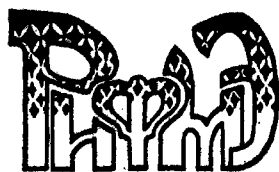




звезды  
отечественного  
джаза

# Джазовые портреты





«Молодежная эстрада»

## ДЖАЗОВЫЕ ПОРТРЕТЫ

ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ  
АЛЬМАНАХ

№ 5, 1999 г.

Издается с 1943 года

Выходит 4 — 6 раз в год

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ю. Саульский

Э. Кио

И. Токмакова

И. Лаговский

А. Беликова

Главный редактор Г. Левкодимов

Ответственный редактор Л. Фирсова

Технический редактор В. Пилкова

Корректор Г. Платова

© ЗАО РИФМЭ, 1999 г.

© Ю. Чугунов, Г. Левкодимов —  
составление, 1999 г.

Перепечатка разрешается только по  
согласованию с редакцией, ссылка на  
ЗАО РИФМЭ «Молодежную эстраду»  
обязательна.

Адрес редакции: 103030, Москва,  
Сущевская, 21.

Подписной индекс в каталоге  
«Роспечати» — 72755, 70545.

Наложенным платежом периодика  
не высылается. Редакция, к сожалению,  
не имеет возможности отвечать на все  
поступающие письма. Рукописи,  
фотографии, рисунки не рецензируются  
и не возвращаются.

Типография АО «Молодая гвардия»,  
125015, Москва, Новодмитровская, 5а.

Подписано в печать с готовых диапозитивов.  
Формат 70х100/16. Бумага газетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,3.  
Тираж 10 000 экз. Заказ 99736.

Регистрационный номер свидетельства  
№ 014283 от 08 октября 1996 года.  
ISSN 0132-8816

## СОДЕРЖАНИЕ:

Валентин Парнах  
Александр Цфасман  
Александр Варламов  
Николай Минх  
Эдди Рознер  
Олег Лундстрем  
Вадим Людвиковский  
Юрий Саульский  
Николай Капустин  
Анатолий Кролл  
Юрий Чугунов  
Игорь Бриль  
Владимир Данилин  
Юрий Маркин  
Андрей Кондаков  
Григорий Файн  
Владимир Киселев  
Герман Лукьянов  
Леонид Чижик  
Владимир Чекасин  
Валерий Аралов  
Алексей Козлов  
Татевик Оганесян  
Лариса Долина  
Сергей Манукян  
Давид Голощекин  
Александр Гебель  
Андрей Товмасын

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Настоящий выпуск альманаха «Молодежная эстрада» создавался с мыслью отразить, хотя бы частично, панораму отечественного джаза, его прошлого и настоящего. Нотные образцы представляют в основном фортепианный джаз как в оригинальном авторском варианте, так и в обработках московских музыкантов.

В статьях об авторах, в их собственных высказываниях, а также в очерках А. Медведева и А. Петрова о становлении российского джаза читатель найдет немало интересных сведений, оригинальных, порой острых суждений. Хотелось бы остановиться на проблемах современного отечественного джаза, волнующих российских джазовых музыкантов сегодня, поразмышлять о том, к чему джаз в России пришел, каковы его тенденции и перспективы.

В какой-то мере в России джаз проделал тот же путь, что и на своей родине, в США, с тем, естественно, решающим различием, что музыка эта возникла не на российской почве. Таким образом, российский джаз явился как бы отражением, подчас весьма искаженным, джаза американского. Причина такой искаженности крылась, особенно в первые четыре десятилетия развития отечественного джаза, не только в том, что джаз являлся американской музыкой, возникшей в среде американских негров, но и в изолированности русской и американской культур.

Эта изолированность касалась (в музыке) в первую очередь джаза, надолго получившего ярлык «буржуазной, упаднической» музыки. Гастроли зарубежных, особенно американских джазовых музыкантов были настолько редки, что принимать всерьез их влияние было бы заблуждением. Фактически с американскими джазменами российская публика не встречалась с 1926 года — с гастролей негритянского ансамбля «Короли джаза», и вплоть до 1960-го, когда в период так называемой «хрущевской оттепели», приоткрывшей «железный занавес», в Советский Союз стали приезжать американские джазовые коллективы.

Первым был оркестр Бенни Гудмена. И все-таки большую часть информации о джазе мы получали в основном из «вторых рук». Некоторым советским музыкантам удавалось вырваться в Штаты, что-то послушать, чему-то поучиться, привезти какие-то ноты и пластинки.

Таким образом, развитие советского джаза шло очень сложным, извилистым путем, принимая иногда даже уродливые формы. Отсюда эта вечная путаница в определениях джаза, ложные понятия о нем. Широкая публика считала джазом (а многие и до сих пор считают) музыку, имеющую к нему весьма далекое отношение, а иной раз и вообще им не являющуюся.

Так что на российской почве джаз вплоть до 70-х годов развивался не «благодаря», а «вопреки».

Повлияло ли такое в некотором смысле ущербное развитие нашего джаза (до того времени, когда джаз у нас официально «разрешили») на его качество?

Вопрос не так уж прост, как кажется на первый взгляд. И все-таки ответ на него, наверное, будет отрицательным. Искусство создают личности. И хотя джаз считается музыкой, в которой преобладает коллективное творчество, талант отдельных его выдающихся представителей в конечном итоге имеет решающее значение. Вот почему мы с благоговением произносим такие имена, как Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Фэтс Уоллер, Лестер Янг, Чарли Паркер и др.

С не меньшим пиететом вспоминаем наших джазовых корифеев, которые в трудное для джаза (и не только для джаза) время достигли вершин мастерства: Александра Варламова, Александра Цфасмана, Эдди Рознера, Олега Лундстрема. А немного позже Николая Капустина, Георгия Гараняна, Константина Бахолдина, Бориса Рычкова, Алексея Зубова, Алексея Козлова, Германа Лукьянова. Многие из выдающихся наших джазменов пришли в джаз из научно-технической среды и практически были самоучками. Тем более удивительны их успехи на музыкальном поприще. Уровень большинства наших джазменов 60 — 70-х годов до сих пор поражает своим классом и остается ныне у нас непревзойденным.

Что же касается массовости, общего уровня мастерства, то здесь, конечно же, мы сильно отставали и отстаем от запада и, надо признаться, отстаем и до сих пор в каких-то областях, хотя времена изменились.

Переломным моментом в истории российского джаза, на мой взгляд, была полная отмена запрета на джаз в нашей многострадальной стране и, как следствие; признание необходимости профессионального образования в этой области. Открытие в 1974 году эстрадно-джазовых отделений в 25 училищах СССР положило начало систематической подготовке молодых специалистов джазового искусства (отделения, хотя и назывались «эстрадно-джазовыми», были, по сути дела, чисто джазовыми, за исключением вокального профиля).

Изменилась ли картина на отечественном джазовом фронте благодаря такому повороту событий? Несомненно. Наши молодые джазовые музыканты стали профессионалами. Успела вырасти новая смена педагогических кадров, которые приняли эстафету у своих старших товарищей — зачинателей этого движения. Хороших музыкантов, играющих джаз, стало больше. Они, как правило, имеют блестящую технику, хорошо осведомлены о современных джазовых течениях.

Но стало ли больше «звезд»? Думаю, что ненамного. Мы, педагоги, сегодня также ставим в пример молодым тех же: Лукьянова, Товмасына, Носова, Гусейнова, Гольштейна, Козлова, Осейчука, Назарова, Бриля, Чижика, Садыхова, Капустина, Двошкина, Соболева, Григорьева, Данилина...

Кстати, проблема «звезд» не только наша, российская, но и мировая. И весьма непростая. Джаз как искусство развивающееся, динамичное сегодня представляет собой очень сложное явление. Он не может быть изолирован от самых разных влияний музыкальных культур, композиторских техник и прочее. Разумеется, многое приобретая, он что-то и теряет: свою первозданность, наивность, выстраданность, жизнерадостность, человечность. Уже, наверное, никогда не появятся Армстронг, Уоллер, Фицджералд, Паркер, Дэвис, Брубек.

Кто идет им на смену? В самой Америке, на родине джаза, крайне редко появляются личности такого масштаба. А что же говорить о нас, постоянно находящихся в роли «догоняющих»? Иногда я задаю себе вопрос и даже делюсь им со своими студентами: «А хорошо ли, что сегодня они имеют все условия?» И записи, и ноты, и пособия, и «минусовые» кассеты, и фирменные инструменты. А раньше ничего этого не было! «Снимали» импровизации с допотопных «Спалисов» и «Днепров» и играли на рухляди. Но как играли! Такие мысли обычно приходят, когда сталкиваешься с нерадивыми студентами, которые поступают в училище или вуз лишь затем, чтобы получить «корочку».

Наверное, все-таки это прекрасно, что мы чуть-чуть приблизились к мировым стандартам в области джаза, что налажена система образования, появляются джазовые компакт-диски, видеофильмы, пособия и ноты. А что звезды зажигаются не часто — это не беда. Они и не должны появляться часто. Это «штучный товар». А то, что



наши молодые выпускники «на равных» работают в американских джаз-оркестрах и ансамблях, говорит о многом.

Жаль только, что повальная пропаганда «попсы» средствами массовой информации почти не оставляет места для джаза, несмотря на усилия таких подвижников, как Ю. С. Саульский, В. Б. Фейертаг, А. С. Козлов, А. Н. Баташев... То, что они делают для отечественного джаза, опять-таки получается «вопреки», а не «благодаря». Как в 50-е годы, приходится продираться сквозь препоны, пусть и другого порядка.

Но «джазовая публика» по-прежнему существует наряду с убежденными седидами «шестидесятниками». Все больше мы видим на джазовых концертах молодежь — серьезных, увлеченных джазом ребят. Они так же, как и в 60-х, самозабвенно окунаются в джазовую жизнь: играют на джем-сешн, сидят в лучших биг-бэндах, создают комбо.

Обидно, правда, что бэндов стало мало. Опять-таки, вспоминая 60-е, можно было со счета сбиться, перечисляя советские биг-бэнды. А сколько их было самодельных! А сегодня пальцев одной руки будет много, чтобы пересчитать московские, например, бэнды — раз, два... и обчелся (правда, не учитывая учебные бэнды, существующие на джазовых отделениях школ, училищ и институтов).

Хотелось бы закончить эту затянувшуюся преамбулу оптимистически. Джаз в нашей стране живет, и интерес к нему сегодня достаточно большой. Я сужу по полным залам на концертах биг-бэндов Анатолия Кролла и Олега Лундстрема, полный зал собрал Игорь Бутман, живущий в Штатах, но не теряющий связи с Родиной. Он привез из Нью-Йорка выдающегося контрабасиста Эдди Гомеса, пригласил из Петербурга талантливого пианиста Андрея Кондакова.

Большие джазовые концерты на площадках типа Дома кино, Дома журналиста проходят регулярно каждый месяц. Их организатор — замечательный композитор, пропагандист джаза, народный артист России Юрий Сергеевич Саульский, который является генеральным директором Московской джазовой ассоциации. Часто выходят на сцену Зала им. Чайковского Игорь Бриль, Даниил Крамер, Алексей Кузнецов. Проводит регулярные джазовые концерты в ЦДРИ Алексей Баташев, а в Доме культуры «Каучук» — Алексей Козлов. Иногда у экранов телевизоров собирают многочисленных любителей джаза с интереснейшими передачами о великих джазменах XX века Баташев и Козлов. Хотелось бы, конечно, чтобы это происходило чаще, но теперь палки в колеса вставляет пресловутая коммерция.

А весной 1997 года Первый Московский джазовый фестиваль детей и юношества порадовал публику яркими молодыми дарованиями.

Все чаще наши джазовые музыканты создают собственные композиции, не довольствуясь исполнением американских джазовых «стандартов». Недавно известный московский пианист и композитор Юрий Маркин сделал оригинальные обработки русской классики. В двойной альбом СД вошли наиболее популярные произведения Глинки, Рахманинова, Чайковского, Мусоргского, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича. В ближайшее время альбом увидит свет. Запись осуществил замечательный биг-бэнд под управлением Анатолия Кролла.

Все это вселяет оптимизм и дает право надеяться, что у российского джаза впереди много неожиданных и ценных открытий.

Дорогие читатели! При подготовке рукописи данной книги ряд статей о джазовых музыкантах был взят из изданий, вышедших в прошлые годы. Поэтому в них не вошли сведения о их жизни и творческой деятельности в 80-е и 90-е годы.

Часть литературного материала представляет собой интервью с современными джазовыми музыкантами, которым были заданы примерно одинаковые вопросы.

*ЮРИЙ ЧУГУНОВ*

## ИЗ ИСТОРИИ ДЖАЗА

Джаз как музыкальный жанр складывался необычно. Он «прорывался» в жизнь с большими трудностями. Так было на его родине, в Америке, так было и в Европе, где джаз появился позднее.

В начале века джаз — изгой в американском обществе. Обосновавшийся в социальных «низах», в замкнутой негритянской среде, джаз казался вызывающе анархистским, вульгарным. Между ним и широкой публикой стояла стена непонимания. Джаз озадачивал и раздражал. Привычные художественные критерии к нему не подходили. Люди, воспитанные на традициях европейской музыкальной классики, не могли постигнуть язык этой странной, ни на что не похожей музыки. (Впрочем, ранний джаз и не стремился переступить порог высокого искусства. Он жил трудной, бродячей и независимой жизнью, и джазовых музыкантов не заботила мысль о том, что они далеки от большой музыки. Это чувство в полной мере изведает следующие поколения джазменов.)

Не был джаз по-настоящему понят и позднее, в 20 — 30-е годы, когда отношение к нему публики изменилось и Америка буквально «захлебнулась» джазом. Эта музыка всех увлекала, с нею было легко и весело, но в ее глубины никто не заглядывал (точнее, их не видели), ее эстетическую природу серьезно не изучали.

Другой важный фактор джазовой истории — то, что джаз входил в быт через легкомысленную эстраду, был тесно связан с ней. Нередко он и отождествлялся с эстрадой. Популярная песня и танцы, все разновидности так называемой индустрии развлечений рядились в броскую джазовую униформу. И потому за джаз нередко принимали то, что джазом, в сущности, не было! Это вносило немалую путаницу в представление о его специфике, затрудняло его жанровое «самоопределение».

Долгое время основным «местом обитания» джаза были дансинги, рестораны, ночные клубы и бары, зачастую довольно низкого пошиба. Во многом по этой причине джаз считали музыкой «второго сорта», помещали ее где-то на периферии современной культуры.

Не будем с позиций сегодняшнего дня осуждать предшественников за их эстетическую глухоту. Потребовалось время, и притом значительное, прежде чем «слуховой кругозор» (выражение В. Конен) американцев и европейцев настолько расширился, что им стала видима художественная масштабность джаза. Лишь теперь публика осознала, что джаз — «законное», исторически правомерное явление мировой музыкальной культуры; явление, в основе которого лежит редкостный интонационный сплав европейского фольклора и профессиональной музыки и не изученной прежде африканской и афро-американской музыки.

Следует также сказать об отличии американского джаза от европейского в начальный период развития.

В Америке джаз был первичен, первороден. Он развивался естественно: его питала национальная почва, он был кровно связан с породившей его социальной средой. Джаз в Америке прорастал из семени.

Такой почвы, таких условий на европейском континенте не было. В странах Европы джаз был привит, как черенок к растущему дереву, приращен к давно сложившимся музыкальным традициям. Эта «прививка», вживание джаза в новые для него пласты культуры продолжались не год и не два — десятилетия.

Но приятие джаза и подлинное его понимание — не одно и то же. Тут действовал разный отсчет времени. Еще не разобравшись до конца, что к чему, европейская публика приняла джаз (в его эстрадизированных формах) удивительно быстро, легко. Экзотическая новинка стала популярной, вошла в моду. Европейцы всячески пытались приспособить ее к своим вкусам и потребностям. Однако они не создавали джаз, а лишь воспроизводили его, копировали. В 20 — 30-е годы европейский джаз не был и не мог быть самостоятельным, ибо светил отраженным светом, зависел от музыкальных образцов, являвшихся из-за океана. В Европе джаз рождался от джаза. Собственно творчество началось позднее.

И все же не будем забывать: джаз получил признание в первую очередь в Европе, где культурные традиции были и глубже, и весомее, чем в Америке. Наиболее чуткие европейские музыканты разглядели за кричащей, вульгарной оболочкой джаза зарождение нового вида искусства, способного встать в один ряд с композиторским творчеством оперно-симфонической традиции. Когда в конце 10 — начале 20-х годов первые негритянские джазовые ансамбли выступили в Париже, К. Дебюсси, М. Равель, Э. Сати, И. Стравинский, Д. Мийо, П. Хиндемит предрекли джазу великое будущее — и не ошиблись. Их суждения заставили многих, в том числе и в Америке, по-иному взглянуть на джаз. Можно предположить, что американцы осознали истинную ценность джаза под влиянием крупнейших музыкальных авторитетов Европы.

\*\*\*

Все сказанное по-своему проецируется и на советский джаз. В нем совершались процессы, сходные с теми, что происходили в европейском джазе на заре его существования.

Джаз зазвучал в нашей стране уже в 20-е годы. Начало было скромным, робким. Нашлись энтузиасты, появились первые ансамбли и оркестры. Не мудрствуя лукаво, музыканты играли то, что было у них «на слуху», что доносилось из далекой «джазовой Мекки». Необычная музыка привлекла внимание публики.

Я не стану повторять известные факты, рассказывать о деятельности В. Парнаха, А. Цфасмана, Л. Утесова, Г. Ландсберга, Л. Теплицкого, Г. Терпиловского. Они — зачинатели советского джаза; они создали его первые очаги в Москве и Ленинграде. В этом их историческая роль: голос джаза был услышан.

Вместе с тем, обозревая картину музыкальной жизни, отметим, что джаз 20-х годов не был массовым — ни по распространенности, ни по влиянию на публику. Ему далеко было до популярности оперетты, мюзик-холла, коммерческой эстрады, находившихся в ту пору на гребне успеха. Связь джаза со слушателями еще не сложилась. Как и повсюду в Европе, наши джазовые музыканты только начали усваивать «азы» новой музыки, переносить ее в иную среду.

Особенно важный этап в развитии советского джаза — 30-е годы, время перемен во всех сферах жизни молодого социалистического государства. Решительно перестраивался и музыкальный быт. Родилась, зазвучала, вышла на первый план массовая песня — жанр поистине уникальный. Адресованная всему народу, песня была им подхвачена — широко, радостно.

Ведущей фигурой в жанре песни, одним из ярчайших ее творцов стал Исаак Дунаевский. И он же, волею судьбы, «повенчал» в своем творчестве песню и джаз. Это произошло на рубеже 20 — 30-х годов, когда И. Дунаевский, дирижер мюзик-холла, мастер легкой музыки и оперетты, начал сотрудничать с Л. Утесовым и его джаз-оркестром. За короткий срок были созданы эстрадные программы (их можно назвать

спектаклями) «Джаз на повороте» (1930), «Музыкальный магазин» (1931) и знаменитый фильм «Веселые ребята» (1934).

В строгом смысле слова И. Дунаевский никогда не был джазовым композитором, он сам говорил об этом. (Кстати, не был таковым и американец Джордж Гершвин, чья роль в истории джаза общеизвестна.) В чем же тогда заслуга И. Дунаевского и почему разговор о советском джазе немыслим без рассмотрения его творчества? Этот композитор, как никто другой из музыкантов, работавших в массовых жанрах, угадал, сколь велики возможности джаза в развитии популярной музыки. Острое композиторское чутье подсказало ему, что элементы джаза можно с успехом использовать в песне. Сплав песни и джаза проявился в музыке И. Дунаевского разнообразно — в мелодике, ритмике, гармонии. Композитор тонко, ненавязчиво вводил элементы джаза в песенную форму, динамизировал и расцвечивал ее.

Примечательно, что многие песни И. Дунаевского, ставшие впоследствии классикой, впервые были исполнены джаз-оркестром. Популярность песен невольно вызвала интерес слушателей к джазу. И не случайно Л. Утесов называл советский джаз той поры «песенным». Он писал в 1939 году: «Мой джаз может быть назван джазом только по составу инструментов, но по существу это песенный и театрализованный оркестр». Тем и отличался, как полагал Л. Утесов, советский джаз от американского. Свою точку зрения он отстаивал страстно и убежденно. Найденная формула казалась ему исчерпывающей. В самом деле, будучи верной для тогдашней джазовой музыки, она оставалась справедливой на протяжении почти двух десятилетий и лишь в конце 50-х годов утратила актуальность.

Говоря о песенности как о главной примете эстрады и джаза довоенного времени, мы должны назвать и другую, столь же важную разновидность джаза, основанного на инструментальных формах музыки. Замечательные произведения такого рода создали А. Цфасман, А. Варламов, В. Кнушевицкий, Н. Минх. В больших оркестрах, которыми они руководили, музыканты осваивали важнейшие элементы джазовой эстетики: импровизацию, особый тип мелодики и гармонии, форму, метроритм, технику исполнения. Этот бесценный опыт будет сказываться в советском джазе почти два десятилетия, до поры, когда на сцену выйдет следующее поколение музыкантов.

Об интересе к джазу в 30-х годах говорят многие факты. Количество джаз-оркестров в стране исчислялось сотнями. Джаз звучал повсюду: на танцплощадке, в ресторане, в фойе кинотеатра, где небольшие ансамбли играли перед началом сеансов, в цирке, в эстрадном концерте, по радио и на грампластинке. В 1938 году был создан Государственный джаз-оркестр Союза ССР, во главе которого встали Матвей Блантер и Виктор Кнушевицкий. Знаменательно, что премьера всемирно известной песни М. Блантера «Катюша» состоялась в первой программе Госджаза СССР! Подобные оркестры появились в те годы в Грузии, Армении, Азербайджане, Белоруссии, Молдавии.

Однако не все было гладко и победно в джазе тех лет, как может показаться на первый взгляд. Вокруг джаза (это пребудет с ним и позднее) велись не просто споры — шла идейная борьба. Кто-то видел в нем музыкальный «ширпотреб», примитивную танцевально-развлекательную музыку, в ходу были словечки «джазомания», «джазовая эпидемия» и т. п.; кто-то, напротив, считал джаз искусством, выражающим время, искусством, резервы которого далеко не исчерпаны. В печати даже вспыхнула странная в исходном тезисе дискуссия: «Джаз или симфония?». Впрочем, дискуссия быстро увяла: джаз как новая форма музыки еще не был в то время по-настоящему понят.

И все же итог предвоенного десятилетия для нашего джаза — бесспорно положительный. Определелись творческая направленность и жанровый облик джаза; сложи-



лась плеяда талантливых джазовых композиторов, аранжировщиков, исполнителей; были созданы интересные оркестровые коллективы; наконец, джаз сформировал огромную слушательскую аудиторию.

Джазу принадлежала важная роль в строительстве советской музыкальной культуры.

Годы Великой Отечественной войны были для джазовых музыкантов в полном смысле героическим временем. В суровое военное лихолетье песня и джаз согревали сердца людей на фронте и в тылу. В скромном обличье песенно-танцевальной музыки, жизнерадостный и лиричный джаз воспринимался как отголосок мира, за который боролись люди. Как и все советское искусство, джаз участвовал в битве с фашизмом.

... После войны джаз занимает свое привычное место в музыкальной жизни. На первый взгляд все в нем благополучно: играют те же оркестры и музыканты, звучит та же музыка. Но впечатление обманчиво. Джаз словно притормаживает ход, начинает жить по инерции. Он уже не может предложить слушателям новые идеи. В джазовой музыке тех лет — груз штампов, наработанных стереотипов.

Назревал кризис. Он объяснялся не только внешними причинами — объективными трудностями послевоенной жизни, известным Постановлением о музыке 1948 года. Кризис был и внутри самого джаза.

Время для джаза настало сложное. Он все реже появляется на концертной эстраде. Кругом слышались суровые речи: джаз — это «от лукавого», пустая, безыдейная музыка, чуждая нашей молодежи. Само слово «джаз» исчезает из обихода, словно испаряется. Как реально звучащая музыка джаз уходит в тень...

Тем значительнее предстает сегодня роль музыкантов, вступивших на стезю джазового творчества в начале 50-х годов. Назову В. Людвиковского, У. Найссоо, К. Орбеляна, В. Оякяэра, Ю. Саульского, А. Кальварского, В. Рубашевского, В. Терлецкого. Все они были связаны с оркестрами, в репертуаре которых, наряду с эстрадной музыкой, звучала и джазовая. Работая в трудных для развития жанра условиях, эти талантливые мастера не только закрепили достижения своих предшественников, но и сумели привнести в джаз новое, прежде всего в содержании музыки. Джазовая жизнь, на какое-то время, казалось, погасшая, продолжалась «на глубине», в творчестве преданных джазу музыкантов-профессионалов.

Именно в эти годы джаз обретает множество новых поклонников. Они изыскивают любые возможности знакомиться с джазовой музыкой. И главное: они начинают сами играть джаз. Идет скрытая, упорная работа «коллективного сознания» — и музыкантов, и слушателей, которым вскоре предстоит найти друг друга. Так постепенно готовится новый взлет советского джаза.

На рубеже 60-х годов настает «смена караула»: на джазовую авансцену выходит следующее поколение музыкантов.

Кто же они, эти люди, которым выпало на долю обновить и двинуть вперед советский джаз? Это была молодежь: студенты, рабочие, инженеры разных специальностей, были и музыканты-профессионалы, получившие академическое образование в училищах и консерваториях. Отсутствие исполнительского опыта они восполняли самозабвенной любовью к джазу. Они были готовы играть джаз круглые сутки — и старый, традиционный, и новый, обжигающий своей непохожестью на все, что звучало раньше. И перед этим напором ничто не могло устоять!

Учились джазу где могли и как могли. Никаких школ или курсов не существовало. Начинающие музыканты общались с более опытными, познавали джаз на практике в небольших любительских ансамблях. Вокруг оркестров, продолжавших выступать на эстраде, стихийно складывались учебные «лаборатории».

Пропаганде джаза способствовали Всемирные фестивали молодежи и студентов 50 — начала 60-х годов (Варшава, Москва, Вена, Хельсинки). Джаз широко звучал на этих праздниках. Для молодых людей из многих стран мира он был «своей музыкой», отвечавшей их духу, их умонстроению, но никто не обольщался им. Музыканты понимали серьезность стоящих перед ними задач. Идей и намерений пока что было больше, чем возможностей полностью их осуществить.

В 60 — 70-х годах в жизнь выплеснулась стихия новой, неведомой прежде рок-музыки. Она пронеслась над миром подобно урагану, оставив печать на всех видах популярного массового искусства. В который уже раз публика, захваченная модой, на какой-то момент охладела к джазу. Многим даже казалось: джаз не устоит рядом с рок-музыкой, он будет сметен и позабыт. Но джаз выдержал и этот искуc. Больше того, проверка на жизнеспособность оказалась для него полезной. Отстаивая свою эстетическую независимость, джаз должен был проявлять активную творческую реакцию на то, что несла в себе рок-музыка. Взаимодействуя с ней, джаз словно встряхнулся. Внедрение электронных инструментов и синтезаторов обогатило спектр его выразительных средств. С рок-музыкой стали экспериментировать такие корифеи джаза, как Майлс Девис и Диззи Гиллеспи. И все же, как показало время, сплав джаза и рок-музыки не содержал в себе больших творческих импульсов. У джаз-рока не было дальней исторической перспективы. Принося на каждом новом стилевом «витке» быстрые результаты, он также быстро обнаруживал свою ограниченность, «выговаривался». Этим в первую очередь вызвано обилие «одежд» (впрочем, не так уж и разнящихся), которые рок-музыка сменила за прошедшие двадцать лет.

Массовое увлечение рок-музыкой и столь же явное (хотя и временное) падение интереса слушателей к джазу несомненно имели глубокие причины. Приведем мнение такого крупного джазового музыканта, как Херби Хэнкок: «Рок стал популярным, потому что он был понятен. Сложный, атональный джаз 60-х оказался трудным для восприятия. В нем нельзя было «соучаствовать, а рок давал такую возможность». Действительно, рок во многом интенсифицировал сам принцип слушательского сопереживания музыке. Его аудитория всегда активна. Рок на том и стоит.

И все же ход развития рок-музыки определяли не эти ее внутренние качества, а иные, внешние и внехудожественные силы. Они превратили рок-музыку в гигантское — в мировом масштабе — коммерческое предприятие. Попад в объятия бизнеса, рок-музыка уже не вырвалась из них.

Один из знаменитой четверки «Битлз», Джордж Харрисон, с грустью пел в своей песне: «Все проходит, все должно пройти...» Это звучало пророчески прежде всего по отношению к року. Факт несомненный: рок-музыка 70-х годов потускнела, увлечение ею пошло на убыль.

Что же касается джаз-рока (особенно его позднейшей разновидности — стиля «фьюжн»), то это направление, бесспорно, внесло вклад в эволюцию жанра. Назовем в первую очередь лучшие исполнительские коллективы, такие, как «Оркестр Махавишну», ансамбли «Возвращение к вечности», «Прогноз погоды» — на Западе; ансамбль «Арсенал» — в Советском Союзе.

Джаз окончательно оформился как автономный жанр нашей музыкальной культуры. Он решительно отошел от новейших форм эстрадно-развлекательной музыки. Привычные джазу функции бытового музицирования (прежде всего песенного и танцевального) взяли на себя громогласные, легкие на подъем, стандартизированные ансамбли типа ВИА, танцы перенеслись в дискотеки. Джаз повернул совсем в иную сторону. Если в 30 — 40-х годах он просто развлекал и апеллировал, говоря образно, «к ногам», к нашему чувству ритма, то теперь джаз все чаще обращается к нашему сознанию, интеллекту. Сплавы с фольклором, с современной симфонической и камерной

музыкой придали ему новые черты, привнесли новые качества. Стилистические границы джаза раздвинулись.

Красота и загадка джаза — в его постоянной переменчивости. В нем враждуют и мирятся «изначальное» и «неизведанное», гаснет и вновь вспыхивает новизна. Музыкальная материя в джазе пульсирует подобно приливам и отливам в океане.

Верьте Музыке: проведет  
Сквозь гранит,  
Ибо Музыка — динамит...

Чеканные строки Марины Цветаевой приложимы и к джазу. Он в самом деле способен «взрываться», становиться иным, поразительно новым, то отталкивая, то снова любя в себя. Быть может, он завтра опять удивит нас.

Аркадий Петров

## ДЖАЗ-АРХИВ

### *«Жирафовидный истукан», или Вначале был Парнах*

Российский джаз празднует свой день рождения 1 октября. Эта дата связана с одним событием в его истории. 1 октября 1922 года в Большом зале Государственного института театрального искусства выступил «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр — джаз-банд Валентина Парнаха».

Кто же такой Парнах и что представлял собой его оркестр?

Валентин Яковлевич Парнах (1891 — 1951) — фигура яркая и в то же время слегка загадочная. Поэт (стилистически близкий Мандельштаму), переводчик, географ-путешественник, танцовщик. Человек, хорошо знавший многих выдающихся художников, писателей, поэтов. Остались его стихи и переводы, статьи об искусстве, в том числе об искусстве джаза.

Книгу стихов Парнаха, вышедшую во Франции, иллюстрировал великий Пабло Пикассо, оставивший выразительный портрет молодого поэта: узкое, одухотворенное лицо, тонкие сжатые губы, холодные, волевые глаза. Портрет человека, который умел смотреть в искусство далеко вперед.

Итак, есть стихи, есть статьи, есть переводы, даже портрет работы Пикассо. Единственное; чего у нас нет, — это музыки, записей парнаховского ансамбля. Его ансамбль существовал между 1922 и 1927 годами, в то время как первые грампластинки советских джазовых групп были наиграны в 1927 — 1928 годах. Парнах слишком рано стартовал, его просто не успели пригласить в грамстудию...

Но есть свидетель. Человек, три года работавший в ансамбле Валентина Парнаха пианистом.

Его зовут Евгений Иосифович Габрилович. Писатель, драматург, сценарист, лауреат Государственных премий... Один из старейших советских «киношников». Доведем его памяти.

**Е. Габрилович:**

Гражданская война была позади, жить стало легче и повеселее; в моду вошли танцевальные вечера и, таким образом, появилась нужда в людях, которые могли исполнять всевозможные модные мелодии. В таперах. Вот таким тапером я и оказался. Мне, правду говоря, и самому нравились все эти фокстроты, чарльстоны и тустепы. Играл я на разного рода вечеринках, естественно — совершенно безвозмездно; было шумно, весело, я был в центре внимания — этого мне вполне хватало.

На одной из таких молодежных вечеринок с танцами я и встретился с Парнахом. Его дореволюционное прошлое — откуда он родом, где учился — мне не слишком известно. К моменту нашей встречи он уже год как вернулся на родину из Парижа. Это был, как мне кажется, истый «бульвардье», человек парижских бульваров, влюбленный в Париж, во французскую поэзию того времени. Друг Аполлинера, Кокто, Пикассо, литератор, интересовавшийся Джойсом, переводчик Верлена и, кажется, даже Арагона. Личность высокообразованная, с огромным вкусом. Он был увлечен послевоенной французской живописью (да и русской также), был большим знатоком ее. Короче, это был пропагандист и поклонник всего, что в начале 20-х годов считалось современным и авангардным.

В Россию он приехал и как поэт, и как танцовщик. И, видимо, еще до возвращения на родину уже запланировал провести вечер с демонстрацией своих танцев. А для сопровождения их ему нужен был оркестр. Кое-какие инструменты поэтому он тоже привез с собой из Франции. Что именно? Вы думаете, наверное, саксофон? Саксофона он как раз и не привез. У него были всякого рода мелкие ударные (перкуссия) — трещотка, барабанчики, бубны. Кое-что из этой экзотики у нас в дальнейшем даже и не применялось в оркестре... Короче говоря, это были не мелодические духовые инструменты, а ритмические. Был, в частности, флексатон, издававший странный, заунывно-вибрирующий дрожащий звук. Такого инструмента здесь не знали, и флексатон произвел ошеломляющее впечатление.

Один из первых концертов «Эксцентрического джаз-банда» состоялся в конце 1922 года в Доме печати. В те годы там часто происходили диспуты, демонстрировались последние новинки из области литературы и театра. Местечко было бойкое; на такие мероприятия собирались сливки московской интеллигенции. Концерт вызвал сенсацию — ничего подобного Москва прежде не знала. Сначала Парнах прочел лекцию, потом прозвучала серия пьес... Именно тогда я впервые увидел, как он танцует свой знаменитый номер «Жирафовидный истукан». Среди тех, кто яростно аплодировал Парнаху, был, кстати, и Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он тут же пригласил Парнаха вместе с ансамблем принять участие в репетициях своего нового спектакля — пьесы «Д. Е.» («Даешь Европу!» по И. Эренбургу). Таким образом, оркестр Парнаха стал первым в мире джазовым коллективом, принятым на работу в государственный академический театр.

— Какого стиля придерживался ваш оркестр и, кстати, какую роль он играл в спектаклях?

— Ну, сами представьте себе: 1924, 1925 годы... Из американского джаза известны лишь самые первые записи архаического новоорлеанского стиля. Тяжелое, еще весьма близкое к духовым маршам звучание. Так что музыкально мы были в какой-то степени «новоорлеанцами»... Но на свой особый лад.

Наши джазовые «вставки» помогали режиссеру создавать эффект движения. Скажем, в «Д. Е.» был эпизод, когда движением щитов (выкрашенных в красный цвет планшеток) достигалось впечатление улицы, толпы, мелькания. К этим щитам прибавлялась бурная джазовая музыка — результат был впечатляющим! А в иных случаях были просто аккомпаниаторами к танцам, песенкам — чистой воды иллюстраторами... Вообще «Д. Е.» был типом ревю, куда по ходу действия Мейерхольд вставлял любые номера. У него там много танцевала Бабанова, ее партнером был Лев Свердлин.

В «Учителе Бубусе» мы играли уже за сценой, и то лишь аккомпанировали танцам. Потом Мейерхольд к нашему коллективу вообще заметно охладел. Мне кажется, оркестр окончательно распался к 1927 году. К этому времени, кстати говоря, в стране появились гораздо более профессиональные исполнители, чем мы: оркестры ПЭКСа, Теплицкого, Цфасмана, Ландсберга, Утесова. Куда было мне, например, в общем-то



любителю, состязаться с таким блестящим мастером, как Цфасман. Короче, в 1926 — 1927 годах с джазом я расстался. Еще раньше начал заниматься журналистикой, писать... С маэстро я тоже рассорился и из театра ушел.

Как сложилась судьба моих бывших коллег по оркестру — не знаю. Пожалуй, лишь Александр Костомолоцкий всегда был на виду — он стал актером (и неплохим) в Театре Революции. Судьба самого Парнаха мне не очень ясна, но мне кажется, что это невеселая судьба\*. Он был хорошим поэтом, но такая поэзия в 30-х годах была уже не ко двору. Переводил...

Борец за современное искусство, поклонник всего нового, что появлялось в театре, живописи, поэзии, музыке XX века, он привез в Россию вот эту жажду новых рифм и ритмов, красок и форм. Он приехал с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях, о необычных пластических и танцевальных жанрах. Он мог часами говорить о жестах, движениях, танцах, о необходимости новой музыки к этим движениям... Он был абсолютно антибуржуазным человеком, у него не было имущества, дома. Я назвал бы его визионером, мечтателем. Он умел видеть будущее, многоцветное и счастливое.

Андрей Петров

## ДЖАЗ ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ И ГЛАСНОСТИ

Джаз мало популярен, концерты проходят при полупустых залах, молодежь не понимает этой музыки, не чувствует, что стоит за импровизациями трубы, саксофона, за вокализмом импровизирующей джазовой певицы... Сплошной «инструментал», нет слов — вроде бы и содержания нет...

Джаз популярен, у него своя публика, фестивали, пластинки, фильмы. С джазом все в порядке...

И то и другое — правда, точнее — часть правды. Это как бы две стороны единого явления, две стороны одной медали.

Есть музыкальная масс-культура, легкая, удобная, красиво упакованная, оперирующая заложенными в нашем подсознании мифами. И, кстати, — нужная, «обслуживающая» нашу звуковую повседневность. Приблизительно между 1935 и 1950 годами джаз как раз и был вот таким звуковым масс-культом. Это было время больших свинговых оркестров (Бенни Гудмена, Арти Шоу, Глена Миллера, Каунта Бэйси; у нас — Александра Цфасмана, Леонида Утесова, Эдди Рознера). Большие оркестры в больших танцевальных залах, приятные мелодии, перчёные гармонии и острое, будоражащее чувство ритма.

Но — ах, как давно все это было: полстолетия тому назад. С тех пор джаз проделал огромную эволюцию, разделился на десятки направлений, школ и манер. И той, прежней легкой музыкой он, как правило, уже не является, хотя сегодня и существует немало разного рода «ретро-стилей» и «хэппи-джазов», коммерчески эксплуатирующих живущую во многих ностальгию по старым добрым временам. Современный джаз — удивительно богатый, интересный — скажем прямо, для рядового слушателя сложноват. Функцию же «развлекателя», «музыки отдыха» давно уже выполняет либо

---

\* В мемуарах драматурга А. Гладкова «Встречи с Пастернаком» читаем о жизни и быте писателей в эвакуации (Чистополь, зима 1942 года): «... Поэт и переводчик, музыкант и танцор, книга стихов которого вышла с иллюстрациями Пикассо, Валентин Парнах... следил в столовке за парой мисок пустых шей, чтобы входящие плотно прикрывали дверь» («Октябрь». 1990. №3).

инструментальная эстрада, либо, чаще всего, песня, короче — поп-музыка: некое звучание, которое изначально должно быть «популярным», мелодичным, приятно ласкающим ухо.

Особой строкой я выделяю рок. Он часто граничит с обычной эстрадой, незаметно переходит в нее. Но в своих лучших, великих образцах — это суровое, мужественное искусство, искусство, говорящее «правду, как бы она ни была солонна...».

И все же — что с джазом? Он исчез? Затаился? Нет. Он просто занял свое подлинное место. Не в рядах коммерческого масс-культа, а просто в культуре. Джаз не собирает ныне многотысячных аудиторий. Ему вообще вряд ли нужны «стадионные» концерты. Его залы — средние. И камерные. Где каждый слушатель не просто слышит, но еще и наблюдает за тем, «как это делается», видит индивидуальную работу солиста, оценивает мастерство каждого музыканта.

Итак, джаз — признаем это, наконец, — стал музыкой меньшинства (хотя в такой стране, как бывший Советский Союз, это меньшинство все равно составляет многие миллионы). Правда, меньшинства высокообразованного, достаточно сплоченного. И квалифицированного — джазового слушателя не проведешь на внешней эффектности и пустой пассажистике. При этом сама джазовая жизнь наконец-то приобрела в нашей стране цивилизованные формы: концерты, фестивали — их около пятидесяти.

До начала 90-х годов неплохо работала и фирма грамзаписи «Мелодия», ежегодно выпускавшая массу джазовых дисков, советских и лицензионных, правда, чаще всего достаточно осторожными тиражами — от пяти до двадцати — тридцати тысяч.

... У отечественного джаза были подъемы, были и спады. Нынешний период очень трудный, но, несмотря на это, один из наиболее многообещающих. Традиция и авангард, бурный расцвет национальных школ, акустика и электроника, фьюжн и «пост-модерн», театрализация и хэппенинги. Никогда прежде наши музыканты не выступали столь широко и многообразно.

И последнее. Джаз — это искусство свободных людей. Человек зажатый, несвободный внешне и внутренне просто не может существовать в этом жанре. Сам дух импровизации — это дух свободы. И если уж говорить о том, что искусство — зеркало эпохи, то когда же говорить именно на джазовом языке, как не сегодня. Нам есть что сказать.

Александр Медведев

## АЛЕКСАНДР ЦФАСМАН

«История — это мы, люди». Афористически точная мысль М. Горького впрямую относится к искусству. Дела и судьбы великих его творцов и скромных, подчас безвестных тружеников, сплетаются в нескончаемую художественную летопись. Джаз в этом смысле — не исключение. Его короткую, но бурную историю, уместившуюся в пределах еще не заверщенного XX века, писали и пишут множество музыкантов; лишь со временем мы постигаем истинный смысл того, что они сделали и каков их вклад в развитие жанра.

Александр Цфасман — личность в советском джазе почти легендарная. Артистический облик его многогранен: пианист, композитор, дирижер, аранжировщик, руководитель оркестра. И в каждой ипостаси он выразил себя глубоко и полно. Наследие А. Цфасмана не утратило значения по сей день. Его музыка звучит так же свежо, как двадцать, тридцать, сорок лет назад. Завидное качество! В легкой музыке и джазе

достичь этого совсем не просто, новые веяния и художественные ориентиры меняются здесь особенно часто.

С творчеством А. Цфасмана связаны значительные завоевания советского джаза с середины 20-х годов и до конца 60-х. Талантливый музыкант и организатор, он многое сделал, многое открыл в любимом жанре. И почти ко всему сделанному можно добавить: впервые. Двадцатилетний А. Цфасман в 1927 году организовал первый в Москве профессиональный джазовый оркестр — «АМА-джаз»\*. Через год этот оркестр впервые исполнил джазовую музыку по радио и первым записал ее на грампластинку. Наконец, А. Цфасман стал первым у нас в стране джазовым музыкантом-профессионалом, получившим консерваторское образование. Работая в джазе, будучи популярным, преуспевающим артистом, он одновременно учился в Московской консерватории в классе знаменитого Феликса Михайловича Блуменфельда и блестяще закончил курс в 1930 году. Таков фундамент творчества А. Цфасмана, основа его отменного профессионализма. То, что его коллеги-музыканты познавали в порядке «самоучения», он обрел в рамках классической системы образования и в практической деятельности концертирующего эстрадного артиста. Сейчас такое становление джазового музыканта уже никого не удивит, но тогда, в 20 — 30-е годы, подобный путь к джазу был редкостью.

Биография А. Цфасмана не богата внешними событиями. Родился в 1906 году в Запорожье, в семье парикмахера. Музыкой начал заниматься в Нижнем Новгороде, затем продолжил учебу в Москве. Изведал все «ответвления» музыкантской профессии: пианист и исполнитель на ударных в симфоническом оркестре, домашний репетитор, заведующий музыкальной частью в театре, иллюстратор в немом кино. В начале 30-х годов некоторое время работал концертмейстером в Хореографическом училище Большого театра. Здесь произошла его встреча с молодым Игорем Моисеевым, делавшим первые шаги на поприще балетмейстера — он ставил в Большом театре балет А. Арендса «Саламбо». Чувствуя, что этой старомодной музыке недостает динамичности, И. Моисеев попросил А. Цфасмана сочинить несколько новых номеров. Особенно удались композитору «Танец фанатика» с эффектной соло ударных и ритмически острый, изобретательно оркестрованный «Танец с мечами». К тому же периоду относится и музыкальная сценка «Футболист», написанная А. Цфасманом специально для Асафа Мессерера. Своеобразный «балетный шлягер» долгие годы с успехом исполнялся в концертах. Недавно, на юбилейном вечере в честь восьмидесятилетия А. Мессерера, мы вновь увидели этот номер — его станцевал Владимир Васильев.

В дальнейшем деятельность А. Цфасмана шла по двум направлениям: он возглавил ряд московских оркестров и одновременно продолжал выступать в концертах как солист-пианист. Важной вехой творческой биографии А. Цфасмана стала его работа на посту руководителя джаз-оркестра Всесоюзного радиокомитета (1939 — 1946).

Сейчас, слушая записи этого коллектива, отмечаешь не только чистоту и слаженность ансамблевой игры, мастерство солистов, но прежде всего глубинное чувство джаза, чисто джазовую специфику. Тут сказалась принципиальная позиция А. Цфасмана: во времена, когда был в моде эстрадизированный, «компромиссный» джаз, он остался верен инструментальным формам джазовой музыки. И оказался прав: именно по этому руслу позднее пошло развитие советского джаза. К ценнейшему опыту А. Цфасмана и руководимого им оркестра ВРК не раз будут обращаться последующие поколения музыкантов.

Те, кто когда-нибудь слышал игру А. Цфасмана, навсегда сохраняют в памяти искусство этого пианиста-виртуоза. Его ослепительный пианизм, сочетавший экспрес-

---

\* А М А — Ассоциация московских авторов, которая поддерживала и субсидировала оркестр.

сию и изящество, действовал на слушателей магически. Несомненно, в игре А. Цфасмана ощущались классические традиции, прежде всего традиция Листа. Но как джазовый пианист Александр Цфасман никому не подражал. Он сумел выработать свой, неповторимый фортепианный стиль, который узнается мгновенно. Его отличительные черты — энергия и мужественность тона, красочность звуковой палитры, филигранная техника, упругий, крепкий ритм, строгая логика голосоведения и гармонии, тончайшая отделка фактуры.

Пианистический талант А. Цфасмана вызывал восхищение многих выдающихся музыкантов. Мне рассказывали: когда на художественном совете радио прослушивались записи А. Цфасмана, такие прославленные пианисты и педагоги, как Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, неизменно ставили высшие оценки своему джазовому «собрату».

Пианизм и композиторское творчество слиты в искусстве А. Цфасмана воедино. Подавляющее число созданных им произведений предназначено для фортепиано. В основном это миниатюры: танцы, песни, фантазии, попури, обработки популярных мелодий. Эта музыка пользовалась большим успехом у массового слушателя. Она входила в быт через радио и грампластинку, включалась, как теперь говорят, в звуковую атмосферу жизни. В небольших (две-три минуты) пьесах, в лаконичных, до предела сжатых формах А. Цфасман создавал настоящие музыкальные жемчужины. Его музыка и сегодня поражает неистощимой фантазией, безупречным вкусом.

Есть у А. Цфасмана несколько произведений крупной формы. Среди них два концерта для фортепиано — с джаз-оркестром (1941) и с эстрадно-симфоническим оркестром (1967), балетная сюита «Рот-фронт» для оркестра (1931), «Спортивная сюита» для симфоджаза (1965). Конечно же, следует назвать и чудесное «Интермеццо» для кларнета и джаз-оркестра, написанное в 1944 году и посвященное Бенни Гудмену. Партитуру «Интермеццо» автор послал Б. Гудмену в США. Известно, что джазовый маэстро играл посвященную ему пьесу в концертах, записал ее на грампластинку.

А. Цфасман написал немало музыки к театральным постановкам и кинофильмам. Он сотрудничал с Сергеем Образцовым, Николаем Акимовым, Натальей Сац, Григорием Александровым. Большую известность снискали спектакли «Спасибо за внимание» (Ленинградский театр миниатюр, 1943), «Под шорох твоих ресниц» (Центральный театр кукол, 1948), кинофильмы «Веселые звезды» (1954), «Секрет красоты» (1955), «За витриной универмага» (1956).

Расхаживая по комнате, Александр Наумович вспоминал: «Я ехал домой к Дмитрию Дмитриевичу и, признаюсь, сильно сомневался. Шостакович и джаз, что тут общего? Но едва я взглянул в партитуру, сомнения мои улетучились. Остроритмичная, напористая музыка, безукоризненно точная по стилю, с интересными тембровыми находками — это был настоящий джаз без какого-либо намека на стилизацию. Дмитрий Дмитриевич сказал мне, что перед написанием музыки он подолгу слушал советские и зарубежные джазовые записи, и многое постиг интуитивно. Знакомство с Шостаковичем, соприкосновение с его музыкой было для меня даром судьбы».

... Прошло двадцать лет, и вот я снова в квартире Цфасмана, в том же кабинете с темно-красным роялем в углу. Среди бумаг композитора сохранилось несколько коротких деловых писем Шостаковича, его теплое поздравление Александру Наумовичу к юбилею. На глаза мне попалась и курьезная записка. Шостакович, сидя на каком-то многочленном заседании, написал ее карандашом и послал Цфасману. Вот текст: «Я был свидетелем Вашего неудачного въезда на Арбат, видел, как к Вам бежал инспектор. Все ли кончилось благополучно? Отвечайте. Шостакович».

Забавно и трогательно. Совсем в духе Шостаковича.



Я писал статью и чувствовал, что мне недостает сведений о Цфасмане, сведений не анкетных, формальных, а глубоко личных. Мое знакомство с ним, пожалуй, чуть-чуть запоздало для этого. Восполнить пробел могли люди, хорошо знавшие Александра Наумовича, работавшие вместе с ним. Я обратился к нескольким музыкантам, и они тотчас отозвались на просьбу о встрече. Буквально на следующий день ко мне пришли сподвижники А. Цфасмана по работе в джаз-оркестре ВРК — Эмиль Гейгнер, Борис Колотухин, Александр Нестеров.

Разговор был широкий. Музыканты рассказывали о Цфасмане и совместной работе с ним, о репетициях, концертах, записях, о московской джазовой жизни 40-х годов, словом, о вещах простых, будничных. Но, отойдя в глубь времени, эти факты и подробности словно укрупнялись, по-своему вписывались в летопись советского джаза.

Я слушал музыкантов, делал заметки. Мне захотелось сохранить в статье эту беглость, разбросанность разговора. И еще: в каждом слове проявлялась влюбленность моих собеседников в Цфасмана, будто и не было позади сорока с лишним лет. Привожу эти воспоминания-отзывы.

— Он любил музыку истово. И от нас того же требовал. Волевой, строгий, предельно взыскательный в работе. Знал джаз досконально. Мог делать в нем абсолютно все. Мастер!

— Ум, эрудиция, внутренняя культура. Мы — как мальчики перед ним. Цфасман не возрастом был старше, а знаниями, опытом, уровнем профессионализма.

— Музыканты тянулись к нему. Он был примером во всем: в отношении к делу и к людям, в суждениях о музыке, театре, литературе. Даже в одежде мы стремились походить на него, всегда подтянутого, элегантного.

— Иной раз говорили о нем: суровый, властный, жестокий в работе. Это кому как. Для меня, например, справедливый и добрый. Занимался со мной отдельно, давал уроки гармонии, инструментовки. Если верил в музыканта, то и доверял ему многое. Был настоящим учителем для нас. Его показы особенностей джазовой фразировки, ритма, тембровых «микстов» стоили многих лекций.

— За свою долгую жизнь музыканта не помню случая, когда репетиции оркестра доставляли бы такое удовольствие. Ровно в десять утра в студии появлялся Цфасман, и начиналась работа — как праздник. Часами отрабатывали штрихи, детали, интонации, играли по группам, добивались ансамблевой слаженности. Мы познавали джаз во всей его сложности и красоте. В оркестре царил дух творческого поиска. Александр Наумович поощрял нас выступать малыми ансамблями, овладевать искусством аранжировки, импровизации. Не случайно из рядов нашего оркестра вышли известные композиторы, дирижеры.

— Джаз-оркестр Всесоюзного радио, которым Цфасман руководил семь лет, — его детище, его счастье. Это был центр джазовой культуры, вершина советского джаза 30 — 40-х годов. Послушайте сегодня записи оркестра — высший класс! Все звучит современно.

— Цфасман, как никто другой из музыкантов, умел насыщать музыку дыханием джаза. Он противостоял дилетантизму и любительщине, которых немало было в нашей среде.

— Именно в те годы выявилось четкое жанровое разделение: легкая музыка, песенная эстрада, джаз. Всему свое место и свой путь. Был отличный салонный оркестр Фердинанда Криша, игравший бытовую музыку прошлого и настоящего. Был сверхпопулярный оркестр Леонида Утесова, тяготевший к театрализованным песенно-эстрадным формам. И был джаз Александра Цфасмана. Все это прекрасно уживалось.

— К сожалению, в нашем жанре слава и признание осеняют артистов не всегда справедливо.

— Артистическая слава преходяща. Важна идея, воплотившаяся в дело, которое живет и развивается во времени, даже после смерти человека. Сущность того, что сделал в джазе Цфасман, наглядно проявляется в творчестве многих современных музыкантов. Можно сказать, что главное дело его жизни оказалось выше его собственной прижизненной громкой славы эстрадного пианиста.

— В оркестре ВРК играли лучшие по тому времени музыканты. Они в совершенстве владели спецификой джазового исполнения. Стоит назвать их поименно, они того заслуживают. Саксофонисты — А. Ривчун, Э. Гейгнер, М. Кримян, Н. Крылов, А. Тевлин, трубачи — В. Быков, М. Савыкин, В. Зотов, Е. Куличков, тромбонисты — Т. Кохонен, И. Давид, М. Фурсиков, А. Безродный, ударник Лаци Олах, контрабасист А. Розенвассер, гитарист Б. Фельдман, скрипачи — Б. Колотухин, А. Зарапин, В. Дьяконов, Г. Кемлин (на виолончели одно время играл Валентин Берлинский, ныне народный артист РСФСР, участник Квартета имени Бородина). Аранжировки, наряду с А. Цфасманом, делали Э. Гейгнер, Т. Ходорковский, М. Гинзбург, Н. Ваганов.

— Когда началась война, нас, музыкантов, вызвали к начальству и объявили: джаз-оркестр не будет распушен, перед нами стоят важные задачи. В грозную военную пору музыка — тоже оружие. Радиокомитет перебазировался в Куйбышев. Работали много, занятость огромная. Оркестр регулярно вел передачи на Советский Союз, на США и Англию. В концертах выступали известные певцы — В. Захаров, В. Бунчиков, В. Нечаев, Г. Абрамов, Н. Александрийская, И. Шмелев, В. Красовицкая.

— Весной 1942 года джаз-оркестр ВРК в полном составе выехал на Центральный фронт. Почти четыре месяца мы выступали в воинских частях в районе Вязьмы, Смоленска, Калуги. Концерты часто проходили в прифронтовой полосе, на лесных полянах.

— Доводилось играть и на передовой, прямо в окопах. Музыканты разбивались на небольшие группы, по три — пять человек. Обычно это были аккордеонист, скрипач, вокалисты. Нас, музыкантов, одетых в маскхалаты, немного, слушают тоже человек двадцать, что находятся в окопах неподалеку, а все-таки — концерт, музыка, песня звучит вполголоса, и солдаты рады этой короткой передышке между боями.

— Потом вернулись в Москву. Наряду с основной работой на радио давали открытые концерты в Колонном зале и в госпиталях, в заводских цехах и на призывных пунктах. Мало кто помнит сейчас, но в те годы с нами выступали И. Козловский, С. Лемешев, Н. Казанцева, Е. Флакс.

— Цфасман часто играл с симфоническим оркестром «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина. Дирижеры были знаменитые — Николай Голованов, Натан Рахлин, Николай Аносов. Все они считались с Цфасманом, прислушивались к его мнению.

— Цфасман внимательно следил за развитием оркестрового джаза, изучал (по партитурам, по пластинкам) достижения западных джазовых музыкантов. Вначале он увлекался оркестрами Гарри Роя и Генри Холла. С распространением стиля «свинг» Цфасман особый интерес проявил к оркестру Бенни Гудмена. Не раз приносил нам на репетиции партитуры и других оркестров. Но, конечно, любовью всей его жизни был Дюк Эллингтон.

— Мы джазу никогда не изменяли, ни в легкие, ни в трудные для него дни — их кто-то назвал временем «разгибания саксофонов». Мы выстрадали джаз, это не громкие слова, сущая правда. Потому мы так радуемся его нынешним успехам и завоеваниям. В них, бесспорно, есть доля труда Александра Цфасмана.

Беседа закончилась. Музыканты ушли. Я включил проигрыватель, поставил пластинку. Зазвучала музыка Александра Наумовича, повела меня за собой, как прежде... Поистине: история — это мы, люди.

Арнольд Вольпнцев

## АЛЕКСАНДР ВАРЛАМОВ

Александр Владимирович Варламов — классик отечественного джаза, чья биография достойна пристального изучения. В общих чертах она известна, но многие факты еще предстоит осмыслить, в частности роль, которую в его творчестве сыграла родословная.

Его прадед Александр Егорович Варламов, родившийся в 1801 году, — классик русского бытового романса. «Красный сарафан», «Вдоль по улице метелица метет», «Белеет парус одинокий» и другие его творения поются до сих пор и, думается, еще долго будут жить в нашем быту и на нашей эстраде. Работая в дирекции императорских театров как композитор, он также занимался дирижированием. Правнук эту сторону творчества прадеда достойно продолжил. Александр Егорович был также певцом, вокальным педагогом и автором первого в нашей стране учебника вокального мастерства. Главной задачей вокального исполнения композитор-педагог считал донесение содержания песни, что требует не только певческого, но и драматического таланта.

Младший сын композитора — Константин Александрович Варламов тоже прославил русское искусство, но в области театра. Лучшие из сыгранных им ролей стали явлением отечественного и мирового театрального искусства. Его называли «царем русского смеха». Созданию сценических образов помогала природная общительность артиста. Его дом в Петербурге являлся своего рода филиалом Александринки. Здесь устраивались «капустники», а на Рождество — карнавалы. И джазовая песня «На карнавале» в исполнении семерки Александра Варламова, может быть, опосредованное отражение той карнавальной кутерьмы, которая бывала в доме его двоюродного деда.

Александр Владимирович Варламов родился в 1904 году в Симбирске. Его мать была достаточно известной оперной певицей, отец — адвокатом. Родители заботились о музыкальном воспитании сына — отдали его учиться в музыкальную школу Цетнерских. Над детскими и юными годами будущего композитора витали тени деда и прадеда, и он уехал в Москву, чтобы поступить на актерский факультет ГИТИСа. Его сокурсниками были Эраст Гарин и Николай Охлопков.

Каждый, кто окончил ГИТИС, с трепетом вспоминает Большой актовый зал: долгие часы репетиций, сдача курсовых и дипломных работ. Это и возможность увидеть интересные театрально-музыкальные эксперименты, показываемые в учебных целях. Один из таких экспериментов был показан 77 лет назад — 1 октября 1922 года. Это был первый в нашей стране концерт джазовой музыки. Его организовал поэт, хореограф и музыкант Валентин Парнах.

Александр Варламов был на этом концерте, что и определило его дальнейшую судьбу. Он понял, что джаз — это воплощение его и музыкальных и театральных устремлений. Он покинул ГИТИС и стал студентом композиторского факультета музыкального техникума имени Гнесиных.

Педагогами Варламова в техникуме были М. Гнесин, Р. Глиэр, Д. Рогаль-Левицкий. Последний разделял увлечение своего студента джазом и посоветовал ему по-

смотреть ревю «Шоколадные ребята» с участием оркестра Сэма Вудинга. Ревю произвело на студента неизгладимое впечатление.

Окончив Гнесинку в 1929 году, Варламов сразу же стал создавать джаз-ансамбль. Это оказалось кропотливым делом, растянувшимся на пять лет. Композитор-дирижер тщательно отбирал музыкантов и репертуар. По зарубежным радиопередачам и грампластинкам он хорошо знал «горячую пятерку» и «горячую семерку» Луи Армстронга, но больше всего его восхищал Дюк Эллингтон.

Афиши оркестра Варламова появились в 1934 году. Вначале он аккомпанировал Целестине Коол, которая некоторое время выступала с оркестром Дюка Эллингтона. (Хотя надо сказать, что в биографиях композитора ее имени нет.) Как известно, негритянский аранжировщик обогатил практику джаза приемом бессловесного пения, когда человеческий голос трактуется как инструмент, как краска в тембровой палитре. Возможно, это сказалось на творчестве Варламова. Во всяком случае, наигрывая пластинки, он не называл себя солистом, считая свой голос лишь оркестровым тембром. Думается, тут Александр Владимирович себя недооценивал. Несмотря на скромные вокальные данные, он вполне был называться певцом. Причем, исполняя песни, он стремился не только точно воспроизвести мелодию, но и донести содержание — следовал принципу своего прадеда.

При всей влюбленности в театр Варламов не стал создавать теа-джаз с его яркой сценичностью и тяготением к шоу. Он развивал джаз инструментальный. Театральность проявлялась опосредованно — в импрессионистичности аранжировок. В пьесе «Луна» фортепиано «рисует» морскую зябь, а саксофон — лунную дорожку на ней. Песню «На карнавале» можно назвать мини-водевилем: достаточно донести ее содержание, как получится театр. Но в дополнение к этому оркестр иллюстрирует возмущение героя, а в конце звучит чуть грустное фортепиано — ведь что-то не сбылось...

«На карнавале» — не единственная запись композитора, дирижера и певца, тяготеющая к водевильности, в чем можно усмотреть влияние деда. Духом водевильности пронизана и сочиненная Варламовым песня «Юнга Джим», которую в конце 30-х годов записал на пластинку певец Константин Малахов в сопровождении джаз-оркестра Александра Цфасмана.

«Горячая семерка», откристаллизовавшаяся в 1937 году, была ансамблем солистов. Каждый участник мог прокрутить друзьям пластинку и похвастаться своей игрой. В записи пьесы «Свит су», сделанной в 1938 году, солирует барабанщик Олег Хведкевич, что стало традицией отечественного джаза. Если на концерте звучит «Свит су», зрители ждут соло ударных.

В 30-е годы джазовую музыку воспринимали не все, поэтому среди выступлений варламовской семерки были и неудачные. Однажды ансамбль пригласили выступить в доме отдыха работников милиции, расположенном в Малаховке. В записных книжках Ильи Ильфа содержатся нелестные высказывания об этом выступлении оркестра. Но о самом Варламове знаменитый сатирик отзывался тепло: «Хорош был старик Варламов, проникновенно исполнявший в рупор из синего картона «В маленьком письме вы мне писали, что меня любили». Стариком дирижера прозвали из-за шевелюры, которая с юных лет была седой.

Септет Варламова пользовался огромной популярностью. Во время концертов в театре «Эрмитаж» некоторые смельчаки сидели даже на ветках деревьев. Наверное, этот успех и побудил в 1938 году тогдашнее руководство Комитета по делам искусств предложить музыканту занять пост руководителя оркестра Всесоюзного радиокомитета. Плодотворно проработав с этим коллективом два года, Варламов передал его А. Цфасману, а сам стал руководителем Государственного джаз-оркестра СССР. Вскоре, однако, началась война и большинство музыкантов оркестра были



призваны в армию. Композитор, написавший к этому времени музыку к ряду кинофильмов, становится музыкальным руководителем Всесоюзной мастерской эстрадного искусства.

Из музыкантов, освобожденных от воинской службы и вернувшихся в Москву после ранений, дирижер создал «Мелоди-оркестр», необычный по составу: три скрипки, альт, виолончель, саксофон и два фортепиано. Оркестр выступал в «Эрмитаже», играл на танцах в «Метрополе», появлялся в воинских частях и госпиталях.

4 января 1943 года Варламов сдал в Музфонд личные денежные сбережения на постройку танка «Советский композитор». Две недели спустя «Мелоди-оркестр» репетировал в клубе имени Ногина «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина, когда за руководителем приехали. Поводом для ареста послужил донос, написанный виолончелистом. В нем утверждалось, что Варламов якобы ждет прихода немцев, мечтает организовать свой магазин-холл, часто слушает заграничные радиопередачи.

И вместо заграничных оркестров музыканту пришлось слушать завывание североуральских метелей. Проработав несколько лет на лесоповале, Варламов организовал оркестр из двенадцати человек, что облегчило жизнь нескольким крупным музыкантам. Основным певцом был Дмитрий Головин, незадолго до этого блиставший на сцене Большого театра. Браньковская пела «Красный сарафан». Игралась и настоящая джазовая музыка. Оркестр гастролировал по всем девяти лагерным пунктам, доставляя его обитателям огромную радость. Уже в конце 80-х на Неделе Совести к музыканту подошла седая женщина и призналась: «Александр Владимирович! Мы же с вами в одном лагере были. Если бы вы знали, сколько радости нам доставлял ваш оркестр. Какая это была отдушина для заключенных».

Отбыв присужденные восемь лет, Варламов надеялся вернуться в Москву. Но оказался в ссылке — в казахских степях. В маленьком городке Караклае работал пианистом в детском саду. Затем его перевели в Караганду, где он сочинял музыку для русского драматического театра, преподавал в музыкальном училище теоретические дисциплины и музыкальную литературу. Его ученики вспоминают, что он так рассказывал историю создания Бетховеном симфоний и сонат, что у них на глазах были слезы.

В Москву Александр Владимирович вернулся лишь в 1956 году после реабилитации и сразу включился в активную творческую жизнь. Он нашел себя в кинематографии, особенно мультипликационном. Сочинял музыку для драматических спектаклей, но большую часть творчества посвящал инструментальной музыке, которая часто звучала по радио. В связи с семидесятипятилетием ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств.

Последняя пластинка Варламова с записями джазовой и симфоджазовой музыки увидела свет в 1990 году незадолго до смерти композитора.

**Игорь Якушенко**

## **НИКОЛАЙ МИНХ**

К 70-летию Николая Григорьевича Минха в издательстве «Советский композитор» вышел его авторский сборник. Он открывается небольшим предисловием, написанным в форме письма, удивительно теплого и сердечного. В конце подпись: «Твой батя Леонид Утесов». В этой дружественности, в словах признательности старейшего музыкального деятеля, обращенных к сподвижнику и товарищу, проявилось уваже-

ние, которое заслужил своей творческой и общественной деятельностью Николай Григорьевич Минх.

Главное качество его человеческой и музыкантской сущности — преданность. Преданность определяла его как гражданина и как композитора. Он был бесконечно предан избранному жанру и его эстетическим принципам. Более чем пятидесятилетний творческий путь Николая Григорьевича — тому подтверждение.

Советская эстрадная инструментальная музыка развивалась многообразно. Но конечной целью этого процесса было и остается создание самобытного музыкального стиля. На плечи композиторов и исполнителей, основоположников жанра эстрадной музыки, начавших работать в 20-е годы, легла важная, ответственная задача: жанр, основанный на внешней легкости восприятия, должен был наполниться созвучным эпохе содержанием, приобрести новые формы. Необходимо было завоевать свои, высокие позиции на концертной эстраде, преодолеть пренебрежительное отношение к жанру как сугубо развлекательному, не способному нести большое гражданское содержание.

Имя Николая Минха по праву занимает достойное место в когорте музыкантов-подвижников, начавших более чем полвека назад создавать отечественную эстрадную и джазовую музыку.

Музыкальное образование Н. Минх получил в Ленинграде. Еще в студенческие годы он периодически выступал как пианист в оркестре «Джаз-капелла», где впервые прозвучали его юношеские сочинения. Работал также концертмейстером балета в Ленинградском мюзик-холле, которым тогда руководил прославленный балетмейстер Касьян Голейзовский. Это была прекрасная творческая школа для начинающего музыканта.

В 1931 году Н. Минха пригласили в знаменитый «Теа-джаз» Леонида Утесова. Начался новый жизненный этап, оставивший яркий след в его биографии. Утесов вспоминает: «Юноша пришел в оркестр — и победил мастерством пианиста, интереснейшей импровизационной манерой исполнения и еще какой-то чисто мальчишеской симпатией! Ах, как он пришелся ко двору... Его трудолюбие, темперамент и подлинное дарование давали удивительные результаты. Творческий рост его был поразительно быстр. А его оркестровки! Возьмите альбом пластинок нашего оркестра тех лет и посмотрите — «обработка Н. Минха» — как это очаровательно и с какой блестящей выдумкой. Слушаешь и кажется, что это сделано сегодня».

Минх встретил в оркестре талантливых, пытливых людей: Г. Ландсберг, Л. Дидерихс, Г. Терпиловский (впоследствии и В. Кнушевицкий). Вместе с ними он искал новые принципы инструментовки в песенном джазе, основанной на раскрытии образного содержания, на тщательном отборе средств оркестровой выразительности. Если добавить, что Н. Минха связывала дружба и совместная работа с И. Дунаевским, бывшим тогда дирижером Ленинградского мюзик-холла, то легко представить, сколь благотворным было окружение молодого музыканта. Сам Николай Григорьевич называл эти годы «мои незабываемые университеты».

Однако Н. Минх выступает не только как пианист. Он заканчивает консерваторский семинар профессора Н. С. Рабиновича по дирижированию и вскоре становится во главе эстрадного оркестра Ленинградского радио. Отныне вся деятельность Н. Минха будет связана с созданием и пропагандой эстрадной музыки и джаза.

В предвоенные годы эстрадный оркестр Ленинградского радио приобрел большую популярность. Интенсивную его работу прервала война. Николай Григорьевич ушел в ряды народного ополчения. Закончил школу лейтенантов, был назначен командиром взвода и участвовал в боях, защищая осажденный Ленинград.

В 1942 году по заданию командования Н. Минх вместе с композиторами В. Витлиным и Л. Круцем сочиняет музыку к первому своему театральному спектаклю — героической комедии «Раскинулось море широко» по пьесе Вс. Вишневского, В. Азарова и А. Крона. Это произведение, полное веры в победу, веселое и оптимистичное, было создано в предельно короткие сроки. По сути дела, свою работу авторы осуществляли как боевое задание. В годы войны пьеса была сыграна более 150 раз и по сей день ставится в театрах.

В первые послевоенные годы Н. Минх продолжал руководить оркестром Ленинградского радио. Здесь родились и впервые прозвучали многие произведения В. Соловьева-Седого, Г. Носова, Д. Прицкера, Б. Мокроусова, Б. Терентьева, М. Фрадкина и других авторов. Оркестр приобрел черты, свойственные эстрадно-симфоническому коллективу; его состав расширился за счет группы деревянных духовых и струнных. Помимо ежемесячных плановых выступлений по радио, часто проводились открытые концерты, в которых немалое место занимала джазовая музыка. Эти программы пользовались слушателям, шли в переполненных залах, и имя Н. Минха стало своего рода эмблемой ленинградского джаза.

Николай Григорьевич увлеченно создает новые программы, много дирижирует. Казалось, в жизни Н. Минха все складывается на редкость удачно: занятие любимым делом, прекрасный оркестр, широкая известность. И вдруг — заманчивое приглашение возглавить оркестр вновь открывшегося Театра эстрады в Москве. Судьба Николая Григорьевича круто повернулась. Он энергично взялся за новое дело, потому что увидел в нем возможность поиска в любимом жанре. В кратчайшие сроки был создан оркестр, подготовлен первый спектакль. И вскоре имя Н. Минха стало так же неразрывно связано с Московским театром эстрады, как оно раньше было связано с джаз-оркестром Ленинградского радио. Новый оркестр встал в один ряд с лучшими действующими оркестрами столицы, музыка в его исполнении зазвучала по радио, на пластинках.

Напряженная работа в Театре эстрады не мешала Н. Минху много и интересно сочинять. Вспоминаю его талантливую музыку к спектаклю «Вот идет пароход» и особо хочу выделить великолепную оркестровую миниатюру «Барыня», ставшую одним из первых обращений к фольклору в эстрадном преломлении.

60-е годы стали поворотными в творчестве Николая Григорьевича. Если первый, ленинградский, период можно условно назвать «пианистическим», второй — «дирижерским» (хотя и тот, и другой не исключали интенсивной композиторской деятельности: было написано много инструментальных пьес, песен, музыки к театральным спектаклям), то с 1960 года Н. Минх в основном занят сочинением. Любовь к театру, заложенная еще со времен Голейзовского и Утесова, огромный практический опыт, накопленный в Театре эстрады, закономерно привели Н. Минха к созданию музыкальных комедий и оперетт. Что ж, и здесь по-своему проявилась преданность жанру, но с естественным расширением рамок и масштабов.

Творчество Н. Минха отмечено современным знанием специфики жанра. Он не разбрасывался в погоне за сиюминутной модой, у него была своя сфера интонаций и профессиональных приемов, свой индивидуальный почерк. Любое произведение, вышедшее из-под его пера, отличалось превосходной инструментовкой, редкой уравновешенностью всех компонентов.

## ЗАМЕТКИ МУЗЫКАНТА

... Вернемся к 30-м годам. Это время отмечено творческим союзом создателя советского «песенного джаза» Л. Утесова с замечательным композитором И. Дунаевским. В результате их содружества родились интереснейшие программы «Джаз на повороте», «Музыкальный магазин», наконец, одна из первых советских звуковых кинокомедий — «Веселые ребята». Позднее, когда перегруженный работой в кино И. Дунаевский не смог полностью отдавать себя «Теа-джазу», заботы по инструментровке концертных номеров легли на плечи музыкантов оркестра. Так, например, Л. Дидерихс инструментовал музыку, написанную И. Дунаевским к спектаклю мюзик-холла «Темное пятно», в котором участвовал наш «Теа-джаз».

В эти годы оркестр часто выступал с джазовыми программами на Ленинградском радио. Тогда в эфир шла «живая» музыка (запись еще не применялась). Музыканты играли популярные джазовые песни по нотам, присланным из-за рубежа, а нередко и в собственной инструментровке. Передачи вел концертмейстер оркестра, прекрасный трубач М. Ветров — позднее профессор Ленинградской консерватории. В оркестре было много молодых, способных музыкантов, — кроме уже упомянутых Л. Дидерихса и М. Ветрова назову Г. Узинга, О. Кандата, М. Воловаца, А. Островского. Утесов — сам человек необычайно талантливый, творческий — сумел собрать и сплотить артистов, поселить в коллективе дух поиска. Мы, музыканты, чувствовали себя единомышленниками, живо и с энтузиазмом откликались на идеи своего руководителя. Мы упорно постигали специфику джаз-оркестра, стремились глубже и полнее познать его возможности. На репетиции мы часто приносили оркестровые отрывки, сочиненные специально для того, чтобы на практике проверить ту или иную звучность, попробовать сочетание отдельных солирующих инструментов и т. д. Удачным оказался эксперимент М. Ветрова, оркестровавшего несколько пьес из «Картинок с выставки» Мусоргского. А. Триллинга, О. Кандата и я были увлечены сочинением пьес для малого состава типа «диксиленда». Подобные опыты поддерживали в коллективе творческую атмосферу и приносили большую пользу. Позднее, во второй половине 30-х годов, при подготовке программы «Песни нашей Родины», музыканты оркестра самостоятельно инструментовали многие номера.

Вслед за И. Дунаевским к оркестру Л. Утесова потянулись композиторы-песенники: братья Дм. и Дан. Покрасс, К. Листов, М. Блантер, В. Кручинин, Е. Жарковский и многие другие. Исполнительский талант Л. Утесова в сочетании с яркой, изобретательной оркестровкой обеспечивал их песням большой успех.

Репертуар был разнообразный. Л. Утесов исполнял песни героико-патриотические, лирические, шуточные (памятная всем «Песня старого извозчика»), пел также и политические памфлеты (например, «Палач и шут»). Все они звучали одинаково интересно, каждая песня превращалась в маленький музыкальный спектакль. Широта репертуара стимулировала творческие поиски аранжировщиков — это были, как я уже сказал, наиболее талантливые музыканты нашего оркестра. В инструментальном плане песни решались оригинально. Музыканты проникали в их глубинный смысл, отбирали необходимые оркестровые средства, обогащали гармонию, вводили контрапунктические подголоски. Так возникала музыкальная драматургия, созвучная характеру и сюжету каждой отдельной песни. В то время категорически возбранялась форма инструментовки, ставшая в наши дни стереотипной: первое проведение сопровождения, затем второе, неизбежная реприза на первое, где-то в середине «фонарь», т. е. переход на небольшое tutti, и в заключение несколько фраз из рефрена

певца или хора. А в результате — сама песня и ее оркестровое сопровождение существуют отдельно друг от друга. Оркестр Л. Утесова этого не знал. Послушайте граммофонные записи 30-х годов: как разнятся между собой песни «От края до края» И. Держинского (инструментовка Л. Дидерихса) и «Полюшко-поле» Л. Книппера (инструментовка Ю. Капецкого)! Первая насыщена оркестровыми красками, вторая — намеренно аскетична. Интересным примером вариантности является инструментовка песни В. Пушкина «Лейся, песня, на просторе». В ее партитуре — семь куплетов, мы же исполняли четыре, причем после каждого вокального куплета в оркестровом изложении проходила тема. Это было нечто большее, чем простое сопровождение: скромная по своим масштабам песня воспринималась как развитая пьеса для голоса и оркестра. Приведенный мною пример — не единственный. Многие из так называемых аккомпанементов были настолько оригинальны, что могли бы звучать как самостоятельные оркестровые пьесы. Сам Л. Утесов не раз говорил, что выступает в ансамбле с оркестром.

Жизнь джаза в 1941 — 1945 годах — это большой и важный раздел его истории.

Я знаю его по собственному опыту. После окончания краткосрочной школы лейтенантов я был командиром музвзвода 213-го стрелкового полка 56-й дивизии Ленинградского фронта. После ранения меня перевели в Политуправление Краснознаменного Балтийского флота, где я и прослужил до конца войны. На этом заканчивается автобиографическая часть моих заметок. Все, о чем я, дополняя В. Фейертага, буду говорить дальше, потребовало специального розыска.

Интересные сведения о деятельности джаз-оркестров в годы войны рассеяны в различных источниках. Так, например, в книге А. Баташева «Советский джаз» читаем: «В самое голодное время 1942 года в Ленинграде шли джаз-представления «Будем знакомы». Афиши этих спектаклей, напечатанные на серой грубой бумаге, с неровными буквами текста — как передают они обстановку этого времени!» А. Баташев приводит ряд ценных сведений и о других военных джаз-оркестрах, посвящая им отдельную главу «И музыканты, и солдаты». Добавлю только, что репертуар джаза Краснознаменного Балтийского флота складывался из сочинений композиторов-балтийцев Н. Будашкина, В. Витлина, Л. Круца, А. Соколова-Каминя, Б. Гольца, В. Соловьева-Седого. За годы войны этот джаз дал свыше 1200 концертов. Военную службу оркестр закончил в Таллине и после демобилизации в полном составе перешел на Ленинградское радио.

В той же книге А. Баташев пишет: «В июле 1941 года по инициативе С. Чернецкого, одного из музыкантов Государственного джаз-оркестра СССР, был организован образцово-показательный джаз-оркестр Наркомата обороны. Музыкальное руководство этим коллективом принял Г. Лаврентьев. Оркестр немедленно выехал на фронт, где непрерывно работал в течение полутора лет вплоть до своей трагической гибели».

А вот как уточняет эти сведения непосредственный участник событий заслуженный артист РСФСР саксофонист Т. Геворкян, ныне солист эстрадно-симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения: «Наш оркестр обслуживал боевые части, находящиеся на переднем крае обороны, в частности 20-й армии Западного фронта. 5 октября 1941 года это соединение, а вместе с ним и джаз-оркестр попали в фашистское окружение. Музыкантам было выдано оружие. Вместе с солдатами мы должны были вырваться из вражеской петли. Смертью храбрых погибли в эти дни руководитель оркестра Г. Лаврентьев, саксофонист В. Костылев, тромбонист Ю. Карпенко, пианист М. Калиновский, саксофонист С. Оганесян, ударник И. Бачеев. В плен был взят трубач И. Кириленко. Свидетели рассказывали, что, прощаясь с жизнью, он заиграл «Интернационал». Звуки трубы оборвал выстрел».

Однако некоторым музыкантам удалось выйти из окружения. Среди них были известный певец Г. Виноградов, тромбонист И. Ключинский, сам Т. Геворкян... Они перешли линию фронта в районе Можайска и были эвакуированы в Москву. Здесь джаз-оркестр Наркомата обороны был пополнен новыми кадрами. Была обновлена и программа, в создании которой активно участвовали А. Варламов и А. Цфасман. Позднее оркестр неоднократно выезжал на Брянский (Юго-Западный) и Волховский фронты. И здесь музыкантам приходилось сражаться с оружием в руках.

В книге «Записки члена Военного Совета» вице-адмирал Н. К. Смирнов тепло отзывается о музыкантах, которые несли военную службу на флоте: «Не все матросы были комендорами (т. е. не все находились у орудий. — *Н. М.*), но все входили в боевой расчет корабля. Многочисленная рать работников искусств тоже не стояла у пушек, она выполняла другую задачу — обеспечивала меткость удара по врагу».

Герой Советского Союза, вице-адмирал, командир Новороссийской военно-морской базы в 1941 — 1944 годах Г. Холостяков пишет в своей статье: «Художественным руководителем фронтовой краснофлотской концертной бригады (в нее входили эстрадный оркестр, танцевальная группа, солисты-певцы) стал участник битвы за Новороссийск, воин 255-й Таманской дважды Краснознаменной орденов Суворова и Кутузова морской пехоты глав. старшина Евгений Сущенко — до войны он играл на тромбоне в Государственном симфоническом оркестре СССР». Е. Сущенко вместе с поэтом лейтенантом А. Луначарским (это был сын наркома просвещения А. В. Луначарского, впоследствии погибший смертью героя в морском десанте) сочинял краснофлотские песни.

Из статьи Н. Диденко «Музыка зовет на подвиг» мы узнаем, что в мае-июне 1943 года был создан эстрадно-джазовый оркестр, ставший любимым у гвардейцев. Артисты оркестра как солдаты участвовали в боях. Автор рассказывает о воронежском музыканте Е. Лишенко, взявшем на себя командование батальоном. Попав в окружение, он сообщил радиограммой: «Выйти не могу. Буду стоять насмерть. Прощайте, дорогие друзья!» Это были его последние слова.

В годы войны погибли многие талантливые музыканты. Имена некоторых из них мы уже никогда не узнаем. Отдельные армейские джаз-оркестры, шедшие бок о бок с солдатами по военным дорогам, незаслуженно забыты. Другие сохранились в памяти современников. И пусть те, кого я назову ниже, встанут в ряд героических защитников Родины, свято выполнявших свой воинский долг.

Из джаз-оркестров, выступавших на фронтах и в госпиталях, В. Фейертаг упоминает только три: это коллективы под управлением Л. Утесова, Б. Ренского, К. Шульженко и В. Коралли. Как же можно было обойти молчанием джаз-оркестр А. Цфасмана, неоднократно выезжавший на передовые линии, или «Джаз-мелоди» под управлением А. Варламова, много раз выступавший в Архангельске перед зарубежными морями, доставлявшими в СССР военные и продовольственные грузы?

В первые же дни войны на фронт ушли тысячи музыкантов, многие добровольно. В мирное время муззвонды обычно представляли собой духовые оркестры, в состав которых входило от 12 (в полках) до 16 и более (в дивизиях) человек. Они несли строевую службу, участвовали в учениях, парадах, играли в концертах и на танцах. С началом войны во многих муззвондах стали создаваться джаз-оркестры, в программах которых наряду с героической музыкой исполнялись сатирические песни, нередко рожденные в самих коллективах. Музыковед И. Нестьев писал в 1942 году: «Многообразие жанров, культивируемых фронтовыми песенниками, могли бы позавидовать профессиональные авторы. Здесь мы находим все: от простейшей походной песни, веселой частушки до джазовой пародии...»

В условиях боевых действий музвзводам, выполнявшим одновременно функции «комендантских взводов», вменялась охрана штабов, сбор трофейного оружия, захоронение погибших, а иногда и участие в разведывательных операциях. Музыкантам жилось ничуть не легче, чем рядовым солдатам. Сочинением музыки они могли заниматься лишь на досуге. Это было подлинное творчество, приносившее огромную радость и удовлетворение.

На фронтах действовали ансамбли, хоры, танцевальные группы и джаз-оркестры. Почти на всех флотах имелись концертные группы из военнослужащих. Широкую известность получил Центральный ансамбль Военно-Морского Флота под руководством композитора Вано Мурадели, носившего звание полковника. В этом ансамбле работал джаз-оркестр Я. Скоморовского. В осажденном Ленинграде Политуправление Краснознаменного Балтийского флота организовало целый «комбинат искусств»: драматический театр, ансамбль песни и пляски и джаз-оркестр, руководить которым было поручено мне. Джаз давал концерты на крупных и малых кораблях, стоящих во льдах Невы, нам доводилось выступать даже на подводных лодках. Мы часто выезжали в Кронштадт, на «Ораниенбаумский пятачок», на форты и на острова в Финском заливе. По льду Ладожского озера, на виду у врага, ползком, в обнимку с инструментами пробирались в крепость Шлиссельбург. Под обстрелом авиации ходили на катерах на остров Лавансаари, в ту пору — самую западную точку советской земли. Сегодня все это кажется невероятным...

Еще в период финской кампании начальником Образцового оркестра одного из подразделений Ленинградского фронта и руководителем джаза был композитор Б. Карамышев. В годы Великой Отечественной войны он также стоял во главе духовых и джаз-оркестров поочередно на Втором Прибалтийском, Северо-Западном и Втором Белорусском фронтах. Старейший джазовый музыкант Б. Крупышев организовал джаз-оркестр на Западном фронте. В. Кнушевицкий руководил оркестром в Первой ударной армии, а затем на Северо-Западном фронте. Существовал джаз-оркестр и на Северо-Кавказском фронте (руководитель Стельмах) и джаз-оркестр Приволжского военного округа. В Белорусском военном округе был создан крупный ансамбль под руководством профессора Ленинградской консерватории А. Дмитриева. В 1943 году в ансамбль был призван молодой В. Людвиковский — он организовал в нем джаз-оркестр.

Джаз авиации возник в первые дни войны при Доме Красной Армии Бакинского военного округа. Им руководил композитор В. Белинский. Музыку, кроме В. Белинского, сочиняли Т. Кулиев и К. Певзнер. Свой джаз был и на Черноморском флоте, он часто выступал на военных кораблях, давал концерты в освобожденных городах.

На Северном флоте активно работали композиторы Б. Терентьев и Е. Жарковский. Там выступала эстрадная группа, в состав которой входил джаз-оркестр «Веселые охотники» под руководством А. Рязанова. На Черноморском флоте также существовал большой ансамбль, руководимый композитором Н. Чаплыгиным, с ним сотрудничали композиторы В. Макаров и Ю. Слонов. Там же был создан джаз-оркестр под управлением мичмана Н. Кучинского. К концу войны Ю. Слонов организовал джаз-оркестр в Сочи. Много концертировал джаз-оркестр московского флотского экипажа под руководством М. Кадомцева.

Вот далеко не полная картина того, какую огромную пользу во время войны принесли музыканты джаз-оркестров. Докучливый вопрос из давней дискуссии 30-х годов: «Нужен ли нам джаз?» отпал сам собой.

Д. Шостакович писал, что прежде война находила свое отражение в искусстве на большом отдалении во времени и преимущественно в трагическом своем облике. «В

годы битвы с фашизмом настрой советских художников (читай — музыкантов. — Н. М.) был иным. Искусство напрямую участвовало в борьбе народа с врагом... В самые тяжкие дни в нем звучали героика, призыв, вера в грядущую победу».

Эти слова в полной мере приложимы и к джазу.

Арнольд Вольтцев

## ЭДДИ РОЗНЕР

Новые условия, в которых мы живем, заставляют переосмыслить художественные явления искусства нашего недавнего прошлого. Но подлинно художественные достижения не меркнут. К ним относится творчество выдающегося трубача, артиста и композитора Эдди Рознера.

Поляк по происхождению, он родился в Берлине в 1910 году и был наречен именем Адольф. Эдди — псевдоним, взятый не столько по сценическим, сколько по политическим причинам. В юные годы он жил также в Австрии, Франции, Соединенных Штатах Америки. Ему довелось быть свидетелем мировой премьеры гершвинской «Rhapsody in blue», встречаться с Полом Уайтменом, Бенни Гудменом, Томасом Манном, сотрудничать с Марлен Дитрих и Франческой Гааль. В столице Германии музыкант закончил с отличием консерваторию по классу скрипки, что дало ему возможность вступить в популярный танцевальный оркестр Марека Вебера. Одно время он играл также в оркестре «Вайнстрауб-синкопейторс».

В оркестре Вебера юный музыкант был вторым скрипачом, но его влекла труба. И когда в Европу в 1932 году прибыл на гастроли Луи Армстронг, Рознер помчался в Лондон, чтобы послушать своего кумира, чье творчество он хорошо знал по пластинкам. По случаю приезда великого джазмена был устроен конкурс любительских джаз-ансамблей. Лучшим духовиком был признан Эдди Рознер, за что он был награжден золотой трубой фирмы «Selmer». (Такая же труба была вручена Сатино, как почетному гостю.) Позже негритянский музыкант подарил коллеге фотографию с надписью «Белому Луи Армстронгу от черного Эдди Рознера». В некоторых газетах об обладателе этой фотографии появились высказывания как о лучшем трубаче Европы.

Слушая записи Рознера, можно догадаться, что он был знаком с творчеством Гарри Джеймса и Банни Беригена, но самое большое влияние на него, несомненно, оказал «дедушка Армстронг». Именно благодаря ему немецкий музыкант решил посвятить себя джазу.

А в 1933 году в Европу приехал Дюк Эллингтон. Рознер слушал его в Голландии, сидя в ложе рядом с Чарли Чаплиным. (Так во всяком случае он мне рассказывал.) И если Армстронг заразил европейского музыканта джазом, то благодаря Эллингтону у Рознера возникло желание создать биг-бэнд, а не танцевальный оркестр в духе Пола Уайтмена и немалый состав (хотя в 50-е годы в некоторых программах он играл с диксилендом, созданным из музыкантов своего оркестра).

Между тем на родине трубача к власти пришли фашисты. И в самой Германии и в странах, ею оккупированных, джаз был запрещен как «неарийское искусство». Его исполнение было чревато концлагерем. Рознер иммигрировал в Польшу, где в 1936 году создал биг-бэнд. Его оркестр быстро стал популярным, гастролировал в Швеции и Норвегии, записывался на пластинки.

Шесть лет, проведенных в Польше, были важным этапом в жизни трубача, бэнд-лидера и композитора. Музыкальная эстрада страны в это время носила ярко национальный характер, что нашло воплощение в танго Ежи Петербургского и Генриха



Варса. Думается, именно в эти годы трубач-композитор обрел свой интонационный багаж, который расходовал в импровизациях и композициях. Его мелодичное мышление отчетливо проявилось в песне «Тиха вода», которую перед войной пела вся Польша.

Но фашизм и здесь настиг музыканта. Он на себе испытывал ужасы бомбежки, толкотню очередей, нехватку воды. Помимо «неарийности» джаза сложность у дирижера была еще в том, что его вторая жена Рут Каминска являлась артисткой известного еврейского театра, руководимого ее матерью. Нужно было снова куда-то бежать.

Как всякому настоящему артисту, тем более воспитанному на Западе, Эдди Рознеру был присущ определенный авантюризм. Испытав с семьей ужасы голода, музыкант пришел в немецкую комендатуру Варшавы и представился итальянским музыкантом, застрявшим в Польше. Через час мотоциклист доставил по адресу, указанному Рознером, мешок продуктов. Вместе с семьей и двумя музыкантами трубач отправился — но не в Италию, а в Западную Белоруссию, ставшую советской. В переполненном вагоне они доехали до Белостока. К счастью для дирижера, сюда съехалось много польских и немецких музыкантов, в частности певец и гитарист Луи Маркович, исполнитель тирольских йodelей. Что же касается музыкантов рознеровского биг-бэнда, то они в большинстве приехали во Львов и предложили свои услуги Генриху Варсу.

Самое поразительное, что в Белостоке Рознера приняли буквально с распростертыми объятиями. Ему предложили создать джаз-оркестр западного типа и отправиться с ним на гастроли по всему Союзу. Руководство филармонии Белорусской ССР взяло на себя немалые расходы по приобретению инструментов, пошиву костюмов, изготовлению декораций. Оно даже согласилось с огромными ставками, затребованными бэндлидером для себя и своих музыкантов. (Рут Каминска, ставшая солисткой, получала зарплату в пять раз большую, чем К. Шульженко.) Что заставило республиканское руководство пойти на это? Может быть, сталинский принцип «у нас это тоже есть», которым он козырял, общаясь с западными политиками. Впрочем, это лишь мое предположение.

Работа закипела. Репетиции длились по четырнадцать часов. Чтобы помочь оркестру с конференсом и текстами песен, из Москвы приехал поэт Николай Лабковский. Свою работу он начал с написания русского текста песни «Тиха вода». Новый вариант получил название «Паренек-паренек».

Премьера первой программы Государственного джаз-оркестра Белорусской ССР прошла в Минске с триумфом. Оркестр получил благословение самого Пономаренко — первого секретаря компартии республики.

Это было шоу западного типа с песнями, танцами, роскошными костюмами, световыми эффектами и морем улыбок. Трубач-дирижер был эффектным с самого выхода. Из-за кулис появлялась труба, затем сам Рознер в белом костюме с ослепительной улыбкой. Некоторое время он по очереди играл на трубе и дирижировал, затем вновь поворачивался к публике и кланялся. Звучал «Сент-Луис блюз» У. Хэнди, «Караван» Тизола-Эллингтона, «Серенада» Тоселли — визитные карточки трубача. Рознер также играл на скрипке и танцевал степ.

В Москве оркестр дебютировал в Центральном доме работников искусств, затем выступил в Эрмитаже. Позже были Тбилиси, Ереван, Киев и другие города. Всюду оркестр встречали переполненные залы. Лишь однажды в Сочи зрителей не пустили — концерт смотрел Сталин и отозвался о нем одобчительно.

Война застала оркестр в Киеве. Он был срочно эвакуирован в Москву и затем в специальном вагоне отправлен на гастроли по Северному Уралу и Сибири. Многие

музыканты были призваны в армию, пришлось набирать новый состав, который выступал с немалым успехом, чем предшествующий. Отказавшись от работы с Варламовым, в оркестр пришел трубач и поэт Юрий Цейтлин. Благодаря его стихам появилось комическое трио, исполнявшее «Ковбойскую» и «Мандолину, гитару и бас». На мандолине играл Павел Гофман, на гитаре конферансье Юрий Благов, а на контрабасе Луи Маркович. Слово «бас» он пел своим излюбленным фальцетом, создавая комический эффект. Музыканты выступали в концертных залах, кинотеатрах, на призывных пунктах, в воинских частях, госпиталях. Сборы с концертов часто целиком перечислялись в Фонд обороны страны. В песню «Парень-паренек» были добавлены новые куплеты, отражавшие военные будни.

В сентябре 1944 года, несмотря на напряженный ритм гастрольной военной жизни, оркестр провел три дня в доме звукозаписи, наиграв восемнадцать вещей. Некоторые были забракованы худсоветом по причине иностранного акцента вокалистов. Положение исправил срочно вызванный Георгий Виноградов. Особенно ему удалось танго «Зачем». Он записал также танго Чезаре Биксио «Мерилу». На этикетке долгоиграющей пластинки написано, что ее автором является Эдди Рознер. Произошло, по-видимому, следующее. В годы войны Италия была союзницей Германии, упоминание итальянских фамилий могло расцениться как коллаборационизм. Поэтому на этикетках пластинок (они были еще на 78 оборотов) значилось имя автора обработки (фактически она сводилась к аранжировке). А когда произошло переиздание и появились долгоиграющие пластинки, то по вине какого-то незадачливого редактора слово «обработка» было заменено словом «музыка»\*.

Вскоре после войны Эдди Рознера вызвали в Ленинград и попросили параллельно с текущими концертами готовить жизнерадостную программу, достойную Победы.

Чиновник из Комитета по делам искусств заверил его, что расходы не имеют значения — можно привлекать любых композиторов, драматургов, художников и балетмейстеров. И снова, как шесть лет назад, трубач-дирижер с энтузиазмом принялся за работу.

По мнению худсовета, успех программы «Вот мы и празднуем» превзошел все ожидания. Привлекали красочные костюмы, искрометные танцы, поставленные К. Голейзовским, сочность и разнообразие аранжировок. И в Ленинграде и в Москве представление вызвало шквал аплодисментов. И вдруг как гром среди ясного неба статья Е. Грошевой в «Известиях», где программа упрекалась в безыдейности и низкоклонстве перед Западом, а Рознер, получивший к тому времени звание заслуженного деятеля искусств БССР, был назван «третьесортным трубачом из кабаре». Так началась борьба с космополитизмом, от которой пострадали почти все отечественные джазмены.

Не нужно долго говорить, какие чувства испытывал выдающийся артист после данной статьи. И понятно его тогдашнее желание вернуться в Польшу. Об этом узнали соответствующие органы и вместо Варшавы артист по личному указанию Берии оказался на несколько тысяч километров восточнее.

О тех восьми годах, проведенных в Магадане, Рознер в наших с ним беседах говорил очень спокойно: «А что? Я занимался своим делом — дирижировал, сочинял музыку, писал аранжировки».

На самом деле все было далеко не спокойно. Однажды дирижера чуть не убили. Его спас трубач Вилли Драугаль, подставив свое тело под нож. Эдди и Рут находились

---

\* Такая же история произошла с еще одной итальянской песней «Мне бесконечно жаль», авторство которой присваивают А. Цфасману. (Прим. авт.)

в разных местах заключения, что в конце концов привело к разводу. Их дочь Эрика, ныне живущая в Нью-Йорке, воспитывалась у чужих людей.

Московским музыкантам хорошо знаком магазин на перекрестке Неглинной и Пушечной улиц. Сейчас там можно приобрести музыкальные инструменты, а в 50-е годы продавались пластинки. Однажды, в середине десятилетия, выйдя из магазина, я был поражен. На стене ГУМа, находящегося рядом, висела афиша Эдди Рознера! Прохожие останавливались, внимательно ее читали, вступали в разговоры.

— Как же он будет играть? Говорят, в Магадане он переболел цингой.

— Смотрите, знакомые фамилии: Маркович, Гофман, Цейтлин.

— Только Благова нет.

Да, та программа оркестра (теперь он назывался эстрадным) была великолепна. Блистательно выстроенная режиссерски и музыкально, она была еще и авантюрной. Авантюризм заключался в том, что в ней было много джаза, но он был часто закамуфлирован звуками мелодий из кинофильма «Бродяга», попури на темы песен, исполнявшихся Полем Робсоном. И это был настоящий джаз. К прежним визиткам добавилась еще одна — «Голубой прелюд» Г. Дженкинса.

Успеху программы во многом способствовал новый аранжировщик, пианист и музыкальный руководитель Юрий Саульский. Он сделал новую аранжировку «Сент-Луис блюза», написал фантазии на темы мелодий И. Дунаевского и Ч. Чаплина, сочинил пьесу для ударника Бориса Матвеева. Аккомпанируя трубачу, пианист-аранжировщик, случалось, неожиданно менял гармонию. Рознера это не смущало. Наоборот, в его глазах появлялся озорной огонек.

Репетиции оркестра (теперь он относился к Росконцерту) проходили в доме культуры МЭИ. Перед премьерой Рознер вдруг заволновался. Цинга сделала свое дело, и верхние ноты Эдди брать уже не мог. Их вместо него брал другой трубач. «Может, не играть, а только дирижировать, как в лагере?» — нередко в его голову приходила такая мысль.

Но он был артистом, и как только выходил на сцену и видел лица зрителей, волнение оставалось позади.

Между тем в Польше вновь стала популярной «Тиха вода», и Павел Гофман стал петь ее на польском языке. А дальше был фильм «Карнавальная ночь». Снова успех, деньги, шампанское, обожание женщин... Оркестр явился школой для многих инструменталистов и аранжировщиков. В нем играли Н. Носов, Г. Гольштейн, Н. Долгов и другие впоследствии известные джазовые музыканты.

Мы познакомились летом 1964 года. Тогда редакция журнала «Музыкальная жизнь» попросила меня написать рецензию на очередную программу оркестра. Чтобы выяснить некоторые детали, нужно было познакомиться, на что Эдди Игнатьевич откликнулся с большой охотой. Вот тогда-то я и услышал впервые его знаменитое «Шмалый, холера!»

Вместе со своей третьей женой танцовщицей Галиной Ходес они жили в трехкомнатной квартире в известном доме около театра «Эрмитаж». Рознер был абсолютно в курсе того, что творилось в мировом джазе. На его столе лежали записанные на ноты соло Диззи Гиллеспи, Мейнарда Фергюсона, Эдди Каверта, Кэта Андерсона. Он восхищался Стэном Кентоном. Сам он играл в традиционной свинговой манере, но иногда задумывался: «Не старомоден ли я?»

Его аранжировщиком в то время был Алексей Мажуков, который по словам Рознера «аранжировал не хуже американцев». Он сочинил волнующую симфоджазовую фантазию на тему русской народной песни «Степь да степь кругом», где у Рознера было сочное, нетипичное соло. Оркестр исполнял также непонятно почему разрешенную пьесу К. Бейси «Топ спешизл». Помимо отечественных певцов, в концерте при-

нимали участие и зарубежные — полячка Данута Рин и болгарин Бедрос Киркоров — отец Филиппа Киркорова.

А наибольший успех в программе выпал на долю хореографической сцены «Дирижер». Суть ее заключалась в следующем. После нескольких тактов очередной пьесы дирижер, одетый в темно-синий костюм, взмахивал трубой и убегал в левую кулису. Через несколько секунд появлялся из правой, демонстрируя поразительные танцевально-акробатические па. Дирижировал и снова исчезал то в левой, то в правой кулисе. А в конце номера из-за кулис появлялись и кланялись два артиста — Эдди Рознер и танцор — балетмейстер В. Зернов.

В следующем году в оркестре дебютировала семнадцатилетняя Нина Бродская, и надо было видеть, как радовался ее успеху Эдди Рознер. Вообще, его оркестр с благодарностью вспоминают многие певцы: Гюли Чохелли, Капитолина Лазаренко, Майя Кристаллинская, Нина Дорда, Владимир Макаров и др. Но у него были и неприятности, связанные прежде всего с репертуаром. Его постоянно упрекали в пристрастии к джазовой классике, якобы в ущерб советскому репертуару. Были и другие проблемы — финансовые, престижные. В 1968 году он вынужден был распустить свой роскошный оркестр и уехать в Белоруссию. В гомельской филармонии создал свой последний оркестр, который, увы, сборов не делал. Вот тогда-то он и решил уехать на родину, которую не видел сорок лет. Возможно, в этом тоже сказался его авантюризм.

Последний раз мы с ним виделись осенью 1972 года. Он стоял у гостиницы «Метрополь» в сером плаще и серой шляпе. В его улыбке на этот раз было что-то чаплинское.

— Я уезжаю, — сказал он, — но я приеду на гастроли с роскошным реву.

Я думаю, он зря уехал. При всех сложностях его у нас любили, что для артиста самое главное. В Берлине же он был уже никому незнаком и не мог найти работу по специальности. Работал конферансье в театре, метрдотелем в гостинице. 8 августа 1976 года его не стало.

Но у нас его не забыли. В 1993 году в концертном зале «Россия» прошло замечательное шоу «В компании Эдди Рознера». Выступавшие по достоинству оценили вклад в наше эстрадное искусство выдающегося трубача, композитора и артиста. К их справедливым словам хочется добавить, что Эдди Рознер был еще и талантливым режиссером. Поставленные им программы оркестра отличались жанровым разнообразием музыки, обилием юмора, яркой сценичностью.

Я не берусь оценить роль, которую сыграл Эдди Рознер в развитии нашего джаза. Это предмет отдельного исследования. Но то, что он и его оркестр были яркой страницей нашей эстрады — несомненно. И я думаю, любители джаза и музыкальной эстрады согласятся со мной, что нам очень не хватает Эдди Рознера: его трубы, его улыбки, его жизнерадостно-авантюрного «Шмаляй, холера!»

Шмаляем, Эдди Игнатьевич!

Олег Лундстрем

### «ТАК МЫ НАЧИНАЛИ...»

Хороший джаз-оркестр создать трудно, во сто крат труднее сохранить его в течение десятилетий. Но уж если это происходит, мы испытываем к оркестру, оказавшемуся спутником нашей жизни, симпатии такой глубины и нежности, каких вряд ли удостоится недолговечный, хотя и очень яркий коллектив. Каждая встреча с таким оркестром — словно встреча с первой любовью, с молодостью; мы рядом с ним, как

Дориан Грей — рядом со своим заколдованным портретом: музыканты сидят, но мы, как прежде, чувствуем себя юными.

Долгожительство оркестрового коллектива возможно только в том случае, если во главе его стоит незаурядный человек и музыкант. Таков и Олег Лундстрем, народный артист РСФСР.

А началось все намного раньше. Об этом рассказывает сам Олег Леонидович:

— Мои родители приехали в Маньчжурию в начале 20-х годов. То было время Дальневосточной республики, которая позже слилась с СССР. Родители были советскими гражданами, работали на китайско-восточной железной дороге (КВЖД), построенной Россией еще в начале века и соединявшей Читу и Владивосток через территорию Китая. После революции, верные условиям договора, тысячи наших рабочих и специалистов продолжали обслуживать громадное хозяйство дороги. Среди них был и мой отец, профессор физики Леонид Францевич Лундстрем (он был из обрусевших шведов).

Мы с братом родились в Чите — я в 1916 году, Игорь годом позже. Окончили там Коммерческое училище, по нынешним понятиям среднюю школу. По достижении совершеннолетия мы с Игорем, как и наши родители, получили советские паспорта. В Харбине, где мы жили, существовала большая русская колония. Она была пестрая по составу, в нее входили советские граждане, сочувствующие Советам, и эмигранты.

У нас в семье профессиональных музыкантов не было: отец, правда, играл на фортепиано, неплохо читал с листа, а мать пела чисто по-любительски. Нас с братом тоже начали учить музыке: меня — игре на скрипке, Игоря — на фортепиано. В доме звучала музыка Баха, Бетховена, Чайковского. И вот как-то (это было в 1932 году) я случайно купил в магазине пластинку с записью оркестра Эллингтона — «Dear Old Southland». Я был ошеломлен. Я просто влюбился в эту музыку. В то время джаз можно было услышать только на пластинках. Звуковое кино пришло позже, так же как и радио, если не считать любительских детекторных приемников. Заполучив джазовую пластинку, я пригласил к себе друзей и показал им запись. Мой энтузиазм передался им сразу — мы совсем затерли эту пластинку. Она до сих пор хранится где-то в архивах моего брата (Игорь Леонидович скоропостижно скончался в декабре 1982 года). Эта пластинка сыграла роль детонатора. Она буквально перевернула всю мою жизнь. Я открыл для себя неизвестную ранее музыкальную вселенную.

Вскоре я поступил учиться в Харбинский политехнический институт. Здесь тоже оказалось много любителей джаза из русских. Мы с Александром Грависом, Алексеем Котяковым и другими друзьями-единомышленниками начали целенаправленно собирать джазовые пластинки, открыли для себя Армстронга, который также сделался нашим кумиром. Интуитивно мы почувствовали, что основа джаза в негритянской музыке, но какова эта музыка, в чем ее суть — оставалось для нас загадкой. И мы начали учиться джазу, «снимать» (как это теперь называют) его с пластинок, записывать партитуры. В 1934 году мы решили создать оркестр — многие из нас к тому времени уже играли в самодеятельных ансамблях. Начали собираться и репетировать на квартире трубача Серебрякова (он позже повредил губы, оставил музыку, стал инженером и живет сейчас в Свердловске, ныне Екатеринбург). На одной из встреч друзья выбрали меня руководителем оркестра. В том же году мы дебютировали. Нас было девять человек — две трубы, тромбон, два альт-саксофона, тенор-саксофон и ритм-секция. Выступали на танцевальных вечерах, праздничных балах. Играли популярный джазовый репертуар. Но уже тогда мне было ясно, что джаз универсален, его стилистика может быть более широкой. Мы начали делать аранжировки советских песен, прежде всего Дунаевского. Мне всегда было непонятно, почему мелодии Гершвина подходят для джаза, а мелодии песен советских композиторов — нет. Инструментальные пье-

сы, основанные на песнях советских авторов, пользовались у нашей тогдашней публики большим успехом. Все, что мы делали, мы делали с энтузиазмом, и в этом мы были похожи на поколение советских джазовых музыкантов, появившееся двадцать лет спустя.

О нас начинают говорить как о лучшем оркестре в городе. Большинство участников оркестра учились в высших учебных заведениях, в основном в технических. К 1935 году мы окончательно решили, что будем заниматься только джазом. Мы попытались найти работу в курортном городе Циндао, трое из нас устроились играть в ансамбле, помогали оставшимся семерым. В то время концессия на КВЖД прекратила существование, многие сотрудники уехали в СССР. В 1936 году мы с оркестром переехали в Шанхай, стали выступать в небольшом отеле «Янцзе». С этого года началась наша профессиональная жизнь. В следующем году работаем в Циндао, в «Миднайт Кафе». В 1938 году подписываем контракт с крупным танцевальным залом Шанхая «Боллрум-Мажестик». Мы становимся популярными. Нас уже одиннадцать человек. Заместителем выросли солисты (все харбинцы) — трубац Алексей Котяков, тенор-саксофонист Игорь Лундстрем, контрабасист Александр Гравис. С нами считаются: контракт, подписываемый каждые три месяца, возобновлялся дирекцией в течение двух лет. Это уже что-то значит. Если хозяин танцзала вдруг услышит, что вот, мол, в «Метрополе» оркестр сильнее — для него это как ножом по сердцу. Затем мы переходим в боллрум «Парамаунт». Афиша гласила: «Лучший в городе боллрум — лучший в городе оркестр». Кажется, это название мы оправдывали. Как-то утром я прочитал в газете анонс: «Такого-то числа в «Парамаунт-боллрум» выступает джаз звезд из Москвы!» Я помчался в дирекцию зала заявить об ошибке. Директор осадил меня: «Вы советские граждане? — Да. — Так вот, идите на сцену и работайте, а реклама — это наше дело». Мы стали знаменитыми — нас приглашали в Гонконг, Индокитай, Цейлон.

Когда началась война, мы, участники оркестра, подали заявления в советское консульство с просьбой направить нас в Красную Армию добровольцами. В Шанхае был «Клуб граждан СССР», мы с братом были в числе его основателей. В «Клубе» собралось человек триста молодых людей, желавших идти на фронт. Хорошо помню, как Генеральный консул Ерофеев принял меня: «Делегат, значит? Это хорошо... Сегодня собери в клубе всех товарищей и объяви им: пока надо оставаться здесь, вы здесь нужнее».

В 1940 году в Шанхае был организован интернациональный профсоюз музыкантов. Меня избрали его вице-президентом. Наш оркестр дал несколько концертов, весь сбор пошел на помощь безработным артистам. Во время войны жить музыкантам стало трудно. Работы практически не было, а тут еще инфляция.

В 1945 — 1946 годах мы начинаем создавать свой репертуар. Я пишу пьесы «Интерлюдия», «Мираж», аранжирую песни советских композиторов. Вскоре мы с успехом дебютируем с филармоническими концертами инструментального джаза. Часто играем в Советском клубе. Ждем возвращения на родину.

В 1947 году разрешение вернуться в СССР, наконец, получено! Всем оркестром, полным составом биг-бэнда (пять саксофонов, пять труб, четыре тромбона, фортепиано, контрабас, гитара, ударные) мы приехали в Казань. Наше появление было эффектным: целый джазовый оркестр приехал, со своими инструментами, униформой. Сначала нас хотели сделать джаз-оркестром Татарской АССР. Это был декабрь 1947 года. А в феврале 1948 года вышло Постановление об опере Мурадели «Великая дружба», и многое стало меняться. Начальник Комитета по делам искусств Татарской АССР Юрсов сказал нам, что «с джазом пока надо подождать», и посоветовал устраиваться по другому «разряду» — музыканты ведь всюду нужны. Мы погоревали, но потом решили: если нет спроса на нашу музыку, надо искать что-то другое. Большин-

ство пошли учиться в консерваторию. Огорчены были и местные любители джаза: приехал сыгранный ансамбль, а его распустили. Много всяческих слухов тогда вокруг нас ходило... Мы часто собирались, размышляли, как нам жить дальше, верили, что наши затруднения временные.

Кстати, еще в Китае консул предупреждал нас, что мы со своим джазом можем прийти в России не ко двору. Тогда же, в Шанхае, сдав экзамен за три курса, я окончил архитектурный институт. Думал, если нельзя будет играть джаз, буду строить дома. В Казани я окончил консерваторию по классам композиции и дирижирования. Стал руководить студенческим симфоническим оркестром, писал сочинения крупной формы. А. Гравис начал преподавать контрабас, Г. Осколков — тромбон, И. Лундстрем читал лекции по истории музыки, А. Котяков был дирижером Магнитогорской хоровой капеллы. Некоторые наши джазовые музыканты, как, например, О. Осипов, возглавили группы оркестра казанской оперы. Меня назначили заведующим музчастью Казанского драматического театра имени Качалова. Жизнь, казалось, потекла по новому, спокойному руслу. Мне было уже тридцать шесть лет...

Между тем в жизни совершались перемены. В 1955 году состоялось совещание по проблемам легкой музыки в редакции журнала «Советская музыка». В нем участвовали Шостакович, Хачатурян, Шапорин, многие артисты и музыканты. Это был серьезный, острый, полезный разговор. В том же году незадолго до совещания в Казань приехала группа Всесоюзного радио записывать татарскую национальную музыку. Художественным руководителем филармонии был тогда Александр Сергеевич Ключарев — он очень любил джаз и с симпатией относился к нашему оркестру (в период учебы нам все-таки удавалось эпизодически давать в Казани концерты). Он предложил мне: обработайте татарские песни в джазовой манере, мы их запишем. Никакой уверенности в том, что эта работа будет принята и оплачена, не было, но наш оркестр был готов провести ее и бесплатно. Я выбрал двенадцать татарских песен и аранжировал их. К нашему удивлению и радости, эти инструментальные пьесы были высоко оценены в Москве. Д. Д. Шостакович, выступая на совещании, отметил, что «это тот путь, по которому должна развиваться наша легкая музыка... Нужно смелее брать советские мелодии, обрабатывать их в джазовой манере». Сразу же вокруг заговорили о существовании в Казани «законспирированного биг-бэнда».

Прослушав наши записи, режиссер Игорь Сергеевич Петровский, тоже большой любитель джаза, предложил мне сделать концертную программу. Я был настроен скептически — музыка пестрая, униформы нет (тогда это имело значение), да и кто будет нас финансировать? Но Игорь Сергеевич был настойчив: «Я уже заручился поддержкой директора филармонии Боголюбова. Форму вам сошьем, а после концертов передадим вам ее в пользование». Оркестр дал в Казани восемь концертов. Ажиотаж был страшный, все билеты распроданы мгновенно, еще до расклейки афиш — в городе о нас все-таки помнили. На один из этих концертов случайно зашел ответственный работник Гастрольбюро СССР М. И. Цын. После концерта он сказал мне: «Мы забираем ваш оркестр в Москву — увольняйтесь». Наученный горьким опытом, я отвечал: «Так не пойдет. Если ваше предложение серьезно, оформляйте нас переводом».

Так в 1956 году мы прибыли в Москву, фактически в прежнем «китайском» составе. С 1 октября 1956 года мы — оркестр Росконцерта. Начинаем репетировать, весной следующего года выпускаем первую программу. Потом мы сыграли на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве — и дело пошло.

К настоящему времени из старой гвардии в оркестре остались только я и второй дирижер Алексей Котяков, который работает и как звукорежиссер. Что же касается кредо нашего оркестра, то оно осталось прежним: мы верим джазу, мы стремимся сделать джаз важным компонентом духовной жизни современного человека.

## ВАДИМ ЛЮДВИКОВСКИЙ

О роли композитора в джазе написано, к сожалению, удивительно мало. Я имею в виду творчество в сфере чисто инструментальной музыки, создание авторских джазовых сочинений, т. е. таких, которые, во-первых, точно укладываются в рамки джаза и, во-вторых, заимствуют из близких музыкальных стилей и форм отдельные качества, придающие им необходимую стройность и завершенность.

Джазовый композитор? Да, именно так. Вспомним наиболее яркие имена: Дюк Эллингтон, Билли Стрейхорн, Джон Льюис, Пит Рутоло, Джерри Маллиген, Билл Холман, Джо Завинул и другие — в США; Мишель Легран, Клод Боллинг, Курт Эдельхаген, Анджей Тшасковский, Ян «Пташин» Врублевский — в странах Европы; Л. Дидерихс, А. Цфасман, Н. Минх, А. Варламов, многие композиторы среднего и молодого поколения — в СССР. Специфика джазового сочинительства, технология самого творчества, требующая от композитора не только безукоризненного знания формы, но также и деликатного отношения к предлагаемому «соавторству» солистов-импровизаторов, заслуживает отдельного исследования, которое, я надеюсь, когда-нибудь появится.

Кстати, свежесть и «раскрепощенность» выразительных средств приблизили многих джазовых композиторов к прикладной музыке театра и кино, где они завоевали большую популярность (среди них — Генри Манчини, Лало Шифрин и др.).

Иногда джазовый композитор вырастает из оркестрового музыканта, чья практика постоянного коллективного исполнительства невольно «наводит» на сочинение собственных произведений. Но чаще всего джазовая композиция — проявление творческого начала в личности музыкального руководителя, личности, обладающей целым комплексом качеств, которые определяют стиль и эстетическое «credo» не только ансамбля или оркестра, но иногда и большого периода в развитии жанра.

Таким музыкантом, такой личностью является и Вадим Людвиковский. Незаурядный талант композитора и дирижера, подлинно «авторское» отношение к аранжировке, совершенное знание биг-бэнда, умение ориентироваться в различных жанрах, стилистических особенностях современного и традиционного джаза и эстрады ставят его на одно из ведущих мест в советской легкой музыке.

Вадим Людвиковский родился в 1925 году в семье музыканта, дирижера и руководителя военного ансамбля. Отец внимательно направлял музыкальное воспитание сына. С шести лет Вадим играл на кларнете, а в восемь лет попробовал играть на гобое в ансамбле отца, сидя рядом со взрослыми музыкантами. Привитое здесь мальчику отцом «ансамблевое чутье», редкое свойство оркестрового «партнерства» осталось у него на всю жизнь. Того же он добивался от музыкантов, с которыми сводила его судьба.

... 1943 — 1945 годы. В. Людвиковский — военный музыкант, артист ансамбля Минского военного округа. Здесь начинаются его первые опыты в области эстрадно-джазовой композиции и инструментовки. Познакомившись с пластинками Рея Нобла, Джека Пэйна — известных руководителей больших оркестров, Вадим сочиняет и аранжирует для ансамбля, во многом определяя его «эстрадную» направленность. А вскоре получает приглашение в Государственный джаз-оркестр БССР, где



окончательно утверждает себя как профессиональный джазовый аранжировщик и композитор.

В 1948 году В. Людвиковский приходит в Государственный эстрадный оркестр РСФСР, которым руководил Л. Утесов. Знаменитый оркестр, бывший в полном смысле слова лабораторией джаза и эстрады, во многом способствовал становлению молодого музыканта. Но и сам В. Людвиковский помог творческому росту коллектива. Он написал ряд замечательных произведений-аранжировок. В 1949 году оркестр впервые исполняет его фантазию «Ляна», где мелодия молдавской народной песни послужила основой самобытного, большого по форме сочинения.

В 1953 году В. Людвиковский пишет для оркестра Л. Утесова «Юбилейную фантазию», посвященную 25-летию коллектива, где использует темы песен предвоенных и военных лет. Фантазия надолго осталась в репертуаре оркестра, как, впрочем, и многие другие сочинения композитора.

Написанный тогда же «Марш» игрался, наверное, всеми эстрадными и духовыми оркестрами. Джазовая структура темы, необычный для этого жанра принцип инструментовки и вместе с тем традиционная форма обеспечили «Маршу» долгую жизнь на концертной эстраде.

В 1959 году В. Людвиковский решил посвятить себя исключительно композиторскому творчеству. Он много сочиняет, его произведения записываются на пластинки, играют по радио и на эстраде. Он обращается и к песенному жанру, пишет Серенаду для струнного оркестра, сочинение несколько необычное для композитора, работавшего в основном в биг-бэнде.

В то время на радио существовала хорошая практика — поручать эстрадным композиторам и дирижерам подготавливать, исполнять и записывать составленные ими музыкальные программы. В них включались произведения многих авторов, а исполнители-музыканты приглашались из разных оркестров — в зависимости от направленности той или иной программы. Активно участвовал в этой работе и В. Людвиковский. Из сочинений тех лет упомянем его Прелюд *cis-moll* и «Юмореску» для струнных и духовых.

В 1966 году Всесоюзное радио обратилось к нему с предложением организовать постоянный большой джазовый оркестр. Это был год джазового «ренессанса», ибо в Концертном эстрадном оркестре, как он стал именоваться, сошлись лучшие московские джазовые музыканты, многие из которых и ранее выступали с В. Людвиковским. Молодой коллектив стал одним из основных популяризаторов советской джазовой и эстрадной музыки.

Композитор переживает творческий подъем, создает много ярких, самобытных сочинений: «Знойный полдень», «День рождения оркестра», «Акварель», «Я спешу». В 1973 году была написана «Лирическая фантазия», своего рода музыкальная автобиография композитора. Объединенная знаменитым Маршем, она включала также темы популярных инструментальных пьес и песен, изложенные со свойственной автору свежестью («Майское утро», «Час тишины», «Солнце в окне», «Зимний вечер», «Полька-краковяк» и т. д.).

Музыку В. Людвиковского охотно играют за рубежом. Многие его пьесы исполнялись и записывались на пластинках иностранными дирижерами и оркестрами: К. Влахом, Г. Мацуореком, К. Халой, А. Фридом. Сам В. Людвиковский посетил ЧССР и выступал как дирижер с программами инструментальной музыки советских авторов.

## ЮРИЙ САУЛЬСКИЙ — ПУТЬ В ДЖАЗЕ

Весной 1954 года он, один из самых блестящих студентов теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, ученик профессора И. В. Способина, неожиданно отказывается от предложенной ему аспирантуры и уходит в считавшийся тогда абсолютно несолидным эстрадно-джазовый мир. Это увлечение было давним. Оно шло из далеких детских лет. Вокруг звучало, пелось и танцевалось множество всякой музыки, от серьезной до совершенно легкомысленной. В доме была значительная по тем временам коллекция патефонных дисков на 78 оборотов с записями оркестра Рэя Нобля, Берта Эмброуза, Леонида Утесова, Фердинанда Криша, Александра Цфасмана. Самого Цфасмана, кстати, тогда перед войной можно было не только услышать на патефонных пластинках, но и увидеть воочию — оркестр его выступал в перерывах между сеансами в кинотеатре «Ударник».

Потом война и военный быт; эвакуация в Сибирь и последующее возвращение. Музыкальное училище и — параллельно — работа. Шли трудные послевоенные годы, надо было помогать семье.

... В консерватории Саульский год занимается по классу валторны, потом переходит на теоретико-композиторский факультет. Формально он студент-теоретик, однако берет еще уроки композиции у профессора С. Богатырева и посещает дирижерский класс профессора Н. Аносова. Студентом, кстати, он был весьма активным — председательствовал в научно-студенческом обществе, часто выступал там с докладами, писал статьи. Круг его консерваторских интересов был сосредоточен на современной музыке (Прокофьев, Шостакович, Стравинский, Барток). А вне консерватории — джаз. Прослушивание пластинок, первых магнитофонных пленок на громоздких «Магах-8», бесконечные дискуссии о диксиленде, свинге, только что появившейся новинке — би-бопе...

После окончания курса Саульский несколько лет работает музыкальным руководителем популярных в те годы коллективов, сначала оркестра Дмитрия Покрасса, потом — Эдди Рознера. Появляются его первые получившие известность аранжировки, например фантазия на тему «Сент-Луис блюза», которую играл Рознер, фантазии на темы Чаплина («Чапелинада») и Дунаевского («Дуниада»). Для известного барабанщика Бориса Матвеева Саульский пишет «Соло ударных».

В начале 1957 года, в период подготовки к VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, ЦК комсомола приглашает Саульского возглавить эстрадный оркестр Центрального Дома работников искусств.

Оркестр был самодеятельным, но к приходу Саульского в нем уже была группа молодых музыкантов, как правило, из московских технических вузов. Каждый умел солировать, более или менее знал гармонию, все были прилично информированы о стилях и направлениях джаза. Однако ни у кого из них не было правильной школы, звук у большинства был некрасивым, строй хромал. Никто к тому же не имел опыта работы в большом оркестре, игры в группе. Всем этим элементарным премудростям и стал учить их Саульский. На время оркестр ЦДРИ стал как бы студией (кстати, Саульский организовал еще и цикл лекций по истории классической и джазовой музыки).

Вскоре нашлись и свои лидеры. Одним из них оказался студент Станкоинструментального института Георгий Гаранян. Понемногу складывалась программа. Кое-что Саульский взял из своих старых аранжировок, например фантазию на темы Дунаевского. Но были написаны и новые. Некоторые пьесы создавались самими музыкантами («Концерт для рояля и джаз-оркестра» Николая Капустина). Осваивались и новей-

шие американские партитуры («Eager beaver» — «Нетерпеливый бобер» Стена Кентона). Сдавая программу фестивальному штабу, Саульский показал 60 минут музыки.

Оркестр ЦДРИ принял участие в трех фестивальных конкурсах — Московском, Всесоюзном и Международном. Были волнения, была конкурентная борьба. Оркестр ЦДРИ был удостоен серебряной медали.

С той поры миновало сорок лет. Давно не существует этого легендарного коллектива Саульского. Сразу же после фестиваля с ним расправились и довольно бесцеремонно. Достаточно оказалось статьи в газете «Советская культура» от 8 августа 1957 года под соответствующим заголовком — «Музыкальные стилиаги»...

Что же стало с музыкантами? Многие так и остались инженерами, техническими специалистами, иногда, в свободную минуту берущими в руки инструмент... Эрик Дибай, альтист, долгое время «групповод» квинтета саксофонов, например, уехал в Крым, продолжил занятия астрономией, впоследствии работал директором обсерватории. Ряд других музыкантов (Г. Гаранян, А. Зубов, К. Бахолдин и т. д.) стали вскоре ведущими голосами оркестров Лундстрема, Людвиковского.

Молодежный оркестр ЦДРИ открыл талантливых музыкантов, которые быстро выдвинулись затем в первые ряды исполнителей отечественного джаза. Любопытно отметить, что в вокализе на тему «Колыбельной» Дунаевского впервые прозвучал голос одной из солисток оркестра — студентки авиационного института Майи Кристаллинской.

Сам Юрий Сергеевич разгромом коллектива, конечно, был сильно травмирован. В начале 60-х годов он работает уже в новых для себя жанрах — пишет музыку для театра и кино, песни. Но джазовая закуска остается. Даже в интонациях его первых песен еще легко ощутимы джазовые обороты.

В 60-х годах Саульский еще дважды пробует себя в роли дирижера. Сначала возглавляет оркестр Московского мюзик-холла, в составе которого была неплохая джазовая группа (Цфасман назвал этот коллектив лучшим среди эстрадных коллективов столицы. То, что делал с музыкантами Саульский, опять напоминало школу-студию — занятия по группам, лекции по истории джаза...). Вторым таким оркестром оказался «ВИО-66». Аббревиатура расшифровывалась просто — Вокально-инструментальный оркестр, год рождения — 66-й. К привычным инструментальным краскам биг-бэнда были добавлены новые — вокальные. Идея вокального октета, влившегося в большой оркестр (не без воспоминаний об аналогичной группе внутри оркестра Мишеля Леграна, приехавшего на Московский фестиваль 1957 года, и совсем недавние впечатления от ансамбля «Свингл сингерс», который Саульский слышал в Праге осенью 1965 года), была выигрышной, хотя и весьма сложной для воплощения. Прежде всего не было специфически «джазовых» певцов.

Природной музыкальности тут не хватало, требовались специфические навыки. И снова, в который уже раз — занятия с молодыми артистами.

Просуществовав до 1970 года, ВИО-66 был расформирован. Тогдашнее руководство Росконцерта, вначале горячо поддерживавшее идею «вокально-инструментального оркестра», остыло к ней. Тем более что в стране в это время утверждалась новая формула. Похожая, да не та: не ВИО, а ВИА.

Расставшись с коллективом, Саульский никогда уже больше не встанет за дирижерский пульт, разве что на собственных, авторских вечерах. Впрочем, к середине 70-х годов имя его уже чаще ассоциируется не с джазом, а с песней. Но такая вот деталь: садясь за инструмент, чтобы сочинять песни, Саульский всегда «разминается» на блюзовой сетке. Для него джазовая импровизация — своего рода музыкальная гимнастика. И как только подворачивается возможность, он пишет в джазовой манере. Так было несколько раз с театральной музыкой, скажем, со спектаклем «Вся королев-

ская рать» для Театра имени Ермоловой или пьесой «Крэмнегел» в Театре сатиры. Сам сюжет подсказывал применение джазовой стилистики, и Саульский в полную меру такой возможностью пользовался. Пишет он и отдельные композиции для московских коллективов. Для оркестра «Мелодия» — джаз-роковую пьесу «Диалоги». Для «Капеллы Дикси» — «В раздумье», интересный опыт использования в диксиленде классической пассакальи. Для группы «Аллегро» — большую композицию под названием «Предчувствие».

Эти несколько пьес Саульского прозвучали на «Московской осени» в рамках специального концерта эстрадной и джазовой музыки. На этом же фестивале впервые исполняется и его сюита «Джазовый калейдоскоп», сыгранная инструментальным ансамблем «Мелодия» под управлением Бориса Фрумкина. Первоначально автор хотел назвать свое произведение даже так: «Этот старый, добрый джаз», настолько очевидна в ней тяга к корням жанра, к его родниковым истокам. Оркестровка современна и в то же время словно насыщена любовными цитатами-напоминаниями о временах прекрасных старых биг-бэндов.

... Юрий Саульский, используя звукорежиссерский термин, — композитор «широкополосный». Но в контрапункте составляющих его творческую личность жанров важную, порой ведущую роль играет искусство джаза, для развития и пропаганды которого им сделано и делается очень многое.

### ЮРИЙ САУЛЬСКИЙ: «Я ЛЮБЛЮ МНОГОЕ В МУЗЫКЕ...» (Из интервью)

**Ю. Чугунов:** *Вы композитор, исполнитель, педагог, общественный деятель. Одинаковое ли удовлетворение приносят Вам эти виды деятельности?*

**Ю. Саульский:** Пожалуй, именно сочетание всего этого вместе и дает удовлетворение. Потому что в разные периоды своей жизни я то больше уделял внимания композиторской деятельности, то очень интенсивной дирижерской, но совмещающейся с композиторской. А общественная деятельность как бы сопровождала все время. В конечном итоге, мне кажется, все-таки главное — творчество.

**Ю. Ч.:** *Как менялись Ваши музыкальные вкусы и пристрастия в течение жизни и менялись ли они? Если да, то диктовалось ли это соображениями популярности или этот вопрос для Вас второстепенный?*

**Ю. С.:** Конечно, менялись. Я считал, что у каждого возраста есть свои пределы: пока человек молод, его вкусы меняются с большей быстротой. Когда же человек приходит к чему-то более определенному, если даже не совсем к своему стилю, хотя бы к своему пониманию, то, конечно, «смена кадров» становится более редкой. В молодости, я помню, даже ставил перед собой такую задачу: постепенно осваивать стили, предположим, от свинга к би-бопу. Да это и само по себе получалось (воспринималось очень органично), хотя би-боп в те времена был революционным стилем в джазе. В том числе и для меня...

И в дальнейшем чередование стилей в джазе воспринималось мной без напряжения. Пока в какой-то момент не заметил, что нахожусь в определенной стадии джазового развития — что-то для меня стало главным. И в этот момент, как я говорил, «кадры» стали мелькать реже, хотя чисто интеллектуально и вкусово я воспринимаю очень многое в музыке. Но если говорить обо мне не как о музыканте, а как о композиторе, то, конечно же, одно дело интерес к новым стилям и направлениям, а другое — как это отражается на собственном творчестве. И, пожалуй, это две разные сферы.

Соображениями популярности мое творчество не диктовалось ни в коей мере. Если говорить, впрочем, о песне, да и об остальной музыке, то как получалось, так и получалось. Я в такие моменты совершенно не думаю о какой-то публичной славе и так далее. Если что-то и становилось популярным, то совсем не потому, что я к этому очень стремился. Если популярность — следствие твоего искреннего творчества, то, естественно, это радует любого творческого человека. Существует момент тщеславия, творческого самолюбия. Оно естественно. Пускай успех будет следствием, а не причиной.

**Ю. Ч.:** *Ваше отношение к классике (и к современной камерно-симфонической музыке).*

**Ю. С.:** Для музыканта, который с детства учился игре на фортепиано, виолончели, воспитывался в консерватории, играл в симфоническом и духовом оркестрах на валторне — это основа основ. И с возрастом тяга к симфонической музыке возрастает. Например, мои симфонические партитуры — балетные, киномузыка — возникли как мостик, возможно, к тому, что я делал довольно давно, учась в консерватории. И сейчас я к этому вернулся, причем вплоть до алеаторики, сонористики, что использую в своей киномузыке.

Человек вообще не может сделать того, что в нем изначально не заложено. По восточной пословице: нельзя вылить из сосуда то, чего в нем никогда не было.

Естественно, как музыкант, я люблю многое в музыке, в искусстве. Наверное, всего знать невозможно, но я интересуюсь многим не только как композитор, но как музыкант и квалифицированный слушатель.

В детстве предпочтение отдавал русской музыке, поскольку воспитывался на ней. У нас дома бывали певцы и певицы, музицировали. С оперной музыкой познакомился рано. Что называется, не вылезал из Большого театра (где тетя была помрежем).

Потом была моя большая «перестройка», когда я стал обращаться к современной музыке. Она была очень непростой. Для меня постижение музыки Прокофьева, Шостаковича, которые сейчас стали классиками, во времена ранней молодости требовало большого напряжения.

Сейчас, например, для меня воплощением высочайшего мастерства, может быть, продолжателем лучших немецких классических традиций является Шнитке. Ему есть что сказать. Ведь дело не только в том, как делать, а что сказать, — тут и «что» и «как» важны.

Венскую школу я тоже очень люблю, а раньше ближе были романтики и русские классики.

Ну, конечно, Мусоргский просто какая-то глыба и одновременно своего рода мост к современности.

Стравинский — это тоже мое давнее увлечение. Как ни странно, на старости лет я и сам обратился к технологии, которую раньше знал, любил (имею в виду некоторые современные музыкальные системы). Несколькими запоздалая реакция в моем творчестве.

**Ю. Ч.:** *Ваши идеалы в музыке, подразделяете ли Вы ее на музыку разного сорта?*

**Ю. С.:** На музыку разного рода — да, но не по жанровому признаку. Сорт для меня только один: талантливо, профессионально, содержательно. Если под сортом подразумевать не жанр, а высоту творческого накала, профессионализм, то да.

Джаз с детства говорил мне очень много. Я удивлялся, почему на него гонения, так как видел в нем очень серьезное искусство, особенно в его высших проявлениях: возможность высказать драматические, даже трагические вещи, не говоря уж про лирику, юмор и так далее. Поэтому, конечно, пристрастия к джазу у меня существуют. Но для меня главное, что несет музыка. Для меня вполне естественна любовь к классике как к основе, так и к джазу, и вообще к любому виду музыки, лишь бы была талантлива. Как говорится, нет плохого жанра, кроме скучного.

**Ю. Ч.:** *Ваши отношение к поп-музыке. Каковы Ваши прогнозы относительно дальнейшего развития джаза и поп-музыки и возможности их взаимодействия?*

**Ю. С.:** Как бы ни были широки и всеобъемлющи наши вкусы и интересы, безусловно, и возраст и пристрастия сказываются. Все зависит от того, какая поп- или рок-музыка.

Поп-музыка для меня очень широкое понятие. Если говорить о современной поп-музыке, то есть очень много интереснейших явлений: Фредди Меркури, Стинг, Элтон Джон, например. Я не говорю о «Битлз». Это уже «общее место», но нельзя им не поклониться.

Когда появился рок, я насторожился, поскольку душой тесно был связан с классической и джазом. Единственное, что меня здесь раздражает, — это дилетантизм и отсутствие иногда даже и таланта — лишь бы понравиться большому числу слушателей, вернее, толпе.

Правда, в некоторых моих тембральных решениях в музыке к фильмам я использую некоторые возможности рока, инструментарий, например, электронные эффекты и так далее.

Говоря объективно, этот жанр музыки уже давно существует и узаконен. Единственное, что мне неприятно, — это то, что в практике нашего телевидения нет жесткого профессионального подхода именно в этом жанре. Если бы давали только высочайшие образцы, любители этой музыки скорее бы поняли, что в ней хорошо, а что плохо. Для себя я сразу отмечаю в такой музыке талантливое, интересное, с «лицом» необщим выражением», что меня как музыканта затрагивает. К сожалению, такой музыки не так много, но она есть.

По поводу взаимодействия с джазом. Рок-музыка начала плотно соприкасаться с ним со времен «Кровь, пот и слезы». Причем, мне кажется, тоннель прорывали джазовые музыканты — они заинтересовались рок-музыкой, что и привело к джаз-року, а затем и к «фьюжн», — Херби Хенкок, Чик Кория... Совсем другая высота. Это взаимодействие будет продолжаться и перспективы здесь, безусловно, есть. И то и другое жизнеспособно (рок и джаз), но одно более популярно, а другое более элитарно.

**Ю. Ч.:** *Ваши внемузыкальные увлечения. Или на них не хватает времени, как у большинства современных людей?*

**Ю. С.:** К сожалению, не хватает. Просто люблю природу, люблю живопись, как каждый нормальный человек. И литературу, конечно. Но основное время поглощает музыка.

**Ю. Ч.:** *Известно, что джаз изначально импровизационное искусство. В связи с этим какова, по-Вашему, роль джазового композитора и существует ли вообще такое понятие?*

**Ю. С.:** Безусловно, существует. И на эту тему не раз приходилось полемизировать. Кто такой Эллингтон, как ни композитор? Хорас Силвер? Конечно, композиторов гораздо меньше в джазе, потому что это во многом исполнительское искусство, но не только. «Зерно» — очень хорошая тема (если говорить даже только про тематический момент), уже дает грандиозный импульс для импровизаторов. Если же говорить о композиции, как о строительстве формы, то пожалуйте, мы на каждом шагу это встречаем. Возьмем Германа Лукьянова. Он играет в малых формах, инкрустируя своими импровизациями выстроенную композицию.

Я уже не говорю про биг-бэнд, где без композиции, аранжировки и формы музыка просто не может существовать. Но и не только в биг-бэнде. Поэтому и тематический материал, и строительство формы, то есть архитектура, архитектоника — все это есть. Другой вопрос, когда мы имеем «джемовый» вариант, где играют тему в начале и в конце, а в середине — импровизации. Джаз многообразен. В одном случае это чисто исполнительское искусство, хотя, повторяю, без тематического импульса не будет и хорошей импровизации. А вообще композиторский джаз, разумеется, существует. Гершвин, пускай не чисто джазовый композитор, но тематизм! А Телониус Монк, а

Чик Кория! Тут и современная алеаторика и двенадцатитоновая система. Это настоящая композиторская работа. Композитор и джаз — это совершенно совместимые понятия.

**Ю. Ч.:** *Проблемы жизни композитора и джазового музыканта у нас; сложности житейские; общество, человек — композитор.*

**Ю. С.:** Вопрос огромный, всеобъемлющий. Опять-таки, в какой период. В период, когда было гонение на джаз, все мы были изгоями. Мы это прекрасно знаем, просто не хочется говорить банальных вещей, как это было трудно и так далее. Сейчас все разрешено. Ничего не запрещено, но и ничего не поощряется. Ни морально, ни материально. Выживай и выплывай...

Вообще очень сложно вычленишь жизнь джазового музыканта из жизни музыканта в любом другом жанре. Но, правда, джазу трудней. Почему? Потому что симфоническая музыка в высоких образцах, с хорошими дирижерами и исполнителями набирает залы, вопреки существующему мнению, что на классику не ходят.

Рок и поп-музыка по популярности своей, конечно, выше благодаря демократичности, доступности, а джаз стал более элитарным, филармоничным. Что субъективно ему мешает... Тут можно сказать об интересе к культуре вообще, об остаточном принципе по отношению к культуре в материальном плане. Что касается всех музыкантов, и джазовых особенно, так как джаз находится как бы между популярной музыкой и классикой.

Своей привлекательности он не утратил благодаря импровизационности, но, с другой стороны, ушел от популярности, которая была у джаза в 30 — 40-е годы. А всякому некоммерческому искусству гораздо труднее выживать. Биг-бэнды вообще динозавры. Кстати, интерес к биг-бэндам в нашей стране подтвердился фестивалем военных биг-бэндов. Это удивительно! Кто-то из американцев даже сказал, что сейчас страна биг-бэндов — это Россия.

Но тем не менее все мы сейчас находимся в жутком положении: концертных площадок мало, аренда их дорога, ноты имеются в очень ограниченном количестве, авторское право разрушено.

**Ю. Ч.:** *Ваши ближайшие творческие планы. Зависят ли они от обстоятельств или от потребности души?*

**Ю. С.:** Я стараюсь, чтобы они зависели от потребности души, но обстоятельства иногда что-то меняют. Сейчас я готовлю много новых джазовых композиций для биг-бэнда. Кое-какие заготовки были раньше, есть и новые.

Несмотря на активную общественную деятельность, продолжаю писать. Только что закончил мюзикл «Крошка Цахес» по Гофману. Планов много: произведения для симфонического оркестра, песни. Был период абсолютно вакуумный: я считал, что новое время — новые песни, приспособливаться не хочу.

Но сейчас появилось несколько интересных для меня стихов, я опять сотрудничаю с Завальнюком, с Дубровиным. Но все-таки в настоящее время меня больше интересует джаз. Не только как человека, который организует фестивали, но и как композитора. В этом плане у меня много идей...

*Беседовал ЮРИЙ ЧУГУНОВ*

**НИКОЛАЙ КАПУСТИН\*:**  
**«КОМПОЗИЦИЕЙ ЗАНИМАЮСЬ С ДЕТСТВА»**

Моя специальность — исполнительство. По консерваторскому диплому я пианист, исполнитель. У меня записано три сольные пластинки, компакт-диск. Композицией занимаюсь с детства, то есть всю жизнь.

Сделал также громадное количество аранжировок: всегда находил в этом определенный интерес — ведь это тоже композиторская работа, когда дается 16 тактов и надо написать законченную композицию.

С юного возраста решил объединять джаз и классику (точнее, академическую музыку) и до сих пор этим занимаюсь. Это трудный путь — музыканты часто с неодобрением относятся к третьему течению. Вкусы менялись: лет до двадцати был сторонником всяческого авангарда, потом понял, что это не мое: у меня другое воспитание — на русской классической школе. Русский авангард, правда, тоже был, но он был нам неизвестен.

Рок-музыка для меня — музыка второго сорта. Но не только. Вокальная музыка для меня тоже не первого сорта (не вся, конечно) — я инструменталист. Есть и среди классиков нелюбимые композиторы: Брамс, Шуман, Метнер, Брукнер. Они великие мастера, но по духу не мои. Вообще равнодушен к русской музыке.

Поп-музыка агрессивна по отношению к джазу, но пользуется его завоеваниями. Если к року отношусь плохо, то к поп-музыке лучше — она более гуманна. А какая, к примеру, аранжировка в аккомпанементе к песням Синатры — ее одну можно слушать с наслаждением.

Последние годы вообще для меня кошмар, так как музыка больше не нужна. До 91-го года все шло прекрасно — министерства, издательства, пластинки — везде покупали мою музыку. Сейчас все резко изменилось. Даже ноты перестали издаваться. Жить стало в десять раз хуже, по моим подсчетам. Но музыку тем не менее я продолжаю писать.

**Аркадий Петров**

**АНАТОЛИЙ КРОЛЛ — ДИРИЖЕР, КОМПОЗИТОР, НАСТАВНИК**

Все знаменитые джаз-оркестры узнаются по нескольким тактам. По колориту, по манере музыкальной речи. Одной сыгранности музыкантов тут мало. Дело не в том, чтобы тщательно выучить партитуру, надо еще добиться от исполнителей внутреннего единства, преданности общей музыкальной идее, зажечь их. А это дается не сразу. Большие оркестры, как правило, строятся неспешно. Полвека творчества великого Эллингтона — это полвека работы с оркестром, состав которого менялся мало.

Одним из ведущих биг-бэндов российского джаза долгие годы был Московский концертный оркестр («Современник»), возглавляемый Анатолием Кроллом. Кролл играет на рояле, контрабасе, ударных. Как пианист он мог бы возглавить небольшой джазовый состав. Но он выбрал иную участь. Его инструментом стал оркестр. Флейты, трубы, саксофоны, барабаны — вот его мрамор, его гипс, его холст и краски. Партитуры Кролла тоже узнаешь по нескольким тактам, его почерк глубоко индивидуален.

---

\* Капустин Н.П. — пианист-виртуоз, композитор, аранжировщик, работавший в лучших музыкальных коллективах страны. Имеет несколько авторских пластинок и компакт-дисков. (Прим. сост.)



В 1959 году, шестнадцать лет от роду Анатолий закончил Челябинское музыкальное училище. Он уже руководил тогда студенческим эстрадным ансамблем и играл, как правило, цфасмановский репертуар, сочиняя вдобавок, на манер того же Цфасмана, фантазии и попури на темы известных в те годы советских песен. А еще через год его приглашают работать дирижером эстрадного оркестра в Ташкент. Это был биг-бэнд полного состава плюс струнные и «национальная группа», в которую входили тар, чанг и узбекские народные духовые. С оркестром выступали Эльмира Уразбаева, Батыр Закиров и его брат Науфаль Закиров, а также другие певцы.

В оркестре Кролл обнаружил нескольких способных музыкантов, тяготевших к джазовой импровизации. Впрочем, они скорее сочувствовали джазу, были его горячими сторонниками, чем профессиональными джазистами. И тут проявляется педагогический дар совсем молодого тогда Кролла: он решает «довести» этих ребят до нужного ему более высокого уровня, а потому начинает заниматься с ними в свободное от репетиций и концертов время.

Параллельно Кролл много работает с оркестром. Его имя становится известным: уже в конце 1962 года он получает сразу несколько предложений — из Минска, Вильнюса, Москвы и Тулы. Тульская филармония привлекает его своей творческой атмосферой. Ее директор А. Михайловский прекрасно разбирался в музыке и готов был поддержать любое интересное начинание. Эстрадный ансамбль, с которым Кролла пригласили работать, оказался слабеньким, и тогда он предложил собрать большой оркестр, который серьезно занимался бы современной эстрадой и джазом. «Я приготовил себя к сложному разговору, — вспоминал потом Кролл, — ведь для областной филармонии это почти неподъемная задача. Но неожиданно сразу же получил положительный ответ. Михайловский поверил в мою затею...»

Так появился Тульский (или «Приокский») эстрадный оркестр, один из знаменитых «бэндов» 60-х годов, грозный соперник оркестров Вайнштейна, Людвиковского и Лундстрема; оркестр, ставший, с легкой руки Кролла, чем-то вроде джазовой школы для игравших в нем музыкантов.

В качестве учебного материала Кролл пользовался партитурами джазовой классики — Каунта Бейси, Вуди Германа. Правда, вскоре появились и свои сочинения, например большая фантазия на тему старой эстрадной песенки «Рио-Рита». Эта мелодия звучала сначала как фокстрот 20-х годов, потом «a la Бэйси», далее — в стиле «прогрессив». В сущности, это была попытка втиснуть в рамки одной пьесы этапы истории джаза, то, к чему Кролл вернулся через пятнадцать лет в своей «Антологии биг-бэнда». Потом возникли и другие композиции. Кролл сам активно писал и поощрял к сочинению своих музыкантов.

В Туле Кролл проработал до 1971 года. Через его оркестр прошли десятки музыкантов. Поработать у Кролла означало пройти джазовую академию.

Его давно уже приглашали в Москву. В конце концов он дал согласие. Правда, коллектив, который ему предстояло возглавить, никак нельзя было назвать ни джазовым, ни высокопрофессиональным. Это был оркестр Росконцерта «Современник», то, что осталось от биг-бэнда Эдди Рознера.

Для Кролла начинается период, в основном связанный с популярной музыкой. Он вырабатывает манеру, сочетающую эстраду и джаз («поп-джаз»). Музыкальный язык этих пьес был ограничен требованиями концерта — ревью молодых эстрадных певцов, прослоенное изящными инструментальными миниатюрами. Такой период был неизбежен. Надо было создать коллективу имя, завоевать доверие широкой аудитории. Конечно, Кролл мечтал о джазе. Но спешить было нельзя. Опыт подсказывал, что для джазовой программы необходима особая подача, определенная режиссура, некая новая сценическая формула.

У него зреет мысль о создании специальной концертной программы (на отделение, в перспективе — на целый вечер), посвященной джазовому вокалу. Основными исполнителями в таком шоу должны были стать Долина и молодой певец и танцор Вейланд Родд. Выбор был точным: Долина оказалась темпераментной, раскованной артисткой, Родд пел мягко, с огромным чувством ритма, чудесно танцевал чарльстоны и фокстроты. Вот с ними Кролл и подготовил «Антологию джазового вокала». Впервые она была показана именно на джазовом фестивале (Москва, май 1980 года). Успех был таким, что Кролл сразу перевел ее из экстраординарной в ведущую, каждодневную. Оказалось, что джазовая песня интересует далеко не одних коллекционеров старых пластинок. В сущности, сам того не ожидая, Кролл точно попал во все крепнущую волну увлечения стилем «ретро»...

По следам этой, первой сценической композиции родилась и вторая — также антология, но теперь уже большого джаз-оркестра — «Антология биг-бэнда».

«Современник» (в 80-е годы — «Московский концертный оркестр») постоянно участвует в музыкальных фестивалях и смотрах, в эстрадных и джазовых программах. Исполняет музыку Н. Минха, А. Мажукова, И. Бриля, Л. Чижики. Большим успехом для «Современника» стало участие в фильме режиссера Карена Шахназарова «Мы из джаза» (1983).

Оркестры не создаются одним росчерком пера. Их кропотливо, бережно, по кирпичику строят. Вот таким терпеливым прилежным зодчим большого оркестра и является Анатолий Кролл. Дирижер, композитор, наставник.

Михаил Ковалевский

## ЮРИЙ ЧУГУНОВ

Известный композитор, джазовый теоретик, педагог, дирижер, саксофонист, общественный деятель, он не обременен звонкими титулами, но если вы спросите джазовых музыкантов в любом городе нашей страны, знакомо ли им это имя, то непременно услышите утвердительный ответ. И это закономерно, так как уже более 20 лет несколько поколений джазовых музыкантов России изучают гармонию по его учебнику «Гармония в джазе».

Юрий Николаевич широко известен и как автор множества разнообразных инструментальных, вокальных и оркестровых произведений. Именно в этом кроется секрет его популярности.

Юрий Николаевич Чугунов родился в Москве в 1938 году. Его отец был музыкантом-универсалом (композитор, теоретик, дирижер, виолончелист). Родители отдали Юру в детскую музыкальную школу, где он начал свое музыкальное образование в классе фортепиано. Однако натура ребенка не выдержала скучных занятий, и ко всеобщему разочарованию Юра категорически отказался заниматься музыкой.

Через несколько лет, впервые услышав чарующие звуки саксофона, Юра понял, что это инструмент его мечты. Однако в сталинскую эпоху саксофон считался чужеродным инструментом, на котором могут играть только «безродные космополиты», а не московские пионеры. Тогда по совету знакомых музыкантов Юра вторично поступает в ДМШ в класс гобоя. Этот инструмент по аппликатуре наиболее близок к саксофону. Занятия шли успешно, и в 1957 году Ю. Чугунов поступает на духовой отдел музыкального училища при Московской консерватории.

И тут на него обрушилась неодолимая страсть — сочинять музыку. Осуществилась мечта его детства — Юра купил себе огромный старый саксофон-баритон. Те-

перь все свое свободное время он наслаждался импровизациями на саксофоне, подражая игре знаменитого американского баритониста Д. Малигана и сочиняя джазовые темы.

В 1960 году в Москве, на Раушской набережной начал работать джазовый клуб. Это стало эпохальным событием для московских джазовых музыкантов, появилась возможность регулярно репетировать, проводить концерты и фестивали. Юрий Чугунов стал одним из самых активных участников джаз-клуба. Его оригинальный ансамбль (Ю. Чугунов — баритон-сакс., С. Березин — альт-сакс., Н. Брызгунов — труба, Б. Рукинглуз — тромбон) звучал на многих концертах. Репертуар ансамбля состоял из традиционных джазовых тем в аранжировке Ю. Чугунова и его авторских пьес. В джаз-клубе судьба свела его с альт-саксофонистом, архитектором и художником Алексеем Козловым, который оказал на Ю. Чугунова большое творческое влияние.

В 1965 году Ю. Чугунов принимает участие в первом Всесоюзном джазовом фестивале в Москве, где его пьесы «Вальс» и «Теперь я спокоен» были отмечены специальным дипломом.

В 1966 году известный композитор и дирижер Ю. С. Саульский создает в Москве экспериментальный джазовый оркестр с большой вокальной группой «ВЮ-66», куда приглашает работать лучших молодых джазовых музыкантов страны и, конечно, Ю. Чугунова.

Знакомство с Саульским в значительной степени помогло развитию композиторского творчества Чугунова. В лице Ю. С. Саульского он приобрел опытного, образованного, доброжелательного друга и учителя. Ю. Чугунов много аранжирует для «ВЮ-66», создает собственные, все более зрелые оригинальные произведения. Известный американский джазовед В. Канонер, будучи почетным гостем III Всесоюзного джазового фестиваля «Джаз-67», высоко оценил оркестровую сюиту Ю. Чугунова «Путешествие по джазовым ритмам».

Казалось бы, все складывалось самым наилучшим образом. К тридцати годам Ю. Чугунов получил всеобщее признание как саксофонист, дирижер, аранжировщик и композитор, однако тщательная самооценка и высочайшая профессиональная требовательность приводят его к выводу о необходимости получения систематических и фундаментальных теоретических знаний.

Юрий Николаевич усиленно готовится для поступления на композиторское отделение Московской консерватории, но не проходит по конкурсу. Тогда ему на помощь приходят друзья, молодые композиторы А. К. Вустин и Б. И. Тобис, которые бескорыстно делятся с ним своими знаниями, композиторским опытом, поддерживают его морально. В этот период Чугунов создает «Сонату для фортепиано», «Сонату для скрипки и фортепиано», «Квintет духовых», «Балладу для трубы с оркестром» и множество миниатюр.

В 1971 году Ю. Чугунов поступает на композиторское отделение Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных в класс народного артиста СССР, профессора А. И. Хачатуряна. За годы учебы в ГМПИ им. Гнесиных Юрий Николаевич создает ряд масштабных произведений «Симфонию в трех частях», кантату «Памяти Пабло Неруды», «Концертино для кларнета», «Вариации для трубы и фортепиано», «Квартет для струнных инструментов», увертюру «Памяти Джорджа Гершвина».

Учась в институте, Ю. Чугунов руководит любительским биг-бэндом в ДК «Сетунь», который участвует в концертах и конкурсах с неизменным успехом.

В этот же период в джазовой студии ДК «Москворечье» Чугунов организовал экспериментальный джазовый вокальный ансамбль, для которого создал множество оригинальных произведений и аранжировок джазовых вокальных «вечнозеленых»

тем. Кстати, именно в этом ансамбле сделала первые профессиональные шаги ныне известная джазовая певица Ирина Отиева.

В 1974 году в Москве, в музыкальном училище им. Гнесиных открылось отделение «Музыкальное искусство эстрады», куда Ю. Н. Чугунов был приглашен в качестве преподавателя джазовой гармонии, аранжировки и дирижера биг-бэнда.

В 1981 году Ю. Н. Чугунов был принят в Союз композиторов. Это событие придало ему новый импульс творческой энергии, которая материализовалась в его новых работах: сборниках «Эстрадные оркестры и ансамбли», «Джазовые пьесы для фортепиано», в которых музыкант представлен в различных ипостасях (составитель, автор вступительных статей и автор ряда пьес).

Он начинает регулярно сотрудничать с эстрадно-симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением Ю. В. Силантьева, для которого создает оригинальный стиль инструментальных пьес. Сотрудничество с этим оркестром продолжается и после смерти Силантьева, когда оркестр возглавил А. Петухов, а затем М. М. Кажлаев. И в авторский компакт-диск, который вышел в 1997 году, вошли наряду с песнями и девять пьес для этого оркестра (дирижер — Виктор Петров). А камерную джазовую музыку Ю. Чугунова охотно исполняют и включают в свои пластинки: Алексей Козлов («Болеро»), Игорь Бриль, Александр Осейчук, Даниил Крамер («Сюита настроений»), Анатолий Кролл («Джазовые портреты»).

В середине 80-х годов Ю. Н. Чугунов активно обращается к вокальному камерно-джазовому жанру. Он пишет несколько циклов замечательных песен на стихи известных поэтов.

Увлечение поэзией постепенно переросло в непреодолимую тягу к самостоятельному литературному творчеству, которая воплотилась в эссе «Начало», документальной повести «По Москве пешком и на велосипеде», множестве стихов.

В 1987 году издательство «Музыка» публикует «темник», составленный Ю. Н. Чугуновым и Ю. С. Саульским «Мелодии советского джаза», который включает в себя краткую историю отечественного джаза и более 100 джазовых тем.

В конце 80-х годов издательство «Советский композитор» публикует авторские сборники Ю. Н. Чугунова «Джазовые произведения для саксофона и фортепиано», «Джазовые произведения для фортепиано» и ряд его инструментальных пьес.

В последнее время его творческие интересы все чаще обращаются к камерной и симфонической музыке, он сотрудничает с оркестром Большого театра и симфоническим оркестром под управлением Вероники Дударовой. За последние годы им созданы: Симфония «В городе звоны», Симфониетта, цикл «24 прелюдии для фортепиано», Вторая и Третья фортепианные сонаты и др. В 1997 году вышел авторский компакт-диск и новое учебное пособие «Эволюция гармонического языка джаза».

Мы беседуем с Чугуновым в его маленькой квартире в старом московском доме. На пианино стоит портрет его любимого композитора А. Н. Скрябина. Крепкие самодельные полки от пола до потолка наполнены нотами, книгами, альбомами, грампластинками, кассетами. На стенах висят картины и портреты, написанные Юрием Николаевичем.

А еще в его рабочем кабинете живут — старинная фисгармония, саксофон, труба (его новое увлечение), велосипед, гантели, штанга. На рабочем столе лежат новые партитуры, стихи, проза, на мольберте набросок — портрет его жены.

Работа над созданием самого себя и своего Имени — продолжается.

Бог в помощь!

Посещая джазовые концерты, «джемсешенс», многие и не задумываются: а что играют музыканты? Важно — кто играет и как. В мире джаза фигура композитора всегда как бы за занавесом. А ведь джазовую композицию создают не только трубачи и пианисты. Она пишется профессиональным композитором. Наш собеседник — композитор и педагог Юрий Чугунов.

*«Молодежная эстрада»: Юрий Николаевич, в музыкальных кругах Вы известны как автор единственного у нас в стране учебника «Гармония в джазе». Вы преподаете джазовую инструментовку и гармонию в Российской Академии музыки им. Гнесиных, а также являетесь педагогом Университета культуры. И в то же время Вы — композитор. Одинаковое ли удовлетворение приносит Вам преподавательская деятельность и композиторский труд?*

**Ю. Чугунов:** Да, действительно, у многих музыкантов, особенно у студентов эстрадных отделений, мое имя ассоциируется с вышеупомянутым учебником, и мало кто знает, что я композитор. Это, впрочем, и не удивительно — я не пишу популярных песен. В данной ситуации утешает лишь то, что даже члены одного творческого союза (композиторов) большей частью пребывают в счастливом неведении о творчестве своих коллег. Конечно же, педагогика — это работа, служба, а композиторство — моя жизнь. Если бы я мог зарабатывать на жизнь композиторским трудом, то, наверное, оставил бы педагогику. Я думаю, многие композиторы находятся в таком же положении, т. е. имеют постоянное место работы (не обязательно музыкальное училище или институт) — творчество не всегда кормит. Я уверен, большинство композиторов, если бы они в состоянии были прожить композиторским трудом, бросили бы работу.

Правда, среди композиторов есть педагоги по призванию. Я себя к таковым не отношу. Впрочем, если бы из моей жизни ушла преподавательская деятельность, мне бы, наверное, ее не доставало — привычка. Общение с молодежью необходимо, иначе можно отстать от жизни, превратиться в консерватора.

А в джазе с его динамичным развитием это особенно заметно: чуть зазевался, возник новый стиль, появились новые корифеи. И наконец, есть среди студентов талантливые творческие люди, с которыми приятно иметь дело. Со многими из них я подружился. Общение наше было полезно, надеюсь, для обеих сторон.

*«М. Э.»: Вас традиционно считают джазменом. Вы начинали как саксофонист в славные 60-е годы, участвовали в джаз-фестивалях, работали в биг-бэндах, сами руководили оркестрами. Как изменились с тех пор Ваши вкусы и музыкальные привязанности, не изменили ли Вы джазу, Ваше отношение к классике. Если Ваши вкусы менялись, то диктовались ли они соображениями популярности или этот вопрос для Вас второстепенный?*

**Ю. Ч.:** Классическая музыка сопровождала меня с детства. Мой отец был профессиональным музыкантом, прекрасно играл на рояле, виолончели, на струнных инструментах. И меня стал рано учить музыке, за что я ему очень благодарен. Несмотря на мою нерадивость, базис был все же заложен: я рано научился читать с листа и с детства переиграл большое количество музыки из богатой нотной библиотеки отца. Джаз вошел в мою жизнь лет с шестнадцати, и я остаюсь ему верен по сей день. Но джаз меняется, и я меняюсь вместе с ним.

Джаз и классика сплелись в моей жизни, если можно так выразиться, в контрапункте, и этот бесконечный контрапункт звучит до сих пор. Иногда тему ведет джаз, иногда ее подхватывает классика (имею в виду, разумеется, и современную камерно-симфоническую музыку). Это сказалось и на моем творчестве: работая над джазовой композицией, всегда ощущаю за спиной этот «классический груз». Создавая сочинение в академической традиции, никуда не могу деться от джаза: то начинаю свинговать, то гармония подозрительно джазовая проявится... Впрочем, основная масса мо-

их сочинений представляет собой именно сплав джаза и академической музыки — то, что называют «третьим течением». Вообще же блюстителей чистоты жанра не всегда понимаю. Куда в таком случае девать массу превосходной музыки Айвза, Гершвина, Бернштейна, Коплэнда, А. Веббера?..

В вопросе о популярности всегда был идеалистом: думал, что если писать хорошую музыку, то она и будет популярной. Когда дошло, что это далеко не всегда так... не перестал им быть. Хочу писать не для толпы, а для понимающих. Так что проблема дешевой популярности меня не волнует.

**«М. Э.»:** *Кто Вы — «лирик» или «физик»? Вопрос о концептуальной нагруженности своего творчества.*

**Ю. Ч.:** Безусловно, лирик. В музыке прежде всего ценю импульс, интуицию, чувство. В конце концов, построение формы тоже чувство — «чувство формы». Расчет в музыке необходим, но он, по-моему, должен быть вторичным, — направлять, организовывать эти импульсы. Часто досконально рассчитанное произведение (например, выполненное в серийной технике) прикрывает композиторскую беспомощность. О концептуальности пусть рассуждают музыковеды — это их хлеб.

**«М. Э.»:** *Ваши идеалы в музыке и подразделяете ли Вы ее на музыку разного сорта?*

**Ю. Ч.:** Традиционный вопрос и, наверное, традиционный ответ. Не буду оригинальным, сказав, что есть музыка плохая и хорошая, талантливая и бездарная. Кстати, может быть грубая и талантливая и с потугами на изысканность, но пошлая, то есть плохая, и наоборот. Современную поп-музыку не люблю. Идеалы? Музыка должна возвышать, уносить в запредельность, приоткрывать краешек завесы неведомого. Такие задачи, конечно, доступны великой музыке — классике (в широком смысле слова).

У легкой музыки более простые задачи: греть душу, дарить радость, поднимать настроение. Вот этого-то современная попса лишена, кроме физиологического отупляющего «завода». Она зачастую ничего не предлагает. Но ведь бывают исключения, когда гений прикасается к чему-либо, то поднимает до своего уровня, — примеров полно: от Моцарта до Шостаковича...

**«М. Э.»:** *Развитие джаза привело к появлению так называемой поп-музыки, которая сегодня приобрела самостоятельное значение. Ваше отношение к поп-музыке и каковы Ваши прогнозы относительно дальнейшего развития джаза и поп-музыки, их дальнейшего взаимодействия.*

**Ю. Ч.:** Сначала попробую ответить на вторую часть вопроса. Пути джаза и поп-музыки стали быстро расходиться с появлением рока, даже раньше, с появлением модерн-джаза. Это начало 40-х годов. Джаз все больше становился элитарным, поп-музыка завоевывала все большую молодежную аудиторию. Это два разных вида музыки, а когда-то они были почти неразделимы — Армстронг, Гленн Миллер, Элла Фицджералд, Бенни Гудмен, Каунт Бейси...

Поп-музыка, грубо говоря, возместила недостатки элитарного джаза. Когда под джаз стало невозможно танцевать, появилась поп-музыка. «Попса» — это возрастное, она рассчитана на «нижние» энергетические центры человека. Подростки легко включаются в этот поток (особенно если эстетически неразвиты), так как в период сексуального созревания они, естественно, резонируют с этими энергиями.

Чтобы переключить подростков на серьезную музыку, нужно музыкальное (и не только музыкальное) воспитание. Музыка, которая затрагивает сердце, — это уже мостик к духовности. Такие исключения в молодежной среде есть. Я как педагог это наблюдаю. Одни слушают джаз и классику, выбирают соответствующие инструменты, другие ничего знать не хотят, кроме Майкла Джексона. Некоторые переходят этот

рубеж, взрослея, но многое зависит от нашей помощи (квалифицированная, ненавязчивая педагогика).

*«М. Э.»: Ваши внемузыкальные увлечения?*

**Ю. Ч.:** Всю жизнь стремился к тому, чтобы оставалось свободное время на вещи, которые нравятся. Во первых, на саму музыку. Кроме нее в настоящее время пишу картины маслом (детское увлечение, забытое на долгие десятилетия). Лет десять назад увлекся стихами и прозой (до сих пор пишу рассказы-воспоминания). Люблю велосипед.

*«М. Э.»: Какова, по-Вашему, роль джазового композитора и возможно ли вообще такое понятие в таком сугубо импровизационном роде музыки, как джаз?*

**Ю. Ч.:** Хороший вопрос. Действительно, импровизационность джаза — его сила и его слабость. Поэтому джазу вроде бы и композиторы не нужны: есть великие мастера импровизации. Сыграли мотив популярной песенки в соответствующей обработке вначале и — пошло-поехало: на гармонию темы десятки квадратов импровизаций. К примеру, если джазовая пьеса длится пятнадцать минут, тема звучит две-три минуты, остальное — импровизация.

Поэтому понятие «джазовый композитор» сравнительно новое. Раньше джазовая пьеса создавалась в результате коллективного творчества. Даже в оркестре великого Дюка Эллингтона существовала такая практика. Но сейчас времена изменились. Существует большое количество именно джазовых композиций, особенно для больших оркестров, да и для малых ансамблей («комбо») роль композитора возросла. Это образованные музыканты, искушенные во всех премудростях современной музыки. Вспомним хотя бы Чика Кория! Но, естественно, близкие к джазу композиторы пишут и другую музыку — кто для кино, кто для симфоджаза. *А вообще, в джазе понятие «композитор» и «исполнитель» — почти всегда синонимы.*

*«М. Э.»: Проблемы жизни композитора у нас. Сложности житейские, общество, человек, композитор...*

**Ю. Ч.:** На это я частично ответил в начале. Если бы мог жить композиторским трудом, только им бы и занимался. Если бы я задавался вопросом: кому нужна моя музыка, кто ее купит, где выгодно продать? — надо было бы бросать это дело.

Есть композиторы, постоянно пишущие по заказу (театр, кино, эстрада, цирк, даже симфонии). Я не знаю, какой это процент. Наверное, большой. А есть, пишущие по «внутреннему заказу»: по потребности. А удастся ли продать — вопрос второй.

У первой категории композиторов может быть счастливое сочетание внешнего и внутреннего заказа.

Я принадлежу ко второй категории. Писать музыку — моя потребность. Я знаю, многим она нравится. И это говорит мне о том, что я буду продолжать этим заниматься, пока рождаются в голове музыкальные идеи. Если бы произведения российских композиторов охранялись авторским правом, как во всем мире, многие житейские проблемы были бы сняты. Что-то в этом направлении уже начали делать. Дай-то Бог. А в остальном те же проблемы, что и у всех. Всем сейчас трудно, кто не замешан в теневой экономике. Но я счастлив, что дожил до этого времени — до «великого перелома» в сознании нашего народа и в жизни. Несколько лет назад мы бы не поверили, что это возможно, что мы начнем прозревать. Так что я уверен, что в скором времени появится спрос на другую музыку (она есть и сейчас, но пока она мало кому нужна) — не роботов, а людей.

## «ОРКЕСТР ПРИЕХАЛ!»

*(Игорь Бриль и его ансамбль)*

Его группа всегда входила в число наиболее популярных отечественных джазовых составов. Концерты, гастролы, пластинки, участие в престижных фестивалях. В декабре 1989 года, например, квартет Бриля выступал в Калифорнии. Были свои собственные концерты, а были и совместные выступления с такими гигантами, как тенорист Джо Хендерсон и вибрафонист Бобби Хатчерсон... Во время гастролей по Италии Бриль подружился с миланским гитаристом Тамазо Ламой, пригласил его на Московский фестиваль. Молодой итальянец приехал в Россию, удачно играл с «командой» Бриля. Игорь и его музыканты вообще весьма контактные, легки на подъем. И это их свойство — в первую очередь человеческое. Бриль не прячется в раковину индивидуализма. Он всегда открыт. И внутренне свободен.

Джазист, импровизатор — а образование получил академическое. Этот «академизм» легко ощутим. Отдавая должное принятой в джазе «ударности», акцентированности фразировки, Бриль в своем пианизме... именно пианистичен. Он играет на рояле по фортепианным законам, глубоко чувствуя душу этого инструмента. Бриль — мастер легкого, нежного туше, нюансов и полутонов: образцами для подражания тут были не только пианисты джаза, но и Софроницкий, Вальтер Гизекинг, Робер Казадесюс. В Институте имени Гнесиных Игорь учился в классе профессора Теодора Гутмана. А сейчас он и сам профессор этого института. Преподает на эстрадно-джазовом факультете. И, занимаясь со студентами, учит их играть джаз, используя весь арсенал так называемых классических средств, учит тому, что звук должен быть протяжным, что акустический рояль — это тембровое безбрежье, что с ним никогда не сравнится самая лучшая электронная клавиатура, которую, впрочем, тоже необходимо знать.

Бриль — это еще один представитель «второй волны», возникшей в советском джазе к началу 60-х годов и давшей такие имена, как Громин, Кузнецов, Сакун, Буланов, Егоров, Сермакашев, Товмасян... Почти все они были студентами технических вузов («поколение джазовых инженеров»). Бриль был в этой среде одним из немногих исключений. В 1965 году на Московском джаз-фестивале его трио (с молодыми тогда басистом Алексеем Исплатовским и ударником Владимиром Журавским) неожиданно «вырвалось вперед». Позже «Мелодия» выпустила серию дисков «Джаз-65», записанных, правда, на студии, но с тем же самым фестивальным материалом. Трио Бриля представлено в ней сразу тремя композициями.

В следующем, 1966 году басиста Исплатовского заменяет Владимир Смоляницкий, а трио становится ритм-секцией оркестра «ВИО-66», только что созданного Юрием Саульским. Оркестр носил экспериментальный характер; в нем был вокальный октет, звучавший как необычная краска, как дополнительная оркестровая группа. Предполагалось, что репертуар будет чисто джазовым, поэтому Саульскому важно было иметь в своем составе крепких исполнителей. Трио Бриля оказалось тем ядром, той необходимой песчинкой, вокруг которой при благоприятных условиях могла нарасти жемчужина. И действительно, вскоре в составе «ВИО» появились саксофонисты Козлов, Чугунов и Ткалич, трубачи Гордеев и Широков; в первые два года работы оркестр имел преимущественно джазовую окраску, причем основой, создающей базу для целого, было именно трио.

Саульский поддерживал в оркестре любую инициативу молодых музыкантов. Так, в программу была включена пьеса Козлова и Бриля «Черное и голубое». В 1967 году она прозвучала на фестивале «Джаз-67» и вышла на пластинке «Мелодии». «Черное»



(1-я часть композиции) было придумано Козловым, «Голубое» (2-я часть) — Брилем. На этом же фестивале были исполнены и три части из сюиты Юрия Чугунова «Путешествие по джазовым ритмам», которые также вошли в фестивальную пластинку.

... Трио проработало в оркестре Саульского свыше двух лет. Бриль многому научился здесь. Постиг азы работы с широкой аудиторией (так называемой «кассовой публикой»), почувствовал вкус игры с большим оркестром, стал писать собственные композиции, работать над партитурами, продумывать форму...

1968 год. Трудный для Бриля. Внутренний кризис. По словам пианиста, он ощутил нараставшее состояние пустоты: неиссякаемый, казалось бы, запас музыкальных идей вдруг оказался израсходованным. Действительно, у молодого пианиста многое держалось на «приеме», на определенных стереотипах, заимствованных от таких виртуозов джазового рояля, как Питерсон, Гарнер, Уинтон Келли, Ред Гарланд, Билл Эванс. Но на приемах, эффектах, как умело ни комбинируй их, долго не продержишься. Бриль почувствовал, что начинает повторяться.

Все-таки он находит выход.

Во-первых, перестает слушать то, что слушал прежде. Пробует разорвать с мейнстримовским пианизмом. Ведь стать вторым Питерсоном все равно было невозможно. Совершенно, в общем, случайно Бриль открывает для себя музыканта, который подсказал ему иные решения, даже иной тип джазового мышления: пианиста Денни Зейдлина, человека, игравшего странную, совсем не виртуозную, чаще всего мрачную и отрешенную музыку, музыку глубоких философских размышлений. Бриль почувствовал здесь свое, близкое и нужное.

В эти же месяцы Бриль сближается с Германом Лукьяновым, также искавшим родственных по духу музыкантов. В течение трех-четырех лет они участвуют во многих совместных концертах и записях, играют в квинтете, секстете, септете. Но наивысшие достижения — в трио (с барабанщиком Михаилом Кудряшовым) и в дуэтах — флюгельгорн плюс рояль либо два рояля.

Среди наиболее удачных записей трио — «Loverman» («Любимый») Рамиреса, лукьяновская «Серенада», парафраз на тему песни «Когда душа поет». Музыка преимущественно лирико-мечтательная, прозрачная, но со своеобразным подтекстом, угадываемым вторым планом, — скорбно-драматическим, тревожным...

Лучшей дуэтной записью, сделанной в тот период — приблизительно 1969 — 1971 годы, — стала совместная импровизация на тему Лукьянова «Равновесие». Равновесие, действительно, получилось.

Выступая в разнообразных лукьяновских формулах (кстати, секстет 1970 года записал и посвященную Брилю композицию Лукьянова «Играй, Игорь»), Бриль не забывает и собственный ансамбль, хотя в сравнении с прошлым уделяет ему относительно меньше внимания. Выступает с трио на фестивалях в Болгарии, ГДР, на Кубе (откуда привозит целую тетрадь кубинских мелодий). В 1974 году представляет российский джаз на фестивале «Джаз-джембори» в Варшаве; третья программа Польского радио записывает в свой фонд несколько пьес — его собственную «Балладу», пьесу «Твои глаза» Уно Найссоо, боса-нову «Minha Saudade», импровизацию на тему русской народной песни «Как у нас да во садику»...

Работает он и над собственными сочинениями. Делает множество вариантов пьесы «Таинства» — один краткий, другой обширный, с афро-кубинской перкуссией. Пьеса возникла под впечатлением от музыки кубинского карнавала (воспоминания о поездке 1971 года) и только что услышанной пластинки Дэвиса «Bitches brew» («Сучье варево»).

1974 год. В связи с «тридцатилетием Народной Польши» на ВДНХ — юбилейная выставка. Тут же, на открытой эстраде — концертная программа, в которой принима-

ет участие выдающийся джазовый пианист Адам Макович. Они с Брилем чем-то друг на друга похожи, оба музыканты мечтательно-романтического склада, люди приблизительно одного возраста...

Запись их дуэта, получившая название «Джазовые диалоги», появилась на страницах звукового журнала «Кругозор»...

И все-таки Бриль стремится в эти годы к более массивным, оркестральным звучаниям.

В 1975 году он окончательно отказывается от формулы трио; на Международный фестиваль в Белграде едет уже с секстетом, включившим три духовых инструмента (Александр Осейчук и Александр Пишиков — саксофоны, Аркадий Шабашов — тромбон). Состав в какой-то мере случайный, собранный на одну поездку. Однако найденное звучание, форма композиции в дальнейшем остаются. А вскоре Бриль собирает похожий по составу ансамбль из своих учеников по джазовой студии Дворца культуры «Москворечье» (он вел там классы фортепиано и джазовой гармонии).

Формула секстета таила в себе и определенные сложности. Если любой состав меньших размеров (по квинтет включительно) был еще малой группой, где тема, скажем, излагалась в унисон либо в октаву, то секстет с его тремя духовыми — как бы уже мини-оркестр. Тут обязательна работа аранжировщика, нужно расписывать партии духовых, придумывать подголоски, связки, заранее устанавливать, кто в данной пьесе будет импровизировать и сколько.

Бриль предлагает вместо традиционной импровизации на тему своего рода «сюиту настроений», блоки из нескольких контрастных образов. Наряду с главной темой в них возможна вторая и даже третья мелодия, соединенные между собой либо связками-мостиками, либо самим «ходом событий», трансформацией материала — прием чисто симфонический. Эти звуковые калейдоскопы, как правило, сочинены заранее, перед музыкантами стоят нотные пюпитры. Но в то же время предусмотрены импровизируемые соло, есть «окна» для выявления спонтанных, сиюминутных эмоций. В такой музыке инструменты становятся персонажами театрального действия, а соло получают мотивацию: это либо взволнованный «рассказ», либо «отклик» на такой рассказ, реакция на происходящее...

Тем временем группу ожидал сюрприз. Однажды в класс Гнесинского училища, где к этому времени преподавал Бриль, зашел известный хоровой дирижер Борис Тевлин, предложивший группе принять участие в совместном исполнении нескольких номеров из мюзикла Джорджа Гершвина «Girl Crazy» («Сорванец»). Выяснилось, что эти же номера, уже подготовленные Тевлиным в хоровой версии, играет и секстет, только с джазовыми соло. Оставалось придумать аранжировку, которая вобрала бы в себя и тот и другой варианты. Потом были репетиции, выступление в Большом зале Московской консерватории, запись на пластинку... Хор пел с энтузиазмом. Импровизация рояля или саксофона «поверх» хоровых аккордов выглядела красиво и впечатляюще.

Конец 70-х годов — время всеобщей «электрификации» джазовых групп. Меняет саунд и секстет Бриля. Теперь у него есть «кибордз» — электронный рояль фирмы «Элка». Несколько месяцев идет освоение, пианист приспосабливается к электронной артикуляции, возможностям клавиатуры. Поскольку ансамблю явно не хватает гитарных тембров, первые краски, которые использует Бриль, именно гитарные.

В 1977 году ансамбль записывает свой первый альбом — «Утро Земли». В пластинку вошли три большие композиции, прослоенные связками-ритурнелями сольного рояля. Сам диск оказался как бы формой — циклом-сюитой, чередующим острые, динамичные эпизоды с островками тихой, прозрачной лирики, негромкими «личными» монологами. Хотя пьесы писались в разное время и по разным поводам, каждая

из них нашла здесь свое место, они словно продолжали одна другую. Так что пластинку нужно слушать лишь целиком, всю подряд, начиная от «Улицы без конца» Осейчука и до финальной «Пасторали» Бриля. Через все шесть пьес прослеживается одна тема: удивление перед безграничностью мира, его единством в многообразии, восхищение его зримой красотой.

В 1981 году выходит второй диск группы. Пластинка носила итоговый характер. Здесь было все, что ансамбль мог и умел. Казалось бы, все в порядке, все складывается как нельзя более удачно, группа «налажена и смазана», у нее регулярно появляются свои хиты... Но Бриль, видимо, ощущает, что этот музыкальный пласт уже отработан. И внезапно меняет состав группы.

В диске «Перед заходом солнца», выпущенном «Мелодией» в 1985 году (и содержащем записи предыдущих четырех лет), — расчет с этим недавним прошлым.

Затем неожиданно Бриль возвращается к формуле дуэта. Не без влияния все тех же «лукияновских» работ 1970 года.

Почему произошло возвращение к столь откровенной камерности? Наверное, хотелось оторваться от формально понимаемого «джаза», найти новое звучание. Да и свободы в дуэте всегда больше.

В 1988 году — поездка в Нью-Йорк и Вашингтон (с заездом в американскую «глубинку», в город Солт-Лейк-сити, штат Юта). Концерты по университетам и колледжам Восточного побережья. Концерт, записанный в клубе «Виллейдж-гейт», вышел в США на компакт-диске. В 1989 году — вторая поездка в Америку, на этот раз на Западное побережье, в Сан-Франциско и Лос-Анджелес. По предложению американского менеджера квартет играет с двумя выдающимися негритянскими музыкантами — Джо Хендерсоном (тенор-саксофон) и Бобби Хатчерсоном (вибрафон). В программе концерта — темы Бриля, Хендерсона, стандарты.

Тридцать лет в джазе. Середина творческого пути. А в музыкальной практике — еще один крутой поворот. Подросли дети — сыновья-близнецы Саша и Дима, выпускники эстрадного отделения Гнесинского училища, лихие саксофонисты. И новый, последний состав Игоря называется «Игорь Бриль и новое поколение». Новые, молодые голоса, новые идеи.

## ИГОРЬ БРИЛЬ:

### «ПОНИМАНИЕ ЛЮБОЙ МУЗЫКИ ПРИХОДИТ С ОПЫТОМ...»

**Редакция:** *Как менялись Ваши музыкальные вкусы и пристрастия в течение жизни, и менялись ли они? Исходили ли Вы в своей музыке из соображений популярности или этот вопрос для Вас второстепенный?*

**Игорь Бриль:** Понимание любой музыки, в том числе и джаза, приходит с опытом, а в связи с этим и выбор главного. Главное для меня — это моя музыка и ее исполнение. Под «моей музыкой» я имею в виду все, что исполняю. У меня, скорее, не слепое следование идиомам джаза, а впечатления от джаза и то, как он преломляется во мне. Это вылилось в желание услышать свою музыку.

Более того, мне повезло: я видел многих «черных» музыкантов джаза. Меня всегда интересовал их дух, их первозданность. Меня интересовало не только то, что они играют, но и то, что их окружает, их быт, искусство, живопись, музыка.

Может быть, поэтому я всю жизнь играю «Путешествие в блюз», где слилось все, что существовало в блюзе на протяжении всей истории джаза. Кроме того, я с этого

начинал. Можно сказать, что я популяризатор блюза (наряду с другой музыкой, конечно).

Вопрос о популярности для меня второстепенный, но проблема единения с публикой очень важна. Донести до публики свои идеи — об этом я всегда забочусь, я ощущаю в себе миссионерское начало. Я — иллюстратор жанра, лучших его образцов.

**Р.:** *Вы имеете классическое музыкальное образование — закончили Институт имени Гнесиных. Какова роль классической музыки в Вашем творчестве?*

**И. Б.:** Я заканчивал Институт имени Гнесиных у Теодора Гутмана. Для меня было наслаждением иметь возможность окунуться в тот пласт.

Для художника важны краски, для музыканта — звук. Музыкант всегда пребывает в мире звуков. Очень много дало соприкосновение с Шопеном, Дебюсси, Равелем, Прокофьевым.

Если говорить о влиянии классики на джаз, то для меня это прежде всего Прокофьев. А в принципе вся гармоническая структура в джазе от классики. В настоящее время не меньше, чем раньше: Хэрби Хенкок, Дэнни Зайтлин, Чик Кория...

**Р.:** *Ваши идеалы в музыке. Подразделяете ли Вы ее на музыку разного сорта?*

**И. Б.:** Мое отношение к поп-музыке зависит от того, какая это поп-музыка. Если говорить об отечественной, то в целом — негативное, хотя отдельные островки чего-то хорошего все же есть. Например, есть светлые моменты у ранней Пугачевой, у Мартынова, Антонова. Это личностный момент.

Сейчас поп- и рок-музыка встала на индустриальные рельсы. Мне трудно назвать что-либо определенное из сегодняшнего, хотя я выделил бы Преснякова-младшего более раннего периода.

Или, например, группа «Динамик» играла очень интересную музыку. Много симпатичного в группах «Наутилус Помпилиус», «Аквариум».

Что касается зарубежной поп-музыки, то там есть весьма высокие образцы: Фрэнк Синатра, Барбара Стрейзанд, Лайза Миннелли.

**Р.:** *Ваше хобби?*

**И. Б.:** Что касается внемузыкальных увлечений, то это, прежде всего, видеокамера. Сам снимаю, монтирую — в основном те места, где бываю. Стараюсь быть «самому себе режиссером». Пишу стихи иногда. Не поиск рифмы, а то, что выплескивается — вот что ценю. Вообще люблю поэзию: Колрадж, Бернс, Вознесенский, Блок, Гумилев, Хлебников, в «серебряном веке» много хорошего.

**Р.:** *Что Вы думаете о роли джазового композитора и существует ли вообще такое понятие?*

**И. Б.:** В джазе ценю композиторское начало. Понятие «джазовый композитор» существует. Его роль — в расстановке акцентов. Он же и аранжировщик. Есть изначальный материал, творцом которого часто бывает сам джазмен. А импровизацию можно рассматривать как развитие сюжета, идеи. Вот почему у меня часто сложные составные формы — многосюжетность.

Только благодаря композиторскому началу музыканты находят то или иное место в общей композиции. Иначе все превратилось бы в показ своего мастерства в «джем-сешн», что более интересно для музыкантов, чем для аудитории.

**Р.:** *Проблемы жизни композитора и джазового музыканта у нас на сегодняшний день?*

**И. Б.:** Как и во всем мире, у нас существует проблема выживания. Джазовым музыкантам требуется особая помощь, чтобы этот жанр в нашей стране выжил. Поддержка спонсоров, освещение в средствах массовой информации, нахождение менеджеров — сложности очевидны, так как джаз сейчас непопулярная музыка.

Нынешние спонсоры — это люди, так или иначе соприкасавшиеся раньше с джазом. И это понятно. Здесь нужна все-таки одержимость.

Меня всю жизнь питает оптимизм, благодаря которому все и происходит: и кафедр в РАМе, и концерты, и показ новых имен, и помощь музыкантам, в том числе и материальная. Это и конкурсы, которые мне удалось провести вместе с РАМом и Министерством культуры. Это, наконец, гордость за наших выпускников, многие из которых работают за рубежом: Александр Сипягин, Борис Козлов, Леонид Пташко, который организовал в 95-м году Международный фестиваль джазовой музыки в Израиле. Энтузиазм его напоминает мне энтузиазм нашего поколения. Это Давид Газаров, Сергей Гурбеловшили, Константин Серов и др. Часть наших выпускников работает в нашей академии, в музыкальных заведениях России. Это дает возможность продлить жизнь жанра в нашей стране и за рубежом.

### ВЛАДИМИР ДАНИЛИН\*:

#### «МОИ ВКУСЫ УЖЕ МНОГО ЛЕТ НЕИЗМЕННЫ»

Основная масса джазовых музыкантов, даже если они создали по несколько тем, конечно же, исполнители, импровизаторы, а не композиторы. И я принадлежу к таковым. Тема — всплеск импровизационной мысли. Тем не менее нескольких джазменов — авторов многочисленных тем — можно с полным правом назвать композиторами. Их темы исполняются всеми джазовыми музыкантами и любимы ими (Монк, Паркер, Силвер, Гиллесли, Голсон и др.). Но в джазе фигура джазового композитора — создателя тем и аранжировок — очень важна. Конечно, в словосочетание «джазовый композитор» вкладывается несколько иной смысл, чем в понятие «композитор».

Сейчас с огорчением можно признать, что масса хороших джазовых музыкантов сидит без работы. «Новым русским» нужны... не буду называть, вы прекрасно знаете кто. Да, вся эта музыкальная жвачка, замешанная на блатном фольклоре, или дешевый рок. Сегодня джазовый музыкант должен крутиться — выбор меньше, редко приходится отказываться от работы.

Мои вкусы уже много лет неизменны. Когда-то давно открыл для себя Арта Тейтума, который остался для меня кумиром на всю жизнь. Сам всю свою жизнь совершенствуюсь в одном стиле. Люблю классику, но выборочно. Современная музыка меня не волнует, хотя понимаю, что если музыка профессионально исполнена, в основе ее лежит здоровое зерно. Такая музыка имеет право на существование. Здесь главный критерий — вкус. Мейнстрим и более ранний джаз остается для меня идеалом.

Но тем не менее появление таких личностей, как Чик Кория, не может оставить равнодушным. Но ведь и за плечами у того же Чика Кория солидный багаж классического джаза.

В последнее время опять в поле моего зрения попал аккордеон. Не знаю, может быть, это скоро и кончится. Сейчас реставрирую мои навыки джазового аккордеониста. Недавно вышел компакт-диск (с Александром Росточкиным), где играю на аккордеоне несколько вещей. Долгие годы был всецело поглощен фортепиано и не брал аккордеон в руки, а сейчас вот вернулся к тому, с чего начинал. К тому же хороших джазовых пианистов много, а аккордеонистов...

---

\* Талантливый пианист, аккордеонист-виртуоз, импровизатор, много лет был солистом оркестра под управлением О.Лундстрема. (Прим. сост.)

## ЮРИЙ МАРКИН\*: «МОЙ ИДЕАЛ В МУЗЫКЕ — ЯРКАЯ ИДЕЯ-ТЕМА»

**Редакция:** *Вы композитор, исполнитель, педагог, общественный деятель. Одинаково ли удовлетворение приносят Вам эти виды деятельности?*

**Юрий Маркин:** Много лет занимаюсь преподаванием. Сказать, чтобы мне это очень нравилось, не могу. Конечно, когда попадается талантливый ученик, — это приятно. Интересуешься его дальнейшим развитием, стараешься дать побольше, раскрыть какие-то секреты. Несколько моих учеников стали профессиональными джазовыми пианистами. И это радует.

**Р.:** *Как менялись Ваши музыкальные вкусы и пристрастия в течение жизни и менялись ли они? Если менялись, то диктовались ли они соображениями популярности или этот вопрос для Вас второстепенный? Ваше отношение к классике (и к современной камерно-симфонической музыке).*

**Ю. М.:** Вкусы менялись: от увлечения авангардом до поисков «новой простоты». Только сейчас увидел в классике благодатный материал для джазовых обработок. Для меня классическая музыка начинается с романтиков, хотя отдельные произведения более ранней музыки очень ценю.

**Р.:** *Ваши идеалы в музыке. Подразделяете ли Вы ее на музыку разного сорта?*

**Ю. М.:** Мой идеал в музыке — яркая идея-тема, которую мало кому удастся создать. Отсюда и музыка разного сорта: безыдейная — серая и талантливая — с ярким тематизмом. В той музыке, в которой я нахожусь, яркая тема очень важна.

**Р.:** *Известно, что джаз изначально импровизационное искусство. В связи с этим какова, по-Вашему, роль джазового композитора и существует ли вообще такое понятие?*

**Ю. М.:** Композиторство джазового музыканта скорее сводится к умению препарировать готовую тему, сделать яркую аранжировку. Даже когда джазмен предлагает свою тему для импровизаций, его еще трудно назвать композитором. Конечно, есть исключения (Эллингтон, Брубека, Монк, Чик Кория, еще несколько имен, их не так много).

Когда я учился в классе Р. Щедрина в консерватории, то у нас часто заходил разговор о джазе. И учитель, зная о моем пристрастии, бывало, говорил: «И джаз должен уметь композитор».

Исполнительской деятельностью занимаюсь по мере возможности, считаю себя сочинителем и сочинительству уделяю много времени.

Аркадий Петров

## АНДРЕЙ КОНДАКОВ: НОВАЯ ПРОСТОТА

Сергей Прокофьев заметил как-то, что музыка должна быть простой и ясной, но сама эта простота — не старой, всем давно знакомой, а как бы новой простотой. Вот эта формулировка, пожалуй, наиболее верный ключ к музыке Кондакова. Новая простота... Неизвестное в известном, непривычное в привычном.

Родился в Днепропетровске в 1962 году. Родители из поколения «физиков-лириков» — инженеры. Дома масса пластинок, среди которых Андрюша натолкнулся на несколько голубых конвертов с надписью «Джаз-65». Так что в том возрасте, когда другие дети слушали «Песенки бременских музыкантов», он крутил диски с ранними записями московского джаза — ансамблей Гараяна, Алексея Кузнецова, Игоря Бри-

\* Маркин Ю. И. — пианист, контрабасист, композитор, аранжировщик. (Прим. сост.)

ля. Потом натолкнулся в магазине на польские пластинки («Это?.. Джаз!» — сказала продавщица, презрительно сморщив лицо...). Комеда, Намысловский; Тшасковский... Следующее открытие — Эрролл Гарнер. «Просто душу всю перевернул». Гарнер оставался самой большой привязанностью еще долгие годы, при том что, пожалуй, к другому представителю этой же школы — Оскару Питерсону — Кондаков всегда был равнодушен.

Копировал ли он Гарнера? Манеру — да. Но не саму музыку. Уже тогда, в пятнадцать лет, не хотел повторять чужие импровизации, играть «снятое» с дисков и выученное наизусть...

В 1982 году поступает в Петрозаводскую консерваторию. Он закончит ее пять лет спустя Фортепианным концертом, произведением, замеченным критикой, неоднократно звучавшим по радио и телевидению. Любопытно, что в серьезной музыке симпатии молодого композитора вновь отданы традиции, творчеству старых мастеров. Безусловным кумиром был Бах. Затем — Моцарт, Шопен. Современники нравились меньше, хотя внимательно слушал Берио, Штокхаузена, Пендеревского. К разрушительным тенденциям авангарда относился неодобрительно: «... Консонанс еще жив!»

Хотя джазовые и академические работы Кондакова формально не соприкасались, материал иногда кочевал из одних в другие. Например, одна из мелодий Струнного квартета стала впоследствии джазовой темой. Зато мелодия средней части Фортепианного концерта родилась первоначально как быстрый джазовый мотив в латиноамериканском ритме...

Консерваторию закончил в 1987 году. Буквально в те же самые месяцы в продаже появляется диск «В ночном городе» с записями секстета Кондакова. В сущности, это была авторская пластинка; почти все пьесы были его собственными композициями («Песня без слов», «Вопрос», «Мир», «Праздничный день»...). Играли петрозаводские музыканты — саксофонисты Виктор Филиппов и Алексей Чикалев, трубач Эдуард Кот, контрабасист Петр Шафоростов, ударник Василий Катанов.

1988 год. Новая группа: гитарист Андрей Рябов, ударник Евгений Рябой, контрабасист Виталий Соломонов. Познакомились, как это часто бывает, на джеме. Понравились друг другу. Сошлись, кстати, на любви к музыке Телониуса Монка. Внешне это выглядело как шаг назад — от джаз-рока и электроники 70-х к акустическому звучанию 50-х и стилю боп. Но этот шаг был для Андрея очень важен — такую музыку он знал не слишком хорошо...

Квартет Кондакова — Рябова в последние годы очень активен. Группа несколько раз гастролировала в Финляндии, Швеции, Швейцарии. В Швеции Кондаков и Рябов дважды выступали со стокогльмской ритм-группой — басистом Хансом Андерссоном и барабанщиком Петером Данелю.

Можно встретить Кондакова и в совсем необычных комбинациях — он человек легкий на подъем. С ансамблем московского саксофониста Валерия Кацнельсона, с гитаристом Алексеем Кузнецовым. Или — редкий случай — с авангардным трубачом Вячеславом Гайворонским. И всюду он разный.

Наконец он пробует себя (это уже совсем новость) и как автор эстрадных песен. Некоторые поет сам, другие взяла в свой репертуар Илона Броневицкая. В поп-музыке Андрей весьма разборчив, любит немногих — Стинг, Филя Коллинза... Из советских исполнителей — Мисина, «А-Студио»...

Он талантлив и свободен. Свободен в своих привязанностях. В творчестве. Он естествен — в его музыке нет нарочитости, вычурности, самолюбования...

Одним словом: новая простота.

## ГРИГОРИЙ ФАЙН\*:

### «В ДЖАЗЕ МЕНЯ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ИНТЕРЕСУЮТ БЛЮЗ И СВИНГ»

С первых шагов в музыке для меня было ясно, что в джазе меня прежде всего интересуют блюз и свинг. В пятнадцать лет я услышал О. Питерсона и уже тогда понял, что изучение его стиля будет предметом моей дальнейшей жизни. И поскольку я глубоко изучал Баха, классиков и романтиков — музыкальную литературу, понимал, чтобы постичь стиль Питерсона, должен хорошо знать все, касающееся джаза — от рэгтайма до модерн-джаза и от сольной игры до симфоджазовой партитуры.

Мои идеалы — это «мейнстрим» и классика джаза. Подразделяю музыку на гениальную, хорошую и плохую, суррогатную. В нашей стране в последнее время особенно по радио и телевидению «кормят» народ суррогатом. Только великая музыка может приносить людям настоящую радость, а ее-то и не хватает.

Люблю талантливую поп-музыку. С тех пор как появился «биг-бит», я не обходил его вниманием, как и другую легкую музыку. Все зависит от того, насколько талантлив человек, создавший эту музыку, как он использует современные выразительные средства, в том числе и электронику, не паразитирует ли на них.

Я очень сожалею, что не имел возможности заниматься классическим исполнительством. Это дало мне возможность перенести энергию на джаз. Но вначале я нацеливался именно на классику. Эталоном моей формы является то, как я исполняю на данный момент классику. Это мерило, критерий мастерства.

Первая проблема музыкантов в нашей стране сейчас — почти полное отсутствие рынка. Это не значит, что людям не нужна музыка, в данном случае джаз, что он им не нравится. Просто так сложилось. Постепенно ситуация меняется, и я думаю, что классический джаз найдет своих слушателей, соответственно возникнет потребность в музыкантах, его играющих.

## ВЛАДИМИР КИСЕЛЕВ\*\*:

### «ЕСТЬ ВЫСОКИЕ ОБРАЗЦЫ В ЛЮБОГО РОДА МУЗЫКЕ...»

Педагогической деятельностью занимаюсь не так давно, и это мне в определенной степени нравится.

Я всю жизнь был исполнителем. Меня всегда интересовал вопрос, как играют великие пианисты, например, Питерсон, Гарнер. Хотелось проникнуть в секреты их мастерства, изучить их музыкальный язык. Результатом этого был ряд расшифровок сочинений вышеупомянутых пианистов (и не только их). Процесс расшифровки очень сложен по всем статьям — это не классики, где почти все ясно, — тут и ритмические нюансы, и гармонические сложности. Но это вещь увлекательная, хотя и изматывающая.

В 90-м году выпустил сборник с расшифровками Гарнера и Питерсона, который пользуется большим спросом. Делаю также собственные обработки чужой музыки, занимаюсь этим уже лет двадцать. Своих тем почти не писал, так как считаю, что создать гениальную тему очень трудно. У такого корифея, например, как тот же Гарнер, их всего раз, два и обчелся.

Я принимаю и новое, но выборочно. Как говорил Пуленк (приблизительно), — я знаю додекафонию и другие современные системы, но тем не менее сам буду писать тональную музыку. У меня классическое образование, учился у прекрасных педаго-

\* Талантливый пианист и джазовый композитор-аранжировщик. (Прим. сост.)

\*\* Пианист, аранжировщик. Издал две тетради американских джазовых тем (300 «стандартов»). (Прим. сост.)



гов. Это мой мир. В классике предпочитаю русскую музыку: Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Прокофьев. Как ни странно, испытываю симпатию к нововенской школе (Шёнберг, Берг, Веберн).

Конечно, музыка есть плохая и хорошая. Есть высокие образцы в любого рода музыке, предположим, в эстрадной, как есть и банальные вещи в музыке симфонической. Но то, что мутным потоком сегодня льется на нас с экранов телевизоров и из радиоприемников, — это ужасно. Сегодня наблюдается явное снижение культурного и профессионального уровня в музыке, что, наверное, имеет прямую связь со всеми переменами в стране.

К сожалению, сейчас спрос на джазовую музыку небольшой. И такое положение наблюдается не только у нас в России. Даже в Штатах, на родине джаза, он далеко не на первом месте по популярности. Конечно, звезды везде живут хорошо, на то они и звезды. А другим остается надежда, которая помогает пережить все тяжелые времена и не отказаться от любви к джазу.

Аркадий Петров

### НЕЗАВИСИМЫЕ ЛКНВ, ИЛИ АБСОЛЮТ КРАСОТЫ

Его увлечение джазом началось со старой «музтрестовской» пластинки на 78 оборотов.

— Отчетливо помню: я на даче, мне лет одиннадцать-двенадцать, передо мной патефон с пластинкой. На одной стороне «Звуки джаза» Цфасмана, на другой «Свит су» в исполнении оркестра Варламова. Кручу эту музыку раз за разом. Ребята тянут меня за руку — ловить рыбу, а я им говорю: подождите, еще последний разочек!

Это, вероятно, лето 1947 или 1948 года.

Потом стал добывать записи на рентгенопленке («на ребрах», как тогда говорили). Слушать радио. Знания накапливались по кусочкам. Что-то запоминал с пластинок, некоторые аккорды «открыли» друзья. В семнадцать лет пошел в музыкальную школу, в класс трубы, отчетливо сознавая, что труба — это дорога именно к волновавшему меня миру джаза...

Это из рассказов самого Германа. Продолжим. Потом была Ленинградская консерватория, класс Вадима Салманова. Затем Московская, класс Арама Хачатуряна. Закончил ее Герман Лукьянов в 1961 году. Дипломной работой стал Концерт для трубы. Но композитором академического профиля так и не стал (много лет спустя его примут в Союз композиторов — но именно за джазовые опусы). В те годы его волнуют не столько учебный план, зачеты, вообще — консерваторская жизнь, сколько джазовые концерты (чаще всего в клубах, институтских общежитиях, дворцах культуры), «джемы», обсуждение джазовых проблем, прослушивание новых пластинок, которых было, кстати, очень мало. Музыкантом Герман был необычным. Станным.

Он явно предпочитал мэтрам молодежь, новичков. Именно из них составил он свое трио 1962 года, ансамбль, парадоксальный уже по составу: флюгельгорн, рояль и контрабас. Трио без ударных! Три года спустя Лукьянов как бы заново «отредактировал» эту формулу и появилось не менее знаменитое трио — уже без контрабаса, то есть без важнейшего ритмико-фактурного инструмента, без базы, без опоры.

Этот опыт поначалу показался головным, лабораторным. Однако трио, в котором играли будущие звезды нашего джаза — пианист Леонид Чижик и ударник Владимир Васильков (в конце 60-х их заменял соответственно Игорь Бриль и Михаил Кудряшов), становится группой весьма популярной. Слушателю нравится и новая, интона-

ционно свежая музыка, принадлежащая в основном Лукьянову, — «Третий день ветра», «Крестьянская свадьба», «Молитва». Джаз, звучащий очень по-русски, миниатюрные картинки-настроения, то бурные, конфликтные, то пейзажные, то «детские» («На одной ноге через веревочку»). Музыка, насыщенная пластикой, жестами, биоритмами человеческих переживаний, движениями.

В 1967 году трио Лукьянова попало в фильм «Семь нот в тишине». Лента была посвящена различным музыкальным жанрам, от симфонии до бардовской песни (Юлий Ким). По замыслу авторов сценария, холодноватая сложная музыка Лукьянова противопоставлялась простой, горячей музыке «Ленинградского диксиленда». Далее музыканты объединялись в общем составе, импровизируя на тему бессмертной мелодии «Когда святые маршируют». Идея наивна, и сегодня нам скорее просто интересно посмотреть, как выглядело то, историческое уже «трио без контрабаса».

Поэкспериментировав с трио, попробовав для отдельных выступлений и радиозаписей и другие формулы — от дуэтов с Игорем Брилем до октета, нонета и децимета, проработав три года в Концертном эстрадном оркестре Всесоюзного радио, руководимом Вадимом Людвиковским, Лукьянов останавливается в конце концов на идее группы среднего состава в шесть-семь исполнителей. Такой ансамбль возник в январе 1978 года и получил характерное название «Каданс» (типичная для Лукьянова игра слов — второе значение — «Камерный джаз-ансамбль»).

Львиную долю репертуара «Каданса» занимала музыка самого Лукьянова. Это понятно — группа возникла прежде всего как «инструмент» для реализации его композиторских идей. Однако чем дольше существовал ансамбль, тем больше в программе становилось традиционных джазовых мелодий; Лукьянов понимает, что слушателю необходима более привычная пища, необходимы знакомые интонации. Конечно, Лукьянов столь необычно, так изысканно и ново аранжирует «вечнозеленые» темы, что их можно было бы назвать «знакомыми незнакомцами»... Иногда эти аранжировки заходят так далеко, что композитор даже решается присоединить свою фамилию к имени автора темы. Например, обработка известной темы «Love for sale» («Любовь на продажу») столь оригинальна, что обозначено двойное авторство: Кол Портер — Герман Лукьянов.

Исполнителям дан простор для импровизационного высказывания. Однако сегодня Лукьянов понимает, что одной импровизации мало, что импровизация должна быть заключена в особую рамку. И он умело организует импровизационный поток, режиссирует его. Каждая пьеса продумана до мелочей, перед исполнителями демонстративно стоят нотные пюпитры. Ведь ансамбль претендует еще и на камерность.

«Каданс» — в постоянных гастролях и по Советскому Союзу, и за рубежом: Польша, ГДР, Болгария. Летом 1984 года — фестиваль в Гааге. «Каданс» играл там в совместном концерте с секстетом тромбониста Джей Джей Джонсона. Играл вдохновенно, легко, изобретательно. Судя по реакции публики (имеется трансляционная запись), встретили его даже лучше, чем американскую группу.

В 80-е годы одна за другой выходят пластинки «Каданса». Сначала «Иванушка-дурачок» (1982); кстати, эта композиция Лукьянова, давшая название всему диску, заинтересовала выдающегося американского вибрафониста Гэри Бёртона и была записана им на диск фирмы «И-Си-Эм». Затем «Путь к Олимпу» (1984), «Какая снежная весна» (1986), «Знак блюза» (1989). Концепция лукьяновского «видения» джаза неизменна — сдержанность эмоций, человечность, теплота интонаций, точно рассчитанная форма, изысканность тембровой палитры.

Так что же такое творчество Германа Лукьянова? Глубокое искусство? Изящная «игра в бисер» по Гессе? Это прежде всего новаторская русская джазовая музыка. И это, конечно же, музыка эмоциональная. Только эмоциональность ее особого рода.

Она открывается не сразу, она не на поверхности. Чтобы постичь ее, нужны встречные усилия. И тогда, в диалоге творца и слушателя, постигаешь внутренний жар и энергию этих мелодий, их неяркую красоту. И ощущаешь тогда, как каждый узор превращается в песню, а каждая линия становится танцем.

Аркадий Петров

### ЛЕОНИД ЧИЖИК: «ДЖАЗ ЖИЗНИ»

Международный фестиваль «Джаз Джембори». Варшава, октябрь 1977 года. Зал Конгрессов.

К тому моменту, когда Чижик выходит на эстраду, концерт продолжается уже свыше двух часов. Публика, разумеется, устала. И пока ведущий представляет московскую группу, слышна как бы глухая трескотня — это стучат откидные сиденья. Слушатели спешат воспользоваться паузой и выйти — размять ноги, выпить чашечку кофе, выкурить сигарету, обсудить услышанное. На «Джембори» это неписаная традиция. Нравится музыка —ходишь, не очень — можешь погулять по мраморной галерее, опоясывающей зал. Чижик тут пока имя неизвестное. Все утомились. Народ валом валит на выход...

Тем временем Леонид садится за инструмент, оглядывается, разминает руки, поближе пододвигает стул. Но... не играет. Он всегда так настраивается. Тем более что из зала все еще доносится шум. Сосредоточивается. И берет первую ноту. Одну-единственную. Потом вторую. Третью. Это просто звуки. Но в интервалах между ними словно пропущен ток высокого напряжения.

Звучит что-то явно не слишком джазовое. Пассажи, гаммы, какие-то реплики, вопросы, ответы. Вальсики и галопчики. Что-то от «китчевых» образов Шостаковича, «уличного» Стравинского. И вот, наконец, хорошо знакомая мелодия, тема нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича. Она появляется, правда, не сразу и не целиком — то там, то здесь вспыхивают отдельные мотивы, из которых мелодия составляется, «свинчивается»... Музыка — мощная, наступательная, злая. Грозный звуковой вихрь...

И вдруг — решительная смена настроения. Мелодия почти та же, то есть первые несколько тактов совпадают, а потом развитие идет в ином направлении. Ба, да ведь это уже «Ain't misbehavin'» («Я хорошо себя веду») — тема классика «гарлемского рояля» Фэтса Уоллера. Не только другая мелодия, но и образ другой. Вместо злой, все подминающей под себя звуковой машины — беззаботная игра звуками, легкое ретро, утренний птичий щебет...

Тема нашествия и тема веселой джазовой песенки. Шостакович и Фэтс Уоллер. Два полюса эмоций... Чижик не готовил этот эффект специально, да и не эффект это, а, если угодно, философская позиция, взгляд на мир, окружающий нас сегодня.

Тем временем зал снова полон, как это всегда случается, когда на сцене происходит что-то интересное. От бывшего равнодушия ни следа. Чижика и музыкантов его трио встречают горячей овацией. Он мог бы «держаться» зал любое время, хотя и так полчасовой регламент превысил почти вдвое.

В 1977 году он играл еще в сопровождении басиста и ударника. Но вскоре отказался от них. Уже несколько месяцев спустя играл только соло. Он сделал это для того, чтобы выйти на «глубокую воду» абсолютной импровизации, чтобы не быть скованным никакой заранее отрепетированной схемой. Он свободен во времени и пространстве. Ему уже не надо точно придерживаться «сетки», гармонических столбов-

устоев темы. Он может уходить от них, уходить от основной мелодии, вводить совсем новый материал. Менять темпы, метр, менять настроение и характер музыки.

В нее вводится элемент игры, элемент случайности, но случайности сознательной. Поэтому, подобно сдвигу картинки в калейдоскопе, ни один концерт не похож на другой, версии отдельных тем бесконечно меняются. Чижик в значительной мере (более чем на 90%) уходит от повторов — хотя регулярно возвращается к некоторым любимым темам Гершвина, Портера, Эллингтона. Про него тоже можно сказать, что и форма, и настроение концерта зависят от места, времени, реакции слушателей. Тут все взаимосвязано — переживая (точнее — «проживая») всякий раз заново определенную композицию, пианист каждый раз и играет ее по-иному, меняя ритмику, гармонию, перестраивая конструкцию. Это, действительно, не получилось бы в ансамбле. Так играть можно только одному.

Чижик умеет и любит показать мелодию. У него не бывает неярких тем, он предпочитает импровизировать на легко распознаваемые, сочные, как только что сорванный с дерева плод, темы джазовой классики. Кстати — его собственные темы также широки, певучи, пластичны, хотя он может выстроить композицию и в ультрасовременном ключе...

Он совсем не боится звуковой остроты — но и не злоупотребляет ею. И в какие бы звуковые дебри он нас ни вводил — всегда возвращается к мелодизму, выводит на обжитый материк романтической поэмности. Его рояль звучит удивительно оркестрально: вот торжественные аккорды труб и тромбонов, вот плотное многоголосие струнных, вот хрупкое соло флейты, а это — гулкая дробь литавр...

Таков Леонид Чижик, пианист-диалектик, пианист-философ. Человек, для которого музыка является тем инструментом, с помощью которого он мыслит. «Джаз — это способ мышления, отношения с жизнью. Эта музыка — по своей природе — предельно реактивна. Она немедленно откликается на все — великое и малое, вне нас и внутри каждого из нас...»

**Аркадий Петров**

## **РАЗРУШЕНИЕ ИЛИ СОЗИДАНИЕ?**

*(Владимир Чекасин вчера и сегодня)*

Удивительная судьба у «ГТЧ» (аббревиатура трио Ганелин — Тарасов — Чекасин). Возникла группа в Вильнюсе в 1971 году. Первые два-три года никакого веса не имела: «Это не джаз», «Цирковые фокусы», «Джазированные Барток, Стравинский, Пендеревский», «Непонятная музыка». Аудитория была небольшой, прием — сдержанным. То, что предлагало трио, действительно, никак не совпадало с тогдашней, скажем так, «джазовой модой». Неудач музыкантов не смущал: стиснув зубы, они готовы были до крови драться за право быть самими собой. Они упорно работали.

Затем пришла популярность. Правда, какая-то подозрительная, скандальная. На концертах много хипповатой (позже — панковой) молодежи, ощутившей в чисто инструментальных опусах «ГТЧ» «воздух свободы», некую оппозиционность, политизированность... Хотя музыка трио была не такой уж доступной, простой и массовой. Нет, это был типичный авангард, требовавший внимательного вслушивания, дешифровки музыкальных «знаков». Каждый концерт являлся как бы остросюжетным фильмом со множеством фабульных линий и персонажей, сложным переплетением отношений. Озадачив в первые мгновения, он держал внимание зала до самого конца действия.

Об исполнителях... Целых шестнадцать лет их было трое. Могло, вероятно, быть и больше — в первые годы они мечтали, например, о контрабасисте (или бас-гитаристе). Но не встретили близкого по духу. Басовую функцию всегда исполнял Вячеслав Ганелин, клавишник, игравший на «бассете» — электронной клавиатуре, по тембру промежуточной между литаврами, маримбой и басовой гитарой. Ганелин (он родился в 1944 году) был выпускником Вильнюсской консерватории, которую окончил (1968) по классу профессора Рачюнаса. Автор рок-оперы «Чертова невеста», мюзиклов, балета, киномузыки. Его опера «Рыжая лгунья и солдат» долго шла в Московском камерном музыкальном театре.

Барабанщиком трио был Владимир Тарасов, человек, создавший совсем иное ритмическое измерение: не столько пульс, сколько глубинное пространство, — использующий в своей звуковой палитре бесчисленное количество мелких ударных, колокольчиков, гонгов, звоночков. Он из Архангельска. На барабанах выучился играть самостоятельно, работал в эстрадных, джазовых и симфонических составах. В 1969 году стал играть в дуэте с Ганелиным. Через два года к ним присоединился Чекасин.

Как и Тарасов, Владимир Чекасин родился в 1947 году. Он из Свердловска. С шести лет играет на скрипке, с одиннадцати — на кларнете, с восемнадцати — на альт-товом саксофоне.

Формально все композиции, исполнявшиеся трио, были коллективными. Но сейчас, годы спустя, видно, что главные музыкальные идеи шли от Ганелина. Функции, на первый взгляд, разделялись следующим образом: Ганелин — серьезность, глубина; Чекасин (его протагонист) — экспрессия, звуковая «фантастика»; Тарасов — посредник-координатор. Концепция группы базировалась на гибком сочетании заранее продуманного, «обыгранного» и спонтанного.

Трио работало, используя полистилистику, сплав либо контрастное сопоставление языков, стилей. Тональность здесь уживалась с атональностью, традиционная манера звукоизвлечения с нетрадиционной.

О новом, интересном ансамбле становится известно за рубежом. Польские друзья приглашают трио на фестиваль «Джаз Джембори». Сделать это в 1975 году не удается — Министерство культуры СССР благополучно проваливает поездку.

Ансамбль все же приезжает на «Джембори» — через год. К этому времени в Польше выходит первый в истории ансамбля диск трио (для членов граммофонного клуба «Бялы крук черного кронджа», то есть «Редкости грамзаписи») с шестью композициями. Он продается в киосках Зала Конгрессов, где «ГТЧ» скоро предстоит играть.

Затем таких поездок были десятки — Италия, Западный Берлин, Чехословакия, Куба, Англия, США — и сотни восторженных рецензий. Восторг проглядывал даже в ругательных отзывах...

«Базой», тем стержнем, который много лет скреплял, а в середине 80-х годов привел все-таки к распаду группы, было «единство противоположностей» — как в философском, так и в чисто музыкальном смысле — единство Ганелина и Чекакина.

В 1987 году Вячеслав Ганелин принимает решение переехать на постоянное место жительства в Израиль. Таким образом, историю трио надо, казалось бы, закрыть именно этим годом. Однако конфликт между Ганелиным и Чекакиным зрел давно; уже в 1985 — 1986 годах Ганелин пробует новые комбинации: с Тарасовым и Вишняускасом, с Тарасовым и Григорием Талласом. Одновременно и Чекасин собирает собственные группы, как правило, с пианистами — Леонидом Чижигом, Олегом Молокоедовым, Сергеем Курёхиным, Юрием Кузнецовым, с певицей Валентиной Пономаревой. В программе «Монологи» он вообще один.

Итак, сольная работа. И — параллельно — с биг-бэндом — оркестром студентов Вильнюсской консерватории. На фирме «Мелодия» вышли две его пластинки: «Кон-

церт для голоса с оркестром» армянского композитора К. Петросяна (с певицей Татевик Оганесян); диск под названием «А можно ли так?». Запись по трансляции выступления бэнда на ленинградских «Осенних ритмах-86».

Соло, дуэты, биг-бэнд... Все же наиболее типичным составом следует признать для сегодняшнего Чекакина квартет. Каждое время находит голоса для своего воплощения. Если Есенин был «голосом лесов и полей», то Чекакин — голос экологически изувеченной природы, изверившейся страны, искусства, утратившего гармоничность. Чекакин создает трудную, порой болезненную и страшную музыку, потому что все это он ощущает вокруг себя, в современном мире, аккумулируя в себе, в своей музыке эту боль.

## ВАЛЕРИЙ АРАЛОВ:

### «МУЗЫКА УДОВЛЕТВОРЯЕТ МОИ ДУХОВНЫЕ ПОТРЕБНОСТИ...»

**Редакция:** *Вы являетесь исключением среди остальных авторов, представленных в этом сборнике. Ваша основная профессия — врач-стоматолог. А музыка — что она для Вас — хобби? Или нечто большее?*

**Валерий Аралов:** Наверное, так: музыка удовлетворяет мои духовные потребности, а профессия врача дает возможность их удовлетворять, да и просто жить. Музыкой не зарабатываешь. Особенно джазом. Почти все наши джазовые музыканты вынуждены где-то работать: играть не то, что хотелось бы, заниматься педагогической деятельностью и так далее.

**Р.:** *Что Вы любите в джазе?*

**В. А.:** Джаз как бы остановился с приходом авангарда, но, по-моему, за последние два десятилетия утратил какие-то очень важные качества, на основе которых могли появиться такие титаны, как Эллингтон, Тэйтум, Гарнер, Уоллер, Брубек, Паркер, Билл Эванс, Монк, Колтрейн, Дэвис... Я имею в виду прежде всего его непосредственность, простоту, мелодизм. Джаз сегодня очень усложнился, а некоторые его наиболее радикальные стили фактически смыкаются с современной академической музыкой.

Для меня джаз — это прежде всего: мейнстрим, страйд-пиано-стиль, би-боп, латино... Я ищу свои новые мелодии в старых стилях, то есть сочиняю джазовые темы в традициях мейнстрима.

**Р.:** *Ваше отношение к поп-музыке.*

**В. А.:** Так называемую «попсу» хочется сравнить с жвачкой. Пожует — выплюнешь. А во рту какое-то время остается привкус (противный или не очень). Музыкой это назвать трудно. Музыка должна вдохновлять, заставлять мыслить, переживать. Это делает классика, современная камерная и симфоническая музыка, лучшие образцы эстрадной песни (Фрэнк Синатра, Том Джонс, а у нас Валерий Ободзинский). И конечно, джаз. Я выбрал джаз. Классикой я люблю, но отношусь к ней все-таки отстраненно, однако с любопытством. А джаз — это моя жизнь.

**Р.:** *Каким образом Вы реализуетесь в джазе, где и с кем играете?*

**В. А.:** Играю много, но платные концерты довольно редки — 3-4 раза в году. Приходится искать спонсоров. Помогают друзья. Среди моей клиентуры (по врачебной практике) много людей, знающих мое увлечение и увлекающихся джазом. Они дают возможность устраивать концерты в престижных точках — покрывают расходы (аренда зала, оплата музыкантов, по минимуму, конечно). Играть я люблю в составе трио, и среди участников моего трио много известных московских музыкантов. Постоянного состава нет.

**Р.:** *Каковы Ваши творческие планы?*

В. А.: Хотелось бы издать сборник «Джазовые темы Валерия Аралова для фортепиано». Мною написано около пятидесяти тем. Кое-что издано, но такой сборник хотелось бы выпустить.

Р.: *Кроме работы и музыки, есть ли еще хобби?*

В. А.: Нет. Не хватает времени. У меня удобная работа — с утра. Остаются свободные вечера. Я специально так сделал, чтобы именно вечера оставались свободными. Хожу на концерты, сам выступаю, репетирую, сочиняю. Я очень ценю именно такой распорядок, чтобы оставалось время на любимое дело.

Р.: *Есть ли желание записать свою музыку — выпустить компакт-диск, например?*

В. А.: Даром не хочу. Я и так играю много бесплатных концертов. За музыку надо платить щедро. Тогда она будет развиваться.

Аркадий Петров

## ФЬЮЖН

(«РЕТРО» Алексея Козлова)

Руководимый саксофонистом и композитором Алексеем Козловым ансамбль «Арсенал» просуществовал около восемнадцати лет (1973 — 1990). Некогда он именовался «джаз-рок-ансамблем» и, действительно, одним из первых у нас в стране сделал популярной формулу «роковый ритм — джазовая импровизация». С той поры, впрочем, много воды утекло. Джаз-рок как стиль — это такая же история, как «кристалл-хорус» Глена Миллера или мощные унисоны гитары с бас-гитарой раннего «Лед Зеппелин». Изменился, кстати, и «Арсенал» последних лет, отказавшийся от духовой группы и работавший в «лирико-экологической» манере стиля нью-эйдж.

Нижеследующий этюд выделяет из многообразия экспериментов последнего десятилетия всего одну линию, линию «арсенальских» композиций Козлова, написанных в духе ретро.

\* \* \*

Во второй половине 70-х годов «Арсенал» многое пробует первым — в аппаратуре, инструментах, самой музыке. В ней можно услышать и элементы традиционного джаза, и русский фольклор, и ренессансную полифонию, и темы Прокофьева и Бородина, и приемы, знакомые по современной симфонической музыке, — политональность, сонористику. Весь этот материал, сплавленный с современными рок-ритмами, получает причудливую «электронную» раскраску. Композиции группы сложны по языку и часто тяготеют к крупной форме: на «Московской осени-83» Козлов, например, исполнил в своей аранжировке одну из частей «Концерта для оркестра» Андрея Эшпая.

Однако уже с конца 70-х годов в концертных шоу-вечерах «Арсенала» стали появляться и музыкальные пьесы иного плана: простые, легкие, незамысловатые. Стилизации под танцевальную музыку начала века, под 20-е и 30-е годы. Рэгтайм, фокстрот, чарльстон, танго. Пьесы-воспоминания о прошлом. Композиции в стиле, захватившем за последние десятилетия кино, живопись, театр, графику, дизайн, — стиле ретро. Музыкантам словно захотелось сбросить с плеч груз излишней серьезности, немного повеселиться, пошутить, вспомнить те времена, когда джаз был незамысловатой музыкой для отдыха...

Первая такая «ретро-стилизация» — «Рэгтайм» (она вышла на фирме «Мелодия» в серии «Дискотека», 2-й выпуск) — была создана Козловым в 1979 году.

«Рэгтайм» четко обозначил тему — воскрешение забытых музыкальных мелодий. Исполнители на первый взгляд словно подсмеиваются над их старомодностью, но, в сущности, играют эту музыку любовно и бережно. Однако в некоторых случаях сквозь безобидную оболочку старых танцев начинает просвечивать нечто иное. Комическое оборачивается чем-то вовсе не смешным. Легкий, беззаботный мир мечты оказывается совсем иным — загадочным и тревожным (композиция Козлова «Фокстрот», написанная с использованием мелодии датского трубача Палле Миккельборга «Каменный лес» — «Мелодия», серия пластинок Московского джаз-фестиваля 1982 года).

В этой композиции Козлов далек от любования прекрасной идиллией. Он знает, что идиллии не было. Так что же было? Смутное чувство опасности. Козлов стремится передать определенную эпоху — предгрозовую атмосферу конца 30-х годов, когда стали различимы первые сполохи грядущего военного урагана, когда возникло ощущение надвигающегося катаклизма...

Но на этом музыкальные путешествия Алексея Козлова в прошлое не закончились. Меняется лишь эпоха, в которую он отправляется. Если раньше это было начало века или 30-е годы, то в композиции бас-гитариста «Арсенала» Анатолия Куликова «Рок-н-ролл» some-bask к танцевальной музыке конца 50-х годов почти пародия.

Следующее «путешествие в прошлое» — пьеса «Диско». Расцвет этого стиля пришелся на 1974 — 1978 годы, то есть по меркам популярной музыки это глубокая старина. И все-таки, как считал Козлов, диско можно было стилизовать с не меньшим основанием, чем рэгтайм или фокстрот. Отношение к музыке диско у Козлова ироническое, «с дистанцией». Ирония же возникает из-за явного противоречия ритма и мелодии вещи.

Сочетание элементов симфонической музыки 30-х годов с диско-пульсацией как бы «смещает» материал, дает его в странном и интересном освещении.

Что же с такой силой привлекло один из наиболее новаторских наших ансамблей к музыке прошедших лет? Вероятно, причин тут несколько. Одна из них касается лично Алексея Козлова — в первые годы существования «Арсенала» он был единственным в группе знатоком старого джаза, старых танцев. Но «Арсенал» долго исполнял сугубо современную музыку, и знание это пропадало без применения. В 80-е годы, когда в легкой музыке произошли большие изменения, когда материалы из «архива» снова пошли в дело, его знания, его любовь оказалось возможным реализовать, показать ценность «классики жанра».

Другая причина — в переменах мышления современных эстрадных и джазовых музыкантов. Оно все больше становится «полистилистическим», в нем находят место ритмы, мелодии, манера инструментовки прежних лет. Конечно, отношение к старому материалу новое, иногда гротесково-пародийное. И все же — и это, вероятно, третья причина — возвращение к старой музыке, к фокстротам, танго и чарльстонам не случайно. Современная музыка — ее внешние средства и внутренний мир переусложнились, «перегрелись», стали чересчур тревожными и нервными. Путешествие в прошлое — попытка обрести равновесие, душевное спокойствие, вернуться в те времена, когда (как нам теперь кажется) все было ясно, чисто и наивно. Когда мир был логичным.



## ТАТЕВИК

Татевик Оганесян. Хрупкая, прозрачная, нежная девушка-подросток, выглядящая гораздо моложе своих восемнадцати. Умная, скромная. И — волевая...

Она — из музыкальной семьи. Ее мать, народная артистка республики Офелия Амбарцумян — популярная в Армении исполнительница народных песен. Профессором-музыкантом был и отец, заслуженный артист Норайр Оганесян — виртуоз на старинной шипковой кеманче, артист оркестра народных инструментов Ереванского радио. Но был еще, как оказалось, старший брат, человек, влюбленный в джаз, обладатель весьма солидной коллекции пластинок и магнитофонных пленок. Так что если из комнаты родителей доносилась грустная лирика армянских народных песен, то из комнаты брата — мощные аккорды джазовой меди, «космические» пассажи паркеровского саксофона и бурные соло ударных. Родители, придерживавшиеся, как бы мы сказали теперь, вполне либеральных, плюралистских взглядов на музыкальную моду, не препятствовали ничему. И Татевик росла на пересечении армянских мелодий с блюзами Каунта Бейси и вокалом Эллы Фицджералд...

Легко догадаться, что вскоре она попробовала спеть что-либо сама. Она сделала это в восьмилетнем возрасте. И это «что-то» было весьма ритмичным. С синкопами... В одиннадцать лет Татевик дебютирует в радиоэфире. С джазовыми песенками под аккомпанемент эстрадного оркестра Мартына Вартазаряна. Тринадцати лет Татевик впервые выступит в публичном концерте. Параллельно она учится на дирижерско-хоровом отделении музыкального училища, в 1974 году как раз окончит его. И немедленно получит первое предложение: петь в программе Государственного эстрадного оркестра Армении...

Так восемнадцатилетняя девушка становится солисткой, которая даже не входила в число главных приманок для широкой публики, исполнительниц популярных шлягеров. Но она была единственной джазовой вокалисткой.

В эти годы орбеляновский оркестр много гастролирует. Выступает он за рубежом — во Франции, Соединенных Штатах, Польше, ГДР, на Международном фестивале джаза в Югославии. Татевик замечена (хотя в концертной программе она исполняет лишь свой, совсем небольшой песенный блок), высоко оценена. Американские журналисты без обиняков именуют ее «Эллой из Еревана»...

Работа в биг-бэнде Орбеляна многому научила юную исполнительницу: умению обживать сценическое пространство, работать с микрофоном, ощущать оркестр за своей спиной, чувствовать аудиторию. Когда на исходе 70-х годов Татевик Оганесян во второй раз приехала в Москву, ее было просто не узнать. Голос окреп, стал более послушным, гибким, интонации — уверенными. В нем по-прежнему было много девичьей пленительности, шаловливого изящества, но появилось и новое: драматизм, более глубокое осмысление исполняемого. Рамки «парада певцов» орбеляновского оркестра становятся для молодой артистки чересчур узкими, и Татевик уходит из оркестра. У артистки возникает некоторая пауза. Сотрудничество с оркестром Орбеляна прекратилось, контакты с другими армянскими джазистами оказывались недостаточно прочными.

Знакомство и продолжавшееся около пяти лет партнерство с Игорем Брилем и его коллегами помогают певице. Вновь начинаются концерты, записи на «Мелодии»,

фестивали — в Москве, Риге, Ярославле, Донецке, Одессе. Выступления за рубежом — в Венгрии, Чехословакии, ГДР...

Постепенно Татевик завязывает связи и с другими музыкантами. Поет в сопровождении латвийского биг-бэнда под руководством трубача Гуннара Розенберга, с эстонским гитаристом Тийтом Паулусом, пианистом Тыну Найссоо. С 1986 года одним из ее партнеров становится молодой пианист и композитор Микаэл Закарян.

Вот уже несколько лет, как Татевик уехала в США. Большой карьеры там, кажется, не сделала. Недавно знакомый режиссер встретил ее в Греции. Артистка сказала, что боится возвращаться в Армению — противостояние с Азербайджаном, энергетическая блокада, война в Карабахе... Ей страшно.

Аркадий Петров

## ЛАРИСА

Многие из поклонников Ларисы Долиной считают ее в первую очередь певицей джазовой. Она, действительно, одна из лучших в этом жанре у нас в стране, джазовый вокал — способ ее существования в музыке. Она чувствует джаз, его дыхание, пульсацию глубоко и тонко. Но она молода, у нее широкий круг интересов, она увлекается и другими направлениями музыкальной эстрады, испытывая огромное желание выразить, порой даже выплеснуть свой опыт в самых разных жанрах и формах, испробовать себя во всем.

Голос, врожденная музыкальность, темперамент. Упорство. Задорное, упрямое желание настоять на своем, превозмочь трудности, убедить всех в своей правоте. Если говорили, что что-то не выходит, — надо было сделать так, чтобы все получилось... Еще была выдумка. И отвага. Все остальное пришло постепенно, в процессе долголетней работы, после множества проб и экспериментов. Пришло владение несколькими стилями эстрадного пения, пришла техническая виртуозность (пассажи, скачки в мелодии, рисунки любой сложности), проникновенность медленных темпов (баллад, песен-размышлений), пришло умение выделить главное в тексте песен, раскрыть их содержание, пришла сценичность... Такое изобилие — не от неумения выделить свое, а от богатства возможностей, разнообразия устремлений, неумной фантазии.

... Одесса, конец 60-х годов. До будущих успехов пока далеко. Лариса учится в детской музыкальной школе, играет на виолончели. Слушает джазовые пластинки — вокалистов, записи оркестров, ансамблей. Слушает вместе с известной в городе певицей Татьяной Боевой, ставшей ее первой наставницей.

Слух о способной девочке распространяется — и вот однажды Ларису приглашают работать в профессиональный эстрадный ансамбль «Мы — одесситы». Ей всего пятнадцать лет, приглашение было сделано через... комиссию по делам несовершеннолетних.

1973 год, Ларисе восемнадцать... Телеграмма из Еревана — еще одно приглашение, на этот раз — работать солисткой вокально-инструментального ансамбля «Армина». Откуда о ней узнали? Страшновато расставаться с родным домом, к тому же, судя по всему, надолго. Но — едет. Ансамбль оказался молодым, никому пока не известным. Репертуар — новым, состоящим в основном из песен армянских авторов. Пришлось искать к нему «ключик», краски, манеру... В 1974 году — V Всесоюзный конкурс артистов эстрады, первая в жизни поездка в Москву... И третья премия — не так уж плохо для начинающего состава.

Осенью 1978 года Лариса принимает участие во II Всероссийском конкурсе исполнителей советской песни. Три тура, по три песни в каждом. Вторая премия. Особенно понравилась жюри исполненная ею песня молодого ленинградского автора Валерия Севастьянова «Дайте отдохнуть земле!» — композиция гражданского звучания, написанная в джаз-роковой манере. Одним из членов жюри был Анатолий Кролл. Сразу же после конкурса он приглашает Ларису стать солисткой руководимого им оркестра «Современник». И уже через несколько дней — гастрольная поездка, первые репетиции с оркестром. Лариса чувствует, что с этим оркестром она сможет петь все, что захочет, все, что ей близко. Начинает осторожно, с эстрады, но скоро переходит на джаз. Сначала это всего три-четыре вещи, потом их становится больше, цепочка джазовых номеров вытягивается. И наконец у Кролла появляется мысль сделать целую программу, посвященную истории джазового пения...

В 1981 году Лариса записала несколько песен Георгия Гараняна для фильма «Восточный дантист». А вскоре с одной из них — «Жизнь» (с новым текстом Я. Халецкого) — она едет в Чехословакию на Международный песенный конкурс «Интер-талант». На этом конкурсе молодая певица завоевала Гран-при.

Лариса регулярно принимает участие в джазовых смотрах и фестивалях, с 1983 года часто появляется на сцене Большого зала Олимпийской деревни в Москве в программах «Джаз плюс джаз». Пела вместе с группой гитариста Алексея Кузнецова, с трио пианистов Вагифа Садыхова и Давида Азаряна, с ансамблем Игоря Бриля, много раз выступала в дуэте с пианистом Леонидом Чижиком.

Сейчас мы видим артистку на перепутье. Она создает на эстраде интересный шансонный образ — яркий, многоцветный — очень живой и пестрой стрекозы, то бездумной («Лето красное пропела...»), то немного коварной, то экзотически обольстительной... Но при всей важности утверждения нового на эстраде, в Магическом Театре Песни, нельзя забывать, что сделало певицу такой...

Аркадий Петров

## СЕРГЕЙ

Странно складывается судьба этого одаренного музыканта. По телевидению и радио его почти не увидишь и не услышишь, единственная пока пластинка издана рижским филиалом грамстудии «Мелодия»... А между тем это яркая, неординарная личность — музыкант, композитор, певец, безусловно, лидер среди наших вокалистов-мужчин; артист, заинтересовавший ряд западных импресарио, журналистов, специализирующихся на поп-музыке и джазе, да и, похоже, аудиторию — в Соединенных Штатах, Финляндии...

Правда, соответствующую «экологическую нишу» для Сергея подобрать непросто. Джазмен? Да, разумеется. Но почему столько внимания «сладкой» эстраде, легким, запоминающимся напевам, современному шансону? Тогда, быть может, — исполнитель «популяр»? Но — откуда горьковатый привкус блюза, импровизационный подход к материалу? Может, это певец стиля соул? Манукян, судя по всему, просто не втискивается в прокрустово ложе узкожанровых характеристик. Он вобрал в себя все понемногу. И всюду чувствует себя удобно и на своем месте. Причем — отметим это сразу же — его «многомерность» — не эклектика и не всеядность, а естественное стремление к синтезу, отбор наиболее устойчивых, живых интонаций из самых различных звуковых языков «мирового саунда»...

Сергей родился в 1955 году в Грозном — столице бывшей Чечено-Ингушской АССР. Родным языком был армянский, но улица говорила и по-чеченски, и по-ингушски, и по-русски. И музыка — вне дома — была многоликой; Сергей до сих пор помнит множество народных напевов — чеченских, армянских... Другим «музыкальным» каналом оказалось радио — очень нравились советские песни 50 — 60-х годов («Отчего гармонь поет?», «На побывку едет молодой моряк», песни Пахмутовой, Френкеля, Островского, репертуар Майи Кристалинской, Эдиты Пьехи). Параллельно увлекался «западом» — полузапретными в те годы рок-н-роллами и твистами. Нравились еще «Битлз». И блюзы. И джаз... Правда, выходила стилистическая каша — но так уж было на самом деле. Элвис Пресли — и рядом Луи Армстронг и Элла Фицджералд. Вот такая корневая система...

В детскую музыкальную школу его не приняли из-за плохого зрения — вроде бы пожалели: «Тут ведь постоянно с нотами приходится иметь дело — зачем мучить ребенка?» Ну что ж, не взяли в ДМШ — подался в самодеятельность. В местном Дворце культуры имени Ленина был эстрадный оркестр. Сергей сел за барабаны и — заиграл. Чувство ритма было изначальным, почти инстинктивным, координация рук и ног тоже далась сразу.

В музыкальное училище Сергей все же — пару лет спустя — был принят. В класс ударных. Благополучно прозанимался на этом инструменте четыре года. Играл на ксилофоне, литаврах, колоколах, вибратоне. На экзамене лихо отстукал на ксилофоне (в сопровождении концертмейстера на фортепиано) увертюру к «Кармен»...

Конечно, молодому музыканту хотелось играть что-то поострее, посовременнее, помоднее. Из числа таких же, как и он сам, молодых adeптов джаза и рока Сергей собирает квартет. Шли 70-е годы, бешеной популярностью пользовался джаз-рок — особенно такие группы, как «Кровь, пот и слезы», «Чикаго», «Махавишну оркестра», «Чейз». Вот эту музыку (переложенную на состав из четырех исполнителей) и играет группа Манукяна. Однако в джаз-роке заметная роль отводится вокалу. Кому петь? Пробует сам Сергей (не выпуская барабанных палочек из рук). Поет блюзы, джазовые темы, мелодии Леннона — Маккартни.

В 1975 году Сергей окончил музыкальное училище, три года работал барабанщиком эстрадного оркестра республиканского радио. А потом начинается обычная жизнь гастролирующего музыканта. Сначала Сергей меняет ударные на орган и прочие «клавиши». В таком амплуа выступает с ленинградским вокально-инструментальным ансамблем «Путешествие». Затем — снова в качестве барабанщика — с джазовым трио горьковского пианиста Александра Шишкина. Здесь какую-то часть программы также и поет. Исполняет мелодии «Битлз», Стиви Уандера и собственные. В 1981-м попадает на рижский фестиваль «Васарас ритми» («Ритмы лета»): первый успех у искушенной джазовой публики и придиричьей журналистской братии.

Выступление в Пори обратило на Сергея внимание ряда зарубежных импресарио. В итоге в том же 1988 году он становится одним из участников американско-советского проекта «Music louder than words» («Музыка громче слов»). В записанную коллективными усилиями пластинку вошли две песни Сергея («Только один мир» и «Восток — Запад»), в нескольких других он стал соавтором музыки.

Наиболее заметным российским «проектом 1990 года» стала работа Манукяна с пианистом и композитором Леонидом Чижигом. Дуэт клавишных и голоса — мелодический материал шел от Чижика, обработка и окончательная форма совместные. Получился род вокально-инструментальной сюиты. Сюита называлась «Ночные песни». «Ночные песни» с успехом прозвучали на цепочке фестивалей 1990 года — от Одессы до Международного джаз-фестиваля в Москве...

## МЕЙНСТРИМ ПО-ПЕТЕРБУРГСКИ

(Мультиинструменталист Давид Голощекин)

Термин «джаз» общепризнан, но настолько же объемён, насколько, скажем, в науке — термин «физика». Сразу возникает вопрос: физика какая? Молекулярная или твердых тел, атмосферы земли или биофизика, химическая или астрофизика? То же и с джазом: новоорлеанский стиль или «чикаго», свинг или диксиленд «ривайвл», би-боп, хард-боп, нео-боп или пост-боп, джаз «прохладный» или модальный, афро-кубинский или «латин», стиль «И-Си-Эм» или «никакая волна», фри-джаз или джаз-рок, афроджаз или «фри-фанк»?

Проще с джазовой классикой. Термин «мейнстрим» означает в прямом переводе с английского «главное течение», а в вольном русском — «золотая середина». Так именовалась масса приемов, интонационных оборотов, фраз, гармонических сцепок, связанных со старыми стилями джаза, прежде всего новоорлеанским и чикагским «трэдом» и свингом. Затем это понятие стало расширяться, на что обратил внимание еще американский джазолог Мартин Уильямс. По Уильямсу «мейнстрим» — «действующая классика», своего рода накопитель всего ценного, устоявшегося, отобранного временем. Он относит к мейнстриму любой джаз, все крупнейшие имена, начиная от Армстронга и кончая Майлсом Дэвисом. Сейчас, пожалуй, мейнстрим можно трактовать еще шире — это все, что не авангард...

Итак, мейнстрим. Стиль, имеющий общий, глобальный характер. И все же в разных странах у мейнстрима свои особенности.

Если сравнить музыкальное мышление представителей отечественного мейнстрима и американского, то разница окажется заметной прямо на слух. У американцев прозвучат обороты блюза, ритм-энд-блюза, спиричуэлс, баллад. У наших музыкантов найдем отголоски народной, бытовой и даже симфонической музыки (Прокофьев у Г. Лукьянова, Шостакович, Стравинский — уже в первых работах трио В. Ганелина)... Не углубляясь далее в эту проблему, отмечу лишь, что, на мой взгляд, у нас нет единой школы мейнстрима, хотя есть ряд региональных. Прежде всего — московская и ленинградская (петербургская). Лидером второй из них — петербургской школы — я считаю Давида Голощекина с его ансамблем и его учениками.

Его ансамбль, возникший еще в конце 60-х годов, долго имел статус самодеятельного — был составом ленинградского Дома культуры имени Ф. Дзержинского. Любопытно, как схожи «обстоятельства старта» у многих представителей его поколения (от Лукьянова до Бриля и Козлова). Сначала вызывающие восторг старые патефонные пластинки с записями довоенных оркестров Утесова, Цфасмана, Варламова, Рознера; фильмы «Веселые ребята» и «Серенада Солнечной долины». Потом, в музыкальной школе-десятилетке — первые попытки поиграть на переменках нечто ритмически-синкопированное, так сказать — буги-вуги в до мажоре... Первые пробы коллективного музицирования где-нибудь в пустом классе после уроков. К идее импровизации, впрочем, Голощекин пришел своим путем. Он стал придумывать собственные вариации к изучаемой на уроках скрипки «классике». Эти импровизации на темы Баха, Генделя и Моцарта заинтересовали его педагогов: скоро он стал школьной достопримечательностью! Даже на экзаменах после исполнения обязательной программы он по просьбе директора должен был в очередной раз непременно продемонстрировать свое умение.

Следующий этап «джазовой карьеры» Давида связан с именем ленинградского пианиста Юрия Вихорева. Весной 1961 года квартет Вихорева (с семнадцатилетним Давидом в качестве басиста) не без успеха выступил на фестивале в Таллине.

Заканчивая на следующий год школу-десятилетку при Ленинградской консерватории, Голошекин уже твердо знал, что хочет стать музыкантом джаза.

... Да. Джаза. Это было решено. Но на чем, однако, играть? Скрипку он считал абсолютно «неджазовым» инструментом. На концертах чаще всего выступал либо как пианист, либо как контрабасист. Пробовал также трубу, саксофон, вибрафон, ударные. Что-то выходило лучше, что-то хуже. Тем не менее вскоре он получил устойчивую репутацию «мультиинструменталиста», играющего решительно на всем. Иосиф Владимирович Вайнштейн, руководитель лучшего тогда в Ленинграде большого оркестра, часто звонил Голошекину с просьбой: «Додик, у нас заболел музыкант. Не могли бы Вы сегодня нас выручить?» Приходил, выручал. Играл то на басы, то на рояле, то на ударных. Все оркестровые партии бэнда знал наизусть, потому что в оркестре Вайнштейна был влюблен давно и серьезно, посещал все его редкие концерты, а чаще — выступления в танцзалах. Вот в эти танцзалы и ходил на замену. Ну а кончилось все тем, что он был приглашен в оркестр на постоянную работу. Поскольку из оркестра уволился именно пианист, Голошекин сел за рояль, хотя готов был музицировать на чем угодно. Вскоре внутри оркестра сложился квинтет. Играли чаще всего композиции двух лидеров ансамбля.

Квинтет пользовался в кругах джазовой элиты (да и среди широкой массы фэнов тоже) огромным уважением. Вскоре записи квинтета (вместе с некоторыми полупрофессиональными пленками вайнштейновского бэнда) попали за рубеж, где вышел диск «Ленинград. Джаз. Фестиваль». Сторона — оркестр, сторона — квинтет. Ощущение торжества и счастья: первый в жизни диск! Заграница! (Об издании записей квинтета внутри страны тогда и думать было смешно.) Хотя к чувству торжества примешивались известные опасения. А вдруг?... Времена были отнюдь не самые витаминные... Впрочем, пронесло.

Голошекин проработал у Вайнштейна до середины 60-х годов, когда в составе оркестра произошли резкие изменения. Переехали в Москву, к Эдди Рознеру, Носов и Гольштейн, а с ними и вся ритм-группа. В течение года рознеровский коллектив по составу был, наверное, сильнейшим в стране... Но все это длилось не слишком долго. Гастролирующему эстрадному оркестру, основной программы которого были песни, весь этот джазовый экстра-класс был, в сущности, не очень нужен, аккомпанировать модным вокалистам могли музыканты и попроще. И Голошекин возвращается домой, в Ленинград.

Здесь, в ДК имени Дзержинского он впервые собирает собственный ансамбль. Каким ему быть? Дело в том, что современный джаз, его язык, его образное мышление за последние десятилетия очень усложнились. Этот новый джаз уже не апеллировал, как прежде, к чувствам и переживаниям слушателей. Он почти полностью изжил в себе танцевальное начало, простые мускульно-физиомоторные радости. Его приходилось как бы дешифровать: джазовые пьесы стали напоминать наукообразные диаграммы, схемы и ребусы. Освободившееся место заняли эстрада, песня, поп-музыка, рок, звезды шансона. Здесь все было просто и понятно, содержание, как казалось простому слушателю, можно было приравнять к песенным текстам, а главное, под эту музыку было очень удобно танцевать. Джаз же стал претендовать на роль «параллельной классики», некоей новой разновидности современной камерной музыки, стал искусством «для своих», для посвященных.

Вот эта ситуация как раз и не устраивала Давида Голошекина. В своих работах он стремился вернуть джазу былую массовость, доступность, сделать его коммуникатив-

ным, объединяющим слушателей, отбросить ложную многозначительность, придать джазу изначальный характер празднества, карнавальной феерии. И с середины 70-х годов Голошкеин все чаще обращается к старому свингу, к «золотому фонду» джаза с его прекрасными вечнозелеными мелодиями, к джазовой классике, к стилю мейнстрим, горячей, импровизационно-«состязательной» музыке, в которую вошли наиболее живые, устоявшиеся интонации различных периодов джазовой истории — от «золотой трубы» Армстронга до приглушенного лиризма «кула» 50-х.

В 70-е годы «Мелодия» выпустила несколько долгоиграющих альбомов Голошкеина. Первый (1972) любопытен «петербургскими зарисовками» («На солнечной стороне Невского», «Полночь в Летнем саду»). Стоп-кадры, мимолетные впечатления от улиц, людей, городской суеты и сутолоки. Безмолвное величие архитектурных громад... Во втором диске (1976) одна сторона отдана джазу, вторая — легкой музыке с использованием латиноамериканских ритмов. Лучшая и очень типичная для Голошкеина композиция — «Я вспоминаю Чарли». Сплав намеков и ассоциаций: Чарли Паркер и, вероятнее всего, Геннадий Гольштейн, некогда носивший это прозвище.

Любопытна третья его работа (1978), где, используя технику многоканальной записи и многократного наложения, музыкант создает «бигбэндовую» ткань. Соло, риффы, тутти, пульсация ритма — все это один Голошкеин. В начале 80-х он появляется на сборных дисках. Композиция «С понедельника до пятницы» в альбоме «Джаз-ансамбли Ленинграда» основана на контрасте двух соло — резкие, хрипловатые пассажи тенор-саксофона, постепенно возносящегося в заоблачные выси, и скрипки, сначала неотличимой по тембру от саксофона.

В 1985 году появляется долгожданный «скрипичный» диск Голошкеина «Звездная пыль», собравший его проверенные на концертах хиты...

А в 1986 году реализована еще одна мечта артиста: кинотеатр «Правда» на Загородной улице — помещение в стиле «сталинского ампира» — переоборудован в джаз-клуб (реклама гласит — «Джаз-филармоник холл»!). Голошкеин здесь царь и бог. Играет его ансамбль, выступают гости из других городов, из новых независимых государств, западные музыканты. Тут побывали квартет Дейва Брубека, австралийское трио «Энджин рум», польские, финские, немецкие исполнители. Уютный полумрак, маленькая сцена, столики. Идеальное место для джазового музицирования. В этом интерьере снимались многие кадры фильма «Когда святые маршируют», в котором актерски неплохо сыграл и сам Давид (сыграл как бы «самого себя»...).

Хорошо, что наши лучшие джазовые составы не повторяют один другого, а создают причудливую звуковую панораму. В этом бесконечном звуковом разнообразии весьма заметна «линия Голошкеина», одного из творцов петербургского мейнстрима.

Аркадий Петров

**ЕСТЬ ЛИ У ДЖАЗА БУДУЩЕЕ?**  
**«ЗА СОЛО ОНИ ГОТОВЫ НА ВСЕ...»**  
*(Детский биг-бэнд из Кривого Рога)*

Их, конечно, надо увидеть. Уже когда они, малыши, выходят на сцену — испытываешь удивление, начинают играть — шок. Инструменты кажутся в их руках громоздкими. Тромбон или саксофон (особенно чудовищных размеров баритон) выглядят непропорционально большими, ударник едва виден за своей установкой, контрабас в этом оркестре вообще невозможен — слишком «длиннен», до высоких позиций просто

не дотянуться, используется бас-гитара. И все-таки это подлинный джаз — темы Портера, Хепти, Эллингтона, Фила Вудса, остроумно аранжированный спиричуэл «Когда святые маршируют...» Оркестр побывал на двух десятках фестивалей — от Украины до Архангельска — и даже съездил за рубеж (в Польшу и на фестиваль джазовых биг-бэндов в Иматра, Финляндия)...

— Кто же эти дети? И откуда вообще взялся этот коллектив? Все они с Украины, из горнорудного Кривого Рога, города машиностроителей и металлургов. Джаз-оркестр детской музыкальной школы № 10. Таких ДМШ в бывшем СССР были тысячи. А вот свой биг-бэнд — только здесь. Существование его не было предусмотрено никакими учебными программами. Появился же он на свет по инициативе одного из педагогов, по профессии даже не духовика, а баяниста. Человека по имени Александр Робертович Гебель.

Надо сказать, что никаких «глобальных» замыслов у Гебеля не возникало. Просто была попытка нарушить рутинный круг обычного преподавания, работа, скорее, для себя самого. Через год к квартету присоединился второй саксофонист, затем трубач... Ансамбль понемногу разбухал, пока к 1983 году не вырос до размеров биг-бэнда; в него входили четыре трубача, два тромбониста (с ними на первых порах вообще было сложно, инструмент казался очень трудным), четыре саксофониста и ритм-группа. Этот состав Гебель рискнул в том же 1983 году показать на Днепропетровском джаз-фестивале. Выступление прошло удачно. Оркестр был тепло принят фестивальной аудиторией. Так публичный концерт стал важной составной частью учебного процесса...

После Московского фестиваля 1986 года, когда концерт детского оркестра был заснят на пленку Центральным телевидением и позже показан в одной из программ, биг-бэнд Гебеля становится одной из городских достопримечательностей, получает полное признание и поддержку...

Все это было приятным, даже полезным, но как бы внешней стороной дела. Важнее, наверное, заглянуть за фасад, чтобы узнать — как же все это делается, как создается репертуар, как идет учебный процесс. Итак — ряд вопросов руководителю коллектива Александру Гебелю.

— Почему Вы решили создать именно джазовый оркестр?

— Хотя по образованию я баянист (выпускник Криворожского педагогического института), но с детства любил эстраду. Долгие годы у меня была какая-то смутная мечта организовать или эстрадный оркестр, или эстрадный камерный хор (кстати, сейчас такой хор существует, я занимаюсь им параллельно с детским оркестром. Недавно ездили в ФРГ). О джазе знал мало — слышал только несколько известных имен, таких, как Армстронг, Эллингтон... Так что создание оркестра в какой-то мере случайность. Просто начал заниматься с ребятами, писать аранжировки.

— А детям эта музыка близка и понятна? Они ее тоже любят или только выполняю указания педагога, не вникая особенно в то, что играют?

— Дети, конечно, народ весьма «управляемый». Но все дело в том, что музыка должна быть им интересна. Чтобы была по силам, чтобы они могли исполнять ее.

— У Вас в оркестре какого возраста дети?

— С восьми до четырнадцати лет. Средний возраст — 10 — 11. Сейчас в оркестр пришло уже третье поколение. Конечно, обновление идет всегда частями, «слоями». Скажем — окончили музыкальную школу пять-шесть оркестрантов, я их заменяю.

— А куда идут Ваши выпускники?

— Не все становятся, конечно, музыкантами. Раньше мы такой задачи вообще не ставили... Теперь ставим. Но тогда... Из нашего первого состава четыре человека поступили в Гнесинское училище на эстрадное отделение (два саксофониста, трубач и



тромбонист). Два саксофониста и тромбонист поступили в Ростовское музыкальное училище. В наше городское музучилище поступили трое, в Херсонское — двое. Всего 12 человек. Это две трети нашего первого состава. Сейчас процент увеличивается...

— А информация о джазе, о музыке вообще откуда у Вас?

— Вы знаете — самую широкую информацию дают поездки — концерты, фестивали... Сейчас, например, куда бы ни ехали — первая задача закупить побольше пластинок. Но это в последнее время, когда такие поездки появились, раньше и этого не было. На фестивалях многое видели и слышали — ансамбли Лукьянова, Левиновского, Бриля. Фестивали для нас, помимо всего прочего, — это потрясающие праздники знаний, информации.

— Оркестр для них — это еще и «своя компания»?

— Конечно! Все вместе — занимаются, развлекаются, едят, даже (простите!) дерутся. Летом вывожу их всех вместе в детский лагерь. С инструментами, естественно! Каждый день репетиции — а потом прогулки, купание, рыбалка...

— Ваша программа звучит около получаса. Больше дети не выдерживают?

— Это зависит от состава. Предыдущий играл час. У новых ребят пока губы не выдерживают столько. Вообще — все хотят играть соло. Это очень престижно для ребят. За соло они готовы на все.

Аркадий Петров

## ДЖАЗ НА УЛИЦЕ

*(«Старушка не спеша дорожку перешла»)*

«Сент-Луис блюз», «Марш энтузиастов», «Блюз жестяной крыши», а также бесмертные мелодии «Старушка не спеша дорожку перешла» (это тема Соломона Секунды «Бай мир бист ду шён» — «Для меня ты прекрасна»), «По улице ходила большая крокодила» (Чаплин) и «Цыпленок жареный» (венская уличная песенка 1910-х годов, занесенная в Россию австрийскими военнопленными в первую мировую войну) — все это звучало в исполнении вполне профессионального диксиленда с участием ветерана московского джаза Бориса Матвеева. Оркестрик примостился у северного фасада Центрального универмага. Такие ансамбли замелькали и в других бойких точках Москвы, начиная с пешеходной зоны Арбата и заканчивая подземными переходами в центре... Джаз вышел на вольный воздух, на пленэр. Вписался в панораму большого города...

Однако задумаемся на момент. А разве не таким он явился первым слушателям в момент своего рождения? Ведь новоорлеанские оркестры и были музыкой улицы, «стрит-перейда», карнавальной неразберихи. Конечно, эту музыку играли и в барах, салунах, баррелхаусах (пивных с музыкой). Но еще ярче она звучала во время маршей-шествий в сопровождении многочисленных болельщиков — фэнов. Или во время рекламно-информационных поездок в конных экипажах, когда тромбонистов сажали в самый тыл, в «воротца», чтобы они выдвигной кулисой своего инструмента не ударили кого-нибудь...

С тех пор, как говорится, много воды утекло. Джаз давно переместился в концертные залы, стал музыкой сложной, филармонической. Это долго казалось его неоспоримым плюсом... Пока не возникло ощущение некоего тупика. Ведь все-таки джаз — это «музыка, сидящая на двух стульях». Усложнение, интеллектуализация джаза постепенно привели к потере массового слушателя. Может быть, поэтому сегодняшние

музыканты все чаще выступают на открытом воздухе — на улицах, площадях, в общественных парках... Поближе к народу.

Музыка эта проделала тот же зигзагообразный путь, что и вся страна. Были первые шаги, радость творчества, борьба с инстанциями.

И все-таки, джаз в России не прекратится, не «пересохнет». Почему? Да по одной простой причине — больно уж щедро талантами русская земля.

Сегодня на эстраде мальчишки с саксофонами и трубами, родившиеся уже в 70-е годы. Им все-таки во много раз проще, чем было когда-то Парнаху, Цфасману, Рычкову, Лукьянову, Гольштейну...

И если у них есть что сказать слушателю — они обязательно скажут.

Олег Степурко

## АНДРЕЙ ТОВМАСЯН

Основными фигурами на джазовом небосклоне 60-х, несомненно, были Андрей Товмасян и Герман Лукьянов. Конечно, не случайно именно труба — «скрипка» джаза — стала лидером в этом жанре. И дело не только в том, что в те времена труба, обладающая пронзительным звуком и высоким регистром, царила на танцевальных верандах и в ресторанах. Именно труба может передать блюзовую, вокальную природу джаза. Именно труба, обладающая рельефной артикуляцией, лучше всех может создать энергетику джаза — свинг.

В игре Товмасяна ассимилировалась манера американских трубачей Клиффорда Брауна и Ли Моргана. Он блестяще владел фразировкой и джазовыми приемами. Товмасян как бы «разговаривал» на трубе. Кроме того, его феноменальное гармоническое и мелодическое мышление приводило в восхищение поклонников джаза.

В то время вся Москва как бы раскололась на два лагеря: сторонников американского традиционного джаза, знаменем которых был Товмасян, и поклонников новаций и экспериментов отечественного джаза, во главе которых стоял Герман Лукьянов. Сейчас трудно представить такой накал страстей вокруг джаза. Но следует помнить, что все происходило после разгрома Хрущевым выставки художников-авангардистов в Манеже, и на все «западное», как в ждановские времена, обрушились гонения. Доходило до анекдотических случаев: за импровизацию, если она не выписана на нотах, могли разогнать оркестр. И многие американские пьесы вдруг приобретали кубинские и чешские названия, благо комиссия не знала джазовых стандартов. И вот в такой обстановке услышать джаз живьем было очень трудно и небезопасно как для слушателей, так и для исполнителей.

В джазе, что видно по игре Андрея, самое главное — это почувствовать энергию граунд-бита, заставить граунд-бит «толкать» мелодическую линию с помощью оттяжек. Для чего перед смысловой точкой фразы делают оттяжку, причем в этой микропаузе напрягается диафрагма — следующие ноты фразы сами «выскакивают», как пробка из бутылки, «выталкиваемые» энергией, накопившейся в этой оттяжке.

Действительно, в общении с такими людьми, как Товмасян, все имеет значение. Так, когда я был у него дома, то увидел «детское пианино» — это такое пианино, у которого нормальная клавиатура, но нет двух октав — сверху и снизу. На нем Андрей с совершенно невероятной аппликатурой показывал мне, как важно во фразе приходиться на сильную долю в неаккордовую ноту.

Любопытно, что магнитофон у него был самопальный, который сделали какие-то «кулибины» из одного НИИ, а приемник — военный, «Казахстан», у которого сильно растянут коротковолновый диапазон и можно слушать «джазовые голоса» почти без «глушилки».

Однажды Андрей поставил мне запись трубача Ли Моргана, где тот в «чумовом» темпе играл пассажи с какой-то запредельной техникой. «Ты не представляешь, — сказал Андрей, — как я удивлялся, когда «снял» эти ходы. Насколько просты они оказались в исполнении: их Морган играет всего одним первым клапаном, не используя второй (не говоря о третьем). И сыграть их, несмотря на кажущуюся сложность, оказалось очень просто». «И ты понимаешь, — продолжал Товмасян, — что такая пальцовка возможна лишь в одной тональности и не получится в других, которые будут «сопротивляться» аппликатуре, дающей такую необычайную легкость».

И в этом чувстве «тонального сопротивления» — одна из важнейших особенностей джаза, отличающая его от академической музыки и создающая необычайный джазовый шарм. Хотя, справедливости ради, надо отметить, что для американцев их методические разработки, как всякое ноу-хау, являются секретом.

Так, когда один наш саксофонист спросил у музыкантов техасского биг-бэнда, приехавших к нам в 70-е годы: «По каким учебникам преподают вам импровизацию?» Ответ был: «По конспекту, который преподаватель после занятий прячет в сейф».

Мы не имели доступа к «фирменным» пластинкам, безумно дорогим тогда, поэтому все записи, как правило, были третьей или четвертой копией без названия тем и имен исполнителей. Помню, был удивлен тем, что Андрей настоял, чтобы я обязательно знал всех исполнителей квинтета К.Брауна, концерт которого он мне переписал.

«Ты понимаешь, — говорил Андрей, — знание имени участника ансамбля, который на первый взгляд не играет большой роли, скажем басиста, может дать много. Ну, например, если мы знаем, что до этой записи он работал с Монком, это заставит по-другому взглянуть на весь проект в целом». И Товмасян сам на большом листе подробно выписал все выходные данные, включая название звукозаписывающей фирмы.

Еще один эпизод связан с важностью в джазе не только слышать, но и видеть, как играет тот или иной музыкант. Мне один гитарист рассказывал, что «снял» (на джазовом сленге — записал ноты) многие соло одного блюзового гитариста, но лишь когда увидел «кинематику» его движения, понял смысл его фразировки. Вот почему, если в отечественном джазе всегда были неплохие саксофонисты и пианисты, то с барабанщиками всегда были проблемы, ибо часть информации их игры заключена в кинематике движения рук. У трубачей очень важно видеть, какой аппликатурой исполняется та или иная фраза и как «зажимают» трубачи глассандо и разные «проглоченные» ноты.

Андрей раздобыл кинопроектор «Украина» и мог смотреть дома джазовые фильмы (я, помню, смотрел у него «Концерт Ли Моргана в Японии» и фильм о джазовом тромбонисте Киде Ори).

Как всякий дилетант, Андрей так и не научился бегло читать ноты и, несмотря на всяческие попытки друзей, не смог работать в биг-бэндах, которых было так много в те времена. Вот почему он должен был зарабатывать коммерцией, что в те времена было криминалом. Кто-то его «заложил», и его посадили на два года. «Самое трудное в тюрьме, — вспоминал Андрей, — это то, что всю ночь в камере горела ослепительная лампа, при свете которой невозможно уснуть. Причем, когда закрываешься одеялом,

входит надзиратель с приказом: «Одеяло с головы убрать!» И я, — продолжал Андрей, — научился спать, натянув на глаза ушанку».

Но дух коммерции в Андрее не погиб. Так, он предложил мне купить у него очень странный инструмент с двумя раструбами, направленными, как у волынки, в разные стороны, с переключателем строя, как у валторны, и мундштуком, как у трубы. «Представляешь, — аргументировал необходимость покупки Товмасян, — ты с этим инструментом появишься на джазовом фестивале? Тебя сразу заметят!» Потом этот принцип использовал джаз-театр «Архангельск», музыканты которого появлялись на сцене с ведрами на голове.

Интересно, что в нашей стране никогда правая рука не знала, что делает левая. Так, если по линии Министерства культуры был «запрет» на джаз, то Министерство образования выпустило пластинку со звуковым приложением к школьным урокам музыки, на которой был записан «Господин великий Новгород» в исполнении Товмасяна. Забавно, что Андрей никогда не открывал дверь посторонним, и почтальон, не дозвонившись, засунул пакет с пластинкой в почтовый ящик, и чтобы конверт влез, согнул его вдвое, так, что Андрей вынул потом две половинки этой пластинки.

Как любой дилетант, Товмасян тщательно скрывал джазовые записи, из которых черпал свои идеи. И даже когда было нужно продать пластинку, он специально продавал ее в провинцию.

Вообще-то это типично для джаза. Так же боялись, что их музыку «украдут», негритянские джазмены. И по этой причине отказались от предложенной записи. В результате первую в истории джаза граммофонную пластинку выпустил «белый» ансамбль под управлением трубача Ла Рокка.

В семидесятые годы затевался грандиозный фестиваль в Вильнюсе. Клейнот «одолжил» Андрею свою ритм-секцию. Помню, что меня удивил такой факт: репетировали «Апрель в Париже» в версии К.Брауна, где первая часть идет в бешеном темпе «латино». Басист несколько раз ошибался, но Товмасян не стал с ним ничего отрабатывать. «Музыка покажет», — сказал он и продолжил играть.

В семидесятые годы огромным успехом пользовались музыканты фри-джаза. Боперы называли их музыку «собачатиной». Но в принципе этот успех понятен, ибо фри-джаз родился в Германии как реакция на фашизм и немецкую гипертрофированную пунктуальность. И у нас коммунистическая зарегламентированность всех аспектов жизни получала как ответную реакцию — музыкальный хаос. Я помню, что Андрей одной фразой смог охарактеризовать эту музыку: «Нефиксированная техника».

Мне довелось слышать Товмасяна в расцвете его творческих сил. Я помню, он играл в кафе «Молодежном» (в то время — джазовое кафе) армянским составом, в который вошли Гаранян (сакс.), Багирян (уд.) и Товмасян. Или его триумфальное выступление с квинтетом Б.Фрумкина на фестивале 68-го года, который проходил в ДК железнодорожного института. Ажиотаж достиг такого уровня, что люди пытались проникнуть на концерт по пожарной лестнице. В то время в программе обязательно должна была быть или пьеса советского композитора, или РНП (русская народная песня). Я помню, Товмасян с Клейнотом без всякого ритма сыграли русскую народную песню «Ты орел, мой орел». Остановились... и заиграли фа-мажорный блюз!

Запомнился и концерт на «джазовом тепलोходе», где Андрей играл дуэтом с Володи Данилиным. Интересно, что с годами Товмасян пошел не «вперед» (ладовый джаз 60-х Девиса, Хабборда), а «назад», в 30-е годы (джаз Бикса Байдербекса и трубачей чикагского стиля). Такой джаз он показывал в дуэте.

Дж. Коллиер называл Чарли Паркера человеком, «ненавидящим общество и не находящим в нем свое место». В принципе то же можно сказать и о Товмасыне, но, в отличие от Паркера, который оставил после себя огромную дискографию, игра Андрея, если не считать пару пьес, записанных в сборниках «Джаз-66», «Джаз-67», никак не зафиксирована. Наши Паркеры и Колтрэйны из-за запрета джаза вынуждены были идти в ресторан — в братскую могилу джаза.

Последнее время Товмасын работал в ресторане гостиницы «Россия», на 20-м этаже.

Во время известного пожара Андрей со своими коллегами попал в смертельную ловушку, ибо огонь поднимался к ним вверх, а потушить пожар никак не удавалось: финские переходники не стыковались с нашими пожарными рукавами. В пожарных колодцах не оказалось воды, и пожарным пришлось взрывать лед на Москве-реке и аж оттуда тянуть воду.

А огонь все ближе подбирался к 20-му этажу, на котором находился Товмасын со своими коллегами-музыкантами. Басист Ваня Васенин решил не дожидаться, когда огонь придет к ним, и попробовал прорваться по лестнице, обернувшись мокрой тряпкой. Ему удалось добежать до крыши соседнего корпуса и помочь выскочить двум женщинам, но когда он помогал второй, сам, напоровшись на осколок стекла, погиб. А Андрея с товарищами спасли «халдеи» (так на музыкальном сленге звали официантов). Они догадались пустить воду на пол, а затем вывели всех цепочкой на крышу ближайшего корпуса, связав руки людей полотенцами.

Образ пожара в «России» — это образ трагедии нашего джаза, ибо так медленно сгорали в коммунистическом огне наши Колтрэйны, Брауны и Паркеры. И если Солженицын мог сидеть один на рязанской даче и создавать шедевры, джаз без общения, обмена идеями невозможен. И человек, который мог бы прославить нашу страну на весь мир, сейчас не играет и находится на инвалидности. Его мама, добрейшая Елизавета Михайловна, привозит Андрею все, потому что, кроме нее, он никому не открывает дверь, не поднимает трубку телефона и много лет, как в подводной лодке, сидит дома, никуда не выходит. Елизавета Михайловна рассказала мне, что вынуждена говорить с ним шепотом, ибо, если она начинает говорить нормально, Андрей хватается за голову и начинает стонать: «Зачем ты кричишь, я не могу этого вынести!»

Любопытно, что если в джазе Товмасын — приверженец традиционных принципов, то в литературе (а он пишет стихи, их не так давно опубликовал журнал «Джаз») Андрей — сторонник авангарда в духе поэзии абсурда Д. Хармса. Его стихи населяют фантастические «Хрюндели» и «Крюндели».

Когда в 70-е годы в СССР приезжал оркестр Джона Харви из Иллинойского университета, Андрей говорил мне, что Харви жаловался на то, что трудно найти солистов. Ведь солист — это не беглость пальцев, а в первую очередь яркая личность, которая проявится и безо всякой техники, как, скажем, Чет Бейкер.

Когда вышли мои джазовые книги («Трубач в джазе». М., 1989 г. и «Блюз, Джаз, Рок — универсальный метод импровизации». М., 1995 г.), то, конечно, в них есть много идей, которые «осветил» мне Андрей.

Вообще, мы здесь, на земле, каким-то таинственным образом проникаем в жизнь друг друга.

Хотелось бы, чтобы в результате этой публикации энтузиасты джаза собрали записи Товмасына, которые, я знаю, есть в частных коллекциях, и выпустили компакт-диск. Надеемся, что в этом поможет Виталий Набережный, сам в прошлом замечательный джазовый тромбонист и бэнд-лидер, в студии которого «пишутся» звезды России.

**Александр Цфасман**



**Александр Варламов**

Николай Минх



Леонид Утесов



Эдди Рознер



Юрий Саульский



Игорь Бриль

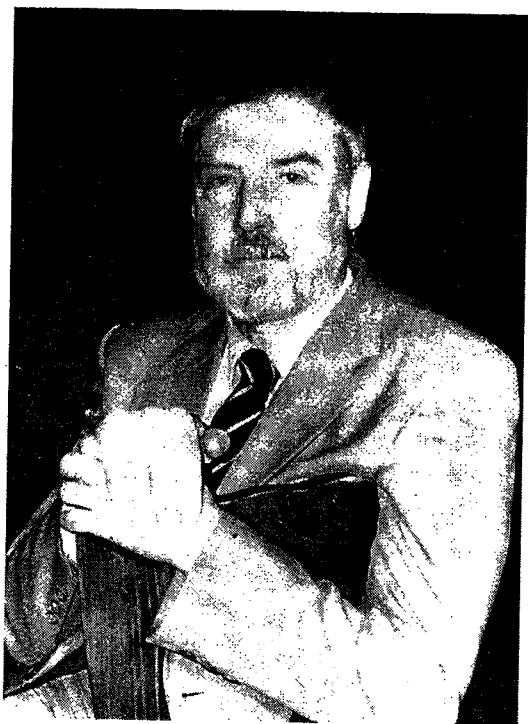


Алексей Кузнецов



Алексей Кузнецов

Анатолий Кролл



Юрий Чугунов



**Игорь Бриль,  
Александр и Дмитрий Бриль**



**Георгий Гаранян**

Григорий Файн



Андрей Товмасын



Герман Лукьянов



Леонид Чижик

Михаил Окунь



Николай Левиновский





Владимир Чекасин

Игорь Летов,  
Аркадий Шилклопер,  
Аркадий Кириченко



Лариса Долина



Алексей Козлов





# НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

## НА КАРНАВАЛЕ

А.ВАРЛАМОВ

Обработка Ю. ЧУГУНОВА

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like accents (^) and slurs. The first system features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with some triplet markings. The third system shows a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass line. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.



# УХОДИТ ВЕЧЕР

А. ВАРЛАМОВ

Не спеша

*p* *f* *усиливая* *f*<sup>#</sup>dim *Gm*7 *mf* *C*7

*mp* *F*6 *Ab*dim *Gm*7 *C*7 *Db*7 *D*7

*Gm*7 *C*7 *F*6 *Gm*7 *C*7+5

The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics "Не спеша" are written above the first measure. The piano accompaniment is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is divided into three systems. The first system includes dynamic markings *p*, *f*, and *усиливая*, and chord symbols *F*<sup>#</sup>dim, *Gm*7, and *C*7. The second system includes dynamic marking *mp* and chord symbols *F*6, *Ab*dim, *Gm*7, *C*7, *Db*7, and *D*7. The third system includes chord symbols *Gm*7, *C*7, *F*6, and *Gm*7 *C*7+5.

First system of piano accompaniment. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line. Chords are labeled: F<sup>6</sup>, Abdim, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Db<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>.

Second system of piano accompaniment. Chords are labeled: C<sup>7</sup>, F<sup>6</sup>, B<sup>6</sup>, F, and mf B<sup>6</sup>.

Third system of piano accompaniment. Chords are labeled: Hdim, Dm, F, Am<sup>7-5</sup>, D<sup>7</sup>, and Gm.

Fourth system of piano accompaniment. Chords are labeled: Bm, Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>6</sup>, C<sup>9</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7-5</sup>, and mp F<sup>6</sup>.

Fifth system of piano accompaniment. Chords are labeled: Abdim, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Db<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, and Gm<sup>7</sup>.

Sixth system of piano accompaniment, featuring first and second endings. Chords are labeled: C<sup>7</sup>, F<sup>6</sup>, Db<sup>9</sup>, F, C<sup>7-5</sup>, F<sup>6</sup>, and pp. The second ending is marked "2. ЗАМЕДЛЯЯ" (Ritardando) and includes a "Ped." (Pedal) instruction.

ПЕСЕНКА ЛИСЫ  
Из мультфильма «Лиса-строитель»

А. ВАРЛАМОВ

Спокойно

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of seven systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Спокойно' (Ad libitum) is placed above the first staff. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The first system includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The second system continues the melody with a 'p' (piano) dynamic marking. The third system features a series of chords. The fourth system includes a 'p' dynamic marking. The fifth system features a 'p' dynamic marking. The sixth system features a 'p' dynamic marking. The seventh system features a 'p' dynamic marking. The score concludes with a double bar line.

# С ДОБРЫМ УТРОМ

## Фокстрот

А. ВАРЛАМОВ

Moderato

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked 'Moderato'. The first system includes a 'PIANO.' marking. The music is a foxtrot, characterized by a steady bass line and a more active treble line. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings like 'mf'.

Handwritten musical score for piano, measures 1 through 10. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is written on five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 10 ends with a double bar line and a repeat sign.

# RITZ

A. БАПЖАМОВ

Piano.

Handwritten musical score for piano, measures 11 through 14. The music continues in G major and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in measure 14.

This musical score is written for piano and consists of six systems of grand staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation is characterized by dense harmonic textures, often using arpeggiated chords and complex voicings. The right hand frequently plays moving lines, while the left hand provides a harmonic foundation with sustained chords and occasional melodic fragments. The piece ends with a double bar line and repeat dots. Dynamics such as *p* (piano) are marked at the end of the third, fifth, and sixth systems.



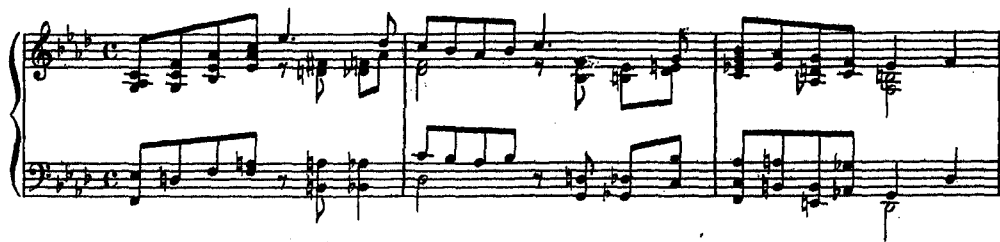
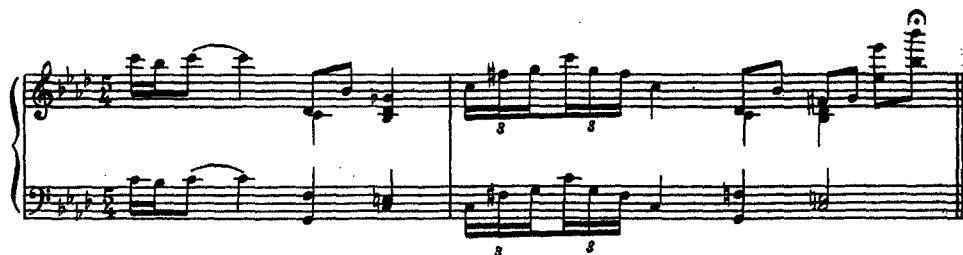


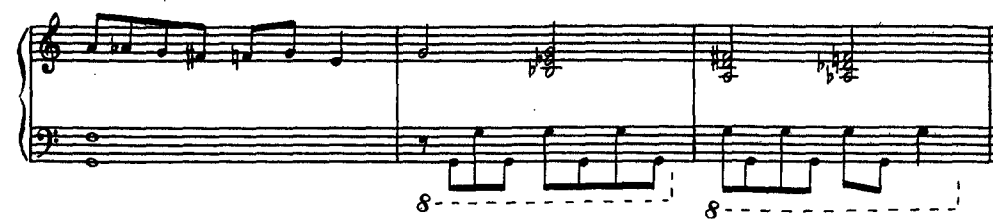
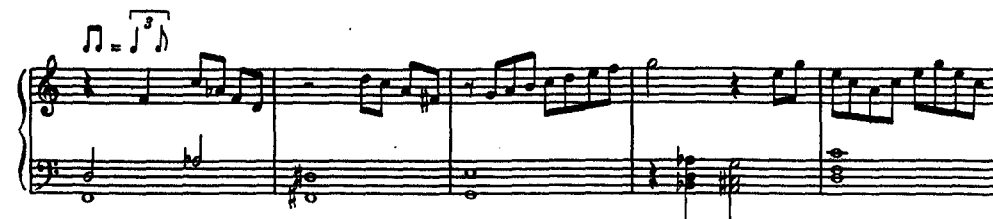
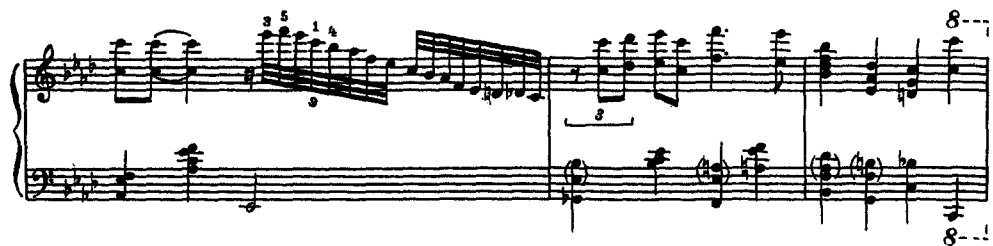


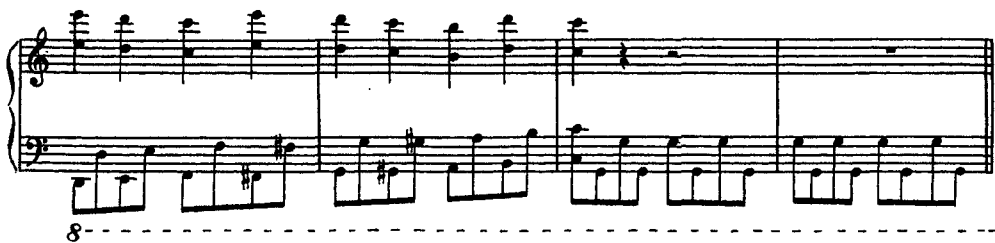
## МОЯ ЛЮБОВЬ

Музыка И. ДУНАЕВСКОГО

Обработка В. КИСЕЛЁВА





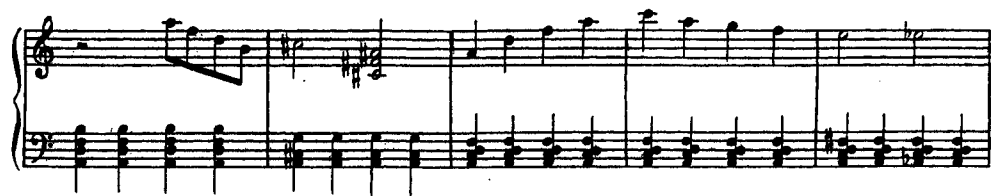


Impovis.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Impovis.' and begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The subsequent systems continue the piece with various melodic and harmonic developments, including some chromaticism and syncopation. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.



Thema



rit. *Andante*

8-3

3

## САВОЙ-БЛЮЗ

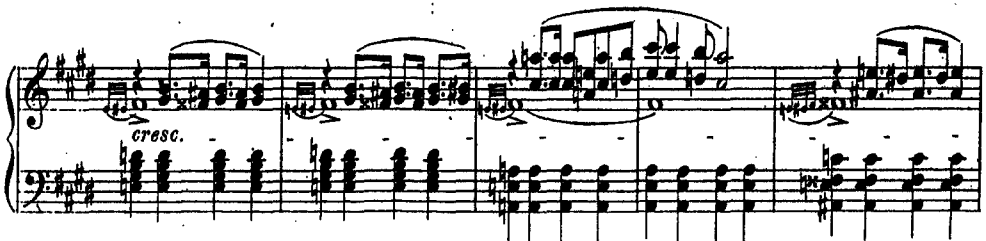
**Moderato.**

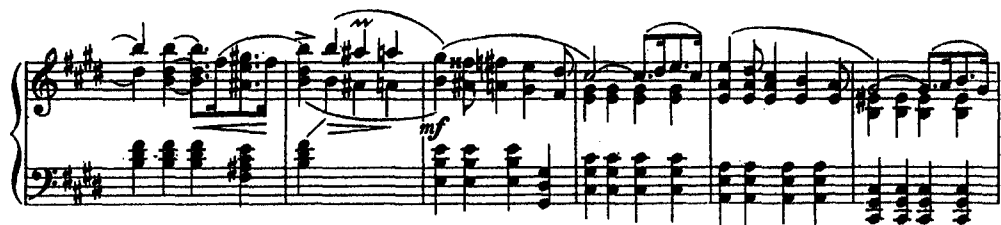
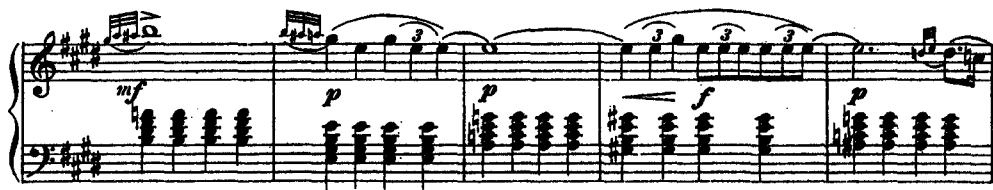
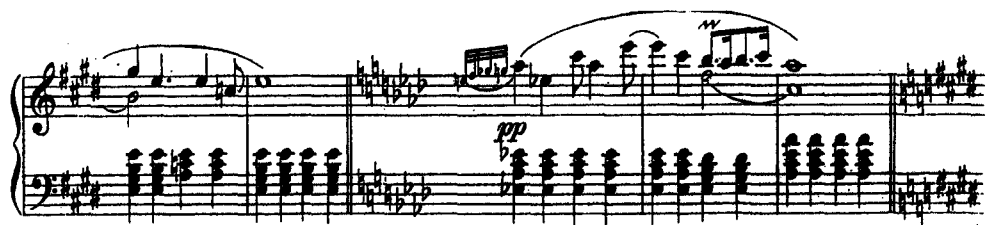
А. ЦФАСМАН

Piano.

*mf*

*cresc.*







Moderato.

Piano.

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of five systems of music. The first system is marked 'Piano.' and 'Moderato.' with dynamics 'ff' and 'f'. The second system is marked 'a tempo' and 'rit.' with dynamics 'p' and 'f'. The third system has dynamics 'f' and 'sf'. The fourth system has dynamics 'p' and 'f'. The fifth system has dynamics 'f' and 'ff'. The score features a variety of musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf dolce* is present.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, with a measure marked with an '8' and a dashed line indicating a repeat or continuation. The bass staff has a *pp* marking. The system concludes with a *mf* marking and a fermata over the final measure.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a *p* marking. The bass staff has a *p* marking and a *mf* marking. The system ends with a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a *mf* marking and a *sf p* marking. The bass staff has a *p* marking and a *mf* marking. The system ends with a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a *ff* marking and a *mf* marking. The bass staff has a *ff* marking and a *mf* marking. The system ends with a fermata.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a *ff* marking and a *sf* marking. The bass staff has a *ff* marking and a *sf* marking. The system ends with a fermata and a measure marked with an '8' and a dashed line.

# РОМАНС

А. ЦФАСМАН

Обработка Ю. ЧУГУНОВА

*Andante*

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (piano 'p'). There are also some specific markings like '8...' and '3' which might refer to octaves or triplets. The piece ends with a double bar line.



ВЕСЕЛЫЙ ВЕЧЕР  
(облегченная редакция)

А. ЦФАСМАН



This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is characterized by a mix of chords and single notes, often with slurs indicating phrasing. Key markings include:

- mf** (mezzo-forte) in the third system.
- cresc.** (crescendo) in the seventh system.
- f** (forte) in the seventh system.

The piece ends with a double bar line and repeat signs in the final system.

РАДОСТНЫЙ ДЕНЬ  
(облегченная редакция)

А. ЦАСМАН

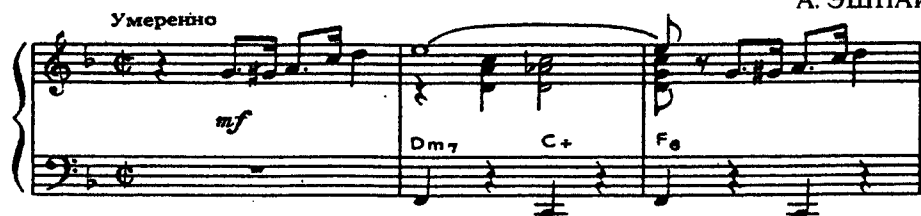
Живо

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Живо' (Allegro) is placed above the first system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a piano (p) marking. The second system features a crescendo (cresc.) marking. The third system includes a fortissimo (ff) marking. The fourth system has a piano (p) marking. The fifth system includes a piano (p) marking. The sixth system includes a piano (p) marking. The score is written in a simplified style, with many notes beamed together and some notes marked with 'z' or 'x' to indicate specific articulations or fingerings.



## СТАРЫЙ ФОКСТРОТ

А. ЭШПАЙ



First system of piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system contains four measures. Chord labels are: Cm7, Ebm6, F7/13, and Bb. The notation includes a whole note in the right hand and a half note in the left hand for the first measure, followed by chords in the right hand and whole notes in the left hand for the subsequent measures.

Second system of piano accompaniment. The system contains four measures. Chord labels are: Bbm7, E7, C#dim, Dm, C#dimDm, and Dm7. The notation features chords in the right hand and whole notes in the left hand.

Third system of piano accompaniment. The system contains four measures. Chord labels are: G9/13, C9, F, and C+. The notation includes chords in the right hand and whole notes in the left hand, with a melodic line in the right hand in the final measure.

Fourth system of piano accompaniment. The system contains four measures. Chord labels are: F, Bbm7, E7, and Gm. The notation shows chords in the right hand and whole notes in the left hand, with a melodic line in the right hand in the first measure.

Fifth system of piano accompaniment. The system contains four measures. Chord labels are: F7, Eb7, Db7, Bb7, Bb7, Ab7, Gb7, and F7. The notation includes chords in the right hand and whole notes in the left hand, with a melodic line in the right hand in the first measure.

Sixth system of piano accompaniment. The system contains four measures. Chord labels are: F7, Eb7, Db7, Cb7, Bb7, Ab7, and Gb7. The notation includes chords in the right hand and whole notes in the left hand, with a melodic line in the right hand in the first measure.



# ЗАЧЕМ СМЕЯТЬСЯ?

Слова Ю. ЦЕЙТЛИНА

Музыка Э. РОЗНЕРА

За - чем сме - ять - ся,      ес - ли серд - цу боль - но?

За - чем встре - чать - ся,      ес - ли ты грус - тишь со мной?

За - чем иг - рать в лю - бовь      и ув - ле - кать - ся,

ког - да ты день и ночь меч - та - ешь о дру - гой.

Ты скрыл от ме - ня, что дру - га - я      вол -

ну - ет те - бя столь - ко дней. Ты мне го - во - рил: "До - ро - га - я!", а

мыс - лей - но был ря - дом сней!      Так что мне ска - зать на про -

щанье? -      У каж - до - го в жи - з - ни свой путь... Нап -

рас - ны сло - ва и приз - нанье - я, -      Ведь серд - це нель - зя об - ма - нуть!

Зачем смеяться,  
Если сердцу больно?  
Зачем встречаться,  
Если ты грустишь со мной?  
Зачем играть в любовь  
И увлекаться,  
Когда ты день и ночь  
Мечтаешь о другой?!

Ты скрыл от меня, что другая  
Волнует тебя столько дней.  
Ты мне говорил: "Дорогая!"  
А мысленно был только с ней!

Так что ж мне сказать на прощанье? —  
У каждого в жизни свой путь...  
Напрасны слова и признания, —  
Ведь сердце нельзя обмануть!

Зачем смеяться,  
Если сердцу больно?  
Зачем встречаться,  
Если ты грустишь со мной?  
Зачем играть в любовь  
И увлекаться,  
Когда ты день и ночь  
Мечтаешь о другой?!

## ПАРЕНЬ-ПАРЕНЕК

Слова Н.ЛАБКОВСКОГО

Музыка Э.РОЗНЕРА

Наш то - ва - рищ ве - сел и хо - рош луч - ше пар - ня

в ми - ре пра - во, не най - дешь! Он кра -

сив, он веж - лив и у - мен, всех дру - зей сво - ей у - лыб - кой

по - ко - ря - ет см. Ай - да па - рень, па - ре - нек, в э - том

пар - не ви - ден прок. Та - ко - го нет, что б сде - лать

он не смог. Он и дом пост - ро - ить мо - жет и о - бед сос -

тря - пать то - же. Ай - да па - рень, па - ре - нек дай - те



Наш товарищ весел и хорош,  
Лучше парня в мире, право, не найдешь!  
Он красив, он вежлив и умен,  
Всех друзей своей улыбкой покоряет он.

Припев:

Ай да парень-паренек!  
В этом парне виден прок.  
Такого нет, чтоб сделать он не смог —  
Он и дом построить может  
И обед состряпать тоже.

Ай да парень-паренек,  
Дайте только парню срок.  
Себя покажет — не узнаешь даже,  
Что за чудо паренек.

Есть у нас и девушка одна,  
Девушек всех бойче и стройней она.  
Повстречал ее наш паренек,  
Только заглянул ей в очи — сразу  
занемог.

Ай да парень-паренек!  
В этом парне виден прок.

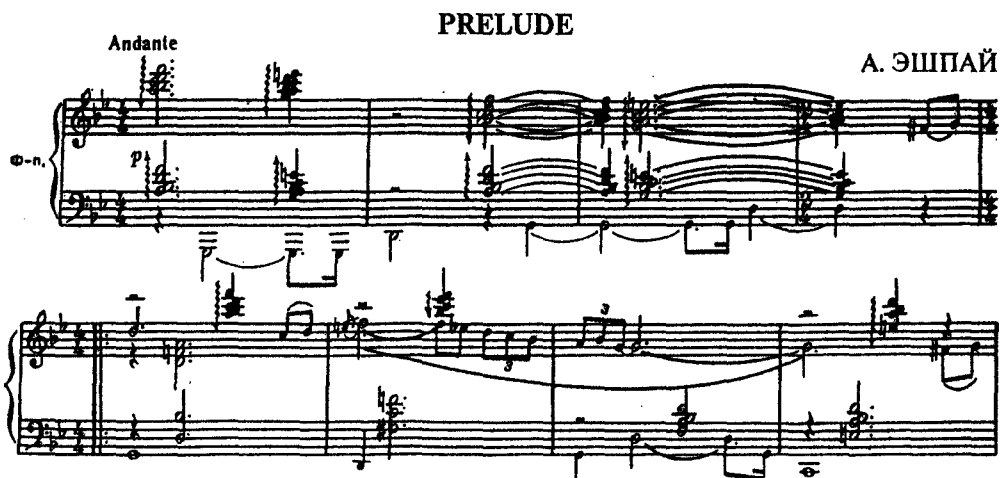
Хотел в любви признаться, но не смог  
И рассказал, что дом построить может,  
Стряпать тоже.

Ай да парень-паренек!  
Дайте только парню срок.  
Он все ей скажет — не узнаешь даже,  
Что за чудо паренек.

А когда настал тревожный час,  
Получил наш парень боевой приказ.  
Нам страна родная дорога —  
И поднялись наши парни грудью  
на врага.

Ай да парень-паренек!  
В этом парне виден прок.  
Он и бить гранатой может,  
Впрочем, и с "Катюши" тоже.

Ай да парень-паренек!  
Он и Запад и Восток  
От вражьих банд очистил,  
что тут скажешь —  
Просто чудо-паренек!



*simile harm. ad lib.<sup>o</sup>)*

*sost.*  
*pp*

Аркадию Сигизмундовичу Айзенштейну

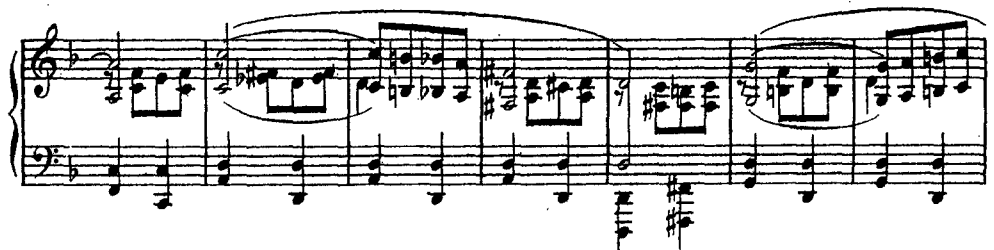
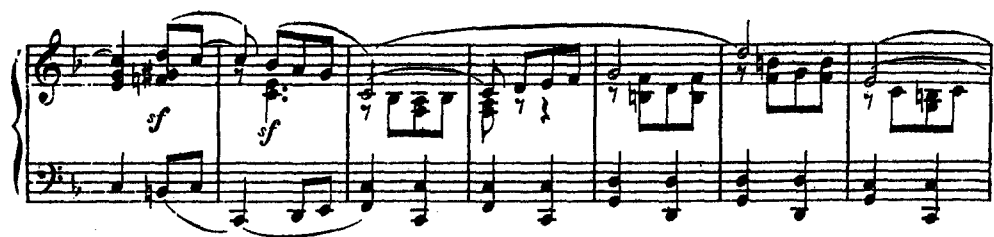
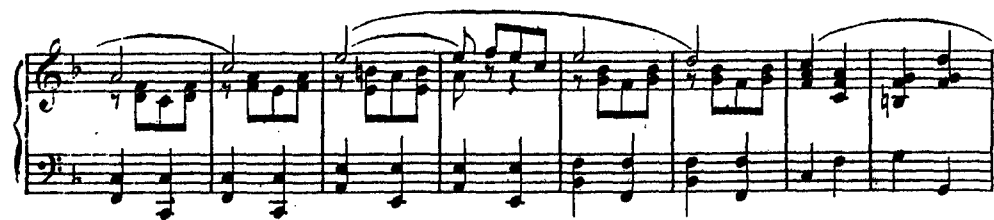
ФОРЕСТ

Чарльстон

Музыка М. БЛАНТЕРА

*Allegro non troppo*

*Piano.* *ff*

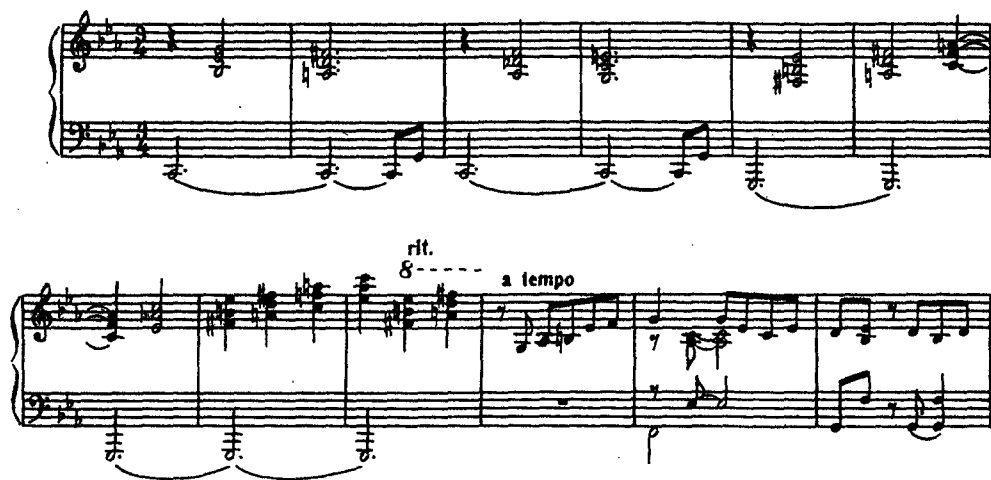


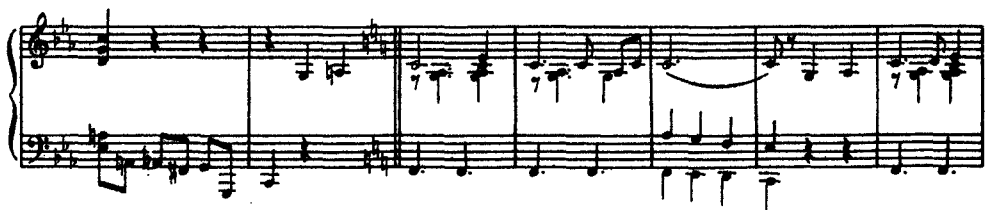
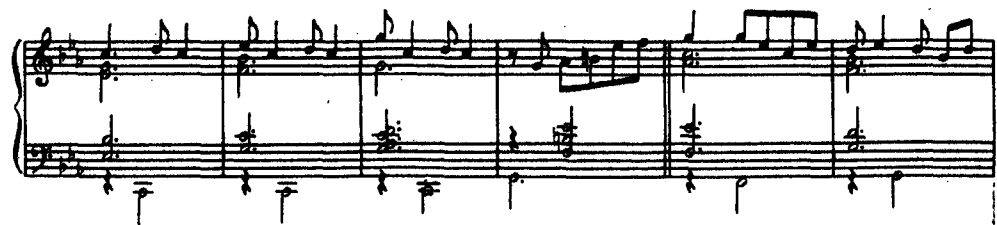
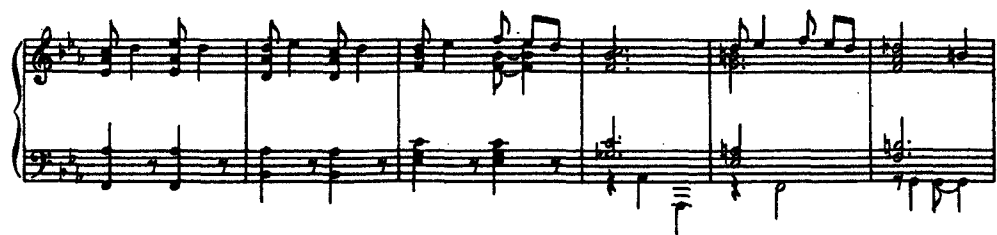


# ДЛЯ ВЛЮБЛЕННЫХ

Музыка Н. МИНХА

Обработка Ю. ЧУГУНОВА





This image displays a handwritten musical score for piano, organized into seven systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are present throughout the piece. The score is written in a fluid, handwritten style, with some systems featuring slurs and ties. The key signature appears to be one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but is likely common time (C). The overall structure suggests a single melodic line with harmonic accompaniment.



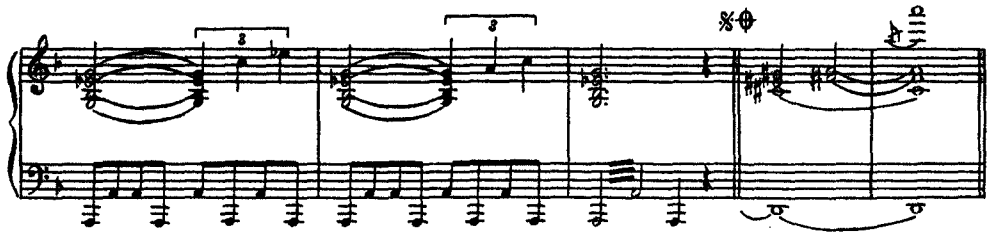
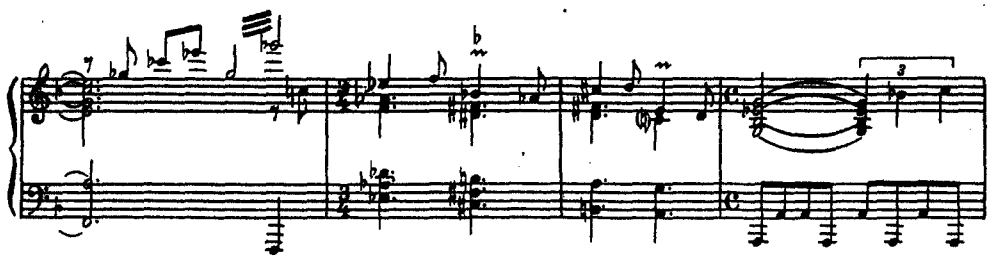
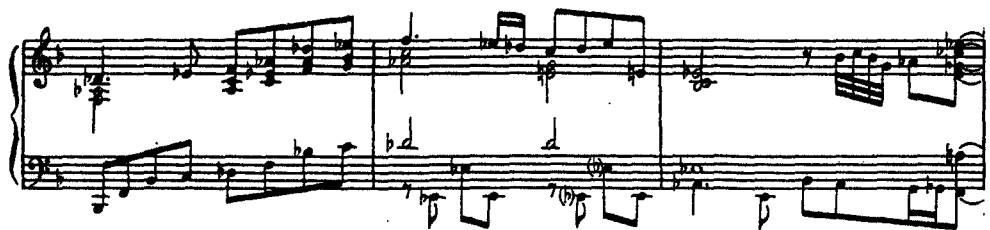
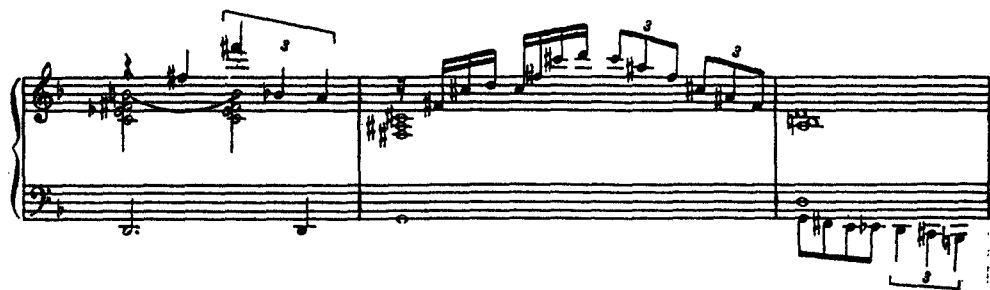
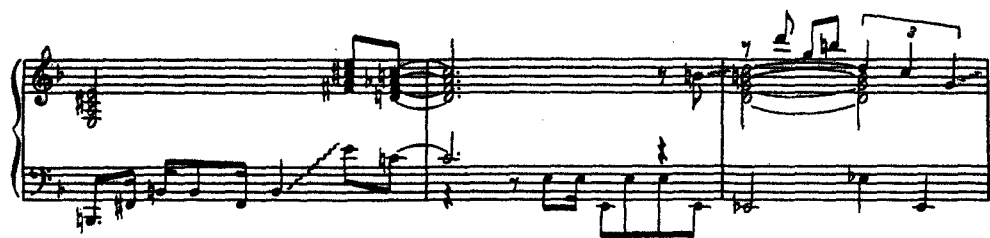


## ПРОСТОЕ И СЛОЖНОЕ

Музыка А. КРОЛЛА

Обработка Ю. ЧУГУНОВА





# ЗОЛОТЫЕ РУКИ СИЛВЕРА

Музыка Г. ЛУКЬЯНОВА

Обработка Ю. ЧУГУНОВА

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The fifth system includes a forte (f) dynamic marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

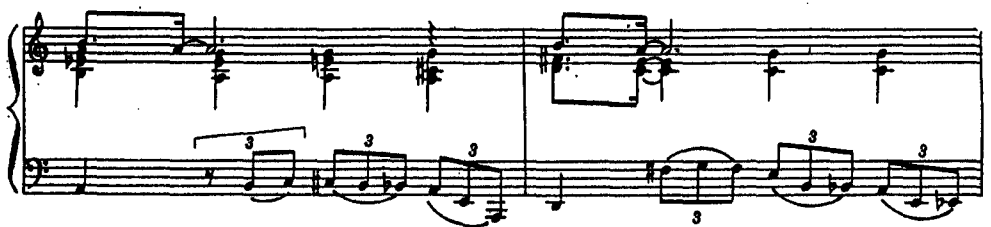
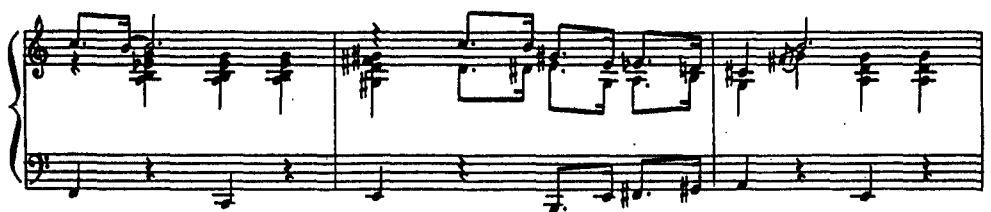


# ИГРА В ЖМУРКИ

Л. ЧИЖИК

Воодушевленно  $J = 138$



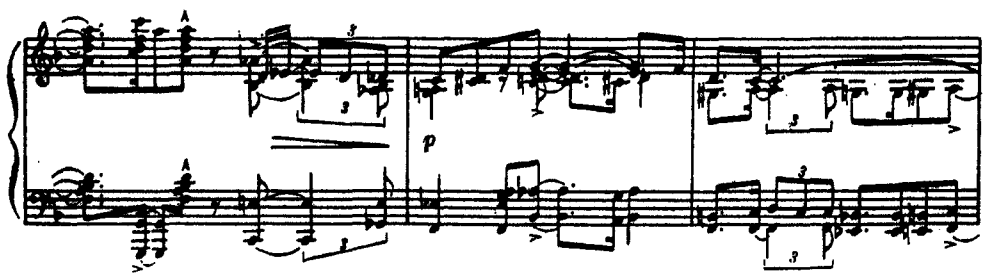
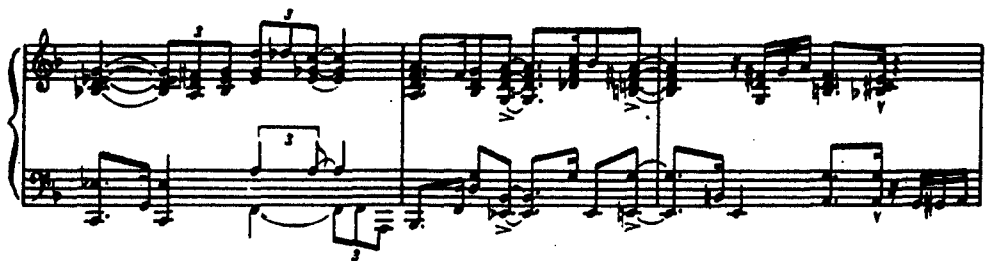
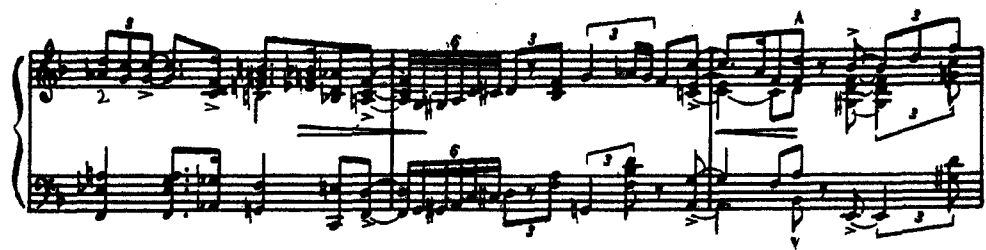


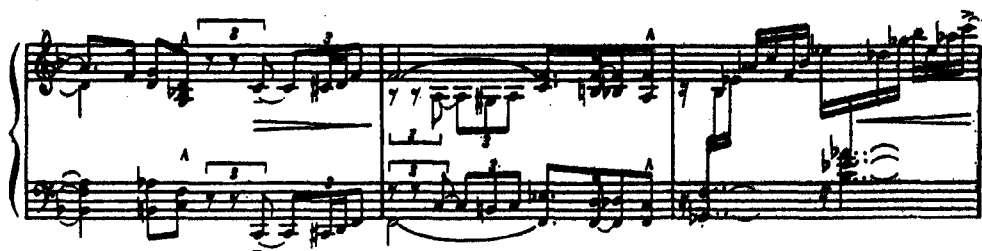
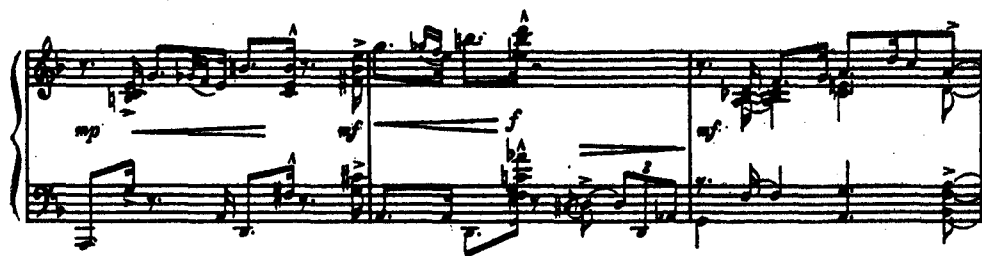
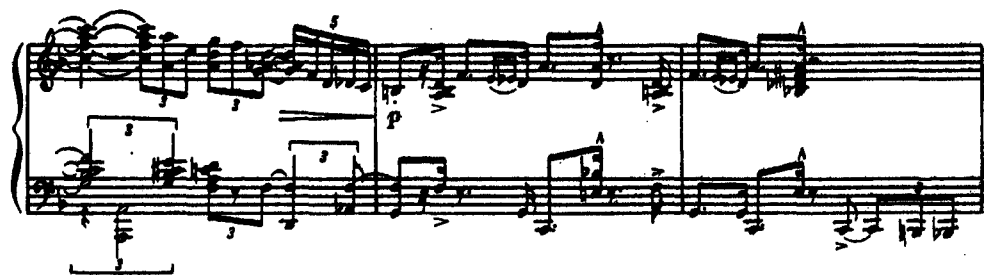
# РАССВЕТ

Н. КАПУСТИН

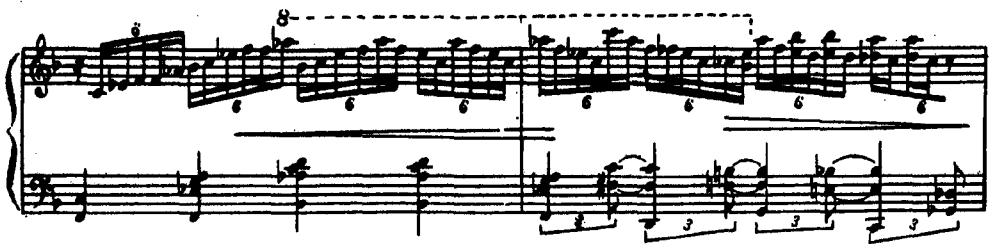
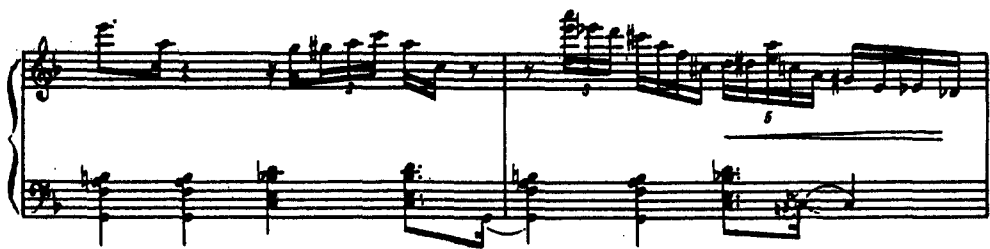
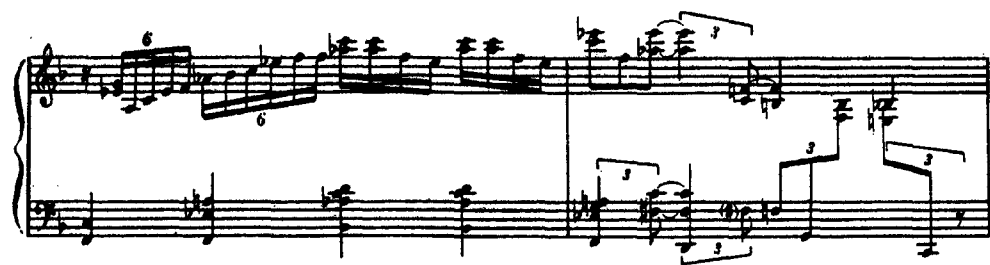
Оживленно (♩=112)

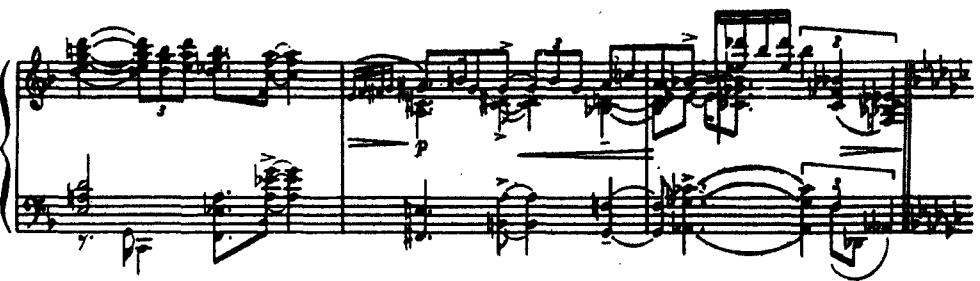
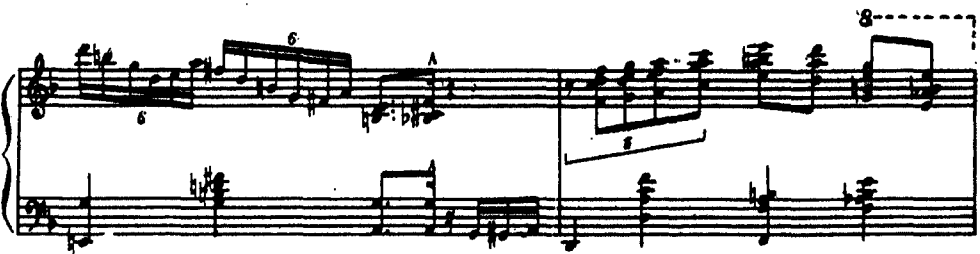
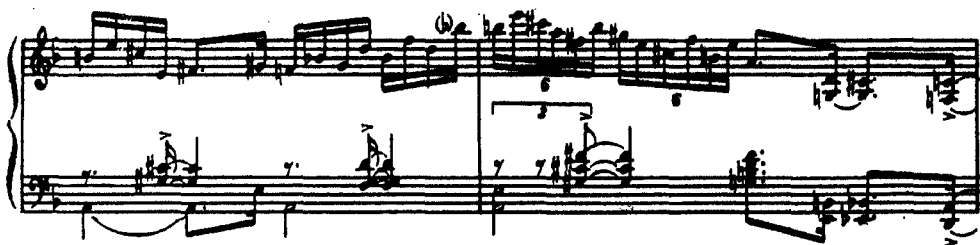
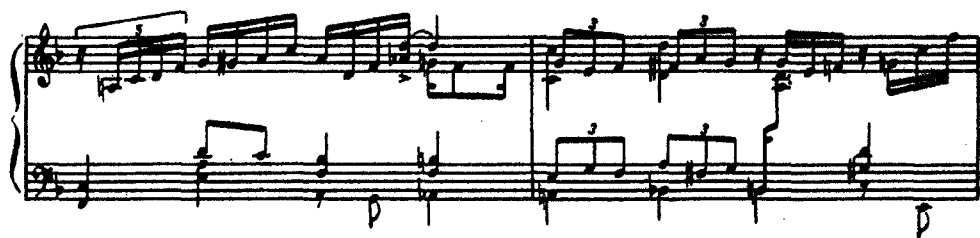
The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 'Оживленно (♩=112)'. The first system features a piano introduction with a 'pp' (pianissimo) marking in the left hand, followed by a 'p' (piano) marking in the right hand, and a 'f' (forte) marking later in the system. The second system continues with a 'p' marking. The third, fourth, and fifth systems contain various musical notations including triplets, slurs, and accents, indicating a lively and technically demanding piece.

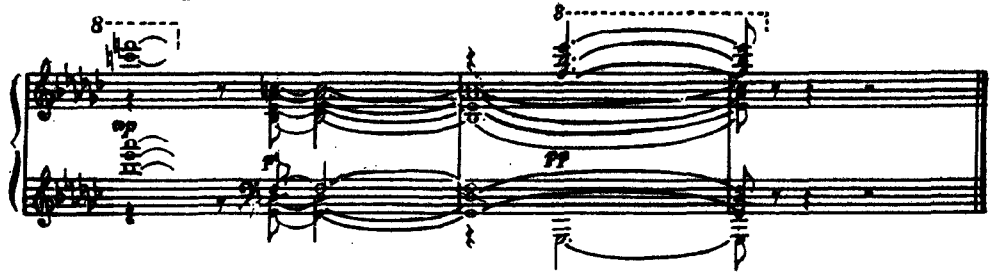
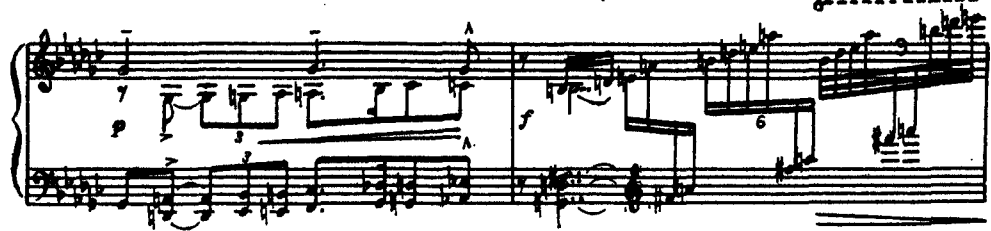
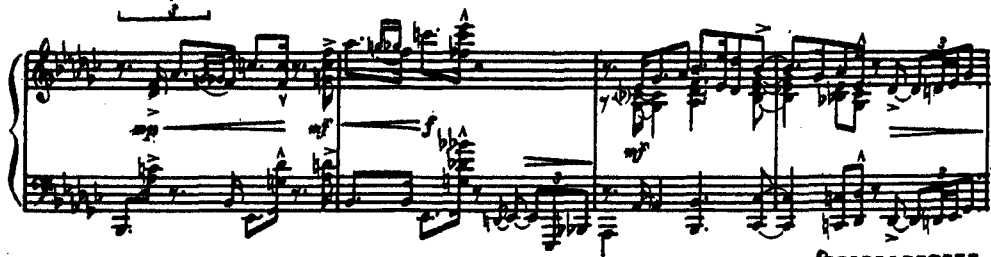
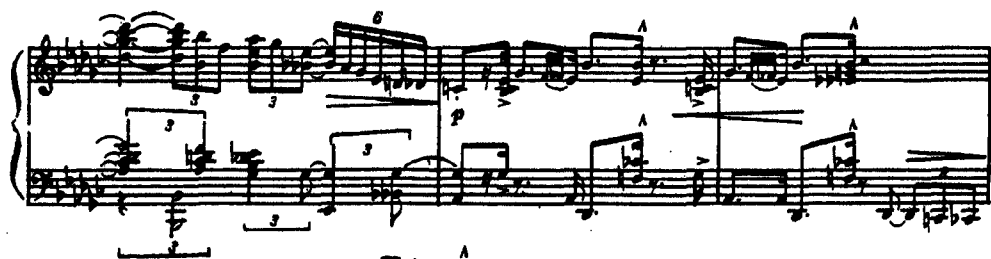
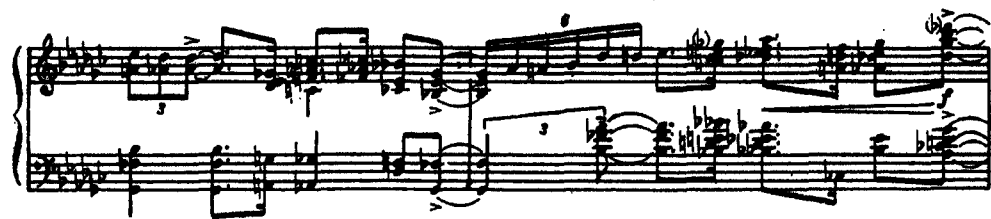
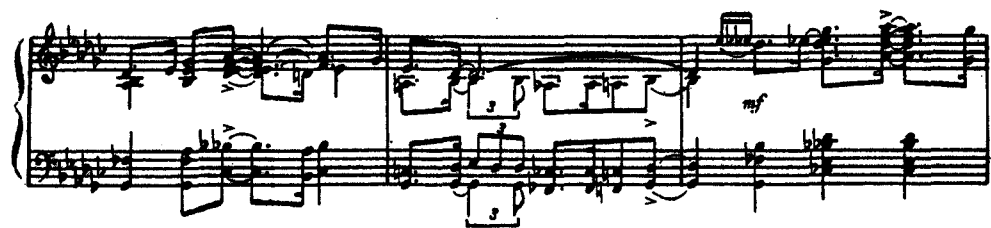












# BLUES MARCH (БЛЮЗ МАРШ)

RHYTHM AND BLUES

G. Fine

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as  $\text{♩} = 120$ . The score includes various musical notations such as triplets (marked with a '3'), slurs, and accidentals (sharps and flats). The piano part features a melodic line with slurs and triplets, while the bass part provides a steady accompaniment with chords and single notes. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

This image displays a page of handwritten musical notation, likely for a piano piece. The notation is organized into six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the treble staff and the F# note in the bass staff. The music features a variety of notes, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ornaments (marked with a 'y' and a vertical line). The notation is written in a clear, legible hand, with some corrections and erasures visible. The page is numbered 137 in the bottom right corner.

Three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first two systems have a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third system has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

# БАЛЛАДА

И. БРИЛЬ

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Andante' and 'pp'. The second system is marked 'ppp', 'mf', and 'dim.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'pp', 'ppp', 'mf', and 'dim.'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music includes a piano (*p*) dynamic marking and a fortissimo (*pp*) dynamic marking. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a fortissimo (*pp*) dynamic marking and a key signature change to one flat.

Third system of musical notation, marked *Largamente* (Largely). It features a fortissimo (*pp*) dynamic marking and a key signature change to two flats.

Fourth system of musical notation, featuring a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and a *dim.* (diminuendo) instruction. The key signature has two flats.

Fifth system of musical notation, marked *Tempo I*. It features a fortissimo (*pp*) dynamic marking and a key signature change to one flat.

Sixth system of musical notation, featuring a fortissimo (*ppp*) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) instruction. The key signature has one flat.

rit.

sub. p

In tempo

mp

dim. <sup>2</sup>

rit.

## КОГДА-НИБУДЬ

Слова Д. САМОЙЛОВА

Музыка Ю. ЧУГУНОВА

### Ballad

Ког - да - ни - будь я к вам при - е - ду, ког -

p

pp

20.



да - ни - будь, ког - да - ни - будь, ког - да - ни - будь

Chords: D, G-9, Cm7, F9, Bb

ког - да по - чув - ству - ю по - бе - ду, ког - да от - кро - ю но - вый путь,

Chords: Gm7, E9, A9, Dm7

ког - да от - кро - ю, от - кро - ю но - вый путь.

Chords: Bb, E-9, Am, A, G#-C7, Fmaj, Fm7

Ког - да - ни - будь я вас у - ви - жу, ког - да ни - будь, ког - да - ни - будь,

Chords: D, G7-5, Cm7

ког - да ни - будь, и жизнь сво - ю воз - не - на - ви - жу и

Chords: F9, Bb, Gm, E9

к вам сле-зах па-ду на грудь, и к вам сле-зах па-ду на

A-9-5 Dm9 B $\flat$  E-9 Am7 Fm9

грудь па-ду на грудь.

E m7 Dm9 G7 F#m7 Cm7 A $\flat$  m7 G m7

Ког-да ни-будь я вас зас-та-ну рас-те-рян-ну-ю, как всег-

F $\flat$  G A D maj G

- да, ког-да ни-будь я с ва-ми ка-ну в мо-и ми-нущ-е го-

D G E m7 D E m A7 F m9 D maj

### Tempo -I

Скоро

да.

Ог-ни-ми,

ког-да ни-будь я к вам при-е-ду, ког-да ни-будь, ког-да ни-будь.

pp

G-9

F#m9 C

## ОТРАЖЕНИЯ

Музыка Ю. ЧУГУНОВА

### Medium Latin

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The second system continues the melody and bass line. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly visible. The overall style is that of a traditional children's songbook.

This page of musical notation is for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a half note. The second system features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The third system has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fourth system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The fifth system concludes with a treble staff containing a half note and a bass staff with a half note. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present in the first system. The notation is written in a clear, professional style, with notes and rests clearly defined.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The piano part features a prominent bass line with a walking bass pattern. The melody is simple and catchy, with a repeat sign at the end. The lyrics are written below the voice staff.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece consists of two measures. The first measure has a treble staff starting with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3. The second measure has a treble staff starting with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bass staff has a half note G3. The score is written in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Bass staff. The piece consists of three measures. The first measure has a treble staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a half note G4. The bass staff has a quarter note G2, an eighth note F#2, and a quarter note E2, followed by a half note D2. The second measure has a treble staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a half note G4. The bass staff has a quarter note G2, an eighth note F#2, and a quarter note E2, followed by a half note D2. The third measure has a treble staff with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4, followed by a half note G4. The bass staff has a quarter note G2, an eighth note F#2, and a quarter note E2, followed by a half note D2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a fermata. The handwriting is in ink on aged paper.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass, in G major (one sharp) and 8/4 time. The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Bass staff. The piece is marked with a "C" time signature and a "C" key signature. The tempo is marked "mp" (moderato piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass, in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the Treble staff, and the accompaniment is in the Bass staff. The piece consists of three measures. The first measure has a treble staff with a half note G4 and a quarter rest, and a bass staff with a half note G2 and a quarter rest. The second measure has a treble staff with a half note A4 and a quarter rest, and a bass staff with a half note A2 and a quarter rest. The third measure has a treble staff with a half note B4 and a quarter rest, and a bass staff with a half note B2 and a quarter rest. The score is written in ink on aged paper.



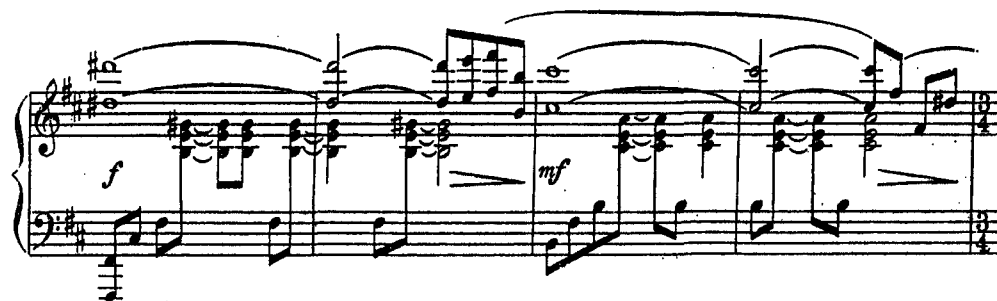
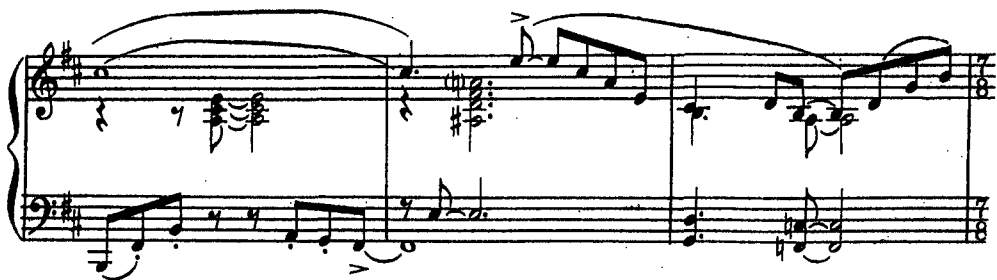
The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It includes a first ending bracket in the treble staff, marked with an '8' and a dotted line. The music features intricate fingerings and dynamic markings such as *f* and *mp*.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. It includes a first ending bracket in the treble staff, marked with an '8'. The dynamics *ff* and *mp* are indicated, along with various articulation marks.

The fourth system features a more active bass line with frequent eighth and sixteenth notes. The treble staff has chords and melodic fragments. The system includes dynamic markings like *f* and *mp*.

The fifth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble staff and a corresponding bass line. It includes dynamic markings such as *f* and *mp*, and various musical notations like slurs and ties.





Three systems of musical notation for piano. The first system has a treble and bass staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings *f* and *p sub.*, and a '6' indicating a sextuplet. The second system continues the piece with similar notation. The third system includes a *rit.* (ritardando) marking and ends with a double bar line and repeat sign.

## ЗЕРКАЛО

Слова Н. ДЕНИСОВА

Музыка Ю. САУЛЬСКОГО

A single system of musical notation for piano, showing a treble and bass staff. The key signature is two flats and the time signature is common time (C). The bass staff includes chord symbols:  $Cm7/-5$ ,  $Fm7/-5$ ,  $Bb7\text{ sus}$ , and  $Bb7\text{ sus } B+$ . The system ends with a double bar line and a *p* (piano) dynamic marking.

$\text{Cm}^7\text{I}-5$   $\text{G}^7$   
 $\text{Cm}^7\text{I}-5$

$\text{E}^b\text{m}$   $\text{B}^b+$   $\text{E}^b\text{m}^7+$   $\text{E}^b\text{m}^7$

Ве-рю я, серд-цем ве-рю я в зор-кий взгляд тво-

$\text{F}\sharp+$   $\text{F}\sharp-$   $\text{B}^b\text{m}$   $\text{F}+$   $\text{B}^b\text{m}^7+$   $\text{B}^b\text{m}^7$   $\text{Cm}^7\text{I}-5$   $\text{D}^b$   
 $\text{Gm}^7\text{I}-5$

ей люб-ви... Зер-ка-ло, слов-но зер-ка-ло для ме-ня гла-

$\text{C}\sharp+$   $\text{C}\sharp-$   $\text{Fma}\text{J}^7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Am}^7$

- за тво-и. я от-ра-жень-я точ-но-го не

$\text{B}^b\text{ma}\text{J}^7$   $\text{Am}^7$   $\text{D}^7\text{b}5$   $\text{Gm}^7$

ви-жу-щих, кра-си-вей и неж-

Abm7 D7b5 Gb Gbmaj7 1. Fm7/-5 B7b5

ней, чуть-чуть грустней я в гла-зах тво-их.

2. Fm7/-5 B7b5 Piu mosso Dbmaj7 Eb Ebmaj7

-зах тво-их тво-их...

Dbmaj7 Eb Ebmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7

Ве-рю я лю-бовь прав-ди-ва и пра-ва

Dbmaj7 Eb Ebmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7 Ebmaj7

силь-не-е в ми-ре нет вол-шеб-ства по-ка о-на жи-

$E^b$   $Am^7/-5$  3

ва... Как страш-но о -

$D7^{\sharp 5}$   $Gm^7$

пять по-те-рять в пу-ти друг дру-га, за-ту-ма-нят в тот час

$Gm^7/-5$   $C7^{\sharp 5}$   $Fm^7/-5$  rit. 3

час тос-ка и мгла, зер-ка-ла лю-бн-мых

$B^{\flat 9}+\sharp 5$   $E^b maj^7$   $D^{\flat} maj^7 / E^b$   $E^b maj^7$   $D^{\flat} maj^7 / E^b$

глаз А...

Chord symbols:  $E^b \text{maj}^7$ ,  $\frac{D^b \text{maj}^7}{E^b}$ ,  $E^b \text{maj}^7$ ,  $\frac{D^b \text{maj}^7}{E^b}$

Chord symbols:  $E^b \text{maj}^7$ ,  $F/E^b \text{maj}^7$

pp

Верю я, сердцем верю я  
В зоркий взгляд твоей любви...  
Зеркало, словно зеркало,  
Для меня глаза твои...

Я отраженья точного не вижу в них,  
Красивей и нежней,  
Чуть-чуть грустней  
Я в глазах твоих!

Меркнет свет, если меркнет свет  
В горький час, нелегкий мир,  
В зеркало, словно в зеркало,  
Я смотрю в глаза твои!

Я отраженья точного не вижу в них,  
Счастливей и мудрей,  
Чуть-чуть добрей  
Я в глазах твоих!

Верю я: любовь правдива и права,  
Сильнее в мире нет волшебства,  
Пока она жива!  
Как страшно опять

потерять

в пути друг друга!

Затуманят в тот час

тоска и мгла

зеркала любимых глаз!

Зеброю, пестрой зеброю  
Промелькнут за днями дни,  
Зеркалом, будут зеркалом  
Для меня глаза твои!

Я незаметно в жизни становлюсь иной:  
Спокойней и сильней,  
Чуть-чуть смелей!  
Ты всегда со мной! Со мной!

# В РАЗДУМЬЕ

Ю. САУЛЬСКИЙ

*Andante*

Handwritten musical score for piano, featuring six systems of staves. The tempo is marked *Andante*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p dolce* and *p3*. Chord symbols are written above the bass staff in each system, including  $Fm$ ,  $C7$ ,  $Fm/Ab$ ,  $F7/A4$ ,  $Bbm$ ,  $F7/C$ ,  $Bbm/D5$ ,  $Bbm7/D4$ ,  $Eb7$ ,  $Eb7/C$ ,  $Fm$ ,  $G7/D4$ ,  $G7$ ,  $C7$ ,  $Fm$ ,  $F7/A4$ ,  $Bbm$ ,  $F7/C$ ,  $Bbm$ ,  $Bbm7/D4$ ,  $Eb7$ ,  $Eb7/C$ ,  $Ab7$ ,  $Bbm$ ,  $Fm/C$ ,  $C7$ ,  $Fm$ ,  $Fm$ ,  $Fm$ ,  $Eb7$ ,  $Bbm$ ,  $Fm/C$ , and  $C7$ .

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and eighth-note triplets. Chord labels include  $E^b m$ ,  $F7$ ,  $B^b m6$ , and  $F7$ .

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic pattern with eighth-note triplets. The left hand features chords and eighth-note triplets. Chord labels include  $B^b m$ ,  $F7$ ,  $B^b m6$ , and  $F7$ .

Third system of musical notation. The right hand includes a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The left hand features chords and eighth-note triplets. Chord labels include  $B^b m$ ,  $F$ ,  $B^b m$ ,  $A^b$ ,  $C7/G$ , and  $C7(m)$ .

13 Solo ad lib.

Fourth system of musical notation, marked "Solo ad lib.". The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and eighth-note triplets. Chord labels include  $P$ ,  $Fm$ ,  $C7/G$ ,  $Fm/A$ , and  $F7/A^b$ .

Handwritten musical score for piano, featuring six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, complex chord progressions, and melodic lines with triplets and slurs.

**System 1:** Treble clef:  $B^b m$ ,  $F^{\sharp} / C$ ,  $B^b m / D^b$ ,  $B^b \sharp / D^{\sharp}$ . Bass clef:  $B^b m$ ,  $B^b \sharp / D^{\sharp}$ .

**System 2:** Treble clef:  $E^b \sharp$ ,  $F^{\sharp} / G$ ,  $A^b$ . Bass clef:  $E^b \sharp$ ,  $F^{\sharp} / G$ ,  $A^b$ .

**System 3:** Treble clef:  $G^{\sharp} / D^{\sharp}$ ,  $G^{\sharp}$ ,  $C^{\sharp}$ . Bass clef:  $G^{\sharp} / D^{\sharp}$ ,  $G^{\sharp}$ ,  $C^{\sharp}$ .

**System 4:** Treble clef:  $F m$ ,  $C^{\sharp} / G$ ,  $F m / A^b$ ,  $F^{\sharp} / A^{\sharp}$ . Bass clef:  $F m$ ,  $C^{\sharp} / G$ ,  $F m / A^b$ ,  $F^{\sharp} / A^{\sharp}$ .

**System 5:** Treble clef:  $B^b m$ ,  $F^{\sharp} / C$ ,  $B^b m / D^b$ ,  $B^b \sharp / D^{\sharp}$ . Bass clef:  $B^b m$ ,  $B^b \sharp / D^{\sharp}$ .

**System 6:** Treble clef:  $E^b \sharp$ ,  $E^b \sharp / G$ ,  $A^b$ ,  $B^b m$ . Bass clef:  $E^b \sharp$ ,  $E^b \sharp / G$ ,  $A^b$ ,  $B^b m$ .



First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with chords. Chord symbols  $Fm/C$  and  $Fm$  are present. A fermata is placed over a chord in the left hand.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with triplets of eighth notes. The left hand features chords and a bass line. Chord symbols  $Fm$  and  $F7$  are visible.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line with triplets. The left hand features chords and a bass line. Chord symbols  $Fm6$ ,  $F7$ , and  $Bbm$  are visible.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with triplets. The left hand features chords and a bass line. Chord symbols  $Fm$ ,  $F9$ , and  $F7$  are visible.

Handwritten musical score system 1. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with triplets and a final note with a fermata. The bass staff contains chords and accompaniment, including triplets. Chord symbols written below the bass staff are Bm, Bbm, C7/G, and C7#11. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Handwritten musical score system 2. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with triplets. The bass staff contains chords and accompaniment, including triplets. Chord symbols written below the bass staff are Fm, C7/G, Fm/Ab, and F7/A4. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Handwritten musical score system 3. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with triplets and a final note with a fermata. The bass staff contains chords and accompaniment, including triplets. Chord symbols written below the bass staff are Bbm, F7/C, Bbm3, and Bbm3. The key signature has two flats (Bb and Eb).

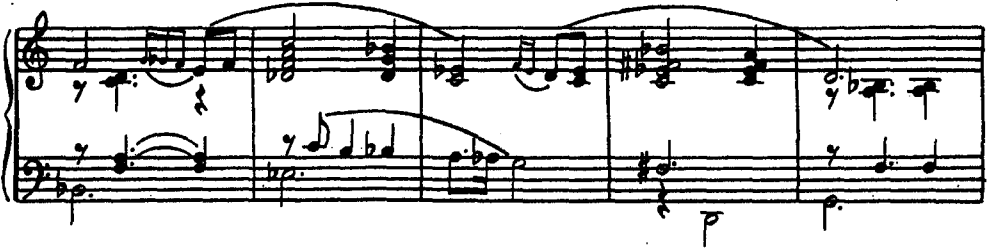
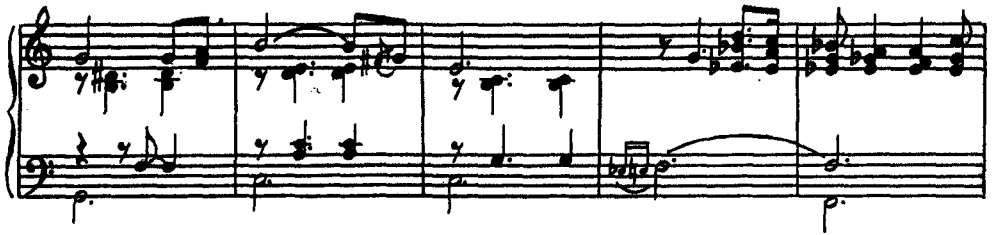
Handwritten musical score system 4. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with triplets. The bass staff contains chords and accompaniment, including triplets. Chord symbols written below the bass staff are Eb7, Eb7/G, Ab3, and Bbm. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Handwritten musical score system 5. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with triplets and a final note with a fermata. The bass staff contains chords and accompaniment, including triplets. Chord symbols written below the bass staff are Fm/C, C7, C dim, Fm, and Fm. The key signature has two flats (Bb and Eb). The system ends with a double bar line and a fermata.

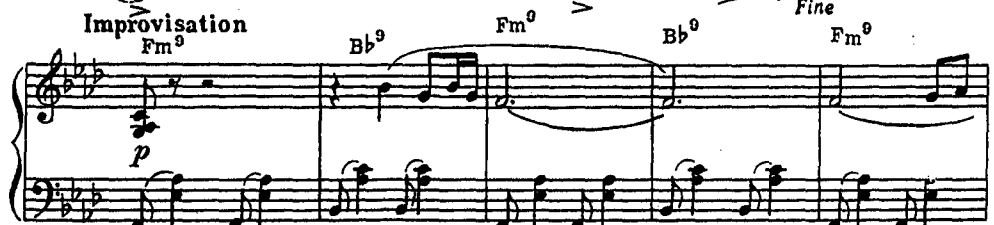
# МОЯ ДУША

В. АРАЛОВ

**Allegro**



This page of musical notation is for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The first five systems each consist of a grand staff (treble and bass clefs). The first system features a complex melody in the right hand with many beamed sixteenth notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern. The third system introduces a key change to two flats (B-flat, E-flat) and features a more melodic right-hand line with a fermata. The fourth system returns to the original key signature and features a more active right-hand melody. The fifth system continues with a similar right-hand melody and a more active left-hand accompaniment. The sixth system concludes the piece with a key change to one flat (F major) and features a final melodic flourish in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The word "Finis" is written at the end of the sixth system.



B $\flat$ <sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> B $\flat$ <sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> B $\flat$ <sup>9</sup>

Gm C<sup>7</sup> Gm C<sup>7</sup>

Gm C<sup>7</sup> Gm C<sup>7</sup> G $\flat$ <sup>7</sup> Fm<sup>9</sup>

B $\flat$ <sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> B $\flat$ <sup>9</sup> Fm<sup>9</sup> B $\flat$ <sup>9</sup>

Fm<sup>9</sup> B $\flat$ <sup>7</sup> A $\flat$ <sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>  
 Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>  
 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>  
 Fm<sup>6</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> Bb<sup>7</sup>  
 Gm<sup>9</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>6</sup> C<sup>7</sup>

Musical notation for piano, featuring six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various chord symbols (C<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Fm<sup>6</sup>, Bb<sup>7</sup>, Gm<sup>9</sup>) and dynamic markings (f). The first four systems show a continuous melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The last two systems show a more complex texture with multiple voices in both hands.

Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>  
*f*  
 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>  
*mf*  
 Gm C<sup>7</sup> Ab Gm C<sup>7</sup>  
*mp*  
*p*

The score consists of four systems of piano music. The first system has four measures with chords Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, and Bb<sup>7</sup>, starting with a forte (*f*) dynamic. The second system has five measures with chords Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, and Ab<sup>7</sup>, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system has four measures with chords Gm, C<sup>7</sup>, Ab, and Gm, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system has four measures, with the first measure being a whole rest and the others containing chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4.

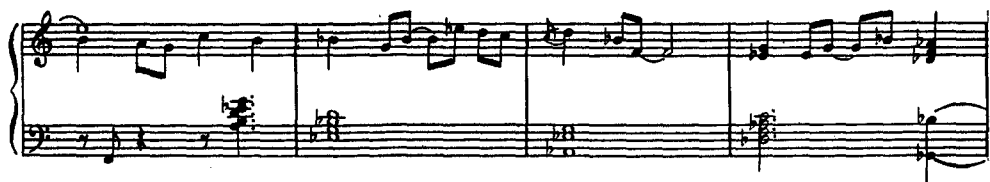
## САМБА

Fast ♩ = 192

Музыка В. ДАНИЛИНА

The score for 'SAMBA' is in 4/4 time with a fast tempo of 192 beats per minute. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The key signature has two flats (B-flat major). The music features a driving bass line and a melody in the right hand.







# ПОСВЯЩЕНИЕ МАХАВИШНУ

А. КОЗЛОВ

Мягко, задумчиво  $\text{♩} = 120$

1

*sim.*

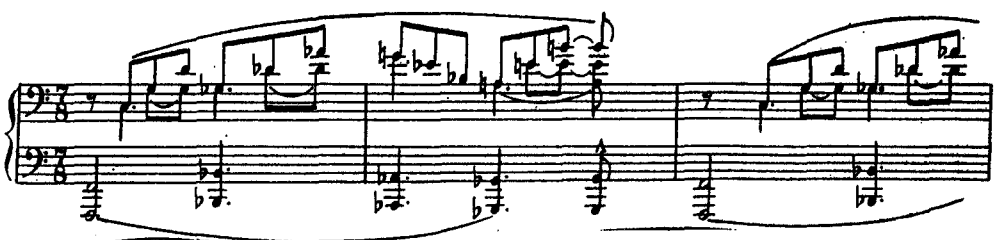
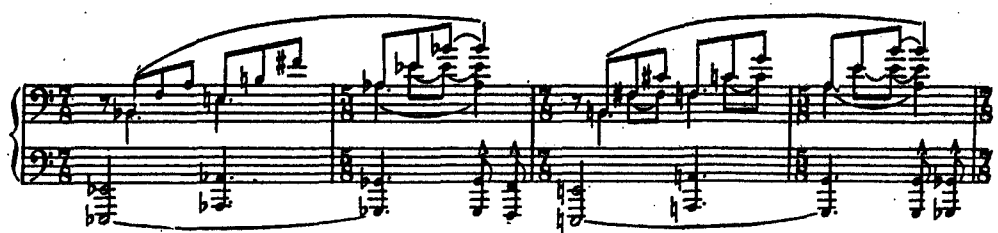
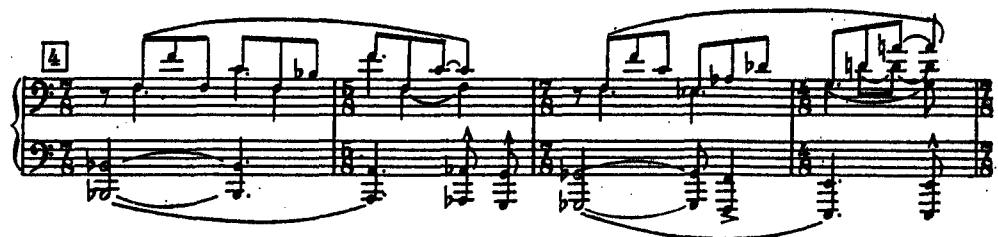
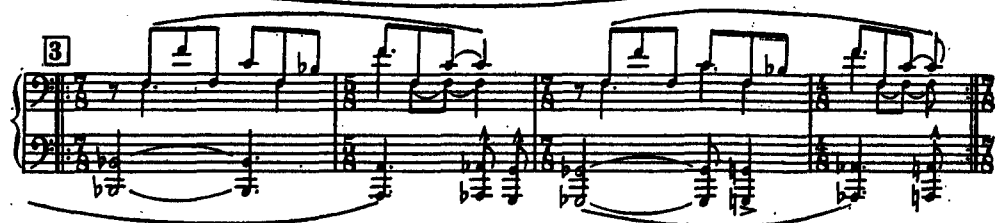
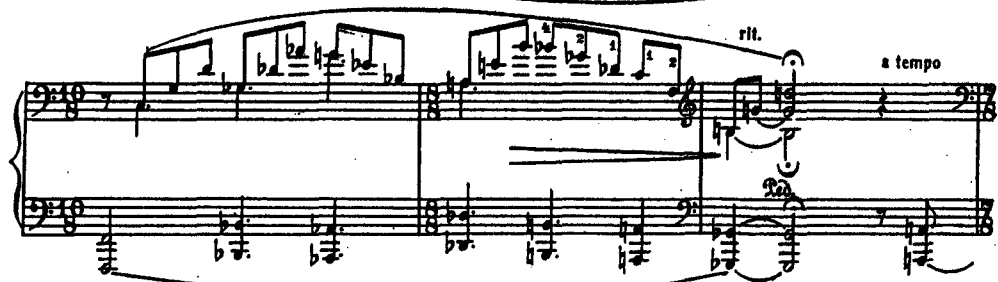
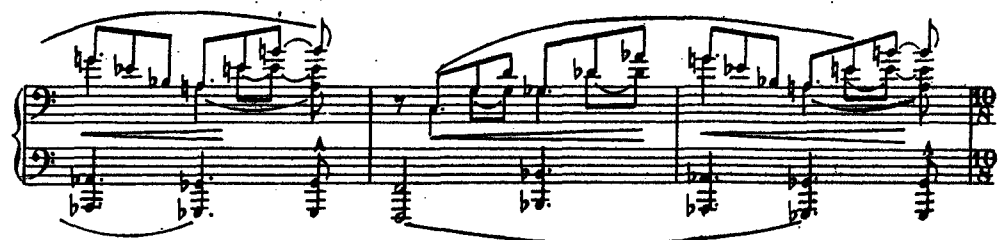
*rit.*

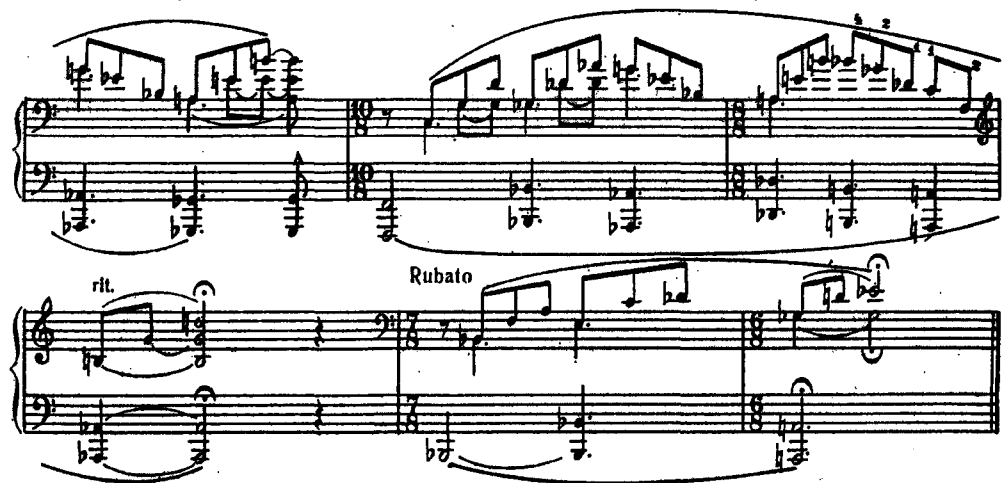
2 *a tempo*

*pp*

*pp*

*p*





## БАЛЛАДА

Музыка Ю. МАРКИНА

8

First system of musical notation, measures 8-11. Treble and bass staves with various chords and melodic lines. Measure 8 has a fermata. Measure 11 has a triplet of eighth notes.

12

Second system of musical notation, measures 12-15. Treble and bass staves. Measure 12 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 14 has a half note with a flat and a sharp.

Improvise.

A

A<sup>b</sup>ma<sup>7</sup> (#5)

Third system of musical notation, measures 16-19. Treble and bass staves. Measure 16 has a forte (*ff*) dynamic. Measure 17 is marked "Improvise." and "A". Measure 18 has a triplet of eighth notes. Measure 19 has a triplet of eighth notes and a sharp sign.

G<sup>7</sup>

C<sup>#</sup>m<sup>7</sup>

F<sup>#</sup>7

Fourth system of musical notation, measures 20-23. Treble and bass staves. Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes.

Fm<sup>7</sup>

A<sup>b</sup>m (#7)

Dm<sup>7</sup>

Fifth system of musical notation, measures 24-27. Treble and bass staves. Measure 24 has a triplet of eighth notes. Measure 25 has a triplet of eighth notes. Measure 26 has a triplet of eighth notes. Measure 27 has a triplet of eighth notes.

F<sup>7</sup>

B

E m<sup>7</sup>

B<sup>b</sup>7

Sixth system of musical notation, measures 28-31. Treble and bass staves. Measure 28 has a triplet of eighth notes. Measure 29 has a triplet of eighth notes. Measure 30 has a triplet of eighth notes. Measure 31 has a triplet of eighth notes.

Am7 A $\flat$ 7 Gm7

C7 Fmaj E7

[A1] A $\flat$ maj (#5) G7 C $\sharp$ m7

F $\sharp$ 7 Fm7 A $\flat$ m7 (#7)

Dm7 F7 [B1] Em7 B $\flat$ 7

Am7 E $\flat$ 7 Dmaj

C<sub>7</sub> Bm<sub>7</sub> B<sub>7</sub>

Coda

# ЗАМКНУТЫЙ КРУГ

Ю. МАРКИН

Medium Jazz Waltz

1.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and a grace note. The bass clef staff contains a bass line with a 7th fret marking and a piano (p) dynamic marking.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a second ending bracket labeled '2.'. The bass clef staff continues the bass line with various chords and a piano (p) dynamic marking.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with triplets. The bass clef staff has a bass line with a long note tied across the bar line. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at the end of the system.

Improvisation

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes a melodic line with a triplet. Chord symbols F, D<sup>7</sup>, and Gm<sup>7</sup> are placed above the staff. The bass clef staff contains a bass line with a piano (p) dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a triplet. Chord symbols C<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, and D<sup>7</sup> are placed above the staff. The bass clef staff contains a bass line with a piano (p) dynamic marking.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff includes a melodic line with a triplet. Chord symbols Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, and Ab<sup>7</sup> are placed above the staff. The bass clef staff contains a bass line with a piano (p) dynamic marking.

'G                      B $\flat$ 7                      Amaj                      Dmaj  
 Gm7                      C7                      F                      D7  
 Gm7                      C7                      Am7  
 D7                      Gm7                      C7  
 Cm7                      F7                      Bmaj  
 Eb7                      Abmaj                      Db7a

Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fo Fmaj Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

poco cresc.

Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>(-s) A

E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> A D<sup>7</sup>

Abm<sup>7</sup> Db<sup>7</sup> C<sup>7</sup>sus A

G<sup>6</sup> Gb<sup>6</sup> F

# **«МОЛОДЕЖНАЯ ЭСТРАДА» – НА РЫНКЕ 60 ЛЕТ**

Название	Кол-во экз.		Цена (в руб.)
	в пакете	опт. (от 1 тираж.)	штучная
«Я помню тот Ваннынский порт...» (народные песни бродят, дворовые, благинные песни с нотами)	30	13	15
«Земляничные поляны» (популярные песни и музыка для вокала, гитары, фортепиано, баяна)	40	10	12
«Рождественская елка» (рассказы, песни, сценарии, стихи, ноты)	60	7	8
«Семеро у костра» (песни отечественных бардов, ноты, иллюстрации)	56	7	9
«Святки» (колядки, гадания, народные драмы, святочные рассказы, ноты и пр.)	32	9	11
«Когда солнышко взойшло...» (колыбельные, потешки, загадки, стихи, рассказы, сказки, сценарии и пр.)	32	9	11
«Веселые каникулы» (песни, стихи, игры, фокусы, загадки, рассказы, сказки – все для проведения каникул)	24	10	12
«Просто + Вкусно = Просто Вкусно» (кулинарные рецепты, фокусы, анекдоты, тосты, карточные игры)	32	9	11
«Говорите мне о любви» (стихи, сценарии, рассказы, юмор, игры, кулинарные рецепты, песни с нотами посвящены женским праздникам)	40	8	9
«А где мне взять такую весну...» (песни, пьесы для домашнего и самодеятельного музицирования на баяне, аккордеоне, фортепиано и гитаре)	30	14	16
«Эхо Рок-эры» (история рок-андеграунда с иллюстрациями и нотами)	40	8	9
«Шейте сами» (модели для детей и юношества, для очень стройных и полных; крой, рекомендации)	30	8	9
«Поэма о гитаре» (история гитары, ноты, самоучитель)	40	5	6
«Когда идешь ты на свидание...» (песны, сценки, карточные фокусы и игры, юмор, анекдоты, тосты, песни с нотами)	24	10	12
«Огни дискотек» (методика проведения, режиссура, сценарии, описания танцев с нотами, анекдоты, кулинарные рецепты)	20	11	13
«Любимые звезды» (интервью с самыми знаменитыми звездами отечественной эстрады. Издание снабжено обширным литературным и нотным материалом)	20	11	13
«Ай-да Пушкин...» (стихи, проза, воспоминания современников, танцы, игры, сценарии и романсы на стихи поэта)	16	22	25
«Народный праздничный календарь» (в песнях, сказках, обрядах). Часть I – Зима. Весна. Адаптированный фольклорный литературно-музыкальный материал для работы с детьми и молодежью всех возрастов	30	11	13
«Народный праздничный календарь» (в песнях, сказках, обрядах). Часть II – Лето. Осень.	40	11	13
«Коммунальная страна» – сборник, включающий пьесы, сценарии, юмор, анекдоты, игры, 70 песен в переложении для гитары с буквенно-цифровыми обозначениями. Широкий круг читателей.	24	11	13
«Ах, эти черные глаза...» («Библиотека «Искусство – для всех») – городские и цыганские песни и романсы	80	7	8
«Веселые каникулы» («Библиотека «Искусство – для всех») – игры, забавы, песни с нотами	60	7	8
«Джазовые портреты» (Все об известных отечественных джазменах. Интервью, фото, ноты)	20	14	16
«Самодеятельный театр» (Мини-энциклопедия по театральным костюмам, гриму, декорациям. Рисунки, описания, чертежи. Сцены из пьес. Ноты арий из оперетт. Этикет)	15	15	17
«За цветами в зимний лес» (Песни для детей и молодежи. Хоровые композиции. Концертная и оригинальная музыка, обработки, этюды для баяна. Пьесы для балалайки. Оркестровые партитуры)	15	20	22
«Каждый день – с друзьями» (Стихи, сказки, рассказы, загадки, сценки, сценарии, развивающие игры. Литературно-музыкальное пособие «Музыка природы» для развития творчества с цветными иллюстрациями)	24	22	25
«Смех сквозь струны» (юмористические песни отечественных бардов, ноты, иллюстрации)	60	7	9

В связи с инфляцией цены могут меняться

Почтовый адрес: 103030, Москва, Суховская ул., 21, альманах «Молодежная эстрада»,  
факс (095) 978-01-00, телефон 972-22-35, 972-97-63.

Приобретайте наши книги в редакции путем перечисления денег на наш расчетный счет. В сумму перечисленных денег за один экземпляр должны войти: стоимость заказанного вами экземпляра, а также деньги за его пересылку, что составляет 70% стоимости книги.

ИНН 7707009321 ЗАО РИФМЭ, р/с 40702810638320100347 в Петровском ОСБ 5287, МБ АК СБ РФ г. Москва, БИК 044525342, к/с 30101810600000000342, ОКОНХ – 87100, ОКПО – 35935388

Подписывайтесь на альманахи «Молодежная эстрада» и «Панорама «Молодежной эстрады».

Наши индексы в каталоге Роспечати: 72755, 72801.

Редакция приглашает к сотрудничеству общественных распространителей на льготных условиях. Качество печати соответствует качеству предоставленных диапозитивов.

5-00

Любителям  
джазовой  
музыки



## Издательство «Молодежная эстрада»

Подписывайтесь на наши альманахи по каталогу «Роспечати»

### «Молодежная эстрада»

индексы 72755, 72801

#### «Мой друг — баян»

Песни, романсы, танцевальная, зарубежная  
и ретро-музыка для баяна.

#### «Танцуем, играем и поем»

Сборник современных бальных и бытовых танцев  
(описание, ноты, рисунки).

#### «Секреты кукольный театра»

Мини-энциклопедия кукольного театра  
(чертежи, рисунки, иллюстрации).

#### «Песни встреч и дорог»

Сборник туристических авторских песен  
(тексты, ноты, игры, рассказы, иллюстрации).