

Проект устной истории туба-эуфониум Университета Индианы Устное историческое интервью с г-ном Полом Е. Бирли 25 марта 2000 года Вестервилл, Огайо

Пол Бирли
Кэрол Новике

Одобрено диктором, 20 сентября 2000 г.
© Международная ассоциация туба-эуфониум

Пол Бирли родился в Портсмуте, штат Огайо, 3 февраля 1926 года. Хотя его академическое образование и основная работа были связаны с авиационной техникой, Бирли сделал вторую карьеру как профессиональный тубист и историк. Бирли является ведущим исследователем творчества Джона Филипа Соузы и Генри Филлмора. Он был тубистом Симфонического оркестра Колумбуса в 1965-81 годах и занимал должности в Брасс-квинтете Колумбуса, Всемирном симфоническом оркестре, Детройтском концертном оркестре, Брасс-бэнде Колумбуса, Аллилуйя Брасс (Hallelujah Brass), Деревенский брасс Огайо (Ohio Village Brass), Бэнд Колесной Стали (Wheeling Steel Band), Североамериканском авиационном концертном оркестре, Большом военном оркестре Вирджинии, а также выступал с New Sousa Band, Advocate Brass Band и многими другими коллективами.

Бирли описывает свой музыкальный опыт в детстве, выступления с промышленными оркестрами, то, как должность в Симфоническом оркестре Колумбуса превратилась из работы в неполном любительском ансамбле в востребованную профессиональную должность, а также игру с дирижером и солистом корнетистом Леонардом Б. Смитом и Детройтским концертным оркестром. За исключением нескольких сконцентрированных уроков у Уильяма Дж. Белла, Бирли был в основном самоучкой.

Интервью также касается его работы по документированию жизни Джона Филипа Соузы, включая то, как он начал свои исследования, интервью с тубистами оркестра Соузы и участие в телевизионных программах о Соузе. Он подробно рассказывает о выступлениях с Леонардом Б. Смитом и его коллегами-музыкантами в Детройтском концертном оркестре, а также о своих уроках и впечатлениях от Уильяма Белла.

Это интервью было записано на пленку поздним вечером в субботу, 25 марта 2000

года, в подвале дома г-на Бирли в Вестервилле, штат Огайо.

Аннотация, 14 мая 2001 года

Лента 1, сторона 1

[беседа во время подготовки к записи]

Пол Э. Бирли: Я Пол Э. Бирли, известный тубист в сфере низких цен. Сегодня суббота, 25 марта 2000 года. Мы находимся в музыкальной комнате или подвале моего дома по адресу 61 Мэсси Драйв, Вестервилл, Огайо, и я имею удовольствие беседовать с доктором Кэрол Новике.

Кэрол Новике: Итак, когда вы начали играть на тубе?

Бьерли: Я начал играть на тубе в средней школе, по умолчанию. Мое прежнее обучение музыке началось в 6 лет, когда я начал играть на фортепиано и возненавидел свою учительницу музыки, бросил ее в 8 лет, когда решил, что она старая ханжа – но это не суть важно. В 3-м классе я взялся за барабаны, в 5-м – за трубу. В середине учебного года (то есть в январе) я узнал, что в школе нет свободных мест для трубачей, и директор оркестра сказал: «Ну что ж, Пауль» (это был пожилой немец), «Если ты хочешь играть на тубе, у нас есть пять или шесть игроков, которые выпускаются в этом году, и нам нужны тубисты в следующем году. Ты можешь взять эту маленькую тубу Ми-бемоль размером с арахис, выучить на ней пальцы и играть с оркестром, а потом, следующей осенью, ты можешь либо остаться на тубе, либо вернуться к трубе». Я пришел в оркестр с другим парнем, у которого был хороший инструмент, он выбил меня из колеи, и я пошел с тубой, и она мне очень понравилась, так что я остался с ней. Вот так я и научился играть на тубе.

Новицке: Какая это была средняя школа?

Бьерли: Это была средняя школа Портсмута в Портсмуте, штат Огайо. Это было в 1940-х годах, кажется.

Новике: Значит, вы продолжали играть в средней школе?

Бирли: Да, играл в старших классах и думал, что у меня неплохие шансы. Там был парень, который был старшеклассником, и к полугодию я обнаружил, что могу играть гораздо лучше, чем он. Позже он пошел в армейский оркестр. Я просто играл в средней школе, и единственный по-настоящему хороший опыт у меня был в полупрофессиональной группе в Портсмуте, Бэнд Колесная Сталь (Wheeling Steel Band). Именно тогда я по-настоящему загорелся, потому что эти ребята играли все старые стандартные увертюры, вальсы, отрывки из опер и тому подобное, что в то время было выше моих сил. Я ухватился за это, но это заняло некоторое время.

Я должен рассказать вам, как я попал в это. Это было во время Второй мировой войны, и двое из их основных тубистов (их было трое), которые ушли на военную службу, были призваны в армию. Я вышел и спросил, могу ли я играть с группой. Они сказали: «Ну, мы должны попробовать тебя». Руководитель, парень по имени Рэй Адамс, сказал мне: «Пол, дело обстоит так: ты садишься на репетицию, и если ты думаешь, что сможешь справиться, то дай мне знать. Если ты думаешь, что не справишься, то мы не хотим тебя больше видеть».

Так что в конце репетиции – мне это так понравилось, но я не справился так хорошо, как думал, поэтому я умолял его, я сказал: «Можно мне попробовать еще одну неделю?». Я хорошо позанимался в течение той недели, и в конце второй репетиции я сказал: "Ну, как вам мистер Адамс?", а он ответил: "Ну, попробуйте еще одну неделю, кажется, у вас получается лучше". Так я и остался, но это был хороший опыт игры с Wheeling Steel Band в течение нескольких лет до того, как я пошел в армию. Так я узнал много старой оркестровой литературы, и я играл много маршей Соузы, которые были очень дороги моему сердцу, и с некоторыми из них я познакомился впервые.

Потом я пошел на службу, и на этом моя игровая карьера закончилась, за исключением последних шести месяцев, когда я служил. Я был радистом-пулеметчиком на В-25. Прошел всю эту подготовку, потом война закончилась, и меня не отправили за границу, как планировалось, поэтому я служил на КП и в карауле около трех месяцев, а потом нас отправили из учебного центра в Южной Каролине на базу ВВС Вестовер в Массачусетсе. Что делать с 500 сержантами? Так что с нами надо было что-то делать. Меня отправили в школу топки печей. Я подумал, что в жизни может быть что-то более специализированное, что придется мне по вкусу, поэтому я позвонил руководителю оркестра 594-го оркестра ВВС США и спросил, могу ли я прийти и прослушаться в оркестр. Руководитель оркестра – я никогда не забуду этот разговор – сказал: "Какой инструмент... о, неважно, выходите, вы в оркестре!". Так что это было мое прослушивание.

Оказалось, что у них в основной группе должно быть 28 человек, но было только 12 музыкантов, и им нужны были свежие, так что я просто оказался рядом в нужное время. Я проработал в этом оркестре шесть месяцев и так и не сыграл ни одного концерта, потому что у них никогда не было достаточно музыкантов. Я занимался на трубе с танцевальным оркестром, но это было все. Единственной моей обязанностью были военные похороны. Я ездил, потому что я был единственным в оркестре, кто не пил, а гробовщики обычно ставили парням выпивку после прощальных выстрелов. В те шесть месяцев я не играл ничего, кроме военных похорон, и еще одна наша обязанность заключалась в том, что мы постоянно сидели в казарме по вызову, когда на поле Уэстовер прилетали из-за границы какие-то большие шишки, нам звонили по телефону и говорили: "Британский "Ланкастер" (или В-17, или С-47) приземляется, а у нас на борту есть медные духовые, выводите сюда оркестр". Я перегонял грузовик в аэропорт, мы ждали, пока самолет подрулит, а дирижер оркестра садился в кузов грузовика с

биноклем и считал количество звезд на его плече. Если было две звезды, мы играли (два взмаха и росчерки) и (часть марша), а когда они уезжали на своей штабной машине, мы садились в грузовик и возвращались в казарму. Таковы были мои обязанности военного музыканта.

После того как я ушел из армии, прошло более 13 лет, пока я подошел достаточно близко к тубе, чтобы играть на ней. В 1953 году я окончил Университет штата Огайо по специальности "авиационная техника", потому что самолеты были моей первой любовью, когда не было музыки или игры в софтбол. Я работал в компании North American Aviation, и в 1960 году они создали оркестр промышленной группы. Я решил записаться в него просто ради интереса, чтобы проверить, смогу ли я еще играть на тубе. Я вернулся к ней с большим энтузиазмом, так что с этого началась моя карьера тубиста.

У нас был свой промышленный оркестр, который тогда не представлял собой ничего особенного, но через несколько лет превратился в довольно хороший коллектив, и я был помощником дирижера около 15 лет. В то же время я начал играть с другими группами. Так я по-настоящему вернулся в музыку. Это было в 1960-х годах, возможно, еще до вашего рождения. В любом случае, именно так я вернулся в музыку.

Что я делал дальше? Я играл с несколькими группами в этом районе, а потом некоторое время играл с оркестровым обществом Колумбуса. К тому времени я начал играть гораздо лучше и получил несколько хороших уроков, например, у Билла Белла. Я вернусь к этому через минуту. Я хотел получить работу в Columbus Symphony. Я прослушивался три раза, но не прошел, потому что место было занято. На четвертый год появилась вакансия, и они хотели, чтобы я снова прошел прослушивание, но я сказал им: "Послушайте, у меня есть определенная репутация, я уже три раза проходил прослушивание, и кроме того, первый тромбонист спрашивал меня по имени", а также в течение последнего года я играл с симфоническим духовым квинтетом в школах. Я отпрашивался с работы на часть утра и играл в школах с духовым квинтетом симфонического оркестра, так что именно так они выяснили, что я могу занять эту должность.

Я не хотел проходить прослушивание. Я был немного подавлен, потому что чувствовал, что могу справиться с этой задачей! Я сказал: "Кроме того, я думаю, что могу играть лучше, чем все, кто у вас был раньше". "Ну, прослушивание - это просто формальность". Я сказал (не буду пересказывать вам точные слова, которые я использовал), но я сказал ему, что, если они так считают (я начал серьезно изучать Джона Филипа Соузу), я сказал: "Если они считают, что я должен прослушиваться, они могут просто взять эту работу и оставить ее там, где не светит солнце". Хотя это были не те слова, которые я использовал. Они перезвонили примерно через час и сказали: "Хорошо, мы пришлем вам контракт".

Когда вы рассказываете другим музыкантам, что попали в оркестр, который сейчас является крупным оркестром, сказав им, что они могут взять эту работу и

выкинуть ее, они вам не верят, но именно так я попал в Симфонический оркестр Колумбуса. Я проработал в оркестре с 1965 по 1981 год. В это время оркестр работал неполный рабочий день. Я выполнял всю работу до последних двух или трех лет, когда оркестр становился все более и более загруженным, и они начали нанимать постоянных игроков в секции по одному или два за раз.

И вот, когда наступил 1981 год, они решили, что хотят нанять пять духовиков. Они сказали мне, что если я решу, что хочу сохранить работу, то мне придется пройти прослушивание против всех местных. Ну, это меня не беспокоило, потому что эти ребята уже давно пытались получить мою работу в течение многих лет. Я сказал: "Я не беспокоюсь об этом, я думаю, что смогу выстоять против них". Они сказали: "Если вы решите уйти из оркестра, мы откроем его на международном уровне". Я оглянулся на свое прошлое и решил, что у меня была действительно хорошая жизнь, лучшее из двух миров, я работал инженером и занимался музыкой на стороне. Я начал свое исследование Джона Филипа Соузы в действительно большом масштабе, так что я чувствовал, что у меня был свой день, и было много молодых людей, которые хотели бы получить эту работу.

Они поместили объявление в Международный музыкант (International Musician), и в течение двух недель у них было 150 заявок на эту работу, которая должна была быть на полный рабочий день. Джим Экинс выиграл прослушивание. Мы прослушали 26 музыкантов. Джим Экинс до сих пор работает в оркестре. Я ушел из оркестра в 1981 году. Это был конец моей оркестровой карьеры. В 72-м году у меня был один опыт, когда я поехал в турне с Артуром Фидлером и Всемирным симфоническим оркестром, который состоял из музыкантов 60-ти с лишним стран. Всего лишь короткое турне. Это был довольно яркий опыт знакомства с Артуром Фидлером. У меня хватило наглости попросить его написать предисловие к одной из моих книг о Соузе несколько лет спустя, что он и сделал.

О, я должен рассказать вам о старом добром Артуре. Он пару раз дирижировал оркестром Колумбуса. В последний раз, когда он был там, я получил от него взгляд, который никогда не забуду. Он всегда заканчивал концерты исполнением на бис "Звезды и полосы навсегда", а поскольку он совсем недавно написал для меня это предисловие, я, как это иногда бывает, позволил своим мыслям блуждать. Я случайно взглянул на дирижерский подиум, а он смотрел на меня, ухмыляясь от уха до уха. Это один из тех моментов, которые вы никогда не забудете. Так закончилась моя карьера в оркестре. Единственный раз, когда я играл с оркестром после этого, я подрабатывал в гражданском оркестре Вестервилля, но это все.

Оркестры – это совсем другое дело. Я играл со многими местными группами. Лучшая группа, с которой я когда-либо играл, и лучшая музыкальная организация, с которой я когда-либо играл, – это Детройтский концертный оркестр. Я играл с ними летний сезон в 1973 году. Тогда я был не у дел (в аэрокосмической промышленности это опасно). Поэтому я поехал и отыграл летний сезон, и именно там я по-настоящему научился играть на тубе, потому что

у нас было пять концертов в неделю. Каждый концерт был совершенно разным, на бис исполнялись 175 произведений, которые Леонард Смит, дирижер, мог выпалить в любой момент, и лучше бы вам уметь их играть.

Единственная репетиция, которую мы провели для этих пяти концертов, были три часа в субботу. Это была хорошая работа. Я многому научился, и мне пришлось обрабатывать партии. У нас было пять отдельных папок на каждую неделю, и как только я уходил с репетиции в субботу утром, я направлялся в лесную мастерскую и начинал работать над этими пятью папками. Одним из стимулов было то, что он посадил меня на первый стул, зная, что я буду работать на полную катушку, чтобы сделать хорошую работу. Я чертовски боялся его! Леонард Смит был тираном на подиуме.

Он был лучшим солистом-корнетистом, которого я когда-либо слышал в своей жизни. Он ожидал, что все остальные будут играть так же, как он. Ну, мы не так играли, но мы старались, и я знал, что должен угодить ему. Когда я поднялся на первую репетицию, каково же было мое удивление! Я увидел четыре стула для тубистов, поэтому я выбрал один, который, как я думал, был стулом номер четыре, я пошел и сел на этот стул, а Леонард увидел, куда я сел, и сказал: "Нет, ты на другом конце". Я сказал: "Простите, сэр, я думал, что это четвертый стул". Он говорит: "Так и есть". Я сказал: "Ну, подождите минутку, вы что, записали меня на первую тубу?". Он говорит: "Я знаю, что делаю, заткнись". Так и вышло, я стал его первой тубой. Он был прав, я старался изо всех сил, чтобы угодить ему, и, думаю, ничем его не опозорил.

Новике: Кто еще играл с вами на тубе?

Бирли: Эванс, как его звали, был моим партнером сбоку.

Новике: Марк?

Бирли: Марк Эванс, да, он сейчас играет в Европе. Огги Кляйн, который был адвокатом, но потрясающе техничным игроком на тубе. Он сидел третьим, а Стэн Тауэрс – четвертым. Он играл с симфоническим оркестром Толедо. Так что у нас была очень хорошая секция тубы.

Ребята из нашего оркестра говорили, что это лучшая группа туб, которая у них когда-либо была. Не знаю, согласился бы я с этим, потому что я занимал место Дэйва Джексона, который был моим кумиром. Я брал уроки у Дэйва, думаю, что и сейчас могу. Он был великим игроком. В любом случае, у нас была хорошая секция, уважаемая.

Новицке: Кто был тот тромбонист, который спрашивал вас по имени в Колумбусе?

Бирли: Это был Глен Харриман. Я узнал об этом только спустя долгое время после того, как это произошло. Это был необычный шаг, потому что я не очень

хотел прослушиваться. Я действительно начал свое исследование Джона Филлипа Соузы и работал полный рабочий день в качестве инженера по авиации, и я не знал, смогу ли я это сделать. В то время оркестр работал по принципу "за выслугу лет", в нем не было штатных музыкантов. Это было в 1965 году.

Когда наступил 1981 год, почему я и ушел, они стали играть на полную ставку, и в последние несколько лет стало так тяжело, что Гэри Тири (благослови его Бог) смог снять с меня часть нагрузки. Он играл от 60 до 70 ангажементов, когда я просто не мог вырваться, оркестр становился настолько загруженным, поэтому им нужен был постоянный музыкант.

Новике: Как вы оказались в Детройтском концертном оркестре, вы же не просто позвонили Леонарду Смиту и спросили: "Вам нужна туба?".

Бирли: Это было, когда я был между дел, и я позвонил Леонарду и сказал: "Мы уже говорили о том, что я могу приехать и поиграть с вами в летний сезон, но в этом году я свободен. Я работаю в небольшой компании, вы хотите, чтобы я приехал к вам на прослушивание?". Он говорит: "Вы уже прошли прослушивание". Я говорю: "Да?" "Да, я слышал, как вы играете". Ну, однажды вечером я пошел и исполнил с оркестром "Табби-туба", потому что другие тубисты не справились бы с этой работой, потому что рассказчиком был парень по имени Санни Эллиот, очень популярный метеоролог, который был у них там. Он притягивал толпы, а тубист был просто статистом.

Как случилось, что я получил это выступление, во время антракта, мы были на первой половине программы. После выступления я вернулся и сел, и я знал, что толпа людей пришла посмотреть на Санни Эллиота, они прошли мимо меня, как будто меня там и не было, им нужно было увидеть большую телезвезду. Вот почему другие тубисты не могли это переварить. Я не возражал, это был шанс сыграть в оркестре.

В то время, не скрою, я считаю, что Детройтский концертный оркестр в 60-е годы был лучшим гражданским концертным оркестром того времени. Это было так остро. Я просто никогда не слышал, чтобы оркестр играл так. Для меня было большой честью играть с этим оркестром, а попытка занять место первого стула наводила на меня ужас! Потом я продолжал играть в оркестре, ездил на особые концерты и участвовал во всех сессиях звукозаписи. Всего мы выпустили около 30 пластинок, и я участвовал во всех. Это был грандиозный опыт. Это был такой превосходный коллектив.

Я полагаю, вы заметили, что, когда вы играете в таком оркестре, гораздо легче играть правильные ноты, а когда вы сидите рядом с четырьмя другими людьми, которые могут резать горчицу, или тремя другими, или сколь угодно многими, тогда это гораздо проще. Каждый тянет свою ношу. У меня было ощущение, что я самый паршивый музыкант в группе [смеется]. Наверное, так оно и было, если задуматься. Это была действительно отличная группа, и, конечно, вам пришлось

научиться читать по памяти. Итак, после ухода из симфонии я играл со своим собственным духовым квинтетом и иногда играл с другим оркестром в этом районе, но не на регулярной основе, пока Пол Дросте не создал духовой оркестр Колумбус в 1984 году.

Мы всегда любили шутить, что он обзвонил 30 лучших духовиков Колумбуса, но их не оказалось в наличии, поэтому он позвал нас – это была шутка. Пол вызывал уважение, и мы действительно собрались с хорошей группой игроков. Некоторые из них до сих пор играют в оркестре. Мне пришлось уйти четыре года назад, когда у меня было несколько сердечных приступов и операция по шунтированию, так что сейчас я возвращаюсь играть с ними, только когда им нужна замена. Это был большой опыт работы с оркестром. Они выиграли восемь конкурсов Северной Америки, и я был с ними в первых семи из них.

Новике: Тогда они сразу же занялись конкурсами?

Бирли: Да. Это было меньше года.

Новике: Вы ездили в Торонто?

Бирли: Да, я участвовал во всех конкурсах. Первый конкурс мы провели в Индианаполисе. Мы выиграли его и продолжали выигрывать. Мы выиграли его в первые три года, потом отдохнули год, потом вернулись и выиграли еще.

Новике: Возможно, они выиграют и в этот раз.

Бирли: Я не знаю, эта группа из Чикаго очень хороша.

Новике: Прерии (Prairie), или другая?

Бирли: Нет, Иллинойский духовой оркестр. Они выбивали наш оркестр три года подряд. Они были очень близки, и они хороши, но мы тоже считаем себя хорошими. Следующий конкурс будет интересным, потому что они снова встретятся лицом к лицу. (Добавлю, – "Чикаго" выиграл на волосок).

Новике: Вы сказали, что по-настоящему начали играть на тубе в 1961 году, и не в это ли время вы познакомились с мистером Беллом?

Бирли: Ну, нет. Я познакомился с мистером Беллом после этого. На самом деле я начал играть в 1960 году. Первая репетиция того концертного оркестра североамериканской авиации состоялась 26 января 1960 года. Я понял, что мне чего-то не хватало, поэтому я пошел и купил старую трехклапанную тубу Ми-бемоль, а потом нашел эту старую развалюху, этот старый грешный четырехклапанник в средней школе в маленьком городке к востоку от Цинциннати Нью Ричмонд, штат Огайо. Я слышал об этой тубе, лежащей на полке, на ней было около 5 дюймов пыли. Я купил ее за 150 долларов и переделал, привел в пригодное для игры состояние.

Как раз в это время мистер Белл преподавал в университете Индианы, и я подумал: "Ну и дела, вот лучший тубист в мире, всего в четырех часах езды, интересно, возьмет ли он меня к себе на обучение?". Кстати, единственным другими уроками, которые я когда-либо получал, были десять уроков у одного парня из университета штата Огайо, который был тромбонистом, кажется, его звали Берни Стейнберг. Его там больше нет, он уехал вскоре после этого. Я взял у него десять уроков и решил, что научился у тромбониста всему, чему мог, потому что я, можно сказать, самоучка. Библией была книга Арбана, потому что я решил, что если трубачи могут играть так, то почему, черт возьми, я не могу играть так на тубе? Поэтому я купил книгу Арбана для тромбона и проштудировал ее за семь месяцев, занимаясь по три-четыре часа в сутки. Я не хотел, чтобы кто-то другой в городе играл лучше, чем я, когда я вернусь к этому.

Когда мистер Белл занял место в Индиане, я написал ему, наконец, позвонил по телефону, и он согласился дать мне один день уроков. Так что я пошел и взял урок на целый день, а потом еще один урок на целый день. Два других урока (всего четыре) я получил от него, один из них был здесь, в Колумбусе, когда он проезжал мимо (о котором говорил Гари Тири в интервью, которое вы взяли у него сегодня утром). Он остался на следующий день, мы встали рано утром и спустились вниз, чтобы поиграть, и вот этот парень, которому было 60 лет, а я был молодым парнем, у меня были губы как железо. Мы играли утром, и моя губа вот-вот отвалится, а он еще даже не начинал! Я не мог этого понять.

У него был прекрасный тембр. Я должен был упомянуть об этом, потому что Полин только что оскорбила меня до глубины души. Она сказала, что знает, когда мистер Белл поднимает мой инструмент, что она слышит его сверху.

Я хочу рассказать вам о моем первом уроке с ним и о том грязном трюке, который он провернул со мной. Я только что купил книгу под названием "73 продвинутых этюда для тубы" Ярослава Цимеры, вы, наверное, знакомы с ней, большинство тубистов знакомы. Звуки как ад, никакой мелодии, просто куча нот, насколько я понимаю, но это служит цели. Так вот, там было одно упражнение, написанное в четырех диезах, в тональности Ми, которое не давало мне покоя. Тогда я спросил мистера Белла: "В этой книге, которую я только что купил, есть очень трудные вещи, у меня есть одно упражнение, может быть, вы мне подскажете?". И вот он берет эту книгу, он видел ее впервые, он говорит: "О, я вижу, старина Джерри снова пишет". Имеется в виду Ярослав Цимера, он его знал. Он говорит: "Ну, старина, – он положил ноты на пульт, – дай, ка мне твой инструмент". Взял мой инструмент, сел там и сыграл это чертово упражнение идеально на моем инструменте, я сам не мог его сыграть, а он сыграл его так, как будто играл всю жизнь! Я был несколько ошарашен. Он сказал: "Ну, на тубе Си-бемоль, это будет звучать полнее", и он взял другой инструмент, свой Си-бемоль, сел и сыграл эту чертову вещь идеально на нем! А ведь это, совершенно другой набор аппликатур.

Примерно в это время я уже был готов идти домой. Тогда он сказал: "Ну, поскольку эта вещь написана в диезной тональности, возможно, она будет лучше

звучать на тубе До". Я подумал: "Боже, что здесь происходит?". И вот он берет свой чертов инструмент, и играет на нем также идеально. На этот раз я чувствую себя ростом в два дюйма, я не могу сыграть это на одном инструменте, а он играет это на трех инструментах с совершенно разными наборами пальцев. Наступает тишина, и он говорит: "Держу пари, это было бы мило на Фа-тубе". И он идет к шкафу и достает эту маленькую, как арахисовый орех Фа-тубу, садится и играет эту вещь, знаете, как будто он играл ее всю свою жизнь. Это был один раз в моей жизни, когда я хотел взять свой инструмент и сделать из него лампу! Это был мой первый урок с Биллом Беллом.

Кассета 1, сторона 2

Бирли: Это было в его офисе в Университете Индианы, и пока я там находился, в дверь постучали, и он сказал: "Извините, я на минутку", его звали Иван Хаммонд. В то время он был одним из его студентов. Тогда я и познакомился с Иваном.

Новике: Позвольте мне взять другую кассету, на этой какой-то визг.

[конец записи]

Кассета 2, сторона 1

Бирли: Это было в 1961 году, я думаю, что это был 1961 год, возможно, 1962.

Новике: Значит, вы знали Ивана Хаммонда 40 лет!

Бирли: Ну, я встречался с ним, но я не видел его много-много лет после этого, но да, я знаю Ивана Хаммонда с 1961 года.

Мистер Белл послушал мой инструмент и сказал, что есть определенные ноты, которые не строят, и он сделал то, что и по сей день меня удивляет. Он сказал: "Так, Старина, тебе нужно снять дюйм с крона общей настройки". Хорошо, это поднимет высоту тона, потому что он был настроен по старому эталону. Он сказал: "Теперь есть несколько замечаний, которые тебе придется взять на заметку. Я бы предложил тебе снять полдюйма с крона 1-го клапана, и около 3/4 дюйма с крона 3-го клапана, и, возможно, около 3/8 дюйма с крона 4-го клапана здесь, и ты будешь играть стройно, но, если ты поставишь триггеры на 1-й и 2-й клапаны, ты сможешь манипулировать вещами так, что будешь играть стройно, если будешь слушать, Старина".

Вот что я сделал. Я изменил инструмент, и это тот самый, который я использовал для всех своих выступлений на протяжении всех лет, что я играю. Это старый Мартин Ми-бемоль (ЕЕЕ Martin), который был создан примерно во времена Тайной Вечери. Нет, нет, я думаю, он был выпущен в 1932 году. Я никогда не мог позволить себе купить другой инструмент.

Новике: Кто вам его переделывал?

Бирли: Местный музыкальный магазин. А через несколько лет Байрон Автри полностью отремонтировал его. Фактически, он сделал это дважды. Он покрыл клапаны монелем. Они не нуждаются в работе, я смазываю их каждый раз, когда сажусь играть, и они по-прежнему очень тугие. Они хлопают, когда вы вытаскиваете крон.

Новике: Это хорошо. Вы сказали, что у другого Мартина, который стоит здесь, нет компрессии?

Бирли: Это туба Ивана Хаммонда, который как бы брат-близнец моего, но клапаны на нем очень сильно изношены, они не хлопают. Я должен упомянуть, что я почти купил этот инструмент, если бы я узнал о нем на пару недель раньше, я бы купил. Я бы купил его просто на запчасти, но Иван взял его и вложил в него пару тысяч долларов. Он выглядит красивее, чем мой, но я не думаю, что он играет лучше.

Новике: Все-таки хочется немного больше компрессии в клапанах.

Бирли: Аминь.

Новике: Итак, после нескольких уроков с Беллом в Индиане вы познакомились с кем-нибудь из его учеников, кроме Ивана?

Бирли: Нет, он был единственным, с кем я встречался там, потому что обычно это происходило в субботу, когда я мог освободиться от работы, а мистер Белл преподавал в течение недели. Я думаю, что он давал уроки с начала недели, так что у него были свободные выходные, чтобы выезжать на природу, заниматься фрилансом, проводить консультации и тому подобное. Я играл с ним несколько раз в Детройте. Мы сделали телевизионную программу для Британской радиовещательной компании. Это тоже был прекрасный опыт. Когда мы записывали марши Союзы и серию "Жемчужины концертного оркестра", мистер Белл принимал участие в некоторых из них. У них редко была одна и та же секция тубы дважды. У них были постоянные участники из Детройта, но также он приводил некоторых исполнителей, как это было с мистером Беллом, с Харви Филлипсом, и иногда с кем-то еще, например, со Стивом, не могу вспомнить его фамилию, он играл в оркестре Голдмана. Он участвовал в одной из сессий. К нему пришел Рон Демпке из Городского оркестра Аллентауна (Allentown Town Band) и посидел с ним. Он был моим соседом по комнате, напился и его вырвало. Это была забавная история. Мы с Роном жили в одном номере, в мотеле с блошиными сумками, и комнату рядом с нами в ту ночь снимали около десяти раз.

У меня было много замечательных впечатлений от Детройтского концертного оркестра. Я не сомневаюсь, что это была лучшая музыкальная организация, с которой мне когда-либо выпадала честь играть.

Новике: Когда вы делали эти записи с Детройтским концертным оркестром?

Бирли: Время от времени. Мы записывали их по одному, иногда по два в год, начиная с конца 1970-х годов. У меня есть журнал с датами всех записей, полагаю, я могу посмотреть его. Там было указано, какие музыканты играли на каждой сессии записи. Это была такая замечательная группа.

Новике: Разве мистер Белл не умер в 1971 году?

Бирли: Я не помню точных дат.

Новике: Если вы записывались с ним, то это должно было быть между 1969-1970 годами?

Бирли: Телепрограмма BBC, я думаю, была в 1967 году.

Новике: Мне кажется, я видела отрывки из нее в других программах.

Бирли: Возможно. У меня наверху есть запись, мне не положено ее иметь, но у меня есть запись, если вы захотите посмотреть ее как-нибудь.

Новике: Почему она не должна быть у вас?

Бирли: Ну, она продавалась, а мне досталась бесплатно.

Новике: О, я думала, вы имели в виду, что там есть что-то нехорошее!

Бирли: О, нет, нет, ничего такого.

Новике: Никакой контрабанды. Итак, вы взяли два урока на целый день у мистера Белла?

Бирли: Да, и потом два урока по полдня, можно сказать. Теперь другие уроки, которые у меня были. Ну, у меня было четыре урока с мистером Беллом, десять уроков с Берни Стейнбергом в штате Огайо, плюс один очень, очень ценный урок с Дэвидом Джексонсом в Детройте, который был тубистом в Детройтском симфоническом оркестре.

Новике: Может быть, в качестве замены, но тубистами в Детройтском симфоническом оркестре были Оскар Лагассе и Уэсли Джейкобс.

Бирли: Дэйв был контрабасистом, до 1960 года, Уэсли Джейкобс пришел намного позже. Он играл с Леонардом Смитом и Детройтским концертным оркестром.

Я слушал трансляции, и вы могли слышать Дэйва Джексона, такого выдающегося музыканта. Я услышал, как этот парень играет некоторые сольные пассажи, и подумал: "Вот человек, у которого я хочу учиться". Поэтому я приходил на репетиции и слушал его, и в конце концов я практически умолял Дэвида дать мне урок с ним. Он сказал: "Хорошо, после репетиции в следующую субботу, когда ты придешь, побудь со мной часок-другой". И он дал мне несколько советов,

послушал, как я играю, и сыграл для меня несколько вещей, и он научил меня стилю игры Леонарда Смита, что стало для меня откровением. Я никогда не сталкивался с этим. Я знал, что это такой отличный звук в группе, но я не знал, как они это делают. Дэйв показал мне, как это делается, и за это я буду навсегда благодарен. Я хотел бы снова увидеть Дэвида, чтобы сказать ему, какое влияние он оказал на меня.

Новике: Откуда он взялся?

Бирли: Я не знаю. Эта группа была так хороша. Вот пример. Когда мы с Марком Эвансом были там на одной из репетиций в субботу утром, мы открыли папку, а там была увертюра "Римский карнавал". Я знал, что мы будем репетировать, черт знает-что, потому что это такое сложное произведение. Ну, вместо этого Леонард стал перебирать папки, дошел до увертюры "Римский карнавал" и сказал: "О, мы играли это в прошлом году", перевернул ее. Марк сидел рядом со мной, я никогда не забуду шокированное выражение его лица, он посмотрел и сказал: "Господи Иисусе, он, наверное, шутит!". Я сказал: "Марк, я не думаю, что он шутит". И мы пошли дальше по папке. Конечно, я был готов играть, когда пришло время. Когда мы сыграли ее на концерте в среду, эта вещь пошла как по маслу, я имею в виду, она была великолепна! Затем в том же сезоне мы сыграли ее с Симфоническим оркестром Колумбуса, они репетировали ее три раза, и она не звучала и в половину так хорошо, как Детройтский концертный оркестр, сыгравший ее без репетиций – таков был калибр этого оркестра. Я никогда не переставал удивляться качеству игроков, которые у нас были.

Леонард Смит был таким замечательным дирижером, что никогда не возникало вопросов о том, чего он хочет. Он каким-то образом телеграфировал свои движения, я не знаю точно, как он это делал, но когда я дирижирую, я стараюсь делать то же самое, что и он. У меня хорошие результаты. Первое, что вы узнаете о нем, это то, что он не позволяет своей руке дребезжать, и его палочка может быть на полпути вверх здесь, когда он дает такт, и на полпути вниз здесь, когда он дает такт. Он говорит: "Когда моя палочка находится горизонтально в этом положении на этой высоте, я хочу услышать, как 54 человека говорят "та"". И так оно и было. "Не здесь наверху, не там внизу, когда я здесь, я хочу слышать звук, вот здесь". Вот почему эта группа играет с такой большой точностью.

Я научился этому, и я почти не хочу играть ни с кем другим, потому что я помню этот звук. Когда я выхожу и играю с другими группами, я так избалован, я так привык играть без репетиций, а потом ты выходишь и играешь с какой-то общественной группой, и тебе приходится репетировать что-то, по шесть или семь раз в течение семи или восьми недель. Это не приносит радости. Я прихожу домой с головной болью.

Духовой оркестр Колумбуса немного отличается, потому что музыка, которую они играют, более сложная. Поскольку вы сегодня разговаривали с Полом Дросте, я должен упомянуть одну вещь о калибре музыки, которую вы играете в

оркестрах разного масштаба. Больше всего я любил играть в брасс квинтете, мне всегда было что играть. Чем больше я играю, тем лучше. Чем больше нот мне удастся сыграть, мне это нравится, как вызов. Когда ты приходишь играть с большими коллективами, вещи симфонического оркестра – это утиный суп по сравнению с тем, что ты играешь в концертном бэнде.

Репертуар концертного бэнда, каким бы сложным он ни был, не так труден, как некоторые из этих чертовых конкурсных произведений, которые вы получаете от духового оркестра британского стиля. Я уже говорил вам, что в прошлом году мы играли это произведение, я работал в оркестре на подмене, и мы играли произведение под названием "Исаия 40", не помню композитора. Это была пьеса Армии спасения. Это была самая ужасная вещь, которую я когда-либо пытался сыграть в своей жизни. Это было самое сложное музыкальное произведение, которое я когда-либо играл в любых средствах массовой информации. Точка. Я никогда не играл ничего настолько чертовски сложного.

Новике: Ноты или размеры?

Бирли: И то, и другое. Эти конкурсные произведения призваны показать ваши слабые места, и спрятаться там просто негде. Если вы попадаете в группу чемпионов, не стоит идти туда с самодовольным настроением, потому что вы получите грубое пробуждение, прежде чем все закончится.

Новик: Они пишут незаслуженные временные подписи.

Бирли: О да, некоторые из этих вещей. Вы улавливаете их. Технические трудности в основном заключаются в быстром исполнении, мы можем преодолеть временные трудности, это становится легким делом через некоторое время. Некоторые из диапазона и быстроты пассажей, которые возникают в некоторых случаях, могут стать испытанием для лучших из них, так что я знаю, что они стали испытанием для меня еще больше.

Новике: К сожалению, ваше время с Биллом Беллом не совпало с тем, когда вы начали по-настоящему интересоваться Союзом.

Бирли: Я начал изучать Союз только в 1963 году, в феврале 1963 года, и в то время у меня уже были сеансы с мистером Белом. Поскольку он был бывшим членом оркестра Союзы, я хотел бы встретиться с ним раньше, но тогда он был в Нью-Йорке, а я был здесь. Все, что я слышал, это "Билл Белл - легендарный тубист".

О, я должен рассказать еще кое-что о мистере Белле. Когда я учился на первом курсе средней школы, симфонический оркестр Цинциннати приехал в Портсмут и дал концерт в одном из залов. Билл Белл был там тубистом, насколько я помню, в то время. После концерта наш директор Генри Шнабль спросил: "Маленький Пол, что ты думаешь о тубисте?". Я ответил: "О, он хорош!". Не зная, что много-много лет спустя я буду учиться у этого человека. Я помню легендарные рассказы,

которые мы слышали о Билле Белле: он мог сыграть "Полет шмеля" и все в таком духе. Будучи школьным тубистом, я не представлял, что такое возможно. Сейчас многие тубисты могут это делать.

Новике: Вы не возвращались и не говорили с ним снова о Соузе?

Бирли: Иногда, позже, когда мы вместе играли в Детройте, я задавал ему вопросы там. Там ограниченное количество времени, ты едешь играть концерт, и у тебя нет возможности поговорить с ним очень много.

Новике: И вы еще, не достаточно продвинулись в своих исследованиях, чтобы понять, чего вы не знаете.

Бирли: Правильно. Это хорошо сказано! Чем больше знаешь, тем меньше думаешь, что знаешь. Поэтому я не был готов задать ему достаточное количество умных вопросов. У меня есть много того, о чем я мог бы спросить его сейчас.

Есть одна история, которую он рассказывал о себе. Он говорил, что, когда мистер Соуза дирижировал оркестром, он иногда не следовал за солистом, иногда немного отставал. Возможно, на это была причина, я не знаю. Но потом Дон Гарри рассказал о том же, что мистер Соуза спросил его: "Молодой человек, вы не можете следовать за этой палочкой?". Билл сказал: "Старик немного отставал от ритма, и я пытался выровнять ситуацию, но это было не то, чего хотел мистер Соуза". Так что у вас есть две разные точки зрения на это.

Поэтому у меня не было возможности поговорить с ним подробно, но я поговорил с несколькими другими тубистами из оркестра Соузы. с оркестром Соузы. Те, у кого я брал интервью, Дон Гарднер из Либерти, штат Индиана, и Фредди Пфафф, с которым я встретился в Орландо, штат Флорида. Давайте посмотрим, Джонни Эванса я встретил в Санкт-Петербурге, штат Флорида. Возможно, это были единственные три тубиста, с которыми я проводил время, возможно, были еще один или два – я опросил более 50 бывших исполнителей Соузы. Все они уже умерли. Я беру у них интервью, и они умирают. Я чувствую себя как поцелуй смерти.

Я бы хотел провести с ним больше времени. Например, кое-что, касающееся игры на тубе в маршах. Вы слышали выражение: "Длинные ноты длинные, а короткие короткие, оставляйте пространство". Так вот, те, кто играл с Соузой, настаивали, что именно так нужно играть марши. Вместо "ооом па, ооом па", "тах тах тах тах", если вы видите восьмую ноту, играйте ее как шестнадцатую, если вы видите четверть, играйте ее как восьмую. В большом зале эти вещи звучат звонко. Если вы оставите там немного разделения, это даст эффект очень чистой игры. Когда все так делают, вы звучите как Детройтский концертный оркестр или оркестр морской пехоты США.

Новик: У вас есть записи этих людей, или вы делали заметки, когда разговаривали с ними?

Бирли: Люди Соузы? У меня очень мало записанных интервью, но больше всего я узнал от Лу Морриса, кларнета, от Лу Морриса, кларнетиста, который играл с Соузой с 1907 по 1920 год. У меня было несколько интервью с ним, и в двух последних он разрешил мне использовать микрофон.

У меня есть несколько бесед с Эдди Уоллом, с Оуэном Кинкейдом и, возможно, еще с парой других в каком-то месте. Я использовал магнитофон чаще, когда брал интервью у Генри Филлмора. В те дни, до дебюта полупроводников, магнитофоны были большими и тяжелыми. У меня был старый магнитофон Roberts Model 1600, который весил 20 фунтов – если вы приходите на интервью с 20-фунтовым магнитофоном и микрофоном, люди просто замирают. Точка.

Новике: Это очень навязчиво.

Бирли: Так что с таким аппаратом, как у вас здесь, все совсем по-другому, а этот маленький крошечный микрофон внизу – это просто молчаливый партнер.

Новике: К этому и люди уже больше привыкли.

Бирли: Верно.

Новике: Мы говорили о Фреде Пфаффе прошлой ночью, он говорил о своей нью-йоркской карьере, играл ли он с вами?

Бирли: Нет, я не думаю, что он говорил. Я знаю, что он играл с Бэндом Прайора (Pryor's Band). Возможно, он упоминал, что играл с Pryor's Band, но он не говорил о своей нью-йоркской карьере, насколько я помню. Если и говорил, то я забыл, если можно так выразиться. Он один из тех, о ком я не делал много записей. Это было в 1964 году, когда я был во Флориде и брал интервью у разных людей, игравших с Соузой, я взял напрокат машину и ездил по округе, стараясь посетить как можно больше мест. Я заезжал в одно место, а потом ехал в другое, и, если бы у меня было больше времени, я бы остановился, чтобы записать все, что было у меня в голове. Так что в процессе этого вы немного теряете.

Я больше известен как исследователь Джона Филипа Соузы (будучи его биографом), чем как тубист. Но это уже другая тема. Не стоит в это углубляться.

Новике: А, как насчет Дона Гарднера, знаете ли вы, с кем он играл, кроме Соузы?

Бирли: Да, он играл с Оркестром Тавиу (Thaviu's Band), я не помню, где он играл. Возможно, мы обсуждали это, но он еще один, кого я не смог записать, и я просто был там некоторое время в этом маленьком городке Либерти, который такой маленький, что проезжаешь через него и говоришь: "Какой милый городок, не правда ли?". Я не провел с ним много времени, потому что пытался поговорить с другими людьми по маршруту. Опять же, у меня не было диктофона, я записывал все это только много позже.

Новике: Я видела статью о Джонни Эвансе.

Бирли: Да. Ну, с Джонни Эвансом мне не удалось поговорить долго, потому что в Санкт-Петербурге восемь бывших исполнителей Соузы собрались вместе и устроили ужин. Они сидели за обеденным столом в ресторане, куда мы ходили, и разговаривали друг с другом, и мне не удалось провести так много времени с каждым из них в отдельности, но, по крайней мере, я могу сказать, что встретил Джонни Эванса. Я не понимал, каким великим игроком он был, пока не прочитал, что сказал о нем Харви Филлипс. Я слышал, как другие люди говорили, что он был действительно великим тубистом. Так что, по крайней мере, я могу сказать, что познакомился с ним.

Новике: Я знаю, что вы хорошо помогали людям идентифицировать фотографии мужчин, которые играли на тубе в оркестре Соузы для чужих статей.

Бирли: Да, я пытался. Есть некоторые, которые я не могу идентифицировать, особенно в 1890-х годах.

Новике: Например, Фред Уолен. Мне кажется, вы опознали его, не так ли, на одной из фотографий?

Новике: Да. Он и Уолтер Смит одновременно покинули [Морской оркестр] в 1893 году и присоединились к Соузе, а затем они оба вернулись в Морской оркестр [и одновременно ушли на пенсию]. Он был шведом, и это было необычно, что он пришел в морской оркестр из Нью-Мексико.

Бирли: Кроме того, в первой половине века я не могу идентифицировать некоторых музыкантов. В 1920-х годах я могу определить большинство из них, приложив немного усилий. Это область моего исследования, в которой у меня просто не было много времени на идентификацию людей, потому что есть более срочные части моего исследования, которые я должен закончить, и я решил, что смогу сделать это позже, потому что у меня есть фотографии.

Новике: Конечно, он не играет на тубе и не имеет никакого отношения к этому [интервью], но знали ли вы Руди Беккера в реальной жизни или он уже умер?

Бирли: Нет, он умер до того, как я начал исследования. Рудольф Беккер - саксофонист. Нет, но у меня долгое время хранился его сундук с вещами из оркестра Соузы, пока я не отдал его Барри Фурреру, коллекционеру памятных вещей Соузы. Кроме того, он занимал место картотеки в моем кабинете наверху, так что вместо сундука Руди Беккера у меня теперь картотека с пятью ящиками. Мой дом не такой уж большой, и мне нужно все пространство, которое я могу получить. Я не коллекционирую памятные вещи Соузы.

Новик: У нас было несколько вещей Руди в Музее морской пехоты, конечно, когда я была там.

Бирли: Они все еще там.

Новике: Это единственная причина, по которой я знала [о] Руди и Клайде Холле, который недолго пробыл в группе.

Бирли: У них сейчас собрана их коллекция, Клайда Холла, Руди Беккера, Джона Хени и некоторых других.

Новике: Там есть некоторые вещи Уолтера Смита.

Бирли: Я не могу вспомнить много великих моментов в игре на тубе, потому что, знаете, я недолго был профессионалом. Я был игроком на полставки, очень серьезным игроком на полставки, я могу добавить! Я работал в симфоническом оркестре в течение 16 лет, противостоя другим желающим. Играть в симфоническом оркестре иногда чертовски скучно. Я не знаю, зачем кому-то быть симфонистом на полную ставку, если у него нет ничего другого на стороне, но многие так и делают. Не очень много вакансий, пример, который я приводил ранее, когда я уходил, за две недели у них было 150 заявок. Сейчас с крупными оркестрами дело обстоит еще хуже. Если бы Джим Акинс уволился, они были бы завалены заявлениями, потому что сейчас здесь полный оркестр. Но я общался с лучшими из них и числю их среди своих друзей.

Новике: Вы были очень целеустремленным любителем.

Бирли: О да, в этом нет никаких сомнений. Но я скажу вам, Кэрол, честно говоря, я чувствую, что, когда я был на пике, я мог играть лучше, чем чертовски много профессионалов, которых я слышал, но это только между нами и магнитофоном.

Новике: Вы работали над этим.

Бирли: Еще бы, я работал над этим!

Новике: Вы пытались брать уроки у лучших и делать все возможное, чтобы улучшить свою игру.

Бирли: Ну, есть и другой аспект этого, я имею в виду, что помимо очень концентрированной практики, вы учитесь, слушая клиники, посещая клиники и слушая лекции других игроков, есть много переноса с других инструментов. Я ходил на каждую клинику, которую мог найти здесь в городе. В районе Колумбуса у нас были артисты, которые приезжали в штат Огайо, университет Капитолия или колледж Оттербейн. Когда приезжали эти музыканты, неважно, на каком инструменте они играли, я шел слушать. Я чему-нибудь бы, да научился.

Хорошим примером этого был случай, когда к нам приехал Джимми Абато (кажется, так он назывался), знаменитый кларнет-саксофонист. Помню, один из студентов спросил его, у кого он больше всего учится. Он ответил: "Томми Дорси, тромбонист. Я узнал больше о лирической игре, слушая тромбониста". Так

что, как тубист, я больше учился, слушая игроков на других инструментах и то, как они делают то или иное.

Еще один "пример", когда я играл тем летом с Детройтским концертным оркестром. Наши концерты проходили в основном в оркестровом зале на Красивом Острове (Belle Isle), а остальные концерты – на площадке Ярмарка штата Мичиган (Michigan State Fair). Я узнал, что Леонард Смит появлялся примерно за полтора часа до концерта, брал свой корнет, выходил и, стоя на берегу реки Детройт, играл свои соло, одно за другим, которые он не играл на публике, потому что мог пропустить ноту или сыграть что-то неточно. Он повторял все эти соло, которые играл с оркестром Голдмана, с оркестром ВМС и, конечно, со своим собственным оркестром. Я выезжал туда пораньше под предлогом: "О, я просто ненавижу пробки, мне нравится приезжать рано", но на самом деле я выезжал, потому что просто сидел недалеко от места, где был Леонард, и слушал все эти маленькие жемчужины, бросаемые в воду. Я думал: "Если бы я только мог играть на тубе так, как он играет на корнете". Я многому научился, просто слушая, как этот человек играет в своей прекрасной технике.

Я клянусь, что никогда не слышал, чтобы из инструмента вылетало столько нот, словно маленьких бриллиантов, сколько играл он. У него было пятьсот заученных соло, и он сидел на берегу реки и играл эти вещи. За все лето, я думаю, он ни разу не сыграл одно и то же дважды, и если вы играете для такого человека, то, ей-богу, вам лучше сыграть все правильно! Но вы учитесь, слушая других людей на других инструментах.

Новике: Это замечательная история о Леонарде, я не видела [в письменном виде] и не слышала, чтобы вы рассказывали об этом раньше.

Бирли: Ну, как я уже говорил, он был самым замечательным дирижером. Самый простой дирижер, с которым я когда-либо играл, так легко было следовать за ним, потому что никогда не было никаких сомнений в том, чего именно он хочет. О, у него были и другие приемы, которым я хотел бы научить многих тубистов, например, он никогда не позволял вам стучать ногами. Я имею в виду, отбивать такт ногами. Он говорил: "Ты на сцене с 53 другими, и, если бы все так делали, это выглядело бы просто ужасно". Поэтому я просто немного покачивал ногой во время шоу. Однажды на репетиции, которую я никогда не забуду, я сидел в последнем ряду Леонард поручил своему помощнику дирижера дирижировать, а сам решил, что просто ради интереса хотел бы посидеть в секции корнетов. Между секцией корнетов и задней частью оркестра была секция тубы, и он увидел, что моя нога чуть-чуть поднимается и опускается, подошел и навалился всеми своими 200 фунтами на мою чертову ногу и чуть не убил меня! Я получил сообщение.

Лента 2, сторона 2

Новике: Вы должны рассказать мне больше о Леонарде Смита, о том, как он

топтал вас по ноге! Ты знаешь, когда я была здесь в последний раз, он позвонил, чтобы поговорить с тобой о чем-то, и ты передал мне телефон и сказал: "Вот, поговори с Леонардом Смитом". О чем я должна говорить с Леонардом Смитом? Я спросила его об Уолтере Смита, я знала, что они не родственники. Я не думала, что смогу разумно поговорить на любую другую тему, но я знаю Уолтера.

Бирли: Ну, Леонард был одним из тех совершенных людей, совершенных в своей речи, совершенных в своем письме, совершенных в своей одежде, в своем дирижировании, в своей игре на корнете. Он ожидал, что все остальные будут такими же. Я могу рассказать вам одну историю о нашей сессии звукозаписи. Я последовал за ним в офис, который находился в Детройте, когда у него был офис на Проспекте Мака. Он воспроизводил некоторые записи. Это произошло в те 15 секунд, когда я сидел, изучая какую-то музыку или что-то еще, а Леонард слушал эти записи, и я услышал, как он пробормотал (там был очень медленный пассаж, и он действительно звучал хорошо): "Здесь хорошая игра". Я подумал: "Старина доволен". Через 15 секунд он взорвался, вскочил со стула и сказал: "Господи Иисусе! Что за кучка дилетантов!" В течение 15 секунд из одной крайности в другую. Вот для какого человека я играл! Парень, тебе лучше делать все правильно, тебе лучше быть готовым, когда ты выходишь на сцену.

Я расскажу вам еще одну историю о Леонарде Смита. На Belle Isle, на сцене оркестра, есть только один путь, по которому вы можете попасть на сцену: вы поднимаетесь по ступенькам слева от дирижера, справа от сцены. Леонард стоял там со сложенными руками, когда мы по одному входили на сцену, он осматривал нас и говорил: "Застегните пальто!". "Когда, черт возьми, вы собираетесь начистить свои ботинки? Ты должен быть профессионалом и выглядеть профессионально!". Вы никогда не пройдете мимо этого парня в чем-либо, кроме как в лучшем виде, когда вы на этой сцене, вы должны выглядеть хорошо.

Однажды я был на полпути из Колумбуса в Детройт и вспомнил, что у меня нет моих черных туфель. У меня была пара серых замшевых туфель, которые выглядели ужасно. Я подумал: "Боже правый, я должен пройти мимо него, чтобы попасть на сцену оркестра сегодня вечером, это никогда не сработает!". "Это никогда не сработает! Что мне делать?" Я почти запаниковал, но как только я добрался до Детройта, я позвонил Полин и сказал: "Пришли мои черные туфли специальной авиапочтой". Я вспомнил, что там, где я остановился в Ройал Оук, был магазин "Гудвилл Индастриз". Однажды я проходил мимо него и увидел большой стол, заваленный старой обувью. Я подумал, что, конечно, там должно быть что-то, что я смогу надеть на одно выступление. Так что я пошел туда и нашел пару туфель. Я ношу 11D, ну, я нашел пару туфель, которые выглядели так, как будто их никогда не носили, вероятно, их сняли с какого-то строптивного человека, которого похоронили или что-то в этом роде. Они были 13B. Я надел их, ноги чертовски болели, но я подумала: "Я справлюсь с одной репетицией".

Я отполировал их, убрал всю пыль, и они выглядели презентабельно, но это были туфли очень старого стиля. Итак, перед концертом в тот вечер все члены группы

сидели сзади,

Леонард сидел там. Разговор зашел об одежде. Я подумал: "Я собираюсь повеселиться здесь". Я сказал: "Ну, Леонард, ты знаешь, ты говорил об одежде, это удивительно, если ты покупаешь хорошую одежду, она служит долго. Спорим, ты не угадаешь, как давно у меня эти туфли?". Он взглянул на них и сказал: "Ах да, я думаю, что именно в таком стиле они были на Тайной вечере". Он и его чувство юмора.

Новик: Работал ли с вами Билл Белл над чем-нибудь, связанным с вашей позой или положением рук? Как вы сидели, как держали инструмент?

Бирли: Нет, скажу вам, единственное, что я помню, помимо амбушюрных вещей, это то, что он сказал: "Теперь у тебя четырехклапанная туба, старина, используй четвертый клапан, сколько сможешь", но он никогда не объяснял почему. Конечно, очевидно, что у вас больше комбинаций аппликатуры. При использовании трехклапанного инструмента (все обучались на трехклапанном инструменте) первые три клапана изнашиваются сильнее, а если вы время от времени используете четвертый клапан, это экономит износ остальных трех, так что для этого есть несколько веских причин.

Он действительно довел до чертиков мой амбушюр, и я использую что-то вроде системы Поворотного устройства Бирли, (Bierley pivot), которому меня никто никогда не учил. Я меняю позицию, когда хочу попасть в крайний верхний регистр, у меня проблемы с переходом из нижнего регистра в верхний, спуск вниз – не проблема, подъем вверх – проблема. Он пытался настроить мой амбушюр, дал мне маленький кусочек пробки, между зубами, и сказал: "Теперь, когда ты будешь играть высокие ноты, прикуси пробку очень сильно, до упора". Все это было совершенно новым для меня, и я подумал: "Боже, у меня будут проблемы с этим".

Я пошел домой и пробовал снова и снова, и снова, и снова. Я позвонил ему и сказал: "У меня действительно проблемы, я просто не могу играть". Он сказал: "Ну, разрежь пробку пополам и попробуй так". Я так и сделал, и это сработало немного лучше, но я получил представление о его концепции игры, знаете, чтобы играть низкие ноты, нужно опустить челюсть, а, чтобы играть более высокие ноты, нужно сжать зубы. Эта концепция была для меня несколько новой, особенно кусать эту чертову пробку. Мне не понравилась эта идея, после того как я освоил ее. Я до сих пор не использую ее полностью. Я знаю, что в следующий раз, когда я брал у него урок, он сказал: "Ну, Старина, ты все еще не делаешь это правильно". Так что он поднял ад на это.

Я должен рассказать вам еще одну историю о Билле Белле. У него есть версия Венецианского карнавала в Ля-бемоль. Вы видели ее или слышали, как он ее играет? Он использовал ее, когда выходил на сцену и давал консультацию (clinic). У него была оркестровая аранжировка, которую он очень ревностно охранял. Я

сказал ему, что хотел бы заполучить эту аранжировку. Он сказал: "Ну, я использую ее для себя, обычно я ее не даю". Он сказал: "Говорю тебе, если ты когда-нибудь сможешь сыграть это для меня, я позабочусь о том, чтобы ты получил партитуру".

Я воспринял это как вызов. Он дал мне копию рукописной партии. И я работал над ней как проклятый. Я дошел до того, что мог играть ее довольно хорошо, как мне казалось. Потом, когда он приехал в Колумбус в тот раз, когда мы встретились на следующий день, я сказал: "Мистер Белл, я хочу сыграть для вас кое-что". И я достал "Венецианский карнавал". Если можно так выразиться, у меня неплохо получилось. Он сказал: "Что ж, Старина, ты не так уж плох, это звучит примерно так же хорошо, как то, как я играю это иногда". Через неделю я получил партитуру по почте. Видимо, это произвело на него хорошее впечатление.

Новик: Итак, у вас есть "Венецианский карнавал" Билла Белла. Печатные ли партии оркестра или они рукописные?

Бирли: Они рукописные, их очень трудно прочитать.

Новике: Вы не единственный, у кого это есть, не так ли?

Бирли: Нет, Такер Джолли сделал с них копию, он позаимствовал мою. У меня она лежит где-то в ящике.

Новике: Возможно, она есть у Харви.

Бирли: Я играл по ней со старым Североамериканским оркестром. О, я должен рассказать вам о пересмотренном издании. Я пересмотрел издание Билла Белла. Эту вещь чертовски трудно читать. Я сказал, что хотел бы как-нибудь сыграть это со своим духовым квинтетом, когда мы проводили демонстрацию инструментов. Поэтому я сыграл все вариации, всю вещь без сопровождения, до последней ноты, а потом вступил квинтет. Вот эту версию они и сыграли, чтобы произвести впечатление.

О, я должен сказать вам еще одну вещь. Я не очень много преподавал. У меня были студенты Гари Тири, когда он был в академическом отпуске в колледже Оттербейн в течение двух четвертей, и их было всего четверо. Единственное, что я еще преподавал, это пару лет я вел занятия со старшеклассниками и младшими школьниками в средней школе Гаханна.

Новике: Почему вы их учили?

Бирли: По просьбе директора оркестра, он решил, что парень из симфонического оркестра будет идеальным преподавателем для его учеников. Я научил их нескольким вещам, я думаю. Один из них стал играть в армейском оркестре, он до сих пор служит в армии, я думаю. Это единственное преподавание, которым я

занимался, в средней школе Гаханна и в колледже Оттербейн. Я старался избегать этого, потому что вот он я, авиационный инженер, работающий полный рабочий день, частично играющий в симфоническом оркестре Колумбуса и занимающийся исследованиями Джона Филипа Соузы, а затем Генри Филлмора. Я отчаянно нуждался во времени. Я не хотел преподавать.

Я действительно не чувствовал, что справлюсь с этой задачей, потому что у меня не было такого большого опыта, как у людей, которые очень хороши в тренировке амбушюра и тому подобном. Я просто не чувствовал, что я готов к этому. Обучать детей технике – с этим я бы справился.

Новике: Помимо челюсти, мистер Белл говорил об углах рта...?

Бирли: Да, он говорил: "На высоких нотах опускайте уголки рта вниз". Это было одно из его объяснений, плюс сближайте зубы.

[Конец интервью]

Материал подготовил к публикации
Алексей Левашкин