

Юго Панассье

Hugues Panassie

* * * *

История подлинного джаза

Предисловие

История джаза насчитывает уже много десятилетий. За это время джаз на своей родине в США неоднократно умирал, возрождался, переживал кризисные процессы, причины и развитие которых неожиданны, порой не ясны, не всегда с достаточной полнотой исследованы и раскрыты. И это понятно. В развитии джаза — одного из симптоматичных явлений искусства XX столетия — отразились многие проблемы беспокойного века: обострение социально-классовых противоречий, рост самосознания угнетенных наций и народов, проблемы духовности и морали в буржуазном обществе. В век научно-технической революции и под ее воздействием возник новый уровень в управлении процессами, происходящими в искусстве, произошла его технизация, появилась и так называемая «массовая культура», претендующая на особую роль в современной жизни. Искусство джаза не только пережило сложную эволюцию в этих быстро меняющихся условиях, но и сохранило свою притягательную силу. Сегодня, как и в начале столетия, джаз вызывает огромный энтузиазм одних и неприятие других. Ясно, однако, что число сторонников этого искусства в наши дни стремительно растет, особенно среди молодежи.

Советская литература о джазе, к сожалению, невелика. Из наиболее интересных работ можно назвать сборник статей «Джаз-банд и современная музыка» (Л., 1926), цикл статей Л. Переверзева «Из истории джаза» («Музыкальная жизнь», 1966, № 3, 5, 9, 12) и его же статью о джазе в Музыкальной энциклопедия (т. 2, М., 1974). Много аналитических наблюдений о негритянском джазе содержится в работе В. Конен «Пути развития американской музыки» (М., 1965). Вопросы джаза так или иначе затрагиваются в брошюре А. Чернова и М. Бялика «О легкой музыке и о хорошем вкусе» (М.-Л., 1965) и в других книгах и статьях.

В зарубежном музыкознании существует огромное число книг, исследований, фундаментальных трудов по истории и теории джазового искусства. Среди них особенно выделяется теоретическое исследование: G. Schuller. The history of jazz, v. 1 — Early jazz; its roots and musical development (N. Y., 1968), в котором детально анализируются формы народного негритянского музицирования и их преломление в джазе, вскрываются его основные музыкальные закономерности (ритмическая и мелодическая организация материала, особенности фактуры изложения, оркестровки, общей композиции и т. д.). Большой интерес представляет книга: M. Williams. The jazz tradition (N. Y., 1970).

Проблемам джаза 60-х годов посвящена монография: L. Feather. The encyclopedia of jazz in the sixties (N. Y., 1966). Из других его работ упомянем The encyclopedia of jazz (N. Y., 1960), The book of jazz (N. Y., 1965).

Достойное место среди популярных работ о джазе занимает книга французского музыкального критика Ю. Панасье «История подлинного джаза» (H. Panassie. Histoire du vrai jazz. Paris, 1959). Ю. Панасье (род. в 1912 г.) — горячий поклонник, прекрасный знаток и активный пропагандист джаза. В 1932 году он организовал «Французский клуб подлинного джаза» (почетным председателем Клуба являлся Луи Армстронг). С 1937 года Панасье читает лекции о джазе в Париже, других городах Франции и за границей, ведет передачи по радио, выступает в университетах. Он организует записи пластинок выдающихся джазовых музыкантов Меззрова, Бекета, Томми Ледниера, Джеймса П. Джонсона и многих других. Панасье написал 15 книг о джазе, некоторые из них переведены на иностранные языки. Он издает бюллетень Клуба («Bulletin du hot club de France») и сотрудничает во многих французских журналах. Как джазовый критик Панасье пользуется международной известностью.

Книга «История подлинного джаза» представляет собой редкое по своей искренности и честности исследование культуры джаза как яркого явления музыкального искусства негров США. Прежде всего, привлекает в ней четкая социально-эстетическая позиция автора в вопросе соотношения двух противоположных направлений в развитии американского джаза. Панасье различает «подлинный» джаз, связанный с живой традицией негритянского искусства, и джаз «коммерческий», считая его своеобразной отраслью «индустрии развлечений».

Панасье выступает сторонником одной из трех распространенных на Западе, отчасти взаимоисключающих точек зрения на джаз. Одни, и среди них автор книги, утверждают, что настоящий джаз — это «музыка черных». Для других джаз — музыкальная экзотика («музыка сытых»). Наконец, третьи понимают под джазом «истинно американскую музыку». Иными словами, до сих пор не существует единого мнения о том, что можно называть джазом, какие направления в него входят, а что является лишь подделкой, эрзацем. Панасье четко и принципиально определяет свои позиции, концепция его изложена с достаточной полнотой. Прекрасное знание истории американских негров и их искусства (на протяжении нескольких десятилетий Панасье изучал народные формы негритянского музицирования) позволило вскрыть исторические и социальные предпосылки возникновения джазовой музыки, показать ее тесную преемственную связь с определенными формами народного искусства. Автор пытается систематизировать сложные процессы развития джаза, выявить основные этапы его эволюции, проследить зарождение и последующую жизнь тех или иных течений джазового искусства (особое внимание уделено исследованию нью-орлеанского и чикагского стилей), показать изменения, происшедшие в джазе под влиянием радио и звукового кино.

Читатель сможет найти много сведений о выдающихся негритянских джазовых исполнителях (как о всемирно известных — Луи Армстронге, Дюке Эллингтоне, Бесси

Смит, так и о менее знакомых широким слушательским кругам) и чутких замечаний о свинге, импровизации, о своеобразной манере звукоизвлечения, о ритме, о различии исполнительских манер, о саунде и т. п. В книге собран огромный по информационной насыщенности материал. Панасье удалось создать яркую и убедительную картину развития и творческих исканий негритянского джаза.

Попытаюсь внести некоторые элементы социального анализа, дополняющие этот исторический очерк, а также дать краткую характеристику современного состояния джазового искусства, поскольку в книге освещен период только до 1959 года. Действительно, джаз обязан своим происхождением неграм США, вдохнувшим в свое искусство большой заряд эмоциональности, талантливости, жизнеспособности, способствовавших росту национального самосознания и борьбе за равные права в обществе.

Уже в 20-е годы молодое, яркое и самобытное искусство негров попадает в руки капиталистических предпринимателей. Из бедных негритянских кварталов Нью-Йорка и Нью-Орлеана джаз перебирается в рестораны и дансинги, где, благодаря искусству своих корифеев Л. Армстронга, Фл. Хендерсона и других, заложивших фундамент джазовой классики, стремительно завоевывает все более широкий круг почитателей.

Вскоре возрастающая популярность джаза позволяет ему переместиться в более фешенебельные рестораны и дорогостоящие курорты. Нью-орлеанский традиционный стиль постепенно вытесняется как старомодный. Зарождается и со временем все более обостряется антагонизм между искусством, развивающим традиции негритянского джаза, и так называемым «коммерческим» джазом — «индустрией на джаз».

Успех джаза в этой новой социальной среде в 30-е годы свидетельствует о признании негритянского искусства и служит одним из стимулов его дальнейшего развития. Появляются большие составы оркестров: 12, а позднее до 19 человек — биг-бэнд (big band). Они усвоили характерный исполнительский прием — свинг (swing), раскачка — который оказался чрезвычайно притягательным музыкальным феноменом и обозначил целую «эпоху свинга» и свинговых оркестров (1935–1945). Период свинга, эпоха «горячего джаза» (hot-jazz) обогатила искусство импровизации, расширила звуковые средства джаза, дала плеяду новых первоклассных исполнителей (Д. Эллингтон, Б. Гудман, Б. Картер, Дж. Лансфорд, К. Бейзи), заложивших основы джазовой композиции и аранжировки. Популярность свинга начинает порождать побочные и сопутствующие явления в популярной эстрадной музыке, такие как оркестр П. Уайтмена — классический пример псевдоджаза. Эти формы эстрадного оркестра в условиях коммерциализации и конкуренции оказывали порой и обратное воздействие на джаз.

В те годы не без влияния джаза происходило формирование эстрадных жанров и в других странах. В частности, у нас развивается в это время замечательный оркестр Л. Утесова, ставший зачинателем советской эстрадной музыки. Использование джазовой гармонии заметно и в произведениях И. Дунаевского, сумевшего творчески претворить

музыкальные веяния времени. О взаимовлиянии европейской и американской культур говорит популярность музыки кинофильмов «Джордж из Динки-джаза» (Англия), «Серенада солнечной долины» (с участием Гл. Миллера, США), «Песнь о России» (с музыкой П. Чайковского, США) и др.

Обострение внутренних социальных, классовых противоречий в послевоенной Америке, экономический кризис тех лет сказались на дальнейшей судьбе западной культуры, в том числе и на судьбе джаза. Одно из парадоксальных явлений в истории этой поры — утверждение новой джазовой модели — стиля «би-боп» (be bop).[1] В основу нового стиля были положены творческие эксперименты талантливых негритянских музыкантов — Ч. Паркера, Д. Гиллесли и Т. Монка. Технологическая сторона этого музицирования свидетельствует об отходе от традиционной блюзовой основы и о привлечении более свободной и усложненной гармонии и ритма европейской музыки с акцентом на виртуозность. Увлекая исполнительской техникой, усложненностью, «би-боп» вел к камернизации жанра. Отметим, что предшествующий «би-бопу» период свинга отличался демократичностью; новый стиль, напротив, утверждал ориентацию на элитарность.

Как пишет в своей книге Панасье, на родине джаза танцевальные площадки и дансинги в послевоенное время облагались непомерными налогами, что не позволяло содержать большие оркестры, музыкантам же, не играющим в стиле «би-боп», трудно было найти работу. Панасье говорит об организованной поддержке нового стиля, хотя не раскрывает режиссирующих социальных и идеологических моментов.

На Западе сложились и другие точки зрения на причины появления и распространения «би-бопа». Одна из них исходит из гипертрофированного представления о напоре коммерческого шаблона на свинг в 40-е годы, приведшего к огрублению и клишированию эстетики свинга. В этом случае «би-боп» преподносится как закономерное эволюционирование джаза от стандартизированной традиции в сторону утончения и индивидуализации эстетики. Для сторонников этой точки зрения действительно джазовая природа «би-бопа» (непосредственность самовыражения исполнителя, «сиюминутность») выступает как важный аргумент.

Следовало бы задать сторонникам этих имманентно-эстетических взглядов вопрос о том, смог бы «би-боп» столь широко развернуть свои возможности, если бы он не приобрел мировоззренческой окраски, как, например, разновидность «би-бопа» — стиль «кул», в большинстве случаев не лишенный субъективно-мистического, религиозного истолкования. Ведь таким образом «би-боп», «кул», исполнительские стили, то есть вся группа явлений, называемых «ранний прогрессив», становится духовным прибежищем для мелкобуржуазного сознания интеллектуальной ориентации, с его постоянным стремлением к элитарности, престижности, с его попытками решить кроссворды жизни. Но это опять-таки проблема социального бытования жанра. С 1947 года в США создавались новые нетанцевальные большие оркестры типа «прогрессив». Произошла интеллектуализация джаза, который, реагируя на духовный климат новой социальной

среды, начал претендовать на многозначительность содержания. Наступает время большого бизнеса в джазе.

В середине 50-х годов «боп», ощущая недостаток новых музыкальных идей и не находя средств к обновлению, начинает испытывать потерю слушательского интереса. Как вынужденная компенсация отхода «бопа» от традиции джаза, в больших оркестровых составах возрастает популярность композиций, нагон санных на основе блюз-буги (одной из разновидностей блюзового гармонического квадрата). С другой стороны, возрождается интерес к традиционному джазу, выразившийся в появлении в 1955 году популярного песенного течения «ритм-энд-блюз» (rhythm-and-blues). Наиболее типичный его представитель — Рей Чарлз. Также и течение «52 улица», обогатившееся приемами «бопа», вновь ярко выявляется как вокально-джазовый стиль «скэт» в конце 50-х годов (Э. Фицджеральд). Наконец, появляется музыка с определенным свингом и подчеркнутым ритмом, получающая название «рок-энд-ролл» (Э. Пресли, Б. Хелли, конец 50-х — 60-е гг.). Он находит горячую поддержку, особенно у молодежи.

В параллель с движением «прогрессив» возникает новое, так называемое «третье течение», представленное ансамблем «Модерн джаз квартет», оркестрами Т. Эванса, Г. Шуллера. «Третье течение» стремится к соединению некоторых направлений джазовой музыки (главным образом «боп» и «кул») с другими жанрами и стилями музыкального искусства, в частности с музыкой эпохи барокко (Бах, Вивальди).[2]

Под влиянием новых систем современного музыкального авангарда — серийности, атональности, алеаторики, других структурных и графических систем, а также электронной музыки со свободными импровизациями — в джазе складываются новые принципы формообразования. Наблюдаются связи джаза и с музыкой других национальных культур (особенно с японской, индийской, африканской). Период 60-70-х годов определяется понятием «джаз-авангард» («модерн джаз», «модальный джаз», «атональный джаз»). В него входят такие течения, как «новая вещь», «новая волна», «джаз свободной формы» и «джаз-рок».

В этом кратком предисловии я не касаюсь многих типичных явлений массовой культуры, заимствующих и эксплуатирующих отдельные выразительные средства джазовой музыки, но по своей природе не являющихся искусством джаза. Гораздо больший интерес представляет способность самого джаза служить в качестве средства яркой жанровой характеристики современности в художественной системе других искусств. В этой своей роли джаз оказывает влияние на развитие музыкального театра, музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям. Как на примеры такого воздействия, можно указать на музыкальную драму Л. Бернстайна «Вестсайдская история», кинооперу «Шербурские зонтики» М. Леграна, некоторые сцены в балете «Горянка» советского композитора М. Кажлаева и на многие другие произведения. Нечто подобное наблюдается и в современной концертно-симфонической музыке. Из произведений советских композиторов здесь можно назвать Второй фортепианный концерт Р. Щедрина, ораторию «Махагони» М. Зариня, Четвертую симфонию И. Калныня и др.

Переменчивая история джазовой культуры, представленная в книге Панасье, при вдумчивом отношении может помочь более полно представить сложности, переживаемые западной культурой с ее многочисленными и неразрешимыми проблемами. В заключение добавим, что хотя в книге Панасье мы не найдем картины развития современного джаза (как уже говорилось, хронологически она ограничивается 1959 г.), тем не менее автор дает нам ключ к пониманию истории джаза, помогает ориентироваться во множестве различных течений. Кроме того, для советского читателя, знающего подлинный негритянский джаз несистематично, но обрывочным и часто противоречивым сведениям (а то и просто по слухам!), эта популярная и последовательная книга может представить значительный интерес.

В. Чистяков

Эта книга посвящается моим друзьям Жаклине и Элиане

Введение

Почему мы назвали нашу книгу «История подлинного джаза»? Потому, что авторы многих книг и статей часто путают подлинный джаз с подделками. Назрела необходимость внести, наконец, в этот вопрос ясность. Мы будем говорить здесь не о той музыке, которую многие неосведомленные люди принимают за джаз и которая имеет с ним лишь поверхностную связь. Книга эта — об истории подлинного джаза, то есть о музыке негров Соединенных Штатов Америки. Именно негры создали джаз с присущими ему музыкальными законами, и никто не имеет права называть так музыку, которая этим законам не подчиняется.

Изучая иностранный язык, нельзя изменять грамматику, лексику, синтаксис, их надо учить такими, какие они есть. Джаз — это музыкальный язык другой расы. Мы, белые, можем его понимать и даже говорить на нем, однако для этого его обязательно надо изучить.

Только в общении с неграми я понял, что представляет собой джаз. Моя концепция — это их концепция, и я попытаюсь изложить ее по возможности точно.

Еще и сегодня встречаются белые, считающие черную расу низшей. Такие люди достойны жалости, ибо их точка зрения свидетельствует о глубоком и досадном невежестве, кроме тех случаев, разумеется, когда она умышленна. Очень хорошо сказал Бернард Шоу: «Белый низвел черного до уровня чистильщика сапог, а потом повсюду стал кричать, что черный только и годится для чистки сапог». При тесном контакте с неграми убеждаешься, что это такие же люди, что среди них есть люди весьма способные, есть менее способные, люди приятные и такие, с которыми трудно ужиться, однако от нас они отличаются тем, что в большинстве своем сохранили естественность, жизненную силу и свежесть души. Их музыка, джаз, очень точно отражает эти качества.

Почему молодежь любит джаз? Да потому, что она чувствует в нем эту свежесть, этот избыток жизненной силы, которые не столь ярко выражены в другой современной музыке. Но все-таки почему же многие потом теряют к нему интерес? Потому, что под видом джаза им часто предлагают эрзац, преподносят музыку, лишенную жизни, формальную и сухую. Некоторые могут возразить мне: ведь «боп» (bop) и «кул» (cool), которые вы не считаете подлинным джазом, играют не только белые, но и негры — Майлс Дейвис, Бад Пауэлл, Сонни Ститт, Сонни Роллинз и другие. Значит, это все-таки джаз, раз вы говорите, что джаз — это музыка негров?

Джаз является музыкой негров только в тех случаях, когда они остаются верны своему музыкальному гению и не подражают белым. В репертуар замечательной певицы-негритянки Мариан Андерсон входят и спиричуэлс, но в ее исполнении их нельзя отнести к негритянской музыке. Андерсон получила вокальное образование в консерватории, отдав предпочтение не традиционной вокальной негритянской технике, а классической манере, — это ее право. Но только невежда может считать Мариан Андерсон представительницей религиозного пения негров США; люди сведущие хорошо знают, что подлинные исполнительницы спиричуэлс — Мэхелия Джексон и Систер Розетта Тарп.

Аналогичным образом только неосведомленный человек отнесет Майлса Дейвиса или Дональда Берда к джазменам. Сколько псевдоинтеллектуальных, вооруженных больше теорией, нежели практикой, «знатоков» ошибалось в подобных случаях! В этом нет ничего удивительного: Майлс Дейвис, например, импровизирует на трубе вариации на тему «Любимый мой», иными словами, делает то же, что и джазмены. Но при ближайшем рассмотрении сходство пропадает. Ни один из этих признаков не является специфически джазовым: труба существовала и до появления джаза, импровизация на тему имеет место и в другой музыке (в цыганской, фламенко и т. д.). Что же касается самой темы, то «Любимый мой» часто исполняется музыкантами, которых никому и в голову не придет отнести к джазменам. Если негр импровизирует на трубе вариации на тему, иногда используемую джазменами, то это отнюдь не говорит о том, что мы имеем дело с джазовой музыкой; ведь тот факт, что Расин написал трагедию в стихах на тему «Ифигении», еще не означает, что он писал свои пьесы по-гречески.

Джаз (и об этом не следует забывать) — идиома, музыкальный язык. Создавшие его негры США, разумеется, владеют им в совершенстве, однако белые могут научиться говорить на этом языке, а негры могут отказаться от этого языка и говорить на каком-либо другом. Негритянская публика никогда не заблуждается на этот счет. Она с огромным энтузиазмом принимает таких замечательных джазменов, как Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Лионель Хемптон, Джимми Лансфорд, Каунт Бейзи, но никогда не признавала своими Майлса Дейвиса и других «прогрессистов». В США они смогли найти немногочисленную белую аудиторию и стали искать счастья во Франции, куда их сейчас охотно приглашают для записи звукового фона фильмов ужасов.

Итак, совсем не обязательно, что джазмен — это негр, а другие знают толк в джазе лишь в виде исключения. Любой может стать знатоком джаза, научиться понимать этот

музыкальный язык и говорить на нем, но только после долгого и старательного обучения у негров. А так называемая «джазовая критика» почти сплошь состоит из снобов, которые не жили среди негров и не пытались изучать этот чужой для них язык, однако берут на себя смелость рассуждать о джазе. Неудивительно, что эти люди приняли за джаз так называемую «прогрессистскую» музыку («боп» и «кул»). У одних это искреннее заблуждение, другие же вносят путаницу намеренно. Одержимые расовыми предрассудками, они делают все возможное, чтобы подменить исконную музыку негров прогрессистским лжеджазом.

Глава I Истоки джаза

С берегов Африки в дельту Миссисипи. — Негры «завоевывают» белых... — Спиричуэлс и блюз. — «Тот, кто поет о своем горе, его выпевает» — Городские и сельские певцы

Работоторговцы, которые за несколько веков вывезли из Африки сотни тысяч негров, не могли, конечно, предвидеть, что созданная потомками этих рабов музыка своей красотой и оригинальностью покорит мир и распространится почти на всех континентах. Эта музыка — джаз.

Торговля африканскими рабами — одна из самых мрачных страниц в истории белой цивилизации. Похищенных с берегов Западной Африки негров сотнями загоняли в трюмы и везли в таких условиях, что половина гибла в пути. Оставшихся в живых продавали на рынках рабов американского континента, а затем использовали для тяжелых работ на обширных плантациях Юга, при осушении дельты Миссисипи, на строительстве плотин, портов, набережных.

Чему же посвящали эти негры свои редкие часы отдыха? Музыка. Негры обладают весьма развитым музыкальным инстинктом, природной склонностью к музыке, пению, особым чувством ритма. Пение — то небольшое, что осталось у народа, лишенного материальной, физической и моральной свободы. Закончив трудовой день, негры собирались в поле или на берегу реки и начинали петь, ритмически аккомпанируя себе ударами палок по ящикам, пустым бидонам, по всему, что оказывалось под рукой, а то и просто хлопая в ладоши.

У первых переселенных в Америку рабов эти песни и ритмы еще мало чем отличались от африканского пения и африканского там-тама. Со временем память об африканской музыке стиралась, чему значительно способствовало то, что миссионеры, обращая рабов в христианство, обучали их религиозным гимнам европейского происхождения. Однако негры пели эти мелодии по-своему. Фактически это уже были спиричуэлс, то есть негритянские религиозные песни.

Появление спиричуэлс обусловлено целым рядом причин. Во-первых, негры гораздо проникновеннее выражали свое горе угнетенных и надежду на лучшую жизнь, чем миссионеры. Во-вторых, обладая иным тембром голоса, иным произношением и чувством

ритма, они подсознательно преобразовали музыку европейских гимнов и подчинили ее своей натуре, своему темпераменту.

С отменой рабства (1865 г.) несчастья негров не кончились. Наступила сегрегация. Неграм выделяли отдельные городские кварталы, самые неблагоустроенные и нездоровые, расположенные вдоль железнодорожных путей, на болотистых участках в поймах рек. Между негром и белым все время стремились установить отношения низшего к высшему: негры были домашними слугами или чернорабочими. При встрече на улице с белым они обязаны были сойти с тротуара и уступить дорогу; мужчина черной расы не имел права смотреть на белую женщину и, если она к нему обращалась, отвечал с опущенными глазами; негр не смел примерить в магазине шляпу, а мог только указать пальцем на ту, которую хотел купить...

Понятно, что негритянская музыка развивалась обособленно, лишь мимолетно и поверхностно соприкасаясь с музыкой белых. В этот период расцветает народная песня американских негров — блюз.

Блюз — это жалоба, крик протеста, исторгнутый из негритянской души сначала рабством, а затем продолжающимся угнетением. Музыка блюза тосклива, но не слишком, ибо негр не любит стенать над собой. Он поет блюз не для того, чтобы расчувствоваться и отяжелеть от своего страдания, от своих несчастий, а чтобы освободиться от них. К блюзам прекрасно подходит высказывание фелибра Обанеля о поэзии: «Тот, кто поет о своем горе, его выпевает».[3] Вот почему блюз в конечном счете производит облегчающее, бодрящее действие. Эта особенность характера негров находит отражение и в тексте блюзов (его, как правило, сочиняет сам певец): на музыку с драматическим оттенком часто поются комические куплеты, а драматические, трогательно искренние слова могут сочетаться с жизнерадостной музыкой.

В блюзе бывает различное число куплетов. Обычно каждый куплет состоит из шести строк, две первых строки почти всегда повторяются, а две последних образуют как бы заключение.

Я уйду на кладбище, Потому что мир несправедлив. Я иду туда, на кладбище, Мир так несправедлив. Я там пройду среди призраков, Чтобы послушать, как они поют о своем горе. Из блюза «Cemetery Blues»

Тематика блюзов мало чем отличается от тематики песен других народов и эпох; в них поется об обманутой любви, о нужде, о тяжелой работе.

Женщина, которую я люблю, это та, которую я так хочу видеть, Ах, милостивый Господь, великий, всемогущий Боже, Женщина, которую я люблю, это та, которую я так хочу видеть. Она живет в Цинциннати И не хочет даже написать мне. Из блюза «Hey Lawdy Mama» Я пришел работать в порт, В товарных складах на набережных, Я пришел работать в порт, В товарных складах там, на набережных. Мне платили по доллару в час, Но такая работа — просто собачья жизнь. Из блюза «Levee Blues» Когда вода спала, Мне оставалось связать свой узелок и уйти. Когда вода спала, Мне оставалось связать свой узелок и уйти. Потому что дом мой рухнул И мне теперь больше негде жить. Из блюза «Back Water Blues»

Негры намекают на расовую дискриминацию не так уж часто, как это можно было ожидать. Когда человеческое достоинство негра задето, он реагирует тонко, остроумно, с юмором. О дискриминации он обычно поет намеками, двусмысленными фразами, переносит образы из частного в общее. Какой-нибудь случайный белый не уловит истинного смысла фразы, а негры, слушая такой блюз, получают большое удовольствие.

Музыка блюзов довольно однообразна, часто повторяются одни и те же фразы; блюзы отличаются друг от друга в основном словами и вариациями в виде маленьких вокальных глissандо. Каждый делает их в том или ином месте по настроению. В ладовом отношении характерно частое употребление так называемых «нот блю», то есть «грустных нот», они представляют собой пониженные третью и седьмую ступени натурального мажора (например, ми-бемоль и си-бемоль в до-мажоре вместо ми и си).[4]

Исполняя блюз, негры аккомпанировали себе на гитаре, по крайней мере с тех пор, как смогли покупать настоящие инструменты; первое время они пользовались самоделками, например, приспособливали гриф и струны к старым ящикам из-под сигар.

Лучшие из первых певцов блюзов вскоре сделались профессионалами, пением они зарабатывали на жизнь. Такие певцы странствовали по городам и деревням. Они пели на площадях и перекрестках, потом обходили слушателей с шапкой, как и наши уличные певцы. При появлении исполнителя блюза сбегались негры и слушали, как он в инсказательной форме повествует о своих скитаниях. Негры отлично понимали смысл блюза, по достоинству оценивая слова и музыку. Многие из этих певцов были слепыми. Они бродили по дорогам и пели. Аккомпанировал им молодой негр-поводырь, который впоследствии сам становился певцом блюзов.

В следующей главе мы узнаем, что на основе блюзов и спиричуэлс возникает джаз — оркестровое переложение народных и религиозных песен негров США.

Записей вокальной негритянской музыки прошлого века не существует, так как фонограф был изобретен значительно позже. Однако образцы этой музыки сохранились. Во-первых, народная музыка крестьян-негров Южных штатов, дошедшая до нас в своем первоначальном виде благодаря тому, что эти крестьяне до недавнего времени (почти до первой мировой войны) жили изолированно. Во-вторых, творчество певцов, родившихся в конце XIX — начале XX века и сформировавшихся как исполнители еще до переселения в город. Один из них — Биг Билл Брунзи (род. в шт. Миссисипи в 1893 г., ум. 15 августа 1958 г.). Он записал много прекрасных пластинок, аккомпанируя себе на гитаре. Эти записи — типичнейший пример блюза в его первоначальном виде. Самый старинный из слышанных Биг Биллом — «Блюз девяностых годов». Биг Билл слышал его в возрасте 5–6 лет от своего дяди. В «Блюзе девяностых годов» рассказывается о легендарном Джо Тернере, который был благодетелем бедняков. Некоторые фрагменты блюза Биг Билл исполняет говорком на восхитительном фоне гитарного сопровождения, другие — поет, а третьи — играет соло:

«Эту песню пели в 1892 году — В этот год произошло страшное наводнение — И бедняки плакали и пели эту песню — Чтобы все знали, что они чувствуют — После целого года работы они остались без денег — Потому что вода унесла их труды, их добро — Их одежду и их скот — И единственный, кто мог бы им помочь, был Джо Тернер — А Джо Тернер был известен тем, что приходил на помощь всем беднякам — Белым и черным — И они стали плакать и петь эту песню:

Говорят, Джо Тернер был здесь и ушел,

Господи, Джо Тернер был здесь и ушел,

Говорят, Джо Тернер был здесь и ушел.

А потом они пошли охотиться на кроликов, енотов и птиц — Чтобы добыть какое-нибудь пропитание — Иногда они кое-что и ловили — А иногда не могли поймать ничего — А потом они пришли домой и заглянули на кухню — Там они нашли муку, мясо и патоку — Которые Джо Тернер оставил для них — И они поняли, что сюда приходил Джо Тернер — И принялись плакать и петь эту песню:

Говорят, Джо Тернер был здесь и ушел и т. д.

Они прекрасно знали, что когда они уходили, в доме не было никакой еды — Они знали, что сюда приходил Джо Тернер — Что это он оставил еду, одежду и все остальное — И они были счастливы, они пели и танцевали — И даже сплясали „буги-вуги“».

Другие примеры старинного блюза можно найти в антологии блюзов, выпущенной фирмой «Брунsvик» под названием «Bad Luck Blues» и содержащей интерпретации Слипи Джона Эстса, Кокомо Арнольда и Пити Уитстроу, а также на пластинках Блайнда Лемона Джефферсона. Этот слепой певец и гитарист (род. в Техасе ок. 1875 г., ум. ок. 1930 г.) — не менее выдающийся певец блюзов, чем Биг Билл, однако качество его записей, сделанных в 1926–1929 годах, значительно хуже.

Что касается спиричуэлс, то записями старинных образцов этого жанра мы не располагаем. Правда, в 1949 году в одном вашингтонском соборе был записан гимн отца Келси «Little Boy», который, вероятно, не очень отличался от того, что можно было услышать в негритянских церквах 50 и более лет назад. Но эту запись сейчас почти невозможно найти, а впоследствии она не переиздавалась.

Выдающимися исполнительницами спиричуэлс являются Мэхелия Джексон и Систер Розетта Тарп. Манера этих певиц, по свидетельству знатоков, восходит непосредственно к стилю певцов спиричуэлс раннего периода, хотя аккомпанемент очень отличается от инструментального сопровождения спиричуэлс в прошлом веке.

Глава II Нью-Орлеан — колыбель джаза

Музыкальная атмосфера Нью-Орлеана. — От кадрила к регтайму. — Негры заставляют «петь» инструменты белых. — Ударник — сердце оркестра. — Что такое свинг? — «Суть не в том, что вы делаете, а как делаете...» — Первые выдающиеся джазмены

Если вокальный блюз возник в сельской местности, если спиричуэлс пели как в сельских, так и в городских церквах, то джаз, музыка оркестровая, мог появиться только в большом городе. Колыбелью джаза стал Нью-Орлеан. К концу XIX века у негров появились свои духовые оркестры, которые стали непременными участниками народных празднеств этого многолюдного города парадов и шествий. Такие оркестры, разъезжая по улицам, оповещали о балах, зрелищах или рекламировали различные клубы, общества и ассоциации Нью-Орлеана. В книге «Мой Нью-Орлеан» Луи Армстронг, рассказывая о своей юности, часто упоминает о таких поездках и описывает состязания между двумя случайно встретившимися оркестрами. Оркестр располагался на грузовике, причем тромбонист обычно восседал, свесив ноги, впереди, чтобы свободнее маневрировать кулисой. Эти музыкальные состязания назывались contests.[5] Победителя определяли по аплодисментам собравшейся толпы. «Когда музыканты Кида Ори и Джо Оливера, — пишет Армстронг, — появлялись на своем грузовике, оповещая о бале или другом событии, и сталкивались с другим таким же уличным оркестром, Джо и Кид так вдохновенно и прекрасно играли, что прохожие от их музыки буквально шалели». Нью-орлеанский тромбонист Кид Ори рассказывает, что когда он выигрывал такое музыкальное сражение, толпа привязывала его грузовик к грузовику побежденного, чтобы тот не улизнул слишком быстро. «После чего, — добавляет Луи Армстронг, — Кид Ори играл небольшой, всегда один и тот же мотив, от которого толпа снова приходила в раж, теперь уже от смеха». Однако не надо думать, что в те времена существовала профессия джазмена. Музыканты скорее возмещали убытки, чем получали регулярный доход. Они играли для удовольствия, кормило их другое ремесло: Кид Ори был плотником, известный гитарист Джон Сент-Сир — каменщиком (и остается им до сих пор), Луи Армстронг — продавцом газет, разносчиком молока, угольщиком, шофером и т. д. Но в обычаях Нью-Орлеана того времени музыка настолько укоренилась, что музыканты находили много возможностей для применения своих талантов.

Даже похороны сопровождалась музыкой. Когда, например, умирал видный член какой-нибудь ассоциации, для проводов тела приглашали оркестр. Он возглавлял процессию и играл скорбный медленный марш. На кладбище «преподобный отец» произносил небольшую речь: «Из праха в прах, из пыли в пыль, какое горе, что брат такой-то покинул нас так рано». И пока «брата» укладывали на шесть футов под землю, собравшиеся громко плакали и причитали. После погребения ударник несколько раз ударял в большой барабан, потом производил долгий раскатистый грохот, а труба бросала призыв «Та-та-та-та, та-та-та-та», и музыка приобретала совсем иной характер: на обратном пути музыканты играли бодрый марш, чтобы отвлечь семью и друзей покойного от их горя. Эта музыка была столь увлекательной, что послушать ее стекались прохожие с соседних улиц. Самые ярые болельщики, боясь упустить хоть один звук, даже присоединялись к

процессии и шли непосредственно за семьей покойного. Таких болельщиков называли «вторыми рядами» (англ. second lines).

Если во время парадов и шествий оркестры исполняли главным образом марши, то на пикниках и балах они играли танцевальную музыку. Первое время это были кадрили и другие французские танцы, ведь Нью-Орлеан на протяжении столетия принадлежал Франции. Однако музыкальный инстинкт толкал негритянских оркестрантов к постепенному изменению ритма и манеры исполнения этих танцев. В церкви они пели и слышали спиричуэлс, на улицах — заходящих в город певцов блюзов. Это была их музыка, и на инструментах (труба, тромбон, кларнет) они подсознательно воспроизводили глиссандо, вибрато и другие особенности негритянской вокальной техники. Негры не знали ни инструментальной техники белых, ни нот — в музыкальные школы их не принимали. Молодежь обучалась, присматриваясь к опытным музыкантам, спрашивая их советов. Все играли и сочиняли по слуху. Игра без нот тренировала и еще больше развивала их музыкальную память и исключительный природный слух.

Так, в результате переноса вокальной негритянской музыки и негритянского ритма в инструментальную сферу родилась новая оркестровая музыка — джаз. Она не могла появиться в Африке: джаз смог возникнуть только там, где в распоряжении негров оказались музыкальные инструменты белых. С этой точки зрения джаз, действительно, явление американское; но прежде всего это — творение негров, ибо и инструменты, и заимствованные музыкальные темы они подчинили собственной манере музыкального самовыражения. Ведь в искусстве главное не сюжет, а характер его трактовки. Например, сюжет «Ифигении» использовался и Эврипидом, и Расином, но каждым по-своему. В провансальском пейзаже Сезанна гораздо больше общего с сезанновским натюрмортом, чем с провансальским пейзажем Ван Гога. Для того чтобы оценить значение интерпретации, достаточно сравнить исполнение спиричуэлс классическими певцами (Мариан Андерсон, Поль Робсон) с традиционным (Мэхелия Джексон, Систер Розетта Тарп): хотя текст гимнов один и тот же, характер музыки различен.

Обычный духовой оркестр негритянские музыканты превратили в нечто совсем иное. Двухдольный метр военного марша они заменили четырехдольным, акцентируя вторую и четвертую доли такта. Такого изменения ритмических акцентов вполне достаточно, чтобы полностью преобразить характер музыки. Впрочем, то же происходит и в литературном тексте. Как показывает известный пример, изменение пунктуации может исказить смысл всей фразы: «профессор говорит: „Пьер — осел“» или «профессор, — говорит Пьер, — осел».

Ритмическая пульсация, оживляющая четырехдольный метр (при неизменном темпе) акцентированием слабых долей, — 2-й и 4-й, — называется в джазе свингом (swing). Смотря по необходимости, это акцентирование может быть подчеркнутым, слабым, даже едва заметным.

В джазовом оркестре ровность темпа задается ритмической группой: ударные, контрабас (на котором играют пиццикато, то есть щипком, а не смычком, как в симфонических оркестрах) или туба (духовой контрабас), гитара (или банджо) и фортепиано. В уличных оркестрах фортепиано, разумеется, не было. Но позднее, когда джаз прочно обосновался в кабачках и дансингах, всякий мало-мальски значительный оркестр имел пианиста. Наряду с ритмической функцией, пианист и гитарист обеспечивают гармонический фундамент для импровизаций солистов; контрабас поддерживает их базовым тоном.

И только ударник выполняет чисто ритмическую функцию. Он — сердце джазового оркестра, несущее ритмическую жизнь всему организму. Ударник, играющий с хорошим свингом, создает гибкую, непринужденную, живую ритмическую пульсацию, стимулирует импровизирующих музыкантов, которые быстрее обретают вдохновение и сами начинают играть с большим свингом. Ибо джаз — коллективная музыка, здесь вдохновение одних зависит от вдохновения других. Конечно, любая оркестровая музыка в известном смысле является коллективной. Но в симфоническом оркестре воспроизводится музыка, записанная в тексте, а джазмены во время импровизации сами создают музыкальный материал. Его качество определяется степенью интенсивности и правильностью расстановки ритмических акцентов. Поэтому удачный свинг одних сильно влияет на игру других и наоборот, отсутствие свинга даже у одного музыканта может свести на нет усилия всего оркестра.

Но все-таки что же такое свинг? Чтобы дать представление об этом, приведем сравнение из области танца: как бы хорошо ни было задумано па, пока оно не исполнено, это еще не танец. Некоторые танцуют угловато, неловко, неуклюже, а другие — с радующей глаз легкостью и непринужденностью; об этих последних и можно сказать, что они танцуют со свингом. Под свингом подразумевается не столько специфическое ритмическое оформление фразы, сколько манера ее исполнения. Возьмем другой пример. Успех театральной пьесы в огромной степени зависит от таланта актеров. Много пьес с великолепным текстом проваливается из-за слабого исполнения и наоборот, благодаря хорошей игре актеров даже слабые пьесы иногда долго не сходят со сцены. Вот почему негритянские музыканты говорят, что джаз скорее манера исполнения, чем конкретный музыкальный текст.

Специфическая ритмическая пульсация является первым основным элементом джаза. Второй элемент — инструментальная техника, непосредственно восходящая к негритянскому пению. Для передачи душевных состояний и чувств, которые певцы выражали в блюзах и спиричуэлс, инструменталисты джаза создали технику, позволяющую инструменту петь, как человеческий голос: вводили альтерации, «ноты блю», глиссандо и вибрато, употребляемые певцами. Таким образом, если в маршах, кадрилих и других старинных европейских танцах и песнях свинг изменил ритм, то глиссандо, вибрато и альтерации преобразили и их мелодию. Свинг создавался в основном ритмической группой оркестра, а вокализированный характер звучности — мелодической.

Мелодическая группа оркестров Нью-Орлеана чаще всего включала трубача (иногда двух), тромбониста и кларнетиста (саксофон стал употребляться позднее). Основную партию исполнял трубач, обычно он излагал тему и вел импровизацию всего оркестра. Кларнетист, пользуясь преимущественно верхним регистром, украшал партию труб[6] ы узорами причудливых вариаций. Тромбонист исполнял партию баса и широкими глиссандо подчеркивал фразы других инструментов. Мелодическая группа тоже свинговала, впитывая и в свою очередь стимулируя свинг ритмической группы. Напомним, что под свингом подразумевается не столько сама музыкальная фраза, сколько манера ее исполнения: «Суть не в том, что вы делаете, а как делаете», — говорит Джимми Лансфорд. Если предложить хорошему, но не знакомому с джазом трубачу симфонического оркестра точно воспроизвести соло Луи Армстронга, он это сделает, но — без свинга, что уже не будет джазом. Таким образом, музыкальная фраза обладает свингом лишь в потенции — для того чтобы родился свинг, ее нужно сыграть в соответствующей манере.

Музыка первых выдающихся джазменов навсегда останется для нас неизвестной. Мы можем лишь назвать имена наиболее популярных музыкантов первого поколения: трубачи Бадди Болден, Эммануэль Перес, Бадди Пти, Банк Джонсон, Сидней Девинь; кларнетисты Лоренцо Тио, Лоренс Дюэ, Альфонсо Пику, Биг Ай Луис Нелсон; ударники Котрелл («Олд Мэн»), Генри Зено, «Черный Бенни» (колоритная личность, ярко описанная Луи Армстронгом в мемуарах «Мой Нью-Орлеан»).

Хорошо известно творчество лишь нескольких крупных музыкантов раннего периода — Джо Кинга Оливера, Кида Ори и Джелли Ролла Мортон, так как позже они в Чикаго и других больших городах записали пластинки. Об этих музыкантах мы еще поговорим.

Наряду с Джелли Роллом Мортон, знаменитым пианистом Нью-Орлеана был и Тони Джексон, но он никогда не записывался. Как мы уже отмечали, пианистов в уличных оркестрах не было. Они обосновались в маленьких кабачках, где работали таперами или аккомпанировали певцам. Для танцев они играли регтаймы, напоминавшие старинные европейские танцы, внося в них ту же типично негритянскую ритмическую пульсацию, что и их коллеги из джазовых оркестров. Вскоре они вошли в состав этих оркестров.

Глава III Развитие джаза

Проникновение джаза в Европу и Азию. — Язык чужой и все-таки доступный. — «Но это всего лишь танцевальная музыка». — Белый слушает мелодию, а негр — ударника. — Horse и Hogase. — Джаз можно зафиксировать только на пластинке. — Студийные оркестры

В годы первой мировой войны (1914–1918) многие нью-орлеанские музыканты стали покидать родные места. Поднимаясь вверх по Миссисипи, они отправлялись в большие города Севера, а также переезжали в соседние с Луизианой штаты. Некоторые выдающиеся джазмены нашли работу на многопалубных колесных прогулочных пароходах, которые бороздили Миссисипи между Нью-Орлеаном и Сан-Луи. Палубный

оркестр обычно состоял из двух трубачей, тромбониста, скрипача, контрабасиста, банджиста и ударника. Горожане, поднявшись на борт, совершали небольшую экскурсию, танцевали, а на другой день пароход отправлялся к очередной стоянке. Цветным отводился один день в неделю, понедельник.

После окончания войны джаз распространился не только по всей территории США, но и в Европе, а также в некоторых городах Азии — Шанхае, Бомбее, Калькутте. Однако, как мы увидим дальше, этот джаз не всегда был подлинным.

Успех джаза в США привлек к нему внимание белых музыкантов, и они начали играть в джазовой манере. Но в угоду своей публике, для слуха которой ритмические акценты негритянской музыки были непривычны, эти новые оркестры подслащали джаз, делая его вялым и сентиментальным. Такая музыка получила название «коммерческого» джаза. Ее исполняли ансамбли Пола Уайтмена, Бена Селвина, Газа Арнгейма и другие.

Чтобы научиться подлинному джазу, белым музыкантам следовало сжиться с негритянской средой, вникнуть в своеобразие негритянской музыки. Конечно, музыка — язык универсальный, и все-таки для каждой расы, для каждого народа характерна своя музыкальная манера, ее нельзя освоить сразу, без подготовки. Шотландцы, например, не поют серенад, а итальянцы не играют на волынке. Здесь можно провести некоторую аналогию с иностранным языком: чтобы овладеть английским, француз должен прежде всего изучить его, основательно поупражняться. В музыке таких усилий не требуется, однако, чтобы уловить сущность и особенности музыки другого народа, ее дух, надо долго в нее вслушиваться.

Большинство белых американцев считало негров низшей расой, не находя нужным изучать их жизнь, искусство. Поэтому, хотя состав и репертуар белых и негритянских оркестров был одинаков, уместно сказать: «Не всяк монах, на ком клобук». Сходство было только внешним. В игре белых оркестров не было ни свинга, то есть присущей неграм ритмической пульсации, ни вокализированного характера звучности.

Это отнюдь не значит, что белые не способны научиться подлинному джазу. Как некоторые французы говорят по-английски совершенно чисто, с правильным ударением, так и некоторые белые музыканты (например, кларнетист Мильтон Меззров, трубачи Банни Бериган и Руби Брэфф, пианист Джон Гварньери — в США, гитарист Джанго Ренар, саксофонист Аликс Комбель — в Европе) в совершенстве освоили музыкальный язык негров и стали прекрасными джазменами.

Но в основном белые оркестры исполняли слащавый коммерческий джаз — эрзац, и, к сожалению, его было гораздо больше, чем подлинного джаза, который играли хотя и во многих местах, но редко.

Не следует забывать, что публика, знакомясь с джазом в дансинге, почти не обращала на него внимания. Для нее джаз был новой танцевальной музыкой, не больше: уан-степы, фокстроты и шимми пришли на смену вальсам и полькам, вот и все. «Джаз? Но это всего

лишь танцевальная музыка!» — сколько раз эту презрительную фразу произносили те, у кого пытались пробудить интерес к джазу. Однако абсурдно думать, что музыка не заслуживает внимания только потому, что она танцевальная. Люди забывают, что музыка отделилась от танца совсем недавно; 200–300 лет назад танцевальную музыку писали выдающиеся классические композиторы. В действительности музыка и танец тесно связаны, это две грани одного искусства: музыка выражает звуком то же, что танец — жестом. И в наши дни отлично известно, что не существует танца без музыки и что хорошие танцоры не могут выказать своего искусства, если оркестр плохо играет музыку, под которую они танцуют. Люди почти не осознают, сколь сильна связь музыки и танца. Негры своим джазом наглядно продемонстрировали, как хорошая музыка вдохновляет танцоров, а хорошие танцоры вдохновляют музыкантов. Танцоры своими па, своими движениями делают музыку буквально зримой. Видя это, джазмены, естественно, начинают свинговать больше, что, в свою очередь, усиливает энтузиазм танцоров, и так далее. Между хорошими танцорами и джазменами происходит непрерывный эмоциональный обмен, фактически это коллективное творчество. Музыка и танец у негров настолько связаны, что порой невозможно отличить, где начинается одно и кончается другое. Искусство танцоров *tap dancers*, [7] например, обращено и к зрению и к слуху: такой танцор выбивает подковками ритмические фигуры, напоминающие ритмические фигуры, исполняемые ударником джазового оркестра. Понаблюдайте за джазменами: большинство музыкантов пританцовывает на месте, их тело, следуя за ритмом, отмечает, подчеркивает музыкальное движение. Бывает даже, что джазмены «вытанцовывают» музыкальную фразу вместо того, чтобы ее сыграть. Однажды мне довелось видеть, как Джо Томас, тенор-саксофонист оркестра Джимми Лансфорда, сыграв и повторив небольшую, полную свинга фразу, на два такта прервался, передал ее мимикой и протанцевал; связь жеста и музыки была столь очевидной, столь логичной, что казалось, будто фраза все еще звучит. Черная публика разразилась бурей аплодисментов. Великий ударник Сидней Кэтлетт тоже любил предаваться таким *gags*. [8] Прервав свое соло, он исполнял вокруг барабана небольшой танец. Эта зримая импровизация замечательно сочеталась с его соло на барабане.

Совершенно очевидно, что непосвященный белый, слушающий джаз впервые, всего этого сразу уловить не в состоянии. Именно в этом смысле джаз является «иностранным языком». Поэтому европейцы, столкнувшиеся после первой мировой войны с джазом, не могли подозревать, что перед ними одно из новых и значительных музыкальных явлений. А распознать истину было очень трудно. Во-первых, европейцам приходилось слышать преимущественно псевдоджаз, «коммерческий» джаз, а он ничем не отличался от остальной танцевальной музыки XX века, которая представляет собой почти сплошь безвкусные подделки. Во-вторых, подлинно джазовый оркестр отнюдь не всегда играл в своей манере, потому что владельцы кабачков требовали от него мягкой и мелодичной игры в угоду клиентуре, непривычной к свингу, импровизациям и динамизму негритянских оркестров.

В большинстве дансингов импровизировать запрещалось. Оркестр должен был играть только тему (как говорили, *straight* — прямую линию), чтобы танцующие четко ее слышали. Вот тут мы и сталкиваемся с наглядной разницей между белыми и негритянскими танцорами: белый во время танца слушает мелодию и если не улавливает ее, сбивается; негритянский танцор, как и музыканты оркестра, все время реагирует на ритмическую пульсацию, задаваемую ударником. Поэтому негры (за небольшим исключением) танцуют под джаз правильно, тогда как почти все белые — невпопад. В самом деле, тот, кто будет внимательно слушать ударника, сразу же почувствует акцентирование слабых долей такта и сам начнет акцентировать эти доли в танце. Если белый не замечает этого акцентирования, он по привычке реагирует на сильные доли такта вразнобой с музыкой. Такое еще и теперь нередко бывает во Франции!

С аналогичным явлением можно столкнуться и на концертах джаза. Многие молодые люди переняли у негров манеру хлопать в ладоши при максимальном (по их мнению) свинге. Но негры хлопают на слабые доли, а большинство белых, не слушая ударника, — на сильные. Возникающий в результате шум страшно раздражает и нервирует музыкантов. На многих своих концертах Лионель Хемптон тщетно пытался исправить эту ошибку. Он выходил на авансцену и специально хлопал на слабые доли. Публика, не моргнув глазом, продолжала акцентировать сильные!

Итак, совершенно очевидно: нельзя по-настоящему усвоить чужой музыкальный язык, не поняв, как расставляются в нем ударения. Приведем сравнение о разговорной речи: француз, который еще не понял, что в английском языке ударение ставится иначе, чем во французском, трудно следить за английской беседой. К примеру, француз произносит имя *Норасе*. Он ставит ударение на втором слоге, и «а» слышится четко. Англичанин, наоборот, делает ударение на первом слоге и почти целиком проглатывает это «а». Не привыкший к такому произношению француз легко спутает имя «Гораций» со словом *horse*, что значит «лошадь». Это может привести к курьезам. Музыкант, который играет джазовую музыку без тщательной подготовки, становится жертвой подобных ошибок, а неопытный слушатель воспринимает фразы не так, как нужно.

Но как изучать джаз, если редко слышишь хороших джазменов или мало общаешься с негритянской публикой, чья непосредственная, эмоциональная реакция на музыку помогает наблюдательному человеку быстро освоиться с джазом? Единственное средство — слушать записи. Но и при выборе записей нужна осторожность. Следует слушать записи только подлинного джаза, причем хорошего. В противном случае слух не воспитается должным образом.

Трудно переоценить значение для джаза появления грамзаписи. Творчество и интерпретация в этой музыке неразрывны: вариации, импровизируемые джазовым музыкантом, свингование всем оркестром тех или иных пассажей, — все это может быть увековечено только пластинкой.

Джазовую музыку невозможно анализировать и изучать по нотам. Кстати, долгое время оркестры играли вообще без нот, а большинство музыкантов не умело их читать. По этому поводу Лил Армстронг, пианистка с классической подготовкой, вспоминает курьезный случай, происшедший с ней в оркестре New Orleans Creole Jazz Band: «Когда я села за фортепиано и попросила ноты, все были ошеломлены; музыканты вежливо ответили, что нот у них нет, что они ими никогда не пользуются. Тогда я спросила, в какой тональности они собираются играть. Складывалось впечатление, будто я говорю на другом языке, потому что руководитель сказал мне: „Начинай, когда я постучу два раза“».

Что касается аранжировок, они создавались на репетициях (устные аранжировки).

Пластинка, донося до нас и музыкальный текст, и его интерпретацию, является более совершенной формой сохранения музыки, чем ноты, в которых фиксируется только текст.

Конечно, пробелы есть и в записях джаза. Мы ничего не знаем о первых 20–25 годах его существования, так как фонограф был изобретен позже. Кроме того, фирмы нередко записывали посредственных и даже бездарных музыкантов, упуская возможность записать первоклассных (либо записывали их в плохих условиях). Очень часто предпочтение отдавалось белым оркестрам, хотя они не шли ни в какое сравнение с большинством негритянских.

Подлинный джаз начинает записываться регулярно только с 1923 года. В этом смысле можно сказать, что в 1923 году джаз вышел из предысторического периода: начиная с этого момента, мы можем знакомиться с джазом по звуковым документам, проследить шаг за шагом его развитие.

Кроме того, пластинка позволяет услышать оркестры, которых в действительности не существовало или, точнее говоря, не существовало бы, не будь грамзаписи. Речь идет о студийных оркестрах.

Студийный оркестр — это ансамбль, специально созданный для записи пластинок, в который приглашают музыкантов из разных оркестров. Это позволяет собрать на несколько часов такую группу «звезд», какую ни один руководитель не в состоянии иметь в своем оркестре постоянно — было бы слишком накладно. Многие из лучших пластинок джаза были записаны такими оркестрами (в 1925–1928 годах — оркестры Louis Armstrong Hot Five и Hot Seven, в 1937–1940 годах — ансамбли Лионеля Хемптона). В 1953–1957 годах студийные оркестры записали прекрасную серию «Buck Clayton Jam Sessions».

Глава IV Чикаго

Зов Севера. — «Креольский джаз-банд» Кинга Оливера. — Фредди Кеппард сотрясает стены. — «Король-трубач блюза» Томми Ледниер. — Джимми Нун удивляет Мориса Равеля. — Братья Доддс. — Джелли Ролл Мортон. — Певцы Саус Сайда. — Белые в школе негров. — Подлинные и поддельные «джэм-сэшнз»

Миновал долгий и радостный период беззаботности, когда поводом для музицирования служили парады, процессии, уличные шествия. Лучшие музыканты Нью-Орлеана и певцы блюзов из Южных штатов стали покидать родные места и перебираться в бурно растущие промышленные города Севера. В Чикаго, как и в других крупных городах, им предлагали ангажементы, позволявшие зарабатывать на жизнь одной музыкой. В результате Windy City (Город ветров) с конца первой мировой войны и до 1928 года оказывается столицей джаза.

В Чикаго джаз становится принадлежностью кабачков, уличных оркестров в этом огромном промышленном центре не было. Здесь открылось множество ночных кафе, кабачков и баров speakeasies.[9] Подлинный джаз утвердился в кабачках Саус Сайда, негритянского квартала Чикаго. В Чикаго же развивается и производство пластинок; благодаря этому обстоятельству до нас дошла чудесная музыка, звучавшая в кабачках и дансингах Саус Сайда.

Лучшим джазовым оркестром того времени был оркестр King Oliver's Creole Jazz Band. С 1922 по 1924 год он часто выступал в дансинге «Ройел Гарденс», позднее переименованном в «Линкольн Гарденс». В состав оркестра входили трубачи Джо Кинг Оливер и Луи Армстронг, тромбонист Оноре Датри, кларнетист Джонни Доддс, пианистка Лил Хардин (вскоре ставшая Лил Армстронг), банджист Бад Скотт, контрабасист Билл Джонсон и ударник Бейби Доддс. Все они были родом из Нью-Орлеана, кроме Лил Хардин [род. в 1903 г. в Мемфисе, ум. 27 августа 1971 г. в Чикаго].[10] Большинство музыкантов считало Джо Оливера (род. в 1885 г.) величайшим джазовым трубачом, отсюда его прозвище «Король» (King). Он играл с необычайным свингом и редкой мелодической изобретательностью. Джо Кинг Оливер больше чем кто-либо способствовал формированию нью-орлеанского стиля. Его вклад в развитие джаза огромен, потому что именно его игра вдохновляла величайшего джазового музыканта, с 1926 года ставшего образцом для всех джазменов, Луи Армстронга.

Еще до переезда в Чикаго, в Нью-Орлеане Кинг Оливер заметил подростка, почти ребенка, который слушал его с нескрываемым восхищением. Вскоре юный Луи Армстронг (ему было около 14 лет), уже немного умевший играть на трубе, стал обращаться за советами к «королю» этого инструмента, и Кинг Оливер убедился в исключительной одаренности юноши. Когда в 1923 году Кингу Оливеру потребовался второй трубач, он вспомнил о многообещающем молодом музыканте и предложил ему приехать из Нью-Орлеана в Чикаго. Несмотря на то, что Луи Армстронгу было всего 22 года, его талант находился в полном расцвете. Луи Армстронг и Кинг Оливер составили дуэт, равного которому не было во всей истории джаза.

К счастью, пластинка сохранила для нас многие интерпретации оркестра King Oliver's Creole Jazz Band. Поначалу эти механические записи удивят наш слух, привыкший к электрической звукозаписи. Но красота музыки и значение этих интерпретаций таковы, что не стоит поддаваться первому впечатлению. Нельзя считать себя знатоком джаза, не зная и не ценя интерпретаций оркестра Кинга Оливера. Это идеальные образцы нью-

орлеанского стиля. Они дают точное представление о том джазе, который звучал в самом Нью-Орлеане в годы, непосредственно предшествовавшие переселению большинства джазменов на Север: очень мало пассажиров, подготовленных заранее, почти непрерывная коллективная импровизация, мелодию ведут две трубы, Джонни Доддс играет в это время затейливые вариации в верхнем регистре, а тромбонист Датри, как бы исполняя партию баса, своими глиссандо подчеркивает фразы других инструментов.

Оркестру Кинга Оливера не было равных в Чикаго. Лучшим после него был оркестр Cook Dreamland Orchestra, в составе которого играли кларнетист Джимми Нун, гитарист Джон Сент-Сир, трубач Фредди Кеппард, — все трое родом из Нью-Орлеана. В шутку рассказывают, что при игре Фредди Кеппарда дрожали стены. У Кеппарда была забавная привычка прикрывать пальцы,двигающие пистонами трубы, платком, чтобы слушающие его музыканты не переняли его аппликатуры. В Нью-Орлеане Фредди Кеппард не уступал Кингу Оливеру, однако в Чикаго стал играть значительно хуже. У Кеппарда был единственный последователь — трубач Нэтти Доминик.

В отличие от Кеппарда, Кинг Оливер оказал влияние почти на всех трубачей второго поколения; Луи Армстронга, Томми Ледниера, Джо Смита, Баббера Майли, Джорджа Митчелла. Его влияние распространилось даже на других инструменталистов, например, на крупнейшего джазового тромбониста Джимми Херрисона, чей стиль стал образцом для большинства тромбонистов.

Из всех последователей Кинга Оливера к его манере наиболее близок Томми Ледниер. Он родился под Нью-Орлеаном 28 мая 1900 года (на месяц раньше Луи Армстронга); в 1920–1925 годах это был один из самых знаменитых музыкантов Чикаго. За прекрасное исполнение медленного блюза его прозвали «Король-трубач блюза» (the trumpet king of the blues). В этот период игру Томми Ледниера почти невозможно отличить от игры Кинга Оливера. Но Ледниер не был подражателем. Он лишь нашел у Кинга Оливера музыкальный стиль, лучше всего соответствовавший его пылкому темпераменту.

В 1925 году Томми Ледниер приехал с оркестром Сэма Вудинга в Европу. Вернувшись в США, он в конце этого же, 1926 года вошел в состав лучшего нью-йоркского оркестра — оркестра Флетчера Хендерсона, играл там больше года и записал с ним много пластинок. Слава его росла. Большинство музыкантов единодушно считало его крупнейшим после Армстронга трубачом. Здесь стоило бы поговорить о Луи Армстронге, однако ввиду его исключительной роли в истории джаза мы посвятим ему всю следующую главу.

Одним из наиболее значительных чикагских оркестров второй половины 20-х годов был оркестр Джимми Нуна, чаще всего выступавший в Апекс-Клубе Саус Сайда. Этот небольшой ансамбль имел редкую особенность: в нем не было трубача. В 1928 году, в период наивысшего расцвета оркестра, сюда входили Джо Постон (альт-саксофон), Джимми Нун (кларнет), Эрл Хайнс (фортепиано), Бад Скотт (гитара), Лоусон Бьюфорд (туба) и Джонни Уэллс (ударные). Альт-саксофонист Джо «Док» Постон, выполняя

функцию трубача, излагал тему и играл основную партию, а Джимми Нун импровизировал в это время очаровательные фразы на кларнете.

Джимми Нун (род. в 1895 г. в окрестностях Нью-Орлеана, ум. в 1944 г. в Лос-Анджелесе) по справедливости считался выдающимся джазовым кларнетистом. У него необычайно полнокровный, чистый и прозрачный звук и огромный мелодический дар. Стиль Джимми Нуна вдохновлял таких известных кларнетистов, как Барни Бигард, Бастер Бейли, Мильтон Меэзров, Омер Симеон, Элберт Николас. Virtuозность, инструментальная техника Джимми Нуна были столь ослепительны, что выдающийся французский композитор Морис Равель, услышав его игру в кабачке Саус Сайда, на следующий день привел с собой кларнетиста чикагского симфонического оркестра, чтобы тот послушал Джимми Нуна и разгадал исполнение некоторых пассажей. Записи Джимми Нуна, сделанные при участии вышеупомянутых музыкантов в 1928 году, входят в число прекраснейших образцов нью-орлеанского стиля.

Единственным кларнетистом, по мастерству не уступающим Джимми Нуну, был Джонни Доддс, с именем которого мы уже встречались, когда шла речь об оркестре Кинга Оливера. Джонни Доддс (род. в Нью-Орлеане в 1892 г., ум. в 1940 г.) играл иначе, чем Джимми Нун: более жестким звуком и подчеркнутым вибрато; суровая, но проникновенная сила придавала его соло волнующую выразительность. В 1924 году Джонни Доддс уходит от Кинга Оливера и до конца жизни играет в небольших чикагских оркестрах нью-орлеанского стиля, иногда руководит ими сам. Доддс записывал великолепные пластинки. На некоторых можно услышать и его брата Бейби, одного из замечательнейших ударников Нью-Орлеана, который играет не только на ударных, но и на стиральной доске из рифленого железа (при игре на пальцы надеваются наперстки), а также старейшего нью-орлеанского контрабасиста Билла Джонсона.

Существует еще одна прекрасная серия записей нью-орлеанского стиля этого же периода — серия «Jelly Roll Morton's Hot Peppers». Пластинки записаны студийным оркестром, организованным специально для этой цели.

Подобно Кингу Оливеру и Киду Ори, Фердинанд «Джелли Ролл» Мортон (род. 20 сентября 1885 г. в Галфорте, шт. Луизиана, ум. 10 июля 1941 г. в Лос-Анджелесе) является старейшим выдающимся солистом. Его семья Ля Мант была французского происхождения. С шестнадцати лет Джелли Ролл играл на фортепиано в кабачках Нью-Орлеана. Объездив в 1912–1922 годах все Штаты, он некоторое время жил в Чикаго, где и записал большинство своих пластинок, в том числе наилучшие. В 1928 году Мортон едет в Нью-Йорк, однако большого успеха там не имеет; лишь незадолго до смерти он снова записал несколько пластинок.

Фортепианные соло Джелли Ролла Мортон доносят до нас искренность и аромат раннего джаза. Они очень мелодичны и в то же время насыщены ритмической пульсацией, характерной только для музыкантов нью-орлеанского стиля. Для оркестровых записей 1926–1927 годов Джелли Ролл Мортон пригласил несколько лучших нью-орлеанских

музыкантов, игравших в Чикаго. Его интерпретации чрезвычайно самобытны — он сочинял приятные мелодии (в которых порой чувствуется сохранившееся в Нью-Орлеане французское влияние), аранжировал некоторые пассажи и, позволяя музыкантам много импровизировать, проявил себя руководителем с яркой индивидуальностью.

В Саус Саиде выступали не только лучшие оркестры того времени, но и многие певцы блюзов, приехавшие из Арканзаса, Миссисипи, Техаса, Теннесси и других южных штатов. Не в состоянии заработать на жизнь одной музыкой, эти певцы днем работали носильщиками, шоферами такси, лифтерами. Но обойтись без музыки они не могли и ночью наверстывали упущенное — пели в кабачках, что зачастую оплачивалось лишь стаканом вина. Так выступали известные певцы Биг Билл Брунзи, Слипи Джон Эстс и другие.

Из белых оркестров Чикаго лучшим в начале 20-х годов был New Orleans Rhythm Kings, но и он значительно уступал негритянским. Оркестр почти полностью состоял из уроженцев Нью-Орлеана: трубача Пола Мэйрса, тромбониста Джорджа Брюинса, кларнетиста Леона Рапполо.

Среди белых музыкантов, выросших в Чикаго, трубач Бикс Бейдербекс (1903–1931), очень талантливый, но не сумевший до конца освоить музыкальный язык негров; трубач Магси Спейньер, менее изобретательный, чем Бикс, но в большей мере джазмен, потому что образцами для него служили Луи Армстронг и Томми Ледниер; тромбонист Флойд О'Брайен; саксофонисты-кларнетисты Мильтон Меэзров, Фрэнк Тешемахер и Бад Фримен; пианисты Джо Салливан, Джесси Стейси; гитарист-банджист Эдди Кондон; ударники Дейв Таф (1907–1948), Джордж Веттлинг и Джин Крупа. Их манера, получившая название «стиль Чикаго», в конечном счете представляет собой несовершенное подражание нью-орлеанскому стилю. Флойд О'Брайену, Дейву Тафу, Джорджу Веттлингу и Мильтону Меэзрову удалось стать настоящими джазменами; Меэзров впоследствии сыграл важную роль в истории джаза, о чем мы поговорим позднее.

Именно в Чикаго получают в эти годы распространение «джэм-сэшнз» (jam sessions).[11]

Солисты джаза, даже в зените славы, не всегда имели возможность играть, как им хотелось бы: если оркестр участвовал в ревю (floor shows[12]) или аккомпанировал певцам, то часто за весь вечер не представлялось случая для соло. Поэтому часам к двум ночи закончив работу, солисты с инструментами под мышкой отправлялись в ночные кабачки, где всегда был пианист и ударник для аккомпанемента. Отдохнув и пропустив пару стаканчиков, музыканты в сопровождении маленького ансамбля начинали импровизировать корус за корусом[13] для собственного удовольствия. Столь прекрасный джаз можно было услышать на «джэм-сэшнз» и нигде больше. Играли лучшие солисты. За фортепиано и ударными часто оказывались выдающиеся джазмены. Публика была идеальной, обычно немногочисленной — в основном музыканты, специально пришедшие послушать коллег. Они со знанием дела оценивали каждую находку и подбадривали

солиста вовремя брошенным yes. Импровизатор чувствовал, что его внимательно слушают, хорошо понимают, и это удесятряло его вдохновение. В таких условиях музыканты могли играть часами и расходились на рассвете, а то и позже.

Когда в кабачке оказывалось несколько крупных мастеров одного инструмента, два или три трубача например, происходил своего рода турнир: каждый исполнял по несколько корусов и, поощряемый свингом партнеров, раз от раза свинговал все больше. Победитель соревнования (cutting contest) определялся степенью восторга слушателей.

Негритянская пианистка Мэри Лу Уильямс так рассказывает об одном из самых удивительных «джэм-сэшнз» начала 30-х годов. Оркестр Флетчера Хендерсона, где играл тогда король тенор-саксофона Коулмен Хокинс, приехал в Канзас-Сити. После концерта Хокинсу захотелось поиграть еще, и он отправился в клуб «Вишневый цвет». Слух об этом молниеносно разнесся по городу. Тенор-саксофонисты Канзас-Сити, жаждавшие поиграть с Хокинсом в «джэм-сэшн», ринулись в Клуб. Среди них были Гершель Эванс, Лестер Янг и Бен Уэбстер, еще мало известные публике, но уже весьма искушенные, о чем не знал Хокинс. Чем дольше он играл, тем больше они, вдохновляемые его присутствием, приближались к его уровню. Музыканты поочередно «брались за корусы» несколько часов, а исход борьбы оставался неясным. Часа в четыре ночи Бен Уэбстер стуком в ставни разбудил Мэри: «Быстренько вставай, у нас в „Вишневом цвете“ „джэм“, все пианисты выдохлись и нет аккомпаниатора, приходи скорей». Мэри Лу Уильямс прибегает, садится за фортепиано, и «джэм-сэшн» идет своим чередом — Хокинс, раздевшись до майки, все еще старается затмить трех тенор-саксофонистов Канзас-Сити. Состязание затянулось до утра. К тому моменту, когда Хокинс остановился передохнуть, оркестр давно уехал (он должен был играть в этот вечер в довольно отдаленном месте). Хокинс бросается в свой новехонький необкатанный кадиллак и в погоне за Хендерсоном совершенно выводит его из строя.

То была героическая эпоха «джэм-сэшнз». Теперь это слово дискредитировано: «джэм-сэшнз» на сцене, за участие в которых музыкант получает вознаграждение, является жалкой пародией на настоящие «джэм-сэшнз», суть которых в том, что они происходят экспромтом, бесплатно, когда у музыкантов возникает желание поиграть. Оплачиваемые «джэм-сэшнз», когда музыканты обязаны по указке импровизировать перед публикой, как правило некомпетентной, абсолютно не соответствуют своему названию.

Глава V Луи Армстронг

История Луи Армстронга — это история джаза. — Решающий выстрел. — Поездки по Миссисипи. — Телеграмма от Кинга Оливера. — Сенсация в Чикаго. — «Король джаза» и «Императрица блюза». — Hot Five. — «Все сделал Луи и сделал первым». — Эрл Хайнс и Затти Синглтон. — Кумир Гарлема. — Триумф в Европе. — Голливуд

История Луи Армстронга — это в какой-то мере история джаза. Так что стоит посвятить целую главу этому величайшему музыканту, влияние которого было в джазе преобладающим.

Детство Луи Армстронга [род. 4 июля 1900 г. в Нью-Орлеане, ум. 6 июля 1971 г. в Нью-Йорке], прошло в одном из самых густонаселенных кварталов города и ничем не отличалось от детства других негритянских ребятшек: он рос без присмотра, ходил в школу, в церковь, много времени проводил на улице, играл с соседскими мальчишками. Коренастый, веселый, очень наблюдательный, наделенный живым умом и большим здравым смыслом, Литтл Луи[14] выделялся среди сверстников огромной восприимчивостью к музыке и необычайной остротой слуха. «Уже в пятилетнем возрасте, — рассказывает он в своей книге „Мой Нью-Орлеан“, — находясь в церкви или бегая за шествиями, я напрягал слух, стараясь различить инструменты, узнать произведение, уловить манеру исполнения». Здесь, в Нью-Орлеане, где даже воздух был насыщен музыкой, Луи Армстронг провел все детство и юность; понятно, почему 30 лет спустя он мог сказать: «В каждом моем звуке — Нью-Орлеан».

Маленький Луи слонялся возле оркестров, игравших у дансингов для привлечения клиентуры, шагал с похоронными процессиями. Он организовал со сверстниками вокальный квартет. Ребята, распевая, разгуливали по улицам, прохожие подзывали их и просили что-нибудь спеть. Кончив песенку, мальчишки пускали шапку по кругу и к вечеру делили заработок.

Однажды Луи арестовали за шалость: решив принять участие в шумной суете, царившей на улицах Нью-Орлеана в рождественские ночи, он вздумал стрелять в воздух из старого «стянутого» у матери револьвера. Полицейский отправил озорника на полтора года в исправительный дом Уэйфс-Хоум. Там Луи Армстронг и начал учиться играть на трубе, потому что в Уэйфс-Хоуме, как и в других американских школах, был ученический оркестр. Луи играл сначала на тамбурине, потом на ударных и саксофоне и, наконец, на корнете, а через несколько месяцев уже был назначен руководителем оркестра.

Выйдя из Уэйфс-Хоума, Луи Армстронг, как и другие любители музыки того времени, днем работал (продавал газеты, разносил молоко, был старьевщиком, угольщиком, шофером), после трудового дня до рассвета играл в кабачке, а утром, немного отдохнув, снова шел на работу.

На исключительную одаренность Армстронга вскоре обратили внимание городские музыканты, знаменитости стали приглашать его в свои оркестры. При выборе этих предложений Луи советовался с великим Джо Оливером, который взял юношу под свое покровительство и даже рекомендовал его владельцам кабачков. Перед отъездом в 1917 году в Чикаго Джо Оливер потребовал взять на свое место Луи Армстронга в лучший оркестр того времени — к тромбонисту Киду Ори.

Луи Армстронг рано женился. Вскоре в семье начались размолвки, и Луи, в надежде, что короткая разлука успокоит раздражительную Дейзи, принял предложение Фейта Мейрабла играть в оркестре на прогулочном пароходе. Кроме Армстронга (корнет), в оркестр входили Джон Сент-Сир (банджо и гитара), Попс Фостер (контрабас) и Бейби Доддс (ударные). Так как эти музыканты пользовались партитурами, Армстронг

усовершенствовался здесь в сольфеджио и научился свободно читать с листа. Луи провел у Мейрабла несколько сезонов. Но мир так и не приходил к семейному очагу, где по-прежнему летала посуда, а порой и кирпичи. Супруги, наконец, решили расстаться совсем.

Известность Луи Армстронга в родном городе непрерывно растет. Друзья и коллеги называют его Dipper, Dippermouth, Satchelmouth, которое превратилось в Сэчмо (Satchmo),[15] — эти прозвища имеют в виду форму и силу его губ. К концу 1921 года Армстронг играет в нескольких известных оркестрах, в частности в оркестре трубача Папы Селестена Tuxedo Brass Band. Кроме того, выступает в популярном кабачке Тома Андерсона. Теперь Луи зарабатывает только музыкой.

В июле 1922 года он получает от Кинга Оливера, в оркестре которого появилось место трубача, телеграмму с просьбой немедленно приехать в Чикаго. Два года Луи Армстронг был вторым трубачом. Кинг Оливер играл почти все соло трубы (точнее, корнета — труба стала употребляться вместо корнета несколько позже), но иногда давал возможность импровизировать соло и своему ученику. Уже тогда, в 22 года, Луи играл очень хорошо, и музыканты предсказывали, что слава ученика затмит славу учителя. Так и произошло.

В 1924 году Армстронга пригласил известнейший руководитель нью-йоркского негритянского оркестра Флетчер Хендерсон. Приезд Армстронга произвел в Гарлеме, негритянском квартале Нью-Йорка, настоящую сенсацию. Такого трубача здесь еще не слышали. Знаменитый трубач Гарлема Рекс Стюарт прекрасно описал впечатление, произведенное молодым Луи: «Луи Армстронг был героем дня. Я, как и остальные, был от него без ума. Старался ходить, как он, говорить, как он, есть, как он. Даже купил такие же грубые полицейские сапоги. Часами простаивал я у его дверей, чтобы увидеть, как он проходит. В конце концов мне удалось пожать ему руку и поговорить с ним!» (из интервью, опубликованного в американском журнале «Метроном» в ноябре 1945 г.).

Оркестр Хендерсона состоял из замечательных музыкантов,[16] однако не всегда исполнял подлинный джаз, записывая в угоду вкусам белой публики в основном «коммерческие» пластинки. Слушая их сегодня, поражаешься контрасту между заурядной музыкой оркестра и насыщенными свингом и изобретательностью пассажами трубы Армстронга. За время пребывания у Хендерсона (октябрь 1924 — ноябрь 1925 г.) Луи Армстронг записывается со студийными оркестрами, в частности с Clarence Williams Blue Five. Одна из этих записей, «Everybody loves my baby», благодаря финальному корусу Луи имела такой успех, что негры мгновенно расхватили все пластинки. Весь Гарлем знал этот корус наизусть.

Армстронга часто приглашали аккомпанировать певцам блюзов. В Нью-Йорке он записал незабываемую серию интерпретаций с «Императрицей блюза» Бесси Смит: «St Louis blues» (лучшая из записанных версий этого знаменитого блюза Хенди), «Cold in hand blues», «Reckless blues», «Sobbin' hearted blues», «You've been a good old wagon», «Careless love» и другие. В этих пьесах Армстронг не просто аккомпаниатор. Его вдохновенная

импровизация breaks[17] длится почти столько же, сколько пение несравненной Бесси Смит, и неизвестно, что более грандиозно, что больше хватает за душу. Луи Армстронг сделал прекрасные записи и с двумя другими выдающимися певицами блюзов — с Ма Рейни и Кларой Смит.

По возвращении в Чикаго Армстронг играет в «Дримленде» в Саус Сайде с оркестром бывшей пианистки Кинга Оливера Лил Хардин, которая стала теперь миссис Армстронг. Самым значительным событием конца 1925 года была запись его первых пластинок под собственным именем — прежде Армстронг записывался или в составе какого-нибудь оркестра, или как аккомпаниатор певцам. «Gut bucket blues», «My heart» и «Yes I'm in the barrel», записанные 12 ноября 1925 года, — первые три пьесы из многолетней серии «Louis Armstrong Hot Five». Для этих записей Армстронг пригласил трех крупнейших музыкантов Нью-Орлеана: Кида Ори (тромбон), Джонни Доддса (кларнет) и Джона Сент-Сира (банджо); пианисткой была его жена Лил. Именно этому студийному оркестру мы обязаны самой прекрасной серией интерпретаций нью-орлеанского стиля. Пластинки «Heebies Jeebies», «Cornet Shop Suey», «Muskrat Ramble», «Struttin' with some Barbecue», «Savoy blues», а также «Wild Man blues», «Gully low blues», «Potatoe Head blues», записанные в 1927 году студийным оркестром Louis Armstrong Hot Seven,[18] сделали Армстронга известным во всех концах США и оказали решающее влияние на развитие джаза. Многие джазовые музыканты учили их наизусть.

В 1926–1927 годах Армстронг пользовался огромным успехом в «Сансет кафе» и в «Савой Болрум» (Саус Сайд, Чикаго), где играл с оркестром Кэррола Дикерсона, который вскоре стал оркестром Армстронга. Толпы музыкантов, танцоров и любителей джаза переполняли зал, чтобы услышать, как Луи Армстронг с наслаждением играет по 5, 10, даже 20 корусов подряд, импровизируя прекраснейшие фразы и исполняя их с необычайным свингом. Одни кричали от восторга, другие молчали, онемев от нахлынувших чувств, третьи плакали. Рассказывают, что самые впечатлительные в течение нескольких дней не могли есть.

После закрытия «Сансет кафе» неутомимый Луи Армстронг нередко приглашал кого-нибудь из музыкантов составить с ним «джэм-сэшн» в самом «Сансет кафе» или в другом кабачке Саус Сайда, открытом до полудня. Он играл часами, оставшиеся с ним два-три трубача сдавались, понимая, что соперничать с маэстро бесполезно.

Ни у кого не было такой объемности в крайнем верхнем, среднем и низком регистрах, такого мощного звука, как у Луи Армстронга. «Это не у тебя труба, — имел обыкновение говорить Кинг Оливер, — а ты у трубы». Действительно, мастерство трубачей доармстронговского поколения (и его поколения) со временем угасало, лишь Армстронг остался полным властелином своего инструмента. В связи с этим отметим, что Армстронг всегда поддерживал безупречную физическую форму, что было особенно важно при его образе жизни (утомительные турне, выступления в прокуренных кабачках). Он регулярно массировал губы со специальной мазью, для сохранения их гибкости и упругости не расставался со своим мундштуком и следил за состоянием легких и мускулатуры.

Луи Армстронг не только виртуоз. Он прежде всего творец, причем самый плодовитый в истории джаза. Луи создает мелодию и, развивая ее, строит свои соло с такой безупречной логикой, что складывается впечатление, будто это не импровизация, а глубоко продуманная, заранее сочиненная музыка. Его воображение неиссякаемо. По достоинству оценить все созданное Армстронгом может лишь тот, кто досконально знает его старые записи. Далеко не всякому известно, что большинство ставших привычными для любителей джаза фраз заимствовано у Луи. Музыкальный язык Армстронга так широко вошел в обиход джаза, что многие музыканты теперь пользуются им, порой даже не подозревая о первоисточнике. Ударник Джин Крупа с полным основанием сказал: «Каков бы ни был стиль джазового музыканта, он не сыграет и 32 тактов, не отдав музыкальной дани Луи Армстронгу. Все сделал Луи и сделал первым». («Тайм», 21 февраля 1949 г.).

Творческий характер присущ и ярко индивидуальной манере Армстронга-исполнителя. Простейшая фраза звучит у него блестяще. Благодаря мощной атаке, глиссандо, изумительному проникновенному вибрато, Армстронг несколькими звуками говорит больше, чем иные целым корусом. Его труба способна выразить все, способна петь, как человеческий голос. В таком высоком регистре и с такой беглостью могли играть и другие, но так слиться с инструментом не сумел никто.

Луи Армстронг — и самый выдающийся джазовый певец. Его глуховатый, чуть хриплый, но красивый, типично негритянский голос имеет небольшой диапазон и нуждается в микрофоне. Пению Луи свойственна та же выразительная сила и грандиозная интонация, то драматическая, то ликующая, что и его игре. Здесь он тоже импровизирует, любит жонглировать словами и слогами, удлиняет одни слоги, чтобы подчеркнуть другие, иногда вставляет собственные словечки. Армстронг оказал решающее влияние почти на всех джазовых певцов и певиц, причем некоторые даже пытались подражать тембру его голоса и необыкновенному вибрато.

Луи Армстронг в совершенстве владеет искусством преобразовать самую банальную и, казалось бы, наименее подходящую для джаза тему. Нужно слышать, как он свингует «*La vie en rose*», чтобы почувствовать, с какой легкостью он превратил эту заурядную популярную песенку в настоящий джаз. Малосведущие любители джаза, упрекающие сегодня Армстронга и других выдающихся джазменов в том, что они включают в репертуар подобные пьесы, неправы. Эти любители не понимают, что в основу подавляющего большинства прежних исполнявшихся Армстронгом пьес с английским названием («*Big Butter and Egg Man*», «*Body and Soul*», «*Confessin'*», например) тоже легли модные песенки своего времени, не содержавшие ничего джазового.

В 1928 году Луи Армстронг записал сенсационную серию пластинок с новым составом Hot Five: Фред Робинсон (тромбон), Джимми Стронг (кларнет и альт-саксофон), Эрл Хайнс (фортепиано), Менси Кара (банджо) и Затти Синглтон (ударные); в последних записях к оркестру присоединился альт-саксофонист и аранжировщик Дон Редмен. В эту серию входит ряд лучших записей Луи Армстронга: «*West End blues*» (его часто называют лучшим из записанных блюзов), «*Basin Street blues*», «*St James Infirmary*», «*No one else but*

you» и драматичный блюз «Tight like this», в котором Армстронг импровизирует три коруса подряд, — это одно из самых поразительных его соло, оно начинается в низком регистре и заканчивается в верхнем повторением короткой душераздирающей фразы невероятной силы.

Исключительному успеху этих записей способствовали Эрл Хайнс и Затти Синглтон. Пианист Эрл Хайнс (род. 28 декабря 1905 г. в окрестностях Питсбурга, шт. Пенсильвания) принадлежит к величайшим джазовым музыкантам и имеет много последователей. Хайнс приехал в Чикаго в 1922 году. Здесь он услышал Луи Армстронга и пришел от него в восторг. Правой рукой Хайнс играл фразы, аналогичные фразам Армстронга, и таким образом применил стиль великого трубача к фортепиано. Хайнс настолько глубоко усвоил манеру своего кумира, что стал мыслить на его музыкальном языке. Отсюда это впечатление органичной слитности игры обоих музыкантов в записях Hot Five: Луи и Эрл превосходно понимают и чувствуют друг друга в коллективной импровизации, предугадывая логику ее развития. Помимо записей с Hot Five, интересна запись дуэта трубы и фортепиано «Weather Bird» (1928), дающая наилучшее представление об идеальном взаимопонимании этих двух гигантов джаза.

Разумеется, было бы ошибочным считать Эрла Хайнса подражателем. Используя специфически фортепианные средства выразительности, Эрл Хайнс создал новый фортепианный стиль: полнейшая независимость рук позволяла ему изобретать смелые, сложные ритмические комбинации, в которых рождался интенсивный свинг. Находясь под влиянием Армстронга, Хайнс, однако, постоянно совершенствовал свой, весьма самобытный, стиль.

Затти Синглтон (род. под Нью-Орлеаном 14 мая 1898 г.) — один из самых выдающихся ударников, вышедших из этого города. Игра Затти, с ее типично нью-орлеанской ритмической пульсацией, тоже идеально согласовывалась с манерой Армстронга. Партия ударника в пьесах «No one else but you», «Tight like this», «Basin Street blues» исполняется с таким чувством и свингом, равных которым не существует. Здесь очень четко слышно, как нога Затти, действуя педалью большого барабана, отмечает четыре доли такта. В его игре нет ничего механичного, кажется, будто это бьется сердце. Человеку, не знакомому с джазом, трудно поверить, что по тому, как ударник отмечает на большом барабане четырехдольный метр, можно судить о классе исполнителя. Однако в данном случае это так. Мастерство владения Затти педалью, звучность, которую он извлекает из своего барабана, доставляют истинное наслаждение знатоку.

В начале 1929 года Луи Армстронг покинул Чикаго со своим оркестром и вторично приехал в Нью-Йорк, где на сей раз пользовался еще большим успехом. Армстронг играл в оркестре, который принимал участие в ревю «Hot Chocolates». На каждом представлении Луи ненадолго становился «звездой» — выходил на сцену, чтобы спеть и сыграть «Ain't misbehavin'», самую популярную вещь ревю. В первый вечер все музыканты оркестровой ямы дружно поднялись после его соло на трубе и в порыве восторга присоединились к публике, приветствуя Луи Армстронга громкими криками.

Гарлем боготворил Армстронга еще больше, чем четыре года назад. В своей книге «Жажда жить» Мезз Меззров рассказывает о том, как почитатели подражали всему, что делал Армстронг: «Луи всегда держал в руке платок, потому что на сцене и на улице сильно потел. Это породило настоящую моду — в знак симпатии к нему все юнцы ходили с платком в руке. Луи имел обыкновение с добродушной непринужденностью складывать руки на животе. Вскоре молодежь тоже стала скрещивать руки на животе, нога чуть впереди, белый платок между пальцами. Луи всегда был аккуратно одет, и самые неряшливые начали заботиться об одежде...»

В Нью-Йорке Луи Армстронг продолжал делать сенсационные записи: «I can't give you anything but love» (которую музыканты тут же выучили наизусть и корусы из которой часто пробовали воспроизводить), «Mahogany Hall stomp», «Some of these days», «When you're smiling», «Ain't misbehavin'», «Black and Blue». Белая публика начала знакомиться с его пластинками; некоторые из них были выпущены и в европейских странах. Слава Луи Армстронга становилась всемирной.

В 1930 году Армстронг совершил турне. Он доехал до Калифорнии и несколько месяцев играл в одном из клубов Лос-Анджелеса. В оркестре этого клуба ударником был 17-летний, еще неизвестный публике, Лионель Хемптон. На одном из сеансов записи этого ансамбля Хемптон записал свое первое соло на вибрафоне. Лионель наигрывал на инструменте, стоявшем в углу студии, вступление к «Memories of you». Звукооператоры потребовали немедленно прекратить игру, но Армстронг нашел эффект удачным, а юного музыканта — очень талантливым. Будущее подтвердило правоту Армстронга; кстати, в течение всей своей долгой карьеры он неизменно поощрял талантливую молодежь.

В 1930–1931 годах Армстронг продолжает записывать пластинки, которые музыканты по-прежнему расхватывают во всех концах США: «Blue turning grey over you», «My sweet», «St Louis blues», «Dinah», «Confessin'», «I'm a ding dong daddy», «Sweethearts on parade», «Shine» и другие.

Возвратившись в 1931 году в Чикаго, Армстронг организует здесь новый оркестр и сразу же опять отправляется в турне. В 1932 году он впервые посещает Европу, но играет только в Англии. Франция услышала его лишь в 1934 году.

В США Армстронг выступал преимущественно перед цветными слушателями, белая публика знала его в основном по пластинкам. Он не подозревал, какой славой он пользовался в Европе благодаря этим пластинкам, и был очень удивлен оказанным ему триумфальным приемом. Когда в 1935 году Луи вернулся в США, белая американская публика тоже стала стремиться увидеть и услышать эту необыкновенную личность, пусть негра, но все-таки американца, сумевшего привлечь в Европе бесчисленные толпы. Окруженный ореолом европейской славы, Луи Армстронг начал интересоваться своих соотечественников.

Теперь его приглашают сниматься крупные кинематографические фирмы Голливуда. Разумеется, негр Армстронг получает лишь второстепенные роли, но и этого достаточно,

чтобы проявилось его блестящее актерское дарование: он настолько «реален», у него такое тонкое чувство сцены, такая мимика, что даже крохотную роль он исполняет с потрясающей правдивостью.

Глава VI Гарлем

Down town и up town. — «В парикмахерской не танцевать». — Квартплата — музыкой. — «Лев». — Джеймс П. Джонсон. — Ночь у Фэтса Уоллера. — «Савойя». — Флетчер Хендерсон и его музыканты. — Бесси Смит. — Этель Уотерс

На севере острова Манхэттен, в самом центре Нью-Йорка, расположен квартал, который получил известность благодаря джазу, — это Гарлем. Негры постепенно образовали здесь сообщество со своим характерным образом жизни, привычками, музыкой, развлечениями. Гарлем представляет собой обособленный городок. Когда едешь в метро из down town'a, города белых, в up town — Гарлем, с изумлением отмечаешь разительный контраст. В городе белых народ торопится, у всех озабоченный, сосредоточенный вид. В Гарлеме не спешат, люди разговаривают на порогах домов; много детей — они спуют, смеются, бегают, толкаются; одним словом, толпа многочисленна и оживленна. Одни проповедуют среди улицы, увещевая прохожих подумать о спасении души, другие, расположившись верхом на ящике с инвентарем, чистят обувь, энергично и четко действуя щетками. Жизнь в Гарлеме не прекращается ни днем, ни ночью: в любое время можно заключить торговую сделку или постричься, в «Аполлоне», крупнейшем кинотеатре Гарлема, несколько раз в неделю даются midnight shows.[19] В Гарлеме известно все, новости распространяются с молниеносной быстротой. Все друг друга знают; самые большие знаменитости джаза становятся тут похожими на прочих смертных. Иногда встречаются неожиданные объявления вроде «В парикмахерской просим не танцевать».

С самого начала в Гарлеме открылись крошечные кабачки, где пианисты исполняли в основном регтайм. Но чаще регтаймы играли на так называемых «квартплатных вечеринках» (house rent parties). Это танцевальные вечеринки, организованные для оплаты жилья, — хозяева звали платежеспособных гостей и из собранных средств оплачивали пианиста и квартиру. У пианистов таких вечеринок большой популярностью пользовалась манера «piano-stride». «Страйд» означает «большой шаг». Это слово дает образное представление об игре левой руки пианиста, которая, беря аккорд (на слабой доле) в более высоком регистре, чем бас (на сильной доле), делает «шаги» по клавиатуре; при быстрых темпах глаз с трудом поспевает за этими «шагами». Правая рука излагает тему или импровизирует узоры вариаций.

Вилли Смит «Лев» и Джеймс П. Джонсон — два первоклассных пианиста манеры «страйд». Вилли Смит (род. 24 ноября 1893 г. в Гошене, шт. Нью-Йорк) является одной из колоритнейших фигур джаза. Когда в 1917 году США вступили в войну с Германией, Вилли Смит пошел в армию и вскоре оказался во Франции. Сержант Смит служил в артиллерии; если у него появлялось немного свободного времени, он заходил в поисках фортепиано в опустевшие дома и играл. Он сражался, как лев, отсюда, возможно, и его

прозвище. Впрочем, некоторые музыканты утверждают, что прозвище «Лев» он получил за восклицания, напоминающие отрывистое рыканье льва, которые он издает, напевая во время игры. Другие говорят, что «Лев» — это сокращение от «Иудейского льва», потому что одно время Вилли Смит подумывал стать раввином. Однажды я спросил Вилли Смита, какое из этих толкований он считает правильным. «Они все верны... Все, что говорят о Льве, — правда», — ответил он.

Лев играет полнокровно, с впечатляющим свингом, но умеет быть и удивительно тонким. Он сочинил много фортепианных пьес, среди которых есть прелестные мелодии с поэтическими названиями — «Весеннее эхо», «Утренний воздух», «Зыбь»; слушать их в исполнении автора — огромное наслаждение. Музыка Льва так свежа, нежна и изящна, что ее всегда легко узнать. Лев долго царил в Гарлеме (с 1920 по 1930 г.). У молодого пианиста не было ни малейшего шанса преуспеть без одобрения Вилли Смита. Новичок должен был сыграть перед Львом несколько вещей, и, если тот издавал удовлетворенное рыканье, счастливцев становился посвященным в глазах всего Гарлема. Но если исполнение Льву не нравилось, он сам садился за фортепиано и с блеском исполнял злополучную пьесу, а опечаленный юнец шел домой и снова принимался за работу.

Смит оказал влияние на многих пианистов второго поколения, в частности на Дюка Эллингтона и Фэтса Уоллера. Восхищение Эллингтона Вилли Смитом было столь велико, что он сочинил в честь него пьесу «Портрет Льва», которую в 1939 году записал на пластинку в исполнении своего оркестра. Это очаровательный музыкальный портрет, очень изысканный и прекрасно передающий своеобразие индивидуальности Льва. Впрочем, в 1949 году Лев вернул своему последователю комплимент, записав фортепианное соло «Портрет Дюка», также весьма удачное.

Игра Джеймса П. Джонсона (род. 1 февраля 1894 г. в Нью-Брунsvике, шт. Нью-Джерси, ум. в 1955 г.), насыщенная бурлящим свингом, поначалу кажется менее привлекательной, но стоит вслушаться в нее внимательнее, как начинаешь замечать богатство мелодической фантазии этого пианиста.

Джеймс П. Джонсон — замечательный композитор. Джазовые оркестры часто играют его пьесы «If I could be with you one hour to-night», «Old fashioned love», «Charleston», «Runnin' wild» и другие. Джонсон создал много превосходных пьес в жанре регтайма — «Carolina Shout», «Steeple Chase», (или «Over the bars»), «Daintyness Rag», «Gut Stomp», «Caprice Rag». Как и Вилли Смит, он любит использовать в качестве основы своих произведений мотивы классических композиторов; так, прообразом одной из тем в «Caprice Rag» служит мелодия Шопена.

Джеймсу П. Джонсону принадлежит первая выдающаяся джазовая пластинка — «Carolina Shout» (1921), причем он записал эту пьесу и на перфофолион. «Carolina Shout» пользовалась огромным успехом у джазовых пианистов. За пианолай (механическое фортепиано) они запоминали музыкальный текст, потом прокручивали пластинку и слушали нюансы игры, свинг Джеймса П. Джонсона.

Самым знаменитым последователем Джонсона является Фэтс Уоллер, хотя кое-что он почерпнул и у Льва. Влияние Джеймса П. Джонсона на формирование Уоллера было столь велико, что слушая старые записи Фэтса, его легко спутать с Джонсоном. Томас Фэтс[20] Уоллер родился 21 мая 1904 года в Нью-Йорке в семье пастора. Готовя сына к церковной карьере, отец обучил его игре на органе. Но джаз с непреодолимой силой влечет юного Томаса. В пятнадцать лет он становится джазовым пианистом, в семнадцать — руководителем небольшого ансамбля, а в 1922 году уже записывает свою первую пластинку с фортепианным соло «Birmingham blues» и «Muscle shoal blues». Фэтс Уоллер не жалел о том, что научился играть на органе, его часто приглашали в гарлемские кинотеатры сопровождать музыкой демонстрацию немых фильмов. Эта музыка была такова, что джазмены толпами валили в кино — фильм их абсолютно не интересовал, привлекал только органист. В 1926–1929 годах Уоллер записал много великолепных органичных («Lenox Avenue blues», «Beale street blues») и фортепианных соло («Handful of keys», «Numb fumblin'», «Smashing thirds», «Valentine Stomp»)

Фэтс Уоллер был еще более плодовитым композитором, чем Джеймс П. Джонсон и Вилли Смит Лев. Его пьесы входят в репертуар джазовых оркестров. Среди них «Honeysuckle rose», «Black and Blue», «Ain't misbehavin'», «Keepin' out of mischief now», «I've got a feeling I'm falling».

Уоллер приобретает в Гарлеме все большую известность и уже к 1930 году становится столь же популярным, как Джонсон и Лев. Но широкую публику Фэтс покорила только тогда, когда начал петь. У него был превосходный голос, и пел он с большим свингом. В глупые модные песенки, которые ему приходилось исполнять, он иногда вносил много юмора, переделывая слова и придавая им неожиданную остроту.

Уоллер был единственным музыкантом, умевшим свинговать на органе — инструменте, по мнению многих, не подходящем для джаза. Но прежде всего Фэтс Уоллер был чудесным пианистом. Благодаря богатейшей мелодической и гармонической изобретательности он полностью преображал самую бесцветную тему. Его исполнение отличалось удивительной полнокровностью и непринужденностью, огромным свингом. Игра Фэтса спокойна и вместе с тем бодра, изысканна и мощна. Кроме того, Уоллер был прекрасным пианистом оркестра. К счастью, до нас дошли многие его записи. С большим удовлетворением отметим, что все они великолепны. Не считая Армстронга и еще нескольких, трудно найти джазового музыканта, чье вдохновение было бы так постоянно и ровно, как у Фэтса.

Фэтс Уоллер умер в расцвете сил 15 декабря 1943 года.

В 1920–1930 годах в Гарлеме играли и другие хорошие пианисты — Джо Тернер, Корки, Дон Фрай, однако их уровень гораздо ниже уровня вышеупомянутой «Великой тройки» и Эрла Хайнса, царившего в это время в Чикаго. Иногда между этими выдающимися пианистами завязывались музыкальные соревнования. В книге «Жажда жить» Меззров рассказывает об одной памятной ночи: «К Фэтсу Уоллеру пришли около четырех ночи...

Корки первым уселся за фортепиано и начал с „Tea for two“, мелодии, с которой Вилли Лев умел проделывать любопытные штучки. Вдруг Вилли вскакивает и говорит Корки: „Ну-ка подвинься, косолапый, дай я тебе подыграю“, — и начинает играть партию правой руки, Корки берет бас. Потом Вилли, не сбавляя темпа и не пропустив ни единого такта, вытесняет и левую руку Корки. Играет несколько минут. Затем наступает очередь Фэтса — он вытесняет Вилли тем же способом, каким Вилли вытеснил Корки. Чем дальше, тем неистовее становится музыка; фортепиано дают передышку только тогда, когда Фэтс говорит: „Сейчас я всех вас примирю“. Он зовет шофера и что-то шепчет ему на ухо. Тот выходит и вскоре возвращается с Джеймсом П. Джонсоном, который еще протирает слипающиеся глаза. Но как только он очутился у клавиатуры — кончено!.. И сеанс затягивается на несколько часов...»

В Гарлеме стали появляться большие дансинги, мюзик-холлы, кинотеатры с аттракционами, что давало джазовым оркестрам возможность преуспевать. Самым популярным дансингом была «Савойя». Вдоль танцплощадки огромного прямоугольного зала с довольно низким потолком тянулись две эстрады; на каждой помещался оркестр. Эти оркестры играли поочередно — и только джаз. В «Савойе» выступали лучшие оркестры, под них танцевал весь Гарлем. Самые неистовые танцоры предавались в уголке фантастическим импровизациям, полным динамики, грации и свинга.

Наиболее известным в Нью-Йорке был оркестр Флетчера Хендерсона. Из предыдущей главы мы знаем, что в 1924 и 1925 годах с Хендерсоном выступал гастролировавший в Нью-Йорке Армстронг. Расцвет оркестра приблизительно совпадает с этими годами. Но состав, который музыканты по справедливости считали лучшим большим оркестром (то есть гораздо больше 12 человек) в этот период, играл у Хендерсона, уже почти отбросившего коммерчество, с 1926 года.

Основную роль Хендерсон, сам отменный пианист, отводил солистам. Он умел заполучать самых блестящих музыкантов. В 1926–1927 годах, вероятно, лучших для оркестра, у Флетчера играли одновременно два выдающихся джазовых трубача — Томми Ледниер и Джо Смит, крупнейший тромбонист Джимми Херрисон, второй великолепный тромбонист Чарли Грин, замечательный кларнетист Бастер Бейли, король тенор-саксофона Коулмен Хокинс и потрясающая ритмическая группа в составе Чарли Диксона (банджо), Джуна Кола (туба) и Кайзера Маршалла (ударные). Оркестр играл в нью-орлеанском стиле, что вовсе не удивительно, если вспомнить, что Томми Ледниер был родом из Нью-Орлеана, а остальные формировались под влиянием творчества Армстронга, Кинга Оливера, Джимми Нуна и других великих музыкантов Луизианы.

Стиль трубача Джо Смита (1902–1937) близок стилю Томми Ледниера, но более спокоен. Его игре была присуща настолько трогательная интонация, что, слушая Джо Смита, негры иногда даже плакали.

Джимми Херрисон (1900–1931) применил стиль Кинга Оливера и Луи Армстронга к тромбону. Он играл простые, лаконичные, рельефные мелодичные фразы мощно и с

большим свингом. Херрисон оказал сильное влияние почти на всех остальных тромбонистов. Кроме того, он хорошо пел. Ранняя смерть Джимми Херрисона была большой потерей для джаза.

Бастер Бейли (род. в 1902 г. в Мемфисе, [ум. 12 апреля 1967 г. в Нью-Йорке]), является, наряду с Джимми Нуном, самым виртуозным джазовым кларнетистом. Беглость и гибкость его фраз просто невероятны. Однако Бейли не только виртуоз. Узорам его импровизаций свойственна редкая мелодическая элегантность.

Коулмен Хокинс, который уже в 1926 году был лучшим тенор-саксофонистом, вскоре стал одним из самых выдающихся джазменов всех времен.

Оркестр Хендерсона оставил великолепные записи — «I'm coming Virginia», «Livery stable blues», «Fidgety feet», «Sensation», «The Chant», «Snag it», «Wabash blues», «The St Louis blues». Однако музыканты, слышавшие оркестр в ту пору, единодушно утверждают, что непосредственное впечатление от него намного сильнее. Не будучи стесненным во времени (продолжительность звучания одной стороны граммофонной пластинки составляет не более 3 минут 20 секунд), оркестр Хендерсона пускался в длинные импровизации, в которых каждый солист брал по 5, а то и по 10, в зависимости от вдохновения, корусов подряд и «зал, — по выражению Сиднея Кэтлетта, — чуть не переворачивался от такой качки». Хокинс тоже часто отмечал, что в записи оркестр Эллингтона намного лучше оркестра Флетчера, зато непосредственно в зале первенство оставалось за Хендерсоном.

В последующие годы состав оркестра менялся часто, но неизменно присутствовали выдающиеся музыканты — Рекс Стюарт, Бобби Старке, Ирвинг Маус Рэндольф (труба), Бенни Мортон, Хиджинботем, Сэнди Уильямс, Дики Уэллс (тромбон), Бенни Картер, Расселл Прокоп, Хилтон Джефферсон (альт-саксофон), Бен Уэбстер, Чу Берри (тенор-саксофон), Джон Керби, Элмер Джеймс (контрабас), Уолтер Джонсон, Сидней Кэтлетт (ударные).

С Хендерсоном работали два блестящих джазовых аранжировщика: Дон Редмен и Бенни Картер, который в 1929–1930 годах в огромной степени способствовал успеху оркестра. Интересно отметить, что сам Хендерсон тоже был известным аранжировщиком, но для собственного коллектива стал писать аранжировки только с 1934 года.

До 1937 года ансамбль Флетчера Хендерсона принадлежал к числу лучших, затем отошел на второй план.

В 1925–1930 годах в Гарлеме пользовались популярностью и другие оркестры: Чарли Джонсона (в его составе играли трубач Сидней Депэрис, ударник Джордж Стэффорд и, недолго, Джимми Херрисон и Бенни Картер) и Льюиса Расселла, в игре которого преобладал нью-орлеанский стиль благодаря замечательным музыкантам-уроженцам этого города — Элберту Николасу (кларнет), Полу Барбарену (ударные) и изумительному контрабасисту Попсу Фостеру (род. в 1892 г. под Нью-Орлеаном). Игра Фостера

произвела на музыкантов столь сильное впечатление, что почти все оркестры сменили тубу на контрабас. Исполнение трубача Генри Аллена, тоже уроженца Луизианы, было лишено уравниловки, четкой и стабильной ритмичности, свойственной трубачам нью-орлеанского стиля. Он играл лихорадочно, нервно. Одним из крупнейших джазовых тромбонистов, поражавшего слушателя энергичной силой, эмоциональным накалом и виртуозностью, оркестр имел в лице Дж. К. Хиджинботема (род. в 1906 г. в Атланте, шт. Джорджия). Самые трудные пассажи удавались ему с потрясающей легкостью, и Хендерсон в шутку говорил, что он, наверно, родился с тромбоном во рту. Расцвет оркестра Льюиса Расселла приходится на 1928–1932 годы.

Оркестр Mc Kinney's Cotton Pickers играл в Гарлеме эпизодически, потому что был театральным коллективом и много ездил в турне, кочуя из одного мюзик-холла в другой (то, что в США называется *vaudeville circuits*). На уровень лучших Mc Kinney's Cotton Pickers вышел в 1927 году, когда его музыкальным руководителем стал специально пришедший сюда от Хендерсона Дон Редмен. В числе музыкантов оркестра были трубачи Джо Смит, Сидней Депэрис и Рекс Стюарт, тенор-саксофонист Принс Робинсон, певец Джордж Томас и некоторое время Бенни Картер.

И наконец, в Гарлеме выступал оркестр Эллингтона, которому мы посвятим отдельную главу.

В Гарлеме пели самые выдающиеся из негритянских певиц Бесси Смит и Этель Уотерс.

Бесси Смит родилась в 1895 году в штате Теннесси. Ее типично негритянский голос был так красив, она умела придавать ему такую выразительность, что своим пением буквально завораживала публику. Слова песен Бесси часто сочиняла сама; эти слова, их интерпретация заставляли слушателей плакать, смеяться. Бесси держалась свободно, без жеманства; в музыке, в пении участвовало все ее тело — выразительной мимикой прекрасного, типично негритянского лица, движениями, полными энергичной грации. Кончив петь, она часто танцевала. После огромного успеха в 1920–1930 годах Бесси Смит постепенно утратила популярность. В моду вошли слащавые песенки, нашептываемые дурехами вроде голливудских «звезд», и Бесси, чтобы как-то прожить, вынуждена была соглашаться на изнурительные, плохо оплачиваемые турне, ее даже видели продающей в барах арахис. В сентябре 1937 года Бесси Смит попала в автомобильную катастрофу в штате Миссисипи. Потерявшую много крови Бесси доставили в ближайшую больницу, но там ей отказали в помощи под отвратительным предлогом, что в этой больнице «негров не принимают». А когда нашлось наконец учреждение, где согласились позаботиться о ней, было поздно — потеря крови оказалась смертельной. Величайшая певица джаза трагически погибла, став жертвой расовых предрассудков.

Этель Уотерс родилась в 1900 году в Честере, штат Пенсильвания. Светлокожая, привлекательная, в семнадцать лет она была такой высокой и худощавой, что ее прозвали «зеленой фасолью». Этель дебютировала как танцовщица, но после несчастного случая не могла танцевать. Одаренная уникальным по чистоте тембра, гибкости и широте диапазона

голосом, Этель Уотерс имела очень четкую дикцию и пела, главным образом, песенки из музыкальных комедий. Она исполняла их с большим разнообразием оттенков, с юмором циничным и вместе с тем мягким. Сначала Этель ездила в турне vaudevilles, затем выступала в кабачках Гарлема. Тут ее заметили импресарио и стали приглашать на роли в ревю, а потом в крупнейшие театры Бродвея. Ее триумф у белой публики был огромен; пресса называла Этель «одной из величайших актрис США». Сегодня мы можем любоваться Этель Уотерс в некоторых фильмах, где она играет ведущие роли (например, в «Уголке в небесах»).

Глава VII Дюк Эллингтон

Двадцать пять лет музыкального счастья. — «В один такой день я стану знаменитым» — «Вашингтонцы». — Баббер Майли «проповедует» на трубе. — Трики Сэм. — Барни Бигард. — Джонни Ходжес. — Кути Уильямс. — Человек-оркестр

Композитор, аранжировщик и пианист, Дюк Эллингтон на протяжении вот уже четверти века остается самой яркой фигурой среди руководителей большого джазового оркестра. Оркестр Эллингтона принадлежит к числу лучших и пользуется огромной популярностью.

Эдуард Кеннеди Эллингтон родился 29 апреля 1899 года в Вашингтоне, округ Колумбия, в квартале для цветных.[21] Ребенок рос в кругу семьи. С раннего детства он был очень восприимчив к музыке. Слушая, как сестра играет «Четки», четырехлетний малыш повторял сквозь слезы: «Как красиво! Как красиво!» (цитирует Барри Уланов в книге об Эллингтоне). В семь лет мальчик начал заниматься роялем и сольфеджио. В школе маленький Эдуард был рассеянным — на уроках разыгрывал гаммы на воображаемой клавиатуре, барабанил пальцами по парте.

Готовясь стать архитектором, Дюк[22] в пятнадцать лет поступил на курсы рисования. По вечерам он садился дома за рояль и часами, охваченный интересом к гармонии, перебирал аккорды. Соседи начали жаловаться. Однажды, когда Дюк спускался по лестнице, один из них заметил: «Дюк, это невыносимо... — О чем вы, сударь? — Да о вашем рояле! — Что? Ах да, о моем рояле... Ну конечно! Но должен вам сказать, сударь, что в один такой день я стану знаменитым».

В юности Дюк очень любил пианистов стиля «регтайм» и часто ходил слушать их на «квартплатные вечеринки». Он купил перфоролит со знаменитой «Carolina Shout» Джеймса П. Джонсона и ставил на пианоле до тех пор, пока не выучил. По этому поводу Барри Уланов рассказывает интересный случай. «Когда Джеймс П. Джонсон приехал в Вашингтон, Дюк бросился слушать прославленную „Carolina Shout“ в исполнении автора. После того как под аплодисменты публики Джеймс П. Джонсон кончил, Дюк сел к роялю и в честь старшего коллеги заиграл „Carolina Shout“. Так как он очень много слушал ragtimers[23] и хорошо изучил их манеру свинга и приемы, его игра была столь впечатляющей, что ошеломленный великий Джеймс П. Джонсон не нашел ничего лучше, как ретироваться, оставив Дюка Эллингтона победителем этого дружеского состязания».

Дюк впервые выступил в кабачке случайно. Однажды он сидел в «Пуделе»; пианист сильно подвыпил и был не в состоянии играть. Дюк сел за фортепиано и сыграл свой регтайм «Soda Fountain Rag». Постепенно он приобретает известность, его приглашают в кабачки и на танцевальные вечера.

В конце 1918 года Дюк решил с друзьями создать маленький любительский ансамбль The Washingtonians.[24] Но поскольку «Вашингтонцы» играли исключительно для собственного удовольствия, Дюк продолжал работать пианистом в профессиональных, более или менее коммерческих оркестрах: у Сэма Вудинга, Дока Перри и в других. В 1922 году ударник «Вашингтонцев» Сонни Грир получил от руководителя нью-йоркского оркестра Уилбера Свитмена предложение, но не желая расставаться с друзьями, пригласил их поехать вместе. «Вашингтонцы» — Дюк Эллингтон (фортепиано), Отто Хардвик (кларнет и саксофон), долгое время бывший одним из самых блестящих альт-саксофонистов, Артур Уэтсел (труба), Элмер Сноуден (банджо) и Сонни Грир — отправились попытать счастья в Нью-Йорк. Однако вскоре им пришлось подтянуть пояса и вернуться в Вашингтон. Но в памяти навсегда осталось несколько дней, проведенных в бурлящем музыкой и танцами Гарлеме. В то время в «Капитоле» на Ленокс-Авеню давал прекрасные вечера Вилли Смит Лев, который произвел колоссальное впечатление на Эллингтона. Он слушал его ночи напролет и следовал за ним повсюду, куда бы Лев ни отправился после работы посвинговать в обществе Джеймса П. Джонсона и Фэтса Уоллера.

В 1923 году Дюк снова едет в Нью-Йорк, твердо решив сделать здесь себе имя. На этот раз «Вашингтонцы» получают ангажементы. Сначала ансамблем руководил Элмер Сноуден, потом его заменил Дюк.

В создание специфической звучности, свойственной оркестру Эллингтона, большой вклад внес трубач Баббер Майли (род. в 1903 г. в Эйкене, шт. Южная Каролина, с шести лет жил в Гарлеме, ум. в 1932 г.). Став в 1919 году профессионалом, он часто ездил в турне, аккомпанируя певицам блюзов, и до прихода в 1924 году к Эллингтону имел свой оркестр. В детстве на Баббера большое впечатление производили спиритичуэлс и ритмичные проповеди священников. В своих соло он цитировал из этой религиозной музыки фразы и, главным образом, подражал интонациям увещающего паству проповедника. Чтобы получить нужный эффект, Баббер Майли вставлял в раструб полусферу (какой пользуются водопроводчики для прочистки раковин); прикрывая и открывая ее ладонью, он менял высоту звука, и выходило что-то вроде «уа-уа», Инструмент словно разговаривал — Баббер умел придавать его речи драматическую, насмешливую, шутовскую интонацию. В дальнейшем сурдину «уа-уа»[25] применяли многие трубачи, однако в искусстве придавать звуку особую выразительность Майли остался непревзойденным. Майли великолепно играл и без сурдины. Тут он напоминал трубачей Нью-Орлеана, в частности, Кинга Оливера. Майли был талантливым композитором. Он принимал участие в работе над некоторыми самыми известными произведениями Эллингтона («Black and Tan Fantasy» и «East St Louis Toodle Oo», например). Его ранняя смерть — большая потеря для джаза.

Тромбонист Джо Нэнтон, известный под шутиливой кличкой «Трики Сэм», [26] следовал по пути Баббера Майли. Нэнтон (род. в 1904 г. в Нью-Йорке, ум. в 1946 г.) играл в небольших ансамблях Гарлема, В 1926 году Майли рекомендовал его Эллингтону, и Трики Сэм входил в состав оркестра Дюка до своей кончины. Как и Майли, Трики Сэм мастерски владел сурдиной «уа-уа». Его тромбон говорил, смеялся, плакал, пел и иногда удивительно походил на человеческий голос, так что слушая пластинки Трики Сэма, многие впадали в ошибку. Трики Сэм умел много сказать немногими звуками. Его фразы всегда просты и лаконичны, каждому звуку присуща предельная выразительность. Особенно проникновенно Трики Сэм играл медленные блюзы; ни одному тромбонисту не удавалось добиться подобного качества звучания.

Постепенно Дюк увеличил число музыкантов, некоторых заменил. В 1927 году, когда оркестр начал выступать в прославленном Коттн-Клубе, он имел следующий состав: Баббер Майли, Луис Меткаф (труба), Трики Сэм (тромбон), Отто Хардвик, Гарри Карни, Барни Бигард (кларнет-саксофон), Фред Ги (банджо), Уэлмен Брауд (контрабас), Сонни Грир (ударные). Партию фортепиано исполнял сам Эллингтон.

Гарри Карни (род. в 1910 г. в Бостоне) — единственный джазовый солист на баритон-саксофоне (очень трудном инструменте!). В 1926 году он пришел в оркестр совсем молодым и с тех пор не покидал Эллингтона.

Барни Бигард (род. в 1906 г. в Нью-Орлеане) играл у Дюка с 1927 по 1942 год. Это один из выдающихся и наиболее самобытных кларнетистов, вышедших из Нью-Орлеана. Его сверкающие переливы, широкие глиссандо и очаровательные соло в низком регистре стали неотъемлемой принадлежностью неповторимого колорита звучания оркестра Эллингтона.

Контрабасист Уэлмен Брауд (род. в 1891 г. тоже в Луизиане, [ум. 29 октября 1966 г. в Лос-Анджелесе]) работал с Дюком с 1926 по 1935 год, внося в оркестр колоссальный свинг. Под впечатлением игры Попса Фостера и Уэлмена Брауда руководители больших оркестров заменили тубу контрабасом.

Для того чтобы полнее раскрыть возможности своих великолепных оркестровок, Эллингтон пригласил еще несколько инструменталистов. Таким образом, в начале 1929 года оркестр приобрел следующий состав: Арт Уэтсел, Кути Уильямс, Фредди Дженкинс (труба), Трики Сэм, Хуан Тизол (тромбон), Джонни Ходжес, Гарри Карни, Барни Бигард (саксофон-кларнет) и прежняя ритмическая группа. Этот состав сохранялся до 1935 года; правда, в 1932 году пришел третий тромбонист Лоренс Браун и четвертый саксофонист (альт) Отто Хардвик, который играл у Дюка до 1928 года.

Среди новичков было два крупных солиста: Джонни Ходжес и Кути Уильямс. Джонни Ходжес (род. в 1907 г. в Кембридже, шт. Массачусетс) — последователь Сиднея Бекета и Луи Армстронга. Ходжес отлично играет на сопрано-саксофоне, но еще лучше — на альт-саксофоне. Он обладает темпераментной, напористой звучностью. Всегда вдохновенная игра Ходжеса отличается большим свингом, богатой мелодической изобретательностью и

изумительной простотой. Наряду с Бенни Картером, Ходжес оказал сильное влияние на других альт-саксофонистов. Джонни Ходжес ушел от Эллингтона в 1951 году, но в 1955 году вернулся снова.

На долю Кути Уильямса (род. в 1904 г. в Мобиле, шт. Алабама) выпала трудная задача заменить у Дюка Баббера Майли, и он с честью с ней справился, будучи мастером сурдины «уа-уа». В его стиле чувствуется сильное влияние Армстронга. Прекрасный яркий тембр, мощность и экспрессивность звучания трубы Кути Уильямса делают его больше других трубачей похожим на Армстронга. Кути играл у Эллингтона с начала 1929 года до конца 1940 года.

Тромбонист Лоренс Браун был блестящим виртуозом и играл хорошие корусы, однако несколько напыщенная, даже сентиментальная интонация в медленных пьесах помешала ему стать столь же выдающимся джазменом, как Трики Сэм, Джонни Ходжес, Кути Уильямс и Барни Бигард. Эти музыканты Эллингтона были не только замечательными солистами. Они любили, тонко понимали музыку своего руководителя и в импровизациях умели идеально выдерживать его стиль.

Об Эллингтоне мало сказать, что это великий аранжировщик, — он величайший аранжировщик за все время существования джаза. Впрочем, слово «аранжировщик» не совсем здесь подходит, потому что Дюк сочиняет много прекрасных пьес (составляющих львиную долю его репертуара), мелодическая линия которых кажется созданной при аранжировке (типичным примером может служить «The Mooche»), и, слушая музыку Дюка, иногда невозможно отличить, где кончается тема и начинается аранжировка.

Даже тогда, когда Эллингтон аранжирует темы других авторов, он вносит в них столько своего, эллингтоновского, что вся музыка, включая тему, звучит, как его собственная. Поразительные примеры тому — «Rose Room», «Margie», «Moonglow».

Обычно джазовые аранжировщики приспосабливаются к возможностям того оркестра, для которого работают; Эллингтон, наоборот, добивается от оркестра того, что требует идея. Стремление выразить себя с помощью средств всего оркестра вполне естественно для Дюка, ибо он скорее «человек-оркестр», чем руководитель оркестра: его идеи, чувства реализуются в виде сочетания партий различных инструментов, в виде ансамблевых связей. В музыке Эллингтона тема, аранжировка и инструментовка являются результатом хода одной мысли и образуют единое целое. С удивительным искусством, вкусом и безукоризненным музыкальным тактом пользуется Дюк тембровой палитрой, тонко и оригинально сочетая — по сходству или контрасту — звуковые краски. Необычен колорит его оркестровок в стиле «jungle»,^[27] когда трубы и тромбоны применяют growl (ворчание) и сурдины «уа-уа», — «Black and Tan Fantasy», «Echoes of the Jungle», например.

Однако не стоит думать, что Эллингтон является композитором в классическом понимании этого слова; им написано всего несколько концертных произведений («Black,

Brown and Beige», «Perfume Suite» и ряд других), которые представляют собой исключения в его творчестве, хотя в них и ощущается влияние джаза.

Многие оркестровки Эллингтона, поражающие нас своей продуманностью и изысканностью, никогда не были написаны. Все это устные аранжировки. Они создаются в ходе репетиций примерно так. Дюк садится за рояль и излагает музыкантам свой замысел. Он показывает фразы трубы. Благодаря исключительным слуху и памяти, трубачи запоминают «продиктованную» мелодию и гармонизацию. Тогда Дюк играет фразы для тромбонистов, потом для саксофонистов. Когда каждый ознакомился со своей партией музыканты играют вместе. Если Дюк удовлетворен, идут дальше, если нет, он изменяет не понравившееся место в партии того или иного инструмента.

В создании аранжировки участвует не только Дюк но и остальные музыканты. Один из трубачей, например, предлагает что-то переделать или добавить. Если мысль Дюку нравится, она принимается. Таким образом, многие аранжировки этого оркестра являются результатом коллективного творчества, хотя ведущая роль и принадлежит Дюку.

Изменения вносятся и в письменные аранжировки. Тенор-саксофонист Эл Серс рассказывает, как он был поражен, когда в первый раз играл в оркестре Эллингтона. Он читал по нотам свою партию, все шло нормально, как вдруг его музыка перестала согласоваться с тем, что играл оркестр. Серс вынужден был остановиться, и сосед объяснил: «Мы давно не исполняем этот пассаж так, как указано в нотах. У Дюка появились другие соображения, он все изменил, а мы запомнили наизусть и не исправили в нотах». На этом примере видно, что даже в большом оркестре, исполняющем относительно сложную музыку, джаз не утрачивает своей стихийности. Творческий подход к пьесе находит отражение не только в сольной импровизации, но и в исполнении, казалось бы, уже окончательно сложившихся ансамблей. Устную аранжировку практиковали все большие оркестры. Но для Эллингтона такой метод работы стал особенно необходимым из-за сложности оркестровок.

В фортепианной игре Дюка чувствуется его индивидуальность композитора-аранжировщика. Когда он солирует, создается впечатление, будто он играет фортепианное переложение оркестровой партитуры. А когда аккомпанирует, сочиняет прелестные аккордовые ходы и фразы, с большим свингом расставляет акценты, чем прекрасно дополняет импровизацию солистов или ансамблевую игру. Роялем он ведет весь оркестр. Что не менее замечательно и даже несколько таинственно у Дюка Эллингтона, так это насыщенное и вместе с тем нежное и мягкое, тающее звучание уникальной окраски и бархатистости. Поначалу эту особенность объясняли составом исполнителей. Однако позднее, когда большинство музыкантов первого состава было заменено музыкантами, сформировавшимися не у Дюка, к общему изумлению оказалось, что звучание оркестра ничуть не изменилось. Тогда стали считать, что оно — творение самого Дюка, сумевшего добиться от музыкантов, чтобы звучание их инструментов всегда одинаково растворялось в ансамблевой игре, а в соло сохраняло свою индивидуальность. Поистине можно сказать, что это неповторимое звучание оркестра — голос самого Дюка.

Было бы слишком долго подробно останавливаться на всех музыкантах, которые играли в этом оркестре. Назовем лишь некоторых. Трубач Рекс Стюарт (род. в 1907 г. в Филадельфии, [ум. 7 сентября 1967 г. в Лос-Анджелесе]), прежде входивший в состав оркестра Хендерсона, почти непрерывно играл у Эллингтона с 1934 до конца 1945 года. Он обладает удивительной беглостью; иногда он нажимает клапаны лишь наполовину и получает «задышающиеся» звуки, достигая большого свинга. Рей Нэнс (род. в 1913 г. в Чикаго) пришел к Дюку в конце 1940 года вместо Кути. Этот превосходный трубач испытал сильное воздействие манеры Армстронга и отлично владеет сурдиной «уа-уа». Кроме того, Рей Нэнс — приятный певец и один из немногих хороших джазовых скрипачей. Он играл у Дюка много лет с небольшими перерывами. Гарольд Бейкер (род. в 1914 г. в Сент-Луисе, шт. Миссури, [ум. 8 ноября 1966 г. в Нью-Йорке]) играл у Эллингтона с 1942 по 1951 год и в 1957 году снова вернулся в оркестр. Его мелодичной игре свойственна редкая нежность. Трубач Кэт Андерсон (род. в 1916 г. в Южной Каролине) играл у Дюка с 1944 по 1947 год и вернулся в оркестр в 1951 году. Это удивительный мастер крайнего верхнего регистра (он умеет играть на головокружительной высоте с большой мощностью) и сурдины «уа-уа»; разносторонний и прекрасно свингующий музыкант. Тэфт Джордан (род. в 1915 г. в Виргинии) сначала играл у Чика Уэбба, а с 1943 по 1947 год — у Эллингтона. Его игра отличается непосредственностью и проникновенностью. Из самых талантливых трубачей, игравших в то или иное время у Эллингтона, назовем Нелсона Уильямса, Вилли Кука и ослепительного виртуоза Кларка Терри (род. в 1920 г. в Сент-Луисе, шт. Миссури).

После Трики Сэма (ум. в 1946 г.) у Эллингтона было два хороших тромбониста — сначала Тайри Гленн, потом Квентин Джексон. В 1951 году вместо Лоренса Брауна стал играть Бритт Вудмен.

Кларнетиста Барни Бигарда заменил Джимми Хемильтон, прекрасный виртуоз, но менее талантливый джазмен.

На тенор-саксофоне с 1944 по 1950 год у Дюка играл замечательный свингмен Эл Серс, потом его заменил Пол Гонзалвес, о котором мы будем говорить в последней главе. На альт-саксофоне с 1945 года играет Расселл Прокоп, блестящий солист и проникновенный музыкант.

Особо следует отметить выдающихся контрабасистов Эллингтона: это Билли Тейлор, Хейз Элвис, а с 1939 года — юное чудо Джимми Блэнтон (род. в 1921 г. в Сент-Луисе, шт. Миссури), обладатель великолепного звука, ошеломляющей техники и феноменального свинга. Джимми Блэнтон извлекал из контрабаса почти столько же оттенков, сколько другие из трубы или тромбона! Дюк так любил его, что сделал с ним несколько записей дуэта контрабаса и фортепиано. К сожалению, Джимми Блэнтон умер от туберкулеза в возрасте 21 года. Блэнтон преобразил джазовый стиль игры на контрабасе. Начиная с 1941 года ему стала подражать вся молодежь: Чарли Мингус, Джон Леви, Джордж Дювивье, Ллойд Троттмен, Рей Браун, Эл Мак-Киббон, Керли Рассел, Арвелл Шоу, Уэнделл Маршалл. Лучшим из последователей Блэнтон был Оскар Петтифорд (род. в 1922 г. в

Оклахоме, [ум. 8 сентября 1960 г. в Копенгагене]), который играл у Эллингтона с конца 1945 по 1948 год. За первоклассные соло и свинг его можно было назвать «вторым Джимми Блэнтоном». Кроме того, Петтифорд был единственным джазменом, который замечательно играл на виолончели, до него в джазе не употреблявшейся.

Следует еще отметить, что с 1931 по 1943 год с Дюком выступала прекрасная певица Айви Андерсон, а с 1939 года появился серьезный помощник по части аранжировок Билли Стрейхорн (род. в 1915 г. в Огайо, [ум. 31 мая 1967 г. в Нью-Йорке]), который иногда заменял Дюка у рояля. В аранжировках Стрейхорна временами ощущается влияние современной европейской музыки, поэтому их нельзя считать полностью джазовыми, однако есть и такие, что почти не уступают аранжировкам самого Дюка (например, знаменитый «Take the „A“ Train»).

Начиная с 1930 года, влияние оркестра Дюка Эллингтона было очень велико и распространялось почти на все большие оркестры, в частности на оркестр Джимми Лансфорда, Эрла Хайнса и на Blue Rhythm Band. Вот уже 30 лет оркестр Эллингтона занимает среди больших оркестров такое место, как Армстронг среди солистов.

Глава VIII 1930–1936 годы

Кризис 1929 года. — Радио и звуковое кино. — «Это устарело». — Гениальный слепой. — Тедди Уилсон. — Коулмен Хокинс «открывает» тенор-саксофон. — Чу Берри. — Бен Уэбстер. — Бенни Картер. — Чик Уэбб. — «Литтл Джэзз». — Билл Коулмен. — Сидней Кэтлетт и Кози Коул

В конце 1929 года в США разразился небывалый экономический кризис, в стране свирепствовала безработица. Не пощадила она и джазовых музыкантов. Закрылись опустевшие кабачки. Пластинок выпускали мало, и расходились они плохо; от джазменов требовали включать в свои пьесы слащавые корусы певцов, напоминающих наших «певцов очарования», чтобы обеспечить сбыт пластинок и среди белой публики. Многие джазмены, лишившись места или не желая играть в чуждой манере, пошли работать шоферами такси, служащими метро и банков, даже чистильщиками сапог. Играть джазовую музыку они могли лишь на уик-эндах и случайных вечеринках.

В этот период в быт американцев широко вошло радио и звуковое кино, и это серьезно отразилось на судьбе джаза. До сих пор негры, из-за сегрегации жившие замкнутым сообществом, знали только свою музыку. Но с появлением радио и звуковых фильмов их буквально захлестнул поток чужой музыки, ибо негритянской музыке в радиопередачах, разумеется, не было места. Радио поставляло только «коммерческий» джаз, для выступлений приглашали исключительно белые оркестры; программы были забиты сентиментальными модными песенками, то есть дешевой, вроде столь распространенной у нас во Франции музыки варьете. Музыка голливудских фильмов была того же сорта — целые армии скрипок, слащавые голоса, выводящие романсики при лупе. В результате, во-первых, портился вкус молодых негритянских музыкантов, а во-вторых, некоторые

джазмены, поняв из радиопрограмм, что нравится белой публике, в стремлении побольше заработать изменили себе.

В США существует нелепо искаженное представление о всеобщем прогрессе. Здесь больше, чем где-либо, боятся прослыть отсталыми, стремятся быть up to date (идти в ногу со временем) и почти автоматически восторгаются явлениями сегодняшнего дня в ущерб тому, что имело место вчера. «Это старомодно!» — восклицает большинство американцев, когда слышит о явлениях более чем... двухлетней давности! Слово «старомодно» подходит к шляпам, костюмам и галстукам. Но можно ли применять его к музыке? И тем не менее применили. В США быстро сочли out of date (старомодным) стиль Кинга Оливера, Джелли Ролла Мортон и весь нью-орлеанский джаз. Словно прекрасная музыка способна устареть! Если произведение было по-настоящему вдохновенным в момент его создания, оно останется таким и десять, и двадцать, и сто лет спустя. Так ведь можно дойти до утверждения, что музыка Баха и Моцарта тоже устарела, а это уже смешно. Радио способствовало тому, что подобные нелепости нашли почву и среди негритянской молодежи, которая стала считать нью-орлеанский стиль старомодным.

Таким образом, в результате экономического кризиса, широкого распространения «коммерческой» музыки, а также из-за боязни старомодного в 1931 году нью-орлеанский стиль исчезает, нью-орлеанские оркестры перестают существовать (хотя некоторые крупные музыканты, в частности Луи Армстронг, по-прежнему пользуются большим успехом). В 1932 году последний из таких оркестров, великолепный Ladd and Bechet's New Orleans Feetwarmers, руководимый трубачом Томми Ледниером и знаменитым нью-орлеанским кларнетистом и сопрано-саксофонистом Сиднеем Бекетом, несколько месяцев играл в «Савойе» и сделал ряд записей, но вскоре вынужден был прекратить существование.

Объявленную старомодной коллективную импровизацию, представляющую собой один из основных элементов нью-орлеанского стиля, теперь заменили ансамблевыми аранжировками; в соло, однако, импровизация сохранялась.

И все же, вопреки неблагоприятным обстоятельствам, музыка джазменов нового поколения осталась верна традиции: многие сформировались в школе пионеров Нью-Орлеана, а некоторые по творческому размаху не уступали предшественникам.

Самым поразительным музыкантом начала 30-х годов был, безусловно, пианист Арт Татум (род. в декабре 1909 г. в Толедо, шт. Огайо, ум. 5 ноября 1956 г.). Будучи почти слепым, он никогда не знал нот. Обладая феноменальным слухом и памятью, Арт без труда мог с первого же раза воспроизвести услышанное сложное произведение. Восхищаясь его совершенной техникой, многие пианисты говорили, что если бы Татум посвятил себя классической музыке, ему не было бы равных. Арт Татум — подлинный творец. Он импровизировал ослепительные вариации, часто невероятной трудности, тонко и оригинально гармонировал свои пьесы. Первое его выступление в Нью-Йорке произвело

на музыкантов ошеломляющее впечатление. Какая техника и фантазия в одном лице! С точки зрения туше, атаки, свинга Арт не уступал величайшим пианистам. Татум вдохновлялся манерой Фэтса Уоллера и в какой-то мере Эрла Хайнса, однако его игра богата и собственными идеями. В свою очередь, он оказал сильное влияние не только на пианистов, но и на других инструменталистов. Арт Татум оставил много пластинок — в основном, это фортепианные соло, но есть и трио. О его фортепианных соло можно смело сказать: сколько пластинок — столько шедевров.

Другим замечательным пианистом начала 30-х годов является Тедди Уилсон (род. в 1912 г. в Техасе). Сначала он играл в Чикаго, в частности с Джимми Нуном, а с 1933 года — в Нью-Йорке. На Тедди Уилсона оказали влияние Эрл Хайнс и Арт Татум. Виртуоз и разносторонний музыкант с богатой фантазией, он все же не достиг мощи и эмоционального накала Эрла Хайнса, Фэтса Уоллера, Вилли Смита, Арта Татума. Его «жемчужное» туше говорит о том, что он частично перенял классическую технику, поэтому его влияние нельзя считать целиком положительным — последователям Тедди Уилсона недоставало динамизма.

В 1930–1935 годах благодаря Коулмену Хокинсу в джазовом оркестре начинает широко применяться тенор-саксофон. Коулмен Хокинс (род. 21 ноября 1904 г. в Сент-Джозефе, шт. Миссури, [ум. 19 мая 1969 г. в Нью-Йорке]) в 15 лет приехал в Нью-Йорк с певицей блюзов Мэми Смит. С 1922 по 1934 год он играл в оркестре Флетчера Хендерсона, в 1934–1939 годах жил в Европе. У Хендерсона Хокинс создал и усовершенствовал свой стиль, восприняв многое у Луи Армстронга, в частности построение вариаций в пьесах медленного и среднего темпа. Кроме того, ему удалось получить на тенор-саксофоне характерное для трубы Армстронга объемное звучание. По красоте, теплоте и мягкости звука Хокинс превосходит всех тенор-саксофонистов. Не менее замечательны его свинг и мелодическая изобретательность, а острое вибрато, пылкая интонация еще рельефнее подчеркивают темпераментность и мощь его исполнения. В конце 1929 — начале 1930 годов многие музыканты приходили слушать Хендерсона исключительно из-за Хокинса. Вскоре Гарлем признал его самым великим, наряду с Армстронгом, солистом джаза. Хокинс стал для тенор-саксофонистов таким же образцом, как Луи Армстронг для трубачей, Джимми Херрисон — для тромбонистов, Джимми Нун — для кларнетистов, Эрл Хайнс — для пианистов.

Первым выдающимся последователем Хокинса был Леон Берри, известный под шуточной кличкой «Чу».[28] Чу Берри (род. в 1910 г. в Западной Виргинии) приобрел известность в 1932 году, когда играл с Бенни Картером. У него была столь же острая атака и объемная (хотя и менее бархатистая) звучность, что и у Хокинса. В импровизациях он проявил свой большой мелодический дар. Чу, пожалуй, единственный тенор-саксофонист, о котором можно сказать, что в свинге он не уступает Хокинсу. К сожалению, Чу в возрасте 31 года погиб в автомобильной катастрофе. Последних 4 года он играл в оркестре Кэба Келлоуэя, и его слава росла.

Большое влияние Хокинса испытал и Бен Уэбстер (род. 27 марта 1909 г. в Канзас-Сити). Он стал зрелым мастером еще в родном городе, в оркестре Бенни Моутена, но успех пришел к нему лишь в 1934 году в Нью-Йорке, у Хендерсона. Менее мощная, чем у Чу, его звучность была, однако, насыщенной, округлой и такой красивой, что музыканты прозвали его Mister Tone (Мистер Звучность). По интонации, вибрато, горячности исполнения Бен Уэбстер похож на Хокинса, а изяществом, нежностью мелодической линии иногда напоминает выдающегося альт-саксофониста Бенни Картера.

В период выступлений с оркестром Хендерсона великолепным джазменом зарекомендовал себя Бенни Картер. Картер (род. в 1907 г. в Нью-Йорке) — музыкант-универсал: он блестяще владеет альт-саксофоном, кларнетом и трубой, а как аранжировщик уступает, пожалуй, лишь Эллингтону. Картер обладает качествами руководителя, как никто другой; немногие так умело подготавливают и направляют исполнение пьес. Когда его альт ведет группу саксофонов, он вливает в нее такую жизненную силу, заставляет ее звучать так, что кажется, будто слышишь лучшую группу саксофонов мира. Бенни играл у Хендерсона, Чика Уэбба и в Mc Kinney's Cotton Pickers, а в 1932 году создал собственный коллектив, вошедший в число лучших больших оркестров 1932–1933 годов. Однажды Флетчера Хендерсона пригласили одновременно в два города; в один он решил послать свой оркестр, а в другой отправился сам руководить ансамблем Бенни Картера. В тот вечер многие говорили Флетчеру: «Вы никогда не приезжали к нам с таким хорошим оркестром!» По-видимому, оркестр был действительно великолепен. Но получить ангажементы без громкого имени стало невозможно, и в 1934 году Картер, распустив коллектив, перешел к Билли Брайенту. С 1939 года дела его поправились, и все же, если у музыкантов Картер всегда пользовался большим уважением, то у широкой публики он так и не завоевал того успеха, какого заслуживал.

Немалую популярность приобрели в эти годы оркестр Элмера Сноудена, оркестр Дона Редмена (организованный им в 1931 году после ухода из Mc Kinney's Cotton Pickers), Blue Rhythm Band, который вскоре стал оркестром Лаки Миллиндера, и оркестр Чика Уэбба.

Чик Уэбб родился в бедной семье 10 февраля 1909 года в Балтиморе (шт. Мэриленд). У него было трудное детство: с 9 лет Чик продавал газеты, чтобы помочь родителям свести концы с концами. Страстно любя музыку, он научился играть на ударных и в надежде пробиться поехал в Нью-Йорк. Хилый нескладный карлик, Уэбб играл, однако, с сокрушительной атакой и мощностью, с таким свингом, что превосходил всех остальных ударников. К 20 годам он уже руководил небольшим ансамблем, который вскоре перерос в большой оркестр и был приглашен в «Савойю». Уэбб неизменно выходил победителем в музыкальных турнирах. Иногда его оркестр в целом уступал сопернику, если им был, например, Дюк Эллингтон или Флетчер Хендерсон, однако, благодаря свингу Чика, равновесие восстанавливалось, и даже одерживал верх Уэбб.

В 1930–1934 годах в оркестр Уэбба входило много отличных музыкантов: трубач и певец Тэфт Джордан, подражавший Армстронгу, талантливый трубач Бобби Старк, сильный тромбонист, последователь Джимми Херрисона, Сэнди Уильямс, гитарист Джон Трухарт,

контрабасист Джон Керби. Большой вклад в формирование стиля оркестра внес превосходный саксофонист и аранжировщик Эдгар Сэмпсон. Сочиненные им и впервые исполненные Уэббом «Stompin' at the Savoy» и «Don't be that way» вошли в репертуар всех оркестров. С 1935 года с Уэббом стала выступать одна из величайших джазовых певиц Элла Фицджеральд (род. в 1918 г. в шт. Виргиния); ее корусы, полные свинга и жизнерадостности, способствовали успеху оркестра у широкой публики.

В 1934 году в Нью-Йорк приезжает и обращает на себя внимание оркестр Джимми Лансфорда, выступающий в Коттн-Клубе. О нем мы поговорим дальше, так как его расцвет относится к следующему периоду.

Следует упомянуть о знаменитых трубачах 1930–1935 годов. Трубач Рой Элдридж, по прозвищу «Литтл Джэзз»[29] (род. в 1911 г. в Питсбурге, шт. Пенсильвания) приехал в Нью-Йорк в 1931 году и обратил на себя внимание блестящей техникой и оригинальностью игры. На формирование Элдриджа большое влияние оказал Армстронг; кроме того, его манере свойственна беглость в духе Рекса Стюарта. Построение фраз Рой заимствовал у двух выдающихся саксофонистов Бенни Картера и Коулмена Хокинса. Виртуозные пассажи на саксофоне играть легче, чем на трубе, и Элдридж попробовал придать трубе подвижность саксофона или кларнета. Ему удалось добиться больших результатов, но играл он неровно — иногда увлечение технической стороной дела брало у него верх над вдохновением, в другой раз он играл со свингом, на который способны не многие трубачи. Рой Элдридж — талантливый инструменталист, умеющий импровизировать прекрасные корусы, но склонен играть беспорядочно и пренебрегать творческим моментом ради мишурных внешних эффектов. С 1934–1935 годов он оказывал на молодых трубачей двойное влияние: вредное — на тех, кто увлекался его эксцентричностью, хорошее — на тех, кто подражал чисто джазовому элементу в его игре.

Билл Коулмен (род. в 1904 г. в Пэрисе, шт. Кентукки) сумел создать на основе стиля Армстронга собственную манеру выражения, более тонкую и уравновешенную, чем у Роя Элдриджа. Сидней Депэрис (род. в 1905 г. в Крофордсвилле, шт. Индиана, [ум. 13 сентября 1967 г. в Нью-Йорке]) прославился в Гарлеме уже в конце 20-х годов в оркестре Чарли Джонсона. Он тоже был последователем Армстронга, но не так своеобразен, как Билл Коулмен. Музыканты рассказывают, что в 1930 году в гарлемских джэм-сэленз Сиднея Депэриса не мог затмить ни один трубач, кроме Армстронга. Хорошими трубачами были Эдди Аллен, который хотя и родился в Теннесси (1897), но играл в нью-орлеанском стиле, Фрэнк Ньюмен и особенно Джо Томас. Он с большой простотой и пылкостью играл в манере Армстронга.

В этот период начинают выступать два величайших в истории джаза ударника. Сидней Кэтлетт (род. в Эвансвилле, шт. Индиана, ум. в марте 1951 г. в Чикаго), дебютировав в Чикаго, в 1930 году приехал в Нью-Йорк и играл в одном из лучших оркестров того времени — у Элмера Сноудена, потом у Бенни Картера. В Чикаго Кэтлетт слушал и изучал выдающихся drummers[30] Луизианы (Бейби Доддса, Затти, Табби Холла) и, по

словам Армстронга, лучше всех овладел ритмической пульсацией ударников Нью-Орлеана. В Нью-Йорке он заимствовал некоторые элементы стиля Чика Уэбба. Потом, ассимилировав эти влияния и сделав их частью своей собственной самобытной натуры, Сидней Кэтлетт, в свою очередь, стал образцом для последующих поколений. Расцвет его таланта приходится на те годы, когда он играл с Армстронгом (с конца 1938 по 1943 год и с 1947 по 1949 год) и руководил небольшими ансамблями (1944–1947).

Кози Коул (род. в 1909 г. в Ист-Ориндже, шт. Нью-Джерси), в отличие от Сиднея Кэтлетта, в юности не слышал ударников Нью-Орлеана, и стимулом для него была манера Чика Уэбба. Коул играл у Бенни Картера (1933–1934), Стаффа Смита (1936–1939), Кэба Келлоуэя (1939–1942), Луи Армстронга (1949–1953), в 1949 году основал в Нью-Йорке школу ударников. Будучи одним из крупнейших виртуозов, Кози Коул играет с непрерывно нарастающим на протяжении всего исполнения свингом. Немногие ударники умеют так «подстегивать», стимулировать музыкантов, как Кози Коул.

Можно было бы назвать еще многих хороших джазменов этого периода; мы рассказали лишь о тех, кто внес наиболее существенный вклад в развитие джазовой музыки.

Глава IX «Период свинг» (1)

Власть слова. — Препятствия, чинимые неграм. — Каунт Бейзи. — Риффы. — Гершель Эванс и Лестер Янг. — Бак Клейтон и Гарри Эдисон. — Дики Уэллс. — Джо Джонс

С 1936 года положение джазовых музыкантов изменилось к лучшему. До сих пор вызвать интерес белой публики к подлинному джазу почти не удавалось. Помог случай. В 1935 году агент, рекламировавший белый оркестр, только что созданный кларнетистом Бенни Гудменом, назвал Гудмена «королем свинга». Ансамбль этот (состоявший из 15 человек) подражал негритянским большим оркестрам, в частности, Хендерсону, но широкая публика их не знала и вообразила, что «свинг» означает новую форму джаза, музыку больших оркестров.[31] Успех Гудмена привел к появлению огромного числа больших оркестров, мода на которые сохранялась с 1935 по 1945 год. Этот период получил название «период свинг».

Власть слова! Достаточно было наклеить на ту же музыку новую этикетку, как все сразу же изменилось: люди стали покупать пластинки подлинного джаза, слушали оркестры, читали джазовые обозрения. Джазмены снова были обеспечены регулярной работой, оркестры преуспевали.

Однако белые оркестры всегда оказывались в более выгодных условиях: получали лучше оплачиваемые ангажементы, участвовали в программах широкого радиовещания from coast to coast,[32] тогда как выступления негритянских музыкантов транслировались только местными станциями. Нужно жить в США, чтобы представлять все те препоны, жертвами которых становятся негры. Я убеждался в этом неоднократно. Так в 1938 году, в Нью-Йорке при подготовке интервью на радио меня спросили, какие оркестры я считаю в настоящее время лучшими. Я стал перечислять: «Дюка Эллингтона, Джимми Лансфорда,

Каунта Бейзи...» — «Нет-нет, так нельзя! Вы называете только негритянские оркестры! Услышав такое, наши слушатели с Юга придут в ярость и завалят нас письмами протеста». Так как я не захотел изменить свой ответ, решили не затрагивать этот вопрос.

Негры поминутно сталкиваются с настоящей обструкцией, одолеть которую не в состоянии, потому что все командные посты, а также деньги, находятся в руках белых. Негры возмущены такой несправедливостью, особенно когда дело касается джаза. Они отлично знают, что это их музыка, что белые лишь подражают им, но, исполняя ту же музыку гораздо хуже, денег и славы приобретают вдесятеро больше.

Ансамбль Гудмена был неплохим, но своим успехом он в значительной степени обязан высокому качеству своих аранжировок, авторами которых являются негритянские аранжировщики Флетчер Хендерсон, Джимми Манди и Фред Норман! Эти аранжировки с гораздо большим свингом и темпераментом исполнял оркестр Хендерсона; оркестру Гудмена не удалось избавиться от скованности. Бенни Гудмен организовал еще трио с участием Тедди Уилсона (фортепиано) и Джина Крупы (ударные). После присоединения Лионеля Хемптона (вибрафон) оно превратилось в квартет, который содействовал популярности Гудмена, между тем двое из музыкантов, Лионель Хемптон и Тедди Уилсон, были неграми.

Другими известными белыми коллективами «периода свинг» были: оркестр талантливого тромбониста Томми Дорси, кларнетиста Арти Шоу (обладающего, как и Гудмен, блестящей техникой, но почти лишенного творческой жилки), Банни Беригана (последователя Армстронга и одного из лучших белых трубачей) и, позднее, оркестр Вуди Германа, который в 1944–1945 годах, до того как отойти к прогрессистскому псевдоджазу, превзошел все остальные.

В этот период появилось очень много негритянских больших оркестров. Лучший из них — оркестр Каунта Бейзи. В начале своей карьеры Бейзи (род. 21 августа 1906 г. в Ред-Бэнке, шт. Нью-Джерси) был пианистом в кабачках Гарлема. В 1926 году он приехал в Канзас-Сити и стал играть в лучшем местном оркестре — у Бенни Моутена. В 1935 году, после смерти Моутена, Каунт Бейзи создал собственный ансамбль, о котором Хендерсон, услышав его по радио, сказал, что охотно поменял бы на него свой. А ведь его оркестр еще принадлежал тогда к числу лучших. В конце 1936 года коллектив Бейзи приехал в Нью-Йорк и сразу же завоевал Гарлем. В течение двух последующих лет (период своего расцвета) он превосходил почти все остальные ансамбли. Исполняемые им аранжировки отличались строгостью стиля и основывались на широком употреблении риффов.

Рифф — короткая, простая, легко запоминающаяся фраза, предназначенная для повторения на протяжении какого-то отрезка музыки, например, на протяжении коруса. Обычно рифф состоит из двух тактов, иногда из четырех. Для негритянского музыкального темперамента характерно длительное повторение фразы, что можно заметить и в африканской музыке. Здесь мы вновь убеждаемся, насколько велика роль манеры исполнения в джазе. Негры долго повторяют полюбившуюся фразу, играя ее с

нарастающим свингом. Человеку, не чувствующему этого свинга, повторение риффа покажется очень однообразным. Знаток, наоборот, охвачен единственным желанием — чтобы музыканты исполняли рифф как можно дольше. Иногда негритянские слушатели просят: «Don't quit now!» («Не останавливайся! Продолжай!»), или в шутку кричат: «Play it until 1990» («Играй его до 1990 года»), ибо негритянская публика (этим она сильно отличается от белой) любит подзадоривать играющих музыкантов восторженными возгласами, поощрительными словечками.

Следует отметить, что рифф — ровесник самого джаза. Он уже встречается у певцов блюза, которые строили свои песни, как правило, на одной фразе, исполняемой с небольшими вариантами. И в религиозной музыке хор верующих, выражая проповеднику свое согласие или одобрение, часто отвечает ему повторением одной и той же фразы. Рифф встречается у пианистов стиля «буги-вуги» и у пианистов стиля «регтайм». Изредка он употребляется в джазе Нью-Орлеана. Первые выдающиеся большие оркестры — Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона, Mc Kinney's Cotton Pickers — во многих аранжировках тоже использовали рифф.

В «период свинг» новым стало особенно частое употребление риффов, почти в каждой пьесе. У Бейзи риффы исполнялись не только при ансамблевой игре, но и во время аккомпанемента импровизирующему солисту. Кроме того, оркестр Бейзи нередко исполнял одновременно или поочередно два риффа: один играла медная группа (трубы и тромбоны), а саксофоны, как бы перекликаясь с ней, вели второй. Могло быть и три риффа: один — у труб, второй — у тромбонов, третий — у саксофонов. В аранжировке риффы не фиксировались. Музыканты Бейзи подготавливали их на репетициях, а иногда и просто импровизировали: когда солировали, например, трубачи, саксофон откликался риффом, три других саксофона тут же подхватывали его и гармонизовали.

Первоклассные письменные аранжировки у Бейзи, позволявшие оркестру давать максимум свинга, создавались в 1937–1947 годах тромбонистом Эдди Даремом, трубачом Баком Клейтоном и двумя аранжировщиками — Бастером Хардингом и Джимми Манди, причем последний принадлежит к лучшим мастерам в этой области. Свинг оркестра был феноменален. Ритмическая группа состояла из самого Бейзи (фортепиано), Фредди Грина (гитара), Уолтера Пейджа (контрабас) и Джо Джонса (ударные). Гибкость, динамизм, идеальная слитность, когда четыре музыканта играют как один, снискали ей славу одной из лучших во всей истории джаза.

Не менее блестящая мелодическая группа состояла из десяти человек (три трубы, три тромбона, четыре саксофона) и включала ряд выдающихся солистов — Гершеля Эванса и Лестера Янга (тенор-саксофон), Бака Клейтона и Гарри Эдисона (труба), Дики Уэллса (тромбон).

Стили этих тенор-саксофонистов очень отличались друг от друга. Лаконичной манере Гершеля Эванса (род. в 1909 г. в Техасе) была свойственна большая непосредственность и простота; игра его проникнута пылом и неистовством Хокинса, оказавшего влияние на

Эванса. Лестер Янг (род. в 1909 г. в Вудвилле, шт. Миссисипи, ум. в 1959 г.), напротив, обладал небольшим, сухим звуком. Для его вычурного музыкального языка характерны длинные, сложные фразы, богатые яркими идеями. Мнения музыкантов и знатоков разделились. Одни предпочитали полные неожиданных находок импровизации Янга, других привлекал лиризм и пылкость Эванса. Оба музыканта имели огромное число последователей.

Гершель Эванс преждевременно скончался в феврале 1939 года. У Бейзи его заменил Бадди Тейт (тоже техасец). Будучи лишь пятью годами младше Эванса, Тейт принадлежал к его горячим почитателям. Он тоже был подлинным «свингменом», то есть стремился играть с максимальным свингом и, презирая внешние эффекты, никогда не превращал беглость и мелодическую сложность в самоцель. Виртуоза можно оценить и не разбираясь в джазе, но при этом нельзя по-настоящему наслаждаться игрой таких мастеров, как Гершель Эванс или Бадди Тейт.

Не менее замечательными солистами были и трубачи у Бейзи. Бак Клейтон (род. в 1911 г. в Канзасе) два года играл в Шанхае, а в 1936 году вошел в состав оркестра Бейзи. На формирование стиля этого музыканта большое влияние оказало творчество Армстронга. Всегда вдохновенной игре Клейтона яркое своеобразие придавала изысканность фразировки и воздушная легкость парящей мелодической линии. Со временем Бак Клейтон стал одним из наиболее выдающихся трубачей джаза. Гарри Эдисон, по прозвищу «Свитс» (род. в 1915 г. в Огайо), вдохновлялся скорее манерой Роя Элдриджа, чем Армстронга. Предельно упростив эту манеру, он отказался от чрезмерной перегруженности фактуры и нарочитой эксцентричности Элдриджа. Эмоциональный трубач, любящий строгие и лаконичные фразы, Гарри Эдисон известен как один из самых замечательных свингменов-трубачей. Тромбонист Дики Уэллс (род. в 1907 г. в Кентервилле, шт. Теннесси) пользовался в джазе популярностью задолго до того, как пришел к Бейзи. После Джимми Херрисона это первый тромбонист, который начал подражать изящной фразировке трубы.

Говоря о блестящих солистах Бейзи, нельзя обойти и его самого. Каунт Бейзи принадлежит к числу самобытнейших пианистов джаза; кроме того, он был лучшим после Уоллера органистом. Бейзи испытал влияние Фэтса Уоллера. Своеобразие манеры Каунта заключается в том, что для построения корусов он пользуется предельно скудными средствами и во время пауз, разделяющих его лаконичные фразы, дает слушателю «пощупать пульс» своей чудесной ритмической группы. Этого пианиста всегда легко узнать по изумительному туше. Игра Бейзи — образец тонкости, изящества и свинга. Гитарист Фредди Грин не солирует, но аккомпанирует он бесподобно. Контрабасист Уолтер Пейдж (1900–1957) играет с необычайным динамизмом. Джо Джонс (род. в 1911 г. в Чикаго), наряду с Чиком Уэббом, Сиднеем Кэтлеттом, Кози Коулом и Лионелем Хемптоном, является самым выдающимся ударником периода, пришедшего на смену нью-орлеанскому. За исключением Уэбба, никто лучше Джонса не владел тарелкой hi-hat — «чарльстонкой» (сдвоенная тарелка, приводимая в действие педалью: на сильных долях ударник заставляет ее звенеть, а на слабых — извлекает звук палочкой). Мастерство Джо

Джонса позволяло ему достигать большого музыкального дыхания, рождающего интенсивный свинг.

Глава X «Период свинг» (2)

Джимми Лансфорд. — Сай Оливер. — Трамми Янг. — «Архангел Гавриил XX века». — Оркестр Эрла Хайнса — Стафф Смит и Джона Джонс. — Липс Пейдж. — Джон Керби и Чарли Шейверс. — Fats Waller and his Rhythm. — Трио Кинга Коула

С 1938 года образцом для многих больших оркестров служил оркестр Каунта Бейзи. Однако немалым успехом пользовался и оркестр Джимми Лансфорда, который был старше ансамбля Бейзи и приехал в Нью-Йорк двумя годами раньше (в 1934 г.). Стили этих двух коллективов во многих отношениях представляли собой полную противоположность: у Лансфорда ритмическая группа сильно подчеркивала слабые доли, у Бейзи все четыре доли акцентировались почти одинаково; у Лансфорда музыканты солировали гораздо меньше, а аранжировки, как правило письменные, отличались утонченностью и сложностью — качествами, для достижения которых от коллектива требуется кропотливая работа на репетициях и безукоризненная ансамблевая дисциплина, что составляло одну из сильных сторон оркестра. Эти аранжировки, создававшиеся в основном Саем Оливером (род. в 1910 г. в Огайо), по красочности и оригинальности не уступали эллингтоновским. Им свойственны изумительные динамические контрасты, например, сочетание громких пассажей с пассажами в «полутонах». Однако в этой утонченности не было ничего искусственного. Музыка всегда сохраняла присущий джазу стихийный характер — оркестровки задуманы так, чтобы оркестр мог максимально свинговать.

Джимми Лансфорд (1902–1947) умел играть на нескольких инструментах, но ограничивался тем, что руководил оркестром. У него, как и у Бейзи, также имелись первоклассные музыканты, но в меньшем количестве. В период расцвета оркестра (1935–1939 гг., хотя ансамбль оставался среди лучших до 1942 г.) в группу трубачей входили Эдди Томпкинс, у которого был проникнутый глубоким чувством звук и богатое воображение, Пол Уэбстер, мастер крайнего верхнего регистра, и Сай Оливер, подлинный свингмен. Он играл в строгом стиле, прекрасно владел сурдиной «уа-уа» в манере Баббера Майли — Кути Уильямса и хорошо пел. Кроме того, Сай Оливер — крупнейший после Эллингтона и Картера аранжировщик, и своеобразием своего стиля оркестр Лансфорда обязан именно ему.

В группе тромбонов выдающийся солист появился в конце 1937 года, с приходом Трамми Янга (род. в 1912 г. в окрестностях Саванны, шт. Джорджия). Приехав в Чикаго, он с 1933 по 1937 год играл в большом оркестре Эрла Хайнса. Янга вдохновляла манера Джимми Херрисона и Луи Армстронга. Этот тромбонист обладал феноменальной атакой, прекрасным — то могучим, то нежным — звуком и создавал очень оригинальные корусы. С 1938 года влияние Трамми Янга распространяется на большинство тромбонистов.

В группе саксофонов Лансфорда имелось два замечательных солиста: альт-саксофонист и кларнетист Вилли Смит и тенор-саксофонист Джо Томас. Вилли Смит (род. в 1908 г. в Чарльстоне, шт. Южная Каролина) был блестящим виртуозом, изобретал сверкающие фразы и достигал такой объемной звучности, что нередко солировал без микрофона. Для лаконичного стиля Джо Томаса (род. в 1909 г. в Пенсильвании) характерен теплый и задушевный звук, напоминающий человеческий голос. В 1938 году в оркестре появился второй хороший альт-саксофонист Тед Бакнер (не путать с трубачом).

Талантливыми музыкантами ритмической группы были пианист Эдди Уилкоккс, гитарист Эл Норрис, контрабасист Мозес Аллен и ударник Джеймс Крофорд (род. в 1910 г. в Мемфисе, шт. Теннесси). Он сформировался под влиянием ударников Нью-Орлеана и Чика Уэбба и играл с большой простотой и четкостью.

Значительное влияние Джимми Лансфорд оказал на ансамбль Эрскина Хокинса. Виртуозный трубач — его прозвали «архангелом Гавриилом XX века», — Эрскин Хокинс создал свой оркестр в родном Бирмингеме, в Алабаме. Приехав в 1935 году в Нью-Йорк, этот коллектив сразу же получил признание, но по-настоящему превосходным стал лишь с 1938 года и сохранял этот уровень на протяжении 15 лет.

У Эрскина Хокинса имелись превосходные солисты: Джулиан Дэш (тенор-саксофон), Дад Бэскоум (труба), Билл Джонсон (альт-саксофон), позднее вместо него играл другой отличный альт — Бобби Смит, Хейвуд Генри (баритон-саксофон и кларнет), Эйвери Пэриш (фортепиано). Пэриш был большим мастером блюза; его пластинка с фортепианным блюзом «After Hours», исполненным вместе с Эрскином Хокинсом в 1940 году, пользовалась среди негров огромной популярностью.

Некоторые музыканты Эрскина Хокинса писали аранжировки с великолепной фактурой, именно они придали оркестру «лансфордовский» характер. Лучшим из этих аранжировщиков был трубач Сэмми Лоу. Его роль в оркестре Эрскина Хокинса аналогична роли Сая Оливера в ансамбле Лансфорда.

Хорошим, хотя и значительно уступающим предыдущим, был ансамбль Энди Керка. В нем играли два замечательных солиста — тенор-саксофонист Дик Уилсон и пианистка Мэри Лу Уильямс, автор многих аранжировок.

Единственный большой оркестр в Чикаго, который мог соперничать с нью-йоркскими, был у Эрла Хайнса. Знаменитый пианист организовал его в 1929 году, после того, как перестал играть с Армстронгом. Коллектив Хайнса обычно выступал в «Широкой Террасе», иногда совершал короткие турне. Свой высокий класс он приобретает с 1935 года, когда его музыкальным руководителем становится Бадд Джонсон (род. в 1910 г. в Далласе, шт. Техас), динамичный тенор— и блестящий альт-саксофонист. Кроме того, Джонсон умел писать оркестровки, создающие большие возможности для свинга. Это качество присуще и второму аранжировщику — Джимми Манди. В ансамбль Хайнса входило много замечательных солистов: альт-саксофонисты и кларнетисты Омер Симеон,

Дарнелл Хауерд (последний играл еще на скрипке), последователь Армстронга трубач и певец Уолтер Фуллер, тромбонист Трамми Янг, ударник Уоллес Бишоп.

Расцвет оркестра Эрла Хайнса приходится на 1939–1940 годы. Новый ударник Элвин Бераф, фантастический свингмен, достигающий иногда уровня Чика Уэбба, сообщал ансамблю ту же импульсивную силу, что Джо Джонс — оркестру Бейзи и Джимми Крофорд — оркестру Лансфорда. В эти годы у Хайнса играли прекрасные солисты: Уолтер Фуллер, Джон Юинг (тромбон), Бадд Джонсон, Боб Краудер (тенор-саксофон, позднее его заменил Франц Джексон), Омер Симеон, Скупс Кэри (альт-саксофон и кларнет). Высокому качеству исполнения значительно способствовала игра самого Эрла Хайнса, а также его великолепные устные аранжировки. В 1939–1940 годах ансамбль Хайнса записал изумительную серию пластинок: «Boogie-woogie on St Louis Blues» «G. T. Stomp», «Father steps in», «Grand Terrace Shuffle», «Piano Man» и другие.

Огромным успехом продолжали пользоваться оркестры Эллингтона, Уэбба, Хендерсона. С большим оркестром (бывшим ансамблем Луиса Расселла) выступал и Луи Армстронг. Этот коллектив любил исполнять популярные аранжировки с риффами и, благодаря великолепной ритмической группе, включавшей Попса Фостера (контрабас) и Пола Барбарена (ударные), которого в начале 1939 года заменил Сидней Кэтлетт, играл с чудесным свингом.

В «период свинг» процветали большие оркестры, однако существовали и первоклассные малые. К ним относится ансамбль скрипача Стаффа Смита (род. в 1909 г. Огайо, [ум. 25 сентября 1967 г. в Мюнхене]), который появился в Нью-Йорке в 1936 году и, выступая в Оникс-Клубе, завоевал широкую известность. До Смита в джазе было всего два выдающихся скрипача — Эдди Саус и Джус Уилсон. Саус (род. в 1904 г. в Миссури, [ум. 25 апреля 1962 г. в Чикаго]) играл очень непринужденно, мягко, пластично, часто изобретал прелестные фразы в нью-орлеанском стиле. Уилсон, к сожалению, в 1929 году уехал на Мальту. В противоположность Саусу, Стафф Смит играл резко, неистово. В свинге он превзошел остальных скрипачей; его корусы изобилуют дерзкими, почти безумными идеями (Смит славился своей эксцентричностью: в Оникс-Клубе он нередко выступал с обезьянкой на плече). Стафф применял электроусилитель, и его скрипку было хорошо слышно даже в громких пассажах оркестра.

Для трубы Джона Джонса (род. в 1909 г. в Луисвилле, шт. Кентукки) характерна необычайная мощность звучания. Этот музыкант настолько органично усвоил манеру Армстронга, что Лил Армстронг прозвала его «Луи Армстронг второй». Джона Джонс и Стафф Смит сделали великолепные записи своих дуэтов.

С 1936 по 1939 год в оркестр Смита входил великий ударник Кози Коул.

В это же время появляется еще один замечательный трубач — Липс Пейдж (род. в 1908 г. в Далласе, шт. Техас, ум. в 1954 г.). Прежде он играл у Бенни Моутена в Канзас-Сити. Приехав в 1936 году в Гарлем, Липс несколько лет руководил оркестром. Пейдж обладал очень могучим звуком. К тому же он принадлежал к лучшим джазовым певцам (его голос

немного напоминал голос Армстронга). Особенно проникновенно Липс Пейдж играл и пел блюзы.

С 1937 по 1944 год заслуженным успехом пользовался оркестр выдающегося контрабасиста Джона Керби (1908–1952). В период своего расцвета (1938–1941) этот ансамбль состоял из отличных музыкантов — Чарли Шейверса (труба), Бастера Бейли (кларнет), Расселла Прокопа (альт-саксофон), Билли Кайла (фортепиано) и О'Нила Спенсера (ударные).

Правой рукой Джона Керби был 20-летний трубач Чарли Шейверс (род. в 1917 г. в Нью-Йорке), автор большинства блестящих и тонких аранжировок, которые он тщательно отшлифовывал с музыкантами. Поэтому самые быстрые и трудные пассажи звучали необычайно гибко, лаская ухо слушателя легкостью и непринужденностью. Музыка исполнялась спокойно и очень виртуозно, но без ущерба для свинга. Вскоре Шейверс стал одним из своеобразнейших трубачей джаза, благодаря огромной музыкальности, ослепительной технике, богатому воображению и неисчерпаемому запасу всевозможных комических *gags*, которые он вставлял в свои соло.

Существовали и другие превосходные малые ансамбли, например, «Савойские султаны», игравшие в «Савойе» поочередно с большим оркестром. Лучшим, пожалуй, можно назвать ансамбль Фэтса Уоллера *Fats Waller and his Rhythm*. Он возник как студийный; после успеха пластинок Уоллер решил сделать его постоянным. В состав оркестра входили: Герман Отри (труба), Джин Седрик (тенор-саксофон), Элберт Кейзи (гитара), Седрик Уоллес (контрабас) и Слик Джонс (ударные). *Fats Waller and his Rhythm* играл в ночных кабачках Нью-Йорка или Чикаго и продолжал успешно записываться. В скрывающей обстановке студии Фэтс Уоллер заражал окружающих своей бодростью духа и жизнерадостностью; непринужденность его игры и поведения передавалась музыкантам. Эти записи Уоллера дают представление о джазе кабачков Гарлема, где музыканты играют для собственного удовольствия.

Ритмическая группа *Fats Waller and his Rhythm* считается одной из лучших в истории записанного джаза. Присутствие за роялем Фэтса Уоллера может заставить свинговать любую ритмическую группу; тем более оно подхлестывает таких замечательных мастеров, как Элберт Кейзи и Слик Джонс. Талантливый тенор-саксофонист Джин Седрик (род. в 1907 г. в Сент-Луисе, шт. Миссури) принадлежал к редким саксофонистам, которые почти ничем не обязаны Коулмену Хокинсу. Джин Седрик был также хорошим кларнетистом. Фортепианные соло и пылкие вокальные корусы Фэтса Уоллера, соло гитариста Элберта Кейзи все время держали слушателя в напряжении. Эти записи Уоллера не устарели: сегодня они кажутся такими же живыми и свежими, как в момент их появления.

В «период свинг» получили распространение трио и квартеты, которые стали пользоваться наибольшей популярностью с 1944 года. Самым известным было трио Кинга Коула, организованное в Калифорнии в 1939 году. Нэт Кинг Коул (род. в 1917 г. в

Алабаме, [ум. 15 февраля 1965 г.]) — очень крупный пианист, последователь Эрла Хайнса и, в какой-то степени, Арта Татума. Он создал стиль, после 1940 года оказавший влияние на многих пианистов (Билли Тейлора, Оскара Питерсона). Однако подлинный успех пришел к Кингу Коулу лишь тогда, когда он начал петь сентиментальные песенки. Коул сделался одним из самых популярных в США «певцов очарования» и хотя очень любил джаз, но играл редко.

Существовали также трио Стаффа Смита, созданное после роспуска его оркестра (скрипка, фортепиано, контрабас), и трио или квартет контрабасиста Слэма Стюарта (фортепиано, гитара и иногда ударные). Однако лучшим в 1943–1944 годы нужно признать трио пианиста Арта Татума с участием гитариста Тайни Граймса и контрабасиста Слэма Стюарта. Тайни Граймс (род. в 1915 г. в Виргинии) по интенсивности свинга и эмоциональности исполнения блюза — один из величайших гитаристов. Слэм Стюарт (род. в 1914 г. в Нью-Джерси) относится к редким музыкантам, которые исполняют на контрабасе очаровательное соло. Стюарт играл не щипком, а смычком и при этом октавой выше напевал мелодию, исполняемую на контрабасе.

Глава XI «Период свинг» (3)

Царствование тенор-саксофона. — «Body and Soul». — Дон Байес и Айк Квебек. — Влияние Лестера Янга. — Гитаристы. — Лионель Хемптон спускается в зал... — Иллинойс Джекет. — Арнетт Кобб. — Возвращение к блюзу. — Луис Джордан. — Джо Тернер. — «Race records». — Существует всего два вида джаза

В «период свинг» возросла популярность тенор-саксофона, который стал излюбленным солирующим инструментом оркестра. Королем этого инструмента по-прежнему являлся Коулмен Хокинс. Возвратившись в 1939 году из Европы в США, он записал свой шедевр «Body and Soul». Пьеса свидетельствует об обновлении стиля Хокинса: для изящных узоров его фраз характерно большое количество полутонов и неожиданных звуковых находок, музыка развивалась с неумолимо жесткой логикой, — не верилось, что это импровизация. У музыкантов пластинка пользовалась огромным успехом, многие тенор-саксофонисты взяли новый стиль Хокинса за образец. Хокинс очень удивился успеху «Body and Soul». Он совсем не намеревался создавать что-то особенное и сыграл эту пьесу лишь потому, что надо было закончить запись второй стороны пластинки.

Среди лучших тенор-саксофонистов этого времени следует назвать Дона Байеса и Айка Квебека. Дон Байес (род. в 1913 г. в Маскоги, шт. Оклахома) был последователем Гершеля Эванса и Коулмена Хокинса и обратил на себя внимание в 1941–1943 годах, когда входил в состав оркестра Каунта Бейзи. С 1943 по 1945 год он играл в малых ансамблях, выступавших в кабачках 52-й улицы Нью-Йорка. В 1946 году Дон уехал в Европу и в США не вернулся. У Дона Байеса прекрасный, полный и бархатистый звук, напоминающий Хокинса. Байес умел предельно просто излагать тему, но вместе с тем обладал виртуозной техникой.

У Айка Квебека (род. в 1917 г. в шт. Джорджия, [ум. 16 января 1963 г. в Нью-Йорке]) звук не столь мягкий, как у других последователей Хокинса, но объемный и уверенный, — слушать этого музыканта чрезвычайно приятно. Аик Квебек — очень непосредственный и мощный тенор-саксофонист, он упростил стиль Хокинса, чтобы исполнять фразу с максимальным свингом.

Наряду со стилем Коулмена Хокинса, с 1940 года большое влияние на формирование тенор-саксофонистов оказывают два новых стиля — Гершеля Эванса и Лестера Янга. Манерой Эванса частично вдохновлялся Дон Байес, а первым ее выдающимся представителем был Бадди Тейт. Вскоре к нему присоединились Иллинойс Джекет, Арнетт Кобб и ряд последователей Джекета. Манера Эванса привлекала тех, кто стремился играть с максимальным свингом и выразительностью. Так как сам Эванс испытал сильное воздействие стиля Хокинса, оно чувствуется и в манере последователей Эванса.

Стиль Лестера Янга получил столь же широкое признание, как и два предыдущих, с 1944 года. Влияние Лестера было велико, но не всегда благотворно. При подражании звуку Янга тенор-саксофонистам никогда не удавалось добиться того трудно определимого качества, которое делало небольшой, суховатый звук приемлемым и даже привлекательным у Лестера (и то лишь в период расцвета творчества музыканта; после 1947 года из-за состояния здоровья Лестер не мог достигать прежнего эффекта). В своеобразном стиле Лестера Янга можно было черпать идеи, но плодотворными они оказывались только в сочетании с другими. Иллинойс Джекет, например, сформировавшись под прямым воздействием Гершеля Эванса, заимствовал некоторые мелодические обороты у Янга, в результате его игра отличалась удивительной уравновешенностью. Среди последователей Янга (Пол Квинишетт, Декстер Гордон, Уорделл Грей, Джин Эмменс) нет музыкантов столь высокого класса, как среди последователей Хокинса (Дон Байес, Бадди Тейт, Иллинойс Джекет, Аик Квебек).

Наряду с тенор-саксофоном, большую популярность в «период свинг» получила гитара. Обычно гитарист солировал редко, из-за недостаточной силы звука этот инструмент был плохо слышен в зале. И тем не менее существовало несколько талантливых солистов — Лонни Джонсон, Тедди Банн (они прекрасно исполняли блюз), Бернерд Эддисон, Элберт Кейзи, Джимми Шерли. С появлением электроусилителя положение изменилось. С 1935 года на электрогитаре стал играть музыкант оркестра Лансфорда Эдди Дарем, а также замечательный солист Леонард Уэйр, выступавший в малых ансамблях Гарлема. С 1939 года почти все гитаристы отдавали предпочтение электрогитаре. Решающая роль в таком ходе событий принадлежала исключительно одаренному 20-летнему Чарли Кристиану (род. в 1919 г. в Далласе, шт. Техас), которого Гудмен пригласил в свой квартет, превратившийся теперь в секстет. Кристиан обладал большим даром мелодической и ритмической изобретательности, применял мелкие глиссандо, отличался необычайной силой выразительности и всегда играл с интенсивным свингом. В марте 1942 года Чарли Кристиан скончался от туберкулеза; в мире джаза он произвел огромное впечатление и оказал влияние на большинство гитаристов.

Прежде чем расстаться с «периодом свинг», скажем несколько слов о больших оркестрах конца этого периода.

Сначала об оркестре Кэба Келлоуэя. Он существовал с 1930 года, но на уровень лучших вышел лишь в 1939 году, когда великий ударник Кози Коул внес в ритмическую группу свинг, которого ей не хватало, несмотря на присутствие выдающегося контрабасиста Мильтона Хинтона (который заменил превосходного нью-орлеанского контрабасиста Эла Моргана). Имея таких солистов, как тенор-саксофонист Чу, альт-саксофонист Хильтон Джефферсон (мелодичный музыкант, обладавший изумительно чистым звуком), кларнетист Джерри Блейк, трубач Джона Джонс (с 1941 г.), и ритмическую группу, включающую Кози Коула, Мильтона Хинтона, гитариста из Нью-Орлеана Денни Баркера, оркестр Кэба Келлоуэя по праву мог соперничать с коллективами Бейзи, Лансфорда, Хайнса. Для него характерна пылкость, темпераментность исполнения; ансамбль сделал великолепные записи — «Ratamacue», «Crescendo in drums», «A ghost of a chance» (соло Чу Берри), «Jonah joints the Cab» (одна из наиболее удачных пластинок Джона Джонса).

В эти же годы (1938–1943) к лучшим принадлежал и оркестр Лаки Миллиндера (бывший Blue Rhythm Band).

Трубач Кути Уильямс после ухода в 1940 году от Эллингтона год играл с Гудменом, а затем создал свой большой оркестр, который чудесно исполнял блюзы. В этом коллективе выступал замечательный мастер блюза певец и альт-саксофонист Эдди Винсон. В 1947 году Кути, как и многие другие руководители больших оркестров, из-за экономического кризиса вынужден был «урезать» состав ансамбля до семи человек.

Большое значение в конце «периода свинг» имел оркестр Лионеля Хемптона. В 1934–1936 годах у Лионеля Хемптона уже был оркестр в Калифорнии. В 1937–1940 годах, в период работы с Гудменом, Лионель руководил студийными ансамблями, состоявшими из музыкантов Эллингтона, Бейзи или Кэба Келлоуэя, и записал с ними несколько знаменитых пластинок: «On the sunny side of the street», «Whoa Babe», «Sweethearts on parade», «Shoe shiner's drag». В конце 1940 года Лионель Хемптон создал постоянный большой оркестр, который быстро выдвинулся в ряды лучших и оставался им на протяжении многих лет.

Стиль этого ансамбля отражает динамизм и темперамент его руководителя, поэтому оркестр называли «ураганом свинга». Подражая оркестрам Нью-Орлеана, иногда игравшим на улице, Хемптон в конце программы приглашал музыкантов (кроме ритмической группы) спуститься в зал — независимо от того, танцевальный это был зал или концертный — и они расхаживали среди публики, исполняя свой знаменитый «Flying Home». Некоторые заглядывали на балконы и даже, бывало, выходили играть прямо на улицу. Во время этих «экскурсий» сам Лионель обычно предавался рискованным фантазиям: делал вид, что играет палочками на чьем-нибудь лысом черепе, как на барабане, немножко танцевал со зрительницей, посылал лучшего солиста исполнить корус специально по заказу того или иного слушателя. Когда музыканты вновь собирались на

сцене, весь оркестр громко исполнял финальные риффы, а Лионель усиливал свою партию раскатистым грохотом большого «тома» и в заключение без разбега вскакивал на него обеими ногами одновременно, не повредив кожу барабана, что не так-то просто. Хемптон не только исполнял прекрасные, длинные и очень ритмичные соло на вибрафоне; он также играл на «томе» и на ударных. Иногда Лионель подходил к роялю и двумя-четырьмя пальцами (как на вибрафоне) импровизировал искрящиеся узоры в верхнем регистре, а пианист аккомпанировал ему в басах. На каком бы инструменте ни играл Хемптон, огромный эмоциональный накал, свойственный его темпераменту, неизменно служил вдохновляющим стимулом для всего оркестра.

Стиль ансамбля Хемптона имеет общие черты как со стилем оркестра Лансфорда — подчеркнутое акцентирование ритмической группой слабых долей, — так и с манерой коллектива Бейзи — частое употребление в ряде пьес риффов. Однако «лансфордовская» пульсация меняет характер свинга, с которым исполняются эти риффы.

В 1941–1952 годах (за исключением 1948–1949 гг.) у Хемптона выступал очень талантливый пианист Мильтон Бакнер (род. в 1915 г. в Сент-Луисе, шт. Миссури). Именно он создал фортепианный стиль *block chords*. [33] Суть этой манеры заключается в том, что аккорды, обычно исполняемые одной рукой, берутся одновременно двумя, — пианист как будто играет в наручниках. Мильтон играл так исключительно потому, что из-за недостаточного растяжения связок обычный способ ему был неудобен. Однако этот стиль имел большой успех, очень понравился пианистам, и многие его заимствовали. Мильтон Бакнер получил признание и как исполнитель на электрооргане.

В состав ансамбля Хемптона входили первоклассные тенор-саксофонисты. Самые выдающиеся из них — Иллинойс Джекет и Арнетт Кобб. Мы уже упоминали Джекета (род. в 1922 г. в Нью-Орлеане), когда шла речь о последователях Гершеля Эванса. Джекету принадлежат два знаменитых коруса тенор-саксофона на тему «*Flying Home*» (этому соло очень часто подражают в джазе). Иллинойс Джекет явился «инициатором» стиля «*wild tenor-sax*» (яростный тенор-сакс), в котором позже играли многие тенор-саксофонисты Хемптона. Название стиля обусловлено тем, что в конце соло эти музыканты повторяли одну или несколько нот с неистовой, доходящей до пароксизма силой. Вместе с тем, для исполнительской манеры Иллинойса Джекета характерна тонкая нюансировка и умение создавать красивую мелодическую линию. В 1941–1942 годах Джекет играл у Хемптона, потом — у Кэба Келлоуэя, в 1945–1946 годах — у Бейзи и, наконец, организовал собственный ансамбль.

Арнетт Кобб (род. в 1918 г. в Хьюстоне, шт. Техас) с 1942 по 1947 год выступал у Хемптона, затем стал руководить неплохим ансамблем. Еще более эмоциональный, чем Джекет, Кобб довел стиль «*wild tenor-sax*» до апогея и играл с сокрушительной энергией, вызывая у негритянской публики крики восторга. Как и Иллинойс, Арнетт был ярким импровизатором и сочинял мелодичные корусы. С 1947 года тенор-саксофонисты вдохновляются в основном творчеством Кобба.

Среди выдающихся трубачей Хемптона назовем Эрни Ройела, Джо Ньюмена, Кэта Андерсона, Уэнделла Калли, Эдди Маллена, Бенни Бейли, Уолтера Уильямса и Уоллеса Дэвенпорта.

В оркестре выступали и другие талантливые музыканты: альт-саксофонист Маршалл Ройел и после него Бобби Плейтер, тромбонист Эл Хейз (прекрасный исполнитель блюза), контрабасист Чарли Мингус, танцор и ударник Керли Хемнер, гитарист Билли Мэкел (род. в 1910 г. в Балтиморе, шт. Мэриленд). Билли великолепно поддерживает ритмическую группу, является блестящим солистом и бесподобен в блюзе; стиль его очень близок манере Чарли Кристиана.

Интересным большим оркестром, расцвет которого совпадает с «периодом свинг», был ансамбль замечательного пианиста Бадди Джонсона. Организованный в конце 1941 года, этот коллектив подражал ритмической пульсации оркестра Хемптона и часто выступал в «Савойе».

Для «периода свинг» знаменательно возвращение к блюзу. Кризис 1929 года, широкое распространение бродвейской музыки оттолкнули часть негритянской публики от блюза, и он почти исчез из репертуара джазовых оркестров, которым приходилось в той или иной степени играть модные песенки. С 1937 года блюз восстанавливает утраченные позиции. Много блюзов сохранилось в репертуаре коллектива Бейзи, так как с ним выступал выдающийся певец блюзов Джимми Рашинг (род. 26 августа 1902 г. в Оклахома-Сити). Стиль Рашинга приближался к традиции Бесси Смит. Успех Бейзи вызвал интерес и к блюзу.

В 1939 году другой великолепный певец и хороший альт-саксофонист Луис Джордан (род. в 1908 г. в Бринкли, шт. Арканзас) создал прекрасный малый оркестр, тоже исполнявший блюзы. Благодаря своему вдохновению и большому чувству юмора, Луис Джордан сразу сделался любимцем негритянской публики и вернул вкус к блюзу тем, кто его утратил.

Наконец, в 1937–1938 годах Бобу Цурке, пианисту одного из лучших белых оркестров Боба Кросби, неожиданный успех принесло исполнение блюзов в стиле «буги-вуги».[34] Цурке продолжал культивировать этот жанр и, таким образом, пробудил интерес к блюзу у белой публики, которая до тех пор его не знала. В результате выдающиеся негритянские пианисты стиля «буги-вуги» Пит Джонсон, Элберт Эмменс, Джимми Янси, Сэмми Прайс, которые давно пребывали в полной неизвестности, играя в кабачках, начали записывать пластинки и получили некоторое признание. Самый замечательный пианист «буги-вуги» Пайн Топ Смит не дожил до этого времени: в 1929 году его настигла случайная пуля в разгар драки двух клиентов ночного кабачка.

Пит Джонсон приехал в 1938 году из Канзас-Сити в Нью-Йорк с певцом Джо Тернером, обладателем великолепного голоса и необычайного свинга. Несколько лет спустя Джо Тернер стал самым популярным певцом блюзов и оказал большое влияние на других исполнителей. Среди прекрасных певцов блюзов этого периода заслуживает упоминания уроженец Луизианы Казн Джо.

В отличие от джазовых музыкантов сельские гитаристы и певцы блюзов, приехавшие в Чикаго с Юга в 20-30-х годах, не стремились в Нью-Йорк. Поэтому Чикаго оставался крупным центром подлинного блюза в его первоначальном виде. В 30-е годы продолжали записывать «race records» — «расовые пластинки» (подразумевалось «негритянские») выдающиеся мастера блюза Биг Билл Брунзи, Кокомо Арнольд, Слипи Джон Эстс, Блайнд Бой Фуллер, Кейзи Билл. Эти певцы по обыкновению аккомпанировали себе на гитаре. Сонни Бой Уильямсон в паузах между вокальными фразами играл на губной гармонике, причем с молниеносной быстротой переходил от игры к пению и наоборот. Слушая его пластинки, трудно поверить, что вокальную партию и партию гармонике исполняет один человек. Увлечение публики блюзами благоприятно отразилось и на судьбе мастеров блюза. Некоторые из них время от времени получали приглашения выступать в кабачках Нью-Йорка. Но большинство записывало пластинки. Иногда певцам аккомпанировали ритмические группы стиля «период свинг», хорошо приспособившиеся к жанру блюза, но чаще всего — замечательные пианисты (они, как правило, прекрасно играли в стиле «буги-вуги») Джошуа Элтеймер, Мемфис Слим, Эдди Бойд, Боб Колл, Биг Масео. Масео записал одно из прекраснейших фортепианных соло в стиле «буги-вуги» «Chicago Breakdown» и, кроме того, сам великолепно пел блюзы.

В заключение повествования о «периоде свинг» необходимо добавить следующее.

Экономический кризис 1946 года, еще более пагубный для джаза, чем кризис 1929 года, привел к роспуску 90 процентов больших оркестров; малые ансамбли тоже с трудом находили работу. В результате в 1946 году стали говорить о конце «периода свинг».

Исторически сложились два вида джаза, отличающихся, впрочем, скорее по форме, чем по содержанию: во-первых, нью-орлеанский стиль, то есть джаз 1900–1930 годов; и, во-вторых, джаз, который преобладает после 1930 года и развивается на протяжении последних тридцати лет. Он не имеет специального названия, ибо определение «свинг» нельзя считать верным, а появившийся несколько лет назад во Франции термин «middle jazz» (средний джаз), аналогичный выражению «средние века», лишь вводит в заблуждение, так как после этого вида джаза не было никакого другого.

Конец «периода свинг» знаменует собой окончание эпохи экономического процветания джаза, в том числе больших оркестров, но не означает исчезновения джаза в целом. Джаз, сложившийся в этот период, продолжает существовать и до сегодняшнего дня.

Глава XII «Би-боп» — не джаз

Негры в школе белых. — Беглость это еще не свинг — Перебои в сердце оркестра. — В «Савойе» — без «бопа». — Намеренно поддерживаемая путаница. — Печальное следствие расовых предрассудков. — Прогресс? Нет, регресс

В тот момент, когда подлинный джаз получил, наконец, в 1945 году признание во всем мире, произошло событие, которое опять сбило публику с толку.

После 1940 года некоторые негритянские джазовые музыканты — Диззи Гиллеспи, Чарли Паркер, Телониус Монк и ряд других — ввели в свою игру гармонические и мелодические элементы, заимствованные из классической и современной европейской музыки. Увлечшись виртуозностью и гармонической сложностью, они принесли свинг, качество звучания и выразительность исполнения в жертву экстраджазовым поискам. Так появилась манера «би-боп» (be bop). До 1945 года в этой манере играли немногие. Boppers[35] слыли чудаками, их достоинства признавали, сожалея об их недостатках. Бенни Картер говорил о Гиллеспи: «Он бывает обворожителен, но иногда просто вытягивает все жилы». Однако у Гиллеспи и Паркера вскоре появилось много последователей среди молодых негров, которые восхищались их виртуозностью и «хотели делать так же», и главным образом среди белых, ибо последние уже поняли, что им гораздо легче одолеть быстрые пассажи в духе Гиллеспи и Паркера, чем добиться яркого звучания, выразительной силы и непрерывного свинга, свойственных Луи Армстронгу или Джонни Ходжесу. Но Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи были очень талантливыми музыкантами и при этом формировались под влиянием выдающихся джазменов, что находило отражение в их игре. Молодые же музыканты «бопа» вдохновлялись исключительно манерой Паркера и Гиллеспи, а негритянские boppers учились в Джульярдской школе,[36] усваивая таким образом манеру белых. Поэтому их музыка сохранила лишь отдаленную связь с джазом.

До 1945 года оркестр иногда имел в своем составе одного-двух приверженцев «бопа», и контакт с настоящими джазменами удерживал их в рамках джазовой традиции. Но с 1946 года, когда появились «боповские» оркестры, их связь с джазом порвалась окончательно. Многие утверждали, что «би-боп» — это джаз, более того — высшая форма джаза, который поднялся на уровень «большой музыки». Однако считать «боп» джазом — наивное заблуждение. Как уже говорилось, одним из основных элементов джаза является вокализированный характер звучания инструмента, когда музыканты подражают человеческому голосу, перенося особенности, присущие негритянской вокальной технике — выдержанные ноты, вибрато и мелкие глиссандо — в инструментальную сферу. Этот элемент исполнители «бопа» исключили из своей игры. Увлекаясь предельной беглостью, они не имеют времени придавать звуку выразительность. По удачному выражению Луи Армстронга, они словно играют упражнения.

Мы отмечали также, что для негритянского музыкального темперамента характерно повторение простой фразы с нарастающим свингом. Музыканты «бопа» отказались от риффа, этого средства выразительности, восходящего к вокальному блюзу и спиричуэлс — главным истокам джаза.

Ритмическая группа, в частности ударник, является сердцем оркестра, его ровная пульсация служит прочным фундаментом для импровизаций солистов. Ритмическая группа «би-боп», напротив, играет хаотично и лихорадочно, причем ударник исполняет как бы сольную партию — часто оглушительно «бомбардирует» свой барабан, нарушая непрерывность свинга и раздражая солиста, вместо того, чтобы обеспечивать четкую ритмическую поддержку, необходимую для свободной импровизации. Из-за подобной

игры ударника «би-боп», в отличие от джаза, нельзя считать танцевальной музыкой. Напомним, что негры танцуют, слушая ударника: ударник, предающийся «бомбардировкам», мешает не только солисту, но и танцору. Когда в «Савойе» впервые выступил «боповский» оркестр, танцплощадка оставалась почти пустой. После нескольких таких случаев администрация «Савойи» перестала приглашать ансамбли «бопа». Аналогичная картина наблюдалась и в других негритянских дансингах. В «бопе» негры не узнавали своей музыки, что весьма показательно.[37]

Многие ударники «би-бопа» использовали ритмические обороты, не имеющие ничего общего с джазом. Эти обороты были заимствованы у антильских негров, которые обосновались в Гарлеме в течение ряда предыдущих лет. Оркестры «бопа» иногда даже приглашали исполнителя на антильском бонго, который придавал игре ритмической группы низкопробную экзотику. Все это пышно украсили смехотворным названием «афро-кубинская музыка».

О том, что «боп» не джаз, заявляли выдающиеся негритянские музыканты; в этом вопросе мы должны ориентироваться на их авторитетное мнение. Приведем некоторые из высказываний.

«„Би-боп“ не джаз, никогда им не был и не будет» (Бак Клейтон, «Bulletin du hot-club de France», декабрь 1953 г.). «Похороним „би-боп“ и прогрессистов, и да здравствует джаз» (Лионель Хемптон, там же). «„Би-боп“, возможно, и музыка, но не джазовая. Джаз это прежде всего музыка, которая идет от сердца... В „би-бопе“ хотели видеть эволюцию джаза. Ничего нет ошибочнее. Впрочем, достаточно чуточку подумать, как становится ясно, что такая эволюция вскоре привела бы к слиянию с музыкой европейского происхождения. А это совсем не та цель, которую преследует джаз» (Луи Армстронг, «Bulletin du hot-club de France», июнь — июль, 1952 г.).

Так говорят не только джазмены. Один из создателей «би-бопа» Чарли Паркер высказывался не менее определенно: «„Би-боп“ чужд джазу, это нечто совершенно иное, абсолютно постороннее. В „бибопе“ отсутствует непрерывный свинг» (Американский журнал «Down Beat», 9 сентября 1949 г.).

Телониус Монк, один из немногих «боповцев», не порвавших связи с джазом, однажды попробовал убедить своего друга Гиллеспи, что ударник «би-бопа» играет неправильно: «Ведь твое сердце бьется ровно, а не рывками. Почему же ты хочешь, чтобы сердце твоей музыки работало в таком безрассудном ритме? Если бы это было твое сердце, тебе скоро пришел бы конец». Гиллеспи не нашел, что ответить.

Почему же все-таки люди считают «би-боп» джазом? Здесь может ошибаться только профан. Публика путала «боп» с джазом из-за их внешнего сходства, то есть по той же причине, по какой 20 лет назад приняла «коммерческий» псевдоджаз за подлинный — одинаковые инструменты (труба, саксофон, фортепиано, ударные) и одинаковый репертуар (блюзы «How high the moon», «The man I love» и другие). С другой стороны, поняв, что популярность «би-бопа» не может сравниться с популярностью выдающихся

джазменов, приверженцы этой музыки стали отказываться от термина «би-боп» (уже несколько дискредитированного) и именовать ее «современным джазом». Этот маневр преследовал двоякую цель — прикрыть новую шаткую музыку названием испытанно надежным, а эпитетом «современный» внушить многочисленным профанам представление о «бопе», как о музыке более передовой. Старый джаз низводился в разряд музейного экспоната, устаревшей легкой музыки. Таким образом, публика вновь была обманута.

Последствия этой путаницы, упорно поддерживаемой на протяжении более десяти лет, нанесли большой ущерб джазу. Какова бы ни была музыкальная ценность «би-бопа» (а в нашу задачу не входит рассмотрение этого вопроса, ибо это не джаз), совершенно очевидно, что в нем нет ни одной из привлекательных сторон джаза. Музыка великих джазменов обращается к сердцу, к душе человека, она волнует, радует, доставляет удовольствие не только знатокам, но и всем, кто чувствует музыку. «Би-боп» может заинтересовать своими техническими поисками профессионалов, но невыносимо скучен для слушателя, который хочет, чтобы музыка его тронула, взволновала. Публика начала по-настоящему любить джаз. Отсюда такое упорное стремление выдать «боп» за джаз. Но преподносить людям «боп» под этикеткой джаза значит оттолкнуть их от джаза, потому что они (а это факт) считают «боп» либо очень уродливым, либо очень нудным.

Вместе с тем, подлинный джаз пытались задуть, чтобы лишить аудиторию возможности сравнивать ту и другую музыку, иначе недоразумение вскоре рассеялось бы.

С 1947 года в США прилагалось много усилий для создания и поддержания этой путаницы. Пресса неистово расхваливала «боповцев», резко критиковала Луи Армстронга и других знаменитых джазменов, а об остальных просто умалчивала. Владельцы кабачков, администраторы фирм грамзаписи давали работу исполнителям «бопа» и отказывали большинству джазменов. По радио *disc-jockeys*[38] передавали преимущественно «боп» и почти исключили из программ джаз. Полюбить «боп» публику не смогли заставить, однако в какой-то степени удалось оттолкнуть ее от джаза. Люди удивлялись: «Вот чем стал джаз!» и больше не хотели знать о нем. Молодежь, никогда не слышавшая выдающихся джазменов, говорила: «Так это джаз?» и больше им не интересовалась.

Но почему же столько людей настойчиво и яростно ратует за неинтересную, почти не пользующуюся успехом музыку? Причины такого, на первый взгляд необъяснимого, поведения могут понять только те, кто представляет, каким страшным ядом расовых предрассудков еще и сегодня отравлены США (впрочем, от этих предрассудков свободны очень немногие белые страны). Успех подлинного джаза был успехом Луи Армстронга, Дюка Эллингтона, Каунта Бейзи, Лионеля Хемптона, то есть, за малым исключением, музыкантов негритянской расы. Они завоевали всемирную славу, их называли величайшими американскими артистами своего времени. Большинство белых американцев было недовольно таким положением вещей. Белые музыканты, установив, что, играя «би-боп», они могут легко соперничать с неграми (это и понятно, ибо он, в отличие от джаза, не был для них музыкой другой расы), всячески пропагандировали

«боп» в надежде покончить с музыкальным превосходством негров, которое их сильно раздражало.

Вы, возможно, спросите, почему некоторые молодые негры отвернулись от национальных музыкальных традиций и обратились к музыке белых. Это тоже результат расовых предрассудков. В США по отношению к неграм выказывают столько презрения, их так упорно убеждают в принадлежности к низшей расе, что у некоторых выработался «комплекс неполноценности». Зная, что джаз считают «музыкой негров, музыкой дикарей», многие негры (главным образом, из крупных городов) стали стыдиться джаза, как стыдились, совершенно напрасно, курчавых волос, толстых губ — словом, всего специфически негритянского. Таких негров, естественно, и привлек «боп», объявленный высшей формой джаза. Слово «джаз», конечно, оставалось, но выражения «современный джаз» и «прогрессистский джаз» придавали этому подозрительному слову авторитетность, как бы означая, что речь идет о музыке цивилизованных негров, находящихся на более высокой ступени развития, чем их предки. Впрочем, большинство молодых негров даже не употребляло слово «джаз», именуя «боп» «прогрессистской музыкой».

Это же соображение послужило одной из причин отмежевания «бопа» от танца. Не только негры отказались танцевать под «боп»; исполнителям «бопа» казалось несолидным, несерьезным играть для танцев. В тех кабачках, где играли оркестры «бопа», танцплощадки вскоре были ликвидированы.

Изменилось и поведение музыкантов. В зале или в кабачке джазмены всегда давали полную свободу своей природной живости и веселости: пританцовывали на месте, жестами подчеркивали исполняемую музыку, иногда передавали юмористический характер пьесы шуточными сценками. От джазового оркестра исходила заразительная непринужденность, жизнерадостность, хорошее настроение. Негритянские музыканты «боп», или «прогрессисты» (как бы их ни называть), считали такое поведение недостаточно солидным. Во время игры они стояли в застывших позах с мрачным, ледяным выражением лица. Им казалось, что таким образом они приобретают солидность белых артистов; на самом же деле у них был вид людей, скупающих до смерти.

«Боп» постепенно превратился в cool. «Кул» похож на «боп», но спокойнее и мягче; он еще больше отдаляется от джазовой инструментальной техники, выросшей из вокального стиля певцов блюзов и спиричуэлс. Началось шествие «звезд» нового жанра: Майлс Дейвис, Джерри Маллиган, Чет Бейкер, Modern Jazz Quartet. Этот небольшой ансамбль в конце концов стал играть музыку, настолько даже внешне далекую от джаза, что, несмотря на название «Современный джаз», и неискушенная публика начала сомневаться в том, что слышит действительно джаз.

По сути дела, «прогрессистский» псевдоджаз представляет собой не прогресс, а поворот назад, не новаторство, а подражание. Эта музыка, которую провозглашают авангардом,[39] тянется в хвосте у европейской музыки. В действительности одним из

наиболее оригинальных вкладов в современное искусство является подлинный джаз — тот джаз, который с момента своего возникновения и до наших дней остается верен самобытной традиции негров США.

Глава XIII Возрождение нью-орлеанского стиля

Белый, ставший негром: Мильтон Меззров. — Кид Ори — Сидней Бекет. — Луи Армстронг — по-прежнему король. — Клод Лютер воскрешает Джонни Доддса. — «Нью-Орлеан» и «Диксиленд», или дух и буква

В 1930 году нью-орлеанский стиль почти исчез. Для его возрождения очень много сделал через несколько лет замечательный белый кларнетист Мильтон «Мезз» Меззров. Он родился 9 ноября 1899 года в Чикаго в русской семье; детство его проходило бурно, о чем он рассказывает в своей книге воспоминаний «Жажда жить». Его семья, «почтенная, как воскресное утро», была обеспокоена общением юного Мезза с бездельниками своего квартала, втягивавшими его в весьма сомнительные приключения. Одно из них привело 15-летнего Мезза в тюрьму: приятель оставил ничего не подозревавшего Меззрова за рулем украденного автомобиля под носом у полицейских, которые тут же отправили «виновного» в тюрьму Понтиак. В тюремном оркестре, состоявшем из белых и черных заключенных, Мезз сделал первые шаги в музыке. Сначала он играл на флейте, потом на альт-саксофоне. Именно в тюрьме Мезз полюбил музыку негров, которые играли и пели во время работы, в камерах, в оркестре. Красота, оригинальность, новизна этой музыки поразили слух восприимчивого Мезза. Не менее потрясло его и поведение черных заключенных, составлявшее разительный контраст с поведением белых.

Бывают события, которые переворачивают всю жизнь; пребывание Мезза в Понтиаке определило направление его музыкальной карьеры и его судьбу. Сделавшись джазовым музыкантом, Мезз внимательно вслушивался в игру великих музыкантов Нью-Орлеана, переехавших незадолго до этого в Чикаго и выступавших в кабачках Саус Сайда: Кинга Оливера, Луи Армстронга, Томми Ледниера, Джимми Нуна, Джонни Доддса, Бейби Доддса, Затти Синглтона и исполнительницу блюзов Бесси Смит. Мезз проводил в Саус Сайде целые ночи, слушая этих титанов джаза, и много времени уделял изучению их пластинок. Пользуясь советами Нуна (который, наряду с Джонни Доддсом, оказал на молодого джазмена огромное влияние), Мезз вскоре стал лучшим белым кларнетистом, единственным, кто исполнял блюз не хуже негров. В одной из статей сам Луи Армстронг писал: «В то время (в Чикаго) Мезз уже не уступал лучшим силам кларнета — Джонни Доддсу, Лоренсу Дюэ, Джимми Нуну» («Bulletin du hot-club de France», Nr. 23).

В 1928 году Мезз приехал в Нью-Йорк и, после короткого путешествия по Франции в начале 1929 года, поселился в Гарлеме, презирая расовые предрассудки, запрещавшие белому американцу жить в этом квартале. Благодаря отсутствию предрассудков, Мезз постиг музыкальный дух негров в той степени, в какой это удалось очень немногим белым музыкантам.

В 1938 году Мезз сделал записи, доказывающие, что нью-орлеанский стиль жив. Мезз отыскал выдающегося трубача Томми Ледниера. Не желая играть музыку, которая ему не нравится, Ледниер поселился в небольшом городке штата Нью-Йорк, где играл в трио. Томми приехал в Нью-Йорк исключительно ради трех сеансов, во время которых под руководством Мезза были записаны знаменитые «Revolutionary blues» и «Comin' on with the come on» (Сидней Депэрис — вторая труба, Джеймс П. Джонсон — фортепиано, Тедди Банн — гитара, Элмер Джеймс — контрабас, Затти — ударные), «Weary blues» и «Really the blues» (Сидней Бекет — сопрано-саксофон и кларнет, Клифф Джексон — фортепиано, Мензи Джонсон — ударные), «Royal Garden blues» и «If you see me comin'» (обе пьесы с участием Попса Фостера — контрабас) и ряд других вещей.

Эти интерпретации отнюдь не копировали того, что нью-орлеанские оркестры играли 10–15 лет назад. Общим был музыкальный дух и характер ритмической пульсации.

Своим успехом эти записи обязаны, прежде всего, необычайному взаимопониманию Ледниера и Мезза в коллективных импровизациях, глубокой общности их вдохновения. Игра Ледниера с годами «отстоялась», приобрела тот величественный характер, который ощущается во всех пьесах и особенно в медленных блюзах («If you see me comin'», «Really the blues»). Дуэт трубы Ледниера и кларнета Мезза, отличающийся бесподобной интуицией и музыкальной ясностью, служил тем идеальным «связующим элементом», который вносил в оркестр нью-орлеанский дух.

Появление этой серии вызвало интерес к джазу нью-орлеанского стиля. Снова был записан Джелли Ролл Мортон (который молчал около 10 лет), Сидней Бекет заключил персональный контракт с крупной фирмой грамзаписи. Томми Ледниер, к сожалению, не дожид до этого времени: 4 июня 1939 года он внезапно скончался от сердечного приступа.

Вернулся к джазу и обосновавшийся в Калифорнии великий тромбонист Нью-Орлеана Кид Ори. Оставив музыку, он уже в течение 10 лет занимался разведением цыплят. В конце 1943 года Кид организовал оркестр, который состоял исключительно из музыкантов Нью-Орлеана. С 1944 по 1947 год у Кида Ори играли Матт Кэри (труба), Бастер Уилсон (фортепиано), Бад Скотт (гитара), Эд Гарленд (контрабас), Майнор Холл (ударные) и сменявшие друг друга кларнетисты Омер Симеон, Дарнелл Хауерд, Барни Бигард, Джо Даренсбург. В последующие годы состав оркестра часто менялся, однако Ори всегда умел приобщить новичков к стилю своего ансамбля. В числе лучших из игравших с ним музыкантов следует назвать трубачей Тедди Бакнера и Элвина Олкорна, пианиста Седрика Хейвуда и бывшего контрабасиста Эллингтона Уэллмена Брауда. На протяжении 15 лет этот коллектив остается лучшим оркестром нью-орлеанского стиля. Каков бы ни был талант (часто весьма значительный) музыкантов Ори, столь высокого уровня оркестр достиг только благодаря яркой художественной индивидуальности его руководителя. Достаточно послушать пластинки, чтобы заметить, что именно Кид Ори вдохновляет весь оркестр.

Кид Ори — редкий пример артистического долголетия. Он родился в 1886 году под Нью-Орлеаном, а во время записи в Чикаго незабываемой серии «Луи Армстронг Хот Файв» ему уже было 40 лет. В возрасте 60 лет он вновь организовал оркестр, а в 70 лет (в конце 1956 года) совершил первое турне по Франции. Даже в эти годы искусство Кида Ори не утратило динамизма, пламенности к выразительной мощи, присущих его старым записям.

Кид Ори — самый выдающийся и вместе с тем наиболее типичный тромбонист нью-орлеанского стиля. Ни у кого не было столь идеального чувства ансамбля в коллективной импровизации. Никто не умел извлекать из тромбона такую чисто джазовую звучность, придавать каждому звуку окраску, настолько близкую интонации великих певцов блюзов. И, главное, никто не умел использовать глиссандо с таким колоссальным свингом и с такой выразительной силой. Подражая глиссандо Кида Ори, тромбонисты исполняют их не гибко, а более шумно, это придает исполнению вульгарность, которой никогда не встретишь в игре Кида Ори.

Самым замечательным после Кида Ори музыкантом коллектива Ори был ударник Майнор Холл, но в конце 1956 года из-за болезни он перестал выступать. Наряду с Затти и Бейби Доддсом, Майнор Холл принадлежит к лучшим ударникам нью-орлеанского стиля, имевшим записи высокого качества. Другие ударники, даже брат Майнора, Тьюби Холл (скончавшийся в 1946 году и считавшийся лучше Майнора), записаны неудачно.

Прекрасной слаженностью отличалась игра с Майнором Холлом контрабасиста Эда Гарленда, а затем Уэллмена Брауда. Эти музыканты также вносили свою лепту в нью-орлеанскую ритмическую пульсацию оркестра Ори.

Другой выдающийся нью-орлеанский музыкант, Сидней Бекет (род. 1891 г., ум. в 1959 г.) получил широкую известность, как и Кид Ори, лишь в конце своей творческой деятельности, Сидней приехал в Европу в 1919 году с оркестром Мариона Кука. В Лондоне его услышал дирижер Эрнест Ансерме, который был поражен игрой Бекета и написал о нем в статье, опубликованной в 1919 году в журнале «La Revue Romande»: «В оркестре Southern Syncopated Orchestra есть необыкновенный кларнетист... Мне хочется назвать имя этого гениального артиста — Сидней Бекет. Мы часто пытаемся отыскать в прошлом одну из тех фигур, которым мы обязаны возникновением нашего искусства... И какое испытываешь волнение, когда встречаешь ее в этом черном толстом парне с белоснежными зубами и узким лбом, который счастлив, что людям нравится его музыка, но который не умеет говорить о своем искусстве, а лишь идет *own way* (своим путем). Думаешь, что, быть может, этот *own way* и есть та великая дорога, по которой завтра ринется мир». В 1919–1928 годах Бекет выступал в Европе. После возвращения в США он стал играть в большом «коммерческом» оркестре Нобла Сиссла. Сидней попробовал уйти от «коммерчества» и вместе с Ледниером создал оркестр New Orleans Feetwarmers. Потерпев неудачу, он бросил джаз и открыл портняжную мастерскую в Гарлеме. Потом вернулся к Ноблу Сисслу и работал с ним до 1938 года. Лишь в конце этого года благодаря возрождению нью-орлеанского стиля Бекет начал приобретать известность у публики. Он руководил малыми ансамблями в кабачках Нью-Йорка и получил, наконец,

возможность сделать много записей. Лучшей серией Бекета является, безусловно, «King Jazz», осуществленная в 1945–1947 годах с Мильтоном Меэзровым. Здесь нет ни трубача, ни тромбониста, мелодическая группа состоит из Меэза и Сиднея. Бекет обычно выполнял функцию трубача; он играл на сопрано-саксофоне с таким лиризмом, мощью и пылкостью, что приобрел массу почитателей; сдержанный характер игры Меэза рельефно оттенял партию Бекета.

Для этих записей Меэз сочинил очень приятные темы блюзов — «Gone away blues», «Out of the gallion», «Bowin' the blues», а выдающийся нью-орлеанский контрабасист Попс Фостер и ударник Кайзер Маршалл внесли в эти блюзы характерную нью-орлеанскую ритмическую пульсацию. Пьесы последних записей («Tommy's blues» памяти Томми Ледниера, «Funky Butt», «I want some») благодаря пианисту Сэмми Прайсу приобрели законченный вид подлинного блюза.

В 1949 году Бекет вернулся в Европу и, завоевав огромный успех у французской публики, поселился во Франции. Слава, впрочем, несколько его испортила. Злоупотребляя эффектами, которые легко выходят на таком «обольстительном» инструменте, как сопрано-саксофон, Бекет все реже играл для любителей джаза и отдавал предпочтение публике варьете, гораздо более многочисленной.

В отличие от Бекета, Меэз остался верен подлинному джазу. В 1948 году он создал прекрасный оркестр нью-орлеанского стиля и приехал с ним в Европу на Первый фестиваль джаза, проводившийся в Ницце. Потрясающая ритмическая группа этого ансамбля состояла из Сэмми Прайса (фортепиано), Попса Фостера (контрабас), Бейби Доддса (ударные), а мелодическая — из Меэза (кларнет), Боба Уилбера (молодого музыканта, играющего на сопрано-саксофоне в манере Бекета), трубача Гарри Гудвина и первоклассного тромбониста Джимми Арчи.

В начале своей карьеры Джимми Арчи (род. в 1902 г. в Норфолке, шт. Виргиния, [ум. 16 февраля 1967 г. в шт. Нью-Джерси]) выступал у Кинга Оливера, Луи Армстронга, Бенни Картера. Однако только с возрождением нью-орлеанского стиля он, как и многие другие, обрел, наконец, ту известность, какой заслуживал. Джимми Арчи не является уроженцем Луизианы, но играет в манере Джимми Херрисона, в основе которой — стиль трубачей Нью-Орлеана. Для этого тромбониста характерны мощный звук, лаконизм фраз и простота исполнения; вместе с тем, Джимми Арчи — образцовый свингмен.

В 1951 году Меэз выехал во второе турне по Франции. На этот раз он привез двух выдающихся нью-орлеанских музыкантов — ударника Затти Синглтона и трубача Ли Коллинза.

Ли Коллинз (род. в 1901 г. в Нью-Орлеане) так никогда и не завоевал должного признания. За исключением Кинга Оливера, Луи Армстронга и Томми Ледниера, это — величайший трубач, вышедший из Нью-Орлеана. Более эмоциональный, чем Оливер, Ли поразительно похож на Армстронга, творчество которого оказало на него влияние. Сам Армстронг сказал: «Из всех трубачей больше всех на меня похож Ли Коллинз». Очень

ценимый музыкантами, Коллинз лишь в 50-летнем возрасте стал немного известен широкой публике и записал (с Меззом) пластинки, которые дают представление о его таланте. Однако период успеха оказался для Коллинза недолгим: в 1956 году он тяжело заболел и теперь не играет.

Королем нью-орлеанского стиля, как и всей джазовой музыки, по-прежнему оставался Луи Армстронг. В 1947 году он распустил свой большой оркестр и организовал малый ансамбль, с которым вновь исполнял коллективную импровизацию. Кларнетистом у Армстронга был выдающийся нью-орлеанский музыкант Барни Бигард; тромбонистом — знаменитый белый тромбонист, последователь Херрисона Джек Тигарден (скорее блестящий виртуоз, чем свингмен); пианистом — Дик Кэйри, которого вскоре заменил изумительный Эрл Хайнс (возобновивший с Армстронгом сотрудничество); контрабасистом — Арвелл Шоу и ударником — единственный и неповторимый Сидней Кэтлетт.

Именно с этим оркестром Армстронг приехал в 1948 году на Первый фестиваль джаза. В конце фестиваля представитель президента Французской Республики преподнес Армстронгу севрскую вазу — первый официальный подарок, врученный джазмену.

В 1949 году заболевшего Сиднея Кэтлетта заменил великий ударник Кози Коул. В 1951 году из оркестра ушел Эрл Хайнс, его заменил Марти Наполеон, а затем талантливый последователь Хайнса Билли Кайл. В 1952 году вместо Джека Тигардена стал играть выдающийся тромбонист Трамми Янг. Позднее кларнетиста Барни Бигарда заменил Эдмунд Холл. Но несмотря на все изменения, оркестр сохранял свой первоклассный уровень. Для этого вполне достаточно было присутствия Луи Армстронга, о чем свидетельствуют великолепные записи, сделанные Попсом[40] после 1950 года.

Возрождение нью-орлеанского стиля имело место и во Франции, где пластинки оркестров King Oliver's Creole Jazz Band и Louis Armstrong Hot Five вызвали восхищение молодых музыкантов. Инициатором этого движения был последователь Джонни Доддса кларнетист Клод Лютер, который организовал после второй мировой войны молодежный оркестр, посвятив его фестивалю джаза 1948 года. Услышав Клода Лютера, Бейби Доддс воскликнул: «Ну будто мой воскресший брат играет на кларнете!» Примеру Лютера последовали и другие французские музыканты, в частности Максим Сори, взявший за образец Барни Бигарда, Мишель Атну, который играл на сопрано-саксофоне в манере Сиднея Бекета, кларнетист Андре Ревельотти; однако ни один из этих ансамблей не приблизился к нью-орлеанскому стилю так, как оркестр Клода Лютера.

С 1944 года подобные оркестры из белой молодежи образовались в США, Англии и других странах. Иногда появлялись и хорошие музыканты, например, американский трубач Джонни Виндхерст, который играл в стиле Армстронга. Однако большинство белых оркестров рабски подражало пластинкам Оливера и других пионеров нью-орлеанского стиля. Они копировали букву и совсем не усваивали духа, пульсации джаза Нью-Орлеана, в их механической и «прыгающей» музыке отсутствовала гибкость. Уличные

нью-орлеанские оркестры из маршей, кадрилей и полек создавали музыку, насыщенную свингом, а молодые белые ансамбли подсознательно возвращали эту музыку к исходному состоянию, опять делая из нее марши, кадрили и польки, несмотря на внешнее сходство с джазом.

Это слабое подражание нью-орлеанскому стилю белыми получило у негров название «диксиленд».[41] Будем поступать, как они. Употребление этого слова позволит отличать оригинал от копии, подлинное изделие от эрзаца (хотя термин «диксиленд» иногда употребляется и в хорошем смысле, как синоним нью-орлеанского стиля).

Понимаемый таким образом «диксиленд» с 1948 года является настоящим бичом джаза. Публика, которой надоели сложные и безжизненные упражнения исполнителей «бопа», жадно искала чего-то другого. «Диксиленд», ярмарочная музыка, нравилась ей своей вульгарной непринужденностью, гораздо более доступной массам, чем тонкий подлинно нью-орлеанский стиль.

В течение ряда лет между «диксилендом» и «бибопом» происходила нелепая борьба — первый поддерживала значительная часть широкой публики, второй — разные снобы, авангардисты, disc-jockeys и прочие заинтересованные лица. Кругом только и говорили о «диксиленде» и «би-бопе», тогда как подлинно джазовых оркестров публика почти не слышала. Конечно, увлечение «диксилендом» благоприятно отразилось и на хороших музыкантах нью-орлеанского стиля, однако они растворились в массе исполнителей «диксиленда». Что касается остальных джазовых музыкантов, которые процветали в «период свинг», то есть подавляющего большинства джазменов, о них не вспоминали; постепенно их забывали, и они с огромным трудом находили работу.

ГЛАВА XIV Джаз во Франции

Почему Франция дала так много джазовых музыкантов? — До войны: Аликс Комбель, Джанго Ренар, Стефан Граппелли. — Гарлем на Монмартре. — После войны: Нью-Орлеан в Сен-Жермен-де-Пре. — Ги Лоньон, Ги Лафитт

Джаз является музыкальным языком негров США, но, как мы видели, и некоторым белым удалось освоить его в совершенстве и говорить на нем не хуже негров. Из европейцев следует назвать английского трубача и руководителя оркестра Хемфри Литтлтона, одного из главных зачинщиков возрождения нью-орлеанского стиля по эту сторону Атлантики, и великолепного швейцарского тенор-саксофониста Эдди Брюннера.

Однако, помимо США, именно Франция дала наибольшее количество замечательных белых джазменов. Объяснить это явление, которое признают, прежде всего, сами негры, можно двумя причинами. Первая — частое посещение Франции негритянскими музыкантами. На следующий же день после окончания первой мировой войны в Париже можно было услышать первоклассных солистов — Томми Ледниера и Сиднея Бекета; позднее Мильтона Меззрова, Фэтса Уоллера, Луи Армстронга и Дюка Эллингтона, Коулмена Хокинса, Бенни Картера. Тенор-саксофонист Биг Бой Гуди, трубач Билл

Коулмен в период между первой и второй мировой войной даже обосновались в Париже. Они нашли во Франции, прежде всего, почти полное отсутствие расовых предрассудков. У французских музыкантов была возможность не только слышать негров, но и жить в контакте с ними.

Второй причиной превосходства французов над остальными европейцами в области джаза является их способность быстро схватывать. Сознательно или нет, они, поступив «в школу негров», старались выражаться на их музыкальном языке, а не приспосабливать этот язык к европейским нормам.

Скрипач Стефан Граппелли, перейдя в 1927 году от классики к джазу, применил к своему инструменту стиль Армстронга и стал одним из лучших джазовых скрипачей. Выдающийся тенор-саксофонист и руководитель оркестра Аликс Комбель тоже имел классическое образование (его отец был блестящим солистом оркестра Республиканской Гвардии). Однако Комбель сумел так хорошо обучиться в «школе негров», что его игру не отличить от игры цветного музыканта. Разумеется, дело тут не в рабском подражании. Просто для Комбеля джаз оказался лучшим средством выражения его щедрого темперамента, внутреннего накала, проявляющегося в первом же звуке его соло. Когда Комбель берется за корус, он не ищет, не топчется, как некоторые, — он в любую минуту готов сыграть фразу, полную смысла, свинга и силы. У него прекрасный объемный звук, богатая фантазия, много неожиданных оборотов. Его стиль, на который сначала сказали влияние Коулмен Хокинс и Чу Берри, очень скоро стал настолько индивидуальным, что его нельзя спутать ни с кем другим.

Случай Джанго Ренара совсем иного рода, и притом совершенно исключителен. Мы причисляем Джанго к французским музыкантам лишь потому, что его карьера почти целиком проходила в нашей стране (в США он выезжал только однажды). Цыган Джанго Ренар родился в кибитке 23 января 1910 года в Бельгии. Этот загадочный народ чем-то похож на негритянскую расу — музыкальной одаренностью, беззаботным отношением к завтрашнему дню и склонностью к жизни, свободной от условностей и наших предрассудков.

В раннем детстве Джанго играл на скрипке, но вскоре предпочел гитару и стал таким виртуозом, что местные цыгане приходили слушать его к кибитке, стоявшей на окраине Парижа. Музыкальную карьеру Джанго чуть не оборвал несчастный случай: однажды кибитка загорелась, и спавший Джанго получил сильные ожоги левой половины тела. Он поправился, но не мог владеть безымянным пальцем и мизинцем левой руки, которой гитаристы прижимают струны для изменения высоты звука. Джанго около шести месяцев был не в состоянии играть. Потом снова взял гитару, придумал новую, удобную для его изувеченной руки аппликатуру и стал играть не хуже прежнего, виртуознее любого другого гитариста!

В это время он открыл для себя существование джаза. Растущая популярность Джанго привлекла внимание профессиональных музыкантов. Саксофонист-кларнетист Анре

Экиан пригласил его в свой оркестр. Чтобы Джанго не вздумалось нарушить контракт, Экиан каждое утро приезжал за ним к кибитке.

В 1934 году Джанго Ренар и Стефан Граппелли создали Квнтет Французского Хот-клуба — первый значительный европейский ансамбль, который впервые в истории джаза состоял исключительно из струнных: гитарист Джанго, скрипач Граппелли, контрабасист и два аккомпанирующих гитариста. Квнтет имел большой успех у широкой публики и у любителей джаза. Публике нравилось, что ансамбль играет не шумно и, в отличие от больших оркестров, где преобладают медные инструменты, не раздражает слух.

Джанго был и непревзойденным виртуозом, и бесподобным аккомпаниатором, и изумительным импровизатором. Полнокровность игры, свинг и ровность темпа позволяли ему заменить своей гитарой всю ритмическую группу, включая ударные. В этом нетрудно убедиться, послушав пластинки, записанные им в 1939 году с Рексом Стюартом и двумя другими музыкантами оркестра Эллингтона.

Богатство идей Ренара-импровизатора казалось неисчерпаемым. Сначала в его стиле было что-то цыганское, но очень скоро Джанго заговорил на чистом языке джаза и в чрезвычайно самобытной манере. И, наконец, Ренар являлся замечательным композитором, но не в классическом смысле слова (он не знал нотной грамоты), а как творец очаровательных мелодий (и даже аранжировок), которые диктовал, играя их на гитаре.

Жизнелюбие Джанго находило отражение не только в его музыке. Бескорыстный, не заботящийся о карьере, он мог нарушить самый выгодный контракт единственно потому, что на улице, например, стоит прекрасная погода и ему больше хочется дышать свежим воздухом, смотреть на деревья и реки, чем играть в тесном кабачке. Джанго Ренар скончался в деревне 16 мая 1953 года от сердечного приступа.

Итак, еще накануне войны 1939 года в лице Джанго Ренара и Аликса Комбеля Франция имела двух музыкантов международного класса, а также ряд талантливых инструменталистов, например, Филиппа Брена и Алекса Ренара. Их часто можно было видеть в ресторанчиках Монмартра в обществе приезжих негритянских музыкантов — скрипача Эдди Сауса, приехавшего на Выставку 1937 года, выдающегося пианиста Тедди Уэдерфорда, членов оркестра Тедди Хилла, игравшего в ревю Котти-Клуба в Мулен-Руж. У Хилла играли замечательные музыканты — тромбонист Дики Уэллс, контрабасист Ричард Фуллбрайт, альт-саксофонист Хауерд Джонсон. В 1937 году они записали в Париже (под руководством Дики Уэллса и при участии Джанго) одну из первых и лучших французских серий джазовых пластинок.

По вечерам Монмартр иногда становился похожим на маленький Гарлем. Негры и белые весело беседовали за столиками кафе и на террасах, у подножья Холма царяла непринужденная и добродушная атмосфера, обычно свойственная южным городам. И днем и ночью здесь обменивались рукопожатиями; музыка и танцы выходили из кабачков и продолжались на улице.

После войны центр джаза в Париже переместился с Монмартра в квартал Сен-Жермен-де-Пре. Лишенная джаза на протяжении четырех лет оккупации, молодежь набросилась на новые для нее пластинки, поступившие из США, и штурмовала переделанные в кабачки сен-жерменские погребки, чтобы послушать оркестры, которые, по примеру ансамбля Клода Лютера, исполняли на берегах Сены музыку Кинга Оливера и Кида Ори.

В этот период негритянские музыканты стали чаще и дольше гостить во Франции. В 1947 году одним из первых приехал Рекс Стюарт. В 1948 году в Ницце состоялся Первый фестиваль джаза, собравший вокруг Луи Армстронга целую плеяду «звезд». То было великое время возрождения нью-орлеанского стиля во Франции.

Однако джаз был почти неизвестен за пределами Парижа. Французский Хот-клуб[42] организовал ряд турне по стране для оркестров Бака Клейтона и Луи Армстронга (1949), для пианиста Вилли Смита «Льва» (1949–1950), для певца блюзов Бига Билла Брунзи и несколько турне для Мильтона Меззрова с разными составами его оркестра (1951–1953–1955). Кроме того, в Париже были выпущены лучшие послевоенные джазовые пластинки. Это записи Меззрова, сделанные после 1951 года (в частности, один из его шедевров «Mezz a la Schola Cantorum»), а также сенсационные пластинки 1953 года Лионеля Хемптона с участием Меззрова.

Сидней Бекет, Мильтон Меззров, нью-орлеанский кларнетист Элберт Николас, замечательный ударник Канзас Филдс (приехавший во Францию в 1953 году для турне с Меззровым) поселились в Париже. Сюда же навсегда вернулся уезжавший на период войны Билл Коулмен.

В общении с этими усыновленными детьми Парижа формировалось молодое поколение французских музыкантов, более многочисленное и не менее одаренное, чем прежнее. Появился первоклассный трубач Ги Лоньон, последователь Луи Армстронга и Гарри Эдисона, волнующий музыкант с богатой фантазией, обладающий полнокровным, теплым, певучим звуком и непосредственностью выражения. Появились два талантливых пианиста очень разных темпераментов — Клод Боллинг и Андре Персиани.

В лице Ги Лафитта Франция имеет второго после Аликса Комбеля тенор-саксофониста Европы. Лафитт дебютировал на Юге в трио с Джимми Рена и ударником Мак-Каком, ездил в турне с Бигом Биллом Брунзи, Мильтоном Меззровым и Биллом Коулменом, затем выступал самостоятельно. У Ги Лафитта бархатистый звук и большая мелодическая изобретательность. Он так хорошо усвоил музыкальный дух джаза, что его исполнение невозможно отличить от негритянского.

В числе талантливых французских джазменов назовем пианиста Жоржа Арванитаса, ударника Кристиана Гарроса, тенор-саксофониста Доминика Шансона, а также молодого многообещающего последователя Армстронга трубача Жан-Клода Нода.

Несмотря на прекрасную плеяду музыкантов, подлинный джаз пока еще мало известен большинству французской публики. В нашей стране, как и в США, критики, disc-jockeys

пытались выдавать за джаз «боп», «кул» и другую «прогрессистскую» музыку, что, разумеется, вводило в заблуждение непосвященных слушателей. Необходимо подчеркнуть, что и сегодня, в 1959 году, девять десятых музыки, передаваемой по радио под видом джаза, не является джазом, это либо «боп», либо «коммерческий» джаз — и то и другое не имеет ничего общего с подлинной музыкой негров США.

Глава XV Джаз в 50-х годах

Критический 1948 год. — «Ритм-энд-блюз» и «рок-энд-ролл». — Эрл Бостик. — Новые певцы. — Не все молодые музыканты — прогрессисты! — Эрролл Гарнер. — Тенор-саксофонисты: от Пола Гонзалвеса до Кинга Кертиса. — Трубачи Руби Брэфф и Уоллес Дэвенпорт. — Тромбонисты, гитаристы и ударники. — Исчезновение постоянных больших оркестров. — Выдающиеся малые ансамбли. — JATP. — Подлинный джаз жив всегда

Положение джаза никогда еще не было столь скверным, как в 1948 году. Музыканты и оркестры страдали от тяжелого экономического кризиса, а также от дискредитации джаза «бопом», который объявляли «современным джазом», хотя эта неудобоваримая музыка обращала в бегство посетителей ночных кабачков. Их владельцы, обманутые этикеткой «джаз», не поняли, что клиентов разогнал джаз ненастоящий, и решили, что джаз утратил симпатии публики. Для компенсации ущерба, причиненного «бопом», им следовало пригласить хорошие оркестры джаза, но предпочли показывать стриптиз. К примеру, в 1945 году только на 52-й улице Нью-Йорка джаз можно было услышать более чем в 10 кабачках, а через три года — лишь в одном!

В этот же период правительство резко повысило налоги на ночные кабачки с танцплощадками. Это оказалось страшным ударом для джаза. «Би-боп» уже отучил людей танцевать. Владельцы, видя, что публика танцует меньше, упразднили танцплощадки во избежание уплаты дополнительного налога. Отныне следовало рассчитывать только на тех, кто приходил слушать джаз; а ведь в ночных кабачках среди посетителей всегда преобладали танцоры (кстати, они слушали музыку не хуже, а даже лучше остальных). Так как публика поредела, большинство кабачков закрылось. Среди музыкантов свирепствовала еще более страшная безработица, чем в 1929 году. В довершение всего между синдикатом музыкантов и фирмами грамзаписи произошел конфликт (1947 г.), и синдикат запретил своим членам делать записи. Джазовые пластинки не выпускались в США в течение 12 месяцев. Фирмы записывали только вокал, посылая «певцов очарования», например, в Мексику, где им аккомпанировали местные музыканты. Все джазовые певцы были одновременно инструменталистами и ни под каким видом не хотели нарушать запрет синдиката.

Таким образом, в течение целого года публике предлагали лишь модные популярные песенки, то же она слышала и по радио. В начале 1949 года синдикат снял запрет, и фирмы снова начали записывать оркестры. Но пластинки расходились плохо, так как вкус к инструментальной музыке был утерян. Поэтому руководство фирм сильно сократило их

выпуск. Оркестры, которые все-таки делали записи, вынуждены были перегружать свои пьесы вокальными корусами. В кабачках, в радиопрограммах и в программах появившегося телевидения предпочтение отдавалось певцам. Неудивительно, что на протяжении нескольких лет в джазе ничего значительного не произошло.

Ответная реакция последовала, как обычно, со стороны негров. Негритянская публика, особенно в Южных штатах, не хотела довольствоваться «певцами очарования» и слушать «би-боп», в котором не узнавала своих традиций. Она ухватилась за то, что еще осталось джазового. Это были, главным образом, пластинки певцов блюзов (благодаря моде на певцов) и записи малых ансамблей; больших ансамблей, кроме коллективов Эллингтона, Бейзи, Хемптона и еще трех-четырех, уже не существовало. Малые ансамбли все же нередко играли для танцев, и их музыка, в противоположность бесформенной тарабарщине «прогрессистов», отличалась непосредственностью, простотой и четким свингом.

Фирмы грамзаписи относили такие пластинки к категории *rhythm and blues*. Это название вытеснило выражение *race records*, многим, кстати, не нравившееся. Некоторые решили, что «ритм-энд-блюз» означает новый вид джаза. Это глубокое заблуждение. Этикетку «ритм-энд-блюз» наклеивали на пластинки подлинных певцов блюзов и певцов душещипательных песенок, на записи электрооргана (независимо от того, джаз это или подделка) и оркестров, играющих в духе «периода свинг». Общим для этой разнохарактерной музыки был лишь чересчур подчеркнутый и слишком шумный ритм аккомпанемента. Первая часть выражения «ритм-энд-блюз» оказывалась справедливой, вторая — далеко не всегда.

Фактически это название столь же неточно, как и французское «ритм-е-варьете», применяемое к музыке варьете (песни, оркестр, аккордеон), которая исполняется в очень четком ритме.

Потом появился «рок-энд-ролл», и многие сочли его синонимом «ритм-энд-блюз». В действительности, в отличие от плоского выражения «ритм-энд-блюз», брошенного коммерсантами, «рок-энд-ролл» является образным выражением, придуманным негритянскими музыкантами. Оно точно характеризует определенный вид свинга. Глагол *to roll*[43] — синоним *to swing* (качаться, колебаться). Джазмены с давних пор употребляют этот термин для подбадривания пианистов стиля «буги-вуги», игра которых производит впечатление непрерывной «качки». «Roll'em Pete» («Качай клавиши, Пит») — так называется пластинка, записанная в 1938 году пианистом Питом Джонсоном с участием певца блюзов Джо Тернера. Да и само выражение «рок-энд-ролл» не ново. Еще в 1937 году в одной из записей оркестра Чика Уэбба Элла Фицджеральд пела: «Сегодня в моде музыка, полная ритма, так порауйте же меня, рок-энд-роллом». И, безусловно, это выражение употреблено здесь не впервые.

«Рок-энд-ролл» — ровесник самого джаза. Полвека назад пианист, игравший в стиле «буги-вуги», и слушатель, хлопавший ему в ладоши на слабые доля, уже исполняли «рок-

энд-ролл». В 1935–1936 годах слово «свинг» неожиданно стало достоянием публики (см. главу IX). Так и 20 лет спустя выражение «рок-энд-ролл», выйдя из круга знатоков, было брошено широкой публике как обозначение новой формы джаза. «Рок-энд-ролл» тоже принес популярность прежде всего белым, например, Элвису Пресли и Биллу Хейли — паяцам и жалким подражателям замечательным негритянским артистам. Покатилась волна «коммерческого рок-энд-ролла»: развелось огромное количество орущих певцов, воющих тенор-саксофонов, гитар с чудовищно усиленным звуком, оглушающих малых ансамблей, во всем этом было больше шума, нежели музыки. Неудивительно, что в разговоре о «рок-энд-ролле» часто происходят недоразумения. «Как, вам нравится „рок-энд-ролл!“» — говорит один, думая о воплях, которые преподносят публике под этим названием. «Но он просто великолепен!» — отвечает другой, имея в виду подлинный, хорошо «свингованный» «рок-энд-ролл», например, музыку замечательного негритянского певца и пианиста Фэтса Домино.

Увлечение «ритм-энд-блюзом» и «рок-энд-роллом» оказало добрую услугу некоторым превосходным негритянским музыкантам, прежде пребывавшим в полной неизвестности. Поразителен случай выдающегося альт-саксофониста Эрла Бостика (род. в 1913 г. в Талсе, шт. Оклахома, [ум. 28 октября 1965 г. в Рочестере, шт. Нью-Йорк]). В течение трех лет Бостик руководил великолепным оркестром в одном из популярнейших кабачков Гарлема «Смоллз Пэредайс», в 1943–1944 годах играл в ансамбле Лионеля Хемптона, потом вновь создал собственный оркестр. Чудесный альт-саксофонист (не менее интересный, чем Бенни Картер и Джонни Ходжес), блестящий свингмен и виртуоз, замечательный аранжировщик, Эрл Бостик пользовался уважением всех музыкантов, но оставался неизвестным публике. В момент нарождающейся моды на «ритм-энд-блюз» достаточно ему было упростить игру и применить growl,^[44] как он сразу сделался знаменитостью (благодаря пластинке «Flamingo», отличающейся поистине грандиозным свингом, которая разошлась миллионным тиражом). С 1951 года Эрл Бостик постоянно записывает прекрасные пластинки и имеет заслуженный успех, которого столь долгое время был лишен.

Среди многочисленных певцов блюзов, получивших известность в период моды на «ритм-энд-блюз», лучшие — Мадди Уотерс, Лайтнинг Хопкинс, Элмор Джеймс, Сонни Бой Уильямсон (не путать с однофамильцем, скончавшимся в 1948 г.), достойная смена Бига Билла [ум. 14 августа 1958 г. в Чикаго], Блайнда Лемона Джефферсона [ум. в 1930 г. в Чикаго], Кокомо Арнольда. Эти выходцы из Южных штатов исполняли блюз раннего стиля, и лишь манера игры некоторых аккомпаниаторов и применение электрогитары свидетельствуют о том, что это современные записи. Хороший певец блюзов Литтл Уолтер изумительно играет на губной гармонике.

Сторонники «би-бопа», стремящиеся выдать «прогрессивистскую» музыку за современную форму джаза, любят приводить следующий аргумент: все молодые музыканты играют в стиле «би-боп»; с тех пор, как Паркер и Гиллеспи положили начало этой манере, все идут по их стопам. Этим совершенно необоснованным утверждением пытаются создать впечатление, что музыканты, не играющие «бопа», отстали и являются носителями

устаревшей, отмирающей традиции. Стоит напомнить, что Гиллеспи и Паркер родились, соответственно, в 1917 и 1920 году и что их влияние приходится приблизительно на 1943–1944 годы. Между тем, многие выдающиеся джазмены дебютировали в это же время, и даже позднее, и создали собственный стиль, не имеющий ничего общего с «бибопом». Поговорим о таких музыкантах.

Один из них — Эрролл Гарнер (род. в 1921 г. в Питсбурге, шт. Пенсильвания, [ум. 2 января 1977 г. в Лос-Анджелесе]). В отличие от большинства пианистов его поколения, у Гарнера мощная левая рука, полнокровная игра, он использует все возможности фортепиано. Хотя Эрролл не знает нотной грамоты, он играет исключительно тонко. Это находит отражение и в гармонической смелости его интерпретаций, и в характерном для него несовпадении ритма обеих рук, рождающем необычайный свинг, напоминающий свинг некоторых негритянских танцоров, которые своими па как бы вступают в дуэт с музыкой. Хронологически Эрролл Гарнер является последним из выдающихся пианистов и замечательнейшим новатором последних лет. У него много последователей. Из них особенно талантлив молодой канадский негр Мильтон Сили. Более молодой, чем Гарнер, Рей Брайент (род. в декабре 1931 г. в Филадельфии) играл в манере Арта Татума — Тедди Уилсона, дополнив ее новыми элементами, в частности, ритмически своеобразной, насыщенной свингом партией левой руки.

Благодаря продолжающейся популярности тенор-саксофона, больше всего прекрасных музыкантов появилось среди тенор-саксофонистов. Стиль Пола Гонзалвеса (род. в 1920 г. в Массачусетсе), Эдди «Локджо» Дейвиса (род. в 1922 г. в Нью-Йорке) и Лаки Томпсона (род. в 1924 г. в Детройте) формировался под влиянием стиля Коулмена Хокинса и его школы. Пол Гонзалвес (с 1950 г. играет у Эллингтона) и Эдди Дейвис (он неоднократно был солистом оркестра Бейзи, поэтому кое-что заимствовал у Лестера Янга) по изобретательности и свингу не уступали лучшим тенор-саксофонистам предыдущего поколения. Джон Харди (род. в 1921 г. в Техасе) своей мощью, полным и сильным звуком напоминает Чу Берри. Джесси Пауэлл (род. в 1924 г. в Техасе), вдохновлявшийся главным образом творчеством Гершеля Эванса, недостаточно оценен публикой из-за предельной строгости своего стиля: Пауэлл пренебрегает блестящими внешними эффектами и полностью сосредотачивается на свинге. Ред Прайсок (род. около 1923 г. в Южной Каролине) — мощный тенор-саксофонист, последователь Арнетта Кобба. Назовем еще Эдди Чембли (род. в 1920 г. в Атланте, шт. Джорджия), которому мода на «рок-энд-ролл» дала возможность блистать в малых ансамблях. Один из наиболее одаренных, Джей Питерс (род. в 1926 г. в Чикаго) сочетал стиль Лестера Янга со стилем Эванса и Кобба. Это истинный свингмен; его игра чувствительна и волнующа. Питерс несколько раз входил в состав оркестра Хемптона, но так и не получил достойного признания.

Среди совсем молодых следует назвать двух талантливых тенор-саксофонистов — Плэса Джонсона (род. в 1933 г. в Нью-Орлеане) и Кинга Кертиса (род. в 1934 г. в Техасе), оба последователи Иллинойса Джекета и Арнетта Кобба и великолепно исполняют блюз. Кинг Кертис «говорит» с исключительным для столь молодого музыканта красноречием; можно надеяться, что в будущем из него выйдет выдающийся мастер.

Среди трубачей выдающимися солистами были Джо Ньюмен (род. в 1921 г. в Нью-Орлеане), с 1952 года играющий у Бейзи, блестящий трубач, в стиле которого заметно влияние Гарри Эдисона и Роя Элдриджа; Руби Брэфф (род. в 1927 г. в Бостоне) — один из лучших белых джазменов, вдохновлявшийся искусством Армстронга; и Уоллес Дэвенпорт (род. в 1925 г. в Нью-Орлеане), настолько органично усвоивший манеру Армстронга, что Лионель Хемптон, в оркестре которого он неоднократно играл (в частности, в 1954—1955 гг.), прозвал его «Луи Армстронг-младший». Уоллес Дэвенпорт является одним из талантливейших трубачей джаза, однако, как и многие другие молодые музыканты, он стал жертвой препон, чинимых джазу сторонниками «би-бопа», тогда как Руби Брэфф, принадлежащий к белой расе, выдвинулся гораздо быстрее.

Из тромбонистов отметим Эла Грея (род. в 1925 г. в Виргинии), музыканта необычайной мощи, последователя Трамми Янга, в совершенстве исполняющего блюз; блестящего виртуоза Бенни Грина (род. в 1923 г. в Чикаго), тоже последователя Трамми Янга; Генри Коукера (род. в 1924 г. в Техасе), с 1951 года играющего в оркестре Бейзи.

У гитаристов недавно появился совсем юный музыкант высокого класса Рой Гейнс (род. в 1936 г.). Его игра необычайно гибка и резка. Кроме того, он прекрасно исполняет блюз.

Джимми Вуд (род. в 1926 г.) принадлежит к лучшим контрабасистам Эллингтона, у которого он работает с 1955 года.

Среди ударников самый одаренный — Сэм Вудьярд (род. в 1925 г. в Нью-Джерси), с 1955 года входящий в состав оркестра Эллингтона; по интенсивности свинга он почти не уступает величайшим ударникам. Другой отличный ударник — Сонни Пейн (род. в 1926 г. в Нью-Йорке), сын ударника по прозвищу «Крис Колумб», игравшего с большим свингом. Сонни Пейн выступал в оркестре Тайни Граймса, затем у Эрскина Хокинса и Каунта Бейзи.

Из певцов назовем Сонни Паркера (род. в 1925 г. в Огайо, ум. в 1957 г.), замечательного исполнителя блюза в стиле Джо Тернера — Луиса Джордана; Дайну Вашингтон (род. в 1924 г. в Алабаме, [ум. 14 декабря 1963 г. в Детройте]); Ла Верн Бейкер (род. в 1930 г.), лучшую джазовую певицу после Эллы Фицджеральд; и особенно Рея Чарльза (род. в 1931 г. в Джорджии), который поет блюзы и другие народные песни в стиле выдающихся исполнительниц спиричуэлс (Систер Розетта Тарп) и является талантливым пианистом.

Читатель, возможно, удивится, что в этой главе мы рассказывали только о музыкантах и не говорили об оркестрах, в которых они играли. Последние 10 лет больших джазовых оркестров уже почти нет. Из-за «би-бопа», моды на «диксиленд», закрытия ночных кабачков и исчезновения дансингов даже малых постоянных оркестров сохранилось совсем немного. В оставшихся кабачках выступали в основном трио. Если в прежние времена оркестр мог спокойно работать на протяжении 10 и более лет, то с 1948 года из-за недостатка ангажементов и большие и малые оркестры существовали, как правило, очень недолго. Теперь музыкант, получивший ангажемент на полмесяца или на месяц, наскоро

собирает музыкантов пятнадцать, три-четыре раза репетирует и, поиграв с ними несколько недель, распускает.

До сегодняшнего дня удалось сохраниться только большим оркестрам Дюка Эллингтона, Каунта Бейзи, Лионеля Хемптона, Бадда Джонсона, Эрскина Хокинса (он выступает с перерывами). Из них лишь коллектив Эллингтона не утратил своего исключительно высокого уровня. Ансамбль Бадда Джонсона исполняет подлинный «рок-энд-ролл».

Единственный значительный малый ансамбль был создан в 1951 году выдающимся альт-саксофонистом Джонни Ходжесом после ухода от Эллингтона. Состав ансамбля: последователь Армстронга и Роя Элдриджа превосходный трубач Эмметт Берри (род. в 1910 г. в Западной Виргинии), тромбонист Лоренс Браун, тенор-саксофонист Эл Серс, пианист Лерой Ловетт, контрабасист Ллойд Троттмен и отменный ударник Джо Маршалл. Оркестр записал превосходную серию пластинок, но в 1955 году, после возвращения Джонни Ходжеса к Дюку Эллингтону, распался.

В 50-х годах лучшим после ансамбля Джонни Ходжеса был, пожалуй, оркестр другого бывшего музыканта Дюка Эллингтона — Кути Уильямса. Кути по-прежнему принадлежит к величайшим трубачам джаза. У него выступает отличный тенор-саксофонист Джордж Кларк и прекрасный певец-гитарист блюза Ларри Дейл. Коллектив Кути Уильямса чрезвычайно непринужденно и удачно играл в стиле «рок-энд-ролл». Хороший ансамбль Луиса Джордана тоже предпочитал «рок-энд-ролл».

Наряду с Кидом Ори, в 50-х годах к нью-орлеанскому стилю обращаются и другие негритянские руководители оркестров (с большим или меньшим успехом, потому что не все музыканты их коллективов умели играть в этом стиле). Лучшими были оркестры трубача Тедди Бакнера и тромбониста Уилбера Депэриса. Талантливый последователь Армстронга, Тедди Бакнер создал свой ансамбль в 1954 году в Калифорнии. Первое время с ним работали великолепные нью-орлеанские джазмены — тромбонист Уильям Вудмен-младший (отец тромбониста, игравшего у Эллингтона) и кларнетист Джо Даренсбург. Ансамбль Уилбера Депэриса создан около 1950 года. В его составе блистает брат Уилбера Сидней, один из величайших современных джазовых трубачей. За ударными сменяли друг друга прекрасные свингмены — Фредди Мор, Затти Синглтон и Уилбер Керк. С 1950 года до сентября 1959 года в оркестре играл выдающийся нью-орлеанский кларнетист Омер Симеон [ум. в 1959 г.].

С 1946 года все больше входит в моду еще один оркестр — Jazz at the Philharmonic, часто обозначаемый начальными буквами JАТР. Однако можно ли вообще назвать его оркестром? Ансамбль не имеет постоянного состава и отличается довольно уродливой особенностью — в нем нет руководителя. Для каждого турне импресарио Норман Гранц (основатель JАТР) приглашает какое-то количество музыкантов, и они небольшими группами расхаживают по сцене. Аранжировки отсутствуют, ансамблевая игра сводится к изложению темы вначале, иногда появляется простой рифф в конце пьесы. Исполнение пьес ограничено лишь серией соло. Это инсценированные «джэм-сэшнз» во всем своем

уродстве. Кроме того, в составе JATP досадно смешаны джазмены и исполнители стиля «боп». Разумеется, можно услышать и хорошую музыку, если в программе участвуют такие выдающиеся солисты, как, например, Коулмен Хокинс, Чарли Шейверс или замечательный ударник Джо Джонс. Но отсутствие руководителя и группового вдохновения отдаляет этот ансамбль от джаза. В довершение всего уже несколько лет приходится слушать на каждом концерте скучное трио Оскара Питерсона (у Питерсона хорошая беглость, но его игра раздражает своей механичностью).

Львиная доля лучшего джаза, созданного за последние годы, приходится на записи. С появлением долгоиграющих пластинок их продажа резко возросла, поэтому некоторые джазмены смогли записываться чаще, а большая продолжительность звучания предоставила им неограниченные возможности для импровизации. Много долгоиграющих пластинок записал с участием «звезд» выдающийся трубач Бад Клейтон, а также тромбонист Вик Дикенсон (род. в 1906 г. в Огайо), один из наиболее своеобразных исполнителей на этом инструменте. Ряд лучших пластинок 50-х годов записал с чудесными малыми студийными оркестрами (при участии тенор-саксофониста Бадди Тейта) Джимми Рашинг. Эти и многие другие записи доказывают, что подлинный джаз не умирает.

Часто возникает вопрос: куда идет джаз? Никуда. Ему хорошо там, где он есть. Те некомпетентные белые, которые судят о негритянской музыке на основании художественных критериев белой расы, то есть судят о коллективной музыке, исходя из принципов индивидуального творчества, рьяно и упорно пытаются выискать в джазе сенсационные изменения, аналогичные тем, что происходят в различных областях европейского искусства. Этот ошибочный подход заставляет таких людей принимать синее за красное. В изменениях чисто внешнего порядка (иногда вызванных не художественными, а коммерческими соображениями) они усматривают «эволюцию», которую всячески превозносят, а между тем не замечают изменений существенных, происходящих исподволь, медленно, что вполне естественно для музыки коллективного творчества. Один из подобных критиков джаза договорился, например, до того, что на певцов блюзов Джона Ли Хукера и Б. Б. Кинга «повлияли» румба и мамбо.[45] Эти музыканты записали несколько блюзов в ритме мамбо с единственной целью — присоединить к своей обычной аудитории кубинцев и других антильцев, которых в США становится все больше. Это значит путать «эволюцию» и «коммерчество»!

Джаз, подлинный джаз — народная музыка в полном смысле этого слова. Как всякое стихийное искусство, он не подчиняется предвзятым теориям. Джаз идет своей дорогой, не обращая внимания на глупости, которые болтают на его счет. Джаз не выбирает путей. Он просто идет. Единственное, что в настоящее время мешает ему процветать и не дает возможности музыкантам молодого поколения проявить себя, это малое количество кабачков и дансингов, в которых могли бы найти работу оркестры. Во Франции наблюдается такая же картина. В Париже исчезло большинство многочисленных дансингов, где когда-то звучал джаз, осталось лишь несколько «погребков» в квартале Сен-Жермен и кое-где еще.

До тех пор, пока существует такое положение вещей, будет создаваться невольное впечатление, что джаз идет замедленным шагом. Как всякое коллективное искусство, он в той или иной степени зависит от экономических условий. Но его внутренний жизненный нерв не задет. Всякий раз, когда хорошие джазмены, молодые или старые, оказываются в подходящей обстановке, джаз вновь проявляется во всем своем величии. Мир едва начинает понимать его. По правде говоря, иногда кажется, что история джаза только начинается.

Примечания

1

Отношение к «би-бопу» различно. Для одних это направление джаза. Другие, напротив, не считают его джазом, а склонны рассматривать его скорее как некую новую самостоятельную область музыкального творчества, выросшую из джаза, но ничего общего с ним не имеющую. Эту последнюю точку зрения разделяет Панасье. «„Би-боп“ — не джаз!» — утверждает он в одной из глав своей книги. «Считать „боп“ джазом — наивное заблуждение». По мнению Панасье, исполнители «бопа» исключили из своей игры характерный для джаза вокализированный характер звучания инструмента. «Увлекаясь предельной беглостью, — пишет Панасье, — они не имеют времени придать звуку выразительность. По удачному выражению Луи Армстронга, они словно играют упражнения» (с. 97). Далее музыканты «бопа» отказались от риффа, восходящего к вокальному блюзу и спиричуэлс. Наконец, «би боп», в отличие от джаза, нельзя считать танцевальной музыкой. Как видим, Панасье достаточно убедительно аргументирует свою приверженность к демократическим истокам джаза, подтверждая ее также высказываниями выдающихся негритянских музыкантов (см. с. 98, 99).

Но в современной литературе существует и противоположная точка зрения: «боп» — новое направление джаза, окончательно порывающее с областью развлекательной музыки. «„Боп“ символизировал активный протест против эстетических и расовых ограничений, сковывающих творческую инициативу негритянских артистов. В художественном отношении он открыл дорогу самостоятельному развитию джаза как одной из ветвей современного музыкального искусства» (Переверзев Л. Ст. «Джаз». — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, с. 214).

(обратно)

2

В столь различных культурах можно наблюдать тождественность отдельных элементов: неумолимый, безостановочный и бесстрастный ритм, господство движения и стремление к совершенству формы.

(обратно)

3

Теодор Обанель (Aubanel, 1829–1886) — провансальский лирик и драматург. Фелибры (felibres) — участники культурного движения (фелибрижа) 2-й половины XIX в. в Провансе; ставили целью возрождение индивидуальных особенностей региональной культуры, восходящей к традиции трубадуров. — Примеч. ред.

(обратно)

4

В негритянской музыке шкала полутонов не совпадает с европейской темперацией. «Блюзовые ноты» представляют собой не столько точное понижение III и VII ступеней натурального мажора, сколько колебания между натуральной и пониженной ступенями. — Примеч. ред.

(обратно)

5

Спор, соревнование. — Примеч. перев.

(обратно)

6

Банк Джонсон записал много пластинок, но только в конце жизни, после двадцатилетнего перерыва в игре. А столь длительный перерыв не позволяет вновь хорошо овладеть таким трудным инструментом как труба. Джазовые критики, полагаясь на прежнюю репутацию Банка Джонсона в Нью-Орлеане, расхвалили эти плохие записи и не поняли, что это лишь тень прежнего Банка Джонсона, по свидетельству музыкантов, слышавших его в прежние времена. То же можно сказать и о записях кларнетистов Пику и Биг Ай Луиса.

(обратно)

7

Танцоры с подковками.

(обратно)

8

Шутка; импровизация; вставной комический номер. — Примеч. перев.

(обратно)

9

Бар, где незаконно торгуют спиртными напитками.

(обратно)

10

Примечания в квадратных скобках принадлежат переводчику книги.

(обратно)

11

«Джэм-сэшн» — от «джэм» — удовольствие, наслаждение и «сэшн» — собрание, то есть встреча джазменов, желающих получить удовольствие от совместной игры. — Примеч. перев.

(обратно)

12

Представление среди публики. — Примеч. перев.

(обратно)

13

Корус (chorus) — припев «Играть корус» — играть рефрен в произведении. «Взяться за корус» — импровизировать соло на тему рефрена.

(обратно)

14

Маленький Луи. — Примеч. перев.

(обратно)

15

Dipper — ковш, черпак; Dippermouth — ковшеобразный рот; Satchelmouth — рот наподобие сумки. — Примеч. перев.

(обратно)

16

См. главу «Гарлем».

(обратно)

17

«Брейк» — сольная импровизация, исполняемая в паузах между фразами основной мелодии.

(обратно)

18

В состав Hot Seven вошли еще два музыканта — Питер Биггс (туба) и ударник Бейби Доддс, а тромбониста Кида Ори заменил Джон Томас.

(обратно)

19

Сеансы, начинающиеся в полночь.

(обратно)

20

Прозвище «Фэтс» (Толстяк) дали Уоллеру за тучность.

(обратно)

21

Ум. в 1974 г. — Примеч. перев.

(обратно)

22

Восьмилетний Эдуард получил это прозвище «Герцог» от своего соседа, пианиста стиля «регтайм», за элегантный костюм, вежливые манеры и изящную походку. Оно справедливо и до сих пор.

(обратно)

23

Пианисты стиля «регтайм». — Примеч. перев.

(обратно)

24

«Вашингтонцы». — Примеч. перев.

(обратно)

25

Отсюда название, которое позднее дали сурдинам, изготавливаемым по этому образцу, — сурдины «уа-уа».

(обратно)

26

Ловкий Сэм. — Примеч. перев.

(обратно)

27

Джунгли. — Примеч. перев.

(обратно)

28

Кличку «Жевака» Берри получил за то, что, будучи любителем поесть, всегда имел при себе еду и постоянно жевал (по-английски *chew*).

(обратно)

29

Маленький джаз. — Примеч. перев.

(обратно)

30

Ударники. — Примеч. перев.

(обратно)

31

Слово «свинг» употреблялось только джазменами для обозначения характерной для джаза ритмической пульсации.

(обратно)

32

От Атлантического побережья до Тихоокеанского.

(обратно)

33

От *block* — группа и *chord* — аккорд. — Примеч. перев.

(обратно)

34

Стиль «буги-вуги» представляет собой самую раннюю манеру исполнения блюза на фортепиано.левой рукой пианист играет бас (обычно по 8 нот в такте), правой повторяет в это время риффы, как бы «сопротивляющиеся» мощному и четкому ритму левой руки.

(обратно)

35

Музыканты, играющие в манере «би-боп». — Примеч. перев.

(обратно)

36

Высшее музыкальное учебное заведение, соответствует консерватории.

(обратно)

37

Танец, ошибочно названный во Франции «би-боп», не имеет отношения к музыке «би-боп». В действительности это «линди-хоп», который негры Гарлема танцевали под звуки подлинного джаза с 1930 года, то есть приблизительно за 15 лет до появления стиля «би-боп».

(обратно)

38

Ведущие музыкальных обзоров, знакомящие слушателей с пластинками.

(обратно)

39

«Эта склонность поэтов борьбы, литераторов авангарда к военным метафорам говорит не о воинствующем духе, а о духе, созданном для дисциплины, то есть для повиновения, о духе, рожденном быть слугой» (Шарль Бодлер. Мое обнаженное сердце).

(обратно)

40

Прозвище, которое дали Луи Армстронгу негритянские музыканты. Широкой публике он больше известен как Сэчмо.

(обратно)

41

«Земля Дикси» — так называются Южные штаты США.

(обратно)

42

Общество любителей, пропагандирующее подлинный джаз.

(обратно)

43

To roll — испытывать боковую, бортовую качку.

(обратно)

44

Ворчание — прием, применяемый некоторыми трубачами.

(обратно)

45

«Jazz Magazine», 1959, июнь, с. 29.

(обратно)

Оглавление

..

- Предисловие
- Введение
- Глава I . Истоки джаза
- Глава II . Нью-Орлеан — колыбель джаза
- Глава III . Развитие джаза
- Глава IV . Чикаго
- Глава V . Луи Армстронг
- Глава VI . Гарлем
- Глава VII . Дюк Эллингтон
- Глава VIII . 1930–1936 годы
- Глава IX «Период свинг» (1)
- Глава X . «Период свинг» (2)
- Глава XI . «Период свинг» (3)
- Глава XII . «Би-боп» — не джаз
- Глава XIII . Возрождение нью-орлеанского стиля
- ГЛАВА XIV . Джаз во Франции
- Глава XV . Джаз в 50-х годах