.L. Multimedia
- 1984 Let's Have a Natural Ball - JSP
- 1984 Life Is a Bitch - Encore!
- 1985 Here I Come - Encore!
- 1987 Serious - Blind Pig
- 1994 Hand Me Down My Moonshine - Ruf
- 1994 Soul Fixin' Man - Alligator
- 1995 Blue Streak - Alligator
- 1995 Time - Buda
- 1995 Live in Paris [Buda] - Buda Musique
- 1996 Rick Moon - RFR
- 1997 Reckless - Alligator
- 1999 Live in Chicago - Alligator
- 2002 Friends in Exile
- 2002 Pay It Forward - Ruf
- 2003 Standing at the Crossroad - Black & Blue

Albert Ammons



Born: Sep 23, 1907 in Chicago, IL

Died: Dec 2, 1949 in Chicago, IL

Genre: Jazz

Styles: Piano Blues, Boogie-Woogie, Swing

Instruments: Piano

Similar Artists: Willie "The Lion" Smith, Fats Waller, Pete Johnson, Luckey Roberts

Аммонс Алберт (1907 - 1949) - негритянский американский джазовый музыкант (пианист, автор фортепианных пьес).

Игру на фортепиано освоил самостоятельно, изучая стиль известных блюзовых пианистов (Дж. Янси, Г. Томаса). Выступал в чикагских клубах и кабачках. В 1934-38 руководил оркестром, с которым в 1936 начал записываться на грампластинках. С 1938 жил в Нью-Йорке, участвовал в цикле концертов «От спиричуэла к свингу» в Карнеги-холле (организованном Дж. Хэммондом), в музыкальных радиопрограммах, работал в Онисклубе. К лучшим грамзаписям Аммонса относятся его сольные пластинки, а также наигранные в фортепианных дуэтах и трио с «Мид Лаксом» Льюисом и П. Джонсоном, с собственным оркестром, с блюзовыми певцами Дж. Тернером и «Сипи» Уоллесом, с оркестром Г. Джеймса, Хэмптоном и другими. Аммонс является одним из ведущих представителей классического фортепианного блюза и буги-вуги. На этой основе синтезировал элементы страйд-стиля и свинга.

Biography by Scott Yanow

Albert Ammons was one of the big three of late-'30s boogie-woogie along with Pete Johnson and Meade Lux Lewis. Arguably the most powerful of the three, Ammons was also flexible enough to play swing music. Ammons played in Chicago clubs from the 1920s on, although he also worked as a cab driver for a time. Starting in 1934, he led his own band in Chicago, and he made his first records in 1936. In 1938, Ammons appeared at Carnegie Hall with Pete Johnson and Meade Lux Lewis, an event that really helped launch the boogie-woogie craze. Ammons recorded with the other pianists in duets and trios, fit right in with the Port of Harlem Jazzmen on their Blue Note session, appeared regularly at Cafe Society, recorded as a sideman with Sippie Wallace in the 1940s, and he even cut a session with his son, the great tenorman Gene Ammons. Albert Ammons worked steadily throughout the 1940s, playing at President Harry Truman's inauguration in 1949; he died later that year. Many of his recordings are currently available on CD.



Discography:

- 1939 King of Boogie Woogie [2 Disc] – Acrobat

LOUIS ARMSTRONG SATCHMO (АРМСТРОНГ ЛУИ "СЭЧМО")



Настоящее имя: Луи Дэниэль Армстронг (Louis Daniel Armstrong)

Родился: 4 августа, 1901 г., Новый Орлеан, штат Луизиана, США

Умер: 6 июля, 1971 г., Нью-Йорк, США

Жанр: джаз

Стиль: традиционный джаз, джаз-вокал, новоорлеанский джаз, классический джаз, свинг, диксиленд

Инструменты: вокал, труба

Фирмы звукозаписи: Decca (28), Columbia (24), MCA (21), Classics (15), RCA (14), Ambassador (14), Verve (11)

Армстронг Дэниел Луи "Сэчмо" ("Сэчелмаут", "Гейтмаут", "Диппер-маут", "Диппер", "Фэйс", "Попс", "Литл Луис", "Кинг оф Джаз", "Амбассадор Сэтч"). Великий американский джазовый музыкант (труба, корнет), вокалист, руководитель оркестра, композитор. Дату своего рождения точно не знал и, скорее всего, выбрал ее произвольно - 4 июля 1901 года (День независимости США); более правдоподобная версия - 1898 год.

Рос в бедной, неблагополучной семье (мать - прачка, нелегально занималась проституцией, отец - рабочий-поденщик, бросил семью, когда сыну было около 5 лет). Воспитывался бабушкой (в прошлом - рабыней). С детства был вынужден самостоятельно зарабатывать на жизнь продавцом газет, разносчиком угля, старьевщиком и тому подобное. В Сторвилле (новоорлеанском "квартале развлечений") слышал многих музыкантов раннего джаза, пел в уличном вокальном ансамбле (играл также на барабанах). За случайный озорной поступок (стрельбу на улице из пистолета, похищенного у полисмена - одного из "посетителей" матери) попал в исправительный дом (1913 г.), здесь, несмотря на трудности, начал учиться музыке, освоил альтгорн и корнет, выступал в составе духового оркестра и хора.

После освобождения вернулся домой, перебивался редкими заработками, играл в барах с любительскими ансамблями, продолжал учиться у новоорлеанских музыкантов. Благодаря знакомству с "Кингом" Оливером и по его рекомендации, был принят в оркестр "Кида" Ори (на место Оливера, уехавшего в Чикаго). Эпизодически выступал в Tuxedo Braes Band Оскара "Папы" Селестина, с Полом Домингезом, "Затти" Синглтоном, Албертом Николсом, "Барни" Бигардом, Луисом Расселлом, в ривербот-бэндах, в том числе в Jazz-E-Sazz Band "Фэйта" Мэрэйбла. В этот период стал профессиональным музыкантом.

По приглашению "Кинга" Оливера в 1922 переехал в Чикаго, играл в его Steole Jazz Band в течение 2-х лет как второй корнетист, затем перебрался в Нью-Йорк, где выступал как трубач и певец с оркестром Флетчера Хендерсона. Участвовал в записях Blue Five Кларенса Уильямса. Кроме того, записывался на пластинки в составах различных аккомпанирующих ансамблей со многими блюзовыми и джазовыми вокалистами (Гертрудой "Ма" Рэйни, "Трикси" Смит, Кларой Смит, Бесси Смит, Албертой Хантер, Мэгги Джонс, Евой Тейлор, Вирджинией Листон, Маргарет Джонсон, "Сипи" Уоллес, Перри Брэдфордом).



По истечении срока ангажемента у Ф. Хендерсона (1925) вновь работал в Чикаго, - прежде всего с Лил Хардин (пианисткой из Creole Jazz Band, которая состояла в браке с Армстронгом в 1924-38г.г., в 1925 году организовала вместе с ним собственный оркестр), позднее у Эрскина Тэйта в театральном шоу-бэнде (здесь ярко проявилось его актерское и сценическое дарование). С ноября 1925 начал записываться с созданными им студийными ансамблями Hot Five (при участии "Кида" Ори, Джонни Доддса, Джонни Сент-Сира и Л. Хардин, позднее - Фреда Робинсона, Джимми Стронга, Эрла Хайнса, "Затти" Синглтона и других) и Hot Seven (с мая 1927, когда к квинтету примкнули Пит Бриггс и "Бэби" Доддс). В 1926 солист оркестра Кэрролла Диккерсона, после ухода которого возглавлял этот коллектив (1929). В течение короткого периода времени в 1927 руководил собственным оркестром (Louis Armstrong And His Stomperts), участниками которого были Бойд Аткинс, Джо Диксон, Эл. Вашингтон, Эрл Хайнс, "Рип" Бассет, П. Бриггс, "Табби" Холл. В тот же период выступал в дуэте с Эрлом Хайнсом, в оркестре Кларенса Джонса, гастролировал в различных городах США (в 1929 - в Нью-Йорке, где сотрудничал с оркестром Л. Расселла и "Дюка" Эллингтона, затем в Калифорнии - с оркестром Леона Элкинса и Леса Хайта, участвовал в киносъемках в Голливуде). В 1931 посетил с биг-бэндом Нью Орлеан; вернувшись в Нью-Йорк, играл в Гарлеме и на Бродвее.

В 30-е годы совершил ряд турне в Европу и Северную Африку, что принесло ему широкую известность не только за рубежом, но и на родине (прежде в США он был популярен главным образом у негритянской публики). В промежутках между гастролями выступал с оркестром Чарли Гейнза, "Чика" Уэбба, "Кида" Ори, Л. Расселла и другими, с вокальным квартетом Mills Brothers, в многочисленных театральных постановках и радиопрограммах, снимался в кинофильмах, вновь руководил джаз-бэндом (с 1933, при участии Тедди Уилсона и "Кега" Джонсона).

Опубликовал автобиографическую книгу "Swing That Music (Нью-Йорк, 1936)". Перенес несколько операций, связанных с лечением давней профессиональной травмы верхней губы (деформация и разрыв тканей из-за чрезмерного давления мундштука и неправильного амбушюра), а также операцию на связках (с ее помощью безуспешно пытался избавиться от хриплого тембра голоса, лишь впоследствии осознав для себя его ценность как неповторимую индивидуальность своей вокальной манеры). В дальнейшем популярность Армстронга продолжала возрастать, благодаря его неутомимой и разносторонней музыкальной деятельности. Наиболее примечательны выступления во главе All Star Band (с Джеком Тигарденом, "Бадом" Фрименом, "Фэтсом" Уоллером, "Барни" Бигардом, Эрлом Хайнсом, Сидом Кэтлеттом, "Кози" Коулом, Эдмондом Холлом, "Трамми" Янгом, Билли Кайлом, певицей Велмой Миддлтон),



совместная творческая работа с Сидни Беше, "Бингом" Кросби, Билли Холидей, Эллой Фицджералд, Оскаром Питерсоном, Саем Оливером и другими "звездами" джаза, участие в джаз-фестивалях (1948 - Ницца, 1956-58 - Ньюпорт, 1959 - Италия, Монтерей), гастроли во многих странах Европы, Латинской Америки, Африки, Азии. При его содействии организован ряд филармонических джазовых концертов в Таун-холле и на сцене Метрополитен-опера. В 1954 он написал

вторую автобиографическую книгу "Satchmo. My Life in New Orleans".

Оставил огромное число грамзаписей, в том числе с "Кингом" Оливером (1923), Ф. Хендерсоном (1926), Кл. Уильямсом (1924-25), "Ма" Рэйни, Бесси Смит, П. Брэдфордом (1924), Э. Тэйтом (1926), С. Беше (1926, 40), Джимми Бертраном (1927), Дж. Доддеом, К.

Диккерсоном, Эрлом Хайнсом (1928, 1930-31), Ч. Гейнзом, К. Расселлом (1929), Лайонелом Хэмптоном (1930), европейскими музыкантами (с начала 30-х годов), "Чиком" Уэббом (1932), Дж. Дорси (1936), Mills Brothers (1937-38), оркестром Casa Loma (1939), Esquire All Stars, V-Disc All Stars (1944), "Бингом" Кросби, Эллой Фицджералд (1946, 56), С. Оливером, Гордоном Дженкинсом (в начале 50-х годов), с собственным оркестром и All Star Bands.

Творчество Армстронга - своего рода эталон, идеальная "модель" мэйнстрим-джаза - живого и непрерывно эволюционирующего, но отнюдь не "музейного" традиционализма. Широту его интересов подтверждают сотрудничество и совместные выступления с музыкантами самых разных стилей - диксиленда, свинга и модерн-джаза, с симфонизированными составами, свит-бэндами, исполнителями спиричуэлов и госпелс, церковными хорами, блюзовыми певцами, а также участие в филармонических джазовых концертах, мюзиклах, шоу, музыкальных фильмах (более чем в 50-ти), исполнение джазовой версии оперы Гершвина "Порги и Бесс" (вместе с Эллой Фицджералд).

Армстронг создал некую разновидность "поп-джаза", гибко адаптирующуюся к любому стилевому контексту и к любой аудитории, смог удовлетворить вкусы различных категорий слушателей (включая поклонников популярной музыки и шлягера). Армстронг - едва ли не самая уникальная личность в истории джаза. В своем творчестве он соединил несоединимое: неповторимо индивидуальный тип самовыражения с беспредельной общедоступностью музыки, грубоватую простоту и спонтанность, традиционализм с новаторством, негритянский хот-идеал с европеизированными идиомами свинга и модерн-джаза.

Похожие музыканты: Sidney Bechet, Bunk Johnson, Kid Ory, Red Allen, Bill Coleman, Eddie Condon, Bud Freeman, Sidney DeParis

Последователи: Henry "Red" Allen, Bill Berry, Lester Bowie, Ruby Braff, Bill Coleman, Kenny Davern, Harry "Sweets" Edison, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton, Erskine Hawkins, Earl Hines, Art Hodes, Harry James, Jonah Jones, Jabbo Smith, Alvin Alcorn, Kenny Baker, Khan Jamal, Phil Wilson, Clifford Hayes

Исполнял композиции авторов: Andy Razaf , George Gershwin, Ira Gershwin, Fats Waller, Jimmy McHugh, Hoagy Carmichael, W.C. Handy, Dorothy Fields, Lil Hardin, Spencer Williams, Irving Berlin, Clarence Williams, Gus Kahn, Cole Porter, Harold Arlen, Clarence Muse, Duke Ellington, Harry Brooks, Kid Ory

Работал с музыкантами: Ella Fitzgerald, Jack Teagarden, Billy Kyle, Buster Bailey, Barney Bigard, Charlie Green, Sidney "Big Sid" Catlett, Fletcher Henderson, Earl Hines, Johnny Dodds, Coleman Hawkins, Trummy Young J.C. Higginbotham, Zutty Singleton, Arvell Shaw , Luis Russell, Don Redman, Pops Foster, Johnny St. Cyr

Дискография (альбомы):

- 1924 Louis Armstrong Plays the Blues / Riverside
- 1940 New Orleans Jazz / Decca
- 1947 Satchmo Sings / Decca
- 1947 Satchmo at Symphony Hall [live] / Decca
- 1947 Satchmo at Symphony Hall, Vol. 2 [live] / Decca
- 1950 New Orleans Days / Decca
- 1950 Jazz Concert [live] / Decca
- 1950 New Orleans Nights / Decca
- 1950 Satchmo on Stage [live] / Decca
- 1950 Satchmo Serenades / Decca

- 1950 New Orleans to New York / Decca
- 1951 Satchmo at Pasadena [live] / Decca
- 1954 Louis Armstrong Plays W.C. Handy / Columbia
- 1954 Latter Day Louis / Decca
- 1954 Louis Armstrong Sings the Blue / RCA
- 1955 Satch Plays Fats: The Music of Fats Waller / Columbia
- 1955 Satchmo the Great [live] / Columbia
- 1955 Ambassador Satch / Columbia
- 1956 Great Chicago Concert 1956 [live] / Columbia
- 1956 American Jazz Festival at Newport [live] / Columbia
- 1956 Ella and Louis / PolyGram
- 1956 At Pasadena Civic Auditorium, Vol. 1 [live] / GNP
- 1957 Louis Under the Stars / Verve
- 1957 I've Got the World on a String / Verve
- 1957 Porgy and Bess / Verve
- 1957 Louis Armstrong Meets Oscar Peterson / Verve
- 1957 Louis and the Angels / Decca
- 1959 Satchmo in Style / Decca
- 1960 Louis & the Dukes of Dixieland / Audio Fidelity
- 1960 Happy Birthday, Louis! Armstrong & His... [live] / Omega
- 1960 Paris Blues / United Artists
- 1961 Louis Armstrong and Duke Ellington / Roulette
- 1961 Armstrong / Ellington: Together for the First... / Mobile / Fidelit
- 1961 Together for the First Time / Mobile Fidelit
- 1963 Hello Dolly [MCA] / Kapp
- 1964 Satchmo [Decca] / Decca
- 1964 Louis / Mercury
- 1967 I Will Wait for You / Brunswick
- 1968 The Satchmo Way / Walt Disney
- 1970 What a Wonderful World [RCA] / RCA
- 2000 Louis Armstrong Meets Oscar Peterson [Import... / Polygram Inter

Компиляции (альбомы):

- 1920 Two Facets of Louis: 1920-1950 / Tristar
- 1923 The Young Louis Armstrong [Riverside] / Riverside
- 1923 1923-1925, Vol. 1-5 / Masters of Jazx
- 1923 Louis Armstrong [RCA] / RCA
- 1923 Louis Armstrong and King Oliver / Milestone
- 1923 Portrait of the Artist as a Young Man / Columbiax
- 1923 Creole Jazz / Tradition
- 1923 Clarence Williams' Blue Five / CSB

- 1923 The Genius of Louis Armstrong
- 1923 Jazz Classics: Great Original Performances... / Mobile Fidelit
- 1923 Great Performances 1923-1931 / ABC
- 1923 Great Original Performances: 1923-1931 / Louisiana Red
- 1924 Highlights from His Decca Years / Decca
- 1924 Louis Armstrong and the Blues Singers / Affinity
- 1924 An Early Portrait / Milestone
- 1924 His Best Recordings 1924-1938 / Best of Jazz
- 1924 Jazz Heritage: Young Louis 'The Side Man'... / MCA
- 1924 1924-1925, Vol. 4 / Masters of Jaz
- 1925 Complete Louis Armstrong & The Singers... / King Jazz
- 1925 Hot Fives, Vol. 1 / Columbia
- 1925 Hot Fives and Sevens, Vol. 1 / JSP
- 1925 1925-1926 / Classics
- 1925 The Louis Armstrong Story, Vol. 1 / Columbia
- 1925 Hot 5's & 7's 1925-1928 / Laserlight
- 1925 From the Original Okeh's, Vol. 1-5: 1925-1927 / King Jazzx
- 1925 Hot Fives & Hot Sevens [ASV] / Asv
- 1925 Hot Fives / Jazztory
- 1926 25 Greatest Hot Fives & Sevens / ASV
- 1926 West End Blues 1926-1933EPM / Musique
- 1926 Masterpieces, Vol. 1EPM / Musique
- 1926 Louis Armstrong of New Orleans / MCA
- 1926 1926-1938L'art / Vocal
- 1926 Hot Fives and Sevens, Vol. 2 / Columbia
- 1926 1926-1927 / Classics
- 1926 The Louis Armstrong Story, Vol. 2 / Columbia
- 1926 In New Orleans 1926-1927 / Classics
- 1927 The Louis Armstrong Collection, Vol. 4:... / Columbia
- 1927 Hot Fives and Sevens, Vol. 3 [Columbia] / Columbia
- 1927 This Is Jazz, Vol. 23: Louis Armstrong Sings / Sony
- 1927 Mahogany Hall Stomp / ASV / Living Era
- 1927 Louis Armstrong and His Hot Sevens / Columbia
- 1928 Louis Armstrong (1928-1931) / Nimbus
- 1928 And His Orchestra (1928-1929) / Classics
- 1928 Hot Fives & Sevens, Vol. 3 [JSP] / Jsp
- 1928 Louis Armstrong Special / CBS
- 1928 Historic / Black Label
- 1928 The Louis Armstrong Story, Vol. 3 / Columbia
- 1928 Louis Armstrong and Earl Hines / Smithsonian
- 1928 Plays and Sings the Standards, Vol. 1... / Black & Blue

- 1928 Original Jazz Performances / Nimbus
- 1928 Louis Armstrong and the Big Bands 1928-1930 / DRG
- 1929 Louis in New York, Vol. 5 / Columbia
- 1929 Louis Armstrong Collection, Vol. 5: Louisin... / Columbia / Legac
- 1929 1929-1940 / ASV / Living Era
- 1929 Hot Fives & Sevens, Vol. 4 / Jsp
- 1929 Louis Armstrong Collection, Vol. 6: St.... / Columbia / Legac
- 1929 Louis Armstrong Collection, Vol. 6: St.... / Columbia / Legac
- 1929 The Louis Armstrong Story, Vol. 4 / Columbia
- 1929 1929-1930 / Classics
- 1930 Big Bands, Vol. 1: 1930-1931 / JSP
- 1930 1930-1931 / Classics
- 1930 Young Louis Armstrong [RCA] / RCA
- 1930 Louis Armstrong Collection, Vol. 7: You're... / Columbia / Legac
- 1930 In the Thirties / In the Forties, Vol. 2 / RCA
- 1930 Satchmo 1930-1934 / Decca
- 1930 In the Thirties / Last Testament 1943 / Flying Fish
- 1931 Big Bands, Vol. 2: 1931-1932 / JSP
- 1931 V.S.O.P., Vol. 1 / Epic
- 1931 1931-1932 / Classics
- 1931 Stardust / Portrait
- 1932 From the Big Band to the All Stars (1946-56) / RAC
- 1932 Laughin' Louis (1932-1933) / RCA / Bluebird
- 1932 Complete RCA Victor Recordings / RCA
- 1932 The Fabulous Louis Armstrong / RCA
- 1932 1932-1933 / RCA / Bluebird
- 1933 Sings the Blues / RCA / Bluebird
- 1933 More Greatest Hits / RCA Victor
- 1933 Greatest Hits [RCA] / RCA Victor
- 1934 The Rare Louis Armstrong / Jazz Anthology
- 1934 1934-1936 / Classics
- 1934 Paris Session 1934 / Musidisc
- 1935 Big Bands / Time-Life Musi
- 1935 Rhythm Saved the World / GRP
- 1935 Pocketful of Dreams, Vol. 3 / GRP
- 1935 Priceless Jazz Collection / GRP
- 1935 More Priceless Jazz / GRP
- 1935 Best of Decca Years, Vol. 2 / MCA
- 1935 The Best of the Decca Years, Vol. 2: The...Decca
- 1935 Rare Items / Decca
- 1935 Jazz Heritage: Satchmo Foreve / Jazz Heritage

- 1935 Jazz Heritage: Back in New York (1935) / MCA
- 1935 1935, Vol. 1 / Ambassador
- 1936 Jazz Heritage: Satchmo's Collectors Items / MCA
- 1936 1936-1937 / Classics
- 1936 Louis Armstrong & His Orchestra, Vol. 2... / GRP
- 1936 Jazz Heritage: Swing That Music (1936-1938) / MCA
- 1936 Jazz Heritage: Satchmo's Discoveries... / Jazz Heritage
- 1936 1936, Vol. 2 / Ambassador
- 1936 1936-1937, Vol. 3 / Ambassador
- 1937 New Discoveries / Pumpkin
- 1937 Best of the Decca Years, Vol. 1: The Singer / MCA
- 1937 1937-1938 / Classics
- 1937 The Great Louis Armstrong 1937-1941... / Pearl Flapper
- 1938 1938-1939 / Classics
- 1938 Live in 1943: On the Sunny Side of the Street / Jass
- 1938 On the Sunny Side of the Street / Stash
- 1938 Jazz Heritage: Louis with Guest Stars / Jazz Heritage
- 1938 Swing That Music [Jazz Archives] / EPM Musique
- 1938 1938, Vol. 4 / Ambassador
- 1938 1938-1939, Vol. /
- 1939 1939-1940 / Classics
- 1939 In the Thirties, Vol. 1 / Hot and Sweet
- 1939 The Maturity (1939-1940), Vol. 1 / Black & Blue
- 1939 1939-1940, Vol. 6 / Ambassador
- 1939 Back O'Town Blues 1939-1945 / EPM Musique
- 1940 1940-1942 / Classics
- 1940 1940-1941, Vol. 7 / Ambassador
- 1941 Jazz Classics / Decca
- 1941 1941-1942, Vol. 8 / Ambassador
- 1942 Now You Has Jazz: Louis Armstrong at / MGM / Rhino
- 1944 1944-1946 / Classics
- 1944 October 6, 1944 / Canby
- 1946 Pops / RCA / Bluebird
- 1946 Pops: 1940's Small Band Sides / RCA / Bluebird
- 1946 Sugar / RCA / Bluebird
- 1946 1946-1947 / Classics
- 1946 New Orleans: The Soundtrack / Giants of Jazz
- 1947 Struttin' / Drive Archive
- 1947 Satchmo Sings / Satchmo Serenades / MCA Internatio
- 1947 The Complete Town Hall Concert [live] / RCA
- 1947 Louis Armstrong and His All-Stars... / Laserlight

- 1947 Live at Winter Garden / Storyville
- 1947 An American Icon / Hip-Ox
- 1947 A Musical Autobiography / Decca
- 1947 New & Revised Musical Autobiography, Vol. 1 Jazz Unlimited
- 1947 New & Revised Musical Autobiography, Vol. 2 Jazz Unlimited
- 1947 New & Revised Musical Autobiography, Vol. 3 Jazz Unlimited
- 1947 Town Hall Concert: The Unissued Part [live] RCA
- 1947 Town Hall Concert [live] RCA
- 1947 And All-Stars 1947-1950 / Flying Fish
- 1947 Carnegie Hall Concert 1947 [live] / Ambassador
- 1947 1947 Melodie / Jazz C
- 1948 In Philadelphia (1948-1949) [live] / Jazz Archives
- 1949 Best of Louis Armstrong: 20th Century Masters / MCA
- 1949 Jazz Heritage: Satchmo Serenades / MCA
- 1949 All Time Greatest Hits / MCA
- 1949 Heavenly Music, 1949-1957 / Ambassador
- 1949 On the Road [Laserlight] / Laserlight
- 1950 Jazz Heritage: Old Favorites (1950-1957) / MCA
- 1950 The Complete Decca Studio Louis Armstrong... / Mosaicx
- 1950 All Stars, 1950-1957 / Jazz Heritage
- 1950 Armstrong Classics / Brunswick
- 1950 Because of You 1950-1953 / Ambassador
- 1951 The California Concerts [live] / GRP
- 1951 Satchmo's Golden Favorites / Decca
- 1951 Evening with Louis Armstrong at Pasadena... [live] / GNP
- 1951 Great Concert / Accord
- 1952 Moments to Remember, 1952-56 / Ambassador
- 1954 In Concert, 1954 [live] / Storyville
- 1954 Great Jazz Composers Series / Columbia
- 1954 Louis Armstrong and the Mills Brothers / Decca
- 1954 Greatest Hits [Decca] / Decca
- 1955 Louis Armstrong at the Crescendo, Vol. 1 / Decca
- 1955 Louis Armstrong at the Crescendo, Vol. 2 / Decca
- 1955 Greatest Hits / Columbia / Legac
- 1955 Greatest Hits [Tristar] / Tristar
- 1956 Pasadena Concert (Gene Norman Presents) [live] / Vogue
- 1956 The Sullivan Years: Louis Armstrong [live] / TVT
- 1956 Basin Street Blues / Black Lion
- 1956 Verve Jazz Masters 1: Louis Armstrong / Verve
- 1956 Let's Do It: The Best of the Verve Years / Verve
- 1956 Satchmo: A Musical Biography / Decca

- 1956 Louis Armstrong Favorites
- 1956 A Classical Autobiography / Decca
- 1956 An Evening with Louis Armstrong at Pasadena... [live] / GNP
- 1957 Mack the Knife [live] / Pablo
- 1957 American Songbook Verve
- 1957 Jazz 'Round Midnight / PolyGram
- 1957 Compact Jazz / EmArcy
- 1957 Silver Collection / Verve
- 1957 The Essential Louis Armstrong [Vanguard] / Vanguard
- 1957 On The Road [Fairmont] / Fairmont
- 1957 Louis & the Angels / Louis & the Good Book / MCA Internatio
- 1958 Louis and the Good Book / MCA
- 1959 Satchmo and the Dukes of Dixieland / Leisure
- 1959 The Definitive Album by Louis Armstrong / AudioFidelity
- 1959 Definitive Alternatives / Chiaroscuro
- 1959 The Best of Louis Armstrong [Audio Fidelity] / AudioFidelity
- 1959 Snake Rag / Chiaroscuro
- 1959 Singin' n' Playin' / 'Delta
- 1960 Satchmo Plays King Oliver Audiophile
- 1960 What a Wonderful World [Milan] [live] Milan
- 1960 Louis Armstrong and the Dukes of Dixieland Chiaroscuro
- 1961 The Great Reunion / Roulette
- 1961 A Rare Batch of Satch / RCA
- 1961 Louis Armstrong All Stars / Storyville
- 1961 Blueberry Hill [live] / Milan
- 1961 Complete Sessions / Roulette
- 1962 Armstrong and His All Stars [live] / RTE
- 1962 Paris Jazz Concert [live] / Malaco Jazz
- 1962 Hello Dolly (& Other Hits) / MCA
- 1962 Masters of Jazz, Vol. 1: Live in Chicago / Storyville
- 1962 In Concert (1962) / RTE
- 1964 Born to Jazz / Odeon
- 1964 Greatest Years / Odeon
- 1964 The Best of Louis Armstrong [Verve] / Verve
- 1965 Great Performances / Traditional L
- 1965 The Essential Louis Armstrong [Verve] / Verve
- 1965 Hello Louis! / Metro
- 1965 The Best of Louis Armstrong [MCA] / MCA
- 1965 Mame / Mercury
- 1965 Best Live Concert: Paris 1965 / Accord
- 1965 Swingin' Hits / Vanguard

-
- 1965 The Best of Louis Armstrong [1998 Vanguard] / Vanguard
 - 1966 I Love Jazz
 - 1968 Disney Songs the Satchmo Way / Walt Disney
 - 1968 Louis Armstrong's Greatest Hits Live / Brunswick
 - 1968 Here's Louis Armstrong / Vocalion
 - 1968 The One and Only Louis Armstrong / Vocalion
 - 1968 What a Wonderful World [MCA] / MCA
 - 1968 What a Wonderful World [GRP] / GRP
 - 1968 When the Saints Go Marchin' / InLaserlight
 - 1970 Louis Armstrong and His Friends / Flying Dutchman
 - 1996 American Legends #5 / LaserLight
 - 1997 Master Of Jazz: Live In Chicago 1962 [Mobile... / Mobile Fidelity
 - 1999 Someday / Moon
 - 2000 Falling In Love With Louis Armstrong / RCA
 - 2000 Love Songs / Sony
 - 2000 Louis' Love Songs / Louisiana Red
 - 2000 Super Hits [Sony / Columbia] [live]Sony
 - 2000 The Best of Louis Armstrong: The Complete...RCA Victor
 - 2000 Jazz & Blues / Blues & Jazz
 - 2000 Back Through the Years: A Centennial... / MCA
 - 2000 Blues for Yesterday / Avid
 - 2000 Essential Louis / Metro Music
 - 2000 1944-1949, Vol. 9 / Ambassador
 - 2000 Blues Heritage / Two Shades of / BlueEmber
 - 2000 Body & Soul / Columbia River
 - 2000 Vol. 8: 1925-1926 / Masters Of Jazz
 - 2000 West End Blues: The Very Best Of The Hot...Music Club
 - 2000 The Great / Festival
 - 2000 100th Birthday Celebration / RCA
 - Greatest Hits [Curb] / Curb
 - Greatest Hits [Project 3] / Project 3
 - Louis Armstrong [MCA] / MCA Special Pr
 - Giants of Jazz: Louis Armstrong / Time-Life
 - I Wish You Were Dead, You Rascal, You / Pro Arte
 - Jazz Round Midnight / Verve
 - Louis Armstrong and the Original All Stars / Fanfare
 - 20 Golden Pieces of Louis Armstrong & Friends / Bulldog
 - Dream a Little Dream of Me / MCA
 - Giants of the Big Band Era: Louis Armstrong / Pilz
 - Louis Armstrong [Laserlight] / Laserlight
 - Satchmo Style / Disques Swing

- The Greatest / Pausa
- Tin Roof Blues / Columbia
- Do You Know What It Means to Miss New... / Polydor
- Great Hits / Evergreen
- In a Satchmo Way / Starline
- Live / Jazz Life
- Louis with Guest Stars / MCA
- Louis Armstrong: Jazz Collection / Collection
- The Jazz Legend / Pair
- Louis Armstrong [Audio Fidelity] / Audio Fidelity
- Mostly Blues / Olympic
- 1924-1930 / Affinity
- Gold Collection [Deja Vu] / Déjà vu
- Louis Armstrong & Jack Teagarden / Echo Jazz
- Singin' n' Playin' / When the Saints Go...LRC
- What a Wonderful World [Project 3] [live] / Project 3
- Louis & His Friends / GNP Crescendo
- Louis Armstrong and His All-Stars in Concert
- [live]RTE / Koch
- We Have All the Time in the World: The Pure...EMI
- Ultimate CollectionRCA / Bluebird
- Struttin' with Some Barbecue / Affinity
- Louis Armstrong Saga / Sony Special P
- Jazz Festival / Sony Special P
- The Very Best of Louis Armstrong [Import] / Phantom
- Louis Armstrong Live / Acrum
- And His Friends [live] / GNP Crescendo
- Collection / Castle
- I Got Rhythm [Pickwick] / Pickwick
- High Society / Tradition
- Louis Armstrong and the All StarsForlane
- Don't Jive Me / Alshire
- Gospel According to Louis / Black Label
- High Society, Vol. 2 / Jazz Hour
- 18 Golden Hits / Huub
- Christmas with Louis & Lena / Black Label
- Just Louis / SMS
- Lover / Dove
- Radio Days [live] / Moon
- Swing Back with Louis Armstrong / Just For The R
- Swing You Cats / SMS

- Together / Collector's Ed
- What a Wonderful World [Eclipse]Eclipse Music
- What a Wonderful World [Moon]Moon
- You Rascal You / Avid
- Greatest Hits [Galaxy] / Galaxy
- Louis Armstrong & Nat "King" Cole / Skylark Jazzv
- Revue Collection / Revue Collecti
- The Essential SatchmoMusic Clubv
- La Vie En Rose / Jazz Time
- Satchmo / Columbia River
- Sunny Side of the Street / Records
- In Concert: What a Wonderful World [live] / Excelsior
- LRC Jazz Classics: Louis Armstrong / Harry...LRC
- Sings / Country
- What a Wonderful World [Excelsior] / Excelsior
- What a Wonderful World [Jazz Time] [live] / Jazz Time
- Blues Heritage / Ember
- An Evening with Louis Armstrong, Vol. 1 [live] / GNP
- C'est Si Bon / Rhino
- Christmas in New Orleans / MCA
- I Like Jazz: The Essence of Louis Armstrong / Columbia
- Jeepers Creepers / MCA
- Louis Armstrong and His All-Stars... / Storyvillev
- Louis Armstrong's Greatest Hits / Columbia
- Great Original Live Performances / Project 3
- Live in Concert / Sandy Hook
- Satchmo's Greatest / Charly
- All Time Best of Louis Armstrong / Capitol
- Jazz Collector EditionDelta
- Saint Louis Blues / Onyx Classix
- Super Hits [Prime Cuts] / Onyx Classix
- The Best of Louis Armstrong [Vanguard '91 //]Vanguard
- St. Louis Blue / sSony Legacy
- West End Blues / Inigo
- 16 Most Requested SongsSony
- The Legendary Louis Armstrong / Sony Special P
- Christmas Through the Year / Laserlight
- Butter & Eggman / Rhino
- Elizabethville Concert [live] / Milan
- This Is Jazz, Vol. 1 // Sony
- Incomparable / Public Music

-
- What a Wonderful World [Import] / Qualiton Impor
 - Best of the Big Bands / Richmond
 - Greatest Hits [EPM Musique]EPM / Musique
 - Louis Armstrong [Hollywood] / Hollywood
 - 1925, Vol. 5 / Masters of Jaz
 - 1925, Vol. 6 / Masters of Jaz
 - 1925, Vol. 7 / Masters of Jaz
 - Black & Blue / Moon
 - Dance Hall Days: Guvnor / Sound Solution
 - Forever Satchmo / Skylark Jazz
 - Golden Hits / Intercontinent
 - Guvnor / Prime Cuts
 - Hello Dolly [Prime Cuts] / Prime Cuts
 - Jazz Lips / Charly Budget
 - Live on Cote D'azu / Bandstand
 - Louis Armstrong Songbook / Boxsets
 - Louis Armstrong, Vol. 1 / Masters of Jaz
 - Louis Armstrong, Vol. 2 / Masters of Jaz
 - Louis Armstrong [Allegiance] / Allegiance
 - Majestic Years / Avid
 - Millenium Anthology / Millenium
 - Please Don't Talk About Me When I'm Gone / Delta
 - Satchmo's Classic Vocals / Charly Budget
 - Louis Armstrong, Vol. 3 / Masters of Jaz
 - When You & I Were Young Maggie / Ambassador
 - What a Wonderful World [Jazz World] / Jazz World
 - The World of Louis Armstrong / ZYX
 - On the Sunny Side / 32 Jazz
 - What a Wonderful Christmas / Hip-O
 - Songs & Ballads / Mango
 - Greatest Hits Live in Concert / Project 3
 - Louis Armstrong [Eclipse] / Eclipse Music
 - Louis Armstrong [Cameo] / Cameo
 - Best of Louie Armstrong [Intersound] / Intersound
 - Selection of Louis Armstrong / Golden Sounds
 - The Very Best of Louis Armstrong / Crimson
 - A Portrait of Louis Armstrong / Gallerie
 - Gold Collection [Retro]Retro
 - Gold Collection [Fine Tune]Fine Tune
 - Le Jazz de A A Z / BMG / Internatio
 - Planet Jazz [France]BMG / Internatio

- Jazz Genius / Hallmark
- I Got Rhythm [Mastertone] / Mastertone
- Masters / Cleopatra
- A Kiss to Build a Dream On / Delta
- Vintage Mellow Jazz / Empressx
- Louis Armstrong [Madacy] / Madacy
- Louis Armstrong [Sound Dimesion] / Sound Dimensio
- Star Was Born [Nostalgia] / Nostalgia
- Cocktail Hour / Columbia River
- V-Disc Recordings / Collector's Ch
- The Best of Louis Armstrong: When the Saints... / Delta
- Forever Gold / St. Clair
- Swing That Music [Drive] / Drive Archives
- Hot Fives & Sevens [Box] / JSPx
- Essential Masters of Jazz / Proper
- Oh Didn't He Ramble / MCA Special Pr

АССАД Бади (Badi Assad, Баджи Асадж)



талантливая бразильская классическая гитаристка, младшая сестра Серджио и Одаира Ассад - гитарного дуэта, пользующегося мировой известностью. Родилась 23 декабря 1966 года. Заниматься гитарой начала в 14 лет под руководством отца и братьев.

Во вступлении к одному из интервью с гитаристкой журналист заметил, что ни будь Бади Ассад музыкантом, ее бы наверняка называли в числе самых красивых женщин мира, однако она много больше, чем просто красивая женщина: это талантливый музыкант, виртуозно владеющий гитарой, и к тому же обладающий прекрасным голосом (певческий талант наследовала от матери - Анджелины Ассад). На двух выпущенных ею альбомах ("Соло" и "Ритмы") Бади Ассад не только демонстрирует великолепную гитарную игру, но и замечательно поет под собственный аккомпанемент.

В сольный гитарный репертуар Бади Ассад входит современная гитарная классическая музыка таких композиторов как Роланд Диенс, Ральф Таунер, ее брат Серджио Ассад и произведения бразильских композиторов XX столетия.

Одной из интересных особенностей индивидуальной исполнительской манеры Бади Ассад, на которую часто обращают внимание, является ее искусство 'пощелкивания' языком и 'отбития ритма' правой рукой во время игры, что придает особый эффект исполняемым ею произведениям.

* * *

Баджи Асадж — так, оказывается, произносится имя этой бразильской певицы и гитаристки. Да, кстати, она также сочиняет слова к своим песням, а зачастую и музыку. Помимо общей латиноамериканской направленности, в ее манере переплелись мотивы джаза, популярной музыки, разнообразного фольклора и где-то даже классической музыки.

Она бесподобно играет на гитаре, используя приемы и фламенко, и босса-новы, и современного джаза. Журнал «Guitar Player» даже присудил ей приз как «лучшему исполнителю на акустической гитаре, играющему пальцами». В композициях Баджи Асадж народные бразильские мотивы превращаются в интернациональный world jazz, потеряв большую часть своей бесшабашности и взамен приобретя глубину и какое-то тревожное зыбкое настроение.



Аранжировки и само исполнение Асадж слегка напоминают некоторые песни из альбомов Кассандры Уилсон начала 90-х: они такие же философичные и даже местами мрачноватые. Бразильянка, правда, больше «играет» со своим голосом, она часто исполняет очень своеобразный скэт, имитируя голосом перкуссию, а также природные звуки. Певица

интересуется не только латиноамериканским фольклором и смело вводит в свои песни элементы африканских и некоторых других традиций. Состав ее оркестра тоже вполне международный: флейтистка Вивиан Гусман родом из Чили, басист Эбрэхем Лабориэл — из Мексики, ударник Хилэри Джонс — североамериканец, на диджериду играет австралиец Стивен Кент.

У себя на родине Баджи известна уже довольно давно, с 1987 года, когда она завоевала первый приз как гитаристка на фестивале имени Вилла-Лобоса. Некоторое время она записывалась на небольшой независимой фирме «Chesky Records», и вот теперь на нее обратили внимание крупные американские и европейские продюсеры. Она исполняет достаточно универсальную музыку, сложную и в то же время доступную и понятную любителям современного джаза. Еще один своеобразный штрих в картине никогда не помешает любителю настоящего искусства.

Albert Ayler



b. Cleveland, 13.06.36.

d. New York between Sand 25.11.70

Genre: Jazz

Styles: Free Jazz, Avant-Garde Jazz, Avant-Garde

Instruments: Sax (Alto), Sax (Tenor)

Similar Artists: Charles Gayle, Archie Shepp, Glenn Spearman, John Coltrane, David Murray, Tim Berne, Frank Wright, Cecil Taylor, John Zorn, Eric Dolphy, Ornette Coleman, Charles Mingus

Тенор-саксофонист. Учился музыке у своего отца, скрипача и тенор-саксофониста. Подростком начал профессиональную карьеру, играя на альт-саксофоне в ритм-энд-блюзовых бэндах. Позже, в армейском оркестре, перешел на тенор-саксофон. Время от времени играл в парижских джазовых клубах, после увольнения в 1961 году. остался в Европе, около года был лидером трио в Швеции, затем в 1962-1963 годах играл в Копенгагене с Cecil Taylor. В конце 1963 года переехал в Нью-Йорк. В 1964 году сформировал квартет с Don Cherry, Gary Peacock и Sunny Murray. Ayler редко находил достаточную аудиторию для своей новаторской музыки, но зато его альбомы были сразу очень благожелательно приняты критикой. Его подход был крайне радикальным - он не шел ни на какие компромиссы для того, чтобы повысить свою популярность, хотя на крупных фестивалях типа Ньюпортского в 1966 году и европейских гастролях его принимали с энтузиазмом. 5 ноября 1970 года как раз после европейского тура, Ayler исчез в Нью-Йорке. Его тело было найдено в East River 25 ноября.

Biography by Scott Yanow

One of the giants of free jazz, Albert Ayler was also one of the most controversial. His huge tone and wide vibrato were difficult to ignore, and his 1966 group sounded like a runaway New Orleans brass band from 1910.

Unlike John Coltrane or Eric Dolphy, Albert Ayler was not a virtuoso who had come up through the bebop ranks. His first musical jobs were in R&B bands, including one led by Little Walter, although oddly enough he was nicknamed "Little Bird" in his early days because of a similarity in sound on alto to Charlie Parker. During his period in the army (1958-1961), he played in a service band and switched to tenor. Unable to find work in the U.S. after his discharge due to his uncompromising style, Ayler spent time in Sweden and Denmark during 1962-1963, making his first recordings (which reveal a tone with roots in Sonny Rollins) and working a bit with Cecil Taylor. Ayler's prime period was during 1964-1967. In 1964, he toured Europe with a quartet that included Don Cherry and was generally quite free and emotional. The following year he had a new band with his brother Donald Ayler on trumpet and Charles Tyler on baritone, and the emphasis in his music began to change. Folk melodies (which had been utilized a bit with Cherry) had a more dominant role, as did collective improvisation, and yet, despite the use of spaced-out marches, Irish jigs, and brass band fanfares, tonally Ayler remained quite free. His ESP recordings from this era and his first couple of Impulse records find Ayler at his peak and were influential; John Coltrane's post-1964 playing was definitely affected by Ayler's innovations.

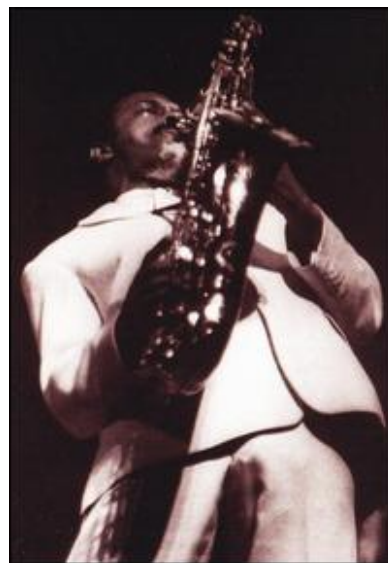
However, during his last couple of years, Albert Ayler's career seemed to become a bit aimless and his final Impulse sessions, although experimental (with the use of vocals, rock guitar, and R&B-ish tunes), were at best mixed successes. A 1970 live concert that was documented features him back in top form, but in November 1970, Ayler was found drowned in New York's East River under mysterious circumstances.

Albert Ayler - Незавершенный поиск гармонии

Albert Ayler ... Ни белых мелодий нет, ни черных мелодий нет - есть только музыка, брат.

Ричард Рив. Южноафриканский писатель.

Человека, его взгляды, вкусы, привычки чаще всего формирует среда. Albert Ayler вырос в семье афроамериканской, довольно состоятельной, весьма религиозной и очень музыкальной. Все эти четыре фактора сыграли громадную роль во всей его дальнейшей жизни, начавшейся 13 июня 1936 года в Кливленде, штат Огайо, США Отец, Эдвард Эйлер, сам был музыкантом-любителем, играл на скрипке и тенор-саксе, почитал джаз, особенно боперов, и в доме не переводились пластинки Паркера или Уорделла Грэя (Wardell Gray). Вкус к джазу Эйлер-старший с самого раннего возраста прививал обоим своим сыновьям - Элберту и шестью годами младшему Дону, будущему фри-джазовому трубачу и почти постоянному партнеру своего брата. Albert Ayler уже с семи лет начал играть на саксофоне, тогда еще альтовом, а став постарше, вместе с отцом играл дуэты в церкви по воскресеньям. То, что именно музыка станет делом его жизни, было очевидно всем. До восемнадцати лет Albert Ayler учился в кливлендской Академии музыки, поражая педагогов блестящей музыкальной памятью, а уже с 1951 г. начал играть с профессиональными коллективами. Два года подряд летние каникулы он проводил, гастролируя с группой известного мастера чикагского блюза, певца и исполнителя на губной гармонике Литтл Уолтера (Little Walter). Наверное, с тех лет у него осталась любовь к блюзу, а шире - к фольклорным формам музыкального творчества, придавшая неповторимо индивидуальный оттенок его варианту фри-джаза.



Но в те годы он еще старательно копировал Паркера, которого однажды увидел и живьем в Кливленде в 1955г. Копировал, по-видимому удачно, так как заслужил даже прозвище "Young Bird". Однако то, что и как он играл тогда, уже не удовлетворяло Albert Ayler, хотя юноша еще не мог четко сформулировать и выразить, чего же ему не хватало в бо-пе и какую музыку он хотел бы играть. Время осмысления и осознания пришло чуть позже, в годы армейской службы, которые он провел и в Штатах, и в Европе.

В армейских бэндах он играл много, по шесть-семь часов ежедневно. Еще больше слушал, особенно John Coltrane. Albert Ayler перешел на тенор-саксофон. Он убедился, что тембр именно этого инструмента в наибольшей степени помогает ему выражать свои чувства в звуках: "Мне казалось, что на теноре возможно Albert Ayler передать все чувства гетто. На этом инструменте можно кричать и говорить правду". Правда Albert Ayler нравилась не всем. Когда после обязательных занятий он садился играть "для души", длинные, лишённые внешне ритмического рисунка, почти не спускающиеся из верхнего регистра фразы его тенора вызывали недоумение у большинства коллег. Будучи во Франции, Albert Ayler не только посещал джазовые кабачки Парижа, но и вслушивался, пытался впитать в себя дух этой страны. Задолго до того, как Джимми Хендрикс подверг вивисекции

"Star Spangled Banner", Эйлер стал импровизировать на тему "Марсельезы", впоследствии неоднократно исполняя свою версию французского гимна на концертах. Джазменам в погонах он казался безумцем.

Не больше понимания встретил Albert Aylert и у джазменов без погон. В 1961г. он, завершив службу, вернулся в Штаты, пытался играть в различных составах в Калифорнии, затем дома, в Кливленде. Увы, подавляющему большинству музыкантов его идеи казались странными, малопонятными, неприемлемыми. С ним просто не хотели играть. Лишь у Роланда Кирка (Roland Kirk), своего ровесника и почти земляка, он встречал хотя бы тень взаимопонимания. Albert Aylert чувствовал себя страшно одиноким, и лишь семья обеспечивала ему крепкий тыл. Он мог творить, искать, идти наперекор, но экономически и он, и его брат всегда могли рассчитывать на поддержку родителей. В этом плане, несмотря на зачастую мизерные доходы от своей музыкальной деятельности, у Albert Aylert всегда были средства на продолжение работы именно в том русле, которое он намечал сам. В более поздний период место родителей на должности главного спонсора занял John Coltrane.

Но до этого было еще далеко. Разочарованный Albert Aylert вновь устремляется в Европу. В начале 1962г. он оказывается в Швеции. Поначалу и здесь его не хотят слышать: "Я помню одну ночь в Стокгольме. Я пытался сыграть то, что было в моей душе. Меня выгнали. И тогда я отправился в метро и играл там для маленьких шведских детей. Они слышали мой плач". Этот странный афроамериканец с ярким пятном ранней седины в иссиня-черной бороде опоздал в битники и опередил хиппи, только место галлюциногенов у него занимала глубокая и причудливо преломившаяся религиозность. Он так бы и мог "дождаться" детей-цветов в подземках европейских столиц, но, в конце концов, в Стокгольме ему повезло.

Во-первых, именно здесь он наконец-то оказался в студии грамзаписи, а во-вторых, Albert Aylert именно в Швеции повелось повстречать единомышленников - американцев. Один за другим, в конце 1962г. шведскую столицу посетили с гастролями Сонни Роллинз (Sonny Rollins) со своей группой, включавшей трубача Don Cherry, а затем другой авангардный, пианист Cecil Taylor. Джем-сейшны с Роллинзом, совместные выступления с трио Тэйлора в Дании, волшебная атмосфера копенгагенского клуба "Монмартр", сыгравшего во фри-джазе ту же роль, что и "Минтонз плэйхауз" в истории бопа, записи с датскими джазменами (январь 1963г.), изданные позже местной фирмой "Debut" под названием "My Name Is Albert Ayler", - все это придало Albert Aylert уверенность в своих силах и в своих идеях. Он не собирался подражать своим коллегам, но и одиноким в своих поисках больше себя не чувствовал. Его путь теперь лежал в Нью-Йорк - самый космополитический и самый жадный до всего нового город мира. В его клубах уже было немало музыкантов, с удовольствием игравших фри-джаз или музыку "новой вещи" (new thing), как еще иногда называли их творения. Здесь Albert Aylert почувствовал себя как рыба в воде. Он играл в джемах, он несколько раз импровизировал вместе с Ornette Coleman на нью-йоркской квартире последнего (безумно хотелось бы послушать их дуэт; домашние концерты эти записывались, но, увы, так никогда и не были изданы, затерян и след самих пленок), наконец, в Нью-Йорке сложился и один из лучших вариантов трио Albert Aylert. В него вошли белый басист Гэри Пикок (Gary Peacock) и барабанщик Санни Мюррэй (Sunny Murray), знакомый Albert Aylert еще по участию в стокгольмских выступлениях Сесила Тэйлора. Мне кажется, это время -- 1963-64 гг. - было самым счастливым периодом жизни Albert Aylert. Он играл то, что хотел, и находил отклик на свою музыку, он женился, встал вскоре отцом. Его лучшие вещи были сочинены тоже в эти годы. Начали выходить и пластинки с его музыкой. И вот тут самое время появиться в нашем рассказе преуспевающему нью-йоркскому юристу по имени Бернارد Столмен (Bernard Stollman).

Типичный "белый воротничок" с либеральными взглядами и средних размеров счетом в банке, он никогда особенно не увлекался не то что авангардным джазом, но и

музыкой вообще, даже не держал дома проигрывателя. Но однажды пути Господни завели его в клуб "Бэби гранд" на 125-й улице, где играли тогда представители "новой вещи"... Впрочем, предоставим слово самому Столмену: "Концерт уже заканчивался, когда на сцену вспрыгнул невысокий парень с инструментом, напоминавшим какую-то большую странную трубу, и начал играть. Он был в кожаном костюме, с пегой бородой, и он просто дул в свой инструмент... Боже, это была лавина звуков. Элмо закрыл крышку рояля, Дэвис упаковал свой контрабас {Элмо Хоуп и Ричард Дэвис - участники того концерта, - Л.А.}, а Albert играл еще минут двадцать". После концерта Столмен бросился к Albert Aylert и, представившись, с места в карьер, предложил: "Я открываю фирму звукозаписи. Вы хотели бы быть моим первым артистом?". Это, конечно, не обращение Савла в Павла, но, согласитесь, такая любовь с первого взгляда к фри-джазу тоже весьма походит на чудо. Тем не менее, фирма "ESP" действительно появилась и сыграла неocenимую роль в джазовой истории, став летописцем фри-джаза в целом и творчества Albert Aylert в частности.

Одна за другой появляются пластинки Albert Aylert: "Spiritual Unity" (альбом, который он сам очень любил), "New York Eye And Ear Control" (где к трио присоединилась мощнейшая духовая секция в лице трубача Don Cherry, тромбониста Рузвелла Радда и Джона Чикай на альт-саксе), два диска, записанные в ходе большого европейского турне, где с группой вновь играл Cherry. На всех этих альбомах увековечены самые известные сочинения Albert Aylert с характерными для него однословными названиями "повышенной духовности": "Spirits", "Ghosts", "Holy Spirits", "Mothers" и т.д. Да простит мне Бог взятую в кавычки духовность - сам Albert Aylert относился к своим работам более чем серьезно, и эти названия отражают тончайшие движения души этого необычного музыканта, стремившегося к гармонии между своим внутренним состоянием и звуками музыки. И в поисках этой гармонии Albert Aylert не признавал никаких внешних законов, никаких формальных правил, он играл так, как ему требовалось в данный конкретный момент. Обычно наиболее близкой формой пьесы для Эйлера оказывались объемные звуковые полотна, где все инструменты во главе с его тенором словно медитируют, нежно, но непрерывно варьируя основную тему при почти незаметных сменах ритма. Как говорил он сам, "мы не играем, мы слушаем друг друга".

Albert Ayler & Donald Ayler "Bells" С 1965 г. с Albert Aylert стал постоянно играть и записываться его брат Дональд, сменивший Дона Черри, а в записи еще одного очень известного альбома, "Bells", участвовал его старый приятель еще по кливлендским временам альт-саксофонист Чарльз Тайлер (Charles Tyler). Все возрастающая творческая активность Albert Aylert сделала его одной из центральных фигур нового джаза. Его влияние ощутил даже такой гигант, как Колтрейн. В 1965г. появился его альбом "Ascension", знаменовавший поворот к фри-джазу. В звучании духовых инструментов в этой работе специалисты сразу отметили эйлеровские мотивы. Впрочем, John Coltrane и не думал этого скрывать. Характерен его диалог с Albert Aylert, относящийся к этому периоду: John Coltrane: "Я записал альбом и обнаружил, что играю почти как ты".

Albert Aylert: "Нет, друг, разве ты не видишь, что играл ты совершенно по-своему. Как я, ты лишь чувствовал, вот и выплеснул эти чувства во имя духовного единства".

Духовное единство - это краеугольное понятие в системе ценностей Albert Aylert. Сделать людей более открытыми к чувствам друг друга, помочь их взаимопониманию - в этом он видел главную задачу своей музыки. Но во фри-джазе так думали не все. Это течение возникло и развивалось не в безвоздушном пространстве, а с самого начала было тесно связано с социальными процессами, происходившими в черной общине Америки, прежде всего - с борьбой за гражданские права.

Борьба эта началась еще в предыдущем десятилетии, и во главе ее стоял великий гражданин Америки Мартин Лютер Кинг. Новый импульс движение получило на рубеже и в

самом начале 60-х годов, когда в массовом порядке начали получать независимость африканские колонии европейских держав. Миллионы людей с темным цветом кожи во всем мире преисполнились гордости, будущее Африки рисовалось им исключительно в радужных тонах. Черные интеллектуалы, вроде Франца Фанона или первого президента Сенегала поэта и философа Леопольда Седара Сенгора, заговорили об особом пути черной культуры, о великом прошлом черной Африки. В США движение за расовое равноправие, против дискриминации начало быстро радикализироваться. В черных кварталах крупных американских городов стали больше прислушиваться к Мальколму Х, звавшему к вооруженной борьбе, и организовывать ячейки радикальной группы "Черные пантеры". Позже пули убийц найдут и Кинга, и Мальколма Х, в 58-м запыхают черные гетто Америки, но, к счастью для Америки, а может быть, и для всего мира, по обе стороны баррикад возобладает разум и страна начнет медленно, но неуклонно двигаться по пути гармонизации междрасовых отношений.

Почти все создатели нового джаза представляли черную Америку, и ни один из них не мог оставаться равнодушен к тому, что происходило в стране. Рождение фри-джаза напоминало рождение бопа, так сказать, издание второе, улучшенное и дополненное. Здесь тоже было стремление полностью забыть о прошлом, забыть даже слово "джаз", напоминающее о временах угнетения. Не зря эти музыканты предпочитали понятие "новая вещь". Настоящая черная музыка, которую ничего не связывает с музыкой белых. Голос гетто, душа гетто, вопль гетто. Этот подход был общим для всех. А вот дальше начинались различия. Для Albert Aylert, John Coltrane, Ornette Coleman главным была духовная революция. Albert Aylert нужны были Бог и гармония в душах всех людей без исключения, не зря он как-то обронил: "Гетто существуют всюду, включая сознание людей". Иным был подход у Арчи Шеппа или, скажем, литератора и критика Лероя Джонса. Эти люди ратовали за приход Кроу Джима вместо Джима Кроу, то есть за расизм наоборот. Они тотально отвергали белую культуру, порицали своих коллег, включая Albert, за то, что они приглашают в свои составы белых музыкантов, ну а уж Miles Davis для них был просто предателем. Высказывания черных радикалов от музыки и литературы охотно тиражировала в те годы советская пресса, радуясь неприятностями в стане потенциального противника. Сегодня уже всем ясно, что чернокожие фашисты типа Фарахана ничем не отличаются от таких же подонков любого другого цвета. В 60-е это понимали далеко не все. Вряд ли понимал это и Эйлер, но для него никогда не существовало отдельно черной и отдельно белой духовности.

А вот в его творческой и личной жизни в 1966-67 гг. произошло довольно много перемен. Состав группы Albert Aylert стал весьма неустойчивым. Увы, в нем уже не было Пикока и Мюррэя; как показало время, достойной замены этой ритм-группе Albert Aylert так и не нашел. В конце 1966г. братья Albert Aylert со Albert Aylertскрипачом Майклом Сэмпсоном (Michael Sampson), басистом Уильямом Фолуэллом (William Folwell) и барабанщиком Бивером Хэррисом (Beaver Harris) совершили большое концертное турне по Европе, выступив, по приглашению Й-Э. Берендта, и на Берлинском джазовом фестивале. Очень теплые отношения сложились у Albert Aylert с John Coltrane. Музыканты часто перезванивались, обсуждая различные творческие проблемы, Колтрейн спонсировал ряд проектов братьев Albert Aylert. В феврале 1966г. Элберт единственный раз вышел на сцену вместе с Колтрейном, приняв участие в его концерте в качестве сайдмена. С помощью John Coltrane, вернувшись из европейского турне, Albert Aylert заключил контракт с "Impulse Records", разочаровавшись в коммерческих возможностях независимых компаний. Разменявшего тридцатник музыканта угнетало постоянное безденежье и финансовая зависимость от чьей-то доброй воли.

В эти же годы в жизнь Albert Aylert вошла новая любовь. Ее звали Мэри Парке (Mary Parks), эта женщина решительно взяла в свои руки деловую сторону деятельности Albert Aylert. Albert с воодушевлением обучал Мэри игре на сопрано-саксе и тонкостям своего

подхода к импровизации. Впоследствии Мэри станет принимать участие и в его музыкальных проектах. Возможно, именно ее влияние заставило Albert Aylert иногда изменять своему любимому инструменту. В композиции "Love Cry", одной из самых известных пьес Albert Aylert в этот период, он играет на альтовом саксофоне и при этом еще и пускается в длинные вокальные экзерсисы, напоминающие его же манеру игры на теноре. Трагическим событием огромной важности стала для Albert смерть John Coltrane 17 июля 1967г. Он, а также Ornette Coleman играли на церемонии похорон. С глубокой горечью и в свойственной ему манере Albert Aylert говорил об ушедшем друге: "John Coltrane был словно ниспослан на эту планету. Он пришел с миром и ушел с миром, а в период своего пребывания среди нас он стремился достичь новых уровней знания, мира, духовности. Вот почему я вспоминаю его музыку как музыку религиозную - это был его способ приблизиться к Создателю". Как мне кажется, именно эти дни положили начало глубокому внутреннему кризису в сознании Albert Aylert, приведшему его к смерти. Апокалиптические видения, цитированные в начале этого материала, являются отрывком из длинного послания, направленного Albert Aylert в 1968г. в виде открытого письма в журнал "The Cricket", издававшийся апостолом черной контркультуры Лероем Джонсом. В полном объеме этот текст оставляет еще более гнетущее впечатление. Похоже, кризис развивался. Серьезные проблемы с психологической устойчивостью возникли и у младшего из братьев Aylert. Дон вернулся в Кливленд и больше уже не работал со старшим братом.

Однако в творческом плане последние годы жизни Albert Aylert оказались весьма насыщенными и интересными. Можно кивать на фирму "Impulse", заинтересованную в коммерческом успехе, можно говорить о возвращении Albert Aylert к корням черной музыки - так или иначе альбом 1968-го года "New Grass" знаменовал явный прейф в сторону ритм-энд-блюза. И в наиболее "свободных" работах музыканта критики усматривали отзвуки новоорлеанских уличных парадов, легкую, призрачную тень калипсо, но сейчас поворот был особенно заметен. Albert Aylert вновь много поет, и это пение на языке ритм-энд-блюза, а не Albert Aylertсютовые импровизации. Поет на диске и Мэри Парке под псевдонимом Мэри Мэрайя. Она же была и автором всех текстов. Следующий диск Albert Aylert, "Music Is The Healing Force Of The Universe", не уходил столь вызывающе далеко из сферы авангарда, но было уже очевидно, что Элберта волнует проблема расширения аудитории, он стремился донести свое послание до как можно большего числа людей. Абсолютная свобода плюс фольклорные формы - так выглядел теперь его рецепт поисков гармонии чувства и звука. Возможно, он стоял на пороге открытия своего варианта музыки фьюжн. Возможно. Точно этого уже никто не узнает.

Летом 1970г. квинтет Albert Aylert, включавший Мэри Парке и отличного пианиста Колла Коббса (Call Cobbs), с успехом выступил во Франции. По возвращении в Нью-Йорк Albert Aylert уже больше нигде не выступал и почти не показывался на людях. По одной из версий, его точило чувство вины за болезнь младшего брата, усугубляемое тревожными письмами матери из Кливленда. Есть и другие предположения, вплоть до самых фантастических, но перечислять их, наверное, неуместно. Фактом остается, что 5 ноября Albert Aylert ушел из дома и больше в него не вернулся. Лишь через двадцать дней его тело было выловлено в реке Ист Ривер в районе Бруклина. Как и Паркеру, ему было 34 года.

Вода унесла мечты, переживания, новые замыслы этого странного и очень талантливого человека. Поиск гармонии остался незавершенным. Тем не менее и сегодня, тридцать лет спустя, немало любителей джаза продолжает искать ее в музыке Albert Aylert.

Discography:

- 1962 Albert Ayler: The First Recordings, Vol. 1 - GNP Crescendo
- 1962 The Albert Ayler: The First Recordings, Vol. 2 - DIW

- 1963 My Name Is Albert Ayler - Fantasy
- 1964 Goin' Home - Black Lion
- 1964 Spirits - Debut
- 1964 Swing Low Sweet Spiritual - Osmosis
- 1964 Bells/Prophecy [ESP 2005] - Esp-Disk Us
- 1964 Prophecy [live] - ESP
- 1964 Spiritual Unity - ESP
- 1964 New York Eye & Ear Control - ESP
- 1964 Vibrations - Freedom
- 1964 The Hilversum Session - Osmosis
- 1965 Bells [live] - Calibre
- 1965 Spirits Rejoice - Esp Disk Ltd.
- 1966 At Slug's Saloon, Vol. 1 [live] - Get Back
- 1966 At Slug's Saloon, Vol. 2 [live] - ESP
- 1966 Luttrach, Paris 1966 [live] - hatOLOGY
- 1966 In Greenwich Village [live] - Import
- 1966 In Greenwich Village [live] - Impulse!
- 1966 Albert Ayler: The Village Concerts, Vol. 7 [live] - ABC/Impulse
- 1967 The Village Concerts [live] - MCA
- 1967 Love Cry - Impulse!
- 1968 New Grass - Impulse!
- 1969 Music Is the Healing Force of the Universe - Impulse!
- 1969 The Last Album - Impulse!
- 1970 Fondation Maeght Nights, Vol. 1 [live] - Jazz View
- 1970 Nuits de La Fondation Maeght, Vol. 1 [live] - Shandar
- 1970 Nuits de La Fondation Maeght, Vol. 2 [live] - Shandar
- 1970 Fondation Maeght Nights, Vol. 2 [live] - Jazz View
- 1996 Albert Smiles With Sunny - Bellaphon
- 2004 Complete Live at Slug's Saloon Recordings
- 2004 Holy Ghost: Rare & Unissued Recordings (1962-70) - Revenant
- 2005 Live on the Riviera - Esp-Disk Us

Fred Astaire (Фред Астер)



Родился: 10 мая 1899

Умер: 22 июня 1987

Легендарный певец начала и середины прошлого века Fred Astaire.

Styles: Vocal-Easy Listening, Show Tunes, Standards, Traditional Pop, Traditional Jazz

Родился в г.Омаха, штат Небраска, США в семье австрийского эмигранта. Настоящие имя и фамилия Фредерик Аусерлиц (Austerlitz).

Вместе с сестрой, танцовщицей Адель Аустерлиц, начал выступать на сцене как танцор, с 1915 — в музыкальных комедиях. Пара была замечена; последовали приглашения — сначала в Лондон, затем на Бродвей (1923). Дебютировал в кино, уже завоевав известность как танцор («Танцующая леди», *Dancing Lady*, 1933).

В 1933 была образована пара Фред Астер — Джинджер Роджерс: они снимались вместе до 1939, имея оглушительный успех («Веселый развод» (*The Gay Divorcee*), «Цилиндр» (*Top Hat*), «Время свинга» (*Swing Time*), «Потанцуем» (*Shall We Dance*), «Беззаботный» (*Carefree*). Еще раз они появились вместе в 1949 в фильме «Давай потанцуем» (*Let's Dance*). Тогда же Астер удостоился почетной премии «Оскар».

В 40—50-е годы Астер продолжает головокружительную карьеру актера музыкальной комедии, часто меняя партнерш, молодых голливудских кинозвезд (Рита Хейурт, Джина Келли и др.), снимаясь в лентах мастеров американского коммерческого кино — В. Миннелли, С. Донена, Ж. Негулеско, Р. Мамуляна. В 1959 сыграл драматическую роль в политическом памфлете С. Крамера «На последнем берегу» (*On The Beach*).

В 60—70-е годы выступал в кино редко — постаревший Астер предпочитал исполнять драматические роли, иногда за пределами США («Сиреневое такси» (*Un taxi mauve*) И. Буассе, 1977; «История призрака» (*Ghost Story*) Дж. Эрвина, 1981). Проявил себя способным актером, однако мировую славу Астер благодаря его гигантскому вкладу в жанр музыкальной кинокомедии. О работе в этом жанре он рассказал в книге мемуаров «Шаги во времени» (*Steps in Time*), изданной в США в 1960.

Чет Бейкер (Chesney /Chet/ Henry Baker)

Чесни Генри Бейкер



B: Dec 23, 1929 in Yale, OK,

D: May 13, 1988 in Amsterdam, The Netherlands

Рано утром 13 мая 1988 года под окнами амстердамского отеля, на тротуаре, полицейский, проводивший стандартный обход, обнаружил труп немолодого мужчины. После короткого расследования выяснилось, что тело принадлежит джазовому трубачу Чету Бейкеру; вызванный в участок Петер Хюйтс, менеджер, работавший с Четом во время всех его последних европейских турне, подтвердил это.

ЕЩЕ В НАЧАЛЕ 50-х великий саксофонист Чарли Паркер предупреждал великого трубача Майлза Дэвиса: "На Западном побережье есть один маленький белый котик, который съест тебя с потрохами..."

Он родился накануне Рождества 1929 года в городке Йейл, штат Оклахома, и был окрещен в честь отца именем Чесни. Отец, Чесни-старший, играл на гитаре в местном ансамбле музыки кантри-энд-вестерн. Когда Чету исполнилось 13, отец купил ему трубу. Чет посещал уроки музыки, но так и не приучил себя к нотной грамоте - зная ее, предпочитал играть на слух, а "слухач" он был замечательный... В школе играл в духовом оркестре, в 16 лет школу бросил, прибавил себе год и ушел в армию. В Берлине, где Бейкер проходил службу в составе оркестра 28-й армии, он впервые по-настоящему вслушался в джаз.

"В фонотеке полковой радиостанции были пластинки Стэна Кентона, Диззи Гиллеспи, так что, думаю, именно они стали моими первыми вдохновителями, особенно Диззи. До этого я слушал только лирические песенки с текстами типа "ты полюбила меня" и все такое".

В 1948-м Чет демобилизовался, но полтора года спустя бог весть зачем снова завербовался в армию; служил он в очередном оркестре. "Весь день я играл, потом шел спать, в час ночи вставал, шел и снова играл - уже один - до шести утра. Потом начиналась служба, я играл весь день, снова шел спать..." Так продолжалось около года.

По возвращении Бейкер перебрался в калифорнийский городок Линнвуд, женился, снова стал играть на клубных джем-сейшнз. Когда ему исполнилось 22, он прошел прослушивание в группу Чарли Паркера и победил - Паркер ангажировал его на небольшой тур по побережью и потом на несколько концертов в Канаде.

"Бёрд" ("Птица", прозвище Паркера) оказал на меня огромное влияние. Славный был человек. Он, конечно, много пил, в основном "Хеннесси" и делал много всего другого, но никогда не употреблял дрянью, наркотики, и никого с ними ко мне не подпускал. Защищал меня. И платил он мне всегда чуть больше, чем ритм-секции", - рассказывал Чет позднее.

Спустя некоторое время Чета пригласил в свой квартет саксофонист Джерри Маллиген. Квартет, правда, через год развалился (Маллигена посадили в тюрьму), но шума

наделать успел, и музыканты во главе с Четом остались играть в клубе "Хэйг" на Уилшир-бульваре в Лос-Анджелесе. Вскоре новоиспеченный коллектив получил ангажемент на большой тур по всем Штатам. Тур привлек к Чету внимание прессы и звукозаписывающих компаний, и фамилия Бейкера стала появляться на первых строчках опросов журналов "Даун Бит" и "Метроном".

ЧЕМ ЖЕ БЕЙКЕР ПРИВЛЕК ВНИМАНИЕ уже сложившихся мастеров? О чем говорил Паркер Дэвису, что он имел в виду?

Сперва про "котика". У Чета была удивительно стильная внешность: стройный красавец, безукоризненный профиль, грустинка в глазах, прекрасные манеры, белая футболка, джинсы. Да, еще кожаные сандалии. Стоит ли говорить, что Чет мгновенно стал кумиром. Его называли "джазовым Джеймсом Дином", копировали стиль его одежды... Он стал модным.



Но дело не в этом. Чет Бейкер был гений, но не великий музыкант. Великим стал Майлз Дэвис, несмотря на то, что Чет играл тот же "кул", но точнее и разнообразнее, без свойственных Дэвису небрежностей, недосказанностей... Однако Дэвису было скучно оставаться в рамках одного стиля, он был безудержен в поиске нового. Бейкер же просто играл, потому что любил играть. И больше ничего. Но делал это гениально.

На заре 60-х Уиллис Коновер, знаменитый ведущий джазовых радиопрограмм "Голоса Америки", назвал Бейкера "поэтом трубы". У него был редкостно нежный тембр, похожий на самого Чета (а как иначе?!), - трепетный, доверчивый, немного самоуглубленный, если это неуклюжее слово применимо к тембру трубы.

А еще он пел. Поющие трубачи в джазе не редкость, но Чет был один такой. Пел он романтические баллады старых авторов - Кола Портера, Роджерса и Харта, Джерома Керна и прочих, чьи песенки для американцев - все равно что для нас "Подмосковные вечера" или "Вот кто-то с горочки спустился", с той только разницей, что от них не тошнит спустя много лет. Есть такой термин "evergreens" - вечнозеленые песенки. Их-то Чет и пел - хрипловато и с той же извиняющейся самоуглубленностью, с какой играл. Банально, затерто, но скажу - он пел душой.

ЕГО КАРЬЕРА СКЛАДЫВАЛАСЬ поначалу удачно, даже безоблачно. Но в 1959 году он открыл для себя героин. Чет и так был ходячей неуверенностью, противоречием с трубой; героин стал подпиткой всем его сомнениям.

Впрочем, ни в его интервью, ни в воспоминаниях о нем мы не найдем ни слова о "расширении сознания", о "путешествиях" - обо всем том, что связывало с тем же препаратом хиппи 60-х. Для Чета наркотики (как, собственно, и все на свете) были его личным делом. Трагедией, демоном, мучившим его всю жизнь, Большой Бедой - но его личной Большой Бедой.

Наркотик стал серьезно смешивать Чету карты. Срывались гастроли, записи, менеджеры отказывались иметь с ним дело... Бейкера выдворили из Швейцарии, арестовали в Гамбурге. Единственным возможным тогда лекарством был метадон - заменитель "белого снадобья", оказывавший восстанавливающее действие. Чет начал принимать его, и казалось, жизнь меняется к лучшему. В 1964-м он вернулся из Европы в Штаты со второй женой и ребенком; однако время для джаза было не самое лучшее: рок отодвинул джаз на второй

план, и вернуться на сцену после пятилетнего отсутствия было не так-то просто. Первые записи не принесли успеха, пластинки продавались очень плохо.

В августе 66-го два неизвестных ублюдка избивали его, изуродовав лицо и (самое ужасное для трубача) выбив почти все зубы. Красавцем его уже никто не назвал бы. Несколько лет он практически не играл - не мог; метадон уступил место героину. С 1970-го Бейкер жил на пособие по безработице (к этому времени детей у него было уже трое), но в 1973-м снова взял в руки трубу. Случайно зашел в клуб, где играл еще один великий трубач, Диззи Гиллеспи. Диззи немедленно организовал ему ангажемент в нью-йоркском клубе "Half Note". Это стало началом его возвращения.

Но с работой все равно было плохо. Бейкер уехал в Европу, где и оставался до конца жизни. Много играл, временами - с кем попало, записывался тоже много и беспорядочно; полная дискография Бейкера составляет около 200 альбомов, половина их записана в последние пятнадцать лет его жизни.

Чесни Генри Бейкер



Трубач и вокалист. Впервые познакомился с джазом, играя в военных оркестрах, и к концу срока службы в армии его характерный сдержанный стиль исполнения был полностью сформирован. В 1952 году он некоторое время играл с Charlie Parker, вслед за чем последовало столь важное объединение с Gerry Mulligan в знаменитый квартет ("бесклавишный"). Его выступления в составе этого ансамбля, особенно исполнение баллады "My Funny Valentine" принесли В. настоящую славу. Чистый звук и мягкая лиричная манера — он редко играл громче, чем mezzo-forte и порой ограничивался рамками одной октавы — вскоре стали "знаковыми" для кул-джаза Западного побережья и были подхвачены повсеместно. Покинув Mulligan в 1953 году, В. вновь на короткое время примкнул к Charlie Parker, после чего работал в собственных группах.

Он продолжал господствовать как в американских, так и в европейских опросах еще несколько лет. Однако вследствие серьезной наркотической зависимости В. его карьера потеряла устойчивость, а вскоре и вовсе прервалась. В 1960-1961 годах в Италии он был приговорен к тюремному заключению за правонарушения, связанные с употреблением наркотиков. В 1970-х годах Бейкер возобновил регулярные выступления, преимущественно в ансамблях без фортепиано и ударных, и к середине 1980-х годов он вновь был широко востребован как для выступлений, так и для сессий студийной записи.

ЕЩЕ В НАЧАЛЕ 50-х великий саксофонист Чарли Паркер предупреждал великого трубача Майлза Дэвиса: "На Западном побережье есть один маленький белый котик, который съест тебя с потрохами..."

Он родился накануне Рождества 1929 года в городке Йейл, штат Оклахома, и был окрещен в честь отца именем Чесни. Отец, Чесни-старший, играл на гитаре в местном ансамбле музыки кантри-энд-вестерн. Когда Чет исполнилось 13, отец купил ему трубу. Чет посещал уроки музыки, но так и не приучил себя к нотной грамоте - зная ее, предпочитал играть на слух, а "слухач" он был замечательный... В школе играл в духовом оркестре, в 16 лет школу бросил, прибавил себе год и ушел в армию. В Берлине, где Бейкер проходил службу в составе оркестра 28-й армии, он впервые по-настоящему вслушался в джаз.

"В фонотеке полковой радиостанции были пластинки Стэна Кентона, Диззи Гиллеспи, так что, думаю, именно они стали моими первыми вдохновителями, особенно Диззи. До этого я слушал только лирические песенки с текстами типа "ты полюбила меня" и все такое".

В 1948-м Чет демобилизовался, но полтора года спустя бог весть зачем снова завербовался в армию; служил он в очередном оркестре. "Весь день я играл, потом шел спать, в час ночи вставал, шел и снова играл - уже один - до шести утра. Потом начиналась служба, я играл весь день, снова шел спать..." Так продолжалось около года.

По возвращении Бейкер перебрался в калифорнийский городок Линнвуд, женился, снова стал играть на клубных джем-сейшнз. Когда ему исполнилось 22, он прошел прослушивание в группу Чарли Паркера и победил - Паркер ангажировал его на небольшой тур по побережью и потом на несколько концертов в Канаде.

"Бёрд" ("Птица", прозвище Паркера) оказал на меня огромное влияние. Славный был человек. Он, конечно, много пил, в основном "Хеннесси" и делал много всего другого, но никогда не употреблял дрянью, наркотики, и никого с ними ко мне не подпускал. Защищал меня. И платил он мне всегда чуть больше, чем ритм-секции", - рассказывал Чет позднее.

Спустя некоторое время Чета пригласил в свой квартет саксофонист Джерри Маллиген. Квартет, правда, через год развалился (Маллигена посадили в тюрьму), но шума наделать успел, и музыканты во главе с Четом остались играть в клубе "Хэйг" на Уилшир-бульваре в Лос-Анджелесе. Вскоре новоиспеченный коллектив получил ангажемент на большой тур по всем Штатам. Тур привлек к Чету внимание прессы и звукозаписывающих компаний, и фамилия Бейкера стала появляться на первых строчках опросов журналов "Даун Бит" и "Метроном".



ЧЕМ ЖЕ БЕЙКЕР ПРИВЛЕК ВНИМАНИЕ уже сложившихся мастеров? О чем говорил Паркер Дэвису, что он имел в виду?

Сперва про "котика". У Чета была удивительно стильная внешность: стройный красавец, безукоризненный профиль, грустинка в глазах, прекрасные манеры, белая футболка, джинсы. Да, еще кожаные сандалии. Стоит ли говорить, что Чет мгновенно стал кумиром. Его называли "джазовым Джеймсом Дином", копировали стиль его одежды... Он стал модным.

Но дело не в этом. Чет Бейкер был гений, но не великий музыкант. Великим стал Майлз Дэвис, несмотря на то, что Чет играл тот же "кул", но точнее и разнообразнее, без свойственных Дэвису небрежностей, недосказанностей... Однако Дэвису было скучно оставаться в рамках одного стиля, он был безудержен в поиске нового. Бейкер же просто играл, потому что любил играть. И больше ничего. Но делал это гениально.

На заре 60-х Уиллис Коновер, знаменитый ведущий джазовых радиопрограмм "Голоса Америки", назвал Бейкера "поэтом трубы". У него был редкостно нежный тембр, похожий на самого Чета (а как иначе?!), - трепетный, доверчивый, немного самоуглубленный, если это неуклюжее слово применимо к тембру трубы.

А еще он пел. Поющие трубачи в джазе не редкость, но Чет был один такой. Пел он романтические баллады старых авторов - Кола Портера, Роджерса и Харта, Джерома Керна и прочих, чьи песенки для американцев - все равно что для нас "Подмосковные вечера" или "Вот кто-то с горочки спустился", с той только разницей, что от них не тошнит спустя много лет. Есть такой термин "evergreens" - вечнозеленые песенки. Их-то Чет и пел - хрипловато и

с той же извиняющейся самоуглубленностью, с какой играл. Банально, затерто, но скажу - он пел душой.

ЕГО КАРЬЕРА СКЛАДЫВАЛАСЬ поначалу удачно, даже безоблачно. Но в 1959 году он открыл для себя героин. Чет и так был ходячей неуверенностью, противоречием с трубой; героин стал подпиткой всем его сомнениям.

Впрочем, ни в его интервью, ни в воспоминаниях о нем мы не найдем ни слова о "расширении сознания", о "путешествиях" - обо всем том, что связывало с тем же препаратом хиппи 60-х. Для Чета наркотики (как, собственно, и все на свете) были его личным делом. Трагедией, демоном, мучившим его всю жизнь, Большой Бедой - но его личной Большой Бедой.

Наркотик стал серьезно смешивать Чет у карты. Срывались гастроли, записи, менеджеры отказывались иметь с ним дело... Бейкера выдворили из Швейцарии, арестовали в Гамбурге. Единственным возможным тогда лекарством был метадон - заменитель "белого снадобья", оказывавший восстанавливающее действие. Чет начал принимать его, и казалось, жизнь меняется к лучшему. В 1964-м он вернулся из Европы в Штаты со второй женой и ребенком; однако время для джаза было не самое лучшее: рок отодвинул джаз на второй план, и вернуться на сцену после пятилетнего отсутствия было не так-то просто. Первые записи не принесли успеха, пластинки продавались очень плохо.

В августе 66-го два неизвестных ублюдка избивали его, изуродовав лицо и (самое ужасное для трубача) выбив почти все зубы. Красавцем его уже никто не назвал бы. Несколько лет он практически не играл - не мог; метадон уступил место героину. С 1970-го Бейкер жил на пособие по безработице (к этому времени детей у него было уже трое), но в 1973-м снова взял в руки трубу. Случайно зашел в клуб, где играл еще один великий трубач, Диззи Гиллеспи. Диззи немедленно организовал ему ангажемент в нью-йоркском клубе "Half Note". Это стало началом его возвращения.

Но с работой все равно было плохо. Бейкер уехал в Европу, где и оставался до конца жизни. Много играл, временами - с кем попало, записывался тоже много и беспорядочно; полная дискография Бейкера составляет около 200 альбомов, половина их записана в последние пятнадцать лет его жизни.

ВПРОЧЕМ, БЫЛИ У НЕГО МОМЕНТЫ, каждый из которых стоит отдельного разговора. Таким стал концерт с Джерри Маллигеном в Карнеги-холл, в 1974-м. Два музыканта встретились, как будто и не было двадцати лет, во время которых они только слышали друг о друге. Публика на джазовых концертах в Карнеги-холл особенная, она не прощает даже мелочей. И она рукоплескала; мастеров было не в чем упрекнуть.



А еще такое - в 77-м, когда пианист Дон Себески организовал ему запись альбома "You Can't Go Home Again" ("Домой возврата нет"). Эта работа очень не похожа на того Бейкера, которого знают и к которому привыкли: четыре длинные композиции, одна из которых основана на песенке, которую Чет так любил петь, - "Любовь на продажу" Кола Портера. В составе сплошь звезды: саксофонисты Майкл Брекер и Пол Дезмонд, гитарист Джон Скофилд, контрабасист Рон Картер, барабанщик Тони Уилльямс... Кто-то сказал Бейкеру, что диск переаранжирован. И впрямь: струнная группа в 12 человек, на каждой пьесе не меньше семи музыкантов - для Чета, привыкшего к камерным составам, это было не очень характерно. Бейкер не согласился: "Это же был джем! И с какими людьми!" Заглавную композицию, написанную Доном Себески по мотивам одноименного великого романа Томаса Вулфа. Чет включал в свои концерты до самой смерти.

"Каждый раз я играю, как будто это последний раз. Уже много лет. Мне немного осталось, и очень важно, чтобы те, с кем я играю - кто бы это ни был, - видели, что я отдаю все, что у меня есть. И я от них жду того же. Мне нравится играть, я люблю играть. Наверное, я для этого и родился".

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЧЕТ БЕЙКЕР жил в Голландии, стране с самым либеральным в мире законодательством о наркотиках. Мотался к семье в Америку на три недели в году, безумно любил детей и скучал о них - и все равно уезжал.

"Домой возврата нет" - это о нем. Томас Вулф писал в одном из писем: "...Хоть домой и не вернешься, дом для каждого из нас - в нашем будущем: другого пути нет".

Путь Чета Бейкера - путь безумно одинокого, много страдавшего, не очень сильного человека. Путь гениального музыканта. Не нам судить, почему он закончился так, а не иначе.

Прости ему. Господи, и упокой его душу. И спой ему тихонько на ухо: "Моя смешная валентинка, такая милая, смешная валентинка, я улыбаюсь сердцем, глядя на тебя".

Он так любил петь эту песню...

George Benson



Бенсон вообще может все - равно как и его гитара. Есть ли на свете другой поп-певец, который так много и с таким удовольствием играл бы на гитаре сугубо инструментальный, горячий, умный джаз? Есть ли другой джазовый гитарист, так искренне и успешно делающий поп-музыку? Есть ли человек, чья гитара и голос были бы абсолютно искренни - в каком бы стиле они ни выступали? Нет таких.

Джордж Бенсон является, пожалуй, одним из самых популярных гитаристов последних десятилетий. Это универсальный музыкант, одинаково хорошо владеющий разными стилями от свинга и бопа, до джаз-рока и smooth джаза. Его особая популярность объясняется еще и тем, что он является прекрасным вокалистом, создавшим ряд хитов, которые значительно расширили круг почитателей этого многостороннего музыканта. Бенсон одним из первых стал применять способ исполнения инструментальных соло в унисон с голосом. "Я же не просто играю, я еще придумал собственную технику, собственные особенные приемы. И даже если я один такой прием использую, человек, который меня знает, услышав мою игру, скажет: "О, да это же Джордж Бенсон!"

Джордж Бенсон родился в марте 1943 года в Питтсбурге, штат Пенсильвания. Его музыкальная карьера началась довольно рано, когда он 4-х летним мальчиком выиграл любительский песенный конкурс. Первую гитару ему своими руками выстругал отчим. В 8 лет он уже пел и играл на гавайской гитаре прямо на улице, в возрасте 10 лет, он записал свой первый сингл «She Makes Me Mad», выпущенный лейблом "X", компании «RCA». Так получилось, что прежде чем взять в руки гитару он уже стал певцом.

В 1959 году чернокожий вундеркинд Бенсон, образовал свой собственный вокальный ансамбль «The Altairs», исполнявший в основном ритм-энд-блюз, как, впрочем, и все другие группы, с которыми ему приходилось сотрудничать в этот период.

Тогда же юному Джорджу пришлось впервые взять в руки гитару и серьезно заняться ею, потому что в рамках данного стиля звучание этого инструмента было необходимо, а пригласить гитариста со стороны у ребят просто не было денег. Так по воле обстоятельств Джордж стал гитаристом.



В 18-летнем возрасте он услышал запись легендарного саксофониста Чарли Паркера. Возникшая в его сердце страстная любовь к джазовой музыке привела Джорджа в Нью Йорк. В 1963 году Джордж Бенсон переезжает в Нью-Йорк и присоединяется к ансамблю органиста Джека МакДаффа ("Brother" Jack McDuff) (с 1963 по 1965 годы) и относился к сфере соул- и фанк-джаза. Работа в этом составе позволила ему встретиться со многими выдающимися джазовыми музыкантами, среди которых были Джон Колтрейн и Кенни Баррел. Знакомство с записями джазового гитариста Уэса Монтгомери, ставшего кумиром Бенсона на долгие годы, перевернуло по словам Джорджа всю его жизнь. Джазовая сцена отныне становится основным местом творческих стремлений музыканта.

В творчестве Бенсона можно выделить несколько периодов. Первый начался с его дебюта в составе комбо хаммонд-органиста Джека МакДафа ("Brother" Jack McDuff) и относился к сфере соул- и фанк-джаза. В 1965-66 годах он записывает первые сольные альбомы на фирме Columbia. В 1967 году на фирме "Verve", Бенсон записывает два альбома

с ярко выраженными признаками музыки «фанк» (на одной из них прозвучала его версия стандарта Sunny, известного у нас по поздней диско-интерпретации «Boney M»). В 1968 году на фирме «Polydor» выходит альбом «Blue Benson», с пианистом Herbie Hancock, где можно слышать не только музыку в стиле актуального на тот период «хард боба», но и нечто, говорящее о приближении революции «фьюжн». Кроме того, Бенсон записывается в одной из пьес на альбоме Miles Davis “Miles in the Sky”, так же являющейся ступенькой на пути создания нового стиля. После смерти в 1968 году Уэса Монтомгери Wes Montgomery, одного из ведущих в тот момент джазовых гитаристов – , продюсер последнего Грид Тейлор (Greed Taylor) приглашает Бенсона на фирму «A&M», где Тейлор ставится задача - сделать из Бенсона новую звезду. Проект, по которому были выпущены три пластинки на этой фирме строился на аранжировках Дона Себески, во многом перенесенных с последних работ Монтомгери, и на нескольких проверенных поп-хитах. В записях были задействованы такие высококлассные сайдмены, как Джо Фаррелл (Joe Farrell), Bob James.



Говоря о раннем периоде поисков Бенсона, нельзя не вспомнить альбом “The Other Side of Abbey Road”, вышедший в 1969 году (через несколько месяцев после пластинки “Beatles” - “Abbey Road”). Он является яркой иллюстрацией того, как многие джазовые музыканты искали синтеза с захватившей внимание широкой аудитории рок-музыкой. На вопрос, не мог бы Джордж рассказать, как он записывал альбом песен “The Beatles”, Джордж твердо сказал:

" В то время считалось дурным тоном связываться с Beatles, они же играли рок. Тем более, что моя карьера в тот момент была на подъеме. Но мой продюсер послушал альбом (Abbey Road) и сказал, что, в принципе, не так уж и плохо, можно сделать весь альбом. Я сомневался, но согласился. Получилось очень неплохо". Альбом, построенный на аранжировках Дона Себески, записан большим ансамблем с секцией духовых и струнных, с соло таких музыкантов как Джордж Бенсон, Фредди Хаббард (Freddie Hubbard, Herbie Hancock и Хьюберд Лоуз (Hubert Laws. В 1970-м Грид Тейлор организует свой лейбл, на котором в период 1971-76 годов Бенсон записывает ряд великолепных альбомов: «Beyond the Blue Horizon» (1971), «White Rabbit» (1971), «Body Talk» (1973), «Bad Benson» (1974), «In Concert-Carnegie Hall» (live) (1975), «Good King Bad» (1975), «Benson & Farrell» (1976). В записи этих альбомов принимали участие такие музыканты, как Дон Себески, Джо Фаррел, Эрик Гейл, Эрл Клуэг (Earl Klugh), Рон Картер, Джек ДеДжанетт, Билли Кобэм, Херби Хенкок, Хьюберт Лаус, Стив Гэдд, Дэвид Сэнборн и братья Брекеры – то есть те, кто впоследствии станут заметными фигурами в музыке стиля «фьюжн». На этих пластинках практически отсутствует вокал Джорджа Бенсона. Работы под продюсированием Грида Тейлора на “A&M” и “СТИ” можно отнести ко второму периоду творчества Джорджа Бенсона, когда он был ближе к музыке «фьюжн», чем к так называемому тогда «поп-джазу».



Однако у Тэйлора по каким-то причинам не складываются отношения с руководством фирмы, и он решает основать собственную компанию «СТИ». Поскольку у Джорджа к этому моменту были установлены с ним прочные творческие отношения, ничего более естественного как переход Бенсона вслед за Тэйлором на «СТИ» и быть не могло.

Период сотрудничества с этой фирмой стал для Джорджа весьма результативным и принес ему первую крупную творческую удачу - присуждение премии «Grammy» в

номинации за альбом – «White “The Other Side of Abbey Road”Rabbit» признанный лучшим джазовым альбомом..

«Его пальцы порхают по струнам, как мотыльки вокруг пламени свечи»: армия поклонников Бенсона, замороженных этим танцем, начала расти еще в 60-е годы.



Тем не менее, продолжая следовать по пути мэйнстрима (основного направления в традиционном джазе), Бенсон имел довольно скромный финансовый стимул, да и вполне осознанное стремление к чему-то новому было слишком велико. Это в свою очередь дало толчок к поиску других форм и выразительных средств, что в результате привело Джорджа на фирму «Warner Bros».

В середине 70-х Бенсон заключает с «Warner Bros» контракт и тогда к нему приходит настоящий успех. В 1976 году появляется на свет пластинка «Breezin'» - легкий джаз-фанковый эксперимент, «Breezin'» который удивил своею прибыльностью и [right]широкую публику, и узкий круг джазовых критиков. Куинси Джоунс так охарактеризовал этот период: "... Не всякий артист, достигший успеха в одном жанре, готов поставить на кон карьеру и предложить свой талант другой аудитории. Джордж сделал это!".

Хотя и в дальнейшем Бенсон часто становился предтечей новых течений в музыке, он редко оставался надолго в рамках одного стилистического направления — несмотря на репутацию джазового инструменталиста, не пренебрегал экспериментами с электронными инструментами, интерпретировал известные песни в стилистике соул, фанк и даже рок-музыки.

Среди инструментальных композиций в этот альбом вошла одна песня композитора Леона Рассела «This Masquerade», занявшая 10-е место в хит-параде журнала Billboard и упрочившая престиж Бенсона-вокалиста. Это то, что называют “smooth-jazz”, хотя сама песня “This Masquerade” длится более 8 минут за счет импровизации Бенсона на гитаре, что уже само по себе не свойственно формату поп-бизнеса. В целом же пластинка заняла 1-е место в чартах популярности, а вслед за этим не заставила себя долго ждать и очередная премия Grammy.

Как сайд-мен он шел наравне с первыми звездами джаза и не только: так он записывался с Майлсом Девисом (“Miles in the Sky” 1976 г.), Херби Хенкок, Ронем Картером и множеством других в их сольных проектах.

Ближайшие 4 альбома, записанные Бенсоном на «Warner Bros». в период между 1977 и 1980 годами, неизменно входили в десятку лучших в США.

После положительного опыта подтвержденного успехом «This Masquerade» Джордж продолжил петь. На следующем диске «In Flight», также выпущенном под руководством продюсера Томми Липума и достигшего уже платинового тиража, композиций, где звучит обаятельный тембр голоса обласканного первыми лучами славы музыканта, значительно больше.



Все они были спеты настолько совершенно, что непререкаемый авторитет в области музыки fusion композитор, аранжировщик и продюсер Куинси Джонс, услышав эти записи, назвал Бенсона, как писал журнал «Blues & soul» "самым лучшим вокалистом, который заодно также и самый лучший гитарист". Особенно эффектно звучит развернутый по форме центральный номер альбома «Life Is A Ghetto», где Бенсон очень умело использует в момент импровизации комбинацию унисонного звучания голоса в манере "скэт" и гитары. Его технический уровень и исполнительское мастерство при этом выше всякой критики.

С момента выхода на фирме «Warner Bros». нескольких пластинок в стиле модного тогда fusion популярность Бенсона взлетела на такие высоты, которые ему никто никогда не предсказывал. Но этого ему показалось недостаточным. У него появились другие устремления, выходящие за рамки игры на гитаре и пения. В этот период он мечтает сняться в кино и особенно написать музыку к кинофильму. Последнему желанию Джорджа частично суждено было исполниться. Оно воплотилось в торжественной песне «The Greatest Love Of All», которая была написана Бенсоном для фильма «The Greatest» о легендарном американском боксере Мухаммеде Али.

Вскоре ему представилась возможность выступить в Белом Доме перед тогдашним президентом Джимми Картером, а это уже говорило о том, что Джордж Бенсон явно добился статуса звезды. В 1980 году, после появления 2-х двойных альбомов, Бенсон выпускает под продюсерским знаком Куинси Джонса свой очередной диск «Give Me The Night», также ставшим платиновым. Большая часть материала для этой пластинки была предложена английским музыкантом Родом Темпертоном и включала такие хиты, как «Love X Love» (вершина всех чартов того времени), «Give Me The Night» - заглавную песню альбома, ставшую 4-ым синглом Джорджа, и, наконец, потрясающую аранжировку темы джазового саксофониста Джеймса Муди «Moody's Mood». Она вдохновенно исполнена на диске Бенсоном в дуэте с популярной соул-певицей Пэтти Остин. Благодаря этим песням, пластинка получилась очень лиричной. Сам музыкант по итогам выхода этого альбома - лучший гитарист, лучший вокалист, лучший инструменталист, лучший джаз вокалист, лучший исполнитель R&B, лучшее мужское исполнение R&B и т.д.

Ряд последующих альбомов Джорджа Бенсона становятся все более и более рассчитанными на коммерческий успех. Такие пластинки, как «In Your Eyes» и «20/20» хорошо раскупались, но одновременно дали повод многим критикам обвинить музыканта в чрезмерном упрощении стиля fusion. Альбомы перестают быть революционными, как это было раньше. В это время концепции альбомов становятся очень коммерческими, гитарное мастерство уже не подается как отдельный продукт. Да и авторский материал, по мнению большинства критиков, все - таки чуть ниже качеством, по сравнению с предыдущими альбомами. Ну, наверное, у поп аудитории другое мнение.

Правда, в это же время Бенсон делает несколько записей в составе различных биг-бэндов и, благодаря им, заслуживает, по словам Дэрика Джувила, звание "великолепного джазмена". Так Джордж появляется на пластинке Фрэнка Синатры 1984 года, где прославленный певец - золотой голос Америки - исполняет джазовые стандарты под аккомпанемент оркестра Куинси Джонса.

Вдохновленный опытом своего старшего коллеги, Бенсон приглашает принять участие в записи одной композиции на своей очередной пластинке оркестр под управлением Фрэнка Фостера. Выбор пал на аранжировку известной песни французского шансонье Шарля Трэнэ «La Mer», которая в англоязычном варианте называется «Beyond The Sea».

Минуя пластинку 1986 года, оказавшуюся неудачной даже с точки зрения попсово-коммерческого направления в творчестве Бенсона, хочется подробнее остановиться на совместной работе Джорджа с его давнишним приятелем, тоже гитаристом, Эрлом Клафом.

Этот проект, осуществленный в 1987 году и названный «Collaboration», явился своего рода гитарной дуэлью двух прославленных музыкантов, роль секундантов при которых исполняли не менее именитые басист Маркус Миллер, барабанщик Хэрви Мэйсон, клавишник Грэг Филлингэйнс и перкуссионист Паулино да Коста.

Итак 1987-й год, Джордж Бенсон, находится в в поре расцвета. После мастерски сделанного альбома «Collaboration», в 1988-ом появляется новая запись уже признанного маэстро Twice The Love, не представляющая ничего принципиально нового и интересного. Насквозь компьютерная, она скорее демонстрирует возможности современной техники и уровень владения ею. Собственно же музыкальный материал ничем непримечателен. Хотя

новая версия классического произведения Кертиса Мейфилда "Let's Do It Again", а также заглавная композиция пополнили внушительный список популярнейших хитов Джорджа Бенсона. После этого альбома, видимо, и сам Бенсон почувствовал перебор в коммерции и стал готовиться к созданию действительно джазовых работ в том числе и с биг бэндом. Последовавшее вскоре турне, включавшее в себя шесть аншлаговых выступлений на "Уэмбли", было частично записано. Именно в Англии Бенсон начал работу с легендарным аранжировщиком Робертом Фарноном и музыкантами лондонского симфонического оркестра над проектом альбома популярных стандартов. Одновременно он приступил к записи пластинки джазовых стандартов, которая была очень быстро завершена благодаря энтузиазму продюсера Томми Ли Пумы и клавишника Маккоя Тайнера. В результате родился «Tenderly» - диск, увидевший свет в 1989 году. В него вошли только "вечнозеленые" темы, исполненные в традиционной джазовой манере. Скорее всего, поняв природу своего дарования, Бенсон сознательно меняет направление творчества, возвращаясь к джазовым истокам. С этого момента можно уверенно сказать, что две музыкальные линии, которым в разное время следовал Бенсон, пошли параллельно; с тех пор он движется в обоих направлениях сразу. Следующий альбом, которым Бенсон отдал дань уважения своим джазовым пристрастиям, появился в 1990 и получил название «Big Boss Band». Он был записан совместно с легендарным оркестром Каунта Бейси, которым руководил в то время блестящий саксофонист и аранжировщик Фрэнк Фостер.

Журнал «Blues & soul» так описывал первую встречу Бенсона с оркестром: "Сначала музыканты оркестра чувствовали себя напряженно в ожидании совместной работы, но он быстро покори их своим мастерским скэтом в композиции Фостера «Ready Now That You Are». В 1993 году Бенсон выпустил новый альбом "Love Remembers", в который вошли 5 песен и 7 инструментальных композиций. В работе над ним приняли участие такие звезды джаза как Фредди Вашингтон, фил Апчерч и Рэнди Брекер. Песня под названием "Come Into My World" была написана Бенсоном вместе с его сыном George Benson Стивенем Бенсоном Хью, в то время как другой его сын Робби Си Бенсон был ассистентом продюсера. Над этим альбомом работали такие известные продюсеры и звукоинженеры как Боб Джеймс, Билл Шни, Эл Шмидт, Эллиот Шайнер и Стюарт Левин. И действительно, Бенсон доказал, что он находится в прекрасной форме и любое творческое рандеву, даже с таким именитым коллективом, ему Концерт в Москве. вполне по плечу. С 1996 года Бенсон сотрудничает со студией издающей современный smooth-джаз – GRP, основателем которой был пианист Дэйв Грузин (Dave Grusin). На GRP у Бенсона вышло три альбома.

Что касается этих работ Джорджа Бенсона «That's Right» (1996 г.), «Standin' Together» (1998 г.) и «Absolute Benson» (2000 г). Это - высшей пробы fusion, вобравший в себя черты различных стилей и направлений современной музыки, включая acid - джаз. На этих работах Джордж вновь микширует джаз с ритм-н-блюзом, поп-музыкой и фанком.

Как писал все тот же корреспондент журнала «Blues & soul», главная заслуга Бенсона в том и состоит, что он в своем творчестве полностью раскрыл идею fusion, имеющего общие точки соприкосновения и с изысканной джазовой, и с популярной музыкой".

Музыкальные критики давно следящие за карьерой Джорджа Бенсона не торопятся делать однозначные выводы от прослушивания его новых работ утверждая, что Джордж всегда находится в пути. Все эти нескончаемые путешествия Бенсона от свинга и бопа до джаз-рока и smooth-джаза менее всего напоминают мучительные поиски своего пути. Пробуя свои силы в разных жанрах, Бенсон всегда остается собой - уникальным импровизатором, великолепным вокалистом и блистательным инструменталистом. Еще имеется ключевое слово, которое встречается едва ли не в каждом тексте о Бенсоне. Это английское слово "versatile", обозначающее разносторонность и универсальность, и это же слово сам Бенсон использовал на пресс-конференции, чтобы объяснить, как хороши музыканты, играющие сейчас в его группе. Эта самая разносторонность в 50-летней карьере

Бенсона проявлялась в том, какое количество разных стилей украсил своей игрой прославленный музыкант.

"Большой босс" уже дважды становился обладателем престижной музыкальной премии Grammy в номинациях "За лучший альбом" и "За лучшую ритм-энд-блюзовую композицию". Общее число его наград соперничает с количеством выпущенных им дисков (а их уже более полусотни), а армия поклонников этого музыканта исчисляется миллионами. Разумеется, немало их и в нашей стране.

В настоящее время у маэстро есть все, что-бы продолжать полноценную творческую жизнь. Бенсон заводит кучу последователей, пишет книгу, выпускает видеокассеты, где обучает своим фирменным приемам. Словом, всячески расширяет джазовую аудиторию. Джордж 38 лет живет в счастливом браке со своей женой, у него семеро (!) сыновей. 7 ноября 2002 года в Москве в Государственном Кремлевском Дворце состоялся концерт Джорджа Бенсона, который стал одним из главных джазовых событий года. Въедливая пресса очень часто упрекает Джорджа за то, что он немногий из джазовых музыкантов зарабатывает миллионы выступая на закрытых концертах перед обсолютно не джазовой аудиторией, на что он отвечает: "Да, мы часто играем на корпоративных вечеринках - в маленьких помещениях, где-то несколько сотен людей, то сотня, то вообще человек пятьдесят. Люди эти очень богатые, денег у них немерено. Так что если уж они кого-то зовут, то тех, кого они больше всего любят. Иногда вообще самолет за мной высылают, огромный Boeing 777, на котором я лечу один. Мы для них играем, и прямо видно, как они становятся счастливы от нашей музыки. Так в чем разница?".

Biography by Richard S. Ginell

George Benson is simply one of the greatest guitarists in jazz history, but he is also an amazingly versatile musician; and that frustrates critics to no end who would paint him into a narrow bop box. He can play in just about any style — from swing to bop to R&B to pop — with supreme taste, a beautiful rounded tone, terrific speed, a marvelous sense of logic in building solos, and, always, an unquenchable urge to swing. His inspirations may have been Charlie Christian and Wes Montgomery — and he can do dead-on impressions of both — but his style is completely his own. Not only can he play lead brilliantly, he is also one of the best rhythm guitarists around, supportive to soloists and a dangerous swinger, particularly in a soul-jazz format. Yet Benson can also sing in a lush soulful tenor with mannerisms similar to those of Stevie Wonder and Donny Hathaway; and it is his voice that has proved to be more marketable to the public than his guitar. Benson is the guitar-playing equivalent of Nat "King" Cole — a fantastic pianist whose smooth way with a pop vocal eventually eclipsed his instrumental prowess in the marketplace — but unlike Cole, Benson has been granted enough time after his fling with the pop charts to reaffirm his jazz guitar credentials, which he still does at his concerts.

Benson actually started out professionally as a singer, performing in nightclubs at eight, recording four sides for RCA's X label in 1954, forming a rock band at 17 while using a guitar that his stepfather made for him. Exposure to records by Christian, Montgomery, and Charlie Parker got him interested in jazz, and by 1962, the teenaged Benson was playing in Brother Jack McDuff's band. After forming his own group in 1965, Benson became another of talent scout John Hammond's major discoveries, recording two highly regarded albums of soul-jazz and hard bop for Columbia and turning up on several records by others, including Miles Davis' Miles in the Sky. He switched to Verve in 1967, and, shortly after the death of Montgomery in June 1968, producer Creed Taylor began recording Benson with larger ensembles on A&M (1968-1969) and big groups and all-star combos on CTI (1971-1976).

While the A&M and CTI albums certainly earned their keep and made Benson a guitar star in the jazz world, the mass market didn't catch on until he began to emphasize vocals after signing with Warner Bros. in 1976. His first album for Warner Bros., *Breezin'*, became a Top Ten hit on the strength of its sole vocal track, "This Masquerade," and this led to a string of hit albums in an R&B-flavored pop mode, culminating with the Quincy Jones-produced *Give Me the Night*. As the '80s wore on, though, Benson's albums became riddled with commercial formulas and inferior material, with his guitar almost entirely relegated to the background. Perhaps aware of the futility of chasing the charts (after all, "This Masquerade" was a lucky accident), Benson reversed his field late in the '80s to record a fine album of standards, *Tenderly*, and another with the Basie band, his guitar now featured more prominently. His pop-flavored work also improved noticeably in the '90s. Benson retains the ability to spring surprises on his fans and critics, like his dazzlingly idiomatic TV appearance and subsequent record date with Benny Goodman in 1975 in honor of John Hammond, and his awesome command of the moment at several *Playboy Jazz Festivals* in the 1980s. His latter-day recordings include the 1998 effort *Standing Together* and 2000's *Absolute Benson*. *All Blues* appeared in spring 2001 followed by *Irreplaceable* in 2004.

Marcia Ball

Born: Mar 20, 1949 in Orange, TX

Biography by Richard Skelly & Al Campbell



Pianist and singer/songwriter Marcia Ball is a living example of how East Texas blues meets southwest Louisiana swamp rock. Ball was born March 20, 1949, in Orange, TX, but grew up across the border in Vinton, LA. That town is squarely in the heart of "the Texas triangle," an area that includes portions of both states and that has produced some of the country's greatest blues talents: Janis Joplin, Johnny and Edgar Winter, Queen Ida Guillory, Lonnie Brooks, Zachary Richard, Clifton Chenier, and Kenny Neal, to name a few. Ball's earliest awareness of blues came over the radio, where she heard people like Irma Thomas, Professor Longhair, and Etta James, all of whom she now credits as influences. She began playing piano at age five, learning from her grandmother and aunt and also taking formal lessons from a teacher.

Ball entered Louisiana State University in the late '60s as an English major. In college, she played in the psychedelic rock & roll band Gum. In 1970, Ball and her first husband were headed West in their car to San Francisco, but the car needed repairs in Austin, where they had stopped off to visit one of their former bandmates. After hearing, seeing, and tasting some of the music, sights, and food in Austin, the two decided to stay there. Ball has been based in Austin ever since.

Her piano style, which mixes equal parts boogie woogie with zydeco and Louisiana swamp rock, is best-exemplified on her series of excellent recordings for the Rounder label. They include *Soulful Dress* (1983), *Hot Tamale Baby* (1985), *Gatorhythms* (1989), and *Blue House* (1994). Also worthy of checking out is her collaboration with Angela Strehli and Lou Ann Barton on *Antone's Dreams Come True*



(1990). Ball, like her peer Strehli, is an educated business woman fully aware of all the realities of the record business. Ball never records until she feels she's got a batch of top-notch, quality songs. Most of the songs on her albums are her own creations, so songwriting is a big part of her job description.

Although Ball is a splendid piano player and a more than adequate vocalist, "the songwriting process is the most fulfilling part of the whole deal for me," she said in a 1994 interview, "so I always keep my ears and eyes open for things I might hear or see....I like my songs to go back to blues in some fashion." As much a student of the music as she is a player, some of Ball's albums include covers of material by O.V. Wright, Dr. John, Joe Ely, Clifton Chenier, and Shirley & Lee.

In the late '90s, Ball released her final discs to be released under the Rounder banner, *Let Me Play With Your Poodle* (1997) and *Sing It!* (1998). The latter featured Ball with Irma Thomas and Tracy Nelson utilizing both solo and combined energy that generated much exposure for all three women as it was nominated for both a Grammy and a W.C. Handy Blues Award as Best Contemporary Blues Album. Ironically, while both of Ball's final Rounder releases were critically

acclaimed, she signed with Alligator Records in 2000 and released her first album for the label, Presumed Innocent, in 2001. Ball, who's established herself as an important player in the club scenes in both New Orleans and Austin, continues to work at festivals and clubs throughout the U.S., Canada, and Europe. She followed up her debut recording for Alligator with the similarly fine So Many Rivers in 2003 and a live album, Down the Road, in 2005.

Gato Barbieri



Полное имя: Леандро Дж. Барбьери (Leandro J. Barbieri)

Родился: 28 ноября, 1934, Розарио, Аргентина (Rosario, Argentina)

Жанр: Джаз

Стиль: Латиноамериканский джаз, авангард

Инструменты: Тенор-саксофон

Фирмы звукозаписи: Flying Dutchman (7), A&M (6), Impulse! (5), Sony (2), RCA (2), Doctor Jazz (2)

Гато Барбьери - второй аргентинский музыкант, сделавший существенный вклад в джаз. Первым был Лало Сифрин, в оркестре которого Барбьери играл в подростковом возрасте. История Барбьери напоминает одиссею между его родиной и Северной Америкой. В ранние годы он начинал играть в традиционных латиноамериканских ритмах; в 60-е годы повернул от традиционной музыкальной культуры в сторону освоения джазового авангарда; в 70-х вернулся к южно-американскому влиянию; играл поп и фьюжн в конце 70-х, только для того, чтобы в 80-е вернуться к истокам и обрести известность.

Североамериканская аудитория впервые услышала Барбьери, когда он извлекал из инструмента сырой, хриплый звук: в это время он находился под сильным влиянием Джона Колтрейна и Фароа Сандерса. Тем не менее, к середине 70-х его звучание приобрело более сочный оттенок, в частности, при исполнении баллады "What a Difference a Day Makes" (классическое болеро "Cuando Vuelva a tu Lado") и композиции Карлоса Сантаны "Europa". С тех пор, независимо от творческой манеры, в которой он работал, пылкий Барбьери всегда оставался одним из самых открытых и эмоциональных тенор-саксофонистов.

Семья Барбьери включала нескольких музыкантов. Но Гато не брал в руки инструмент до 12 лет. Композиция Чарли Паркера "Now's the Time", однажды услышанная им, подвигла его к занятиям на кларнете. В 1947 году семья переехала в Буэнос-Айрес, где Гато продолжал брать частные музыкальные уроки, перейдя на альт-саксофон, а к 1953 году он стал известным национальным музыкантом благодаря участию в оркестре Сифрина (Schiffrin Orchestra). Позже, в 50-е годы Барбьери возглавил свою собственную группу, перейдя на тенор-саксофон.

Его жена была уроженкой Италии, и они в 1966 году переехали в Рим. На следующий год в Париже он познакомился с Доном Черри и присоединился к его группе, всерьез увлекшись джазовым авангардом. В конце 60-х Барбьери играл в оркестре Майка Мантлера (Mike Mantler's Jazz Composers' Orchestra).

В следующее десятилетие Барбьери почувствовал необходимость нового поворота и непреодолимое влечение переложить южноамериканские мелодии, гармонии и ритмы в свою музыку. Широкую известность в джазовом мире принесли Барбьери такие альбомы, как концертный "El Pampero", записанный на студии Flying Dutchman, который исследует бразильские, афро-кубинские и аргентинские ритмы и структуры. Его эмоционально-чувственная музыка, написанная для кино, принесли ему и коммерческий успех. Очень неоднозначный фильм "Последнее танго в Париже" 1972 года сделал Барбьери итернациональной звездой и привел на фестивали в Монтре, Ньюпорте Болонью и др.

В конце 70-х контракт со студией A&M (США) вылился в серию мягких поп-джазовых альбомов, включая, пользующийся большим успехом - "Caliente!". А в 1981 году он вернулся к более интенсивному южноамериканскому звучанию, продемонстрировав это на концерте Gato...Para Los Amigos, продюсером которого стал Тео Масео.

К сожалению, утрата любимой жены Мишель, которая была его ближайшим музыкальным доверенным лицом, сделала Барбьери малоактивным до 90-х годов. И только в 1997 году он вернулся к активной жизни, заиграв со всей свойственной ему волнующей проникновенностью.

Charlie (Чарли Барнет)

Barnet



чудесной спонтанностью, которая характеризует настоящий джаз. Его музыка всегда имела бит.

Сам Барнет еще подростком перешел в джазовую веру. Его семья хотела, чтобы он учился играть на фортепиано, но ему нравились ударные и поэтому он начал колотить по шляпным коробкам своей матери, по разным горшкам и кастрюлям, разбивая их вдребезги.

Его семья была достаточно богатой. Его отец был первым вице-президентом Нью-Йоркской центральной железной дороги, и родители Чарли строили всевозможные "респектабельные" планы для своего сына. Они послали его учиться в Рамсей холл и академию Блэйра, два весьма уважаемых пансиона, и он был уже внесен в списки Йельского университета. Но это было не для Чарли. К тому времени, когда он должен был поступить в Йель, он находился уже на Юге, дуя в свой тенор-саксофон в различных местных составах.

Стиль Барнета был подвержен значительному влиянию со стороны Коулмена Хоукинса.

Когда Чарли исполнилось 12 лет, ему подарили дома саксофон строя "до", нечто среднее между альтом и тенором. "Тогда я учился играть, слушая на своей разные пластинки", говорил он. "Особенно мне нравился бэнд Флетчера Хэндерсона и когда я услышал там Хоукинса, то я, естественно, перешел на тенор".

Позже, когда он услышал, как в оркестре Дюка Эллингтона Джонни Ходжес играет на альте и сопрано, то он, естественно, подключился и к этим инструментам. Эллингтон и его бэнд вообще оказали глубокое впечатление на Барнета. Когда после нескольких лет выступлений с довольно коммерческой группой Чарли решил попробовать свои силы в сфере свинговых биг-бэндов, он построил свои аранжировки по образцу работ Дюка.

Первый значительный бэнд Чарли, сформированный еще в 1933 г., исполняя необычайно хорошие и передовые по тому времени аранжировки, которые писали два его трубача, Эдди Сотер и Тутти Камарата. В качестве вокалиста у Барнета работал Гарри фон Целл. Барнет и сам пел, причем очень неплохо. Так же он часто играл на своем тенор-саксофоне, исключительно ритмичном в его руках.

Барнет любил окружать себя вдохновенными, творческими музыкантами. Многие из них были неграми и из-за этого его бэнд не приглашали участвовать в каких-либо коммерческих радиопередачах, которые представляли в эфир именитые биг-бэнды. Он даже имел неприятности с ангажементами в определенных отелях.

В 1939 г., после того как бэнд начал выступать в знаменитом "Паломаре" в Лос-Анджелесе, там произошел пожар и этот танцзал сгорел до основания. Оркестр потерял абсолютно все - инструменты, подставки, ноты, даже униформу. Барнет махнул рукой: "Это лучше, чем быть сейчас в Польше под бомбами, падающими на голову! "

В том же 1939 г. его бэнд действительно воспылал - фигурально на сей раз. Это был год, когда он записал бурную, неистовую версию темы Рэя Нобла "Cherokee", которая вскоре стала главной темой его оркестра. В этом же году к бэнду в качестве трубача и аранжировщика присоединился Билли Мэйи.

Чарли умел находить новые таланты, он был прекрасный лидером, с которым можно работать. Он обладал большой музыкальной и личной целостностью.

В конце концов Барнет распустил свои биг-бэнд. Он осел на Западном побережье, в Палм Спрингс, и несколько лет руководил малой группой, всегда имея достаточно работы с точки зрения музыкальной занятости.

В середине 60-х г.г. он временно снова возглавил биг-бэнд, организованный специально для двухнедельных выступлений в "Basin Street East" в Нью-Йорке. В финансовом отношении у него никогда не было каких-либо серьезных неурядиц. Ему обычно удавалось почти все, что он хотел сделать.

"Я по-прежнему люблю слушать бит большого оркестра", говорил он. "Мне не нравится, когда бэнд звучит слишком абстрактно. Я считаю, что джаз должен волновать, возбуждать. Но "волновать" и "потрясать" - это разные вещи, чего не понимают молодые ребята". Чарли Барнет был одним из "молодых" долгое время.

Charlie Barnet

(глава из книги «История биг-бэндов»)

Автор – George T. Simon, перевод Юрия Верменича.



Дела оркестров шли тогда прекрасно, каждый свинговал, и я вспоминаю своих ребят - это был счастливый бэнд и даже одноразовые выступления приносили много удовольствия". Для Чарли Барнета к многим прекрасным музыкантам, которые играли в его выдающимся свинговом составе, те времена биг-бэндов действительно были сплошным удовольствием. Ибо Чарли был человеком, который верил в хорошие времена - не только для самого себя, но и для всех тех, кто окружал его. Он и его бэнд отражали счастливое, беспечное свинговое чувство, как в своей музыке, так и в своем отношении к жизни вообще. Они были дисциплинированной командой во время игры, т. к. Чарли всегда уважал музыку, и свою задачу они воспринимали вполне серьезно. Но воспринимать серьезно самих себя - нет, конечно! Это был бэнд, обладавший чудесной спонтанностью, которая характеризует настоящий джаз. Его музыка всегда имела бит. К подобно своему лидеру и его сайдменам, она всегда была красочной и яркой.

Сам Барнет был приятным молодым парнем типа голливудского героя - в действительности, он одно время пробовал сниматься в кино в качестве характерного актера и участвовал даже в двух фильмах. Но его сердце не лежало к актерской профессии, ибо оно

всегда оставалось в джазе. Еще подростком он перешел в джазовую веру. Его семья хотела, чтобы он учился играть на ф-но, но ему нравились ударные, и так он начал колотить по шляпным коробкам своей матери, по разным горшкам и кастрюлям, разбивая их вдребезги. Однако, его семья была достаточно богатой. Отец его матери, Чарльз Дэйли, был первым вице-президентом Нью-йоркской центральной железной дороги, и родители Чарли строили всевозможные "респектабельные" планы для своего сына. Они послали его учиться в Рамсей холл и академию Блэйра, два весьма уважаемых пансиона, и он был уже внесен в списки Йельского университета. Но это было не для Чарли. К тому времени, когда он должен был поступить в Йель, он находился уже на Юге, дуя в свой тенор-саксофон в различных местных составах.

По общему признанию стиль Барнета был подвержен значительному влиянию со стороны Коулмена Хоукинса. Когда Чарли исполнилось 12 лет, ему подарили дома саксофон строя «до», нечто среднее между альтом и тенором. "Тогда я учился играть, слушая на своей "Виктроле" разные пластинки", говорил он как-то Дхорджу Хоуферу. "Особенно мне нравился бэнд Флетчера Хэндersona и когда я услышал там Хоукинса, то я, естественно, перешел на тенор". Позже, когда он услышал, как в оркестре Дюка Эллингтона Джонни Ходжес играет на альте и сопрано, то он, естественно, подключился и к этим инструментам.

Эллингтон и его бэнд вообще оказали глубокое впечатление на Барнета. Когда после нескольких лет выступлений с довольно коммерческой группой Чарли решил попробовать свои силы в сфере свинговых биг-бэндов, он построил свои аранжировки по образцу работ Дюка. Как я писал в августе 1939 г. о его бэнде в "Метрономе" (под заголовком "Барнет - самый "черный" белый бэнд из всех"), он и его музыканты не делали попыток скрыть тот факт, что они копируют Дюка Эллингтона и его аранжировки, адаптируя стандарты к популярным темам под его стиль, используя приемы его саксофонной группы, а также "граул" его медных инструментов". "Барнет был настолько посвящен Дюку, что заполнил свою комнату превосходной коллекцией его записей.

Первый значительный бэнд Чарли, сформированный еще в 1933 г., исполняя необычайно хорошие и передовые по тому времени аранжировки, которые писали два его трубача, Эдди Сотер и Тутти Камарата. Третьим трубачом у него был Крис Гриффин, который через пару лет стал главной опорой медной группы Бенни Гудмена наряду с Гарри Джеймсом и Зигги Элменом. В качестве вокалиста у Барнета работал, как ни странно, Гарри фон Целл, позже ставший известным диктором на радио. Барнет и сам пел, причем пел неплохо. Его голос был несколько гнусавым но он обладал хорошим битом и хорошим чувством фразировки, и в последующие годы я не раз удивлялся, почему он больше не поет. Конечно же, он часто демонстрировал звучание своего тенора-саксофона, исключительно ритмичного инструмента в его руках. Но он мог также играть очень душевно и эмоционально, что он доказал на ряде пластинок "Колумбии", записанных им в 1934 году вместе с группой Рэда Норво. Две из них, "I Surrender, Dear" и "Night Is Blue", в частности, рекомендуется послушать и не только из-за Норво или Барнета, а потому что там были записаны три тогда еще малоизвестных джазмена - кларнетист Арти Шоу, пианист Тедди Уилсон и тромбонист Джек Дженни.

Барнет любил окружать себя вдохновенными, творческими музыкантами. К слову сказать, многие из них были неграми и из-за такого его отношения к расовому вопросу (особенно в те дни) его бэнд не приглашали участвовать в каких-либо коммерческих радиопередачах, которые представляли в эфир именитые биг-бэнды. Он даже имел неприятности с ангажементом в определенных отелях, т. к. твердо придерживался своих принципов. Не всегда у него все получалось хорошо. Тогда он попадал в сложное положение просто из-за того, что не заботился о последствиях. Но не терял при этом чувство юмора. В 1939 г., после того как бэнд начал выступать в знаменитом "Паломаре" в Лос-Анджелесе, там произошел пожар и этот танцзал сгорел до основания. Оркестр потерял абсолютно все - инструменты, подставки, ноты, даже униформу. Барнет махнул рукой: "Это лучше, чем быть

сейчас в Польше под бомбами, падающими на голову!". Затем появилась его новая свинговая аранжировка под названием "Мы - погорельцы". Через два года, также на Западном побережье, оркестру Барнета был снова нанесен урон, когда его гитарист Бас Этри и трубач Ллойд Хандлинг погибли в автокатастрофе. Хотя дела у Чарли шли в общем неплохо в середине 30-х г. г. (летний сезон 1936 г. он отыграл в "Glen Island Casino", где представил новую вокальную группу из Буффало "Modernairs", а в 1937 г. имел в своем составе таких джазовых "звезд", как Джой Кирби и Фрэнки Ньютон), но лишь в 1939 г. его бэнд действительно воспылал - фигурально на сей раз. Это был год, когда он записал бурную, неистовую версию темы Рэя Нобла "Cherokee", которая вскоре стала главной темой его оркестра. Это был также год, когда Билли Мэй присоединился к бэнду в качестве трубача и, самое главное, аранжировщика. Краснощекий, юмористичный и обладавший большим воображением Мэй и более степенный, но не менее эффективный автор инструменталок по имени Скип Мартин начали создавать нотную библиотеку для оркестра Барнета, что придало ему характерный стиль, которого он до того времени не имел.

Это были годы процветания бэнда. Он сделал большое количество записей на "Bluebird", включая такие темы, как - "Pomptone Ternpike", "Wings Over Manhattan" и "Red Skin Tumba", которая была очень похожа на аранжировку "Cherokee", а последняя принадлежала АСКАП, что вызвало некоторые осложнения, поскольку мелодии АСКАП из-за "войны" этого общества с радиокомпаниями не разрешалось пускать в эфир. Во многих записях можно было слышать вокал Мэри Энн МакКолл, неплохой певицы с джазовой окраской. Но в начале 1941 г. у Барнета появилась новая вокалистка, которая до этого записала несколько номеров с оркестром Нобла Сиссла. Ее звали Лина Хорн. Баритон Боб Кэррол, который также пел с Барнстом в то время, вспоминает, как Лина впервые пришла в оркестр: "Мы работали в театре "Виндзор" в Бронксе и что-то случилось с певицей, которая тогда у нас была. Тут кто-то вспомнил о девушке работавшей в кинотеатре, и мы послали за ней. Это была Лина. Я еще помню, что у нее были длинные, беспорядочные волосы и ее платье не было достаточно модным. Она пробежала несколько мелодий в подвале театра, а затем без всякой подготовки вышла на сцену и сделала следующее "шоу"! Она была просто великолепна".

Чарли умел находить новые таланты. К следующему году он уже собрал целую кучу выдающихся молодых музыкантов. Это были трубачи Нил Хефти, Пинатс Холлэнд и Эл Киллизн, кларнетист Бадди ДеФрэнко и пианист Додо Мармароза плюс новая певица Фрэнсис Уэйн, которой подобно Хефти суждено было стать важным участником наиболее знаменитого оркестра Вуди Германа несколькими годами позже. Затем последовали другие "звезды": вокалисты: Фред Уоррен, Кей Старр, Дэйв Лэмберт и Бадди Стюарт, пианист-аранжировщик Ральф Бернс, тромбонист Трамми Янг, гитарист Барни Кессел, басист Оскар Петтифорд, а спустя несколько лет - трубачи Кларк Терри, Джимми Ноттингэм и Док Северинсен.

Если вы поговорите с любым из этих людей, то обнаружите, что у них сохранились одинаково приятные воспоминания о тех днях с Чарли Барнетом. "Это было сплошное удовольствие", скажут они. "Чарли был прекрасный 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". Но в конце концов Барнет распустил свои биг-бэнд. Он осел на Западном побережье, в Палм Спрингс, и несколько лет руководил малой группой (секстетом или септетом), всегда имея достаточно работы с точки зрения музыкальной занятости. В середине 60-х г.г. он временно снова возглавил биг-бэнд, организованный специально для двухнедельных выступлений в "Basin Street East" в Нью-Йорке. В финансовом отношении у него никогда не было каких-либо серьезных неурядиц. Ему обычно удавалось почти все, что он хотел сделать. Сейчас у него свой дом и свой аэроплан, у него было по крайней мере десять жен и множество алиментов. В настоящее время Чарли Барнету уже за 60 (р. 1913) но

он сохранил по-прежнему все свое обаяние и живость, наряду с не умирающей любовью к пульсирующим звукам биг-бэнда, связанным с большой аудиторией. "Я по-прежнему люблю слушать бит большого оркестра", говорил он недавно. "Мне не нравится, когда бэнд звучит слишком абстрактно. Я считаю, что джаз должен волновать, возбуждать. Но "волновать" и "потрясать" - это разные вещи, чего не понимают молодые ребята". Чарли Барнет был одним из "молодых" долгое время.

Kenny Barron



Kenny Barron - Barren, Kenny (Kenneth)

b. Jun 9, 1943 in Philadelphia, PA

Genres: Jazz

Styles: Hard Bop, Post-Bop

Instruments: Piano

Tones: Cerebral, Sophisticated, Elegant

Пианист, композитор и педагог, брат Bill Barron. Играет на фортепиано с двенадцати-летнего возраста, а уже в пятнадцать с помощью брата ему удалось получить место в ритм-энд-блюзовом ансамбле под руководством Mel Metvin. В 1959 году он играл с Philly Joe Jones и Jimmy Heath, а в 1960 году в Детройте с Yusef Lateef. В 1961 году Kenny Barron перебрался в Нью-Йорк и стал регулярно появляться в составе "Five Spotс James Moody", по чьей рекомендации он был принят в оркестр Dizzy Gillespie, в составе которого объездил с гастрольями Европу и Северную Америку (1962-1966 г.г.). Некоторое время он играл со Stanley Turrentine и работал в разных составах у Freddie Hubbard (1967-1969 г.г.). К 1970 году его композиции уже были записаны Gillespie, Hubbard и Moody. С 1971 по 1975 год Kenny Barron вновь играл с Lateef, за исключением 1974 года, в течение которого он был участником секстета Buddy Rich. С 1976 по 1980 год он играл в ансамбле, руководимом Ron Carter и в начале 1980-х годов был одним из основателей группы "Sphere", в которую вошли все музыканты из состава классического квартета Thelonious Monk. С 1973 года Kenny Barron преподает в Rutgers. Он значительный пианист направления mainstream, на чей стиль наибольшее влияние оказали Tommy Flanagan и Wynton Kelly.

Diskography:

- 1973 Sunset To Dawn - Muse
- 1974 Peruvian Blue - 32 Jazz
- 1975 Lucifer - Muse
- 1975 In Tandem [live] - Muse
- 1978 Innocence - Wolf
- 1981 At the Piano - Prevue
- 1983 Green Chimneys - Criss Cross
- 1983 Imo Live - Why Not
- 1984 1 + 1 + 1 - Black Hawk
- 1984 Autumn in New York - Uptown
- 1985 Scratch - Enja
- 1985 Landscape - Baystate
- 1986 What If? - Enja
- 1986 Two as One [live] - Red
- 1988 Live at Fat Tuesdays - Enja



- 1989 Rhythm-A-Ning - Candid
- 1990 The Only One - Reservoir
- 1990 Live at Maybeck Recital Hall, Vol. 10 - Concord Jazz
- 1990 Invitation - Criss Cross
- 1991 Lemuria-Seascape - Candid
- 1991 Quickstep - Enja
- 1991 Moment - Reservoir
- 1993 Other Places - Verve
- 1993 Sambao - Verve
- 1993 Spiral - Eastwind
- 1994 Wanton Spirit - Verve
- 1996 New York Attitude - Uptown
- 1996 Swamp Sally - Polygram
- 1997 Soft Spoken Here - 32 Jazz
- 1997 First Half Highlights - 32 Jazz
- 1997 And Then Again - Jazzfest
- 1997 Live at Jazz En Tete - Space Time
- 1997 Things Unseen - Verve
- 2000 Spirit Song - Polygram
- 2001 Freefall - Verve
- 2002 Live at Bradley's - Sunnyside
- 2002 Canta Brasil - Sunnyside
- 2003 Confirmation [live] - Candid
- 2004 Images - Sunnyside
- 2004 A Table for Two - Menus And Music
- 2005 Live at Bradley's II: The Perfect Set - Sunnyside
- One Little Acorn EMI

COUNT BASIE ("КАУНТ" БЕЙСИ)



Настоящее имя: Бейси Уильям (William Basie)

Дата рождения: 21 августа 1904, Ред-Банк, Нью-Джерси, США

Дата смерти: 26 апреля 1984, Голливуд, Флорида, США

Жанр: Джаз

Стиль: Traditional Jazz, Swing, Piano Blues, Big Band

Инструменты: Фортепиано

Фирмы звукозаписи: Pablo, Verve, Roulette, Original Jazz Classics, Clef, Classics, Columbia

Музыкальные способности Каунт Бейси проявил в раннем возрасте, обучался игре на фортепиано (первой учительницей была мать, позднее для занятий приглашались частные педагоги). Избрал для себя профессию музыканта еще будучи подростком. Мечтал стать исполнителем на ударных инструментах, но в дальнейшем решил отдать предпочтение фортепиано. Выступал в местных оркестрах, участвовал в водевильных шоу в составе аккомпанирующих ансамблей.

Переехав в Нью-Йорк, работал по ангажементам в оркестре Джуна Клерка и "Сонни" Грира, а также в качестве аккомпаниатора блюзовых певиц (Клары Смит, Мэгги Джо и других). В гарлемских кабачках и клубах с увлечением слушал знаменитых негритянских страйд- и буги-пианистов - Джеймса П. Джонсона, Лакки Робертса. Посещал кинотеатр "Линкольн", в котором играл на органе "Фэтс" Уоллер. Благодаря личному знакомству и дружеским отношениям с Уоллером стал его учеником, освоил его манеру исполнения на фортепиано и органе.

В 1927 гастролировал в Канзас-Сити с шоу-группой Газел Уайт в составе инструментального квартета. Вследствие напряженной работы перенес нервное расстройство, после 4-х месяцев лечения в клинике вернулся к активной деятельности. Играл в кабаре и дансингах, около 2 лет был тапером в кинотеатре. В течение короткого времени играл в оркестре Элмера Сноудена (наряду с Джимми Харрисоном, "Дикки" Уэллсом, Бенни Картером, Отто Хардвиком, Элом Сирсом, "Дюком" Эллингтоном, Сидом Кэтлеттом и "Чиком" Уэббом).

В 1928-29 выступал как пианист-аранжировщик с ансамблем Уолтера Пэйджа ORIGINAL BLUE DEVILS (та же BLUE DEVILS), получив этот ангажемент при содействии певца "Джима" Рашинга (еще в 1927 Рашинг с некоторыми музыкантами Пэйджа и со своим квартетом встречались в свободное время для музицирования). Творческое сотрудничество с Пэйджем и Рашингом продолжал и после того, как ансамбль распался, - вместе с ними он примкнул к оркестру Бенни Моутена, одного из основоположников свингового стиля. Оркестр прекратил существование после смерти Моутена (1936), несмотря на попытку его брата, пианиста и аккордеониста Моутена, взявшего на себя руководство этим коллективом, сохранить былой престиж и популярность моутеновского бэнда.



В том же году Бейси создал собственный ансамбль из 9 человек (в основном из числа бывших участников оркестра Моутена), с которыми успешно выступал в Reno Club в Канзас-Сити. Местная студия радиовещания организовала серию передач непосредственно

из клуба. С легкой руки ведущего радиоконцертов Бейси получил титул "Каунт" ("Граф") - вероятно, по аналогии с "Дюком" Эллингтоном или Эрлом Хейнзом. Одну из таких передач услышал Джон Хэммонд, известный музыкальный критик, менеджер и меценат, первооткрыватель многих джазовых "звезд". Он дал восторженный отзыв о Бейси в журнале *Down Beat*, помог (при содействии Бенни Гудмена) организовать записи на фирме Десса, заключить выгодные контракты в Нью-Йорке.

В 1936-37 состав ансамбля постепенно расширялся (3 тубы, 3 тромбона, 5 саксофонов и ритм-группа). Флетчер Хендерсон предоставил оркестру свои аранжировки. В 1936 играли первоклассные солисты - "Бак" Клэйтон, Гарри Эдисон, "Хот Липе" Пэйдж, Лестер Янг, Гершел Эванс, Эрл Уоррен, "Бадди" Тэйт, Бенни Мортон, "Дикки" Уэллс, "Ча" Берр и др. Ритм-группа была признана лучшей в свинге (Пол Уайтмен дал ей наименование ALL-AMERICAN RHYTHM SECTION). С оркестром выступали вокалисты Джимми Рашинг и Хелен Хьюмс, в 1937-38 - Билли Холидей (без записей на пластинки).

В 40-е годы произошел заметный спад в деятельности Бейси и его биг-бэнда в связи с условиями военного времени, непостоянством исполнительского состава, экономическими причинами. Вместе с тем увеличилась доля участия Бейси в малых ансамблях, которые он эпизодически формировал с конца 30-х годов, главным образом из музыкантов своего оркестра. Наиболее значительные из них - KANSAS CITY FIVE, -SIX, -SEVEN, а также JONES - SMITH, INCORPORATED.

К примечательным событиям, открывающим период становления Бейси как мастера комбо-джаза, относятся его выступления с малым составом в серии концертов *Spiritual To Sving* в Карнеги-холле (1939) и участие в секстете Бенни Гудмена. Кульминационный момент этого периода наступил в конце 40-х годов, когда общий кризис свинговых биг-бэндов и утрата интереса к ним со стороны публики побудили Бейси распустить свой оркестр и сосредоточиться на работе с малыми ансамблями (в основном с септетом, 1950-51).

В 1952 биг-бэнд был возрожден - начался еще один важный период в его стилиевой эволюции, новый расцвет его оркестра. Среди музыкантов - целая плеяда талантливых инструменталистов: Дж. Ньюмен, Тед Джояс, "Снуки" Янг, Генри Коукер, Бенни Пауэлл, Эл Грей, Пол Куиничет, Эдди "Локджо" Дэвис, Фрэнк Уэсс, Фрэнк Фостер, Билли Митчелл, Ф. Грин, Эдди Джонс, Гас Джонсон и "Сонни" Пэйн. С оркестром выступал певец Джо Уильямс. Мировая слава оркестра Бейси упрочилась благодаря многочисленным гастролям (в том числе в Европе - в 1954, 1956-57, 1959, 1962, 1966, 1969 и др., Японии - в 1962, Австралии - в 1965), участию в джазовых фестивалях (конец 50-х годов - Чикаго и Нью-Йорк, 1960 - *Randall's Island Jazz Festival*, 1961 - Гарлем и Франция, 1965 - Ньюпорт, 1966 - Монтерей, 1968 - Ньюпорт и Западный Берлин и др.), съемкам в кинофильмах (например *Sex And Single Girl*, 1963), активной работе на радио и телевидении.

С 1955 Бейси неоднократно занимал ведущие места в анкетах опросов публики и критики (в ряде случаев-вместе с Эллингтоном). В 1963 основал музыкальное издательство. В биг-бэнде и комбо Бейси прошли школу мастерства музыканты многих поколений.

Похожие музыканты: Erskine Hawkins, Bennie Moten, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Concord All Stars, Jay McShann, Glenn Miller

Корни и влияние: James P. Johnson, Fats Waller, Willie "TheLion" Smith

Последователи: Johnny Otis, Big Joe Turner, Burning Spear, Tito Puente, Dudu Pukwana, Bob Brookmeyer, Harry "Sweets" Edison, Michel Legrand, George Lewis, Hugh Masekela, Jay McShann, Buddy Johnson, Phil Nimmons, Al Belletto, Mike Longo, Sir Charles Thompson, Robert Lockwood, Jr., Sammy Price, Manny Albam, Maxwell Davis

Исполнял произведения: Neal Hefti, Eddie Durham, Lester Young, Jimmy Rushing, George Gershwin, Ira Gershwin, Andy Razaf, Benny Goodman, Bennie Moten, Sammy Cahn,

Gerald Wilson, Ernie Wilkins, Vernon Duke, Jon Hendricks, Oscar Peterson, Harry "Sweets" Edison, Johnny Mercer, Benny Carter, Ted Koehler

Работал вместе с: Freddie Green, Lester Young, Jo Jones, Harry "Sweets" Edison, Count Basie Orchestra, Buck Clayton, Charlie Fowlkes, Walter Page, Jack Washington, Earle Warren, Marshall Royal, Jimmy Rushing, Joe Newman, Ed Lewis, Dicky Wells, Bill Hughes, Frank Foster, Eric Dixon, Frank Wess

Дискография (альбомы):

- 1929 Basie's Basement / Bluebird
- 1932 Jive at Five / ASV / Living Era
- 1936 Super Chief / Columbia
- 1937 Good Morning Blues / MCA
- 1937 On the Upbeat / Drive Archives
- 1938 Rock-A-Bye Basie, Vol. 2 / Vintage Jazz C
- 1939 Count Basie and His Great Vocalists / Legacy / Columbia
- 1939 Blues by Basie / Columbia
- 1946 Count Basie: The Orchestra and the Octet
- 1947 Count Basie, Vols. 1-3 / RCA
- 1950 Dance Parade / Columbia
- 1950 Count Basie at the Piano / Decca
- 1952 Paradise Squat / Verve
- 1952 Count Basie / Lester Young - Live at Birdland / Jazz Panorama
- 1952 Dance Session / Clef
- 1952 Count Basie and His Orchestra Collates / Mercury
- 1953 King of Swing / Verve
- 1953 Sixteen Men Swinging / Verve
- 1954 Swinging the Fifties / IAJRC
- 1954 Class of '54 / Black Lion
- 1954 Basie [Clef] / Clef
- 1954 Blues Backstage / Clef
- 1954 The Count Basie Sextet / Clef
- 1954 Count Basie Big Band / Clef
- 1954 Count Basie Dance Session, Vol. 1 / Clef
- 1954 Basie Jazz / Clef
- 1955 Jazz Royalty / EmArcy
- 1955 The Old Count and the New Count / Epic
- 1955 Count Basie Swings, Joe Williams Sings / PolyGram
- 1955 April in Paris / Verve
- 1955 Lester Leaps InEpic
- 1955 Basie [Roulette] / Roulette
- 1955 Basie's Back in Town / Epic
- 1955 Let's Go to Prez / Epic

-
- 1955 Rock the Blues / Epic
 - 1955 Count Basie Dance Session, Vol. 2 / Clef
 - 1956 Sings Standards / Verve
 - 1956 Count Basie in London / Verve
 - 1956 Live in Basel (1956) / Jazz Helvet
 - 1956 Live / Sequel
 - 1956 The Count [Clef] / Clef
 - 1956 The Swinging Count / Clef
 - 1956 The Band of Distinction / Clef
 - 1956 Basie Roars Again! / Clef
 - 1956 Basie Rides Again! / Clef
 - 1956 Basie Bash / Columbia
 - 1956 Switzerland 1956 / Jazz Helvet
 - 1957 At Newport with Dizzy Gillespie / Verve
 - 1957 Count Basie at Newport / Verve
 - 1957 Atomic Mr. Basie / Roulette
 - 1957 The Count! / Verve
 - 1958 Basie Plays Hefti / Roulette
 - 1958 Sing Along with Basie / Roulette
 - 1958 Count on the Coast, Vols. 1-3 / Phontastic
 - 1958 Memories Ad-Lib / Roulette
 - 1958 One More Time / Roulette
 - 1958 The Atomic Band in Concert [live] / Bandstand
 - 1959 Basie Swings, Bennett Sings / Roulette
 - 1959 Chairman of the Board / Roulette
 - 1959 Basie and Eckstine, Inc. / Capitol
 - 1959 Breakfast Dance and Barbecue / Roulette
 - 1959 Everyday I Have the Blues / Roulette
 - 1959 Hall of Fame / Verve
 - 1959 Dance Along with Basie / Roulette
 - 1959 Strike up the Band / Roulette
 - 1960 Paris Jazz Concert [live] / RTE
 - 1960 Count Basie / Sarah Vaughan / Roulette
 - 1960 String Along with Basie / Roulette
 - 1960 Not Now - I'll Tell You When / Roulette
 - 1960 Count Basie & Sarah Vaughan / Roulette
 - 1960 Just the Blues / Roulette
 - 1960 Kansas City Suite: The Music of Benny Carter / Roulette
 - 1960 Easin' It / Roulette
 - 1960 Kansas City Suite / Roulette
 - 1960 Benny Carter's Kansas City Suite / Roulette

-
- 1961 First Time! the Count Meets The Duke / Columbia
 - 1961 Basie at Birdland / Capitol
 - 1962 Count Basie and the Kansas City 7 [MCA] / MCA
 - 1962 Lil' Ol' Groovemaker / Verve
 - 1962 Back with Basie / Roulette
 - 1962 Live in Sweden / Roulette
 - 1962 On My Way and Shoutin' Again / Verve
 - 1962 Count Basie in Sweden / Roulette
 - 1962 Basie: Vaughan / Roulette
 - 1962 Live in Concert / Monad
 - 1963 Frankly Basie: Count Basie Plays the Hits of... / Verve
 - 1963 Basie Land / Verve
 - 1964 Pop Goes the Basie / Reprise
 - 1964 The World of Count Basie / Roulette
 - 1965 Count Basie [Brunswick / RCA] / Brunswick
 - 1965 Basie Picks the Winners / Verve
 - 1965 Basie's Beat / Verve
 - 1965 Basie Meets Bond / United Artists
 - 1965 Our Shining Hour / Verve
 - 1966 Sinatra At the Sands [live] / Reprise
 - 1966 Count Basie with Arthur Prysock / Verve
 - 1966 Basie's Swingin', Voices Singin' / ABC [Import]
 - 1966 Inside Basie Outside / VSP
 - 1966 Great Concert of Count Basie and His... [live] / Festival
 - 1966 ShowtimeMCA
 - 1966 Basie's Beatle Bag / Verve
 - 1967 Straight Ahead / Dot
 - 1968 Live in Antibes (1968) / Esoldun
 - 1969 Jazz Fest Masters: Count Basie / Scotti Bros.
 - 1969 Basic Basie / Verve
 - 1969 Standing Ovation [live] / MCA
 - 1970 High Voltage / Verve
 - 1970 Basie on the Beatles / Happy Tiger
 - 1970 Afrique / Doctor Jazz
 - 1971 Have a Nice Day / Daybreak
 - 1972 Loose Walk / Pablo
 - 1973 Basie Jam, Vol. 1 / Pablo
 - 1973 The Bosses / Pablo
 - 1974 For the First Time / Pablo
 - 1974 Satch and Josh / Pablo
 - 1974 Basie and Friends / Pablo

-
- 1974 The Last Decade / Artistry
 - 1975 Basie and Zoot / Original Jazz
 - 1975 Fun Time: Count Basie Big Band at Montreux... / Pablo
 - 1975 Basie Jam at Montreux '75 / Pablo
 - 1975 Jam Session at Montreux, 1975 / Pablo
 - 1975 The Basie Big Band / Pablo
 - 1975 For the Second Time / Original Jazz
 - 1975 Jam Session At the Montreux Jazz Festival... [live] / Original Jazz
 - 1976 I Told You So / Pablo
 - 1976 Basie Jam, Vol. 2 / Original Jazz
 - 1976 Basie Jam, Vol. 3 / Original Jazz
 - 1977 Prime Time / Pablo
 - 1977 Kansas City, Vol. 5 / Pablo
 - 1977 The Gifted Ones / Pablo
 - 1977 Basie Jam: Montreux '77 / Original Jazz
 - 1977 Montreux '77: Art of the Jam Session / Original Jazz
 - 1977 Satch and Josh.....Again / Pablo
 - 1977 Basie in Europe / LRC
 - 1978 Milt Jackson & Count Basie & The Big Band,... / Pablo
 - 1978 Yessir, That's My Baby / Pablo
 - 1978 Night Rider / Original Jazz
 - 1978 The Timekeepers / Pablo
 - 1978 Live in Japan (1978) / Pablo
 - 1978 Big Bands, An Old Manuscript / BH
 - 1978 Rock-A-Bye Basie, Vol. 1 / BH
 - 1978 On Tour Down for Double / BH
 - 1978 Count Basie Meets Oscar Peterson / Pablo
 - 1979 Milt Jackson & Count Basie & The Big Band,... / Pablo
 - 1979 On the Road / Pablo
 - 1979 Get Together / Pablo
 - 1980 Kansas City Shout / Pablo
 - 1980 Kansas City, Vol. 7 / Original Jazz
 - 1981 Warm Breeze / Pablo
 - 1981 Kansas City, Vol. 6 / Original Jazz
 - 1982 Farmers Market Barbecue / Original Jazz
 - 1983 Me and You / Pablo
 - 1983 88 Basie Street / Original Jazz
 - 1983 Mostly Blues...and Some Others / Pablo
 - 1983 Fancy Pants / Pablo
 - 1986 Long Live the Chief / Denon
 - 1988 Autumn in Paris / Magic

- 1991 Kansas City / Pablo
- 1991 Blues for Basie / A&M
- 1992 Live at El Morocco / Telarc
- 1992 Atomic / Vogue
- 1992 Basie's Bag / Telarc
- 1992 Corner Pocket / Laserlight
- 1992 One O'Clock Jump [MCA] / MCA
- 1994 One O'Clock Jump [Four Star] / Four Star
- 1994 Live at Tilburg 1971 & Nassau 1969 / Jazz Band
- 1994 Apple Jump / Alshire
- 1994 Midnite Blue / Jazz World
- 1994 Low Life / Drive
- 1995 Basie Jam / Analogue Produ
- 1995 August 5 1958 [live] / Canby
- 1995 Basie Swing / Jazz World
- 1995 With Duke Ellington / Tristar
- 1995 Basie Boogie [Prime Cuts] / Jazz Hour
- 1995 Basie Rhythm / Hep
- 1995 All Stars '54 / Moon
- 1995 The Atomic Band Live in Europe / Bandstand
- 1995 Big Band Basie / Reference
- 1995 Live in France / RTE
- 1996 It Had to Be You / Dove
- 1996 Swingin' Machine: LiveLe Jazz
- 1996 Live at Manchester Craftsmen's Guild / Blue Jackel
- 1996 Pop Classics / Brunswick
- 1996 One O'Clock Jump [K-Tel] / K-Tel
- 1996 Unbeatable Basie Beat / Avid
- 1996 Jumpin' at the Woodside, Vol. 2 / Jazz Hour
- 1996 Makin' Whoopee / Collector's Ed
- 1997 Live: 1938 at the Famous Door NYC / Jazz Hour
- 1997 At the Royal Roost NY 1948 [live] / Drive Archive
- 1997 1938 at the Famous Door NYC [live] / Jazz Hour
- 1998 Count Basie Encounters Oscar Peterson / Original Jazz
- 1998 Live at the Sands Warner Brother
- 1998 Paris Jazz Concert 1972 [live] / Malaco
- 1999 Swing Shift / Mama Foundatio
- 2000 Cafe Society Uptown 1941 / Storyville
- The Count Basie Band And... / Verve
- Ain't It the Truth [Jazz Man] / Jazz Man
- I Got Rhythm / Vee-Jay

- Jazz Fest Masters: Scotti Bros Adventures in
- Hannah & Her Sisters / MCA Special Pr
- Swingin' at the Daisy Chain / Affinity
- Back to the Basie and the Blues / Roulette
- Everything's Comin' up Roses / Quintessence J

Сборники, компиляции:

- 1929 Count Basie in Kansas City / Camden
- 1932 Count Basie, Vol. 1 (1932-1938) / BBC
- 1936 The Essential Count Basie, Vol. 1 / Columbia
- 1936 1936-1938 / BBC
- 1937 The First Recordings He Ever Made / Sandy Hook
- 1937 At the Chatterbox: 1937 / Jazz Archives
- 1937 Big Bands / Time-Life Musi
- 1937 Listen...You Shall Hear / Hep
- 1937 Count Basie (1937) / Alamac
- 1937 The Best of Count Basie [Decca / MCA] / MCA
- 1937 The Complete Decca Recordings (1937-1939) / GRPx
- 1938 Do You Wanna Jump ...? / Hep
- 1938 At the Famous Door [live]
- 1938 Count Basie at the Famous Door (1938-1939) / Jazz Archives
- 1938 And His Orchestra (1938) / Fanfare
- 1938 The Golden Years, Vol. 1 (1938) / EPM
- 1938 The Golden Years, Vol. 2 (1939) / EPM
- 1939 1939 / Classics
- 1939 1939, Vol. 2 / Classics
- 1939 The Essential Count Basie, Vol. 2 / Columbia
- 1939 1939-1941: The JittersT / ax
- 1939 1939-1940 / Classics
- 1939 Lester Young / Charlie Christian (1939-1940)/Jazz Archives
- 1939 Cream Series: Count Basie, Vol. 2 (1937-39) / Pearl Flapper
- 1940 The Essential Count Basie, Vol. 3 / Columbia
- 1940 1940-1941 / Classics
- 1940 The Golden Years, Vol. 3 (1940-1944) / EPM
- 1942 Basie's Best [Charly] / Charly
- 1943 Count Basie V Discs, Vol. 2: 1943-1945 / Jazz Society
- 1943 Old Manuscripts, Broadcast Transcriptions... [live] / Music & Arts
- 1943 The Jubilee Alternatives / Hep
- 1944 Count Basie (1944) / Circle
- 1944 1944-1945 / Circle
- 1944 The Basie Special [live]Everybody's

-
- 1944 One Night Stand with Count Basie and Miff... [live] / Joyce
 - 1944 Beaver Junction (1944-1946) / Vintage Jazz C
 - 1944 Count Basie V Discs, Vol. 1: 1944-1945 / Jazz Society
 - 1944 One Night Stand with Count Basie [live] / Joyce
 - 1944 The Count Basie and His Orchestra (1944) / Hindsight
 - 1945 Kansas City Style / Giants of Jazz
 - 1945 Count Basie Featuring Anita O'Day & the Tadd... / EPM
 - 1945 1945-1946 [Jazz Anthology] / Jazz Anthology
 - 1946 One Night Stand with Count Basie at the... [live] / Joyce
 - 1947 Brand New Wagon: Count Basie 1947 / Bluebird
 - 1947 Greatest Hits [RCA]RCA / Victor
 - 1949 1949: Shoutin' Blues / RCA
 - 1952 Compact Jazz: Count Basie Plays the Blues [... / Verve
 - 1953 At Birdland, Vol. 1: 1953 [live] / Unique
 - 1953 At Birdland, Vol. 2: 1953 [live] / Unique
 - 1954 Americans in Sweden, Vol. 1 / Tax
 - 1954 Americans in Sweden, Vol. 2 / Tax
 - 1955 Count Basie, Lester Young & The Stars of... [live] / Jass
 - 1955 Classics / Columbia
 - 1955 The Greatest! Count Basie Plays...Joe... / Verve
 - 1955 Compact Jazz: With Joe Williams / Verve
 - 1956 One O'Clock Jump [Verve] / Verve
 - 1957 Basie Reunions / Prestige
 - 1957 The Complete Roulette Studio Count Basie / Mosaicx
 - 1957 The Count Basie Vocal Years / Roulette
 - 1957 The Count Basie Years / Roulette
 - 1957 The Best of the Roulette Years / Roulette
 - 1957 The Best of Count Basie [Roulette / Pablo] / Pablo
 - 1958 Live (1958-1959) / Status
 - 1958 The Complete Roulette Live Recordings of... / Mosaicx
 - 1959 Fresno, California April 24, 1959 [live] / Jazz Unlimited
 - 1960 The Best of Basie, Vol. 1 / Roulette
 - 1960 The Best of Basie, Vol. 2 / Roulette
 - 1960 Hits of the 50's and 60'sR / Reprise
 - 1960 Count Basie Classics / Harmony
 - 1961 The Legend / Capitol
 - 1961 The Count Basie Story / Roulette
 - 1962 The Essential Count Basie / Verve
 - 1962 The Retrospective Sessions / IA
 - 1963 This Time by Basie: Hits of the 50's / Reprise
 - 1963 More Hits of the 50's and 60's / Verve

- 1963 Compact Jazz: Standards / Verve
- 1964 Verve's Choice: Best of Count Basie / Verve
- 1964 Basie's Bounce / Ch
- 1966 Count Basie (1966) / Jazz Archives
- 1967 Broadway Basie's Way / Command
- 1969 Ain't Misbehavin' / Laserlight
- 1972 The Golden Years [live] / Pablox
- 1985 Basie in Europe / Blues Alley / LRC
- 1987 Compact Jazz: Count Basie Plays the Blues... / Verve
- 1988 Live 1954 (At the Savoy Ballroom) / Delta
- 1989 The Legend: The Legacy / Denon
- 1990 Count Basie / Fantasy
- 1991 Swing Back with Count Basie / Just For The R
- 1991 Kansas City, Vol. 8: Get Together / Pablo
- 1991 I Like Jazz: The Essence of Count Basie / Columbia
- 1992 Basie Beginnings / RCA
- 1992 Ain't Misbehavin' / Laserlight
- 1992 Jazz Collector Edition / Laserlight
- 1992 The Best of the Count Basie Big Band / Pablo
- 1992 Count Basie [Laserlight] / Laserlight
- 1992 Giants of the Big Band Era: Count Basie / Pilz
- 1993 The Golden Years, Vol. 1 (1937) / Jazz Archives
- 1994 1936-1941 / Classics /
- 1994 Verve Jazz Masters, Vol. 2 / Verve
- 1994 The Indispensable Count Basie / RCA
- 1994 Indispensable Count Basie, Vol. 5 & 6... / RCA
- 1994 The Complete Atomic Basie / Capitol
- 1994 Basie's Best! [Sony Special Products]S / ony Special P
- 1995 1945-1948 / Jazz Archives
- 1995 1938, Vol. 6 / Masters of Jaz
- 1995 Essential / Delta
- 1995 The Soloist 1941-1959 / Musidisc
- 1995 Count Basie & His Orchestra 1937 / Chick Webb... / Forlane
- 1995 1938, Vol. 7 / Masters of Jaz
- 1995 1929-1937, Vol. 3 / Masters of Jaz
- 1995 1937, Vol. 4 / Masters of Jaz
- 1995 1929-1930, Vol. 1 / Masters of Jaz
- 1995 1930-1932, Vol. 2 / Masters of Jaz
- 1995 Basie Boogie / [Excelsior]
- 1995 Jazz 'Round Midnight / Verve
- 1995 The Best of Count Basie / Denon

- 1996 Original Historic Recordings / EPM Musique
- 1996 Golden Hits / Intercontinent
- 1996 The Best of Early Basie / Decca
- 1996 1936-1944 / Best of Jazz

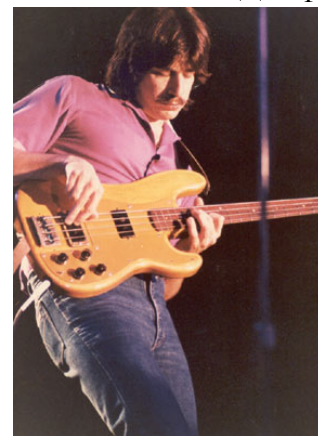
Jeff Berlin



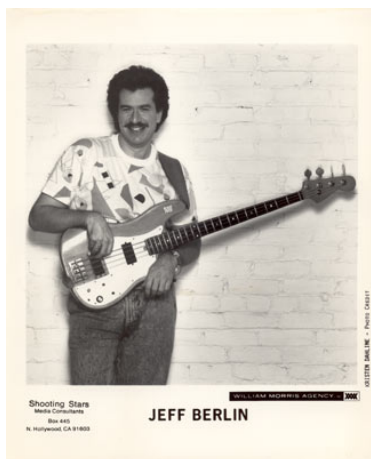
Родился в 1953 году в семье профессиональных музыкантов: отец был оперным певцом, мать – пианисткой. Вначале играл на скрипке, а с 14 лет взял в руки бас-гитару. Учился, как и многие другие, в Беркли. В середине 70-х некоторое время выступал в трио с гитаристом Алланом Холдсвортом и барабанщиком Тони Уильямсом (оба эти имени давно стали референсными). Впоследствии был сайдменом у множества известнейших джазменов, один список которых внушает уважение: органист Pat Martino, аранжировщик Gil Evans, маэстро Toots Thielemans, гитаристы Al DiMeola, George Benson, Earl Klugh, Larry Coryell, клавишник Bob James, саксофонист Dave Liebman, флейтист Herbie Mann, перкуссионист Ray Barretto, Brecker Brothers и т.д. В 90-х годах выступал в турне вместе с Yes, Билли Кобэмом и Джоном Маклафлином. Его постоянными

партнёрами по клубным сессиям были гитаристы Скотт Хендерсон и Френк Гэмбл. Кстати, вместе со Скоттом, Т. Лавитцем (клавишные) и барабанщиком Стивом Смитом Джефф записал альбом *Players* (1987). Джефф – универсальный музыкант, способный играть любую музыку: лишним подтверждением этому служат его выступления с Френком Заппой и Биллом Бруфордом.

В самом конце прошлого года, в последней декаде декабря, в Японии вышел новый альбом Джеффа *Ace Of Bass*, продюсером которого явился другой великий басист Брайан Бромберг. В феврале уже этого года вышел альбом-коллаборация *Boston T Party*, на котором вместе с Джеффом записались барабанщик Деннис Чемберс, Т. Лавитц и гитарист Дэвид Фиуцински (в скором времени вы познакомитесь с проектом Фиуцински-Медески).



Award winning bass player Jeff Berlin is a legend of the electric bass. Simply put, he is considered by many to be the finest electric bass player in the world.



Jeff is known as a major innovator through his incisive playing through recordings and performances for the last thirty years. Jeff has performed with artists as diverse as Billy Cobham, John McLaughlin, Jermaine Jackson, Issac Hayes, Bill Bruford, Yes, Allan Holdsworth, Toots Thielemans, Larry Coryell, David Liebman, Arturo Sandoval, Michael and Randy Brecker, Mike Stern and Bill Frisell. He has jammed with the super-stars of jazz and rock, from Pat Metheny, Van Halen, Rush, pianist Bill Evans, Jaco Pastorius, Stanley Clarke, and was even asked to do a television show with pop singer Donnie Osmond.

The founder of The Players School of Music in Clearwater, Florida, Jeff has been at the front of music education for two decades. He has appeared at clinics throughout the world, and has been featured in *Bass Player Magazine*, *Downbeat*, *Musician*, *International*, *Modern Drummer*, *Chitarre*, and a host of others. The owner and president of Dean Guitars was such a fan that he offered to build Jeff a model bass that is now being sold world-wide, called simply, the "Jeff Berlin" by Dean.

His numerous recording credits include albums with Bill Bruford, Yes, Allan Holdsworth, Kazumi Watanabe, George Benson, Patty Austin, plus a host of different style record dates. He has appeared on many television and radio shows worldwide. He has put out four highly acclaimed records, *Champion*, *Pump It!*, *Taking Notes* and *In Harmony's Way*. The amazing new CD *Lumpy Jazz* is a Bass Masterpiece. Featuring Jeff's regular touring group with ex- Pat Metheny drummer Danny Gottlieb and the eccentric Florida genius Richard Drexler on piano and up-right bass, this new release is simply breathtaking.

In 2004-2005, Jeff is performing all over the world to rave reviews. Jeff's playing continues to influence a new generation of bass players. His teaching continues to inspire and advance players wishing to know about the language of their art. Jeff Berlin is a master.

Biography by Scott Yanow



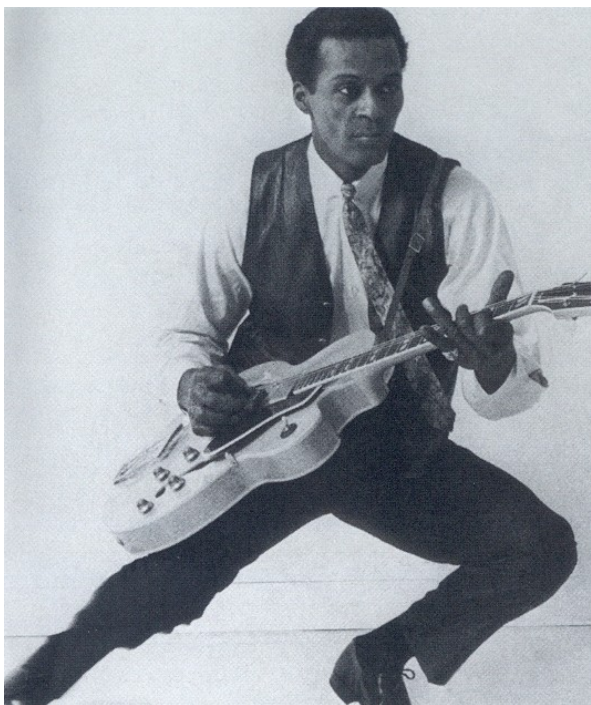
A flexible and powerful electric bassist, Jeff Berlin has been one of the major fusion bassist since the mid-'70s. His father sang opera and his mother played piano. Berlin had nine years of violin lessons starting from when he was five and was considered a child prodigy, appearing with orchestras in New York City. However when he was 14 he switched directions and began playing electric bass; Jack Bruce was an early hero. Berlin attended the Berklee College of Music for a time and then moved back to New York. For a short period he was in a trio with Allan Holdsworth and Tony Williams. In 1975 he recorded in Europe with Yes keyboardist Patrick

Moraz and then in New York he became quite busy with studio work, club dates and record sessions. Berlin played with many top musicians including Pat Martino, Gil Evans, Toots Thielemans, Al DiMeola, George Benson, Earl Klugh, Larry Coryell, Bob James, Dave Liebman, Herbie Mann, Ray Barretto, the Brecker Brothers and others. Jeff Berlin was a regular member of Bill Bruford's band (which included Allan Holdsworth) for a couple years starting in 1977; four recordings resulted. Berlin moved to Los Angeles, worked in clubs with Scott Henderson and Frank Gambale, became an educator (helping to found the Bass Institute of Technology), played rock (including with Frank Zappa) and turned down an opportunity to join Van Halen. During 1985-86 Berlin recorded two fusion/rock dates for the soon-defunct Passport label. He moved to Florida in 1990 and has since toured with Yes, John McLaughlin, Billy Cobham, Kazumi Watanabe and other musicians from a wide variety of creative genres. In addition he started and teaches at the Players School. His third set as a leader, 1997's *Taking Notes* for Denon, is Jeff Berlin's most jazz-oriented set to date.

Chuck Berry

Биография:

Певец и гитарист, один из зачинателей рок-н-ролла Чак Берри родился 18 октября 1926 года в США.



Чарльз Эдвард Берри оказал огромное влияние на всю рок-музыку (именно его называли своим кумиром и The Beatles и The Rolling Stones). Это влияние сильно и по сей день.

Берри научился играть на гитаре с самого детства, и в начале пятидесятых создал в своем городе трио, в котором он был и гитаристом, и вокалистом - а чтобы прокормиться, работал параллельно парикмахером.

В 1955 году Берри выступал в Чикаго, и там его заметил знаменитый Мадди Уотерс, который порекомендовал ему послать демонстрационные записи в фирму Chess Records. Записи эти понравились, и Берри записал свой первый сингл «Maybellene» - тема его была типично подростковой: автомобили и любовь. Его заметил и поддержал диск-жокей Алан Фрид (тот самый, который и изобрел

термин «рок-н-ролл»), он не только сотрудничал с Берри в написании материала, но и активно прокручивал эту вещь по радио, в результате журнал «Billboard» назвал Берри «самым многообещающим ритм-энд-блюз RHYTHM & (R&A)Товым исполнителем 1955 года». В 1956 году Берри снялся в эпизодической роли в фильме «Rock Rock Rock» и записал свой знаменитейший хит «Roll Over Beethoven».

1957 год был отмечен такими вещами, как «School Days» - «Школьные деньки», ставшими гимном подростков пятидесятых годов, это была первая вещь Берри, изданная миллионным тиражом, она же принесла ему известность в Великобритании; «Rock And Roll Music», «Sweet Little Sixteen» и «Johnny B Good» с тех пор кто только ни пел. Триумфальный путь Берри был отмечен съемками еще в одном фильме - его поставил Алан Фрид, и он назывался «Мистер Рок энд - Ролл», - и появлением на джазовом фестивале в Ньюпорте. Однако тогда же начались и его столкновения с законом: в середине пятидесят девятого его арестовали за то, что он увез из дома несовершеннолетнюю девушку; одна из девушек, работавших в принадлежавшем ему ночном клубе, призналась полиции, что Берри заставлял ее подрабатывать проституцией, и т.п. Все эти истории удавалось не доводить до суда, но в 1962-1963 годах Берри все же посидел в тюрьме. К этому времени интерес к творчеству Берри несколько снизился, но в финансовом отношении дела его шли успешно, так как он создал в штате Миссури огромный центр развлечений «Берри-парк».

Пока Берри пребывал в заключении, вещи его продолжали исполняться - тогда молодыми и начинающими The Beatles, The Rolling Stones и прочими британскими группами: песни Берри ежедневно звучали по британскому радио.

Поэтому когда в 1964 году Берри вышел из тюрьмы, он сразу же начал гастролировать и записываться: он снова был на пике интереса. Последовала цепь хитов: «Nadine», «No Particular Place To Go», «You Never Can Tell», «Promised Land».

Фирма Mercury Records обратилась к Берри с предложением, от которого он не мог отказаться: 50 тысяч долларов аванса за то, что он уйдет от Chess. Берри всегда уважал наличность, но этот аванс, пожалуй, был единственным, что ему удалось заработать на этой фирме: его подталкивали к различным экспериментам, в том числе и к работе с блюзовыми группами, вроде Steve Miller Band, и конец шестидесятых был отмечен полным отсутствием хитов. Однако в шестьдесят девятом Берри несколько подправил свой имидж выступлением на рок-фестивале в Торонто на одной сцене с Джоном Ленноном и другими великими, а в 1970-м Берри вернулся на фирму Chess и сразу же выпустил хит «Tulane».

В 1972 году выпустил альбом «The Chuck Berry London Sessions», который стал самым раскупаемым из его альбомов, а песня из него «My Ding-A-Ling» возглавила хит-парады США и Англии. Остаток десятилетия Берри провел в относительной тиши - он, в основном, издавал перезаписи своих старых вещей, сыграл самого себя в очередном фильме Фрида и выступил перед президентом Картером в Белом доме - а спустя месяц снова угодил в каталажку: он был осужден на четыре месяца за неуплату налогов.

50-летие Берри было отмечено в 1986 году концертом в его родном Сент-Луисе, концерт организовал Кейт Ричарде из The Rolling Stones, и на нем выступали все звезды рока. Концерт был снят на пленку, к этому времени издали автобиографическую книгу Берри, а он в многочисленных интервью заявлял, что пора, мол, и на покой.

А в 1990-м почетного пенсионера рок-н-ролла... снова арестовали: оказывается, увлечение юными девами с годами не слабеет... В середине 90-х Чак Берри предпринял клубное турне по Европе (в рамках которого ему пришлось выступить в громадном зале в Москве), почти все средства от которого пошли на покрытие всевозможных судебных издержек и штрафов, всю жизнь преследующих почтенного рок-н-рольщика.

Big Mama Thornton



Настоящее имя - Гертруда Мелисса Никс Приджетт (Gertrude Melissa Pridgett). Родилась в Коламбусе, штат Джорджия, в семье музыкантов. В 14 лет начала выступать в местном полупрофессиональном шоу для черных. Блюз услышала два года спустя в сент-луисском театре; в то время это была совсем новая для города музыка, привлекавшая необычной формой и свободой импровизации в текстах. Характерный для блюза сплав грусти и иронии великолепно подходил к ее низкому, богатому оттенками голосу, и Гертруда вскоре становится профессиональной исполнительницей и популяризатором блюза.

"Мамочкой" Рейни ее прозвали после того, как в 1904 году она выходит замуж за "Папочку" Уилла Рейни (William "Pa" Rainey). Они путешествуют вместе, назвав свое шоу "Ма и Па Рейни, убийцы блюза" - Rainey and Rainey, Assassins of the Blues. Через некоторое время Ма начинает выступать одна, и ее имя становится все более популярным. В 1923 году она подписывает контракт с лейблом "Paramount Records", в то время еще скромным отделением мебельной фирмы. Их сотрудничество продолжалось всего шесть лет, за которые, однако, было издано около ста записей, а "Парамаунт" не без ее помощи превратился в крупнейшую звукозаписывающую компанию того времени.

Одно время Ма работала с оркестром известного пианиста и композитора Томаса Дорси, но в основном предпочитала выступать и записываться со своим собственным довольно расхлябанным бэндом, в часто меняющийся состав которого входили многие музыканты, известные по записям Бесси Смит (Bessie Smith): Бастер Бейли (Buster Bailey), Дон Редман, Джо Смит, Чарли Грин. Существует одна запись с молодым Луи Армстронгом (Louis Armstrong).

На протяжении многих лет Ма Рейни оставалась настоящей звездой и символом блюза для чернокожих южан, хотя на пике популярности женского блюза пела и для белой аудитории. Ее называли "дикой кошкой Парамаунта" и "женщиной с золотым ожерельем": ее фирменное украшение было сделано из золотых долларов. Она всегда любила роскошные платья и украшения. Это была невысокая полная женщина с очень темной кожей и буйной копной вьющихся волос. Поскольку публика предпочитала артисток с более светлой кожей, Ма пудрилась и румянилась ("Тяжелая это работа - выглядеть, как я, - говорила она. - Нужен час, чтобы накраситься, и час, чтобы смыть всю эту ерунду").

Немногим известно, что Ма имела семерых приемных детей. Гораздо шире обсуждается ее предполагаемая бисексуальность; как правило, в доказательство приводят два факта из ее биографии. На рекламе пластинки с песней "Prove It On Me", изданной в 1928 году, Ма, одетая в мужской костюм, флиртовала с двумя девушками, что вполне соответствовало тексту песни: "хочу доказать себе, что могу изображать мужчину". В 1925-м она была арестована в Чикаго за "неприличную вечеринку" с участием хористок ее же труппы. Что тут сказать? Не очень корректно судить о личной жизни человека по его песням, а тем более по рекламе, но: почему бы и нет? Блюз - суровая музыка, и правильная блюзовая леди просто не может не быть несколько мужеподобной - опять же, голос низкий нужен и всякое такое, в особенности бурный темперамент. Вот и тетя Бесси Смит тоже не чуралась своих хористочек, а Биг Мама Торнтон (Big Mama Thornton) - вообще непонятного пола существо. Наводит на мысли... Наверное, просто хорошим артистом становится тот, кого много...

Но вернемся к Мамочке. Ее карьера продолжалась до 1935 года, когда уже очевиден стал упадок женского блюза как жанра, да и возраст приближался к пенсионному. Вернувшись в родной город, Ма приобрела два небольших театра, которыми и управляла до самой смерти. Умерла она в 1939 году от сердечного приступа. Некролог в местной газете гласил, что род ее занятий был - домохозяйка...

Музыкальные заслуги Ма Рейни были оценены лишь полвека спустя: в 1983 году ее имя включено в Зал славы организации "Blues Foundation", а в 1990-м - в Зал славы рок-н-ролла.

Big Time Sarah



В блюзе гораздо больше было спето о женщинах, чем женщинами – блюза. Big Time Sarah – это одна из немногих представительниц "слабого пола", которым удалось отвоевать значительную территорию у мужчин. Ее манера пения – это эмоциональные выкрики, вдохи медленного блюза и яркие, воздушные аранжировки, дающие простор для вокального выражения. Последний альбом Сары "Blues in the Year One-V-One" был назван критиками "Невероятным подарком от дивы Чикагского блюза, у которой нет никаких пределов".

«Я слушала, как люди поют, поют блюз, и мне нравилось то, что я слышала.... Так я стала петь блюз сама».

Историю этого музыканта можно назвать классической моделью карьеры блюзового исполнителя, если бы не одно «но» – эта история о женщине в блюзе. Big Time Sarah – под таким именем блюзовый мир знает ее уже

около трех десятков лет.

«Почему меня зовут Big Time Sarah? Я хочу, чтобы меня было больше, чем сейчас». К сожалению, сложностей с Big Time Sarah этим гораздо больше, чем возможностей. «У всех женщин – блюзовых исполнительниц есть проблемы, такие же, как местечковых артистов. Рекорд-компании, клубы, агенты с гораздо большим удовольствием дают шанс мужчинам. Почему? Считается, что нет блюзовых исполнительниц, которые могли бы перепеть мужчине, хотя женщина может сделать для блюза столько же, а иногда и больше. Я мечтаю, чтобы женщины получили шанс доказать, что они тоже способны на многое».

Пресса:

«Чикагская блюзовая исполнительница Сара Стритер имеет не только мощный и выразительный голос, но и благословлена воспоминанием о великой Etta James. Используя сочетание блюза, соула и джазовых стандартов, она представляет каждый жанр с изумительной вокальной ловкостью».

«Сара Стритер появилась на свет в маленьком городке Колдуотер. С самого раннего детства начав петь госпелы в церковном хоре, вскоре она познакомилась с волшебным миром чикагского блюза благодаря одной из своих многочисленных тетушек.

Карьера блюзовой певицы началась для Сары в 70-х годах двадцатого века. Сперва она выступала в клубах вместе с такими звездами, как Ленни Брукс, Альберт Кинг и Сан Силз.

Но самый большой прорыв в творчестве Сары произошел после ее знакомства с Саннилендом Слимом. «Однажды вечером я пошла послушать, как поет Санниленд. Это было невероятно». Их встреча закончилась тем, что Санниленд прослушал Сару в студии и без колебаний пригласил ее к себе в группу.



Вскоре Сара уже самостоятельно выступала с концертами в Европе, ни на секунду не забывая о том, кому она обязана «выходом в люди». Она создала собственную группу The Big Sarah Express.



Изображая в своем пении жесткость, Сара переходит с мелодичного исполнения на вопящий вокал, с низкого сиплого голоса — на традиционную блюзовую манеру. Она трясет бедрами, заказывает между песнями выпивку и вызывает людей из аудитории на певческие конкурсы.

Основная тема ее песен — проблемы взаимоотношений мужчины и женщины.

«Big Time Sarah настолько амбициозна, насколько это заявлено в ее имени. Она очень хорошо использует высокоэнергичный стиль», — замечает Pulse!

«Прекрасное дополнение к любой блюзовой коллекции», — считает Blues Beat.

«Используя сочетание блюза, соула и джазовых стандартов, она представляет каждый жанр с изумительной вокальной ловкостью», — подытоживает The New Review of Records. ”

Terence Blanchard

Born: Mar 13, 1962 in New Orleans, LA

Genres: Jazz

Styles: Hard Bop, Post-Bop

Instruments: Trumpet

Tones: Organic, Stylish, Elegant



Теренс Бланшард родился в Нью-Орлеане 13 марта 1962 г. и с 5-летнего возраста уже обучался игре на фортепиано. В 14 он начал играть на трубе, на следующий год - брать уроки композиции. Бланшард учился в Нью-Орлеанском центре искусств, а в 1980-м выиграл конкурс на стипендию им. Пи Ви Рассела в университете Ратгерс (Нью-Джерси). Во время обучения он уже гастролировал с биг-бэндом ветерана-вибрафониста Лайонела Хэмптона, а в 1982-м сменил Уинтона Марсалиса в составе Jazz Messengers барабанщика Арта Блэйки (кстати, Марсалис в свою очередь в 1980 г. сменил там Валерия Пономарева, работавшего у Блэйки с 1977 г.). Бланшард оставался у Блэйки до 1986 г., после чего ушел из ансамбля вместе с саксофонистом Дональдом Харрисоном, с которым образовал собственный квинтет и выпустил три своих первых сольных альбома.

Бланшард успешно работает в кино, регулярно сотрудничая с культовым афроамериканским режиссером Спайком Ли. Он появлялся как актер в фильмах Ли "Do The Right Thing" и "Mo' Better Blues", но славу ему принесла написанная им музыка для других фильмов Спайка Ли - "Jungle Fever" и "Malcolm X".

“К своим 40 годам джазовый трубач и композитор Теренс Бланшард (Terence Blanchard) достиг столь многого, на что иным не хватило бы и трех жизней. В 2000-м году журнал Down Beat назвал его трубачом и артистом года, его альбом 2000 года Wandering Moon, тепло встреченный критиками, был назван альбомом года. Кроме того, Бланшард неоднократно номинировался на Грэмми и как сольный музыкант, и как кинокомпозитор - он написал музыку почти к тридцати кинокартинам!



Его музыка звучит в выпущенной в 1997 году драме Eve's Bayou, где сыграл Сэмюэл Джексон, он работал над аудиорядом к документальной картине о серийном убийце Давиде Берковице (1999), и над музыкой к мистерии в стиле Хичкока "Первородный Грех" (Original Sin, 2001 с Антонио Бандеросом и Анжелиной Джоли в главных ролях).

Как джазовый трубач работает над саундтреком к фильму? "Это началось совершенно неожиданно", смеется Бланшард. "Я был просто сессионным музыкантом при работе над фильмом Спайка Ли (Spike Lee). Случайно он услышал, как я наигрываю на фортепиано свою пьесу. Он спросил меня, может ли он использовать ее в фильме. И, в конце концов, эта композиция стала главной темой в фильме Jungle Fever".

Biography by Scott Yanow

Although he originally rose to prominence in the shadow of Wynton Marsalis, Terence Blanchard was one of the first "Young Lions" to develop his own sound, mixing in elements of Freddie Hubbard and Marsalis. He studied piano from the age of five and took up trumpet in 1976. Blanchard was with Lionel Hampton during 1980-1982 and then replaced Marsalis with Art Blakey's Jazz Messengers. He found fame while with Blakey during 1982-1986, and then co-led a group with Donald Harrison. After taking time off to work on his embouchure (and returning with a greatly increased range), Blanchard became active writing film scores for Spike Lee. He played in the films *Do the Right Thing* and *Mo' Better Blues*, and then wrote for *Jungle Fever* and *Malcolm X*, launching a lucrative second career. Fortunately,

Blanchard has not neglected his own playing and he has recorded several superior sets of advanced hard bop music.

Discography:

- 1983 New York Second Line - George Wein Collection
- 1984 Discernment - George Wein Collection
- 1986 Nascence - Columbia
- 1986 Fire Waltz: Eric Dolphy and Booker Little Remembered [live] - Pro Arte
- 1986 Eric Dolphy & Booker Little Remembered Live at Sweet Basil, Vol. 1 - Evidence
- 1986 Eric Dolphy & Booker Little Remembered Live at Sweet Basil, Vol. 2 - Evidence
- 1987 Crystal Stair - Columbia
- 1988 Black Pearl - Columbia
- 1992 Malcolm X [Original Score] - 40 Acres & A Mule
- 1992 The Malcolm X Jazz Suite - Columbia
- 1992 Terence Blanchard - Columbia
- 1993 The Billie Holiday Songbook - Columbia
- 1993 Simply Stated - Columbia
- 1994 Romantic Defiance - Columbia
- 1995 The Heart Speaks - Columbia
- 1995 Clockers: Original Orchestral Score - Sony
- 1999 Jazz in Film - Columbia
- 2000 Wandering Moon - Columbia
- 2001 Let's Get Lost: The Songs of Jimmy McHugh - Sony
- 2003 25th Hour - Hollywood
- 2003 Bounce - Blue Note
- 2005 Flow - Blue Note
- Maiden Voyage: Music of Herbie Hancock – Projazz

Blakey, Art



Born: Oct 11, 1919 in Pittsburgh

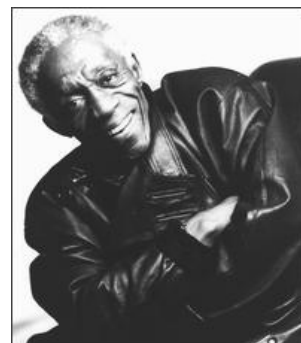
Died: Oct 16, 1990 in New York, NY

Барабанщик, джазмен

В школе обучался на фортепиано, но потом перешел на барабаны. Первое время он находился под влиянием одного из популярнейших барабанщиков 30-х годов Чик Уэбба (Chick Webb). Начиная с 1942 года, Блейки попадает в профессиональную джазовую среду высокого уровня. Он играет в составе известной пианистки Мери Лу Уильямс (Mary Lou Williams), затем в бэндах Флетчера Хендерсона (Fletcher Henderson) и Билли Экстайна (Billy Eckstine). Пройдя в этих известных биг-бэндах отличную школу свинга, Арт Блейки оседает в Нью-Йорке, где зарождается новый вид модерн-джаза – "бибоп".

Он входит в круг таких новаторов как Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи и Майлз Дэвис и становится бопером. Первый состав, с которым Арт начал создавать свою программу, назывался "Seventeen Messengers", но вскоре он переименовал его в "Jazz Messengers", ставший историческим ансамблем на долгие времена. В 1955 году Блейки стал тесно сотрудничать с пианистом и композитором Хорасом Силвером (Horace Silver), новатором в области "фанки-джаза". В тот период их общий состав был известен как "Horace Silver and the Jazz Messengers".

Расставшись с Силвером, Блейки оставался лидером собственного ансамбля до конца своих дней – до 16 октября 1990 года. Он продолжал играть до глубокой старости, абсолютно глухим, используя слуховой аппарат. Арт Блейки был истинным посланцем джаза (messenger – означает "посланник"). Его гастроли по всем странам мира способствовали зарождению и дальнейшему развитию этого вида музыки в самых отдаленных уголках Земного шара. В частности, в Японии, после гастролей "Jazz Messengers" джаз получил довольно широкое признание, следствием чего было открытие там филиалов известного Нью-Йоркского джаз-клуба "Blue Note". Влияние музыки его ансамбля испытали на себе и многие ведущие джазмены России. Один из отечественных музыкантов – трубач Валерий Пономарев, эмигрировавший в США в 1973 году, играл в составе "Jazz Messengers" в период с 1977 по 1979 год. Его сменил там Уинтон Марсалис (Winton Marsalis).



Трудно упомянуть всех, кто выступал вместе с Артом Блейки. Перечислим лишь часть из них: — Lee Morgan, Wayne Shorter, Freddie Hubbard, Johnny Griffin, Jackie McLean, Donald Byrd, Bobby Timmons, Cedar Walton, Benny Golson, Joanne Brackeen, Billy Harper, Bill Pierce, Branford Marsalis, James Williams, Freddie Hubbard, Keith Jarrett, Chuck Mangione и многие другие. Музыка, исполнявшаяся Артом Блейки и его "Jazz Messengers", всегда была жизнерадостной, доброй и мощной. Он был истинным соул-барабанщиком.

* * *

Вместе с Максом Роучем и Кенни Кларком входит в число ведущих исполнителей на ударных инструментах в модерн-джазе. Прошел школу свинга, но в дальнейшем придерживался ориентации прежде всего на бибоп и хард-боп (до последнего времени). Внес свой вклад в развитие кул-джаза (например, в составе комбо М. Дэвиса). Вслед за Х.

Сильвером и не без его влияния стал активным сторонником соул-фанк стиля. Постоянно стремился к расширению границ стилевой сферы хард-бопа, к обновлению и совершенствованию своей исполнительской манеры. Достиг высокого уровня виртуозного

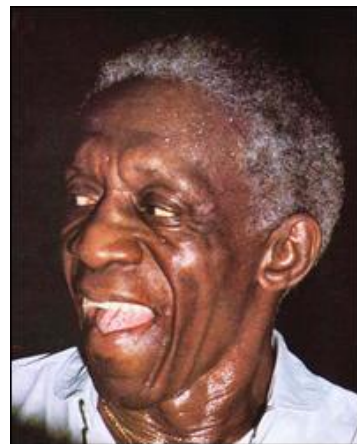


мастерства, максимальной свободы выражения в импровизации. Одним из первых вывел ударные инструменты за рамки фоновой «аккомпанирующей» функции и регулярной метрической пульсации, вступая в органичное взаимодействие с мелодическими инструментами ансамбля. Яркий представитель традиций хот-джаза, склонный к проявлениям экстремального динамизма, мощным нагнетаниям ритмического напряжения, неожиданным «вспышкам», «взрывам» энергии. Широко использовал сложные полиритмические наложения, разнообразные формы перекрестной ритмики, временные смещения, сжатия, расширения тех или иных ритмических формул, стопинг-эффекты. Продемонстрировал в соло и брейках

способность ударных инструментов выступать не только в ритмической, но и в мелодической функции, самостоятельно осуществлять разработку тематического материала.

Получив в школе несколько уроков игры на фортепиано, уже в седьмом классе был штатным музыкантом - возглавлял коммерческий оркестр, однако вскоре увлекся ударными инструментами, на которых самостоятельно выучился играть в агрессивной свинговой манере Chick Webb, Sid Catlett Ray и Bauduc. Осенью 1942 года В. заключил контракт на совместные с Mary Lou Williams выступления в Kelly's Stable в Нью-Йорке. Затем он играл в Fletcher Henderson Orchestra (1943-1944 гг.), с которым совершил большое турне по Южным штатам. Покинув Henderson, Blakey короткое время в Бостоне возглавлял биг-бэнд, после чего присоединился к организованному в Сент-Луисе новому оркестру Billy Eckstine. В годы работы с Eckstine (1944-1947) В. вместе со своими коллегами по оркестру включился в музыкальное движение - "модерн-джаз" (среди них были Miles Davis, D.Gordon, Fats Navarro). Когда Eckstine распустил свой оркестр в 1947 году, В. организовал Seventeen Messengers - репетиционный оркестр и записался с октетом, именованным Jazz Messengers, - первым из целого ряда его ансамблей, носивших это название. После этого В. совершил путешествие по Африке,

продолжавшееся, предположительно, более года, во время которого познакомился с культурой ислама. В начале 50-х годов он концентрировал и участвовал в радиопрограммах с такими музыкантами, как Charlie Parker, Davis и Clifford Brown и, что особенно важно, с Horace Silver - его добрым музыкальным гением той поры. После нескольких совместных записей в 1955 году В. и Silver создали ансамбль с участием Hank Mobley и Kenny Dorman, сохранив название Jazz Messengers. После ухода в 1956 году Silver руководство этим весьма значительным ансамблем перешло к В., который не расставался с ним вплоть до конца 80-х годов. Это была первообразная группа стиля



хард-боп, игравшая энергичный жесткий вариант бола сочевидной блюзовой основой. Многие годы ансамбль Jazz Messengers служил плацдармом для молодых джазовых музыкантов, таких как Donald Byrd, Johnny Griffin, Lee Morgan, Wayne Shorter, Freddie Hubbard, Keith Jarrett, Chuck Magione, Woody Shaw, JoAnne Brackeen и Wynton Marsalis. Помимо многочисленных гастролей и записей с Messengers, В. в 1971-1972 гг. совершил мировое турне с Giants of Jazz (с Dizzy Gillespie, Kai Winding, Sonny Stitt, Thelonious Monk и McKibben) и часто выступал как солист на Newport Jazz Festival в Нью-Йорке, особенно незабываемо его участие в "битве на барабанах" с Max Roach, Buddy Rich и Elvin Jones (1974). В. продолжал поддерживать напряженный график выступлений до 80-х годов. Среди его партнеров по ансамблю после 1982 года были Terence Blanchard и Donald Harrison, а в

1987 он руководил септетом молодых музыкантов, в котором среди прочих играли тромбонист Delfayo Marsalis и пианист Benny Green.

Blakey - один из виднейших деятелей современного джаза, выдающийся музыкант и тонкий стилист. Уже в ранних записях с оркестром Eckstine и особенно в исторических сессиях с Monk в 1947 году его игра исполнена мощи и новизны, глубокое звучание тарелок перемежается часто повторяемыми, яркими, четко расставленными акцентами на малом и большом барабанах - триплетами и cross-rhythms. Хотя В. обычно обескураживает сравнение его музыки с барабанным боем жителей Африки, он перенял некоторые из приемов исполнения во время своей поездки в Африку в 1948-1949 гг., в том числе выстукивание по боку барабана и использование локтя для изменения высоты звучания тэм-тама. Позднее он организовывал сессии с участием самых разных исполнителей на ударных, включая африканских музыкантов. Его, нашедшая множество последователей, фирменная манера подчеркивать на hi-hat каждую вторую и четвертую доли такта стала важной чертой его стиля, начиная с 1950-1951 годов. Полнозвучный и доминирующий в ансамбле барабанщик, В. внимателен и отзывчив по отношению к солистам. Его вклад в джаз в качестве открывателя и воспитателя юных талантов в течение трех десятилетий, не менее значителен, чем его весьма существенное новаторство как исполнителя на своем инструменте.

Rory Block



Born: Nov 6, 1949 in New York, NY

Genre: Blues

Styles: Contemporary Blues, Modern Acoustic Blues

Instruments: Guitar, Vocals, Slide Guitar, Producer

Similar Artists: Elizabeth Cotten, Sippie Wallace, Etta Baker, Sue Foley, Bonnie Raitt, Taj Mahal, Ry Cooder, Roy Rogers, Chris Smither, Roy Book Binder

Biography by Chris Nickson

Aurora "Rory" Block has staked her claim to be one of America's top acoustic blueswomen, an interpreter of the great Delta blues singers, a slide guitarist par excellence, and also a talented songwriter on her own account. Born and raised in Manhattan by a family that had Bohemian leanings, she spent her formative years hanging out with musicians like Peter Rowan, John Sebastian, and Geoff Muldaur, who hung out in her father's sandal shop, before picking up the guitar at the age of ten. Her record debut came two years later, backing her father on the Elektra String Band Project, a concept album. She met guitarist Stefan Grossman, who, like her, was in love with the blues. The pair would often travel to the Bronx to visit the Reverend Gary Davis, one of the greatest living bluesmen. At the tender age of 15 she left home, hitting the road in true '60s fashion and traveling through the South, where she learned her blues trade at the feet of Skip James and Mississippi John Hurt, her greatest influence, before ending up in Berkeley. It was there that she developed her slide technique (she uses a socket wrench as her slide), but she didn't record until 1975, when she released *I'm in Love* (a compilation of earlier material, *The Early Tapes 1975-76*, appeared later). After two records for Chrysalis, she recorded the instructional *How to Play Blues Guitar* for Grossman's Kicking Mule label, and later moved to then-fledgling Rounder, with whom she's had an ongoing relationship. She toured constantly, often playing as many as 250 dates in a year, which kept her away from her family — she'd married and begun having children in the early '70s — but developed her reputation as a strong, vibrant live performer, and one of the best players of old country blues in America. In 1987 the best of her Rounder cuts were compiled on *Best Blues and Originals*, which, as it said, featured her interpretations of blues classics and some of her own material. Two of the tracks, released as singles in Belgium and Holland, became gold record hits. In addition to her regular albums, Block made a series of instructional records and videos, as well as a children's record, *Color Me Wild*. Although she had been performing for a long time, the plaudits didn't really begin until 1992, when she won a NAIRD Award for *Ain't I a Woman*, a feat repeated in 1994 and 1997. In '96 she began winning W.C. Handy Awards, first for Best Traditional Album (*When a Woman Gets the Blues*), and in '97 and '98 for Best Traditional Blues Female Artist. In 1997 she was elected to the CAMA Hall of Fame, and in 1999 she received yet another



plaudits didn't really begin until 1992, when she won a NAIRD Award for *Ain't I a Woman*, a feat repeated in 1994 and 1997. In '96 she began winning W.C. Handy Awards, first for Best Traditional Album (*When a Woman Gets the Blues*), and in '97 and '98 for Best Traditional Blues Female Artist. In 1997 she was elected to the CAMA Hall of Fame, and in 1999 she received yet another

Handy Award, for Best Acoustic Blues Album (Confessions of a Blues Singer). She stills tours, although not as heavily as in earlier times, and she's often accompanied by her grown son Jordan Block who also plays on her albums.

James Blood Ulmer



Born: Feb 2, 1942 in St. Matthews, SC

Styles: Avant-Garde, Free Jazz, Avant-Garde Jazz, Free Improvisation, Crossover Jazz, Free Funk, Modern Electric Blues

Instruments: Guitar, Vocals

Джеймс Блад Алмир родился в 1942 году. Его имя в мире (в отличие от России) связано не столько с блюзом, сколько со свободным джазом. Алмир разделял творческий подход к музыке саксофониста Орнетта Колмана. Колман полагал, что пришло время отказаться от традиционных джазовых гармоний, импровизировать свободно, невзирая на атональность и отсутствие формальной логики. Так можно очень грубо описать его подход.

Пути Колмана и Алмира пересеклись в Нью-Йорке в начале 70-х. К тому времени Алмир провел 60-е годы в самой гуще прогрессивного и максимально агрессивного новейшего стиля черной музыки funk. После общения с Орнеттом Колманом и его идеями он стал поклонником описанной свободы, а гитара его зазвучала грубо, «жирно», спотыкаясь и шарахаясь подобно мечущемуся в поисках ускользающих нот саксофону. Сильнейшее влияние на звук Алмира — нехарактерно громкий и резкий для джазовой гитары — оказал Хендрикс.

Обширная дискография музыканта ведёт отсчёт с конца 70-х и наравне с интересными работами включает диски, которые можно отнести к музыкальной эксцентрике, «эксперименту ради эксперимента». В начале 80-х Алмер основал The Music Revelation Ensemble, формально существующий поныне.

В 90-е годы Алмер выпустил несколько альбомов, название которых включало слово «blues». Альбомы нельзя безоговорочно отнести к этому жанру, однако они обозначили нечто вроде обращения музыканта к собственным этнокультурным корням. В 90-е годы альбомы Алмира стали проще, музыка стала более структурирована, что можно расценивать, как охлаждение к крайностям, что есть знак творческой зрелости.

Тенденция получила завершение в релизе 2003 года «Memphis Blood: The Sun Sessions». Альбом Алмер записал в знаменитой студии «Sun Records» в Мемфисе, где работали знаменитые блюзмены и рок-н-рольщики, начиная с Эвиса Пресли и Хаулина Вулфа. Продюсером и соавтором альбома стал легендарный рок-гитарист группы «Livin' Colours» Вернон Рейд. Вся работа уложилась в 3 дня. В отличие от львиной доли записей Алмира, здесь нет саксофона, зато есть великолепная гармоника. Диск укомплектован золотой классикой — песнями Вилли Диксона, Джона Ли Хукера, Мадди Вотерса, Отиса Раша, Хаулина Вулфа.



В заключении стоит отметить, что сложная музыка оригинального гитариста необычайно популярна среди российских филофонистов. После выхода в 2003 двух альбомов «Memphis Blood» и «No Escape from the Blues» подтвердилась простая истина: Алмир, как и любой негр с электрогитарой, всегда был блюзменом, просто его путь лежал несколько в стороне от стандартного подхода, где-то в джунглях экспериментов. Значительные силы он положил на то, чтобы преодолеть притяжение блюза.

Теперь очевидно: есть особый блюз Джеймса Блад Алмира, он как нельзя ярче высвечивается на блюзовых стандартах.

Основная дискография

- 1977 Revealing
- 1978 Tales of Captain Black
- 1980 Are You Glad to Be in America?
- 1981 Free Lancing
- 1982 Black Rock
- 1983 Odyssey
- 1983 Part Time [live]
- 1986 America: Do You Remember the Love?
- 1986 Live at the Caravan of Dreams
- 1986 Phalanx
- 1989 Blues All Night
- 1990 Black and Blues
- 1992 Blues Preacher
- 1993 Harmolodic Guitar with Strings
- 1994 Live at the Bayerischer Hof
- 1997 Music Speaks Louder Than Words
- 1998 Reunion [live]
- 1998 Forbidden Blues
- 2001 Blue Blood
- 2001 Memphis Blood: The Sun Sessions
- 2003 No Escape from the Blues

Luiz Bonfa



Родился: 17 октября, 1922 в Рио Де Жанейро, Бразилия

Жанр: Латиноамериканский джаз

Стиль: Brazilian Jazz, латиноамериканский джаз, босса-нова

Инструменты: гитара

Бразильский композитор и гитарист Луиз Бонфа в 1959 году создал международный музыкальный шедевр - проникновенную балладу "Manha de carnival". Она звучит в изумительном фильме "Orfeo Negra" ("Черный Орфей"), который пересказывает древнегреческий миф об Орфее, но действие перенесено в трущобные пригороды Рио и разворачивается во время недельного карнавала. Вместе с Антонио Карлосом Жобимом и Жоао Джилберто Бонфа стал знаменитым, благодаря своим нежным ритмичным мелодиям, представляющим смесь бразильского фолка, популярной музыки и классического репертуара. В 1958-59 г.г. Бонфа концертировал с Мэри Мартин, и джаз стал играть для него всё более важную роль.

Бонфа написал десятки альбомов. Альбом "Plays and Sings Bossa Nova" - первый и единственный проект Бонфы на студии Verve, ставший классическим. Написанный в 1962 году, когда стиль босса-новы был ещё новым для американцев, альбом содержит две отличающихся друг от друга по составу участников линии. Первая представляет Бонфу и трио музыкантов, исполняющих его аранжировки и композиции. Как певец во многом он - последователь непринужденной традиции Жобима, как гитарист - утонченно свингующий и весьма отточенный, особенно в таких чудесных балладах как "Samba de Duas Notas" и "Vem So". Второй состав представляет гитару Бонфы в обрамлении оркестровок нового аргентинского композитора и аранжировщика Лало Сифрина, достигшего высочайших музыкальных вершин.

Бонфа создавал эмоционально-чувственные, мягкие мелодии, подсвеченные пастельными тонами блюза. Его музыка порождает грезы.

Альбомы в стиле босса-нова:

- 1959 Amor!: The Fabulous Guitar of Luiz Bonfa /Atlantic
- 1962 Brazil's King of the Bossa Nova and Guitar /Philips
- 1962 Luiz Bonfa Plays and Sings Bossa Nova /Verve
- 1965 Brazilianana /Philips
- 1968 Bonfa /Dot
- 1971 Sanctuary /RCA
- 1973 Jacardana /Ranwood
- 1989 Non-Stop to Brazil /Chesky
- 1991 That Bonfa Magic /Milestone
- 1991 The Bonfa Magic /Fantasy
- 2000 Introspection: Bonfa Solo Guitar /Orchard
- 2000 Bonfa Burrows Brazil /Orchard

Bossa Nova

В 1950 году композитор Антонио Карлос Жобим, находясь под влиянием американского джаза, способствовал созданию новой музыкальной формы, которая соединяла воедино мягкие бразильские ритмы с прохладно звучащими импровизациями. Мягкий ласкающий голос Жоао Джилберто превосходно дополнял красоту музыки Жобима. Фильм "Черный Орфей" ("Black Orpheus ")представил композиции Жобима североамериканской аудитории. Другими значительными популяризаторами босса-новы были гитарист Чарли Берд, тенор-саксофонист Стэн Гетц и певица Аструд Джилберто, которая вместе с мужем Жоао и Гетцом записала песню "девушка из Ипанемы" ("The Girl From Ipanema"), ставшую мировым хитом. Высший пик популярности босса-новы пришелся на середину 60-х годов, но она и сегодня остается жизнеспособным музыкальным стилем.

Некоторые выдающиеся альбомы:

- Antonio Carlos Jobim: Wave [1967]
- Sergio Mendes & Brasil '66: Greatest Hits of Brasil '66 [1966]
- Joao Gilberto: Amoroso/Brasil [1976]
- Elis Regina: Vento de Maio [1998]
- Stan Getz/Joao Gilberto: Getz/Gilberto [1963]
- Joao Gilberto: Brazil's Brilliant [1960]
- Sergio Mendes & Brasil 66: Very Best of Sergio Mendes & Brasil 66 [1997]
- Luiz Bonfá Black Orpheus 1959

Bowie, Lester



Born: Oct 11, 1941 in Frederick, MD

Died: Nov 8, 1999

Genre: Jazz

Styles: Avant-Garde, Free Jazz, Avant-Garde Jazz, Jazz-Pop, Progressive Big Band, Jazz-Funk, Free Funk, Post-Bop

Instruments: Trumpet, Flugelhorn, Leader, Multi Instruments

Similar Artists: Malachi Favors, Roscoe Mitchell, Malachi Thompson, Don Cherry, Roy Campbell, Baikida Carro

Трубач. Один из наиболее ярких последователей стиля Don Cherry. Успешно соединял (часто с юмором) элементы разных стилей - от диксиленда до авангарда, используя то "граул" - эффекты (получил прозвище "Кути Уильямс авангарда"), то атональные построения. сам себя

как то назвал "консервативным авангардистом". Брат Joseph Bowie. Он вырос в Сент-Луисе играл в школьных и армейских ансамблях а приобрел первый опыт музыканта, играя в блюзовых и ритм-энд-блюзовых ансамблях, в том числе у таких исполнителей, как Albert King и Little Milton Campbell. Учился в Линкольн - университете в Сент - Луисе и Северотехасском университете в Далласе. первыми джазовыми партнерами стали Билл Харпер, Дэвид Ньюмен, Оливер Лейк, Фил Уилсон. В 1965 году переехал в Чикаго, став там музыкальным руководителем у исполнительницы ритм-энд-блюза певицы Fontella Bass, на которой был женат. Lester Bowie является основателем "Association for the Advancement of Creative Musicians" — объединения в поддержку творческих музыкантов, где он стал вторым президентом, а в 1969 году— одним из организаторов Art Ensemble of Chicago, с которым выступал и записывался вплоть до 80-х годов. Помимо работы Art Ensemble, он руководил группами "From the Root to the Source", которая разрабатывала особый музыкальный стиль — сплав джаза, рока и госпел, и Brass Fantasy; кроме того, он играл в группе Leaders (с 1986 г.) и записывался как сайдмен с Amina Claudine Myers, Archie Shepp, Jake DeJohnette, Cecil Taylor и David Murray. Известны его контакты и с коллективом Sun Ra. В 1979 году собрал в Нью Йорке оркестр ("Lester Bowie Sho' Nuff") из 59 музыкантов. В 1978 году занял первую строчку в анкете популярности журнала Down Beat. Лестер Боуи является одним из самых оригинальных трубачей в джазе. Он владеет чрезвычайно богатым набором спецэффектов, включая игру с полузакрытыми клапанами, growls, bent notes и широким вибрато; его остроумная насмешливая манера выпукло представлена в шутливой интерпретации рок-н-рольного стандарта "The Great Pretender" (в его альбоме с тем же названием, 1981 год) и в треке "Jazz Death?" (в альбоме Roscoe Mitchell "Congliptious", 1968 год). В 1990 году выступал на фестивале в Москве с группой "Лидеры" (саксофонисты Чико Фримен, Артур Блайт, контробасист Сесил МакБи, барабанщик Фамуду Дон Мойи).

Biography by Chris Kelsey

From the 1970s until his death in 1999, Lester Bowie was the preeminent trumpeter of the jazz avant-garde — one of the few trumpet players of his generation to successfully and completely adopt the techniques of free jazz. Indeed, Bowie was the most successful in translating the expressive demands of the music — so well-suited to the tonally pliant saxophone — to the more

difficult-to-manipulate brass instrument. Like a saxophonist such as David Murray or Eric Dolphy, Bowie invested his sound with a variety of timbral effects; his work has a more vocal quality, compared with that of most contemporary trumpeters. In a sense, he was a throwback to the pre-modern jazz of Cootie Williams or Bubber Miley, though Bowie was by no means a revivalist. Though he was certainly not afraid to appropriate the growls, whinnies, slurs, and slides of the early jazzers, it was always in the service of a thoroughly modern sensibility. And Bowie had chops; his style was quirky, to be sure, but grounded in fundamental jazz concepts of melody, harmony, and rhythm.

Bowie grew up in St. Louis, playing in local jazz and rhythm & blues bands, including those led by Little Milton and Albert King. Bowie moved to Chicago in 1965, where he became musical director for singer Fontella Bass. There Bowie met most of the musicians with whom he would go on to make his name — saxophonists Joseph Jarman and Roscoe Mitchell and drummer Jack DeJohnette among them. He was a founding member of the Association for the Advancement of Creative Musicians and (in 1969) the Art Ensemble of Chicago. Bowie's various bands have included From the Root to the Source — a sort of gospel/jazz/rock fusion group — and Brass Fantasy, an all-brass, post-modern big band that's become his most popular vehicle. Bowie's catholic tastes are evidenced by the band's repertoire; on albums, they have covered a nutty assortment of tunes, ranging from Jimmy Lunceford's "Siesta for the Fiesta" to Michael Jackson's "Black and White." Besides his work as a leader and with the Art Ensemble, Bowie recorded as a sideman with DeJohnette, percussionist Kahil El'zabar, composer Kip Hanrahan, and saxophonist David Murray. He was also a member of the mid-'80s all-star cooperative the Leaders. Bowie's music occasionally leaned too heavily on parody and aural slapstick to be truly affecting, but at its best, a Bowie-led ensemble could open the mind and move the feet in equal measure.



Discography:

- 1967 Numbers 1 & 2 - Nessa
- 1969 Gittin' to Know You - MPS
- 1974 Fast Last - Muse
- 1975 Rope-A-Dope - Muse
- 1978 Duet - Improvising Artists
- 1978 The 5th Power - Black Saint
- 1978 African Children - Horo
- 1980 Esoteric hat - HUT
- 1981 The Great Pretender - ECM
- 1982 All the Magic! - ECM
- 1985 I Only Have Eyes for You - ECM
- 1986 Avant Pop - ECM
- 1987 Twilight Dreams - Venture
- 1989 Serious Fun - DIW

- 1990 My Way - DIW
- 1991 The Organizer - DIW
- 1991 Funky T. Cool T. - DIW
- 1992 Hello Dolly - Muse
- 1992 The Fire This Time [live] - In & Out
- 1999 Odyssey of Funk & Popular Music, Vol. 1 - Atlantic
- 2003 When the Spirit Returns - Dreyfus
- Z Not Two [live] – Gowi

Billy Branch



Billy Branch - один из наиболее молодых классиков блюза, продолжатель традиций James Cotton, Junior Wells - харперов-классиков, для которых свойственно современное звучание.

Официальный сайт: www.billybranch.com

William Earl Branch родился в штате Иллинойс в 1951 году, но рос в Калифорнии и как это не удивительно, не перенял West Coast звучание, характерное для тех краев. В 1969 году переезжает в Чикаго, чтобы учиться в университете(!). Впитывая музыку харперов,



пользовавшихся тогда наибольшей репутацией: Carey Bell, Big Walter Horton, Junior Wells. Кстати, место одного из них он в последствии и занял - легендарный Carey Bell уступил ему свое место в Willie Dixon All-Stars. В семидесятых образует Sons Of Blues - квартет, состоящий из блюзовых музыкантов его поколения (наиболее известные): Lurgie Bell (гитара) - сын Carey Bell'a, Freddie Dixon (бас) - фамилия и выбор инструмента говорят за все.

В конце семидесятых оставляет SOB, чтобы начать карьеру сессионного и студийного музыканта (он играет со всеми от Pinetop Perkins'a до Johnny Winter'a).



В 1990 выходит знаменитый альбом "Harp Attack!", где Billy Branch - "New Kid in the Block" встречается со всеми теми, благодаря музыке, которых он вырос как музыкант - James Cotton, Junior Wells, Carey Bell.

Советую прослушать диск 1999 года "Satisfy me" - Билли показывает все, на что способен, играя то классику чикагского блюза, то регги, то современный вариант блюза.



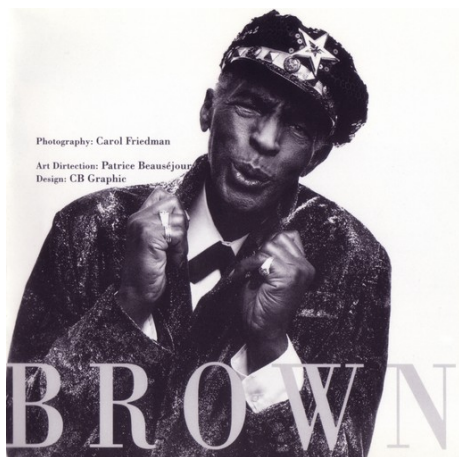
Диск 2004 года "Double Take" в дуэте с Kenny Neal - интересен своим традиционным подходом к аранжировкам, мастерским исполнением.

Константин Колесниченко [aka Wheel]
bluesharp.inkharkov.com

Sons Of Blues (S.O.B.s)

- Billy Branch - Harmonica & Vocals
- Minoru Maruyama - Guitar
- Ariyo - Piano
- Nick Charles - Bass
- Mose Rutues - Drums & Vocals

Charles Brown



“Браун Чарлз (р. 13 сентября 1922, Техас-Сити, Техас) — американский блюзовый певец, пианист, типичный представитель вест-кост-блюза (стиля западного побережья).

В отличие от большинства блюзменов 40-х годов Чарлз Браун происходит из семьи, принадлежавшей к среднему классу. Он получил редкое в то время среди афро-американцев разностороннее образование. Брал уроки классического фортепиано. По конкурсу был удостоен государственной стипендии для изучения химии и получил степень бакалавра. Преподавал естественные науки и математику в старших классах школы. Во время Второй мировой войны проходил службу в химических лабораториях вооруженных сил США. После демобилизации поступил в Калифорнийский университет. Для заработка играл на фортепиано в вечерних клубах. Затем переехал в Лос-Анджелес, где днем работал лифтером, а вечерами играл в клубах. Присоединился к трио гитариста Джонни Мура THREE BLAZERS, являвшемуся блюзовым отражением известного трио Нэта «Кинг» Коула, игравшего на грани джаза и поп-музыки.

Первые записи вышли в 1945. В 1946 записана песня Брауна *Drifting Blues*, считаемая ныне блюзовым стандартом. В ритм-энд-блюзовом хит-параде песня достигла 2-й строки, а авторитетный журнал *Cash Box* назвал ее ритм-энд-блюзовой записью года. Классикой вест-кост блюза стала также песня Брауна *Merry Christmas, Baby*, поднимавшаяся в 1947 году до 3-й строки. В начале 1949 Браун ушел из группы Мура (его заменил Билли Валентайн), чтобы заняться сольной карьерой. Однако стиль исполнения — мягкая расслабленная манера, бархатный голос, мелодичная импровизация — остался неизменным. На рубеже 40—50-х годов Браун был одним из популярнейших ритм-энд-блюзовых музыкантов. Еще несколько его песен поднялись до 1-й строки, в том числе *Black Night*, в 1949 остававшаяся на вершине в течение 15 недель. Но с приходом рок-н-ролла Браун стремительно теряет популярность. На протяжении трех последующих десятилетий он работал на клубном уровне и записывался на небольших фирмах, вечно балансирующих на грани банкротства.

В конце 80-х к Брауну присоединяется Дэнни Кэррон, настоящий энтузиаст вест-кост блюза, молодой гитарист-виртуоз, предпочитающий играть сдержанно, как то диктуют законы стиля. Вместе с саксофонистом Клиффордом Соломоном, партнером Брауна по выступлениям 50-х, Кэррон собирает ансамбль, тонко чувствующий традиционный стиль Брауна, но подающий его достаточно современно для восприятия широкой публикой. И постепенно интерес публики возвращается. Альбом 1990 года, ставший дебютным для новой блюзовой фирмы *Bullseye*, записанный при участии весьма популярной тогда Бонни Рэйтт (*Bonnie Raitt*) и Доктора Джона (*Dr. John*), был удачей и в творческом, и в коммерческом отношении.

Чарлз Браун обращается к слушателю, интересующемуся добротным мейнстримовым джазом и блюзом. В середине 90-х годов он перешел на фирму *Verve/Polydor/Polygram*. Альбомы Джона Ли Хукера (*John Lee Hooker*) 90-х записаны при значительном участии Чарлза Брауна. Его песни включали и включают в свой репертуар Чак Берри (*Chuck Berry*), Моз Эллисон, Элвис Пресли (*Elvis Presley*), Бобби Блэнд, Рей Чарлз (*Ray Charles*) и Эрик Клэптон (*Eric Clapton*).”

Clarence "Gatemouth" Brown (Кларенс "Гейтмаус" БРАУН)



Родился 18 апреля 1924, Винтон, Луизиана.

Знаменитый американский Блюзмен-виртуоз, яркий представитель тexasского блюза, полистилистический певец и мультиинструменталист.

Styles: Country, Blues, Modern Electric Blues, Modern Electric Texas Blues, Texas Blues, Electric Texas Blues

Родился в Луизиане, но рос и формировался как музыкант в Техасе. Отец, полупрофессиональный музыкант, играл на множестве струнных инструментах, включая гитару и скрипку. К 10 годам Браун играл на скрипке. Начал выступать по вечерам и выходным в местных барах и клубах. Служил в ВО США во время II мировой войны. По возвращению в Техас, познакомился с Доном Роби (Don Robey), начинающим продюсором, которому предстояло стать одной из ведущих персон тexasского шоу-бизнеса 50-х. В 1947г. Браун записывает дебютный сингл на фирме "Алладин"(Alladin), не имевший особого успеха. Когда Робей образовал собственную компанию грамзаписи "Пикок"(Peacock), Браун стал первым артистом, подписавшим с ней контракт, и проработал с ней до 1960г., исповедуя типичный для своего времени ритм-энд-блюз. Хотя лишь одна его песня имела коммерческий успех (Mary Is Fine, #8 R'N'B Charts, 1949), считается, что записи Брауна оказали основополагающее влияние на других тexasских блюзмэнов. В 1960г. Браун переезжает в столицу кантри-музыки, где ведет собственное теле-шоу "The Beat". В 70-х с успехом гастролирует по Европе, выступает на джаз-фестивале в Монтре, по просьбе правительства США посещает с концертами СССР и африканские страны. Альбом 1982г. получает Грэмми (Grammy). Образцом творчества Брауна можно назвать альбом 1989г., где он демонстрирует все открытые ему стили: биг-бэнд, жесткий блюз, свинг, тexasский фанк, зайдекоу - кантри, джаз, блюз...



Браун - разносторонний музыкант-виртуоз, но как многим искусным музыкантам, ему зачастую не хватает в музыке эмоциональной искренности. Особенно это заметно в альбомах Брауна 90-х. Его высоко ценят коллеги и специалисты. Сам он не раз утверждал, что исполняет не блюз, а "американскую" музыку.

Дискография:

сборники ранних записей:

- THE ORIGINAL PEACOCK RECORDINGS (Rounder CD, 1983)
- THE NASHVILLE SESSION - 1965 (Chess/P-Vine LP, 1984)

Альбомы:

- THE BLUES AIN'T NOTHING (Black And Blue CD, 1971)
- SINGS LOUIS JORDAN (Black And Blue CD, 1973)
- GATE'S ON THE HEAT (Polydor CD, 1973)
- THE MONTREUX BLUES FESTIVAL (Barclay CD, 1973)
- DOWN SOUTH...IN THE BAYOU COUNTRY (Barclay LP, 1974)
- SAN ANTONIO BALLBUSTER (RedLightnin' LP, 1974)
- BOGALUSA BOOGIE MAN (Barclay CD 1975)

- BLACKJACK (Music Is Medicine MIM LP, 1976)
- HEATWAVE (with Lloyd Glenn) (Black And Blue LP, 1977)
- DOUBLE LIVE AT THE COWBOY BAR (Music Is Medicine MIM, LP 197?)
- MAKIN' MUSIC (with Roy Clark) (One Way CD, 1979)
- ALRIGHT AGAIN! (Rounder CD, 1981)
- ONE MORE MILE (Rounder CD, 1982)
- ATOMIC ENERGY (Blues Boy LP, 1983)
- PRESSURE COOKER (Alligator CD, 1985)
- REAL LIFE (Rounder CD, 1986)
- TEXAS SWING (Rounder CD, 1987)
- BEST TRACKS (NEC Avenue CD, 1988)
- COLD STORAGE (Black And Blue CD, 1988)
- STANDING MY GROUND (Alligator CD, 1989)
- HOT TIMES TONIGHT (P-Vine CD, 1989)
- JUST GOT LUCKY (Evidence CD, 1993)
- NO LOOKING BACK (Alligator CD, 1992)
- LIVE (Charly CD, 1994)
- THE MAN (Verve CD, 1994)
- THE BEST OF CLARENCE "GATEMOUTH"
- BROWN A BLUES LEGEND (Verve CD, 1995)
- LONG WAY HOME (Verve CD, 1995)
- GATE SWINGS (Verve CD, 1997)

Oscar Brown Jr.



29 мая в Чикаго на 79-м году жизни скончался певец Оскар Браун-мл. За свою долгую жизнь он перепробовал множество занятий - был актером в радишоу, копирайтером в рекламном агентстве, агентом по недвижимости, писал песни (его первую песню, "Brown Baby", записала великая исполнительница госпел Махалия Джексон) и сценарии, занимался политикой, но известность обрел как певец. Его первый (и, по многим оценкам, лучший) альбом, "Sin and Soul", вышел в 1960 г. на Columbia - эта и ряд других записей на грани джаза и ритм-н-блюза принесли Брауну славу, в особенности - его вокальные версии джазовых стандартов, к которым он сам написал слова ("All Blues" Майлса Дэйвиса, "Work Song" Эддерли, "Watermelon Man" Хэнкока и даже регтайм "The Entertainer", в его исполнении превратившийся в печальную биографию автора музыки, легендарного Скотта Джоплина). В 1962 г. он был ведущим легендарной серии телепередач "Jazz Scene USA", вошедших в историю общественного признания роли джазовой музыки в культурной жизни США. Браун был весьма активен на ниве защиты гражданских прав афроамериканцев - не только в музыке (его вокал звучит в сюите "Freedom Now" другого джазового бунтаря, барабанщика Макса Роуча), но и в общественной деятельности (Браун дважды - правда, безуспешно - пытался избираться в конгресс). С 1975 по 1994 гг. Оскар Браун-мл. не записывался как певец, и только в 1995 г. на маленьком лейбле Weasel Disc вышел интересный альбом "Then & Now". В последние годы певец выпустил еще два альбома, правда, оставшихся почти незамеченными критикой и публикой.

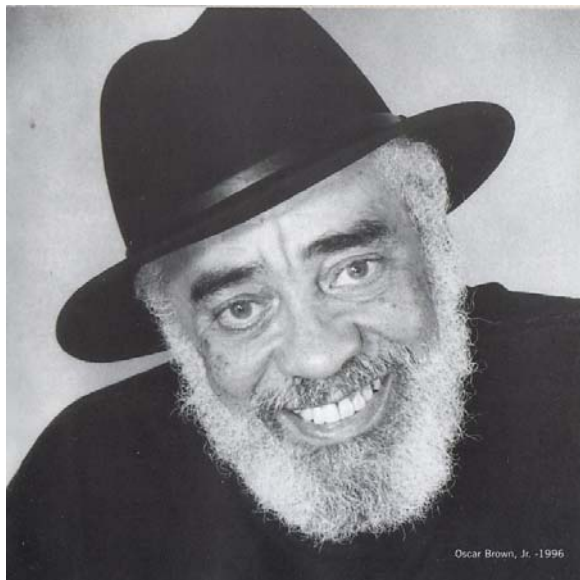


Biography by Jason Ankeny

Although rooted in jazz, singer, poet, and activist Oscar Brown, Jr. defied musical categorization throughout his long and eclectic career — a forerunner of the political consciousness that would become predominant in soul, funk, and hip-hop in the decades to follow, his efforts to exact social change spread across the arts and even into government, spurring two unsuccessful but memorable campaigns for office. Born on Chicago's South Side on October 10, 1926, Brown was the son of a successful attorney and property broker who wanted his firstborn someday to assume control of the family business; instead, Brown was drawn to writing and performing, and by 15 was a regular on writer Studs Terkel's radio program Secret City. After skipping two grades, he entered the University of Wisconsin at 16, but finding the world of academia little to his liking, Brown returned to broadcasting, and in 1944 was tapped to host Negro Newsfront, the nation's first black news radio broadcast. Dubbed "America's first Negro newscaster," he relinquished the gig in 1948 to run for the Illinois state legislature on the Progressive Party ticket — he did not win, and spent the remainder of the decade working on writer/producer Richard Durham's Black Radio Days series, followed by a two-year stint in the U.S. Army.

Though a card-carrying Communist, in 1952 Brown mounted an unsuccessful campaign for U.S. Congress on the Republican ticket, aligning himself with the right wing solely to get his name

on the ballot. (He resigned from the Communist Party in 1956, declaring himself "just too black to be red.") Through all this time, singing and songwriting remained little more than sidelines, but that all changed in 1958, when Brown attended the opening of Lorraine Hansberry's landmark play *A Raisin in the Sun* — there he met Hansberry's husband, the New York City music publisher Robert Nemiroff, and their fledgling friendship soon yielded a record deal with Columbia. In 1960, Brown collaborated with Max Roach on the legendary bop drummer's trenchant civil rights project *We*



Insist! Freedom Now Suite, soon followed by his solo debut, *Sin & Soul* — launched via an extended residency at the famed Village Vanguard, the record featured readings of popular jazz instrumentals like Nat Adderley's "Work Song" and Mongo Santamaria's "Afro Blue" with new, socially charged lyrics penned by Brown himself. "Brown Baby," a lullaby written for his newborn son, went on to emerge as something of a modern standard, with covers by vocalists including Mahalia Jackson and Lena Horne.

The creative and commercial success of *Sin & Soul* made Brown a star, and after writing lyrics for Miles Davis' classic "All Blues," he reunited with Hansberry and Nemiroff for *Kicks & Co.*, a stage musical that earned Brown an unheard-of two-hour appearance on NBC television's *Today Show*. The show nevertheless closed shortly after its preview series at Chicago's McCormick Place in 1961, and after reworking some of the material to create a one-man show, *Oscar Brown Entertains*, he toured the U.S. and Europe, in 1962 stopping long enough to host the television series *Jazz Scene USA*, during taping meeting his future wife, singer/dancer Jean Pace. Through his concert appearances and LPs, including 1963's *Tells It Like It Is!* and 1965's *Mr. Oscar Brown, Jr. Goes to Washington*, he kept his social and political beliefs front and center, refusing to accept the common wisdom that mainstream audiences wanted no part of such stuff — with Pace, he wrote and directed a series of stage shows casting teens from Chicago's impoverished neighborhoods, and the most famous of the couple's collaborations, 1967's *Opportunity Please Knock*, was even produced in conjunction with the Blackstone Rangers youth gang. The Browns' work with underprivileged youth also earned a 1968 invitation from Gary, IN, mayor Richard Hatcher to helm a summer talent project that was a springboard for then-unknowns the Jackson 5 and actor/singer Avery Brooks.

After relocating to San Francisco in 1969, Brown and Pace transformed the stage comedy *Big Time Buck White* into a musical that, upon making the leap to Broadway, starred boxing legend Muhammad Ali in the title role. Brown spent much of the 1970s as an artist-in-residence teaching musical theater at Washington, D.C.'s Howard University, New York City's Hunter College, and Chicago's Malcolm X College. In 1972, after a seven-year hiatus from the recording studio, he delivered *Where Are You*, followed by a pair of releases for Atlantic: 1973's *Brother Where Are You* and 1975's *Fresh*. Also in 1975, he starred in the revived *Evolution of the Blues* and starred in a Chicago television special, *Oscar Brown Is Back in Town*, which earned a pair of local Emmy Awards. Brown was next tapped to host the acclaimed 1980 PBS series *From Jump Street: The Story of Black Music*, and went on to appear in network series including *Brewster Place* and *Roc*. His first album in two decades, *Then and Now*, appeared on Weasel Disc in 1995, and in 2001 he was the subject of a documentary, *Music Is My Life, Politics My Mistress*. Brown died from complications from a blood infection on May 29, 2005.

Anthony Braxton



b. Jun 4, 1945 in Chicago, IL

Genre: Jazz

Styles: Experimental Big Band, Avant-Garde, Free Jazz, Avant-Garde Jazz, Structured, Improvisation, Creative Orchestra

Instruments: Reeds, Sax (Alto), Sax (Soprano), Clarinet, Flute

Similar Artists: Roscoe Mitchell, Peter Bretzmann, Sun Ra, Sam Rivers, Tim Berne, Gerd Dudek

Альт-саксофонист, бас-кларнетист и исполнитель. Подростком он обратился к изучению джаза и европейской классической музыки, а затем продолжил образование в Roosevelt University, где занимался философией и композицией. После службы в армии Anthony Braxton возвратился в Чикаго, в 1966 вступил в Association for the Advancement of Creative Musicians и в следующем году совместно с Leroy Jenkins и Leo Smith основал Creative Construction Company. В 1969 году переехал в Нью-Йорк, где присоединился к итальянскому импровизационному ансамблю Musica Elettronica Viva, а в 1970-1971 гг. играл в фри-джазовом квартете Chick Corea "Circle". В 1972, после несколько запоздалого признания его альбома "For Alto"-первого в истории альбома с записью композиций для саксофона - соло, без аккомпанирующих инструментов, Anthony Braxton получил приглашение выступить с рядом сольных концертов, начиная с 1972 г. В 1971-1976 годах он много играл со своим квартетом, в состав которого входили его коллеги по квартету Corea - Dave Holland и Barry Altschu! и исполнитель на медных духовых - Kenny Wheeler или George Lewis; иногда Phillip Wilson или Jerome Cooper заменяли Altschu!. Anthony Braxton выступал и записывался с Derek Bailey and Company в Лондоне (1974-1977 гг.) и с Globe Unity Orchestra в Германии (1975). Anthony Braxton также продолжал регулярно записываться как солист, композитор и лидер до середины 80-х гг. В 1985 г. он занял на трехлетний срок должность профессора музыки в Mills College. Как исполнитель на духовых Anthony Braxton твердо придерживался джазовых традиций. Он прочно занимает место в числе лучших альт-саксофонистов фри-джаза, а его игра на бас-кларнете заслуживает особых похвал за ее свежесть и новизну. Кроме того, Anthony Braxton бегло играет на всех инструментах семейства саксофонов и кларнетов и на ударных инструментах, что говорит о его интересе к использованию самых разнообразных тембров. В 70-х гг. он включил в свой репертуар импровизации в стиле боп. Как композитора Anthony Braxton справедливо раздражают попытки классифицировать его музыку как фри-джаз или современную классическую музыку {странно, что ее никогда не пытались рассматривать как музыку "третьего течения", хотя она представляет, возможно, лучшие образчики этого направления). В качестве названий композиций в своих альбомах Anthony Braxton использует геометрические построения, коллажи, составленные из цифр и букв, изображения людей и животных. Помимо композиций для небольших составов, Anthony Braxton писал пьесы для марширующих оркестров и претенциозные композиции для большого оркестра, некоторые из которых включали в себя элементы театра.

Biography by Chris Kelsey

Genius is a rare commodity in any art form, but at the end of the 20th century it seemed all but non-existent in jazz, a music that had ceased looking ahead and begun swallowing its tail. If it seemed like the music had run out of ideas, it might be because Anthony Braxton covered just about every conceivable area of creativity during the course of his extraordinary career. The multi-reedist/composer might very well be jazz's last bona fide genius. Braxton began with jazz's essential rhythmic and textural elements, combining them with all manner of experimental compositional techniques, from graphic and non-specific notation to serialism and multimedia. Even at the peak of his renown in the mid- to late '70s, Braxton was a controversial figure amongst musicians and critics. His self-invented (yet heavily theoretical) approach to playing and composing jazz seemed to have as much in common with late 20th century classical music as it did jazz, and



therefore alienated those who considered jazz at a full remove from European idioms. Although Braxton exhibited a genuine — if highly idiosyncratic — ability to play older forms (influenced especially by saxophonists Warne Marsh, John Coltrane, Paul Desmond, and Eric Dolphy), he was never really accepted by the jazz establishment, due to his manifest infatuation with the practices of such non-jazz artists as John Cage and Karlheinz Stockhausen. Many of the mainstream's most popular musicians (Wynton Marsalis among them) insisted that Braxton's music was not jazz at all. Whatever one calls it, however, there is no questioning the originality of his vision; Anthony Braxton created music of enormous sophistication and passion that was unlike anything else that had come before it. Braxton was able to fuse jazz's visceral components with contemporary classical music's formal and harmonic methods in an utterly unselfconscious — and therefore convincing — way. The best of his work is on a level with any art music of the late 20th century, jazz or classical.

Braxton began playing music as a teenager in Chicago, developing an early interest in both jazz and classical musics. He attended the Chicago School of Music from 1959-1963, then Roosevelt University, where he studied philosophy and composition. During this time, he became acquainted with many of his future collaborators, including saxophonists Joseph Jarman and Roscoe Mitchell. Braxton entered the service and played saxophone in an Army band; for a time he was stationed in Korea. Upon his discharge in 1966, he returned to Chicago where he joined the nascent Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM). The next year, he formed an influential free jazz trio, the Creative Construction Company, with violinist Leroy Jenkins and trumpeter Leo Smith. In 1968, he recorded *For Alto*, the first-ever recording for solo saxophone. Braxton lived in Paris for a short while beginning in 1969, where he played with a rhythm section comprised of bassist Dave Holland, pianist Chick Corea, and drummer Barry Altschul. Called *Circle*, the group stayed together for about a year before disbanding (Holland and Altschul would continue to play in Braxton-led groups for the next several years). Braxton moved to New York in 1970. The '70s saw his star rise (in a manner of speaking); he recorded a number of ambitious albums for the major label Arista and performing in various contexts. Braxton maintained a quartet with Altschul, Holland, and a brass player (either trumpeter Kenny Wheeler or trombonist George Lewis) for most of the '70s. During the decade, he also performed with the Italian free improvisation group *Musica Elettronica Viva*, and guitarist Derek Bailey, as well as his colleagues in AACM. The '80s saw Braxton lose his major-label deal, yet he continued to record and issue albums on independent labels at a dizzying pace. He recorded a memorable series of

duets with bop pioneer Max Roach, and made records of standards with pianists Tete Montoliu and Hank Jones. Braxton's steadiest vehicle in the '80s and '90s — and what is often considered his best group — was his quartet with pianist Marilyn Crispell, bassist Mark Dresser, and drummer Gerry Hemingway. In 1985, he began teaching at Mills College in California; he subsequently joined the music faculty at Wesleyan College in Connecticut, where he taught through the '90s. During that decade, he received a large grant from the MacArthur Foundation that allowed him to finance some large-scale projects he'd long envisioned, including an opera. At the beginning of the 21st century, Braxton was still a vital presence on the creative music scene.

Anthony Braxton

"... Печально, но для афро-американских музыкантов не существует категорий в композиционной музыке и это одна из причин её непонимания. Я, афро-американский музыкант, который не может определить место своему творчеству в категориях современной истории музыки. ..."

Энтони Брэкстон - мульти-инструменталист (основной инструмент - альт саксофон), композитор, музыкальный теоретик.

Род. 4 июня 1945 г. Чикаго, Иллинойс, США.

Обучение музыке Брэкстон начал в средней школе (с 1959 по 1963 он посещал Чикагскую музыкальную школу). Первым его инструментом был кларнет. После школы он поступил в Руссвелтский университет, где слушал лекции по философии и композиции. Уже тогда проявился его интерес не только к джазу, но и к академической, в первую очередь авангардной музыке. После первого семестра его призвали в армию. Брэкстон попал в Корею в качестве музыканта военного оркестра. В армии он освоил альт саксофон и познакомился с Роско Митчеллом, ныне участником группы Art Ensemble Of Chicago. В 1966 году Брэкстон возвратился в Чикаго.

С этого момента начинается его путь джазового музыканта, видного исполнителя и теоретика чёрного авангарда - фигуры неоднозначной и противоречивой.

Брэкстон сразу становится членом только что организованной Ассоциации поддержки творческих музыкантов (ААСМ). Кроме него туда входят пианист Махэль Ричард Абрамс, саксофонисты Роско Митчелл и Джозеф Джарман, трубач Лео Смит и скрипач Лерой Дженкинс. Следует сразу оговориться, что под словом «творческий» (от англ. creative) следует понимать вполне определённое направление в джазе, причём в джазе авангардном. Термин был введён с целью очертить границу между фри-джазом и музыкой, в которой к свободной импровизации добавились методы характерные для европейской музыки второй половины 20 века. Журналисты того времени употребляли термин «хорошо организованный фри», наглядно иллюстрирующий характер новой музыки. В настоящий момент ассоциация насчитывает более чем 60 членов. Следует признать, что Ассоциация оказывает поддержку только авангардным чернокожим музыкантам из Чикаго. Члены ААСМ активно сотрудничают с представителями других джазовых школ и направлений. Более подробно с музыкантами и деятельностью ААСМ можно познакомиться на их официальном сайте www.aacmchicago.org.

В 1967 году Брэкстон собирает трио The Creative Construction Company, в состав которого входят Лерой Дженкинс и Лео Смит. Чтобы понять новаторство чикагской школы, необходимо немного отвлечься и вкратце рассмотреть ситуацию, которая к тому времени сложилась в джазе. Ключевыми, знаковыми фигурами свободного джаза в то время были John Coltrane, Ornette Coleman и Albert Ayler. Творчество Эйлера сегодня малоизвестно

широкому кругу слушателей, но в среде музыкантов он пользовался большим авторитетом и уважением. Его карьера трагически оборвалась в 1970 году, а обстоятельства гибели до сих пор неясны. Все эти музыканты работали в Нью-Йорке. В целом для нью-йоркского джаза было характерно тяготение к мистицизму, ритуальности и гимновости. Что касается музыкальной формы, то фри-джаз тех лет оставался в рамках бопа либо модального джаза. Привычными были ритм-секция из баса и ударных плюс несколько духовых инструментов. Эксперименты с более радикальными формами коллективной импровизации и максимальной независимостью всех без исключения инструментов были фрагментарными явлениями. Такие записи, как Free Jazz Орнетта Коулмена и Ascension Джона Колтрейна не получили продолжения даже у своих авторов.

В отношении композиции свободный джаз даже сделал шаг назад относительно музыки эпохи свинга или периода расцвета третьего течения. Музыканты диксиленда вели коллективную импровизацию на основе простых тем. Именно тема была организующим фактором, ограничивающим действия исполнителей и позволяющим композиции не превратиться в бессвязный набор звуков. В свинговых оркестрах исполнители играли заранее написанные аранжировки, в которых предусматривались эпизоды для сольной импровизации одного из солистов, который опирался на гармоническую сетку. Боперы предельно усложнили гармонические последовательности, доведя мастерство импровизации до невероятной сложности. Однако неизменным правилом была смена аккордов, что и обеспечивало целостность музыкальному произведению. Музыканты фри-джаза попытались совместить методы коллективной и сольной импровизации, освободившись при этом от всех формообразующих принципов. В таком подходе изначально отсутствовал потенциал для дальнейшего развития.

В 1968 году на лейбле Delmark выходят два первых альбома Энтони Брэкстона - двойной For Alto Saxophone и Three Compositions Of New Jazz. Первый представил полуторачасовой сеанс сольной игры Брэкстона на альт саксофоне, второй - музыкантов The Creative Construction Company и Махэля Абрамса на одной из композиций. В представленной музыке обращает внимание полное отсутствие методов характерных для свободного джаза тех лет. В Three Compositions Of New Jazz саксофон, труба и скрипка занимают независимые музыкальные пространства, не пересекаясь друг с другом. Отсутствует некий «центр тяготения», который всегда был основой, фундаментом для импровизации.

Тогда же Брэкстон обратил на себя внимание довольно странной формой нотации, с помощью которой он обозначает свои композиции, и которая стала в дальнейшем одной из его характерных черт. Вот несколько примеров взятых с его альбомов разных лет. Слушателей, привыкших к традиционным названиям, подобная запись удивляла, а у издателей обилие графики, скорее всего, вызывало раздражение. Сам Брэкстон дал следующее объяснение. Ему не нравилась стандартная форма именованья. Названия вроде «восход солнца» или «Брэкстон-блюз» его не привлекли и он придумал свою систему. Каждая композиция имеет название, которое состоит из трёх компонентов: простого текстового, где указывается порядковый номер, вроде «Композиция №34»; кодированного - из символов (цифры, буквы, знаки препинания); и графической части в виде диаграммы, которая имеет 6 степеней свободы. Кодированная часть представляет формулу, в которой содержится как система взаимоотношений, так и совокупность альтернатив развития музыкального материала. Для кодирования используются самые различные методы: от нумерологии до астрологии. В графических заголовках Брэкстон пытается в виде диаграмм показать композиционный образ пьесы, её развитие в динамике от начала до конца, причём со всеми возможными вариациями. Сам он утверждает что, слушая музыку, видит её именно в форме диаграмм.

Первые работы Брэкстона если и произвели впечатление, то в очень узком кругу ценителей экспериментальной музыки. О каком бы то ни было коммерческом успехе не

могло быть и речи. Он покинул США и переехал в Париж. Там он познакомился с молодыми, малоизвестными в то время музыкантами - Дэйвом Холландом и Чиком Кория. Они имели в то время больший авторитет, чем Брэкстон, благодаря участию в записях Miles Davis. Так сложилась группа Circle, четвёртым участником которой стал барабанщик Барри Альтшул. В 1971 на лейбле ECM вышел их первый и последний двойной альбом Paris Concert. Чик Кория, недовольный отсутствием ангажементов, покинул группу, решив заняться более доходным делом - набирающим силу джаз-роком. Место Кория в группе занял исполнитель на деревянных духовых, прекрасный импровизатор Сэм Риверс. Манфред Эйхер выпустил альбом под именем Дэйва Холланда Conference Of The Birds. Этот диск и сейчас не потерял своей актуальности и входит в десятку наиболее удачных джазовых работ в номинации «фри-джаз». На этом сотрудничество Брэкстона и Эйхера практически прекратилось. Впоследствии был записан только один альбом саксофониста Мариона Брауна, где Брэкстон принял участие в качестве приглашённого музыканта. Он вернулся в Нью-Йорк где, временно отойдя от музыки, зарабатывал на жизнь игрой в шахматы. По его словам, кумирами для него тогда были Бобби Фишер и Борис Спасский.

Anthony Braxton В 1974 продюсер лейбла Arista Майкл Каскана заключает контракт с Брэкстоном. Брэкстон собирает квартет, в который помимо Холланда и Альтшула входит трубач и флюгельгорнист из Британии Кенни Вилер. Именно с записей сделанных на Arista к Брэкстону приходит известность, складываются все основные особенности его композиционной и импровизационной техники. Квартет много записывался и выступал с гастролями. Иногда место Вилера занимал тромбонист Джордж Льюис.

Помимо квартетов Брэкстон продолжает записывать сольные альбомы. Среди других его камерных проектов представляет интерес серия дуэтов с американским клавишником, живущим в Риме, Ричардом Тейтельбаумом. Он входил в состав группы MEV (итал. Musica Electronica Viva) - первого в истории ансамбля live electronics. Основной акцент музыканты MEV делали на умение интегрировать написанную музыку в свободную импровизацию. Не остаются без внимания и большие формы. Для исполнения импровизационной музыки Брэкстон регулярно собирает оркестр Creative Orchestra. В оркестре кроме него самого могут одновременно играть такие разные по эстетике и стилистике музыканты, как Джон Фаддис и Лео Смит. Известны также его монументальные сочинения, в которых Брэкстон выступает исключительно в роли композитора. Среди них Composition 82 для четырёх оркестров.

Его активность и работоспособность поразительны, а круг интересов не ограничивается каким-либо одним направлением.

В тогдашней Европе для авангардного джаза сложилась довольно благоприятная среда. На всплеске леворадикальных идей свободный джаз становится чем-то вроде музыкального выражения позиции европейских поклонников перманентной революции. Возникают компании звукозаписи, ориентированные исключительно на свободную музыку.

В Германии вокруг леворадикального объединения Fluxus (к нему принадлежали в то время такие музыканты, как Питер Брётцман, Вильям Брейкер и Иван Паркер) возникает лейбл FMP (Free Music Production)

В 1974 в Швейцарии фармацевт из Тервиля Вернер Эллингер основывает компанию Nat Hut. За короткое время она обрастает всевозможными отделениями Nat Art, NatOLOGY.

В 1975 году в Милане миллионер Джакомо Бонандрини учреждает лейбл Black Saint (а в 1979 году его ответвление Soul Note).

Дела Брэкстона идут в гору. В Европе он получает широкую известность и солидную поддержку. Следует оговориться, что авангардный джаз никогда не получал признания сопоставимого с более доступными жанрами. Поэтому успех и признание следует понимать, прежде всего, как приобретение относительной материальной независимости. К примеру, таким значительным фигурам как Steve Lacy и Roswell Rudd приходилось играть в диксилендах, чтобы заработать себе на жизнь.

В начале 80-х заканчивается контракт с фирмой Arista. Центр деятельности Брэкстона перемещается в Европу. В этот период складывается состав его нового квартета, который по сей день считается наиболее удачных из всех его камерных составов. В него входят пианистка Мэрилин Криспелл, контрабасист Марк Дрессер и барабанщик Джерри Хемингуэй. В новом составе наиболее ярко наблюдаются используемые им методы, которые сам автор называет *compositional improvisation* - композиционная импровизация. Например, каждому участнику даётся отдельная тема, в рамках которой он может импровизировать, а в качестве связующего элемента может служить любой параметр - темп, регистр и т.п. Помимо своего нового квартета Брэкстон всё чаще обращается к джазовой традиции. Выходят альбомы стандартов, тематические альбомы, посвящённые наиболее значимым классикам джаза - Thelonious Monk и Ленни Тристано. В этих записях Брэкстон предстаёт с неожиданной стороны, как музыкант, овладевший не только всеми известными приёмами авангардной техники, но и как виртуоз, исполняющий джазовую классику. С ним играли пионеры боба Макс Роуч и Хэнк Джонс.

Однако такой активности Брэкстону мало. Брэкстон занялся педагогической деятельностью. С 1985 года он преподаёт в Миллсовском колледже, Калифорния, а затем получает приглашение в Уэслеанский университет, Коннектикут. В Коннектикуте он читает лекции по хронологии афро-американской музыки и европейской музыки. В европейской музыке отдаётся предпочтение композиторам и теоретикам XX столетия, под сильным влиянием которых находился сам Брэкстон. Применяемые им приемы додекафонной (двенадцатитоновой) и серийной техники были разработаны в Австрии Арнольдом Шёнбергом и, независимо от него, в США Чарлзом Айвзом, а детализированы и дополнены Карлхайнцем Штокхаузеном и целым рядом других композиторов. Следует отметить, что в работах Брэкстона технические приёмы авангардной академической музыки своеобразно переработаны и могут быть адекватно поняты только исходя из разработанной им лично системы понятий и терминов. Вот наиболее важные из них:

- House Of The Rectangle - в графическом виде - прямоугольник. Отражает чётко определяемые аспекты - состояния;

- House Of The Circle - в графическом виде - окружность. Полярен первой категории. Процесс - ассоциируемый со свободной импровизацией длящейся во времени;

- House Of The Triangle - в графическом виде - треугольник. Отражает синтез двух первых. Следует понимать как динамическую модель всех возможных состояний и процессов между ними;

- House Of One - один из 12 музыкальных компонентов (музыкальных языков в терминологии Брэкстона) - длинный тон. Имеет антропоморфное имя Shala.

Наиболее полное изложение своей концепции вместе с комментариями к своим композициям Брэкстон изложил в пятитомной книге «Composition Notes A-E».

В 90-х годах фонд Макарура присуждает Брэкстону премию в размере 300 000\$. На эти деньги он учреждает свой фонд и организывает компанию звукозаписи Braxton House. Официальный сайт находится по адресу www.wesleyan.edu/music/braxton/index.html. Получив финансовую независимость, Брэкстон начинает самый одиозный свой проект - оперу Trillium. Со слов автора опера будет представлять цикл из 32-36 актов. Последовательность исполнения актов не фиксирована, исполнять их можно в любом порядке. Здесь применяется алеаторика - метод музыкальной композиции предполагающий мобильность, незакреплённость музыкального текста. Контролируемая алеаторика была сформулирована Витольдом Лютославским. Он предложил для избежания звукового хаоса предусматривать все варианты исполнения, отвечающие замыслу. Брэкстон следует именно этой методике. В оперном цикле Trillium каждая опера задаёт три магистральных способа реализации. Для пояснения общей концепции автор сравнивает весь цикл с фрагментом карты автомобильных дорог. Каждый акт сопоставим с определённым маршрутом. Каждый

маршрут имеет конечный набор вариантов, в свою очередь количество самих маршрутов ограничено количеством актов. Таким образом, для однозначного воспроизведения фрагмента последовательность нанесения маршрутов не имеет значения. Основа для понимания замысла в целом лежит в разработанной Брэкстоном философской системе трёх аксиом (Tri-axium). Опера пишется для симфонического оркестра и 12 вокалистов. К каждому вокалисту прикреплен один музыкант-импровизатор и одна балерина - они импровизируют исходя из внутренней логики авторской системы, в контексте которой звук, цвет, движение и знак являются фиксируемыми параметрами. Для музыкантов-импровизаторов и балерин знание системы Tri-axium обязательно, а оркестр исполняет музыку по заранее написанной партитуре. В настоящий момент на лейбле Braxton House записан Trillium R из 4-х CD.

Сегодня Энтони Брэкстону далеко за 50. Количество записанных альбомов давно перевалило за сотню, среди которых нет ни одного, где бы он изменил своим музыкальным принципам. В трудные периоды музыкант предпочитал зарабатывать на жизнь чем угодно, только не исполнением коммерческой музыкой, хотя при его способностях сделать это было не сложно. В начале 3-го тысячелетия Брэкстон полон творческих планов и считает, что он сделал намного меньше, чем запланировал. Благодаря творческой бескомпромиссности, таланту и трудолюбию он по праву занимает одно из ведущих мест в современном джазовом авангарде.

Discography:

- 1968 3 Compositions of New Jazz - Delmark
- 1968 For Alto - Delmark
- 1969 Anthony Braxton - Affinity
- 1971 Together Alone - Delmark
- 1972 Saxophone Improvisations, Series F - America
- 1972 Town Hall (1972) [live] - Pausa
- 1974 In the Tradition, Vol. 1 - Steeple Chase
- 1974 In the Tradition, Vol. 2 - Steeple Chase
- 1974 Quartet Live at Moers New Jazz Festival - Ring
- 1974 Duo, Vols. 1 and 2 - Emanem
- 1974 First Duo Concert [live] - Emanem
- 1974 Trio and Duet - Sackville
- 1974 New York, Fall 1974 - Arista
- 1974 Live at Wigmore - Inner City
- 1975 Five Pieces (1975) - Arista
- 1975 Anthony Braxton Live - Bluebird
- 1975 The Montreux/Berlin Concerts [live] - Arista
- 1975 Live - RCA
- 1976 Creative Orchestra Music (1976) - Arista
- 1976 Elements of Surprise: Braxton/Lewis Duo - Moers
- 1976 Duets (1976) - Arista
- 1976 Donaueschingen (Duo) 1976 - hatART

-
- 1976 Quartet (Dortmund) 1976 [live] - hatART
 - 1976 Solo: Live at Moers Festival - Ring Records/Moers Music
 - 1977 Four Compositions (1973) - Denon Jazz
 - 1978 Creative Orchestra (Koln) 1978 - hatART
 - 1978 For Four Orchestras - Arista
 - 1978 Alto Saxophone Improvisations (1979) - Arista
 - 1978 Birth and Rebirth - Black Saint
 - 1978 NW5-9M4: For Trio - Arista
 - 1979 Performance (9-1-1979) [live] - hatHUT
 - 1979 With Robert Schumann String Quartet - Sound Aspects
 - 1979 Seven Compositions (1978) - Moers
 - 1980 For Two Pianos - Arista
 - 1980 The Coventry Concert [live] - WestWind
 - 1981 Composition No. 96 - Leo
 - 1981 Six Compositions: Quartet - Antilles
 - 1982 Open Aspects (Duo) 1982 - hatART
 - 1982 Four Compositions (Solo, Duo & Trio) 1982/1988 - hatART
 - 1982 Six Duets (1982) - Cecma
 - 1983 Four Compositions (Quartet) 1983 - Polydor
 - 1983 Composition No. 113 - Sound Aspects
 - 1984 Prag (Quartet-1984) [live] - Sound Aspects
 - 1985 Seven Standards (1985), Vol. 2 - Magenta
 - 1985 London (Quartet-1985) [live] - Leo
 - 1985 Quartet (London) 1985 [live] - Leo
 - 1985 Seven Standards (1985), Vol. 1 - Magenta
 - 1985 Six Compositoins (Quartet) 1984 - Black Saint
 - 1986 Five Compositions (Quartet), 1986 - Black Saint
 - 1986 Moment Precieux [live] - Victo
 - 1987 Six Monk's Compositions (1987) - Black Saint
 - 1987 ...If My Memory Serves Me Right - WestWind
 - 1988 19 (Solo) Compositions (1988) - New Albion
 - 1988 Victoriaville 1988 [live] - Victo
 - 1988 2 Compositions (Jarvenpaa) 1988, Ensemble Braxtonia - Leo
 - 1988 Voigt Kol Nidre - Sound Aspects
 - 1988 London Solo (1988) - Impetus
 - 1988 The Aggregate - Sound Aspects
 - 1989 Eugene (1989) - Black Saint
 - 1989 Seven Compositions (Trio) 1989 - hatART
 - 1989 Vancouver Duets (1989) - Music & Arts
 - 1989 2 Compositions (Ensemble) 1989/1991 - hatART
 - 1989 Eight (+3) Tristano Compositions, 1989: For Warne Marsh - hatART

- 1991 8 Duets: Hamburg 1991 - Music & Arts
- 1991 Duo (Amsterdam) 1991 [live] - Okka Disk
- 1991 Composition No. 107 (Excerpt, 1982)/In CDCM Computer Music Series, Volume 10 - Centaur
- 1991 Composition No. 98 - hatART
- 1992 Wesleyan (12 Altosolos) 1992 - hatART
- 1992 (Victoriaville) 1992 [live] - Victo
- 1992 Composition No. 165 (For 18 Instruments) - New Albion
- 1992 Willisau (Quartet) 1991[Pt. 2] [live]
- 1993 Duets (1993) - Music & Arts
- 1993 9 Standards (Quartet) 1993 [live] - Leo
- 1993 Trio (London) 1993 [live] - Leo
- 1993 Twelve Compositions: Oakland, July 1993 - Music & Arts
- 1993 Quartet (Santa Cruz) 1993 [live] - hatART
- 1993 Charlie Parker Project 1993 - hatART
- 1993 Duo (Leipzig) 1993 - Music & Arts
- 1993 Duo (London) 1993 - Leo
- 1994 Composition No. 174: For Ten Percussionists, Slide Projections, Constructed Environment - Leo
- 1994 Small Ensemble Music (Wesleyan) 1994 [live] - Splasc(h)
- 1994 Duo (Wesleyan) 1994 - Leo
- 1994 Knitting Factory (Piano/Quartet) 1994, Vol. 2 [live] - Leo
- 1995 11 Compositions - Leo
- 1995 10 Compositions (Duet) 1995 - Konnex
- 1995 Performance Quartet - hatHUT
- 1995 Octet (New York) 1995 - Braxton House
- 1995 Solo Piano (Standards) 1995 - No More
- 1995 Four Compositions (Quartet) 1995 - Braxton House
- 1995 Knitting Factory (Piano/Quartet) 1994, Vol. 1 [live] - Leo
- 1995 Seven Standards 1995 - Knitting Factory
- 1995 Two Lines - Lovely Music
- 1996 Composition No. 192 - Leo
- 1996 Composition No. 193 [live] - Braxton House
- 1996 Tentet (New York) 1996 [live] - Braxton House
- 1996 Live at Merkin Hall - Music & Arts
- 1996 14 Compositions (Traditional) 1996 - Leo
- 1996 Composition No. 102: For Orchestra & Puppet Theatre - Braxton House
- 1996 Composition No. 173 - Black Saint
- 1996 Sextet (Istanbul) 1996 - Braxton House
- 1997 Silence/Time Zones - Black Lion
- 1997 4 Compositions (Quartet) 1995 - Braxton House

-
- 1997 Amsterdam 1991 [live]
 - 1998 Compositions No. 10 & No. 16 (+101) - hatHUT
 - 1999 Duets (1987) - Music & Arts
 - 1999 Ensemble (Victoriaville 1988) - Victo
 - 1999 4 Compositions (Washington D.C.) 1998 - Braxton House
 - 2000 Composition No. 94: For Three Instrumentalists - Golden Years of New Jazz
 - 2000 Nine Compositions (Hill) 2000 - CIMP
 - 2000 Quintet (Basel) 1977 [live] - hatOLOGY
 - 2000 Ten Compositions (Quartet) 2000 - CIMP
 - 2001 Compositions/Improvisations 2000 - Barely Auditable
 - 2001 Composition No. 247 - Leo
 - 2001 Composition No. 169 + (186 + 206 + 214) - Leo
 - 2001 8 Compositions (Quintet) 2001 - CIMP
 - 2001 Four Compositions (GTM) 2000 [CIMP] - CIMP
 - 2002 This Time - Get Back
 - 2002 (Coventry) 1985 [live] - Leo
 - 2002 (Birmingham) 1985 - Leo
 - 2002 Duets [Wesleyan] 2002 - Innova
 - 2002 8 Standards (Wesleyan 2001) [live] - Barking Hoop
 - 2002 Ninetet (Yoshi's) 1997, Vol. 1 [live] - Leo
 - 2002 Solo (Koln) 1978 - Golden Years of New Jazz
 - 2003 Four Compositions (GTM) 2000 [Delmark] - Delmark
 - 2003 Two Compositions (Trio) 1998 [live] - Leo
 - 2003 Solo (Milano) 1979, Vol. 1 [live] - Golden Years of New Jazz
 - 2003 Anthony Braxton [2003] - Sunspots
 - 2003 Ninetet (Yoshi's) 1997, Vol. 2 [live] - Leo
 - 2003 Solo (NYC) 2002 [live] - Parallactic
 - 2004 Solo (Milano) 1979, Vol. 2 [live] - Golden Years
 - 2004 Duo Palindrom 2002, Vol. 1 - Fuse
 - 2004 Duo Palindrom 2002, Vol. 2 - Fuse
 - 2004 Triotone [live] - Leo
 - 2005 Donna Lee - America
 - 2005 Shadow Company - Emanem
 - 2005 2 + 2 Compositions - 482 Music
 - 2005 Ninetet (Yoshi's) 1997, Vol. 3 [live] - Leo
 - 2005 4 Improvisations (Duets) 2004 - Leo
 - 2005 20 Standards (Quartet) 2003 - Leo
 - 2005 Concept of Freedom - HatOlogy
 - 2005 London 2004 - Leo
 - 2006 Victoriaville 2005 [live] - Victo
 - 2006 Live at the Royal Festival Hall 2004 - Leo

- 2006 Compositions 175 and 126 [live] - Leo
- 2006 Duo (Victoriaville) 2005 - Victo
- 2006 4 Compositions (Ulrichsberg) 2005: Phomanie... - Leo
- 2006 Phomanie, Vol. VIII - Leo
- 2006 Quintet (London) 2004 - Leo
- Duets Rastacan
- Live at Yoshi's, Oakland, 1993 - Music & Arts

Michael Brecker (Майкл Брекер)



Родился: 29 марта, 1949, Филадельфия, штат Пенсильвания, США

Жанр: джаз

Стили: кроссовер джаз, современный джаз, пост-боп, фьюжн

Инструменты: саксофон-тенор, саксофон-альт, саксофон-сопрано, флейта

Фирмы звукозаписи: Impulse!

В то время как его стиль четко основывался на раннем и среднем периоде творчества Джона Колтрейна, тенор и сопрано саксофонист Майкл Брекер оказал большое влияние на более молодых тенор-саксофонистов. Рожденный в Филадельфии в 1949 году, Брекер вырос в семье, где оба родителя были любителями джаза (его отец был пианистом). Изначально Майкл учился игре на кларнете и альт-саксофоне, но к окончанию школы перешел на тенор. После учебы у Винси Тромбетта и Джо Алларда (Vince Trombetta, Joe Allard) в 60-х годах, он заинтересовался рок и соул музыкой, затем - Колтрейном. В течение одного года он посещал Университет Индианы (University of Indiana), затем в 1969 году переехал в Нью-Йорк, где присоединился к своему старшему брату тромбонисту Рэнди Брекеру. Майкл играл ритм-энд-блюз, позже - на два года стал участником фанк группы "Dreams", а в середине 70-х работал с Джеймсом Тейлором, Хорасом Силвером и Билли Кобэмом. К концу 70-х годов Майкл вместе с братом Рэнди основал группу Brecker Brothers, весьма удачный фьюжн проект и стал участником очень интересного комбо Steps, позже переименованного в Steps Ahead. У Майкла ушло много времени до того, как он смог записать собственный сольный альбом. До этого он долгое время работал в качестве студийного музыканта, который часто появлялся в бэкграунде различных групп и популярных вокалистов, демонстрируя превосходные импровизационные навыки. После выхода его первого сольного альбома в 1987 году (когда ему уже исполнилось 37 лет), Брекер стал все более часто появляться в интересных впечатляющих джазовых проектах. Он успешно работает со своими собственными группами по сей день, время от времени гастролирует с Полом Саймоном и продолжает интенсивную студийную работу. В 90-х годах Майк и Рэнди реорганизовали группу Brecker Brothers. Его лучшими альбомами являются Michael Brecker (Impulse!), Now You See It (Now You Don't) (GRP) и совместные проекты с МакКой Тайнером (Infinity на Impulse!) и Клаусом Огерманом (Cityscape на Warner Bros.).



Похожие музыканты: Bob Berg, Jerry Bergonzi, Bob Mintzer, Mike Mainieri

Корни и влияние: Joe Allard, Cream Junior Walker, King Curtis, John Coltrane, Jimi Hendrix, Vince Trombetta

Последователи: Tony Dagradi, Barbara Thompson

Исполнял композиции авторов: Claus Ogermann, Don Grolnick, Pat Metheny, Joey Calderazzo, Jim Beard, Mike Stern, Leah Worth, Bobby Troup, Vince Mendoza

Работал с музыкантами: Randy Brecker, David Sanborn, Steve Gadd, Don Grolnick, Will Lee, Ralph MacDonald, Ronnie Cuber, Richard Tee, Barry Rogers, Jon Faddis, Steve Khan, Hugh McCracken, George Young, David Spinozza, Alan Rubin, Lew Soloff, Marcus Miller, Rick Marotta, Anthony Jackson

Участник групп: Brecker Brothers, Steps Ahead Dreams

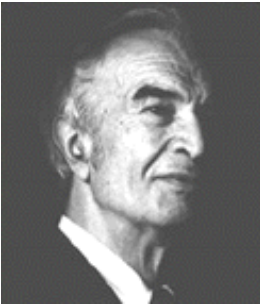
Дискография (альбомы):

- 1980 Swish / EWCD
- 1983 Cityscape / Warner Brother
- 1986 Michael Brecker / Impulse!
- 1988 Don't Try This at Home / Impulse!
- 1990 Now You See It...Now You Don't / Impulse!
- 1996 Tales from the Hudson / Impulse!
- 1997 Two Blocks from the Edge [live] / Impulse / GRP
- 1999 Time Is of the Essence / Polygram
- 2000 Two Blocks from the Edge [Japan Bonus Tracks] / Import

Участие в проектах других музыкантов:

- Brecker Brothers on 8 albums
- John Abercrombie Works (1974) Sax (Tenor)
- John Abercrombie Night (1984) Sax (Tenor)
- John Abercrombie Getting There (1987) Sax (Tenor)
- Aerosmith Get Your Wings (1974) Sax (Tenor)
- Aerosmith Pandora's Box (1991) Sax (Tenor)
- Aerosmith Aerosmith / Get Your Wings / Toys in... (1998) Sax (Tenor)
- Jan Akkerman 3 (1980) Saxophone
- Alessi Brothers All for a Reason (1978) Horn
- Gregg Alexander Smokin' in Bed (1992)
- Luther Allison Night Life (1975) Saxophone
- Luther Allison Motown Years 1972-1976 (1996) Sax (Tenor)
- Franco Ambrosetti Sextet Wings (1983) Sax (Tenor)
- Franco Ambrosetti Tentets (1985) Sax (Tenor)
- Franco Ambrosetti Gin & Pentatonic (1985) Sax (Tenor)
- Artful Dodger Babes on Broadway (1977) Saxophone
- Ashford & Simpson Solid (1984) Saxophone
- Patti Austin Havana Candy (1977) Sax (Tenor)
- Patti Austin Live at the Bottom Line (1979) Sax (Tenor)
- Patti Austin Real Me (1988) Saxophone
- Patti Austin Best of Patti Austin [Columbia] (1994) Sax (Tenor)

Dave Brubeck



Настоящее имя: Дэвид Уоррен Брубек (David Warren Brubeck)

Дата рождения: 6 декабря, 1920, Конкорд, Калифорния, США

Жанр: Джаз

Стиль: Кул джаз (Cool Jazz)

Инструменты: Piano

Фирмы звукозаписи: Columbia (52), Fantasy (18), Telarc (11), Concord Jazz (8), Atlantic (8), Original Jazz Classics (7), Music Masters (4)

Дэйв Брубек рос в состоятельной семье, в музыкальном окружении (мать - пианистка, два брата - музыканты, преподаватели музыки). С четырех лет обучался игре на фортепиано (первые уроки получил от матери), с девяти - на виолончели. В 13 лет начал выступать в публичных концертах. До начала 40-х годов эпизодически играл в различных эстрадных ансамблях (в частности, как исполнитель хиллбилли), диксилендовых и свинговых оркестрах. В 1938-42 учился в Пасифик-колледже в Стоктоне (руководил студенческим ансамблем из 12 человек), одновременно выступал в клубах, в том числе с певицей и пианисткой Клео Браун. Затем поступил в оклендский Миллс-колледж, где занимался композицией у Дариуса Мийо, посещал лекции Арнолда Шенберга в Калифорнийском университете.

В связи с мобилизацией в армию был вынужден прервать обучение. В 1944 руководил военным оркестром в Европе, кроме того работал как аранжировщик и пианист. Получив санкцию властей, досрочно вернулся в США для продолжения образования, в 1946 возобновил занятия - у Д. Мийо (композиция) и Фреда Саатмена (фортепиано). В этот период впервые проявил серьезный интерес к джазу. По инициативе Мийо и при его содействии организовал экспериментальный октет "JAZZ WORKSHOP ENSEMBLE" (1948), участниками которого были Дик Коллинз (тромбон), Билл Смит (кларнет, баритон-саксофон), Пол Дезмонд (альт-саксофон, кларнет, фортепиано), Дэвид Ван-Крифт (тенор-саксофон), Рон Кротти (контрабас) и Кол Тьядер (ударные, вибрафон, бонги). С ним записал первые пластинки.

В течение короткого времени сотрудничал с Майлзом Дэвисом. В 1949-50 играл в составе трио, образовавшегося из ритм-группы секстета (с Рон Кротти и К. Тьядером - Хербом Барменом).

В 1961 создал свой квартет (с П. Дезмондом) и вскоре завоевал с ним мировую славу. В период существования этого ансамбля (до 1967) в нем участвовали также: басист Рон Кротти, Фред Даттон (контрабас, фагот), Уайт "Булл" Рутер, Боб Бэйтс и Джин Райт, на ударных - Х. Бармен, Ллойд Дэвис, Джо Додж и Джо Морелло. Квартет выступал в Чикаго, с 1962 - в Нью-Йорке (вначале преимущественно в колледжах и университетах, позднее - в самых престижных джаз-клубах и концертных залах, неоднократно - в Карнеги-холле), с 1953 занимал ведущие места в анкетах журнала Down Beat (в 1958-60 - 2-е место после MODERN JAZZ QUARTET). Квартет много гастролировал в США и различных странах мира (с 1958) - в Европе, на Ближнем Востоке, в Австралии (1960), Японии и других. На счету ансамбля - многочисленные выступления на фестивалях джаза в Ньюпорте, Варшаве, Берлине и т.д.

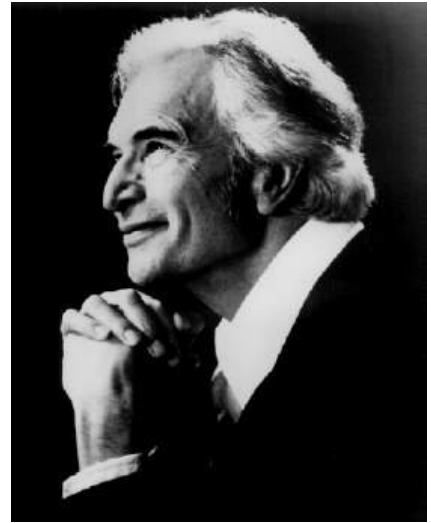
После ухода Пола Дезмонда, решившего работать самостоятельно, его сменил Джерри Маллиган (баритон-саксофон); Алан Доусон (ударные) занял место Дж. Морелло. В новом составе квартет дебютировал в Лондоне в 1968.

В 70-е годы Брубек продолжал разностороннюю деятельность как исполнитель и особенно как композитор (создал целый ряд новаторских произведений, в том числе кантаты, ораторию, симфоническую поэму), преподавал в Калифорнийском университете. В

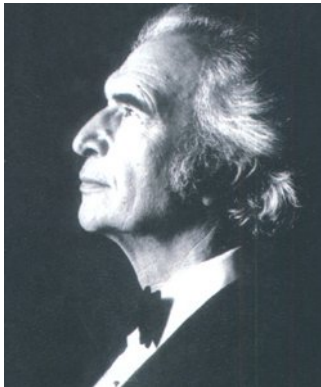
1972 организовал "семейное" комбо "NEW BRUBECK QUARTET" - с сыновьям Крисом (тромбон, электро-бас-гитара), Дариусом (кларнет, электро-клавишные) и Дэнни (ударные).

В 1987 посетил СССР с ансамблем, в состав которого вошли кроме него самого Билл Смит (кларнет), К. Брубек (бас-гитара,тромбон) и Рэнди Джонс (ударные).

Неповторимая индивидуальность его музыки, невозможность ее копирования позволяют говорить о "стиле Брубeka" как о явлении, единственном в своем роде. Брубек один из ведущих представителей мэйнстрима (с диапазоном интересов от вест-коуст-стиля до кул-джаза, нео-бопа и "третьего течения"), занимающий положение между двумя крайними стилевыми полюсами - традиционализмом и авангардизмом, стремящийся к органичному единству старого и нового, к прогрессу как последовательному обновлению традиций, совершенствованию и универсализации музыкального языка джаза - по аналогии с академической музыкальной классикой. Для Брубeka характерна и естественна тенденция к сближению с европейским музыкальным мышлением, к отказу от приоритета негритянской идиоматики, от обязательности утвердившихся в практике форм свингования.



Обширен стилевой спектр музыки Брубeka. Он принадлежит к числу лидеров вест-коуст-джаза (наряду с Дж. Маллиганом). Является создателем и руководителем первых ансамблей кул-стиля в 1948-51 (одновременно с М. Лэйвисом, Дж. Ширингом, Л. Тристано). Вместе с Ленни Тристано Брубек заложил основы камерного джазового стиля (синтез элементов кул-джаза, хард-бопа и академической камерной музыки). Способствовал возникновению самостоятельного направления в джазе, связанного с разработкой барочной стилистики и нео-бахианством (барокко-джаз, play Bach jazz), продолжив эксперименты, начатые в 30-е годы Эдди Саутом, Стефаном Граппелли, "Джанго" Рейнхардтом, Бенни Гудменом. Внес важный вклад в становление современного симфо-джаза и музыки "третьего течения"; еще до Гюнтера Шуллера - в 1950 призвал музыкантов к активной работе в русле



интеграции джаза и современного академического музыкального искусства, к овладению профессиональной композиторской техникой.

Особая область в творчестве Брубeka - его "жанровые" эксперименты, попытки введения в модерн-джаз (как бы "перевода" на джазовый язык) нетипичных для него прежде жанров (рондо, чеконы, фуги, инвенции, хорала, марша, вальса, мазурки, регтайма, буги-вуги, самбо и других).

Похожие музыканты: Paul Desmond, Vince Guaraldi, The Modern Jazz Quartet, Bill Evans, Tommy Flanagan, Sir Roland Hanna,

Andre Previn, Jim Hall

Корни и влияние: Darius Milaud, Erroll Garner, Art Tatum, Fats Waller, Teddy Wilson, Johann Sebastian Bach, Duke Ellington, Marian McPartland

Последователи: Charlie Rich, Tomasz Stanko, Jiri Stivin, Blue Rondo (A La Turk), Carsten Dahl

Исполнял произведения: Lola Brubeck, Paul Desmond, Jerome Kern, Cole Porter, Richard Rodgers, W.C. Handy, Hoagy Carmichael, Allie Wrubel, Oscar Hammerstein II, Larry Morey, James VanHeusen, Johnny Mercer, Herbert Magidson, Lorenz Hart, J. Fred Coots, Harry Link, Frank Churchill, Dave VanKriedt, Duke Ellington

Сотрудничал: Joe Morello, Russell Gloyd, Dave Brubeck Quartet, Eugene Wright, Chris Brubeck, Jack Six, Teo Macero, Randy Jones, Joe Dodge, Gene Wright, John Snyder, Norm Bates, Bill Smith, Bobby Militello, Ron Crotty, Alan Dawson, Jack Renner, Bob Bates, George Avakian

Dave Brubeck Quartet

Творческая судьба Дэйва Брубэка (Dave Brubeck) - иллюстрация того не всеми признаваемого факта, что аутентичный джаз, который игнорирует вкусы усредненной публики, совершенно не исключает популярности. Хотя у многих критиканствующих снобов любой признак успеха вызывает ехидную усмешку, историю не перепишешь: оставаясь верным себе, нисколько не упрощая и не укрощая свой стиль ради внешнего успеха, Дэйв Брубек добился признания у самой широкой аудитории. Критики, задыхавшиеся от восторга, когда он был безвестным музыкантом, преисполнились скептицизма, когда записи Брубэка начали расходиться миллионными тиражами. И тем более когда он вместе со своим джаз-бэндом - одним из первых - принялся покорять студенческие кампусы. Но не популистские приемы, а фонтанирующее творчество, упорство и трудолюбие плюс немного удачи - именно они сделали Брубэка одной из знаковых фигур современного джаза.

Уже с первых шагов на композиторском поприще Дэйв Брубек удивлял своих современников умением широко пользоваться полиритмией и политональностью (игрой в двух ключах одновременно). Если бы они знали, какой долгий и извилистый путь он прошел, чтобы достичь совершенства в своем искусстве! Музыки в жизни Дэйва Брубэка (он родился 6 декабря 1920 года в Конкорде, Калифорния) всегда было предостаточно. Мать, профессиональный музыкант, сама давала ему уроки игры на пианино. Двух старших сыновей ей удалось неплохо подковать (оба они пошли по стопам матери и стали музыкальными педагогами). Младший, Дэйв, оказался крепким орешком. Подбирать музыку и наигрывать популярные мелодии он начал с четырех лет, но основательно изучать классические произведения никак не хотел. Обладая отличной памятью, он ухитрялся даже обманывать мать: восстанавливал уроки по памяти, не утруждая себя навыком чтения нот (даже из колледжа он выйдет, так и не научившись разбираться в нотных знаках).

Пожалуй, музыки в доме было слишком много, потому что пресытившийся ею Дэйв в конце концов заявил родителям, что никогда не станет музыкантом, а мечтает провести всю жизнь на ранчо. Желание стать фермером укрепилось окончательно после переезда семьи на собственную ферму. Мальчику по-прежнему нравилось музицировать на пианино, но, попробовав уже в 15 лет развлекать своей игрой деревенскую публику по выходным, он понял, что такая жизнь не для него. Когда пришло время определяться с будущей профессией, родители с трудом уговорили его поступить в колледж, где он специализировался на ветеринарии. Выяснилось, однако, что это совсем не так интересно, как казалось, и уже через год Дэйв Брубек числился студентом музыкального отделения. Хотя он без труда переходил с курса на курс и регулярно играл в джазовых клубах, только знакомство с вдохновенным джазменом Гарольдом Миске (Harold Meeske), как он вспоминал позднее, по-настоящему открыло ему глаза на джаз. В нем впервые проснулось желание стать композитором. В студенческие годы в его жизни произошла еще одна судьбоносная встреча. Он начал встречаться с Иолой Мари Уитлок (Iola Marie Whitlock), режиссером студенческого радио, в эфире которого всегда рады были его услышать. Двухнедельного знакомства Дэйву и Иоле было достаточно, чтобы соединить свои судьбы и не расставаться следующие 60 лет.

В 1942 году уже обремененный дипломом Брубек был призван на военную службу - шла Вторая мировая война. Первые полтора года он провел в военном ансамбле армии

генерала Пэттона. В 1944 году его перевели в действующую армию, воевавшую в Европе. От отправки на фронт его спас случай: за него похлопотал офицер, слывший любителем джаза. На фронте Дэйву пришлось побывать только в качестве военного музыканта.

После войны он продолжил музыкальное образование в Миллз колледже под руководством французского классического композитора Дариуса Милхода (Darius Milhaud). Милход обожал джаз и всячески поощрял своих студентов упражняться в этом стиле. Именно он увлек Брубeka полифонией и контрапунктом. Первый джаз-ансамбль, возглавленный Брубекком, объединил его коллег-студентов. Dave Brubeck Octet просуществовал три года, с 1946 по 49-й. Оркестр звучал слишком радикально, чтобы его завалили заказами и приглашениями.

В конце 40-х, деля время со своим октетом, пианист начал играть в джаз-бэнде сан-францисского клуба "Geary Cellar". Иногда ему удавалось выступать дуэтом с альт-саксофонистом Полом Дезмондом (Paul Desmond), в будущем его близким коллегой и единомышленником. В 1949 году Дэйв Брубек сделал ставку на новый и не такой многочисленный состав: он собрал трио, включавшее контрабасиста Рона Кротти (Ron Crotty) и барабанщика/ вибрафониста Кола Тжадера (Cal Tjader).

Пластинки, которые Brubeck Trio записывало с 1949 по 1951 годы, нашли немало поклонников. Но карьера коллектива не сложилась. В 1951 году Дэйв Брубек серьезно повредил спину в результате несчастного случая, и это на много месяцев выбило его из обоймы. Трио распалось.

Когда Брубек смог вернуться в строй, Пол Дезмонд предложил ему создать квартет. В компании с Дезмондом, барабанщиком Джо Доджем (Joe Dodge) и контрабасистом Бобом Бейтсом (Bob Bates), его новый ансамбль ко второму году существования приобрел неожиданно широкую известность. Стильный альт-саксофон Дезмонда, его остроумное исполнение, виртуозная техника игры идеально уживалась с экспериментами Брубeka, увлеченного полифонией и синкопами. Оба музыканта к этому времени выработали свой оригинальный стиль игры, не замеченный в прямых заимствованиях или подражании. Основав собственный рекорд-лейбл Fantasy, в 1953 году музыкант опубликовал на нем первый альбом квартета "Jazz at Oberlin". Пластинка примечательна не столько успехом у публики (весьма скромным, но достаточным, чтобы заполучить контракт с солидной компанией Columbia), сколько обстоятельствами появления на свет. Это был один из самых первых джазовых лонг-плееров, записанных не в студии, а во время концерта, в режиме live.

Слишком насыщенный гастрольный график начал утомлять Джо Доджа, и в 1956 году место за барабанами занял настоящий ас Джо Морелло (Joe Morello). А переходящая должность контрабасиста в 1958 году окончательно закрепилась за мастером своего дела Юдженом Райтом (Eugene Wright). Таким образом, количество виртуозов в Dave Brubeck Quartet удвоилось. К этому времени в разгаре была работа Брубeka над серией пластинок, которые он выпускал на нескольких лейблах одновременно. Причем весьма успешно. Еще в 1954 году портрет музыканта появился на обложке журнала "Time". Пресса не могла больше обходить вниманием джазовый ансамбль, распродавший 100 тысяч экземпляров пластинки "Jazz Goes to College" (отчет о превосходном турне по американским студенческим кампусам, каждая композиция - память о концерте в новом месте). Дэйв Брубек - пионер среди джазменов, появившихся на обложке "Time".

К концу десятилетия о нем знали все меломаны Соединенных Штатов. Его пластинки этого периода ("Brubeck Time", "Jazz: Red Hot and Cool", "Jazz Impressions of the U.S.A.") неизменно поднимались в американский Top 10. Как ни странно, громкий успех Брубеку принес цикл песен, созданных в совершенно нетипичном размере - 5/4, 7/4 и 9/8. Высокое исполнительское мастерство музыкантов, блестяще разыгрывавших сольные пассажи, оберегало эти слишком своеобразные записи от сходства с хитроумными головоломками. С высоты сегодняшнего дня можно в полной мере оценить решающую роль, сыгранную Dave

Brubeck Quartet в судьбе современного джаза. Именно этому квартету во главе с Брубекком и Дезмондом, как одному из самых популярных в послевоенные годы джаз-бэндов, удалось возродить с новой силой интерес к джазу. Именно они стали неотъемлемой частью не совсем точно названного направления West Coast Cool Jazz, возникшего на пересечении бопа и свинга и определявшего стилистику американского джаза 50-х и 60-х годов.

Особая веха в карьере Dave Brubeck Quartet - новаторский альбом "Time Out" 1959 года. Одна из редких по тем временам записей, основанных на экспериментах с ритмом и размером, "Time Out" стал первым диском в истории джаза, тираж которого превысил миллион копий. Его высшее достижение на музыкальном рынке - и личный рекорд Брубэка - второе место в поп-рейтинге. Наиболее сильное впечатление на слушателей производили эффектные композиции "Blue Rondo a la Turk" и "Take Five", открывшие неисследованные джазовые горизонты миллионам молодых энтузиастов. Трек "Blue Rondo a la Turk" представлял собой нетривиальную попытку переложить "Турецкое рондо" Моцарта на размер 9/8. Эта идея пришла Брубэку во время гастролей по Турции. Дело в том, что 9/8 - традиционный турецкий песенный размер.

В 1961 году вместе со своей женой Иолой, которой отлично удавались тексты для джазовых композиций, Брубек подготовил антирасистское шоу под названием The Real Ambassadors. Это была еще одна попытка скрестить бродвейский мюзикл и джазовую стилистику. Программа была записана и опубликована, но единственное представление на публике состоялось на джазовом фестивале Monterey Jazz Festival в 1962 году, когда на сцену выходили такие гранды, как Луи Армстронг (Louis Armstrong).

Ко времени распада в 1967 году Dave Brubeck Quartet прославился далеко за пределами Америки. Музыканты успели объездить полмира и завоевать симпатии невероятного количества меломанов и профессионалов. Можно с уверенностью сказать, что в 60-е мало кто мог тягаться в популярности с тандемом Брубэка-Дезмонда. Вот только несколько цифр. С 1959 по 1965 годы читатели журнала "Down Beat" пять раз называли Dave Brubeck Quartet джазовым коллективом номер один. Первое место отводили ансамблю читатели журнала "Billboard" в 1965 и 66 годах. А вот поклонники "Плейбоя" признавали их лучшими 12 лет подряд, с 1957 по 1968 годы. Как бы пафосно это ни звучало, но у обозревателя "New Yorker" были все основания назвать квартет "самым высоко оплачиваемым, самым разрекламированным, наиболее активно путешествующим и самым популярным джаз-ансамблем, исполняющим импровизированную синкопированную музыку".

Может быть, именно в этих превосходных степенях и скрывалась главная опасность. Брубек устал. От сцены, от разъездов, от постоянного прицельного внимания. Наступил день, когда он понял, что должен остановиться. На несколько лет музыкант уходит в тень (для публики) и очень плодотворно работает как композитор (о чем поначалу знает только ближайшее окружение). Он плотно берется за религиозную музыку, работает в классическом жанре, прокладывает дорожку в поп-джаз, исследует традиционную американскую музыку, пробует силы в новых для себя направлениях. В его каталоге появляются два балета, мюзикл, оратория, четыре кантаты, месса, литургия, сочинения для рояля, для джазового ансамбля, для симфонического оркестра. Один из его балетов, созданный еще в 1960 году, надолго обосновался в репертуаре Американского театра балета.

Весь этот массив работ будет создан в следующие тридцать лет. А к концу 60-х Дэйв Брубек возвращается в джаз. Теперь его напарником становится Джерри Маллиган (Gerry Mulligan). Но еще не раз его пути пересекаются с Дезмондом, они выступают и записываются вместе, охотно сотрудничая вплоть до смерти саксофониста в 1977 году.

В 1970-м Дэйв Брубек смог предъявить миру не только свою музыку, но и кое-что поинтересней: в его новом ансамбле Two Generations of Brubeck играли трое его сыновей. Дариус (Darius) на клавишах, Крис (Chris) на электрической бас-гитаре и бас-тромбоне,

Дэнни (Danny) на барабанах. В 1973 году семейные успехи получили отражение в одноименном альбоме "Two Generations of Brubeck".

В 1976 году артист решил тряхнуть стариной. Вместе с коллегами своей молодости он восстановил Dave Brubeck Quartet, именуемый к этому времени не иначе как классическим квинтетом. 25-летний юбилей ансамбля музыканты отметили успешным концертным туром (и пластинкой "25th Anniversary Reunion"). Своего рода репетицией перед полным воссоединением команды стал весьма интересный альбом дуэтов, созданный старыми "матерыми волками" Полом Дезмондом и Дэйвом Брубекем "Brubeck & Desmond: Duets" (1975). Фактически классика жанра, альбом включал несколько блестящих стандартов и оригинальные номера Брубeka.

В начале 80-х, после очередной неизбежной трансформации, в новом квинтете Брубeka начал играть тенор-саксофонист Джерри Бергонци (Jerry Bergonzi). К ним присоединились барабанщик Рэнди Джонс (Randy Jones) и кларнетист Билл Смит (Bill Smith), участник оригинального октета Брубeka, а когда он ушел, в ансамбле появился альт-саксофонист Бобби Милителло (Bobby Militello). "Paper Moon" - лучший образец творчества этой инкарнации квинтета. Каждый из исполнителей разыгрывает захватывающие сольные партии в рамках семи известных стандартов: "Music, Maestro, Please", "I Hear a Rhapsody", "It's Only a Paper Moon" и других.

Даже достигнув уважаемого пенсионного возраста, Брубек сохранял практически ту же активность, что и в молодости. За последние 20 лет он собрал еще несколько джазовых квинтетов, с которыми работал не только как композитор, но и регулярно выступал на ведущих джазовых фестивалях - в Ньюпорте, Конкорде, Монтерей. Среди его поклонников оказывались и самые высокопоставленные государственные лица. В 1964 году его впервые пригласили выступить в Белом доме, в 1981 году приглашение повторилось. В 1988 году музыкант приехал в Москву, чтобы продемонстрировать свое искусство участникам международного саммита. Таким образом, за свою жизнь пианисту приходилось играть для четырех американских президентов: Кеннеди, Джонсона, Рейгана и Клинтона, а также для главы Советского Союза Михаила Горбачева.

Количество полученных им премий и знаков отличия уже не подлежит подсчету. Компания BMI титуловала артиста почетным званием пионер джаза, присудив ему награду Jazz Pioneer Award. А Национальная Академия звукозаписи вручила ему премию за заслуги в течение всей карьеры Lifetime Achievement Award (75-летний пианист принял ее после окончания очередного европейского турне). Дэйв Брубек увековечен в Зале славы ведущего джазового издания "Down Beat", он может похвастаться Национальной медалью искусств, шестью почетными докторскими степенями, званием почетного стипендиата имени Дюка Эллингтона в Йельском университете. И это всего лишь вершина айсберга.

Как уже отмечалось, весь груз прожитых лет и собранных трофеев не мешал Дэйву Брубeku оставаться невероятно активным и плодовитым автором. После некоторого затишья в 80-е годы с началом 90-х его записи систематически появляются в джазовых чартах. И так продолжается до сих пор, на 85-м году жизни музыканта. Один из последних его релизов, "Brubeck Remembers" (2004), отметился на 15 строке джазового рейтинга США. Слушатели по-прежнему с готовностью откликаются на звуки его рояля, возвращающего во времена Второй мировой войны и погружающего в атмосферу популярных тогда мелодий.

Что изменилось с возрастом, так это отношение артиста к искусству джазовой композиции. Если в ранние годы типичная партитура Брубeka включала только вводную и заключительную часть с приблизительным наброском промежуточных аккордов (90 % мелодий и аранжировок рождалось в процессе импровизации), то в последнее время он гораздо серьезней подходит к написанию композиций, тщательно продумывая все переходы, просчитывая все нюансы.

Как бы ни относились к наследию Дэйва Брубэка скептически настроенные критики, в заслугу ему можно поставить как минимум такую немаловажную вещь, как длящаяся уже 60 лет неустанная популяризация джаза. Живой интерес миллионов слушателей к этому интеллектуальному искусству - лучшая награда для творца.

ДИСКОГРАФИЯ:

- 1946 The Dave Brubeck Octet / Original Jazz
- 1949 The Dave Brubeck Trio with Gerry Mulligan &... / MCA
- 1949 Cal Tjader with the Dave Brubeck Trio, Vol. 1 / Fantasy
- 1949 Cal Tjader with the Dave Brubeck Trio, Vol. 2 / Fantasy
- 1951 Dave Brubeck Quartet / Fantasy
- 1951 Stardust / Fantasy
- 1952 Dave Brubeck/Paul Desmond / Fantasy
- 1952 Jazz at Storyville [live] / Fantasy
- 1953 Featuring Paul Desmond in Concert [live] / Fantasy
- 1953 Jazz at Oberlin [live] / Original Jazz
- 1953 In Concert [live] / Fantasy
- 1953 Brubeck & Desmond at Wilshire-Ebell / Fantasy
- 1953 Jazz at the Blackhawk [live] / Fantasy
- 1953 Two Knights at the Black Hawk [live] / Fantasy
- 1953 Jazz at the College of the Pacific [live] / Original Jazz
- 1953 Brubeck & Desmond: Jazz at Storyville (1954) [live] / Columbia
- 1954 Paul and Dave's Jazz Interwoven / Fantasy
- 1954 Jazz Goes to College [live] / Columbia
- 1954 Jazz: Red, Hot and Cool [live] / Columbia
- 1954 Brubeck Time / Columbia
- 1954 Old Sounds from San Francisco / Fantasy
- 1956 Brubeck Plays Brubeck / Columbia
- 1956 Dave Brubeck and Jay & Kai at Newport [live] / Columbia
- 1956 Jazz Impressions of the U.S.A. / Columbia
- 1956 Distinctive Rhythm Instrumentals / Fantasy
- 1956 Brubeck & Desmond / Fantasy
- 1957 Plays and Plays And... / Original Jazz
- 1957 Reunion / Original Jazz
- 1957 Jazz Goes to Junior College [live] / Columbia
- 1957 Dave Digs Disney / Columbia/Legac
- 1958 Dave Brubeck Plays Solo / Fantasy
- 1958 The Dave Brubeck Quartet in Europe [live] / Columbia
- 1958 Jazz Impressions of Eurasia [live] / Columbia
- 1958 Newport (1958) [live] / Columbia
- 1959 Gone with the Wind / Columbia

- 1959 Time Out / Columbia
- 1959 The Riddle / Columbia
- 1959 Southern Scene / Columbia
- 1960 Brubeck & Rushing / Columbia
- 1960 Brubeck Plays Bernstein / Columbia
- 1960 Dave Brubeck Quartet Plays Music from "West... / Columbia
- 1960 Brubeck a La Mode / Original Jazz
- 1960 Tonight Only! [With Carmen McRae] / Columbia
- 1960 Summit Sessions / Columbia
- 1960 All Night Long / Epic
- 1961 Countdown Time in Outer Space / Columbia
- 1961 Time Further Out / Columbia
- 1961 Brandenburg Gate Revisited / Columbia
- 1961 Near-Myth / Original Jazz
- 1961 Real Ambassadors / Columbia
- 1962 Bossa Nova Usa / Columbia
- 1962 Gold & Fizdale Play Dave Brubeck's Jazz... / Columbia
- 1962 My Favorite Things / Columbia
- 1962 Angel Eyes / Columbia
- 1962 Brubeck in Amsterdam / Columbia
- 1962 Music from West Side Story / Columbia Jazz
- 1963 The Dave Brubeck Quartet at Carnegie Hall [live] / Columbia
- 1963 Time Changes / Columbia
- 1964 Jazz Impressions of Japan / Columbia
- 1964 Jazz Impressions of New York / Columbia
- 1965 Time In / Columbia
- 1965 Anything Goes: The Music of Cole Porter / Columbia
- 1966 Jackpot / Columbia
- 1967 Bravo! Brubeck! / Columbia
- 1967 The Last Time We Saw Paris [live] / Columbia
- 1967 Buried Treasures: Recorded Live in Mexico... / Sony
- 1968 The Light In The Wilderness / MCA
- 1968 Compadres / Columbia
- 1968 Blues Roots / Columbia
- 1969 The Gates of Justice / Decca
- 1970 Elementals for Jazzcombo, Orchestra and... / Decca
- 1970 Live at the Berlin Philharmonie / Columbia/Legac
- 1970 Live at the Berlin Philharmonic / Columbia
- 1971 Last Set at Newport [live] / Atlantic
- 1972 We're All Together Again (For the First Time) / Atlantic
- 1972 Adventures in Time / Columbia

- 1973 All the Things We Are / Atlantic
- 1973 Two Generations of Brubeck / Atlantic
- 1973 Truth Is Fallen / Atlantic
- 1974 Brother, the Great Spirit Made Us All / Atlantic
- 1975 Brubeck & Desmond: Duets (1975) / A&M
- 1975 Brubeck & Desmond: Duets (1975) / A&M
- 1976 La Fiesta De La Posada [Festival of the Inn] / Columbia
- 1977 Live at Montreux / Tomato
- 1978 A Cut Above / Direct Disk
- 1979 Back Home / Concord Jazz
- 1980 Tritonis / Concord Jazz
- 1981 Paper Moon / Concord Jazz
- 1982 Concord on a Summer Night / Concord Jazz
- 1984 For Iola / Concord Jazz
- 1985 Reflections / Concord Jazz
- 1986 Blue Rondo / Concord Jazz
- 1987 Moscow Nights / Concord Jazz
- 1987 New Wine / Music Masters
- 1988 Quiet as the Moon / Music Masters
- 1988 The Great Concerts..Amsterdam, Copenhagen.. [live] / Columbia
- 1991 Once When I Was Young / Music Masters
- 1993 Trio Brubeck / Music Masters
- 1993 Nightshift / Telarc
- 1993 Late Night Brubeck [live] / Telarc
- 1994 In Their Own Sweet Way / Telarc
- 1994 Jazz Sonatas / Angel
- 1994 Blue Rondo a La Turk / Columbias
- 1994 Young Lions & Old Tigers / Telarc
- 1994 Just You, Just Me / Telarc
- 1996 A Dave Brubeck Christmas / Telarc
- 1996 To Hope! / A Celebration
- 1997 In Their Own Sweet Way / Telarc
- 1998 So What's New / Telarc
- 1998 40th Anniversary Tour of the U.K. [live] / Telarc
- 1999 Brubeck Quartet at Carnegie Hall [live] / Sony Internati
- 2000 Immortal Concerts: Take Five [live] / Giants of Jazz
- Dave Brubeck Quartet Live with Paul Desmond / Bandstand

СБОРНИКИ, КОМПЛИКАЦИИ

- 1946 Time Signatures: A Career Retrospective / Columbia
- 1949 24 Classic Original Recordings / Fantasy

- 1949 Greatest Hits from the Fantasy Years... / Fantasy
- 1953 The Art of Dave Brubeck / Atlantic
- 1953 Radio Recordings (1953-1954) [live] / Sandy Hook
- 1954 Jazz Collection / Columbia
- 1954 Brubeck on Campus [live] / Columbia
- 1954 This Is Jazz, Vol. 3 / Columbia/Legac
- 1954 Interchanges '54: Featuring Paul Desmond / Columbia
- 1954 Greatest Hits / vColumbia
- 1954 Live (1954 and 1959) / Bandstand
- 1956 Live (1956-1957) / Jazz Band
- 1959 St. Louis Blues / Moon
- 1961 Take Five [live] / Viper's Nest G
- 1961 The Quartet [live] / Laserlight
- 1964 In Concert: 1964 [live] / Jazz Connoisse
- 1965 The Canadian Concert of Dave Brubeck [live] / Can-Am
- 1974 Two Generations of Brubeck/Brother, the... / Atlantic
- 1975 1975: The Duets / Horizon
- 1976 25th Anniversary Reunion [live] / A&M
- 1982 Aurex Jazz Festival Live 1982 / Import
- 1983 Kool Jazz Live from Midem Cannes, France / Kool Music
- 1991 Duet / A&M
- 1991 I Like Jazz: The Essence of Dave Brubeck / Columbia
- 1994 Take Five Live / Jazz Music Yes
- 1994 Greatest Hits, Vol. 2 / Jazz World
- 1994 These Foolish Things [Drive] / Drive
- 1994 Greatest / Tristar
- 1995 These Foolish Things [Four Star] / Four Star
- 1995 Take the Five Train / Moon
- 1995 Dave Brubeck Jazz Collection / Legacy/Columbi
- 1996 Live / CMA
- 1996 Essential Jazz / Tristar
- 1998 This Is Jazz, Vol. 39: Dave Brubeck Plays... / Sony
- 1998 Triple Play / Telarcx
- 1999 Premium Best / Import
- 1999 Move to the Groove / Jazz Time
- 1999 Playing Our Songs / Telarc
- 1999 Take 5 Quartet / Jazz Hour
- 2000 Love Songs / Sony
- 2000 In His Own Sweet Way: Tribute to Dave Brubeck / Avant
- 2000 Les Incontournables / Wea Internatio
- See How It Feels / Black Hawk

- Dave Brubeck's Greatest Hits / Columbia
- All Time Greatest Hits / CBS
- Brubeck, Mulligan, Cincinnati / MCA
- Quartet Live at Montreux / Rhino
- Some Day My Prince Will Come [live] / Jazz Hour

ВИДЕО:

- 1951 Modern Complex Dialogues [live] / Altob
- 1995 Just You, Just Me [Sampler] / Telarc

ЧАСТИЕ В ПРОЕКТАХ ДРУГИХ МУЗЫКАНТОВ:

- Addiss & Crofut Eastern Ferris Wheel Piano
- Various Artists All-Star Jazz Christmas (1992)Piano
- Louis Armstrong Two Facets of Louis: 1920-1950 (1920)Piano
- Louis Armstrong This Is Jazz, Vol. 23: Louis... (1927)Piano
- Various Artists Atlantic Jazz: 12 Volume Box Set (1947)Piano, Producer
- Various Artists Atlantic Jazz: Piano (1947)Piano
- Various Artists Big Band Hit Parade (1988)Piano
- Various Artists Black Box of Jazz
- Various Artists Concord Sound, Vol. 1 (1992)
- Various Artists Fill Your Head with Jazz Piano
- Stan Getz/Cannonball... Chega de Saudade (2000)Piano
- Various Artists Happy Anniversary Charlie Brown (1987)Piano
- Various Artists Jazz Christmas [Music Masters] (1990)Piano, Arranger
- Various Artists Jazz Giants Plays Frank Loesser (1997)Piano
- Various Artists Jazz Giants Plays Hoagy Carmichael (1997)Piano
- Various Artists Jazz Giants Plays Irving Berlin (1997)Piano
- Various Artists Jazz Masters: 27 Classic...
- Various Artists Jazz Showcase (1994)Piano
- Various Artists Jazz for Lovers: The Very Thought... (1995)Piano
- Various Artists Jingle Bell Jazz (1959)Piano

Gary Burton



Родился: 23 января, 1943, Андерсон, штат Индиана, США

Жанр: Джаз

Стиль: Пост-боп

Инструменты: Вибрафон

Фирмы звукозаписи: ECM(16), RCA(8), GRP(7), Atlantic(7), Concord Jazz(4), One Way (2)

Гари Бартон один из двух великих вибратонистов, появившихся на джазовой сцене в 1960 году (вторым был Бобби Хатчерсон). Удивительная техника, наилучшим образом продемонстрированная без аккомпанемента в 1971 года на версии "No More Blues", ставит его на вершину исполнительского мастерства. Он много записывался с самыми различными музыкантами, и всегда его звучание было неповторимо.

Уроженец города Андерсон в штате Индиана, Бартон в шестилетнем возрасте самостоятельно начал учиться игре на фортепиано, затем изучал фортепиано и композицию во время учебы в школе и, в конце концов, - выбрал для себя вибратон. В начале 60-х он посещал Музыкальный колледж Беркли, впервые дебютировал с кантри-гитаристом Хэнком Гарландом, когда ему исполнилось 17 лет. Он начал регулярно записываться на RCA в 1961 году и гастролировал с Квintетом Джорджа Ширинга (George Shearing's Quintet) в 1963 году.

Бартон приобрел широкую известность в то время, когда работал с квартетом Стэна Гетца в 1964-66 г.г. Затем он создал собственную группу. В 1967 году вместе с гитаристом Ларри Кориелом он сформировал одну из самых первых групп, играющих в стиле фьюжн. Бартон записывался на студии ECM в дуэтах с Чиком Кория (они также много совместно гастролировали), Ралфом Таунером, Стивом Сваллоу и Полом Блей, сотрудничал со Стефаном Граппелли и Китом Джарретом.



Среди его оркестрантов в конце 70-х - начале 80-х годов были Макото Озоне, Тайгер Окоши и Тони Смит. Очень активный как преподаватель в Беркли с 1971 года, Бартон (который сформировал команду с Эдди Дэниелсом в начале 90-х годов для участия в интереснейшем туре - трибьюту Benny Goodman/Lionel Hampton) остался выдающимся стилистом по сей день. Он интенсивно записывался в течение различных периодов на студиях RCA, Atlantic, ECM, GRP и Concord. В 1999 году на студии Concord он записал прекрасный альбом "Like Minds" с Чиком Кория, Пэтом Мэттини, Ройем Хэйнсом и Дейвом Холландом. Одни из его лучших альбомов - "A Genuine Tong Funeral", записанный на студии RCA и "The New

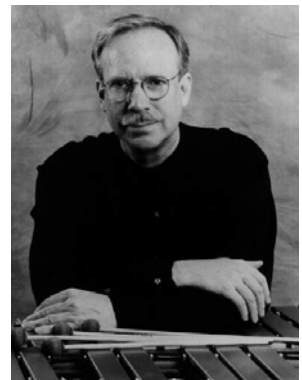
Quartet" - на ECM.

Похожие музыканты: Chick Corea, Joe Locke

Корни и влияние: Bill Evans, Lionel Hampton

Последователи: Makoto Ozone, Philippe Saisse

Исполнял композиции авторов: Chick Corea, Steve Swallow, Astor Piazzolla, Carla Bley, Mike Gibbs, Ralph Towner, Keith Jarrett, Mark Isham, Mitchel Forman, Duke Ellington, Makoto Ozone Pat Metheny, Richard Rodgers, Irving Mills, Benny Goodman, Paul Bley, Thelonious Monk, Marian McPartland, Antonio Carlos Jobim,



Работал с музыкантами: Stan Getz, Steve Swallow, Bernie Kirsh, Roy Haynes, Manfred Eicher, Joe Farrell, Stanley Clarke, Jim Hall, Ron Carter, Bob Brookmeyer, Grady Tate, Gayle Moran, Gene Cherico, Airtio Moreira, Astrud Gilberto, Creed Taylor, Tony Studd, John Patitucci, Pat Metheny

Дискография (альбомы):

- 1961 New Vibe Man in Town / RCA
- 1962 Who Is Gary Burton? / RCA
- 1963 3 in Jazz / RCA
- 1963 Something's Coming / RCA
- 1963 Artist's Choice / Bluebird
- 1964 The Groovy Sound of Music / RCA
- 1966 The Time Machine / RCA
- 1966 Tennessee Firebird / RCA Victor
- 1967 Duster / Koch Internati
- 1967 Lofty Fake Anagram / One Way
- 1967 A Genuine Tong Funeral / One Way
- 1968 Gary Burton Quartet in Concert [live] / RCA
- 1968 Country Roads and Other Places / RCA
- 1969 Throb / Atlantic
- 1969 Good Vibes / Atlantic
- 1969 Paris Encounter / Atlantic
- 1971 Gary Burton & Keith Jarrett / Atlantic
- 1971 Live in Tokyo / Atlantic
- 1971 Alone at Last / Atlantic
- 1972 Crystal Silence / ECM
- 1972 Works / ECM
- 1973 The New Quartet / ECM
- 1973 Seven Songs for Quartet and Chamber Orchestra / ECM
- 1974 Hotel Hello / Polygram
- 1974 Ring / ECM
- 1974 Matchbook / ECM
- 1975 Dreams So Real / ECM
- 1976 Passengers / ECM
- 1978 Times Square / ECM
- 1978 Duet / ECM
- 1979 Chick Corea and Gary Burton in Concert... [live] / ECM
- 1980 Easy As Pie / ECM
- 1982 Picture This / ECM
- 1982 Lyric Suite for Sextet / Ecm
- 1985 Gary Burton and the Berklee All Stars / JVC
- 1986 Whiz Kids / ECM

- 1986 Slide Show / ECM
- 1988 Times Like These / GRP
- 1989 Reunion [With Pat Metheny] / GRP
- 1990 Right Time, Right Place / GNP
- 1991 Cool Nights / GRP
- 1992 Six Pack / GRP
- 1993 It's Another Day / GRP
- 1994 Face to Face / GRP
- 1996 Live in Cannes / Jazz World
- 1996 Astor Piazzolla Reunion: A Tango Excursion / Concord Jazz
- 1997 Native Sence
- 1997 Departure / Concord Jazz
- 1998 Like Minds / Concord Jazz
- 2000 Libertango: The Music of Astor Piazzolla / Concord Jazz
- 1969 Gary Burton & Keith Jarrett/ Throb / Rhino
- 1969 Green Apple / Moon
- 1971 Turn of the Century / Atlantic
- 1984 Real Life Hits / ECM
- 1989 Collection / GRP

Участие в проектах других музыкантов:

- Karrin Allyson Daydream (1996)Vibraphone
- Various Artists Atlantic Jazz: 12 Volume Box Set (1947)Vibraphone
- Various Artists Atlantic Jazz: Best of the '70s (1994)Vibraphone
- Various Artists Atlantic Jazz: Introspection (1947)Vibraphone
- Various Artists Bachelor in Paradise: Cocktail... (1996)Vibraphone
- Various Artists Big Monster Bash, Vol. 1 (1998)Drums
- Various Artists Bluebird Sampler (1987)Vibraphone
- Various Artists Bossa Nova Story (1998)Vibraphone
- Various Artists Bravissimo, Vol. 2: 50 Years of... (1998)Vibraphone
- Various Artists Bravissimo: 50 Years of NDR Big... (1980)Vibraphone
- Bob Brookmeyer Bob Brookmeyer and Friends (1964)Vibraphone
- Various Artists By George (& Ira): Red Hot on... (1998)Vibraphone
- Various Artists Celtic Tales (1999)Liner Notes
- Eric Clapton Journeyman (1989)Vibraphone
- Bruce Cockburn Charity of Night (1997)Vibraphone
- Various Artists Columbia Jazz Fall 1987 Sampler (1987)Producer
- Various Artists Compact Jazz: Best of Bossa Nova Vocals (bckgr)
- Various Artists Complete Johnny Mercer Songbook (1998)Vibraphone
- Various Artists Complete Rodgers & Hart Songbook (1996)Vibraphone
- Various Artists Cool Talkin' Verve (1997)Bass, Vibraphone

Charlie Byrd



Полное имя: Чарлз Л. Бёрд (Charles L. Byrd)

Родился: 16 сентября, 1925, Чакатак, Вирджиния, США (Chuckatuck, VA)

Умер: 2 декабря 1999

Жанр: Джаз

Стиль: Бразильский джаз, латиноамериканский джаз, босса-нова, боп

Инструменты: Гитара

Фирмы звукозаписи: Concord Jazz (20), Columbia (15), Riverside (8), Off Beat(5), Savoy (4), Original Jazz Classics (3), Milestone (3)

Чарли Берд, помимо тонкого вкуса, строгого выдержанного стиля и грациозной мелодичности, имел два выдающихся достоинства - умение переложить классическую технику акустической гитары в джаз и популярную музыку, и представить бразильскую музыку массовому слушателю Северной Америки.

Берд родился в музыкальной семье. Ещё подростком, во время 2-й Мировой войны во Франции, он приобрел начальное мастерство, играя со своим идолом Джанго Рейнхардтом. После нескольких послевоенных проектов с Sol Yaged, Joe Marsala and Freddie Slack, Берд временно оставил джаз с целью изучения в 1950 году классической гитары у Софоклеса Папаса (Sophocles Papas) и у Андре Сеговия в 1954-м.

Позже он вновь появился на джазовой сцене в Вашингтоне и выступал там время от времени, экспериментируя и разделяя на части несхожие джазовые и классические сегменты. В 1957 году он начал записываться на студии Savoy как лидер и кроме этого, записывался с оркестром Вуди Германа в 1958-59 г.г. Турне в Южную Америку 1969 года стало для него откровением, т.к. в Бразилии он открыл для себя YJDT музыкальное направление - босса-нова. Вернувшись в Округ Колумбия, Чарли Берд наиграл несколько композиций в духе босса-нова со Стэном Гетцем, который затем убедил владельца фирмы Verve Крида Тейлора записать альбом бразильской музыки с Бердом. Этот альбом - "Jazz Samba" стал популярным хитом в 1962 году, благодаря синглу "Desafinado" и катапультировал волну босса-новы в Северную Америку.

Благодаря успеху стиля босса-новы Чарли Берд смог получить значительный контракт с фирмой Columbia, кроме того, последовали несколько альбомов на студии Riverside, включая филигранный альбом Bossa Nova Pelos Passaros. В 1973 году он сформировал группу "Great Guitars" с Хербом Эллисом и Барни Кесселом и в этом же году написал самоучитель игры на гитаре, получивший широкую популярность. Начиная с 1974 года, Бёрд записывался на студии Concord Jazz в различных выступлениях, включая сессии с Лауриндо Алмейда и Бадом Шанком. Чарли Бёрд Умер от рака 2 декабря 1999 года после продолжительной болезни.

Дискография:

- 1957 First Flight / Savoy
- 1957 Jazz Recital / Savoy
- 1957 Blues for Night People / Savoy
- 1957 Midnight Guitar / Savoy
- 1958 Byrd's Word / Riverside
- 1959 Mr. Guitar / Riverside
- 1960 The Guitar Artistry of Charlie Byrd / Riverside

- 1961 Charlie Byrd at the Village Vanguard [live] / Original Jazz
- 1961 Latin Byrd / Milestone
- 1962 Latin Impressions / Riverside
- 1962 Bossa Nova Pelos Passaros / Original Jazz
- 1963 Once More! Bossa Nova / Riverside
- 1963 Byrd at the Gate / Original Jazz
- 1964 Brazilian Byrd / Columbia
- 1965 Travelin' Man / Columbia
- 1965 A Touch of Gold / Columbia
- 1965 Byrd Song / Riverside
- 1965 Solo Flight / Riverside
- 1966 Byrdland / Columbia
- 1967 Hollywood Byrd / Columbia
- 1967 More Brazilian Byrd / Columbia
- 1967 Music for "Villa Lobos" / Columbia
- 1968 Hit Trip / Columbia
- 1968 Delicately / Columbia
- 1969 The Great Byrd / Columbia
- 1971 For All We Know / Columbia
- 1974 Byrd by the Sea [live] / Fantasy
- 1974 Great Guitars / Concord Jazz
- 1975 Top Hat / Fantasy
- 1976 Charlie Byrd Swings Downtown [live] / Improv
- 1978 Blue Byrd / Concord Jazz
- 1979 Sugarloaf Suite / Concord Jazz
- 1980 Great Guitars at the Winery / Concord Jazz
- 1981 Brazilville / Concord Jazz
- 1982 Charlie Byrd Christmas Album / Concord Jazz
- 1984 Isn't It Romantic / Concord Jazz
- 1985 Tango / Concord
- 1986 Byrd and Brass / Concord Jazz
- 1988 It's a Wonderful World / Concord Jazz
- 1992 Tambu / Fantasy
- 1992 Rise and Shine / Newport Classi
- 1992 The Washington Guitar Quintet / Concord Jazz
- 1993 Aquarelle / Concord Concer
- 1994 I've Got the World on a String / Timeless
- 1994 Moments Like This / Concord Jazz
- 1995 Jazz & Samba / Hindsight
- 1995 Du Hot Club De Concord / Concord Jazz
- 1995 Great Guitars 2 / Concord Jazz

- 1997 Au Courant / Concord Jazz
- 1999 My Inspiration: Music of Brazil / Concord Jazz
- 1999 Live At Music Room / Valley Vue
- 2000 For Louis / Concord Jazz

Donald Byrd



Берд Доналд (р. 9 декабря 1932, Детройт, Мичиган) - американский джазовый музыкант (труба, флюгельгорн), руководитель ансамбля, композитор и аранжировщик.

Учился в Высшей технической школе в Детройте (играл здесь в студенческом джазовом оркестре), систематическое музыкальное образование получил в университете Уэйна и Манхэттэнской школе музыки (аттестован как исполнитель и педагог). Выступал в Нью-Йорке в ансамбле Джорджа Уоллингтона, Jazz Messengers Арта Блэйки (1955), у Макса Роуча (1956), «Ред» Гарланда, Арта Тейлора, Джона Колтрэйна, Лу Доналдсона, Джиджи Грайса (1957). Участвовал в Ньюпортском джазовом фестивале. Сотрудничал с

«Пеппером» Адамсом, «Сонни» Роллинсом, Коулменом Хокинсом, Лайонелом Хэмптоном, входил в состав мидл-бэнда Телониуса Монка (1958). Руководил собственным квинтетом, гастролировал в Швеции и Бельгии, работал как фрилансер. В 60-е года был членом различных комбо, организовал ансамбль вместе с «Пеппером» Адамсом, занимался преподавательской деятельностью (в Music & Art High School в Нью-Йорке). В 1963 продолжил образование как композитор у Нади Буланже в Париже. В 1965-66 писал аранжировки для различных радиооркестров в Норвегии. Посетил Африку (1968), изучал здесь местную традиционную музыку, начал коллекционировать материалы по истории негритянской культуры и искусства. Впоследствии удостоен степени доктора музыки, возглавил отделение джаза в институте Ховарда в Вашингтоне. Записи: именные (с 1958, в том числе с собственным квинтетом и секстетом) вместе с Хэнком Мобли, Джеком Маклином, Херби Хэнкоком, Уэйном Шортером, вокальной группой, с «Пеппером» Адамсом, А. Блэйки, «Сонни» Кларком, Кенни Дрю, «Редом» Гарландом, Дж. Грайсом, Л. Хэмптоном, Андре Одером, Мишелем Леграном, «Сонни» Роллинсом, Хорэсом Сильвером, Т. Монком, Дж. Уоллингтоном, А. Тейлором, Л. Доналдсоном, «Диззи» Рисом, Джонни Гриффином и другими.

Доналд Берд принадлежал к числу ведущих музыкантов-новаторов хард-бопа и фри-джаза. Проявил интерес к электронной музыке (изучал ее в студии фирмы Columbia). Культивировал кул-саунд, приемы модальной техники, элементы атонализма и додекафонии. На раннем этапе испытал влияние Клиффорда Брауна, позднее стал последователем Майлса Дэвиса, Дж. Колтрэйна и Джона Льюиса, впоследствии сформировал индивидуальный стиль. Экспериментировал в области афро-джаза. Участник антирасистского негритянского движения.



Biography by Steve Huey

Donald Byrd was considered one of the finest hard bop trumpeters of the post-Clifford Brown era. He recorded prolifically as both a leader and sideman from the mid-'50s into the mid-'60s, most often for Blue Note, where he established a reputation as a solid stylist with a clean tone, clear articulation, and a knack for melodicism. Toward the end of the '60s, Byrd became fascinated with Miles Davis' move into fusion, and started recording his own forays into the field. In the early '70s, with the help of brothers Larry and Fonce Mizell, Byrd perfected a bright, breezy, commercially potent take on fusion that was distinct from Davis, incorporating tighter

arrangements and more of a smooth soul influence. Opinions on this phase of Byrd's career diverge wildly — jazz purists utterly despised it, branding Byrd a sellout and the records a betrayal of talent, but enraptured jazz-funk fans regard it as some of the most innovative, enduring work of its kind. In fact, proportionately speaking, Byrd is held in even higher esteem by that audience than by straight-ahead jazz fans who enjoy his hard bop output.



Donaldson Toussaint L'Ouverture Byrd II was born in Detroit, MI, on December 9, 1932. His father, a Methodist minister, was an amateur musician, and Byrd was already an accomplished trumpeter by the time he finished high school, having performed with Lionel Hampton. Byrd served a stint in the Air Force, during which time he played in a military band, and subsequently completed his bachelor's degree in music at Wayne State University in 1954. He moved to New York in 1955 to get his master's at the Manhattan School of Music, and soon began performing with pianist George Wallington's group. In December of that year, he was invited to join Art Blakey's Jazz Messengers, filling a chair once held by his idol, Clifford Brown, and Kenny Dorham. Byrd also began his recording career during this

period, leading several sessions (mostly for Savoy) and working often as a sideman, particularly at the Prestige label. He left the Jazz Messengers in 1956 and joined up with Max Roach; he went on to play with the likes of John Coltrane, Sonny Rollins, and Red Garland, and also co-founded the Jazz Lab Quintet with altoist Gigi Gryce in 1957. In 1958, Byrd signed an exclusive recording contract with Blue Note, and also formed a band with baritonist Pepper Adams, who would remain Byrd's regular partner until 1961. Byrd's Blue Note debut was 1958's *Off to the Races*, and he and Adams collaborated on a series of excellent hard bop dates over the next three years, including *Byrd in Hand* (1959), *At the Half Note Cafe, Vols. 1-2* (1960), *The Cat Walk* (1961), and *Royal Flush* (also 1961), among others. Another 1961 recording, *Free Form*, found Byrd giving a young Herbie Hancock some of his earliest exposure. Following this burst of activity, Byrd took a sabbatical to continue his studies in Europe, where he spent some time under the tutelage of the legendary French music educator Nadia Boulanger. He returned to the U.S. in 1963 and recorded *A New Perspective*, a now-classic set that broke new ground by incorporating gospel choirs into its arrangements; its signature piece, "Cristo Redentor," became quite popular. In the mid-'60s, Byrd focused more of his energies on teaching, and worked diligently to make jazz and its history a legitimate part of the college curriculum. He taught at Rutgers, Hampton, New York University, and Howard in the late '60s, and the last one remained a steady

association for much of the '70s. In the meantime, Byrd continued to record occasionally, cutting a final spate of hard bop albums over 1966-1967 that included *Mustang!* and *Blackjack*. Byrd also began to study African music, inspired partly by the emerging black-consciousness movement, and became interested in Miles Davis' efforts to woo a younger audience (including Byrd's own students) by experimenting with electronics and funk rhythms. 1969's *Fancy Free* found Byrd using electric piano for the first time, with a spacy sound that recalled Davis' *In a Silent Way*. 1970's *Electric Byrd* had more of a Bitches Brew flavor, and the jams on 1971's *Ethiopian Knights* were longer, funkier, and more aggressive. Byrd truly came into his own as a fusion artist when he hooked up with brothers Larry and Fonce Mizell, who began to handle production, writing, and some musical support duties. Their first



collaboration was 1972's *Black Byrd*, an upbeat, funky blend of jazz and R&B. Jazz critics detested the album and called Byrd all sorts of names, but the record was a smash hit; it became the biggest seller in Blue Note history, and just missed hitting number one on the R&B albums chart. In the wake of its success, Byrd formed a supporting group, the Blackbyrds, who were culled from the cream of his music students at Howard University and recorded through the rest of the '70s. Byrd

went on to release a string of successful LPs in partnership with the Mizell Brothers, including the imaginary blaxploitation soundtrack *Street Lady* (1974), *Stepping into Tomorrow* (1975), the much-lauded *Places and Spaces* (1976), and *Caricatures* (1977). All made the Top Ten on the R&B album charts, and the *Places and Spaces* single "Change (Makes You Wanna Hustle)" even got substantial play in discotheques. Jazz-funk fans revere this period in general, but usually reserve their highest praise for *Street Lady* and, especially, *Places and Spaces*. As a side note to his musical career, Byrd finished law school in 1976, and went on to teach at North Carolina Central University. Following *Caricatures*, Byrd parted ways with Blue Note and the Mizell Brothers and moved to Elektra. He recorded several albums over 1978-1983, but even the most commercially successful, 1978's *Thank You...for F.U.M.L. (Funking up My Life)*, didn't match the infectiousness of his Blue Note jazz-funk outings. In 1982, Byrd received his Ph.D. from Columbia Teachers College. He spent a few years in the mid-'80s away from recording, due in part to ill health, but continued to teach, moving on to North Texas State and Delaware State. In the late '80s and early '90s, Byrd returned to the hard bop of his early days on several sessions for the Landmark label. He participated in rapper Guru's *Jazzmatazz* project in 1993, and with the advent of the jazz-rap movement and England's acid jazz revival, his '70s albums became hugely popular sources for samples. In the meantime, Byrd continued his activities as a jazz educator

Diskography:

- 1955 *First Flight: Yusef Lateef with Donald Byrd* - Delmark
- 1955 *Long Green* - Savoy
- 1955 *Byrd's Word* - Savoy
- 1956 *Two Trumpets* - Prestige
- 1956 *September Afternoon* - Discovery
- 1956 *The Jazz Message Of...* - Savoy
- 1957 *Modern Jazz Perspective (Jazz Lab, Vol. 2)* - Columbia
- 1957 *Jazz Lab - Jubilee*
- 1957 *Star Eyes* - Savoy
- 1958 *Three Trumpets* - Original Jazz Classics
- 1958 *Jazz in Paris: Byrd in Paris [live]* - Polydor
- 1958 *Jazz in Paris: Donald Byrd Quintet Parisian Thoroughfare [live]* - Polydor
- 1958 *Off to the Races* - Blue Note
- 1959 *Byrd in Hand* - Blue Note
- 1959 *Fuego* - Blue Note
- 1960 *Byrd in Flight* - Blue Note Japan
- 1960 *Donald Byrd at the Half Note Cafe, Vol. 1 [live]* - Blue Note
- 1960 *Donald Byrd at the Half Note Cafe, Vol. 1-2 [live]* - Blue Note
- 1960 *Donald Byrd at the Half Note Cafe, Vol. 2 [live]* - Blue Note
- 1960 *Motor City Scene* - Bethlehem
- 1960 *Stardust* - Bethlehem
- 1961 *Chant* - Blue Note
- 1961 *The Cat Walk* - Blue Note
- 1961 *Royal Flush* - Blue Note

- 1961 Free Form - Blue Note
- 1962 Groovin' for Nat - Black Lion
- 1963 A New Perspective - Blue Note
- 1964 Up with Donald Byrd Verve
- 1964 I'm Tryin' to Get Home - Blue Note
- 1966 Mustang! - Blue Note
- 1967 Blackjack - Blue Note
- 1967 Slow Drag - Blue Note
- 1967 The Creeper - Blue Note
- 1969 Fancy Free - Blue Note
- 1969 Kofi - Blue Note
- 1970 Electric Byrd - Blue Note
- 1971 Ethiopian Knights - Blue Note
- 1972 Black Byrd - Blue Note
- 1973 Street Lady - Blue Note
- 1974 Stepping into Tomorrow - Blue Note
- 1975 Places and Spaces - Blue Note
- 1976 Caricatures - Blue Note
- 1978 Thank You...For F.U.M.L. (Funking Up My Life) - Elektra
- 1981 Donald Byrd and 125th St, NYC - Elektra
- 1983 Words, Sounds, Colors and Shapes - Elektra
- 1987 Harlem Blues - Landmark
- 1989 Getting Down to Business - Landmark
- 1991 A City Called Heaven - Landmark
- 2000 Touchstone - Starburst
- 2002 The Transition Sessions - Blue Note
- 2003 At the Half Note Cafe, Vol. 1 [live] - Japanese Import
- 2003 At the Half Note Cafe, Vol. 2 [live] - Japanese Import
- 2003 Out of This World [Ad: Buy Now!] Import
- 2004 At the Half Note Cafe, Vol. 1-2 [Bonus Tracks] [live] - Blue Note
- 2005 In a Soulful Mood - Music Club

J. J. Cale (Джей. Джей. Кэйл)



Полное имя: Жан Жак Кэйл (Jean Jacques Cale)

Родился: 5 декабря, 1938, Оклахома Сити, штат Оклахома, США

Жанр: рок

Стиль: поп-рок, блюз-рок

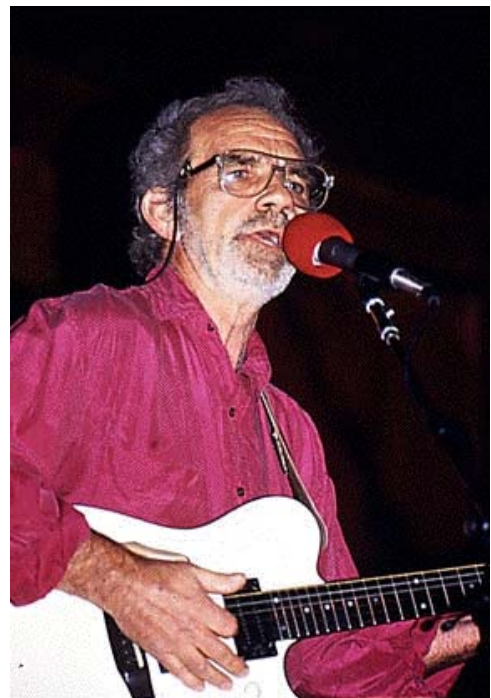
Инструменты: вокал, гитара

Фирмы звукозаписи: Virgin (2), Silvertone (2), Polygram (2)

Джей. Джей. Кэйл наиболее известен как автор песен "After Midnight" и "Cocaine," которые Клэптон сделал настоящими шедеврами. Но влияние Кэйла было не только благодаря песням, которые он сочинял, его отчетливое чувство ритма и шафл-буги стали ориентирами для Эрика Клэптона, Марка Нопфлера и многих других рок музыкантов. Отказ Кэйла от многообразия звучания в его музыке в продолжение всей его карьеры временами вызывало определенную критику в его адрес, но он стал культовой фигурой со своими спорадически выходящими альбомами. Рожденный в Оклахома Сити, Кэйл в юности играл в различных рок'н'рольных и вестерн-свинг группах, включая проект с Леоном Расселом.

В 1959 году в возрасте 21-го года он переехал в Нэшвилл, где нанялся на работу в компанию Grand Ole Opry's. Через несколько лет он вернулся в Оклахому, где опять объединился с Леоном Расселом и стал играть в местных клубах. В 1964 году Кэйл и Рассел вместе с еще одним оклахомским музыкантом Карлом Рэдл'ом уехали в Лос-Анжелос. Вскоре после прибытия в Лос-Анжелос, Кэйл начал играть с Дилэни и Бонни. Сотрудничество с этим дуэтом продолжалось недолго и уже в 1965 году он начал сольную карьеру. В этом году он написал первую версию песни "After Midnight", которая впоследствии стала его самым знаменитым шлягером.

В течение 1966 года Кэйл сформировал группу "Leathercoated Minds" с поэтом Роджером Тиллисоном. В этом же году группа выпустила психоделический альбом "A Trip Down Sunset Strip". Проект остался незамеченным. Решив, что он не сможет сделать карьеру в Лос-Анжелосе, в 1967 году Кэйл вернулся в Оклахому. По возвращении он стал опять играть в местных клубах. В течение года он записал несколько демонстрационных кассет. Рэдл сделал копии этих кассет и отправил их Денни Корделлу, который основал вместе с Леоном Расселом студию звукозаписи Shelter Records. В 1969 году Кэйл подписал контракт с этой студией. В следующем году Эрик Клэптон записал "After Midnight", которая сразу же попала в верхние позиции хит-парадов США, это принесло Кэйлу известность и авторский гонорар. В декабре 1971 года Кэйл выпустил свой дебютный альбом "Naturally" на студии Shelter Records, песни из этого альбома "Crazy Mama" и заново записанная - "After Midnight" попали в Топ-40 списков популярности США. Затем в этом же году последовал альбом "Really" с превосходной печальной песней Lies. После выхода этого



альбома Кэйл выпускал в среднем в год по пластинке. Его третий альбом “Okie” вышел в 1974 году. Двумя годами позже появился “Troubadour” с оригинальной версией песни “Cocaine”, которую позже исполнил Клэптон. Еще один альбом на студии Shelter Records, - “Номер 5” вышел в 1979 году и затем Кэйл сменил лейбл, подписав в 1981 году контракт с МСА. Эта фирма выпустила только один его альбом в 1981 году – “Shades” и на следующий год Кэйл подписал контракт с Mercury Records, выпустив “Grasshopper”.



В 1983 году Кэйл выпустил альбом “Номер 8”. Впервые его альбом не попал в чарты. После этого Кэйл расторгнул контракт с Mercury и ушел в затворничество, продолжающееся до 1989 года, в котором он выпустил альбом “Travelog” на британской независимой студии Silvertone. Альбом появился в Америке на следующий год. “Номер 10” вышел в 1994 году. Этот альбом не попал в чарты, но продемонстрировал его силу как культового музыканта. Он подписал контракт со студией Virgin в 1994 году и выпустил альбом “Close to

You”. Затем в 1996-м году последовал проект “Guitar Man”.

Похожие музыканты: Dire Straits, Bonnie Raitt, Eric Clapton, Lynyrd Skynyrd, Fred Neil, Leon Redbone, Chris Smither, Delbert McClinton, Blind Faith, Ry Cooder, Little Feat, Derek & the Dominos, Steve Miller

Последователи: Dire Straits, Eric Clapton, Supergrass

Исполнял композиции авторов: Christine Lakeland, Audie Ashworth

Работал с музыкантами: Audie Ashworth, Jim Karstein, Karl Himmel, Farrell Morris, Christine Lakeland, Tim Drummond, David Briggs, Leon Russell, Harold Bradley, Jim Keltner, Carl Radle, Spooner Oldham, Joe Mills, Buddy Harmon, Reggie Young, Joe Osborne, Tommy Cogbill, Kenneth A. Buttrey, Bill Boatman

Дискография (альбомы):

- 1971 Naturally/Mercury
- 1972 Really/Mercury
- 1974 Okie/Mercury
- 1976 Troubadour/Mercury
- 1979 5/Mercury
- 1981 Shades/Mercury
- 1982 Grasshopper/Mercury
- 1983 8/Mercury
- 1984 La Femme de Mon Pote/Mercury
- 1984 Special Edition/Mercury
- 1990 Travel Log/Silvertone
- 1992 10/Silvertone
- 1994 Closer to You/Virgin
- 1996 Guitar Man/Virgin

Компиляции:

- 1997 Anyway the Wind Blows: The J.J. Cale...Polygram
- 1998 The Very Best of J.J. CalePolygram

Участие в проектах других музыкантов:

- Various Artists Acoustic Edge: Great Acoustic... (1995)Producer
- Various Artists Best of Blues Guitar (1996)Producer
- Various Artists Blue Gold (1996)Guitar, Guitar (Rhythm)
- Lee Clayton Naked Child (1979)Guitar, Vocals
- Jessi Colter That's the Way a Cowboy Rocks (1978)Guitar
- Various Artists Fish-Tree-Water Blues (1999)Bass, Guitar, Vocals, Producer
- Jonas Fjeld Band Back in the U.S.A. (1978)Guitar
- Art Garfunkel Angel Clare (1973)Guitar
- John Hammond Got Love If You Want It (1992)Guitar, Producer
- John Hammond Trouble No More (1994)Producer
- John Hammond Long as I Have You (1998)Producer
- Ben Keith and Friends Seven Gates: A Christmas Album (1994)Guitar
- Leather Coated Minds Trip Down Sunset Strip (1968)Guitar
- Maria Muldaur Sweet Harmony (1976)Guitar, Guitar (Electric), SlideGuitar
- Gordon Payne Gordon Payne (1978)Guitar
- Original Soundtrack Phenomenon [OST] (1996)Producer
- Various Artists Rare on Air, Vol. 2: KCRW [UK] (1995)Guitar, Vocals
- Various Artists Rare on Air, Vol. 2: KCRW [US] (1995)Guitar, Vocals
- Various Artists Red Blooded Blues (1995)Guitar
- Jimmy Rogers Complete Shelter Recordings:... (1995)Guitar, Vocals,Producer

ANA CARAM



обладательница прозрачного, чувственного вокала и виртуозная исполнительница на гитаре, бразильянка по происхождению, она приобрела популярность в Нью-Йорке, где в 1989 году был издан ее дебютный альбом "Rio After Dark". Песенные традиции бразильского джаза и босановы, изящно совмещенные с классическими американскими джазовыми ритмами – основная характеристика любимого миллионами меломанов жанра, в котором работает певица

Исполнители сходные по стилю:

Luiz Bonfá, Charlie Byrd, Suzanne Lukather, Sergio Mendes, Stan Getz And Charlie Byrd, Maria Toledo, Laurindo Almeida, Joao Gilberto, Baden Powell, Antonio Carlos Jobim

Ana Caram - Blue Bossa

These days, even the most hardcore jazz aficionados would probably have a hard time denying having felt the slow unswaying pulse of the bossa nova at one time or another. In fact, one can probably make a good argument that the massive invasion of the bossa nova in the early 1960's was perhaps the first ever real glimpse of what is known today as "Smooth Jazz." Back then, some notables including Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto, Astrud Gilberto, Djalmá De Andrade "Bola Sete", Herbie Mann, Sergio Mendes, Charlie Byrd and Stan Getz were making history performing soon to become Jazz classics like "Desafinado" and "Girl From Ipanema", among others respectively.



Soon after, the bossa nova would prove to be a mayor influence and remain a permanent musical fixture upon America's Jazz idiom. Moreover, so strong was the influence of this music that almost every Jazz musician beyond the 1960's has recorded at least one of many bossa novas that are part of the standard Jazz repertoire. Considering that the bossa nova was described to be a popular fad in those early days, it would soon give way to other music styles of the times. However, like all fads that invade America, it would soon return and go away again. Forty years later, the bossa nova is still proving to be alive and well in the capable hands of vocalist/guitarist Ana Caram and her new CD titled "Blue Bossa."

Ana Caram poses a smooth and silky voice adding an authentic texture, almost a similar style by comparison reminiscent of Astrud Gilberto. The music is centered around a simple rhythm ensemble that includes drummer Paulo Braga, guitarist Nelson Faria, bassists David Finck and Joe Fitzgerald, pianist Cliff Korman and saxophonist Paulo Levi performing a program of 12 bossa novas. The session includes several compositions from the song book of Tom Jobim-"Triste", "Corcovado", Inutil Paisagem", "Desafinado" and the title track Kenny Dorham's composition "Blue Bossa", among others.

For the most part, Ana Caram and crew maintain a smooth tipico bossa tempo throughout. Paulo Levi makes his saxophone sound like a crossover between Stan Getz and Paul Desmond. There is nothing innovative or a fresh approach in Caram's interpretation of the bossa nova. Perhaps the big difference between this CD and the 1960's bossa nova interpretation is the sound quality. Caram's "Blue Bossa" lacks the most important ingredient of spontaneity in this music that was ever present in those early recordings by Getz, Byrd and others.



Perhaps a sign of the times, the listener will definitely find this music relaxing. Pleasant...more like elevator music.

review by John Davis
JDavis@latnjazzclub.com
Contributing writer
LatinJazzClub Magazine

Дискография

- Hollywood Rio
Label: Chesky
Released: 09.28.2004
- Blue Bossa
Label: Chesky
Released: 09.25.2001
- Postcards from Rio
Label: Chesky
Released: 10.13.1998
- Sunflower Time
Released: 01.01.1996
- Bossa Nova
Label: Chesky
Released: 04.12.1995
- Maracana
Label: Chesky
Released: 01.01.1993
- Amazonia
Label: Chesky
Released: 01.15.1992
- The Other Side of Jobim
Label: Chesky
Released: 01.01.1992
- Rio After Dark
Label: Chesky
Released: 01.01.1989

Benny Carter



Полное имя: Беннет Лестер Картер (Bennett Lester Carter)

Родился: 8 августа, 1907 в Нью-Йорке, США

Жанр: джаз

Стили: East Coast Blues, Jump Blues, Swing, Show Tunes

Инструменты: альт-саксофон, труба

Лейблы: Music Masters (14), Masters of Jazz (9), Classics (8), Verve (7), Pablo (6), Original Jazz Classics (6), Norgran (6)

Бенни Картер американский джазовый музыкант мульти-инструменталист (саксофон, кларнетист, труба, фортепиано), композитор, аранжировщик, бэнд-лидер. Один из основоположников и ведущих представителей негритянского свинга.

Начальное музыкальное образование получил в семье. С 1924 начал выступать как саксофонист в оркестрах Дж. Кларка, Б. Пэйджа и других. Затем поступил в университет, где изучал теологию, но вскоре решил отдать предпочтение профессии музыканта. В течение короткого времени играл в студенческом оркестре Х. Хендерсона, в дальнейшем - еще в целом ряде профессиональных джазовых коллективов: у Б. Фаулера, Дюка Эллингтона и Ч. Джонсона, с собственным оркестром, у Флетчера Хендерсона, "Чика" Уэбба, У. Брайанта, У. Маккинни, со студийным ансамблем CHOCOLATE DANDIES, в различных комбо. В 1935-38 гастролировал в Европе; выступал с оркестром У. Льюиса во Франции, был приглашен в Лондон в качестве аранжировщика танцевального оркестра радио, посетил Германию и Данию, где записал множество пластинок с местными музыкантами, руководил интернациональным оркестром в Голландии.



Вернувшись в США, неоднократно создавал комбо и биг-бэнды различного состава, писал аранжировки и композиции для оркестров Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона, Бенни Гудмена. С середины 40-х годов много работал в Лос-Анджелесе, занимаясь сочинением музыки к кинофильмам. В 1954 вновь совершил поездку в Европу для участия в концертах филармонического джаза. Свою деятельность концертирующего музыканта,



композитора и аранжировщика продолжал до конца 70-х годов. Оказал большое влияние на джазовых музыкантов нескольких поколений.

Похожие исполнители: Count Basie, Lionel Hampton, Jimmie Lunceford, Coleman Hawkins, Tri-Sax-Ual Soul Champs, Johnny Nocturne Band, Camille Howard, Deanna Bogart

Корни и влияние: Bubber Miley, Louis Armstrong

Последователи: Cannonball Adderley, Sonny Criss, Roy Eldridge, Al Grey, Art Pepper, Bud Shank, Ben Webster, Leo Wright, Alvin Alcorn, Eddie Barefield, Jimmy Hamilton, Sahib Shihab

Исполнял композиции авторов: Irving Mills, Ira Gershwin, Richard Rodgers, Lorenz Hart, Duke Ellington, George Gershwin, Johnny Mercer, Harold Arlen, Spencer Williams, Sam Coslow, Cole Porter, Mitchell Parish, Oscar Hammerstein II, Jerome Kern, Leonard Feather, Gerald Marks, Ted Koehler, Arthur Johnston, Edgar Sampson

Работал с музыкантами: Ben Webster, John Kirby, Roy Eldridge, Teddy Wilson, Ray Brown, Billie Holiday, Johnny Hodges, Milt Hinton, Buster Bailey, Fletcher Henderson, Rex Stewart, Chu Berry, J.C. Higginbotham, Norman Granz, Cozy Cole, Lawrence Lucie, Russell Procope, Benny Morton, Harry "Sweets" Edison

Участник проектов: Chocolate Dandies, McKinney's Cotton Pickers, Mills Blue Rhythm Band, Benny Carter & His Orchestra

Дискография (альбомы):

- 1929 Skyline Drive and Towards / Phontastic
- 1930 Symphony in Riffs / ASV / Living Era
- 1933 Benny Carter / Tax
- 1933 The Chocolate Dandies / DRG
- 1934 All of Me / Bluebird
- 1936 When Lights Are Low / Conifer
- 1939 Melancholy Benny / Tax
- 1939 On the Air [live] / Nueva
- 1944 Jazz Off the Air, Vol. 3 / Spotlight
- 1944 The Uncollected Benny Carter / Hindsight
- 1945 Benny Carter and His Orchestra / Jazz Door
- 1946 Deluxe Recordings, Vol. 1 / Contact
- 1946 Late Forties / Official
- 1952 Alone Together / Norgran
- 1952 The Urbane Sessions / Verve
- 1952 New Jazz Sounds: Urbane Sessions / Polygram
- 1952 Cosmopolite / Clef
- 1954 Benny Carter Plays Pretty / Norgran
- 1954 Moonglow / Verve
- 1954 New Jazz Sounds / Norgran
- 1954 Alto Saxes / Norgran
- 1954 The Urbane Mr. Carter / Norgran
- 1954 The Formidable Benny Carter / Norgran
- 1956 By Benny Carter and His Orchestra
- 1957 Jazz Giant / Original Jazz
- 1958 Swingin' the Twenties / Original Jazz
- 1958 Aspects / United Artists
- 1958 "Can Can" and "Anything Goes" / United Artists
- 1959 The Fabulous Benny Carter / Audio Lab
- 1959 Sax a La Carter / United Artists
- 1960 Jazz Calendar / United Artists
- 1961 Further Definitions / GRP / Impulse
- 1962 With Ben Webster Swingville
- 1962 B.B.B. & Co. / Original Jazz

- 1963 Benny Carter in Paris [live] / 20th Century
- 1966 Additions to Further Definitions / Impulse!
- 1971 Birdology, Vol. 1 / Verve
- 1971 Birdology, Vol. 2 / Verve
- 1976 The King / Pablo
- 1976 Carter, Gillespie, Inc. / Original Jazz
- 1976 Wonderland / Pablo
- 1977 Live and Well in Japan / Original Jazz
- 1977 Benny Carter 4: Montreux 1977 / Pablo
- 1977 Montreux '77 / Original Jazz
- 1980 Summer Serenade / Storyville
- 1982 Skyline Drive / Phontastic
- 1985 All Stars, Featuring Nat Adderley & Red Norvo / Gazell
- 1985 A Gentleman and His Music / Concord Jazz
- 1986 My Kind of Trouble / Pablo
- 1986 Meets Oscar Peterson / Pablo
- 1987 In the Mood for Swing / Music Masters
- 1987 Central City Sketches / Music Masters
- 1988 Cookin' at Carlos, Vol. 1 [live] / Music Masters
- 1988 Over the Rainbow / Music Masters
- 1989 My Man Benny, My Man Phil / Music Masters
- 1990 All That Jazz: Live at Princeton / Music Masters
- 1992 Harlem Renaissance / Music Masters
- 1994 Elegy in Blue / Music Masters
- 1995 New York Nights [live] / Music Masters
- 1995 Songbook / Music Masters
- 1996 Advanced Swing / Drive Archive
- 1996 Journey to Next / Lightyear
- 2000 Chamber Music Society of Lower Basin Street / Storyville
- Jazz Giant: Benny Carter / Contemporary
- American Jazz Orchestra / Music Masters
- Another Time, Another Place / Evening Star

Дискография (компиляции):

- 1928 Benny Carter (1928-1952) / RCA
- 1929 The 1929-1933 / Classics
- 1929 The Various Facets of a Genius (1929-1940) / Black & Blue
- 1930 The Complete Recordings 1930-1940, Vol. 1 / Affinity
- 1933 Benny Carter (1933) / Prestige
- 1933 Devil's Holiday (1933-1934) / JSP
- 1933 The 1933-1936 / Classics

- 1936 Early Benny Carter / Everest
- 1936 The 1936 / Classics
- 1937 The 1937-1939 / Classics
- 1938 Live Broadcasts (1939-1948) / Jazz Hour
- 1939 The 1939-1940 / Classics
- 1940 The 1940-1941 / Classics
- 1943 1943-1946 / Classics
- 1943 Benny Carter and Coleman Hawkins / Forlane
- 1944 In Hollywood 1944-46 / Jazz Society
- 1946 The Complete Benny Carter on Keynote / Verve
- 1946 Swing 1946 / Prestige
- 1952 Cosmopolite: The Oscar Peterson Verve / Verve
- 1955, 4, 5: The Verve Small Group Sessions / Verve
- 1987 The Best of Benny Carter / Music Masters
- 1992 Legends / Music Masters
- 1992 Double Exposure: Benny Carter / Gerry Mulligan / LRC
- 1995 1936, Vol. 5 / Masters of Jaz
- 1995 Songbook, Vol. 2 / Music Masters
- 1995 1936, Vol. 6 / Masters of Jaz
- 1995 1933-1934, Vol. 3 / Masters of Jaz
- 1995 1934-1935, Vol. 4 / Masters of Jaz
- 1995 Volume 1 / Masters of Jaz
- 1995 Volume 2 / Masters of Jaz
- 1996 1936-1937, Vol. 7 / Masters of Jaz
- 1996 1937, Vol. 8 / Masters of Jaz
- 1996 His Best Recordings 1929-1940 / Best of Jazz
- 1997 Masterpieces, Vol. 17: 1929-194 / 5EPM Musique
- 1997 Jazz Profile / Blue Note
- 1997 1938-1939, Vol. 9 / Masters of Jaz
- 1998 Benny Carter & The Jazz Giants / Fantasy
- 1999 1946-1948 / Classics
- 2000 When Lights Are Low, Vol. 87 / Jamey Aebersol
- Three Great Swing Saxophonists / Bluebird
- Groovin' High in L.A. / Hep
- Benny Carter in Europe (1936-1937) [live] / Pearl Flapper
- The Best of Benny Carter / Pablo

Ron Carter

КАРТЕР РОН (Carter Ron) (полное имя Картер Рональд Левин (Carter Ronald Levin) (р. 4 мая 1937, Ферндэйл, шт. Мичиган), американский джазовый контрабасист, мультиинструменталист, руководитель комбо и оркестра, композитор.

Genres: Jazz.

Styles: Post-Bop, Third Stream, Orchestral Jazz, Mainstream Jazz, Hard Bop

Instruments: Piccolo Bass, Cello, Bass.



Первоначальное музыкальное образование получил в семье, где было 8 детей (все они учились музыке и играли на различных инструментах). В 10-летнем возрасте освоил виолончель, затем скрипку, тромбон, тубу, кларнет, ударные, позднее контрабас. Дебютировал как басист в 1955 в Детройте, где посещал политехнический колледж. Продолжил музыкальное образование в Рочестере (штат Нью-Йорк) в Eastman School of Music (1958-59). Здесь он впервые начал выступать как профессиональный музыкант (и записался на пластинку) с симфоническим оркестром под управлением композитора Ховарда Хансона и одновременно с собственным джазовым ансамблем. Затем до 1961 посещал Манхэттенскую школу музыки. В этот же период стал участником квинтета «Чико» Гамильтона (1959), сотрудничал с Гилом Эвансом (1960), совершил турне в Европу с «Кэннонболлом» Эддерли (1961). До 1963 играл с Эриком Долфи, Джекки Байардом, Рэнди Уэстоном, Бобби Тиммонсом, Доном Эллисом, «Кэннонболлом» Эддерли, Мэлом Уолдроном, Телониусом Монком и др., пока не обратил на себя внимание Майлса Дэйвиса, который пригласил молодого музыканта в свой квинтет (с пианистом Херби Хэнкоком и Тони Уильямсом на ударных, Уэйном Шортером на тенор-саксофоне). В 1968 ушел от Дэйвиса, хотя впоследствии неоднократно возобновлял с ним творческие контакты (главным образом для записи пластинок). Выезжал на гастроли в Европу для совместных выступлений с австрийским пианистом Фридрихом Гульдой (1965). В 1968 создал с Х. Хэнкоком секстет в Нью-Йорке, в 1969 — новую группу 360 DEGREE MUSIC: EXPERIENCE, некоторое время выступал с «Фэроу» Сандерсом, а также с Карлой Блей и JAZZ COMPOSER'S ORCHESTRA (JCO). В 1970-е гг. интенсивно занимался студийной деятельностью, выступал с NEW YORK JAZZ SEXTET/QUARTET, «Сонни» Роллинсом, Мак-Коем Тайнером, гастролировал с олл-стар-бэндами (в частности, с MILESTONE ALL STARS). Играл как сайдмен с Хьюбертом Лоусом, Стэнли Таррентайном, У. Шортером, Гари Бэрцом (в его ансамбле NTU TROOP), Тони Уильямсом (в ансамбле LIFETIME), в дуэте с гитаристом Джимом Холлом, с Джорджем Бенсоном, Билли Кобхэмом, Милтом Джексонном, Джо Хендерсоном, бразильцами Аирто Морейрой и Флорой Пурим, с Чарли Мингусом, Джорджем Дюком. Концертировал и записывался со своими комбо, в том числе с группой V.S.O.P. (сокр. от Very Special Old Product, 1976-77) при участии Х. Хэнкока, Т. Уильямса, Ф. Хаббарда и У. Шортера, с миддл-бэндом (1979), где с ним играли такие музыканты, как Фредди Хаббард (труба, флюгельгорн), «Чик» Кория (фортепиано), У. Шортер, Х. Хэнкок, Тони Уильямс, Спенсер Бэйрфилд (гитара), Джо Хендерсон (тенор- и сопрано-саксофон, флейта), Нана Васконселос (бразильские ударные



инструменты), Ральф Мак-Дональд (барабаны конга, перкуссия). Совершил ряд турне по США с трубачом Уинтоном Марсалисом, Х. Хэнкоком и Т. Уильямсом.



В общей сложности записал рекордное количество пластинок — более 500, в том числе: именные (All Blues, Blues Farm, Maiden Voyage, Spanish Blue, Parade — с миддл-бэндом, THIRD PLANE, V.S.O.P. и др.), с вокальной группой ЛАМБЕРТ/ХЕНДРИКС/РОСС (1962), М. Дэйвисом (например, My Funny Valentine, ESP, Miles Smiles, Filles De Kilimanjaro), Э. Долфи (Where?, Out There), Дж. Байардом, Доном Эллисом, Мэлом Уолдроном, Ч. Ллойдом/Габором Сабо (Of Course, of Course, 1965), «Фэроу» Сандерсом (Karma, 1969), JCO, У. Шортгером (Odyssey Of Iska, 1970), Г. Бэрцем (Uhuru Harlem Bush Music, 1971), Т. Уильямсом, с трио Мак-Коя Тайнера (Trident), с Дж. Холлом (Alone Together, 1972), Б. Кобхэмом (Spectrum, 1973), А. Морейрой, Ч.

Мингусом (Three Or Four Shade Of Blues, 1977), «Чиком» Кория (на LPs The Bass, In Concert, vol. 2; антологии) и многими другими.

Большинством экспертов в США и Европе оценивается как выдающийся джазмен, мастер экстра-класса среди исполнителей на контрабасе в современном джазе. Универсальный и вместе с тем самобытный стилист, новый тип «музыканта всех времен» («all-round musician»), уверенно чувствующего себя во всех существующих джазовых стилях и сумевшего внести индивидуальный вклад в развитие каждого из них. Не имеет себе равных в мелодической импровизации на контрабасе, в совершенстве владеет свингом и офф-битом, зарекомендовал себя как превосходный аккомпаниатор (например, в выступлениях с певицами Хелен Меррилл, Линой Хорн, Аретой Фрэнклин) и как ансамблевый музыкант. Прошел путь (под эгидой М. Дэйвиса) от классики бибопа и кул-джаза к модальным и атональным экспериментам, инновациям фри- и фьюжн-авангарда. Принял участие в создании рок-джаза, ряда креативных направлений.



Валерий Озеров

Дискография:

- GRETSCH DRUM NIGHT AT BIRDLAND (1960) by Art Blakey/Charlie Persip/Elvin Jones/Philly Joe Jones
- THE THREE FACES OF YUSEF LATEEF (1960) by Yusef Lateef
- FAR CRY (1960) by Eric Dolphy/Booker Little
- OUT THERE (1960) by Eric Dolphy (виолончель)
- HERE'S JAKI (1961) by Jaki Byard LIVE USA 1961 AND 1963 by The Miles Davis Quintet
- WHITE GARDENIA (1961) by Johnny Griffin With Strings AND Brass
- SO MUCH GUITAR! (GOLD DISC) (1961) by Wes Montgomery
- THE QUEST (1961) by Booker Ervin

- IN PERSON (1961) by Bobby Timmons Trio
- SO MUCH GUITAR! (1961) by Wes Montgomery
- THE HAWK RELAXES (1961) by Coleman Hawkins
- NEW IDEAS (1961) by Don Ellis Quintet
- WEST 42ND STREET (1961) by Kenny Dorham
- WHERE? (1961) by Ron Carter/Eric Dolphy/Mal Waldron (виолончель)
- THE CANNONBALL ADDERLEY QUINTET PLUS (1961) by Cannonball Adderley Quintet
- DOWN HOME (1962) by Sam Jones AND Co.
- BIG BAGS (1962) by Milt Jackson
- OUT OF THE COOL (1962) by the Gil Evans Orchestra
- THE MAGIC TOUCH (1962) by Tadd Dameron AND His Orchestra (контрабас)
- BORN TO BE BLUE! (1963) by Bobby Timmons Trio
- INVITATION (1963) by Milt Jackson Sextet
- SEVEN STEPS TO HEAVEN (1963) by Miles Davis
- QUIET NIGHTS (1963) by Miles Davis
- STAN GETZ AND BILL EVANS (1964) by Stan Getz/Bill Evans
- SONNY ROLLINS AND CO. 1964 by Sonny Rollins
- MY FUNNY VALENTINE + FOUR AND MORE: THE COMPLETE CONCERT 1964 (1964) by Miles Davis
- MY FUNNY VALENTINE: MILES IN CONCERT (1964) by Miles Davis
- FOUR AND MORE: RECORDED LIVE IN CONCERT (1964) by Miles Davis (контрабас)
- THE SOOTHSAYER (1965) by Wayne Shorter
- SPEAK NO EVIL (1965) by Wayne Shorter
- COMPONENTS (1965) by Bobby Hutcherson (контрабас)
- MAIDEN VOYAGE (1965) by Herbie Hancock
- E.S.P. (1965) by Miles Davis (контрабас)
- COOKIN' AT THE PLUGGED NICKEL (1965) by Miles Davis
- BLOW-UP (1966)
- LET IT GO (1966) by Stanley Turrentine
- THE ALL SEEING EYE (1966) by Wayne Shorter (контрабас)
- MEAN WHAT YOU SAY (1966) by Thad Jones/Pepper Adams
- MILES SMILES (1966) by The Miles Davis Quintet (контрабас)
- THE PROCRASTINATOR (1967) by Lee Morgan
- SCHIZOPHRENIA (1967) by Wayne Shorter
- THE REAL MCCOY (1967) by McCoy Tyner
- FAR AWAY LANDS (1967) by Hank Mobley
- THE KICKER (1967) by Joe Henderson Sextet
- BEACH SAMBA (1967) by Astrud Gilberto
- SWEET RAIN (1967) by Stan Getz
- SORCERER (1967) by Miles Davis (контрабас)

- NEFERTITI (1967) by Miles Davis
- TETRAGON (1968) by Joe Henderson
- MR. BOJANGLES (1968) by Jerry Jeff Walker (контрабас)
- DOWN HERE ON THE GROUND (1968) by Wes Montgomery
- SPEAK LIKE A CHILD (1968) by Herbie Hancock
- MILES IN THE SKY (1968) by Miles Davis (контрабас, буфер-бас)
- FILLES DE KILIMANJARO (1968) by Miles Davis
- SOUL '69 (1969) by Aretha Franklin
- FIRST TAKE (REMASTERED) (1969) by Roberta Flack
- BUT BEAUTIFUL (1969) by Nancy Wilson
- KARMA (1969) by Pharoah Sanders
- MUCH LES (1969) by Les McCann (виолончель)
- ELECTRIC BYRD (1970) by Donald Byrd
- PIECES OF A MAN (1971) by Gil Scott-Heron (контрабас, электрический бас)
- SEEDS ON THE GROUND (1971) by Airto Moreira (бас, виолончель)
- QUIET FIRE (1971) by Roberta Flack
- STONE FLOWER (1971) by Antonio Carlos Jobim
- LIVE EVIL (1971) by Miles Davis
- GOD BLESS THE CHILD (1971) by Kenny Burrell
- PAUL SIMON (1ST LP) (1972) by Paul Simon
- THE DIVINE MISS M (1972) by Bette Midler
- INNER CITY BLUES (1972) by Grover Washington, Jr.
- ALL THE KING'S HORSES (1972) by Grover Washington, Jr.
- CHERRY (1972) by Stanley Turrentine/Milt Jackson
- SKY DIVE (1972) by Freddie Hubbard
- FIRST LIGHT (1972) by Freddie Hubbard
- ALONE TOGETHER (1972) by Jim Hall/Ron Carter Duo
- PRELUDE (1972) by Eumir Deodato
- WE GOT A GOOD THING GOING (1972) by Hank Crawford
- INNER SPACE (1972) by Chick Corea
- TANJAH (1973) by Randy Weston
- SOUL BOX VOL. 1 (1973) by Grover Washington, Jr.
- THE RITE OF SPRING (1973) by Hubert Laws
- KEEP YOUR SOUL TOGETHER (1973) by Freddie Hubbard
- SPECTRUM (1973) by Billy Cobham (контрабас)
- BLUES FARM (1973)
- CARNEGIE HILL CONCERT (GOLD DISC) (1974) by Chet Baker/Gerry Mulligan
- PURE DESMOND (GOLD DISC) (1974) by Paul Desmond
- STORIES TO TELL (1974) by Flora Purim
- SUNFLOWER (1974) by Milt Jackson
- OLINGA (1974) by Milt Jackson

- IN CONCERT (1974) by Stanley Turrentine
- HIGHER GROUND (1974) by Johnny «Hammond» Smith
- SKYLARK (1974) by Paul Desmond
- PURE DESMOND (1974) by Paul Desmond
- BIG FUN (1974) by Miles Davis
- BAD BENSON (1974) by George Benson
- CHAPTER THREE VIVA EMILIANO ZAPATA (1974) by Gato Barbieri (контрабас, электрический бас)
- CARNEGIE HALL CONCERT (1974) by Chet Baker/Gerry Mulligan
- SHE WAS TOO GOOD TO ME (1974) by Chet Baker
- TRIDENT (1975) by McCoy Tyner
- CONCIERTO (1975) by Jim Hall
- SPANISH BLUE (1975)
- FLY WITH THE WIND (1976) by McCoy Tyner
- PASTELS (1976) (бас, пикколо-бас)
- SUPERTRIOS (1977) by McCoy Tyner
- THREE OR FOUR SHADES OF BLUES (1977) by Charles Mingus (контрабас)
- ONE OF A KIND (1977) by Dave Grusin
- CROSSINGS (1977) by Red Garland/Carter/Jones
- RED ALERT (1977) by Red Garland
- THIRD PLANE (1977) by Ron Carter/Herbie Hancock/Tony Williams
- MILESTONE JAZZSTARS IN CONCERT (1978) by Sonny Rollins (контрабас)
- LE JAZZ GRAND (1978) by Michel Legrand AND Company
- PEG LEG (1978) (бас, перкуссия, пикколо-бас)
- COMMON CAUSE (1979) by Attila Zoller
- ONE ON ONE (1979) by Bob James/Earl Klugh
- COLLECTION (1979) by Dave Grusin
- CIRCLE IN THE ROUND (1979) by Miles Davis (контрабас)
- EXTENSIONS (1980) by McCoy Tyner
- MIRROR, MIRROR (1980) by Joe Henderson (контрабас)
- PATRAO (1980)
- THE GEORGE BENSON COLLECTION (1981) by George Benson
- OFF THE TOP (1982) by Jimmy Smith
- WYNTON MARSALIS (GOLD DISC) (1982) by Wynton Marsalis
- WYNTON MARSALIS (1982) by Wynton Marsalis
- AFTER THE RAIN (1982) by Michel Legrand
- MAIDEN VOYAGE (1983) by Art Farmer
- ARETHA'S JAZZ (1984) by Aretha Franklin
- HOT HOUSE FLOWERS (1984) by Wynton Marsalis
- SUN CITY: ARTISTS UNITED AGAINST APARTHEID (1985) by Various Artists (контрабас)

- VOCALESE (1985) by The Manhattan Transfer
- BLACK CODES (FROM THE UNDERGROUND) (1985) by Wynton Marsalis
- THE STATE OF THE TENOR (1985) by Joe Henderson
- ROYAL GARDEN BLUES (1986) by Branford Marsalis
- THE ESSENTIAL ERIC DOLPHY (1986) by Eric Dolphy (бас, виолончель)
- THE NEW YORK SESSIONS (1987) by Guy Fricano
- FACE TO FACE (1987) by Kevin Eubanks
- BEST OF WAYNE SHORTER (1988) by Wayne Shorter
- INTUITION (1988) by Wallace Roney
- THE HARPER BROTHERS (1ST LP) (1988) by Harper Brothers
- BALLADS (1988) by Miles Davis
- THE COMPLETE GALAXY RECORDINGS [BOX] (1989) by Art Pepper
- LIVE FROM STUDIO A IN NEW YORK CITY (1989) by Johnny Frigo
- STANDARD BEARERS (1989) by Ron Carter AND Friends (бас, пикколо-бас)
- TENDERLY (1989) by George Benson
- SOME PEOPLE'S LIVES (1990) by Bette Midler
- TENOR SAXOPHONE (1990) by Nino Tempo
- ALL THE THINGS YOU ARE 1963-1964 (1990) by Sonny Rollins
- SPEAK LOW (1990) by Mark Morganelli/Jazz Forum All
- BIRDOLOGY (1990) by Various Artists
- BIG BOSS BAND (1990) by George Benson/Count Basie Orch
- NEW YORK REUNION (GOLD DISC) (1991) by McCoy Tyner Quartet
- THE LOW END THEORY (1991) by A Tribe Called Quest
- NEW YORK REUNION (1991) by McCoy Tyner Quartet
- 44TH STREET SUITE (1991) by McCoy Tyner
- TNT: GRADY TATE SINGS (1991) by Grady Tate
- THE BEST OF GIL SCOTT-HERON (1991) by Gil Scott-Heron
- LET'S CALL THIS (1991) by Steve Khan
- LIVE AT TOWN HALL, VOL. 1 (1991) by Jim Hall AND Friends
- BIRDOLOGY VOLUME 2 (1991) by Various Artists
- TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME (1992) (контрабас)
- ANTHOLOGY 1965-1972 (1992) by The Rascals
- GLENGARRY GLEN ROSS (1992) (контрабас)
- MORE THAN A MOOD (1992) by Stanley Turrentine
- ALTERNATIVES (1992) by Sonny Rollins
- STRAIGHT STREET (1992) by Harold Mabern Trio
- COOL (1992) by Bob James/Earl Klugh
- FRIENDS OLD AND NEW (1992) by John Hicks
- THE ARTISTRY OF STAN GETZ: THE BEST OF THE VERVE YEARS VOL.2 (1992)
by Stan
- COMPACT JAZZ — GETZ WITH STRINGS (1992) by Stan Getz

- NNENNA FREELON (1992) by Nnenna Freelon
- MEETS BACH (1992) (пикколо-бас, контрабас)
- SOFTLY I SWING (1992) by Teresa Brewer
- STOLEN MOMENTS: THE LADY SINGS...JAZZ AND BLUES (1993) by Diana Ross
- THE VERY BEST OF THE RASCALS (1993) by The Rascals
- EXPERIENCE THE DIVINE — BETTE MIDLER GREATEST HITS (1993) by Bette Midler
- SOFTLY WITH THESE SONGS: THE BEST OF ROBERTA FLACK (1993) by Roberta Flack
- IF I COULD (1993) by Stanley Turrentine (контрабас)
- BALLADS (1993) by Stanley Turrentine
- WHAT A WONDERFUL WORLD — FOR LOUIS AND DUKE (1993) by Clark Terry
- AMINAH'S DREAM (1993) by Stephen Scott
- MOSTLY MONK (1993) by The Riverside Reunion Band (контрабас)
- NOW'S THE TIME (1993) by Houston Person/Ron Carter
- BIGGER AND BETTER/THE MANY FACETS OF DAVID NEWMAN (1993) by David «Fathead» Newman (контрабас)
- RHYTHM IS MY BUSINESS (1993) by Lewis Nash (пикколо-бас)
- DOES YOUR HOUSE HAVE LIONS: THE RAHSAAN ROLAND KIRK ANTHOLOGY (1993) by Rahsaan Roland Kirk
- ROBERT HURST PRESENTS: ROBERT HURST (1993) by Robert Hurst
- THE ELECTRIFYING EDDIE HARRIS/PLUG ME IN (1993) by Eddie Harris
- ARTIST'S CHOICE: THE EDDIE HARRIS ANTHOLOGY (1993) by Eddie Harris
- SO EASY TO REMEMBER (1993) by Stephane Grappelli
- JAZZ ROUND MIDNIGHT (1993) by Stan Getz
- A.J. CROCE (1993) by A.J. Croce
- COMPACT JAZZ — THE SEVENTIES (1993) by Chick Corea
- FRIENDS (1993) (контрабас, пикколо-бас)
- MR. GENTLE, MR. COOL: A TRIBUTE TO DUKE ELLINGTON (1994) by David «Fathead» (пикколо-бас)
- PANAMANHATTAN (1994) by Ron Carter/Richard Galliano
- TWENTY ONE (1994) by Geri Allen Trio
- THE SWEETEST DAYS (1994) by Vanessa Williams
- JAZZ, MY ROMANCE (1994)
- THE MILESTONE YEARS [BOX] (1994) by Joe Henderson
- HEAD TO HEAD (1994) by Jonathan Butler
- LISTEN (1994) by Nnenna Freelon
- DREAM (1994) by Jimmy Scott
- CANTALOUPE ISLAND (1994) by Herbie Hancock
- ACOUSTIC MASTERS II (1994) by Bobby Hutcherson/Craig Handy/Lenny White/Jerry Gonzalez

- HOUSE OF DAVID — THE DAVID «FATHEAD» NEWMAN ANTHOLOGY (1994) by David «Fathead» Newman
- LISTEN TO THE DAWN (1994) by Frank Morgan (контрабас)
- FOUNDATIONS: THE KEITH JARRETT ANTHOLOGY (1994) by Keith Jarrett
- RESTLESS (1994) by Bob James (бас, контрабас)
- VERVE JAZZ MASTERS 8 (1994) by Stan Getz
- A TRIBUTE TO MILES (1994) by Various Artists (контрабас)
- BENDING TOWARDS THE LIGHT...A JAZZ NATIVITY (1995) by Various Artists
- ROUND UP THE USUAL SUSPECTS (1995) by Jon Mayer Trio
- HIGHLIGHTS FROM THE PLUGGED NICKEL (1995) by Miles Davis
- THE ESSENCE OF FUNK (1995) by Various Artists
- PRIMAL BLUE (1995) by Various Artists
- THE MAN FROM IPANEMA [BOX] (1995) by Antonio Carlos Jobim
- AKIOUSTICALLY SOUND (1995) by Akio Sasajima/Ron Carter
- VERVE JAZZ MASTERS 45 (1995) by Kenny Burrell
- THE COMPLETE PRESTIGE RECORDINGS [BOX] (1995) by Eric Dolphy
- COOL VELVET/VOICES (1995) by Stan Getz
- HIS MAJESTY KING FUNK/UP WITH DONALD BYRD (1995) by Grant Green/Donald Byrd
- IMPRESSIONS: THE VERVE JAZZ SIDES (1995) by Wes Montgomery
- EVOLUTION: THE POLYDOR ANTHOLOGY (1995) by Roy Ayers
- FOR THE LOVE OF MUSIC (1995) by Lionel Hampton
- THE COMPLETE LIVE AT THE PLUGGED NICKEL 1965 (1995) by Miles Davis
- THE LEADING MAN (1995) by Harold Mabern
- DIZ (1995) by Gonzalo Rubalcaba
- THIS IS JAZZ #2 (1996) by Chet Baker
- THIS IS JAZZ #9 (1996) by George Benson
- BOSSA NOVA: VERVE JAZZ MASTERS 53 (1996) by Stan Getz
- THE BEST OF MCCOY TYNER-THE BLUE NOTE YEARS (1996) by McCoy Tyner (Виолончель)
- I DON'T CARE WHO KNOWS IT (1996) by Duke Pearson
- KANSAS CITY (1996)
- THE ORACLE (1996) by Cindy Blackman
- MR. BOW-TIE (1996)
- A LIFE IN JAZZ: A MUSICAL BIOGRAPHY (1996) by Stan Getz
- TALKIN' VERVE: ROOTS OF ACID JAZZ (1996) by Wes Montgomery
- AFRICAN EXCHANGE STUDENT by Kenny Garrett
- ALL ALONE
- ASIA MINOR by Dizzy Reece
- AT THE VILLAGE VANGUARD by The Great Jazz Trio
- AT TOP OF THE GATE by Toshiko Akiyoshi
- BEST OF EDDIE HARRIS by Eddie Harris

- BEST OF GEORGE BENSON (CBS) by George Benson
- BEST OF MR. T. by Stanley Turrentine
- BEST OF STANLEY TURRENTINE (LEGACY) by Stanley Turrentine
- BILLY'S BEST HITS by Billy Cobham
- CALIFORNIA CONCERT: THE HOLLYWOOD PALLADIUM by The CTI Allstars
- CANDID DOLPHY by Eric Dolphy
- CAUSE AND EFFECT by Donald Brown
- CEDAR WALTON PLAYS by Cedar Walton
- CENTRAL CITY SKETCHES by American Jazz Orchestra
- CHAPTER II by The Great Jazz Trio
- COMPACT JAZZ by George Benson
- CRYING SONG by Hubert Laws
- DISCOVERED AGAIN by Dave Grusin
- DON'T MESS WITH MR. T by Stanley Turrentine
- DUETS by Helen Merrill/Ron Carter
- EL MOODO GRANDE by Mike Longo
- EMPYREAN ISLES by Herbie Hancock
- ENCOUNTER by Flora Purim
- ESSENCE by Kent Jordan
- ETUDES (пикколо-бас, контрабас)
- FOR CHARLIE CHRISTIAN AND BENNY GOODMAN by Kenny Burrell
- FREE by Airto Moreira
- GUITAR FORMS by Kenny Burrell
- HEADLINE by Steve Khan
- HUB ART: CELEBRATION OF THE MUSIC OF FREDDY HUBBARD by Various Artists
- I'M OLD FASHIONED by The Great Jazz Trio
- I'M WALKIN' by Harumi Kaneko/Ron Carter
- IN A JAZZ TRADITION by Eric Gale
- IN CONCERT IN JAPAN, VOLUME 1 by New York Jazz Quartet
- IN THE IDIOM by Randy Brecker
- JAZZ by Tony Bennett
- KOFI by Donald Byrd (бас, ударные)
- LIVE AT VILLAGE WEST by Ron Carter/Jim Hall (контрабас)
- LOOSE BLUES by Bill Evans
- LOST AND FOUND by Jimmy Scott
- LOVE FOR SALE by The Great Jazz Trio
- LOVE REBORN by Flora Purim
- MOTO GROSSO FEIO by Wayne Shorter
- NIGHT HAWK by Coleman Hawkins/Eddie Davis
- NORWEGIAN WOODS II by L.A. Workshop

- ODYSSEY OF ISKA by Wayne Shorter
- ONCE UPON A SUMMERTIME by Chet Baker
- ONE NIGHT WITH BLUE NOTE, VOL 1 by Various Artists
- OUT FRONT! by Jaki Byard
- PICTURE THIS by Billy Cobham
- QUARTET by Herbie Hancock Quartet
- RED CLAY by Freddie Hubbard
- REFLECTIONS by Frank Morgan All-Stars
- RENEE ROSNES by Renee Rosnes
- RIGHT DOWN FRONT: THE RIVERSIDE COLLECTION by Sam Jones
- SAY WHEN, J. J. JOHNSON AND HIS BIG BANDS by J. J. Johnson
- SIKU YA BIBI by Charles McPherson
- SILVER COLLECTION by George Benson
- SNAKE RHYTHM ROCK/BLACK WHIP by Ivan «Boogaloo Joe» Jones
- SO WHY NOT? by Buddy Montgomery
- SOMETHING IN COMMON by Houston Person/Ron Carter (контрабас)
- SOUND PIECES by Oliver Nelson
- STARDUST by Benny Golson/Freddie Hubbard
- STRAIGHT AHEAD by Stanley Turrentine
- SUGAR by Stanley Turrentine
- SWEET HONEY BEE by Duke Pearson
- TELEPHONE by Ron Carter/Jim Hall
- TEQUILA by Wes Montgomery
- THE ARTISTRY OF WES MONTGOMERY by Wes Montgomery
- THE BEST OF AIRTO by Airto Moreira
- THE BEST OF KEVIN EUBANKS by Kevin Eubanks
- THE BEST THINGS FOR YOU by Chet Baker
- THE COUNTDOWN by Mulgrew Miller
- THE HEAT OF HEAT by Kevin Eubanks
- THE IN SOUND/MEAN GREENS by Eddie Harris
- THE INDIVIDUALISM OF GIL EVANS by Gil Evans
- THE LYRICAL STAN GETZ by Stan Getz
- THE REVOLUTION WILL NOT BE TELEVISED by Gil Scott-Heron
- THE STATE OF THE TENOR, VOL. 1: LIVE AT THE VILLAGE VANGUARD by Joe Henderson
- THE STATE OF THE TENOR, VOL. 2: LIVE AT THE VILLAGE VANGUARD by Joe Henderson
- THE SWING OF DELIGHT by Carlos Santana
- THE THIRD WORLD REVISITED by Gato Barbieri
- THE VILLAGE by Henry Butler
- THE VSOP QUINTET LIVE by Herbie Hancock

- THEN AND NOW by Grover Washington, Jr.
- TIES OF LOVE by Buddy Montgomery
- TIME AND LOVE by Jackie AND Roy
- TOGETHERING by G. Washington
- UPTOWN CONVERSATION
- VOYAGE by Michel Sardaby
- WHITE RABBIT (GOLD DISC) by George Benson
- WHITE RABBIT by George Benson
- WORKING OUT by Bobby Timmons
- YARDBIRD SUITE by Frank Morgan Quartet
- YELLOW AND GREEN
- YOU CAN'T GO HOME AGAIN by Chet Baker

Cephas & Wiggins

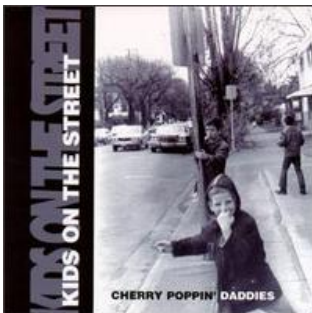
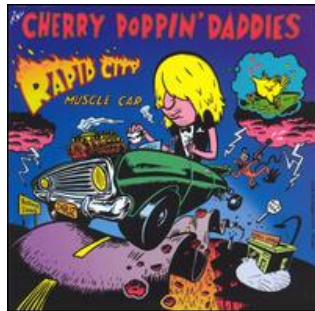
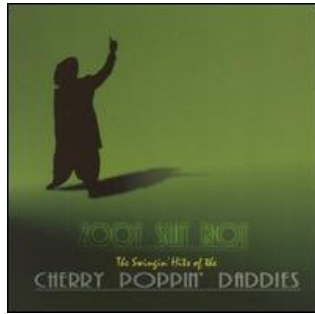
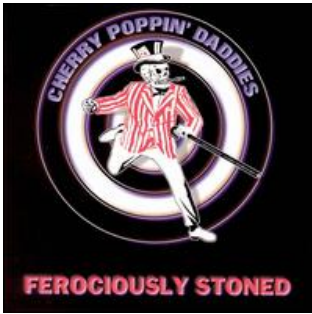
Biography by Barry Lee Pearson & Richard Skelly



The duo of acoustic guitarist John Cephas and harpist Phil Wiggins enjoyed a partnership spanning across several decades, during which time they emerged among contemporary music's most visible exponents of the Piedmont blues tradition. Both were born in Washington, D.C., although Wiggins was a quarter century younger than his partner; they met at a jam session in 1977, and both performed as regular members of Wilbert "Big Chief" Ellis's Barrelhouse Rockers for a time prior to Ellis' death. Their music, rooted in the rural African-American dance music of Virginia and North Carolina, showed the influence of Blind Boy Fuller, Gary Davis, and Sonny Terry, with a broad repertoire consisting of Piedmont blues standards as well as an eclectic sampling of Delta stylings, R&B, ballads, ragtime, gospel, and country & western; from their 1984 debut onward, *Sweet Bitter Blues*, Cephas and Wiggins' sound applied sophisticated traditional instrumentation and modern gospel-edged vocals to both traditional standards and their own hard-hitting compositions, offering a soulful acoustic option to electric blues. A popular festival act, they also issued LPs including 1986's W.C. Handy Award-winning *Dog Days of August*, 1988's *Walking Blues*, 1992's *Flip, Flop and Fly* and 1996's *Cool Down*. They kept going strong and in 1999 released their ninth album, *Homemade*, on the legendary Alligator label. In 2000 *Bullseye Blues* issued *From Richmond to Atlanta*, a compilation of tracks from Cephas & Wiggins' three *Flying Fish* albums recorded between 1984 and 1992. The duo continued to tour and play festivals, helping to keep the Piedmont sound alive. In the summer of 2002, they released *Somebody Told the Truth*, a mixture of old and new tracks that reintroduced them to the next generation of blues fans.



Cherry Poppin' Daddies



Cherry Poppin' Daddies вполне можно назвать лучшей музыкальной командой, вышедшей из шт. Орегон, затмившей успех Everclear и, безусловно, отбросившей в тень переоцененного Эллиотта Смита.

Первый общеизвестный альбом Daddies "Zoot Suit Riot", записанный на Mojo Universal Records, стал платиновым в начале 1998 года. В том же году они завладели приличной частью американского телевизионного эфира, появляясь у Хауи Мэндл (Howie Mandel) и Джей Лено (Jay Leno) и записав саундтрек к фильму "BASEketball". Они принимали участие в WARP турах в Соединенных Штатах и Европе, в Южной Америке и Азии. В США не было ни одной радиостанции, где бы ни передавали их хит

"Zoot Suit Riot". Их фотографии помещались на обложках "Rolling Stone", "Spin" и прочего огромного количества журналов, счет которым вокалист Стив Перри (Steve Perry) потерял к середине 1998 года.

Вы вправе назвать этот год удачным для этих музыкальных монстров из города Юджин, штата Орегон. Прошло то время, когда Перри думал о том, чтобы все бросить. Много воды утекло с тех дней, когда интервью с ним зачастую содержали намеки на недовольство средним классом и рассказы о его юношеской бедности. Еще больший промежуток времени разделяет команду с теми моментами их жизни, когда ребята существовали в относительной нищете, примером чего может служить их проживание в крошечном гараже-лачуге, который басист Дан Шмидт (Dan Schmidt) однажды назвал домом.

Несмотря ни на что, Daddies взлетели так высоко, как только можно было взлететь на местном уровне. Они сами никогда не предполагали, что могут завоевать такую бешеную популярность.

"Конечно, я подумывал о том, чтобы все бросить", - говорил Перри - "Я старел и всем платить становилось трудно. Люди уходили либо потому что хотели найти настоящую работу, либо из-за ненависти к бесконечным переездам. Это становилось утомительно. У нас была большая команда, и я постоянно занимался разрешением конфликтов. Я просто хотел делать то, что у меня получалось лучше всего - писать. Думаю, они хотели быть великими рок-звездами, но лишь до тех пор, пока не сталкивались с тем, чего это от них требовало: играть каждую ночь и колесить по дорогам".

Теперь жизнь на дорогах для Перри и Daddies намного легче, чем она была в начале, несмотря на некоторые лишения, которые им приходится терпеть. "Мы путешествуем в большом автобусе и можем там спать", - рассказывает Перри, - "Так что частично легче. Но мы работаем еще напряженнее, чем раньше. В этих WARP турах мы выступаем вместе со множеством банд, у которых есть выходные. У нас же выходных никогда не бывает. Если мы берем хотя бы один выходной, нам приходится отработать еще три концерта, но это

цена, которую следует платить. В один прекрасный день все вдруг резко изменилось. Наши обязанности возросли, и предложений стало намного больше".

Альбом "Zoot Suit Riot" принес Daddies двустороннюю известность. Команда, знакомая каждому на Северо-западе Штатов в качестве исполнителя свинга и ска, стала всецело известна как свинговая. Но ребята все еще предпочитали гастролировать со ска-бандами, что явилось причиной их популярности во время гастролей как исполнителей ска. Перри говорил: "Это немного странно: до середины 1990-х мы не выдвигали ска на первое место".

Произошли изменения и во внешнем виде команды. Раньше они выступали, мягко выражаясь, в небрежных нарядах. В их имидже существовал неоспоримый элемент гранжа, хотя команда не относила себя к этому стилю. Теперь Cherry Poppin' Daddies одеваются только в стильные костюмы и используют аксессуары, характерные для свинга.

"В действительности, мы выступаем так уже два года", - объясняет Перри, - Мы как-то играли вместе с Mighty Mighty Bosstones и их вокалист подошел к нам и сказал: "Ребята, вы великолепная команда, но выглядите вы как хреновые звездные обломки". В общем, мы решили, что в следующий раз, когда будем играть с ними, мы достанем костюмы и сделаем Bosstones".

На местном уровне Daddies оказали определенное влияние на "Lounge Movement" или "Cocktail Nation", благодаря популярности которого команда достигла национальной известности. Оглядываясь назад, в начало 90-х, когда королем стилей на Северо-западе США был гранж, Daddies являли собой крайне популярную аномалию. Они исполняли порядочное число классических свинговых композиций в своей особой лихо закрученной манере. Daddies свинговали и шикавали задолго до того момента когда "Cocktail movement" увлек не только их родной Орегон, но и всю страну.

Однако, когда "Коктейльное движение" завоевало широкую популярность, Перри начал сомневаться в искренности многих его участников. Вот отрывок из его интервью "Salem's The Statesman Journal", взятого в 1996 году: "Классно, что множество людей, которые, в принципе, не пришли бы на концерт подобной музыки, собирается сейчас для того, чтобы послушать джаз. Но я недоволен тем, что так типично для среднего класса: все так манерно изысканно. Я имею в виду, что все это напоминает видео игру или что-нибудь в этом роде. Все равно, что предложить: "Давайте играть нарядными и выходить на сцену в костюмах, вечерних платьях и прочем".

В те дни общественное мнение было благосклонно к Перри и ребятам и, по словам самого Перри, никого не волновала проблема названия банды. Правда, несколько раз в различных интервью национальным изданиям Перри задавали вопрос, касающийся их названия, но он явно показывал, что не слишком хочет тратить время на выяснение степени политической корректности имени команды. В течение небольшого промежутка времени Cherry Poppin' Daddies пытались изменить название, сократив его до The Daddies, но новое имя так и не прижилось.

Все же текущий успех и различные почести, оказываемые ребятам, явились для них сюрпризом. "Zoot Suit", в основном представляющий собой компиляцию старых свинговых композиций с предыдущих альбомов, команда записала на Моjo с простым намерением представить его публике и, тем самым, облегчить гастролы. Безусловно, любимые мелодии, типа "Mr. White Keys", а также заглавная композиция были популярны уже довольно давно.

"От этого альбома мы ожидали очень мало, - говорит Перри, - Мы никогда не думали, что он долгое время будет пользоваться успехом. Наша проблема заключалась в том, что во время гастролей мы не могли найти свою аудиторию. Никто еще не слышал наши записи. Теперь мы записались, а это значило, что наши записи могли продаваться в магазинах. Мы строили свои отношения с магазинами следуя принципу: "Эй, нам не надо денег вперед. Мы хотим, чтобы эта запись просто лежала у вас в магазине".

"Мы были в студии, записывали второй альбом - в январе, феврале 1998, - как раз когда вышел наш сингл. Каждый день раздавались звонки, сообщающие о росте популярности сингла. В конце концов, нам было сказано: "Вы должны прекратить записываться и убираться на гастроли".

Еще одним приятным сюрпризом для Перри и банды явилась полнейшая творческая свобода: они могли делать все, что хотели, совершенно не считаясь с мнением компаний звукозаписи. "Это классно, - с восторгом заявляет Перри, - Никто не заставляет нас делать то, что мы не хотим. Нам предоставляются возможности, которые мы считаем глупыми и мы не используем их."

Они, очевидно, объедут весь мир с WARP туром (который Перри в шутку завет "военным учебным лагерем для новобранцев"). Затем, весной они планируют записать очередной материал и закончить второй альбом. "Следующий альбом примерно на 80% будет состоять из свинга, - пообещал Перри, - Это будет смесь между двумя альбомами: "Zoot Suit" и "Daddies' album".

Постоянные гастроли и проблемы со здоровьем 2 года назад явились истинными причинами ухода из команды постоянного басиста Дэниэла Шмидта. Но если вы видели команду по телевидению, вы, вероятно, успели заметить Шмидта снова в составе команды: он вернулся назад к своим обязанностям, здоровый и улыбчивый.

"Нынешние условия поездки переносятся им намного легче, - рассказывает о Дэне Перри, - хотя сегодня он действительно болен и мы немного волнуемся за него. Но мне не особо нравилось как мы играли раньше и поэтому когда команда пошла в гору я попросил его вернуться. Плюс к этому, он - мой лучший друг. Стоило мне только представить, что в течение ближайших пяти лет из-за постоянных гастролей я вообще не увижу его... Так что его возвращение было частично обусловлено нашей дружбой. Ему сейчас тяжело приходится, но до последних дней он был совершенно здоров. У него аллергия на добрую половину всех продуктов, которые только существуют в мире. Но здесь, на WARP турах, все же что-то происходит. Я думаю, он оценил это".

Однако, несмотря на то, что весь мир практически у ног этой банды, нечто, похожее на тоску по родному дому, терзает Перри: "Я скучаю по Орегону. Скучаю по дождю. Жители Орегона так восприимчивы ко всему новому. Свободное мышление помогло сформировать нашу группу. Оно позволило нам расти. Но с другой стороны, всегда существовала негативная реакция в наш адрес со стороны средств массовой информации. Все настолько изысканно и сверхсовременно".

Типа часть вторая. С первой никак несвязанная:)

Давайте сразу определимся: банда из Орегона Cherry Poppin' Daddies играет свинг. И это не просто какая-нибудь свинговая команда из тех, что недавно примкнули к свинговому движению. Cherry Poppin' Daddies уверенно исполняют свинг с 1989 года.

"Мы не ретро-команда, - говорит их основатель Стив Перри, - у нас была возможность оказаться среди команд, вызывающих ностальгические нотки, но мы этого не хотели. Свинг должен быть преобразован. Можно создать что-то новое, используя лиризм 60-х, энергию панк-рока и материал, без которого свинг невозможен. Думаю, мы что-то типа свинг-кора.

Способность Daddies расположить к себе тихий Северо-запад Штатов во времена самого расцвета гранжа, подтверждает очевидность выбора Перри своего собственного пути. Музыкант-самоучка с разнообразным спектром увлечений, Перри пытался отделить свою команду от преобладающего тогда гранжа.

"Zoot Suit Riot"- дебют Daddies, записанный на Mojo Records, собрал все лучшие композиции трех предыдущих альбомов. Четыре новые композиции (включая заглавную тему) были добавлены к четырнадцати волнующим старым, представляющим публике одну из наиболее энергичных музыкальных команд в США.

Перри допускает современное смешение свинга, ска и рока, и, тем самым, расширяет поставленные границы. Но, в то же время, Перри отдает должное музыкантам и музыкальным композициям, оказавшим влияние на его музыку.

Cherry Poppin' Daddies исполняют свинг в своей собственной слегка извращенной манере, но это совсем не значит, что они похоронили для себя прародителей свинга. Среди любимых музыкантов Перри присутствуют Луис Прима (Louis Prima), Флетчер Хендерсон (Fletcher Henderson), Каунт Бази (Count Basie) и многие другие. Кроме того, недавно Daddies удостоились одобрительных отзывов со стороны американского радио-пионера Джазбо Коллинза (Jazzbo Collins). Коллинз, ведущий радиопередачи на WNBC "The Purple Grotto" в 50-е годы, снялся в оригинальной версии видеоклипа "Zoot Suit Riot", который довольно часто мелькал в 120 минутах на MTV. Видеоклип к хиту "Zoot Suit Riot" недавно был снят заново, под руководством Грегори Дарка (Gregory Dark).

Сочетая в своих живых концертах особенности старой школы и собственное вдохновение, команда регулярно обращается к публике, бросая ей вызов. Во времена преданности Daddies набирающему силу в Америке движению ска, когда группа постоянно гастролировала с такими бандами как Mighty Bosstones, Reel Big Fish, Less Than Jake и многими другими, Перри не хотел дать однозначное определение стилю команды.

"Мы непримиримо играем ска прямо в лицо людям, желающим слышать свинг. И, более того, мы играем ска третьей волны", - говорит Перри - "Нас отличает то, что мы играем что-то типа свинга третьей волны. Правда, у свинга никогда не было и первой волны".

Можно ли позаимствовать название одной из песен у известной ска-команды The Specials и назвать творчество Cherry Poppin' Daddies "рассветом новой эры"? Возможно, у кого-то появятся возражения. Но одно - несомненно: продажа почти 500 000 экземпляров их альбома "Zoot Suit Riot" и бешеный рост популярности банды говорят нам о том, что блестящее будущее команды уже наступило.

Stanley Clarke



Полное имя: Стэнли М. Кларк (Stanley M. Clarke)

Родился: 30 июня, 1951, Филадельфия, штат Пенсильвания, США

Жанр: Джаз

Стили: Пост-боп, фьюжн, ритм-энд-блюз, фанк

Инструменты: Бас

Фирмы звукозаписи: Epic (16), Sony (5), Portrait (2), Columbia (2)

Выдающийся исполнитель на акустическом и электрическом басу, Стэнли Кларк провел большую часть своей музыкальной карьеры вне джаза, хотя имел возможность играть джаз с лучшими из лучших. В равной степени адепт акустического и электрического баса, сформировавшийся под влиянием таких масштабных музыкантов как Чарлз Мингус и Джеймс Браун, Рон Картер и Джимми Хендрикс и получивший превосходный опыт в сотрудничестве со Стэном Гетцом и Китом Ричардсом, Jazz Messengers и Return To Forever, Стэнли Кларк стал басистом №1 направления фьюжн. Рожденный 30 июня 1951 года в Филадельфии, Кларк изучал аккордеон, скрипку, виолончель и контрабас до того как начал играть на бас-гитаре в ритм-энд-блюзовых и рок-группах. В возрасте 19-ти лет он переехал в Нью-Йорк, где играл с Фароа Сандерсом, Декстером Гордоном, Гилом Эвансом, Мелом Льюисом и Хорасом Силвером; каждый из них был под впечатлением от его таланта. Во время работы с Джо Хендерсоном, Кларк познакомился с Чиком Кория, и в 1971 году они сформировали группу Return to Forever с Джо Фаррелом, вокалисткой Флорой Пурим и перкуссионистом Айрто Морейра. В составе Return to Forever Кларк стал набирать максимальную высоту мастерства. Когда группа стала фьюжн квартетом ориентированным на рок, Кларк придал электрическому басу наибольшую выразительность и стал влиятельным авторитетным басистом наряду с Джако Пасториусом. После выхода двух первых альбомов Кория реорганизовал группу, сменив оригинальный латиноамериканский и легкий электронный стиль на более роковое звучание. Кларк в обоих случаях оставался в составе. Он покинул группу в 1977 году, когда она уже трансформировалась в оркестр, состоящий из 13 участников, но присоединился к Кория на время турне в 1983 году. Начиная с выпуска своего первого альбома "School Days" (1976) и в дальнейшем двигаясь со своей фанк группой с Джорджем Дюком (Clarke/Duke Project), сочиняя музыку к фильмам, Кларк далеко удалился от мира джаза в сторону коммерческой музыки. Как лидер джазовых и роковых групп, Кларк достиг умеренных успехов, его совместный с Джорджем Дюком сингл "Sweet Baby" попал первую двадцатку списков популярности. Альбом 1988 года "If This Bass Could Only Talk" и сотрудничество в 1995 году с Жаном Люком Понти и Эл ДиМеола на акустическом альбоме "The Rite of Strings" - два из его немногих джазовых записей прошедшего десятилетия. В 1999 году Кларк организовал фьюжн группу "Vertu" с барабанщиком Ленни Уайтом, товарищем по группе Return to Forever.



Похожие музыканты: Steve Swallow , Jaco Pastorius, Mike Henderson, Jeff Berlin, Alex Blake, Percy Jones , The Crusaders, John Patitucci

Корни и влияние: Billy Cox, Miles Davis, Oscar Pettiford, Jimmy Blanton, Paul Chambers, John Coltrane, Scott LaFaro

Последователи: Mr. Big, Gerald Veasley

Исполнял композиции авторов: George Duke, McCoy Tyner, Chick Corea, Neville Potter, Robert Brookins, Al DiMeola, Richard Berry, Jean-Luc Ponty, Charles Mingus, Pat Leonard, L. Johnson, Mike Gibbs, George Clinton, Keithen Carter, Miles Davis, Bernie Worrell, Howard Hewett

Работал с музыкантами: Chick Corea, George Duke, Airto Moreira, Lenny White, Paul Jackson, Jr., Joe Farrell, Herbie Hancock, Paulinho Da Costa, Gary Burton, Flora Purim, Return to Forever, John "J.R." Robinson, Tony Williams, Ron Carter, Steve Gadd, Al DiMeola, Erik Zobler, Jerry Hey, Gary Grant

Дискография (альбомы):

- 1972 Children of Forever / One Way
- 1974 Stanley Clarke / Epic
- 1975 Journey to Love / Epic
- 1976 School Days / Epic
- 1977 I Wanna Play for You / Epic
- 1978 Modern Man / Nemperor
- 1980 Fuse One / IMS
- 1980 Rocks, Pebbles and Sand / Epic
- 1981 The Clarke / Duke Project, Vol. 1 / Epic
- 1982 Let Me Know You / Columbia
- 1983 The Clarke / Duke Project, Vol. 2 / Columbia
- 1984 Time Exposure / Epic
- 1985 Find Out! / Epic
- 1986 Hideaway / Epic
- 1988 Project / CBS
- 1988 If This Bass Could Only Talk / Portrait
- 1989 3 / Epic
- 1992 Passenger 157 / Epic
- 1993 East River Drive / Epic
- 1993 Live at the Greek / Epic
- 1994 Live in Montreaux / Jazz Door
- 1995 Rite of Strings / Gai Saber
- 1995 At the Movies / Epic Soundtrax
- Born in the U.S.A. / Epic
- Funny How Time Flies / Portrait
- Shieldstone / RSVP
- Echoes of an Era, Vol. 1: The Concert [live] / Elektra

Компиляции:

- 1976 Live (1976-1977) / Epic
- 1992 Collection / Castle
- 1997 Bass-Ic Collection / Epic

- 1998 This Is Jazz, Vol. 41 / Sony

Видео:

- 1990 Mothership Connection [LP Single] / Sonys
- 1990 Mothership Connect [Cassette Single] / Sonys
- 1993 Fantasy Love / Sonys
- 1993 Justice's Groove / Sonys

Участие в проектах других музыкантов:

- Gerald Albright Smooth (1994) Piccolo Bass
- Gerald Albright Giving Myself to You (1995) Acoustic Bass
- Various Artists All Day Thumbsucker Revisited (1995) Bass
- Animal Logic Animal Logic (1989) Bass, Producer
- Various Artists Atmospheres Producer
- Gato Barbieri Gato (1971) Bass
- Gato Barbieri Under Fire (1971) Bass
- Gato Barbieri Best of the Early Years (1999) Bass
- Various Artists Bass Talk, Vol. 5: Play Da Bass (1997) Translation
- David Benoit Every Step of the Way (1987) Acoustic Bass
- Various Artists Between the Sheets, Vol. 1 (1995) Producer
- Various Artists Between the Sheets, Vol. 2 (1995) Producer
- Art Blakey Child's Dance (1972) Bass
- Art Blakey Child's Dance: Art Blakey & the... (1972) Bass
- Dee Dee Bridgewater Just Family (1977) Bass
- Bunny Brunel Ivanhoe (1983) Piccolo
- Ray Bryant In the Cut Bass
- Roy Buchanan Loading Zone (1977) Guitar
- Roy Buchanan Sweet Dreams: The Anthology (1992) Producer
- Roy Buchanan Guitar on Fire: Atlantic Sessions (1993) Bass, Flute, Strings, Producer
- George Cables Big Jazz Trio Bass
- Natalie Cole I'm Ready (1983) Producer
- Various Artists Compact Jazz Sampler Bass
- Norman Connors Dark of Light (1973) Bass
- Norman Connors Remember Who You Are (1993) Bass
- Stewart Copeland Leopard Son (1996) Acoustic Bass
- Chick Corea Music Forever and Beyond: The... (1949) Bass, Acoustic Bass
- Chick Corea & Return to... Works (1971) Bass
- Chick Corea & Return to... Compact Jazz: Chick Corea (1972) Bass
- Chick Corea & Return to... Light As a Feather (1972) Bass
- Chick Corea & Return to... Return to Forever (1972) Bass, Bass (Electric), Guitar (Bass), Double Bass
- Chick Corea & Return to... Children of Forever (1972) Bass

- Chick Corea & Return to... Return to the Seventh Galaxy: The... (1972)Bass
- Chick Corea & Return to... Live in New York (1974) (1974)Bass
- Chick Corea & Return to... No Mystery (1975)Organ, Synthesizer, Bass, Bass (Electric), Vocals, Acoustic Bass
- Chick Corea & Return to... My Spanish Heart (1976)Bass, Acoustic Bass
- Chick Corea & Return to... Romantic Warrior (1976)Bass
- Chick Corea & Return to... R.T.F. Live (1977)Bass, Piccolo, Vocals
- Chick Corea & Return to... Tap Step (1978)Piccolo, Piccolo Bass, Talk Box
- Chick Corea Touchstone (1982)Bass
- Chick Corea & Return to... Best of Return to Forever (1985)Bass
- Chick Corea Compact Jazz: The Seventies (1993)Bass
- Chick Corea Verve Jazz Masters 3: Chick Corea (1994)Bass
- Stanley Cowell Illusion Suite (1972)Bass
- Various Artists Denon Jazz Sampler, Vol. 2 (1987)Bass
- Deodato Prelude (1972)Bass, Bass (Electric), Guitar (Electric)
- Deodato Deodato 2 (1973)Bass
- Al DiMeola Land of the Midnight Sun (1976)Bass, Guitar (Bass), Vocals
- Original Soundtrack Down in the Delta (1998)Multi Instruments, Producer
- George Duke Reach for It (1977)Bass
- George Duke From Me to You (1977)Bass, Guitar, Bass (Electric), Cello, Vocals
- George Duke Clarke / Duke Project, Vol. 1 (1981)Bass, Guitar, Cello, Vocals
- George Duke Clarke / Duke Project 2 (1983)Bass, Guitar, Cello, Vocals
- George Duke Muir Woods Suite (1993)Bass
- George Duke Best of George Duke [Epic] (1996)Bass, Drums, Vocals (bckgr), Producer, Rap, Tenor Bass
- George Duke Greatest Hits (1996)Bass, Vocals (bckgr), Producer
- Original Soundtrack Eddie (1996)
- Eliane Elias Illusions (1986)Bass
- Joe Farrell Moon Germs (1972)Bass, Vocals
- Joe Farrell La Cathedral Y El Toro (1978)Bass, Piccolo
- Rachelle Ferrell First Instrument (1989)Bass
- Frank Foster Loud Minority (1974)Bass
- Aretha Franklin Let Me in Your Life (1974)Bass
- Aretha Franklin 30 Greatest Hits (1986)Bass
- Aretha Franklin Queen of Soul: The Atlantic... (1993)Bass
- Rodney Franklin Diamond Inside of You Bass
- Free Flight Beyond the Clouds (1984)Producer
- Curtis Fuller Crankin' (1973)Bass
- Fuse One Complete Recordings
- Mike Garson Serendipity (1986)Bass
- Michael Garson Remember Love (1989)Synthesizer, Arranger, Producer, Sampling, Piccolo Bass, Drum Machine, Mixing

- Michael Garson & Los Gatos *Admiration* (1991) Acoustic Bass
- Luis Gasca *For Those Who Chant* (1972) Bass
- Stan Getz *Captain Marvel* (1972) Bass, Bass (Electric)
- Stan Getz *Children of the World* (1978) Bass (Electric)
- Stan Getz *Lyrical Stan Getz* (1988) Bass
- Stan Getz *New Collection* (1993) Bass
- Stan Getz *This Is Jazz, Vol. 14* (1996) Bass
- Benny Golson *Killer Joe* (1977) Bass
- Dexter Gordon *Blue Dex: Dexter Gordon Plays the...* (1969) Bass
- Dexter Gordon *Art of the Ballad* (1969) Bass
- Dexter Gordon *Ca' Purange* (1972) Bass
- Dexter Gordon *Tangerine* (1972) Bass
- Various Artists *Great Jazz Vocalists Sing...* (1947) Bass
- Various Artists *Groovy: A Collection of Rare Club...* (1996) Bass
- Earl Grubbs *In My Youth* (1972)
- Lani Hall *Sweetbird* (1977) Bass
- Herbie Hancock *Gershwin's World* (1998) Bass
- Herbie Hancock *Gershwin's World [Japan]* (1998) Bass
- Donny Hathaway *Extension of a Man* (1973) Bass
- Joe Henderson *Milestone Years* (1967) Bass, Drums
- Joe Henderson *In Pursuit of Blackness* (1970) Bass
- Joe Henderson *In Pursuit of Blackness / Black Is...* (1970)
- Howard Hewett *I Commit to Love* (1986) Guitar (Bass), Producer
- Howard Hewett *It's Time* (1995) Acoustic Bass
- Original Soundtrack *Higher Learning* (1995) Multi Instruments, Producer
- Various Artists *Hipbop 'N' Funk* (1998) Tenor Bass
- George Howard *Do I Ever Cross Your Mind?* (1992) Piccolo, Piccolo Bass
- George Howard *When Summer Comes* (1993) Bass, Piccolo
- George Howard *Reflections* Bass
- Freddie Hubbard *Love Connection* (1979) Bass
- Various Artists *In from the Storm* (1995) Bass
- Various Artists *Introducing Verve Jazz Masters,...* Bass
- Paul Milton Jackson, Jr. *River in the Desert* (1993) Bass
- Al Jarreau *Heart's Horizon* (1988) Bass, Acoustic Bass
- Various Artists *Jazz CD Sampler* Bass
- Various Artists *Jazz Fusion, Vol. 1* (1997) Bass
- Various Artists *Jazz to the World* (1995) Bass, Producer
- Various Artists *Jazzvisions: Implosions* Bass
- Quincy Jones *I Heard That!* (1969) Bass
- Kent Jordan *No Question About It* (1984) Bass
- Robin Kenyatta *Gypsy Man* (1972) Bass, Bass (Electric)

- Chaka Khan with Joe... Echoes of an Era (1982)Bass
- Various Artists Latin Jazz Experience (1996)Bass
- Ramsey Lewis with Nancy... Two of Us (1984)Bass, Sitar, Producer
- Bobby Lyle Trio Night Breeze (1985)Bass, Bass (Electric), Acoustic Bass
- Bobby Lyle Rhythm Stories Bass
- Various Artists Manhattan Project (1990)Bass, Bass (Electric)
- Teena Marie Emerald City (1986)Drums
- Teena Marie Lovergirl: The Teena Marie Story (1997)Bass
- Teena Marie Ultimate Collection: I Just Want... (2000)Bass
- Eric Marienthal Walk Tall: Tribute to Cannonball... (1998)Bass
- Paul McCartney Tug of War (1982)Bass
- Paul McCartney Pipes of Peace (1983)Bass
- Ian McLagan Troublemaker (1979)Bass
- John McLaughlin Electric Guitarist (1978)Bass
- John McLaughlin This Is Jazz, Vol. 17 (1996)Bass
- Chante Moore Precious (1992)Bass, Acoustic Bass
- Airtio Moreira Free (1972)Bass, Bass (Electric)
- Airtio Moreira Virgin Land (1974)Bass (Electric), Acoustic Bass
- Airtio Moreira Struck by Lightning (1990)Bass (Electric)
- Airtio Moreira and the Gods Killer Bees (1993)Bass (Electric)
- Alphonse Mouzon Distant Lover (1984)Bass (Electric)
- Alphonse Mouzon Back to Jazz (1985)Bass
- Alphonse Mouzon Best of Alphonse Mouzon Bass
- Eddie Murphy Love's Alright (1993)Bass, Guitar (Bass)
- Najee Songs from the Key of Life (1995)Bass
- Various Artists Nemporer Line Producer
- David Pack Anywhere You Go (1985)Bass
- Original Soundtrack Passenger 57 (1992)Synthesizer, Guitar (Acoustic),Guitar, Arranger, Bass (Electric), Guitar (Bass), Piccolo, Producer
- Flip Phillips with Scott... Sound Investment (1987)Bass
- Original Soundtrack Poetic Justice (1993)Producer
- William "Doc" Powell Laid Back (1996)Acoustic Bass
- Flora Purim Butterfly Dreams (1973)Bass, Arranger, Bass (Electric),Acoustic Bass
- Dianne Reeves Never Too Far (1990)Piccolo Bass
- Dianne Reeves Dianne Reeves (1991)Bass, Guitar (Bass)
- Various Artists Reference Jazz Etc.: First... (1990)Bass
- Return to Forever Hymn of the Seventh Galaxy (1973)Bass, Arranger, Bass (Electric), Composer, Guitar (Bass), Bells
- Return to Forever Where Have I Known You Before (1974)Organ, Bass, Percussion, Bass (Electric), Chimes, Guitar (Bass), Bells
- Return To Forever No Mystery (1975)Organ, Synthesizer, Bass (Electric),Vocals, Acoustic Bass

-
- Return to Forever Romantic Warrior (1976)Bass, Piccolo, Bells, Acoustic
 - Bass, Piccolo Bass, Assistant Producer, Bell Tree
 - Return to Forever Music Magic (1977)Bass (Electric), Piccolo, Vocals,Producer
 - Return to Forever Return to Forever: Live (1977)Bass, Piccolo, Vocals
 - Return to Forever Live (1992)Bass, Piccolo, Vocals, Acoustic Bass, Piccolo Bass, Mixing
 - Return To Forever This Is Jazz, Vol. 12 (1996)Bass, Piccolo
 - Sonny Rollins Love at First Sight (1980)
 - Dom Um Romao Dom Um Raomo (1972)Bass
 - Dom Um Romao Complete Muse Recordings (1999)Bass
 - Charlie Rouse Two is One (1974)Bass
 - Brenda Russell Get Here (1988)Producer
 - Pharoah Sanders Black Unity (1971)Bass
 - Santana Borboletta (1974)Bass
 - Various Artists Sax for Lovers [Sony] (1996)Bass
 - Shalamar Look (1983)Bass, Arranger, Vocal Arrangement, Rhythm Arrangements
 - Shieldstone Shieldstone (1988)Bass, Arranger, Bass (Electric), Piccolo,Producer, Mixing
 - John David Souther Black Rose (1976)Bass, Double Bass
 - Jimmie Spheeris Ports of the Heart (1976)Bass
 - Original Soundtrack Sprung (1997)Bass, Producer
 - Various Artists Stereophile Test CD, Vol. 3 (1995)Double Bass
 - Strunz & Farah Frontera (1976)Acoustic Bass
 - L. Subramaniam Spanish Wave (1983)
 - Donna Summer All Systems Go (1987)Claves
 - Leon Thomas Blues and the Soulful Truth (1972)Bass
 - Michael Thompson World According to M.T. (1998)Bass (Electric), AcousticBass
 - McCoy Tyner Together (1978)Acoustic Bass
 - McCoy Tyner / Stanley Clarke... McCoy Tyner with Stanley Clarke &...
 - (2000)Bass (Electric), Acoustic Bass
 - Vertu Vertu (1999)Bass, Producer
 - The Visitors In My Youth (1972)Bass
 - Lenny White Present Tense (1995)Tenor Bass
 - Lenny White Renderers of Spirit (1996)Tenor (Vocal)
 - Michael White So Far Away (1993)Piccolo Bass
 - Tony Williams' Lifetime Joy of Flying (1978)Bass, Bass (Electric)
 - Tony Williams Best of Tony Williams (1985)
 - Tony Williams Wilderness (1996)Bass, Orchestration
 - Vanessa Williams Comfort Zone (1991)Bass, Acoustic Bass

Billy Cobham (Билли Кобэм)



Полное имя: Вильям С. Кобэм (William C. Cobham)

Родился: 16 мая, 1946 в Панаме

Жанр: джаз

Стили: пост-боп, фьюжн

Инструмент: барабаны

Лэйблы: Atlantic (10), GRP (4), Columbia (4), Elektra (3), Cleopatra (3), Inakustik (2)

С начала 70-х Билли Кобэма считают наиболее интересным барабанщиком в таких синтетических направлениях, как джаз-рок и фьюжн. И основа этой репутации - даже не исключительная техника игры Кобэма, а его огромная музыкальная пластичность и подвижность, позволяющая ему находить новые краски и вносить свежие идеи в самый разный музыкальный материал. Музыкант родился в Панаме 16 мая 1946 г. В трехлетнем возрасте семья перевезла его в Нью-Йорк, где он и вырос. Отслужив в армии ударником военного оркестра, Кобэм в 1968 г. около года провел в ансамбле пианиста Хорэса Силвера, после чего стал работать в качестве сессионного студийного музыканта. Кроме этого, он играл в джаз-рок-группе Dreams с братьями Бреккерами(1969-70), участвовал в записи восьми альбомов Майлса Дэвиса (в том числе "Bitches Brew", "Live-Evil" и "Jack Johnson") и на протяжении двух с половиной лет (1971-73) был членом Mahavishnu Orchestra гитариста Джона Маклафлина. Начиная с 1973 г., он возглавлял свой собственный проект под названием Spectrum; правда, с конца 70-х он в основном работает как "вольный стрелок", эпизодически собирая электрические фьюжн-группы под своим именем. Одно из главных его занятий - преподавание: Кобэм пишет учебники, выступает с мастер-классами и т.п. Кроме того, он - "артист -эндорсер" таких музыкальных компаний, как Yamaha и Shure (то есть он эксклюзивно пользуется их продукцией - соответственно, малыми барабанами и микрофонами - в рамках соответствующих рекламных контрактов).



Похожие музыканты: Tony Williams, Lenny White, Bill Bruford, Jack DeJohnette, Simon Phillips, Narada Michael Walden

Корни и влияние: Miles Davis, Tito Puente, Billy Eckstine, Erroll Garner, Jo Jones, Stan Levey, Sonny Payne, Gus Johnson

Последователи: Peter Erskine

Исполнял композиции авторов: Carole Rowley, Marilyn McLeod, Darryl K. Roberts, Randy Brecker, Mario Rosini, Tom Scott

Работал с: Ron Carter, John McLaughlin, Hubert Laws, Airtio Moreira, Creed Taylor, Rudy Van Gelder, George Benson, Herbie Hancock, Randy Brecker, Wayne Andre, George Marge, Eric Gale, Ralph MacDonald, Chick Corea, Garnett Brown, Marvin Stamm, Larry Coryell, Stanley Clarke, Romeo Penque

Участник групп: Weather Report, Dreams, New York Jazz Sextet, Roy Ayers Ubiquity, Jazz Is Dead

Дискография (альбомы):

- 1973 Spectrum / Atlantic
- 1974 Shabazz / Atlantic
- 1974 Crosswinds / Atlantic
- 1974 Total Eclipse / Atlantic
- 1975 A Funky Thide of Sings / Atlantic
- 1976 Life and Times / Atlantic
- 1977 Alivemutherforya / Columbia
- 1977 Magic / Columbia
- 1977 Inner Conflicts / Atlantic
- 1977 Simplicity of Expression: Depth of Thought / Columbia
- 1979 B.C. / Columbia
- 1980 Cobham Meets Richard Davis / Tobacco Road
- 1980 Flight Time [live] / Inakustik
- 1981 Stratus / Inakustik
- 1982 Smokin' / Elektra
- 1982 Observations / Elektra
- 1982 Observatory / Elektra
- 1985 Consortium / MOOD
- 1985 Warning / GRP
- 1986 Power Play / GRP
- 1987 Picture This / GRP
- 1990 No Filters / Tip Toe
- 1993 The Traveler / Evidence
- 1996 Incoming / Musidisc
- 1997 Paradox / Tiptoe
- 1998 Mississippi Nights Live / Wenlock
- 1998 Billy Cobham / George Duke Live / Atlantic
- 1999 Focused / Cleopatra
- 1999 By DesignCleopatra
- 1999 Nordic / Cleopatra

Компиляции:

- 1985 Billy's Best Hits / GRP
- 1988 The Best of Billy Cobham / Atlantic
- 1992 The Best of Billy Cobham / Atlantic

Видео:

- 1992 Drums by Design / CPP
- Meets Bellson / View Video

Участие в проектах других музыкантов:

- Mose Allison Best of Mose Allison (1962) Drums
- Mose Allison Western Man (1971) Drums
- Mose Allison Lesson in Living (1982) Drums
- Mose Allison Western Man / Mose in Your Ear (1999) Drums
- Gene Ammons Gene Ammons All Stars Drums
- Gene Ammons Big Bad Jug (1972) Drums
- Various Artists Atlantic Jazz: 12 Volume Box Set (1947), Percussion, Drums, Producer
- Various Artists Atlantic Jazz: Best of the '70s (1994), Synthesizer, Percussion, Arranger, Drums, Producer
- Various Artists Atlantic Jazz: Fusion (1969), Percussion, Drums, Producer
- Various Artists Atlantic Jazz: Piano (1947), Drums
- Roy Ayers Evolution: The Polydor Anthology (1970), Drums, Vocals
- Roy Ayers Best Of...Love Fantasy (1979), Drums, Vocals
- Gato Barbieri Euphoria (1979), Drums
- Gato Barbieri Fire and Passion (1988), Drums
- David Bendeth Adrenalin (1979), Drums
- David Bendeth Just Desert (1981), Drums
- George Benson Blue Benson (1967), Drums
- George Benson Giblet Gravy (1967), Drums
- George Benson Compact Jazz: George Benson (1967), Drums
- George Benson Silver Collection (1967), Drums

Nat King Cole (Нэт Кинг Коул)



Полное имя: Натаниэль Адамс Коулс (Nathaniel Adams Cole)

Родился: 17 марта 1917 в Монтгомери, Алабама (Montgomery, AL)

Умер: 15 февраля 1965 в Санта Монике, Калифорния (Santa Monica, CA)

Жанр: джаз

Стили: вокальный джаз, блюз, баллады, свинг

Инструменты: вокал, фортепиано

Нэт Кинг Коул долгое время был любимым певцом и пианистом бесчисленных любителей эстрадной музыки, знатоков и любителей джаза. Слушателям неизменно нравилась его особая проникновенная манера исполнения, как будто он пел своим обаятельным баритоном лично для тебя и умел рассказать историю о любви так, словно этого не было никогда, нигде и ни с кем - только с тобой. Он создавал лирический образ, который был исключительно естественным и в то же время романтичным. Из всех англоязычных вокалистов он выделялся непревзойденной дикцией и фразировкой и по его песням можно смело изучать английский язык.

Нэт Кинг Коул родился в Монтгомери, штат Алабама и вскоре оказался в Чикаго, куда переехала его семья. Его отец, преподобный Эдвард Дж. Коулс, был священником баптистской церкви, в хоре которой пела и его мать Перлина. У Нэта был старший брат Эдди и сестра Эвелин, а в Чикаго родились и младшие братья Айзек и Фред. Все они пели и играли на фортепиано и у них были очень похожие по тембру голоса. В семье царилась счастливая атмосфера, никогда не было ссор и все любили друг друга, особенно Нэта.

Его ранним кумиром был пианист Эрл Хайнс, пластинки которого определили и сформировали музыкальный вкус Нэта, тогда как отец, с которым он часто пел негритянские духовные песнопения (спиричуэл и госпел), оказал духовное влияние. На фортепиано Нэт начал играть в четыре года, и свой первый оркестр собрал из дюжины одноклассников.

Став с 19 лет профессионально работать как пианист в секстете брата Эдди, Нэт сократил свою фамилию (став просто Коул без "с"). В 1936 году Нэт отправился в гастрольную поездку с ревью Нобла Сиссла, которое через год развалилось, и он остался на мели в Лос-Анжелесе. Там Нэт женился на танцовщице Надин Робинсон из этого шоу и стал играть в местных клубах за 5 долларов за вечер. В это время он попытался создать собственный квартет, но на первое же выступление барабанщик не пришел, так что осталось трио - контрабас, гитара и фортепиано. Это был 1937 год, эра больших оркестров, и менеджеры сомневались, что такой малый состав сможет заинтересовать посетителей, но, тем не менее, трио Нэта оказалось достаточно привлекательным для слушателей.



Легенда гласит, что Коул запел совершенно случайно. Якобы какой-то подвыпивший посетитель в одном из клубов, где Нэт играл, попросил его спеть песню "Sweet Lorraine". Музыкант отказывался и тогда вмешался хозяин заведения: "Ты же знаешь эту песню, спой, чтобы он отстал". Конечно, Коул знал и любил эту тему кларнетиста Джимми Нуна и он ее спел. Его пение произвело такое впечатление,

что музыкант получил прозвище "Кинг" и с 1940 года, когда это произошло, "Нэт Кинг Коул Трио" быстро пошло в гору.

В 1948 году трио Нэта подписало контракт с только что созданной тогда композитором Джонни Мерсером компанией "Capitol Records", где почти сразу же записало свой первый великий хит "Straighten Up And Flay Right", который написал сам Нэт. Как солист и пианист он стал пользоваться все большим успехом. В качестве пианиста Коул очень высоко ценился среди джазовых музыкантов и впоследствии во время работы в Нью-Йорке участвовал в записях с такими известными мастерами как Лестер Янг, Лайонел Хэмптон и Бади Рич.

Будучи в Нью-Йорке Нэт встретил там свою будущую вторую жену Марию Хокинс, родом из Бостона, сценическая фамилия которой была Эллингтон, тат как она пела тогда в оркестре Дюка.



В 50-е годы Нэт стал одним из самых популярных артистов во всем мире. То было время его величайшего успеха: толпы поклонников, повсюду полные залы, гастроли в Австралии и Южной Америке, где он пел по-испански и выступал на огромных стадионах. За 15 лет он записал более 60 долгоиграющих пластинок и снялся в десятке фильмов.

Еще в начале 30-х годов Нэт подвергся операции по поводу язвы желудка, часть которого была удалена. К сожалению, он много курил, порой даже по две сигареты сразу и по несколько пачек в день. В 1964 году ему запретили курить, но он уже не мог оказаться от этой привычки. В декабре этого года ему удалили левое легкое в связи с раковым заболеванием, но это не остановило процесс и 15 февраля 1965 года он умер в госпитале Санта Моника.

Нэт Кинг Коул - один из немногих исполнителей, записи которого популярны и сейчас, спустя 36 лет как его не стало.

Дискография:

- 1936 From the Very Beginning
- 1939 Unissued Nat King Cole
- 1940 Hit That Jive Jack: The Earliest Recordings
- 1940 The Nat King Cole Trio Recordings, Vol. 5
- 1941 WWII Transcriptions
- 1942 Nat King Cole Meets the Master Saxes
- 1942 Straighten Up and Fly Right
- 1943 Jumpin' at
- 1944 Any Old
- 1944 Nat Cole at J.A.T.P., Vol. 1 [live]
- 1944 Nat Cole at J.A.T.P., Vol. 2 [live]
- 1944 The Nat King Cole Trio Recordings, Vol. 1
- 1944 The Nat King Cole Trio Recordings, Vol. 2
- 1944 The Nat King Cole Trio Recordings, Vol. 3

- 1944 The Nat King Cole Trio Recordings, Vol. 4
- 1944 The Keynoters with Nat King Cole
- 1944 The King Cole Trio
- 1945 Jazz Encounters
- 1945 Anatomy of a Jam Session
- 1947 Nat King Cole Trio
- 1948 King Cole for Kids [78s]
- 1949 Lush Life
- 1949 The King Cole Trio, Vol. 4
- 1949 The King Cole Trio, Vol. 4 [10-inch]
- 1950 Big Band Cole
- 1950 The King Cole Trio, Vol. 3
- 1950 The King Cole Trio, Vol. 2
- 1950 Nat King Cole at the Piano [10-inch]
- 1950 The Nat King Cole Trio, Vol. 1

Компиляции:

- 1938 Complete Early Transcriptions Vintage
- 1939 Nat King Cole & the King Cole Trio 1938-39
- 1940 The Jazz Collector Edition: Nat King Cole.
- 1940 Early 1940's
- 1940 The Early Forties
- 1941 The MacGregor Years, 1941-1945
- 1942 The Complete Capitol Trio Recordings
- 1942 The Best of Nat King Cole Trio
- 1943 The Capitol Collectors Series
- 1943 Harvest of Hits [10-inch LP]
- 1943 Nat King Cole
- 1943 The Best of the Nat King Cole Trio

Natalie Maria Cole (Натали Коул)



Родилась 6 февраля 1950 года в Лос-Анжелесе в семье одного из самых любимых в то время певцов Америки Нэт "Кинг" Коула. Ее отец Нэт "Кинг" Коул был одним из самых популярных и успешных исполнителей 40-х и 50-х годов, а мать Мария Хокинс (Maria Hawkins) некогда пела с оркестром Дюка Эллингтона (Duke Ellington).

С детских лет она была окружена музыкой, любовь к которой со всей душой ей старался привить находящийся на пике популярности отец. Ее ранними кумирами были, помимо обожаемого папы, Элла Фитцджеральд, Сара Вон (позже ансамбли Beatles и Rolling Stones). К сожалению, Нэт "Кинг" Коул рано ушел из жизни, когда ребенку было всего пятнадцать. Возможно, именно тогда Натали и решила стать певицей, продолжив дело своего именитого родителя.

В качестве певицы Натали дебютировала в возрасте 10 лет в мюзикле "Sights and Sounds: The Merry World of Nat King Cole" вместе со своим отцом, а уже в 12 лет была ведущей вокалисткой в подростковом джазовом трио Malibu Music Men.

В 1975-м году она начинает свою звездную карьеру головокружительным дебютом - пластинкой *Inseparable*, почти мгновенно ставшей золотой и завоевавшей две награды Грэмми. На ней был записан первый хит *This Will Be*, занявший шестую строчку в списке самых популярных песен в Америке. Год спустя появился альбом, названный ее собственным именем *Natalie*, который также стал золотым. Оба диска 1977-го года, *Unpredictable* и *Thankful*, достигают уже платинового тиража и включают также платиновые синглы *I've Got Love On My Mind* и *Our Love*. Такому началу карьеры, право слово, мог бы позавидовать любой исполнитель.

В 80-х годах Натали Коул продолжает свое удивительное восхождение, завоевывая одну за одной различные премии, включая очередную Грэмми за свой хитовый альбом *Everlasting*. Многие ее песни (например, *Jump Start*) по-прежнему занимают высокие места в чартах. Однако, справедливости ради, надо сказать, что все эти диски и хиты, хоть и классно сделаны, - чистойшей воды продукт поп-индустрии, которая, увы, слишком зависима от моды.



Почувствовав, что успех начинает ей изменять, певица впадает в депрессию, во время которой успевает пристраститься к наркотикам. Пройдя огонь и воду в борьбе с болезнью, от которой Натали лечилась в течение шести месяцев в одной из клиник Миннесоты, она в середине 80-х испытывает два новых огромных потрясения: смерть от СПИДа своего 36-летнего брата и развод. Друзья и близкие были страшно обеспокоены ее состоянием, опасаясь, что она вновь подсядет на героин. "Они достали меня своими проверками до кончика хвоста, - вспоминает певица, - и в один прекрасный момент я не выдержала и сказала: "Хватит уже! Я в порядке! Не звоните мне больше!" Но в душе я была рада за то, что они делали, потому что мне это было необходимо".

Несмотря на, мягко говоря, не самый простой период жизни во второй половине 80-х, одаренная певица оказывается способной родить новую идею, что нашло отражение в ее, несомненно, лучшем мультиплатиновом альбоме *Unforgettable, With Love*, собравшем в 91-ом году аж семь премий Грэмми.

Как считают многие джазовые критики, Натали Коул - одна из самых одаренных и успешных певиц за последние два с половиной десятилетия. У нее нет профессиональных ограничений, ей по плечу исполнение музыки в любом стиле...

Cotton, James



Входит в десятку главных исполнителей на губной гармонике, создателей «современного блюза» в данной категории.

Коттон родился 1 июля 1935 года в штате Миссисипи. Джеймс был одним из восьми детей в семье. Его отец являлся главой местной черной общины и проповедником. Естественно, он посещал все службы и пел в церкви. Коттон утверждает, что услышал, как его мать развлекала детей, извлекая из губной гармоники звуки, подобные куриному кудахтанью и паровозному свистку. Собственную гармонику он получил на день рождения, едва научившись ходить.

Как и все на Миссисипи, Коттон слушал радиопрограмму «Кинг Бисквит Тайм» из Арканзаса, которую вел Сонни Бой Вильямсон. Из передачи Коттон узнал, что на гармонике можно не только издавать звуки, но и исполнять реальную музыку. Он быстро освоил музыкальные приемы Вильямсона.

Коттон осиротел к 9 годам. По его воспоминаниям, примерно в тот же срок дядя, к которому он переехал жить, представил его легендарному Сонни Бою. Коттон продемонстрировал ему свое умение играть. Согласно его собственным рассказам, Вильямсон настолько впечатлился, что принял маленького сироту как сына. Старый и малый стали давать совместные концерты в придорожных заведениях Миссисипи и Арканзаса.

В один прекрасный день Вильямсон переехал в штат Висконсин, оставив мальчика, а заодно и свой ансамбль, на волю обстоятельств. Коттон пробавлялся случайными заработками, играя на улицах Мемфиса на гармонике.

Ему не было еще 16 лет, когда он познакомился с Хаулином Вульфом, который предоставил ему возможность выступать в составе своего ансамбля. Джеймс прижился в группе и даже принял участие в записи ряда песен Вульфа для компании Sun Records.

Следующая страничка его биографии связана с радио. В 1952 году Коттон стал вести собственную 15-минутную передачу на радиостанции западного Мемфиса, штат Арканзас, исполняя в ней песни, рекламируя товар спонсора и собственные концерты.

В течение недели Коттон работал шофером, выходные посвящая выступлениям. Во время одного из них в декабре 1954 года он познакомился с Мадди Вотерсом. В тот момент Мадди искал гармониста на место только что ушедшего из ансамбля Джуниора Веллса. Коттон принял предложение Вотерса и проработал с ним 12 последующих лет.

Однако на пластинках Мадди Вотерса до 1958 года компания Chess Records записывала харпера Литтл Волтера. Отчасти поэтому Вотерс требовал от Джеймса Коттона, чтобы он исполнял партии, звучащие на пластинках, нота в ноту. Памятный разговор, положивший конец этой практике, состоялся и с того момента Коттон делал собственные соло.

Следующий шаг – на этот раз к полной артистической самостоятельности – Коттон сделал в 1966. Он ушел из группы Вотерса. До 1970 года Коттон, горячо принятый белой аудиторией, выпустил 4 долгоиграющих альбома на разных лейблах.

В первой половине 70-х Коттон оставался востребованным музыкантом, одним из наиболее успешных блюзовых исполнителей. Он выпустил ряд пластинок, в частности, с компанией Buddah Records, которые и сейчас считаются классикой жанра. Именно в этот период он получил прозвище «SUPERHARP». В своей музыке этого периода Коттон широко использовал ансамбли расширенного состава, включающие медную секцию, вводил в музыку элементы фанка и музыки соул. Его высоко экспрессивные выступления, заряженные мощной энергией соло на гармонике, породили легенду. Говорили, что Коттон

якобы настолько яростно играет на своем маленьком инструменте, что буквально выдувает из него металлические детали.

В 1984 году Коттон начал следующую фазу карьеры, подписав контракт на выпуск пластинок с компанией «Аллигатор».

В течение десятилетия Коттон трижды выдвигался на премию «Грэмми». В 1990 году на «Аллигатор Рекордз» вышел совместный диск «Harp Attack», записанный с Джуниором Веллсом, Кэрри Беллом и Билли Бранчем.

Последний альбом, на котором мы слышим Джеймса Коттона поющим, стал «Deep In The Blues» (1996), выпущенный Verve Records. Музыканту сделали операцию на горле и порекомендовали оставить вокал. В 1997 году он получил за эту свою пластинку премию «Грэмми» в категории «альбом традиционного блюза».

В конце 90-х Коттон выступал в формате трио – вместе с пианистом Дэвидом Максвеллом и Рико Макферландом на гитаре, приглашая различных вокалистов. В 1999 вышел альбом "Superharps", в записи которого приняли участие также Билли Бранч, Чарли Мазелвайт, Шугар Рэй Норсия.

К 35-летию основания собственного ансамбля в 2002 Коттон выпустил диск "The 35th Anniversary Jam of The James Cotton Blues Band", на котором он вновь, как и в старые времена, блистает в качестве инструменталиста. Вокальные же партии исполнили ведущие музыканты жанра. CD выдвигался на «Грэмми».

В 2004 году исполняется 60 лет, как Коттон пришел в блюзовый бизнес.

Дискография (включая основные компиляции):

- The James Cotton Blues Band 1967
- Cut You Loose 1967
- Cotton In Your Ears 1968
- Pure Cotton 1968
- Taking Care of Business 1970
- 100% Cotton 1974
- High Energy 1975
- Live & On The Move 1976
- High Compression 1983
- Live from Chicago - Mr. Superharp Himself 1986
- Live 1988
- Take Me Back 1988
- Mighty Long Time 1991
- Living the Blues 1994
- Best of the Verve Years 1995
- Deep in the Blues 1996
- Best of the Vanguard Years 1999
- Fire Down Under The Hill 2000
- 35th Anniversary Jam 2002

Deborah Coleman

(3 октября 1956, Портсмут, Виржиния.)



Genre: Blues

Styles: Contemporary Blues, Modern Electric Blues

Дебра Коулмен - американская блюзовая гитаристка и певица, тяготеющая к блюз-року. Явное влияние Хендрикса в сочетании с собственными интересными идеями и большой исполнительской энергетикой.

Первый альбом появился в середине 90-х годов. Выглядит она на фотографиях очень молодо, и потому сразу была записана в "молодые исполнители", хотя ей на самом деле было уже за сорок. Как бы то ни было, высокая "молодая" энергетика ее выступлений - очевидна.



Родилась в семье военного; родители, братья и сестры - все были музыкантами-любителями. Коулмэн начала играть на гитаре с 8 лет. Не блюзы, но Monkeys послужили ей первым образцом для подражания, лишь позже она стала открывать для себя блюз, но открытие шло от пластинок Jimi Hendrix, Cream, Jeff Beck и Led Zeppelin. (Это странно, но многие афро-американские блюзмены ее поколения к блюзу приобщались не от родных, не от выступлений местных блюзменов, но именно через блюз-рок). В 15 лет начала выступать профессионально как бас-гитаристка, а затем соло-гитаристка в местных рок-группах. Ей был 21 год,

когда она побывала на концерте, где в одной программе выступали Muddy Waters, Howlin' Wolf и John Lee Hooker - с этого момента она начала всерьез интересоваться именно блюзом. В 25 лет вышла замуж, родила ребенка. Покинула эстрадную работу ради более стабильного заработка медсестры и даже электрика. В 1985г. предприняла первые попытки вернуться в музыку. Стала более внимательно изучать блюз. В 1993г. с собственной группой приняла участие в национальном конкурсе талантов при блюз-фестивале в Чарлстоне - и заняла первое место. Денежный приз использовала для демо-записи и приступила к гастролям. Спустя два года вышел ее дебютный альбом, с 1997г. сотрудничает с Blind Pig. В 2002г. вышел ее 6-й альбом на этом лейбле - концертная запись Soul Be It! Альбом продемонстрировал, что именно живые выступления - наиболее сильная сторона Дебры Коулмэн. Долгие гитарные импровизации уже вышли из моды, но ей удастся захватить публику именно яростным, буйным, увлекательным гитарным соло. Многократно номинировалась на премию им. Дабл-Ю-Си Хэнди.



Дискография:

- Takin' a Stand (New Moon 1995)
- I Can't Lose (Blind Pig, 1997)

- Where Blue Begins (Blind Pig, 1998)
- Soft Place to Fall (Blind Pig, 2000)
- Livin' on Love (Blind Pig, 2001)
- Soul Be It! (Blind Pig, 2002)

Alice Coltrane



Born: Aug 27, 1937 in Detroit, MI

Styles: Free Jazz, Avant-Garde Jazz, Modal Music, Avant-Garde

Instruments: Organ, Piano, Harp

Авангардная джазовая арфистка, пианистка и органистка. Можно сказать, что семья Alice Coltrane славилась своими музыкальными традициями, к слову ее брат, басист Ernie Farrow, в пятидесятых и шестидесятых играл с Barry Harris, Stan Getz, Terry Gibbs и Yusef Lateef. Урожденная Элис МакЛеод начала брать уроки музыки в семь лет. Училась в Детройте, дебютировала в трио вибратониста Тэрри Полларда. Начинала играть в церкви, постепенно развивая сотрудничество с местными музыкантами, вроде Lateef или же Kenny Burrell. В 1959 году отправилась в Париж, где училась у Bud Powell. Во время тура с Terry Gibbs (1962-1963) Alice познакомилась с John Coltrane и вышла замуж за известного саксофониста в 1965 году. Через год она уже играла в группе мужа, заменив McCoy Tyner. Они выступали вместе до смерти Джона в 1967 году. После смерти Джона очень много сил отдала пропаганде его творчества. После Alice Coltrane основала собственную группу, в состав которой вошли Pharoah Sanders, Joe Henderson, Frank Lowe, Carlos Ward, Rashied Ali и Jimmy Garrison. Выступала так же с Арчи Шеппом и Джеком ДеДжонеттом. В 1972 году она переехала в Калифорнию, где увлеклась изучением философских вопросов, выступая все реже и реже. В 1978 году Alice записала альбом "Transfiguration" вместе с Roy Haynes и Reggie Workman. В 1987 году возглавила квартет "Coltrane Legacy" в который вошли ее сыновья - Рави и Оран, выступивший на концерте в честь памяти John Coltrane в Соборе святого Иоанна в Нью-Йорке.

Biography by Chris Kelsey, Scott Yanow, and Thom Jurek

Music obviously ran in Alice Coltrane's family; her older brother was bassist Ernie Farrow, who in the '50s and '60s played in the bands of Barry Harris, Stan Getz, Terry Gibbs and especially, Yusef Lateef. Alice McLeod began studying classical music at the age of seven. She attended Detroit's Cass Technical High School with pianist Hugh Lawson and drummer Earl Williams. As a young woman she played in church, and was a fine bebop pianist in the bands of such local musicians as Lateef and Kenny Burrell. McLeod traveled to Paris in 1959 to study with Bud Powell. She met John Coltrane while touring and recording with Gibbs around 1962-63; she married the saxophonist in 1965, and joined his band — replacing McCoy Tyner — one year later. Alice stayed with John's band until his death in 1967; on his albums *Live at the Village Vanguard Again* and *Concert in Japan*, her playing is characterized by rhythmically ambiguous arpeggios and a pulsing thickness of texture.



Subsequently, she formed her own bands with players such as Pharoah Sanders, Joe Henderson, Frank Lowe, Carlos Ward, Rashied Ali, Pharoah Sanders, Joe Henderson, Archie

Shepp, and Jimmy Garrison. In addition to the piano, Ms. Coltrane also played harp and Wurlitzer organ. She led a series of groups and recorded fairly often for Impulse, including the celebrated albums *Monastic Trio*, *Journey in Satchidananda*, *Universal Consciousness* and *World Galaxy*. She then moved to Warner Brothers where she released albums such as *Transformation*, *Eternity* and her double live opus *Transfiguration* in 1978.

Long concerned with spiritual matters, Ms. Coltrane founded a center for Eastern spiritual study called the Vedanta Center in 1975. Also, she began a long hiatus from public or recorded performance, though her 1981 appearance on Marian McPartland's *Piano Jazz* radio series was released by Jazz Alliance. In 1987, she led a quartet that included her sons Ravi and Oran in a John Coltrane tribute concert at the Cathedral of St. John the Divine in New York City. Ms. Coltrane returned to public performance in 1998 at a Town Hall Concert with Ravi and again at Joe's Pub in Manhattan in 2002. She began recording again in 2000 and eventually issued the stellar *Translinear Light* on the Verve label in 2004. Produced by Ravi, it featured Ms. Coltrane on piano, organ and synthesizer, in a host of playing situations with luminary collaborators that included not only her sons, but also Charlie Haden, Jack DeJohnette, Jeff "Tain" Watts, and James Genus.

John Coltrane (Джон Колтрэйн) (1926-1967)



Джазовый титан, саксофонист Джон Колтрэйн - это музыкант, положивший начало новому направлению в современном джазе. Вместе с Майлзом Дэвисом он определил палитру музыкального пейзажа середины 60-х годов, играя на теноре и альт саксофоне с изяществом, одухотворенной красотой и проникновенной силой. Джон родился 23 сентября 1926 в Хэмлете, штат Северная Каролина. После окончания школы в июне 1943 семья переехала в Филадельфию. Он был призван в армию в 1945 году и демобилизовался в 1946. Колтрэйн начинал как альт саксофонист и переменил много мест, работая музыкантом в 40-е годы до тех пор, пока не присоединился к оркестру Диззи Гиллеспи в 1949. Он остался с Диззи несмотря на то, что оркестр распался в мае 1950 года, и уже в качестве тенор саксофониста работал с Гиллеспи в маленькой группе до апреля 1951.

В начале 1952 года он присоединился к оркестру Эрла Бостика, а в 1953 – к оркестру Джонни Ходжеса, оставаясь в нем до 1954 года.

Хотя и существуют ранние записи Колтрэйна, сделанные, начиная с 1946 года, его настоящая карьера охватывает 12 лет с 1955 по 1967 год. В этот период времени он придумал иную форму современному джазу и оказал большое влияние на целое поколение музыкантов. Колтрэйн находился в состоянии депрессии в Филадельфии летом 1955 года, когда ему позвонил джазовый трубач Майлз Дэвис. Дэвис, чей успех в конце 40-х годов пришел в упадок в течение нескольких последующих лет, был напротив активен и намеревался создать новый квинтет. Колтрэйн находился с небольшими перерывами в составе этого первого состава Дэвиса до апреля 1957 года. Этот классический квинтет наилучшим образом представлен двумя записями для фирмы «Prestige» в 1956 году. Оркестр распался в середине апреля 1957.

В конце 1957 Колтрэйн работал с Теллониусом Монком в легендарном нью-йоркском клубе Five Spot. Он вернулся к Дэвису в январе 1958 и оставался с ним до апреля 1960. За это время он участвовал в новаторских проектах Майлза «Milestones» и «Kind of Blue» и записал свой собственный неординарный проект «Giant Steps».

Первый квинтет Колтрэйна появился на сцене в апреле 1960 в составе пианиста МакКой Тайнера, присоединившегося к оркестру в середине 1960 вместо ушедшего Стива Куна и Элвина Джонса, пришедшего несколько позднее во время записи одного из самых значительных проектов Колтрэйна «My favorite Things» для фирмы Atlantic. В начале 1961 он подписал контракт с фирмой «Impulse», и его первым проектом стал весьма впечатляющий альбом «Ascension/Brass». К квинтету Колтрэйна (МакКой Тайнер и басист Редди Воркман) присоединился мульти-инструменталист Эрик Долфи, но его появление вызвало серьезные разногласия в коллективе. Звучание этого оркестра вполне иллюстрируется в записях, сделанных в течение 4-х ночей в Village Vanguard в Нью-Йорке в ноябре 1961 и во время последующего европейского турне. Долфи оставил группу в апреле 1962 и, в силу



различных причин, в течение 1962 года музыкальная продукция Колтрэйна была более консервативной. Но этот год, однако, был отмечен появлением нескольких знаменательных записей: альбом «Ballads» и совместные записи с Дюком Эллингтоном. Альбом «Crescent», вышедший в середине 1964 можно назвать выдающимся, но все же пик творческой активности Колтрэйна безусловно пришелся на период с декабря 1964 по ноябрь 1965. В этот промежуток времени он сделал огромное количество записей, включая классическую сюиту «A Love Supreme», «Meditations» и множество неординарных проектов с небольшими составами музыкантов (в частности, «new music sammit» «Ascenasion»).

В январе 1966 классический Квартет Джона Колтрэйна прекратил свое существование. Внутреннее напряжение Колтрэйна искало новых направлений, это чувство заставило Колтрэйна покинуть Тайнера и Джонса. Последний состав группы Колтрэйна (жена Колтрэйна Алис – пиано, Рашид Али и Джимми Гаррисон – ударные, хорошо иллюстрируется концертными выступлениями в Японии.



В середине 60-х Колтрэйн был первопроходцем новых джазовых территорий, таких как фри джаз и коллективная импровизация, которые сужали аудиторию слушателей до тех пор, пока не прорубили новые врата в царство джаза. Хотя он и заставил отвернуться многочисленных почитателей традиционного джаза, но стал мессией легиона новых преданных поклонников.

Несмотря на то, что он старался вести более здоровую жизнь, его бурная молодость стала результатом ранней смерти 17 июля 1967 года. Джон Колтрэйн ушел из жизни в возрасте 41 года в Хантингтонском госпитале в Лонг Айленде, штат Нью Йорк.

Chick Corea



Настоящее имя: Армандо Энтони Кория (Armando Anthony Corea)

Дата рождения: 12 июня, 1941, Челси, Массачусетс

Жанр: Jazz

Стиль: Free Jazz, Post-Bop, Fusion

Инструменты: Keyboards, Piano

Фирмы звукозаписи: ECM (16), GRP (15), Polydor (12), Stretch (7), Blue Note (7), Columbia/Legacy (6), Verve (4)

Чик Кория - одна из наиболее знаковых фигур среди джазменов последних десятилетий. Никогда не удовлетворяясь достигнутыми результатами, Кория всегда всецело увлечен сразу несколькими музыкальными проектами, и его музыкальная любознательность никогда не знает предела. Виртуозный пианист, который вместе с Хэрби Хэнкоком и Китом Джарретом был одним из самых топовых стилистов, появившихся после Билла Эванса и МакКой Тайнера, Кория - также и один из немногих "электро-клавишников", имеющих оригинальный и узнаваемый стиль исполнения. Помимо этого, он - автор нескольких классических джазовых стандартов, таких как "Spain," "La Fiesta" и "Windows."

Кория начал играть на фортепиано, когда ему было всего 4 года, и в период формирования его музыкальных пристрастий наибольшее влияние на него оказали Хорас Силвер и Бад Пауэлл. А серьезный музыкальный опыт он приобрёл, играя в составе оркестров Монго Сантамария (Mongo Santamaria) и Вилли Бобо (Willie Bobo) (1962-63), Блу Митчелом (Blue Mitchell) (1964-66), Херби Мэнном (Herbie Mann) и Стэном Гетцем (Stan Getz).

Его дебютной записью в качестве лидера группы был альбом "Tones for Joan's Bones" в 1966 году, а альбом "Now He Sings, Now He Sobs", записанный в составе трио с Мирославом Витусом и Роем Хейнсом (Miroslav Vitous and Roy Haynes) в 1968 году, расценивается музыкальными критиками как мировая джазовая классика.

После короткого периода работы с Сарой Вон (Sarah Vaughan), Кория присоединился к Майлзу Дэвису, заменив в оркестре Хэнкока, и оставался с Майлзом в течение очень важного переходного периода 1968-70 годов. Он участвовал в таких внушительных проектах Майлза как Filles de Kilimanjaro, In s Silent Way, Bitches Brew.

В составе группы "Circle" с Энтони Брэкстоном (Anthony Braxton), Дэйвом Холландом (Dave Holland) and Бэрри Элтчолом (Barry Altschul) он начал играть авангардный акустический джаз после того, как ушел от Дэвиса. А в конце 1971 опять сменил направление.

Оставив проект с "Circle", Кория недолгое время играл со Стэном Гетцем и затем сформировал группу "Return to Forever" со Стенли Кларком, Джо Фаррелом, Аирто и Флорой Пурим, которая дебютировала в духе бразильской мелодической традиции. В течение года Кория (с Кларком, Биллом Коннорсом и Ленни Вайтом) пытался преобразовать Return to Forever в ведущий высокоэнергетический фьюжн бэнд; и в 1974 году место Коннорса занял Эл ДиМеола. В то время, когда музыка была ориентирована на рок и использовала джазовые импровизации, Кория оставался вполне узнаваемым даже под завесой электронного звучания.

После распада группы в конце 70-ых годов, Кория и Кларк играли в различных оркестрах, придавая этим коллективам особую значимость. В течение нескольких следующих лет Кория, в основном, ориентировался на акустическое звучание и появлялся на широкой публике то с дуэтом Гари Бартон и Херби Хэнкока, то в квартете Майкла Брекера, а также с трио Мирослава Витуса и Рэя Хейнса, в трибьюте Теллониусу Монку, а иногда даже исполнял классическую академическую музыку.

В 1985 году Чик Кория создал новую фьюжн группу "Elektric Band", которая в конечном варианте включала басиста Джона Патитучи (John Patitucci), гитариста Фрэнка Гембэйла (Frank Gambale), саксофониста Эрика Мариентала (Eric Marienthal) и барабанщика Дейва Уикла (Dave Weckl). Через несколько лет он инициировал свое "Акустическое трио" с Патитучи и Уиклом.

В течение 1996-97 годов Кория гастролировал в составе "звездного" квинтета, включающего Кенни Гаррета и Вэллэси Рони, который исполнял современные версии композиций Бада Пауэлла и Теллониуса Монка.

В настоящее время он играет музыку, в которой виртуозно переплетены сложные пассажи аранжировок с сольными партиями в стиле фьюжн. Он возвращает былую силу джазу, и каждая фаза его творческого развития прекрасно представлена его дисками.

Похожие исполнители: Herbie Hancock, Keith Jarrett, Joe Zawinul, Gary Burton, Joe Bonner, Michel Camilo, Bobby Enriquez, John Hicks, Bennie Green

Корни и влияние: McCoy Tyner, Bela Bartok, Miles Davis, Bill Evans, Bud Powell, Horace Silver, Art Tatum, L. Ron Hubbard, Thelonious Monk, Sun Ra

Последователи: The Dixie Dregs, Richie Beirach, Hal Galper, Frank Gambale, Horace Arnold, Airto Moreira, Abraham Burton, Gerry Niewood, L.T.J Bukem

Исполнял произведения: Thelonious Monk, Stanley Clarke, Steve Swallow, Bud Powell, Neville Potter, Gayle Moran, Miroslav Vitous, Wolfgang Amadeus Mozart, Roy Haynes, Richard Rodgers, Ira Gershwin, John Coltrane, Barry Altschul, Victor Young, Johnny Mercer, Lorenz Hart, Al DiMeola, Ornette Coleman, Lenny White

Сотрудничал: Stanley Clarke, Bernie Kirsh, Joe Farrell, Dave Holland, Stan Getz, Ron Carter, Airto Moreira, John McLaughlin, Jack DeJohnette, Lenny White, Wayne Shorter, Steve Gadd, Al DiMeola, Tony Williams, John Patitucci, Grady Tate, Roy Haynes, Miroslav Vitous, Return to Forever

ДИСКОГРАФИЯ:

- 1966 Tones for Joan's Bones / Atlantic
- 1966 Inner Space / Atlantic
- 1967 Jazz for a Sunday Afternoon / Blue Note
- 1967 La Fiesta / IMS
- 1968 Chick Corea [Blue Note] / Blue Note
- 1968 Now He Sings, Now He Sobs / Blue Note
- 1969 Is Solid State
- 1969 Sundance People
- 1970 Song of Singing / Blue Note
- 1970 Early Circle / Blue Note
- 1970 Circulus / Blue Note
- 1971 A.R.C. / ECM
- 1971 Paris Concert [live] / ECM
- 1971 Circle/Paris-Concert [live] / ECM
- 1971 Piano Improvisations, Vol. 1 / ECM
- 1971 Piano Improvisations, Vol. 2 / ECM
- 1971 Works / ECM
- 1972 Return to Forever / ECM

- 1972 Children of Forever / Polydor
- 1972 Light As a Feather / Polydor
- 1972 Crystal Silence / ECM
- 1974 Round Trip / Epic
- 1974 Live in New York (1974) / Oxford
- 1975 No Mystery / Polydor
- 1975 Captain Marvel / Verve
- 1975 The Leprechaun / Polydor
- 1976 Romantic Warrior / Columbia
- 1976 My Spanish Heart / Polydor
- 1976 Walkman Jazz / Polydor
- 1977 Music Magic / Columbia
- 1977 R.T.F. Live / Columbia
- 1977 Live and Unreleased / Columbia/Legac
- 1978 Chick & Lionel Live at Midem / Who's Who In Jazz
- 1978 Corea Hancock / Polydor
- 1978 Duet / ECM
- 1978 Delphi I: Solo Piano Improvisations / Polydor
- 1978 Tap Step / Warner Brother
- 1978 Secret Agent / Polydor
- 1978 Chick Corea and Friends / Polydor
- 1978 Friends / Polydor
- 1978 The Mad Hatter / Polydor
- 1979 Chick Corea and Gary Burton in Concert... [live] / ECM
- 1980 An Evening with Herbie Hancock and Chick... [live] / Columbia
- 1981 Three Quartets / Stretch
- 1981 Trio Music / ECM
- 1981 Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett,... / Atlantic
- 1981 Live in Montreux / Stretch
- 1982 Again and Again / Elektra
- 1982 The Meeting / Philips
- 1982 Lyric Suite for Sextet / ECM
- 1982 Touchstone / Stretch
- 1983 Children's Songs / ECM
- 1984 Septet / ECM
- 1984 Voyage / ECM
- 1984 Trio Music: Live in Europe / ECM
- 1985 Chick Corea [EDM] / EDM
- 1986 The Elektrik Band / GRP
- 1987 Light Years / GRP
- 1988 Eye of the Beholder / GRP

- 1989 Akoustic Band / GRP
- 1990 Inside Out / GRP
- 1991 Beneath the Mask / GRP
- 1991 Alive / GRP
- 1992 Live in Tokyo / Pacific Arts
- 1993 Hot Licks: Seabreeze / Sound Solution
- 1993 Paint the World / GRP
- 1993 Expressions / GRP
- 1995 Time Warp / GRP
- 1997 Remembering Bud Powell / Stretch
- 1997 Native Sense: The New Duets / Stretch
- Before Forever / Quintessence Jazz
- Corea.Concerto / Sony

СБОРНИКИ, КОМПЛИКАЦИИ:

- 1949 Music Forever and Beyond: The Selected Works... / GRP
- 1969 Early Days / LRC
- 1970 Circling In / Blue Note
- 1972 Return to the Seventh Galaxy: The Anthology / Polygram
- 1972 Compact Jazz: Chick Corea / Verve
- 1982 Chick and Lionel / Gateway
- 1985 Sea Journey / Platinum
- 1985 The Best of Return to Forever / Columbia
- 1986 Priceless Jazz Collection / GRP
- 1991 Piano Greats / Laserlight
- 1993 Best of Chick Corea / Capitol
- 1993 Compact Jazz: The Seventies / Verve
- 1994 Verve Jazz Masters 3: Chick Corea / Verve
- 1996 Sound of Jazz / Intercontinent
- 1996 Beginning / Delta
- 1997 Origin: Live at Blue Note / Stretch
- 1997 Chick Corea [GRP] / GRP
- 1998 Gold Collection [Import] / Retro Music
- 1998 Gold Collection [Fine Tune] / Fine Tune
- 1998 A Week at the Blue Note [live] / Stretch
- 1998 Chick Corea & Friends [Jazz Time] / Jazz Time
- 1999 Converge / Records
- 1999 Change / Ryko
- 1999 Tones for Joan's Bones/Mountains in the... / Collectables
- 2000 Les Incontournables / Wea Internatio

ВИДЕО:

- 1983 Chick Corea Video LP / Sony
- 1985 Live In Tokyo / Pacific Arts
- 1992 Keyboard Workshop / CPP
- 1992 Electric Workshop / CPP
- 1996 Inside Out / GRP
- 1996 Alive / GRP
- Piano Legends / Video Artist I
- Akoustic Band / Pioneer

CHICK COREA

Клавишник и композитор Чик Кория (настоящее имя Армандо Энтони Кория) родился 12 июня 1941 года в США.

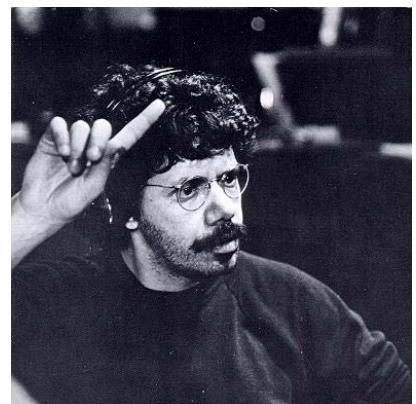


Музыкальная карьера этого выдающегося пианиста начиналась в группах, которые специализировались на латиноамериканской форме джаза (1962 - 1963 гг.) - влияние этого стиля прослеживается в творчестве Кории и по сей день. В 1968 году Чик Кория начал сотрудничество с Майлзом Дэвисом и Джоном Маклафлином, однако в 1970 году избрал сольную карьеру, в которой на этом этапе ориентировался на акустический фьюжн. Впоследствии его группа Return To Forever играла и «электро» - джаз - рок (в разное время Кория собирал и затем распускал группы Akoustic Band и Elektric Band), но акустический вариант оказался музыканту ближе, и сегодня он специализируется исключительно в этом стиле. С Чиком Кория работали и работают самые известные мастера современной музыки, в том числе духовики братья Брекер, пианист Херби Хэнкок, бас - гитарист Джон Патитуччи и барабанщик Дэйв Уэкл.

Biography

b. Armando Anthony Corea, 12 June 1941, Chelsea, Massachusetts, USA. After a very musical home environment, pianist Corea's first notable professional engagements were in the Latin bands of Mongo Santamaria and Willie Bobo (1962 - 63), playing a style of music that continues to influence him today. Joining Blue Mitchell 's band in 1964, he spent two years with the trumpeter, and had a chance to record some of his own compositions on Blue Note Records. Corea's first recordings appeared in 1966 with Tones For Joan's Bones, and show a pianist influenced mainly by hard - bop. In 1968, he joined Miles Davis for the trumpeter's first real experiments with fusion.

Playing on some of Davis's most important albums, Corea's electric piano became integral to the new sound. Leaving Davis in 1970 to explore free music within an acoustic setting, he formed Circle with Dave Holland, Barry Altschul, and later Anthony Braxton. Although Circle lasted only a year, it managed to make some important recordings before Corea, now involved in Scientology, became interested in a style with more widespread appeal. Forming the first of three bands called



Return To Forever in 1971, he played a Latin - influenced fusion featuring the vocalist Flora Purim and percussionist Airto Moreiro, before he changed the band's line - up to produce a more rock - orientated sound in the mid - 70s. The final Return To Forever hinted at classical music with string and brass groups, but disbanded in 1980 after only moderate success. After playing with numerous top musicians in the early 80s (including Herbie Hancock and Michael Brecker), since 1985 he has concentrated on his Akoustic and Elektric Bands and now records for GRP Records. Joined by John Patitucci (bass) and Dave Weckl (drums), he is presently involved in a music that challenges the extremes of virtuosity, mixing passages of complex arrangement with solos in the fusion style.

Gal Costa



Одна из самых популярных бразильских певиц Гал Коста приобрела широкую известность в середине 60-х годов одновременно с другими бунтарями "тропикалистами" ("tropicalistas", прим. tropicalia - бразильский стиль исполнения) такими как Саэтано Велосо, Джилберто Джил и Хорхе Бен (Caetano Veloso, Gilberto Gil и Jorge Ben). В течение десятилетий она прочно занимает положение суперзвезды в бразильской популярной музыке и является одной из самых значительных песенных стилистов. Ее ранние альбомы были пылкими, безудержными, они по-прежнему достаточно интересны и заслуживают внимания. Начиная с середины 70-х годов, фактура ее песен стала более уравновешенной и предсказуемой. Творческая манера Косты очень похожа на исполнительский стиль ее современницы Марии Бетанья (Maria Bethania): обе певицы стали суперзвездами в одно и то же время, и обе двигались к успеху параллельно друг другу, будучи превосходными стилистами. Голос Косты немного мягче, чем у Бетаньи, хотя по большому счету ее подход к отбору песенного материала может быть более многообразный и оригинальный.

Дискография:

- Gal Costa/Caetano Veloso "Domingo" (Polygram, 1967)
- Various Artists: "TROPICALIA: OU PANIS ET CIRCENSIS" (Polygram, 1968)
- "Gal Costa" (Philips, 1969)
- "Gal Costa" (Polygram, 1969)
- "Legal" (Philips, 1970)
- "Gal a Todo Vapor" (Polygram, 1971)
- "India" (Philips, 1973)
- "Temporada de Verao Ao Vivo na Bahia" - Caetano Veloso/Gal Costa/Gilberto Gil (Philips, 1974)
- "Cantar" (Philips, 1974)
- "Palco, Corpo e Alma" (triple album - 3 LPs) (Philips, 1976)
- "Gal Canta Caymmi" (Verve/PolyGram, 1976)
- Maria Bethania/Gal Costa/Gilberto Gil/Caetano Veloso "Os Doces Barbaros (The Sweet Barbarians)" (Philips, 1976)
- "Caras e Bocas" (Philips, 1977)
- Cantuaria playing guitar and percussion on one track. Otherwise, yawn. "Agua Viva" (Philips, 1978)
- "Gal Tropical" (Philips, 1979)
- "Aquarela do Brasil" (Verve/Polygram, 1980)
- "Fantasia" (Verve/Polygram, 1981)
- "Minha Voz" (1982)
- "Baby Gal" (1983)
- Gal Costa/Tom Jobim "Gabriela" (RCA, 1983)
- "Profana" (RCA, 1984)
- "Lua de Mel como o Diabo Gosta" (1987)
- "Rio Revisited" (1989)

- "Bem Bom" (1990)
- With Antonio Carlos Jobim. "Plural" (1990)
- "Gal: Saudacao Aos Povos Africanos" (RCA-BMG, 1992)
- "Concert for Planet Earth" (1992)
- "O Sorriso do Gato de Alice" (RCA-BMG, 1993)
- "Mina D'agua do Meu Canto" (RCA-BMG, 1995)
- "Novela Hits" (RCA-BMG, 1996)
- "Acostico MTV" (BMG Brazil, 1997)
- "Aquele Frevo Axe" (BMG Brazil, 1999)

With all the competition from the younger divas such as Marisa Monte, Gal needed "Gal Costa Canta Tom Jobim -- Ao Vivo" (BMG Brazil, 1999)

- "A Arte De" (Fontana, 1975?)
- "Personalidade" (1987)
- "My Name Is Gal" (Verve, 1990)
- "O Melhor de Gal Costa" (1990)
- "Personalidade 2" (1992)
- "Serie Grandes Nomes v. 1" (Mercury/Polygram, 1994)
- "Serie Grandes Nomes v. 2" (Mercury/Polygram, 1994)
- "Barato Total" (1998)

Robert Cray (Роберт Крэй)



Настоящее имя: Роберт Крэй (Robert Cray)

Год рождения: 01 августа 1953 года

Место рождения: США, Колумбус, Джорджия

Стиль: Блюз

Биография Роберта Крэя (Robert Cray)

Американский популярный блюзовый певец, гитарист, обладатель четырех премий Grammy в категории "современный блюз" и многократный лауреат основной блюзовой премии - имени У. К. Хэнди.

Роберт Крэй родился 1 августа 1953 года (Колумбус, Джорджия) в семье военнослужащего. С виду он весь какой-то не блюзовый, больно уж смазливый и чистенький, слишком рафинированный, чтобы показаться настоящим. От него не разит виски и табаком. От одного только его вида веет изысканной парфюмерией. Таков теперь современный блюз, что ли? Если не в целом, то блюз одного из самих популярных и современных его интерпретаторов - Роберта Крэя.

Десять раз он был номинирован на премию "Грэмми". И на сегодняшний день в его коллекции уже скопилось целых пять миниатюрных золотых граммофончиков. А это уже реальные "Грэмми". (Последнюю он получил относительно недавно, в феврале 2000 года, за альбом "Take Your Shoes Off".)

И все за достижения именно в современном блюзе. Вокально, гитарно и композиторски Крэй блистателен во всех отношениях. Его альбомы продаются быстро и широко. И в каждом из них наберется много красивых песен, совсем не похожих на грубоватые исповеди старых полутрезвых классиков Дельты.

Крэй не рос на хлопковых полях. И в холодных чикагских трущобах не пытался разжечь огонь южного тепла. Он из другого поколения, ему едва стукнуло 50. Его детство прошло в Германии. И там он учился классическому фортепиано.

Особое воздействие на его формирование как музыканта оказали записи Рея Чарлза (Ray Charles), Сэма Кука (Sam Cooke) и других представителей соула. В конце 60-х годов под влиянием групп британского вторжения и "Битлз", Эрика Клэптона, Джимми Хендрикса в первую очередь, взялся играть на гитаре в рок-группах. Под впечатлением от личной встречи с Албертом Коллинзом (Albert Collins) заинтересовался исполнением блюза. Как он сам говорит:

- Но это длилось не более трех лет, - вспоминает Крэй. - Потом мы вернулись в Штаты, и я переключился на гитару. Что это была за гитара? Слыхали о такой фирме "Harmony"? Отличная акустика. У меня была модель "Sovereign", а через пару месяцев я уже владел электрической. Играл все, что слышал по радио. Потом, когда появились Хендрикс и Клэптон, пытался прямо с эфира снять их манеру.

Свою первую группу Роберт Крэй основал, только демобилизовавшись из армии, где-то в году 1970-м.

- Хороший был год! - вспоминает Роберт. - Все мы тогда поступили в Юджинский колледж в Орегоне. А Орегон в ту пору был таким же блюзовым, как и Джорджия. Постоянно кто-то да заезжал и в наш городишко. Сперва Клифтон Ченнер, потом Чарли Масселуайт и Джеймс Коттон. И всякий раз им обязательно нужен был сопровождающий бэнд. Так что у нас всегда имелся шанс играть вместе с великими ребятами.

В те годы в Орегоне Крэю было у кого поучиться. Иногда он даже сопровождал свою гитарой Альберта Коллинза и Альберта Кинга, да и Би Би Кинга также. Но одну встречу он вспоминает особенно тепло.

- Где-то в самом конце 70-х мы проехали по Западному побережью вместе с Мадди Уотерсом. Всего шесть концертов вместе, с финалом на блюзовом фестивале в Сакраменто. Я играл у Мадди за спиной, затем на сцену выходил Джонни Винтер, ну и тогда уж начинался такой джем! После шоу мне постоянно хотелось зайти к Мадди, просто посидеть, поговорить. Вначале я робел, но он, как-то завидев меня через открытую дверь, позвал: "Робби, сынок!". Мадди всегда называл меня сыном. И то и дело потчевал шампанским. От виски старик уже давно отказался тогда. Потом после выступлений мы часто сидели вместе, потягивали прохладное шампанское, и он все рассказывал о своих былых чикагских деньках.

В 1974 вместе с басистом Ричардом Казинсом (Richard Cousins) сформировал собственный бэнд. В 1978 для фирмы Tomato записал дебютный альбом, который был выпущен только два года спустя. Следующие два альбома, записанные для разных фирм, демонстрировали "мягкий" стиль исполнения блюза с элементами соул и мэйнстримовой поп-музыки, который через несколько лет принесет Крэю популярность, однако в то время они прошли незамеченными. Альбом 1983 был относительно успешным, но настоящую известность принесло ему участие в проекте фирмы Alligator, объединившем в студии трех гитаристов: Альберта Коллинза, Джонни Коплэнда (Johnny Copeland) и самого Крэя, Showdown. Удостоенный Grammy, альбом разошелся тиражом более чем в миллион экземпляров. Следующий сольный альбом Крэя, вышедший на мэйджор-лэбле, также стал "платиновым", несколько песен из него вошли в хит-парад.

Даже теперь, спустя 15 лет, эта запись остается "аллигаторовским" бестселлером. Роберт Крэй являлся не основной, а только составной частью этого проекта рядом с гигантами Альбертом Коллинзом и Джонни Клайдом Коплендом. Крэй хорошо помнит, как они сделали это диск:

- Это был спонтанный студийный джем - Коллинз и Копленд привезли с собою в Чикаго добротный тexasский саунд. Все песни были написаны сходу, прямо в студии. Совсем просто и легко, словно забавляясь. Да и сессия прошла безо всякого напряжения. Никто не наседали на нас. И мы даже как бы и не работали, а так, просто дурачились. И диск вышел, соответственно, таким же забавным.

Альбом "Showdown" открыл Крэя для более широкой аудитории рок-блюзовой ориентации. И конец 80-х теперь ассоциируется с именем Роберта Крэя как возродителя блюза в одной связке со Стиви Рей Воэном и "Блюз Бразерз Бэндом".

- Кто больше всего на меня повлиял? Да все понемногу. Джимми Хендрикс, конечно, был первым. Затем и Клэптон, и Коллинз, и все те большие парни, с кем я играл потом. Но ведь все они имеют свой личный саунд, соответствующий их собственной природе. Громадный Альберт Кинг играл таким же гигантским звуком. Би Би Кинг - джентльмен, и гитара его по-джентльменски блистательна и элегантна. Бадди Гай - тот гениальный сумасшедший, это также чувствуешь в его гитаре. А вот Отис Раш такой же таинственный и загадочный, как и его мистические медляки. Все эти великие ребята повлияли на меня. Я многому у них научился, но сделать из них какую-то смесь невозможно. Ни один, даже

самый гениальный, гитарист не совместит их всех вместе. Думаю, что у моей гитары только мой характер.

Алберт Коллинз и блюзовый патриарх Алберт Кинг (Albert King) записали свои версии песни Крэя Telephone Booth. Эрик Клэптон (Eric Clapton) записал версию другой его песни - Bad Influence и пригласил Крэя участвовать в своих лондонских концертах и турне 1987. Участие в фильме Nail! Nail! Rocknroll, снятом к юбилею Чака Берри (Chuck Berry) вместе со "звездами" рок-н-ролла и рок-музыки первой величины, подтвердило обретение Крэем "звездного" статуса, как удостоверили платиновые тиражи его следующих альбомов.

Роберт Крей продолжает активно гастролировать и выпускать альбомы каждые полтора года или даже чаще, оставаясь неизменным участником проектов "всех звезд", таких как альбомы Джона Ли Хукера (John Lee Hooker) 90-х годов, Blues Summit Б. Б. Кинга (B. B. King), 24 Nights Эрика Клэптона, Tribute To Stevie Ray Vaughan.

Последние, наиболее нашумевшие альбомы Роберта Крэя далеко не такие блюзовые, как его ранние работы, - в них все больше слышен соул и музыка, которую в конце 50-х называли ритм-энд-блюзом.

- Госпел и соул всегда были популярнее, чем традиционный блюз, - говорит Крей. - Я думаю, чтобы оживить и осовременить блюз, нужно его замешать с чем-то родственным. В соул больше всего вокальной экспрессии. Я и теперь постоянно слушаю Сэма Кука и Отиса Рэдинга. Никто лучше их не может петь соул. И сейчас соул-вокалисты в большей степени влияют на меня, чем блюзовые гитаристы. Вы, наверное, заметили - с недавних пор мой саунд слегка изменился.

Это и неудивительно. Не так давно Роберт Крей со всей своей группой переместился из Лос-Анджелеса в Мемфис. И теперь он записывается в легендарных студиях "Stax", активно используя сопровождение не менее легендарного студийного бэнда "Memphis Horns".

И все-таки похоже, что успех недавнего альбома "Take Your Shoes Off" предопределили затем продюсера Стиви Джордана. Это ведь Джордан заставил Крея петь в совсем непривычной для него манере.

- Да не нужно так надрываться, парень! - советовал он. - Никогда не пытайся петь на пределе своих голосовых связок. Этот только отдаляет от слушателей, отдаляет на тысячу миль. Не понимаешь?

Крей упорно не понимал. Ведь все всегда орали на пределе своего горла.

- Не все и не всегда - настаивал Стив Джордан. - Вспомни Сэма Кука или Эла Грина. Они ведь пели совсем не напрягаясь. Просто выдыхали из себя свои песни легко и свободно без видимого усилия. И точно так же, легко и свободно, они воспринимались всеми, кто их слушал. Попробуй их просто выдыхать чуть громче шепота - и ты сразу приблизишься к своим слушателям вплотную. Пусть они слышат, как ты дышишь, и как стучит твоё сердце. Ну понимаешь теперь? Так будет намного интимнее.

Чтобы сделать звучание более интимным Джордан перебрал несколько дюжин самых разных микрофонов. Буквально все, чем располагала студия "Stax". Наконец, отыскали самые чувствительные микрофоны. Было отчетливо слышно даже, как Роберт делал глотательные движения или шлепал губами. Петь пришлось переучиваться. И, оказывается, петь негромко гораздо сложнее. Но при особо чувствительных микрофонах и ювелирной продюсерской работе человеческий голос способен демонстрировать гораздо больше всевозможных оттенков именно в напряженной и свободной вибрации связок. Это к тому же дает ощущение того, что ваш кумир нашептывает вам слова прямо на ухо и что он здесь, совсем рядом. Джордан открыл для Крея такую простую истину, хорошо известную еще со времен Бинга Кросби. - В чем же успех тихоголосых звезд? Таких, как Нэт Кинг Кол,

например. Или Билли Холидей? - Они пели так тихо, что слушатель всегда принимал это, как персональное послание. Теперь понимаешь?

Теперь Роберт Крей понимает. Он выдыхает свои песни свободно и легко, едва громче шепота. Тембр его голоса в новом альбоме вибрирует так близко, что на нем можно различить мельчайшие грани и оттенки. А так оно оказывается гораздо теплее, человечнее и душевнее, будто и не горлом поет, а тем, что называется Soul - душой, вдохнувшей себя в современный блюз.

"Оставайся такой как ты есть, Крей, ибо ты великолепен".

Роберт Крей. Интервью Пола Салфена (Paul Salfen).



DMG: Состав "The Robert Cray Band" остается прежним в течение вот уже 10 лет, что поразительно для любой группы, а в особенности для группы, которая носит название одного человека. Как Вам это удастся? Как Вам удастся не дать музыкантам почувствовать себя наемными рабочими?

RC: Разница между нашей группой и другими состоит в том, что мы называемся "The Robert Cray Band" - я нахожусь на переднем краю - я пою и играю на гитаре, но

ребята в команде вносят в нашу музыку намного больше, чем думает большинство людей. Музыканты играют на всех студийных записях, а музыку мы пишем вместе. Если у меня возникает замысел песни, я показываю его ребятам, они подбирают соответствующую ритмическую модель, грав, орган, и все что им кажется уместно в этой песне. Мы работаем вместе долгое время и пишем песни как одна команда. У каждого есть право голоса. Это не имеет ничего общего с группой "Роберт Крей и Симпатичные Манекены на Заднем Плана"!

DMG: Вы играли концерт в пользу Красного Креста сразу после террористических атак 11-го сентября. Вы чувствовали, что обязаны как музыкант или как американец сделать это?

RC: Мы возвращались в Штаты из Канады, когда все это произошло. Это была не моя идея, ее предложили промоутеры. Я согласился. Сиэтл был подходящим местом для этого концерта. Он был моим домом, так что мы собрали много людей.

DMG: Вы получили 5 премий Грэмми, Ваш альбом стал дважды платиновым, у Вас 2 золотых альбома, музыка к фильму, и несколько наград. Что на Ваш взгляд осталось довершить?

RC: Я должен оставаться в бизнесе! Должен продолжать работать! То есть все эти вещи, все награды - это нечто, что можно повесить себе на стену. А игра называется «продолжай работать». В этом все и заключается. Мы - группа, которая много работает. Мы не можем просто сидеть и рассуждать: «Ну вот, больше работать не нужно». Мы получаем от работы удовольствие, а в разных частях света есть наши поклонники, люди которые любят нашу музыку. Чего еще желать группе? Очень много групп захотели бы оказаться на нашем месте.

DMG: Вам приходилось выступать с лучшими музыкантами в диапазоне от Джона Ли Хукера и Би Би Кинга до Альберта Коллинза и Роллинг Стоунз. Есть еще кто либо, с кем бы Вам хотелось поработать?

RC: Таки вещи случаются как-бы сами собой. Да, есть такие замечательные музыканты. Мне нравится быть в одном шоу с Доктором Джоном и Тадж Махалом, я просто наслаждаюсь магией их выступлений. Они невероятные люди. Не знаю, что я мог бы сделать вместе с ними. Если бы была какая-то песня или ситуация, в которой я почувствовал, что это уместно, я бы сделал это. Обычно, у меня так это и происходит.

DMG: Мадди Уотерс называл Вас своим «приемным сыном». Как такое «родство» с ним повлияло на Вас как на музыканта?

RC: Замечательно! Мадди Уотерс был просто как король! У него было много приемных сыновей и дочерей. Мне посчастливилось стать одним из них. Братьям Вознам, Бадди Гаю, Эрику Клэптону, Джуниору Уэллсу и Литтл Уолтеру тоже. Мадди усыновлял каждого, с кем играл, или кто ему нравился! Это как если бы Королева Англии посвятила тебя в Рыцари. Однажды он сказал: "Хочешь быть моим приемным сыном?", и я ответил: "Черт возьми, да!" (смеется) Это была честь для меня. Это было по-настоящему клево.

DMG: Оттис Реддинг, очевидно, был одним из тех, кто на Вас повлиял. На Вашем альбоме играет Бэн Коли (Ben Cauley) из его группы. Должно быть Вам это было приятно!

RC: Работать с ним в одной студии было просто замечательно! К тому же, с нами был Эндрю Лав (Andrew Love), который играл с Оттисом, но не участвовал в гастрольных поездках. Когда мы работали с Эндрю и Уэйном Джексоном, мы наслушались баек вдоволь! Начиная от работы на Stax до гастролей с Оттисом и все такое прочее: Невероятные истории.

DMG: На альбоме "Shoulda been home" есть 2 песни Элмора Джеймса. Почему две, и почему именно его песни?

RC: Стив Джордан (Steve Jordan) предложил сделать песню "Cry for Me". В прежние времена мы делали кавер этой песни. Он предложил использовать контрабас и 30-дюймовый бас-барабан в этой песне, а потом мы посадили Стива за вторую установку. Кевин играл щетками, а Стив палочками или наоборот, в общем в этой вещи у нас звучит 2 установки. Когда мы закончили ее играть, Стив поднялся, чтобы ее прослушать. Обычно мы все вместе идем прослушивать записанное, но в этот раз мы остались и начали "The Twelve Year Old Boy", очень спонтанно. Стив вошел в комнату инженера и услышал, как мы ее играем. Он сказал инженеру снова включить запись. Мы разделили эти песни и включили их в альбом. Поэтому вступление у "The Twelve Year Old Boy" как бы оборванное.

DMG: Некоторые каверы на альбоме прямо на удовольствие широкой публике. Вы не думали сделать альбом состоящий только из каверов?

RC: Нет. Обычно, когда мы пишем песни, мы можем предположить запись кавера, но никогда целый альбом каверов. Для нас это было бы концепцией (смеется). А мы не хотим иметь концепцию!

DMG: У Вас достаточно видео материала, чтобы выпустить видео кассету или DVD. Это входит в Ваши планы?

RC: Мы сняли видео клип на песню "No One Special" - моя жена написала сценарий клипа и была его режиссером. Мы не думали об этом. У нас есть старая запись на VHS, она вышла уже давно. А новой мы пока не занимаемся.

DMG: Когда Вы начинали играть, вы выступали стоя спиной к публике. Некоторые гитаристы известны тем, что выступали также. В чем причина?

RC: Я до смерти боялся! (смеется) У Хьюберта Самлина (Hubert Sumlin) была другая причина: он говорил мне, что не хочет, чтобы кто-нибудь украл его фирменные приемы

игры! А мне просто было страшно! Ричи Казнс (Ritchie Cousins), который долго играл у нас на бас-гитаре, объявлял песни. Я поворачивался только чтобы петь.

DMG: Вы говорили, что Битлз очень сильно повлияли на Вас в прошлом, что многих очень удивило. Какую еще музыку, формирующую Ваш саунд, Вы слушаете?

РС: Я слушаю много старого джаза, трио с органом, квартеты, (Телониуса) Монка, Бразильскую гитарную музыку. То есть, я не играю такую музыку, но мне нравится ее слушать. Мне нравились Битлз, потому что их музыка такая мелодичная. Джимми Хендрикс по-прежнему один из моих кумиров.

DMG: Вы начали писать музыку для нового альбома?

РС: У меня есть куски и отрывки, пока ничего крупного. Мы не собираемся записываться в студии до конца этого года. Поглядим что будет.

Перевод Арсена Шомахова.

Оригинал интервью - Dallas Music Guide, 2002.

(c) www.blues.ru

Дискография Роберта Крэя:

- 1978 - Who's Been Talkin' (Tomato)
- 1983 - Bad Influence (High Tone)
- 1985 - False Accusations (High Tone)
- 1986 - Strong Persuader (Grammy Winner Mercury / High Tone)
- 1988 - Don't Be Afraid Of The Dark (Grammy Winner Mercury / High Tone)
- 1990 - Midnight Stroll (Grammy Nominee Mercury)
- 1992 - I Was Warned (Grammy Nominee Mercury)
- 1993 - Shame + A Sin (Grammy Nominee Mercury)
- 1995 - Some Rainy Morning (Grammy Nominee Mercury)
- 1997 - Sweet Potato Pie (Grammy Nominee Mercury)
- 1999 - Take Your Shoes Off (Grammy Winner Rykodisc)
- 1999 - Heavy Picks - The Robert Cray Band Collection (Mercury)
- 2001 - Who's Been Talkin' (Universal)
- 2001 - Shoulda Been Home (Rykodisc)
- 2002 - The Best of Robert Cray The Millennium Collection (Mercury)
- 2003 - Time Will Tell (Sanctuary)
- 2005 - Twenty (Sanctuary)

Arthur "Big Boy" Crudup

Артур "Биг Бой" КРАДАП - Американский певец, гитарист, харпист; автор многих песен, ставших блюзовыми стандартами.



Родился: 24 августа 1905, Форест, Миссиссиппи -

Умер: 28 марта 1974, Носсавадокс, Вирджиния

Genre: Blues

Styles: Electric Blues, Electric Delta Blues, Delta Blues, R&B, Chicago Blues

Instruments: Vocals, Guitar

Similar Artists: Lightnin' Hopkins, Elvis Presley, Big Joe Williams, Sonny Boy Williamson [II]

Детство прошло на сельском юге США. Начал петь в церковном хоре. Профессиональную карьеру начал в гастролирующих вокальных ансамблях, исполняющих религиозную музыку. Оставил музыку, работал на ферме. Начал учиться играть на гитаре, когда ему было уже за тридцать - это нужда заставила искать дополнительный приработок, а в результате имя его вошло в историю. Бедность не позволяла купить инструмент, он "собрал" его из подручных материалов: проволока, доска, ящик. Выступал на пикниках и танцах. Обосновался в Чикаго в 1939. Зарабатывал деньги уличными выступлениями, жил на заброшенной автостоянке под железнодорожным мостом. В 1941 играл на домашней вечеринке преуспевавшего чикагского поп-блюзмена Тампа Реда (Tampa Red) столь удачно, что получил контракт с "расовым" лейблом "Блюберд" фирмы "Виктор" (Bluebird/Victor). Стиль его гитарной игры навсегда остался примитивным, однако ритм захватывал - и среди блюзменов именно Крадап стал непосредственным провозвестником рок-н-ролла. И главное, он сочинял простые, но неотразимо-выразительные песни, сразу принесшие ему успех и без которых теперь нельзя представить историю блюза и рок-музыки. Все-таки для широкого слушателя сами песни были лучше, чем авторское их исполнение. Крадап продавал авторские права, и песни его более известны в исполнении других.

В истории популярной музыки Артур Крадап поминается как автор первого хита Элвиса Пресли (Elvis Presley) "That's All Right, Mama". По слухам сам Король рок-н-ролла вернул долг чести, профинансировав запись альбома Артура Крадапа в 1959; но его столь часто обманывали музыкальные дельцы, что имя Крадапа остается примером бессовестной эксплуатации талантов афроамериканцев американским шоу-бизнесом в начале и середине XX века. За большую часть своих произведений Артур Крадап не получал авторских отчислений, которые, учитывая их популярность в то время, сделали бы его весьма состоятельным человеком. Он покинул музыкальную сцену; но был вновь "открыт" энтузиастами блюзового "revival" (возрождения); в конце 60-х он вновь стал записывать пластинки и выступать на крупнейших фестивалях, гастролировать в Европе и Австралии. Хотя к тому времени лучшие его творческие годы уже остались позади, Артур Крадап продолжал стабильно выступать до 1974, проведя последние гастроли с Бонни Рэйтт (Bonnie Raitt).

Biography by Bill Dahl

Arthur Crudup may well have been Elvis Presley's favorite bluesman. The swivel-hipped rock god recorded no less than three of "Big Boy's" Victor classics during his seminal rockabilly heyday: "That's All Right Mama" (Elvis' Sun debut in 1954), "So Glad You're Mine," and "My Baby Left Me." Often lost in all the hubbub surrounding Presley's classic covers are Crudup's own contributions to the blues lexicon. He didn't sound much like anyone else, and that makes him an innovator, albeit a rather rudimentary guitarist (he didn't even pick up the instrument until he was 30 years old).

Around 1940, Crudup migrated to Chicago from Mississippi. Times were tough at first; he was playing for spare change on the streets and living in a packing crate underneath an elevated train track when powerful RCA/Bluebird producer Lester Melrose dropped a few coins in Crudup's hat. Melrose hired Crudup to play a party that 1941 night at Tampa Red's house



attended by the cream of Melrose's stable: Big Bill Broonzy, Lonnie Johnson, Lil Green. A decidedly tough crowd to impress — but Crudup overcame his nervousness with flying colors. By September of 1941, he was himself an RCA artist.

Crudup pierced the uppermost reaches of the R&B lists during the mid-'40s with "Rock Me Mama," "Who's Been Foolin' You," "Keep Your Arms Around Me," "So Glad You're Mine," and "Ethel Mae." He cut the original "That's All Right" in 1946 backed by his usual rhythm section of bassist Ransom Knowling and drummer Judge Riley, but it wasn't a national hit at the time. Crudup remained a loyal and prolific employee of Victor until 1954, when a lack of tangible rewards for his efforts soured Crudup on Nipper (he had already cut singles in 1952 for Trumpet disguised as Elmer James and for Checker as Percy Lee Crudup).

In 1961, Crudup surfaced after a long layoff with an album for Bobby Robinson's Harlem-based Fire logo dominated by remakes of his Bluebird hits. Another lengthy hiatus preceded Delmark boss Bob Koester's following the tip of Big Joe Williams to track down the elusive legend (Crudup had drifted into contract farm labor work in the interim). Happily, the guitarist's sound hadn't been dimmed by Father Time: his late-'60s work for Delmark rang true as he was reunited with Knowling (Willie Dixon also handled bass duties on some of his sides). Finally, Crudup began to make some decent money, playing various blues and folk festivals for appreciative crowds for a few years prior to his 1974 death.

Discography:

- 1962 Arthur "Big Boy" Crudup - Fire
- 1969 Crudup's Mood - Delmark
- 1969 Look on Yonder's Wall - Delmark
- 1974 Roebuck Man - Liberty
- 1983 Arthur Big Boy Crudup & Lightnin Hopkins - Crazy Kat
- 1983 I'm in the Mood - Crazy Kat
- 1983 Star Bootlegger - Crazy Kat

- 1985 Crudup's Rockin' - RCA
- 1987 Shout Sister Shout - Bullwhip
- 1988 Give Me a 32-20 - Crown Prince
- 1994 Meets the Master Blues Bassists - Delmark
- 1999 Mean Ol' Frisco [Charly] - Charly
- 2002 Rock Me Mama - Tomato Music
- 2002 Everything's Alright - Our World
- 2002 Dirt Road Blues - Past Perfect
- 2002 Crudup's After Hours - Past Perfect

Debbie Davies

Biography by Craig Harris



Debbie Davies has brought a new sensibility to the blues. The former guitarist for Albert Collins & the Icebreakers, Fingers Taylor & the Ladyfinger Revue, and Maggie Mayall & the Cadillacs, an all-female band led by John Mayall's wife, Davies has continued to attract attention as the leader of her own group since 1993. "I believe my reputation backs up my ability to recognize exceptional blues," explained John Mayall during a early-2000 interview. "Such a one is Debbie Davies."

Davies' 1998 solo album, *Round Every Corner*, released in 1993, featured a cameo appearance by Collins, who died of cancer shortly afterwards. Her fifth solo outing, *Tales From the Austin Hotel*, recorded with members of Stevie Ray Vaughan's band, *Double Trouble*, received a W.C. Handy award nomination. *Love the Game*, released in 2001, featured members of her touring band and was produced by Duke Robillard.

A native of Los Angeles, Davies inherited her musical skills from her father, who wrote arrangements for Ray Charles and worked in the recording studio with Frank Sinatra and Pearl Bailey. Performing in rock and blues bands in the San Francisco area in the early '80s, she returned to southern California in 1984.

After honing her talents as lead guitarist for Maggie Mayall & the Cadillacs, Davies was recruited to play with Albert Collins & the Icebreakers in 1988. She remained with the group for three years.

Touring with Fingers Taylor & the Ladyfinger Revue during the summer of 1991, Davies opened numerous shows for Taylor's employer, Jimmy Buffett.

Davies continues to play occasional sessions. She appeared on Collins' 1999 album, *Collins*, and Coco Montoya's 1995 album, *Gotta Mind to Travel*. Her 1997 album, *I've Got That Feeling*, featured duets with blues guitarists Tab Benoit and Montoya.



To date, Davies had recorded three albums for Blind Pig (*Picture This*, *Loose Tonight* and *I Got That Feeling*), four for Shanachie (*Round Every Corner*, *Tales from the Austin Motel*, *Love the Game*, and her John Mayall tribute, *Key to Love*), and in 2005 she released *All I Found* with Telarc Records.

Davis, Guy



Born: May 12, 1952 in New York, NY
[Manhattan]

Genre: Blues

Styles: Modern Acoustic Blues,
Contemporary Blues, Soul-Blues

Instruments: Guitar, Vocals

Similar Artists: Corey Harris, Harmonica
Fats, Steve James, Paul Rishell, Kenneth
Atchley, Satan & Adam, Saffire - The Uppity
Blues Women, Terry Garland

Guy Davis удостоился сравнений с любимыми им Blind Willie McTell, Skip Jones, Manse Lipscomb, Mississippi John Hurt, Buddy Guy, Taj Mahal. Однако певец, композитор, актёр, режиссер, литератор Гай Дэвис с течением времени обретает собственный почерк в искусстве акустического блюза. Часто его называют одним из ярчайших наследников черной культуры в одном ряду с Keb' Mo' и Eric Bibb. ГД родился в Нью-Йорке в 1952 в семье известных в городе актеров, уже поэтому его жизнь фактически с рождения тесно связана с театром. Впечатления детских каникул, которые ГД регулярно проводил у деда с бабушкой на американском Юге, также дали стимул в дальнейшем выборе жизненной стези. В 13 лет ГД попал на концерт Бадди Гая, что произвело на него неизгладимое впечатление. Во всех интервью он упоминает свою поездку из Бостона в Нью-Йорк, во время которой попутчик, у которого на правой руке отсутствовал один палец, научил его играть без медиатора на гитаре. В юности ГД начал пробовать перо в коротких рассказах и эссе. В тот же период начинает играть в театре, на ТВ. В 1991 исполняет первую крупную роль на Бродвее, потребовавшую его умений музыканта. Он сыграл роль в пьесе Zora Neale Hurston и Langston Hughes, исполняя песни Taj Mahal. В 1993 ему досталась главная роль в спектакле "Robert Johnson: Trick the Devil". Работа получила бурное одобрение критики, за неё ГД удостоился премии В. Хэнди в номинации "Keeping the Blues Alive Award". Дальнейшая эволюция ГД вела его в режиссуру. Он пишет музыкальный моноспектакль "In Bed with the Blues: The Adventures of Fishy Waters", а также играет в ряде собственных постановок на одной сцене с родителями, используя при этом элементы негритянского фольклора. В 1995 создает музыку для телефильма "To Be a Man", взявшего впоследствии премию Emmy. Хотя первый альбом ГД выпустил ещё в 1978, лишь с середины 90-х он начинает активно пополнять свою дискографию дисками с авторской музыкой, первоначально подписав контракт с компанией Red House Records.

Biography by Jason Ankeny

Updating the rural blues tradition for the modern era, Guy Davis was among the most prominent ambassadors of African-American art and culture of his generation, additionally winning great acclaim for his work in the theater. The son of the noted actors, directors and activists Ossie Davis and Ruby Dee, he was born in New York City on May 12, 1952; though raised in the city, Davis was frequently regaled with stories of Southern country life as a child, and over time became so enamored of the music of Blind Willie McTell, Skip James, Mississippi John Hurt and others that he taught himself guitar. As a 13-year-old experiencing his first Buddy Guy concert, Davis'

own fate as a bluesman was sealed, especially after he learned his distinctive fingerpicking style from a nine-fingered guitarist he met on a train traveling from Boston to New York some years later.

In 1978, Davis recorded his debut LP *Dreams About Life*, produced for the Folkways label with the assistance of the legendary Moses Asch; around the same time he also began pursuing a career as an actor, landing a recurring role on the daytime soap *One Life to Live* and also appearing in the 1984 hip-hop film *Beat Street*. Long seeking to combine his shared love of music and acting, in 1991 Davis finally found a project that fulfilled all of his ambitions — *Mulebone*, the Broadway production of a Zora Neale Hurston and Langston Hughes collaboration which included a score by Taj Mahal. Two years later, Davis earned rave reviews for his work in the title role of the off-Broadway production *Robert Johnson: Trick the Devil*, with his portrayal later winning the Blues Foundation's W.C. Handy "Keeping the Blues Alive" Award.

In 1994, Davis wrote and starred in the one-man show *In Bed with the Blues: The Adventures of Fishy Waters*, another blues-based off-Broadway drama which played to strong critical notice. A year later, he collaborated with his parents on *Two Hah Hahs and a Homeboy*, which combined original material with African-American folklore and history. Around the same time, he also composed the music for the PBS series *The American Promise*; his score for an earlier telefilm, *To Be a Man*, won an Emmy. During the fall of 1995, Davis returned to writing and performing in the acoustic country-blues tradition with renewed force, issuing the live LP *Stomp Down Rider* on the Red House label; a year later, he returned with *Call Down the Thunder*. *You Don't Know My Mind* followed in 1998 and was nominated for two W.C Handy Awards: Best Traditional Blues Album and Best Acoustic Blues Album. Davis himself was nominated for Best Acoustic Blues Artist. In early 2000 Davis issued *Butt Naked Free*. He spent much of 2001 contributing songs to tribute albums; "Soulful Wind" appeared on *Labour of Love: The Sings of Nick Lowe*, "Some of These Days" on *Down the Dirt Road: The Songs of Charley Patton* and "Sweetheart Like You" on *Nod to Bob: An Artist's Tribute to Bob Dylan*. *Give in Kind*, Davis's sixth album, followed in 2002.

Дискография

- 1978 *Dreams About Life*
- 1995 *Stomp Down Rider*
- 1996 *Call Down the Thunder*
- 1998 *Don't Know My Mind*
- 2000 *But Naked Free*
- 2002 *Give in Kind*
- 2004 *Legacy*

MILES DAVIS

"ЧЕРНЫЙ ПРИНЦ ДЖАЗА"



Одни рождаются в рубашке и проплывают по жизни в тепле и уюте, другие - с серебряной ложкой во рту, и всегда сыты и довольны. Третьи всю жизнь мучаются, потому что родились с чем-нибудь очень странным в руках. В руках, которые люди потом станут называть золотыми. Так, Паганини родился со скрипкой, Чарли Паркер - с саксофоном, Джими Хендрикс - с гитарой. Майлз Дэвис, Черный Князь Джаза, великий музыкант, композитор и трубач, появился на свет не с золотой трубой в зубах или пачкой волшебных нот в руках. Маленький, слабый здоровьем Великий Человек, родившийся 25 мая 1926 года в добром старомодном Аалтоне, штат Иллинойс, крепко, как Иисус, держал в немощных своих ручонках Лестницу в Небо.

А родился Майлз Дьюи Дэвис III в семье преуспевающего дантиста и крупного землевладельца Майлза Дьюи Дэвиса II, негра с первоклассным высшим образованием, к 24 годам закончившего медицинский колледж, баптистский колледж в Арканзасе и Университет Линкольна, но черного, как перспективы на равноправие у всех негров Америки того времени. Майлз Дьюи Дэвис I, дед, менее образованный, но не менее черный, был одним из самых богатых негров Америки. У него была Великая Мечта, цель жизни всех Майлзов Дьюи Дэвисов - доказать всем, что черные люди ничуть не хуже белых, что черные так же нужны белым, как черные клавиши и белые клавиши одинаково нужны правильному роялю, на котором можно играть правильную музыку.

Дед Майлза Дэвиса был умелым и дальновидным бизнесменом. Он зарабатывал в среднем сотню долларов в день в годы Великой Депрессии. Как писал Вуди Гатри, тогда жизнь человека в холодный зимний вечер стоила ровно доллар. Всего за один доллар можно было получить ночлег в отапливаемом помещении, горячую похлебку "сколько съешь" из бобов с мясом, и теплую войлочную куртку либо свитер, чтобы утром можно было продолжить путь. Правда, свободных денег в семье Майлза Дьюи Дэвиса I никогда не было, их сразу тратили на покупку земли и недвижимости. Но ни деловые его способности, ни большие деньги не позволили ему добиться уважения белых и стать полноценным гражданином Америки. Однако он сумел вполне обеспечить всю свою многочисленную семью и дал возможность каждому получить максимально возможное образование. Майлз Дьюи Дэвис II стал крупнейшим специалистом в медицине лечения зубов и председателем этой профессиональной гильдии, но для многих так и остался черномазой диковинкой в белой рубашке и галстук. Брат его Фрэнк закончил Говард и Берлинский университет, стал редактором журнала "Colors", издаваемого самим Рокфеллером, ездил в самом шикарном лимузине, но не имел права садиться в парке на скамейку с надписью "Только для белых".



В 1927 году отец Майлза переехал с семьей в Сент-Луис и обосновался в одном из самых престижных районов города. Нельзя сказать, что белым понравился богатый и образованный, но черный сосед. Майлз Дьюи Дэвис III рос как диковинный сверхпородистый зверек, болезненный и самолюбивый, готовый в любую минуту применить свои острые зубки. Слабый физически, он был невероятно силен духом. Еще не умея читать и писать, он уже знал, зачем его родили. Обязанность совершить то, что не смогли сделать отец и дед, тяжким бременем давила на Майлза всю его сознательную жизнь. Может быть,

поэтому Майлз Дьюи Дэвис III не назвал своего сына Майлзом. Но сказать себе - я сделал все что смог, и на этом моя миссия окончена - он, наверное, смог впервые в 1983 году, после выхода альбома "Star People". Прошло полвека с того дня, когда маленький Человек принял окончательное решение и начал его выполнять. И даже сама Смерть, неоднократно приходившая за Майлзом, не смогла остановить его движение к поставленной цели.

Выбор средства достижения цели не составил Майлзу особого труда. Опыт деда и отца доказывал, что деньги и знания не обеспечивают уважения в этом мире. Черные герои минувших войн влачили в Америке жалкое существование. Состояние здоровья закрывало дорогу в большой спорт. Оставалась музыка. В семье Дэвисов музыку любили все. Бабушка играла на органе, мать - на скрипке и рояле, сестра Дороти тоже играла на рояле, брат Вернон увлекался джазовым танцем, играл на рояле и трубе. В доме всегда что-нибудь звучало или брэнчало, но первую свою музыку Майлз Дэвис услышал по радио. "Не помню, белая это была музыка или черная, но, главное, слушая ее, я ее услышал. И вопрос для меня был решен..." - так сказал Майлз в одном интервью. Он решил стать композитором. Он слушал музыку по радио, ходил в те места, где звучали духовые оркестры и играли джаз. Едва научившись читать, Майлз купил книг по теории музыки и о жизни великих музыкантов. Заметив его повышенный интерес к музыке, мать купила ему проигрыватель и две первые пластинки. "Это были записи Дюка Эллингтона и Арта Тэйтума. Две самые нужные вещи для начинающего музыканта, не так ли? Публика из высшего общества



обычно игнорирует Дюка, а я отношу его в одну категорию со Стравинским. У него действительно есть чему поучиться. Однажды отец вставлял зуб своему приятелю, учителю музыки. Заметив, с каким вниманием я слушаю радио, он сказал - эй, маленький Дэвис, кем ты хочешь стать? Я сказал - великим музыкантом. Тогда он рассмеялся и сказал: - я преподаю музыку в школе каждую среду, купите малышу трубу, и пусть приходит. Чтобы музыку слышать, ее надо играть. Моя мать возразила - пусть он лучше учится играть на скрипке. Ну уж нет, заявил я, если я появлюсь со скрипкой в нашем квартале, количество белых, желающих осчастливить мой тощий зад пинком своего ботинка, сразу резко возрастет.

Многие люди меня кое-чему научили, и первой была Мэйбл Хиггинс. Она была такая толстая, но хорошего человека и должно быть много. А она была большим мастером открывать глаза и уши. Она рассказывала мне о музыке, играя на рояле, учила нотной грамоте.

Я потратил много времени и сил на чтение множества книг по теории музыки и о людях, на которых мне хотелось походить. И, когда наконец я начал играть, я научился этому быстро, но звук моей трубы был поначалу ужасен. Большинство музыкантов были заметно старше меня и называли меня Маленький Дэвис, а мне так хотелось быть большим. Они смеялись, говорили - давай, Маленький Дэвис, наяривай, звук придет, лови мелодию. На трубе у меня еще плохо получалось, но моему наставнику нравилась моя игра, может быть, потому, что мне нравились его музыкальные принципы. Набравшись, он мог сказать - Маленький Дэвис, иди сюда, не играй так как я никогда, и не обращай внимания ни на меня, ни на мои слова... - всякий раз, когда он напивался, он пел мне эту песню. Если бы он не пил так много, он мог бы стать знаменитым трубачом. Он говорил - играй легко и быстро, не финти зазря, главное - чувство звука. Можешь играть без вибрато - придет время, и руки и голос у тебя сами начнут дрожать.

Когда мне было 11 лет, моя мать сказала как-то удивленно - ну ты и шустрый, Майлз! Отец спросил - почему - она ответила - потому что он самый шустрый из всех Дэвисов и работает как сумасшедший.

Неподалеку, в городке Спрингфилд, нужен был трубач, умеющий читать ноты. Там я заработал свою первую сотню долларов.

В нашем школьном оркестре играл на трубе Кларк Терри. Вот уж кто точно родился с серебряной трубой во рту! Казалось, что он всегда мог играть уверенно и твердо. Когда он играл, все места были заняты, люди специально приезжали из других городов послушать его игру. Мы подружались, хотя я был моложе и играл заметно хуже. С 1940 года мы стали играть вместе. Когда в наш город приехал Сонни Ститт и услышал нашу игру, он сказал - ты, Кларк, играешь очень хорошо, тебе стоит посвятить музыке всю жизнь. А ты, малыш, играешь похуже, но твоя голова поистине золотая. Твоя музыка малопонятна и непривычна для слуха, но она чем-то похожа на музыку одного сумасшедшего негра. Его зовут Чарли Паркер. Твоя техника игры удивительно похожа на его технику, но нет его виртуозности. Поедем с нами. И я попросил его устроить меня в оркестр Тина Брэдшоу, с которым он приехал, но мать мне категорически это запретила до окончания школы. Я не разговаривал с ней две недели, но и не уехал.

Когда мне было 15, я зарабатывал 125 долларов в неделю игрой на трубе, разъезжал по окрестным городкам в отцовском автомобиле и у меня было десять костюмов. Школьные годы подходили к концу. Я вставал около пяти утра и играл на трубе, а в девять в классе рассуждал о Шекспире. Вечером допоздна я играл в различных клубах джаз. Моя учительница мисс Джонсон была плохого мнения обо мне. Как-то раз она застучала меня с девчонкой и сказала - из этого парня ничего не получится. Я ушел из школы - она была мне больше не нужна. Я играл тогда в оркестре Эдди Рэндалла и был уже достаточно известен в музыкальном мире Сент-Луиса. Отец меня не поддержал, сказал - что бы ты ни делал, ты должен делать это до конца. Он вызвал дядю Фрэнка на подмогу. Тот долго рассказывал мне о Ганнибале и Цезаре. А я спросил его, почему он работает с Рокфеллером. И он ответил - потому что он победитель. Он был чудесный парень, любимец деда. Вдвоем они все-таки заставили меня почувствовать себя дураком.

Мы с Кларком стали выискивать эксперименты бопперов, вслушивались в них, выучили их аранжировки наизусть. И когда в 1944 году в Сент-Луис приехал оркестр Экстайна с Паркером и Гиллеспи, первых, кого они увидели, выйдя на сцену, так это нас с Кларком в первом ряду и с трубами под мышками. К нам спустился Диззи и сказал - ребята, у нас заболел третий трубач, вы не могли бы попробовать его заменить? Кларк сразу заиграл необычайно хорошо, а я от волнения не смог прочесть ни одной ноты. Потом мне сказали, что труба моя звучала отвратительно, но меня неожиданно для всех поддержал сам Чарли Паркер. Я любил музыку так сильно и занимался ею так много, что через несколько недель уже постоянно играл с оркестром и был готов отправиться с ним в Нью-Йорк, я просто не мог иначе. Не каждый молодой музыкант, тем более такой юнец как я, набрался бы смелости просить об этом знаменитого маэстро.

Но и этот оркестр уехал без меня. Мне необходимо было закончить школу. Чарли Паркер оставил мне свои координаты, и в 1945 году, когда я наконец закончил эту школу, я вопреки всей семье отправился в Нью-Йорк и сразу отправился к Чарли. Он учился тогда в Джульярде, и я поступил туда же. Проучился там полтора семестра и понял, что там меня уже ничему больше не научат.

Я жил с Чарли в одной комнате в течение того года, ел с ним, играл, ходил за ним тенью. Паркер считался тогда самым гениальным музыкантом джаза и был ведущим инструменталистом. Я играл плохо, но много работал над своим звуком. Чарли заставлял меня играть с ним, часто шутил, что не зайдя в воду, не замочишь штиблеты и не научишься плавать. Не бойся, - говорил он, - просто играй вперед по течению, куда несет тебя твоя

мысль. - Ты должен знать: если ты можешь слышать ноты, ты можешь их также сыграть. Когда я слышу какую либо ноту, то это единственная нота, которую я могу сыграть сию минуту, единственная нота, о которой я тогда думал, что я смогу ее сыграть и что только она сюда подходит. Вот блюз - ты же не учишься играть блюз, ты его просто играешь, играешь. Я не знаю, предпочитаю ли я сочинять или играть. Есть определенное чувство, которое достигается только игрой, но никогда письмом композиции. Ведь если ты играешь, то это все равно что сочиняешь..."

Дэвис записывает в записной книжке: "Паркер в один вечер может играть в четырех разных стилях одинаково блестяще и ни одному не отдает предпочтения".

В 1945 году выходит первая совместная долгоиграющая пластинка Чарли Паркера и Майлза Дэвиса, и молодой трубач получает широкую известность. Его учит играть на трубе Фредди Вебстер, ставший лучшим другом Майлза и оказавший на него большое влияние. Его "петухи" на трубе того времени становятся темой музыкальных анекдотов и приколов. Диззи Гиллеспи отправляет его на учебу к Телониусу Монку, ехидно приговаривая: "Все равно тебе никогда не стать великим трубачом, научись хоть на рояле играть свою сумасшедшую музыку". Туда же отправили и Чарльза Мингуса за неумение играть на контрабасе. Самого Монка, несмотря на его огромный авторитет среди музыкантов, критики обвиняли в неумении играть на рояле, и музыку, мол, пишет он только такую, какую может сам сыграть.

Но не было пианиста, способного повторить на рояле сыгранное Монком с таким же блеском, как у самого автора. Монк передает Майлзу Дэвису и Чарльзу Мингусу свою способность ощущать гармонию как физическую сущность. Разносторонняя помощь друзей и титанический личный труд сделали, наконец, звук трубы Майлза стабильным и уверенным. В 1946 году Майлз Дэвис выступает в составах Бенни Картера и Чарльза Мингуса, продолжает записываться на пластинки. В конце года Фэтс Наварро покидает оркестр Билли Экстайна, и Майлзу предлагают место, на котором еще совсем недавно играл сам Диззи Гиллеспи. Фантастическая карьера!

Когда измученного болезнями и наркотиками Чарли Паркера журналисты вконец достали своими вопросами о том, какими еще открытиями в музыке собирается удивить мир гений современного джаза, он ответил так: "Следите лучше за Майлзом. Он пойдет дальше".

Майлз Дьюи Дэвис

(25 мая 1926 - 28 сентября 1991 года)

Майлз Дэвис. Он не был великим трубачом. Он не был великим композитором. Он просто был великим. Этого хватило, чтобы полностью изменить современную музыку.

Автор: Маргарита Каргина

Одни рождаются в рубашке и проплывают по жизни в тепле и уюте, другие - с серебряной ложкой во рту, и всегда сыты и довольны. Третьи всю жизнь мучаются, потому что родились с чем-нибудь очень странным в руках. В руках, которые люди потом станут называть золотыми. Так, Паганини родился со скрипкой, Чарли Паркер - с саксофоном, Джими Хендрикс - с гитарой. Майлз Дэвис, Черный Князь Джаза, великий музыкант, композитор и трубач, появился на свет не с золотой трубой в зубах или пачкой волшебных нот в руках. Маленький, слабый здоровьем Великий Человек, родившийся [25 мая 1926 года](#) в добром старомодном Аалтоне, штат Иллинойс, крепко, как Иисус, держал в немощных своих ручонках Лестницу в Небо.

А родился Майлз Дьюи Дэвис III в семье преуспевающего дантиста и крупного землевладельца Майлза Дьюи Дэвиса II, негра с первоклассным высшим образованием, к 24 годам закончившего медицинский колледж, баптистский колледж в Арканзасе и

Университет Линкольна, но черного, как перспективы на равноправие у всех негров Америки того времени. Майлз Дьюи Дэвис I, дед, менее образованный, но не менее черный, был одним из самых богатых негров Америки. У него была Великая Мечта, цель жизни всех Майлзов Дьюи Дэвисов - доказать всем, что черные люди ничуть не хуже белых, что черные так же нужны белым, как черные клавиши и белые клавиши одинаково нужны правильному роялю, на котором можно играть правильную музыку.

Дед Майлза Дэвиса был умелым и дальновидным бизнесменом. Он зарабатывал в среднем сотню долларов в день в годы Великой Депрессии. Как писал Вуди Гатри, тогда жизнь человека в холодный зимний вечер стоила ровно доллар. Всего за один доллар можно было получить ночлег в отопляемом помещении, горячую похлебку "сколько съешь" из бобов с мясом, и теплую войлочную куртку либо свитер, чтобы утром можно было продолжить путь. Правда, свободных денег в семье Майлза Дьюи Дэвиса I никогда не было, их сразу тратили на покупку земли и недвижимости. Но ни деловые его способности, ни большие деньги не позволили ему добиться уважения белых и стать полноценным гражданином Америки. Однако он сумел вполне обеспечить всю свою многочисленную семью и дал возможность каждому получить максимально возможное образование. Майлз Дьюи Дэвис II стал крупнейшим специалистом в медицине лечения зубов и председателем этой профессиональной гильдии, но для многих так и остался черномазой диковинкой в белой рубашке и галстуке. Брат его Фрэнк закончил Говард и Берлинский университет, стал редактором журнала "Colors", издаваемого самим Рокфеллером, ездил в самом шикарном лимузине, но не имел права садиться в парке на скамейку с надписью "Только для белых".

В 1927 году отец Майлза переехал с семьей в Сент-Луис и обосновался в одном из самых престижных районов города. Нельзя сказать, что белым понравился богатый и образованный, но черный сосед. Майлз Дьюи Дэвис III рос как диковинный сверхпородистый зверек, болезненный и самолюбивый, готовый в любую минуту применить свои острые зубки. Слабый физически, он был невероятно силен духом. Еще не умея читать и писать, он уже знал, зачем его родили. Обязанность совершить то, что не смогли сделать отец и дед, тяжким бременем давила на Майлза всю его сознательную жизнь. Может быть, поэтому Майлз Дьюи Дэвис III не назвал своего сына Майлзом. Но сказать себе - я сделал все что смог, и на этом моя миссия окончена - он, наверное, смог впервые в 1983 году, после выхода альбома "Star People". Прошло полвека с того дня, когда маленький Человек принял окончательное решение и начал его выполнять. И даже сама Смерть, неоднократно приходившая за Майлзом, не смогла остановить его движение к поставленной цели.

Выбор средства достижения цели не составил Майлзу особого труда. Опыт деда и отца доказывал, что деньги и знания не обеспечивают уважения в этом мире. Черные герои минувших войн влачили в Америке жалкое существование. Состояние здоровья закрывало дорогу в большой спорт. Оставалась музыка. В семье Дэвисов музыку любили все. Бабушка играла на органе, мать - на скрипке и рояле, сестра Дороти тоже играла на рояле, брат Вернон увлекался джазовым танцем, играл на рояле и трубе. В доме всегда что-нибудь звучало или брэнчало, но первую свою музыку Майлз Дэвис услышал по радио. "Не помню, белая это была музыка или черная, но, главное, слушая ее, я ее услышал. И вопрос для меня был решен..." - так сказал Майлз в одном интервью. Он решил стать композитором. Он слушал музыку по радио, ходил в те места, где звучали духовые оркестры и играли джаз. Едва научившись читать, Майлз накопил книг по теории музыки и о жизни великих музыкантов. Заметив его повышенный интерес к музыке, мать купила ему проигрыватель и две первые пластинки. "Это были записи Дюка Эллингтона и Арта Тэйтума. Две самые нужные вещи для начинающего музыканта, не так ли? Публика из высшего общества обычно игнорирует Дюка, а я отношу его в одну категорию со Стравинским. У него действительно есть чему поучиться. Однажды отец вставлял зуб своему приятелю, учителю музыки. Заметив, с каким вниманием я слушаю радио, он сказал - эй, маленький Дэвис, кем ты хочешь стать? Я сказал - великим музыкантом. Тогда он рассмеялся и сказал: - я

преподаю музыку в школе каждую среду, купите малышу трубу, и пусть приходит. Чтобы музыку слышать, ее надо играть. Моя мать возразила - пусть он лучше учится играть на скрипке. Ну уж нет, заявил я, если я появлюсь со скрипкой в нашем квартале, количество белых, желающих осчастливить мой тощий зад пинком своего ботинка, сразу резко возрастет.

В случае с великим трубачом Майлзом Дьюи Дэвисом III легенды о трудном и нищем детстве не проходят. Ну не было у него нищего детства. Трудное - было. Оно вообще почти у всех трудное.

А где черный может добиться славы? В спорте и в музыке (эра черных кинозвезд начнется много позже). Спорт, по причине слабости здоровья, не подходил, а музыку в семье Дэвисов любили. Майлз стал учить ноты, читать книги по теории музыки, наконец начал играть на трубе. Получалось плохо, но он стискивал зубы и начинал снова.



В школьном оркестре играл на трубе Кларк Терри. Майлз подружился с ним. Когда Кларк играл, все места были заняты; на Терри приезжали люди из других городов. Дэвис играл хуже, но услышавший их обоих трубач Сонни Ститт сказал Дэвису:

- Ты играешь похуже Кларка. Но не бросай музыку - у тебя воистину золотая голова. Ты играешь черт-те что, но это похоже на то, что играет один псих-саксофонист, Чарли Паркер. Вам бы познакомиться.

Дэвис запомнил эти слова.

В 15 лет он зарабатывал игрой на трубе 125 баксов в неделю. Ездил на отцовской машине и имел десять костюмов.

Все началось в тот момент, когда 16-летний Дэвис пришел на репетицию своего маленького бэнда и ошибся дверью. В соседнем помещении знаменитый оркестр Джея МакШенна, заехавший в Сент-Луис вместе со своими молодыми звездами - Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи - никак не мог приступить к репетиции, поскольку один из трубачей исчез в неизвестном направлении. Когда на пороге появился подросток с трубой подмышкой, его сочли подарком судьбы и спросили, не может ли он сыграть. Майлз уверен в этом не был, однако сыграл. МакШенн дал пару концертов и укатил в дальнейшее путешествие - но Дэвис уже успел подружиться с Паркером.

Он просил взять его с собой. Не вышло. Но Дэвис не хотел останавливаться. Через год он закончит школу и уедет в Нью-Йорк с клочком бумаги в кармане куртки - адресом Паркера. Майлз жил с ним в одной комнате, "собирал" его по частям после очередной дозы "белой дряни", ходил за ним, словно тень. "Птица" Паркер говорил: "Не бойся, просто играй - куда несет тебя твоя мысль, туда и двигай. Вот блюз - ты же не учишься играть его, ты просто его играешь. Если ты слышишь ноты, ты можешь и сыграть их". Их первая совместная пластинка принесла Дэвису известность. Фредди Вебстер, учивший Майлза, пенял ему на постоянные "петухи", а ехидный Гиллеспи повторял: "Тебе бы этому у Монка поучиться".

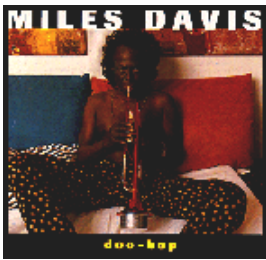
И через два года приехал к нему в Нью-Йорк - практически сразу же начав с ним играть. Паркер был тогда самым модным и продвинутым музыкантом. Предшественник Дэвиса на должности паркеро-трубача - Диззи Гиллеспи - был супервиртуозом. Что касается Майлза, то он постоянно киксовал, не умел играть высокие ноты, а быстрые темы вместо него на записях изображал по старой памяти Диззи Гиллеспи.

Пианист Телониус Монк подвергался примерно такой же критике, и контрабасист Чарльз Мингус тоже. Они станут великими музыкантами. И Дэвис - тоже. Наконец он побеждает "петухов" и, к изумлению многих, занимает в оркестре Экстайна то место, на котором недавно был сам Гиллеспи, сам Диззи! Но впереди еще много дел.

Полуживого Паркера спрашивают, чем еще он удивит публику. Тот отмахивается: следите за Майлзом, говорит он. Майлз пойдет дальше.

Они играли бибоп - он, Паркер, Диззи, Бад Пауэлл. Они атаковали формальный свинг сороковых. Они отстаивали право на свободную импровизацию, на возрождение африканской полиритмии. И они победили.

А потом беспокойный Дэвис начинает общаться с белыми музыкантами - саксофонистом Джерри Маллиганом, аранжировщиком и бэндлидером Гилом Эвансом. Он увлечен аранжировками Эванса, его новациями; он организует состав с необычной по тем временам духовой секцией: к своей трубе он добавляет два саксофона (баритон и альт), тромбон, валторну и альт. Записи, сделанные этим нонетом (Кай Виндинг, Ли Кониц, Джерри Маллиган, Джон Льюис, Джей Джей Джонсон и Кенни Кларк, аранжировки Гила Эванса) в январе 1949-го, составили знаменитый альбом, изданный под названием



"Рождение стиля "кул". Это был путь от сложной и привлекательной сумятицы голосов к чистому и простому голосу трубы на простом гармоническом фундаменте. Путь к новой простоте. Этот диск ознаменовал собой начало той линии, которой Дэвис придерживался в своем творчестве всю жизнь: он записывал пластинки, которые если и не открывали какую-то новую дверь, то становились самым ярким достижением нового стиля, нового направления.

Общение с Паркером не прошло даром: героин входит и в жизнь Дэвиса. В 51-м он впервые начинает осознавать собственную зависимость от наркотика, чем очень тяготится; в 54-м он самостоятельно и жестко бросает наркотик. В 1955-м, выработав траченный "белым снадобьем" ресурс жизни, умирает Паркер.

А Дэвис собирает квинтет с Джоном Колтрейном ("Я показал Трейну, как это делается", - говорил он после о том, что считается наиболее характерным для манеры Колтрейна), затем секстет с тем же Трейном, белым пианистом Гилом Эвансом и саксофонистом Кэннонболом Эддерли; в 1956-м он записывает самый знаменитый и любимый, наверное, свой альбом Kind Of Blue, на котором вновь закладывает основы новой музыки - интеллектуального, почти что математически просчитанного модального джаза, потом - снова вместе с Гилом Эвансом - Sketches Of Spain, где искусно сплетает с джазом испанские мелодии.

В 60-х он с тревогой наблюдает развитие новой свободной музыки, фри-джаза. Майлз уже знаменит и почти велик, на его счету несколько "Грэмми"; фри-джаз не влечет его, но эта музыка любима "новыми свободными" - битниками и их последователями, первыми хиппи. Его музыка меняется, акценты смещаются в сторону более свободного построения импровизаций, в аккомпанементе появляется рваность фанка. Тем временем падают тиражи традиционного джаза, зато в хит-парадах появляются джаз-рок-группы Blood Sweet and Tears и Chicago. Их музыка возмущает Дэвиса: эти волосатики паразитируют на том, что выкристаллизовывалось десятилетиями, а они берут готовенькое и - вперед!

Впрочем, с волками жить: И Дэвис предлагает звукозаписывающей компании Columbia впредь не выпускать его альбомы под маркой "джаз". Тем временем он знакомится с молодыми белыми музыкантами. С августа 1969-го по февраль 1970-го Дэвис записывает альбом Bitches Brew - диск эпохальный, веховый для развития современной музыки. С командой блистательной молодежи, среди которой - Чик Кория, Джо Завинул, Дэйв Холланд, Уэйн Шортер, Джек Де Джоннетт, Тони Уильямс, Джон Маклафлин, а среди инструментов - ситар, Дэвис сплавляет в одно горячее варево ("Сучье Варевое" - так переводится название диска) чуть ли не весь творческий багаж современного джаза с актуальной ритмикой и восточными мелодиями. Причем в отличие от джаз-рока музыка эта не развлекательна, но сугубо концептуальна; стремящаяся к психоделии, хипповая публика не сразу, но принимает Дэвиса в свои объятия.

Концерты в калифорнийских рок-залах - блистательное тому подтверждение. То, что получилось, названо всеобъемлющим термином "фьюжн" - сплав.

Растущее и становящееся все более активным черное движение упрекает Дэвиса в заигрывании с белыми: мол, в его составе слишком много белых, а как же работа для черных братьев? Только что черные активисты затравили Джими Хендрикса: подспудно играя на расовом чувстве вины, вынудили его распустить "белый" состав и собрать "черный"; слава Богу, состав получился приличный. Тем более, говорят "черные", что Майлз знает, что такое белый расизм - в 1959 году его избili расистски настроенные полицейские, когда в перерыве между выступлениями он вышел на улицу проветриться.

Дэвис отвергает расовую подоплеку своих предпочтений, его критерии подбора профессиональны: "я взял Маклафлина не потому, что он белый, а потому, что лучше его никто не сыграет". Однако даже в оформлении дисков с тех пор он старается приближаться к проафриканской теме: кто их знает, этих экстремистов.

Но в иных интервью Дэвис проговаривается: "У черного свой индивидуальный звук, но если хочешь, чтобы общее звучание было правильным, введи белого, и вещь будет звучать правильно".

Как некогда Колтрейн и Маллиган, так и новые поделщики покидают Дэвиса - он дал им импульс, который необходимо реализовать.

А Майлз уходит в тень. Его одолевают проблемы со здоровьем, поговаривают, последствия наркотических дней; кто-то даже считает, что до конца он так и не освободился от власти "белого снадобья". Ему делают операцию на бедре; на концертах он играет, сидя на стуле. С 1975-го по 1981-й Дэвис практически перестает записываться и выступать.

В начале 80-х он появляется в свете софитов снова. Теперь в его музыке превалирует жесткое, электрическое звучание; с ним сотрудничают новые молодые музыканты, уже сделавшие себе имена, - гитарист Джон Скофилд, басист Маркус Миллер (Миллеру предстоит вплоть до смерти Дэвиса быть его постоянным сотрудником и соавтором), саксофонист Билл Эванс: Похоже, что Дэвису уже наплевать, что о нем думают и пишут, - он делает то, что хочет. И альбом Dесоу становится лучшим диском 1984 года по опросу самого авторитетного джазового журнала Down Beat. Но "я не обращаю внимания на то, что о моей музыке пишут белые критики. Это все равно, как если бы европейцы стали критиковать китайскую музыку. Они в этом ничего не понимают. А я пережил то, что играю".

В 1983-м Майлзу делают очередную операцию - на сей раз по вживлению искусственного сустава. Его альбомы становятся все более интересными - он не боится, как и никогда не боялся, нового. Еще на альбом 1986 года Tutu, принятый и критикой, и публикой сдержанно, он пригласил польского эмигранта скрипача Майкла Урбанека; теперь он стал играть поп-стандарты Синди Лаупер и Майкла Джексона, вводить в свои композиции рэперов...

Снова говорят о том, что Дэвис болен, и болен тяжело; практически всю студийную работу берет на себя Маркус Миллер. За два месяца до смерти Дэвис вспоминает Гила Эванса, уже к тому времени покойного, и вместе с клавишником, аранжировщиком и бэндлидером Куинси Джонсом и его оркестром выступает на фестивале в Монтре с программой, составленной по аранжировкам Эванса. Зал, в котором происходило это действие, теперь носит имя Майлза Дэвиса. Он умер [28 сентября 1991 года](#) в Санта-Монике, штат Калифорния.

С фотографий Дэвиса, особенно поздних, на нас смотрит буквально неземное лицо. В отличие от собрата по расе Майкла Джексона он не делал пластических операций, не убирал негроидных признаков, но с годами его черты становились все более: как бы это сказать: отстраненными, что ли. С обложек своих альбомов он смотрел куда-то поверх наших голов,

и я готов поклясться - он видел нечто, неподвластное взгляду и пониманию рядового смертного.

Его называли "черным принцем джаза". Да, он был аристократично самолюбив, любил красивую жизнь: дома, машины. Менял жен, но относился к ним с нежностью, помещал их фотографии на обложки своих альбомов. А в творчестве был жестким и волевым лидером, бескомпромиссным творцом.

О нем говорили много всего - и о том, что на самом деле он умер от СПИДа, о том, что он - скрытый гомосексуалист. Пусть их, даже если все это - правда. В конце концов, то, что является правдой для сплетников, - незначительная деталь для тех, кто видит Большую Картину. Леша Романов из группы "Воскресенье" сказал мне как-то: "Если бы никакого джаза не было, Майлз Дэвис все равно был бы великим музыкантом".

С этим трудно не согласиться.

Знаменитый трубач фактически стал создателем стиля фьюжн - сплава джаза и рока. У него начинали свою карьеру такие выдающиеся представители джаз-рока, как Херби Хэнкок, Чик Кория, Джо Завинул, Джордж Бенсон, Джон Маклафлин, Кит Джаррет, Билли Кобем. В течение многих лет Майлз Дэвис был моим кумиром и как музыкант и как человек. И сейчас еще поражает, насколько глубокое влияние он оказал на джазовую музыку и на джазменов. Сорок лет Майлз Дьюи Дэвис III, композитор и музыкант, оставался в центре всего африканского направления в американской музыке - сорок лет, начиная с 1944 года, когда он приехал в Нью-Йорк из Ист-Сент-Луиса, штат Иллинойс, чтобы разыскать там гениального саксофониста Чарли Паркера и поступить в самую престижную Джульярдскую консерваторию. Но Дэвис и его творчество оказали влияние не только на джазовую музыку. Среди современных европейских композиторов и композиторов других стран мира, и среди любителей классической музыки он известен почти также, как и в мире джаза. Он первым из джазменов получил датскую премию Зеннинга за выдающиеся творческие достижения в современной музыке. Приверженцы блюза и рока, рэггей, спиричуэлсов, неоклассики, неоромантизма и многих других жанров - все они знают музыку Майлза Дэвиса, и наиболее восприимчивые из них испытали на себе его непосредственное влияние. Коллеги во многих областях творчества считают Дэвиса художником самого высочайшего класса. Среди моего поколения трудно найти представителей творческой профессии - писателей, художников, танцовщиков, - которые не знали бы этого трубача. Трудно найти таких, на чьем творчестве не отразилась бы его музыка. Скульпторы и художники работали под запись его этюда "Своего рода блюз". Танцевальные номера создавались под и на основе таких пьес, как "Испанские наброски" и "Около полуночи". Немало пишущих машинок трещало всю ночь под его мелодии "Гуляя" и "Дымя", вызывающие эстетику одиночества из темноты.

Последний диск величайшего трубача. Здесь он создал новое музыкальное направление - смесь джаза и хип-хопа. В 91 году Майлз уже был стариком со здоровьем подорванным наркотиками и прочей веселой жизнью. Джаз к тому моменту стал элитарной музыкой - его передавали всего несколько станций и в сознании масс джаз ассоциировался с черно-белыми фильмами и ненормальными издающим умопомрачительные звуки на кларнетах и саксофонах. Однажды Майлз Дэвис сидел у открытого окна своей нью-йоркской квартиры и слушал. Майлзу захотелось записать музыку уличных шумов, ту музыку улиц которую он слышал через окно. Майлз хотел записать то, что должны услышать городские люди, что выросли на рэпе. Он хотел что бы эта музыка игралась на обычном городском радио, а не на джазовых станциях.

Расо де Lucia (Пако де Люсия)



Настоящее имя: Франциско Санчес Гомес

Родился: 12 декабря 1947 г. в Альхесирасе, Южная Андалусия, Испания

Стили: фламенко, пост-боп, современное фламенко, world fusion

Инструмент: гитара

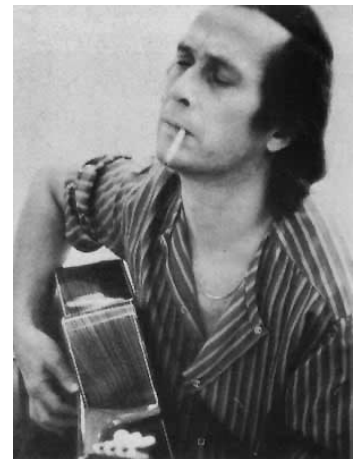
Фирмы звукозаписи: Alex (17), Polygram (8), Philips (8), Polydor (4), Iris Music Productions (4), Mercury (3), Verve (2)

Один из лучших гитаристов фламенко конца 20-го столетия, Пако де Люсия начал изучать гитару в двенадцатилетнем возрасте, и будучи 14-ти лет отроду выиграл первый приз в конкурсе исполнителей фламенко. В 1974 году он обрел национальную известность после выхода своего альбома "Entre Dos Aguas". Де Люсия был очень вдохновлен своей поездкой Бразилию и по возвращению начал серию инновационных разработок в гитарном стиле фламенко, основываясь на новых ритмах босса новы. Кроме того, что Де Люсия руководит собственным секстетом, у него долгое творческое партнерство с ведущим фламенко-вокалистом El Camaron de la Isla. Среди музыкантов, с которыми он сотрудничал можно выделить Чика Кория (Chick Corea), Джона Маклафлина (John McLaughlin), Эла ДиМеолу (Al DiMeola) и, в 1989 году, тенора Плачидо Доминго (Placido Domingo). Альбом 1999 года "Luzia" провозгласил возвращение де Люсия к традиционному фламенко.

Пако де Люсия

(Андрей Травин (GUITAR.RU - Легенды Века)

Летом 1986 года, впервые приземлившись в московском аэропорту, Пако де Лусия вышел к встречающим его московским гитаристам и официальным лицам в черной футболке, на которой белыми буквами было написано "flamenco". Да, герой настоящего рассказа - это гитарист фламенко. Но это слишком простое, "черно-белое" видение описываемого мастера. Пако - гитарист фламенко, который значительно перерос жанровые рамки, и, с некоторыми оговорками, может быть отнесен в своем нынешнем творчестве к стилю фьюжн. Особенно, если допустить такую параллель - как, к примеру, Джон Маклафлин соединил джаз-рок с индийскими мотивами, так и Пако де Лусия нашел синтез современной музыки с манерой игры фламенко и бразильскими ритмами. В то же самое время, Пако де Лусия по-прежнему расценивает традиции фламенко с должным уважением, в том числе уважительно отзывается об исполнителях риго flamenco (то есть "чистого", почти народного фламенко) - Сабикасе, Нинье Рикардо, Серранито и др. Хотя сам он делает для популяризации этого жанра гораздо больше, чем те, кто широко не выступал на мировой эстраде. В течении многих поколений гитаристы фламенко были прежде всего аккомпаниаторы для певцов или танцовщиц. В первые послевоенные годы Карлос Монтойя впервые в истории жанра начал выступать как гитарист фламенко с сольными выступлениями. Это было замечательное новаторство. Но Монтойя продолжал играть в привычной технике фламенко - например, при воспроизведении многочисленных хроматических пассажей, характерных для



музыки этого направления, он широко использовал извлечение звуков левой рукой - легато. На высокой скорости такие пассажи становились невнятными.

Одно из новаторств Пако де Лусия заключалось в том, что он не пошел по пути наименьшего сопротивления и стал играть арпеджио и пассажи, извлекая практически каждый звук пальцами правой рукой. Это стало самым сильным моментом в его технике - отдельные звуки в пассажах "сыпятся" из гитары как сухой горох в пустую кастрюлю - звучат четко, не сливаясь даже на феноменально высокой скорости. Впоследствии в восьмидесятые годы Пако сотрудничал с американскими гитаристами в двух проектах "супергруппы". Это были необычные концерты, на которых он играл с Элом ДиМеоло, Джоном Маклафлином и Лэрри Кориеллом. И вот тогда стало очевидно - Пако играет пальцами (с не очень длинными ногтями) так же четко и быстро, как и его коллеги-виртуозы, игравшие медиатором. То, что маленьким куском плекса нельзя сделать то, что можно сделать пальцами, было всем достаточно очевидно. А вот верно ли обратное - то, что правой рукой можно воспроизвести то, что играется медиатором, было всегда вопросом. До упомянутого проекта "супергруппы", пожалуй.

Но я сильно забегаю вперед. Рассказ о каждом из выдающихся людей принято начинать с описания его детства и родины, молоком которой он вскормлен.

НАЧАЛО

Итак, музыка фламенко родилась в южной Испании - Андалусии. А Пако де Лусия родился в 1947 году в южной Андалусии - в городе Альхесирасе на Средиземноморье. (Темпераментные, надо сказать, места: считается, что откуда-то из этих мест, из соседней Малаги, еще в прошлом веке пошла гулять по всему миру поговорка "жечь свечу сразу с двух сторон"). Настоящее имя Пако де Лусия - Франциско Санчес Гомес. Но, наверное, еще ни один гитарист фламенко не выступал под фамилией, значащейся в его свидетельстве о рождении. Как правило, они берут сценическое имя, состоящее из своего уменьшительного прозвища и названия городка, откуда они родом - к примеру, Маноло Санлукар. Еще очень характерны имена с приставкой нинье (в переводе с испанского - "мальчик") - к примеру, один из учителей Пако де Лусия - Нинье Рикардо, который умер в довольно зрелом возрасте, продолжал оставаться для всей Испании "нинье".



Пако рос рядом со звучащей музыкой и попробовал играть на гитаре уже в возрасте пяти лет. Как только он достиг некоторого продвижения в технике, его родители и вообще каждый, кто его слышал, поняли, что он имеет исключительный талант и пристрастие к гитаре. Поэтому уже в начале жизненного пути отец Пако устанавливает для сына предельную цель - он хочет, чтобы Пако стал самым известным в мире гитаристом фламенко. В результате, закончить среднюю школу Пако не удалось - в десять-двенадцать лет он перестал там появляться, почти всё свое время посвящая гитаре. Двое из братьев Пако также показали хорошие способности к музыке: Рамон (гитарист) и Рере (певец). Рамон как старший брат взял себе "традиционное" сценическое имя - Рамон де Альхесирас, а Пако (это уменьшительное имя от Франциско) оставалось выбрать что-нибудь еще. И он стал Пако де Лусия. Им он теперь и останется для всего гитарного мира. В то время как у Пако, должно быть, имела место некоторая конкуренция со старшим братом, они как коллеги работали вместе многие годы и помогали друг другу в критических точках их карьеры. А сегодня три брата составляют половину состава секстета *Rasco de Lucia*. Пако впервые привлек к себе внимание любителей фламенко, когда он выступил на конкурсе в Хересе в 14 лет. По правилам конкурса, он был слишком молод для участия в нем, и сыграл как бы вне соревнования, получив специальную благодарственную грамоту за свои усилия.

Его профессиональная карьера реально началась год спустя, когда он был приглашен присоединиться к труппе танца Хосе Греко (Jose Greco). Вскоре стало очевидно, что Пако имел способности виртуоза. В возрасте 16 лет (в 1965 г) он подписал контракт с Philips (ведущей европейской компания грамзаписи) и сделал запись своего первого альбома (впоследствии за свою карьеру Пако сделал на Philips более тридцати альбомов). Пако работал для Греко в течении трех сезонов, но затем решил начать сольную карьеру (как это сделал Sabicas десятью годами ранее).

АМЕРИКА

Между прочим, в тот день, когда состоялся американский дебют де Лусия - в Карнеги Холл в Нью-Йорке в 1970 году - Сабикас был в зале. Там Пако выступил дуэтом с братом Рамоном и имел успех, позволивший ему заключить контракт на туры по Америке, которые впоследствии стали регулярными. Однако, несмотря на их успешность, Пако не был широко известен в Соединенных Штатах в течение семидесятых. А его пластинки печатались главным образом в Европе и Японии. Все решил для него по существу случай; когда в восьмидесятых годах Пако сотрудничал с американскими гитаристами в двух упоминавшихся выше проектах "супергруппы". Он также работал с клавишником из оркестра Чика Кория (Chick Corea) и с другими видными музыкантами. Эти туры дали американской публике большее понимание музыки фламенко и акустической музыки вообще. А наибольшую известность получили записанные тогда альбомы "Passion, Grace and Fire" (студийная запись) и "Friday night in San Francisco" (концертная запись, действительно сделанная "в ночь на пятницу в Сан-Франциско"). В первом из этих альбомов участие Пако почти минимально - он блистает только в композиции, давшей название альбому. А вот во втором из них записана такая игра, что ее можно назвать ошеломительным взлетом Пако де Лусия, несмотря на жесткую критику музыкальных рецензентов по поводу его работы именно в этом проекте. Но критики оценивают знание джазовой гармонии или технику игры, а люди, которые увидели живую "смычку" джаз-рока и фламенко, вполне впечатлялись эпохальностью этого события. Недаром этот альбом (названный одним рецензентом "музыкальной пиротехникой") был сравнительно быстро издан даже отечественной фирмой грамзаписи "Мелодия", а один из подобных концертов "супергруппы" распространялся по всему миру на видео. Кстати, надеюсь, что все понимают, что я имел в виду под выражением "живая смычка". В начале века Мануэль де Фалья перевел на язык европейской симфонической музыки напевы фламенко - и это была вежа. В новые времена Чик Кория в своем двойном альбоме "Мое испанское сердце" перевел на суперсовременный в то время язык джаз-рока испанские мотивы. (Это тоже была вежа, хотя и не такая огромная, как появление "Болеро" Равеля или "Любви-Колдуньи" де Фальи). Но в описываемых турне происходило взаимопроникновение стилей непосредственно в рамках совместных импровизаций, и это впечатляло, несмотря на то, что огрехи и недостатки такой игры можно обнаружить, даже не будучи музыкальным критиком. (Трио де Лусия-ди Меола-Маклафлин репетировало до начала туров в основном не для того, чтобы разучить отдельные номера, а для того, чтобы подстроится для совместной импровизации - к примеру, Пако де Лусия привык к тому, что во фламенко импровизируют и звуками, и ритмом, тогда как последнее было нетипично для джаз-роковой школы). К слову, Латинская Америка тоже (хотя и по своему) признала Пако де Лусия. В первый раз, когда он работал в Южной Америке, только 30 человек пришло на его концерт - заняв собой лишь два ряда! Теперь в Мексике и Аргентине он собирает полные залы на 6000 мест в каждый день гастролей.

ИНТЕРВЬЮ

Но Пако оказался неожиданно непреклонен по одному пункту. Он - фламенко-гитарист и точка, а не гитарист слияния фламенко и джаза. На встрече с московской общественностью "в испанском подворье" (есть в Москве такой дом, построенный еще до

революции одним богатым москвичом в форме португальского замка - там в наше время находится Дом дружбы между народами) ему задали два любопытных вопроса. Один из них был: "зачем вы играли с американскими гитаристами?". Ответ звучал приблизительно так - дескать, я никогда не смогу (и не успею) изучить современную музыку академическим путем, и поэтому могу сделать это только играя с представителями современной музыки. Второй интересный вопрос был по поводу альбома "Paco de Lucia performs Manuel de Falla". Пако спрашивали, как он, будучи гитаристом-самородком, не знающим нот, смог сыграть произведения знаменитого испанского классика. На это Пако ответил, что он, конечно, может по слуху кое-что сыграть, но в данном случае это было бы неуважением к творчеству Мануэля Де Фальи. Поэтому ради такого дела он выучил, что означают эти нотные значки. В своих зарубежных интервью Пако говорил по поводу этих двух тем гораздо подробнее - рассказывал о том, что он хочет попробовать другую музыку, и он чувствует, что может расширить искусство фламенко, взаимодействуя с другими музыкантами. Согласно его взглядам, это должно быть сделано с самими большими мерами предосторожности и вкуса; но через эти международные контакты, по его мнению, музыка фламенко может развиваться. "Но это не должно отрицать законное место flamenco puro, - говорит Пако, - оно также имеет жизненную роль. Ведь это - основа, на которой все фламенко-гитаристы должны учиться и которую все серьезные гитаристы должны испытать". Опыт фламенко, конечно, расширил горизонты и его партнеров по проектам трио. С этим соглашается в своих интервью даже Джон Маклафлин, который, судя по всему, не обладает южным латиноамериканским темпераментом, как его партнер ДиМеола. "Я путешествую по всему миру, давая концерты, - говорит Пако, - и когда я встречаю музыкантов в какой-нибудь стране, я хочу знать то, что они делают, какую музыку они играют. Я играл со многими гитаристами, и этот опыт был полезен. Но музыка фламенко - мой путь жизни, и это - корень моих чувств музыки. Я не чувствую в себе способности полно изучить музыку другой культуры, даже если бы я этого захотел. И я должен быть очень осторожен относительно элементов, которые я привношу в свою музыку, потому что моя музыка должна оставаться фламенко: И вы должны понять, что жизнь цыгана - жизнь в анархии. В этом причина, почему путь музыки фламенко - путь без дисциплины. Мы не пробуем устроить организованный обмен мнениями, мы не идем в школу учиться фламенко. Мы только живем, и музыка - всюду в наших жизнях. Но когда я сделал альбом из музыки де Фалья, я заставил себя научиться читать примечания в нотах, делая некоторые упражнения. В течение того года моей жизни я изучал дисциплину музыки, и возможно я снова буду делать кое-что подобное. Но относительно моей музыки имеется много вещей, которых я не ощущаю; я играю аккорд, и кое-что внутри сообщает мне, что это является правильным".

ПРОФЕССИОНАЛ

В чем характерные особенности и новаторство Пако де Лусия? Право, он оригинален даже в мелочах. Он привнес на эстрадную сцену посадку "нога на ногу". Во время игры он нередко притопывает своим черным ботинком. Его отличает нетипичное для гитариста фламенко пренебрежение каподастром или сехильей. Вообще, тембр музыки фламенко таков, что чаще всего она играет в районе тоналностей Hm или Cm, и у некоторых гитаристов фламенко сеха буквально так и стоит постоянно на втором ладу. Пако извлекает свою сехилью один раз за концерт и очень редко чаще. Пако не использует традиционную (немного по-азиатски "гнусавую") гитару фламенко. Его гитары - с характеристиками фламенко и классической, так как он нуждается в более богатом звуке для игры со своей группой. На концертах и при записи Пако держит деку довольно далеко от микрофона, потому что, по его словам, ненавидит скрип и шуршание ногтей на струнах. "Кроме того, - говорит Пако, - когда вы слушаете гитару, вы не слушаете ее на расстоянии два дюйма. Звук, который вы слышите, более удаленный, и я предпочитаю именно такой звук". Звукорежиссеры говорят Пако, что сделают ему объемный звук передвижением нескольких ручек на пульте, но тот стоит на своем. Пако играет, используя эффект эха для того, чтобы

звук гитары угасал позже. Всем средствам перкуссии он предпочитает бразильский ударник. Пако сделал основным ритмом своих композиций фламенковый танец булериас, который гитаристы фламенко играют, когда хотят блеснуть - Пако блистает почти в каждой исполняемой теме. Румба де Лусия под необычным названием "Между двух вод" стала такой же популярной, как "Бессамэ муче". Но все не то, не то!!! Не в этом суть. Попробую сказать о главном. Пако достиг того, что он стал сочинять не просто музыку в ритме танцев, но композиции - так, что даже стали интересны их названия. Например, на альбоме "Almogaima" в произведении "Пещера кота" в долгих тремоло слышатся звуки ручейков и капель, стекающих по стенам пещеры, а в испанской румбе "Широкая река" почти физически ощущается, как небольшой ручей, спотыкающийся о камешки и возвышенности, вырастает в широкое мощное течение большой реки. Де Лусия сумел удачно выразить в манере игры фламенко классические произведения, начиная от двенадцати народных испанских песен из коллекции Федерико Гарсия Лорка и кончая "Аранхуэским концертом" Хоакина Родриго. Пако основал жанр, который в девяностых годах получил название New Flamenco (название, надо признать, неуклюжее, как "New Russian"). Жанр получил всеобщее мировое признание, хотя его последователи выступают некоторой общей массой - раскрученных в мировом масштабе имен среди них нет. (При этом сам де Лусия уже в восьмидесятые годы нарушил цельность созданного им жанра, выступая под аккомпанимент флейты и бас-гитары - но это обратная сторона деятельности всякого талантливого человека, который не может останавливаться на достигнутом).

CODA

Пако де Лусия стал для всего мира олицетворением гитары фламенко. Благодаря его творчеству этот жанр теперь начал развиваться в странах, где этого никогда не случалось прежде. Андреас Сеговия в свое время переменял отношение к классической гитаре, исполнив на ней пьесы Баха и другие выдающиеся произведения, для нее специально не предназначенные, придав ей солидности и уважения в глазах общества - в первую очередь испанского, как ни странно. Аналогично Пако де Лусия придал социальной допустимости и значимости гитаре фламенко: на эту музыку общество тоже перестало смотреть свысока. В том, что эту перемену можно приписать заслугам Пако де Лусия, нет никакой "спортивной" справедливости. Скажем, немного более молодой Маноло Санлукар шел буквально за ним по пятам - также начав с аккомпанемента танцорам, он создает сначала эстрадные композиции фламенко для трех гитар, а позже и целый балет для симфонического оркестра и гитары фламенко. В конце семидесятых сам Пако де Лусия восхищался, к примеру, техникой Марио Эскудеро, а, скажем, я лично в начале восьмидесятых был поражен искусством игры и композиторским даром некоего Нинье Мигеля, который одно время казался мне лучше, чем де Лусия. Я уже не говорю о самородном таланте Манитаса де Плата, чье имя в семидесятые-восьмидесятые годы стало в гитарных кругах Франции настоящей легендой. Но все-таки Пако де Лусия стоит первым в списке гитаристов фламенко. И в этом есть какая-то другая справедливость. В одном из интервью он заявил, что 90 % своей жизни уделяет гитаре. Вместе с началом своего профессионального пути в пятилетнем возрасте это напоминает цельный жизненный путь каких-нибудь выдающихся мастеров боевых искусств Востока (с той лишь разницей, что Пако де Лусия не берет учеников). Именно такие люди основывают новые направления и открывают горизонты. И Пако - несомненно один из таких людей. Перед приездом де Лусия в Советский Союз он был раскручен почти предельно, как это можно было тогда сделать - к тому времени (кроме упомянутой выше "снобистской" пластинки "Ночь в Сан-Франциско") на фирме "Мелодия" вышел также диск-гигант его лучших произведений, включая знаменитые "Фанданго" и "Между двух вод". Концерт секстета Пако де Лусия в зале "Россия" в 1986 году был показан по отечественному телевидению. И дальше всё. И тишина. В течении последнего десятилетия я не встречал ни единого его альбома в киосках звукозаписи нашей Родины. Над Москвой конца девяностых разносится чистый звук испанской гитары Армика, который

медиатором играет музыку, на две трети уходящую корнями в латинос, и лишь на треть условно относящуюся к жанру фламенко. Это тоже хорошо, но немного сбивает ориентиры. Ведь есть музыка фламенко, от которой не только быстрее бежит кровь по жилам, но и слушатель покрывается "гусиной кожей".

Похожие музыканты: Carlos Barbosa-Lima, Charlie Byrd, Dori Caymmi, Baden Powell, Al DiMeola, Egberto Gismonti, Romero Lubambo, Benedetti & Svoboda, Gipsy Kings, Ketama

Исполнял композиции авторов: Jose Torregrosa, Francisco Sanchez, Frederico Garcia Lorca, Antonio Sanchez, Al DiMeola, Manuel de Falla, John McLaughlin, Jose Corregrosa, Antonio Fernandez, Diaz Ramon de Algeciras, Manuel Romero, Pepe de Lucia, Andres Batista, Antonio Maria Carlos, Gardel Agustin, Lara Chabuca Granda, Luiz Bonfa

Работал с музыкантами: John McLaughlin, Ramon de Algeciras, Chick Corea, Carlos Benavent, Jorge Pardo, Steve Gadd, Pepe de Lucia, Juan Alberto Amargos, Anthony Jackson, Ruben Dantas, Don Alias, Alberto Cortez, El Camaron de la Isla, Placido Domingo, Lenny White, Jan Hammer, Bryan Adams, Jose Torregrosa, Manolo Sanlucar,

Дискография:

- 1981 Castro Marin / PolyGram
- 1982 Motive Series / Philips
- 1984 Fabulosa Guitarra de Paco de Lucia / Verve
- 1984 One Summer Night / Mercury
- 1984 The Hit Soundtrack / Mercury
- 1986 Entre Dos Aguas / Polydor
- 1986 Solo Quiero Caminar / Polydor
- 1987 Sirocco / Polydor
- 1990 Los Mejores Guitarras / Kubaney
- 1991 Almoraima / Alex
- 1991 Fuente Y Caudal / Alex
- 1991 Recital de Guitarra / Alex
- 1991 En Vivo [live] / Alex
- 1991 Fosforito / Iris Music Pro
- 1992 Zyryab / Verve
- 1992 Manuel De Falla / Alex
- 1992 12 Canciones de Garcia Lorca Para Guitarra / Alex
- 1992 El Duende Flamenco de Paco de Lucia / Alex
- 1993 Concerto de Aranjuez [live] / Polygram
- 1994 Live in America / Philips
- 1994 Hispanoamerica / Polygram
- 1994 Dos Guitarras Flamencas En America Latina / Polygram
- 1994 El Duende Flamenco de Paco de Lucia / Polygram
- 1995 Grandes Guitarras Del Flamenco / Alex
- 1995 Fantasia Flamenca / Musicrama
- 1995 Interpreta A Manuel De Falla / Philips

- 1996 Guitar Trio Polygram
- 1998 Alcazar de Sevilla / Records
- 1998 Luzia / Polygram Inter
- 1999 Canciones de Garcia Lorca / Polygram Inter
- 2000 Flamenco Romantico / Orfeon
- Live...One Summer Night / Polydor
- Festival Flamenco Gitano / Bellaphon
- Paco / Island
- El Camaron de La Isla / Philips

Компиляции:

- 1991 4 CD Box Set / Alex
- 1993 Cante Flamenco, Vol. 1 / Alex
- 1993 Cante Flamenco, Vol. 2 / Alex
- 1993 Cante Flamenco, Vol. 3 / Alex
- 1995 Solo Quiero Caminar/Siroco/Zyryab / Philips
- 1995 Fuente Y Caudal / Almoraima / Castro Marin / Philips
- 1995 Paco de Lucia en Vivo Desde El Teatro... / Philips
- 1995 Canciones de Garcia Lorca Para Guitarra / Paco... / Philips
- 1996 Antologia, Vol. 1 / Polygram
- 1996 Antologia, Vol. 2 / Polygram
- 1996 Anthology of Flamenco Songs / Iris
- 1996 Collection, Vol. 1 / Alex
- 1996 Collection, Vol. 2 / Alex
- 1996 Collection, Vol. 3 / Alex
- 1996 Collection, Vol. 4 / Alex
- 1996 Collection, Vol. 5 / Alex
- 1996 Antologia del Cante Flamenco, Vol. 2 / Iris
- 1996 Antologia del Cante Flamenco, Vol. 3 / Iris
- 1996 Antologia / Mercury
- 1997 Coleccion Mi Historia / Polygram
- 1998 Collection / Connoisseur

Участие в проектах других музыкантов:

- Bryan Adams 18 'til I Die (1996) Spanish Guitar
- Bryan Adams 18 'til I Die [Australia] (1999) Spanish Guitar
- El Camaron de la Isla Canastera (1993) Guitar
- Chick Corea Music Forever and Beyond (1949) Guitar, Handclapping
- Chick Corea Touchstone (1982) Guitar, Percussion, Handclapping
- Al DiMeola Elegant Gypsy (1976) Guitar
- Al DiMeola with John... Friday Night in San Francisco (1980) Guitar, Producer
- Al DiMeola Electric Rendezvous (1981) Guitar

- Al DiMeola Acoustic Anthology Guitar (Acoustic)
- Al DiMeola This Is Jazz, Vol. 31
- Djavan Puzzle of Hearts Guitar
- Placido Domingo Sonadores De Espana (1990) Guitar
- Placido Domingo Entre Dos Mundos (1992) Guitar
- Duende Passion & Dazzling Virtuosity (1994)Guitar
- Various Artists Festival Flamenco Gitano, Vol. 1 (1994) Guitar
- Various Artists Flamenco: Son del Sur (1998) Guitar
- Various Artists Magic: Duende (1996) Guitar
- John McLaughlin Belo Horizonte [Warner Brothers] (1981) Guitar
- John McLaughlin with Al DiMeola Passion, Grace and Fire (1982) Guitar, Producer
- John McLaughlin with Al DiMeola Friday Night in San Francisco (1986) Producer

Joey DeFrancesco



Born: Apr 10, 1971 in Philadelphia, PA

Genre: Jazz

Styles: Bop, Soul-Jazz, Hard Bop, Post-Bop

Instruments: Organ, Trumpet, Organ (Hammond)

Similar Artists: Jimmy Smith, Larry Young, Don Patterson, Jimmy McGriff, Charles Earland, Barbara Dennerlein, Melvin Rhyne, Big John Patton, Charles Kynard

Джои ДеФранческо - один из ведущих джазовых органистов нового поколения. Он родился в пригороде Филадельфии 10 апреля 1971 г. Его отец - тоже джазовый органист, Папа Джон ДеФранческо, а дед - Джо ДеФранческо - был настоящим мультиинструменталистом и играл в оркестре

братьев Дорси.

Учиться игре на клавишных Джои начал с детства, а в 16 лет уже получил первую стипендию имени Маккоя Гайнера от Филадельфийского джазового общества. Тогда же он вышел в финал престижного конкурса джазовых пианистов им. Телониуса Монка. Год спустя юный органист на записи местной телепрограммы повстречался с самим Майлсом Дэйвисом и произвел на легендарного трубача такое впечатление, что тот немедленно пригласил его в тур. В результате игра ДеФранческо звучит на двух альбомах Майлса - "Live Around The World" и "Amandla"; этот факт помог ему получить контракт с Columbia, и с 1989 по 1993 г. у него вышло пять сольных альбомов на этом международном лейбле. Его внезапная популярность помогла вдохнуть новую жизнь в джазовый орган: игра ДеФранческо сочетала блюзовый, исполненный танцевального грува стиль 60-х (Джимми Смит, Джимми Макгрифф, Биг Джон Паттон) и более изысканный, идущий от ладового джаза стиль Лэрри Янга.

Расставшись с Columbia, ДеФранческо стал выпускать свои сольные альбомы на независимых лейблах (Muse, Big Mo, затем High Note) и начал сотрудничество с британским джаз-роковым гитаристом Джоном Маклохлином, вылившееся в участие в его мировом турне и записи альбома "After The Rain" (1994). Впоследствии Джои с успехом записался со своим кумиром, великим органистом Джимми Смитом, и продолжил выпускать весьма успешные сольные альбомы как на High Note, так и на крупном калифорнийском лейбле Concord Jazz.

За одну из пьес со своего альбома 2003 г. "Falling in Love Again" ДеФранческо был номинирован на премию Американской академии грамзаписи "Grammy" в категории "Лучшее джазовое инструментальное соло". В 2003 г. Джои уже выступал в Москве на фестивале "Триумф джаза".

Biography by Steve Huey

The music of Joey DeFrancesco — an important force in the revival of the Hammond B-3 organ as a jazz instrument — runs the gamut from soul-jazz and bluesy grooves a la Jimmy Smith to hard bop to the more advanced modal style of Coltrane disciple Larry Young. Born in Springfield, PA (near Philadelphia), on April 10, 1971, DeFrancesco was the son of another Philly-

area jazz organist, Papa John DeFrancesco, and the grandson of multi-instrumentalist Joe DeFrancesco, who worked with the Dorsey Brothers. He began playing piano at age four and quickly switched to his father's instrument, preferring the sound of the Hammond B-3 over the modern synthesizers that had become the dominant alternative to piano. He began sitting in at his father's club gigs around age six; by age ten, he was performing paying gigs on the weekends and sitting in with artists like Jack McDuff and Groove Holmes.

DeFrancesco continued to study through high school, drawing from Philadelphia's rich jazz organ heritage and the numerous veteran players who still found work on the city's club scene. At 16, he was the first recipient of the Philadelphia Jazz Society's McCoy Tyner Scholarship, and was also a finalist in the Thelonious Monk International Jazz Piano Competition. He met Miles Davis on a local television show and impressed the trumpeter enough that DeFrancesco was invited on tour following his high-school graduation in 1988.

After appearing on the well-received *Live Around the World* and *Amandla* albums, DeFrancesco scored a solo deal with Columbia and released his debut as a leader, *All of Me*, in 1989. Four more Columbia albums followed (*Where Were You?*, *Part III*, *Reboppin'*, *Live at the Five Spot*), one per year, and DeFrancesco's reputation grew steadily, helped by the fact that as a virtuosic yet vintage-style organist, he was something of an anomaly on the early-'90s jazz scene. His arrival presaged — and, in fact, helped kick-start — a renewal of interest in organ jazz of all stripes, and he remained one of the most versatile and advanced of the new breed of players; inspired by Davis, he even picked up the trumpet as a second instrument.



After parting ways with Columbia, DeFrancesco recorded sets for *Muse* and *Big Mo*, and began working extensively with guitarist John McLaughlin. His appearance on 1994's *After the Rain* and his subsequent international tour with McLaughlin brought him to a whole new audience. He spent the next few years working mostly as a sideman, however, and returned to the studio under his own name in 1998, recording *All or Nothing at All* for *Big Mo*; he also appeared with his father on *All in the Family* for *High Note*. The following year brought *The Champ*, a tribute to Jimmy Smith (also on *High Note*), and a new record deal with Concord Jazz, which kicked off with the Mafia-movie soundtrack tribute *Goodfellas*.

DeFrancesco finally teamed up with longtime hero Jimmy Smith for 2000's *Incredible!*, and issued the Concord follow-up *Singin' and Swingin'* in 2001, which spotlighted his easygoing vocals. In the meantime, he also continued to record sessions for *High Note*, including the sequel *The Champ: Round 2* (2000) and another tribute to one of his influences, *The Philadelphia Connection: A Tribute to Don Patterson* (2002). Always a busy and prolific artist, DeFrancesco released four albums in the next four years: 2003's *Falling in Love Again*, which featured jazz singer Joe Doggs; 2004's *Plays Sinatra His Way*; 2005's *Legacy*, again with Jimmy Smith; and 2006's *Organic Vibes*.

Discography:

- 1989 *All of Me* - Columbia
- 1990 *Where Were You?* - Columbia
- 1991 *Part III* - Columbia
- 1992 *Reboppin'* - Columbia

- 1993 Live at the 5 Spot - Columbia
- 1994 All About My Girl - Muse
- 1995 The Street of Dreams - Big Mo
- 1998 All in the Family - High Note
- 1998 All or Nothing at All - Big Mo
- 1999 The Champ - High Note
- 1999 Joey DeFrancesco's Goodfellas - Concord Jazz
- 2000 Incredible! - Concord Jazz
- 2000 The Champ: Round 2 - High Note
- 2001 Singin' and Swingin' - Concord Jazz
- 2002 The Philadelphia Connection: A Tribute to Don Patterson - High Note
- 2003 Falling in Love Again - Concord Jazz
- 2004 Plays Sinatra His Way - High Note
- 2005 Legacy - Concord
- 2006 Organic Vibes - Concord Jazz

Paul Desmond (ПОЛ ДЕСМОНД)



Born: Paul Emil Breitenfeld on Nov 25, 1924 in San Francisco, CA

Died: May 30, 1977 in New York, NY

Genre: Jazz

Style: Cool

Альт-саксофонист, один из самых известных музыкантов кул-джаза. Изучал кларнет в своем родном Сан-Франциско, играл с местными составами, в 1951 г. присоединился к квартету Дэйва Брубека и оставался с ним до 1967 г.

Потом руководил малыми составами, сотрудничал с гитаристом Джимом Холлом, иногда возвращался к Брубеку.

Великолепный саксофонист, с очень оригинальным индивидуальным звуком, умер от рака легких 30 мая 1977 г.

Nat Shapiro, Nat Hentoff. "Hear Me Talkin' To Ya". Rinehart & Co Inc. New York. 1955

Paul Desmond, так и хочется добавить sir Paul Desmond - настолько аристократичен и утончен в музыке был этот человек. Его индивидуальный, стопроцентно узнаваемый звук, извлекаемый из альт саксофона, по праву признан самым чистым и прозрачным.

Можно сказать, что манера Desmond'a - это контрапункт относительно манеры Parker'a. Один из апостолов третьего течения, он ставит на неэкспрессивный интеллект, на традиции старушки Европы (которые с таким цинизмом предали Grapelli и Ко).

Но дело не в самих традициях классической европейской "ученой" музыки, а в их переосмыслении для нового миропонимания, для размытия границ между черными и белыми и прочая... вплоть до границ между полушариями (Земли).

Все это - уроки Darius'a Milo. Чистой воды романтическое пре-шестидесятничество.

Ну, и естественно, вехами, столпами в этой музыке издавна виднеются его геометрические эксперименты с многоугольниками: "Take 5", "Take 10", "El Prince"... и т.д.



Biography by Thom Jurek

Paul Desmond is widely recognized for his genius as a melodic improviser and as the benchmark of cool jazz sax players. His warm, elegant tone was one that he admittedly tried to make sound like a dry martini. He and Art Pepper were virtually the only alto players of their generation not directly influenced by Charlie Parker. Desmond was influenced by Lester Young, but took it further, into melodic and harmonic worlds never before traveled by reedmen — especially in the upper registers. Desmond is best known for his years with the Dave Brubeck Quartet (1959-1967) and his infamous composition "Take Five." He met Brubeck in the late '40s and played with his Octet. The Quartet formed toward the end of 1950 and took final shape with

Eugene Wright and Joe Morello a few years later. Jazz at Oberlin and Take Five were considered essential purchases by college students of the era, but Jazz Impressions of Japan was its most innovative recording. Desmond played his loping, slow, ordered, and intricate solos in direct contrast to the pianist's obsession with large chords, creating a myriad of textures for melodic and rhythmic counterpoint unlike any heard in jazz. His witty quotations from musicals, classical



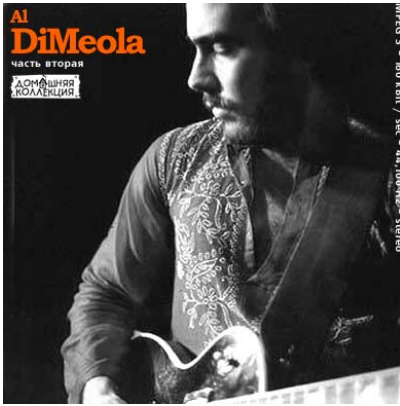
pieces, and folk songs were also a watermark of his artistry. When the Quartet split in 1967, Desmond began an intermittent yet satisfying recording career. It included dates with Gerry Mulligan for Verve, various sessions with Jim Hall, and a concert with the the Modern Jazz Quartet. He played his last gigs with the Brubeck Quartet at reunions before dying of lung cancer. Desmond's recordings for RCA have gotten box-set treatment and Mosaic issued one of the complete sessions with Hall. There are also reissues from A&M and CTI, though recordings on Artist House and Finesse remain regrettably out of print.

Diskography:

- 1950 Sweet Paul, Vol. 1 - Philology
- 1952 Gerry Mulligan Quartet/Paul Desmond Quintet - Fantasy
- 1956 Featuring Don Elliott - Fantasy
- 1956 Paul Desmond Quintet plus the Paul Desmond ... - Original Jazz Classics
- 1957 Blues in Time - Fantasy
- 1959 First Place Again - Warner Bros.
- 1959 East of the Sun - Discovery
- 1959 Paul Desmond and Friends - Warner Bros.
- 1961 Desmond Blue - BMG
- 1962 Two of a Mind [RCA] - RCA
- 1963 Take Ten - Bluebird/RCA
- 1964 Bossa Antigua - RCA
- 1966 Easy Living Bluebird
- 1968 Summertime - A&M
- 1969 Bridge Over Troubled Water - A&M
- 1971 Paul Desmond & Modern Jazz Quartet In Concert at Town Hall [live] - Sony
- 1971 Paul Desmond & Modern Jazz Quartet [live] - Columbia/Legacy
- 1975 The Paul Desmond Quartet Live - A&M
- 1975 Like Someone in Love [live] - Telarc
- 1975 Pure Desmond - Columbia
- 1982 The Only Recorded Performance - Finesse
- 1987 Late Lament - Bluebird
- 1991 Polka Dots & Moonbeams - Bluebird
- 1994 Bossa Antigua [France] - BMG International
- 1996 Glad to Be Unhappy - RCA

- 1997 The Ballad of Paul Desmond - BMG International
- 1997 Feeling Blue - Camden
- 1997 Skylark - Columbia
- 2000 From the Hot Afternoon - A&M
- 2002 Cool Imagination - RCA
- 2003 Two of a Mind [Bonus Tracks] - Bluebird
- 2003 Skylark [Remastered] - CTI
- 2003 Paul Desmond [Germany Bonus Tracks] - Import
- 2003 The Complete Oberlin & College of the Pacific Concerts [live] - Definitive
- 2003 Two of a Mind [Japan Import] - Japanese Victor Co.
- 2005 Desmond Meets Marigan - BMG Japan
- 2005 Desmond Blue [Bonus Tracks] - BMG International
- 2005 Paul Desmond Quintet - Fantasy

AL DI MEOLA



Гитарист и композитор Эл Ди Меола родился 22 июля 1955 года в США.

Выпускник Бостонской консерватории, Эл Ди Меола в равной степени отдает себя авангардному року и джаз - року. Начиная играть в группе Чика Кориа Return To Forever, потом некоторое время сотрудничал с группой Берри Майлза. Первый сольный альбом «Land Of The Modnight Sun» записал в 1976 году, в 1977 году вышел его совместный диск с гитаристом Пако де Люсией («Elegant Gypsy»). Безукоризненная техника игры, склонность к ярким импровизациям и незаурядные композиторские способности выдвинули Эла Ди Меолу в один ряд с такими выдающимися гитаристами, как Джон Маклафлин, Роберт Фрипп, Карлос Сантана. Он и по сей день записывается вместе с этими музыкантами, много гастролирует, сотрудничает с различными музыкальными изданиями - в конце восьмидесятых вышла его книга «Практический курс игры на гитаре».

Дискография:

- Land Of The Midnight Sun (Columbia/CBS) - 1976
- Elegant Gypsy (Columbia/CBS) - 1977
- Casino (Columbia/CBS) - 1979
- Electric Rendezvous (Columbia/CBS) - 1982
- Now De Force - Live (Columbia/CBS) - 1982
- Scenario (CBS) - 1983
- Cielo E Terra (Manhattan) - 1985
- Soaring Through A Dream (Manhattan) - 1985
- Tiramisu (EMI) - 1988
- Kiss My Axe (Rhino) - 1991
- Orange And Blue (Bluemoon) - 1994 [electric follow - up to his «Kiss My Axe»]
- Rite Of Strings (IRS) - 1995
- Friday Night In San Francisco (Columbia/CBS) - 1981 [С Пако Де Люсией и Джоном Маклафлином]
- Passin, Grace & Fire (Mercury) - 1983 [С Пако Де Люсией и Джоном Маклафлином]
- Touchstone (Warner Bros.) - 1970 [С Чиком Корией]



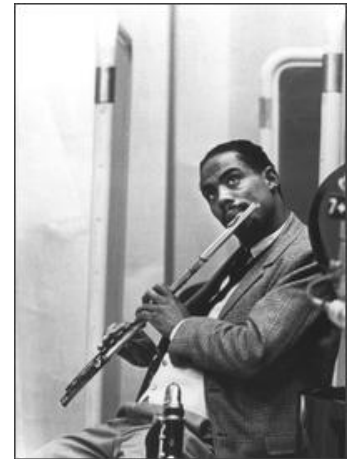
Eric Dolphy

b. Los Angeles, CA, 20.06.1928

d. Berlin, Germany, 29.06.1964



Эрик Дольфи был чрезвычайно оригинальным музыкантом, обладающим ярким стилем игры на альт-саксофоне, флейте и басовом кларнете. Мультиинструменталист (владел практически всеми язычковыми духовыми инструментами), виртуоз, один из самых значительных альт-саксофонистов модерн-джаза после Charlie Parker (который был для него кумиром и образцом для подражания). Его музыка может быть подведена под категорию авангард-джаз (также играл фри-джаз и пост-боп), хотя он и не отказывался от импровизаций в аккордах. В то время как большинство фри-джазовых музыкантов относились к своей музыке очень серьезно, соло Дольфи очень часто переполнены эмоциями. Он использовал в своих импровизациях огромные интервалы, разнообразные немзыкальные, похожие на речь звуки, а также свою собственную логику гармонических построений. Хотя альт-сакс был его основным инструментом, Дольфи является первым флейтистом, вышедшим за рамки бопа, повлияв на James Newton. Кроме того, он широко использовал бас-кларнет в сольных партиях. Он также был одним из первых музыкантов после Coleman Hawkins, кто записал соло без аккомпанемента, опередив на пять лет Anthony Braxton. Обладает богатой фантазией, талантливый мелодист. Глубоко лиричен в медленных пьесах и балладах. Поражал современников особой проникновенностью, одухотворенностью, интимностью музыкального высказывания (джазовые эксперты назвали эту способность Дольфи «суггестивной эмоциональностью»). Признан одаренным флейтистом, поддерживал статус кларнета в модерн-джазе, несколько утраченный со времен свинговой эры.



Обучался музыке с детства, в 8 лет освоил кларнет, значительно позже (в 16 лет) начал играть на саксофоне. Дебютировал в ансамбле Джорджа Брауна. В 1948-1950 гг. Эрик впервые записался с Roy Porter's Orchestra в Лос-Анджелесе, два года он провел в армии, а затем играл где-то в Лос-Анджелесе до тех пор, пока не присоединился к Chico Hamilton's Quintet в 1958 г. В составе его квинтета приехал в Нью-Йорк, участвовал с ним в Ньюпортском фестивале джаза, а также снялся в посвященном этому фестивалю кинофильме "Jazz On A Summers Day" (1958). Выступал на концертах и джем-сешн в нью-йоркском клубе Mintons Playhouse, где познакомился со многими ведущими музыкантами модерн-джаза. В 1959 г. он поселился в Нью-Йорке, где вскоре стал участником Charles Mingus' Quartet. В 1960 году в июле играл с ним на 1-м Европейском джазовом фестивале в Антибе. В 1960 г. организовал собственный квартет (участниками этого ансамбля были трубач Тед Керсан и барабанщик Дэнни Ричмонд). Дольфи регулярно записывался на Prestige в качестве лидера, а также стал известен своим сотрудничеством с Мингусом, однако на протяжении своей короткой карьеры у музыканта постоянно были

трудности с нахождением работы из-за своего очень своеобразного стиля. На протяжении 1960-1961 гг. Дольфи записывался эпизодически, включая три альбомы Five Spot с трубачом Booker Little, Free Jazz с Ornette Coleman, записи с Max Roach и несколько европейских сессий. 1960-61 года - период его совместной деятельности с Орнетом Коулменом. Один из наиболее важных результатов их сотрудничества - запись LP Free Jazz, имевшая программное значение и ознаменовавшая новый этап в стилевом развитии джаза, ставшая своеобразным манифестом джазового авангардизма. Она осуществлена специально созданным для этой цели «двойным квартетом» Коулмена, где кроме него и Долфи (кларнет) играли: Don Cherry и Фредди Хаббард (труба), Charlie Haden и Скотт Ла Фаро (контрабас), Билли Хиггинс и Эд Блэкуэлл (ударные). Впервые на пластинке появилось и само название нового стиля - «фри-джаз». Кроме того, в 1960 году Долфи сделал первые именные записи как лидер комбо - с квинтетом, в состав которого входили: он сам (саксофон, бас-кларнет, флейта), Ф. Хаббард (труба), Джекки Байард (фортепиано), Джордж Теккер (контрабас) и Рой Хэйнс (ударные). С 1961 вместо Хаббарда в квинтете стал играть трубач Букер Литл. Весной 1961 Долфи в течение короткого времени был также участником секстета Джорджа Расселла. Позднее 1961 г. он был в составе John Coltrane Quintet, их приглашение в Village Vanguard привело к консервативной критике, заключавшейся в том, что Дольфи, якобы, играет "анти-джаз" из-за своих длинных и очень свободных соло. В сентябре гастролировал в Европе как солист, в ноябре - с ансамблем Колтрэйна. В 1962 вновь возглавил комбо (вместе с Ф. Хаббардом), играл в ORCHESTRA U. S. A. Джона Льюиса и Гюнтера Шуллера. Сотрудничал с Джоном Колтрэйном, Дональдом Бердом, Оливером Нельсоном, Бенни Голсоном и другими. На протяжении 1962-63 гг. Дольфи играл музыку "третьего течения". В 1963 участвовал в концерте JAZZ & POETRY (опыты соединения джаза с поэтической мелодекламацией) в нью-йоркском Таун-холле. С 1963 находился преимущественно в Европе. В 1964 г. он записал свой классический "Out to Lunch" на Blue Note и гастролировал по Европе с Mingus' Sextet, который был действительно самым лучшим коллективом, где ему удалось поучаствовать, что видно на записи "The Great Concert of Charles Mingus". Последний ангажемент имел в Западном Берлине. Незадолго до своей внезапной, безвременной смерти записал LP Last Date с трио голландского пианиста М. Менгельберга. После этого он решил остаться в Европе, где успел дать несколько концертов, прежде чем внезапно скончаться от диабетической комы в возрасте 36 лет.

Все записи музыканта до сих пор выходят, включая и девятидисковый боксет, записанный во время сессий Prestige. Вдобавок, музыканта можно увидеть на киноленте с Джоном Колтрэйном, включенной в The Coltrane Legacy, и на видео с Мингусом в 1964 г., реализована Shanachie.

George Duke (Джордж Дюк)



Родился: 12 января, 1946 в Сан Рафаэл, Калифорния, США

Жанр: джаз

Инструменты: фортепиано, электропиано, синтезатор

Фирмы звукозаписи: Epic (13), Warner Brothers (10), Elektra (4), Sony (2), MPS(2), CPP (2), BASF (2)

Дюк Джордж - американский джазовый музыкант, руководитель ансамбля, композитор, аранжировщик. В детстве Дюк обучался игре на фортепиано, впоследствии освоил также разнообразные электроклавишные инструменты и синтезатор. Известность приобрел в период выступлений с ансамблем Диззи Гиллеспи (1968), затем играл с Гарольдом Лэндом, Кенни Дорхэмом, сотрудничал с Жаном-Люком Понти во время его гастролей в США в 1969. Руководил собственными группами (с 1971), в которых вместе с ним выступали бразильские вокалисты и перкуссионисты Аирто Морейра и Флора Пурим (супружеская пара), гитарист Ли Райтнаур, бас-гитарист Альфонсо Джонсон (из ансамбля WEATHER REPORT), исполнитель на африканских и латиноамериканских ударных инструментах "Ндугу" (настоящее имя Леон Чанклер). Кроме того, сотрудничал с Доном Эллисом и "Кэннонболлом" Эддерли (1971-72), был участником арт-джаз-рок-группы Фрэнка Заппы MOTHERS OF INVENTION (1972). С 1974 в течение многих лет поддерживал тесные дружеские и творческие контакты с Билли Кобэмом, играл в его комбо (вместе с Гарнетом Брауном, братьями Бреккер, Джоном Эберкромби и другими), позднее организовал с ним новую группу BILLY COVHAM - GEARGE DUKE BAND (1976), членами которой были также Джон Скофилд (электрогитара) и Альфонсо Джонсон (электро-бас-гитара и стик - широкодиапазонный гитараобразный инструмент специальной конструкции). Гастролировал с этим ансамблем в Европе. Участвовал в международных джаз-фестивалях (например, в 1977 - в Белграде). В анкетах джазовых журналов занимал ведущие места. Проявил себя как один из лучших исполнителей на электроклавишных инструментах в области современного джаза и музыки фьюжн. Синтезатор использовал в ограниченной мере, отдавая предпочтение электрофортепиано. Обладал незаурядным техническим мастерством, импровизаторским даром, индивидуальной исполнительской манерой. Успешно занимался аранжировкой и композицией. Внес значительный вклад в развитие многих современных стилей и направлений, связанных, в первую очередь, с синтезом джаза и рок-музыки (джаз-рок и рок-джаз, фри-фанк-фьюжн), с обращением к латиноамериканским музыкальным традициям (лэйтин-джаз-рок, лэйтин-фьюжн). Работал и в русле соул-джаза, в который ввел элементы рок-стилистики. Близок по духу креативному джазу (особенно с тех случаях, когда освобождается от влияния специфических рок-идиом и популярной латиноамериканской музыки).

Похожие музыканты: Patrice Rushen, Joe Sample, Stanley Clarke, Jorge Dalto, Bob James, Joe Zawinul, Alex Bugnon, Chick Corea

Корни и влияние: Ravel, Igor Stravinsky, Miles Davis, Herbie Hancock, Ahmad Jamal, Les McCann, Frank Zappa

Последователи: Jan Hammer

Исполнял композиции авторов: Stanley Clarke, Leon "Ndugu" Chancler, Bootsy Collins, Bernie Worrell, Byron Miller, George Clinton, Richard Berry, Frank Zappa, Ray Brown, Robert Brookins, Airto Moreira, Ndugu, Herb Ellis

Работал с музыкантами: Paulinho Da Costa, Paul Jackson, Jr., Erik Zobler, Lynn Davis, Jerry Hey, Airto Moreira, Byron Miller, Leon "Ndugu" Chancler, Josie James, Flora Purim, John "J.R." Robinson, Everette Harp, Gary Grant, Gerald Albright, Freddie Washington, Harvey Mason, Sr., Ricky Lawson, Ray Fuller Carl Carwell

ДИСКОГРАФИЯ:

- 1966 Presented by the Jazz Workshop 1966 of San... / Saba
- 1971 Live in L.A. / Sunset
- 1974 Feel / MPS
- 1974 Faces in Reflection / MPS
- 1976 I Love the Blues: She Heard My Cry / Polydor
- 1976 The Aura Will Prevail / BASF
- 1976 Liberated Fantasies / BASF
- 1976 Live: On Tour in Europe / Atlantic
- 1976 Solo Keyboard Album / Epic
- 1977 Reach for It / Epic
- 1977 From Me to You / Epic
- 1978 Pacific Jazz / UA
- 1978 Don't Let Go / Epic
- 1979 Follow That Rainbow / Epic
- 1979 Brazilian Love Affair / Epic
- 1979 Master of the Game / Epic
- 1981 Clarke / Duke Project, Vol. 1 / Epic
- 1983 Clarke / Duke Project 2 / Epic
- 1983 Secret Rendezvous / Epic
- 1983 Guardian of the Light / Epic
- 1991 Dream On / Epic
- 1992 Snapshot / Warner Brother
- 1993 Muir Woods Suite / Warner Brother
- 1994 Three Originals / Polygram
- 1995 Rendezvous / Sony
- 1995 Illusions / Warner Brother
- 1997 Is Love Enough / Warner Brother
- 1998 After Hours / Warner Brother
- 2000 Cool / Warner Brother
- George Duke / Elektra
- Night After Night / Elektra
- Thief in the Night / Elektra
- I Love the Blues / Audio Fidelity

КОМПИЛЯЦИИ:

- 1969 Save the Country (1969) / Pickwick
- 1975 Three Originals: I Love the Blues, She Heard / MPS / Motor

- 1992 Collection / Castle
- 1996 The Best of George Duke / Epic
- 1996 Greatest Hits / Columbia
- 1997 Best of George Duke: The Elektra Years / Elektra
- 1998 This Is Jazz, Vol. 37 / Sony

Участие в проектах других музыкантов:

- Cannonball Adderley Black Messiah (1972) Piano
- Cannonball Adderley Music You All (1972) Piano
- Cannonball Adderley Pyramid (1974) Clavinet
- Cannonball Adderley Phenix (1975) Synthesizer, Keyboards
- Nat Adderley Double Exposure (1974) Keyboards
- Gerald Albright Giving Myself to You (1995) Piano
- Gene Ammons Brasswind (1973) Keyboards
- Gabriela Anders Wanting (1998) Keyboards, Producer
- Original Soundtrack Apostle (1998) Producer
- Philip Bailey Continuation (1983) Producer
- Philip Bailey Wonders of His Love (1985) Producer
- Philip Bailey Inside Out (1990) Producer
- Anita Baker Givin' You the Best That I Got (1988) Piano
- Anita Baker Rhythm of Love (1994) Percussion, Arranger, Producer
- Various Artists Bedroom Tenors (1996) Piano, Fender Rhodes
- George Benson Give Me the Night (1980) Keyboards
- Irving Berlin Irving Berlin Songbook (1997) Piano (Electric)
- Various Artists Best of Smooth Jazz (1997) Piano, Arranger, Vocals, Vocals (bckgr), Producer, Synclavier, Moog Bass
- Various Artists Best of Smooth Jazz, Vol. 4 (1998) Guitar, Piano, Arranger, Vocals, Vocals (bckgr), Producer, Synclavier, Moog Bass
- Various Artists Between the Sheets, Vol. 1 (1995) Producer
- Sonny Rollins Love at the First Sight (1980) Electric and Acoustic Piano

Kenny Dorham

Styles: Jazz, Bop, Hard Bop

Dorham, Kenny

[McKinley Howard Dorham]

b.Fairfield, "DC, 30.08.1924 d. New York, NY.05.12.1972



На протяжении своей музыкальной карьеры Kenny Dorham был довольно известным музыкантом, хотя и оставался в тени Диззи Гиллеспи, Fats Navarro, Miles Davis, Clifford Brown и Lee Morgan. Kenny Dorham — не создатель направлений, однако он являлся талантливым трубачом стиля боп, а также замечательным композитором, который играл в нескольких значительных группах. В 1945 году он был участником оркестров Dizzy Gillespie и Billy Eckstine, записывался в 1946 году с "Be Bop Boys", а также немного времени провел с Lionel Hampton и Mercer Ellington. На протяжении 1948 - 1949 годов Kenny Dorham был трубачом в Charlie Parker Quintet. После нескольких сессионных работ в Нью-Йорке в 1954 году, он становится участником первого состава !Art Blakey's Jazz Messengers! и ненадолго возглавляет группу !Jazz Prophets!, которая записывалась на Blue Note. После смерти Clifford Brown, Kenny Dorham заменил его в Max Roach Quintet в 1956 - 1958 годах, а затем возглавлял несколько собственных групп. Он записал интересные работы на Riverside, включая вокальный альбом в 1958 года, "New-Jazz" и "Time", однако именно его записи на Blue Note в 1961 году были самыми замечательными. Kenny Dorham был первооткрывателем Joe Henderson, который играл с ним в 1963 - 1964 годах. После середины 60-х годов Kenny Dorham начал отходить от джаза, умер в 1972 году от болезни почек. Среди его оригинальных работ есть одна, которая стала эталоном, — это "Blue Bossa".

работ в Нью-Йорке в 1954 году, он становится участником первого состава !Art Blakey's Jazz Messengers! и ненадолго возглавляет группу !Jazz Prophets!, которая записывалась на Blue Note. После смерти Clifford Brown, Kenny Dorham заменил его в Max Roach Quintet в 1956 - 1958 годах, а затем возглавлял несколько собственных групп. Он записал интересные работы на Riverside, включая вокальный альбом в 1958 года, "New-Jazz" и "Time", однако именно его записи на Blue Note в 1961 году были самыми замечательными. Kenny Dorham был первооткрывателем Joe Henderson, который играл с ним в 1963 - 1964 годах. После середины 60-х годов Kenny Dorham начал отходить от джаза, умер в 1972 году от болезни почек. Среди его оригинальных работ есть одна, которая стала эталоном, — это "Blue Bossa".

CD коллекции, связанные с исполнителем:

как основной исполнитель ...

- Kenny Dorham, 'Matador. Inta Somethin', 1961, M&A Group, Planet Music
- Kenny Dorham, 'Jazz Contrasts', 1957, Riverside, OJC

как соисполнитель ...

- Sonny Rollins, 'Rollins Plays For Bird', 1956, Prestige, OJC, Galactic
- Joe Henderson, 'In' n Out', 1964, Blue Note, Prospekt
- Joe Henderson, 'The Definitive Joe Henderson', 2002, Verve
- Thelonious Monk, 'The Best Of The Blue Note Years', 1991, Blue Note, CD-R
- Andrew Hill, 'Point Of Departure', 1964, Blue Note, CD-R (wb)
- Dizzy Gillespie, 'Odyssey 1945-1952', 2002, Savoy Jazz

Candy Dulfer



Born September 19th 1969 in Amsterdam, The Netherlands, Candy Dulfer is six years old when she starts playing the saxophone. Her father Hans Dulfer, a renowned jazz saxophone player himself, recognises the talent of his little girl and enters her into the local brassband Jeugd Doet Leven in Zuiderwoude. There she switches from soprano to alto saxophone - which is still her favourite instrument to this day.

Aside from some basic musical training she receives in the brassband, Candy pretty much teaches herself the following years. Of course aided by her father who, after only a few months of music lessons, puts her on stage together with his band to perform her first ever solo!

At eleven years old, Candy makes her first recording together with Hans. A year later, at the tender age of twelve, she performs at the famous North Sea Jazz Festival with Rosa King as a member of her "Ladies Hornsection". 'Rosa taught me many things and encouraged me to become a bandleader myself,' Candy

says. She also teams up with a band called Own Cultivation - the band with the lowest average age ever to perform at that festival.

By joining her father Hans on several occasions and doing many jamsessions in the club circuit of Amsterdam, Candy is getting known among musicians as a hot new talent. At fourteen, she starts her own band Funky Stuff, which quickly gains a loyal following. The media catches up on this rising star and Candy appears on national radio and television, while doing many interviews with the press. Several record companies offer her a deal. She turns them all down.

After opening for Madonna at the Feyenoord Stadium in Rotterdam in 1987 - a much-talked-about performance which the band largely improvised - Candy starts up a new, more professional edition of Funky Stuff in early '88. Fortunately, the people love the 'new' Funky Stuff. The band plays sell-out gigs across the country for more than a year. The final show, at the famous Paradiso club in Amsterdam, sells out weeks in advance.

While being on tour, Funky Stuff is scheduled to perform as a support act for another megastar, Prince. At the last minute, Prince cancels the support act for his three shows in The Netherlands. Candy is furious. She writes Prince a note saying that he missed an excellent chance to see a girl 'play her ass off' on the saxophone. Two days later, Prince apologizes and invites her to join him on stage for an impromptu blues. Candy brings the house down. His Royal Badness is very impressed and asks her to work on some more projects with him in the States.

There, Candy records saxophone parts for The Time, Jil Jones, Patti LaBelle and, of course, Prince - contributing to his soundtrack album Graffiti Bridge. She even plays a prominent role in the video of his hit single "Partyman" and performs with Prince on Saturday Night Live. Although she enjoys every minute of it, Candy misses playing with her own band and being her own boss. After careful consideration Candy decides not to take Prince up on his offer to accompany him on a world wide tour. 'I loved working with Prince, but for my personal wellbeing it was better to go my own way.' Their paths will cross again some years later...

Before heading to the States, Candy had recorded several tracks with Dave Stewart, best known as one of The Eurythmics. The simple and cool instrumental "Lily was here" is featured on the soundtrack of a Dutch feature film. When released as a single, it surprises everyone - mostly Candy - by going straight to Number One across Europe. 'I never would have thought of it,' Candy says. 'I recorded my part in five minutes. I was hoping they wouldn't put it on the album. I was so

embarrassed. It was so simple and I even played off-key. It wasn't until later that I learned to appreciate it and saw what a genius Dave Stewart is.'

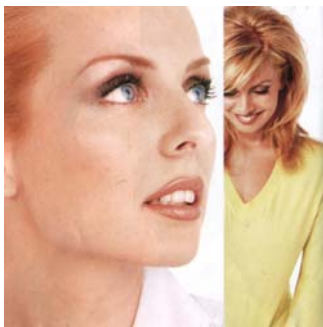
She should, because "Lily" breaks new ground for Candy internationally. She finally accepts an offer from the record company BMG Ariola and decides the time has come for her own album - on her terms: total artistic freedom. This results in her smashing debut album *Saxuality*, released in May 1990, featuring 8 songs written by Candy and young and talented Funky Stuff guitar player Ulco Bed. The album is promoted by an extensive tour of The Netherlands, the rest of Europe and the States, as well as high profile appearances on Jay Leno's "Tonight Show", "Good Morning America" and The Arsenio Hall Show. To top it all off the album is nominated for the prestigious Grammy Awards in the category Best Instrumental Pop Recording. *Saxuality* ends up selling over a million copies worldwide. In short: an astonishing debut.



As a result from her work with Prince and Dave Stewart and her own highly successful album, she is asked by Van Morrison to join him on stage at the Pinkpop Festival. Impressed by her playing Van still invites her for live performances and album recordings to this day. In June 1990 she plays her biggest crowd yet when she joins the legendary psychedelic rock band Pink Floyd at the renowned Knebworth Festival. Amidst heavy winds and drizzly rain, the 130,000 spectators watch her do prominent solos on the classic Floyd-tracks "Shine on you crazy diamond" and "Money". And despite other high profile gigs with the likes of Maceo Parker and Dave Stewart, she steadily moves along with her own career.

With the *Saxuality* team she also records the new album, *Sax-a-go-go*, released in 1993, a tribute to her own musical roots with guest appearances from the likes of Tower of Power and Maceo Parker. It also features a song specially written for her by Prince! The tour that follows - again with a completely renewed edition of Funky Stuff - takes her across Europe and Asia. The three hitsingles from that album - the title track and cover versions of "Pick up the pieces" and "I can't make you love me" - become instant classics in her repertoire. In Malaysia she is greeted by hundreds of fans at the airport, in Japan people recognise her on the street and travel along on the tour. Candy is clearly a star in her own right by now.

The release of her third solo album, *Big Girl*, is preceded by a high profile appearance at the World Liberty Concert in Arnhem, The Netherlands, celebrating the 50th anniversary of the liberation of Europe and the end of World War II. Amidst tanks, planes, pyro technics, hundreds of actors and lasers, Candy joins superstars like Joe Cocker, UB40, Wet Wet Wet and Art Garfunkel for an unprecedented spectacle, performing elaborate solos with Alan Parsons and her very own "I can't make you love me". The show, attended by over 100,000 fans, is broadcast world wide and watched by millions of people.



Big Girl - curiously titled as an inside joke to her fathers album *Big Boy* and as a sign of her growing maturity - is released in the Fall of '95 and features the hit single "Wake me when it's over", a duet with long-time idol David Sanborn. The album marks a transition between the work of Ulco Bed and newcomer Thomas Bank, a talented keyboard player and composer / producer. She gains many new fans by touring Eastern Europe, including much hailed shows in former Yugoslavia, while still finding time to contribute to recordings of Van Morrison, daddy Hans Dulfer and the Dutch hit sensation Total Touch - featuring former Funky Stuff vocalist Trijntje Oosterhuis.

In early May '97 the album *For the love of you* is released. Again, fans line up to get their copies of the album; adding to the over two-and-a-half million albums she has already sold world wide. From May through November she performs nearly a hundred shows in fourteen countries, including a sell-out tour across Japan. She travels to the States in December for interviews, in-store

appearances and an impressive live-on-TV jam at Sinbad's trendsetting talkshow "Vibe". Smooth jazz radio is all over the title track, while the album peaks at No. 2 on Billboard's Jazz Contemporary Albums chart and remains steadily positioned in the Top 10 for months.

In February of 1998 she kicks off the USA leg of her tour, which includes a show at the prestigious Beacon Theatre on Broadway. After many requests, she returns in the Summer for more shows, including the renowned JVC Jazz Festival at the Avery Fisher Hall in New York. Following the shows in the USA, Candy immediately leaves for an extensive, four-week tour of Europe.

While on holiday (her first in years) she receives a call from an old friend, Prince, who invites her to join his USA Tour. Candy joins him for his New Power Soul Festival Tour, with an impressive bill that also includes the musical legends Larry Graham and Chaka Khan. Candy joins the horn section of Graham Central Station for their set and also features prominently when Prince hits the stage. The tour - **** out of four according to USA Today - includes gigs at Madison Square Garden in New York and the MCI Center in Washington DC. During a break in the tour she incidentally bumps into the legendary group Blondie, who are recording their comeback album in New York. Candy contributes a smashing sax solo on one of the tracks. And at the end of 1998, when Prince returns to Europe to continue his tour, Candy is again invited to join him. On occasion Prince's regular concerts are followed by unannounced aftershows. Like at the Tivoli club in Utrecht, Holland, where Candy is able to show her stuff for her home crowd and jams with Prince, Larry Graham, daddy Hans Dulfer and surprise guest Lenny Kravitz 'till the wee small hours.

For her album Girls Night Out (released worldwide in 1999) she joins forces with some of the finest talents in the music business, including horn players Fred Wesley and Pee Wee Ellis (of JB's fame), jazz trumpeteer Arturo Sandoval, bass player Jerry Preston and popular smooth jazz artist Jonathan Butler. Mixing of the album takes place in the USA, where Candy works with top talents Booker T III and Ray Bardani in New York and Los Angeles. The album marks a return to the funky and danceable style that Candy is known and loved for, but she is obviously also highly influenced by newer styles like hip hop, house and jungle. The album includes the song "Cookie", one of the new tracks she recorded with old friend Dave Stewart for the soundtrack of Robert Altman's new motion picture "Cookie's Fortune".

After the album's release, Candy again tours across the world with her band Funky Stuff, performing dozens of highly successful shows in Japan, the USA and across Europe. In April 2000 Candy returns to Japan for a sell-out series of shows at the renowned Blue Note clubs in Osaka and Tokyo and through the Summer she performs across Europe.

In early October of that year she records her longawaited live album aptly titled Live in Amsterdam. The album, available on CD and DVD, features special guests Dave Stewart, soul diva Angie Stone and Hans Dulfer. Of course, Candy classics like "Lily was here", "Sax-a-go-go" and "Pick up the pieces" are included, but the album also features two brandnew songs, including a smashing new collaboration with Dave Stewart entitled "Synchrodestiny".

Preceding the release of Live in Amsterdam in February 2001, she starts the year by performing five nights as part of the 'Vrienden van Amstel Live' event at the Ahoy in Rotterdam, performing to a crowd of 10,000 each night. She also records a very special television show at the Paradiso in Amsterdam in front of a select crowd, performing not only with Funky Stuff but also with a string ensemble and special guests.

This Spring and Summer she'll be touring across Europe with a renewed edition of Funky Stuff and a Japan tour is scheduled for the Fall. After that she'll start working on a new studio album and on a special dance album for Japan together with her dad Hans Dulfer.

William Clarence Eckstine



Певец, руководитель джазового оркестра

День рождения: 8 июля 1914

День смерти: 08/03/1993

Уильям Кларенс Икстайн (William Clarence Eckstine) родился 8 июля 1914 года в Питсбурге.

Своего первого успеха он добился в 1939—43 гг., выступая как вокалист Earl Hines Orchestra, написав и исполнив “Jelly, Jelly” — один из лучших хитов оркестра.

Билли всегда считал себя музыкантом в большей степени, чем вокалистом (он вполне неплохо владел тромбоном), поэтому сформировал свой биг-бэнд, пригласив отличных молодых музыкантов. Его оркестр оказал большое влияние на формирование бибоба.

Начиная с первой половины 40-х годов и до наших дней два альбома, записанных с оркестром — “A Cottage for Sale” и “Prisoner of Love”, были проданы тиражом более чем 2 миллиона экземпляров. Спустя два года Билли распустил свой оркестр и подписал контракт с MGM.

В жизни, как и в творчестве этого выдающегося джазового вокалиста, большую роль сыграло знакомство с певицей Sarah Vaughan, которую он называл своей “маленькой сестренкой”. Их совместная работа над различными музыкальными проектами и личные отношения не прекращались до смерти Sarah Vaughan в 1990 году. В те годы, когда “The Great Mr. B” работал с MGM, он записал большое число джазовых баллад вместе с Sarah Vaughan.

В 1951 году “I Apologize” в течении 2-х месяцев была первой в десятке лучших хитов Америки, и в скором времени ее записали такие исполнители, как Tony Martyn, Anita O'Day, Dinah Washington. Билли Икстайн был необыкновенно популярен в те годы, о нем часто писал журнал “Life”. Возникло даже течение в дизайне модной одежды, создателей которого вдохновил стиль Билли Икстайна (“Mr. B roll collars”). Его диски расходились миллионными тиражами, он снимался в голливудских фильмах. В картине Ester Williams “Skirts Aboy” он сыграл самого себя (вокалиста в ночном джазовом клубе).

14 и 16 июля 1952 года “The Great Mr. B” принял участие в джем-сейшнз, который стал одним из самых удачных за все годы его творчества. Билли записал 8 пьес с великолепным джазовым квартетом Бобби Таккера.

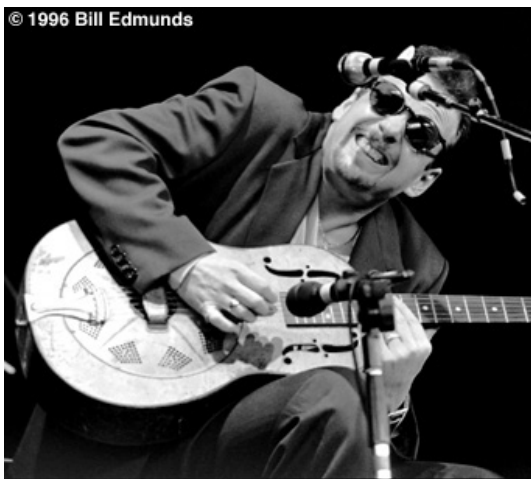
Билли Икстайн скончался 8 марта 1993 года в Питсбурге.

Ronnie Earl & The Broadcasters

"Ронни Эрл сегодня один из самых серьезных блюзовых гитаристов.

Я люблю его как сына, и горжусь им."

B.B. King



Ronnie Earl К концу третьего десятилетия своей профессиональной карьеры Ронни Эрл имеет статус доцента гитарного факультета музыкального колледжа Беркли (Berklee), впечатляющий каталог своих записей и целую коллекцию престижных наград, включая две самые дорогие сердцу блюзмена премии W.C. Handy.

Настоящее имя Ронни Эрла - Рональд Хорват (Ronald Horvath). Родился он в 1953-м году в Куинс (Queens), Нью-Йорк Сити.

В юности Ронни интересовался джазом, слушал Уэса Монгомери (Wes Montgomery), Пэта Мартино (Pat Martino), Кэнни Баррелла (Kenny Burrell). Любил также Колтрейна (John Coltrane), Монка (Thelonious Monk), Мингуса (Charles Mingus). Но начал играть на гитаре достаточно поздно, когда ему было уже за двадцать. Случилось это после того, как он перебрался из Нью-Йорка в Бостон для учебы в местном университете. Как-то приятель захватил его на концерт Мадди Уотерса (Muddy Waters), после чего Ронни уже не сомневался в том, чем будет заниматься в дальнейшем. Проходя закалку в хаусбэнде легендарного Speakeasy Club (Кэمبرидж, штат Массачусетс), Ронни старательно шлифовал свой гитарный почерк сложившийся под влиянием Роберта Джуниор Локвуда (Robert Jr. Lockwood), Мэджика Сэма (Magic Sam), Фредди Кинга (Freddie King) и Ти-Боун Уокера (T-Bone Walker). В то время ему доводилось выступать сайдмэном у таких легенд как Биг Мама Торнтон (Big Mama Thornton), Отис Раш (Otis Rush), Биг Уолтер Хорнтон (Big Walter Horton), и это была такая школа, о которой любой рядовой блюзмен может только мечтать.

По совету Мадди Уотерса он изменил фамилию на Эрл в честь одного из своих кумиров - Эрла Хукера (Earl Hooker).

- Когда я общался с Мадди и всеми этими старыми чуваками, то они никак не могли произнести мою настоящую фамилию - вспоминал об этом Ронни.



В скором времени о бостонском гитаристе заговорили в Чикаго и Техасе. А в 1979-м году Ронни Эрла просят занять место Дюка Робилларда (Duke Robillard) в "Roomfull of Blues", и следующие восемь лет он проводит в дороге, в составе одной из самых гастролирующих блюзовых групп.

Будучи еще участником этого биг-бэнда, Ронни неоднократно работал в студии над записью своего материала, которым заинтересовался новоорлеанский лейбл "Blacktop". На этой фирме увидели свет кассета "Smokin'" ('82) и винил "They Call Me Mr. Earl" ('84).

В 1987-м году Ронни оставил "Roomfull of Blues" для того, чтобы начать сольную карьеру. Тогда же он основал свою собственную группу, получившую название Ronnie Earl & the Broadcasters.

В 88-м на "Blacktop" Ронни выпустил альбом "Deep Blues" , представивший две неизданные ранее сессии, а затем вдогонку и "Soul Searching", "убойный" по составу приглашенных инструменталистов (Джерри Портной (Jerry Portnoy), Рон Леви (Ron Levy), Дюк Робиллард). Вообще, сотрудничество Ронни Эрла с лейблом "Blacktop" было очень продуктивным. За 10 лет он издал здесь семь альбомов, включая сборник-ретроспективу "Test Of Time", записывался вместе с замечательными вокалистами Шуга Рэй Норциа (Sugar Ray Norcia), Кимом Уилсоном (Kim Wilson), Даррелом Нулишем (Darrell Nulisch), Майти Сэмом МакЛэйном (Mighty Sam McLain), пианистом Дэйвом Максвеллом (Dave Maxwell) . "Принимал у себя" и "гостил" на пластинках таких величин, как Рон Леви, Хуберт Самлин (Hubert Sumlin), Эрл Кинг (Earl King), Роберт Джуниор Локвуд...

Последующие релизы "Steel River"('93 Audioquest) и "Language of the Soul" ('94 Bullseye Blues) не только закрепили за Ронни репутацию гитариста играющего технично, тепло и с чувством, но и заставили говорить о нем, как о "таланте, заслуживающем мирового признания". Его концертник "Blues Guitar Virtuoso - Live in Europe"(еще известный как "Blues & Forgiveness"), записанный в Бремене в 1993-м году, по сей день считается одним из лучших "живых" гитарных альбомов, изданных когда-либо.

На упомянутых "Language of the Soul" и "Blues Guitar Virtuoso..." Ронни Эрл обозначил свое увлечение скрещивать блюз с джазом. Своеобразной кульминацией этого увлечения стала работа "Greatful Heart: Blues & Ballads" ('96 Bullseye Blues). Кроме старожилов "Broadcastes" - басиста Рода Карея (Rod Karey), барабанщика Пэра Хэнсона (Per Hanson) и неподражаемого органиста Брюса Каца (Bruce Katz), в записи принимал участие легендарный тенор-саксофонист Дэвид "Фэтхэд" Ньюмэн (David "Fathead" Newman). Альбом получил восторженные отзывы у критиков и коллег по "цеху". Журнал "Downbeat" назвал его "лучшим блюзовым альбомом года". На последовавшей за этим 18-ой Церемонии вручения премий W.C. Handy, Ронни Эрл был впервые удостоен награды, как "лучший блюзовый инструменталист-гитарист".

Экземпляр "Greatful Heart" попал в руки Чаку Митчеллу (Chuck Mitchell), президенту "Verve", дочернего подразделения компании "Polygram". Пластинка настолько ему понравилась, что он незамедлительно предложил Ронни Эрлу контракт.

Такое сотрудничество всегда было мечтой и целью Ронни. Перед ним открывались совершенно новые возможности. Первая (и как потом выяснилось, последняя) работа Ронни на "Verve" была спродюсирована студийной легендой Томом Даудом (Tom Dowd), записывавшим The Allman Brothers, Cream, Боба Марли (Bob Marley), Арету Франклин (Aretha Franklin), Рэя Чарльза (Ray Charles). Знаменитая "Layla" Эрика Клэптона - тоже была делом рук Дауда. Ронни был в отличной форме. Восемь вещей для новой пластинки написал он сам, две - Брюс Кац, еще один трек представлял собой кавер-версию монковской "Round Midnight" . Главным сюрпризом диска считалось участие Грэга Оллмэна (Gregg Allman) в песне "Everyday Kind of Man".

Альбом, названный "Colour of Love" ('98 Verve/Polygram) разошелся тиражом 65,000 экземпляров, и принес Ронни Эрлу то самое мировое признание, которого гитарист давно заслуживал. Его мастерство снова было отмечено премией W.C. Handy в номинации "лучший блюзовый гитарист".

Однако, сотрудничество с мейджером имело и свою негативную сторону.

- "Colour of Love" был очень удачным для меня - рассказывает Ронни - Еще бы! Обо мне узнали во всем мире!

Казалось, все шло отлично. Но я помнил цифру 65,000. Мне постоянно твердили: 65,000 копий - хорошая цифра, но 100,000 - гораздо лучше. Вокруг только и говорили, что о еще больших продажах и новых турах в поддержку альбома. И все закурилось слишком быстро для меня...

Бесконечная череда гастрольных поездок обернулась для Ронни не только физической усталостью, но и крайним эмоциональным истощением и обострением диабета.

По возвращении из тура по Австралии и Новой Зеландии Ронни Эрл разрывает отношения сначала со своим концертным агентством, а следом и с "Verve/Polygram".

Несмотря на то, что всего через три дня в его "кармане" был контракт с "Telarc", у Ронни появилось желание "на время уйти от всего". Что он и сделал. Какой-то период не было ни концертов, ни даже группы...

В июне 2000-го на "Telarc" увидел свет новый релиз Ронни Эрла и "the Broadcasters" названный "Healing Time". Судя по названию, дела у маэстро идут на поправку.

Дискография:

- "Smokin'" cassette only (1982) Black Top
- "They Call Me Mr. Earl" (1984) Black Top
- "Deep Blues" (1988) Black Top
- "Soul Searching" (1988) Black Top
- "Peace Of Mind" (1990) Black Top
- "Surrounded by Love" (1991) Black Top
- "Test of Time : A Retrospective" (1992) Black Top
- "Still River" (1993) Audioquest
- "Blues and Forgiveness" (1993) Crosscut
- "Language Of The Soul" (1994) Bullseye Blues
- "Blues Guitar Virtuoso - Live In Europe" (1995) Bullseye Blues
- (U.S. release of "Blues and Forgiveness")
- "Grateful Heart : Blues & Ballads" (1996) Rounder/Bullseye Blues
- "The Colour of Love" (1997) Verve
- "Healing Time" (2000) Telarc
- "Ronnie Earl & Friends" (2001) Telarc

Harry "Sweets" Edison



Born: Columbus, OH 10.10.15

Died: Jul 27, 1999

Styles: Swing, Mainstream Jazz

Similar Artists: Marshall Royal, Joe Newman, Roy Eldridge, Lew Soloff, Snooky Young, Clark Terry, Joe Wilder, Dizzy Gillespie

Свинговый и джазовый трубач Гарри Эдисон мог получить наибольшую выгоду от каждой сыгранной ноты, точно так же как и его бывший "босс" Count Basie. Звучание трубы Эдисона моментально определяли по одной или двум нотам. Играя свинг, он часто использовал повторяемость и простые формы, что делало музыку только более выигрышной. Некоторое время Эдисон играл в местных группах в Колумбусе, после чего присоединился к Jeter-Pillars Orchestra. После нескольких лет, проведенных в Сэнт-Луисе, музыкант отправился в Нью-Йорк и присоединился к Lucky Millinder. Чуть позже, в июле 1938, он попал в коллектив Count Basie и оставался с этим классическим оркестром до самого его распада в 1950 году. В этот период Гарри Эдисон успел поучаствовать во многих записях, появился на альбоме "Jammin' the Blues", после которого от Lester Young получил кличку "Конфетки" за специфические тона звучания своей трубы. В пятидесятых музыкант гастролировал в составе "Jazz at the Philharmonic", после чего обосновался в Лос-Анджелесе и стал одинаково активно заниматься студийной работой (в первую очередь, речь идет о работе с Фрэнком Синатрой) и живыми выступлениями. В шестидесятых Эдисон несколько раз воссоединился с Count Basie, а в семидесятых часто играл с Eddie "Lockjaw" Davis. Кроме того, Эдисон записал замечательный альбом дуэтом с Oscar Peterson. Гарри Эдисон известен как один из немногих свинговых трубачей, среди фаворитов которого значилось имя Dizzy Gillespie.



Несмотря на то, что его игра стала заметно увядать в восьмидесятых-девяностых, Эдисон до сих пор может сказать с помощью всего лишь одной-единственной ноты столько, сколько не сможет никто. Великий музыкант скончался в возрасте 83 лет.

Eliane Elias



Блестящая пианистка и вокалистка Элиан Элиас балансирует на стыке двух культур - американской и бразильской.

Одна из лучших представителей современной bossa nova...

Родилась: в марте 1960 года в Сан-Пауло

Styles: Jazz, Jazz-pop, Post-Bop, Brazilian Jazz, Latin Jazz, Hard Bop, Bossa Nova

Инструменты: вокал, клавишные.

Элиан Элиас родом из Бразилии, играет на фортепиано, поет, сочиняет музыку и делает аранжировки, балансируя на стыке двух культур - американской и бразильской. Она, достигнув совершеннолетия, отправилась в Америку, чтобы добиться мирового признания.

С семи лет начала учиться играть на фортепиано. Спустя некоторое время, она стала слушать все подряд пластинки с записями американской музыки, джазовой в первую очередь. Таким образом, вирус джаза проник в нее через эти пластинки, заразив на долгие годы.

"Когда мне исполнилось 12 лет, я уже была способна сыграть все джазовые стандарты, которые вы бы смогли мне предложить", - вспоминает Элиана. "Я покупала пластинки Уинтона Келли, Била Эванса, Рэда Гарлэнда, Арта Гэйтума и многих других. Я пыталась учиться у каждого из них, снимая и тщательным образом анализируя записанные ими соло."

В числе музыкантов, оказавших на нее наибольшее влияние, Элиана называет Чика Кория, Хэрби Хэнкока и Кейта Джаррета, однако главную роль отводит своей матери, которая была классической пианисткой-любительницей. "Она безумно любила музыку", - говорит Элиас, - "и первая поддержала меня в моих начинаниях, когда я заиграла джаз."

Кроме джаза, Элиана с детства испытывала страсть к народной бразильской музыке, а также с упоением слушала мелодии Антонио Жобима, Луи Бонфа и других популярных композиторов-песенников того времени. Накопив достаточный опыт игры в различных ансамблях, Элиана Элиас, когда ей минуло 20 лет, отправляется в Европу, где происходит знаменательная встреча с известным джазовым басистом, в то время участником группы Steps, Эдди Гомесом.

Внимательно прослушав ее демонстрационные записи и найдя их весьма интересными, Эдди, недолго думая, предлагает ей перебраться в Америку и влиться в состав к тому времени уже ставшей знаменитой группы Steps, заменив в ней недавно ушедшего Дона Гролника.

В 83-м году Элиана Элиас сделала в составе переименованной в Steps Ahead группы свою первую запись, однако, закрепиться в ансамбле ей было не суждено. Вот, что она сама вспоминает об этом периоде: "Мне нравилось играть в столь прославленном коллективе, но здесь я была только и лишь сайдменом, то есть музыкантом-аккомпаниатором. Несмотря на то, что мне было это тоже интересно, в большей мере я хотела создать свою собственную группу."



И такая группа была образована совместно с Рэнди Брекером - известным трубачом, незадолго до того ставшим ее мужем. В 85-ом году они выпускают пластинку Amanda,

названную так в честь их дочери и посвященную ей. Этот лэтин-фьюжн проект, где Элиана не только играла на клавишных инструментах, но еще и пела, принес ей успех и вместе с предыдущей записью со Steps Ahead открыл двери в элитарный мир американского, а значит мирового, джаза.

Двумя годами позже она заключает контракт ни много ни мало с фирмой Blue Note, на которой выходит ее первый сольный альбом Illusion. Здесь ей удалось собрать лучшие джазовые силы того времени басистов Стэнли Кларка и Эдди Гомеса, барабанщиков Эла Фостера, Стива Гэда и Ленни Уайта. Также был приглашен солист на губной гармошке Тутс Тилеманс.

В излюбленной для себя форме трио (бас, ударные и фортепиано), задействуя музыкантов в разных комбинациях, но почти всегда в количестве трех человек, Элиана сделала чисто акустическую запись, утвердившую ее репутацию блестящей пианистки, умеющей не только прекрасно аккомпанировать, но и исполнять замечательные соло. По словам одного из критиков ее соло полные огня и в то же время нежные как летний дождь.

Затем последовали второй и третий диски, упрочившие положение артистки на Blue Note и завоевавшие молодой исполнительнице большое число поклонников ее таланта.

Четвертый альбом, выпущенный в 90-м году, стал своеобразным манифестом Элианы. Здесь она попыталась воплотить свою давнишнюю мечту - соединить бразильскую музыкальную традицию с достижениями современного американского джаза: его гармонией, формой и свингом.

Говоря об этой записи, известный во всем мире автор книг о джазе Леонард Фэзер писал так: "Она успешно перекинула мост между бразильской и американской музыкой, мост, который стал весьма заметен в последующее десятилетие".

Итак, в 90-м году появилась запись, в которой соединились бразильская природа и джазовые амбиции Элианы Элиас. Пластинка целиком была составлена из прекрасных мелодий в стиле "босса-нова" замечательного бразильского композитора-песенника Антонио Карлоса Жобима.



Любопытно, что Элиас никогда не была знакома с Жобимом до того, как состоялась их неожиданная встреча в Нью-Йорке. Это случилось незадолго, как был записан этот альбом. "Я выросла, слушая его музыку", - вспоминает Элиана, - "и когда я познакомилась с ним и сыграла подготовленный для записи материал, он с энтузиазмом воспринял мои версии некоторых его тем: их форму и оригинальную гармонизацию, рожденные моей фантазией".

Элиана работала долго и терпеливо над аранжировками, тщательным образом выбирая и подготавливая материал для них. "Я старалась глубоко проникнуть в каждую песню. У меня не было желания однозначно трактовать их в стиле "босса-нова". Я хотела в большей степени уйти по направлению к джазу".

В дальнейшем Элиас неоднократно обращалась к творчеству Антонио Жобима, каждый раз по-новому переосмысливая его темы и предлагая оригинальные версии бессмертных мелодий "классика бразильской песни". Так случилось и в следующем альбоме, названном Paulistana, куда была включена интерпретация известной жобимовской босса-новы Jet Samba.

Из последующих альбомов Элианы Элиас особого внимания заслуживает на наш взгляд ее предпоследняя работа, выпущенная в 98-м году. Здесь опять, уже в который раз, материалом послужили босса-новы Антонио Карлоса Жобима, интерпретируемые исполнительницей, как всегда, свежо, ярко, с серьезным отношением и глубоким чувством.

Обращает на себя внимание и то, что почти все номера Элиана не только исполняет на фортепиано, но и поет своим полным очарования сабтоновым голосом, создающим настроение светлой грусти.

Kurt Elling



Born: Nov 2, 1967 in Chicago, IL

Genre: Vocal

Styles: Post-Bop, Vocal Jazz

Similar Artists: Diana Krall, Patricia Barber, Mark Murphy

Чикагский вокалист Кёрт Эллинг не принадлежит к числу тех, кто гонится за обширным коммерческим успехом; скорее, 35-летний мастер последовательно исследует те области вокального искусства, которые интересны лично ему - ну и, конечно, благодарно принимает интерес публики в тех случаях, когда эти интересы совпадают.

Основной предмет его интересов - это вокализация инструментальных импровизаций (его альбом 2001 г. "Flirting With The Twilight" вообще начинался с пропетого голосом контрабасового соло Чарли Мингуса, к которому Эллинг сам написал текст). Не оставил он этой идеи и на новом альбоме, более того - самостоятельно написал тексты к десятку инструментальных тем, в диапазоне авторов от Боба Минтцера или Хэрби Хэнкока до аж Джона Колтрейна: написанная Кёртом вокальная версия его "Resolution" стала едва ли не самым ярким моментом нового альбома, наряду с "Minuano" Пэта Мэтини - Лайла Мэйза, в которой на барабанах играет один из участников записи оригинала, земляк Кёрта - Пол Вертико. Весьма поэтичные и непростые тексты, которые Эллинг создает для очень известных инструментальных тем - шаг довольно смелый, но и щедро окупающийся в случае творческого успеха. А успех этот налицо: Эллингу удалось почти во всех случаях найти верную интонацию и выстроить яркую образную систему, вполне адекватную творческой идее исходного музыкального материала. При этом чисто музыкальная сторона реализации полученных композиций оказалась на высоте - прежде всего потому, что Кёрт записывался со своим "рабочим ансамблем", а не с навязанными лейблом приглашенными звездами (кажется, эта порочная практика вообще начинает, под давлением падающих продаж, постепенно отступать). Взаимодействие между вокалистом и его постоянным пианистом Лоренсом Хобгудом достойно самых хвалебных эпитетов (кстати, как и развитое импровизаторское мышление и совершенная техника игры этого незаслуженно мало известного пианиста). Добротный записанный (Дэн Гарсия, Chicago Recording Company) и изысканно сведенный (великий Ал Шмитт на голливудской студии Capitol), альбом в целом почти по любому параметру вызывает самые положительные ощущения, в том числе и потому, что вслед за многими передовыми представителями современного мейнстрима Эллинг совершил небольшой, но заметный дрейф от гиперконсервативного straight-ahead джаза в сторону того, что в прошлые десятилетия именовалось джаз-роком или фьюжн, при этом не поддавшись искушению сменить тембровую палитру на электронную.



Единственное небольшое "но" - это сам вокалист: на фоне изысканно точной и разнообразной игры ансамбля вокал Эллинга иногда кажется слегка бедноватым тембровыми нюансами, но этот факт не умаляет значения того, что вокалист делает. Удерживая на высоком уровне творческую планку в искусстве мейнстримового джазового вокала - искусстве, благодаря усилиям засевших на командных высотах неоконсерваторов, почти уже окостеневшем - Кёрт Эллинг на нынешний момент представляет собой один из немногих подлинно живых голосов в этом жанре.

Biography by Thom Jurek

One of the few male jazz singers from the baby boom generation, Kurt Elling is an anomaly simply by profession. Given the depth and broad vision of his recordings and performance style, Elling is in a league of his own. Planning a career in the academic world, he discovered jazz and took to it naturally. Deeply influenced by singer and poet Mark Murphy, Elling began to develop his idiosyncratic scat style in the smaller clubs of Chicago (primarily at the Green Mill, sharing the stage with legends Von Freeman and Ed Peterson) and then throughout the Midwest. An Elling show can contain ranting beat poetry, dramatic and poignant readings of Rilke, and hard-swinging scat. After sending a demo to Blue Note, Elling signed to the label and issued *Close Your Eyes* in 1995. He began to get attention from the jazz press, not only for his talent and original style, but also for his choice in sidemen that included Laurence Hobgood and Paul Wertico for a time. His ultra-hip persona prevailed on 1996's *Messenger* that was tougher and leaner than its predecessor, and along with hard touring and a taste for the theatrical and outrageous, Elling won over not only critics but jazz audiences from coast to coast. Elling was married that same year and chose, depending on your point of view, either to revise his hipster image or broaden his traditional base with a collection of standard ballads and love songs entitled *This Time It's Love*. The album won numerous awards in magazines and was nominated for a Grammy. Endless touring and guest appearances resulted in Blue Note issuing *Live in Chicago* from three sets at the Green Mill, and 2001 resulted in *Flirting With Twilight*, his most ambitious and satisfying recording — he opened the disc by singing a Charlie Haden bass solo. *Man in the Air* followed in 2003.

DUKE ELLINGTON



Полное имя: Эллингтон Эдвард Кеннеди (Ellington Edward Kennedy ("Дюк" от англ. Duke - герцог) Родился: 29 апреля 1899, Вашингтон, округ Колумбия, США Умер: 24 мая 1974, Нью-Йорк, США

Жанр: Джаз Стиль: Традиционный джаз, Свинг, Биг Бэнд

Инструменты: Фортепиано

Фирмы звукозаписи: Columbia (49), RCA (44), Classics (35), EPM Musique (14), Atlantic (14), Columbia [French] (13), MJCD (12)

Вклад Эллингтона в джазовую и в целом американскую музыку просто огромен: он руководил оркестром, и его оркестр в течение 1926-74 гг. всегда находился среди пятерки лучших, неважно, был ли это 1929 или 1969 год.

Как композитор, Эллингтон стоит на одном уровне с Джорджем Гершвином и Ирвингом Берлином. Он записал буквально тысячи песен (точное количество которых неизвестно), сотни из которых стали джазовыми стандартами.

Как аранжировщик, Эллингтон особенно отличался творческим подходом, он всегда писал для индивидуальных музыкантов оркестра, а не для анонимного исполнителя, никогда не позволял себе исполнять свои пьесы так же, как они звучали прежде, он постоянно работал над аранжировками; скажем, "Mood Indigo" звучит в 1933 иначе, чем в 1953 или 1973.

Как пианист, Дюк Эллингтон был первоначально превосходным исполнителем страйда, получившим заслуженное признание со стороны таких корифеев этого стиля, как Джеймс П. Джонсон (James P. Johnson) и Фэтс Уоллер (Fats Waller). В отличие от фактически всех его современников, Дюк был способен модернизировать свой стиль, сохраняя с годами подход страйдового пианиста, но смещаясь к более сложным аккордам и гармониям.

Эллингтон всегда считал, что его оркестр был его главным инструментом, и с ним он записывался постоянно с 1926 года. В ранние годы он делал записи для многих лейблов, иногда под псевдонимами, и к 50-м, часто, казалось, жил в студии, когда не выступал перед зрителями, работая над новым материалом или свежими версиями старых песен. Результатом является выпускаемые до последнего времени альбомы Эллингтона с пометкой "new" (ранее не выпускавшиеся), как будто он все еще жив и является работающим музыкантом. Что является еще более замечательным, чем количество - это всегда высокое качество музыкального материала.



Нет никаких объяснений музыкальному гению Эдварда Кеннеди Эллингтона. Хотя он начал изучать игру на фортепиано, когда ему было семь лет, какое-то время казалось, что Дюк (пожизненное прозвище появилась рано) собирался стать художником, в 1917 он был зачислен стипендиатом в Pratt's Institute of Applied Arts в Бруклине. Однако он так любил слушать рэгтайм, что скоро выбрал для себя музыку. Чтобы иметь средства для оплаты образования, работал барменом, рисовал рекламные плакаты и афиши, выступал в барах как исполнитель рэгтаймов.

Эллингтон начал играть в Вашингтоне около 1917 года, и скоро играл в нескольких бэндах, несмотря на то, что его репертуар был тогда весьма ограничен. Краткое посещение Нью-Йорка в 1922 году было не очень удачным, но Эллингтон вернулся туда вновь спустя год. Его оркестр стал называться "Washingtonians". Скоро оркестр получил работу в HOLLYWOOD CLUB, позже переименованном в KENTUCKY CLUB. Именно в это время формируется знаменитый "звук джунглей", который сделал звучание оркестра отличным от всех остальных. В ноябре 1924 года Эллингтон записал свои первые пластинки с коллективом "Choo Choo" и "Rainy Nights", которые звучали уже вполне узнаваемо. После появления на сессии в ноябре 1926 года с темами "East St. Louis Toodleoo" и "Birmingham Breakdown" оркестр был фактически сформирован. В 1927 году оркестр Дюка Эллингтона с помощью менеджера Ирвинга Миллса получает постоянный ангажемент в знаменитом гарлемском Коттон-Клубе (Cotton Club). В этот и последующий периоды оркестр Эллингтона выступал под названиями: "DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA", "WASHINGTONIANS", "CHICAGO FOOTWARMERS", "HARLEM FOOTWARMERS", "LUMBERJACKS", "JUNGLE BAND", "WHOOPEE MAKERS".

Жизнь Эллингтона никогда не послужила бы хорошим сюжетом для фильма, потому что, начиная с 1927 года это был один успех за другим. В отличие от большинства других черных знаменитостей 20-30-х годов, он никогда не представлял себя клоуном и не унижался перед белыми. Он всегда появлялся как первоклассный и очаровательный гений (также, как поступал и в реальной жизни) и, несмотря на "неудобство" быть черным в расистском обществе, Дюк Эллингтон был способен выжить (и, в конечном счете, процветать) без необходимости компрометировать себя.

В то время как большие оркестры могли позволить себе приглашать трех или четырех известных солистов, в оркестре Эллингтона 30-х годов их было восемь: трубачи Cootie Williams и Rex Stewart, тромбонисты Tricky Sam Nanton и Lawrence Brown, кларнетист Barney Bigard, альтист Johnny Hodges, баритонист Carney и сам маэстро на фортепиано. После ухода из Cotton Club в 1931 году оркестр стал странствующим бэндом, посещая Европу в 1933 и 1939гг. и становясь главной достопримечательностью в каждом крупном городе Америки.

В 1929 году Эллингтон, записавший 6-минутную версию "Tiger Rag", начал писать более продолжительные вещи, включая "Creole Rhapsody" (1931), и "Reminiscing in Tempo" (1935), и настоящий шедевр "Daybreak Express", представляющий своеобразную имитацию движения поезда. Испытывая значительную конкуренцию со стороны других "больших" оркестров эпохи свинга, Эллингтон всегда оставался на высоте. Такие вещи, как "Mood Indigo", "Rockin' in Rhythm", "It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)", "Sophisticated Lady", "Drop Me Off at Harlem", "In a Sentimental Mood", "Caravan", "I Let a Song Go Out of My Heart", "Prelude to a Kiss", "Solitude" стали джазовыми стандартами.



В 1943 Дюк Эллингтон открыл серию концертов в нью-йоркском Карнеги-Холл исполнением четырех частной композиции "Black, Brown and Beige" (анонсированной как "Первая симфония "Дюка" Эллингтона") Этот концерт стал началом ежегодной серии, продолжавшейся до 1950 года. В 1951 состоялся концерт в театре Метрополитен-опера, на котором прозвучала эллингтоновская "Harlem Suite"; 1955 - исполнение композиции "Night Creature" в Карнеги-холле, 1957 - исполнение совместного сочинения Эллингтона и Стрэйхорна "Such Sweet Thunder" в Таун-холле.

В начале 50-х произошел единственный спад в карьере музыканта, но он был вызван причинами скорее коммерческими, чем артистическими. Несколько музыкантов оркестра покинули его, сформировав свой небольшой бэнд. Однако, уже в 1955 году состав оркестра был восстановлен, и Эллингтон снова полон сил и творческой энергии, оставаясь движущей

силой коллектива до конца своей жизни. 60-е годы - период интенсивной концертной деятельности оркестра, участия в радиопрограммах, фильмах, джазовых фестивалях, многочисленных гастролей по США, Европе, Азии и Латинской Америке.

В 1974 году у Эллингтона был диагностирован рак, и свой 75-й день рождения ему пришлось провести в больнице. Его смерть четырем неделями позже оставила огромную пустоту, которая никогда не будет заполнена.

Эволюция стиля Эллингтона тесно связана с творческой деятельностью работавших вместе с ним музыкантов-импровизаторов. Ранние записи - "Birth of Big Band Jazz" (1924) или "Trombone Blues" (1925) - еще не отличаются яркой индивидуальностью. Многие аранжировки для ансамбля "WWashingtonians" (Creole Love Call, Camp Meeting Blues и другие) обнаруживают влияние традиционного джаза (в частности, Кинга Оливера и его "Creole Jazz Band").

В 1927 Эллингтон отказался от следования привычным стандартам, начав свои смелые эксперименты в области оркестрового письма, техники композиции и аранжировки. Самобытный эллингтоновский стиль сформировался в 30-е годы, в "коттонский" период. Оркестр превратился в коллектив солистов, основным методом работы которого стало совместное композиторское творчество музыкантов, причем законченность каждой создаваемой композиции служила лишь отправной точкой для ее дальнейшего импровизаторского переосмысления.

С именами участников эллингтоновского оркестра - "Баббера" Майли, "Кути" Уильямса и Дж. "Трики Сэма" Нэнтонна - связана разработка специфических приемов игры на духовых инструментах (различные сурдинные эффекты, имитация человеческого голоса, грзул-манера -извлечение хриплых, рычащих звуков и т. п.). Отсюда возникла одна из наиболее своеобразных стилевых концепций Эллингтона - так называемый "стиль джунглей" (jungle style).

Иной тип выразительности воплотился в "стиле настроения" (mood style), отличающемся утонченностью и изысканностью оркестрового колорита, мягкой лиричностью мелодики, блюзовой окрашенностью звучания. Влияние академической музыки, тяготение к пышной красочности оркестра, виртуозности солистов, монументальности и усложненности форм ощущается в композициях "концертного стиля" (concert style). Эллингтон является также автором балетов, оперы "Boola" (1946).

Введение в джаз крупных концертных форм, совершенствование джазовой техники композиции, опыты в сфере синтеза джаза и симфонической музыки, развитие традиционных джазовых стилей и разработка целого ряда новых самобытных стилевых концепций; создание оркестра особого типа - коллектива импровизирующих солистов, использование приемов скэт-вокала и "инструментального пения" (трактовка голоса как виртуозного оркестрового инструмента), расширение и модернизация выразительных ресурсов джазового оркестра (в сфере инструментальной техники, комбинирования тембров, модальной гармонии, хроматики, политональности); обращение к латиноамериканским и африканским ритмам, эксперименты с мелодическими структурами (отказ от "квадратности" и симметричности тем-стандартов, от неизменно повторяемой гармонической схемы как основы для импровизации, применение системы звукорядных моделей, раскрепощающей мелодическую фантазию музыкантов-исполнителей) - вот далеко не полный перечень заслуг Эллингтона как джазового реформатора.

Похожие артисты: Count Basie, Jimmie Lunceford, Fletcher Henderson, Quincy Jones, Bennie Moten, Claude Thornhill, Muhal Richard, Abrams, Gil Evans, Sun Ra, Glenn Miller

Корни и влияние: Sidney Bechet, James P. Johnson, Fats Waller, Thelonious Monk, Willie "The Lion" Smith

Последователи: The Jody Grind, Toshiko Akiyoshi, Cat Anderson, Bob Brookmeyer, Stanley Cowell, Ted Dunbar, Jon Faddis, Steve Lacy, Michel Legrand, Herbie Nichols, Roswell Rudd, Art Tatum, Leon Thomas, Ross Tompkins, Randy Weston, Michael White, Horace Arnold, Giorgio Gaslini, Andre Hodeir, Eero Koivistoinen

Исполнял композиции: Irving Mills, Billy Strayhorn, Juan Tizol, Barney Bigard, Jimmy McHugh, Johnny Hodges, Bubber Miley, Dorothy Fields, Mitchell Parish, Mercer Ellington, Johnny Mercer, W.C. Handy, Harry Carney, Don George, Andy Razaf, Rex Stewart, Bob Russell, Eddie DeLange, Irving Gordon

Работал с музыкантами: Harry Carney, Johnny Hodges, Lawrence Brown, Cootie Williams, Ray Nance, Jimmy Hamilton, Russell Procope, Sonny Greer, Fred Guy, Cat Anderson, Paul Gonsalves, Barney Bigard, Juan Tizol, Sam Woodyard, Duke Ellington & His Orchestra, Billy Strayhorn, Rex Stewart, Britt Woodman, Clark Terry

Дискография (альбомы):

- 1927 Flaming Youth /RCA
- 1928 Jubilee Stomp/Bluebird
- 1932 Duke Ellington Presents Ivie Anderson/Columbia
- 1938 Blue Light/Columbia
- 1940 Sophisticated Lady /RCA
- 1940 In a Mellotone/RCA
- 1944 Black, Brown and Beige (1944-1946 Band.../Columbia
- 1947 Daybreak Express/RCA
- 1950 Masterpieces by Ellington/Columbia
- 1951 Ellington Uptown/Columbia
- 1951 Hi-Fi Ellington Uptown/CBS
- 1952 Seattle Concert [live]/RCA
- 1953 The Pasadena Concert (1953) [live]/GNP
- 1953 Premiered by Ellington/Capitol
- 1953 The Duke Plays Ellington/Capitol
- 1953 Piano Reflections/Capitol
- 1953 Ellington '55/Capitol
- 1953 Ellington Showcase/Capitol
- 1953 Duke Ellington Plays the Blues/RCA
- 1954 Dance to the Duke!/Capitol
- 1954 Duke Ellington Plays/Allegro
- 1955 Duke's Mixture/Columbia
- 1955 The Duke and His Men/RCA
- 1956 Duke Ellington and the Buck Clayton... [live]/Columbia
- 1956 Duke Ellington and the Buck Clayton... [live]/Columbia
- 1956 Ellington at Newport [live]/Columbia
- 1956 A Drum Is a Woman/Columbia
- 1956 Al Hibbler with the Duke/Columbia
- 1957 Such Sweet Thunde /Sony Special P

-
- 1957 Ella Fitzgerald/The Duke Ellington Songbook/Verve
 - 1957 Indigos/Columbia
 - 1958 Black, Brown & Beige [1999] [live]/Columbia/Legacy
 - 1958 Brown, Black and Beige/Columbia
 - 1958 Blues in Orbit/Columbia
 - 1958 Black, Brown & Beige /Tristar
 - 1958 Duke Ellington at the Bal Masque/Columbia
 - 1958 Cosmic Scene: Duke Ellington's Spacemen/Sony France
 - 1958 Newport Jazz Festival (1958) [live]/Columbia
 - 1958 Blues Summit/Verve
 - 1958 Side by Side Verve
 - 1958 Jazz at the Plaza, Vol. 2/Columbia
 - 1958 Duke Ellington at His Very Best/RCA Victor
 - 1959 Jazz Party/Mobile Fidelity
 - 1959 The Ellington Suites/Original Jazz
 - 1959 Anatomy of a Murder/Rykodisc
 - 1959 Festival Session [live]/Columbia
 - 1960 The Nutcracker Suite/Columbia
 - 1960 Three Suites/Columbia
 - 1960 Piano in the Background/Columbia
 - 1960 Swinging Suites by Edward E. & Edward G./Columbia
 - 1960 Peer Gynt Suite / Suite Thursday/Columbia
 - 1960 Paris Blues/United Artists
 - 1961 Piano in the Foreground/Columbia
 - 1961 First Time! the Count Meets The Duke/Columbia
 - 1962 All American/Columbia
 - 1962 Midnight in Paris/Columbia
 - 1962 Duke Ellington Meets Coleman Hawkins/MCA
 - 1962 Money Jungle/Blue Note
 - 1962 Duke Ellington and John Coltrane/MCA
 - 1962 Will Big Bands Ever Come Back?/Reprise
 - 1962 Afro-Bossa/Musicraft
 - 1962 Featuring Paul Gonsalves/Original Jazz
 - 1963 The Great Paris Concert [live]/Atlantic
 - 1963 The Symphonic Ellington/Musicraft
 - 1963 The Duke Ellington Jazz Violin Session/Atlantic
 - 1964 Hits of the Sixties: This Time by Ellington/Reprise
 - 1964 Ellington '65/Reprise
 - 1964 The Original Score from Walt Disney's Mary.../Reprise
 - 1965 Concert in the Virgin Islands [live]/Discovery
 - 1965 The Duke at Tanglewood [live]/RCA

- 1965 Jumpin' Punkins/RCA
- 1965 Concert of Sacred Music [live]/RCA
- 1966 Duke Ellington (1966)/Reprise
- 1966 Orchestral Works/MCA
- 1966 The Pianist Original/ Jazz
- 1966 Ella & Duke at the Cote D'azur/Verve
- 1966 Soul Call/Verve
- 1967 The Popular Duke Ellington/RCA
- 1967 Intimacy of the Blues/Original Jazz
- 1967 Johnny Come Lately/RCA
- 1967 North of the Border in Canada/Decca
- 1967 And His Mother Called Him Bill/RCA
- 1968 Yale Concert [live]/Original Jazz
- 1968 Latin American Suite/Original Jazz
- 1968 Second Sacred Concert [live]/Prestige
- 1969 Up in Duke's Workshop/Original Jazz
- 1969 The Intimate Ellington/Original Jazz
- 1969 Pretty Woman/RCA
- 1969 Standards: Live at the Salle Pleyel/JMY
- 1970 New Orleans Suite/Atlantic
- 1971 The Afro-Eurasian Eclipse/Original Jazz
- 1971 Toga Brava Suite/Blue Note
- 1973 Eastbourne Performance [live]/RCA
- 1973 Collages/MPS
- 1976 Duke Ellington's Third Sacred Concert [live]/RCA
- 1991 Carnegie Hall 11/13/48 [live]/Vintage Jazz C
- 1994 Live at the Greek 9/23/66 / Status
- 1995 70th Birthday Concert [live]/Blue Note
- 2000 Swingin' with the Duke/Varese
- 2000 Jazz Festival, Vol. 2 [live]/Storyville
- Don't Get Around Much Anymore/Columbia
- Solitude/Columbia
- Take the "A" Train /Columbia
- Plays Duke Ellington/RCA
- Duke Ellington /Riverside 1939-1940: Cruisin' with Cab Calloway / Flying Fish

Дискография (компиляции):

- 1924 The Complete Edition, Vol. 1 (1924-1926)/Masters of Jaz
- 1924 The 1924-1926: Birth of a Band, Vol. 1/EPM
- 1924 The Complete Recordings (1924-1928) / Accordx
- 1925 Complete, Vol. 1: 1925-1928/Columbia

- 1926 The Duke/London
- 1926 The Birth of Big Band Jazz/Riverside
- 1926 Jazz Heritage: Brunswick/Vocalion Rarities/MCA
- 1926 Early Ellington: The Complete Brunswick.../Decca
- 1926 The Beginning, Vol. 1/Decca
- 1926 The Brunswick Recordings, Vol. 1 (1926-1929)/MCA
- 1926 The Complete Edition, Vol. 2 (1926-1927)/Masters of Jazz
- 1926 Jazz Heritage: Duke Ellington: The Beginning.../MCA
- 1927 The Works of Duke, Vols. 1-5/RCA
- 1927 Okeh Ellington/Columbia
- 1927 Rockin' in Rhythm [Jazz Hour] /ASV/Living Era
- 1927 Early Ellington (1927-1934)/Bluebird
- 1927 Mood Indigo [Columbia]/Pro Arte
- 1927 1927-1928 /Classics
- 1927 Jungle Nights in Harlem /Bluebird
- 1927 Great Original Performances 1927-1934 / Mobile Fidelity
- 1927 Jungle Style (1927-1938) / Black & Blue
- 1927 Playing the Blues (1927-1939)/Black & Blue
- 1927 Sophisticated Ellington /RCA
- 1927 Duke Ellington (1927-1934)/Nimbus
- 1928 1928/Classics
- 1928 Hot in Harlem, Vol. 2/Decca
- 1928 Greatest Hits /RCA Victor
- 1928 Complete, Vol. 2: 1928-1930/Columbia
- 1928 Jazz CocktailASV/Living Era
- 1928 1928-1929/Classics
- 1928 Blackbirds of Duke Ellington/Sutton
- 1929 The Brunswick Era, Vol. 2 (1929-1931)/MCA
- 1929 Big Bands/Time-Life Music
- 1929 1929/Classics
- 1929 1929-1930/Classics
- 1929 Jazz Heritage: Duke Ellington, Vol. 3:.../Decca
- 1929 Cotton Club Stomp /Biograph
- 1929 The Jungle Band: Brunswick Era, Vol. 2.../Decca
- 1929 Duke Ellington Film Shorts/Biograph
- 1929 Happy Birthday Duke!/Laserlight
- 1930 The Complete, Vol. 3: 1930-1932
- 1930 1930/Classics
- 1930 1930, Vol. 2/Classics
- 1930 Early Duke Ellington/Everest
- 1930 Works of Duke, Vols. 6-10/RCA

- 1930 Swing (1930-1938)/BBC
- 1930 1930-1931/Classics
- 1931 1931-1932/Classics
- 1932 Duke Ellington and His Great Vocalists.../Legacy/Columbia
- 1932 Reflections in Ellington/Everybody's
- 1932 Complete, Vol. 4: 1932
- 1932 Solos, Duets and Trios/Bluebird
- 1932 The Brunswick Sessions, Vol. 1 (1932)/Jazz Info
- 1932 The Brunswick Sessions, Vol. 2 (1932-1935)/Jazz Info
- 1932 The Brunswick Sessions, Vol. 3 (1932-1935)/Jazz Info
- 1932 1932-1933/Classics
- 1932 Complete, Vol. 5: 1932-1933/Columbia
- 1933 British Connexion/Jazz Unlimited
- 1933 Complete, Vol. 6: 1933-1936/Columbia
- 1933 In Hollywood: on the Air [live]/MAX
- 1934 Duke's Men: The Small Groups, Vol. 1/Columbia
- 1936 Complete, Vol. 7: 1936-1937/Columbia
- 1936 Back Room Romp/Portrait
- 1937 Complete, Vol. 8: 1937/Columbia
- 1937 Vol. 3/Everest
- 1937 Complete, Vol. 9: 1937/Columbia
- 1937 Complete, Vol. 10: 1937-1938/Columbia
- 1937 At the Cotton Club [Jazz Panorama] [live]/Jazz Panorama
- 1938 Duke Ellington 1938/Smithsonian
- 1938 Duke's Men: The Small Groups, Vol. 2/CBS
- 1938 Complete, Vol. 11: 1938/Columbia
- 1938 Complete, Vol. 12: 1938/Columbia
- 1938 Complete, Vol. 13: 1938-1939/Columbia
- 1938 Braggin' in Brass: The Immortal 1938 Years/Portrait
- 1939 Complete, Vol. 14: 1939/Columbia
- 1939 Through the Roof/Drive Archive
- 1939 In Boston 1939-1940 [live]/Jazz Unlimited
- 1939 Complete, Vol. 15: 1939-1940/Columbia [Fren
- 1939 1939 [Smithsonian]/Smithsonian
- 1939 The Blanton-Webster Band/Bluebird
- 1940 The Indispensable Duke Ellington, Vol. 5-6.../RCA
- 1940 Jimmy Blanton Years/Queen
- 1940 Works of Duke, Vols. 11-15/RCA
- 1940 The Great Ellington Units/RCA
- 1940 1940 Fargo Concert [live]/Jazz Society
- 1940 At Fargo [live]/Book of the Mo

- 1940 Duke Ellington Fargo Encores (1940)/Jazz Guild
- 1940 Fargo 1940, Vol. 2 [live]/Tax
- 1940 Fargo ND, November 7, 1940 [live]/Vintage Jazz
- 1940 Fargo, North Dakota [live]/Vintage Jazz C
- 1940 Fargo 1940, Vol. 1 [live]/Tax
- 1940 Duke Ellington (1940)/Smithsonian
- 1941 Take the "A" Train: The Legendary.../Vintage Jazz
- 1941 1941 Classics/Alamac
- 1941 Sophisticated Lady [Bluebird]/Bluebird
- 1941 The Works of Duke, Vols. 16-20/RCA
- 1941 Duke Ellington (1941)/Smithsonian
- 1943 The Carnegie Hall Concerts (January 1943) [live]/Prestige
- 1943 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 1:.../Circle
- 1943 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 2:.../Circle
- 1943 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 1:.../Circle
- 1943 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 3:.../Circle
- 1943 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 4:.../Circle
- 1943 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 5:.../Circle
- 1943 At Carnegie Hall [live]/Everest
- 1944 Black, Brown & Beige [RCA Box]/Bluebirdx
- 1944 1944-1945/Classics
- 1944 The Carnegie Hall Concerts (December 1944) [live]/Prestige
- 1945 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 6:.../Circle
- 1945 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 7:.../Circle
- 1945 An Evening with Duke Ellington: Philharmonic... [live]/Giants of Jazz
- 1945 The Works of Duke, Vols. 21-24/RCA
- 1945 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 8:.../Circle
- 1945 Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 9:.../Circle
- 1945 Duke Ellington: October 20, 1945/Queendisc
- 1945 A Date with the Duke, Vols. 1-6 [live]/Fairmount
- 1946 The Carnegie Hall Concerts (January 1946) [live]/Prestige
- 1946 The Great Chicago Concerts [live]/Music Masters
- 1946 The Uncollected Duke Ellington & His.../Hindsight
- 1946 Uncollected Duke Ellington & His Orchestra,.../Hindsight
- 1946 The Uncollected Duke Ellington & His.../Hindsight
- 1946 The Uncollected Duke Ellington & His.../Hindsight
- 1946 The Uncollected Duke Ellington & His.../Hindsight
- 1946 The Golden Duke/Prestige
- 1946 Sir Duke/Drive Archive
- 1946 Duke Ellington's Orchestra/Laserlight
- 1946 Happy-Go-Lucky Local/Musicraft

- 1946 Duke Ellington & His World Famous Orchestra.../Hindsightx
- 1947 The Uncollected Duke Ellington & His.../Hindsight
- 1947 The Complete Duke Ellington (1947-1952)/CBS Francex
- 1947 The Complete Duke Ellington, Vol. 1 (1947)/CBS
- 1947 The Complete Duke Ellington, Vol. 2.../CBS
- 1947 Liberian Suite/Sony France
- 1947 The Carnegie Hall Concerts (December 1947) [live]/Prestige
- 1947 Mood Ellington/Columbia
- 1947 The Complete Duke Ellington, Vol. 5/CBS
- 1948 The Carnegie Hall Concerts (November 1948) [live]/Vintage Jazz
- 1948 Cornell University Concert [live]/Music Masters
- 1949 The Complete Duke Ellington, Vol. 3.../CBS
- 1949 The 1949 Band Salutes Ellington '90/Marlor Product
- 1949 Duke Ellington: The Fabulous Forties, Vol. 2/Rarities
- 1949 Duke Ellington: The Fabulous Forties, Vol. 1/Rarities
- 1950 Great Times! Piano Duets with Billy Strayhorn/Original Jazz
- 1950 Live in Paris (1959)/Affinity
- 1950 Ellingtonia, Vol. 1/Brunswick
- 1950 Ellingtonia, Vol. 2/Brunswick
- 1951 The Complete Duke Ellington, Vol. 4.../CBS
- 1951 West Coast Tour/Jazz Bird
- 1951 Duke Ellington's Greatest/Victor
- 1951 Uptown/Columbia
- 1951 Duke Ellington's Coronets/Mercer
- 1952 Duke Ellington, Vol. 1/Stardust
- 1952 1952 Seattle Concert [live]/Bluebird
- 1952 Two Great Concerts [live]/Festival
- 1952 The Duke Is on the Air at the Blue Note [live]/Aircheck
- 1952 Live at the Blue Note [1952]/Bandstand
- 1952 At Birdland 1952 [live]/Jazz Unlimited
- 1952 This Is Duke Ellington and His Orchestra/RCA
- 1952 Duke Ellington from the Blue Note [live]/Jazz Anthology
- 1952 First Annual Tour of the Pacific Northwest [live]/Smithsonian/Fo
- 1953 Sophisticated Lady [Jazz Society]/Jazz Society
- 1953 Showcase/Trio
- 1953 The Complete Capitol Recordings of Duke.../Mosaicx
- 1953 Jazz Profile/Capitol
- 1953 The Rare Broadcast Recordings [live]/Jazz Anthology
- 1953 Happy Birthday, Duke! the Birthday Sessions,.../Laser Lightx
- 1953 One Night Stand with Duke Ellington/Joyce
- 1953 We Love You Madly/Pickwick

- 1954 In Hamilton [live]/Radiex
- 1954 Los Angeles Concert (1954) [live]/GNP
- 1954 Ellington's Greatest/RCA Victor
- 1955 The Washington D.C. Armory Concert [live]/Jazz Guild
- 1956 Duke (1956-1962), Vol. 3/CBS
- 1956 Blue Rose/Sony France
- 1956 Duo/Victor
- 1956 The Bethlehem Years, Vol. 1/Bethlehem
- 1956 Duke Ellington (1956)/Charly
- 1956 Duke Ellington Presents/Fantasy
- 1956 Private Collection, Vol. 1: Studio Sessions,.../Saja
- 1956 Duke (1956-1962), Vol. 1/CBS
- 1956 First Annual Connecticut Jazz Festival [live]/IAJRC
- 1956 Duke Ellington: The Private Collection,.../Atlantic
- 1956 Here's the Duke/Columbia
- 1956 Historically Speaking: The Duke/Bethlehem
- 1957 Private Collection, Vol. 7: Studio Sessions,.../Atlantic
- 1957 Private Collection, Vol. 8: Studio Sessions,.../Atlantic
- 1957 The Private Collection, Vol. 7: Studio.../Saja
- 1957 The Private Collection, Vol. 8: Studio.../Saja
- 1957 Happy Reunion/Doctor Jazz
- 1957 All Star Road Band, Vol. 2/Doctor Jazz
- 1957 Satin Doll/Columbia
- 1957 Live at the 1957 Stratford Festival/Music & Arts
- 1957 The Girl's Suite and the Perfume Suite/Columbia
- 1958 Private Collection, Vol. 2: Dance Concerts,... [live]/Lefrak-Moelis
- 1958 Private Collection, Vol. 6: Dance Dates,... [live]/Atlantic
- 1958 Private Collection, Vol. 2: Dance Concerts,... [live]/Atlantic
- 1958 The Private Collection, Vol. 2: Dance... [live]/Saja
- 1958 The Private Collection, Vol. 6: Dance Dates,... [live]/Saja
- 1958 At the Blue Note in Chicago [live]/Vogue
- 1958 Duke Ellington and Orchestra [Ron-Lette]/Ron-Lette
- 1958 Duke Ellington at Tanglewood/Camden
- 1958 In Concert at the Pleyel Paris, 1958, Pt. 1 [live]/Magic
- 1958 In Concert at the Pleyel Paris, 1958, Pt. 2 [live]/Magic
- 1959 Back to Back/Verve
- 1959 Ellington Moods/Sesac
- 1959 Ellington '59 [live]/Fairmont
- 1959 The Duke's D.J. Special/Fresh Sound
- 1959 Newport Jazz Festival (1959) [live]/EmArcy
- 1959 At His Very Best: Duke Ellington/RCA

- 1959 Live at the Blue Note [1959]/Roulette
- 1959 Duke (1956-1962), Vol. 2/CBS
- 1959 Jazz Heritage: Duke Ellington, Vol. 2: Hot.../DL
- 1959 Duke Ellington at the Cotton Club/Camden
- 1960 In Concert 1960 [live]/Hindsight
- 1960 Unknown Session/Columbia
- 1960 Hot Summer Dance/Red Baron
- 1960 Monterey Jazz Festival, Vol. 2 [live]/Status
- 1961 The Duke Ellington: Louis Armstrong Years/Roulette
- 1961 S.R.O.L./RCA
- 1962 Duke Ellington / Johnny Hodges/Storyville
- 1962 Masters of Jazz, Vol. 6/Storyville
- 1962 The Indispensable Duke Ellington/RCA
- 1962 The Feeling of Jazz/Black Lion
- 1962 New Mood Indigo/Doctor Jazz
- 1962 Private Collection, Vol. 3: Studio Sessions,.../Lefrak-Moelis
- 1962 The Private Collection, Vol. 3: Studio.../Unidisc
- 1962 The Great Tenor Encounters/Impulse!
- 1962 Reevaluations: The Impulse Years/ABC/Impulse
- 1962 Recollections of the Big Band Era/Atlantic
- 1962 The Reprise Studio Recordings/Mosaic
- 1962 Jazz Heritage: Duke Ellington, Vol. 4:.../Saja
- 1963 The Great London Concerts [live]/Music Masters
- 1963 Greatest Hits [CBS Special Products]/Reprise
- 1963 Private Collection, Vol. 4: Studio Sessions,.../Saja
- 1963 My People/Red Baron
- 1963 The Ellington Era, Vol. 1/Columbia
- 1963 In the Uncommon Market/Pablo
- 1964 Duke Ellington's "My People"/Contact
- 1964 Harlem/Pablo
- 1964 New York Concert: in Performance at Columbia... [live]/Music Masters
- 1964 All Star Road Band, Vols. 1 & 2/Doctor Jazz
- 1964 The Ellington Era, Vol. 2/Columbia
- 1964 Live at Carnegie Hall (1964), Vol. 1/New Sound Plan
- 1964 Live at Carnegie Hall (1964), Vol. 2/New Sound Plan
- 1964 Jazz Group (1964)/Jazz Anthology
- 1965 Berlin '65, Paris '67 [live]/Pablo
- 1965 Private Collection, Vol. 10: Studio.../Atlantic
- 1965 The Private Collection, Vol. 10: Studio.../Saja
- 1965 Duke Ellington (1965-1972)/Music Masters
- 1965 Never-Before-Released Recordings/Music Masters

-
- 1965 1965 Revisited/Affinity
 - 1966 The Great Duke Ellington/Premier
 - 1966 Duke Ellington [Europa]/Europa
 - 1966 The Far East Suite (Special Mix)/Bluebird
 - 1966 The Far East Suite/Bluebird
 - 1966 Cool Rock/Laserlight
 - 1967 Live in Italy, Vol. 1/Jazz Up
 - 1967 Live at the Rainbow Grill/Moon
 - 1967 Live in Italy, Vol. 2/Jazz Up
 - 1968 Private Collection, Vol. 5: The Suites, New.../Lefrak-Moelis
 - 1968 The Private Collection, Vol. 5: The Suites,.../Atlantic
 - 1968 Private Collection, Vol. 9: Studio Sessions,.../Atlantic
 - 1968 The Private Collection, Vol. 9: Studio.../Saja
 - 1969 Seventieth Birthday Concert [live]/Solid State
 - 1969 English Concerts (1969 and 1971) [live]/Sequel
 - 1969 April in Paris/West Wind
 - 1970 With the Cincinnati Symphony Orchestra/Decca
 - 1972 This Is Duke Ellington/RCA
 - 1972 Monologue/CBS French
 - 1972 Live at the Whitney/Impulse!
 - 1972 This One's for Blanton/Pablo
 - 1973 The Duke's Big Four/Pablo
 - 1975 The World of Duke Ellington/Columbia
 - 1975 The Greatest Jazz Concert in the World [live]/Pablo
 - 1976 Duke Ellington in Hollywood: On the Air [live]/Unique
 - 1976 Duke Ellington with Django Reinhardt:.../Prima
 - 1976 Duke Ellington: Love You Madly/Vee-Jay
 - 1976 Duke Ellington: The Jimmy Blanton Years/Queendisc
 - 1976 Homage to Ellington in Concert [live]/Golden Crest
 - 1976 Stewart/Taylor/Bigard/Tizol: The Ellingtonians Trip
 - 1976 Duke Ellington [Jazz Panorama]/Jazz Panorama
 - 1976 Royalty/Allegiance
 - 1977 Tribute to Ethel Waters/Bainbridge
 - 1977 The Clothed Woman in "Mirage: Avant-Garde.../New World
 - 1977 The Carnegie Hall Concerts (January 1946) [live]/Fantasy
 - 1977 The Carnegie Hall Concerts (December 1947) [live]/Fantasy
 - 1978 The Many Moods of Duke Ellington/RCA
 - 1979 Giants of Jazz/Time-Life
 - 1980 Symphony in Black/Smithsonian
 - 1980 The Transcription Years Tax
 - 1981 Lullaby of Birdland/Intermedia

- 1981 Sophisticated Duke/Intermedia
- 1982 Suite Thursday / Controversial Suite /.../Columbia
- 1985 The Carnegie Hall Concerts [live]/Musicraft
- 1985 S.R.O./Things Ain't the Way They Used To Be/LRC
- 1987 A Date with the Duke, Vols. 37-39 [live]/Meritt
- 1987 Drop Me Off at Harlem/TQ
- 1987 Play 22 Original Big Band Hits/Vanguard
- 1987 Private Collection, Vol. 3: Studio Sessions,.../Atlantic
- 1988 Duke Ellington & His Orchestra Play 22.../Hindsight
- 1988 Original RecordingsPair
- 1988 The Music of Duke Ellington and Billy.../Stash
- 1989 1940 & 1966-1967/Delta
- 1989 Newport Jazz Festival Suite [live]/Columbia
- 1989 Symphonic Works (4)/Music Masters
- 1989 Ellington '56/Charly
- 1989 Duke Ellington 1947-1952, Vols. 1-4/Sonyx
- 1989 The Best of Duke Ellington [Capitol]/Capitol
- 1990 Duke Ellington [Fantasy]/Fantasy
- 1990 A Celebration O/Fantasy
- 1990 The Minor Goes Muggin'Jazz World
- 1991 Jazz Hour/Huub
- 1991 Swing Back with Duke Ellington/Just For The RCA
- 1991 It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That.../Columbia
- 1991 The I Like Jazz: The Essence of Duke.../Columbia
- 1991 The Best of Duke Ellington and His Famous.../Capitol
- 1991 Reminiscing in Tempo/Columbia
- 1991 20 Golden Pieces of Duke Ellington/Bulldog
- 1991 Bugle Call Rag/Alshire
- 1991 Duke Ellington (1933-1941)/Jazz Roots
- 1991 Compact Jazz: Duke Ellington and Friends/Polydor
- 1991 Do Nothin' 'til You Hear from Me/ Intermedia
- 1992 The Young Duke/Pearl Flapper
- 1992 Duke Ellington & His Orchestra [ASV/Living.../ASV/Living Era
- 1992 Best of Duke Ellington [Sound Solutions]/Sound Solution
- 1992 Giants of the Big Band Era: Duke Ellington/Pilz
- 1992 Sophisticated Lady (Duke's Greatest Hits)/Classic Jazz
- 1992 Best of Duke Ellington: Original Capitol.../Curb
- 1992 Jazz 'round MidnightPoly/Gram
- 1993 Stereo Reflections in EN
- 1993 Suite from "The River"/Chandos
- 1993 American Songbook Series: Duke Ellington/Smithsonian

-
- 1994 Verve Jazz Masters, Vol. 4/Verve
 - 1994 Indispensable Duke Ellington, Vol. 5-6.../RCA
 - 1994 Indispensable Duke Ellington, Vol. 7-8.../RCA
 - 1994 Indispensable Duke Ellington, Vol. 11-12.../RCA
 - 1994 16 Most Requested Songs/Columbia
 - 1994 Battle of Swing/Alshire
 - 1994 Duke Ellington [Pickwick]/Pickwick
 - 1994 The Best of the Big Bands/Hollywood
 - 1994 Hi-Fi Ellington/Tristar
 - 1994 Beyond Category Smithsonian/RC
 - 1994 Millenium Anthology/Millenium
 - 1994 Greatest Hits [AMW]/Amw
 - 1994 Live at Newport 1958/Sony
 - 1994 Swing 1930-38, Vol. 2/ABC
 - 1994 1927-1934/ABC
 - 1994 1938, Vol. 1/Classics
 - 1994 1938-1939/Classics
 - 1994 1939 [Classics]/Classics
 - 1994 1938, Vol. 3/Classics
 - 1995 Indispensable Duke Ellington, Vol. 1-2.../RCA
 - 1995 Indispensable Duke Ellington, Vol. 3-4.../RCA
 - 1995 Europe 1965 [live]/RTE
 - 1995 1927-1929, Vol. 3/Masters of Jaz
 - 1995 1928, Vol. 4/Masters of Jaz
 - 1995 1929, Vol. 6/Masters of Jaz
 - 1995 1924-1930/Classics
 - 1995 The Music of Duke Ellington/Sony Special P
 - 1995 1928, Vol. 5/Masters of Jaz
 - 1995 Blue Note New York/Canby
 - 1995 From the Southland Cafe: Boston 1940 [live]/Musidisc
 - 1995 The Indispensable Duke Ellington, Vol. 11-12.../RCA
 - 1995 1924-1928, Vols. 1-5/Masters of Jazx
 - 1995 Passion Flower/Moon
 - 1995 Duke Ellington [Best of Jazz]/Best of Jazz
 - 1995 From the Blue Note: Chicago 1952/Musidisc
 - 1995 1940-1941/Classics
 - 1995 Meadowbrook to Manhattan/Black Label
 - 1995 At the Cotton Club [Sandy Hook] [live]/Sandy Hook
 - 1995 The Best of Duke Ellington [CEMA]/Cema Special M
 - 1995 I'm Beginning to See the Light/Westwind
 - 1995 Duke Ellington 1924-1930/Qualiton

- 1995 His Greatest Recordings 1927-1941 Best Of Jazz/S
- 1995 1939-1940 Classics/Quali
- 1996 Caravan/Richmond
- 1996 The Essential Recordings/Le Jazz
- 1996 Ellington 1956/Le Jazz
- 1996 Monterey Jazz Festival, Vol. 1 [live]/Status
- 1996 Duke Ellington & His Famous Orchestra.../Forlane
- 1996 Tootin'Drive Archive
- 1996 Collection/Boxsets
- 1996 Black & Tan Fantasy/EPM Musique
- 1996 Black Beauty, Vol. 3/EPM Musique
- 1996 Cotton Club Stomp 1929/EPM Musique
- 1996 Creole Rhapsody, Vol. 11/EPM Musique
- 1996 Harlemania 1928-29, Vol. 5/EPM Musique
- 1996 Moocho, Vol. 4/EPM Musique
- 1996 Mood Indigo 1930, Vol. 9/EPM Musique
- 1996 Rockin in Rhythm, Vol. 10: Duke Ellington.../EPM Musique
- 1996 Wall Street Wail 1929, Vol. 7/EPM Musique
- 1996 In the Twenties/EPM Musique
- 1996 Jungle Blues 1929-30, Vol. 8/EPM Musique
- 1996 Masterpieces, Vol. 2/EPM Musique
- 1996 Golden Hits/Intercontinent
- 1996 Hommage a Duke/Tristar
- 1996 The Best of Early Ellington/Decca
- 1996 Ellingtonia/Fat Boy
- 1996 Take the "A" Train [Prime Cuts]/Sony Legacy
- 1996 At Basin Street East [live]/Music & Arts
- 1996 Echoes of the Jungle 1931-1932, Vol. 12/EPM Musique
- 1996 Best of Duke Ellington, Vol. 1/Charly Budget
- 1996 Duke Ellington [Allegiance]/Allegiance
- 1996 This Is Jazz, Vol. 7/Sony
- 1996 American Legends #8/LaserLight
- 1996 Uptown Downbeat/Avid
- 1996 1929, Vol. 8/Masters of Jaz
- 1996 Cotton Club, Vol. 1: 1938 [live]/Jazz Archives
- 1996 Cotton Club, Vol. 2: 1938 [live]/Jazz Archives
- 1996 Generation of Mood/Parade/Koch In
- 1996 More Duke Ellington Greatest Hits/RCA
- 1996 Keep it Movin'/Collector's Ed
- 1996 Jump for Joy, Vol. 2/Jazz Hour
- 1996 1924-1927/Classics

-
- 1996 1933/Classics
 - 1996 1933-1935/Classics
 - 1996 1935-1936/Classics
 - 1996 1936-1937/Classics
 - 1996 1937/Classics
 - 1996 1937, Vol. 2/Classics
 - 1996 1938, Vol. 2/Classics
 - 1996 1939, Vol. 2/Classics
 - 1996 1940/Classics
 - 1996 1940, Vol. 2/Classics
 - 1996 1941/Classics
 - 1996 1942-1944/Classics
 - 1996 Jazz After Dark: Great Songs/Public Music
 - 1996 Hollywood Hangover/Collector's Ed
 - 1996 How Do You Duke/Jazz World
 - 1996 Things Ain't the Way They Used to Be/LRC
 - 1997 Cornell University: Second Set [live]/Music Master
 - 1997 Jack the Bear/Master Series
 - 1997 1945/Classics
 - 1997 Duke Ellington Songbook/Concord Jazz S
 - 1997 Play the Blues Back to Back/Polygram
 - 1997 Duke Ellington [Eclipse]/Eclipse Music
 - 1997 Revue Collection/Revue Collecti
 - 1997 Strayhorn Touch/BMG Special Pr
 - 1997 Greatest HitsColumbia/Legac
 - 1997 1929-1930, Vol. 9/Masters of Jaz
 - 1997 1945, Vol. 2/Classics
 - 1997 The Private Collection [Import]/KAZ
 - 1997 Mellow/Camden
 - 1998 Original Jazz Performances/Nimbus
 - 1998 Priceless Jazz/GRP
 - 1998 At the Cotton Club [Special] [live]/Special Music
 - 1998 Saratoga Swing/Empress
 - 1998 This Is Jazz, Vol. 36: Plays Standards/Sony
 - 1998 1945-1946/Classics
 - 1998 Gold Collection [Retro]/Retro Music
 - 1998 Concert 1960 [live]/Hindsight
 - 1998 1958/Malaco Jazz Cl
 - 1998 A Portrait of Duke Ellington/Gallerie
 - 1998 Takin' the A Train [Delta]/Delta
 - 1998 Essential Ellington/Deltax

- 1998 Le Jazz de A A Z/BMG Internatio
- 1998 Planet Jazz [France]/BMG Internatio
- 1998 Gold Collection [Fine Tune]/Fine Tune
- 1998 All the Duke's Men: Greatest Ellington/Indigo
- 1998 Paris Jazz Concert, Vol. 1-2 [live]/Malaco
- 1999 1946/Classics
- 1999 In the Thirties, Vol. 1/EPM Musique
- 1999 Live at the 1956 Stratford Festival/Music & Arts
- 1999 Masters/Cleopatra
- 1999 Jazz Archives: Ellington/Century Vista
- 1999 Live at Carnegie Hall 12-11-43/Madacy
- 1999 Duke Ellington, Vol. 10: 1930/Masters of Jaz
- 1999 Prelude to a Kiss [Nostalgia]/Nostalgia
- 1999 Centenary Collection Carrying Case/Music Masterx
- 1999 Centenary Collection Slipcase Edition/Music Master
- 1999 Live: Concert at the Forum Hamilton Ontario/Radiex Music
- 1999 Private Collection [Import Box]/Importx
- 1999 The Best of the Duke Ellington Centennial.../RCA
- 1999 V-Disc Recordings/Collector's Ch
- 1999 Centennial Edition: Complete RCA Victor.../RCAX
- 1999 At Newport 1956 Complete [live]/Sony
- 1999 In the FortiesASV/Living Era
- 1999 The Centenary Celebration 1999, Vol. 1/Lousiana Red H
- 1999 The Centenary Celebration 1999, Vol. 2/Lousiana Red H
- 1999 The Jeep Is Jumpin' [Magnum]/Magnum
- 1999 Anniversary/Masters Of Jaz
- 1999 Duke's Joint [live]/Buddah
- 1999 Beyond Category: The Musical Genius of Duke.../Buddah
- 1999 Classic Duke Ellington/Charly
- 1999 The English Concert [live]/BGO
- 1999 Complete Standard Transcriptions/Drg
- 1999 Live in Hamilton, Ontario Canada/Music & Arts
- 1999 Forever Gold/St. Clair
- 1999 1946-1947/Melodie Jazz C
- 1999 Cocktail Hour/Columbia River
- 1999 In Sweden 1973 [live]/Caprice
- 1999 100 Anniversaire/Epm Musiquex
- 1999 Centenary Celebration 1999, Vol. 3/Louisiana Red
- 1999 Essential Masters of Jazz
- 1999 Duke Ellington, Voln 1: Live/J-Bird
- 1999 Duke Ellington, Vol. 2: Live/J-Bird

-
- 1999 Legends of the 20th Century/Capitol
 - 1999 The Ellington Legacy/Varese
 - 1999 Centenary Celebration, Vol. 1-3/Louisiana Red
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 1: Ballads/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 2: Blues/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 3: Composer/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 4: Dance/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 5: Friends/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 6: Jungle/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 7: Ladies/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 8: New York/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 10: Portraits/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 11: Soloists/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 12: Swing/MJCDx
 - 1999 Duke Ellington, Vol. 13: Vocal/MJCDx
 - 2000 Falling In Love With Duke Ellington/RCA
 - 2000 Mood Indigo [Prestige]/Prestige Jazz
 - 2000 Rockin' in Rhythm []/Early Bird
 - 2000 Mood Indigo [Jazzterdays]/Jazzterdays
 - 2000 The Duke: The Essential Recordings.../Columbiax
 - 2000 Cotton Club Stomp
 - 2000 Duke Ellington: 1947/Melodie Jazz C
 - 2000 Les IncontournablesWea /Internatio
 - 2000 Highlights from the Duke Ellington.../RCA
 - 2000 I'm Beginning to See the Light: The Complete.../RCA
 - 2000 The Best of the Complete Duke Ellington RCA.../RCA
 - 2000 Duke of Jazz/Our World
 - 2000 Paris Jazz Concert, Vol. 2: October 29, 1958 [live]/Malaco
 - America Swings: The Great Duke Ellington/Hindsight
 - C-Jam Blues/CEMA
 - Big Band Treasures, Vol. 1/Dcc
 - Big Band Treasures, Vol. 2/Dcc
 - Gold Collection [Deja Vu]/Deja Vu
 - Orchestra/Ejz
 - Jazz at the Plaza/Sony France
 - Big Band Dance Party/Top
 - Take the "A" Train [Trace]/Trace
 - Uncollected Duke Ellington & His Orchestra,.../Vanguard
 - Ellington Jazz Party/CBS Special Pr
 - Jazz Heritage: Duke Ellington, Vol. 3:.../MCA Special Pr
 - Jazz Heritage: Duke Ellington: The Beginning... /MCA

- Rockin' in Rhythm, Vol. 3/MCA
- Classic Transcriptions/Affinity
- Live/Affinity
- Paris Jazz Party/Affinity
- Jeep is Jumpin'/Affinity
- Duke Ellington and His Orchestra, Vol. 2.../Classics
- Best of Duke Ellington: 1924-1929/Jazz Archives
- Black and Tan Fantasy, Vol. 2/EPM
- Blue Feeling/Past Perfect
- Duke Ellington & His Famous Orchestra, 1941.../Soundies
- The Duke at His Best/Empire Music
- The Best of Duke Ellington [Pablo]/Pablo
- The Piano Album/Capitol
- Happy Birthday, Duke! the Birthday Sessions,.../Laserlight
- Happy Birthday, Duke! the Birthday Sessions,.../Laserlight
- Happy Birthday, Duke! the Birthday Sessions,.../Laserlight
- Happy Birthday, Duke! the Birthday Sessions,.../Laserlight
- Happy Birthday, Duke! the Birthday Sessions,.../Laserlight
- European Tour/Bandstand
- All Star Road Band, Vol. 1/CBS
- The Best of Duke Ellington [Columbia/CBS]/Columbia
- Greatest Hits [Pro Arte]/Pro Arte
- Perdido/Trace
- All Time Favorites/Prime Cuts

Video:

- 1980 Duke Ellington Story/Video Yesteryev
- 1991 Memories of Duke/Atlanticv
- 1995 Royal Festival Hall Concert [live]/Kultur Videov
- 1998 In Europe: 1963-1964 [live]/Vidjazzv
- 1998 In Amsterdam & Zurich/Vidjazzv
- 1998 1964 [live]/Vidjazzv
- 1998 In Berlin: 1969 [live]/Vidjazzv
- 1999 Take the A TrainVideo /Artist Iv
- 2000 Duke Ellington: 1929-1943/Storyvillev
- 2000 Duke Ellington's Sacred Concerts [live]/Imagev
- Echoes, Vol. 2/PolyGramv
- Echoes, Vol. 1/PolyGramv
- Duke Ellington & His Orchestra/Jazz Classic Vv
- W/Lena Horne/Jazz Classic Vv
- Duke Ellington/Video Artistsv

- On the Road with Duke Ellington/Robert Drew Arv

Участие в проектах других музыкантов:

- Various Artists 1930's: The Big Bands (1930)Piano, Arranger, Leader
- Various Artists 1930's: The Singers (1930)Piano, Leader
- Various Artists 1930's: The Small Combos (1930)Piano
- Ivie Anderson Her Best Recordings: 1932-1942 (1932)Piano, Director
- Ivie Anderson And His... 1932/1940 (1933)Piano
- Various Artists Anthology of Big Band Swing (1930... (1931)Piano
- Various Artists Anthology of Jazz Drumming, Vol. 1 (1997)Piano, Director
- Various Artists Anthology of Jazz Drumming, Vol. 2 (1997)Piano, Arranger, Director
- Ray Anthony Orchestra In the Mood: A Tribute to Glenn... (1992)
- Louis Armstrong From the Big Band to the All Stars (1932)Piano
- Louis Armstrong Complete RCA Victor Recordings (1932)Piano
- Louis Armstrong 1944-1946 (1944)Piano
- Louis Armstrong with Duke... Complete Sessions (1961)Piano
- Louis Armstrong Best of Louis Armstrong: The... (2000)Piano
- Various Artists Art of Jazz Saxophone: Classic... (1997)Piano
- Various Artists Art of Jazz Saxophone (1997)Piano
- Various Artists Art of Saxophone (1997)Piano
- Various Artists Artistry in Jazz - Black Lion... (1988)Piano
- Various Artists Atlantic Jazz: 12 Volume Box Set (1947)Piano, Arranger, Producer
- Various Artists Atlantic Jazz: Mainstream (1947)Piano, Arranger, Producer

Библиография:

- Neilsen, Ole J. Jazz Records 1942-1980, Vol. 6 Duke Ellington 1992 Jazzmedia ApS
- Ellington, Duke Autobiographic 1974 P. List Jewell, Derek Duke: A Portrait of Duke Ellington 1977 London
- Frankl, Ron Duke Ellington 1988 Chelsea House
- Ulanov, Barry Duke Ellington 1946 Creative Age, New York
- Ellington, Duke Duke Ellington at the Piano 1946 Creative Age, New York
- Rattenbury, Ken Duke Ellington: Jazz Composer 1991 Yale University Press
- Collier, James Lincoln Duke Ellington: Life and Times of a Restless Genius of Jazz 1987
- Jackson, Quentin Leonard Duke Ellington (Sound Recording) 1976 Duke Ellington Society
- Tucker, Mark Duke Ellington: The Early Years 1991 Bayou Press
- Schaaf, Martha E. Duke Ellington: Young Music Master 1975 Bobbs-Merrill
- Timmer, Wilhelm E. Ellingtonia: The Recorded Music of Duke Ellington & His Sidesman 1988 Scarecrow Methchen, USA
- George, Don R. Sweet Man, The Real Duke Ellington 1981 Putnam
- Dodson, Leon Adapting Selected Compositions and Arrangements of Duke Ellington 1979
- Duke Ellington: His Life and Music 1960
- Ellington, Duke Piano Method for Blues 1943 Robbins Music Corp., New York

-
- Dance, Stanley World of Duke Ellington, The 1970 Charles Scribners Sons, New York
 - Ellington, Edward Kennedy Music Is My Mistress 1973 Doubleday & Co., Inc., Garden City, NY
 - Dance, Stanley; Ellington, Mercer Duke Ellington in Person: A Memoir 1979 Da Capo Press, Inc., New York
 - Aasland, Benny H. Wax Works of Duke Ellington, The 1954 Stockholm, Sweden
 - Bakker, Dick M. Duke Ellington on Microgroove: 1923-February 1940 1972 Alphen aan de Rijn, Netherlands
 - Massagli, Luciano; Pusateri; Volonte Duke Ellington's Story on Records (16 Vols.) 1968 Milan
 - Sanfilippo, Luigi General Catalogue of Duke Ellington's Recorded
 - Music 1966 New Jazz Society, Palermo, Sicily
 - Valburn, Jerry Directory of Duke Ellington's Recordings, The 1988 Hicksville, NY
 - Collier, James Lincoln Duke Ellington 1987 New York and London
 - Dance, Stanley; Ellington, Mercer Duke Ellington in Person: An Intimate Memoir 1978 Boston and London
 - Gammond, Peter Duke Ellington 1987 Apollo, London
 - Gammond, Peter Duke Ellington: His Life and Music 1958 London and New York
 - George, Don R. Real Duke Ellington, The 1982 London
 - Lambert, G.E. Duke Ellington 1959 London
 - Ruland, H. Duke Ellington: sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten 1983 Gauting, Germany
 - de Trazegnies, J. Duke Ellington: Harlem Aristocrat of Jazz 1946 Brussels
 - Balliett, Whitney Duke Ellington Remembered (Miniature) 1981
 - Dietriot, Kurt Robert Duke Ellington's Great Trombonist, 1926-1951 1991
 - List, Paul Duke Ellington 1974
 - Montgomery, Elizabeth Rider Duke Ellington 1972
 - Moul', Francois-Xavier Duke Ellington Recorded Legacy on LPs and CDs 1992 France
 - Raben, Erik; Sjorgen, Thorbjorn Duke Ellington Jaz Alskar Musik 1973
 - Stratemann, Klaus Duke Ellington Day by Day and Film by Film 1992 Denmark
 - Asman, James; Kinnel, Bill Duke Ellington on Microgroove 1923-1936 1977 Holland
 - Jepsen, J"rgen Grunnet Discography of Duke Ellington 3 Vols. 1959 Denmark
 - Richmond, Carolines Duke Ellington and New Orleans 1989 Switzerland
 - Great Music of Duke Ellington, The 1973
 - Aasland, Benny H. Wax Works of Duke Ellington, the. March 6, 1940 - July 30, 1942 1978 Sweden
 - Aasland, Benny H. Wax Works of Duke Ellington, the. July 31, 1942 –
 - Nov. 11, 1944 1979 Sweden
 - Tucker, Mark (ed.) Duke Ellington Reader, The 1993 Oxford University Press, New York

Дюк Эллингтон

Гряди, Воскресенье: Импровизационная компиляция



Come Sunday: Christian Motifs In Duke's Jazz Improvisational compilation производилась Л.Б.Переверзевым с 19 февраля по 19 марта 1999 в предвкушении Фестиваля "Мы помним Дюка Эллингтона" (15-21 апреля 1999) включающего Конференцию "Дюк Эллингтон и Европейский Джаз", где я, по любезному приглашению В.Д.Фейертага мог бы выступить с докладом, тема коего означена выше.

Дорогие друзья и коллеги, не знаю, удастся ли мне на Конференции выступить перед вами с устным сообщением, а если и да, то сумею ли изложить в отведенное время все намеченное. То, что я сейчас набираю, монтирую и надеюсь распечатать заранее хотя бы в нескольких экземплярах - отнюдь не результат какого-либо систематического исследования. По жанру это просто импровизационная компиляция фрагментов из ряда широко известных и общедоступных источников; в лучшем случае - "материалы к вопросу". Сразу его и ставлю.

В чем вопрос?

То, что в сочинениях Эллингтона текстуально встречается немало ветхозаветных и евангельских мотивов (включая "Отче наш") - бесспорно для всякого, кто просматривал хотя бы список его сочинений, и вовсе не удивительно: Дюк с раннего детства был глубоко верующим человеком, о чем сообщали все его добросовестные биографы (Барри Уланов, Стенли Данс, Дерек Джуэл, Джим Коллиер), и он сам. Вопрос в ином: насколько вышеозначенные мотивы определяют - в тех случаях, когда они там встречаются - общую природу, эмоциональный строй и конкретно-выразительные средства тех произведений Эллингтона, которые мы причисляем к джазу? Или спросим проще (и прямее): являются ли джазом его Священные Концерты - лучшее и высшее, по его словам, из всего, им созданного? Мнения авторитетнейших экспертов на сей счет расходятся диаметрально.

Начать с того, что сам Эллингтон еще с середины сороковых годов не раз заявлял, что прекращает использовать термин "джаз" применительно к собственной музыке, предпочитая называть ее сперва "негритянской", позже "афро-американской". В 1968 году, после полусотни исполнений Первого Священного Концерта, он дал понять, почему: "Все мы много лет работали и сражались под знаменем джаза, но само это слово лишено смысла... в нем есть нечто снисходительное, уничижительное, принижающее достоинство". Тем не менее, незадолго до своей кончины Дюк оставил нечто вроде эстетического напутствия потомкам, озаглавленного "Джаз для молодых людей". Да и по поводу Священных Концертов не раз говорил, что вложил и сконцентрировал в них сущность всего того, к чему стремился на протяжении всей жизни.

По оценке Стенли Данса, солисты эллингтоновского оркестра, общепризнанные и неподражаемые виртуозы импровизационно-джазового исполнительства (никаким иным, кстати, и не владевшие), достигали наивысшего вдохновения, эмоциональной отдачи и блеска своего мастерства как раз в этих Концертах. (The World of Duke Ellington, 1970. p.253). А вот вне-джазовые наблюдатели были в изрядном недоумении, и мне запомнился заголовок в одной британской газете: "Дюк предал свинг ради псалмов". Но наиболее серьезные аргументы В.Д.Конен, утверждающей, что "эстетическое задание" Концертов лежит в русле идейно-художественных устремлений, принципиально чуждых джазу и выпестованных полуторатысячелетним развитием западно-европейской музыкальной культуры: "амвросианский гимн средневековья и духовные гимны Дюка Эллингтона - родственники "по прямой"... (Третий пласт. 1994, с.11)

Как быть со столь существенными разногласиями?

Я считаю уместным напомнить (и в меру моих сил привести тому ряд заслуживающих доверия свидетельств), что Священные Концерты наследуют не одним лишь псалмодическим установлениям святого епископа Медиоланского; другой половиной своих корней они восходят к совсем иным местам, предкам и древнейшим традициям - тем, что образуют в их родословном древе необыкновенно разветвленную, очень мощную, нередко доминантную материнскую линию. Вглядевшись попристальнее в ряд драматических изгибов, пересечений и узлов ее траектории, мы лучше поймем природу и дух плодов, возвращенных на этом древе творчеством Дюка Эллингтона, - афро-американского артиста, артикулировавшего христианский призыв джаза не только в "поместном", но и в "экуменическом" масштабе.

Собственно христианским мотивам в джазе Дюка посвящен лишь последний раздел. Все предшествующее - поисковые пробы, подступы и подготовка к тому, чтобы расслышать, воспринять, прочувствовать и пережить их так, как они, по моему глубокому убеждению, того заслуживают.

Come Sunday

I. Оправдание Попытки

Сектанты какие-то...

Прикасаясь к столь ответственной теме должен сразу предупредить: я - не ученый музыковед, и уж конечно - не теолог. Я - всего лишь любитель джаза со стажем, и в качестве такового хочу поделиться с вами кое-какими мыслями, возникающими у меня при слушании музыки Дюка Эллингтона и неизбежно переплетенными с некоторыми весьма для меня значимыми фактами моей биографии. В свое оправдание могу сказать только одно: мысли эти накапливались во мне на протяжении почти полувека - с тех далеких дней, когда я начал более или менее членораздельно говорить о джазе. Сперва я говорил о нем у себя дома, обращаясь к друзьям, приходившим ко мне послушать джазовые записи, бывшие тогда многим в диковинку. Потом - на квартирах друзей, куда они привозили меня с моим магнитофоном (в одиночку я бы его не дотащил) и где уже их друзья собирались послушать записанный джаз и меня, о нем говорившего. Люди постарше (родители, соседи, коллеги на работе) посматривали на нас, двадцатилетних, с недоумением, подозрением, даже с опаской: "сектанты какие-то". Позже я прочитал у Луи Армстронга в *Swing That Music* строчки, где он сравнивает джем-сешенз 20-х годов с собранием ранних христиан в римских катакомбах. Нам такие параллели в голову не приходили, хотя нечто катакомбное в наших джазовых встречах на рубеже 50-х, пожалуй, было. Но, во всяком случае, мы не сомневались в том, что спиричуэлс - настоящие спиричуэлс, как и настоящие блюзы - были, конечно, тем же джазом. И все-таки я наблюдал какое-то не совсем обычное выражение на лицах кое-кого из слушателей в те минуты, когда Армстронг своим устрашающим для большинства неджазовых людей голосом не хрипел, и не рычал, а только выдыхал: *I never shall forget that day - oh, yes, Lord - when Jesus washed my sins away - yes, my Lord*. Или когда Мадди Уотерс сообщал о том, что *Mary had a baby, and how she had named Him*. Или Махэлия Джексон объявляла всем, что поднимаясь на гору с каждым шагом все выше и выше, она встретит свою давно ушедшую мать, и лилию полевую, и Даниила, старого друга, а там уж, вместе с остальными Божьими детьми, получит башмаки, облечется в одежды славы и сможет, придя, наконец, домой, беспрепятственно побеседовать в верхней комнате с милым Господом, чтобы рассказать Ему как есть всю свою историю. Бывало, что кто-то, робко, неловко и растерянно, улыбаясь, произносил: так вот такое ведь послушаешь и взаправду верующим станешь... Нас, впрочем, и сравнивали с верующими, как я уже сказал (в те годы подобное

сравнение было, разумеется, презрительно-уничижительным). Но никто, и я в том числе, об этом никак специально не задумывался.

"Джаз, музыка народа"

Говорить же о джазе меня побуждала двоякая причина. Прежде всего мне хотелось, как и сейчас, разделить с кем-то другим те чувства и переживания, которые охватывали меня при звуках джаза. Настоящего джаза, негритянского, или, как сейчас его чаще называют - афро-американского. Особенно такого, как эллингтоновский. То было нечто совершенно невероятное и ни с чем не сравнимое: никакая иная музыка, никакое иное искусство, да и вообще ничто на свете не вызывало во мне ничего и отдаленно похожего. Такое просто нельзя было удержать внутри - я был этим переполнен и, конечно, мне очень хотелось, чтобы и другие испытали то же самое. Но, демонстрируя джаз, я видел, что аналогичное впечатление он производит отнюдь не на всех. Меня это огорчало и заставляло прибегать к словесным увещаниям: я просил моих слушателей обратить внимание на какие-то отдельные детали пьесы, напрячь внимание, повнимательнее вслушаться в те или иные замечательные черты, свойства и качества джазового звучания. Вскоре я заметил, что в результате и сам начинаю лучше слышать и как-то глубже воспринимать музыку, о которой говорю.

Однако гораздо больше заботило меня тогда другое обстоятельство. Слишком многие вокруг меня встречали джаз в штыки. И мне нужно было его как-то защитить, оправдать и обосновать. И даже не джаз, как таковой, но, так сказать, джаз во мне, мое к нему отношение, глубинный смысл которого от меня в те дни еще ускользал. Поэтому я стал, как мог и умел, предельно наивными домашними средствами разрабатывать джазовую "апологетику" и "экзегетику". По настоящему это началось после того, когда со второй половины пятидесятых годов я стал показывать и комментировать негритянский джаз не только в частных домах, но и в общественных местах, а еще лет через пять - в журналах, на радио и телевидении.

В сталинскую и после-сталинскую эпоху главным аргументом в защиту джаза было, конечно, угнетенное положение чернокожих в Америке до отмены рабства, как и последующая расовая дискриминация негритянского пролетариата. Я эксплуатировал подобную аргументацию в полную силу, неустанно цитируя название (признаться, никогда мною не читанной, но, говорят, неплохой) книги Сидни Финкелстайна, американского марксиста; называлась она "Джаз, музыка народа". Отсюда открывалась возможность подробно развить тему спиричуэлс и госпелз, как выражения стремления к духовной независимости, свободе от жестокого деспотизма и суверенитету личности. Все это было, между прочим, чистой правдой, хотя и неполной. Но так или иначе, когда я пояснял, что чернокожие рабы отождествляли свою судьбу с судьбой пленников фараона или вавилонского царя, мои слушатели мысленно, а иногда и вслух прикидывали возможные параллели между самочувствием воображаемого ими цветного населения США и того слоя советской интеллигенции, к которому они себя относили.

"Кто же вы тогда?"

Ярко помню случай, когда один из любителей джаза впервые публично самоидентифицировал себя существенно иначе (до сих пор жалею, что не успел тогда спросить его имя, а потом встретиться так и не довелось). Было это в дни хрущевской оттепели, мы пытались создать московский джаз-клуб и проводили (под присмотром Кировского райкома комсомола) одно из подготовительных организационных собраний. На нем выступил с директивными указаниями некий партийный функционер союза советских композиторов, официально назначенный быть вторым (после Шнеерсона) специалистом по американской музыке. Он грубовато-покровительственно увещевал нас с трибуны: пора вам,

товарищи, понять ваши заблуждения, и отказаться от слепого поклонения Эллингтону, Армстронгу, Паркеру и другим буржуазным декадентам и модернистам. Равняйтесь на произведения, утверждающие подлинно социалистический реализм в борьбе рабочего класса США за свои гражданские права и против империалистической военщины. Возьмите за образец "Блюз безработного" и балладу "Запретите атомную бомбу". Тут очень интеллигентного вида молодой человек, сидящий рядом, вдруг вскакивает и кричит на весь большой конференц-зал МОГЭСа (где мы собрались): "Я категорически протестую. Мы - любители джаза, а не идеологические и политические агитаторы, роль которых вы нам навязываете!" Член парткома союза композиторов от изумления замолкает, а потом медленно, тяжело, очень многозначительно и почти с нескрываемо-кагебешной угрожающей интонацией начинает: а вы, что же, считаете себя живущим в советском обществе и находящимся вне идеологии и политики?- Да, восклицает молодой человек, я не идеолог и не политик и не пытайтесь, пожалуйста, меня ими сделать. Член такого явно не ожидал, сразу не может сообразить, как дальше проводить тут очередное решение политбюро по правильному воспитанию эстетических вкусов населения, и несколько ошарашенно спрашивает: "а кто же вы тогда?" Прежде всего - уже сдержанно и с достоинством отвечает тот молодой человек, я - христианин.

Что тут поднялось! Аплодисменты, улюлюканье, свистки, топот и крики (в адрес члена): хватит, позор, долой с трибуны... Все это могло кончиться для собравшихся довольно скверно, и мне (на правах основного тогда в Москве джаз-теоретика) пришлось спешно броситься к микрофону и с немалым трудом разрядить обстановку всяческими концептуальными построениями и примирительными формулировками касательно творческого духа свободолюбивого негритянского народа. Они почему-то сработали, - по крайней мере, взявший слово после меня секретарь комсомольского райкома по идеологии раз пять, если не больше, в своей речи повторил: "как правильно сказал товарищ Переверзев". Но, видимо, в джазе, или в нашей любви к джазу было все-таки нечто, что нам не удавалось вполне скрыть.

"Искусство или религия?"

Некоторые и не скрывали. Так в Ленинграде в середине шестидесятых прошла (устроенная Ефимом Барбаном?) конференция на тему: "Джаз: искусство или религия?" К сожалению, я на нее не попал и так и не знаю, к чему в итоге пришли ее участники. Вместе с тем было бы чрезмерным преувеличением утверждать, что названная проблема была такой уж актуальной для большинства наших любителей джаза. Один из них, заполучив случайно только что вышедший диск Первого Священного Концерта Эллингтона, тут же принес его мне со словами: послушай, быть может, тебе понравится, и тогда не обменяешь ли мне его на Пола Дезмонда-Джерри Маллигена?

На приеме в честь Эллингтона осенью 71-года в Москве я попросил Дюка оставить его автограф на конверте этого диска, а сам подарил ему альбом с репродукциями древнерусских икон. Не знаю, раскрывал ли он его когда-либо. В тот же год после одного из моих выступлений в союзе композиторов, одна дама-музыковедша мне сказала: судя по тому, что и как вы говорите о джазе, вам впору заняться религиозной проповедью. То же самое несколько лет спустя и почти дословно повторил ведущий самой солидной из советских научно-телевизионных программ. Все это я рассказываю отнюдь не для придания себе большего веса в ваших глазах и большей убедительности тому, о чем собираюсь вам доложить и до чего пока никак не доберусь из-за моих непростительно затянувшихся реминисценций. Мною скорее движет стремление показать вам, что меня с разных сторон как бы подталкивали в определенном направлении и, наконец, подвели совсем близко к моей сегодняшней теме. Расскажу еще о предпоследнем из таких толчков.

Неудачная пред-презентация

В начале восьмидесятых московское общество филофонистов решило издать на фирме Мелодия крошечным тиражом, только для своих, как в те годы практиковалось, эллингтоновские Концерты Священной Музыки, Первый и Второй. Меня попросили написать к ним сопроводительный текст: предполагалось, что его напечатают в виде брошюры, вложенной в общую коробку, то есть объем допускался вполне приличный. Я принялся за него с огромной радостью, скоро закончил, но тут меня пригласили к тому же и выступить в Доме Грампластинок с предварительной как бы презентацией этих дисков. Мне и это удалось сделать с большим подъемом и к явному удовольствию аудитории. А затем какой-то добрый человек из числа собравшихся взял да и стукнул куда следует, что Переверзев все-таки занимается прямой и неприкрытой религиозной пропагандой, да еще подкрепленной эмоциональным воздействием музыки, да к тому же еще и джазовой, злобедная, развратная и антисоветская сущность которой тем самым еще раз с полной очевидностью подтверждается. Производство пластинок отменили, я чувствовал себя крайне виноватым перед филофонистами, которых лишил Священных Концертов лишь потому, что чересчур, видимо, увлекся пред-презентацией: рассказывай я о Концертах посуше и поскупее - глядишь бы и проскочило. Вышли они уже в самом конце перестройки, без коробки, тремя отдельными дисками, причем на конверте каждого был напечатан один и тот же текст - куцый огрызок мною написанного. Мне, кстати, даже увидеть их не довелось, и я не знаю, что там осталось и до какой степени искажено советскими редакторами.

Долгожданная возможность

Последним толчком, или прямым поводом к настоящему сообщению явился неожиданный звонок от Владимира Борисовича Фейертага (пользуюсь случаем еще раз выразить ему за это мою глубочайшую признательность) с приглашением выступить на организуемой им конференции. Ни секунды не задумываясь я назвал тему, а потом само собой пришло и заглавие: COME SUNDAY. Даже только услышать о такой возможности - и то счастье. Достав из архива и перечитав старые заготовки в расчете как-то использовать их для составления доклада, я сразу понял, что сегодня подошел бы к той же теме заметно иначе, но вряд ли смог бы аннотировать сами Концерты лучше, чем тогда. Мне показалось поэтому правильным оставить мой первоначальный текст без всяких изменений, но предварить его кое-какими конспективными заметками о отношении джаза к христианству, взятых мною у ряда авторов. Это ничуть не уводит меня в сторону от Эллингтона, но в результате то, что вы в данный момент читаете, и по объему и по структуре никак уж не предназначается для устного сообщения на конференции. Однако в качестве ее "материалов", глядишь, и пригодится тому, кто захотел бы сделать в том же направлении нечто более основательное.

II. Старый корабль

"There's an Old Ship of Zion - get on board, get on board. It had saved many a thousand - get on board, oh, get on board." Я впервые услышал этот спиричуэл в записи ансамбля Мадди Уотерса, и его можно взять эпиграфом к данному разделу. Но можно было бы найти у самого Дюка, например: In my solitude I'm praying Dear Lord above send back my love. (Сочинено и впервые записано в 1935-м. Исполнено Эллой Фитцджералд на отпевании Эллингтона в St. John The Divine).

Позиции и рамки

"Теоретически" осознать и выразить в слове мое понимание христианских мотивов у Эллингтона мне прежде всего помогли труды покойной Валентины Джозефовны Конен,

отражавших в себе три драгоценных качества их автора: необъятную эрудицию, строжайшую логичность умозаключений и совершенно изумительную интуицию той реальности, что лежит за пределами познаваемого в дискурсе. (О Валентине Конен подробнее см. "Джазологию" в "Полном джазе" # 18 - ред.) Но приводя ниже важнейшие (для меня) тезисы В.Д., я собираюсь возразить некоторым из них и отстаивать взгляды, могущие показаться диаметрально противоположными, хотя, по твердому моему убеждению, совпадающие с главным вектором ее мыслей (чем и объясняется большое количество ее высказываний, далее приводимых мною в качестве положительных аргументов). Скажу сразу: сама В.Д. нигде и никогда (насколько мне известно), не отмечала в джазе собственно религиозных моментов. Напротив, выявляя несомненные признаки его формального родства со спиричуэлс, она настойчиво (и отнюдь не беспричинно, хотя подчас со слишком большой степенью генерализации) разводила их содержательно; даже более того - взаимоисключаяюще противопоставляла их как раз по роду и характеру присущего им (как ей представлялось) внутреннего этоса и аффективного воздействия. К моему прискорбию, при этом в поле ее внимания не попадали и не были ею проанализированы некоторые очень важные эмпирические факты и психо-культурные моменты; недоучет же последних неминуемо приводил к ряду парадоксов, неразрешимых в принятой ею понятийно-категориальной системе. Скрытые здесь познавательные препятствия сама В.Д. ясно осознавала и предупреждала о них неоднократно: "Наш подход к проблеме музыкального языка новых массовых жанров XX века неизбежно будет европоцентристским" (Третий пласт...с.71), то есть позиционно внешним, или, если угодно, "объективным" по отношению к афро-американской музыке. Я же беру на себя смелость попытаться раздвинуть рамки данного подхода, чтобы его дополнить, а именно - реконструировать те коренные характеристики джаза, которые открываются лишь при его субъективном восприятии "изнутри", с позиции, так сказать, "включенного" и активно-вовлеченного наблюдателя-слушателя. Начну с кардинального пункта Конен.

Парадоксы

"Не столько интонационная основа, сколько "творческое задание", которому подчиняется звуковой материал, определяет эстетический облик музыкального опуса или целого художественного направления. <...>

Так, в основе джазовых импровизаций Дюка Эллингтона и его "Духовных концертов" (В.Д.предпочитала терминологически более привычный русскому обыкновению перевод Sacred Concerts - ЛП) лежит один и тот же интонационный источник. Между тем эти произведения (то есть весь прочий эллингтоновский "джаз" с одной стороны, и Концерты с другой - ЛП) столь же резко контрастируют друг с другом, как любые классические образцы музыки чувственного и возвышенного созерцательного плана." <Рождение джаза. 1984, с.20> Однако о "джазовых импровизациях" как таковых Конен несколькими страницами ранее столь же решительно утверждает: "Джаз открыл в музыке особую выразительную сферу, чуждую многовековому европейскому опыту. Этот важнейший пласт современной культуры проложил в искусстве новые пути, выражающие на языке звуков некоторые фундаментально важные духовные устремления нашей эпохи" (Там же, с.6) И "самым непостижимым в нем была громадная сила его воздействия", что кажется тем более странным, что "в джазе не ощущалось прямой преемственности и с образной системой спиричуэлс". (Там же, с.7) Ведь те являют собою "жанр очень далекий по своему эстетическому облику и идейному содержанию от тех афро-американских видов, которые вели к джазу." В то же время "джаз и его предшественники формировались в среде, очень далекой от той, где рождались спиричуэлс. Если на художественный строй последних сильнейшим образом воздействовала религиозная мысль, то джаз и родственные ему жанры оказались в зависимости от других, прямо противоположных ему по духу идейных сфер. При этом все они в равной степени опираются на язык афро-американского фольклора.

Принципиальное отличие спиричуэлс от джаза коренится не в звуковой основе, которая в обоих случаях не походит на музыкальный язык Европы тональной эпохи, а в эстетической сущности этих видов." (Там же, с.22) "Многие и по сей день продолжают усматривать источник джаза в этих высокодухотворенных хоровых песнях. Такой взгляд поддерживается, во-первых, общностью в джазе и спиричуэлс некоторых музыкально-выразительных приемов, восходящих к Африке; во вторых, тем обстоятельством, что спиричуэлс были услышаны и признаны за полвека до того, как джаз вышел из своего "подвального мира" и вторгнулся в цивилизованную городскую среду; в третьих тем, что некоторые мелодии спиричуэлс звучат в джазовых произведениях. Подробная полемика с этой точкой зрения выходит за рамки нашей темы." Два этих жанра "формировались совершенно в разной обстановке, на принципиально иной эстетической основе. По кругу образов, по художественным приемам, по специфике музыкального языка спиричуэлс и джаз отнюдь не идентичны. Спиричуэлс... продолжают традицию протестантского хора, в них отнюдь не потеряна связь с европейской религиозной музыкой, Высшее проявление духовного начала в искусстве, созданном на американской земле, они к развлекательной эстрадной традиции отношения не имеют. К джазу ведут иные жанры американской национальной музыки - менестрели, регтайм, блюз. Все они неотделимы от самостоятельного очага развития профессионализма в США - легкожанрового комедийного театра в его эстрадных разновидностях". (там же, с.42) Такова общая концепция В.Д.Конен, где, если рассматривать ее придирично, не все сходится. А мне очень хочется, чтобы сходилась, и потому я намерен сделать попытку внести туда определенные коррективы, - при том вовсе не опровергая и не защищая ту или иную теорию происхождения джаза. Хоть у меня есть основания полагать, что спиричуэлс сыграли в его генезисе решающую роль вместе с вышеназванными жанрами, моя задача сейчас гораздо скромнее - привести свидетельства их встречи, диалога и взаимодействия внутри по крайней мере тех двух джазовых произведений Эллингтона, где "творческое задание", как и средства его выполнения, эксплицированы самим Дюком предельно четко. Попутно постараюсь также обобщенно реконструировать, насколько удастся, круг "заданий" джаза, как такового. Правда, нам для этого придется ввести кое-какие тексты, факты, понятия и термины, еще не вполне освоенные, или просто пренебрегаемые "европоцентристским" музыковедением и эстетикой.

"Спиричуэлс - те же блюзы..."

Если пока оставить спор о происхождении, то "синхронная" близость спиричуэлс и джаза эмпирически наблюдается столь часто и легко, что в специальных доказательствах не нуждается. Йоахим Берендт, aficionado, исследователь и автор авторитетной "Книги о джазе", изданной на дюжине языков в разных странах, посвящает этому целую главу. "Спиричуэлс и госпел-сонгс вовсе не принадлежат, как часто думают, только истории, - чему-то, что существовало на заре джаза где-то на сельском Юге. Совсем наоборот: в ходе развития джаза они (спиричуэлс) становились все более действенными, все более динамичными и полными жизни. С пятидесятых годов госпел и соул (их секуляризованная версия - ЛП) ворвались широким фронтом в другие области черной музыки; прежде всего в джаз. Милт Джексон, ведущий вибрафонист современного джаза, спрошенный о том, откуда у него такой специфический стиль и воодушевленная манера игры, отвечал: "Что есть душа в джазе? Это то, что идет изнутри... у меня это, я думаю, возникло из того, что я слышал и чувствовал в музыке моей церкви. Это более всего повлияло на мою карьеру. Все хотят знать, откуда у меня мой "фанки" (максимально экспрессивный, чувственно-патетический - ЛП) стиль. Ясно откуда - из церкви." (Армстронг, о котором я уже говорил, как об изумительно проникновенном исполнителе спиричуэлс, называл пение в церковном хоре одной из двух главных "школ" его детства; другой были уличные духовые оркестры Нью-Орлеана.) Далее Берендт упоминает в том же ключе ряд других крупнейших фигур

современного джаза, среди них Рэй Чарлз, Хорэс Силвер, Сэра Воан, Дайна Вашингтон, а также такие ветераны 30-х годов, как Систер Розетта Тарп, Кэб Кэллоуэй и Томас А. Дорси (не путать с бэнд-лидером эпохи свинга!), автор и аккомпаниатор многих госпелз, исполнявшихся Махелией Джексон, в молодости бывший блюзовым певцом и пианистом. По поводу же блюзов, так резко противопоставляемых подчас спиричуэлс, Берендт цитирует гитариста Данни Баркера: "Если вы хоть немножко знакомы с церковной атмосферой, как мы, люди с Юга, то сразу же распознаете сходство между тем, что делала Бесси Смит и тамошние проповедники и евангелисты, и как они захватывали народ". (Берендт, 150-1). Раз уж зашла речь о Бесси Смит, вот еще отзыв негритянского писателя Ральфа Эллисона: "Блюзы... были наследием народа, веками лишенного возможности праздновать рождения и оплакивать смерть, но сохранившего жажду жизни и несмотря на бесчеловечное бремя рабства выработавшего в себе безграничную способность смеяться над своим горестным опытом", так что "при изучении блюзов мы должны рассматривать их и как поэзию, и как ритуал"... Бесси Смит могла быть "императрицей блюза в глазах белого американского общества, но внутри тесно сплоченного негритянского гетто, где блюз был неотъемлемой частью повседневного образа жизни и главным выразителем отношения к этой жизни, она была жрицей, совершающей таинство утверждающей веру людей в самих себя и в свою способность справиться с окружающим хаосом". [in: Ernst Bornemann, Black Light and White Shadow. Jazz Forschung, 2; Graz 1970, Universal Edition]

Анализируя городские блюзы 50-х и 60-х годов, Чарлз Кийл приходит к выводу, что вся афро-американская музыка в основе своей есть "ритуал, драма или диалектический катарсис". [Keil, 20], а по словам современного блюзового певца "спиричуэлс - те же блюзы, надо только вставлять "Иисусе" вместо "бэби". [Sidran, 85] И, в завершение цитируемой главы из книги Берендта: "можно вернуться к самым корням джаза с гитаристом Бадди Скоттом, рассказывавшим: Каждое воскресенье Бадди Болден отправлялся в церковь, где и получил свою идею джаза."

Можем ли мы быть уверенными в фактической достоверности всех этих свидетельств?

"Такое множество джазовых музыкантов говорило, что первое ощущение джаза они приобрели в церкви, что это стало уже почти клише. Однако и клише не лишается смысла, когда задумываешься о народно-почвенном слое афро-американской музыки" - читаем мы во вполне светском, суховато-школярском, далеком от всякой "культовости" университетском учебнике (Jazz Text by Ch. Nanry, 1979, p.51).

Задуматься о нем побуждает и отзыв Эрнеста Ансермэ, прославленного дирижера знаменитого L'Orchestre de la Suisse Romande, о гастролях в Европе негритянского оркестра, которым руководил Уилл Марион Кук, а главным солистом (тогда еще на кларнете) выступал молодой Сидни Беше.

Страшный вихрь

Этот уникальный документ, датированный 1918 годом, безусловно достоверен как факт необычайно сильного и глубокого эстетического переживания, испытанного утонченнейшим и культурнейшим европейцем, музыкантом (с дипломом математического факультета), впервые столкнувшийся с таким джазом, который по классификации Конен должен быть безоговорочно отнесен к "эстрадно-развлекательному". Жаль, что В.Д. не довелось его прочитать и включить в ткань своих размышлений: сам Кук упоминается ею в скобках в числе тех "образованных" негритянских музыкантов, которые солидаризовались с "просвещенными кругами" белых американцев и англичан и, как и они, видели в регтайме, тем более в джазе "искусство духовной деградации и либо откровенно встречали его в штыхы, либо относились к нему с полным пренебрежением... Если эти черные композиторы иногда и писали регтаймы, то только ради возможности заработать деньги, которые они не

могли заработать, сочиняя в высоких европейских жанрах" и не веря " в будущее этой демократической культуры." (Рождение джаза. с.184). Но даю слово Эрнеста Ансермэ (и считаю вполне уместным процитировать его in extenso):

"Первое, что поражает в Southern Syncopated Orchestra - удивительное совершенство, превосходный вкус и исполнительский пыл. Не могу сказать, чувствуют ли эти артисты, что их долг - быть искренними, или же что они движимы мыслью о какой-то возложенной на них миссии, или уверены в "благородстве" своей задачи, или охвачены некой священной "отвагой", или наделены той высшей "доблестью", которой требует от наших европейских музыкантов их профессиональный кодекс, равно как не имею представления о том, воодушевлены ли они вообще какой-либо "идеей". Но я вижу у них очень острое чувство музыки, явно ими любимой, и наслаждение деланием ее, сообщаемое слушателю с такой силой, которой невозможно сопротивляться - наслаждение, заставляющее их все время превосходить самих себя, непрестанно обогащать и рафинировать свой способ художественного выражения. Они играют в основном без написанных партий, и даже когда таковые имеются, то служат только в качестве указателей главной линии, ибо лишь немногие из номеров, слышанных мною, были исполнены дважды с одинаковыми эффектами. Я могу вообразить, что зная функции, порученные каждому отдельному голосу в гармоническом ансамбле, и сознавая роль, которую их инструменту надлежит играть, они могут позволить себе двигаться в определенном направлении и определенных границах так, как их сердце пожелает. Они настолько всеобъемлюще одержимы исполняемой ими музыкой, что не могут удержаться от того, чтобы не танцевать под нее внутренне, и это превращает их игру в настоящий спектакль. Когда они целиком вкладывают себя в какой-то из своих излюбленных эффектов, - например, подхватывают рефрен танца в темпе внезапно вдвое замедленном и с удвоенной интенсивностью и фигурацией, - происходит нечто поистине завораживающее: как если бы страшный вихрь пронесся над лесом или вдруг распахнулась дверь дикой оргии."

Сладчайшая колесница

Восторгаясь ансамблем Southern Syncopated Orchestra в целом, Ансермэ отдает должное и его руководителю (В.М.Куку) - "мастеру во всех отношениях", но более всего - "экстраординарному виртуозу кларнета" (Сидни Беше), чьи "в совершенстве скомпонованные блюзы", несущие "зародыши нового стиля", являют собою форму "крепкую, лаконичную, резкую, с бесцеремонным и безжалостным окончанием, как во Втором Бранденбургском Концерте... Когда так часто пытаешься найти в прошлом одну из тех фигур, которым мы обязаны созданием нашего искусства таким, каким мы знаем его сегодня, - тех людей 17-го и 18-го столетий, например, что писали выразительные пьесы на основе танцевальных мелодий и готовили путь Гайдну и Моцарту - какое волнение испытываешь, встречая этого чернокожего полного юношу с ослепительными зубами, счастливого от того, что тебе нравится его работа, но не способного сказать о своем искусстве ничего, кроме того, что он "идет своим путем" - вот тогда начинаешь думать, что, возможно, "его путь" и есть та широкая дорога, по которой завтра будет свинговать весь мир." (Каков романский швейцарец - а?) Мне было очень трудно отказать себе в удовольствии воспроизвести эти фрагменты для общего эмоционального разгона, но вот тот необходимый мне пассаж, где речь идет о репертуаре Southern Syncopated. Вокальные, вокально-инструментальные и чисто инструментальные пьесы отчасти "принадлежат композиторам (сплошь неведомым в нашей части мира), или просто маркированы как Традиционные. Эта традиционная музыка по инспирации своей религиозна. Она указывает на целостный вид религии и подлинно религиозного искусства, которое заслуживает изучения в силу его собственных достоинств (курсив мой - ЛП). Весь Ветхий Завет трактуется в нем с очень трогательным реализмом и фамильярностью. Много чего есть о Моисее, Гидеоне, Иордане и Фараоне. Великолепный унисон голосов интонирует: "Сойди,

Моисей, в землю Египетскую. Скажи старому Фараону: отпусти мой народ". И вдруг они хлопают в ладони и бьют в пол ногами с радостью школьника, услышавшего, что учитель заболел: "Благая весть! Благая весть! Сладчайшая колесница приближается! Или один певец вскакивает: "У меня есть башмаки (произносит шипящие так, чтобы звучало помягче), у тебя есть башмаки, все Божьи дети имеют башмаки, надену и пойду гулять по всему Божьему небу". И слово "небо" они протягивают как один слог, долго резонирующий за сомкнутыми губами, как гонг. Другой раз глубокий бас указывает пустую платформу одному из его компаньонов, предлагая ему занять ее и рассказать о битве при Иерихоне, и это ужасная история, начинающаяся с могучих деяний царя Иисуса Навина, с угрожающими потрясениями кулаками и воинственным топанием; руки их вздымаются вверх, а потом опускаются, и стена обрушивается до основания. Понизив голос, но с таким нежным акцентом, квартет поет также "Поддай мне руку" или иногда "Брат, поддай мне руку". И еще очень красивая партия, где женский голос, широко распевая просторную волнообразную мелодию (колеблющуюся меж мажором и минором) рассказывает про тех, кто ушел в долину Иорданскую, чтобы пересечь реку, а хор при этом скандирует: "И не слышно, чтобы кто-нибудь помолился". (Ernest Ansermet. Prologue: Sydney Bechet in Europe, 1919/The Art of Jazz, ed. by Martin Williams, 1960)

Уличное собрание

Что сопоставить с этим невероятно пронизательным откликом большого европейского дирижера, впервые в жизни встретившегося с гастрوليрующим "эстрадным" джазом на концерте в Старом Свете сразу после Первой мировой войны? Сказанное им по затейливой цепочке ассоциаций вызывает в моей памяти текст, написанный тридцать лет спустя совершенно (и во всех отношениях) на него непохожим автором. Автор этот - Джеймс Болдуин, негритянский романист и публицист, с младенчества выраставший в окружении примерно такой же музыки, очень тонкий ценитель и глубокий знаток данного предмета. А текст - его небольшая новелла "Блюз Сонни", которую мне хочется процитировать еще более пространно (уж вы потерпите, или же просто пропустите несколько страниц и переходите сразу к следующему разделу). Место и время действия этой "джазовой" (не только фабульно, но и по всему ее структурно-интонационному строю) новеллы - Нью-Йорк после Второй мировой. Чернокожий рассказчик (рядовой обыватель-семьянин средних лет, мелкий служащий) встречает много лет не виденного им младшего брата Сонни, еще подростком грубо порвавшего с ним и родительской семьей, а ныне - божественного субъекта, только что удачно избежавшего ареста за потребление/продажу наркотиков, и джазового пианиста, который как раз собирается "посидеть кое-с кем в одном логове" и приглашает туда старшего. Финальный апофеоз рассказа - исполнение блюза в ночном клубе, но этому предшествует уличная сцена, приводимая мною целиком, и последующая за ней беседа, откуда я дам несколько ключевых фраз..

"На тротуаре напротив, у входа в закускую, несколько человек устроили по-старомодному религиозное собрание. В дверном проеме стоял и смотрел на них повар, в грязном белом переднике, с сигаретой в зубах и с искусственно выпрямленными волосами, которые в лучах заходящего солнца отливали медью. Малыши и взрослые, шедшие по своим делам, замедляли шаг и останавливались там, где уже стояло несколько пожилых людей и двое задиристых на вид женщин, которые на все, что происходило на улице, смотрели так, как будто улица была их владением - или, вернее, владелицей. И на это они смотрели тоже. Собрание вели три сестры в черном и один брат. У них не было ничего, кроме собственных голосов, библий и бубна. Брат возносил хвалу, и пока он возносил хвалу, двое сестер стояли, тесно прижавшись друг к другу, и все своим видом, казалось, говорили "аминь", а третья сестра с бубном обходила всех стоящих вокруг, и два или три человека бросили в него несколько монет. Потом брат умолк, и сестра, собиравшаяся пожертвования, высыпала монеты себе в ладонь и переложила их в карман своего длинного черного платья. Потом она

подняла обе руки и, то встряхивая бубен, то ударяя им о другую руку, начала петь. И вместе с ней запели брат и две другие сестры. Вдруг мне стало как-то очень странно смотреть на это, хотя такие уличные собрания я видел всю свою жизнь. И не только я, но и все, кто сейчас был там, на улице. И, однако, они останавливались, смотрели и слушали, и я тоже, замерев, стоял у окна. "Это старый корабль Сиона, - пели они, и бубен в руках сестры ритмично позвякивал, - на нем тысячи душ спасенных!" В пределах досягаемости их пения не было ни одной души, которая слышала бы этот гимн впервые. Да и не видели они, чтобы так уж много делалось вокруг для спасения душ. Да и не особенно верили они в святость брата и трех сестер: слишком много они знали о них, знали, где те живут и как. Женщину с бубном, чье лицо сияло радостью, а голос перекрывал остальные, очень небольшое отличало от женщины, которая стояла и смотрела на нее, женщины с сигаретой в мясистых потрескавшихся губах, со взбитыми волосами, с лицом в шрамах и синяках от постоянных побоев, с горящими как угли глазами. Возможно, обе они это знали, и потому, когда заговаривали друг с другом, что случалось с ними редко, одна называла другую сестрой. Когда все вокруг наполнилось пением, в лицах смотревших и слушавших людей произошла перемена, глаза увидели что-то внутри, музыка словно вытянула из них весь яд, и само время, казалось, отступило от мрачных, озлобленных, измятых лиц - как будто, прозревая то, что их ждет, они стали искать прибежища в том, что когда-то было. Повар тряхнул головой, улыбнулся, а потом бросил сигарету и скрылся в своем заведении. Какой-то мужчина нашарил в карманах мелочь и теперь стоял с монетами в руке, всем своим видом выражая нетерпение, как будто он только что вспомнил о неотложном свидании где-то на той же улице. Он казался очень рассерженным... Пение оборвалось, бубен снова стал тарелкой для сбора пожертвований. Рассерженный бросил туда свои монеты и исчез, его примеру последовали две или три женщины. Сонни тоже бросил в тарелку какую-то мелочь, глядя на сестру в упор и чуть заметно улыбаясь. А потом он стал переходить улицу. Походка у него была медленная, скользкая, вроде той, что у гарлемских стилияг, только ходит он этой походкой в своем собственном ритме..."

Не рассыпаться на куски

Теперь рассказчик и Сонни уже из окна квартиры смотрят, "как на другой стороне улицы заканчивается собрание. Три сестры и брат, склонив головы, пели "Храни вас Бог до новой встречи с нами". Лица слушающих казались отрешенными. Потом песня кончилась, кучка людей рассеялась... три женщины и одинокий мужчина медленно шли по улице. - Когда она пела, сказал Сонни резко, будто пересиливая себя, - ее голос на минуту напомнил мне то, что чувствуешь под героином, когда он в твоих венах. От него то жарко, то холодно. И уходишь куда-то. И... появляется уверенность... Иногда без этого чувства не обойтись... Некоторым это нужно. - Чтобы.. играть? - ...Дело не в игре даже, а в том, чтобы продержаться, вытянуть. Вытянуть во всем. - Он нахмурился, потом улыбнулся. - Не рассыпаться на куски... - Когда я слушал эту женщину, меня вдруг словно ударило: сколько же она должна была перестрадать, чтобы так петь. Тошно делается, как подумаешь, что люди столько страдают... Да, избежать страданий нельзя. Но люди бьются, барахтаются, идут на все, чтобы не потонуть в страдании, чтобы удержаться на поверхности и делать вид... в общем, как ты. Как будто человек что-то натворил и за это страдает. Ты понимаешь? ...Скажи, ты понимаешь, - его голос требовал ответа, - за что страдают люди?

- Прошу тебя, поверь мне в одном, - сказал я, - я не хочу видеть, как ты... бежишь от страданий... в могилу. - Я не побегу от страданий в могилу, - сухо заметил Сонни, - а если и побегу, то не быстрее других... Иногда так жутко бывает на душе, вот ведь беда в чем. Бродишь по этим улицам, черным, вонючим, холодным, и поговорить не с кем, ни одной живой задницы нет, и хоть бы что-тостряслось, и не знаешь, как от этого избавиться - от этого урагана внутри тебя. Не можешь рассказать о нем и не можешь с ним любить, а когда, в конце концов, пробуешь прийти в экстаз и передать все в игре, оказывается, что тебя

некому слушать. И приходится слушать самому, и ты слушаешь... Бывает, что ты готов на все, лишь бы играть, - готов даже перерезать горло собственной матери. - Он засмеялся и посмотрел на меня: - или своему брату. - Потом вдруг сразу протрезвел: - или себе самому. - И после короткого молчания добавил: - Ты не волнуйся. Сейчас у меня все в порядке, и думаю, что так и останется. Но я не могу забыть...где побывал. Не физически, а - где я был и в чем я был... Знаешь, иногда я был где-то далеко-далеко, я чувствовал, что вот оно, во мне, ты понимаешь? И тогда я играл... нет, даже не я: оно само лилось из меня, было во мне - и все... в те времена случалось, что я делал с людьми страшные вещи... А бывало, я оставался без приюта, без места, где преклонить голову, где можно было бы слушать; я не мог найти такого места и сходил с ума, делал с собой страшные вещи, был страшен для себя... Я был один, совсем один на дне чего-то, вонючий, потный, плачущий, трясущийся, и нюхал ее - понимаешь ты? - нюхал собственную вонь и думал: умру, если не смогу вырваться из нее, и в то же время знал: что я ни делаю, я только глубже и глубже в ней увязаю. И я не знал... Не знаю, до сих пор не знаю, в чем тут дело... Но что-то мне все время нашептывало, что, может, это так и нужно - нюхать собственную вонь, но я считал, что стараюсь не делать этого, и... кто бы мог это вынести? И он замолчал.. Солнце ушло, густели сумерки. Я смотрел на его лицо. -Все может начаться заново, - словно про себя сказал Сонни. - Все может начаться заново. Хочу, чтобы ты это знал. Он снова повернулся к окну и стал смотреть. - Сколько ненависти, - сказал он, сколько ненависти, нищеты и любви! Чудо, что они еще не взорвали эту улицу".

"Разве я грущу?"

Среди шума и гама, алкогольных паров и клубов табачного дыма "огромный черный человек" - их контрабасист и лидер по прозвищу Креол, бывший на много лет старше всех; небольшой, коренастый, черный как уголь барабанщик и другие члены ансамбля, дурачась в полусумраке кабака около подмостков, словно нарочно оттягивали начало работы. "Свет эстрады не попадал на них, хотя был совсем рядом; и когда я смотрел, как они смеются, жестикулируют и ходят, что они все время страшно заботятся о том, чтобы не вступить в круг света; будто если кто-то из них войдет в этот круг слишком стремительно, не раздумывая, он тут же погибнет в пламени." Первым маленький крепыш вступил туда и принялся возиться с барабанами, а потом, "паясничая и в то же время очень церемонно, Креол взял Сонни за локоть и повел к роялю. Женский голос выкрикнул имя Сонни, кто-то захлопал, и Сонни, тоже паясничая и тоже очень церемонно, но тронутый, по-моему, до слез, - хотя он вовсе не старался показать это всем и каждому и не старался скрыть, а держал себя, как подобает мужчине, - Сонни заулыбался во весь рот, приложил обе руки к сердцу и низко поклонился. Креол пошел к контрабасу, а другой, худощавый и светло-коричневый, одним махом взлетел на эстраду и взял в руки трубу. Теперь все они были на своих местах, и атмосфера на эстраде и в зале стала меняться, густеть. Кто-то подошел к микрофону и объявил их. Голоса затихли не сразу, и у стойки зашикали. Официантка как безумная носилась между столиками, принимая последние заказы, парочки начали усаживаться потесней, и свет, падавший на эстраду, стал синим. В нем, в этом свете, все четверо казались теперь совсем другими. Креол в последний раз обвел взглядом эстраду, словно желая удостовериться, что весь его курятник на насесте, подпрыгнул и ударил по контрабасу. И они начали. Я знаю о музыке лишь то, что не много найдется людей, которые по настоящему хоть раз ее слышали. И даже в тех редких случаях, когда что-то отворяется внутри нас и музыка входит, то, что нам слышится в ней или что говорят нам о ней другие, - всего лишь личное, частное, преходящее. Но человек, который творит музыку, слышит иное, он вступает в единоборство с ревом, поднимающимся из бездны, и обуздывает его в тот миг, когда этот рев готов сотрясти воздух. То, что слышит он, - совсем иного порядка, более страшное, потому что без слов, и потому торжествующее. И когда торжествует творящий музыку, его торжество также и наше. Я не сводил взгляда с лица Сонни. Лицо у Сонни было

смятенное, он старался вовсю, но вдохновение не приходило. И мне казалось, будто все на эстраде ждут его - ждут и в то же время подталкивают. Но, приглядевшись к Креолу, я понял, что это он, Креол, всех их сдерживает. Он их держал на коротком поводке. Там, на эстраде, отбивая такт всем своим телом, причитая на струнах, с полуприкрытыми глазами, слушая всех, он слушал Сонни. Между ним и Сонни шел диалог. Он хотел, чтобы Сонни оторвался от берега и вышел на глубокую воду. Он свидетельствовал, что тот, кто плывет по глубокой воде, не обязательно должен был потонуть: он бывал там и знает. И хочет, чтобы Сонни знал тоже. Он ждал, чтобы пальцы Сонни на клавишах сказал ему, Креолу, что Сонни уже плывет. А пока Креол слушал, Сонни где-то глубоко внутри себя маялся, как под пыткой. До этого я никогда не задумывался над тем, как страшны отношения между музыкантом и его инструментом. Он должен наполнить его, этот инструмент, дыханием жизни, собственным своим дыханием. Он должен заставить его выполнять то, что он, музыкант, хочет. А рояль - это всего лишь рояль, столько-то дерева, проволоки, больших молоточков и маленьких, и слоновая кость. Ты можешь выжать из него столько-то, и не больше, но единственный способ узнать, сколько именно, - это снова и снова заставлять его делать все, что только можно. А ведь прошло уже больше года с тех пор, как Сонни последний раз сидел за роялем. И ненамного лучше, чем тогда, ладил он теперь со своей жизнью, во всяком случае с той, что простиралась перед ним. Он и инструмент запинались, бросались в одну сторону, пугались, останавливались; бросались в другую, ударялись в панику, кружили на месте, начинали сначала; вот они как будто нашли направление, но нет, снова заметались в панике, опять застряли... И все же, наблюдая за лицом Креола, когда заканчивался первый номер, я почувствовал: что-то случилось, что-то, чего уши мои не слышали... почти без паузы Креол начал нечто совсем другое, оно звучало прямо-таки сардонически - "Разве я грущу?" И, будто по команде, Сонни начал играть."

Чаша гнева

Что-то стронулось - и Креол отпустил поводья. Сухой маленький черный человечек сказал что-то страшное на своих барабанах. Креол ответил, барабаны огрызнулись. Труба начала настаивать нежно и тонко, немного отчужденно, быть может, - и Креол слушал, комментируя время от времени, сухой и сумрачный, спокойный и старый. А потом все они встретились снова, и Сонни снова стал одним из членов семьи... Как будто нежданно-негаданно он обнаружил под своими пальцами новехонький рояль, черт те откуда взявшийся. Как будто он прийти в себя не мог от этого открытия. И какое-то время, радуясь за Сонни и позабыв обо всем остальном, они словно соглашались с ним в том, что да, новехонькие рояли - это просто здорово. Потом Креол выступил вперед и напомнил им, что играют они блюз. Он затронул что-то в каждом из них, затронул что-то во мне, и музыка стала пружинистей и глубже, а воздух запульсировал ожиданием. Креол начал рассказывать нам что такое блюз и о чем он. Оказывается, не о чем-то очень новом. Новым делали блюз он сам и его мальчишки, которые там, над нами, рискуя безумием и смертью, искали новые пути заставить нас слышать. Ибо хотя повесть о том, как мы страдаем и наслаждаемся, и о том, как мы торжествуем победу, совсем не нова, мы должны слышать ее снова и снова. Другой нет, в этом мраке нет для нас другого света. И повесть эта, как утверждали его лицо, его тело, его сильные руки на струнах, меняет свое обличье от страны к стране и становится все глубже и глубже от поколения к поколению. Слушайте, казалось, говорил Креол, слушайте: сейчас будет блюз Сонни. Он сообщил об этом маленькому черному человечку на барабанах и другому, светло-коричневому, с трубой. Креол больше не подталкивал Сонни к воде - он желал ему счастливого плавания. А потом он отступил назад, очень медленно, заполнив воздух смелым призывом: пусть Сонни скажет за себя сам. Они собрались вокруг Сонни, и Сонни играл. То один, то другой из них, казалось, говорил: аминь. Пальцы Сонни наполнили воздух жизнью, его жизнью, но эта жизнь вмещала в себя так много других! И Сонни вернулся к самому началу и начал с простого и ясного - с первой фразы песни. А

потом он начал делать ее своей. Это было прекрасно, потому что он делал это не торопясь и потому что теперь в этом не было и следа страдания. Слушая, я будто узнавал, с каким горением он достиг этого, и какое горение нужно нам, чтобы тоже достичь, и как нам избавиться от страданий. Свобода была где-то тут, совсем рядом, и мне стало ясно наконец, что он может помочь нам стать свободными, если только мы будем слушать, что сам он не станет свободным, пока не станем свободны мы. Но полем битвы лицо его больше не было. Я знал теперь, что он прошел и через что ему предстоит пройти, прежде чем его тело упокоится в земле. Он овладел ею, этой длинной нитью, из которой мы знали только отца и мать, и сейчас он отдавал ее - как должно быть отдано все, чтобы, пройдя через смерть, жить вечно. Я снова увидел лицо мамы и впервые почувствовал, как больно камни пути, который она прошла, должны были ранить ее ноги. Я увидел освещенную луной дорогу, где умер брат моего отца <убитый пьяными белыми>... Я снова увидел свою дочурку, и снова ощутил на своей груди слезы Изабел, и, почувствовал, что у меня самого на глазах вот-вот выступят слезы. И в то же время я знал, что это совсем ненадолго, что мир ждет нас снаружи, голодный, как тигр, и беда простерлась над нами и нет ей конца и края. Потом все кончилось. Креол и Сонни облегченно вздохнули, насквозь промокшие, улыбающиеся до ушей... Они весело болтали там наверху, в синем свете, и через некоторое время я увидел, как девушка ставит на рояль <заказанный старшим братом> виски с молоком для Сонни. Он, казалось, этого не заметил, но перед тем, как они снова начали играть, Сонни отпил из стакана и посмотрел туда, где я сидел, и кивнул. Потом он поставил его назад, на крышку рояля. И для меня, когда они заиграли снова, стакан этот светился и вспыхивал над головой моего брата как явленная чаша гнева." (Блюз для Сонни/Выйди из пустыни, М., 1974. перевод Р.Рыбкина)

Как видим, для Джеймса Болдуина (а он хорошо знал, о чем писал) "творческое задание" джаза в эпоху би-бопа выглядело достаточно грозным и устрашающим (Откр. 14:9).

Медитация

В заключение приводимых мною пространных выдержек, позволяющих хотя бы косвенно судить о тех "заданиях", что мотивируют наиболее значительные произведения джаза разных периодов, хочу процитировать одного из лидеров-реформаторов "новой волны", по масштабам таланта близкого к Эллингтону. Оба они отнюдь не случайно ценили друг друга очень высоко, подтверждением чему служит совместная их пластинка (для Дюка - предприятие редчайшее): Duke Ellington and John Coltrane (1962).

Имеется документальное свидетельство Джона Колтрейна о "задании" сюиты A Love Supreme (Высшая Любовь), записанной 9-го декабря 1964 года, ознаменовавшей собой коренную смену его идейно-художественных ориентиров и оставшейся, по мнению многих, вершиной всего им созданного.

Сразу признаюсь: твердых формальных оснований усматривать там бесспорно христианские мотивы у меня нет. Хотя его дед со стороны отца был методистским священником, неизвестно, испытывал ли Колтрейн какие-либо религиозные чувства до начала шестидесятых годов, а позже - принадлежал ли он какой-либо определенной конфессии. Он нигде и никогда (во всяком случае - публично) не провозглашал исповедание Евангелия, не касался непосредственно библейской тематики и среди его инструментальных пьес, очевидно инспирированных традицией спиричуэлс и госпелз, я могу сейчас найти лишь три с подходящими сюда названиями: "Spiritual", "Dear Lord", и "The Father, and the Son, and the Holy Ghost". В своих устных высказываниях в последние годы жизни Колтрейн ссылаясь преимущественно на Кришнамурти, мистиков Суфи и Каббалу, всегда говоря, однако, о "едином Боге", как "окончательной реальности", причем у его собеседников складывалось впечатление, что такой реальностью для него была смерть. Мне, разумеется,

крайне трудно судить, но тут ощущается и не дает покоя какое-то противоречие. Как, например, понималась им смерть в данном случае? Виделся ли ему в ней полный финал, небытие, нирвана, или же все-таки предождалось и воскресение?

Как рассказывал сам Колтрейн, идея сюиты внезапно открылась ему целиком, с начала и до конца, после многочасовой медитации. По словам его матери "Джону явилось видение Бога при ее сочинении. Он говорил, что такие видения являлись к нему много раз во время игры. И это было смертельно страшно, потому что когда кто-либо увидит Бога, то скоро умрет" (ее сын скончался два с половиной года спустя, и панихида по нему была совершена преподобным Ральфом Петерсоном при участии джазовых музыкантов во главе с Орнеттом Колмэном в Лютеранской церкви Св.Петра, что на Лексингтон-Авеню в Нью-Йорке). Сам же Колтрейн говорил о смерти философически, как о предмете обычной беседы, сообщает его биограф (*Chasin' The Trane: The Music and Mystique of John Coltrane*, by J.C.Thomas. 1975). У меня, во всяком случае, остается впечатление, что Бог у Колтрейна - личный Бог, Бог-творец, Бог, не ре-инкарнирующий, но создающий свой благодатью человека заново, как в этой жизни, так и по окончании времен.

Впрочем, решайте сами. Вот два текста (в моем дословном переводе), помещенные на конверте альбома *A Love Supreme*: авторское обращение к слушателям сюиты (с небольшой купюрой) и завершающий ее Псалом (интонационно артикулированный Колтрейном на сопрано-саксофоне как речитатив, хотя и состоящий из одних только гласных звуков, но позволяющий распознать в них буквально каждый слог и каждое слово).

Высшая любовь

ДОРОГОЙ СЛУШАТЕЛЬ:

Всякая Хвала Да Будет Богу, Кому Вся Хвала Причитается. Последуем за Ним неотступно по пути праведности. Сказано ведь: "ищите и обрящете". Только через Него можем мы познать самые чудесные дары. В 1957 году я испытал, по благодати Божией, духовное пробуждение, приведшее меня к более богатой, более насыщенной, более продуктивной жизни. В это время, исполненный благодарности, я смиренно просил даровать мне возможность <средства> и честь делать других людей счастливее посредством музыки. Я чувствую, что это мне было даровано по Его милости. ВСЯ ХВАЛА БОГУ.

Но время шло, и у меня наступил период нерешительности. Я уклонился в сторону, что противоречило данному мною обету и вело прочь от достойного пути. Однако в который раз, к моему счастью, под твердой и милостивой рукой Божией я вновь получил и воспринял весть о Его Всемогуществе, и нашей нужде в Нем, и полной зависимости от Него.

Теперь я хочу сказать вам: Что бы ни происходило, это всегда от Бога. Он благодатен и милостив. Путь его лежит через любовь, в которой пребываем мы все. Поистине, это Высшая Любовь.

Этот альбом - смиренное приношение Ему. Попытка сказать: "БЛАГОДАРИЮ ТЕБЯ, БОЖЕ" посредством нашей работы, - как делаем мы то же самое в наших сердцах и нашими устами. Да поможет и укрепит Он всех людей в каждом благом начинании.

Музыка здесь представлена в четырех частях. Первая называется "Признательность", вторая - "Решимость", третья - "Исполнение", а четвертая, и последняя часть есть музыкальная декламация сквозной темы - она называется "Псалом". <...> Да не забудем, что в солнечном сиянии наших жизней, сквозь грозы и после дождя, все только через Бога, на всех путях и вовеки. С любовью ко всем я благодарю вас, Джон Колтрейн.

ВЫСШАЯ ЛЮБОВЬ

Я сделаю все, что могу, чтобы быть достойным Тебя, О Боже.

Так должно быть во всем.

Благодарю Тебя, Боже.

Мир.

Нет никого другого.

Бог есть. Это так прекрасно.

Благодарю Тебя, Боже. Бог есть все.

Помоги нам избыть наши страхи и слабости.

Благодарю тебя, Боже.

В Тебе все возможно.

Мы знаем. Бог создал нас такими.

Не отрывайте глаз от Него.

Бог есть. Всегда был. Всегда будет.

Что бы ни было... это Бог.

Он благодатен и милостив.

Самое важное - я знаю Тебя.

Слова, звуки, речь, люди, память, мысли, страхи и чувства - время - все соотносится,... все из одного... все в одном.

Да благословенно имя Его.

Волны мысли - волны тепла - все вибрации - все пути ведут к Богу. Благодарю тебя, Бог.

Путь его... так прекрасен... так благодатен.

Так милостив - Благодарю Тебя, Бог.

Одна мысль производит миллионы вибраций и все, что ни есть, возвращаются назад к Богу... все до единого.

Благодарю Тебя, Боже.

Оставь страхи... уверуй, Благодарю Тебя, Боже.

У вселенной много чудес. Бог есть все.

Путь его... так чудесен.

Мысли, дела, вибрации, все остальное.

Все возвращаются к Богу и Он очищает все.

Он благодатен и милостив... Благодарю тебя, Боже.

Слава Господу... Бог наш жив бесконечно.

Бог есть.

Бог любит.

Удостоюсь ли взгляда Твоего.

Все мы одно в Его благодати.

То, что мы существуем, есть наша признательность Тебе, о Боже.

Благодарю тебя, Боже.

Бог осушит все наши слезы...

Он всегда так...

Всегда будет делать...

Ищите его каждодневно. Всеми путями каждодневно ищите Бога.

Споем же Ему все наши песни.

Тому, кому предназначены все хвалы... хвалите Господа.

Ни один путь не легок, но все возвращают к Богу.

На всех мы Его находим.

Все, что есть - есть с Ним.

Все, что есть - есть с Ним.

Следуйте Его повелениям.

Благословен Он да будет.

Мы все вышли из одного... по воли Божией.

Благодарю тебя, Боже.

Я видел Бога - я видел и непотребное - ничто не может быть выше, ничто не сравнится с Богом.

Благодарю тебя, Боже.

Он сотворит нас заново... Всегда так и всегда в будущем.

Воистину, благословенно будет имя Его - благодарю Тебя, Боже.

Бог дышит в нас так полно и так нежно, что мы едва это чувствуем... однако в этом вся наша сущность.

Благодарю Тебя, Боже.

ВОСТОРГ - ИЗЯЩЕСТВО - ЭКЗАЛЬТАЦИЯ -

Все из Бога. Благодарю Тебя, Боже. Аминь.

Джон Колтрейн - декабрь 1964."

В заключение этого раздела еще одно - теперь уже лишь в несколько слов, но зато авторитетно-академическое свидетельство Арчи Шеппа, преданного ученика Колтрейна и выдающегося тенор-саксофониста "новой волны", позднее много занимавшегося исследованием эстетики и поэтики джаза на университетской кафедре. Согласно Шеппу, среди всех областей народного опыта, служащих "фундаментальным источником музыкального гения Черных", на первом месте находится "Афро-христианская церковь". (Foreword to "Black Talk" by Ben Sidran. 1981, p. xvi) Даже беглая характеристика названного феномена немало поможет нам понять "задание" Священных Концертов Эллингтона, ибо зарождение и развитие афро-христианской религиозной традиции достаточно долгое время шло параллельно, часто пересекаясь и даже составляя одно целое с зарождением и развитием афро-американской музыки.

Рассматривая означенную тему преимущественно в музыкальном (что для меня в данном случае означает - в джазовом) ключе, я буду существенно опираться на рекомендуемые Шеппом источники: книгу "Черную Речь" (1971 -1981) Бена Сидрана, и нашумевшую в свое время книгу Янхайнца Яна - "Мунту"(1958 - 1961), а также на автора, обильно цитируемого Яном: это Альфонс Дауэр, чей фундаментальный, непростительно недооцененный и незаслуженно забытый труд Der Jazz: Seine Ursprunge und seine Entwicklung. Erich Roht Verlag, 1958, был (видимо, по соображениям экономии) напечатан издателем не в ФРГ, а в ГДР, и потому продавался в Книгах стран народной демократии на улице (тогда) Горького, откуда и попал в мою джазовую библиотеку.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

III. Афро-христианский опыт (1)

Кроссинг-овер

Начну с повторения хрестоматийных тезисов. Джаз есть музыкальный метис, полукровка, - отпрыск Европы и Африки, встретившихся в Америке; - в итоге он получил и беспрецедентную комбинацию генов от обеих ветвей, и уникально-самобытные черты, обусловленные средой и конкретными обстоятельствами его зарождения. Категория "афро-американской музыки", часто к нему прилагаемая, неполна: тут нужно говорить об "афро-евро-американских" свойствах, признаках, аспектах и влияниях. Наиболее яркий пример - блюз, представляющий собою то, что можно назвать джазовой парадигмой (классическая книга ЛеРоя Джонса о "судьбе негритянской музыки в белой Америке", называется Blues People - Люди Блюза).

По мнению В.Д.Конен, "в блюзовом стиле синтезированы два строя художественной мысли - африканский и западный. И этот синтез выражает на столько "конфликт рас", сколько их художественное единство". Однако на наш взгляд правильнее говорить не о расах, но о культурах, и не об уже достигнутом синтезе, но об их встречном притяжении/отталкивании и драматической схватке двух музыкальных миров, уже не могущих обойтись один без другого.

По своей природе блюз и джаз (как его "инструментальное" наращивание) являют собой не только нерасторжимое переплетение, но и взаимопроникновение "черных" и "белых" культурных кодов с параллельным обменом входящих в них элементов и трансформированием их глубинных структур. Генетик мог бы сказать, что между ними происходит непрекращающийся кроссинг-овер.

Когда-то принято было считать, что в джазе соединились "африканская ритмика и европейская мелодика", но это чересчур упрощенное толкование; в эмпирической действительности как та, так и другая имеют смешанный "черно-белый" состав, не поддающийся механическому расчленению. Вместе с тем, если проанализировать общее строение их музыкальной ткани, нетрудно заметить: блюз и джаз тяготеют к Африке в своих вокально-импровизационных аспектах, а к Европе - в плане инструментально-композиционной структуры. (Подробнее об этой и следующей ниже теме - в моей статье "Импровизация versus композиция: вокально-инструментальные архетипы и черно-белый дуализм джаза", частично опубликованной в "Музыкальной академии", № 2, 1998 г.)

Пафос и катарсис

Переходя от формального анализа к содержательному, мы найдем в джазе и два диаметрально противоположных эстетических вектора: один направлен к чувственному нисхождению в темные бездны почвенно-фольклорных, стихийных энергий, другой - к духовному восхождению на все более высокие ступени дифференцированности, упорядоченности, просветленности. Подобная двойственность присуща, конечно, не только джазу, хотя в нем она предельно обнажена и достигает максимального драматизма. В той или иной степени она проявляется во всех искусствах и существует с незапамятных времен. Оба направления, восходящие к архаичным религиозным культам и празднествам, были хорошо знакомы античным грекам: их называли "пафос" и "катарсис".

Пафос обозначал страстную исступленность, неистовое буйство, яростное разрывание на части, смертную муку, самозабвение и "выход из себя" ("энтузиазм" и "экстаз"), утрату индивидуального существования и погружение в первородный хаос.

Катарсис - "очищение от страстей", собирание разорванного и восстановление целостности, умиротворение волнующегося, привнесение гармонии в разноголосицу, упорядочивание хаоса в космос.

Одержимость пафосом связывали с ночными оргиями "виноградного" бога Диониса, играющего на флейте, а получение катарсиса - с разумным устройством вселенной под воздействием звуков кифары, на которой играл "солнечный" Аполлон. Для вызывания каждого из этих состояний применялись специальные виды музыки: в первом случае духовой, исполняемой на авлосе (предшественнике гобоя) в диалоге с бубнами, тимпанами и другими ударными; во втором - струнной, исполняемой на кифаре (соответствующие жанры именовались "авлетикой" и "кифаристикой").

"Был ли Дионис?"

Не могу удержаться и не упомянуть в скобках о курьезной и однако же довольно значимой для нас параллели. Взыскательные знатоки из числа участников Элевсинских таинств в древней Элладе очень любили детально обсуждать вокально-инструментально-хореографические достоинства и недостатки только что закончившихся мистерияльных обрядов; они вели в связи с этим долгие и горячие дискуссии, в центре которых стоял главный вопрос: "был ли Дионис?". Иными словами, достигали ли исполнители достаточной интенсивности и глубины пафоса, энтузиазма и экстаза, чтобы действительно вызвать приход бога зеленых кущ, и ощущалось ли его присутствие среди собравшихся?

Приверженцы джаза известны своими нескончаемыми и доходящими до хрипоты спора о том, "был ли джаз?" в игре того или иного солиста или ансамбля. То, что джазу свойственны определенные культовые черты - сомнений нет. В прошлом его недоброжелатели часто сравнивали джаз-фэнов с футбольными болельщиками, поклоняющимся своим кумирам, и сходное поведение действительно имеет место среди посетителей концертов или джем-сешенз, на которых виртуозы-импровизаторы стремятся переиграть друг друга и "срубить" своего соперника.

Но в джазе можно обнаружить не только культ героя: - наиболее патетические и вместе с тем приносящие катарсис формы ансамблевой импровизации ориентированы, как правило, не на соперничество, а на сотрудничество. Подлинный "ДЖАЗ" возникает именно при такой игре, и тогда все - и музыканты, и слушатели - переживают состояние, которое ближе всего подходит к тому типу религиозного опыта, который называют эпифанией, то есть богоявлением.

Двое перед лицом Третьего

Двуединство пафоса и катарсиса, осуществлявшееся некогда в Элевсинских мистериях Древней Эллады, было позднее утрачено музыкальным искусством Европы, отказавшейся от "дионисийского" принципа в пользу "аполлонического" (внешним признаком этого стала ведущая роль струнных инструментов, второстепенная духовых и минимальная ударных). Господству последнего решающим образом способствовала письменная нотация, отделившая сочинение музыки от акта ее исполнения, сделавшегося исключительно монологическим. Дальнейшими шагами на пути европейской абсолютизации катартики стал диктат мажора и минора с функциональной гармонией, отнявшей у мелодии ее былую ладовую свободу; введение равномерно-темперированного строя (кстати, безусловно достижимого только на клавишных струнных) с гаммой из двенадцати раз и навсегда установленных, строго одинаковых по высоте ступеней; наконец - метронома, механически делящего музыкальное время на такие же равные и неизменные тактовые отрезки.

В музыке Африки, напротив, заметно преобладала "патетика", оргиастика и ярко выраженная диалогичность, то есть непрерывная, экстатическая, страстно-настойчивая переключка двух исполнителей или групп по схеме "зова и ответа". Письменной нотации, - как и вообще письменности - там не знали; устная "вокализованность" музыкального мышления была так высока, что даже барабаны "пели" и "говорили", подражая интонационно-тембровым особенностям африканских языков; интервалы между ступенями лада могли произвольно изменяться исполнителем в зависимости от его эмоционального состояния, а ритмика была "органической", то есть неразрывно связанной с телесным жестом и танцевальной пластикой.

Джаз возник при случайной (случайной ли?) встрече носителей афро-"патетической" и евро-"катарсальной" традиций, надолго разлученных, тайно тоскующих друг о друге, покинувших родную почву, перенесенных (первая из них - насильственно) через океан и сведенных историей на земле Америки. Но самое главное, эти направления не просто еще раз сошлись в своем прежнем, племенном и антично-языческом дуализме; - попав в Новый Свет, они восприняли там Благую Весть и стали двумя перед лицом Третьего.

Нескончаемое брение и плодотворное взаимодействие двух полярных начал - пафоса и катарсиса, телесного и духовного, страдания и блаженства перед лицом Спасителя (или того, кто замещает Его в сознании индивида или коллектива) - по сей день составляет движущую силу афро-американской, или (как можно было бы назвать ее в русле идей Арчи Шеппа) афро-христианской музыки в рассеянии. Позднейшее обмирщение и замена религиозной тематики светской, переход от хорового исполнения к сольному и оркестровому, подчинение законам шоу-бизнеса и неизбежная коммерциализация не могли до конца искоренить этот основополагающий ее принцип.

Нас, однако, интересуют сейчас обстоятельства первой встречи африканской и европейской традиции на американской земле, и тут я вновь вынужден по центральному для меня пункту несколько разойтись с позицией бесконечно уважаемого мною автора.

Очередной парадокс

В монографии "Пути американской музыки" (издание 3-е, 1977 г.), В.Д.Конен дает широчайший по охвату литературы критический анализ теорий, посвященных генезису ранних форм негритянской музыки, и убедительно доказывает: будучи "синтетическим жанром... спиричуэлс являются совместным достижением двух культур - англо-кельтской и африканской" (с.98). А в более поздней работе добавляет: "По сей день среди исследователей блюза и джаза сохранилось стремление "вывести" эти новые виды афро-американской музыки из спиричуэлс. Нисколько не оспаривая громадную роль христианства в жизни и культуре невольников в XVIII и XIX столетиях, безусловно признавая широчайшую распространенность спиричуэлс и их классическое совершенство, мы сегодня склонны смотреть на всю эту проблему несколько по иному.

По своему "возрасту" недуховные жанры афро-американской музыки старше духовных... потому, что, во-первых, трудовые песни американских негров по внешним признакам относительно близки африканским и, во-вторых, из общего соображения, что трудовая сфера была первой и единственной сферой деятельности невольников в Новом Свете.

К христианству они стали приобщаться в массовом масштабе только с конца XVIII столетия. Впечатление же, что блюзы должны были вырасти из спиричуэлс, возникает главным образом потому, что духовная музыка негров в силу своей художественности должна была затмить все другие, менее совершенные ее проявления."(Рождение джаза, с.209).

К этой фразе есть подстрочное примечание: "Несомненно, что какими-то своими выразительными приемами спиричуэлс действительно повлияли на блюзы. С другой стороны, огромное распространение блюзов в наше время и их художественное совершенство привели к тому, что сегодня духовная музыка негров поддалась их воздействию. В целом, однако, эти два жанра принципиально отличаются друг от друга..."

Должно ли заключить отсюда, что сегодняшняя духовная музыка негров деградирует, уступая в "чистоте" или "возвышенности" вчерашней? Или что блюзы теперь настолько художественно усовершенствовались, что утратили былую чувственную грубость и поднялись до ранее не свойственного им уровня духовности?

Снова загадка, опять парадокс, никак не разрешимый в системе категорий чисто европейской музыкальной эстетики, будь-то классической, романтической или модернистской.

Остается предположить, что между трудовыми песнями, ранними спиричуэлс и блюзом (джазом) имеется все-таки какая-то загадочная связь, не исчерпываемая формальным и поверхностным интонационным сходством. Раскрыть эту загадку помогает несколько иной подход, учитывающий также и "афро-христианский фактор".

Начав с африканской его составляющей, известной нам по исследованиям этнографов и культурных антропологов, мы прежде всего должны будем констатировать: религиозная практика народов, населяющих Африку к югу от Сахары, не просто неизменно сопровождается музыкой, нераздельной с танцем и словом, но и совершается в ней.

Четыре категории

Полное слияние вокально-инструментально-танцевальной музыки с культом соответствовало осевой традиции негро-африканской культуры, суть которой (в доступной европейскому уму степени) довольно стройно сформулировал Ян, обозначив ее контуры с помощью выделенных им четырех базовых категорий-имен:

Мунту = человеческое существо (множественное Банту);

Кинту = вещь (множественное: Бинту);

Ханту = место и время;

Кунту = модальность.

Нет ничего, что находилось бы вне этих категорий: все бытие, все сущее, в какой бы форме оно не мыслилось, может быть подведено под одну из них, причем не как субстанция, а как сила. Человек (Мунту) есть сила, все вещи (Бинту) - сила; восток и вчера (Ханту); красота и смех (Кунту) суть силы, всегда друг с другом соотносительные. Соотношение между ними передается семантическим инвариантом всех имен: убрав префиксы, получаем НТУ - ядерное значение каждой категории (по интересующему нас вопросу достаточно задержаться лишь на первых двух).

НТУ есть космическая универсальная сила, никогда, однако, не возникающая отдельно от четырех своих манифестаций: в ней Бытие совпадает со всем бытующим. Нечто похожее, возможно, подразумевали и пытались отыскать европейские поэты и художники эпохи сюрреализма. Андре Бретон: "Все приводит нас к вере в то, что существует некая центральная точка мысли, где живое и мертвое, реальное и воображаемое, высокое и низкое уже не мыслятся противоречиями". Или Пауль Клее: "Я ищу ту далекую точку, из которой проистекает творчество, где, я подозреваю, имеется формула человека, зверя, растения, земли, огня, воды, воздуха и всех круговращающихся сил сразу."

Вода/семя/кровь/слово

НТУ, однако, не заключает в себе ни противоречий, ни чего-либо отдаленного от находящегося здесь и теперь. Сила и материя в ней не объединяются, ибо в отдельности они никогда и не существовали. НТУ выражает не эффекты, производимые поименованными

силами, но саму их бытийственность, континуальность их действия, их непрерывную и нескончаемую эффективность. Только если кто-то сможет приказать вселенной остановиться, если жизнь неожиданно замрет в неподвижности, НТУ будет явлена сама по себе. Движущая же энергия, придающая всему жизненность и действенность, есть Номмо, "слово", единосущное воде, семени и крови. (Очень огрубленно излагая здесь выводы Яна, не перестаю удивляться: почему он, анализируя и обобщая огромный объем материала, почерпнутого у полевых и камеральных этнографов, европейских сюрреалистов, поэтов-эссеистов Негритюда, африканских шаманов, медсин-мэнов и племенных мудрецов, ни разу не заглянул в работы Мирче Элиаде или Джозефа Кэмпбелла, где нашел бы массу поучительных архетипических параллелей к НТУ и в культурах других народов на всех континентах).

Однако Номмо - не автократическая высшая инстанция, ибо Мунту, обнимая, помимо живых и мертвых человеческих существ, также и существа духовно-божественные (именуемые лоа, или ориша), есть сила, наделенная разумом, и в совокупности своей имеющая власть над Номмо.

В свою очередь Кинту охватывает силы, не могущие действовать сами по себе и становящиеся активными только по команде Мунту, будь то человека (живого или мертвого), или же лоа и ориша. В Кинту входят растения, животные, минералы, орудия, домашняя утварь и прочее. Ни у одной из перечисленных бинту нет собственной воли, - это скованные, оцепеневшие, парализованные, "замороженные" силы, ждущие приказаний от Банту. Исключение составляют лишь известные деревья, несущие в себе воды бездны, откуда иногда внезапно прорывается первоначальное Номмо, слово предков, и тогда они становятся дорогой, по которой божественные существа приходят к живым людям из обители усопших. Поэтому на многих африканских языках понятия дерева "лингвистически" принадлежат категории Мунту, но когда священному дереву приносятся жертвы, они предлагаются не растению (всего лишь как бы "техническому каналу"), а лоа, или предкам, по нему путешествующим. Вместе с тем плоть такого дерева, используемая как материал для изготовления скульптур предков, наделяется особым качеством благодаря тому, что те освящают его своим Номмо.

Отошедшее божество

Над четырьмя категориями смутно мыслится еще и нечто, или некто - "Великий Мунту", "великая и могущественная Сила Жизни", исходно-единое первоначало всего, иногда даже "всевышний и всезнающий мудрый человек, сила всех сил, установивший роды всех вещей и всех существ, зачавший и породивший предков остальных людей". Вот как это интерпретировал Сартр, разбирая поэзию негритюда и противопоставляя африканский Генезис библейскому (конечно, в Сартровском их понимании): "Для белого техника Бог есть прежде всего инженер. Юпитер вносит порядок в хаос и дает ему законы; христианский Бог замышляет мир своим интеллектом и реализует по своей воле: отношение твари к Творцу никогда не бывает плотским, кроме как в некоторых мистериях, на которые Церковь взирает с подозрением. Даже мистический эротизм не имеет ничего общего с плодородием: это полностью пассивное ожидание стерильного проникновения. Мы просто комки глины: маленькие статуэтки выходящие из рук божественного скульптора. Для наших черных поэтов, напротив, сотворение есть необъятное и безостановочное введение в границы; мир есть плоть и сын плоти; на море и в небесах, среди дюн и скал Негр вновь находит бархат человеческой кожи; на животе песка, в бедрах неба самого себя ласкает он, "плоть плоти мира", насквозь пронизываемый ветром, он и женственность Природы, и ее мужественность; и когда он любит женщину своей расы, соитие полов кажется ему великим праздником тайны жизни. Эта сперматическая религия подобна напряжению души, уравнивающей две взаимодополнительные тенденции: динамическое ощущение себя восставшим фаллосом и утяжеленным, более пассивным, более женственным бытием созревающего растения."

Африканский католический священник, касаясь остаточных народных верований своих прихожан, несколько смягчает метафорическую эгзажерацию французского философа: "Мы не кричим, выпячивая грудь, "я зачал!", ибо зачатие есть дело Бога. Один Он зачинает, а люди только производят детей."

Так или иначе, в традиционном представлении африканцев верховный Бог больше похож на ядро НГУ - то безличное и безымянное начало, что разом объединяет в себе и движущую перво-силу, и материю, дремлющую в ожидании Номмо. Правда, некоторые мифы повествуют о некоем Творце, который сначала создает женщину (природу), потом берет ее в жены и делает матерью, причем его семя - Номмо - есть и вода, и огонь, и кровь, и слово. Но в целом из такого синкретизма нельзя с уверенностью выводить ни "сперматическую", ни "спиритуалистическую" религию; ни внутреннее тождество Бога и НГУ, ибо в подобных случаях всегда подразумевается уже давно бездействующее, отошедшее божество, которое пребывает не в окружающей природе, а где-то там, за пределами всякого вообразимого времени и пространства, слишком далеко от людей, в их жизнь не вмешиваясь и вообще ни на что и никак теперь не влияя. Что же остается?

Полиритмия политеизма

Остается великое множество местных лоя и ориша, населяющих природу вокруг; они, напротив, всегда поблизости, но чтобы привлечь их внимание, вступить с ними в общение, побудить их выйти навстречу людям, заслужить их благосклонность и о чем-либо попросить, человеку необходимо обратиться к ним на языке, которому они охотно и даже с удовольствием внимают. Это язык барабанов, вернее - барабанного ансамбля, ибо одному исполнителю с задачей вызова и умилоствления лоя заведомо не справиться по двум очевидным причинам.

Во-первых, каждое из природных божеств откликается лишь на свою особую, весьма сложную ритмическую формулу, куда входит несколько различных базовых ритмов и соответствующих хореографических па и фигур.

Во-вторых, лоя предпочитают приходить к людям не поодиночке, а компанией (при политеизме они скорее кооперируют, нежели конкурируют), и приглашают их обычно если и не всех сразу, то хотя бы в каком-то минимально приличествующем количестве.

Понятно, что для создания достаточно эффективной звуко-хореографической полиритмии необходима одновременная игра трех, четырех, пяти, а то и восьми достаточно искусных барабанщиков-виртуозов, обязанных с максимальной отдачей использовать свои руки, ладони и пальцы, как, впрочем, и ступни. (Не пытайтесь, исходя из европейского понятия мензурального времени, подсчитать возможное число производимых ими отдельных ритмических линий, тем более - число импровизированных, то есть непрестанно и непредсказуемо меняющихся их комбинаций, связанных нелинейной зависимостью; отец Артур Джонс после тридцати лет полевых и аналитических исследований этой проблемы в Гане сумел выявить общие принципы организации западно-африканской ритмики лишь с помощью им же изобретенной и сконструированной аппаратуры и метода опико-электрической индикации и записи на бумажной ленте частотно-временных параметров каждого механического удара по каждому барабану в ансамбле.)

Трезвость в экстазе

Действенного проявления силы ожидают в данный момент не от всех пришедших лоя, но только от некоторых; остальные лишь незримо присутствуют. Решение о том, кого именно из духов-божеств, в какой очередности и в каком сочетании вызывать посредством той или иной полиритмической схемы, принимают священнослужители (у каждого божества свой), занимающие различные ступени в иерархии данного культа. Внешне они выглядят как

бы дирижерами барабанного ансамбля, но такое сравнение слишком поверхностно и неадекватно. Дирижер в западном понимании - автократ, управляющий исполнителями по заранее сочиненной композитором программе-партитуре (неважно, записанной на бумаге или придуманной и хранимой в голове), а жрецы в Африке - лишь медиаторы в общении с локальными божествами, могущими в большей или меньшей мере захватывать души и тела своих верных почитателей и тем обновлять и повышать их жизненный потенциал.

Каждый посвященный имеет своего loa-покровителя и твердо помнит присущую ему ритмическую формулу; во время церемонии она/она вслушивается в звучание барабанов в ожидании того момента, когда "своя" формула зазвучит громче и отчетливее остальных и ему/ей настанет пора выходить в танце навстречу вызываемому гостю в центр круга собравшихся. Как правило, вселение очередного loa в очередного почитателя происходит одновременно лишь с несколькими, а то и с одним из присутствующих: остальные симпатизирующе наблюдают и подбадривают центральных танцоров хлопками в ладоши и выкриками, танцуя на периферии. Те же, в кого вселяется loa, погружаются в транс (но не в ступор!), или, наоборот, испытывают экстаз и крайнюю экзальтацию, ничуть, однако, не переходящую в истерию, "дикие" хаотические дергания или произвольные конвульсии.

Примечательный факт: подавляющее большинство индивидов, отождествившихся с loa, сохраняет "трезвое" восприятие и учет внешне-материальной обстановки (не натывается на партнеров, не мешает им и даже искусно с ними взаимодействует при исполнении очень сложных фигур, не оступаясь на неровностях пола, ловко поддерживая равновесие при вращении и прыжках и т.д.). Более того, их психо-физические способности во время контакта с loa, по видимости, даже обостряются и усиливаются (подобно тому, как у спортсмена, побивающего рекорд, возникает ощущение как бы "сверхъестественного" прилива энергии и ловкости). При первых же признаках утраты "трезвости" и опасности причинить вред себе или другим (что очень редко, но все же бывает), зорко следящие за тем жрецы тут же уводят одержимого из круга, чтобы дать ему успокоиться и прийти в норму.

Пережив пафос взаимодействия с loa, посвященные испытывают умиротворяющий катарсис, приносящий, по мнению ряда европейских медиков, и несомненный терапевтико-оздоровительный эффект. Короче, в активном музыкально-хореографическом общении с природными духами-божествами африканцы почернули то, что западные философы двадцатого столетия назвали (неожиданно ощутив растущую его нехватку в десакрализованном атеистическом обществе) "жизненно-смысловым ресурсом существования". Первые партии черных рабов, привозимые на восточное побережье Северной Америки, не говоря уже об их ближайшем потомстве, испытывали крайний дефицит такого ресурса.

IV. Афро-христианский опыт (2)

Черный андерграунд

В английских колониях Нового Света африканцы оказывались грубо оторванными от всех обычаев, верований, преданий и даже языка своих племен. За вычетом каких-то крох, сохраняемых памятью о родной земле, но быстро стиравшихся из-за отсутствия внешних средств их фиксации и передачи следующим поколениям, они лишались какой бы то ни было религии, культуры и этнической общности. У них было отнято даже чувство социально-групповой принадлежности, внутри ощущаемой ими в качестве своей, а не навязанной извне работодателем. Волею судьбы, истории или Провидения этот конгломерат разрозненных индивидов был поставлен перед выбором: либо вообще утратить всякий человеческий облик (что было совсем легко), либо воссоздать заново собственную идентичность буквально с нуля, чему окружающие условия ничуть не благоприятствовали.

Полтора столетия подряд рабочие песни были для негров единственно разрешенным (даже одобряемым) традиционно-африканским видом музыкального самовыражения, облегчавшим тяжесть труда, но в то же время включающим и скрытые ноты протеста и насмешки над угнетателями. Не подозревая о том, "Плантаторы поощряли пение рабов и даже требовали, чтобы рабы пели во время трудовых процессов. С одной стороны, это ограничивало возможность их общения друг с другом, с другой - увеличивало производительность труда. Выдающийся негритянский публицист Фредерик Дуглас, бывший невольник, писал в своей автобиографии о том, как удручало его это принудительное пение под надзором надсмотрщиков и как сильно оно отличалось от проникнутых трагическими чувствами песнопений рабов в ночные часы" (Конен, Пути американской музыки. с.127)

Заметим, что к пению в ночи (то есть к спиричуэлс) рабы пришли далеко не сразу: рабочие песни, будучи не до конца контролируемые рабовладельцами, довольно долгое время оказывались не только единственным носителем каких-то прямых рудиментов африканского музицирования, но, как указывает Бен Сидран, и первым проявлением "андерграунда", или "контр-культурной" природы Черной музыки в Америке.(Sidran, p.15)

Тоненький ручеек

Однако этот носитель транслировал крайне узкий запас художественных средств, а с ним и "жизненно-смысловых ресурсов". От полноводной и глубокой реки остался тоненький, грозящий иссякнуть ручеек: групповая импровизация сводилась к антифону, то есть зову и отклику с обменом короткими словесными репликами. Что еще важнее - она была очень бедна ритмически, так как во время работы ни один человек не мог ни хлопнуть в ладоши, ни притоптывать, ни, разумеется, танцевать, без чего африканцы вообще не мыслили себе музыку. Но самое главное - не имея при себе барабанов, они не могли производить сложных и многослойных перекрестных ритмов, а поскольку без них лоя и ориша не приходили к своим почитателям, те ощущали себя теперь абсолютно покинутыми и забытыми всеми своими прежними покровителями, отвернувшимися от них навсегда.

И с этим ничего нельзя было поделать, ибо повсюду (за исключением крайнего Юга) рабов разлучали и с немногими привозимыми из Африки священными барабанами (единственным, что им оттуда вообще удавалось с собою физически захватить), которые у них неукоснительно отнимались и тут же уничтожались по двум причинам. Во-первых, хозяева боялись, что эти "говорящие" орудия могут быть использованы для секретного сговора и сигнализации о восстании. Во-вторых, протестантская (кальвинистского толка) мораль переселенцев из Старого Света безоговорочно отвергала любые, даже весьма скромные западно-европейские танцы того времени с их очень сдержанным инструментальным сопровождением. Главным поводом было то, что при некоторых па, особенно в прыжках, ноги танцоров, пересекаясь под углом, кощунственно профанируют изображение святого креста. Ослушники сурово осуждались ревнителями благочестия как "приспешники дьявола"; языческие же пляски чернокожих приравнивались к визиту самого Сатаны.

Кстати, та же мораль не обязывала рабовладельцев специально беспокоиться о спасении душ тех, кого они считали своим "имуществом", да почти никто из них и не задумывался над тем, есть ли у их двуногого имущества какая-либо душа. Многие даже долго противились крещению негров, поскольку это означало бы признание в каждом рабе личности, предстоящей Богу равно со своим владельцем. Соппротивление это, впрочем, быстро ослабевало по мере того, как усиливалось влияние институционально-организованной религии, выдвигавшей на первый план идею послушания, смирения и покорности. Но систематическое и массовое крещение негров началось стараниями квакерских миссионеров лишь в XIX веке; за полтора же столетия до того рабов по

завершении рабочего дня на плантациях, длившегося от восхода до заката, загоняли до утра в бараки, а к церковной службе, отправлявшейся белыми священниками для белых людей, их, разумеется, и близко не подпускали. Будь так и далее, чернокожим в Северной Америке, все глубже погружавшимся в отчаяние богооставленности, грозила бы тотальная дегенерация в бессловесный рабочий скот. Но они этого избежали, сумев, вопреки запретам их хозяев, отыскать для себя новый источник духовной крепости и путь, ведущий к спасению.

Потаенный родник

Наиболее любознательные и смелые рабы все же исхитрялись, подчас рискуя жизнью, как-то подсматривать и подслушивать то, что делают и о чем говорят белых люди в церквях и на camp-meetings, молитвенных собраниях под открытым небом, а потом с изумлением и восторгом тайно пересказывать это остальным. Изредка и отдельные баптистские и методистские священнослужители, несмотря на запрещение плантаторов, отваживались проповедовать неграм. Так или иначе, но увиденное и услышанное стало для них подлинным откровением и в буквальном смысле спасительным родником.

"Нигде в мире на протяжении многих столетий христианская религия не воспринималась с такой глубокой и страстной эмоциональностью, как среди негров-рабов... Они поняли и восприняли христианство так, как в свое время его воспринимали рабы Римской империи, задолго до превращения этой религии в один из государственных институтов, орудие насилия и средоточие ханжеской морали... От них ускользнула догматически-теологическая сторона религии и ее жестокая бытовая мораль. Они восприняли христианство как обещание будущего лучшего мира, где кончатся их страдания. Библейские рассказы о муках еврейского народа они рассматривали как описание своей жизни... Будучи безграмотными, они даже плохо знали текст священного писания и свободно приспособляли его к своим собственным представлениям. Ограниченное знание языка также не давало им возможности оценить в деталях содержание гимнической поэзии... Самой доступной формой восприятия религиозной идеи была для них музыка." (Конен, Пути...с.129-30)

Судя по данным этнографии и культурно-историческим реконструкциям, то была музыка, составляющая одно целое с танцем и словом, и весьма отличная по структуре и характеру от той, что исполняется в европейских концертах, и да и в церквях. У американских негров она, по сохранившейся, а вернее - восстанавливаемой ими африканской традиции, составляла в ту пору не аккомпанемент к молитве, и даже не только собственно молитву, но само таинство, совершаемое в акте музыкально-хореографического общения с божеством.

Возвращение Отошедшего

С возникновением спиричуэлс негры впервые (пишет Сидран) "повернулись спиной к Африке", заимствуя у белых слова и мелодико-гармонические контуры протестантских гимнов, то есть добровольно усваивая себе элементы дотоле абсолютно им неведомого американского (по происхождению - письменного европейского) наследия. Курьезно и парадоксально (как кажется многим, но не нам), что как раз благодаря ассимиляции последнего они тогда же начали восстанавливать и специфически "устную", существенно импровизационную африканскую традицию вокально-танцевального религиозного музицирования. Христианская духовная музыка, принесенная в Америку из Европы, помогла высвободить из под спуда и возродить заново почти целиком искорененное и забытое наследие Африки. "Недостаток ритмической свободы в рабочих песнях был связан с

отсутствием социальной свободы, и интересно отметить, что развитие и той, и другой, шло рука об руку на протяжении нескольких поколений..." (Сидран, 16)

Отсутствие запрещенных барабанов рабы компенсировали хлопками в ладоши, топанием и примитивными ударными вроде погремушек и трещоток. Поскольку они еще помнили африканский обычай периодически присоединять новых божеств к уже имевшемуся пантеону, то бог Иисус легко вошел в их число. Однако, войдя самым последним, Он тут же стал среди них первым, ибо они сразу узнали в Нем того, кто когда-то сотворил мир, а потом отошел от дел, удалился и покинул их так надолго, но чей Сын теперь вернулся на землю умаленным и страждущим, дабы пролить за них свою кровь, умереть, воскреснуть во славе и спасти их из рабства для жизни вечной.

Поклоняясь Христу распятому, негры отправляли обряд, имевший много общего с африканскими культовыми танцами, где участники, откликаясь хором то на призывы проповедника, то на экстатические выкрики отдельных молящихся, передвигаются гуськом по кругу, не отрывая ног от земли и лишь синхронно поворачивая ступни рывком то влево, то вправо. Поскольку за всю церемонию ни у кого из них ноги ни разу не перекрещивались, им уже не грозила кара за надругательство над Честным Древом. И все же их молитвенные собрания проходили по ночам, в укромных местах и в глубокой тайне, и сравнение с римскими катакомбами здесь не будет таким уж натянутым.

Род популярной религии

Позже, когда рабы уже осмеливались исповедовать свою веру более открыто, они с особым энтузиазмом совершали таинство крещения: в той форме, в какой проводили его баптисты, оно очень напоминало им ритуал поклонения богине вод, одной из наиболее чтимых на их древней родине. Еще существеннее было для них учение о Св. Духе: событие Пятидесятницы они переживали как непосредственное нисхождение и проникновение самого божества в душу и тело верующего и выражали свое состояние средствами, наиболее африканскими по природе ("Дух не снизойдет, если не будет песни"), но осмысленными уже в новой перспективе.

Это действенно-музыкальное переживание, снимающее оппозицию плоти и духа и равно устремляющее их к божественному началу, стало моментом куда более субстанциальным, нежели чисто субъективным припадком сектантской истерии или внезапно проснувшегося африканского атавизма. "Данный аспект черной музыки продолжал оставаться живым и много лет спустя после ре-секуляризации черной культуры: черная музыка стала в конце концов родом популярной религии в себе самой и сама по себе, сохраняя именно те важные социо-религиозные свойства, которые она выработала как раз в своих наиболее ранних нео-христианских обрядах.<...>

Тем самым черная музыка, в отличие от большинства популярной музыки последних двух веков, была вовсе не эскапистской по своей натуре, но прямым отражением совокупного опыта множества индивидов, прочно укорененного в реальности." (Сидран, 16-20). А у самого Сидрана, анализирующего ту решающую роль, которую указанные "катакомбные" обряды сыграли в творчески-трансформативном восстановлении неграми своего почти дотолем утраченного африканского наследия, часты замечания и сравнения вроде следующих: "[само-]обращение в Христианство с готовностью импровизировалось..."; "Проповедник [периодически] выступал ведущим вокалистом группы" прихожан, хотя их активность была такова, что по сути "все они были и лидерами, и ансамблевыми певцами, и ритм-группой"; в новом вероучении наиболее привлекательным для большинства была не столько доктрина, сколько "возможность импровизации, предоставляемая Христианством" [Ibid, 20]

Короче, не услышь чернокожие Благой Вести (они называли ее Good News), не восстановить было бы им и связи со своей уже почти совсем потерянной афро-музыкальной

традицией: не возродить и не развить импровизационной практики, сперва исключительно религиозной, а потом и мирской (блюзовой). А без нее им, скорее всего, и не преуспеть впоследствии и в жанре минстрелз, то есть в гротескном подражании светской музыке белых, а, значит, не создать и того, что мы сегодня называем джазом, и что, как мы уже установили, продолжает полноценно жить и развиваться лишь постольку, поскольку периодически возвращается к своему первоисточнику.

Де- и ре-сакрализация

Упоминание Сидраном о ре-секуляризации черной музыки (далее в своей книге он пишет о ней подробно) побуждает меня констатировать: в истории джаза (и в творческой биографии отдельных джазменов) нетрудно проследить как тенденции ослабления и даже по видимости полной утраты афро-христианского начала, но так же и обратные им процессы (иногда чередующиеся, иногда идущие синхронно) - мне удобнее называть их де- и ре-сакрализацией. Наиболее бросающийся в глаза и сравнительно близкий по времени пример первого - превращение госпелз в соул Аритой Франклин в шестидесятых (хотя еще в начале тридцатых Братья Миллз сделали из ими же исполняемых госпелз вокальный джаз, или, как его называли до войны в России - джаз-гол). Однако одновременно те же госпелз (прямо от Махэлии Джексон или через ту же Ариту) вновь проникнув в инструментальный (и с того момента уже соул-) джаз Хорэса Силвера, Арта Блейки и братьев Эддерли, заметно его ре-сакрализовали. Но об этом - когда-нибудь в другой раз.

Сейчас хочу сказать, что после появления спиричуэлс христианские мотивы, а с ними и трансформативно-возрожденные африканизмы проникли и в рабочие песни негров, дотоле вполне секулярные. Вот несколько образчиков (взятых у Дауэра и приводимых в полуподстрочных переводах, сделанных мною около сорока лет назад, когда я пытался издать с помощью Татьяны Александровны Лебедевой и Нонны Григорьевы Шахназаровой свою книгу "Слушая Джаз"). Это уже не рабы на плантациях, а каторжники на прокладке шоссе где-то в Техасе начала тридцатых годов нашего столетия. С десятков человек, проходчиков или землекопов скованы одной цепью, чтобы не убежали. Не только трудовые операции, но и простые передвижения такой chain-gang (кандальной бригады) были бы весьма нелегким делом, если бы все ее члены не соблюдали строгой согласованности своих действий. Подойдя к назначенному месту, они останавливались, опираясь на свои орудия, безразличные ко всему окружающему. "Кэптен" (надсмотрщик-вохровец) подавал знак, староста бригады начинал протяжный запев - не то стон, не то отчаянно-дерзкий вызов - и десять ломов или кирок одновременно взмывали вверх, тела откидывались назад, секундная пауза... рывок вперед и с ответным выкриком хора раздавался удар стали по скалистой породе. Секунды полторы-две они распрямлялись, опять такие же безучастные и понурые, а вслед за повторным запевом опять изготавливались, чтобы стать на мгновение единым броском напряженных мускулов и сверкающего металла. И так цикл за циклом, от зари до зари, под бесконечно повторяемую короткую фразу...

Впрочем, повторяемую не всегда одинаково. Когда силы бригады бывали уже на исходе, староста пускал в ход всю свою изобретательность, чтобы подбодрить товарищей какой-нибудь смешной присказкой, шуткой или неожиданной интонацией или поворотом мелодии. Органически вплетая их в ритм работы он импровизировал подчас целые строфы, где перемежал деловые указания с самой непринужденной трактовкой сюжетов священной истории, заимствованных из спиричуэлс, то есть и без того уже достаточно вольно интерпретированных при многократном устном пересказе исходного текста Библии Короля Якова. На каждую строчку запева ему отвечал один и тот же слитный выкрик; о чем же они поют?

И у ангелов есть работа

МОЛОТ БЬЕТ

*Ну-ка, стукнем посильнее...
Молот бьет!
Ну-ка, стукнем посильнее...
Молот бьет!
Рукоятка вот сломалась...
Молот бьет!
В Библии бил грозный молот...
Молот бьет! (и т.д.)
Расскажу вам про Ноя...
Раз сказал Бог Нюю:
"Отправляйся-ка на стройку,
Ты Библии перечил."
Старый Ной испугался:
"Что мне делать на стройке?
Мне построить ковчег, сэр?"
"Сэр - спросил Ной у Бога,
Сколь велик должен быть он?"
"Делай в сорок два локтя,
В каждом локте по окошку".
Тут как раз начался ливень,
Старый Ной испугался,
Позвал он своих детей,
Богу он сказал: "Сэр,
Это очень хороший молот."
Взяли мы тот старый молот,
Забивать им будем крепко..."*

Под влиянием спиричуэлс рабочие песни приобретали более сложную форму и скрытую от белых надсмотрщиков многозначность:

*Если бы только я смог
Я уж дал бы зарок,
Постоять на скале, где стоял наш пророк.
О! Друзья, ранним утром,
Хай! Хай! Целый день,
Хай! Друзья, и весь вечер,
Я стоял бы на ней всю жизнь.
О! И у ангелов есть работа
О! Там вдали, на полях света,
У колес небесной кареты,
О! Друзья, проложим же путь!
О! Друзья, проложим же путь!
Посмотрите, как я кладу путь...*

Импровизировал староста бригады рельсоукладчиков, рисуя товарищам заманчивые картины свободы и отдыха, но и предостерегая их от излишней беспечности:

*Был бы наш кэптен слепой -
Не вставали б так рано мы с тобой.
Только наш кэптен не слеп,
Он недаром ест свой хлеб,*

*Время он точно знает -
У него часы Уотербюри.
Хай! Хай! Кто это там засыпает?!*

Для импровизаторов современного джаза этот жанр продолжает, наравне с духовными гимнами негров, оставаться такой же естественной тематикой, как и для Эллингтона: первую часть своей знаменитой сюиты "Черное, Коричневое и Беж" он назвал "Рабочая Песня", вторую - "Спиричуэл", третью - "Блюз".

В свою очередь и словесная, и музыкальная ткань спиричуэлс, интенсивно пополнялась и модифицировалась представлениями, понятиями и звуковыми образами, почерпнутыми из непрестанно расширявшегося социо-культурного опыта афро-американцев.

Вот два текста спиричуэлс, записанных в негритянских церквях примерно в те же годы, что и приведенные ранее рабочие песни.

Иисус сказал машинисту

ЧЕЛОВЕК С ГОЛГОФЫ

Солдаты римские примчались верхом на полной скорости и бок Ему прободили.

Мы видели: кровь и вода пролилась.
О-о-о, Всемогущий, закрепи это в умах народа,
Что вода есть для крещения,
Кровь же - для очищения.
Все равно мне, каковы были мерзости ваши,
От всякого греха Господь вас очистит.
Видел я, друзья дорогие, как время вдруг сдвинулось.
Господь великий на все сверху глянул,
Начал он смотреть на храм сверху
Иисус сказал: разрушьте храм этот
И в три дня я его весь отстрою.
Они понять не могли, о чем это он толкует.
А он говорил про свое тело-церковь.
Видел я, как висел он,
Гора началась трястись, на которой его повесили.
Кровь капала на ту гору,
Кровь святая, капала на ту гору.
друзья милые, разъедала гору.
Видел я тогда как та кровь все капала
Прямо одна капля капала за другою.
Видел я как Иисус создал все творенье,
видел розу, друзья мои дорогие.
и узнала она на кресте висящего Иисуса
И лишь только солнце узнало своего создателя,
враз оделось сплошь рубищем-мешковиною и упало вниз,
О-о, упало вниз во скорбях!
Взгляни на Творца моего, помирающего на кресте!
И когда упало солнце,
увидели мы луну, ей тоже Он был Создатель,
о, - Он сделал эту луу-н-уу,
друзья мои дорогие, и тогда, и во все времена года.
Видели мы, дорогие друзья,
как узнала луна Иисуса висящего на кресте,
Видел я, как луна окровавилась вся будто в судный день,

кровью вся истекла и пропала.
О-о-ох, разбойник помирающий на кресте
увидел как луна закатывалась в крови!
Я видел, друзья мои дорогие,
Тогда и другие на все то смотрели;
и как луна совсем закатилась, кровью истекши,
Я маленьких звездочек, Боже Великий, много там видел,
Они вспомнили Иисуса, как ударил Он по наковальне времен
И те звездочки засияли Ему красивейшим лучом света.
И другие звезды узнали Создателя своего, умиравшего на кресте;
каждая звездочка спрыгнула с орбиты своей серебряной,
чтобы стать погребальным факелом
темного и неутешного мира.
Стало так темно, что люди, предавшие Иисуса смерти,
сказали, что чувствуют тьму своих пальцев.
Великий и Всемогущий, они жались один к другому!
И в темноте чувствовали друг друга.
Слышали даже, но не могли увидеть.
Один центурион, я слышал, сказал:
"истинно, истинно, он должно быть Сын Божий!"
И тут мы видим, друзья мои,
Пророк Исайя говорит: мертвый во гробе услышит Его и восстанет.
И видят - все мертвые восстают.
С восточного края Иерусалима,
поднимаются из могил, и шествуют,
Через город идут, направляются к горе Нево!
Видим мы как великий законодатель
поднимается из могилы и ходит, друзья дорогие,
ходит, ибо сказал Иисус: все кончено.
Мы все поняли в это время,
дорогие, чему же тут удивляться
В любой беде вас спасет церковь.
Так много раз слышал я - церковь поет, когда вы несчастны.
Слышал я, говорит церковь:
"Как же я умру, коль жив Иисус?"
<хор> Как же я умру, коль жив Иисус.

Вера в Иисуса живого, как и вера в пророков, была отнюдь не отвлеченной; практикуя экстатические спиричуэлс типа ринг-шаутс негры, как уже было сказано, насыщали их реалиями, сюжетами и проблемами своей личной, социальной, даже профессионально-трудовой жизни. Образы последней превращались подчас в поразительно глубокие и мощные символы.

БЕГИ, СТАРИК ИЕРЕМИЯ

Я один
Должен идти
Иди же и ты
Я один
Пришло письмо
Лист бумаги
Сказано там
"Завтра уеду,

прощай навсегда."
Господи Боже,
Так, так, так...
Качаюсь я,
Качаешься ты
Это смерть
Господи Боже
Сюда, Иеремия!
Нужно идти
Мне вперед
Кто это мчится
На колеснице?
Вот, вот, вот...
Однажды утром
Еще до вечера
Садилось солнце
За западные холмы
Поезд номер двенадцать
Катился по рельсам
Видишь, вот машинист
Велит кочегару
Позвонить в колокол
Черной рукой...
Иисус сказал человеку:
В моих руках
Твоя жизнь.
Кочегар сказал машинисту:
Звони в черный колокол...
Эй, машинист!
В моих руках
Твоя жизнь
Скажи отцу своему
Что я долго странствовал
Долго ездил.
Эй, кочегар!
Вот твоя колесница!

Промежуточное резюме

Пора подвести кое-какие итоги. Северная ветвь афро-американской музыки, питавшая (параллельно с чисто белыми влияниями) творчество Дюка Эллингтона, возникала в процессе добровольной и спонтанно "импровизационной" само-христианизации чернокожих рабов, нашедших в Священном Писании (долгое время известном им исключительно в устном пересказе) не только путь духовного спасения, но и архетипические образы своей земной судьбы.

Начальный заряд творческой энергии, сконцентрированный в ранних спиричуэлс, продолжал действовать и в блюзах, которые (опять-таки на ранней их стадии) нельзя считать чисто "светским" жанром. Последующая секуляризация "городских" блюзов и рождение джаза (как развития и усложнения инструментально-блюзового начала) не лишила их этого заряда, не низвела до простого развлечения, но позволила им остаться в буквальном смысле популярной религией негритянского народа Соединенных Штатов.

То, что в джазе присутствуют ярко выраженные черты транса, экстаза, религиозно-мистического переживания и ритуального отправления культа, сомнения не оставляет. Но насколько мы вправе считать все эти самочинные "импровизации" подлинно христианскими?

В поисках хоть каких-нибудь вспомогательных аналогий и отправных точек я взял уже лет пятнадцать не перечитываемую мною книжечку Георгия Федотова "Стихи духовные" с подзаголовком "русская народная вера по духовным стихам", изданную УМСА-PRESS в 1935 году (кстати сказать, сравнения негритянских песен с русскими делались не раз уже с конца прошлого века). Не удержусь и процитирую оттуда несколько вводных абзацев прямо с первой строчки:

"Наше время ставит, во всей остроте, вопрос о религиозных судьбах русского народа. Его вера переживает сейчас тяжелый кризис. Что сохранится, что отомрет после огненного испытания революции и разлагающих влияний рационализма? Снова и снова мы убеждаемся, как мало мы знаем наш народ, как односторонни и поверхностны наши суждения о нем. <...> Забывают и о том, что русская религиозность таит в себе и неправославные пласты, раскрывающиеся в сектантстве, а еще глубже под ними, пласты языческие, причудливо переплетенные с народной верой.

Нет ничего труднее национальных характеристик. Они легко даются чуждому наблюдателю и всегда отзываются вульгарностью для "своего", имеющего хотя бы смутный опыт глубины и сложности национальной жизни. Хорошо бы раз навсегда отказаться от однозначных характеристик народной души". <...> И если необходима типизация - а в известной мере она необходима для национального самосознания, - то она может опираться скорее на полярные выражения национального характера, между которыми располагается вся скала переходных типов. Формула нации всегда должна быть дуалистична. Лишь внутренняя напряженность полярностей дает развитие, дает движение - необходимое условие всякой живой жизни.

Это основное различие типов осложняется различием уровней, т.е. градацией величин, располагающихся по убывающей линии - от гениальности до пошлости, Пошлое преобладает в суждениях иностранцев. Себя самих мы склонны мерить меркою гения.

Различие типов часто - но не всегда - реализуется в истории вместе с различием социальных классов и культурных слоев или школ."(Федотов, с.3-4)

Не думал, что когда-нибудь буду сопоставлять опыт народной религиозности негров и русских, да и сейчас не собираюсь специально этим заниматься. Просто работа Федотова вооружает кое-какими понятиями и схемами, помогающими, пусть хоть в минимальной степени, ухватить смысл того, с чем я сейчас имею дело.

Спиричуэлс, в отличие от русских духовных стихов, изобилуют импровизациями на Ветхозаветные темы, преимущественно героические (подвиги Моисея, Иисуса Навина, Самсона, что сразу, как я уже сказал, отметил Эрнест Ансерме, впервые услышавший джаз в 1919 году).

Среди тем Нового Завета доминируют крестные муки Иисуса, чей образ предстает преимущественно, - пожалуй, даже исключительно - в его каритативно-кенотическом аспекте, наиболее близком и понятном рабам и ближайшим их потомкам. Спаситель всегда рядом, с ним можно в любой момент доверительно побеседовать; к нему всегда обращаются от первого лица.

Этим негритянские спиричуэлс резко контрастируют с их евро-американскими прототипами - гимнами белых протестантов (особенно кальвинистов), где "жестокий, патриархальный Бог, который выступает в грозе и буре под звуки труб Судного дня, знаменующих всеобщую гибель и конец света" и "предлагает верующему не сладостную награду, но единственно возможную восхвалять всевластное Божество вечными алилуями",

и где "язык, хотя и живой, но слишком жесткий, книжный и безличный ("мы" вместо "я"). (Alan Lomax, The Folk Songs of North America, 1960, p. 451)

Бросается в глаза и онтологическая божественность природы и всего космоса, как первозданной красоты, погружающейся в скорбный мрак в момент смерти Искупителя, и вновь ликующего при виде Его воскресшего. <Сейчас - 12ч.25м. 17 марта '99, - в те секунды, когда я набираю эти слова, канал НТВ в программе "Сегодня" передает фрагмент выпущенного фирмой Сони компакт-диска, на котором Папа Иоанн-Павел Второй поет Pater Noster на какую-то бесхитростную поп-ритмизированную мелодию.>

Было бы небезынтересно сопоставить федотовский контент-анализ Стихов духовных с аналогичным анализом афро-американских и белых спиричуэлс, но это увело бы слишком далеко от моей основной задачи. Тем не менее: вновь перелистывая Федотова я вдруг вспомнил, что тридцать с лишним лет назад мне самому довелось однажды слышать - и даже дословно записать - рассказ о не только русском, но о русско-советском опыте вынужденно-импровизационной, притом изрядно девиантной религиозной практики. Странички с этим рассказом у меня сохранились и я привожу их здесь полностью перед тем, как перейти, наконец, к собственно Священным Концертам.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

V. Русская интерлюдия

1 ноября 1967 г. Я сижу на скамейке в маленьком дворике дома на ул. Герцена (ныне вновь Большой Никитской) и конспектирую свежий номер Systematics; передо мной коляска, в которой спит моя пятимесячная дочь, а рядом со мной очень бодро присаживается явно деревенская бабуся среднего роста, средней полноты, но какая-то просторная, так что кажущимися своими размерами превосходит действительные. У нее большое круглое лицо, все в морщинах, но светлое и очень приветливое, взгляд острый, живой и веселый, ей явно хочется поговорить и я, перестав читать журнал, но не закрывая блокнота и держа в рабочем положении ручку, поворачиваю к ней голову. Она начинает сразу и говорит неторопливо, почти медленно, нараспев и очень проникновенно, все время глядя прямо на меня:

"Это кто у тебя - сын, дочка? ...вижу, вижу, дочка. Хорошо твоей дочке. Да и тебе хорошо: храм с батюшкой у вас тут рядом, совсем два шага; я каждый день хожу, как к брату приехала погостить, иной раз и к утрени, и к вечерне. Поют-то как!" (помолчав) У нас-то в селе храм недавно только восстановили. Да и вокруг почитай на сколько верст ужас сколько лет ни одного не было, в районе только."

Она замолкла, а я полумашинально записал ею сказанное, и потом, когда в ответ на мои слова опять заговорила, продолжал фиксировать ее речь практически дословно. Молчание затянулось, и я почему-то спросил:

"Так неужто нигде храма близко не находилось? - Нигде. - Что ж так? - Да лет уж сорок как нет. Еще как в двадцать втором годе, я тогда совсем еще молода была, все они у нас порушены. - Кто порушил-то, как? - Да коммунисты из города наехали отрядом; говорили, декрет такой... - Ну, и что? - А все, конец и наступил. - И как же это было? - Да сперва батюшку нашего, помяни его, Господи, во царствии Твоем, прямо среди службы из храма вытащили да на паперти и застрелили при всем народе. А матушку его и дьякона с дьяконицей, и причетника, и старосту уже вечером в овраг свели и погубили, там они и лежали долго, все не давали нам похоронить их по божески, да и как похоронишь? Панихиду-то кто отслужит? Некому. Ведь не только у нас - они ведь всех-всех батюшек и дьяконов в округе извели; видать, приказ такой им вышел, тоже ведь люди подневольные... Хотя иные лютовали, прямо страх как...(задумалась) Да, так вот и не осталось у нас там

нигде ни храма, ни попа, ни дьякона ни одного, ни псаломщика. Ну, может, у других где и остался кто, так не сказывался и затаился от страха, и сан с себя навсегда сложил. Так вот и пошло. Некому службу служить, негде собраться миром Господу помолиться, храм-то наш весь тут же и разграбили, сперва утварь, а там и остальное разнесли по бревнышку, по кирпичику; образа все поругали, их и по домам ходили, со стен срывали, а потом покололи и сожгли все дотла. И повсюду в деревнях наших так было. (Замолчала)

Я: Тяжело, наверное, вам пришлось...

- Ох и тяжело, не говори. Ни тебе причаститься, ни дитя окрестить, ни обвенчаться, ни свечечку поставить заступнице нашей или какому-угоднику, ни усопшего отпеть. (Задумалась) Да и отпеть-то как? Хора не было. А я пение церковное любила очень и как его не стало - на душе очень сделалось тяжело, прямо истомилась душа, иссохла. Душе без него очень плохо, так и просится в тебе, чтобы голоса-то ангельские услышать. (Замолкла надолго)

Я, чтобы поддержать разговор: Так, значит, с тех пор без церкви и жили?

Она (удивленно): Почему без церкви? Как это без церкви? Нешто без ее можно? Без церкви не проживешь...

Я: Но церкви-то у вас не было, ее же разрушили...

Она: Храм разрушили, да, а церковь мы сохранили. - Это как же?! - А вот так: собирались по малу народу, трое, четверо, пятеро там в домах друг у друга ночью, ставни закроем, а лучше даже в подполе, свечечку затеплим и молимся вместе. Образок даже был один, только махонький, Спаса нашего, спасли его (засмеялась) - видишь, Он нас спас, а мы - Его. Молебны Ему служить стали.

Я: Батюшка, значит, тоже нашелся? Она (со вздохом): Нет, батюшку не нашли. У нас старик один был, очень хорошо службу знал, молитв сколько слово в слово помнил, он и был у нас за попа. Потом умер, правда, царствие ему небесное, так после за него мы сами служили по очереди. - Кто "мы"? - Да мы, бабы. - Как?! Разве такое можно? - А чего ты удивился? Как быть-то? Кроме того старика, мужиков промеж нас и не было, сплошь одни бабы. Вот счастье, что покуда он еще жив был, мы на бумажку молитвы кое-какие с его слов списали. Ну, кто грамотный был. Акафист Богородице тоже... Я эти молитвы со слов все-все выучила...

Я: Вы, что же, и требы как-то отправляли? - (глубоко вздыхает) Ох, не очень...Исповедовали, правда, друг-друга, да, и причащались вместе... - Чем?! как?! - Чем-чем, что ты спрашиваешь, Телом Христовым и Кровью Его, как на последней вечере Господней. А вот венчать - нет, совсем не венчали, это же тайно в подполе не сделаешь, свадьба, сам знаешь... Отпевали - да, это тихо можно было, ночью глубокой... - А крестили? - Ох, это очень-очень редко, потом и совсем перестали... вспоминать-то горько... сколько душ некрещеных... (Задумалась, смотрит вверх...)

Из глубины двора подбегают вприпрыжку две девчушки-школьницы лет по 8-10, вертятся вокруг нашей скамейки, поглядывают все время искоса на мою соседку; похоже, видят ее не впервые и чего-то от нее хотят. Одна из них:

Бабушка, бога нет.

Выжидательно смотрит, потом настойчивей:

- Бога нет!

И так несколько раз. Бабушка очень ласково кивает головой, смеется в ответ:

- Нет его, кормильца, улетел...

Слегка раздосадованные девчушки убегают.

Бабуся, перестав смеяться, наклонившись ко мне и очень серьезно: "Ты не думай, они ведь не просто так это... Я вот смотрю на них и так мне за них опасно, так тревожно; все хочу сказать им: бедные вы бедные, да как же вам жить-то, ежели Бога с вами нету? Ну, да Он их не оставит... (вдруг оживилась).

Я вот тебе что сейчас расскажу. На неделе тоже была тут одна такая, все на меня насакивала, даже сердилась вроде, когда я ей так же вот, как этим отвечала, а вчера подходит и говорит: "Бабушка, а Бог-то есть, я теперь знаю". - Откуда ж ты знаешь? - А я ангела свово во сне видела. Смотрю вверх, а он летит по небу, сверкает весь, с крыльями. А потом взял и сделался капелькой водяной, а я руки подставила и в ладонь эту капельку поймала."

А наутра у ей диктант был и получила она за него пятерку, а ночью опять тот же ангел к ей явился и говорит: это потому ты хороший диктант написала, что я с тобой в это время был. А был я с тобой потому, что ты меня пожалела, в ладонь свою капельку приняла. (Пауза) А свою-то девочку ты крестил уже, ай не хочешь? - Да нет, почему же, хочу, только как-то откладываю все...

- А ты не откладывай, не откладывай... У нас вот в храме районном новом был случай: привела мать мальчонку, десять лет ему, и говорит священнику: "приобщи его, он у меня утопал". Тонул, значит, он у ее в речке, а теперь она хочет, чтобы его приобщили Святых Даров, причастие, значит, чтобы принял. Священник говорит, ладно, говорит, сейчас всех буду приобщать и его приобщу. А как стал приобщать, так спрашивает: ты когда тонул, что вокруг видел? А мальчонка говорит: "как на дно сел, так глаза открыл и вижу: полным-полно кругом черных людей, а самый большой среди них, главный, увидел меня, да как закричит: выбросить его отсюда, на нем крест! И прямо меня обратно из воды на верх!

Я: Значит, мальчонка-то был крещеный? Она: А как же? теперь у нас в деревне опять все крещеные. Это у вас в городе детей не крестят. Вот тут одна мать тоже хотела сына свово перекрестить, а отец партийный говорит: "что ты, дура, с ума сошла? Чтоб мово сына, да в церковь носить? Меня ж из партии за это погонят!"

Ну, ладно. Поплакала она, а крестить не стали. А еще прошло сколько там времени, он взял и помер, невинная душа, младенец то. Погоревали они, конечно, а отцу такое во сне представилось. Идет он и видит: сад огромный и прекрасный, оградой высокой обнесенный, ограда та золотая, блистает, а за ней свет, и цветы, и птицы и детишек малых видимо-невидимо. А сын его, младенец, стоит снаружи той ограды - пусто ему и неприятно, а войти не может. Отец спрашивает: "ты что ж, сыночек, в сад тот не пойдешь?" А сын ему: "Ты же сам меня туда не пустил, не дал мамке меня перекрестить; вот и быть мне здесь веки вечные."

Отец проснулся, слезы льет, убивается, и жену свою укоряет: "что ж ты тайком от меня покрестить его не могла? Сделала бы, чтобы я того не знал, был бы наш сыночек в том саду теперь..." (Пауза)

Эх, грехи наши... Я вот тоже, давно уж это было, занемогла: грудь мне всю сдавило, дышать совсем стало невозможно, думала - все, отходила свое, - и домашние, и соседи все уж решили, что провожать меня надобно. И в одну ночь так тяжело сделалось, грудь сдавило клещами железными, чувствую: вот он, конец мой настал; приготовилась, творю молитву, и вдруг распахнулись двери, входит священник в облачении полном, риза и венец на нем, а за ним другие, будто хор, и хор этот запел: "Спаси, Господи, люди твоя...". Спели они это и исчезли, а я - что ж ты думаешь? - я наутро встала и пошла, хожу с тех пор уж шесть лет, Господь милует... (Пауза, я уж давно не решаюсь ни о чем большее ее не спрашивать, чтобы не перебить как-нибудь этот дивный монолог)

А еще я люблю картинки божественные рассматривать - у сестры моей двоюродной их много, книги у нее тоже есть. Уж ее и других еще с ней тягали-тягали за эти книги, и стращали всяко, и в тюрьму даже сажали, - а им все нипочем. Теперь, правда, не так уже

опасаются, вроде... Но на выборы никогда голосовать не ходю - накануне еще уйдут из деревни в лес далеко или еще куда, так и не голосуют. Потом к ним пристаю, правда, да они духом стойкие, все своего держаться. (Пауза)

А ты, я вижу, тоже книги читал, наверное, потому все пишешь и пишешь вот сейчас... - Читал. - А у самого есть? - Да нет, Священное Писание только... - А картинок священных у тебя нет? - Картинок имею немножко. - А не принесешь ли взглянуть? Тут в Москве живу, соскучилась больно: сноха-то у меня в Архангельском соборе работает, иконок там маленьких видимо-невидимо, и на складах лежат, все равно как дрова какие. Я ее прошу: ты уж мне принеси хоть одну, а она смеется и вроде как ругается: что ты, говорит, разве иконы крадут? Так покажи мне картинки-то.

(Оставляю коляску с дочерью на ее попечение, благо квартира наша на первом этаже и сидим мы сейчас почти под окнами, и приношу "Древнерусскую живопись в Третьяковской Галерее"; конечно, надо было бы подарить ей тогда эту книгу, чего я не сделал; впрочем, именно ее подарил потом Эллингтону. Она берет и открывает...)

Ой, - Троица! Вот они, три ангела-то! Как Авраам отдохнуть под дубом расположился, они ему и представились. Говорят: Содом и Гоморра, мол, разрушены будут. Ты про это читал? - Читал.

- А это святой Георгий Победоносец, змея поражает; как ее звали-то, которую змею должны были отдать? Ты не помнишь? Вот неграмотная я, жалко, а то как много ведь узнать про все это можно, у меня и Библия русская есть.

А это Положение во Гроб: Божию Матерь-то как жалко, Заступницу нашу, плачет-убивается. А это - жены-мироносицы... да, пришли, а гроб-то пустой, одни пелена лежат.

А нет ли здесь у тебя картинки, как Матерь Божия по саду идет и видит Спасителя и не узнает его и спрашивает: не знаешь ли, куда унесли от меня Господа моего? А Он ей: мать, вот Я, сын твой... и одежды вот так раскрыл на себе (показывает мне), чтобы она персты свои в Его раны вложила. Нет здесь такой? - Нет, отвечаю, (уж и не смея намекнуть ей на не совсем точный пересказ соответствующих эпизодов).

А это Успение, вижу: преставилась Владычица наша, тихо лежит; а над нею Спаситель... смотри: сын ведь ее, а вроде отца ей - как она Его младенцем-то носила, нянчила, а тут Он ее душу взял, нежно так держит, убаюкивает, говорит ей: хорошо тебе со Мной в раю будет...

(Дальше я записывать не смог и больше эту бабуся никогда не встречал)

VI. Два Священных концерта

Возлюбленная-Подруга-Владычица

Эдвард Кеннеди Эллингтон (1899-1974) по прозвищу "Дюк", то есть "Герцог", был и остается непревзойденным гением джаза и одним из крупнейших музыкантов XX столетия. Чем был Эллингтон для музыки - определить трудно ввиду чрезвычайного своеобразия его художественной натуры, проявлявшей себя в самых различных видах творческой деятельности.

О том, чем была музыка для Эллингтона, говорит название его автобиографической книги "Music is my Mistress", что можно перевести как "Музыка - моя возлюбленная, подруга, владычица". Сам Дюк аттестовал себя по разному: иногда пианистом-аккомпаниатором, иногда - драматургом-любителем, иногда - конферансье-церемониймейстером, и во всем этом была доля правды.

Но чаще - что было почти уже полной правдой - он говорил о себе так: "Я - наименее счастливейший из композиторов. Все, что мне придет в голову сочинить - исполняется моим оркестром в тот же вечер". В этом, как и во многом другом, Эллингтону действительно посчастливилось: слишком многим талантливым композиторам приходилось и приходится годами, а то и десятилетиями добиваться и ожидать редчайшей, а то и единственной за всю их жизнь возможности услышать свои произведения, исполненные публично оркестром, камерным ансамблем или выдающимся солистом.

Дюк такую возможность имел каждый день - у него был собственный оркестр, не только немедленно исполнявший все его сочинения, но и активно участвовавший в их создании. Темы, приемы вариационной разработки и наиболее ответственные партии многих произведений, принесших Эллингтону мировую славу, были подсказаны ему членами его ансамбля. И не только подсказаны, но и сыграны так, что сама манера их исполнения становилась неотъемлемой отличительной особенностью данной пьесы. Поистине - нераздельная неслиянность.

Импровизирующий на оркестре

Оркестр Эллингтона часто сравнивали с инструментом, на котором и вместе с которым маэстро импровизировал свои композиции. Действительно, никакой иной джазовой или симфонической композитор и дирижер никогда не располагал столь широким спектром инструментальных средств; - нет, не средств, самостоятельных творческих голосов, какими являлись трубачи Джеймс "Баббер" Майли, Чарльз "Кути" Уильямс, Рэкс Стюарт и Уильям "Кэт" Эндерсон; кларнетисты Барни Бигард и Джимми Хэмилтон; саксофонисты Джонни Ходжес, Бен Уэбстер, Пол Гонзалвес и Хари Карни; тромбонисты Чарли Эрвис, Джо "Грикки Сэм" Нэнтон, Хуан Тизол и Лоренс Браун; контрабасисты Уэллман Брод и Джимми Блэнтон - все те, кто вносил персональный вклад в создание уникального качества "The Ellington Sound" - "Эллингтоновского звучания".

Этот единственный в своем роде музыкальный коллектив, возникший из школьной группы, игравшей вечерами на танцах, был для Дюка студией и лабораторией, домом и семьей, источником вдохновения и полноправным партнером в творческом диалоге, длившемся более полувека. Вместе со своим оркестром он сочинил и записал около тысячи композиций (некоторые - в нескольких версиях), но подлинные размеры его музыкального мира стали ясны далеко не сразу. Констант Лэмберт, английский композитор, дирижер и критик - первый "серьезный" музыкант, признавший еще в начале 30-х годов исключительность дарования Эллингтона, называл его все же "петимэтром", мастером миниатюры, вряд ли способным добиться успеха в области крупной формы.

В самом деле, не считая двух исключений - "Creole Rhapsody" (1931) и "Reminiscing in Tempo" (1935), все пьесы, созданные им на протяжении первых двадцати лет его профессиональной карьеры, в том числе Такие шедевры, как "Black and Tan Fantasy", "East St. Louis Toodle-oo", "Mood Indigo", "Sophisticated Lady" и "Solitude", имели продолжительность не более трех минут - время звучания одной стороны 78-оборотной грампластинки диаметром 25 см. Каждая снабжалась ярлыком "фокстрот" или свинг", ибо джаз в ту пору считался просто музыкой для танцев, а о том, что со временем эти вещи будут признаны классикой в своем жанре, станут предметом ученых диссертаций и будут переиздаваться с пространными музыковедческими комментариями в сериях долгоиграющих альбомов, никто, конечно, и не подозревал. (Кстати, именно Дюк был пионером "долгоиграющей" записи джаза: экспериментальный двенадцатидюймовый диск такого рода, выпущенный фирмой "Коламбия" в 1950 году, состоял всего из четырех номеров: "расширенных" (от 10 до 15 минут) версий "Mood Indigo", "Sophisticated Lady", "Solitude" и сочиненной специально для этого случая "Tattooed Bride".)

Расширенная композиция

Но в 1943 году Эллингтон исполнил в Карнеги-холл произведение, беспрецедентное для джаза и по масштабу замысла, и по тематическому диапазону, и по структуре, и по продолжительности. Пятидесятиминутная сюита "Black, Brown and Beige" ("Черное, коричневое и беж") отразила социально-политическую и культурную историю негритянского народа в последовательном чередовании рабочих песен, спиричуэлс, блюза и джаза. Через два года появилась "The Perfume Suite" ("Сюита ароматов"), а за ней - "Deer South Suite" ("Сюита дальнего Юга"), затем "Либерийская сюита" и "Гарлем", после чего сюитная форма заняла в творчестве Дюка ведущее место.

К середине 60х годов Эллингтон создал уже более двадцати расширенных композиций и вокально-хореографических произведений для сцены, в их числе две "шекспировские" сюиты - "Such Sweet Thunder" ("Столь нежный гром") и "Тимон Афинский"; телевизионную феерию "A Drum is a Woman" ("Барабан - это женщина") и спектакль "My People" ("Мой народ"), приуроченный к празднованию столетия отмены рабства в США. И все же, когда разнесся вслух, что Дюк сочиняет Концерт священной музыки для исполнения в храме негритянской общины Сан-Франциско, многие принимали это за шутку или недоумевали - мыслимо ли совместить такой жанр с джазом - музыкой сугубо светской, развлекательно-танцевальной и, по определению, абсолютно несерьезной?

Сам Эллингтон не усматривал в том никакого противоречия. Священным он почитал не внешнее благочестие, не официальную обрядность, не богословские доктрины и не канонические формы церковной службы (это убедительно доказывает как музыка, так и им же сочиненные тексты "Священных концертов"), но то, что он полагал самым важным и ценным в отношениях между людьми доброй воли - к какой бы расе они не принадлежали и какую бы веру не исповедовали.

Незадолго до смерти Дюк рассказал о своих религиозных взглядах в небольшой статье, озаглавленной "Мой Путь к Молитве"; мне кажется вполне уместным привести ее здесь целиком.

Путь к молитве

"Когда в 1935 году умерла моя мать, все мои честолюбивые замыслы куда-то улетучились. Погруженный в мрачные мысли, я ничего не делал. И когда два года спустя умер мой отец, почва окончательно ушла у меня из под ног.

Горе мое было особенно велико оттого, что я продолжал помнить все, что мои родители когда-либо мне дали. Помнил, как мама, когда мне было четыре года, сыграла на пианино "Розари". Это было так прекрасно, что я разрыдался. Тогда же она немного позанималась со мной, а затем меня уже нельзя было оторвать от клавиатуры, настолько я пропитался музыкой.

Отец работал дворецким и даже несколько раз обслуживал Белый Дом. Позже он устроился чертежником в Морском Департаменте. Моя мать, моя сестра и сам я никогда ни в чем не нуждались. Он очень о нас заботился. Он был также человеком твердых принципов и глубокой веры.

Наши родители любили нас, хорошо кормили, чисто одевали и брали нас в церковь. Каждое воскресенье мы сперва шли в церковь отца, методистскую. Потом мама вела нас в свою церковь, баптистскую. То, с каким уважением они относились к вероисповеданию друг друга, само по себе было образцовым уроком. Такого обучения вам уже не забыть.

Они оставили мне в наследство такую силу веры, что когда их не стало, было вполне естественно, что я опять обратился за помощью к Библии. Я прочитал ее четыре раза. На это ушло два года. Что я оттуда извлек? Я думал, что знаю кое-что о жизни и о том, как надо жить; о хорошем звучании, о скорби и о радости. Но после изучения Писания я обрел новое

представление о том, как надо подходить к моим проблемам, как вести себя с моими близкими, и как все больше привносить Бога в мою работу.

Воистину нет ничего нового под солнцем. "Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки". (Екклесиаст, 1,4.) Так что нет ничего, о чем стоило бы сокрушаться. Если вы это понимаете, вы не будете терять голову от каждой беды. Я написал пьесу "Никто, кроме Единого", которая говорит обо всем этом. Так что оставьте это Богу.

Я знаю, что один из надежнейших способов справляться с моими проблемами - это молитва. Я молюсь регулярно, когда я просыпаюсь, когда я отхожу ко сну. В молитве я благодарю за все, что Он мне дает: за мысль, за такт музыки, за хлеб насущный. Я верю, что молитва мне помогает. Она дает мне уверенность в моей полной зависимости от Него.

Все мы в первую очередь принадлежим Ему. Я думаю, что когда мы рождаемся, нам просто нечто дается взаймы, вот и все. Мы обязаны дать Ему отчет, когда срок займа истечет. От нас не ждут, что мы придем к концу этого срока охваченные гневом, и болью, и жалостью к самим себе. Моя скорбь прошла, когда мне открылось, что с какого-то момента скорбеть становится грешно.

Свет, показывающий нам, как следует вести себя с нашими близкими, и самим собой, и с Богом, обнаружить легко: это Десять Заповедей. Прекрасная поэзия, но также и образ жизни. Всегда существует естественная склонность их нарушать, но нам указан путь, по которому мы можем вернуться назад, если позволим себе быть такими.

Вот одна из величайших вещей, которой меня научила Библия: старайся смотреть на внутренний мир человека, а не на покрой его одежды. Это помогает вам осознать, чего вы лишены. Мой менеджер всегда мне говорит, что в моем оркестре нет хозяина. Он прав. Я не вступаю в спор ни с кем, будь-то внутри оркестра или вне его. Я принимаю моих ближних такими, какими они суть. Я их люблю, или стараюсь любить. Это приносит мне внутренний мир во мне самом. Споры с кем-либо заставляют меня раздражаться, а потом и судить других. Это искушает меня восстать с моими жалкими силенками против Великой Мощи, которая правит вселенной.

У меня такое чувство, что Бог дает каждому из нас ту роль, которую нам надлежит сыграть в жизни. Моя роль - музыка. Первая сочиненная мною пьеса была "Soda Fountain Rag". Мне было пятнадцать лет и я подрабатывал, разливая газированную воду в Пудл Дог Кафе в Вашингтоне, Ди-Си, - моем родном городе. С тех пор я написал тысячи мелодий, многие из них называют священной музыкой.

Откуда они взялись? Бог наполняет ими ваш ум и сердце. Все, что нужно - это верить и ждать, покуда они придут, а затем использовать их, будь-то укладывая кирпичи новым способом или сочиняя песню. Идеи приходят ко мне в любое время, в любом месте. Так что я просто принимаю это как благословение и записываю их. Я пишу в поездах, самолетах, на кораблях, в такси, автобусах - ночью, рано утром, в сутолоке и страстях музыкального мира, в лихорадке гастролей, останавливаясь в каждом городе лишь на несколько часов для одного вечернего выступления.

Много лет тому назад Махэлия Джексон исполнила одну из моих вещей, Come Sunday (Гряди, Воскресенье), и мою версию 23-го Псалма. Позже мы записали вместе с ней альбом. Это привлекло внимание многих церковных людей. Настоятель Джулиан Бартлетт и преподобный Джон Варьян, каноник кафедрального собора Благодати Господней в Сан-Франциско, просили меня исполнить у них концерт священной музыки. Когда вы получаете такого рода предложение, вы уже не в шоу-бизнесе. Вы думаете про себя: все это нужно сделать праведным образом. Ты должен прийти туда и произвести шум, свидетельствующий об истине.

Я должен был остановиться и спросить себя: подобает ли мне такая честь. Я стал молиться.

Каждый человек молится на своем собственном языке, и я верю, что нет такого языка, которого Бог бы не понял...

Когда я в 1965 году пришел в собор Благодати со своим Первым Концертом, поднялся крик, что это нечто неслыханное и совершенно ни на что не похожее. Это не так. Священная музыка началась во мне давным-давно тому назад, в тридцатых годах, и даже еще раньше.

На тот Первый концерт в Сан-Франциско собралось 2500 человек, и я сказал им: "в нашей программе вы слышите утверждение без слов, но я думаю, вы должны знать, что это утверждение из шести нот, символизирующих шесть слогов в первый четырех словах Библии: In the beginning God... (В начале Бог)".

Второй Концерт мы открыли и завершили пьесой "Хвалите Господа". В ее основе - 150-й псалом. В этой программе я испробовал новые песни и новые инструментальные номера, "Высшее Бытие", и "Нечто о вере" и "Боже всемогущий". Труба свидетельствовала и призывала соло. Маленькую проповедь на тему об адских муках произнесла группы ударных. Когда мы подошли к финальной теме "Хвалите Господа", вся аудитория поднялась на ноги и стояла в течении всего "Отче Наш", исполняемого a-capella.

Реакция на этот первый священный концерт была абсолютно неожиданной. Один газетный отзыв начинался так: "Дюк Эллингтон беседовал с Господом в соборе Благодати вчера вечером". Все мы, каждый слушатель, каждый член оркестра и хора беседовали с Господом прошлым вечером.

С тем пор мы дали Священные Концерты более чем в пятидесяти домах молитвы в Америке и Европе. Когда церковь была слишком мала, мы переходили в ближайший зал. В одной церкви двести человек выразили желание петь с нами в хоре, так что пришлось перенести концерт на спортивное поле. На самом деле нам в хоре требовалось всего двадцать голосов. В церкви оркестр и хористы располагались перед алтарем. Епископ, пресвитер или рабби обычно предварял нас кратким обращением к пастве.

Священные концерты не заменяют собой богослужение установленного чина. Но музыка, которую я писал для них, всегда была актом богопочитания. С самого начала она была ответом на растущее чувство обязанности перед самим собой искать защиты у Всемогущего. Это продолжает быть выражением присутствия Бога в моей жизни.

Я всего лишь говорю в музыке то, что до сей поры я долгие годы говорил, стоя на коленях."

Duke Ellington. My Path Of Prayer. Guideposts, Feb.1971

Способ преодолеть одиночество

Вернемся назад в 1965 год и процитируем еще несколько фраз из печатной программы Первого Концерта Священной Музыки.

"В этом мире у нас много стремлений - пояснял свою позицию Дюк, но мы видим: каждый из нас одинок. Одиночество каждого - основное, исходное состояние человечества. Парадокс в том, что ответ на это чувство одиночества и способ его преодолеть - общение - содержится в нем самом. Общение как таковое пугает большинство из нас. Оно столь затруднительно и вместе с тем столь просто.

Я думаю, из всех человеческих страхов люди более всего страшатся быть тем, чем они являются - участниками прямого общения со всем миром. Они боятся, что их за это накажут и самым страшным будет то, что они "останутся непонятыми". Но может ли человек надеяться на понимание, покуда он не будет полностью откровенен и честен? Условие довольно тяжелое, ибо оно требует многого.

Мы говорим, к примеру, кому-то другому: "я не осмеливаюсь показать себя таким, каким я есть, потому что я вам ни капли не доверяю, но все равно, пожалуйста, полюбите меня, я так нуждаюсь в вашей любви...Что? так сразу не можете? Тогда все ясно: раз вы меня тут же не полюбили, то вы - сукин сын, как я всегда и предполагал и был, значит, прав с самого начала".

И все-таки каждый раз, когда люди отбрасывают страх во им честности и пытаются войти в общение с другими - неважно, понимают их или нет - свершаются чудеса. Передвигаясь из города в город и из страны в страну автобусом, поездом или самолетом... принося ритм танцорам, гармонию - романтикам, мелодию - тоскующим о былом, нашу признательность - слушателям; принимая аплодисменты, поздравления и рукопожатия и в то же время продолжая делать именно то, что мне больше всего нравится, я чувствую себя бесконечно счастливым и благодарным".

Чувство благодарности - вот что лежало в основе Концерта священной музыки или просто Священного концерта, как называл его сам Дюк, впервые показанного публике 16 сентября 1965 года и записанного для выпуска на пластинке при повторном исполнении месяц спустя. "Я пользуюсь возможностью высказать открыто то, о чем до сих пор говорил наедине с собой, стоя на коленях" - вновь и вновь повторял Дюк, отвергая предположения о каком-то коренном пересмотре его эстетических идеалов и измене духу джаза.

Действительно, пять из восьми отдельных, вполне самостоятельных и очень разнохарактерных номеров "Концерта" использовали тематический материал уже известных эллингтоновских пьес; а два новых, исполненных через несколько дней после премьеры на Монтерейском джазовом фестивале, были приняты с таким же восторгом, как и старые танцевальные вещи Дюка.

Успех первого "Концерта", повторенного более пятидесяти раз во многих городах разных стран мира, побудил Эллингтона приступить к работе над тем, что он называл самым важным из всего, сделанного им раньше - Вторым священным концертом, премьеры которого состоялась 19 января 1968 года в Нью-Йорке, а запись - в течение последующей недели.

Если подходить к Священным концертам с критериями европейской классической музыки, легко упрекнуть их в отсутствии строго формальной архитектоники, отдельных длиннотах, нарушений пропорциональности и логической связи некоторых частей. Но и тогда эти произведения поражают слушателя богатством оркестровой и вокальной ткани, изобретательнейшим голосоведением и неистощимой тембровой палитрой; захватывают стихийной энергией и непосредственностью чувства, пленяют неожиданным сочетанием беззащитно-детской доверчивости с мудрой уверенностью и сознанием неколебимой внутренней силы.

Однако максимально полно смысл Концертов раскрывается лишь по мере того, как мы воспринимаем их в собственно джазовой перспективе, то есть как духовную вершину, достигнутую Эллингтоном, а значит - и джазом, в утверждении подлинно универсальных человеческих ценностей. Но чтобы воспринять "Концерты" именно так, их надо не только прослушать, но эмоционально пережить как некий цикл художественных событий, объединяющих разобщенное, сближающих давнее прошлое с нынешним днем и обнаруживающих вечное в преходящем. Попробуем же вообразить себя рядом с Эллингтоном и его музыкантами среди тех слушателей, для которых музыка джаза никогда не замыкалась в рамках "чистого искусства" и всегда оставалась голосом самой жизни.

Первый Концерт

В начале Бог

Концерт открывается пьесой "In the Beginning God" - джазовой кантатой в трех частях мужского голоса, смешанного хора и эллингтоновского оркестра, провозглашающей эстетическое и этическое кредо ее создателя. По существу, в ней сжато формулируется та идейно-художественная программа, реализацией которой служит вся последовательность номеров не только Первого, но и Второго концертов, составляющих в совокупности непрерывное образно-смысловое единство этого грандиозного цикла. Учитывая первостепенную важность этой кантаты в структуре общего замысла "Концертов", стоит охарактеризовать ее чуть подробнее.

В начале Бог - таковы первые слова первой книги английского перевода Библии, с которой знакомилась африканские невольники, привозимые в Северную Америку и обращаемые в христианство. Рабовладельцы считали это полезным, ибо надеялись тем самым закабалить своих чернокожих не только физически, но и морально. Получалось, однако, наоборот.

Библейские предания о бедствиях гонимого и бездомного племени, обретающего после долгих скитаний и мук землю обетованную, казались африканцам повествованием об их собственной участи и обещанием грядущего избавления. Столь же буквально понимали они и евангельскую проповедь: братская любовь, бесконечная ценность каждой личности, жертвенный подвиг ради спасения остальных - все эти идеи находили в их сердцах горячий отклик и помогали бесконечно униженным и неправым рабам сохранять духовную крепость, внутреннее достоинство и веру в то, что день свободы и справедливости рано или поздно наступит.

Свои представления о действительности, пронизанные образами древних мифов и легенд, негры воплощали в форме спиричуэлс - духовных песнопений, рождавшихся в слиянии двух, казалось бы, диаметрально противоположных культурных и художественных традиций. Протестантская псалмодия переплеталась там с ритуалами языческих культов Черной Африки; эпизоды Священной истории насыщались интимно-бытовой конкретностью, а религиозные же притчи и аллегории приобретали социально-критическую направленность, а подчас прямо звали к неповиновению и бунту.

Так возникло принципиально новое музыкально-поэтическое восприятие и переживание мира, страстно-исступленное в требовательном ожидании бесконечно далекого, но как бы уже наступающего дня воскресения и всеобщей воли, и вместе с тем беспощадно трезвое и лишенное всяких иллюзий в оценке реального положения вещей. Именно эта фундаментальная этико-эстетическая установка и предопределила изначально двойственную, остро-противоречивую и оттого необыкновенно динамичную природу всей последующей афро-американской музыки, ярчайшим воплощением которой стал джаз. Но вернемся к музыке Эллингтона и прислушаемся к началу первой из трех наших пластинок...

Медленно, осторожно, ощупью, подобно проблескам сознания, медленно пробуждающегося от сонного небытия, или пробным шагам ребенка, еще не уверенного в том, что он уже умеет ходить, фортепианное вступление Эллингтона негромко "выговаривает" слог за слогом фразу из шести нот - название кантаты, ключевые слова и главную тему Священного концерта, которую будут повторять затем множество других голосов, инструментальных и вокальных. У этой музыкальной фразы есть своя маленькая, если не прямо чудесная, то все же знаменательная история.

Фраза из шести нот

Приступая к работе над "Концертом", Эллингтон ощущал себя несколько неуверенно: впервые за двадцать семь лет ему пришлось браться за столь ответственное художественное

задание одному, не имея рядом человека, все эти десятилетия бывшего его ближайшим помощником, соавтором, соисполнителем, строжайшим редактором, и беспощадным критиком всех его начинаний - композитора, аранжировщика, пианиста и преданного друга Билли Стрэйхорна, "моей правой руки, моей левой руки, моих ушей и глаз", как называл его сам

Дюк.

Тяжело и неизлечимо больной (ему оставалось жить менее двух лет) Стрэйхорн поддерживал с Эллингтоном лишь телефонную связь. Но это не помешало ему, выслушав краткое словесное пояснение общего плана "Концерта", написать и прислать мелодию главной темы, которая начиналась и заканчивалась на тех же ступенях, что и мелодия, сочиненная к тому времени самим маэстро - расхождение было только в двух интервалах!

...Фраза из шести нот-слов, открывающая Священный концерт (от фортепиано она переходит к баритон-саксофону Хари Карни), есть музыкальный эквивалент начала библейского текста о сотворении мира, когда еще не было ни неба, ни земли и Дух носился над бездной...

В густых, массивных, поистине бездонных вздохах-стенаниях баритона и отрешенном парении "холодного" кларнета Джимми Хэмилтона, - таинственное состояние "до творения", когда нигде нет ничего, но уже как-то предчувствуется и предожидается нечто, не имеющее пока ни лика, ни имени, и только готовящееся наступить... И оно наступает: из пустынных глубин поднимается сдержанно-мощный, спокойно-властный, всезаполняющий голос, произносящий те же слова - сурово, торжественно, но вместе с тем с какой-то скрытой тоской и холодом абсолютного одиночества, не находящего в беспредельном безвременьи никого, кроме самого себя...

Внезапный пронзительный вопль оркестра и ритмический бросок в никуда, отчаянная попытка отыскать там присутствие кого-то другого... Но тот же голос - негритянский актер и певец Брок Питерс - объявляет о тщетности подобных поисков, перечисляя как инвентарный список или каталог все то, чего не было: ни гор - ни долин, ни проспектов - ни переулков, ни дня - ни ночи, ни счетов, подлежащих оплате, ни славы - поношения, ни бедности - ни кадиллаков, ни пешеходов - ни извозного промысла, ни телохранителей - ни кредитных карточек, ни созыва конференций, ни телевизионных реклам, ни головных болей - ни аспирина, ни героев - ни ничтожеств, ни черни - ни рыцарей, ни лимитов - ни бюджетов, ни низа - ни верха, отсутствующего у модных дамских купальников; ни коров, ни быков, ни барракуд, ни бизонов, ни птиц, ни пчел, ни "Битлз"; ни симфоний - ни блатной музыки; ни космических кораблей, ни блефующих игроков в покер; ни аплодисментов - ни критики, ни любителей - ни профессионалов, ни вопросов - ни ответов, ни певцов - ни танцоров, ни выпендривающихся пижонов, слоняющихся туда и сюда меж блюдом и распятием; - ничего не было...

В начале - Бог.

Оглавление Священного Писания

Вторую часть кантаты начинает Пол Гонзалвес, солирующий на тенор-саксофоне в бешеном темпе ритм-энд-блюза или, если хотите, рок-н-ролла. Подстегиваемый ритм-группой, играющей ап-бит, то есть акцентируя четные доли такта, он свингует квадрат за квадратом, создавая неудержимый моторный драйв, и мы еще не успеваем толком осмыслить столь резкую смену настроения, как мелодию саксофона принимается ритмически пунктировать хор, с ликованием выкрикивая названия книг Ветхого Завета: Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие и так далее, вплоть до малых пророков и последнего из них - Малахии.

Традиция спиричуэлс предполагает хорошее знание, постоянное цитирование и свободное парафразирование этих текстов, и для негритянской аудитории достаточно одного

слова, чтобы сразу же вызвать ассоциацию смежных идей, образов, сюжетов и мотивов, связанных с конкретной историей афро-американской культуры.

Третья, последняя часть начинается могучим тутти оркестра, окаймленного звоном тарелок барабанщика Луи Беллсона, над которым взмывает труба Кэта Андерсона, повторяющая фразу из шести нот. Поднимая ее все выше и выше, Андерсон демонстрирует невероятную способность брать интервалы, вряд ли доступные кому-либо из трубачей, и заканчивает свое колоратурное соло где-то уже совсем в стратосфере у середины четвертой октавы! "Это - высшее наше достижение" замечает Дюк из-за рояля...

Тут кстати привести его же слова из печатной программы "Концерта", где Эллингтон ссылается на известный средневековый рассказ (мы знаем его в переложении Анатоля Франса) о жонглере, не имевшем ни денег, ни драгоценностей, чтобы принести их в дар храму с почитаемой статуей Пресвятой Девы, и потому выражавшем свое поклонение не совсем обычным способом: стоя перед Богородицей на голове и подбрасывая свои шары ногами.

"Он, возможно, не был лучшим в мире жонглером, но он делал то, что умел делать лучше всего. Я убежден, что если барабанщик или саксофонист, какова бы ни была его квалификация, показывает лучшее из того, что он умеет и предлагает это искренне и от всего сердца - его приношение не будет отвергнуто из-за инструмента, на котором он его создает, будь то дудка или там-там".

Вслед за аплодисментами, награждающими Андерсона и несколькими тактами фортепианной интродукции, Луи Беллсон начинает работать щетками на тарелках. Он создает еле слышимый, но идущий крещендо и все более искрящийся фон для хора, который речитирует размеренно, но в постепенно нарастающем темпе, названия книг Нового Завета: четыре Евангелия, Деяния, двадцать одно Послание и Откровение Иоанна Богослова, после чего барабанщик получает возможность показать в соло лучшее, на что он способен, а хор завершает кантату повторением ее главной фразы при поддержке оркестра, также превосходящего самого себя.

В этой части очень интересны хоровые пассажи с характерным растягиванием слогов при полу-музыкальном, полу-речевом их интонировании. В новой европейской музыке сходный прием используется со времени "Лунного Пьеро" Шенберга и носит название Sprechstimme. В данном же случае эта особенность заимствована Эллингтоном из африканской вокальной традиции, и Дюк потратил немало труда, добываясь от "академического" церковного хора нужной ему артикуляции слов "Corrynthians, Eeephesians" и т.д., для придания им соответствующего ритмического импульса (с аналогичными средствами мы еще раз встретимся уже во Втором Концерте).

Гряди, Воскресенье

Следующие три номера "Концерта" для контральто соло в сопровождении оркестра написаны в стиле госпелз - поздней разновидности спиричуэлс и прямого предшественника столь популярной ныне музыки "соул". Тему среднего - Come Sunday ("Гряди, воскресенье") Эллингтон сочинил еще в 1943 году для второй части монументальной сюиты "Black, Brown and Beige", поручив ведение скрипке Рэя Нэнса, а рефрен - альт - саксофону Джонни Ходжеса. В исполнении Эстер Морроу, молодой певицы из Детройта (признанного центра соул-музыки), заметно влияние величайшей исполнительницы Госпелс - Махэлии Джексон. Кстати, именно ей принадлежала первая вокальная интерпретация Come Sunday (единственная ее работа в области джаза), записанная с оркестром Эллингтона в 1958 году.

Примечательно кончается последний из этих номеров - "The Lord's Prayer", Молитва Господня, Отче Наш.. В заключительном слове Amen Эстер Морроу так растягивает оба

слога, что превращает его в A-men, а затем дважды пропевает только M e n (или M a n), в результате чего "Отче наш" завершается гимном как Богу, так и Человеку.

В этом нет ничего необычного: религиозное сознание негров не стремилось принизить человека, созданного по образу и подобию Божию, перед лицом его Творца так, как их самих принижали перед владыками мира сего.

Характерный штрих: афро-американцы не говорили сами о себе - "рабы божьи". Будучи рабами белых господ на чужой земле, они неизменно называли себя The God's Children - божьими детьми.

Тема Come Sunday разрабатывается и чисто инструментально в пятом номере "Концерта", где Джонни Ходжес создает повторную версию своего бессмертного соло. Обратите внимание на то, с каким искусством Эллингтон заставляет оркестр нагнетать напряжение ожидания, долго готовя, подводя к самому порогу и вновь оттягивая вступление партии альт-саксофона.

Шестой номер - "Will you be there?"/"Ain't but the one" - смонтирован Эллингтоном из двух пьес, написанных им для театрального обозрения My People. Форма спиричуэлс, построенная по схеме переключки "зова и ответа" между солистом и хором, не без юмора, но вместе с тем отнюдь не пародийно воспроизводит типичную для эпохи рабства сцену негритянского молитвенного собрания. Проповедник - певец Джимми Мак-Фэйл - спрашивает присутствующих, соблюдают ли они Десять Заповедей на все сто процентов, ибо меньшего числа не хватит, чтобы попасть в число спасенных и призванных, а потом напоминает об описанных в Библии чудесах: сотворении мира, извлечении воды из скалы, превращении посоха в змею, спасении Даниила, выпрыгивающего из львиного рва, и так далее.

Пред Господом играть и плясать буду

Фантазия для фортепиано "New World A-Coming" ("Новый мир приближается") впервые исполнялась Эллингтоном в декабре 1943 года на концерте в Карнеги Холл. Ее название и программная образность были навеяны одноименной книгой негритянского писателя Роя Оттли, предсказывавшего, что революционный взрыв гражданской активности цветного населения США произойдет сразу же после Второй мировой войны.

"Речь идет о таком мире, - пояснял Дюк, - где ни на земле, ни на море, ни в воздухе не будет места ни войне, ни алчности, ни разделению людей, и где любовь не будет ограничена ничем". Стилистикой этой пьесы Эллингтон, в свою очередь, за тридцать лет вперед предвосхищал возрождение прочно забытого тогда рэгтайма, пережившего бурный взлет популярности в начале 70-х годов.

Заключительный номер Первого концерта священной музыки - "David danced before the Lord with all His Might" - отсылает нас к библейскому тексту о царе Давиде - псалмопевце, поэте и музыканте, пустившемся в пляс от переполнявшего его восторга перед неизреченной полнотой Бытия, невзирая на молчаливое презрение его жены, считавшей такое поведение слишком уж несерьезным и не достойным монаршей особы. Здесь вновь возвращается упоительная мелодия Come Sunday, но уже не в прежнем, томительно-меланхолическом, а в ликующем, празднично-преображенном облике и стремительном темпе.

День, которого ждали так долго, наступает теперь в сиянии славы, и его радостно приветствует оркестр, хор и тэп-дансер (танцор-четечочник) Бриггз. Последний не виден нам, но явственно слышен: воздушно-порхающая и вместе с тем остро-взрывная, неуловимо частая и сыплющаяся каскадами дробь его каблучков (тут вспоминается хореография zapateado в испанском фламенко) органически вплетается в звучание ансамбля и образует полноправную музыкальную партию, в которой мы отчетливо различаем интродукцию,

проведение темы, ее импровизационное варьирование, неистовую кульминацию и торжествующий финал, у которого нет конца, ибо - In the Beginning God!

Второй Концерт

Хвалите Господа

Второй Концерт священной музыки в отличие от Первого, состоявшего наполовину из уже известных эллингтоновских вещей, был целиком новой, значительно шире задуманной и вдвое более протяженной композицией. Однако вводный и финальный из тридцати его номеров, заметно теснее связанных между собой, если и не в строго формальном, то в содержательно-смысловом плане, определенно перекликаются по духу и программной семантике с началом и завершением Первого Концерта. Это позволяет, как уже говорилось, воспринимать оба произведения как одну гигантскую циклическую структуру, разнообразно варьирующую одну и ту же центральную идею и художественно-образную символику.

"Praise God", Хвалите Господа - вводная тема Второго концерта поручается, как и прежде, баритону-саксофонисту Хари Карни. Но на сей раз это не одиноко-пустынное ожидание еще не совершившегося творения, а благодарное приятие уже сотворенного и прославление творящего начала. Название темы дает 150-й псалом, указывающий конкретные музыкальные средства воздаяния хвалы: "со звуком трубным... на псалтири и гусях... с тимпаном и ликами... на струнах и органе ... на кимвалах громогласных". Между прочим, на тот же текст Игорь Стравинский написал третью часть своей знаменитой "Симфонии псалмов".

Картина первобытного хаоса все-таки появляется в медлительных, угрюмых, мрачно отрешенных диссонансах инструментальной какофонии, открывающий номер "Supreme Being", который занимает во Втором Концерте столь важное место, как "In The Beginning God" в Первом. Теперь нам рисуется сам творческий акт (название можно понимать и как Высшее Бытие, и как Высшее Существо). Хор - сначала а-capella, затем с периодически вторгающимся облигато трубы и под конец вместе с оркестром - излагается библейский рассказ о Творении уже не в отрицательных, а в положительных категориях. Перечисляются возникшие по Слову Создателя величественные проявления стихий, прекрасные качества природы, богатства растительного и животного мира, венцом и владыкой которого призван быть человек.

Высшее Бытие

Высшее Бытие

Вот Высшее Бытие

Вот Одно

Только Одно

Одно Высшее Бытие.

Из молнии, грома,

Хаоса и смятения

Высшее Бытие

Организовало и сотворило,

Сотворило и организовало

Небо и Землю.

Ибо тьма была над бездной
И земля не имела формы. Свет-Добро
Тьма-Добро
День-Добро
Ночь-Добро
Вечер-Добро
Утро-Добро
Твердь-Твердь
Вода-Добро
Суша-Добро
Земля-Море-Травы-Растения-Деревья с плодами
Вкуснятина!
Великий свет и свет меньший,
Солнце-Луна
Движущиеся морские твари,
Благорастворение воздушных,
Телята и все пасущиеся,
Звери Земли
И, последнее, но не меньшее,
Самое совершеннейшее творение,
Человек - по образу Божию,
Мужчина-Женщина
Чтобы владычествовать.

Человеку владычествовать над землей - морем - небом - птицею - зверем - рыбой - змеем - крабом - креветкою - устрицей - водяной черепахой - улиткой - свиньей - ЯБЛОНЕЙ

Эти страницы "Концерта", синтезирующие афро-американскую речитативную вокализацию с техникой *sprechstimme*, с головокружительными глиссандами и не менее впечатляющими замедлениями и ускорениями темпа, сравнимы с лучшими образцами мировой хоральной литературы. Эллингтон предстает в них поистине гениальным мастером, сочетающим эпический размах с дерзким новаторством неистощимой изобретательностью и той пластичностью своего письма, которая сообщает абсолютную естественность и эмоциональную достоверность самым экстравагантным из его ритмо-мелодических конструкций.

Возвышенные идеи и юмор, как всегда, идут у него рука об руку. Эпизод грехопадения Дюк передает очаровательным "Сонетом яблони", который декламирует маленький мальчик:

*"Мне никогда не забыть той яблони.
О да, я был там! Вы меня помните?
Я был яблоком, висящим на ветке,
Среди деревьев, шелестящих под ветерком.
Был прекрасный день, я покачивался тихонько,
Созревая в покое и тишине, и кто, как вы думаете, приполз ко мне, обвивая ствол?
Этот хитрющий старикан Змей!
Уж как он ее улещивал, зачаровывал, гипнотизировал и, наконец, своего добился.*

Этот пронырливый старый плут заставил-таки красавицу меня откусить - и тут все пошло совсем уж не так, как прежде...

Небо и Земля - солнце - луна - земля - море - небо - птицы - звери - рыбы - змеи.

Быть под владычеством совершеннейшего творения Божия

Человека - по образу Высшего Бытия.

Но, вместе с владычеством пришла и ответственность.

Владычество - и ответственность - и подотчетность Высшему Бытию.

Бессмертный Создатель, Правитель Вселенной,

Вечное, Всемогущее

Высшее Бытие,

Бог.

Небо, мечта моя

"Heaven" - Небо - как средоточие изобилия всех земных благ, в которых беднякам отказано в земной жизни, - постоянный образ негритянских спиричуэлс. Как воспоминание о потерянном рае и чаяние будущего его обретения на свободной от несправедливости и цветущей земле, звучит эллингтоновская мелодия того же названия. По интонационному складу, колориту и чарующей красоте она похожа на Come Sunday; сходство усиливается и тем, что на обоих записях солирует альт-саксофонист Джонни Ходжес. Однако ведущая партия в Heaven принадлежит Элис Баббс - замечательной шведской певице, с одинаковым совершенством исполняющей как джазовый, так и классический оперный репертуар.

НЕБО

Небо, мечта моя,

Небо чудесное,

Небо высочайшее

Небо сочетает все наипрекраснейшее,

Жизнь, приносящую любовь.

Быть на Небесном небе -

И больше уже ничего.

Нечто о веровании

"Something about believing" - хоровое произведение в жанре театрализованных спиричуэлс, испытавших влияние бродвейского мюзикла, но также джаза и блюза, на что указывает характер оркестрового "подыгрывания" в каденциях и вступление, исполненное Эллингтоном на электропиано, которое звучит под его пальцами совсем как блюзовая гитара.

Нечто О Веровании

Нечто о веровании, что продолжает разворачиваться.

Нечто о веровании, что заставляет петь мою душу.

Нечто о веровании, что заставляет меня припадать

К Господу всемогущему.

Не нужно огня, чтобы видеть солнце.

Не требуется доказательств Бога,

Ибо я знаю - Он есть.

Нечто о веровании в сотворение.

Нечто о веровании информации,

*Нечто о веровании в то, что человечество
Едино под Господом всемогущим.
Хочу быть всезнающим и всепонимающим
Хочу быть всегда таким,
Ибо не желаю быть дураком.
Нечто о веровании, что есть больше, чем удовольствие,
Нечто о веровании, что есть больше богатства,
Нечто о веровании, что превосходит всякую меру,
Просто один Господь всемогущий.
Я знаю, что ты знаешь
Так Библия говорит.
В истории много чудес
Точнее говоря, прими это как факт.
Вот тебе пара примеров.
Животные, птицы и рыбы имеют органы
чувств куда более тонкие и сильные,
Ученые же сегодня делают труднейшие вещи
И даже невозможные - только чуть дольше.
Если ты веришь в это, почему бы мне не поверить в то?
Нечто о веровании в то, что меня поддерживает,
Нечто о веровании в то, что моя вера крепнет,
Нечто о веровании в то, что дает мне знание,
Вижу Господа всемогущего.
Глупейшая вещь, когда кто-нибудь говорит: "Бог мертв".
Простое произнесение первого слова автоматически уничтожает второе.*

Господь Всемогущий

"Almighty God" возвращает нас к традиционным спиричуэлс, не ослабляя, впрочем джазового колорита. После кристально-прозрачного, ангелически-безмятежного сопрано Элис Баббс вступает бархатно-матовый, вибрирующий, дышащий темным огнем кларнет Рассела Прокопа - продолжателя той горячей нью-орлеанской школы, блестящим представителем которой в оркестре Эллингтона долгие годы был Барни Бигард -, а затем певица орнаментирует его мелодию своими воздушно-легкими вариациями, напоминающими вокально-инструментальные дуэты Эллы Фитджералд.

ГОСПОДЬ ВСЕМОГУЩИЙ

*У Господа всемогущего есть ангелы
Там, в вышине
Там, в сверкающих ризах
Где тебя и меня ждет любовь.
У Господа всемогущего много ангелов,
Там, всюду, в должных местах,
Ждущих принять и приветствовать нас,
И осенить благодатью.
Омой лицо свое и руки и сердце и душу;
Мойся получишь, Господь тебя сохранит,
Если в тебе не будет серного духа.
У Господа всемогущего есть ангелы,
Стоящие всегда наготове*

*Облечь, обласкать и всех нас благословить
В вечности.*

"The Shepherd (Who watches over the night flock)" ("Пастырь, блюдуший стадо в ночи") - типично эллингтоновский инструментальный блюз. Кути Уильямс, манипулируя сурдиной, создает свои неподражаемые "ночные" эффекты - жалобы, стоны и крики о помощи, и сам же отвечает им сильным, ясным и чистым звуком открытой трубы, выдающей поклонника и последователя Луи Армстронга.

Наинпряженнейший перекресток

"It's Freedom" - хоровая мелодекламация основных толкований слова "Свобода", произносимого под конец на двадцати разных языках, включая русский, после чего мы слышим голос Эллингтона, называющего "четыре основных свободы", которые утверждал своей жизнью и творчеством Билли Стрэйхорн. Вот они: "свобода от ненависти; свобода от жалости к самому себе; свобода от страха совершить что-либо, помогающее другому в большей степени, чем самому совершающему; и свобода от гордыни, заставляющей человека считать себя лучше своего брата".

Короткая фортепианная медитация подводит к стремительному оркестровому номеру с особенно интенсивной работой ударных, который называется "The Biggest and Busiest Intersection" ("Самый большой и оживленнейший перекресток"). Эллингтон называл его также "маленькой проповедью по поводу адских мук", поясняя свою мысль о необходимости нравственного выбора и личной ответственности человека примером из практики уличного движения и вождения автомобиля.

"В жизни мы должны принимать решения каждые две или три минуты, движемся ли мы прямо, налево, направо или делаем обратный разворот. Это случается на каждом перекрестке: в Денвере есть один с пятью направлениями, а у Триумфальной арки в Париже их так много, что новичок в них безнадежно запутывается.

Там, где кончаются все концы, лежит перекресток с миллионами выходов, а дорога скользкая и полна рытвин, затворов и прочих ловушек, включая заманчивые рекламы и прельстительные голоса, нашептывающие вам свои соблазны. Они осаждают вас без устали, но вам нужно быть настороже до самой последней секунды и двигаться только прямо, ибо это величайший и наинпряженнейший, самый шумный, самый быстрый и самый коварный перекресток в конце всех концов, прямо перед началом".

Сокращение T.G.T.T. Дюк расшифровывал как "Too Good to Title" - "нечто, слишком хорошее, чтобы быть названным". Возможно, именно поэтому Элис Баббс поет здесь без слов, но не "скэт", т.е. ударно-слоговое звукоподражание, а в чисто кантиленной манере, подобно тому как в середине 40-х годов то же самое делала у Эллингтона другая "классическая" вокалистка - сопрано Кэй Дэйвис.

"Don't get down on your knees to pray until you have forgiven everyone, Father Forgive" - уже хорошо знакомые нам формы госпелс и спиричуэлс по схеме зова и ответа - продолжают разными средствами музыкально-поэтическую идею, намеченную речитативом It's Freedom. "Не молитесь ни о чем для себя, пока вы не простите всех остальных: тех, кто не дал вам выиграть, перехвативших у вас крупный куш или возжелавших то, что вы любите - жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на отрицательные эмоции; простите им и забудьте о таких пустяках".

Но далее перечисляются вещи действительно значительные, о которых, напротив, надо неустанно помнить, пока вы не исчезли с лица земли: "ненависть, разделяющая народы и расы... жажда захвата того, что принадлежит другим... алчная эксплуатация труда

человека и опустошение природы... равнодушие к бездомным и беженцам.. бесчестные цели и самомнение..."

Заключительный номер - "Praise God and Dance".

Хвалите Господа И Пляшите

Хвалите Его со звуком трубным, хвалите его на псалтири и гуслях. Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и на органе. Хвалите его на звучных кимвалах, хвалите его на кимвалах громогласных. Всякое дыхание да хвалит Господа! Аллилуйя! Пляшите! Пляшите! Пляшите!

Оркестр, хор и все солисты (в их числе Пол Гонзалвес, Кэт Андерсон и Джимми Хэмилтон, а также, разумеется, Элис Баббс) исполняют вводную тему в ритме и темпе ритм-энд-блюза, то есть подвергая ее той же метаморфозе, которую Эллингтон произвел с *Some Sunday* в конце Первого Концерта. Однако слово "конец" совсем не вяжется с формой и содержанием прослушанного нами цикла, да и цикл, тем более, становящийся спиралью, по природе своей не имеет конца; во всяком случае - здесь перед нами такой конец, сразу же за которым - Новое Начало.

Леонид Переверзев

P.S. В самом конце *Music is My Mistress* Дюк помещает полторы странички под названием *What's Happening?* Вот что (почти дословно) там сказано:

"Есть обширная земля, с народом которой происходят невероятные приключения. Чужестранцы дали этой стране имя "джаз", пренебрежительное и уничижительное, однако оно прилипло, широко распространилось и по его поводу наизобретали кучу романтических и красочных историй.

Но, по правде сказать, что происходит, то и происходит. Происходило тогда, будет происходить и впредь до той поры, покуда, наконец, на вопрос: "что происходит?" не будет получен ответ: происходит наисчастливейшее из всего, что только может вообще произойти".

13 апреля 1999

Bill Evans



Настоящее имя:	William John Evans
Дата рождения:	16 августа, 1929, Плэйнфилд, Нью Джерси
Дата смерти:	15 сентября, 1980, Нью Йорк
Жанр:	Jazz
Стиль:	Modal Music, Post-Bop, Cool
Инструменты:	Piano
Фирмы звукозаписи:	Verve (26), Original Jazz Classics (20), Milestone (19), Warner Brothers (8), Import (6), Fantasy (6), West Wind (3) See Also Bill Evans Trio

Билл Эванс был младшим из трех братьев, родившихся от русской матери, исповедующей Православие и отца, имеющего валлийское происхождение. Не по годам развитый и чувствительный ребенок, Эванс еще в детстве проявлял большие способности в музыке. В шестилетнем возрасте он играл на скрипке и позже освоил флейту. В 1936 году он открыл для себя фортепиано и решил посвятить ему большую часть времени, впрочем, не пренебрегая занятиями литературой, к которой он также определенно имел влечение. Несмотря на то, что он учился классической игре на фортепиано, ему больше нравился джаз. Он слушал Бада Пауэла, Джорджа Ширинга и, больше всего, Ленни Тристано. Он забавлял себя тем, что использовал фразировки Ли Коница при исполнении классических произведений. Его любимыми классическими композиторами были Равель, Дебюсси и Шопен. Билл был весьма культурно образован. Он изучал эстетику и философию, в частности восточную философию Дзен. Но имел слабое физическое здоровье. Его первым музыкальным экспериментом была игра в составе группы с братьями и мультиинструменталистом Доном Эллиотом.

В начале 50-х, после окончания Саувестерн Университета в Луизиане, он начал свою музыкальную профессиональную карьеру вместе с гитаристом Манделом Лоу и контрабасистом Редом Митчелом. После призыва в армию он играл в военном оркестре Херби Филдса. Служба в армии оказалась очень неудачным жизненным опытом и наложила тяжелый отпечаток на всю оставшуюся жизнь. Ему очень тяжело давалась дисциплина, а армейская пища оказала плохое воздействие на его желудок. Насмешки и приставания приводили его в состояние депрессии. Возможно, это послужило причиной многих проблем в его последующей жизни. И это также определенно послужило развитию язвы желудка и тяги к наркотикам, что привело его к ранней смерти.

После окончания службы в армии, Эванс впервые появился на Нью Йоркской сцене, играя с Тони Скоттом в 1956 году и в этом же году он записал свой первый альбом "New Jazz Conceptions" в составе трио. Тони Скотт был первым музыкантом, который пришел в восторг от таланта Эванса. Он пригласил его в свою группу и впервые представил широкой публике.



Билл Эванс стал одним из наиболее значимых джазовых пианистов в 60-е и 70-е годы. Несмотря на то, что в иерархической табели о рангах Эванс стоит на ступень ниже Бада Пауэла, его аккордовые построения были настолько усложненными, что могли быть заимствованы в дальнейшем лишь считанным числом пианистов. Очень популярный даже среди не джазовой аудитории своими тонкими интерпретациями баллад, Эванс в минуты вдохновения мог свинговать как никто другой

После работы с Джорджем Расселом и записи с Чарли Мингусом в 1958 Эванс играл в Секстете Майлза Дэвиса вместе с Джоном Колтрейном и Кэннонболом Эдерли. В 1959 году, кроме участия в нескольких концертах и записи "So What" из классического альбома "Kind of Blue", Эванс более не записывался, но за время работы с Дэвисом он получил сильный импульс к созданию будущего шедевра "Blue in Green", стоящего в одном ряду с его наиболее известной композицией "Waltz for Debby".

К 1959 году Билл Эванс возглавлял свое собственное трио с басистом Скоттом ЛаФаро и барабанщиком Полем Моушеном. Музыканты настолько чувствовали друг друга, что их совместная игра была почти телепатической. В июне 1961 года, вскоре после их интенсивных записей в нью-йоркском клубе Village Vanguard, ЛаФарро трагически погиб в автомобильной катастрофе. На весь оставшийся год Эванс ушел в изоляцию.

В 1962 он вновь появился на джазовой сцене с новым басистом Чаком Израэльсом и записал первый из своих 2-х классических альбомов в дуэте с гитаристом Джимом Холлом. В последующие годы Эванс продолжал выступления и записи с различными трио, включающими в разное время басистов Израэльса (1962-65), Гари Пикока (1963), Эдди Гомеца (1966-77), Марка Джонсона (1978-90) и барабанщиков Моушена (1959-62), Ларри Банкера (1963-65), Филли Джо Джонса (1967), Джек ДеДжонетта (1968), Марти Морелла (1969-75), Элиота Зигмунда (1975-78) и Джо ЛаБарбера (1979-80).



В 1980 году Эванс поехал в свое последнее европейское турне вместе с контрабасистом Марком Джонсоном и барабанщиком Джо ЛаБарбера. 15 сентября, спустя год после выхода альбома "I Will Say Goodbye", Билл сказал миру свое последнее "Goodbye", оставив невосполнимую утрату в сердцах тех, кто любил его музыку. Он умер в Маунт Синай Хоспитэл в Нью-Йорке, вследствие серьезного недостатка печени и внутреннего кровоизлияния, вызванного его застарелой язвой желудка.

Плохое здоровье и наркотическая зависимость послужили причиной преждевременной смерти Эванса, но, к счастью, он много записывался, начиная с 1956 года, преимущественно для компаний Riverside, Verve, Fantasy и Warner Bros. Он оставил нам замечательное наследие своих удивительных мелодий.

Похожие музыканты: George Shearing Dave Brubeck Tommy Flanagan Sonny Fortune Hal Galper Sir Roland Hanna Eddie Higgins Paul Desmond Jim Hall

Корни и влияние: Sonny Clark Miles Davis Horace Silver Lennie Tristano Nat King Cole

Последователи: John Abercrombie Hal Galper Keith Jarrett Eric Kloss Steve Kuhn Ron McClure Keith and Julie Tippett Ralph Towner Kenny Wheeler Norma Winstone Gordon Beck David Friedman Palle Mikkelborg Bobby Naughton Jiri Stivin Airto Moreira Frank Kimbrough Sam T. Brown Chick Corea Hampton Hawes

Исполнял композиции: Ned Washington Cole Porter George Gershwin Johnny Mercer Earl Zindars Victor Young Johnny Mandel Ira Gershwin Johnny Burke Thelonious Monk Richard Rodgers Lorenz Hart Harold Arlen Miles Davis Betty Comden Michel Legrand Anthony Newley Haven Gillespie Leslie Bricusse
Сотрудничал: Eddie Gomez Helen Keane Philly Joe Jones Paul Chambers Paul Motian Orrin Keepnews Cannonball Adderley Marty Morell Stan Getz Chuck Israels John Coltrane Creed Taylor Herbie Mann Ron Carter Scott LaFaro Connie Kay Jimmy Cobb Larry Bunker Chet Baker

Дискография (альбомы):

- 1956 New Jazz Conceptions / Original Jazz
- 1958 Everybody Digs Bill Evans / Original Jazz
- 1959 On Green Dolphin Street / Milestone
- 1959 Portrait in Jazz / Original Jazz
- 1959 Undercurrent / Blue Note
- 1959 On Green Dolphin Street / Milestone
- 1961 Nirvana / Atlantic
- 1961 Sunday at the Village Vanguard [live] / Original Jazz
- 1961 Explorations / Original Jazz
- 1961 More from the Vanguard / Milestone
- 1961 Waltz for Debby / Original Jazz
- 1962 Empathy / Verve
- 1962 How My Heart Sings! / Original Jazz
- 1962 Moonbeams / Original Jazz
- 1963 V.I.P.S Theme Plus Others / MGM
- 1963 Bill Evans Trio at Shelly's Manne-Hole / Original Jazz
- 1963 Conversations with Myself / Verve
- 1963 The Solo Sessions, Vol. 1 / Milestone
- 1963 The Solo Sessions, Vol. 2 / Milestone
- 1963 Time Remembered / Milestone
- 1963 Trio '64 / Verve
- 1964 Trio Live / Verve
- 1965 Bill Evans Trio with Symphony Orchestra / Verve
- 1965 Trio '65 / Verve
- 1966 A Simple Matter of Conviction / Verve
- 1966 Bill Evans at Town Hall / Verve
- 1966 Intermodulation / Verve
- 1967 California, Here I Come / Verve
- 1967 Further Conversations with Myself / Verve
- 1968 Bill Evans at the Montreux Jazz Festival [live] / Verve
- 1968 Bill Evans Alone / Verve
- 1969 What's New / Verve
- 1969 Alone / Verve
- 1970 Montreaux, Vol. 2 / CTI
- 1970 From Left to Right / MGM
- 1971 Bill Evans Album / Columbia
- 1972 Living Time / Columbia
- 1973 The Tokyo Concert [live] / Original Jazz
- 1973 From the Seventies / Fantasy
- 1974 Symbiosis / Verve

-
- 1974 Intuition / Original Jazz
 - 1974 Re: Person I Knew / Original Jazz
 - 1974 Since We Met / Original Jazz
 - 1975 Alone (Again) / Fantasy
 - 1975 Eloquence / Fantasy
 - 1975 Montreaux, Vol. 3 [live] / Original Jazz
 - 1975 The Tony Bennett/Bill Evans Album / Original Jazz
 - 1976 Quintessence / Original Jazz
 - 1977 Cross-Currents / Original Jazz
 - 1977 You Must Believe in Spring / Warner Brother
 - 1978 Affinity / Warner Brother
 - 1978 New Conversations / Warner Brother
 - 1979 Paris Concert, Edition Two [live] / Elektra
 - 1979 I Will Say Goodbye / Original Jazz
 - 1979 Paris Concert, Edition One [live] / Elektra
 - 1979 We Will Meet Again / Warner Brother
 - Дискография (сборники, компиляции):
 - 1956 Conception / Milestone
 - 1956 The Complete Riverside Recordings (1956-63)... / Riversidex
 - 1956 Jazz Showcase / Original Jazz
 - 1958 Peace Piece and Other Pieces / Milestone
 - 1959 Spring Leaves / Milestone
 - 1960 The 1960 Birdland Sessions [live] / Cool N' Blue
 - 1961 The Bill Evans Trio at the Village Vanguard [live] / Riverside
 - 1961 Village Vanguard Sessions [live] / Milestone
 - 1961 At the Village Vanguard [live] / Fantasy
 - 1962 Compact Jazz: Bill Evans / Verve
 - 1962 Empathy/A Simple Matter of Conviction / Verve
 - 1962 Interplay Sessions / Original Jazz
 - 1964 The Best of Bill Evans Live on Verve / Verve
 - 1965 Time to Remember (Live in Europe 1965-1972) / Natasha
 - 1965 Hollywood, California
 - 1965 Paris (1965) / Royal Jazz
 - 1966 The Best of Bill Evans / Verve
 - 1966 The Secret Sessions [live] / Milestonex
 - 1969 Jazzhouse / Milestone
 - 1969 You're Gonna Hear from / MeMilestone
 - 1972 Live in Paris, Vol. 1 / France's Conce
 - 1972 Live in Paris, Vol. 2 / France's Conce
 - 1972 Live in Paris, Vol. 3 / France's Conce
 - 1972 Yesterday I Heard the Rain / Bandstand

- 1973 The Complete Fantasy Recordings / Fantasyx
- 1974 But Beautiful [live] / Milestone
- 1974 The Canadian Concert of Bill Evans [live] / Can-Am
- 1974 Blue in Green [live] / Milestone
- 1975 Live in Switzerland (1975) / Jazz Helvet
- 1975 With Monica Zetterlund [live] / West Wind
- 1976 Trio / Verve
- 1976 Together Again Nelson
- 1977 Second Trio / Milestone
- 1979 Live in Buenos Aires, 1979 / West Wind
- 1979 Live in Buenos Aires, Vol. 2 / Jazz Lab
- 1979 Live at the Balboa Jazz Club, Vol. 1 / Jazz Lab
- 1979 Live at the Balboa Jazz Club, Vol. 2 / Jazz Lab
- 1980 Consecration, Vol. 1 / Timeless
- 1980 Consecration, Vol. 2 / Timeless
- 1980 The Brilliant [live] / Timeless
- 1980 Turn Out the Stars: Final Village Vanguard... / Warner Brotherx
- 1980 Letter to Evan [live] / Dreyfus
- 1980 Turn Out the Stars [live] / Dreyfus
- 1990 Atlanta All Star Quartet Plays Bill Evans [live] / Antelope
- 1992 Tribute / Avion
- 1992 Loose Blues / Milestone
- 1993 Jazz 'Round Midnight / Verve
- 1994 Live in Tokyo / Tristar
- 1994 Verve Jazz Masters 5: Bill Evans / Verve
- 1995 The Best of Verve / Verve
- 1996 His Last Concert in Germany [live] / Westwind
- 1996 Artist's Choice: Highlights from Turn Out... [live] / Warner Brother
- 1996 Autumn Leaves [Jazz Hour] [live] / Jazz Hour
- 1997 The Complete Bill Evans on Verve / Verve
- 1998 Ultimate Bill Evans / Polygram
- 1998 Piano Player / Legacy/Columbi
- 1998 Half Moon Bay [live] / Milestone
- 1998 Autumn Leaves [Giants of Jazz] / Giants of Jazz
- 1998 Since We Met [Japan] [live] / Import
- 1998 Intuition [Japan] / Import
- 1998 Montreaux, Vol. 3 [Japan] [live] / Import
- 1998 Alone (Again) [Japan] / Import
- 1998 Quintessence [Japan] / Import
- 1998 I Will Say Goodbye [Japan] / Import
- 1999 Quiet Now: Never Let Me Go / Polygram

- 1999 Homecoming [live] / Milestone
- 1999 Forever / JVC Japan
- 2000 Immortal Concerts: Waltz for Debby/Village... [live]
- 2000 Les IncontournablesWea / Internatio
- Jazz Opera Presents the Bill Evans Memorial...
- Quiet Now / Charly
- My Romance / Zeta
- The Paris Concert [live] / Fantasy
- Last Live in Europe / West Wind
- Consecration/The Last Complete Collection / Alfax
- Bill Evans - Trio - Duo / Verve

Видео:

- 1974 Live in Europe, Vol. 1 / EPM
- 1974 Live in Europe, Vol. 2 / EPM
- 1984 Bill Evans On The Creative Process / Rhapsodyv
- 1994 Bill Evans Trio [Shanachie] / Shanachiev
- 1995 Bill Evans Trio [Rhapsody Films] / Rhapsody Filmsv
- 1998 In Europe [live] / Vidjazzv
- Creative ProcessKino On Videov
- The Jazz at the Maintenance Shop / Shanachiev
- Tribute To Bill Evans / Image
- The Universal Mind of Bill Evans / Kino On Videov

Участие в записях и выступлениях других музыкантов:

- Cannonball Adderley Verve Jazz Masters, Vol. 31 (1956)Piano
- Cannonball Adderley... Portrait of Cannonball (1958)Piano
- Cannonball Adderley with... Know What I Mean? (1961)Piano
- Cannonball Adderley Greatest Hits [Milestone] (1998)Piano
- Chet Baker Chet (The Lyrical Trumpet of Chet... (1958)Piano
- Chet Baker Art of the Ballad (1958)Piano
- Chet Baker Chet (1959)Piano
- Chet Baker Chet Baker Plays the Best of... (1959)Piano
- Chet Baker New Blue Horns (1959)Piano
- Chet Baker Chet Baker Plays (1959)Piano
- Tony Bennett 40 Years: The Artistry of Tony... (1950)Piano
- Tony Bennett Classic Tony Bennett, Vol. 2 (1995)Piano
- Tony Bennett Classic Tony Bennett, Vol. 1 (1996)Piano
- Tony Bennett Songs from the Heart (1998)
- Bob Brookmeyer As Time Goes By (1959)Piano
- Bob Brookmeyer with Ivory... Ivory Hunters-Double Barrelled... (1959)Piano
- Clarence "Gatemouth" Brown Down South in Bayou County (1975)Vocals

- Chanteuses-Female Jazz... Jazz 'round Midnight (1992)Piano
- Ornette Coleman Beauty Is a Rare Thing: The... (1959)Piano
- Eddie Costa Guys and Dolls Like Vibes (1958)Piano
- Adderley, Cannonball Greatest Hits [Milestone] / Know What I Mean?
- Alarie, Frederic Vision
- Alden, Howard on 4 albums: 1 2 3 4
- Balitsaris, Matt Echoed Smile
- Bassini, Piero Intensity
- Beirach, Richie Snow Leopard
- Bennett, Tony 40 Years: The Artistry of Tony Bennett / Who Can I Turn To
- Benoit, David Letter to Evan / This Side Up / Waiting for Spring
- Berkman, Dave Dark Street
- Bernhardt, Warren Heat of the Moment
- Blood, Sweat & Tears What Goes Up: The Best of Blood, Sweat
- Borla, Janice Lunar Octave
- Breau, Lenny Live at Bourbon St.
- Burton, Gary Paris Encounter / Right Time, Right Place
- Childs, Billy Portrait of a Player
- Crispell, Marilyn Contrasts: Live at Yoshi's / Woodstock Concert
- D'Ambrosio, Meredith Cove / Love Is Not a Game
- Daniels, Eddie This Is Now
- Dean, James L. Mise En Scene
- DeFrancesco, Joey Part III

Art Farmer (Arthur Stewart Art Farmer)



b. Council Bluffs, LA 1.08.28 **d.** New York, NY 04.10.99

Genre: Jazz

Styles: Bop, Cool, Hard Bop, Post-Bop

Instruments: Trumpet, Flugelhorn

Джазовый духовик, играл в стилях би-боп, хард-боп, кул. Импровизации его отличались изысканным мелодизмом: "Играя на трубе, я пытаюсь приблизиться к вокализмам Билли Холидей" - говорил Арт Фармер. Во время его становления критики мало обращали внимания на личность музыканта, однако по мере его развития быстро пришло и признание его таланта. Именно он вместе с Clark Terry способствовал росту популярности некоторых духовых (например, горна) в джазовой музыке. Его лиричность придавала боп-ориентированному стилю особую личностность. Рос он в городе Феникс (штат Аризона) где Фармер обучался игре на пианино, скрипке и тубе, прежде чем окончательно переключиться на трубу. В 1945 году вместе со своим братом - близнецом игравшим на контробасе переехал в Лос-Анджелес, часто выступая на Central Avenue и проводя время в коллективах с Johnny Otis, Jay McShann, Roy Porter, Benny Carter и Gerald Wilson. Первоначально выступал в оркестре Хораса Хендерсона. В некоторых из групп также играл его брат-близнец басист Addison Farmer (1928-1963). После сотрудничества с Wardell Gray (1951-1952) и европейского турне с биг-бэндом Lionel Hampton (1953) Фармер переехал в Нью-Йорк, где работал с Gigi Gryce (1954-1956), Horace Silver's Quintet (1956-1958) Большую известность приобрел после совместного выступления с Gerry Mulligan Quartet на ньюпортском джазовом фестивале в 1959 году. Продолжал сотруничество с этим музыкантом в течении 1958-1959 годов. Начиная с пятидесятих Фармер очень много записывался, затем возглавлял Jazztet вместе с Benny Golson (1959-1962), после чего основал группу с Jim Hall (1962-1964). В 1968 музыкант уехал в Вену, где устроился в оркестре австрийского радио, работал с Kenny Clarke-Francy Boland Big Band, и в Новый свет ездил уже только в туры со своими коллективами в 1973 и 1974 году на джазовом фестивале в Ньюпорте. В период жизни в Вене часто выступал со свими старыми соратниками - Бенни Голсоном и Куртисом Фулером. В восьмидесятих часто ездил в Штаты, где был популярен и востребован до самого момента своей кончины в октябре 1999 года.



Biography by Scott Yanow

Largely overlooked during his formative years, Art Farmer's consistently inventive playing was more greatly appreciated as he continued to develop. Along with Clark Terry, Farmer helped to popularize the flugelhorn among brass players. His lyricism gave his bop-oriented style its own personality. Farmer studied piano, violin and tuba before settling on trumpet. He worked in Los Angeles from 1945 on, performing regularly on Central Avenue and spending time in the bands of Johnny Otis, Jay McShann, Roy Porter, Benny Carter and Gerald Wilson among others; some of

the groups also included his twin brother bassist Addison Farmer (1928-63). After playing with Wardell Gray (1951-52) and touring Europe with Lionel Hampton's big band (1953) Farmer moved to New York and worked with Gigi Gryce (1954-56), Horace Silver's Quintet (1956-58) and the Gerry Mulligan Quartet (1958-9). Farmer, who made many recordings in the latter half of the 1950s (including with Quincy Jones and George Russell and on some jam-session dates for Prestige) co-led the Jazztet with Benny Golson (1959-62) and then had a group with Jim Hall (1962-64). He moved to Vienna in 1968 where he joined the Austrian Radio Orchestra, worked with the Kenny Clarke-Francy Boland Big Band and toured with his own units. Since the 1980s Farmer visited the U.S. more often and has remained greatly in demand up until his death on October 4, 1999. Farmer recorded many sessions as a leader through the years including for Prestige, Contemporary, United Artists, Argo, Mercury, Atlantic, Columbia, CTI, Soul Note, Optimism, Concord, Enja and Sweet Basil.



Bill Frisell



Настоящее имя: Вильям Ричард Фризелл (William Richard Frisell)

Родился: 18 марта, 1951, Балтимор, штат Мэрилэнд, США

Жанр: джаз

Стили: пост - боп, авангард

Инструменты: гитара

Фирмы звукозаписи: Elektra (4), ECM (4), Nonesuch (2), Elektra/Asylum (2)

"Мне кажется, что я играю нечто вроде того, что исполнял бы Джим Холл, если бы он хотел звучать, как Джимми Хендрикс" -Билл Фризелл

Если эклектизм это сокровище, гитарист и композитор Билл Фризелл - золотой прииск. Он дрейфующий гитарист, который часто чувствует себя комфортно как в компании с кантри-гитаристами, так и с Джо Ловано и Полом Мотианом в составе новаторских трио. Фризелл - один из самых выдающихся гитаристов 80-90-х годов, он последовательно создает на своем инструменте мир странных, причудливых (иногда забавных и комических) звуков, которые раньше никто никогда не слышал. Узнаваемый с первого аккорда, Фризелл имеет талант звучать как нэшвилский кантри-гитарист, специалист по хэви-металл'у, последователь Джима Холла или эксцентричный авангардист. Фризелл родился 18 марта 1951 года в Балтиморе и вырос в Денвере, штат Колорадо. Его отец тоже был музыкантом - играл на контрабасе и тубе. Фризелл начал учиться игре на кларнете и саксофоне, перейдя позже на гитару. Он учился музыке в Университете Северного Колорадо (University of Northern Colorado) в 1969-71 г.г., затем в 1977 году получил диплом по аранжировке и композиции в музыкальном колледже Беркли. Кроме этого он брал частные уроки у гитаристов Джима Холла, Джонни Смита и Дейла Брюнинга. Начиная с 70-х годов Фризелл, играл и записывался в Соединенных Штатах и Европе, работая самостоятельно и с такими музыкантами как Пол Мотиан, Чарли Хэйден, Ян Гарбарек, Боб Мозес, Эберхард Вебер, Джон Скофилд, Карла Блей, Джон Зорн и другими. В конце 70-х годов он появлялся на многих записях ECM, включая совместные проекты с Полом Мотианом и Яном Гарбарекком. Он записал два собственных альбома на ECM в течение 1982-84 г.г. до того как сформировал квартет со скрипачом Хэнком Робертсом (Hank Roberts), басистом Кермитом Дрисколлом (Kermit Driscoll) и барабанщиком Джои Бэроном (Joey Baron). Фризелл, который записывался в составе нескольких групп без пиано и баса с Моутианом, в группе Марка Джонсона "Bass Desires" и в качестве гостевого исполнителя на многих других альбомах разных музыкантов, добился наибольшего признания на своих собственных сессиях. Его причудливый, резкий стиль обостренный обратной связью и дисторшеном, представляет его как одного из лучших гитаристов на современной сцене и как одного из немногих - с подлинно отличительным, своеобразным звучанием. Из его лучших записей - альбомы: "Before We Were Born" и "Live (с Kermit Driscoll и Joey Baron).



Похожие музыканты: John Scofield, Sonny Sharrock, Mitch Watkins, James Blood Ulmer, Kevin Eubanks, Eugene Chadbourne, John Abercrombie, Derek Bailey, Tim Berne, Sonny Greenwich, Jean-Paul Bourelly, Robert Fripp

Корни и влияние: Jim Hall, Wes Montgomery, Jimi Hendrix

Исполнял композиции авторов: Victor Godsey, Emil Viklicky, Brian Ales, Kenny Wheeler, Aaron Copeland, Gary Peacock, Tim Berne, Vernon Reid, Paul Motian, Traditional Elvis Costello, Robert Mellin, Thelonious Monk, Wayne Horvitz, Edward Heyman, Oscar Hammerstein II, Ira Gershwin, Charles Ives, Richard Rodgers

Worked With: Paul Motian, Wayne Horvitz, Joey Baron, John Zorn, Joe Lovano, Manfred Eicher, Lee Townsend, Joe Ferla, Fred Frith, Marc Johnso, Stefan F. Winter, Jan Erik Kongshaug, Kermit Driscoll, Arto Lindsay, Roger Moutenot, Charlie Haden, James Farber, Billy Drewes, Carol Emanuel

Участник проектов: Naked City, Power Tools, Ginger Baker Trio, Gavin Friday & the Man Seazer

Дискография (альбомы):

- 1982 In Line / ECM
- 1984 Rambler / ECM
- 1984 Smash & Scatteration / Rykodisc
- 1987 Lookout for Hope / ECM
- 1989 Before We Were Born / Elektra
- 1989 Is That You? / Elektra
- 1990 Where in the World? / Elektra
- 1991 Live / Gramavision
- 1992 Have a Little Faith / Elektra / Nonesu
- 1992 This Land / Elektra
- 1995 In the Same Breath / CMP
- 1995 American Blood / Safety in Numbers / Intuition
- 1995 Nashville / Elektra / Asylum
- 1995 High Sign / One Week / Nonesuch / Atlan
- 1995 Go West / Elektra Nonesu
- 1996 Bill Frisell Quartet / Nonesuch
- 1997 Gone, Just Like a Train / Nonesuch
- 1999 Good Dog, Happy Man / Elektra / Asylum
- 2000 Ghost Town / Atlantic

Компиляции:

- 1982 Works / ECM

Участие в проектах других музыкантов:

- Brian Ales Naivete (1995) Guitar
- Various Artists Alternate Currents (1996) Guitar
- Various Artists Amarcord Nino Rota (1982) Guitar
- Ginger Baker Going Back Home (1994) Guitar (Electric)
- Ginger Baker Falling off the Roof (1995) Guitar (Acoustic), Guitar (Electric)
- Joey Baron Down Home (1997) Guitar
- Tim Berne Theoretically (1983) Guitar (Acoustic), Guitar (Electric), Producer

- Tim Berne Fulton Street Maul (1986) Guitar, Guitar (Electric)
- Paul Bley Fragments (1986) Guitar
- Paul Bley Quartet Paul Bley Quartet (1987) Guitar
- Gavin Bryars After the Requiem (1991) Guitar (Electric)
- Don Byron Tuskegee Experiments (1990) Guitar
- Don Byron Romance with the Unseen (1999) Guitar, Strings, Guitar (Electric)
- Vinicius Cantuaria Tucuma (1999) Guitar (Electric)
- Ron Carter Orfeu (1999) Guitar
- Various Artists Complete Johnny Mercer Songbook (1998) Guitar
- Elvis Costello & Bill... Deep Dead Blue, Live at Meltdown (1995) Guitar
- Elvis Costello & Bill... Sweetest Punch: The Songs of... (1999) Guitar (Acoustic), Arranger, Guitar (Electric)
- Crazy Backwards Alphabet Crazy Backwards Alphabet (1987) Guitar
- Rinde Eckert Finding My Way Home (1994) Guitar (Acoustic), Bass, Guitar (Electric), Slide Guitar